

TR 80-52

i

✓

UN' ANALISI DEL PERSONAGGIO
FEMMINILE IN ALCUNE TRAGEDIE
DI VITTORIO ALFIERI

Francesco Pietro Luigi QUADU

A Dissertation Submitted to the Faculty of Arts
Rhodes University, Grahamstown
for the Degree of Master of Arts

October 1979

Abstract

An analysis of the female protagonist in some of Vittorio Alfieri's tragedies

When creating his tragedies, Vittorio Alfieri (1749-1803) followed a definite plan: firstly, he 'conceived' the work, thereby defining rapidly its structure; thereafter, he 'sketched the outline', writing down in a frenzied passion, in prose, all which passed through his mind; lastly, he 'versified' the prose, transforming every thought into hendecasyllables, and carefully polishing up each imperfection. In this way, the tragedy was born.

The action of the tragedies extends over five acts, and always centres around a single major protagonist, who exemplifies the author's imagination, the tumult of his passions, the impulses of his soul and of his sentiments. This protagonist represents, therefore, the crystallisation of the Poet's thought. The other characters in the play are minor or 'accessory', and serve to stimulate the development of the main protagonist's personality; they do not exceed four in number, and their actions are subordinate to those of the central character. The complex variety of ideas and elements, present in other dramatic works, is lacking in the Alfierian tragedy. The dialogue is vigorous, never hesitant; the sound of the words renders harsh and striking their tone. This gives clear and precise emphasis to the contrast between thought and action.

Alfieri's works are animated by a sentiment of freedom, which accentuates the image of tyranny: in fact, at first sight, political factors seem to be the cardinal element of the tragedy. The tyrant is a convicted partisan of the most rigid 'raison d'état', the principles of which he applies with absolute oppression. The oppressed, on the other hand, is the heroic supporter of freedom, and in order to affirm his principles he is ready to meet death itself, which he considers the only means of escape from the tyranny of power.

Thus the tyrant is regarded as the sense of limitation

to the action of the oppressed individual, whose anxiety for freedom becomes his 'raison d'être'. As a result of his political attitude, Alfieri was exalted by the Italy of the Risorgimento (19th century), but his desire for freedom did not end there; for it had more profound motives, which tended to elevate man and his actions above the mechanist theory of the Eighteenth Century. The Alfierian individual is incapable of explaining by reason alone the mysteries of the transcendental world, he is continuously agitated by internal passions, the intrinsic qualities of which he cannot succeed in defining; but these are passions which spur him on towards the desire of reaching infinity by means of his own will to attain absolute liberty. And it is in this way that, while imposing upon himself the iron discipline demanded by his studies, Alfieri conceives the problem of free will, which becomes the basic characteristic of each of his protagonists.

In this analysis, the female character in the Alfierian tragedies has similar intellectual and emotional attitudes to those of the male. She assumes the heroic aspect imposed by the action, in which the themes of the sense of limitation and the anxiety for freedom are proposed as her principal concerns. If she succeeds in reaching absolute liberty by means of the ultimate act of catharsis, her personality is elevated as she joins the ranks of the heroes. When unable to affirm her free will, the woman succumbs to an existence of limitation, oppressed by pessimism in her ability to act positively: she suffers the effect of a lack of confidence in her individuality which follows the collapse of her humanistic illusion. But the woman in Alfieri is not only 'superhuman'; she is a human being suffering from the weight of vital, real sentiments which concretise her aspect in the role imposed upon her by the tragedy: the scope of this dissertation is to prove this statement.

Of the nineteen tragedies created by the Poet, fourteen have been chosen, in which the Alfierian woman appears as a major or minor protagonist: whichever position she holds, one never forgets or loses sight of her utter humanity.

The heroines, born of Alfieri's initial 'conception' of his tragedies, are the following: Isabella in Filippo (1775), Giocasta and Antigone in Polinice (1775), Antigone in Antigone (1776), Clitennestra and Elettra in Agamennone (1776), Elettra and Clitennestra in Oreste (1776), Eleonora in Don Garzia (1776), Virginia in Virginia (1777), Bianca in Congiura de' Pazzi (1777), Maria in Maria Stuarda (1778), Rosmunda in Rosmunda (1779), Ottavia in Ottavia (1779), Merope in Merope (1782), Micol in Saul (1782), Mirra in Mirra (1784).

A mio Padre,
a mia Madre,
ogn'ora presenti
nella vita mia.

A Simonetta,
consorte affettuosa,
che ha diviso meco le tristezze,
le speranze, e le gioie,
nell'adempimento di questo studio.

Cittadina di Graham,

18 ottobre MCMLXXIX

Ringraziando sinceramente Bruce C. Merry,
dell'Università di Dublin, che mi ha seguito
passo a passo in questo lavoro,
e Jean-Louis Cattaneo, dell'Università Rhodes,
per il suo cortese aiuto.

Indice

viii	Introduzione	
1	I	<u>Filippo</u>
10	II	<u>Polinice</u>
24	III	<u>Antigone</u>
37	IV	<u>Agamennone</u>
49	V	<u>Oreste</u>
57	VI	<u>Don Garzia</u>
65	VII	<u>Virginia</u>
74	VIII	<u>La Congiura de' Pazzi</u>
84	IX	<u>Maria Stuarda</u>
92	X	<u>Rosmunda</u>
99	XI	<u>Ottavia</u>
110	XII	<u>Merope</u>
121	XIII	<u>Saul</u>
132	XIV	<u>Mirra</u>
150	Bibliografia	

Introduzione

Vittorio Alfieri (1749-1803) usava nel creare le sue tragedie un piano particolare: dapprima 'ideava', cioè fissava rapidamente la struttura dell'opera; in seguito, 'stendeva', e metteva su carta tutto ciò che gli passava per la mente, in prosa, con impeto e furore; in ultimo, 'verseggiava', ed ogni pensiero veniva cambiato in endecasillabi, ed attentamente limava tutte le imperfezioni: nasceva così la tragedia.

L'azione della tragedia si completa in cinque atti, e si accentra sempre intorno ad un solo personaggio maggiore, che raccoglie in sé tutta l'immaginazione dell'autore, il fermento delle sue passioni, gli impulsi della sua anima e dei suoi sentimenti: questo personaggio maggiore rappresenta quindi la cristallizzazione del pensiero del Poeta. Gli altri protagonisti sono minori o 'accessori', e servono di stimolo all'evoluzione della personalità della figura principale; il loro numero non supera i quattro, e le loro azioni sono subordinate a quelle del protagonista maggiore. Nella tragedia alfieriana manca la complessa varietà d'idee, di elementi, presenti in altre opere teatrali. Il dialogo è vigoroso, non indugia, assume un carattere energico; il suono della parola rende una nota aspra e violenta, e ciò dà risalto, con tracciati netti e precisi, al contrasto fra il pensiero e l'azione.

Le opere dell'Alfieri sono improntate di un sentimento di libertà, che accentua l'immagine della tirannide: a prima vista si pensa al fattore politico come elemento cardinale della tragedia. Il tiranno è convinto partigiano della più rigida ragion di stato, e ne applica i principi con l'oppressione assoluta; l'oppresso è l'eroico sostenitore della libertà, e per affermare questo suo principio egli va incontro alla morte, che è il solo mezzo per liberarsi dalla tirannia del potere. Il tiranno, quindi, viene visto e considerato senso del limite all'azione dell'individuo oppresso, la cui ansia di libertà diviene la sua ragion di vivere. Per questo suo atteggiamento politico il Nostro fu esaltato dall'Italia del Risorgimento, ma il suo afflato libertario non si

esaurisce qui; perché in esso vi sono motivi più profondi, che tendono ad innalzare l'uomo e le sue azioni al di sopra della concezione meccanicistica del Settecento. L'individuo alfieriano è incapace di spiegare con la sola ragione i misteri del mondo trascendente, è continuamente agitato da passioni interne di cui non riesce a definire le qualità intrinseche; ma sono passioni che lo spingono al desiderio di raggiungere l'infinito attraverso la propria volontà per ottenere la libertà assoluta. Ed è in tal modo che l'Alfieri, pur imponendosi una disciplina ferrea, che i suoi studi esigono ("volli, volli, fortissimamente volli" è il suo motto), concepisce il problema del libero arbitrio, che diviene la caratteristica principale dell'individuo umano.

In questa analisi, il personaggio femminile nelle tragedie alfieriane agisce con gli stessi atteggiamenti intellettuali ed affettivi, che si riscontrano in quello maschile. La donna assume l'aspetto eroico imposto dall'azione, in cui i temi senso del limite ed ansia di libertà si propongono come il suo principale problema. Se ella riesce a raggiungere la libertà assoluta attraverso l'atto finale della catarsi, la sua personalità va ad annoverarsi nella schiera degli eroi; in caso d'impossibilità di affermare il suo libero arbitrio, la donna soccomberà al senso limitato dell'esistenza, oppressa dal pessimismo nelle sue capacità di agire positivamente: ed ella subisce l'effetto della sfiducia nella sua individualità con il crollo delle sue illusioni umanistiche. Ma la donna alfieriana non è soltanto una 'supernatura', ma è un essere umano che soffre per una carica di sentimenti vitali e reali, che concretano il suo aspetto nel ruolo impostole dalla tragedia: ed è quanto questo lavoro vuol dimostrare.

Delle diciannove tragedie create dal Nostro, ne sono state scelte quattordici, in cui la donna alfieriana appare come personaggio maggiore o minore dell'azione; ma non viene persa di vista l'umanità in cui essa vive.

Le eroine, nate dalla prima 'idea' del Poeta, sono le seguenti: Isabella nel Filippo (1775), Giocasta ed Antigone nel Polinice (1775), Antigone nell'Antigone (1776), Clitennestra ed Elettra nell'Agamennone (1776), Elettra e Clitennestra nell'Oreste (1776), Eleonora nel Don Garzia (1776), Virginia nella Virginia (1777), Bianca nella Congiura de' Pazzi (1777), Maria nella Maria Stuarda (1778), Rosmunda nella Rosmunda (1779), Ottavia nell'Ottavia (1779), Merope nella Merope (1782), Micol nel Saul (1782), Mirra nella Mirra (1784).

Immagine poetica della donna eroica

Nella cronologia alfieriana, il Filippo è la prima tragedia in cui il contrasto 'tiranno-vittima' nasce e vive in un solo personaggio: da qui viene creata ciò che è definita 'la più tormentata' delle opere del trageda astigiano(2). La tematica dell'ideologia dell'Alfieri vi appare chiara e decisa nelle sue caratteristiche salienti.

L'autore si rivolge alla storia, fonte e maestra d'insegnamento; ed è soprattutto all'antichità che egli affida le sue passioni, le quali trovano nel passato la loro massima espressione. Interessante è quanto il Nostro pensa a questo proposito:

Del totale di questi caratteri me ne risulta una tragedia, temo, di non molto caldo affetto, in cui l'orrore predomina assai su la pietà; e questo sarà per lo più il solito difetto delle presenti tragedie. Vi si aggiunga la troppa modernità del fatto, per cui questi Carli e Filippi non sono ancora consecrati nei fasti delle eroiche scelleratezze; e che, per non esser ancora consecrati ancora dal tempo, costoro suonano assai meno maestà negli orecchi che gli Oresti, gli Atrei, e gli Edippi; e quindi paiono sempre aver presa in accatto la grandi-loquenza(3).

Si capisce facilmente la ragione per la quale l'autore ha dovuto faticare non poco a 'stendere' il Filippo.

Nell'ambiente della corte spagnola, l'uomo alfieriano è un'entità assoluta, che domina la scena nella figura del re; i personaggi secondari ne accrescono i lineamenti. L'uomo eroico, quindi, deve dominare incontrastato. Però, Filippo non è il simbolo dell'eroismo in quanto egli incarna l'aspetto della tirannide, dell'autorità inoppugnabile ed assoluta; per questa ragione il re cade vittima della sua stessa forza. Egli è ostacolato dall'azione opposta dei fatti, e questo senso di limitatezza lo rende prigioniero e schiavo della propria sacra autorità regale.

Il limite è imposto da Carlo ed Isabella: il primo,

figlio del re, nobile d'animo e recante in sé i germi dell'eroe nel vero senso classico, e la seconda, consorte di Filippo, amante di Carlo. Nell'atmosfera di sapore rappresentativo, in cui la volontà dell'individuo è limitata dall'autorità regale, l'Alfieri reagisce positivamente nello sviluppare il personaggio femminile, e sarà questo il primo tentativo da parte dell'autore di infondere la tematica eroica in una figura muliebre.

La tragedia inizia con le parole d'Isabella; l'azione nasce con l'entrata in scena della giovane regina: tutto sembra indicare che l'interesse del tragedia si definisca nelle sembianze della donna, e che questa, nella visione eroico-plutarchiana dell'individuo, agisca realmente secondo l'intenzione dell'autore.

Isabella rivela, con detti chiari e tipicamente femminili, il segreto e l'ansia di un'anima innamorata, ed il lettore è reso immediatamente partecipe dei sentimenti e degli assilli della giovane regina:

Desio, timor, dubbia ed iniqua speme,
Fuor del mio petto omai. - Consorte infida
Io di Filippo, di Filippo il figlio
Oso amar, io?... (I, 1).

Da ciò sorge la necessità per l'individuo alfieriano di rendere universale il motivo della sua personalità nella solitudine storico-politica, accrescendo il suo stato d'infelicità(4); ed il 'farsi' dell'ego si attua per mezzo della confessione, umanizzata ed affettiva. L'aspetto femminile non perde nulla della sua grazia nel turbine delle passioni per Carlo e nel senso del dovere verso la ragion di stato, rappresentata da Filippo: questo è il contrasto da cui nasce la natura eroica della prima donna alfieriana.

L'istinto del pericolo, che incombe sui due amanti, agisce negativamente sull'anima d'Isabella nella prima fase della maturazione dell'ego femminile:

Sfuggi me dunque, or più di pria. Deh! serba
 Mia fama intatta, e serba in un la tua.
 Scolpati, sì, delle mentite colpe
 Onde ti accusa invida rabbia: vivi,
 Io te 'l comando, vivi. Illesa resti
 La mia virtù con me: teco i pensieri,
 Teco il mio core, e l'alma mia, mal grado
 Di me, sian teco: ma de' passi miei
 Perdi la traccia; e fa ch'io più non t'oda,
 Mai più. (I, 2).

L'istinto del pericolo genera quello della conservazione, e la regina deve mantenere lo status quo in questa prima fase di maturazione; la sottomissione alla tirannide è inevitabile, e l'individuo è limitato nel suo agire, ma la coscienza d'Isabella rivela già uno spirito anelante nella speranza di una condizione diversa, poiché tale è il desiderio segreto dell'amante:

... e dal tuo cor ne svelli
 Fin da radice il sovvenir... se il puoi. (id.).

La passione d'Isabella è tutta racchiusa in questa espressione 'se il puoi'; e sarà attraverso questo sentimento che l'aspetto eroico della regina verrà concretato.

Le accuse del re contro il figlio Carlo destano in Isabella pensieri di giustizia; il senso del dovere impone il sacrificio degli impulsi di un'anima innamorata, e la regina ne è conscia. Al cospetto del re, ella perora in difesa del principe, mettendo in risalto la necessità di non trascurare l'amor paterno e quello filiale; le sue parole, però, nascondono uno stato d'animo ben diverso dall'impressione suscitata in questa scena(5), che lascia nello spettatore una traccia di dubbio sull'impossibilità d'incrinare l'inviolabilità dell'autorità regale: questa, infatti, viene lesa, nel suo aspetto assoluto, dall'espressione 'chi non erra?', che mette in evidenza l'interesse umano ed affettivo della giovane regina verso il nobile Carlo.

Una situazione simile non può non generare uno stato di dissidio intellettuale nell'animo umano: Isabella si sente 'limitata' dal dovere dell'obbedienza verso il re, che rappresenta la ragion di stato, e verso il matrimonio, sancito dall'autorità ecclesiastica, portavoce dell'ideale

cristiano; non le rimane, quindi, che allontanarsi da Carlo. La decisione di sottomettersi al principio dell'obbedienza non può attuarsi in quanto la regina subisce l'influsso del desiderio di libertà del principe, che rappresenta lo sfogo di liberazione della passionalità muliebre: l'azione sua si scioglie nella nebbia del dubbio(6). Sorgono, in tal modo, gli aspetti della psicologia umana in continuo contrasto fra loro, che rivelano alla regina stessa le sembianze di un'altra donna, Isabella amante e, forse, distruggitrice(7). È naturale che le risoluzioni dettate dal senso di un obbligo morale verso la ragion di stato vengano scosse da un elemento di dubbio nelle proprie forze(8). Nel suo subcosciente il personaggio femminile capisce che la potenza della passione avrà il sopravvento; le sue parole rivelano presagi d'un destino ormai segnato, e la realtà dell'oppressione storica si fa più palese(9). Isabella appare da queste scene più umanizzata, il suo carattere diviene più preciso nei suoi lineamenti e più chiaro, per nulla affetto da problemi psichici; il suo ragionare scorre, i suoi dubbi non fanno sorgere alcun problema d'ordine estetico o morale perché sono umani. Benché ella sia nella tragedia un personaggio satellite, nondimeno la regina agisce positivamente nel far risaltare la furia tirannica di Filippo e la sottomissione eroica di Carlo. Il suo tentennare non è che quella stasi necessaria ai sentimenti dell'anima per definire, dopo una certa disposizione mentale al ragionare, il suo atteggiamento definitivo verso la sua mèta, che è l'amore per il figlio del re. Infatti, la ribellione eroica d'Isabella irrompe nell'atmosfera preta d'odio, e la giovane donna affronta il tiranno:

... In me il silenzio nasce,
 Di timor no; stupore alto m'ingombra
 Del non credibil tuo doppio, feroce,
 Rabido cor. - Ripiglio al fin, ripiglio
 Gli attoniti miei spirti... Il grave fallo
 D'esserti moglie è al fin dover ch'io ammendi. -
 Io finor non ti offesi: al Cielo in faccia,
 In faccia al prence, io non son rea... (V, 3);

e, dopo l'urto iniziale, scaturisce la coraggiosa confessione di un'anima innamorata:

Ove al tiranno fosse
 Dato il sentir pur mai di amor la forza,
 Re, ti direi che tu fra noi stringevi
 Nodi d'amore: io ti direi che vòlto
 Ogni pensiero a lui fin da' primi anni
 Avea; che in lui posta ogni speme, io seco
 Trar disegnato avea miei dì felici.
 Virtude m'era, e tuo comando a un tempo,
 L'amarlo allor... (V, 3).

La passione diventa virtù; l'azione dell'amare impone la necessità del sacrificio della materia: da questo atto scaturirà la liberazione dell'individuo. Isabella non esita più a lungo: ogni suo gesto, ogni sua parola, affermano questa sua volontà di agire.

Nello sviluppo della tragedia, Carlo ed Isabella non sono che due esseri di minor statura di fronte alla gigantesca figura di Filippo, che trascina alla rovina non solo se stesso ma l'universo nel quale vive ed opera(10); però, il giovane principe, che rappresenta il senso del limite e l'ansia di libertà del tragedia, e la regina, figura funzionale e necessaria per la realizzazione di questi sentimenti libertari, agiscono come una unità umana nell'azione del teatro tragico: lo spirito femminile feconda l'eroismo maschile e lo rende uguale ad esso.

La morte viene accettata con coraggio e stoicismo, in quanto essa è l'elemento dominante nella tematica plutar-
 chiana del Nostro(11). L'atteggiamento d'Isabella non si mostra inferiore all'ideale alfieriano:

Uso a vedermi
 Tremar tu sei; ma più non tremo; io tacqui
 Finor la iniqua passion, che tale
 La riputava in me: palese or sia,
 Or ch'io te scorgo assai più ch'essa iniquo. (V, 3).

La 'iniqua passion', rotti gli argini del timore imposto dalla tirannica ragion di stato, sgorga alla luce con furia di sconfinata energia tipicamente alfieriana; e la regina spagnola, il cui aspetto eroico assume i tratti decisi della donna plutar-
 chiana, non esita ad agognare la suprema fine solo per se stessa(12). In tal modo, con l'esempio suo, nasce la catarsi dell'individuo maschile: Carlo si uccide, in un atto di sfida e di protesta, spezzando le catene

della schiavitù e raggiungendo la libertà trionfante: ed è proprio in questa fase della tragedia che Isabella conferma l'importanza della sua presenza nell'evoluzione dell'ideale alfieriano. Il desiderio della fine non è più angosciato e disperato, ma si tramuta in un canto di gloria, di resurrezione(13); e perché la natura femminile possa assorbire assolutamente il concetto dell'eroe trafitto dal ferro, considerato come simbolo della tirannide, Isabella deve seguire l'amante sulla stessa via e nelle stesse condizioni(14). Con la morte la regina completa il suo aspetto eroico, dando in tal modo alla propria individualità il mezzo d'esprimersi nella pienezza della libertà intellettuale e sentimentale(15):

... Morir vedi...

La sposa... e il figlio... ambo innocenti... ed ambo
Per mano tua... - Ti sieguo, amato Carlo... (V, 4).

Isabella, novella Francesca da Rimini, si riunisce a Carlo, motivo assoluto della sua giusta passione. La vita terrena si chiude come in un canto funereo, in una musicalità d'azione mesta ma non disperata; e l'autore soddisfa l'esigenza della sua creazione artistica nello sviluppo della tematica libertaria ed individuale con l'immagine poetica della donna eroica.

Note sul Filippo

(1) - La tragedia Filippo è l'unica che abbia subito una lunga e laboriosa elaborazione; sin dalla terza versificazione, come risulta dal ms. Alfieri 28-1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, l'autore stesso annotò le tappe successive di questo lavoro:

- | | | | |
|---------------------------------------|----------|-------|----------|
| 1) Creata in francese. | Marzo | 1775 | Torino. |
| 2) Tradotta in prosa italiana. | Agosto | 1775. | |
| 3) Messa in versi. | Luglio | 1776 | Firenze. |
| 4) Rifatti i versi. | Luglio | 1780 | Firenze. |
| 5) Tornati a fare. | Dicembre | 1781 | Roma. |
| 6) Corretti nello stamparli. | Dicembre | 1782. | |
| 7) Rifatti in Pisa. | | 1785. | |
| 8) Corretti in Parigi per la stampa. | | 1787. | |
| 9) Ricorretti per ristampa in Parigi. | | 1789. | |

Questo prospetto conferma l'impressione che la tragedia Filippo è la più elaborata delle opere tragiche alfieriane, nella quale il Nostro riesce a raggiungere la tanto desiderata brevità condensando l'azione in un numero minimo di versi. Anche il numero dei personaggi ha subito una modifica: infatti, nella creazione francese vi è una figura in più, Léonor, la confidente della regina. Notiamo, infine, che il terzo ed il quarto atto sono invertiti, e che le due vittime periscono avvelenate.

Alfieri rivela, di sua spontanea volontà, l'origine del Filippo: 'Il Filippo, nato francese, e figlio di francese, mi venne di ricordo dall'aver letto più anni prima il romanzo di Don Carlos, dell'Abate di San Reale.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 2, p. 177). Notiamo che l'Histoire de Don Carlos del Saint Réal, pubblicata a Parigi, nel 1672, cambia la storia in fatti leggendari; ma quelli storici sono i seguenti: Don Carlos, figlio di Filippo II e di Maria infanta di Portogallo, morta di parto dopo la nascita del figlio (8 luglio 1545), è descritto come deforme e dissoluto 'con alienation alle volte di mente', secondo quanto dice Paolo Tiepolo, veneto, nel 1563; il padre Filippo, invece, è l'opposto del figlio, ed è il tipico sovrano della Controriforma, vendicativo, bigotto e mancante di spirito evangelico. Risposatosi con Elisabetta di Valois, figlia di Enrico II e di Caterina de' Medici, entrò in disaccordo con il figlio per la questione della spedizione contro le Fiandre in rivolta; Don Carlos tentò di evadere dal potere del padre, ma venne arrestato sotto i seguenti capi d'accusa: ribellione, eresia, tentato parricidio. Elisabetta moriva di parto prematuro, e circolavano già voci insistenti circa la morte del principe: entrambi avvelenati, come si sospettava. La denuncia dei delitti della corte di Spagna emanava dai Paesi Bassi, in un libello promulgato da Guglielmo il Taciturno, nel 1581: e la leggenda si impadronì dei fatti, che entrarono nella letteratura e nel teatro. Cazzani, nella sua edizione delle tragedie di Alfieri, ne fa un dettagliato resoconto. (Cfr. V. Alfieri, Le Tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, pp. 1321-25). Ma il Nostro, al corrente

di tutto ciò che si scrisse sulla tragedia spagnola, si allontanò progressivamente dai modelli conosciuti e divenne originale in quanto sviluppò con più insistenza la figura di Filippo piuttosto che quella di Carlo, come era sempre stato fatto: la tirannia del monarca spagnolo era, infatti, alla base dell'interesse del tragedia, e ciò dette avvio, nel 1777, subito dopo la versificazione del Filippo, al trattato Della Tirannide.

(2) - Cfr. V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 2, p. 46: "... si inaugura col Filippo, la più tormentata delle tragedie dell'Alfieri...".

(3) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 1015. Per la critica, cfr. F. Flora, Storia della Letteratura Italiana, Mondadori, 1962, Vol. IV, cap. 10, p. 190.

(4) - Infatti, è questo il motivo essenziale del Filippo; e non solo in questa tragedia, poiché il sentimento di solitudine e d'infelicità trapela ovunque nell'opera tragica dell'Alfieri. Cfr. Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, a cura di W. Binni, pp. 950-51.

(5) - Isabella: "Di padre a lui mostra l'aspetto, e agli altri/Serba di re la maestà severa./Che non si ottien con generosi modi/Da generoso core? Ei d'alcun fallo/Reo ti par? (chi non erra?) allor tu solo/L'ira tua giusta a lui solo dimostra." (Filippo, atto II, sc. 2, p. 17, in Tragedie di V. Alfieri, op. cit.).

(6) - Isabella: "Che vuoi?.../Perché a me non mi lasci? a che più tormi/La pace ch'io non ho?... Perché venn'io?" (Filippo, atto III, sc. 1, p. 22, op. cit.).

(7) - Isabella: "Cagion son io,/Misera me! che tu non l'ami." (id., p. 23).

(8) - Isabella: "Temo anch'io... ma più il figlio assai, che il padre." (id.).

(9) - Nell'evoluzione della tragedia greca dell'antichità, la catarsi è necessaria per liberare l'individuo dalla prigionia del Fato. Nella tragedia alfieriana, Filippo è il Fato, ed il personaggio satellite ne è il prigioniero: Isabella sarà libera solo con il supremo sacrificio di se stessa.

(10) - A proposito del titanismo alfieriano, si legga quanto segue: 'Il Croce vide illuminarsi di nuova luce l'opera del Poeta, rivolta a plasmare nelle Tragedie creature titaniche, anime il cui fiero individualismo si traduceva in un divampante fiammeggiare di passioni indomabili. E perciò sentì assai più vicini fra loro, nella fantasia dell'Alfieri, i tiranni e i liber'uomini, i Creonti e gli Icili, Filippo e Antigone, affratellati da quella comune impronta super-

umana che aveva impresso loro il Poeta nel suo assiduo vagheggiamento di esseri di statura gigantesca.' (W. Binni, Un saggio del Croce e gli studi del Momigliano, in I classici italiani nella storia della critica, Firenze, 1942, Vol. II, cap. 6, p. 226).

(11) - 'Il tema dominante dell'Alfieri è la morte: chi non riesce a porsi in armonia con l'universo ha la sublime illusione di sciogliere la sua tragedia con la morte: la suprema rinuncia alla vita gli appare supremo eroismo, che lo pone come esempio glorioso all'avvenire: di quel sogno della posterità l'eroe intanto gode in se stesso la gioia non nata, immaginandola. Morte è la parola dominante nelle tragedie alfieriane come quantità matematica e quantità ritmica.' (F. Flora, op. cit., p. 201).

(12) - Isabella: "Oh! saziar io sola/Potessi, io sola, il suo furor malnato!" (Filippo, atto V, sc. 4, p. 48, op. cit.).

(13) - Isabella: "Ah! sì; ti seguo. O morte,/Tu mi sei gioia; in te..." (id.).

(14) - Isabella: "Viverti al fianco?... io sopportar tua vista?.../Non fia mai, no... Morir vogl'io... Supplisca/Al tolto nappo... il tuo pugnale..." (id., p. 49).

(15) - Ed è proprio nel supremo sacrificio che i personaggi alfieriani esprimono la loro individualità, completando la loro personalità nell'esperienza delle passioni libertarie (vedi Virginia, per esempio). Del resto, con lo spirito ribelle ed autonomo dell'Alfieri, non possono esistere 'mezze creature', che trascinano la loro esistenza 'mutilate' nella loro vita terrena, come vogliono sostenere alcuni critici, fra quali il Gustarelli: '... i personaggi del teatro alfieriano sono dei mutilati, che coi fondamentali pochissimi organi loro rimasti vivono sì ma fanno sentire spesso la fatica che durano per vivere e l'inutile sforzo che compiono per adeguarsi alle complete creature della vita umana.' (A. Gustarelli, Analisi di personaggi del Teatro alfieriano, Vallardi, 1944, p. 17). Non credo che questa opinione possa essere valida per le tragedie libertarie del Nostro; semmai, qualche personaggio satellite d'una tragedia minore può sembrare un carattere 'mutilato', ma non bisogna dimenticare che l'azione stessa finisce per assorbirlo.

Giocasta ed Antigone: lotta impari contro il Fato

Con questo dramma si apre il ciclo tebano-greco: l'impronta dell'Alfieri, con la ben nota tematica del senso del limite e dell'ansia di libertà, calca la via del mondo antico, alla ricerca della soluzione ai quesiti dell'uomo moderno, il quale riversa la sua inquietudine nelle figure di Giocasta e di Antigone, rispettivamente madre e figlia: due creature femminili, coinvolte nella stessa tragedia, partecipi delle medesime sofferenze. Sorge in tal modo il binomio Giocasta-Antigone, da cui nasce un nuovo aspetto nella tematica del Nostro: una vera ed umana natura muliebre, scaturita dalla fusione di due caratteri di donna.

Questo binomio tragico sottolinea l'impatto della presenza femminile nello sviluppo dell'azione: Giocasta ed Antigone formano quella unità necessaria all'atmosfera alfieriana, in seno a cui il senso del limite e l'ansia di libertà si urtano senza tregua; ed in questo clima di mito classico l'individuo trova quella forza primitiva, che gli è necessaria per liberarsi dall'oppressione storico-politica del mondo moderno, chiuso e limitato da fattori umani e naturali, affinché egli possa fronteggiare quell'universale senso di fatalismo, che costituisce il campo d'azione nuovo e più vasto all'equilibrio della propria personalità(2).

Il primo atto della tragedia Polinice si schiude sulle tristi e dolorose note di Giocasta:

Tu sola omai della mia prole infausta,
 Antigone, tu sola, alcun conforto
 Rechi al mortal mio duolo: e a te pur vita
 L'incesto diè; ma il rio natal smentisci. (I, 1).

Il sentimento della 'forza del fato e dell'ira divina'(3) grava sulla coscienza e sulla vita delle due donne, le quali subiscono e rispecchiano una tragica ed ineluttabile fatalità senza alcuna speranza di riscatto(4); e la regina

ne è il portavoce principale. Nella sua sofferenza, però, ella non perde la capacità di esprimersi come una madre, pur accettando la prospettiva del supremo sacrificio:

D'Edippo io moglie, e in un di Edippo madre,
 Inorridir di madre al nome io soglio:
 Eppur da te caro mi è quasi il nome
 Udir di madre... Oh! se appellar miei figli
 I tuoi fratelli ardisti! oh! se ai superni
 Numi innalzar la mia colpevol voce!
 Io pregherei che in me volgesser sola,
 In me, la giusta loro ira tremenda. (ibid.).

Il desiderio della regina è quello di richiamare su di sé la 'giusta ira tremenda' degli dèi nella vaga speranza di rivedere la pace nella sua dimora. Ma il Fato ha prestabilito un corso diverso, ed è Antigone a ricordarlo con accenti emananti da una coscienza lucida e senza illusioni:

In Ciel, per noi, pietà non resta, o madre;
 Noi tutti abborre il Cielo. Edippo è nome
 Tal, che a disfar suoi figli per sé basta;
 Noi, figli rei già dal materno fianco;
 Noi, dannati gran tempo anzi che nati...
 Che piangi or, madre? Il dî, che noi nascemmo,
 Era del pianto il dî. (id.).

La tematica della tragedia, dunque, è chiara: l'incesto è la maledizione atavica, che impedisce all'individuo di sfuggire al destino prestabilito. Nel constatare un fatto simile, la risposta di Antigone non può essere che priva di pietà, e nel senso di consapevole realismo il suo tono appare duro, quasi accusatore: per questo suo atteggiamento e per la sua capacità di contemplare il passato della sua razza, la fanciulla acquista l'aspetto del personaggio tragicamente morale.

Con queste premesse, la tragedia nasce in uno spazio circoscritto da quattro pareti, contro le quali vanno a cozzare ed a rimbalzare i conflitti d'estremo individualismo e di ossessione dell'io regale(5): ed in questo clima l'unità Giocasta-Antigone deve mantenere e preservare la propria individualità nell'esiguo territorio concessole dalla furia irruente dell'unità Eteocle-Polinice. Uno degli elementi dell'unità femminile agisce in funzione di

guida in seno allo sviluppo violento della tragedia: Giocasta si trova al timone di questa luttuosa barca fino alla conclusione del viaggio; Antigone, invece, è destinata a rimanere all'ombra della madre, ma la sua presenza è concepita come l'equilibrio necessario per la stabilità dell'unità Giocasta-Antigone; inoltre, la principessa sarà l'unica ed involontaria erede del crimine di Edipo(6).

Lo scopo della regina tebana è quello di lenire l'odio dell'unità maschile(7); ma la sete di grandezza e di potere, con il concetto dell'io assoluto, che ossessiona la 'prole infausta' esacerba l'atteggiamento umano di Giocasta; il suo tentativo diviene inutile, anzi, si cambia in uno strumento d'azione negativa sul carattere dei due fratelli(8).

La coscienza del peccato grava sulla mente della regina, ma tutto ella tenta pur di arginare l'odio fraterno dell'unità Eteocle-Polinice(9); perché Giocasta, benché sia colpevole, rimane sempre madre:

Oh da gran tempo invan bramato figlio!
 Pur ti riveggo in Tebe!... Al fin ti stringo
 Al sen materno... Oh quanto per te piansi!...
 Or di': miglior fatto ti sei? chiedesti
 La madre; eccola: in lei l'orrido incarco
 Di fraterna querela a depor vieni?
 Deh! dimmi; a me consolator ne vieni,
 O tronicator de' miei giorni cadenti? (II, 3).

In tutta questa scena la figura materna assume una statura tragicamente sentimentale, occupando il primo piano dell'azione in un vano ma eroico sforzo di mitigare l'odio dei due fratelli; la parola 'madre' è la ragion di vita sua, e l'infelice regina vi si afferra con disperazione, offrendosi come olocausto supremo(10). Ma la realtà crudele ostacola l'eroismo disperato di Giocasta, a cui il sentimento della propria impotenza si fa più vivo:

Alme feroci,
 Questa è la pace? - Uditemi, ve' 'n priego.
 Udite... (id.).

I suoi accenti racchiudono una preghiera che finisce nel vuoto.

Il secondo atto si conclude in un'atmosfera di reazioni disperate; la regina, giunta al limite delle possibilità intellettuali e fisiche, abbandonando l'idea di ulteriori tentativi per diminuire l'odio tra i fratelli, riversa su di loro la delusione del suo cuore furente:

Empi, voi soli; ed io, che a voi son madre.
 Or via si ammendi il fallo mio: quel ferro
 Volgete in me; son vostro sangue anch'io.
 Emuli al male oprar, d'Edippo figli,
 Nati al delitto, ed al delitto spinti
 Dalle Furie implacabili, qui, qui
 Torcete i brandi: eccolo il ventre infame,
 Stanza d'infame nascimento. Ucciso
 Non il fratel, da voi la madre uccisa;
 Ben altro è il fallo; è ben di voi più degno. (id.);

e con l'espressione 'ventre infame, stanza d'infame nascimento' Giocasta concreta la colpevolezza sua nella figura della madre, che rimane la principale ragione della sua esistenza. La realtà si profila agli occhi dell'essere umano: crudele, fredda, ineluttabile(11), mentre diviene più acuta l'infamia del crimine incestuoso:

Oh fero trono!
 Ch'altro sei tu che un'ingiustizia antica
 Ognor sofferta, e più abborrita ognora?
 Mai non t'avess'io avuto, onor funesto!
 Ch'io non sarei madre or d'Edippo, e moglie;
 Ch'io non sarei di voi, perfidi, madre. (II, 4);

e benché sorgano bagliori di vana speranza ('Ami la madre tu?' - 'Sta la mia vita in te...'), si profila all'orizzonte lo spettro della tragica fine.

Il terzo atto è architettato su due piani: il primo è quello dell'illusoria promessa d'una pace impossibile; il secondo, la vera incapacità dell'individuo di ottenere il suo scopo. Antigone, con il suo ragionar chiaro, annulla l'aspetto della prima fase dell'atto, rilevando, nella seconda, l'inutilità dell'azione positiva(12); ella nel numero esiguo di personaggi della tragedia è la sola che agisca con lucida consapevolezza, che accresca nell'animo della madre l'impossibilità dell'azione(13).

Giunto alle soglie della disincantata realtà, l'individuo

alfieriano contempla scoraggiato il crollo di quel mondo
pregno di tematica plutarchiana, e vede svanire l'agognata
ansia di libertà, soffocata dall'insuperabile senso del
limite(14): Giocasta, quindi, assume questo atteggiamento,
arrendendosi alle forze demoniache del male, che rimangono
dominatrici nello sviluppo della tragedia(15).

Antigone, strettamente congiunta alla madre, subisce
l'urto degli eventi con atteggiamento passivo, ma non esita
ad unire gli sforzi suoi a quelli di Giocasta per ritardare
la catastrofe imminente(16), pur rimanendo presaga dell'
avvicinarsi di questa:

Ah! no; diffida. In cor sento un orrendo
Presagio... (III, 4).

Il senso di disperazione e di tristezza è aumentato
dall'inizio illusorio del quarto atto. Giocasta rimane ab-
bagliata dalla presenza simultanea dei suoi figli:

Numi, se è ver che della pace il fausto
Giorno sia questo, a me l'ultimo ei splenda!
Troppo ardir fôra altri implorarne io poscia;
E il mio sperar soverchio anco di questo... (IV, 1);

ma è un guizzo di speranza: nasce e sparisce nella tragica
dimensione della realtà, che la regina sente e vede nell'
odio inestinguibile dell'unità maschile(17); ed è a questo
momento che le sorge nell'animo il desiderio della morte
come catarsi liberatrice:

A me quel nappo,
Donalo a me; sia pur di morte: io prima,
Senza tremare, accosterovvi il labro. -
Felice me, se i Numi oggi fan pago
Il mio lungo desir di morte! Io tolta
Sarò così per sempre alla empia vista
D'atroci figli.....
..... - Possenti Numi,
In questo infausto orribil punto, io vòlgo
Tutti i miei voti a voi: sta in quella tazza
Il ver; sappiasi: dona; il dubbio cessi... (id.).

Dopo il furioso alterco scoppiato fra i due fratelli,
l'illusione nata all'inizio dell'atto è completamente

cancellata dal cuore dei personaggi femminili; subentra l'inquietudine, e Giocasta scopre la sua assoluta impotenza di ribellarsi al suo destino, che Edipo ha già segnato da tempo con il proprio crimine incestuoso:

D'Edippo or figli
Veraci siete, e figli miei. - Ravviso
Le Furie in voi, che al nuzial mio letto
Ebbi pronube già. Ma il mio misfatto
Già già voi state ad espiar vicini:
Fia dell'incesto il fratricidio ammenda. (id.).

Le sue parole, oltre che rappresentare il reprobato 'misfatto', sono come messaggere ferali: nessuno può scampare al Fato(18).

L'atto si chiude in un clima di solitudine disperata e di totale realizzazione dell'indistruttibile limite, che incombe sull'esistenza dell'unità femminile; una madre sfinita si rivolge alla pietà della figlia:

Ahi lassa!

Non li vedrò mai più!... Sola mi avanzi,
Pietosa figlia... Ah! vieni: alla infelice
Tua madre chiudi i moribondi lumi. (IV, 4).

Il limite imposto dal Fato disintegra l'unione che tiene sentimentalmente legate le due donne: a Giocasta non resta che la morte come soluzione ultima ed assoluta; ad Antigone spetta il compito di riscattare la figura femminile nel concetto eroico-plutarchiano.

Il quinto atto è il canto funebre della consorte di Edipo, la quale mette a nudo in una universale confessione tutti gli aspetti della sua natura. Il monologo della prima scena, fra i più sentiti nel loro profondo significato di tragedia della persona, può essere considerato in parti diverse. La prima è la consapevolezza della regina nell'aver perso ogni traccia di speranza:

Antigone non torna. - Oh dura forza
Che qui rattienmi! Io palpitante, e sola,
Udir da lunge lo stridor feroce
Deggio dell'empia pugna? e attender deggio
La compiuta esecrabile vendetta?...
Ahi vile! io vivo ancora? e ancora spero? -
Che sperar? nulla spero: ah! l'abborrito

Mio viver forza è del destin, che vuolmi
 Del fratricidio a parte pria, poi morta.
 Misfatto in Tebe a farsi altro non resta;
 E no 'l vedria Giocasta? (V, 1).

Il Fato rimane il solo giudice della tragedia tebana: impone la sua punizione, che deve essere scontata fino all'ultima goccia di vita delle vittime. La seconda parte è il lamento di Giocasta che si eleva nell'atmosfera satura di odio e di vendetta, impetrando pietà alla crudeltà del Fato:

- O voi, di Tebe
 Sovrani arbitri; o voi, d'Averno Numi,
 Che più tardate a spalancar gl'immensi
 Abissi vostri, ed ingoiarne? Io forse,
 Non son io quella che al figliuol mio diedi
 Figli e fratelli?... Ed essi, quegli infami,
 Ch'or bevon l'un dell'altro in campo il sangue,
 Frutto non son d'orrido incesto? Ah! tutti
 Siam cosa vostra: tutti. - Oh non più inteso
 Fero martire! io tutti in me gli affetti
 Sento di madre, e d'esser madre abborro. (ibid.);

qui il Fato si nasconde dietro l'immagine dell' 'orrido incesto', e la natura di Giocasta alberga la figura a doppia testa d'un essere umano, che soffre per gli affetti materni e si odia per la stessa ragione. La terza parte è il brusco ritorno alla realtà:

Ma che sarà?... Subitamente in campo
 Il fragor cupo dell'armi cessò...
 Al suon tremendo un silenzio tremendo
 Succede... Oh reo silenzio! a me presago
 Di sventura più rea! Chi sa?... sospesa
 La pugna han forse... Ohimè!... forse a quest'ora
 Compiuta l'hanno. (ibid.);

ivi sorgono sentimenti gemelli della tragedia, il desiderio e l'angosciosa tema per la fine dell' 'empia pugna', che porteranno al finale del monologo; Giocasta, la cui coscienza ha finalmente sentito la negatività di tutte le sue azioni nel voler un po' di pace, si rivolge allo sconosciuto vincitore con detti profetici:

Omai (lassa!) che debbo
 Creder, sperar, temer? per chi far voti?
 Qual vincitor bramar? - Nessuno: entrambi

Miei figli sono. O tu, qual sii, che palma
 N'hai còlto, innanzi (ah!) non venirmi, trema,
 Fuggi, iniquo; si aspetta al vinto intera
 La mia pietade: ombre compagne, a Dite
 Noi scenderemo, ad implorar vendetta:
 Né soffrirò la vista io mai di un figlio,
 Che, sul fratello ancora semivivo
 D'empia vittoria il reo stendardo innalza. (ibid.).

Qui si può concepire la misura del pessimismo alfieriano: l'individuo femminile, esaurite tutte le possibilità per una soluzione positiva ai suoi problemi morali, sprofonda in uno scoraggiamento da cui è impossibile risollevarsi; e non rimane che la delusione estrema.

La tragedia volge verso la fine come un torrente furioso, travolgendo ogni ostacolo: la tecnica dell'intreccio, la concisione dei versi, la rapidità dell'azione ne sono i fattori contribuenti. Nel vortice della corsa, l'unità madre-figlia è trascinata dalla violenza dei fatti(19); e, alla vista della morte fratricida, Giocasta crolla, stremata, mentre il rimorso della propria colpevolezza chiede la meritata punizione(20); appare l'ombra di Laio, gridando vendetta(21), e la disgraziata regina contempla con terrore la visione del mondo infernale. Le rimane, dunque, l'atto supremo, che non rappresenta la sfida al Fato ma semplice distruzione della propria esistenza:

Ultrice Aletto,
 Io son lor madre; in me il vipereo torci
 Flagel sanguigno: è questo il fianco, è questo,
 Che incestuoso a tai mostri diè vita.
 Furia, che tardi?... Io mi t'avvento... (V, 3).

Ma è proprio con questo gesto che Giocasta eleva un grido di protesta contro i numi, in quanto la punizione non colpisce chi è veramente colpevole, ma turba il destino degli innocenti. Come elemento costruttore, la regina di Tebe inizia e termina la tragedia in una lotta impari contro il Fato, subendone la volontà; la sua grandezza nasce, però, dal cercare di portare pace in seno alla propria famiglia, pure essendo conscia della negatività d'azione umana contro il senso del limite(22). Antigone, superstite elemento passivo, raccoglierà l'eredità della disfatta del titanismo alfieriano(23).

Dalle rovine del Polinice sorgerà la mirabile figura dell'unica profuga di Tebe, a cui spetterà il compito di riscattare l'individualismo eroico e libertario dell'essere umano contro l'assolutismo della tirannide.

Note sul Polinice

(1) - Il 28 maggio 1775, allorché si trovava a Torino, l'Alfieri prese a stendere in prosa francese anche il Polinice, subito dopo il Filippo: e pure essa subì il destino travagliato dei problemi linguistici dell'autore; ed egli sentì l'urgente desiderio di tornare alla lingua madre: 'Ma per mia somma disgrazia, quali si fossero quelle due tragedie, elle si trovavano concepite e nate in prosa francese, onde rimaneva loro lunga e difficile via da calcarsi, prima ch' elle si tramutassero in poesia italiana.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 1, p. 162). Perciò il Nostro si mise a divorare i maggiori poeti italiani, Dante, Tasso, Ariosto, Petrarca. Nel ritiro di Cézannes, dove cercò di vivere diversamente poiché credeva 'far vita troppo dissipata stando in città' (op. cit., id., p. 165), riuscendogli alquanto arduo tradurre in italiano il Filippo ed il Polinice, gli fu consigliato di studiare le traduzioni del Cesarotti dell'Ossian di James Macpherson (1736-1796) e del Benvoglio della Tebaide di Stazio (40-96 d. C. circa), opera questa che influenzò direttamente il Polinice e l'Antigone. Egli si esercitò a lungo sull'opera latina per impadronirsi dell'endecasillabo sciolto, che è il verso tragico; nel ms. laurenziano n. 15 appare la testimonianza di questo lavoro intitolato Estratto da' versi di Stazio per la tragica (cc. 74-83). Quanto alla vera origine della tragedia, è interessante citare l'autore stesso: 'Io sceglieva questo soggetto più assai per bollore di gioventù, e infiammato dalla lettura di Stazio, che per matura riflessione: ma trovandomi poi la tragedia fatta, siccome credeva di averne pure cavato più bene che male, l'ho lasciata sussistere.' (V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, pp. 1016-17); però, altrove si legge che 'Il Polinice, gallo anch'egli, lo trassi dai Fratelli nemici, del Racine... Nel Polinice l'aver io inserito alcuni tratti presi nel Racine, ed altri presi dai Sette Prodi di Eschilo, che leggicchiai nella traduzione francese del padre Brunoy, mi fece far voto in appresso, di non più mai leggere tragedie d'altri prima d'aver fatte le mie, allorchè trattava soggetti trattati, per non incorrere così nella taccia di ladro, ed errare o far bene, del mio.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 2, p. 177). Il titolo primitivo della tragedia è I fratelli nemici, come si legge nel codice laurenziano Alfieri, 26-1, c. 68r. L'opera venne riverseggiata a Napoli e a Roma nel 1781 (cfr. Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 8 & 9, pp. 206-7).

L'argomento del Polinice, come quello dell'Antigone, è tratto dal mito tebano, che venne trattato da parecchi poeti dell'antichità, quali: Omero (Odissea XI), Eschilo (I sette a Tebe), Sofocle (Edipo re, Edipo a Colono, Antigone), Euripide (Le Fenicie), Seneca (Edipo, Le Fenicie), Stazio (La Tebaide). Il mito può essere riassunto secondo gli autori di queste opere: Laio, pronipote di Cadmo, fondatore di Tebe, aveva rapito Crisippo, figlio di Pelope; il ragazzo si uccise per il dolore, per cui Pelope lanciò la sua maledizione su

Laio ed i suoi discendenti. Laio e Giocasta diedero alla luce Edipo, il quale, secondo l'oracolo, avrebbe ucciso il padre e sposato la madre; fu affidato ad un pastore, che gli perforò i piedi (Edipo = dai piedi gonfi) e lo appese ad un albero. Venne salvato da un altro pastore, e questi lo portò a Polibo, re di Corinto, che lo considerò come un proprio figliolo. Divenuto adulto, Edipo seppe dell'orribile responso dell'oracolo e dello stesso destino, e ciò lo costrinse a tornare a Tebe. Sulla via del ritorno, incontrò un vecchio su un cocchio: sorto un litigio, Edipo uccise il viaggiatore, ignorando che fosse Laio.

In quel tempo, la Beozia era sotto la maledizione della Sfinge; Creonte, fratello di Giocasta, aveva promesso e il regno e la regina in moglie a colui che avesse liberato il paese dal mostro. A chi la sfidava la Sfinge proponeva un enigma: Edipo lo sciolse ed essa dovette buttarsi da una rupe. Egli sposò Giocasta, che gli fu madre e sposa; da questa unione nacquero quattro figli incestuosi: Eteocle e Polinice, Antigone ed Ismene.

Ma la peste non cessava d'infierire in Beozia: sarebbe sparita solo con la vendetta della morte di Laio. Appresa la tremenda realtà, Giocasta morì impiccandosi; Edipo, accecatosi, lasciò Tebe e scomparve per sempre (episodio narrato da Sofocle nell'Edipo re). Eteocle e Polinice si misero d'accordo per regnare un anno ciascuno; il primo, però, finito l'anno di regno, non lasciò il trono e scacciò il fratello, il quale si rifugiò dal re Adrastò in Argo e ne sposò la figlia Argia; in seguito, mosse guerra a Tebe con l'aiuto di altri sette eroi. I due fratelli si scontrarono in un duello e perirono. Creonte, divenuto re di Tebe, proibì la sepoltura di Polinice considerato come traditore della patria; la sorella Antigone trasgredì gli ordini e venne condannata ad essere sepolta viva, benché vi si opposero all'atroce verdetto Emone, figlio di Creonte e fidanzato di Antigone, e Tiresia, l'indovino che prediceva immani sciagure. La sfortunata principessa s'impiccò nella tomba ed il fidanzato la seguì nel suo destino (ciò è narrato da Sofocle nell'Antigone e da Eschilo ne I sette a Tebe, per la prima parte). Vi sono alcune varianti nel mito, quale il suicidio di Giocasta alla morte dei figli (narrato da Euripide ne Le Fenicie).

Le due tragedie alfieriane, Polinice e Antigone, differiscono dal mito tradizionale in ciò che segue: Polinice regna per un anno prima del fratello; Giocasta sopravvive a Edipo ed ai due figli; l'episodio del veleno destinato a Polinice è inventato dall'Alfieri stesso.

Il Binni sottolinea l'importanza di quelle letture: 'Ma fra le letture e gli studi di quegli anni... furono le letture di Seneca tragico (di cui l'Alfieri poteva apprezzare, pur nella riconosciuta retorica, gli effetti violenti del verso spezzato e sintetico), dell'Ossian cesarottiano con i suoi endecasillabi "ben architettati" (come li chiamò nella Vita), ma più in profondo ricchi di suggestioni sentimentali, di un senso dell'orrore, della morte, dell'eroismo sfortunato che dovè operare come forte stimolo sull'animo alfieriano, anche se nella composizione del Polinice più immediatamente efficace fu la lettura della Tebaide di Stazio nella versione del Bentivoglio che rafforzava con il suo endecasillabo

eloquente e grandioso la reazione dell'Alfieri ai pericoli melodrammatici della sua prima prova tragica nella Cleopatra e aiutava (anche se non senza altri rischi di eloquenza e di enfasi, di eccesso nella direzione del truce e dell'orrido) il poeta nel suo sforzo di superamento degli elementi patetici e languidi della sua formazione francese.' (Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, a cura di W. Binni, pp. 952-53).

(2) - Cfr. V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 2, pp. 55-56: 'A questo processo di sedimentazione e di interiore chiarimento dell'ideologia alfieriana contribuisce in maniera determinante la suggestione catalizzatrice dei miti classici, che funziona attivamente nel liberare quell'ideologia da esclusive ipoteche "politiche" e nel sollecitarne una più ampia ed organica giustificazione, offrendo l'ambiente veramente consentaneo, nel segno del fato e di passioni estreme e vigorose, alla liberazione delle sue complesse e contrastanti istanze ideali.'

(3) - V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1016.

(4) - Mentre la situazione per l'unità Eteocle-Polinice si presenta sotto un altro aspetto: infatti, l'odio e la sete di potere sono i fattori contribuenti alla distruzione dei personaggi maschili. Vedi pure V. Masiello, op. cit., p. 58.

(5) - Vedi il confronto tra Eteocle e Polinice, sc. 3, atto II, del Polinice (V. Alfieri, Tragedie, op. cit., p. 65).

(6) - Eredità che la porterà nella tomba: Antigone, però, troverà la salvezza da questo atto catartico.

(7) - Vaga ma pur vana speranza: Giocasta: "M'è figlio,/ M'è figlio ancor: tal io l'estimo; e forse/Farò ch'ei te fratello ancora estimi./Affrontar voglio il suo furore io prima:/Io scendo al pian; tu resta..." (Polinice, atto I, sc. 2, p. 56, op. cit.).

(8) - Inutile tentativo: la disperazione è profonda, ma continua la preghiera: Giocasta: "Figlio (ahi me lassa!), oh quanto,/Quanto mal chiuso fiele entro a' tuoi detti/Aspri traluce!... Ah! venga, ei venga in Tebe,/Tra le mie braccia; e qui deponga ei l'armi. - /Ad impetrar pace dai Numi, o figlia,/Al tempio intanto andiamo..." (Polinice, atto I, sc. 3, p. 58, op. cit.).

(9) - Giocasta: "Oggi i fraterni sdegni/Fine avran, sì; ma il fin qual fia? sta scritto/Nei fati; e il Ciel soltanto il sa. Deh! fosse/Qual me' n lusinghi tu! Null'altra speme/Pria di morir m'avanza..." (Polinice, atto II, sc. 1, p. 62, op. cit.). Inoltre, vedi pure: Giocasta: "Giunto è l'istante, o figlio, ove l'un l'altro,/Senza rancore, al mio cospetto, esporre/Sue ragioni dovrà. Giudice fammi/Tra voi natura. Io, più d'ogni altri, in core/Io far ti posso risuonare addentro/Quel sacro nome di fratel, che omai/Più non rammenti." (Polinice, atto II, sc. 2, p. 62, op. cit.).

(10) - Giocasta: "Deh! ciò non dir: non v'hai tu madre in questa/Reggia? e finché ve l'hai, ti estimi inerme?/Ecco il tuo scudo, miralo, il mio petto;/Questo mio pianto, che ad un tempo entrambi/Voi già portò: deh! l'altro scaglia; ai nostri/Caldi amplessi ei s'oppon; tacito dirne/Par che nemico infra nemici stai." (Polinice, atto II, sc. 3, p. 64, op. cit.).

(11) - Giocasta: "Oh! non sai tu che in Tebe/Sommo infortunio è il trono? Il pensier volgi/Agli avi tuoi: qual ebbe in Tebe scettro,/E non delitti? Illustre certo è il seggio/Dove Edippo sedea. Temi tu forse/Non sappia il mondo ch'ebbe figli Edippo?" (Polinice, atto II, sc. 4, p. 68, op. cit.).

(12) - Antigone: "Offeso ei primo. - /Dissimulare invito cor gli oltraggi/Seppe giammai? D'ira, ma regia, pieno/Fervidamente Polinice esala/Co' detti il furor suo: ma l'altro tace;/Tace, e d'attorno immenso stuol gli veggo/Di consiglieri, onde ritrarre al certo/Alti non può né generosi sensi." (Polinice, atto III, sc. 2, p. 75, op. cit.).

(13) - Antigone: "Ei vi tradisce tutti;/Ed io ve 'l giuro: ei si fa giuoco, il crudo,/Di voi, de' dritti vostri." -
Giocasta: "No 'l creder, no... Ma pur, chi sa?... Mancava/Questo a tant'altri orrori!..." (Polinice, atto III, sc. 3, pp. 77-78, op. cit.).

(14) - È la tematica alfiерiana, che verrà ripresa nell'Antigone e nella Virginia, dove trionferà.

(15) - Giocasta (vedi nota 13).

(16) - Antigone: "O fratel mio,/Mi amavi un dì; ma se per me non vale,/Per la consorte tua, più di noi tutti/Da te amata, te 'n prego; e pel tuo dolce/Fanciul, cui nomi lagrimando; ah! frena/L'empia vendetta, io ti scongiuro: il trono/Lasciargli vuoi di sangue e di delitti/Contaminato? ah! non puoi sangue in Tebe/Versar che tuo non sia." (Polinice, atto III, sc. 3, p. 80, op. cit.).

(17) - Giocasta: "Che ascolto, o figli?/Oh quali accenti! oh ciel! tralucer veggo/Ad ogni detto, ad ogni cenno, in voi/La non estinta e mal celata rabbia." (Polinice, atto IV, sc. 1, p. 85, op. cit.).

(18) - Infatti, Eteocle dirà: "Madre, del fato/Forza è l'ordin seguir: siam del delitto/Figli; in noi serpe col sangue il delitto." (Polinice, atto IV, sc. 1, p. 89, op. cit.).

(19) - Giocasta: "Cura ne lascia all'ira,/Al rio furor degli spietati Dei." (Polinice, atto V, sc. 2, p. 94, op. cit.).

(20) - Giocasta: "Ecco, perfetta è l'opra: empì fratelli,/figli d'incesto, si svenan fra loro:/Ecco madre cui nulla a perder resta. - /Dei, più iniqui di noi, da tutto il Cielo/me fulminate a prova, o Dei non sète... -/Ma che veggio?... uno immenso orrido abisso/S'apre a' miei piè?... " (Polinice, atto V, sc. 3, p. 97, op. cit.).

(21) - Giocasta: "Di morte i negri/Regni profondi spalancarsi io veggio.../Ombra di Laio lurida, le braccia/A me tu sporgi? a scellerata moglie?.../Ma, che miro? squarciato il petto mostri?/E d'atro sangue e mani e volto intriso/ Gridi vendetta, e piangi?" (Polinice, atto V, sc. 3, p. 97, op. cit.).

(22) - È la tematica del pessimismo alfieriano.

(23) - E nella consapevolezza di tal onere ella proferisce questa dolorosa ma affettuosa espressione: "Oh madre!...".

Ansia di libertà e coscienza del proprio eroismo

La superstite della stirpe di Edipo viene descritta dall'Alfieri stesso:

Antigone, protagonista della tragedia, ha per primo motore e passione predominante un rabbioso odio contra Creonte. Le ragioni di questo odio son molte e giustissime; le taccio perché tutti le sanno; ma alle altre ragioni tutte sovrasta la fresca pietà di Polinice insepolto. Ecco già dunque due passioni in Antigone, che tutte due vanno innanzi all'amore ch'ella ha per Emone. Dall'avere il personaggio più d'una passione, allorché le diverse non si riuniscono in una, ne risulta infallibilmente l'indebolimento in parte di tutte; e quindi presso allo spettatore essendo queste per l'appunto, non credo che si debbano o possano né mutar, né alterare. La passion vincitrice in Antigone venendo ad esser poi l'odio, che è pure essenzialissima parte del suo dovere di sorella e di figlia, questo amor suo per Emone, che pure è solo cagione dei tragici contrasti e della catastrofe, lascerà forse molto da desiderare(2).

Questa è l'opinione dell'autore; ma l'impressione che il personaggio di Antigone suscita sugli spettatori è molto più profonda di quel 'lascerà forse molto da desiderare': infatti, la principessa tebana emana una personalità tale da divenire 'la prima grande persona alfieriana che abbia piena coscienza del proprio eroismo'(3). Come la sorella greca, Antigone subisce il contrasto fra il cuore e la ragione, che oppone i sentimenti del dovere e della pietà religiosa al razionalismo egoista ed autoritario; ella è conscia del fatto che la sua stirpe porta in sé le maledizioni del Destino, e concepisce la morte come l'unica soluzione per liberarla dal dominio della tirannia del Male; nel suo animo albergano il senso dell'infinito e l'ansia di libertà, e la consapevolezza del senso del limite nella reggia tebana: la figura di Antigone, quindi, è la cristallizzazione del pensiero alfieriano.

Con questa premessa, si capisce come Creonte, suo zio e usurpatore del trono di Tebe, veda nella fanciulla la sfida

alla sua autorità; egli, nel concetto del tragedia astigiano, impersona il senso del limite nato dalla tirannide, imponendone la legge dell'assolutismo(4). Nell'adempimento del suo dovere religioso per la sepoltura delle spoglie di Polinice, Antigone, ribellandosi all'autorità dello stato ed alla maledizione del Fato, afferma la propria individualità, suo supremo ideale, cui ella rende la libertà con l'atto della catarsi del suo essere fisico.

L'Alfieri torna, in tal modo, al mondo classico dell'antichità, alla imitatio heroum(5) per concretare i motivi ideali dell'individuo femminile. Ma sorge il problema della negatività dell'esistenza, già sperimentata nel Polinice: come si comporterà Antigone e come reagirà sullo sfondo di una tragedia proveniente da un retaggio d'incesto, d'empietà, di odio, di sangue? Perché ella è sola a Tebe, nell' 'orribil reggia... e tomba'(6), e conscia d'essere la sola superstite dell'infame casa di Edipo; ma con la sua apparizione(7) subentra un'impressione di volontà tenace a fin di rompere i legami con il passato, riparando al male commesso dalla famiglia sua:

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;
Esequie estreme, o la mia vita, avrai. (I, 2);

e sono questo detti che sanciscono l'individualismo di Antigone, che viene avvolta da un benefico senso di ribellione(8). Nello stesso soliloquio, si eleva una preghiera il cui tono rivela l'animo sofferente dell'uomo del Settecento(9):

Notte, o tu, che regnar dovresti eterna
In questa terra d'ogni luce indegna,
Del tuo più denso orrido vel ti ammantata,
Per favorir l'alto disegno mio.
De' satelliti regi al vigil guardo
Sottrammi; io spero in te. (ibid.);

infine, l'invocazione agli dèi riporta l'individuo alfieriano ad un concetto di dovere morale e religioso:

- Numi, se voi

Espressamente non giuraste in Tebe
 Nulla opra mai pietosa a fin doversi
 Trarre, di vita io tanto sol vi chieggio
 Quanto a me basti ad eseguir quest'una. -
 Vadasi omai: santa è l'impresa: e sprone
 Santo mi punge, alto fraterno amore... (ibid.).

Da questi passi trapela il volere definitivo ed assoluto di Antigone: compiere l'unica 'opra pietosa' che possa cancellare dalla sua vita la tache della malattia di Edipo; è un sacrificio che ella deve compiere da sola(10), è un dovere supremo per cui la morte diviene una necessità morale per riparare il male atavico:

Argia,

Teco non voglio io gareggiar di amore;
 Di morte, sì. Vedova sei; qual sposo
 Perdesti, il so: ma tu, figlia non nasci
 D'incesto; ancor la madre tua respira;
 Esul non hai, non cieco, non mendico,
 Non colpevole, il padre: il Ciel più mite
 Fratelli a te non dié, che l'un dell'altro
 Nel sangue a gara si bagnasser empì.
 Deh! non ti offender s'io morir vo' sola:
 Io, di morir, pria che nascessi, degna. (I, 3).

Il problema della principessa tebana è, dunque, la polarizzazione dei suoi sentimenti verso un atteggiamento conforme alla norma del giusto e dell'onesto, per cui la sua confessione del tragico passato assume un aspetto eroico nella rivelazione di quel fatto incestuoso e nell'accettarne le conseguenze perché prestabilite dal Fato; ma in essa sorge la ribellione alla vita sancita dalla maledizione degli dèi: ed è questa la sua ansia di libertà nel voler la morte, nel proclamarsi 'degnà di morir'; questa è la risurrezione dell'individualismo del personaggio alfieriano. E con le condizioni ben chiare lo scopo dell'Antigone verrà concretato: non solo la donna s'identifica nell'imitatio heroum dell'uomo, ma, allo stesso momento, ella assume l'aspetto inconfondibile della femminilità, che accentua l'individualità del suo carattere, ponendola sullo stesso piano dell'eroe alfieriano.

Il secondo atto rappresenta la sfida aperta all'autorità della tirannia(11): Antigone contro Creonte, l'individuo

contro lo stato. Per sei volte l'elemento 'io' squilla vibrante nell'aria, che si cristallizza al suo suono; esso rappresenta la volontà dell'eroina nel suo sviluppo(12):

Il guiderdon vogl'io;
 Io sola il voglio. Io la trovai nel campo;
 Io del fratello il corpo a lei mostrava;
 Dal Ciel guidata, io deludea la infame
 De' satelliti tuoi mal vigil cura:
 Alla sant'opra io la richiesi;..... (II, 2).

La protagonista non può, non deve aver dubbio alcuno sui propri sentimenti: l'amore verso la famiglia (il fratello Polinice), il rispetto verso il concetto di pietà religiosa (la sepoltura di Polinice vista come estremo rito terreno), e la consapevolezza dell'autonomia della propria natura femminile ('me del mio sesso io sento/Fatta maggiore'). L'individuo assume, nell'evoluzione della tragedia, l'aspetto eroico-plutarchiano, che investe l'uomo e la donna nella comune lotta contro la tirannide politica; l'individuo muliebre, però, acquista un tono che meglio lo definisce rispetto a quello maschile: e la donna, allo stesso livello dell'uomo, si distingue da quest'ultimo per natura, carattere, e gesti.

Il personaggio che rappresenta la tirannide, Creonte, è inferiore a Filippo, in quanto nelle due tragedie Antigone e Filippo il simbolo dell'autorità è diverso: Carlo riconosce nel re di Spagna un simbolo universale di potere a cui è impossibile ribellarsi(13); Antigone vede il potere nella maledizione del Fato, ma può affrontare Creonte, che non è all'altezza di Filippo; e l'atteggiamento della principessa, che subisce l'urto dell'ira degli dèi (e tale situazione afferma l'eroico individualismo della donna), si rivela combattivo e sprezzante:

Non io,
 Non io così, che al tuo cospetto innanti
 Sperai venirne; esservi godo; e dirti
 Che d'essa al par, più ch'ella assai, ti abborro;
 Che a lei nel sen la inestinguibil fiamma
 Io trasfondea di sdegno, e d'odio, ond'ardo;
 Ch'è mio l'ardir, mia la fierezza; e tutta
 La rabbia, ond'ella or si riveste, è mia. (id.).

Perciò Antigone appare superiore a Creonte, sul quale si riversano l'odio e lo spregio antitirannico della fanciulla; ella lo provoca perché anela la morte come simbolo di liberazione morale, e non come protesta storica contro lo stato politico: ciò che assilla la principessa è la lotta contro la schiavitù del Male; perciò il problema è sentimentale, in quanto ella vuole proteggere la propria innocenza femminile dalla contaminazione del crimine di Edipo(14); Creonte non è che uno degli strumenti di questa eredità infame, ed Antigone lo ricorda con chiari accenti nel rilevare la bassezza di questo aspetto della tirannide(15), che ella considera limite indegno alla sua ansia di libertà:

La personalità dell'eroina si definisce in un insieme di sentimenti che rendono più complesso l'essere umano e lo plasmano diversamente dalla rigida immagine dell'eroe tragico. In un sistema politico-tirannico, che genera odio ed ardente desiderio di libertà, l'individuo non ha dubbi sul suo scopo, che è universale e coinvolge il sentimento personale con quello della patria(16); Antigone, la quale vive nello stesso sistema e vede in Creonte l'usurpatore(17), antepone alla patria i propri sentimenti, che umanizzano l'eroina rilevandone l'individualismo in un concetto comune all'umanità: ecco perché ella non rappresenta l'eroina come simbolo della libertà per la patria, bensì l'immagine del riscatto eroico per la propria vita. Questo stato di passionale desiderio si acuisce con l'offerta della grazia, che la fanciulla sdegnosamente rifiuta, fino a chiedere la morte, 'pegno' all'amore del fidanzato(18).

Vista sotto questo aspetto, la natura di Antigone si ammanta intensamente di poesia, dando sfogo ad un ricco fluire di motivi morali e sentimentali; il suo carattere si definisce nelle sue finalità sullo sfondo della tragedia, riempiendo lo spazio di questa con tal forza persuasiva che i personaggi accessori risultano più convincenti(19).

La massima prova della resistenza morale di Antigone è la strenua lotta per preservare l'integrità del suo ideale sono raggiunte nella terza scena del terzo atto, la più importante della tragedia e fra le più belle del repertorio

teatrale alfieriano. Emone tenta di convincere la principessa tebana ad abbandonare i suoi propositi per ottenere la tanto agognata fine(20), ma la risposta non lascia dubbi sulla volontà dell'eroina:

Io non deludo, affronto
I tiranni; e il sai tu. Pietà fraterna
Sola all'arte m'indusse. Usar io fraude
Or per salvarmi? ah! potrei forse oprarla
Ove affrettasse il morir mio... (III, 3) (21).

Il figlio di Creonte, perciò, cerca di persuaderla non al matrimonio ('A te non chieggiò/Cosa indegna di te'), ma ad accettare una condizione di vita che possa essere un compromesso con l'idea del dovere ('se puoi/Viver, senza tua infamia') e che respinga il senso di crudeltà contro la loro stessa esistenza; ma Antigone, pur profondamente commossa, resiste con tutte le forze della disperazione:

... Emon, no 'l posso... A me crudel non sono: -
Figlia d'Edippo io sono. - Di te duolmi;
Ma pure... (id.).

A questo punto, Emone, involontariamente tendendo insidie, le ricorda la famiglia ('ad infelice vita,/Ma vita pur, restano Edippo, Argia,/E il pargoletto suo'), gli affetti, le sofferenze di coloro che le vogliono bene, e, infine, lui stesso, prostrato ai suoi piedi; la principessa, che sente vacillare il suo fermo proposito di fronte alla tenera visione dei suoi cari, implora dal profondo del cuore:

... Io te scongiuro...
Or che costanza, quanta io n'ebbi mai,
Mi è d'uopo, in molli lagrime di amore
Deh! non stemprarmi il cor... Se in me puoi tanto...
(E che non puoi tu in me?)... mia fama salva;
Lascia ch'io mora, se davver tu m'ami. (id.).

E poiché Emone persiste nel suo proposito, Antigone, con grande intensità, manifesta la sua disperazione, svelando l'intricata matrice che forma il personaggio femminile nella sua vita di sofferenza e d'amore, d'illusioni e di consapevolezza nell'impossibilità del vivere:

Non posso

Esser tua mai; che val ch'io viva? - Oh cielo!
 Del disperato mio dolor la vera
 Cagione (ohimè!) 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 fôra; oh! s'egli mai tal nodo udisse!...
 Ove il duol, l'onta, e gli stenti, finora
 Pur non l'abbiano ucciso, al cor paterno
 Coltel saria l'orribile novella.
 Misero padre! il so, purtroppo; io mai
 Non ti vedrò, mai più:... ma de' tuoi figli
 Ultima, e sola, io almen morrò non rea... (id.).

Dagli ultimi detti 'io almen morrò non rea' scaturisce la speranza consolatrice d'una fine, che preserverà l'innocenza dell'ultima figlia di Edipo. Subito dopo questa fase di poetica debolezza umana, Antigone riprende le forze primordiali della sua volontà, imponendo la sua autorità:

Vivi, Emon, te 'l comando... In noi l'amarci
 Delitto è tal ch'io col morir lo ammendo;
 Col viver, tu. (id.).

La grandezza eroica della fanciulla viene sancita dal profondo desiderio della morte, che adempie la tematica alfieriana dell'ansia della libertà: 'Ho scelto./Morte.', dirà ella, senza esitare(22). In tal modo, l'Alfieri realizza la dimensione della superdonna pur rimanendo nei limiti imposti dalla struttura della tragedia.

Qua e là sorgono bagliori d'esitazioni e di timori, che non sono un ritorno alla debolezza dei ricordi del passato, ma dimostrano una certa preoccupazione nel lento adempimento della condanna suprema, intensamente voluta e ricercata.

L'atto quinto si apre sulla figura di Antigone fra le guardie, che devono eseguire il decreto reale, e, con la stessa azione, concretare l'ideale della principessa. Le parole sue sono simili ad un canto funebre:

Su, mi affrettate, andiam; sì lento passo
 Sconviensi a chi del sospirato fine
 Tocca la meta... Impietosir voi forse
 Di me potreste?... Andiam. - Ti veggo in volto

Terribil morte, eppur di te non tremo. -
 D'Argia sol duolmi: il suo destin (deh! dica)
 Chi 'l sa di voi?... nessun?... Misera Argia!...
 Sol di te piango... Vadasi. (V, 1).

Qui inizia la catarsi della tragedia con l'incedere dell'eroina verso l'ara del sacrificio; e, lungo questa via dolorosa, Antigone si purifica dalle remore del passato ed umanizza il suo intelletto nello scambiare espressioni di femminile tenerezza con la buona e leale Argia:

Vieni, sorella, abbracciami; al mio petto
 Ché non ti posso io stringere? d'infami
 Aspre ritorte orribilmente avvinta,
 M'è tolto... Ah! vieni, e al tuo petto me stringi. (V, 2).

L'atto d'abbracciar la cognata racchiude in sè il fine ultimo di palesare il supremo ideale della sua vita, il cui destino verrà compiuto con un semplice gesto umano, gettando un ponte invisibile fra la terra ed il cielo; inoltre, questo stesso gesto rivela ad Antigone che il suo sacrificio non è stato vano, in quanto il Fato le concede di baciare le ceneri del fratello:

Oh cielo!
 Cener del mio fratello, amato pegno,
 Prezioso e funesto... ah! tu sei desso. -
 Quell'urna sacra alle mie labbra accosta. -
 Delle calde mie lagrime bagnarti
 Concesso m'è, pria di morire!... Io tanto
 Non sperava, o fratello... ecco l'estremo
 Mio pianto; a te ben io il doveva. (ibid.).

L'animo generoso dell'eroina vede i primi segni di bontà e di pace albeggiare all'orizzonte:

- O Argia,
 Gran dono è questo: assai ti fu benigno
 Creonte in ciò: paga essere déi. Deh! torna
 In Argo ratta; al desolato padre
 Reca quest'urna... Ah! vivi; al figlio vivi,
 E a lagrimar sovr'essa; e, fra... i tuoi... pianti...
 Anco rimembra... Antigone... (ibid.).

Ma la sofferenza umana è intollerabile; il pathos può, da un momento all'altro, annegare il senso della ragione ed annullare tutti gli sforzi attuati per ottenere la libertà:

Taci...

Deh! non mi far ripiangere... La prova
Ultima or fo di mia costanza. - Il pianto
Più omai non freno... (id.);

la volontà dell'eroina, temprata da innumerevoli prove, non si piega e riscatta l'individuo; la rinunzia è dolorosa, ma essa positivamente esacerba la consapevolezza della colpa ereditaria, della progenie incestuosa, del 'biasmevole amore':

Ah! vivi.

Di Edippo tu figlia non sei; non ardi
Di biasmevole amore in cor, com'io;
Dell'uccisore e sperditor de' tuoi
Non ami il figlio. Ecco il mio fallo; il deggio
Espiar sola. (id.).

Ed è questa consapevolezza che chiarifica e concreta la morale dell'individuo femminile: poiché Antigone considera peccaminoso l'amore per Emone, in quanto l'eventuale unione perpetuerebbe in lei i germi dell'incesto, e nel marito quelli della tirannide. Donde è sottolineata la necessità assoluta per la principessa tebana d'espriare il retaggio delle infamie da sola, mentre tornano gli affettuosi e dolcemente tristi ricordi del passato:

Emone, ah! tutto io sento,
Tutto l'amor che a te portava: io sento
Il dolor tutto a cui ti lascio. (ibid.).

La ferrea volontà dell'eroina riprende il sopravvento: 'A morte/Vadasi tosto'; il supremo istante di vita, concessole dal Fato, si cristallizza nell'anima di Antigone con un'affettuosa espressione: 'Addio, sorella... addio.'

Qui è la catarsi della tragedia: una celebrazione del trionfo della donna sul male, della sua capacità e della sua volontà di sconfiggere l'avverso destino e di conoscere il male sotto tutti i suoi aspetti più lusinghieri. La negatività dell'esistenza con tutte le sue illusioni ed amarezze viene convertita in una vittoria morale con l'affermazione dell'io, che rende positivo l'atteggiamento

dell'individuo femminile nello spazio limitato della tirannide imposta dal Fato: attraverso questa esperienza la coscienza di Antigone ha raggiunto la sua piena maturità, che valorizza e mette in risalto la volontà del personaggio alfieriano nella sua fase di desiderio autonomo di libertà.

Note sull'Antigone

(1) - L'Alfieri si trovava in Toscana dall'aprile del 1776 con l'idea di impadronirsi della lingua italiana: 'Quella lungaggine e fiacchezza di stile, ch'io attribuiva assai più alla penna mia che alla mente mia, persuadendomi finalmente ch'io non potrei mai dir bene italiano finchè andava traducendo me stesso dal francese, mi fece finalmente risolvere di andare in Toscana per avvezzarmi a parlare, udire, pensare, e sognare in toscano, e non altrimenti mai più. Partii dunque nell'aprile del '76, coll'intenzione di starvi sei mesi, lusingandomi che basterebbero a disfrancesarmi. Ma sei mesi non disfarono una trista abitudine di dieci e più anni.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 2, p. 173). L'autore, quindi, tornò in patria per purificarsi, in quanto era suo profondo desiderio ideare e scrivere le sue tragedie nella lingua materna; infatti, si legge più avanti che: 'Nelle sei o sette settimane ch'io dimorai in Pisa, ideai e distesi a dirittura in sufficiente prosa toscana la tragedia d'Antigone, e verseggiar il Polinice un po' men male che il Filippo.' (op. cit., id., p. 175).

L'Antigone è la prima tragedia 'non imbrattata di origine esotica' (op. cit., id., p. 177): essa venne verseggiata nell'aprile del 1777 in diciannove giorni, e presentata agli amici della "Sampaolina" di Torino; la seconda versione apparve nel 1781, e il 20 novembre del 1782, la tragedia venne rappresentata a Roma. Alessandro Verri (1741-1816), curiale e letterato, ammirò l'Antigone al punto che non riusciva a pensare ad altro 'sentendosi ripieno l'orecchio e il cuore di tante bellissime sentenze e meravigliosi spettacoli di quella tragedia'. (Lettere e scritti inediti, di A. Verri, a cura di G. Seregni in Dal Carteggio di P. e A. Verri, Milano, 1943).

L'autore fu certamente influenzato dalla lettura del poeta latino Papinio Stazio (40-96 d.C.), il cui poema mitologico Tebaide tratta appunto dell'argomento di Antigone nel dodicesimo libro; vi sono, pure, alcune influenze francesi dall'Antigone di Jean de Rotrou (1609-1650) ed alcune dall'omonima tragedia di Sofocle (496-406 a.C.), che l'Alfieri conobbe dalla traduzione del francese Brunoy, autore della monumentale opera Le Théâtre des Grecs (1730). Il mito tebano è stato già ampiamente trattato nella nota 1 del Polinice di questo lavoro (p. 19).

(2) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Gazzani, Mondadori, 1966, p. 1020.

(3) - R. Ramat, Alfieri tragico-lirico, Le Monnier, 1960. Vedi pure W. Binni, in Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, p. 954: 'L'Antigone è tragedia ancora mancante di una totale unità e soprattutto viva nel personaggio centrale, ma in quel personaggio essa raggiunge una singolare altezza poetica e intorno a quel personaggio si creano zone intere di poesia coerente e continua e di una finezza e purezza che non si possono trovare nel Polinice'.

(4) - Vedi per l'appunto la tragedia di Sofocle, Antigone, in cui l'eroina omonima si rivolge alla sorella Ismene con questi detti: "Non sai tu che Creonte, onor di tomba/concesse all'uno dei fratelli nostri,/l'altro mandò privo d'onore? Etèocle,/come la legge e la giustizia vogliono,/sotto la terra lo celò, ché onore/fra i morti avesse di laggiù; ma il corpo/di Polinice, che perì di misera/morte, ha bandito ai cittadini, dicono,/che niun gli dia sepolcro, e niun lo gema,/ma, senza sepoltura e senza lagrime,/dolce tesoro alle pupille resti/degli uccelli, che a gaudio se ne cibino." (Sofocle, Antigone, traduzione di Ettore Romagnoli, in Le Tragedie di Eschilo e Sofocle, Zanichelli, 1971, p. 852).

(5) - L'imitatio heroum è concetto che deriva da Plutarco di Cheronea (46-120 d.C. circa), nella sua opera Vite parallele, in cui ogni personaggio della storia greca è paragonato ad un personaggio della storia umana. A proposito di questa opera, l'Alfieri scrive: 'Ma il libro dei libri per me, e che in quell'inverno mi fece veramente trascorrere dell'ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone, ed altre, sino a quattro e cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca III, cap. 7, p. 84).

(6) - Argia: "Questa è l'orribil reggia,/Cuna del troppo amato sposo, e tomba." (Antigone, atto I, sc. 1, p. 103, nelle Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Cazzani).

(7) - L'entrata in scena di Antigone è, infatti, una vera e propria apparizione, poiché ella viene partorita dalla notte: " - Queta è la reggia; oscura/La notte: or via; si vada... E che? vacilla/Il core? il piè malferme l'orme imprime?/Tremo? perché? d'onde 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..." (Antigone, atto I, sc. 2, p. 104, op. cit.).

(8) - Non si dimentichi che ella proviene dal Polinice, tragedia ammorbata dal senso del limite.

(9) - Un alito di nota preromantica. Ci si riferisca pure al Saul, nella scena in cui Micol si esprime in tali accenti: "Notte abborrita, eterna,/Mai non sparisci?..." (Saul, atto I, sc. 3, p. 636, op. cit.).

(10) - Lo dirà ad Argia: "A santa impresa vassi,..." (Antigone, atto I, sc. 3, p. 108, op. cit.).

(11) - Antigone: "A te davanti,/Ecco, mi sto. Rotta ho tua legge: io stessa/Te 'l dico: inceso al mio fratello ho il rogo." (Antigone, atto II, sc. 2, p. 114, op. cit.).

(12) - È il farsi alfieriano.

- (13) - Carlo: "Gran tempo è già ch'io di morir sol bramo."
(Filippo, atto V, sc. 2, p. 41, op. cit.).
- (14) - Così pure il Masiello: "... ad Antigone importa non di rovesciare la tirannide di Creonte, ma di affermare, dinanzi al tiranno come dinanzi all'incalzare del fato, la propria incontaminata humanitas, attraverso il rifiuto radicale e la morte, al di fuori e al di qua di una alternativa costruttiva." (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 2, p. 68.).
- (15) - Antigone: "Empio tu, vile,/Che lor spingevi ai colpi scellerati./Sì, del proprio fratello nascer figli/Delitto è nostro; ma con noi la pena/Stavane già nel nascerti nepoti./Ministro tu della nefanda guerra, tu nutritor degli odi, aggiunger fuoco/Al fuoco ardivi; adulator dell'uno,/L'altro instigavi, e li tradivi entrambi./La via così tu ti sgombrasti al soglio/Ed alla infamia." - "Che nomi tu gli Dei? tu, ch'altro dio/Non hai che l'util tuo; per cui sei presto/Ad immolar e amici, e figli, e fama;/Se tu l'avessi." (Antigone, atto II, sc. 2., p. 118, op. cit.).
- (16) - Virginia, nella tragedia omonima, ne è il classico esempio.
- (17) - Antigone: "Il trono ei vuole,/E non l'hai tu: ma, per infausto dritto,/Questo ch'ei vuole, e ch'ei si usurpa, è mio./Vittima a lui l'ambizione addita/Me sola, me..." (Antigone, atto II, sc. 2, p. 117, op. cit.).
- (18) - Antigone: "M'offre grazia Creonte? - A me qual altra/Grazia puoi far che trucidarmi? Ah! tôrmi/Dagli occhi tuoi per sempre il può sol morte:/Felice fai chi te non vede. - Impetra,/Emone, il morir mio; pegno fia questo,/Sol pegno a me, dell'amor tuo. Deh! pensa/Che di tiranno il miglior dono è morte;/Cui spesso ei niega a chi verace ardente/Desio n'ha in cor..." (Antigone, atto III, sc. 2, p. 124, op. cit.).
- (19) - Come giustamente dice anche il Fubini (M. Fubini, Vittorio Alfieri - Il Pensiero, la tragedia, Sansoni, 1953, pp. 121 e sgg.).
- (20) - Emone: "Oh! che favelli?... Ahi vista!/Atroce vista!... Io no 'l vedrò: me vivo/Non fia. - Ma, m'odi, o Antigone. Forse anco/Il re deluder si potria... Non parlo/(Né il vuoi, né il vo') che la tua fama in parte/Né pur si offenda..." (Antigone, atto III, sc. 3, p. 127, op. cit.).
- (21) - Antigone ha già svelato l'amore per Emone con molta delicatezza: "Se non più cara, più soffribil forse/Farmi la vita Emon potrebbe; e solo/Il potrebb'ei." (Antigone, atto III, sc. 2, p. 125, op. cit.).
- (22) - Atto IV, sc. 1, p. 130, op. cit.: 'Quel laconico dialogo fra Creonte ed Antigone... è degno di Sofocle', dirà Ranieri de' Calsabigi in una lettera all'autore (Napoli, 20 agosto, 1783) - (v. Tragedie di V. Alfieri, a p. 950 dell'opera citata).

Clitennestra: delusione e negatività dell'individuo

Dalla reggia di Tebe, l'azione dell'intelletto alfieriano si sposta ad Argo. Riappare la stessa tematica: l'imposizione del limite sancita dal Fato si trasmette dalle tragedie tebane a quelle pelopidi(2), con risultati eguali: l'individuo è oppresso dalla responsabilità dell'atto peccaminoso, che ricade conseguentemente sui suoi discendenti.

Dopo la sconfitta dell'unità femminile Giocasta-Antigone, il secondo elemento, Antigone, ribellandosi al senso deprimente dell'abulia, riscatta il concetto dell'esistenza e della sua necessità, ed esemplifica, in tal modo, il titanismo alfieriano; subito dopo, però, sorge la tragedia dell'Agamennone, che riprende la tematica dell'assoluto pessimismo dell'Alfieri riguardo alla volontà di agire dell'individuo. È interessante rilevare che questa tragedia nasce prima di quella gloriosa sintesi di concetto plutarchiano-libertario, Virginia. Non è arduo capirne la ragione: una natura umana come quella del Nostro non può soggiacere allo sconforto della delusione per lungo tempo, in quanto gli è necessità vitale il ribellarsi; e la tematica della solitudine pessimista dell'Agamennone (come, del resto, avviene nella tragedia gemella, l'Oreste) provoca un opposto sentimento, che è quello dell'ansia di libertà in una società schiava ed oppressa. In questa tragedia l'umanesimo eroico dell'Astigiano sembra crollare sotto l'impatto del soggetto, che è, infatti, turpe ed orribile; e l'Agamennone non piacque al Poeta stesso in quanto si allontanava dal concetto magnanimo dell'uomo-eroe(3). Ma non bisogna giudicare questa opera poco alfieriana limitandosi all'aspetto estetico dell'eroismo(4), poiché la linea di pensiero dell'autore, tutta tesa alla finalità libertaria della propria espressione, deve passare per l'esperienza dello scetticismo e della sfiducia, che sono importanti caratteristiche letterarie della drammaturgia dell'Alfieri. Quindi, la tragedia Agamennone rappresenta

la condizione umana oppressa da forze misteriose e soprannaturali, e non più dal tangibile potere politico: si tratta d'una premessa metafisica, che sfugge al ragionamento umano.

In questa opera appaiono due unità, quella maschile Agamennone-Egisto, e quella femminile Clitennestra-Elettra: i due elementi muliebri subiscono ed assorbono l'urto del pessimismo alfieriano, mentre l'unità virile ne limita l'esistenza provocando la loro reciproca distruzione(5).

Nella descrizione dei personaggi, il trageda descrive Clitennestra 'innamorata, debole, credula', ed Elettra 'onesta, ama i genitori'(6): quindi ad un carattere succubo si oppone una forte volontà di reazione. Ma l'atmosfera stessa della tragedia impedisce il germoglio del volere eroico, poiché le basi strutturali dell'Agamennone sono pregne di pessimismo e di sfiducia, tratti che condizionano il movimento dell'individuo, e lo 'ingabbiano'(7) in una situazione rovinosa nella sua immobilità. L'unico alito affettivo è la comunicazione reciproca degli assilli e dei dolori e delle pesanti confessioni, che sorgono tra la madre e la figlia: è il solo legame che possa tenere unito l'elemento femminile fino alla sua tragica soluzione. Questo ponte sentimentale nasce con Elettra, ma è condizionato dall'influenza nefasta del Fato, le cui forze soprannaturali prestabiliscono e limitano ogni atto umano:

Madre, e fia ver che il rio nostro destino
 A tremar sempre condannate ci abbia;
 E a sospirar, tu il tuo consorte, invano,
 Io 'l genitore? A noi che giova omai
 L'udir da sue radici Troia svelta,
 Se insorgon nuovi ognor perigli a tôrre
 Che il trionfante Agamennòn qui rieda? (I, 3).

Da queste battute Elettra rivela l'immenso stato di sfiducia, che permea la propria vita e quella della madre; la condanna è la logica conseguenza del delitto incestuoso di Clitennestra; la colpa ricade sulla progenie della peccatrice, e la disperazione s'impossessa dell'equilibrio dei protagonisti(8). In questa situazione, l'esistenza umana è pre-gna di quel senso di pessimismo tipicamente alfieriano, che penetra

l'individuo rendendolo incapace di realizzare una robusta reazione positiva pur rimanendo cosciente della imminente catastrofe. Gli elementi affettivi acquiscono l'isolamento dell'unità femminile; ed i ricordi del passato non sono che la proiezione dolorosa di questo stato(9), che è reso più intenso nella sua tragicità(10).

Nello sviluppo torbido degli affetti umani, emergono le ombre delle colpe commesse e dei desideri proibiti(11), che strappano un sentimento di sorpresa e di tema alla madre colpevole ('Ohimè! che ascolto?/Avria fors'ella penetrato?...'); ed in questa scena Elettra, in uno slancio di devozione filiale, acquista una carica di vigoria veramente coraggiosa e sorprendente:

O amata madre,
 Che fai? Non credo io, no, che ardente fiamma
 Il cor ti avvampi: involontario affetto
 Misto a pietà, che giovinezza inspira
 Quando infelice ell'è; son questi gli ami
 A cui, senza avvedertene, sei presa.....
 Per l'ombra
 Sacra, a te cara, della uccisa figlia,
 Per quell'amor che a me portasti, ond'io
 Oggi indegna non son; che più? te 'n priego
 Per la vita d'Oreste: o madre, arretra,
 Arretra il piè dal precipizio orrendo. (id.).

Nella sua illusione di amore di figlia, Elettra si sottopone ad un immenso sforzo morale per poter convincere la madre ad abbandonare la nefanda relazione con Egisto(12). Forze opposte si neutralizzano a vicenda: Clitennestra, nel suo stato passivo che rende impossibile un'azione positiva, retrocede dinanzi alle parole di Elettra, la quale vuol procedere, nel suo desiderio di lotta, verso la libertà dal dominio del peccato, ideale purtroppo irraggiungibile; e nonostante la sua preghiera, ella non riesce a penetrare l'anima della madre. Malgrado tutto, riaffiorano perduti sentimenti di rimorso nel cuore della genitrice, che percepisce la gravità del fallo pur rilevando la mancanza di volontà per reagire contro lo stato di pessimismo:

Che dico?... Ahi lassa!... Ohimè! che bramo?... Elettra,
 Piangi l'error di traviata madre,
 Piangi, che intero egli è. La lunga assenza
 D'un marito crudel... d'Egisto i pregi...
 Il mio fatal destino... (id.);

e nell'impossibilità di fronteggiare il Fato, ogni azione appare inutile, ed il pessimismo intorbida la mente dell'individuo:

Ma, e chi son io? Di Leda
 Non son io figlia, e d'Elena sorella?
 Un sangue stesso entro mie vene scorre.
 Voler d'irati Numi, ignota forza
 Mal mio grado mi tragge... (id.).

Ma Elettra non desiste dallo scopo di strappare la 'traviata madre' alla distruzione, e la vittoria sembra infine sorriderle, allorché Clitennestra si accorge della verità(13): sfortunatamente, non è che l'ultima illusione morente, in quanto il confronto con Egisto vibra il colpo di grazia aprendo la via al delitto.

Il secondo atto chiarifica la posizione dell'individuo femminile: in altre parole, la debolezza di Clitennestra è l'ostacolo insormontabile, posto dal Fato come prova concreta dell'impossibilità d'azione e della sfiducia dell'essere umano nelle proprie forze; e questo stato psicologico è accresciuto da un fattore patologico, che è la torbida passione per Egisto. Elettra, legata alla madre per affetto sincero, lotta invano per ricostruire il focolare domestico. Quindi l'unità Clitennestra-Elettra principia a disintegrarsi proprio per quegli stessi sentimenti che, scaturiti dall'anima, si trovano nettamente opposti sul piano morale.

Con la mente offuscata, il fisico prostrato, la sposa d'Agamennone vede aprirsi dinanzi una via incognita ma piena di presagi funesti, e vi si precipita(14): ed a questo punto germoglia, subdola, l'idea dell'uxoricidio senza che Clitennestra se ne renda conto, poiché ella è la vittima del Fato e diviene lo strumento con il quale il Fato stesso potrà compiere la sua vendetta sulla casa di Tieste. In questa atmosfera ammorbata da profondo pessimismo si delinea il senso del limite: come una malattia contagiosa, esso si

avviciniamola all'essere della disgraziata regina mutandola in una creatura infernale.

L'incontro fra i due personaggi femminili ed Egisto rende acuti i sentimenti di ciascun protagonista, il quale si vetrifica nel proprio stato ed è incapace di agire diversamente. Riaffiora così il latente rimorso nella mente ottenebrata di Clitennestra:

Tremar non potrei tanto
 Se a certa morte andassi. Oh fera vista!
 Orribil punto! Ah! donde mai ritrarre
 Tal coraggio poss'io che a lui davante
 Non mi abbandoni? Ei m'è signor: tradito
 Bench'io sol l'abbia in mio pensier, vederlo
 Pur con l'occhio di prima, io no, no 'l posso.
 Fingere amor, non so, né voglio... Oh giorno
 Per me tremendo! (II, 2).

Si noti come la tortura morale di questo personaggio è acutamente messa in rilievo dalla coscienza del male nelle espressioni 'tradito... in mio pensier... Fingere amor, non so, né voglio': Clitennestra desta pietà nella sua abulia, nella sua incapacità di allontanare il male, perché in lei vegeta la tara ereditaria della discendenza di Tieste; e non si può accusarla di bruttura criminale(15), in quanto la matrice della sua natura è buona. Elettra ne è convinta, e la sua esclamazione di gioia arreca un barlume di fede e di speranza alla vista della madre moralmente turbata. In questa atmosfera resa statica dal senso d'impossibilità d'azione, l'odio di Elettra contro Egisto appare una salutare ribellione per un ritorno del tema eroico(16). Man mano che il secondo atto procede, nell'elemento femminile la figlia assume un aspetto dai lineamenti positivi e decisi, che si oppongono fermamente alla disgregazione della personalità della madre: al ritorno di Agamennone, Elettra eleva un canto di gioia, di felicità e di sentito amor filiale, e la bellezza di questo suo atteggiamento contrasta con il torbido pessimismo di Clitennestra(17). Sfortunatamente, questo movimento positivo viene neutralizzato dal volere del Fato: la regina è oppressa da un senso di disperata abulia, che limita e soffoca ogni atto libertario;

nessuna speranza può sopravvivere, perché la vendetta ineluttabile impone la distruzione delle unità umane della tragedia. Clitennestra dovrà soccombere non solo al contagio della colpa ereditaria, ma anche al male della peccaminosa passione, che la trascinerà insieme con la famiglia ad una fine disastrosa. La decisione del re di allontanare Egisto(18) è per la regina null'altro che la realizzazione della propria incapacità di liberarsi dalla schiavitù della passione:

Mi lascia,

Figlia innocente di colpevol madre.
 Più non mi udrai nomarti Egisto mai:
 Contaminar non io ti vo'; non debbe
 A parte entrar de' miei sospiri iniqui
 L'infelice mia figlia.....
 Sola
 Co' pensier miei, colla funesta fiamma
 Che mi divora, lasciarmi. - L'impongo. (III, 5).

Clitennestra, preda dell' 'orribil nembo'(19), acquisisce una inaspettata lucidità mentale, che la cangia da vittima a forza motrice per la finale e criminale impresa.

Il quarto atto concreta l'idea dell'uxoricidio, già germogliata nel subcosciente(20), e che verrà attuata nella terza scena dell'atto quinto. La regina, allontanatasi dalla sola sorgente di forza, la figlia, si unisce ad Egisto, il quale agisce in funzione di catalizzatore nell'animo femminile: questi, infatti, scopre in sé quell'idea orrenda dell'assassinio(21), e Clitennestra ne è ad un tempo spaventata ed affascinata:

Or t'intendo. - Oh quale

Lampo feral di 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. (IV, 1).

E per mezzo della satanica scaltrezza d'Egisto, la regina, vittima dello squilibrio psichico, traccia con lucidità il piano del tradimento, rammaricandosi di mancare di rapidità(22). Alle soglie del ferale passo, luci di rimorso compaiono nell'animo di Clitennestra, che le fanno intuire

gli errori sul punto d'essere attuati. La prima scena di questo ultimo atto è la rivelazione più chiara dello stato d'indecisione dell'individuo alfieriano, cui manca la forza di agire e di ribellarsi contro il destino, ottenendo la libertà anche con il suicidio. Questi versi, nella loro forma fluidamente chiara, sembrano riscattare la regina, prigioniera del Fato, con sentimenti di comprensione pietosa, in quanto ella è sola e senza risorse; ma il pessimismo alfieriano sanziona dall'inizio l'impossibilità di altre soluzioni: non resta alla debole Clitennestra che il ripiegarsi su se stessa(23).

Nel momento decisivo, ingigantisce il tormento nella coscienza dell'individuo, che vede con tragica lucidità la fine correndole incontro attirato da una forza immane:

... Qual mi ti mena innanzi,
 Qual Furia empia d'Averno ai passi tuoi
 È scorta, o Egisto? Io di dolor moriva,
 Se più veder te non dovea; ma almeno
 Innocente moriva: or, mal mio grado,
 Di nuovo già spinta al delitto orrendo
 Son dal tuo aspetto... Oh ciel!... tutte m'invade
 Le fibre e l'ossa incognito un tremore...
 E fia pur ver; null'altro a far ne resta?... (V, 2).

La disfatta è assoluta: non solo nella negatività dell'azione, ma anche nella propria individualità, in quanto Clitennestra sprofonda dallo stato d'allucinazione mentale al torpore dell'inebetimento(24).

Note sull'Agamennone

(1) - Tra il maggio ed il giugno del 1776, durante il soggiorno a Pisa, Alfieri idea le tragedie gemelle Agamennone e Oreste: 'Appena ebbi stesa l'Antigone in prosa, che la lettura di Seneca m'infiammò e sforzò d'ideare ad un parto le due gemelle tragedie, l'Agamennone e l'Oreste. Non mi pare con tutto ciò, ch'elle mi siano riuscite in nulla un furto fatto da Seneca.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 3, p. 178). Infatti, l'autore asserisce che: 'Questa tragedia era stata da me ideata in Pisa l'anno innanzi, e mi avea infiammato di tal soggetto la lettura del pessimo Agamennone di Seneca.' (op. cit., Epoca IV, cap. 5, p. 188). Le due tragedie gemelle furono distese in prosa a Siena nel luglio del 1777, dopo l'abbozzo della Tirannide, che venne letta al Gori-Gandellini. La prima versificazione venne compiuta a Firenze nel 1778 e la seconda a Roma nel 1781.

Il mito di Tieste era stato trattato da Eschilo, Sofocle ed Euripide, e l'Alfieri lesse l'Agamennone di Eschilo nel riassunto di Brunoy (cfr. nota 1, p. 34 del presente lavoro), conoscendo pure gli altri due tragedi greci. Di Eschilo ci è giunta la completa trilogia: Agamennone, Coefore, Eumenidi; di Sofocle Elettra; e di Euripide Elettra e Oreste. Nella tragedia alfieriana è possibile trovare una derivazione dal Macbeth di Shakespeare, autore che il Nostro non leggeva più dal 1775: 'Chi molto legge prima di comporre, ruba senza avvedersene, e perde l'originalità, se l'avea. E per questa ragione anche avea abbandonato fin dall'anno innanzi la lettura di Shakespeare (oltre che mi toccava di leggerlo tradotto in francese). Ma quanto più mi andava a sangue quell'autore (di cui però benissimo distingueva tutti i difetti), tanto più me ne volli astenere.' (op. cit., Epoca IV, cap. 2, p. 177).

I precedenti del mito di Tieste sono i seguenti: Tieste, fratello minore di Atreo, re di Micene d'Argo e di tutto il Peloponneso, aveva sedotto la moglie del re e fu scacciato dal regno. Ma Tieste rapì il figlio del fratello, Plistene, il quale, divenuto adulto, venne mandato dallo zio ad Argo per uccidere, a sua insaputa, il proprio padre. Atreo, non riconoscendo il figliolo, lo uccise; essendosi però accorto dell'atroce inganno, finse di riconciliarsi con il fratello. Durante un banchetto, il re servì all'incauto Tieste il corpo dei suoi figlioletti, nati dal matrimonio di Tieste con Aeropia. Agamennone, il primo dei cinque figli di Atreo, sposò Clitennestra, sorella di Elena, e salì al trono; in seguito, partì per la guerra di Troia. Durante la sua assenza, Egisto, nato per incesto da Tieste e da Pelopia, sua figlia, sedusse la consorte di Agamennone.

Questi sono gli antefatti, e la tragedia alfieriana narra del ritorno di Agamennone in patria.

(2) - Pelopide: da Pelops, figlio di Tantalo, padre di Atreo e di Tieste, nonno di Agamennone e di Menelao. La tragedia Agamennone è, quindi, originata da Pelops, e viene descritta come pelopida per distinguerla dalle tragedie tebane, la cui azione si svolge a Tebe, capitale della Beozia.

(3) - È ciò che scrisse l'Alfieri: 'Quanto virtuosamente tragica e terribile riesce la precedente catastrofe, d'un padre che è sforzato di salvar la figlia uccidendola, altrettanto, e più, viziosamente e orribilmente tragica è questa, di una moglie che uccide il marito per esser ella amante d'un altro. Quindi, in qualunque aspetto si esamini questo soggetto, egli mi pare assai meno lodevole di tutti i fin qui trattati da me.' (V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Gazzani, Mondadori, 1966, p. 1026).

(4) - Cfr. U. Calosso: 'L'Agamennone... la cosa meno alfieriana... la sola che rasenti la tragedia borghese...' (L'anarchia di Vittorio Alfieri, Laterza, 1949, p. 128); così pure R. Ramat, che giudica l'Agamennone con l'Oreste una "eccezione", ma deve pur riconoscere che 'delle tragedie immani l'Agamennone è la più complessa e alfieriana' (Alfieri tragico-lirico, Le Monnier, 1960, pp. 67 e 63). Ma M. Fubini appare più deciso nel vedere 'la qualità alfieriana' in questa tragedia, per la presenza d'uno stato estremo e disperato nella 'iniqua, ma smisurata' passione di Clitennestra (Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani, La Nuova Italia, 1951, p. 180).

(5) - Si noti ciò che il Masiello dice a proposito: 'Il monologo iniziale di Egisto vale appunto a delinearne lo sfondo ideale, le condizioni-base della tragedia. Di questa incalzante fatalità, di cui Egisto è la voce ed il soggetto, Clitennestra è la vittima e lo strumento. Se Clitennestra, con la sua tragica perplessità, con la sua smarrita debolezza, con l'alienazione della volontà, rappresenta il centro fantastico ed ideale della tragedia, che in lei appunto si radensa e converge e che in lei trova la zona più sensibile e vibratile di rifrangenza, pure, essa, come personaggio tragico, non esisterebbe senza Egisto e senza Agamennone, che sono i termini e le condizioni del suo allucinato tormento, ed insieme il soggetto e l'oggetto di una rinnovantesi antica e fatale vicenda di odi e di sangue, che li invischia, ed in cui Clitennestra resta irretita e stritolata. Non è possibile, insomma, in questa tragedia staccare i personaggi dall'azione, dall'intrico profondo di relazioni in cui si trovano ad operare.' (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 2, p. 77). E si aggiunga l'opinione di Binni: 'In questa tragedia, in cui tutti i personaggi pur avendo vita propria, collaborano e si integrano, il motivo fondamentale della poesia alfieriana viene ad esprimersi nell'azione stessa, e a vibrare coerentemente in diverse situazioni, nei personaggi. Il tremendo delitto nella sua occulta maturazione è infatti svolto nella tragedia (che ha così ben più che un semplice valore teatrale-tecnico) come un motivo profondo e fatale che chiede liberazione ed espressione, affermazione completa e completo successo, mentre poi alla fine rivela la sua insufficienza a concludersi e dalla sua affermazione scaturisce la necessità di altre azioni e di altri delitti, il risorgere di altri limiti e di altri ostacoli. E di questa tensione e di questa finale delusione e dolorosa coscienza di un risorgere e moltiplicarsi

dei limiti intorno alle azioni e agli uomini, vivono coerentemente i quattro personaggi della tragedia, tutti, con mirabile e poetico sincronismo, accordati nel finale fortissimo e perfetto, in una comune situazione di delusione e di doloroso sentimento del crollo delle loro speranze e della loro tensione alla libertà e alla felicità.' (W. Binni, in Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, p. 958).

(6) - Secondo il manoscritto laurenziano (v. nota 1, p. 7, del presente lavoro).

(7) - 'ingabbiano': per questo termine, tipicamente alfieriano, leggiamo ciò che il Nostro dice: '... allo zio parve assai troppa; e trovandomi essere un diavoletto, che gli metteva a soquadro la casa, e che per non avere maestro che mi facesse far nulla, io perdeva assolutamente il mio tempo, in vece di aspettare a mettermi in Accademia all'ottobre come s'era detto, mi v'ingabbio fin dal dì und'agosto dell'anno 1758.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca II, cap. 1, p. 22).

(8) - Elettra: "Misere noi!... Madre, a chi fede/Prestare omai? come di dubbio trarci?/Come cessar dal rio timore?" (Agamennone, atto I, sc. 3, p. 201, nelle Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Cazzani).

(9) - Elettra: "Che dici? oh ciel! così non favellavi/Di lui, più lune addietro. Ancor trascorso,/Da che fean vela i Greci, intero un lustro/Non era, e sospirar di rivederlo/Ogni dì pur t'udiva io stessa. A noi/Narrando andavi le sue imprese; in esso/Tutta vivevi, e ci educavi in esso:/Di lui parlando, io ti vedea la guancia/Rigar di amare lagrime veraci.../Più no 'l vedesti poscia; egli è qual s'era:/Diversa tu fatta ti sei, purtroppo;/Ah! sì, novella havvi ragion che il pinge/Agli occhi tuoi da quel di pria diverso." (Agamennone, atto I, sc. 3, p. 202, op. cit.).

(10) - '... scene che non sono certo, né idealmente né materialmente, isolabili dall'organismo dell'opera, ma che rappresentano i momenti di massima concentrazione di più intensa vibrazione del gorgo tragico.' (V. Masiello, op. cit., cap. 2, p. 79).

(11) - Clitennestra: "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..." (Agamennone, atto I, sc. 3, p. 202, op. cit.).

(12) - È interessante notare come la psicologia di questo stato morboso viene messa alla luce nel rilevare la diversità dell'amore ('ardente fiamma') da altri impulsi affettivi ('involontario affetto/Misto a pietà').

(13) - Clitennestra: "Ahi me infelice! Or me' tuoi detti il vero/Ben mi traluce: ma sì breve un lampo/Di ragion splende agli occhi miei, ch'io tremo." (Agamennone, atto I, sc. 3, p. 205, op. cit.).

(14) - Clitennestra: "Numi, ragion, Fortuna, invano tutti/
All'amor mio contrastano. O a' miei preghi/Tu questo di
concedi, o ch'io co' detti/Ogni pietosa tua cura deludo./
Incontro a morte, anco ad infamia incontro,/Io volontaria
corro: al fero Atride/Corro a svelar la impura fiamma io
stessa,/Ed a perdermi teco. Invan divisa/Dalla tua sorte
speri la mia sorte:/Se fuggi, io fuggo; se perisci, io
pèro." (Agamennone, atto II, sc. 1, pp. 206-7, op. cit.).

(15) - Infatti, Elettra lo conferma: "Oh per noi fausto
giorno!/Non lunge io son dal racquistar la madre./Rimorso
senti? omai più rea non sei." (Agamennone, atto II, sc. 2,
p. 209, op. cit.).

(16) - Elettra: "O mortifera lingua, osi tu il nome/Contaminar
d'Atride? Andiam, deh! madre;/Questi gli estremi fian consigli
iniqui/Che udrai da lui; vieni." (Agamennone, atto II, sc. 2,
p. 209, op. cit.).

(17) - Elettra: "Oh padre!..."

Clitennestra: "Signor... vicenda in noi rapida troppo/
Oggi provammo... Or da speranza a doglia/Sospinte, or dal
dolore risospinte/A inaspettato gaudio... Il cor mal regge/
A sì diversi repentini affetti."

Elettra: "Per te finor tremammo. Iva la fama/Dubbie
di te spargendo orride nuove,/Cui ne fean creder vere i
procellosi/Feroci venti, che più di lo impero/Tenean del mar
fremente; a noi cagione/Giusta di grave pianto. Al fin sei
salvo;/Al fin di Troia vincitor tu riedi,/Bramato tanto, e
così invan bramato/Da tante lune e tante. O padre, al fine/
Su questa man, su questa man tua stessa,/Su cui, bambina io
quasi al partir tuo,/Baci infantili impressi, adulti imprimo/
Or più fervidi baci. O man, che fea/L'Asia tremar, già non
disdegni omaggio/Di semplice donzella: ah no! son certa,/
Più che i re domi e i conquistati regni,/Spettacol grato
è al cor d'ottimo padre/Il riveder, riabbracciar l'amata/
Ubbidiente sua cresciuta prole." (Agamennone, atto II,
sc. 4, p. 211, op. cit.).

(18) - Clitennestra: "Ma pur d'Argo in bando/Tosto ei lo
vuole." (Agamennone, atto III, sc. 5, p. 222, op. cit.).

(19) - Elettra: "Misera me!... Misera madre!... Oh quale/
Orribil nembo a noi tutti sovrasta!/Che fia, se voi no 'l
disgombrate, o Numi?" (Agamennone, atto III, sc. 6, p. 223,
op. cit.).

(20) - Cfr. nota 14, qui sopra.

(21) - Cfr. il Masiello: 'Non Egisto impone il delitto a
Clitennestra, bensì egli assolve, per così dire, ad una fun-
zione maieutica: aiuta quell'idea, che covava in profondo,
a specificarsi.' (V. Masiello, op. cit., cap. 2, p. 80).
Ed a questo proposito, si legga pure l'acuta osservazione
del Binni: 'Ma ciò che colpisce di più in questa tragedia
è poi la singolare misura dell'insieme, l'armonia organica
dell'azione in tutto il suo svolgimento, l'accordo intimo

fra i personaggi. Fusione e aderenza di mezzi tecnici e di potenti motivi poetici che raggiunge la perfezione nella grande scena 1 dell'Atto IV, in cui la impetuosa volontà di azione di Clitennestra (eccitata dall'addio che Egisto finge di darle e dall'avvicinarsi della fine di quel giorno che ella ha chiesto all'amante come dilazione alla sua partenza e che è divenuto il termine incalzante della sua decisione) - "È tempo,/Tempo è di oprar" - si intreccia con la perfida macchinazione di Egisto e che la sollecita mentre sembra ostacolarla e frenarla, fino al balenare orribile della necessaria uccisione di Agamennone ("Or t'intendo. Oh quale/Lampo feral di orribil luce...") e all'accettazione da parte di Clitennestra di esser lei ad uccidere il marito; e tutta la scena si svolge in una tensione estrema e pur senza il minimo eccesso di enfasi." (W. Binni, Il Settecento, cap. 7, p. 959, op. cit.).

(22) - Clitennestra: "Il sono/D'aver tardato troppo."
(Agamennone, atto IV, sc. 1, p. 228, op. cit.).

(23) - È la prima scena del quinto atto che prende la forma d'un monologo-confessione: l'individuo pratica l'autopsia d'una esistenza spentasi sotto la contaminazione del male.

(24) - È interessante leggere la descrizione del carattere di Clitennestra: 'Clitennestra, ripiena il cuore d'una passione iniqua, ma smisurata, potrà forse in un certo aspetto commovere chi si presterà alquanto a quella favolosa forza del destin dei pagani, e alle orribili passioni quasi ispirate dai Numi nel cuore di tutti gli Atridi, in punizione dei delitti de' loro avi: ché la teologia pagana così sempre compose i suoi Dei punitori di delitti, col farne commettere dei sempre più atroci. Ma chi giudicherà Clitennestra col semplice lume di natura, e colle facoltà intellettuali e sensitive del cuore umano, sarà forse a dritto nauseato nel vedere una matrona, rimbambita per un suo pazzo amore, tradire il più gran re della Grecia, i suoi figli, e sé stessa, per un Egisto' (V. Alfieri, Parere, op. cit., pp. 1026-27). Ma il giudizio del Nostro non giustifica lo studio dell'opera: 'Tutti i personaggi hanno dunque una loro altezza e una forza di personalità che contraddice all'impressione in vari critici di una tragedia "borghese" e alle caratterizzazioni troppo esterne che ne dà lo stesso Alfieri nel suo Parere', come ben rileva W. Binni (Il Settecento, cap. 7, p. 959, op. cit.).

V

ORESTE (1)Elettra: vana reazione contro lo sfacelo dell'individuo

Tragedia 'gemella' dell'Agamennone, in essa vi sono le stesse composizioni ed i medesimi temi dell'opera precedente. L'atmosfera è statica, anche se scossa da violenza esterna, benché possano essere individuati motivi nella figura di Pilade che si avvicinano ad una concezione eroica. Tutta l'azione, però, è ancora ben lontana dalla manifestazione chiara del sentimento libertario dell'individuo; questi ricerca affannosamente un'affermazione della propria autonomia: così si prolungano i problemi dell'unità Clitennestra-Elettra, accompagnata dalle inevitabili remore d'una vendetta sancita da una forza esteriore, che domina i protagonisti in tutte le loro azioni. Tornano, in tal modo, i motivi-chiave dell'Agamennone: la conclusione della tragedia avviene nello stesso clima di prostrazione intellettuale e fisica(2).

In questa tragedia, la cui struttura si presenta simile alla precedente, i personaggi subiscono certe modifiche che influenzano i loro caratteri dal punto di vista psicologico: la loro azione, per esempio, si manifesta come più irruente e saturata di odio e di vendetta; oppure, più debole. Clitennestra ed Elettra hanno subito cambiamenti visibili: la prima è 'pentita, in preda ai rimorsi, debole, irresoluta'; la seconda 'più non stima la madre, fiera, piena d'odio e di vendetta'(3). L'odio e la vendetta, apparsi nell'Agamennone, completeranno la loro opera di distruzione coinvolgendo le anime nobili con le malvagie(4). Ma non tutto è catastrofe nell'Oreste, poiché il prepotente bisogno di vendetta è passione intensa dell'animo: da questo atteggiamento scaturisce la potenza individualistica della natura femminile(5) in un'atmosfera di crisi della fiducia. Ed è Elettra che ha questo atteggiamento, il quale assomiglia ad una vera ribellione, pur constatando l'impossibilità di agire, poiché ella deve assorbire il riflesso della negatività e della sfiducia, emananti dall'aspetto di Clitennestra.

La tragedia Oreste si apre con il monologo di Elettra(6), che si trova presso il sepolcro del padre:

Notte! funesta, atroce, orribil notte,
 Presente ognora al mio pensiero! ogni anno,
 Oggi ha due lustri, ritornar ti veggio
 Vestita d'atre tenebre di sangue;
 Eppur quel sangue, ch'espier ti debbe,
 Finor non scorre. - Oh rimembranza! Oh vista!
 Agamennòn, misero padre! in queste
 Soglie svenuto io ti vedeo; svenuto;
 E per qual mano! (I, 1).

È un'invocazione che richiama il passato tragico degli Atrèi: la notte assume una forma umana, in quanto in essa è stato consumato l'uxoricidio, ed essa assorbe le fattezze del 'glorioso domator di Troia'(7). Sorge una sintesi di due correnti letterarie: la prima appartenente ad una mitologia d'un tempo ormai lontano (il destino che ricade sulla progenie); e la seconda già rappresentante la coscienza del male che turba la mente (preoccupazione del Medio Evo con l'aspetto teatrale del fatto). In questa tragedia, Elettra riveste le caratteristiche suddette, e reagisce alla negatività dell'esistenza con una vigoria inaspettata, date le premesse della situazione umana dell'Oreste. Nella seconda parte del monologo, la principessa si rivolge alla Notte come ad una compagna partecipe del suo dolore, unita in un atto di pietà ed insieme in un giuramento di necessaria ed ineluttabile vendetta:

O notte, almen mi scorgi
 Non vista, al sacro avello. Ah! pur ch'Egisto,
 Pria che raggiorni, a disturbar non venga
 Il mio pianto, che al cenere fraterno
 Misera reco in annual tributo!
 Tributo, il sol ch'io dar per or ti possa,
 Di pianto, o padre, e di non morta speme
 Di possibil vendetta. Ah! sì: te 'l giuro:
 Se in Argo io vivo, entro tua reggia, al fianco
 D'iniqua madre, e d'un Egisto io schiava,
 Null'altro fammi ancor soffrir tal vita,
 Che la speranza di vendetta. È lungi,
 Ma vivo, Oreste. Io ti salvai, fratello;
 A te mi serbo; infin che sorga il giorno
 Che tu, non pianto, ma sangue nemico
 Scorrer farai sulla paterna tomba. (ibid.).

Appaiono visioni sentimentali in un anelito preromantico,

che germoglia nell'atmosfera preta d'influenza mitologica; ma questa rinascita viene oppressa dalla universale e prestabilita forza del Fato. Elettra, benché abbia in sé i germi eroici di Antigone, manca di fede nel proprio individualismo libertario, necessaria premessa al fiorire di questi vitali germogli(8).

Nella speranza di ritrovare il filo del sentimento eroico, l'autore coltiva l'odio nell'anima della figlia d'Agamennone, illudendosi di ricreare l'individuo con il mettere a confronto due stati d'animo nettamente opposti; ma l'odio controlla la situazione limitando i movimenti dei personaggi fino a paralizzarli. I due elementi dell'unità femminile si respingono l'uno dall'altro, per le diversità spirituali proprie(9). Nell'esistenza della principessa avviene un cambiamento radicale, brusco, quasi brutale, che risulta dal tradimento di sua madre: con l'evoluzione della tragedia ingigantisce l'odio, e si fa più profonda la consapevolezza della crisi, che mette in risalto l'assenza di volontà d'azione(10). Triste e penoso è l'urto delle due mentalità femminili, che si neutralizzano a vicenda: Elettra rimprovera duramente la madre per il delitto nefando; Clitennestra si schermisce con parole di tardo pentimento, cercando d'impietosire la figlia:

Elettra:

E qual può tempo
Bastare a ciò? fosse anco eterno il pianto,
Nulla saria.....
Fuggi, o tu, cui né posso omai né debbo
Madre nomar: vanne; dell'empio Egisto
Riedi al talamo infame.....

Clitennestra: Fremer mi fai... Tu già mi amasti... o figlia...
Oh rimorsi!... oh dolore!... ah! lassa!... (I, 2).

Poiché l'azione è limitata dal volere del Fato, i sentimenti dei due personaggi sono repressi sul loro nascere, e la morte non è intesa come motivo di liberazione. In questa atmosfera d'assoluta negatività dell'esistenza, solo l'odio assume un aspetto positivo in quanto consuma nel suo veleno sia l'accusatrice che l'accusata(11). Elettra, quindi, in seno all'unità femminile, si oppone a Clitennestra ma non riesce ad allontanarsene: si profila, in tal modo, l'inizio del fallimento del

tentativo di liberare l'individuo dal senso del limite e di personalizzare la sua ansia di grandezza. Questa realizzazione si concreta quando Elettra è testimone del rimorso dei coniugi(12), e ne gioisce, pur sentendo in sé l'amarezza ed il dolore d'un tragico passato; e questo stato si acuisce nella disperazione di Clitennestra con la visione della vicina vendetta che il figlio Oreste infliggerà sulla casa degli Atridi(13): ma nulla può essere attuato perché l'individuo alfieriano è oppresso da una fatale abulia alla quale gli è impossibile ribellarsi. È il trionfo assoluto della crisi della volontà, e tutto ciò che avviene in seguito è fortuito, poiché il Fato ha eliminato ogni autonomia nella personalità della donna(14). L'incontro tra Elettra ed il fratello Oreste potrebbe alleviare il senso di disperazione nei cuori degli elementi umani della tragedia; invece, il riconoscimento del sangue fraterno non fa che accrescere il desiderio della vendetta contro l'usurpatore del trono di Agamennone. Nello scambio di affettuosi sentimenti, Elettra ricorda al fratello il tragico ed orrendo passato e la necessità di agire con coraggio:

Deh! l'ire affrena. Anch'io spesso rimiro
 L'ombra del padre squallida affacciarsi
 A quei gelidi marmi; eppur mi taccio.
 Vedrai le impronte del sangue paterno
 Ad ogni passo in questa reggia; e forza
 Ti fia mirarle con asciutto ciglio,
 Finché con nuovo sangue non l'hai tolte. (II, 2).

Ormai, la tematica dell'odio si è impossessata della trama della tragedia a tal punto che è impossibile sradicarla; l'autore stesso, non riuscendo a riproporre una nuova idea, continua a sviluppare la visione dell'orrido a forti tinte melodrammatiche, benché gli tornino in mente lontani motivi di pietà filiale on i quali si sforza di riscattare l'elemento femminile:

Misera madre!
 Vista non l'hai...; chi sa?... in vederla... (id.).

Questo atteggiamento umano temprava la crudeltà e la violenza dell'azione, e ci si chiede per quale ragione il tragedia

introduca in un'atmosfera statica e pregena dell'istinto di vendetta vaghi echi cristiani, per cui il personaggio femminile acquisisce un aspetto nuovo in un ambiente classico: lo stato di perplessità dell'anima(15), che l'Alfieri stesso considera di vitale importanza in una tragedia di fatalismo ereditario. In principio, da un sentimento d'oppressione scaturisce un atto libertario, che definisce la grandezza dell'individuo; questi, però, è limitato dal Fato e predestinato a fallire, e la sua volontà di agire si sgretola inesorabilmente; ma il poeta non può accettare la disfatta, e si rivolge ai temi universali della sofferenza intellettuale e sentimentale dinanzi alla ferocia d'un destino primitivo. Al sorgere di questi nuovi aspetti, si provoca una rottura nel complesso architettonico dell'opera: Elettra abbandona il suo primiero atteggiamento e diviene più umana sotto la spinta di vergini istinti, che sono del tutto caratteristici del romanticismo(16). E per questa ragione la tragedia non riesce a riproporre il motivo femminile dell'Agamennone, in cui Elettra mostra un equilibrio di carattere ed una volontà di decisione. Nella tragedia gemella, la principessa s'indebolisce a causa di sentimenti filiali, ed assiste alla totale disfatta dell'individuo.

Il terzo ed il quarto atto prolungano gli stadi dello sgretolamento dell'unità Clitennestra-Elettra, ed il quinto atto è il disfacimento passivo degli elementi femminili. L'Oreste non può concludersi che con la forzata distruzione degli elementi umani, in quanto l'esagerazione degli istinti ferini misti a sentimenti d'umanità rende la tragedia superficiale e poco adatta all'evoluzione del tema della catarsi eroica(17). Tuttavia, in questa crisi d'irrequietezza ideologica, di fronte all'irrisolutezza ed alla sconfortante abulia di Clitennestra, Elettra riesce a personalizzare la sua presenza non come un'eroina antigonesca ma come una creatura umana, i cui sentimenti di pietà possono riscattare la sua individualità in una nuova impostazione tragica; sfortunatamente, la tematica forsennata dell'odio lo impedisce, e la figlia di Agamennone deve assistere, impotente, al crollo assoluto della donna alfieriana.

Note sull'Oreste

(1) - A proposito di questa tragedia, ci riferiamo a ciò che riporta il Nostro: 'Trovandomi io dunque poi in Siena, come dissi, ed avendo già steso l'Agamennone, senza più nemmeno aprire quello di Seneca per non divenire plagiatario, allorchè fui sul punto di dovere stender l'Oreste, mi consigliai coll'amico raccontadogli il fatto e chiedendogli in prestito quello del Voltaire per dargli una scorsa, e quindi o fare il mio o non farlo. Il Gori, negandomi l'imprestito dell'Oreste francese, soggiunse: "Scriva il suo senza legger quello; e se ella è nato per fare tragedie, il suo sarà o peggiore o migliore od uguale a quell'altro Oreste, ma sarà almeno ben suo." E così feci.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 5, p. 189).

Le date di composizione sono le stesse che quelle dell'Agamennone, e rimandiamo alla nota 1 sull'opera, a p. 44 del presente lavoro.

I precedenti mitologici sono stati esposti con l'Agamennone. Nell'Oreste, il figlio d'Agamennone, che si era rifugiato fanciullo presso Strofio, re della Focide, tornò ad Argo con il compagno Pilade per vendicare la morte del padre. Nella tragedia di Eschilo, Eumenidi, le Erinni perseguitarono il giovane Oreste, che trovò rifugio presso il santuario di Delfo, dove Apollo gli diede la sua protezione mandandolo ad Atene da Pallade. La dea influenzò i voti dell'Areopago in favore di Oreste, il quale sposò in seguito Ermione, figlia di Menelao e di Elena, mentre Elettra si univa a Pilade.

Il Nostro conobbe certamente l'Electre di Crébillon (1674-1762), e anche l'Oreste di Voltaire, benché lo neghi nella Vita (vedi più sopra); ma lo spirito dell'Oreste alfieriano è ben diverso.

(2) - 'Tragedia gemella dell'Agamennone è l'Oreste, non solo per i tempi di composizione, per il ritorno di determinati personaggi e di determinate situazioni umane e morali (Clitennestra col suo "eterno duolo", irresolubilmente sbattuta tra il tormento del rimorso e dell'amore per Egisto, sprofondata in un dolore sempre più cupo e stanco), ma proprio per il suo impianto di fondo, per il senso ultimo della nuova concezione tragica, che pur nella diversità di ambiente umano - più affocato e convulso - e di esterna situazione, pare condurre alle stesse disperate conclusioni dell'Agamennone.' (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 2, p. 81).

(3) - Come è indicato nel ms. Alfieri 10 (V. P. Cazzani, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, p. 1335).

(4) - Vi è una nota incoraggiante, che è quella di Pilade, descritto dal ms. Alfieri 10 'specchio d'amicizia, prudente, cauto, virtuoso'.

(5) - 'Elettra, stante le persecuzioni che soffre da Egisto, ed un misto di pietà e d'ira ch'ella va provando per la madre

a vicenda; e attesa insomma la stessa ardentissima passione ch'è in lei, di vendicare il padre trucidato; Elettra diviene in questa tragedia un personaggio molto più tragico che non lo sia stata nell'altra! (V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 1028).

(6) - Così l'Agamennone si chiude con le parole di Elettra, che si rivolge alla notte ('Oh notte!... Oh padre!...'). E non è una coincidenza, ma una situazione parallela.

(7) - Come Egisto si riferisce ad Agamennone (Agamennone, atto III, sc. 2, p. 217, nelle Tragedie di Vittorio Alfieri, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966).

(8) - E l'Alfieri deve assistere ad un'altra sconfitta nel suo tentativo di lotta contro il suo pessimismo prima di concepire la creazione eroica della Virginia.

(9) - Clit. : "Deh! vieni; andiam compagne/Alla tomba."
Ele. : "Di chi?"
Clit. : "... Del... tuo... infelice.../Padre."
Ele. : "Perché non dir del tuo consorte?/Non l'osi;
e ben ti sta. Ma il piè vèr esso/Come ardirai
tu volgere? tu lorda/Ancor del sangue suo?"

(Oreste, atto I, sc. 2, p. 244, op. cit.).

(10) - 'Perché è anche questa - ed è qui il più autentico punto di contatto con l'Agamennone - tragedia della crisi della volontà: una crisi più subdola e sottile (ma non per questo meno acuta) di quanto non sia quella attestata dall'Agamennone, proprio per la sua esplicita rappresentazione e per il suo rivelarsi e tradirsi nella forma ingannevole e sviante di una concitazione e frenesia d'azione tanto più esasperata quanto meno produttiva ed efficace, tanto più incontenibile quanto minore è la capacità d'autocontrollo, la padronanza di sé dell'agente.' (V. Masiello, op. cit., cap. 2, p. 82).

(11) - Ele. : "Pianger di te, no 'l deggio; e meno io deggio/
Crede al pianger tuo. Vanne, rientra;/
Lascia ch'io sola a compier vada..."
Clit. : "O figlia,/Deh! m'odi;... aspetta... Io son
misera assai./Mi abborro più che tu non
m'odii..."

(Oreste, atto I, sc. 2, p. 245, op. cit.).

(12) - Elettra: "Oh nuova gioia! oh sola gioia ond'io/Il cor beassi, or ben due lustri! Entrambi/Vi veggio all'ira ed ai rimorsi in preda./Di sanguinoso amore al fin pur odo,/Quali esser denno, le dolcezze: al fine/Ogni prestigio è tolto; appien l'un l'altro/Conosce omai. Possa lo sprezzo trarvi/All'odio; e l'odio a nuovo sangue." (Oreste, atto I, sc. 3, pp. 247-48, op. cit.).

(13) - Clitennestra: "E in questo petto a vendicare il padre/Lascia ch'ei venga." (Oreste, atto I, sc. 4, p. 250, op. cit.).

(14) - 'Già è significativo che in questa tragedia tutta azione e movimento vorticoso i nodi nevralgici siano guidati dal caso o dalla fatalità: l'agnizione tra Elettra ed Oreste (II, 2), la scoperta di Oreste da parte di Egisto (IV, 3), la liberazione di Oreste (V, 1), il matricidio, sono eventi accidentali o fatali, cui la volontà resta estranea.' (V. Masiello, op. cit., cap. 2, p. 82).

(15) - Ed è quello che acutamente sottolinea F. Flora: 'E sotto quella fatalità antica porrà l'Alfieri il suo sentimento cristiano e l'aura dell'imminente romanticismo creando la "perplexità" degli animi, le lotte del cuore tra opposti ed estremi sentimenti. Troppe volte fu detto che l'Alfieri costruì personaggi tutto empì e tiranni, o tutto bontà e libertà: è vero invece ch'egli, come forse nessun altro, pose nei suoi personaggi più poetici la drammatica "perplexità" che gli pareva "grandissima molla del cuore umano": ed era la trasposizione artistica del contrasto tragico che si trova al fondo dell'animo alfieriano.' (F. Flora, Storia della Letteratura Italiana, Mondadori, 1962, Vol. IV, cap. 10, p. 185).

(16) - È interessante notare che nella prima stesura dell'Oreste Clitennestra è 'alleata' in una sola passione con Egisto; mentre nella nuova edizione del 1777, la regina si trova fra la passione per l'amante e l'amore per la propria famiglia; ed Elettra, con il suo nuovo atteggiamento, contribuisce sempre più alla rottura dell'unità femminile.

(17) - 'Le due linee, le due intonazioni poetiche si intrecciano, ma non si fondono perfettamente (e la loro sutura è più evidente in Elettra in cui la collaborazione all'azione va sempre più indebolendosi a mano a mano che cresce in lei la pietà per la madre) e la grande ricchezza di poesia che viene aumentando nello svilupparsi della tragedia, al di là della sua prima concezione più facilmente unitaria, non raggiunge la potente armonia, l'equilibrio di forza e di tormento che l'Alfieri aveva raggiunto nell'Agamennone.' (W. Binni, in Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, p. 961).

Eleonora: tentativo di rinnovamento della donna alfieriana

Dopo l'esperienza del ciclo tebano-greco, il Nostro torna in patria(2), dove nell'ambiente pisano cercherà di ricomporre la personalità frantumata del personaggio femminile, che ha precedentemente assistito, nei panni d'Elettra, al crollo assoluto del proprio individualismo.

Riprendere il tema della mitologia classica significherebbe retrocedere sulla via già battuta, in quanto l'autore rischierebbe di raccogliere il lato negativo dell'opera compiuta, venendo in tal modo ad assorbire le delusioni invece che i successi di una simile opera; prolungherebbe il disastro morale di Clitennestra e renderebbe più acuta l'impotenza di Elettra. La mirabile figura di Antigone appartiene alla storia della creazione tragica, e se l'Alfieri volesse riprenderne le sembianze per una nuova tragedia, l'eroina rinascerebbe meno convincente sia dal lato intellettuale sia da quello artistico: l'autore, quindi, deve evitare un autoplagio delle proprie opere. Alla ricerca d'una soluzione in un ambiente diverso, egli torna sul terreno già provato con il Filippo, il cui sfondo storico si situa in tempi assai più vicini a noi. Con la storia europea moderna, ricca di aneddoti più o meno fattuali, vale la pena ritentare la prova, ed è proprio un aneddoto che fornisce lo spunto del Don Garzia.

Gli elementi tragici di questa opera vengono spiegati dall'autore stesso:

Se il luogo della scena di questa tragedia, invece di essere la moderna Pisa, fosse l'antica Tebe, Micene, Persepoli, o Roma, questo fatto verrebbe riputato tragico in primo grado. Un fratello che uccide il fratello, e un padre che vendica l'ucciso figlio coll'ucciderne un altro; certo, se mai catastrofe vi fu e feroce, e terribile, e mista pure ad un tempo di somma pietà, ella era tale ben questa. Ma pure, mancandovi la grandezza vera dei personaggi, e la sublimità delle cagioni a tali inaudite scelleratezze, viene il soggetto a perdere

gran parte della sua perfezione. Ho fatto quanto ho saputo per sublimare queste cagioni, frammischiandole coll'ambizione di regno: ma per lo regno di Firenze e di Pisa non si può mai tanto innalzare un eroe, che a chi lo ascolta egli venga a parere veramente sublime. Tale è l'errore dei più: facilmente pare esser grande colui che ad una cosa grandissima aspira; e inutilmente vuol farsi creder tale, anche essendolo, colui che aspira ad una molto minore. Al fatto ho aggiunto del mio (di che talvolta me ne vergogno non poco) quel terzo fratello, che essendo il solo scellerato davvero, cerca, come il Creonte nel Polinice, di seminar discordia per raccoglierne regno. Quest'aggiunta mi era necessaria per condur la mia tela, e per dare alla dissensione per sé stessa generosa dei due fratelli, quel fine ad un tempo scellerato e innocente ch'ella ebbe: tutto ciò accresce certo l'orrore di questa tragica orditura, e riesce, se non altro, adattatissimo almeno ai tempi, ai costumi, e agli eroi di cui tratta(3).

Don Garzia è una tragedia conforme ai canoni fissati da Aristotele: lo si capisce da quanto l'Alfieri esprime dal brano dato, ed egli, figlio della tradizione letteraria del Settecento, fa uso delle regole universali del filosofo greco(4). Questo mostra quanto l'autore desiderò rinnovare la sua esperienza tragica con mezzi affatto nuovi, fra i quali elementi foschi e coloriti tali da accrescere 'l'orrore di questa tragica orditura'; l'introduzione di 'personaggi invisibili' e della figura di Piero (che non esiste nell'aneddoto storico) contribuiscono ad aumentare l'interesse teatrale di questa tragedia a scapito dei personaggi stessi, i quali mancano di quella grandezza plutarchiana, caratteristica degli individui alfieriani. L'azione del Don Garzia tende a sopraffare la personalità dell'essere umano, per cui l'opera viene 'a perdere gran parte della sua perfezione'(5).

L'elemento femminile presente in questa tragedia è la figura di Eleonora, descritta dall'Alfieri come 'madre che ama più Garzia; teme molto Cosimo, e non lo stima'(6); ella si trova su un piano mediocre, poiché l'interesse dell'autore si concentra nel personaggio maschile(7), ma è utile riportarne l'aspetto psicologico per valutarne l'importanza nell'azione:

Eleonora è madre: parziale di Garzia, ma non abbastanza calda e operante in questa tragedia. L'essere ella una mezza privata, come figlia d'un semplice viceré di Napoli, non mi ha concesso di troppo innalzarla, ancorché Spagnuola, per non gonfiare oltre il vero, e senza necessità, tutti i miei personaggi. Ne risulta forse da ciò, ch'ella riesce per lo più triviale, e poco tragicamente maestosa(8).

Quel 'poco tragicamente maestosa' relega la principessa ad un ruolo veramente secondario, ma non per nulla funzionale nella tragedia, perché ella, come gli altri personaggi femminili, assume sempre una posizione d'elemento equilibrante anche se retrocesso all'ultimo gradino del repertorio tragico dell'Alfieri.

Eleonora appare nella prima scena del secondo atto: in base a ciò che l'autore ha detto rispetto al ruolo suo, non vi è nessuna intenzione di creare un effetto teatrale per far risaltare i tratti di questo elemento femminile(9), che propone un atteggiamento omogeneo nell'azione del Don Garzia. Le prime parole che la principessa esprime non sono altro che sentimento materno:

Non senno dunque, e non amor, né mite
Indole trovi, né pieghevol core
Nel mio Garzia? (II, 1).

Il suo scopo è semplice: proteggere il figlio amato e salvarlo dall'odio e dall'invidia(10), aspetti psicologici nella trama di questa storia tenebrosa. Questa stessa atmosfera dovrebbe incoraggiare il Nostro a plasmare una nuova figura di autentico conio plutarchiano dalla natura di Eleonora, ma è pur sempre l'elemento maschile che assorbirà la tematica dell'individualismo eroico-libertario. E la principessa, all'ombra dei personaggi di primo piano, non impone la propria personalità, limitandosi a vivere con il suo affetto 'borghese' di madre e tenendo in se stessa i germi d'una disposizione mentale conservatrice, naturale e pura, in seno ad una società di cui i violenti atti d'odio e di tradimento fra membri della stessa famiglia hanno una parte importante:

Ogni uom non conti
 Fra' tuoi sudditi qui? Se questo, o quello,
 Spegner ti piace, or no 'l fai tu? Delitto
 Lieve è d'un figlio, il supplicare il padre
 D'esser men crudo. È ver, Diego, né Piero
 Te sconsigliar non ardirian dal sangue:
 Garzia l'osò: ch'altro vuol dir, fuor ch'egli
 Benigno è più, né l'altrui sangue anela? (id.);

ed a sua insaputa il Nostro crea un personaggio reale ed essenziale nell'affermazione di contrastanti sentimenti della corte pisana con le modeste apparizioni di questa oscura principessa; il suo comportamento mette in chiaro i tratti dei protagonisti maschili, rendendoli più convincenti nelle loro sofferenze. Eleonora crede nel suo amore di madre e non ha nessun timore di difenderlo di fronte al despotismo di Cosimo dei Medici(11): ed è questo momento che l'autore deve considerare indispensabile per riavere la fiducia nell'individuo, e la figura della principessa pisana, nobile per i suoi alti sentimenti, lo conferma; ma l'Astigiano la trascura inseguendo altre immagini, che crede ben superiori(12). Ed Eleonora vive nell'oscurità della tragedia, raccogliendo in se stessa le tristezze dell'incomprensione ed accettando gli ingiusti desideri del consorte(13): encomiabile gesto d'alto sacrificio per amor della famiglia e per obbedienza di sposa, ma per nulla servile, poiché ella rifiuta di dar ascolto ai seminatori di discordie(14). Il destino della nobildonna dei Medici è quello di rimanere incompresa ed oscura, e le sue azioni, benché dettate da affetto materno, si svolgono sotto un'impronta di negatività e di realizzazione impossibile. Alla rivelazione dell'amore di Garzia per Giulia, figlia di Salviati, la principessa ne prova profondo timore(15) nella consapevolezza della fatalità, che incombe sul destino del figlio; ma l'amor materno prevale su tutto, ed Eleonora tenta ogni via di salvezza:

Sì, figlio, sì; ma i tuoi bollenti spirti
 Rattempra: io volo a lui. Cangiar potessi
 Il suo fiero comando! In salvo almeno
 Giulia porrò, per darti pace. Intanto
 Nulla imprendere, te 'l vieto, anzi ch'io rieda. (III, 3).

Ma il suo sforzo risulta vano, in quanto il ritmo del pensiero alfieriano si è fermato sul personaggio maschile e particolarmente sull'azione; vale ben poca cosa l'apparizione saltuaria di questo singolo elemento femminile(16), che non riesce ad imporre la propria personalità per mancanza di spazio ed è sopraffatta dall'irruenza degli avvenimenti. Ma la presenza di Eleonora non risulta del tutto inutile, perché il punto saliente nel carattere suo è sempre quel suo amor materno, che agisce come motivo equilibrante e vitale nell'urto delle passioni maschili.

La tragedia si conclude con il trionfo od il fallimento dell'eroe, il cui atteggiamento è basato su un concetto stoico della vita(17); l'eroina non esiste sullo stesso piano, ma funziona indirettamente nelle affettuose e timorose espressioni d'una madre, spettatrice involontaria ed innocente(18).

Tali sono, in definitiva, i segni precursori d'un rinnovamento della donna alfieriana.

Note sul Don Garzia

(1) - La vicenda storica dell'uccisione di Don Garzia da parte del padre, Cosimo I de' Medici, sembra essere una leggenda; del resto, al tempo del Nostro, il fatto era alquanto oscuro. A proposito di ciò, l'Alfieri scrisse: 'Questo fatto storico viene da alcuni per stitichezza negato, o minorato d'assai. Ma ciò pochissimo importa al poeta, che sopra una base possibile e verisimile, da molti narrata e creduta, e quindi al certo non interamente inventata, ne posa la favola, e ad arbitrio suo la conduce. Certo è che codesti due fratelli ebbero rissa fra loro; che morirono in brevissimo tempo amendue, e la loro madre sovr'essi; e che i loro corpi furono di Pisa arrecati tutti tre ad un tempo in Firenze. Se ne mormorò sommessamente, e con terrore moltissimo, in tutta Toscana; ma nessuno osò indagare, e molto meno narrare un tal fatto. Ma è certo ancor più che se così non seguiva, visti i costumi della scellerata schiatta dei Medici, questo fatto potea benissimo in tutte le sue parti seguire così.' (V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, pp. 1034-35). Nel ms. Alfieri 26/1, vi si trova la storia della famiglia dei Medici, ma ci limitiamo a riportare ciò che il Cazzani scrive a proposito: 'Noi ricorderemo che Cosimo (nato a Firenze l'11 giugno 1519, morto pure a Firenze il 21 aprile 1571), figlio di Giovanni dalle Bande Nere e di Maria Salviati, passò la giovinezza in continui esigli con la madre, la quale era probabilmente a Roma nel 1524, e dopo la morte del marito si rifugiò a Venezia. Fu anche a Genova. Nel 1537, dopo l'uccisione del duca Alessandro per opera di Lorenzino, Cosimo fu chiamato alla signoria dal Senato col titolo di capo e governatore della Repubblica fiorentina. Ebbe molti figli da Eleonora sua prima moglie, che proveniva da Napoli. Lorenzino fu ucciso a Venezia da certo Bebo da Volterra, che insieme al capitano francesco da Bibbiena era stato incaricato di metterlo a morte.' Quanto alla leggenda, il Cazzani indica che l'Alfieri stesso riportò il racconto tratto dagli archivi fiorentini: si narra che una mattina di gennaio 1564 il cardinale Giovanni de' Medici ed il fratello Don Garzia, entrambi figli del duca Cosimo, litigarono per una questione di caccia; vennero dalle parole ai fatti, ed il cardinale ebbe una coscia trafitta da un colpo di spada; più tardi, essendosi la ferita infettata, egli ne morì. Eleonora, moglie di Cosimo, che 'amava Don Garzia quanto gli occhi suoi', convinse il figliolo ad andare dal padre per chiedergli perdono; ma Cosimo de' Medici, in preda all'ira, lo uccise. La duchessa, sopraffatta dal dolore, seguì il figlio nella tomba. Dal ms. alfieriano, si legge che i tre cadaveri 'per bellezza di volto erano tutti tre simili agli Angeli'. (P. Cazzani, note sul Don Garzia, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, pp. 1348-50).

(2) - 'Nel soggiorno in Firenze verseggiavi per la seconda volta il Filippo da capo, in fondo, senza neppur più guardare quei primi versi... Nel corrente di agosto, trovandomi una mattina in un crocchio di letterati, udii a caso rammentare l'anecdoto storico di Don Garzia ucciso dal proprio padre

Josimo Primo. Questo fatto mi colpì; e siccome stampato non è, me lo procurai manoscritto, estratto dai pubblici archivi di Firenze, e fin d'allora ne ideai la tragedia.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 2, p. 178).

Il Don Garzia viene steso tre giorni dopo la stesura della Congiura dei Pazzi, nel periodo che va dal 22 luglio al 1 agosto del 1778.

(3) - V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1034.

(4) - Infatti Aristotele dice: 'Il terrore è la pietà... possono scaturire dalla intrinseca composizione dei fatti;... Perché la favola, anche indipendentemente dal vederla rappresentata sulla scena, bisogna sia costituita in modo che pur solo chi ascolti la narrazione dei fatti accaduti riceva dallo svolgersi di codesti fatti un brivido di terrore e un senso di pietà... Ma quando codeste catastrofi avvengono tra persone legate da vincoli di parentela... ecco quali sono i soggetti (veramente tragici) che il poeta deve ricercare.' (Aristotele, La Poetica, a cura di M. Valgimigli, Laterza, 1946, pp. 103-6). Cfr. pure E. Bertana, Il teatro tragico italiano nel sec. XVIII prima dell'Alfieri, in Giornale Storico della Letteratura Italiana, supplemento n. 4, 1901; e A. Galletti, Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel sec. XVIII, Cremona, 1901.

(5) - 'Ma questo mezzo serviva meglio all'autore, il quale forse ha errato nell'adattare più la cosa all'azione, che non l'azione alla cosa: nondimeno, io debbo anche dire che in questo luogo gli si può forse perdonare questa mancanza d'arte, essendo questo uno dei suoi meno spessi difetti.' (V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1037).

(6) - Come dal ms. 10 Alfieri, in cui sono delineati i caratteri dei personaggi. (Cfr. P. Cazzani, note sul Don Garzia, op. cit., p. 1351).

(7) - Fanno eccezione le tragedie Bruto Primo e Bruto Secondo 'tutte e due senza donne' (V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1061).

(8) - V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1036.

(9) - Cfr. la tragedia Ottavia, in cui la comparsa dell'imperatrice all'inizio della scena sesta del secondo atto conferisce maggior risalto alla sua figura, e ne colorisce meglio i tratti psicologici.

(10) - Eleonora: "Che fece?/Che disse? in che ti spiacque? Ohimè!" (Don Garzia, atto II, sc. 1, p. 592, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Cazzani).

(11) - Eleonora: "Ingiusto amore? ah! se pur v'ha chi tale/ Provar me 'l possa, io cangerommi. All'opre/Finor mi attenni, e non de' figli ai detti." (Don Garzia, atto II, sc. 1, p. 593, op. cit.).

(12) - Ed un critico come Masiello sorvola questa vaga figura di donna: 'Piero ed Eleonora non esistono come caratteri,

pur se l'amore femminilmente tenero e "borghese" di Eleonora per Garzia valga a connotare originalmente questo personaggio nel repertorio alfieriano.' (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 3, p. 118).

(13) - Eleonora: "Il ver tu scerni. Ebbi le rive/Lasciate appena del natio Sebeto,/Ch'io, compagna a te fatta, ogni pensiero,/Ogni mio amore, ogni mio fine acchiusi/Fra queste regie mura. In me trovasti/Sposa ed ancella, e nulla più. Ben vidi/Che il mio signor tutte credea raccolte/Entro al cieco obbedir d'amor le prove:/Quind'io sempre obbedia: tu il sai; più volte/Me 'n laudasti tu stesso in suon di gioia. - /Solo or vuoi rimaner? ti lascio: e induco/Già da chi 'l narra, qual sia questo arcano:/E so perché no 'l debba udire io sola." (Don Garzia, atto II, sc. 2, p. 594, op. cit.).

(14) - Eleonora: "In iscompiglio porla,/Deh, non voglia atri! abbominevol peste,/Deh, già fra noi posto non abbia il seggio!/ Il loco io cedo: di costui gli arcani/Ch'io mai non sappia, e tu non mai li creda!" (Don Garzia, atto II, sc. 2, p. 595, op. cit.).

(15) - Eleonora: "Deh... figlio!.../Ohimè!... Che dici?... E che farò?... Funesto/Amor!... Per quanto oltre ogni cosa io t'ami,/Lodar no 'l posso." (Don Garzia, atto III, sc. 3, p. 607, op. cit.).

(16) - Infatti, Eleonora appare solo sei volte nella tragedia, e questo fatto sottolinea l'aspetto minore del personaggio femminile. (Cfr. gli atti e le scene seguenti: II, 1 & 2; III, 3; IV, 4; V, 3 & 4).

(17) - Cfr. Masiello: 'E con singolari sentimenti da filosofo umanitario cresciuto alla scuola di Montaigne, Garzia giudica infamia la volontà di gloria di Diego...' (V. Masiello, op. cit., cap. 3, p. 121). In una simile situazione, l'umanesimo alfieriano tende verso la considerazione dell'individuo in uno stato razionale e pronto ad affrontare le vicissitudini della vita. Eleonora non può seguire la stessa strada, in quanto è semplice madre. Le mancano i fondamenti eroici d'una Antigone o d'una Virginia.

(18) - Cfr. atto IV, sc. 4, e atto V, sc. 4, per rendersi conto che Eleonora non può giocare un ruolo in questa azione virile.

Celebrazione della dignità eroica

Con la Virginia nasce un nuovo Alfieri, da cui sgorgano torrenti di rinnovato fervore intellettuale e morale. Questo stato psicologico è senza dubbio il risultato della lettura di Livio e delle influenze letterarie ed affettive che il Nostro durante il suo soggiorno a Siena ha la fortuna di avere: l'amicizia del Gori-Gandellini rappresenta questa rinascita alfieriana, come è testimoniata dall'autobiografia del Poeta(2); e con sincerità egli aggiunge:

Tale è la debolezza del volersi far autore.
Ed in questa principalmente, i consigli
generosi ed ardenti del Gandellini mi hanno
certo prestato non piccolo soccorso ed impulso(3).

Nel contempo, poiché torna in Toscana un fortissimo interesse per il Machiavelli(4), il Gori-Gandellini consiglia all'allievo la lettura delle opere del grande storico e politico; risorge in tal modo quel fermento plutarchiano-libertario nato dalla conoscenza degli scritti di Plutarco ed apparente nelle prime tragedie alfieriane.

Nella tragedia Virginia il tema plutarchiano dell'eroina, il cui modus vivendi è l'abituale conflitto tra il senso del limite e l'ansia di libertà, si chiarifica nell'ideale della Patria con l'assoluta obbedienza al dovere verso i grandi principi morali; inoltre, il culto della libertà politica e civile trova la sua massima espressione nell'atmosfera della storia di Roma: e da ciò si concepisce la necessità della presenza della 'virtù romana' come la sola ragion di vita dell'eroina.

Virginia, promessa sposa d'Icilio, non viene meno a questi principi; all'amor muliebre ella unisce sentimenti di fierezza e d'orgoglio di natura patriottica:

Nobil non è, ciò basta; e non venduto
Ai tiranni di Roma: indi egli piacque
Al mio non guasto core. Accolta io veggo

In sua libera al par che ardità fronte
 La maestà del popolo di Roma.
 In questi tempi iniqui, ove pur anco
 Trema chi adula, il suo parlar verace,
 L'imperterrita cor, la nobil ira,
 I pregi son che han me da me divisa.
 Plebea mi vanto esser d'Icilio eguale;
 Piangerei d'esser nata in nobil cuna,
 Di lui minor purtroppo. (I, 1).

Ed in questa atmosfera, satura d'alto concetto patriottico, l'elemento femminile subisce positivamente l'effetto politico e storico della tragedia: pur vivendo all'ombra dell'elemento maschile, Virginia si fonde nel pensiero e nell'azione d'Icilio(5) con così decisa convinzione e profonda passione che la figura del giovane tribuno, rappresentante l'amore assoluto per la Patria ed il concetto latino del vir custos virtutis romanae, si umanizza rendendosi accettabile nell'evoluzione di sentimenti individuali. Qui si concepisce la grandezza della fanciulla romana: non solo vi sono nella sua natura la celebrazione e la difesa della storia romana, ma vi si trovano gli aspetti salienti dell'uomo del diciottesimo secolo, in cui l'ansia di libertà individuale è in conflitto con il senso del limite imposto da forze esterne.

Virginia è, dunque, la sintesi dell'ideale storico della nazione umana e dell'equilibrio intellettuale dei sentimenti individuali(6), e la sua volontà d'azione morale e materiale non lascia alcun dubbio allo scopo prefisso:

Madre, e fia ch'io ti perda? e teco, a un tratto,
 E padre, e sposo e libertà?... (I, 2).

Il fatto storico-politico della tirannia imposta da Appio e dai magistrati usurpatori sul popolo romano contamina inevitabilmente la vita intima dell'individuo, e ne lede il diritto di libertà; Virginia reagisce senza esitare, facendo risaltare ad un tempo l'immagine della Patria e l'amor suo di fanciulla integra:

E se pur nullo difensor sorgesse,
 Svenarmi qui, pria che menarmi schiava,
 Carnefici, v'è forza. Io d'alto padre
 Figlia, certo, son io: mi sento in petto
 Libera palpitar romana l'alma;

Altra l'avrei, ben altra, ove pur nata
D'un vil tuo par schiava più vil foss'io. (id.).

Sullo sfondo di questi alti ideali di virtù e d'onore prende forma la rinnovata figura femminile, temprata nella fonte d'ideologia storica e di sentimenti umani: un insieme che forma l'universo di Virginia, la cui coscienza aristocratica nobilita l'ansia libertaria dell'individuo(7).

Nel secondo atto inizia il sacrificio della vergine romana; fedele al principio ed all'ideale della sposa la cui immagine si fonde con quella del futuro sposo, ella è pronta ad offrire se stessa per salvare Icilio dall'ira di Appio:

Oh ciel! non mai,
Non fia, no: scudo a lui son io: le scuri
Si rivolgano in me: me traggan schiava
I tuoi littori: è poco il servir mio,
Nulla il morir; purché sia illeso il prode,
Il sol di Roma difensor... (II, 3);

e l'offerta viene ripetuta una seconda volta:

Oh cielo!
Appio deh! frena l'ira: entro al suo sangue
Non por le mani: odi che il popol freme,
Né il soffrirà. Troppo importante vita
Minacci tu: me fa perir; fia il danno
Minore a Roma, e a te... (id.).

Ma si noti che la catarsi eroica del personaggio femminile non assume ancora l'aspetto auspicato dalla tematica della tragedia classica, in quanto Virginia invoca per due volte il cielo con atteggiamento umano, e le sue parole esprimono ansia affettiva piuttosto che desiderio universale di liberazione. L'eroina è ancora allo stadio crescente, ed ella rimarrà tale poiché la linea d'azione degli eventi tragici prestabiliscono che la sua presenza sia sottoposta a quella dell'eroe.

Con il procedersi della tragedia, il carattere di Virginia si tempera e si definisce chiaramente nell'atmosfera pregna di tirannide politica e di ansia libertaria dell'individuo sancita dalla coscienza del dovere verso la Patria, che è lo scopo d'Icilio(8): ella resta donna e sposa dai lineamenti eroici, nutriti dalla presenza dell'eroe.

Il terzo atto si compone di due fasi psicologiche, che illustrano e confermano la posizione della donzella romana. La prima fase è la constatazione da parte di Virginia che ella non può agire indipendentemente dai fattori esterni in quanto la sua natura non è quella dell'uomo-eroe:

Ed io, se nata
Del miglior sesso fossi, io figlia tua,
A chi nomarmi ardisse schiava, oh! pensi
Ch'io risposta farei con pianto imbelle?
Ma donna e inerme sono; e padre, e sposo,
E tutto io perdo... (III, 3).

La seconda fase è la coscienza dell'individuo femminile di avere in sé quella scintilla capace di far crescere il virgulto eroico nello sposo e di glorificarlo(9); e, bagnata nel riflesso solare dell'immagine dell'eroe Icilio, Virginia sa di possedere l'ansia libertaria per affermare la propria individualità con sentimenti autonomi viventi in seno all'universo maschile:

E se a svegliar dal suo letargo Roma
Oggi è pur forza che innocente sangue,
Ma non ancor contaminato, scorra:
Padre, sposo, ferite: eccovi il petto. -
Cara vi son io troppo? in me l'acciaro
Tremereste vibrare? Io già non tremo;
Date a me il ferro, a me. Sia il popol tutto
Testimon di mia morte: al furor prisco
Lo raccenda tal vista; io di vendetta
Sarò il vessillo: entro il mio sangue i prodi
Tingan lor brando a gara, e infino all'elsa
Lo immergan tutti a' rei tiranni in petto. (id.).

Conscia d'essere la matrice dell'eroe suo sposo, dell'Urbe e del popolo romano, ella adempie la condizione storica sancita dal Destino che vede nella figura di Virginia la necessità vitale per l'evoluzione dell'eroe: 'O viva o estinta, ognor felice io teco', proclama la fanciulla in un canto d'orgogliosa felicità.

Il quarto atto prolunga le situazioni umane del precedente. Virginia riempie la doppia funzione di carattere eroico e di sposa vivente e sofferente; il suo atteggiamento verso la tirannia di Appio non esita, in particolar modo per ciò che riguarda il suo amore verso Icilio, un sentimento che

il tiranno tenta di sporcare con la sua libidinosa passione e che la fanciulla respinge con sdegno:

Cessa. - Icilio vile
Già non puoi far con pareggiarti ad esso,
Né grande te. Breve è il confronto: ei tutto
Ha in sé ciò che non hai: nulla di lui
Esser può in te: quant'io ti abborro, l'amo. -
D'amor che parli? A tua libidin rea
Tal nome osi dar tu? Non ch'io 'l volessi,
Ma né in pensiero pure a te mai cadde
Di richiedermi sposa?... (IV, 4).

Ma subentrano le minacce di Appio, e la volontà di Virginia subisce una scossa non inattesa, poiché viene colpito il mondo a lei più caro nella realtà, quello degli affetti familiari:

... Appio... sospendi
Per oggi il colpo... io ti scongiuro. - Intanto
Io deporrò di nozze ogni pensiero...
Icilio viva, e mio non sia; dal core
Io tenterò la imagin sua strapparmi...
Mia speme, in lui posta tanti anni, or tutta
Da lui torrò: forse... frattanto... il tempo...
Che posso io più? Deh! viva Icilio: io cado
A' piedi tuoi. (id.);

ma l'amore puro richiede il supremo sacrificio, ed una nuova carica di ribellione, tempestiva e salutare, la salva dal tradimento all'ideale d'integrità:

Ma, ohimè! che fo?... che dico? -
Te sempre odiar vieppiù farammi il tempo,
E vieppiù Icilio amare. - Io nulla temo;
Romani siamo: ed il mio amante, e il padre,
Vita serbar mai non vorrian, che prezzo
Di lor viltade fôra: a perder nulla,
Lor trafitti, mi resta. In tempo un ferro
Non mi darai tu, madre? (ibid.).

L'amore per lo sposo diviene coscienza libertaria ed individualistica fusa nell'ideologia politica, ed il Destino sanziona la catarsi di Virginia in quanto ella è entrata nell'universo degli eroi attraverso la prova dei sentimenti umani.

L'apoteosi della nobile figlia di Roma è raggiunta quando il genitore suo le trafigge il petto ('Ultimo pegno/D'amor

ricevi - libertate, e morte') e preserva la purezza morale e fisica della propria famiglia, obbedendo ai concetti di decus et honor della nazione romana.

Alla luce di questa tematica storico-politica, la tragedia della Virginia inizia e si conclude su di un piano strettamente ideologico; l'autore ha sperimentato sull'individuo femminile tutte le fasi del pensiero eroico-plutarchiano; la donna porta in sé sentimenti di marcato aspetto affettivo, ma assorbe l'influenza dell'uomo e ne sposa l'immagine eroica.

In genere, un personaggio tragico reca con sé una sentita carica psicologica, che è propria della natura umana assillata da problemi personali facendola soffrire: Virginia ne denuncia la scarsità perché è un essere impegnato storicamente in un sogno di gloria, e ciò lo rende superficiale(10). Ma è il personaggio femminile che, positivamente e totalmente, adempie la fede del Nostro in un rinnovato ed affermato ideale storico-politico.

Note sulla Virginia

(1) - La trama della tragedia è tratta dalla storia di Roma, e ne riportiamo il fatto in brevi linee: nel 451 a. C., venne istituito il decemvirato per promulgare le leggi. Alla fine dell'anno i decemviri affissero nel Foro le dieci tavole, ed ognuno fu invitato a proporre miglioramenti; i decemviri li avrebbero studiati prima di presentare al popolo le nuove leggi, che dovevano, in seguito, essere approvate nei comizi centuriati. I membri del decemvirato chiesero che la loro carica venisse prorogata di un anno. Per opera del più ambizioso dei magistrati, Appio Claudio, la metà dei membri venne rielelta con lo stesso Claudio (450 a. C.), e l'altra metà fu rinnovata. Alla fine dell'anno, altre due tavole di leggi furono promulgate, ma i decemviri, invece di lasciare la loro carica dopo il tempo prestabilito, abusarono del loro potere con arroganza. Lo spettro della tirannia si profilava nel Foro. Un ex tribuno della plebe, L. Siccio Dentato, cercava di fomentare la rivolta in seno all'esercito, che combatteva contro i Sabini; ma venne ucciso a tradimento. Appio Claudio era sul punto di ottenere il sommo potere, quando avvenne l'episodio di Virginia, che Tito Livio narrò nella sua opera Ab urbe condita libri (L. III, capp. 44-48). In breve, questi sono i fatti: Appio Claudio, durante il tribunato, fu preso da libidinosa voglia per una fanciulla plebea, Virginia, sposa d'Icilio, tribunizio e difensore della plebe; il padre di lei, Virginio, per proteggere l'onore della fanciulla e della sua famiglia, la sacrificò con il ferro dinanzi agli occhi del popolo inorridito.

Al Nostro l'idea della Virginia nacque durante il viaggio da Torino in Toscana; sostando a Sarzana per qualche giorno, nel maggio 1777, egli scrisse nella sua autobiografia: '... me ne venni a Sarzana, dove trovai i cavalli, e dovei poi aspettar la feluca più di otto giorni. Ancorchè io ci avessi il divertimento dei cavalli, pure non avendo altri libri che l'Orazietto e il Petrarchino di tasca, mi tediava non poco il soggiorno di Sarzana. Da un prete fratello del mastro di posta mi feci prestare un Tito Livio, autore che (dalle scuole in poi, dove non l'avea nè inteso nè gustato) non m'era più capitato alle mani. Ancorchè io smoderatamente mi fossi appassionato della brevità sallustiana, pure la sublimità dei soggetti, e la maestà delle concioni di Livio mi colpirono assai. Lettovi il fatto di Virginia, e gl'inflammati discorsi d'Icilio, mi trasportai talmente per essi, che tosto ne ideai la tragedia; e l'avrei stesa d'un fiato, se non fossi stato sturbato dalla continua aspettativa di quella maladetta feluca, il di cui arrivo mi avrebbe interrotto la composizione.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 4, p. 183).

Nel ms. Laurenziano n. 3 (c. 229/r) si trova la traduzione del cap. 44 del terzo libro di Livio, e forse l'Alfieri non andò oltre; ma la sua opera è originale, benché il soggetto sia stato verseggiato da altri autori, e l'unica fonte d'ispirazione rimane quella liviana.

(2) - 'Perciò passai l'Arno, e mi trovai tosto in Siena. E sempre ho benedetto quel punto in cui ci capitai, perchè

in codesta città combinai un crocchietto di sei o sette individui dotati di un senno, giudizio, gusto e cultura, da non credermi in così picciol paese. Fra questi poi primeggiava di gran lunga il degnissimo Francesco Gori Gandellini, di cui più d'una volta mi è occorso di parlare in varj miei scritti, e la di cui dolce e cara memoria non mi uscirà mai del cuore. Una certa somiglianza nei nostri caratteri, lo stesso pensare e sentire (tanto più raro e pregevole in lui che in me, attese le di lui circostanze tanto diverse dalle mie) ed un reciproco bisogno di sfogare il cuore ridondante delle passioni stesse, ci riunirono ben tosto in vera e calda amicizia.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 4, p. 186).

(3) - V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 4, p. 186.

(4) - E precisamente fra il 1770 ed il 1780; e nel 1782, uscì l'edizione fiorentina del Tanzini sulle opere del Machiavelli, che seguiva una precedente edizione del 1771, anche essa fiorentina. Cfr. pure Tutte le opere di N. Machiavelli, a cura di F. Flora e di C. Cordié, Mondadori.

(5) - Come trapela dalle parole di Virginia: "O madre, io mai da questo/Fòro non passo che al mio piè ritegno/Alto pensier non faccia. È questo il campo/D'onde si udia già un dì liberi sensi/Tuonar da Icilio mio; muto or lo rende/ Assoluta possanza. Oh, quanto è in lui/Giusto il dolore e l'ira!" (Virginia, atto I, sc. 1, p. 149, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Cazzani).

(6) - Il Calsabigi ammira la tragedia Virginia: 'Nella sua Virginia mi sento trasportare al tempo dei decemviri. I suoi Romani, uomini e donne, son quelli che né pur quest'ombra di servitù vollero sopportare; sono

Devota morti pectora liberae

e pensano, e ragionano su questo principio.' (Lettera di Ranieri de' Calsabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie, nel volume Tragedie di Vittorio Alfieri, op. cit., p. 946).

(7) - È pure la coscienza del vituperio all'integrità della vergine: Virginia: "Odi sfrenato ardire./Or di sedurre, or d'ingannar più volte/L'onestà mia tentò: lusinghe, preghi,/ Promesse, doni, anco minacce, e quanto/Dell'onestade ai nobili par prezzo,/Tutto spiegò." (Virginia, atto I, sc. 5, p. 157, op. cit.).

(8) - Icilio è l'esempio dell'eroe come concepito dal tragedia francese Pierre Corneille (1606-1684): l'eroe aspira alla più profonda realizzazione di se stesso.

(9) - Virginia: "È il solo/Pensier che in vita tiemmi. - Oh! se mi vedi/Pianger, non piango il mio destin, ma il tuo./ Nato ad ogni alta impresa, esser di Roma/Dovresti lo splendor:

piango in vederti/Ridotto, e invano, a disputar l'oscura/
 Mia libertà privata, ed in vederti/Chiuso ogni campo di
 verace fama,/E in veder l'alma in te romana tanto,/Or che
 più non è Roma." (Virginia, atto III, sc. 3, pp. 174-75,
 op. cit.).

(10) - Il De Sanctis ne accusa lo stile: '... uno stile a
 fazione di Tacito e di Machiavelli, con un'ostentazione
 che scopre l'artificio... Le loro qualità eroiche (degli
 eroi), religione, patria, libertà, amore, si esalano in
 frasi generiche, e non puoi mai coglierli nella loro inti-
 mità e nella loro attività.' (F. De Sanctis, Storia della
 letteratura italiana, Curcio, 1949, p. 612).

Bianca: stabilità intellettuale nel realismo senza illusioni

Sulla scia della tragedia Virginia, capolavoro d'alto spirito libertario, il Nostro si slancia nel mondo politico della storia. Dopo l'accesa atmosfera della Repubblica di Roma(2), in cui si concreta l'atteggiamento fiero ed indomito dell'eroina(3), l'autore tenta di trasportare questa sua prova d'individualismo eroico ed aristocratico(4) nell'ambiente della Firenze rinascimentale. Il tentativo è interessante, ma è difficile riproporre un tema tipicamente antico-romano in termini moderni. Mentre nella Virginia l'opposizione alla tirannide è un fatto storico sanzionato dal destino di Roma, perciò sacro, nella Congiura tale opposizione crolla sotto la tirannia del potere di pochi, ed assume un aspetto di ribellione impotente(5). I temi principali della Virginia riaffiorano nella tragedia fiorentina: il ribellarsi dell'individuo, che ribadisce la dignità e la superiorità dell'eroe, imbevuto d'illimitata ansia libertaria, e l'oppressione del tiranno nel suo aspetto di limitazione assoluta. Il sacrificio supremo della fanciulla romana, che viene considerato tipico simbolo di catarsi eroica, si attua in una universale speranza di libertà; questa è assente nella Congiura, poiché le condizioni storiche e politiche in essa presenti si differenziano strutturalmente e moralmente da quelle della tragedia precedente: mentre il popolo di Roma vive nella libertà e ne difende i sacrosanti principi, la plebe di Firenze vegeta nella schiavitù imposta dalla tirannia, dalla quale non riesce a strapparsi per un tragico senso di pessimismo ereditato dalla storia.

È opportuno a questo punto dare un'occhiata alle origini politiche di questa tragedia, perché si possa chiarificare il particolare interesse del Nostro per l'arte di governare la società e lo Stato (non si dimentichi che la Virginia si fonda su premesse politiche inequivocabili che mettono alla luce la passione dell'Alfieri per la scienza di Aristotele).

Il fatto storico della Congiura nacque nella mente dell' Astigiano dalle letture del Machiavelli(6); e da questo autore egli concepì il trattato Della Tirannide, che ebbe un ruolo positivo nella tematica alfieriana del plutarchismo libertario:

Ed in fatti, benchè il mio terreno non fosse preparato abbastanza per ricevere e fruttificare un tal seme, pure in quel luglio ne lessi di molti squarci qua e là, oltre la narrazione del fatto della congiura. Quindi, non solo la tragedia ne ideai immediatamente, ma invasato di quel suo dire originalissimo e sugoso, di lì a pochi giorni mi sentii costretto a lasciare ogni altro studio, e come ispirato e sforzato a scrivere d'un sol fiato i due libri della Tirannide; quasi per l'appunto quali poi molti anni appresso gli stampai. Fu quello uno sfogo di un animo ridondante e piagato fin dall'infanzia dalle saette dell'abborrita e universale oppressione. Se in età più matura io avessi dovuto trattar di nuovo un tal tema, l'avrei forse trattato alquanto più dottamente, corroborando l'opinione mia colla storia. Ma nello stamparlo non ho però voluto, col gelo degli anni e la pedanteria del mio poco sapere, indebolire in quel libro la fiamma di gioventù e di nobile e giusto sdegno, che ad ogni pagina d'esso mi parve avvampare, senza scompagnarsi da un certo vero e incalzante raziocinio che mi vi par dominare. Che se poi vi ho scorti degli sbagli, o delle amplificazioni, come figli d'inesperienza e non mai di mal animo, ce li ho voluti lasciare. Nessun fine secondo, nessuna privata vendetta mi ispirò quello scritto. Forse ch'io avrò o male, o falsamente sentito, ovvero con troppa passione. Ma e quando mai la passione pel vero e pel retto fu troppa, allorchè massimamente si tratta di immedesimarla in altrui? Non ho detto che quanto ho sentito, e forse meno che più. Ed in quella bollente età il giudicare e raziocinare non eran fors'altro che un puro e generoso sentire(7).

Quindi, da questo passo, scaturisce un Alfieri nuovo il cui dramma ideale viene alla luce, liberandosi da quel senso di oppressione e di pessimismo così palese nell'esperienza delle tragedie pelopidi; ed il trattare la politica risulta in un lucido stato d'animo, che permette al Nostro di analizzare le diverse fasi degli ostacoli al proprio plutarchismo con sicurezza nella rinascita della natura umana. E la lettura del Machiavelli gli fa scoprire le condizioni negative della tirannide, fissandone le fattezze con tale limpidezza di pensiero da poter rendere l'individuo capace di combattere e

di riscattare la propria personalità: in altre parole, egli da eroe-vittima si tramuta in eroe di libertà(8).

Ecco che 'sgravato in tal guisa l'esacerbato mio animo dal lungo e traboccante odio ingenito suo contro la tirannide'(9), il Nostro riprende il coturno e torna alla creazione delle tragedie(10): la Congiura è, come la Virginia, dramma di libertà, ma le manca l'aspetto positivo e di fiducia dell'opera romana, in quanto il tema suo dimostra il lato più deprimente della negatività e della sfiducia dell'individuo: nell'ambiente fiorentino non esiste il sentimento della virtù eroica, che è la caratteristica del popolo romano, ma vige la legge della realtà, quella dell'oppressore. E su questa linea si svolge la trama della Congiura.

Bianca, rappresentante lo stato di realismo senza illusioni, diverso dall'agire di Virginia, che è motivata dalla speranza di arrivare alla libertà, è l'unico personaggio femminile cui il Destino permette di tener fede alle sue convinzioni e principi morali. Di ciò ne è testimone lo sposo(11) al quale la nobildonna delinea l'impossibilità dell'ideale libertario:

Ohimè! che parli?
Tenteresti tu forse?... Ah! perder puoi
E padre, e moglie, e figli, e onore, e vita...
E che acquistar puoi tu? Lusinga in core
Non accogliere omai: desio verace
Di prisca intera libertà non entra
In questo popol vile: a me tu il credi. (I, 3).

Da queste parole trapela il sentimento del limite imposto dalla condizione storico-politica del momento, in cui si evidenziano le caratteristiche più vili di coloro che si sottomettono alla tirannide(12). Ed ella ribadisce la necessità di riconfermare l'unica fede che rimanga come realtà fra lei e lo sposo, cioè la lealtà nel matrimonio:

Io snaturata e cruda
Tanto non son che i miei fratelli abborra;
Ma gli ho men cari assai da che li veggo
A te sì duri; e i lor superbi modi
Spiaccionmi assai. Se alla funesta scelta
Fra loro e te mi sforzi (a te son moglie,
Per te son madre, oppresso sei) non posso
Né vacillar degg'io. (ibid.).

Non le rimane che esortare Raimondo a restare nell'ombra, mentre ella, nel limite delle sue possibilità, tenta di arginare la violenza nascente(13).

Dalla descrizione dell'autore(14) Bianca è concepita come un elemento secondario, senza importanza; accanto al marito ella è un'antieroina, nel cui animo affiorano quei germi di realizzazione pessimista, che limitano la sua volontà in un senso di disincantata realtà storica(15), pur non cancellando la verità umana e sentimentale del suo affetto materno(16). Simile a Leonora, nella tragedia Don Garzia, la gentildonna fiorentina non occupa un posto di primo piano nell'azione della Congiura, e rischierebbe di svanire nel tumulto della fosca vicenda se non venisse isolata da un tratto saliente del suo carattere già descritto, che è l'affetto materno unito a quello di sposa. Nel confronto con i suoi fratelli, Bianca appare come esempio di carità, di tolleranza, e di comprensione, caratteristiche psicologiche che lanciano un tenue ponte di speranza sull'abisso in cui si addensano gli odi di parte(17). Le sue parole assomigliano ad una mirabile preghiera, che suggella un immenso affetto per la famiglia dilaniata dalla cattiveria:

Fratelli,
Cari a me siete; ed ei mi è caro: io tutto
Per la pace farei. Ma perché darmi
In moglie a lui, se v'era ei già nemico;
Perché oltraggiarlo, se a lui poi mi deste? (II, 5).

Dal suo atteggiamento si delinea lo spirito di sacrificio dell'animo femminile, che ha il coraggio di palesare i propri sentimenti pur avendo l'intuizione di perdere la lotta:

Raimondo, a cui d'indissolubil nodo
Voi mi allacciaste; in cui già da molti anni
Inseparabil vivo, e ingiurie mille
Seco divido e soffro; a cui d'eterna
Fede e d'amor (misera madre!) io diedi
Cara purtroppo e numerosa prole: -
Raimondo, a cui tutto a donar son presta. (id.).

Nell'impressione di essere chiusa fra quattro mura, Bianca assume lo stato di chi, raccolte le ultime forze della disperazione, è pronta a subire la legge del destino e contempla

con calma la visione della tragedia vicina. L'aspetto dei congiurati, nelle cui vene scorre lo stesso sangue suo, le rivela che il loro odio esasperato neutralizza i legami familiari scagliandosi contro il desiderio di pace della nobildonna fiorentina; perciò, piegandosi all'opposizione dei fratelli, ella subisce le conseguenze della congiura con rassegnato ma sublime coraggio di sposa(18). Nella solitudine, Bianca percepisce con lucidità il concretarsi della realtà storica, fatto ineluttabile; e null'altro le resta che rifugiarsi in seno al proprio sposo, pur inseguendo vaghi barlumi di speranza, purtroppo irraggiungibile:

... Ecco i doni di principe: il non tórre. -
 Presso a costor vano è il mio pianto: usbergo
 Han di adamante al core. Al piè si rieda
 Di Raimondo infelice: ei non si sdegna
 Almen del pianger mio. Chi sa? più lieve
 Forse da lui... Che forse? esser può dubbio?
 Sacrificar pe' figli suoi sé stesso
 Ogni padre vedrem pria ch'un sol prence
 Sacrificar, non che di suora al pianto,
 Di tutti al pianto una sua scarsa voglia. (II, 6).

Ma l'individuo è incatenato all'evoluzione del fatto storico, ed in Bianca l'ansia di realizzare la propria libertà e quella dello sposo si spegne dal momento che viene ideata: ed ecco nascere impulsi di passionalità umana, che già rivelano le prime testimonianze dell'infelicità romantica ('Al piè si rieda/Di Raimondo infelice') con tutte le sue sofferenze e perplessità; queste premesse potrebbero dar vita ad una creatura titanica che aneli alla catarsi dell'esistenza fisica per attuarsi nell'ego eroico(19). Si acquisisce il senso di solitudine dell'elemento femminile, e vede in tutto questo la prova tangibile del vivere invano ed un approfondirsi del pessimismo individuale nelle sue capacità d'azione. L'effimera speranza si dilegua dinanzi alla delusione(20).

In questa negatività della vita, la donna nella Congiura de' Pazzi, dopo un vano tentativo d'affermazione individualistica, deve arrendersi alla realtà storica, e subire la nemesi di essa con rassegnazione coraggiosa; ma non abbandona però i suoi ideali, che deve salvaguardare dall'influenza del pessimismo alfieriano. Questo atteggiamento conferma il

germoglio del protoromanticismo del Nostro: un ritorno al passato, soffuso di ricordi tristi ed intensi nel loro significato. Bianca, pur essendo un personaggio di poco rilievo, acquista una sua chiara personalità nel rifugio d'un sogno ormai lontano:

Di poco amor me così tratti? O dolci
 Passati tempi, ove ne andaste? Al fianco
 Non mi sdegnavi allora; né mai passo
 Movevi allor ch'io no 'l movessi accanto! -
 Perché ti spiaccio? in che ti offendo? Or sfuggi,
 Ed or (che è peggio) anco mi scacci. Il suono
 Dunque di questa mia voce non giunge,
 Più non penétra entro il tuo core? Ahi lassa!...
 Pur ti vogl'io seguir, da lungi almeno... (V, 1).

Questo ritorno al passato conferisce un aspetto nuovo alla donna della Congiura: nella sua sofferenza sentimentale di sposa, in un'atmosfera in cui l'ansia di libertà dell'individuo è neutralizzata dal senso del limite della realtà storica, ella riesce a mantenere intatta la sua stabilità intellettuale e fisica, divenendo così una figura d'interessante rilievo per la sua nobiltà umana.

Nel difendere i valori supremi dell'indissolubilità del matrimonio, che implicano qualsiasi sacrificio, Bianca si umanizza nel ricordo della notte in cui si valorizza la natura della donna nel ruolo di sposa e di amante:

Ma pur la lunga e intera notte, questa
 Cui non ben fuga ancor l'alba sorgente,
 Diversa, oh quanto, da tutt'altre notti
 Era per te! Sovra il tuo ciglio il sonno
 Né un sol momento scese. Ad ingannarmi
 Chiudevi i lumi; ma il frequente e grave
 Alitar del tuo petto, i tuoi repressi
 Sospiri a forza, ed a vicenda il volto
 Tinto or di fuoco, ora di morte...; ah! tutto,
 Tutto osservai, ché meco amor vegliava:
 E non m'inganno, e invan ti ascondi... (id.).

Da questa visione della notte sorge l'afflato romantico della poesia alfieriana, vibrante di sofferenze e passioni femminili, che personalizzano Bianca rendendola universale:

E vèr me poscia, sospirando, gli occhi
 Non ti vedea rivolgere pietosi?
 E ad uno ad un non ti vid'io i tuoi figli,

Sorto appena, abbracciar? che dico? al seno
 Ben mille volte stringergli, e di caldi
 Baci empiendogli, in atto doloroso
 Inondar loro i tenerelli petti
 Di un largo fiume di pianto paterno... (id.).

Con la descrizione intima dei più bei sentimenti familiari nello sfondo della camera nuziale, l'unica ed incompresa figura femminile della Congiura, tragedia senza speranza, stabilisce l'autonomia della sua volontà nel difendere le sue convinzioni morali anche con la morte:

Abbandonarti? Ah! pria
 Svenami tu: da me in null'altra guisa
 Sciolto ne andrai... (id.).

Da antieroina Bianca assume l'aspetto eroico dell'uomo alfieriano, ma rende i suoi tratti psicologici poeticamente romantici: come moglie ed amante e madre ella appartiene, in verità, al nostro mondo, la cui ideologia è piuttosto cristianamente umana e dove si prospettano all'orizzonte quei valori che formeranno la tematica del Saul.

Note sulla Congiura de' Pazzi

(1) - Riportiamo il racconto storico dal riassunto del Cazzani: 'Come è noto, nel secolo XV il potere in Firenze venne conquistato un po' alla volta dalla famiglia dei Medici, prima con Cosimo il Vecchio, poi col figlio Piero, che vinse gli avversari a Molinella nel 1467. Alla sua morte, avvenuta nel 1469, il potere venne nelle mani di Lorenzo e di Giuliano. Come effettivi padroni dello Stato, essi cercarono di opporsi alla crescente fortuna della famiglia dei Pazzi, i quali nel 1478 ordirono la famosa congiura alla quale partecipò anche Francesco Salviati, arcivescovo di Pisa, e che fu favorita da papa Sisto IV, il quale sperava ne venissero vantaggi alla famiglia dei suoi nipoti, i Riario, e vagheggiava un' unione di libere repubbliche italiane. Promise il suo aiuto anche Ferdinando I re di Napoli. Nella congiura fu ucciso solamente Giuliano; Lorenzo, scampato, in breve represses i ribelli.' (P. Cazzani, note sulla Congiura de' Pazzi, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, p. 1346).

(2) - Vedi nota 1, p. 71 del presente lavoro.

(3) - Nella tragedia omonima, Virginia rappresenta sentimentalmente l'atteggiamento eroico del carattere maschile fondendolo con l'ideale concetto dell'unità della famiglia. Vedi pure Virginia, p. 65 del presente lavoro.

(4) - Si deve intendere 'aristocratico' nel concetto alfieriano, cioè nobile nei sentimenti: la ribellione contro la tirannia è un atto aristocratico.

(5) - Si noti pure ciò che dice il Masiello a proposito: 'Se nella Virginia, infatti, l'accento batteva sull'efficacia diretta o indiretta della virtù eroica..., di un'azione estrema ed "esemplare", ed insomma sulla possibilità di una positiva affermazione dell'ideale, nella Congiura l'accento batte, con un impeto di disperazione virile, di disingannata ed aspra protesta, proprio sulla indomita, e alfin vittoriosa, resistenza della ostile realtà, sul tracollo e sulla disfatta della ribellione eroica.' (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 3, p. 107).

(6) - N. Machiavelli, Istorie Fiorentine, libro VIII, capp. I-IX. E Alfieri riporta nella sua autobiografia: 'Da lui (l'amico Gori-Gandellini) ebbi il pensiero di porre in tragedia la Congiura de' Pazzi. Il fatto m'era affatto ignoto, ed egli mi suggerì di cercarlo nel Machiavelli a preferenza di qualunque altro storico. Così, per una strana combinazione, quel divino autore che dovea poi in appresso farmisi una delle mie più care delizie, mi veniva per la seconda volta posto in mano...' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 4, p. 187). L'idea nacque il 4 giugno 1777, a Siena; l'anno seguente, 'Nel luglio distesi con una febbre frenetica di libertà la tragedia de' Pazzi.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 7, p. 200).

(7) - V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 4, pp. 187-88.

(8) - È il caso di Virginia. Per la Tirannide consultare Scritti politici e morali di N. Machiavelli, Casa d'Alfieri, 1951, a cura di P. Cazzani).

(9) - V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 5, p. 188.

(10) - 'Intanto, ripreso il coturno, rapidissimamente distesi ad un tratto l'Agamennone, l'Oreste, e la Virginia.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 5, p. 188).

(11) - Bianca: "E che? men caro forse/Mi fosti, o sei, perciò? Non sono io presta,/Ove soffrir gl'imperi lor non vogli,/A seguirti dovunque? o, se l'altera/Alma tua non disdegna aver di pace/Stromento in me, son io per te men presta/A favellar, pianger, pregare, ed anco/A far, se il deggio, a' miei fratelli forza?" (Congiura de' Pazzi, atto I, sc. 3, p. 539, in Tragedie di Vittorio Alfieri, op. cit.).

(12) - Bianca: "Credi a me; nata, ed allevata io in grembo/Di nascente tirannide, i sostegni/Io ne so tutti. A mille a mille i servi/Tu troverai nel lor parlar feroci,/Vili all'oprar, nulli al periglio; od atti/Solo a tradirti." (Congiura de' Pazzi, atto I, sc. 3, p. 540, op. cit.).

(13) - Bianca: "Ma tu, per ora,/Deh! non resolver nulla: a me la impresa/Di farti almen, se lieto no, sicuro,/Lasciala a me; ch'io 'l tenti almeno. Io forse/Appien non so come a tiranno debba/Di un cittadino favellar la sposa?/Fors'io non so fin dove alle non lievi/Ragioni unir non bassi preghi io possa?/Son madre, e moglie, e suora; in chi ti affidi/Se in me non fidi?" (Congiura de' Pazzi, atto I, sc. 3, p. 540, op. cit.).

(14) - 'Bianca è moglie, madre, e sorella; ma non credo di averle potuto o saputo prestare quella tale grandezza, che non dovendo essere romana, io mal poteva indovinare quale potesse pur essere; e la ho perciò o tralasciata, o mal eseguita.' (V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 1032).

(15) - Bianca: "Oh cielo!/E di che amore!... A vera gloria il campo,/Deh, concesso or ti fosse!... Ma corrotta/Età viviam: gloria è il servir; virtude/L'amar sé stesso." (Congiura de' Pazzi, atto I, sc. 3, p. 541, op. cit.).

(16) - E ciò potrebbe cambiarla in vera e pura eroina: Bianca: "Vieni or dunque; al velen, ch'ogni tua vena/Infesto scorre, alcun dolce pur mesci./Oggi abbracciati i nostri figli ancora/Non hai. Deh! vieni: a te il diranno anch'essi/Con gl'innocenti taciti lor baci,/Meglio ch'io col parlar, che pur sei padre." (Congiura de' Pazzi, atto I, sc. 3, p. 541, op. cit.).

(17) - Bianca: "E fia vero, o fratelli? a me pur anco,/Esser a me signori aspri vi piace/Pria che fratelli? Eppur, sì cara io v'era/Già un dì; sorella ognor vi sono; e voi/A Raimondo

mi deste: ed or voi primi/L'oltraggiate così?" (Congiura de' Pazzi, atto II, sc. 5, pp. 548-49, op. cit.).

(18) - Bianca: "Ah! ben mi avveggo or come/Per vie diverse ad un sol fin si corra./Vittima fui di vostre mire; io il mezzo/Fui, non di pace, d'indugio a vendetta./Oh! ben sapeste in un la possa e l'alma/Assumer voi di re. Fra i pari vostri,/Ogni vincol di sangue è tolto a giuoco.../Ahi lassa me, ch'or me n'avveggo io tardi!/Perché no 'l seppi (ohimè!) pria d'esser madre?.../Ma insomma il sono; e sposa, e amante io sono..." (Congiura de' Pazzi, atto II, sc. 5, p. 550, op. cit.).

(19) - Ed è interessante citare il Binni: 'Un nuovo periodo della critica alfieriana si può considerare iniziato da un breve saggio del Croce pubblicato nel 1917 (B. Croce, Poesia e non poesia, nel capitolo V. Alfieri: La critica, Bari, 1942). Il Croce sottolineò nelle sua pagine quegli elementi aurorali della spiritualità romantica che già si incontrano nel mondo ideale dell'Alfieri, e lo allontanò decisamente dalla corrente illuministica, coniano per lui la definizione di "protoromantico". E del romanticismo vide nell'Alfieri già vivo e operoso un forte sentire di sé, una febbrile ansia di sottrarre la propria personalità ad ogni costrizione: quel fiero individualismo, quella insurrezione in nome dell'umana libertà che lo poneva storicamente vicino agli spiriti ribelli dello S Sturm und Drang tedesco e lo mostrava primo, nella moderna storia dell'Europa, a vagheggiare l'ideale del "superuomo". Movendo da questa sua intuizione del mondo spirituale dell'Alfieri, il Croce vide illuminarsi di nuova luce l'opera del Poeta, rivolta a plasmare nelle Tragedie creature titaniche, anime il cui fiero individualismo si traduceva in un divampante fiammeggiare di passioni indomabili. E perciò sentì assai più vicini fra loro, nella fantasia dell'Alfieri, i tiranni e liber'uomini, i Creonti e gli Icili, Filippo e Antigone, affratellati da quella comune impronta superumana che aveva impresso loro il Poeta nel suo assiduo vagheggiamento di esseri di statura gigantesca.' (W. Binni, Un saggio del Croce e gli studi del Momigliano, in I classici italiani nella storia della critica, Firenze, 1942, Vol. II, cap. 6, p. 226).

(20) - Bianca: "Il padre mio, lo sposo/Mi deludono a prova?" (Congiura de' Pazzi, atto III, sc. 3, p. 560, op. cit.).

Figura antitragica ed antieroica

Questa è la sola tragedia alfieriana che si svolga in clima anglosassone, ed è l'opera che segna un inaridirsi della fantasia creatrice del Poeta riguardo allo sviluppo psicologico-tragico del personaggio femminile. Dopo la febbre accesa di creazione plutarchiana, che vede la nascita di figure come quelle di Virginia e di Antigone (non dimentichiamo anche le minori, Eleonora e Bianca), i motivi di questa stasi intellettuale con l'apparire della Maria Stuarda sono da ricercarsi in una sorta d'esaurimento che il tragedia subisce dagli effetti della sua crisi ideologica, già apparente nei lavori precedenti, ma non per ciò del tutto negativi. È meglio sentire l'autore stesso a proposito delle varie ragioni elaborate:

Per due ragioni pure l'ho intrapresa: prima, perché mi veniva un tal tema con una certa premura da tale(2) a cui non potrei mai nulla disdire; seconda, per un certo orgoglietto d'autore, che credendo aver fatto già otto tragedie, i di cui soggetti, tutti scelti da lui, tutti più o meno gli andavano a genio, voleva pure provarsi sopra uno, che niente stimava, e che poco piaceagli; e ciò, per vedere se a forza d'arte gli verrebbe fatto di renderlo almen tollerabile(3).

E ne risulta così una tragedia superficiale e senza colore, tale da essere scartata dal repertorio alfieriano(4); ma la figura di Maria Stuarda, nel suo aspetto più negativo e scialbo, deve essere aggiunta allo stuolo delle donne ideate dal Nostro, in quanto la sua presenza serve a rilevare le qualità positive delle altre protagoniste femminili. È utile, a questo punto, descrivere il carattere della regina scozzese per aver una chiara idea del nuovo personaggio nell'ambito della crisi ideologica dell'autore:

Questa infelicissima regina, il di cui nome a primo aspetto pare un ampio, sublime, e sicuro soggetto di tragedia, riesce con tutto

ciò uno infelicissimo tema in teatro. Io credo, quanto alla morte di essa, che non se ne possa assolutamente fare tragedia; stante che chi la fa uccidere è Elisabetta, la natural sua capitale nemica e rivale; e che non v'è tra loro perciò né legami, né contrasti di passione, che rendano tragediabile la morte di Maria, abbenché veramente ingiusta, straordinaria, e tragicamente funesta.....

Maria Stuarda, che dovrebbe essere il protagonista, è una donnuccia non mossa da passione forte nessuna; non ha carattere suo, né sublime. Regalmente governata da Botuello, raggirata da Ormondo, spaventata e agitata da Lamorre; ci presenta questa regina un ritratto fedele di quei tanti principi che ogni giorno purtroppo vediamo, e che in noi destano una pietà, la quale non è tragica niente(5).

Da questa descrizione la Maria Stuarda appare come un inutile sforzo letterario; la situazione psicologica dell'elemento femminile, e degli altri personaggi, manca di ansia libertaria, di convinzione nei propri ideali, di desiderio della imitatio heroum; l'azione stessa ne subisce le conseguenze divenendo passiva in una trama stesa con troppo gusto dell'intrigo(6), risultante in una tragedia superficiale e di poco interesse. L'ambiente non mostra che il colore del tradimento ordito da piccole passioni, da equivoci, e da contrasti d'insufficiente rilievo. Anche il tema della fede cattolica, che in fondo fa parte della cultura della regina di Scozia, non riesce ad elevare lo spirito dell'opera verso una sfera storica, in cui la visione plutarchiana dell'autore possa contribuire positivamente all'evoluzione del personaggio.

Maria Stuarda è, quindi, 'donnuccia', mossa dalla sola ambizione, poco convincente, di riconquistare il cuore del marito, al quale fa più gola il trono che altro:

E allor che a lui tutta ridea d'intorno
 Questa mia corte, altro il vid'io? Le faci
 Ardeano ancor qui d'Imeneo per noi,
 E mi avvedeva io già che in cor gli stava
 Non io, ma il trono. Ahi lassa me! deh, quante
 Volte il regal tiepido letto io poscia
 Bagnai di pianto! e quante al Ciel mi dolsi
 D'altezza troppa, ove per essa tolto
 Era a me d'ogni ben l'unico, il sommo,
 L'essere amando riamata! (I, 1).

Ciò che offende la regina è il modo con cui il marito ha ottenuto il potere, abusando della fiducia altrui(7); l'accusa sua di tradimento contro l'inetto Arrigo potrebbe istillare nell'animo femminile sentimenti d'odio profondo, tanto da cambiare Maria Stuarda in una novella Clitennestra(8); ma ella è incapace di coltivare tale impulso dell'animo in quanto il suo atteggiamento è passivo, mentre il desiderio suo rimane su di un livello borghese. L'elemento femminile soffre d'insufficienza tragica per la presenza di una repressa ambizione di potere(9).

Non solo l'amore scolorito per Arrigo, ma neanche l'attesa della maternità possono sollevare Maria Stuarda ad un livello al di sopra della mediocrità(10), poiché l'autore stesso si destreggia nel creare una vicenda il cui meccanismo d'intrigo finisce per assorbirlo del tutto, a scapito dello sviluppo drammatico dell'essere umano. Questa donna alfieriana, anti-tragica ed antieroica, agisce con uno spirito ambiguo che suscita una certa perplessità riguardo ai suoi sentimenti verso il marito; infatti, ella dall'amore passa al piccolo senso di rancore, poiché è incapace di odiare:

Ah! se mi ascolta, e crede
 Arrigo all'amor mio (ch'ei sol non crede),
 Sperar mi lice ogni ventura. Il trono,
 Men che il cor del mio sposo, a me fia caro. (I, 5).

E superficiali appaiono gli slanci di dolore nel ricordare al consorte l'amor suo muliebre, perché ella non conosce la sofferenza dell'anima(11), come vuole la tradizione romantica: questo è il maggior difetto di Maria Stuarda, il non saper soffrire. Si avvertono tuttavia bagliori di un affetto, che sembra sincero:

Altrui, deh! lascia
 Creder che almen mi estimi, se non m'ami.
 Te 'l chieggo a nome del comune pegno,
 Non del tuo amor, del mio. L'amato nostro
 Unico figlio, il rivedrai; fia reso
 Agli amplessi paterni: ei ti rammenti
 Che re, consorte, e genitor tu sei. (II, 3).

Ma ciò non la redime, in quanto, come si è visto, la sua natura è mediocre, refrattaria a qualsiasi alto impulso

dell'animo. L'azione si svolge con pesantezza di movimento, a cui manca autonomia a causa della mediocrità dei personaggi; la voce dell'individualismo è assente, al suo posto vegeta lo stato d'indecisione che rende palese l'esaurimento ideologico dell'Alfieri:

S'io men lo amassi,
 Più d'un consiglio avria; da sé lasciarlo
 Precipitarsi a forza in mille e mille
 Palesi danni: che a buon fin (purtroppo!)
 Uscir non ponno i mal tessuti suoi
 Disegni omai. Ma combattuta io vivo
 In feroce tempesta. Ogni suo danno,
 Per una parte, più che a lui, mi duole...;
 Ma s'egli, ei sol, vuole il suo peggio... Eppure
 Colpa mia grave ogni suo danno or fôra.
 E il figlio... Oh ciel! se il figlio in mente io vòlgo,
 In cui forse gli error potrian del padre
 Cadere un dì!... più allor non so... (II, 4).

A questo punto Maria Stuarda capisce che dal suo irresoluto atteggiamento sorge l'impossibilità dell'azione, che è limitata dal destino:

Precipitar d'una in un'altra angoscia
 Ognor dovrò? Fatal destino!... Eppure,
 Che far poss'io? (id.);

è il senso del limite alfieriano, che vieppiù si acuisce nell'esistenza della donna, a cui manca totalmente la volontà d'affermazione individualistica nel desiderio di strapparsi dalla schiavitù: non esistono, quindi, quei germi necessari al concepimento della catarsi eroica, che è l'unica soluzione per riscattare la personalità della regina.

Incapace di agire con malvagità, Maria Stuarda diviene il trastullo dell'intrigo, indebolendosi ancor più man mano che l'autore cerca di portare a compimento la tragedia. Il quarto atto vede il confronto tra la regina ed Arrigo: è evidente che la prima non riesce a penetrare il muro di diffidenza che la separa dal marito, anzi, la sua perorazione ed il suo desiderio di dimenticare tutto⁽¹²⁾ accusano una superficialità di significato. Non le rimane che il rifugio nella solitaria confessione della sua irresolutezza:

... Ah, d'ogni parte io scorgo
 Timore, e dubbi, e perigli, ed errori!
 Mal fia il resolver; dubitar fia il peggio... (IV, 2).

Trascinata suo malgrado dal vortice del complotto, ella sente e vede vicina la fine, ma rimane paralizzata dal limite imposto dalla sua incapacità di agire:

- Oh fatal punto!

Pende or da un filo la mia pace e fama. (IV, 7).

Qui si annulla qualsiasi atto di ribellione, per quanto effimero esso possa essere: Maria Stuarda è impotente e non può impedire l'assassinio del marito, ordito da bassi ed infami traditi. Sola, non colpevole ma neanche innocente, ella osserva disincantata il suo fallimento:

... Oh! qual tremor mi scuote! Ohimè!... se mai?...
 Ma, son io rea? Tu il sai, che il tutto scorgi. -
 Pur presagi più orribili non ebbi
 Nel core io mai... Che fia? Dal costui labro
 Quai ferì tuoni usciano! - A me non scese
 Notte più infausta mai... (V, 2).

In conclusione, il personaggio femminile della Maria Stuarda segna l'atto completo della crisi fiduciaria nella quale l'Alfieri si trova immerso; la fantasia tragica e l'ideologia del poeta subiscono un colpo grave, ma non mortale, ché da questa esperienza e da quella della Rosmunda esse ne usciranno temperate e rinvigorite. La creazione della Maria Stuarda nella sua negatività provoca una positiva reazione nell'animo alfieriano(13).

Note sulla Maria Stuarda

(1) - L'argomento venne trattato da parecchi autori drammatici, di cui ne ricorderemo alcuni. In Italia, Carlo Ruggeri e Federico Della Valle, tra la fine del '500 ed il principio del '600, scrissero La Reina di Scotia; in Inghilterra, Edmund Spenser fu l'autore della The Faerie Queene, ed in Francia, Antoine de Montchrétien quello di L'Ecossaise ou Marie Stuart (entrambe opere appartengono allo stesso periodo italiano). In queste opere è messa in risalto la fine della regina, che ella affrontò dignitosamente, e non manca uno spirito apologetico cattolico contro i protestanti. L'Alfieri non trattò direttamente di questa apologetica, anche se certi segni esteriori sono presenti nel suo dramma; ritenendo la figura di Maria per nulla tragediabile, egli esaltò piuttosto quella di lord Darnley, suo secondo marito.

Maria nacque tra il 7 e l'8 dicembre 1542, ed il padre, Giacomo V di Scozia, morì due giorni dopo la sua nascita. La madre si oppose al matrimonio della figlia con Edoardo figlio di Enrico VIII, e Maria venne spedita in Francia alla corte di Enrico II, dove sposò, nel 1558, il Delfino Francesco; questi, divenuto re alla morte del padre, morì nel 1560.

Tornata in Scozia nel 1561, Maria vi regnò per tre anni in mezzo alle lotte religiose; nel 1565 sposò Enrico lord Darnley, figlio del conte di Lennox e nipote di Margherita Tudor. Regina della Controriforma, Maria provvedeva a restaurare la religione cattolica, influenzata soprattutto dal suo segretario italiano Davide Rizzio, e lasciando nell'ombra il marito che disprezzava per la sua poca intelligenza. Enrico fomentò un attentato in cui Rizzio venne assassinato. La regina, gravida di sei mesi, giurò di vendicarsi; dopo la nascita nel 1566 d'un figlio, Giacomo, ella si intese con un nobile scozzese di costumi dissoluti, Bothwell, e si parlò anche di relazioni intime fra i due. Enrico contrasse una malattia e dovette ritirarsi dalla corte; si pensò a veleno, ma sembra che fosse vaiolo. La regina decise di seguirlo, e lo convinse ad andare ad Edimburgo per curarsi; in solitudine in una casa isolata dal palazzo di Holyrood-house, Enrico non sospettava di nulla, anzi sperava in una riconciliazione con la moglie, che gli dava prove d'affetto. Una notte, la regina si assentò poiché desiderava assistere alle nozze d'uno dei suoi servitori; verso le due del mattino, si sentì uno scoppio immenso e la casa d'Enrico saltò in aria. Si trovò il suo cadavere poco distante dalla dimora senza ferite apparenti. Si sospettò di Maria e di Bothwell, che finirono per sposarsi.

La storia dell'attentato è riportata da David Hume nella sua opera History of Great Britain (1754-61), da cui il Nostro certamente trasse il racconto.

La tragedia è ideata il 4 agosto del 1778, e la stesura è del 5 giugno 1779; la prima versificazione è del marzo 1780, e la seconda del febbraio 1782.

(2) - 'Nell'agosto di quell'anno stesso (1778), a suggerimento e soddisfazione dell'amata, ideai la Maria Stuarda.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 7, p. 200).

L'amata era Louisa Stolberg, moglie di Carlo Edoardo Stuart, diretto discendente di Maria Stuarda; Alfieri la conobbe a Firenze come la contessa d'Albany, 'maritata al vecchio e ubriacone Carlo Eduardo Stuart, pretendente al trono di Scozia; e fu questo il vero e grande amor suo, cui rimase fedele sino alla morte, e da cui trasse incitamento alla sua fervida attività.' (S. D'Amico, Storia del Teatro drammatico, Garzanti, 1968, vol. II, cap. 11, p. 262). Il Nostro ce la descrive così: 'Fin dall'estate innanzi (1777), ch'io avea come dissi passato intero a Firenze, mi era senzach'io 'l volessi occorsa più volte agli occhi una gentilissima e bella signora, che per esservi anch'essa forestiera e distinta, non era possibile di non vederla e osservarla; e più ancora impossibile, che osservata e veduta non piacesse ella sommamente a ciascuno. Con tutto ciò, ancorchè gran parte dei signori di Firenze, e tutti i forestieri di nascita da lei capitassero, io immerso negli studi e nella malinconia, ritroso e selvaggio per indole, e tanto più sempre intento a sfuggire tra il bel sesso quelle che più aggradevoli e belle mi pareano, io perciò in quell'estate innanzi non mi feci punto introdurre nella di lei casa; ma nei teatri e passeggi mi era accaduto di vederla spessissimo. L'impression prima me n'era rimasta negli occhi, e nella mente ad un tempo, piacevolissima. Un dolce focoso negli occhi nerissimi accoppiatosi (che raro addiviene) con candidissima pelle e biondi capelli, davano alla di lei bellezza un risalto, da cui difficile era di non rimanere colpito e conquiso. Età di anni venticinque; molta propensione alle bell'arti e alle lettere; indole d'oro; e, malgrado gli agj di cui abbondava, penose e dispiacevoli circostanze domestiche, che poco la lasciavano essere, come il dovea, avventurata e contenta. Troppi pregi eran questi, per affrontarli.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 5, pp. 189-90).

(3) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 1038.

(4) - '... la più grigia e squallida delle tragedie alfieriane...', secondo il Masiello (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 3, p. 124).

(5) - V. Alfieri, Parere, op. cit., pp. 1037-38. Vedi pure la descrizione della figura di Maria Stuarda di David Hume, in History of Great Britain, nella traduzione di A. Clerichetti, N. Bettoni, 1825-37, vol. 8, cap. XLIII.

(6) - Cfr. Masiello: 'Il dramma di Maria Stuarda passa in secondo piano, anche materialmente, e l'opera si trasforma in tragedia degli intrighi, dei reciproci raggiri e tradimenti, che in trama fitta e complessa... occupano la maggior parte dell'opera...' (V. Masiello, op. cit., cap. 3, p. 126).

(7) - Maria: "Ma farsi/Ei l'assassin dovea di un vil straniero?/Fare, o lasciar che se 'l credesse il mondo/Ch'io per colui d'iniqua fiamma ardessi?/Giusto Dio, ben tu il sai! - Fedel consiglio,/Conoscitor degli uomini sagace,/Ministro esperto erami Rizio: in mezzo/Al parteggiar sicura, per lui,

stetti:/Vani, per lui, della instancabil mia/Aspra nemica
Elisabetta i tanti/Perfidi aguati: Arrigo in fin, per lui,/La mia destra ottenea con il mio scettro." (Maria Stuarda,
atto I, sc. 1, p. 487, in Tragedie di Vittorio Alfieri,
Mondadori, 1966, a cura di P. Gazzani).

(8) - A proposito, si legga l'interpretazione che il Calosso dà di Maria Stuarda: 'L'Alfieri preferì scegliere un altro momento della vita di lei, l'uccisione del marito Arrigo, perché si prestava, meglio di una passiva decapitazione, ad una rappresentazione di "volontà". La Maria Stuarda alfieriana, infatti, per irresistibile amore di Botuello mina con polvere e fa saltare in aria suo marito il re....' (U. Calosso, Anarchia di Vittorio Alfieri, Laterza, 1949, p. 112). Contro il testo stesso della tragedia (ci si ricordi che non è Maria ad uccidere il marito, e che ella stessa nega alcun intrigo amoroso con Botuello), il Calosso vede in Maria una novella Clitennestra, ansiosa di libertà. Invece, la regina di Scozia è un'irrisolta a cui manca la volontà di agire.

(9) - Maria: "Del volgo cieco instigator mendaci,/D'empia setta ministri, udrò sempr'io/Il favellar vostro arrogante? - Ah! questo,/Di quanti affanni seggon meco in trono,/È il più grave a soffrirsi: eppur mi è forza/Soffrirlo, infin che al prisco alto splendore/Per me non torna il mio depresso soglio." (Maria Stuarda, atto I, sc. 2, p. 488, op. cit.).

(10) - Maria: "In me la speme è viva/D'esser pur anco madre..." (Maria Stuarda, atto I, sc. 3, p. 490, op. cit.).

(11) - Maria: "E chi cessar può il duolo,/Chi rasciugar può il ciglio mio, chi all'alma/Render mi può pura e verace gioia,/Chi, se non tu?..... Ma, consorte amato,/Se pur di me, se del mio cor tu parli,/E del mio amore, e dei privati affetti,/Di me qual parte non ti diedi io tutta?/Tu mio signor, tu mio sostegno, e prima,/E sola cura mia, dimmi, no 'l fosti?" (Maria Stuarda, atto II, sc. 3, pp. 496-97, op. cit.).

(12) - Maria: "Ma tardo/È il pentirmene, e vano... Oh cielo!... E fia,/Fia dunque ver che ad ogni costo or vogli/Nemica avermi?... Ah! no 'l potrai. Ben vedi:/Di sdegno appena passeggera fiamma/Tu accendi in me: solo un tuo detto basta/A cancellare ogni passata offesa:/Pur che tu l'oda, è l'amor mio già presto/A riparlarmi." (Maria Stuarda, atto IV, sc. 1, p. 514, op. cit.).

(13) - Invece il Nostro ne ebbe una diversa opinione: 'Il tutto di questa tragedia mi riesce e debole, e freddo; onde io la reputo la più cattiva di quante ne avesse fatte o fosse per farne l'autore; e la sola, ch'egli non vorrebbe forse aver fatta.' (V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1039).

Fallimento d'un tentativo di rinnovamento

Insoddisfatto della tragedia Maria Stuarda, l'Alfieri si lascia tentare dal clima del Medioevo, ma l'esperimento non è positivo, come egli stesso ammette:

Questo fatto tragico è interamente inventato dall'autore, e non so con quanta felicità. Egli acquista forse un certo splendore dall'esserne il carattere del protagonista appoggiato ad un personaggio noto e verace, i di cui delitti fanno rabbrivir nelle storie. Ma l'antichità e l'illustrazione hanno pur tanta influenza su le opinioni degli uomini, che Rosmunda, per non essere stata greca o di altra possente antica nazione, e per non essere stata mentovata da un Omero, da un Sofocle, da un Tacito, o da altri grandi, non può andar del pari con Clitennestra, né con Medea..... Vengo da tutto ciò a dedurre che questi secoli bassi a cui io ho appoggiato questo fatto, essendo per la loro barbarie e ignoranza così nauseosi, che i loro eroi non sono saputi, né se ne vuole udir nulla, io certamente ho errato nello scegliere sì fatti tempi per innestarvi questa mia favola. Credo, oltre ciò, che sia anche mal fatto di volere interamente inventare il soggetto d'una tragedia; perché il fatto non essendo noto a nessuno, non può acquistarsi quella venerazione preventiva, ch'io credo quasi necessaria, massimamente nel cuore dello spettatore affinché egli si presti alla illusion teatrale.....(2).

Da ciò si può capire come questa tragedia medievale non abbia quelle premesse necessarie al risanamento della crisi ideologica dell'Alfieri; questi, infatti, dovrà rivolgersi ad altre esperienze di carattere plutarchiano nel mondo dell'antichità.

Il tema precipuo della Rosmunda è il contrasto dell'odio e dell'amore culminante nell'atroce vendetta. L'azione, però, si svolge in un clima carico di tinte fosche da melodramma, che rende superficiale qualsiasi slancio di passione disperata o libertaria: i personaggi della vicenda longobarda mancano di vera vita interiore, di ideali e di sofferenza

sentimentale ed intellettuale(3); d'altra parte, abbondano i 'clichés' letterari del Settecento, quali il patetismo melodrammatico ed il gusto per il senso di terrore 'gotico'(4). E la tragedia risulta in un'architettura di tecnica teatrale i cui elementi visivi riescono ad impressionare l'animo dello spettatore, ma non a commuoverlo. Come nella Maria Stuarda, il maggior difetto della Rosmunda è l'incapacità di capire la sofferenza dell'anima. L'aspetto della tragedia, quindi, si riflette nel personaggio femminile:

Rosmunda è carattere di una singolare ferocia, ma pure non inverisimile, visti i tempi: e forse non del tutto indegna di pietà riesce costei, se prima che alle sue crudeltà si pon mente alle crudeltà infinite a lei usate da altri. Ove se le fosse dato un più caldo amore per Almachilde, la di lei gelosia e crudeltà sarebbe riuscita più calda, e quindi più compatita: ma bisognava pur darle altre tinte che all'amor di Romilda: oltre che l'amore nelle persone feroci ha sempre un certo colore aspro e inamabile(5).

Già dall'inizio del primo atto si delinea il motivo frenetico della vendetta e del sangue, spinto all'estremo della retorica teatrale nel confronto tra Rosmunda e Romilda(6); e la gelosia della regina, benché magistralmente tratteggiata, non riesce a sprofondare le sue radici nella natura femminile perché manca di significato universale:

... Quant'io abborro costei, neppure io stessa
 Il so. Cagioni assai ve n'ha; ma troppo
 Alla mia pace importa il non chiarirne
 La più vera e maggiore. Il cor mi sbrana
 Un dubbio orrendo... Ma traveggo io forse...
 Ah! no; dubbio non è; fatal certezza
 Ben è: lei non rimira il mio consorte
 Con quell'occhio di sdegno onde si sguarda
 Dall'uccisor la figlia dell'ucciso.
 Talvolta a lei senza adirarsi ei parla;
 E d'essa pur senza adirarsi ei parla.
 Della costei, già non dirò beltade,
 Ma fallace dolcezza lusinghiera,
 Forse ch'ei preso all'amo?... Ah! non si appuri
 Tal vero mai. Lungi Romilda, lungi
 Di qui per sempre... A un tal pensier mi bolle
 Entro ogni vena il sangue. O d'Alboino
 Figlia esecrata già, degg'io scoprierti
 Anco rivale mia? (I, 2).

Le espressioni usate, per la loro forza sonora, arricchiscono la scena e colpiscono la fantasia, ma non elevano Rosmunda all'altezza di Clitennestra(7); e l'individuo femminile, le cui passioni si palesano eccessivamente nella tecnica romanzesca, è soffocato e rimane invischiato nell'azione lugubramente intrecciata(8).

La gelosia di Rosmunda può essere considerata come il senso del limite alfieriano al vano desiderio di Romilda di unirsi a Ildovaldo; la principessa, quindi, rappresenta l'ansia di libertà, poiché ella perisce alla fine della tragedia, mentre la regina soddisfa la sua sete di vendetta. I temi dell'ideologia del Poeta sono presenti, ma non vengono sfruttati nel loro significato intrinseco, in quanto i personaggi mancano d'autonomia per le ragioni tecniche e letterarie già esaminate in precedenza: i grandi motivi fondamentali nell'opera tragica dell'Alfieri inaridiscono al loro germogliare, e l'azione si svolge nella mediocrità pur essendo piena di odio, di gelosia, e di truce vendetta(9). Se Rosmunda soffrisse a causa delle violente passioni ereditate in un'epoca ferina, ella potrebbe segnare profondamente con la sua presenza il destino della corte di Pavia, divenendo simbolo di tirannia nell'imporre la vendetta, e nel contempo vittima del suo assolutismo(10); invece, appunto per via della linea gotico-romanzesca della vicenda, la regina adempie il ruolo imposto dal melodramma, il cui gusto si fonda sull'apparato esterno dei sentimenti:

E che imprendere puoi tu? - Sì fello ardire
 Fu visto mai? - Ma e che non può costui,
 Or ch'io stessa affidargli osai pur l'armi?...
 Me dunque tu, qual io mi son, conosci?
 Non quanta io sono. - Ed io t'amai?... Non t'amo,
 E il vedrai tu. - Furore, odio, gelosa
 Rabbia, superbo sdegno, o misti affetti,
 Fuor tutti, fuor del petto mio: tu sola
 Riedi, o vendetta; riedi; e me riempi
 Tutta di tutto il Nume tuo: s'io sempre
 Per prima e sola deità mia t'ebbi. -
 Ma l'ire, e il tempo, in vani accenti io spendo? (III, 4).

Ciò che regge effettivamente è l'intreccio, che si basa su una serie di elementi numerosi e complicati, ma che arricchiscono l'azione rendendola degna d'attenzione: incidenti,

circostanze complesse e avventurose, colpi di scena; il tutto si sviluppa con il fattore fondamentale della sorpresa, che è la caratteristica principale del teatro melodrammatico. I veri motivi animatori, quindi, nascono dalla teatralità e dal gusto romanzesco degli avvenimenti; i personaggi non sono che le particelle componenti le scene degli avvenimenti stessi.

L'autore denuncia, nelle sue forme più esplicite, un profondo disagio originato dalla crisi ideologica, nata da una delusione personale e storica quanto all'evoluzione dell'individuo; crollano le sue illusioni plutarchiane ed eroiche, che hanno avuto la loro più convinta affermazione nella tragedia Virginia; non riesce il trageda a ricreare il problema del contrasto tra il senso del limite e l'ansia di libertà, ed affannosamente si mette alla ricerca della perduta gloria, che ritroverà solo con diverse esperienze storico-letterarie: e queste saranno il mondo degli antichi e della Bibbia.

La Rosmunda, nel completamento della sua fase melodrammatica, si avvia, senza notevoli deviazioni, verso la soluzione romanzesca dell'individuo femminile, il quale, travolto da un'azione motrice teatralmente perfetta, porta la morte spinto da un immenso desiderio di vendetta, che purtroppo rimane superficiale nelle sue fosche tinte di sapore 'gotico'(11).

Rosmunda, regina dei Longobardi, infelice prodotto d'una riuscita esperienza teatrale, rigetta ogni concetto dei motivi alfieriani: tutto si neutralizza nella sua figura, il farsi eroico dell'individuo plutarchiano, l'ansia libertaria dell'eroina, l'agonia del tiranno assetato di grandezza ma vittima del suo assolutismo di potere. Le rimane solo il dono del verso melodrammatico, atto unicamente ad abbagliare la mente:

Ho il ferro ancor; trema: or principia appena
La vendetta che compiere in te giuro. (V, 5).

L'alfieri non riesce ad infonderle nemmeno la perplessità della coscienza nell'atto di cadere nel peccato, perché la sua creazione 'gotica' manca di profondità sentimentale e vive un'esistenza superficiale. Ma da questo fallito tentativo di rinnovare la donna, il Poeta riacquisterà la forza necessaria, che lo porterà alle soglie del Saul e della Mirra.

Note sulla Rosmunda

(1) - Ideata a Firenze il 30 maggio del 1779, stesa dal 2 al 6 agosto di quell'anno, la Rosmunda venne verseggiata due volte: la prima a Firenze nel settembre del 1780, la seconda a Roma nel marzo del 1781.

È una tragedia unica nel repertorio alfieriano, perché di storico non vi è che l'antefatto; il resto è immaginazione. L'autore ne ha l'idea dalla lettura delle Istorie Fiorentine del Machiavelli (Libro I, cap. 8), che riassumiamo così: i Longobardi avevano conquistato le terre degli Eruli e dei Turingi, presso il Danubio; sotto la guida di Odoacre raggiunsero l'Italia (VI sec.). In seguito, sotto il comando di Alboino (561-572), re efferato ed audace, passarono il Danubio, vinsero Commundo, re degli Zepidi, in Pannonia; ed Alboino prese il teschio di Commundo e ne fece una tazza da vino per celebrare la sua vittoria, mentre Rosmunda, figlia del re vinto, venne forzata al matrimonio con Commundo stesso. Durante una festa a Verona, Commundo, in stato d'ebbrezza, porse il teschio all'infelice Rosmunda, invitandola a bere con suo padre. Profondamente ferita, ella giurò di vendicarsi. Sapendo che un giovine e nobile lombardo, Elmelchilde, amava una sua ancella, Rosmunda, d'accordo con lei, lo trasse in inganno facendogli credere che avrebbe passata la notte con l'amante. Scoperto che egli era infatti a fianco di Rosmunda, questa gli suggerì di uccidere Alboino e d'impossessarsi del regno; in caso di rifiuto, la regina lo avrebbe denunciato al marito come stupratore. Elmelchilde accettò. Dopo l'assassinio di Alboino, poiché era difficile ottenere il regno per la fede dei Longobardi al loro re, i due fuggirono con il tesoro regio da Longino, nella città di Ravenna. Dopo la morte di Giustiniano, successe Tiberio, che era molto occupato con la guerra dei Parti e perciò non poteva intervenire in Italia; Longino, desiderando il trono dei Longobardi ed il regno di tutta l'Italia, persuase Rosmunda ad eliminare Elmelchilde per divenire sua moglie, ottenendo in tal modo il suo tesoro. La regina accettò. Mentre il marito usciva dal bagno, ella gli porse una coppa di vino avvelenato. Elmelchilde, bevutane la metà, si accorse del tradimento e forzò la moglie a bere il resto. I due morirono avvelenati, e Longino perse la speranza di divenire re dei Longobardi.

L'episodio alfieriano inizia dopo la morte d'Alboino e con l'introduzione di Romilda, figlia del re, ai personaggi della vicenda. Si pensa che vi siano altre fonti oltre a quella del Machiavelli.

(2) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, pp. 1039-40.

(3) - Cfr. il Masiello: 'Viceversa, Almachilde, Romilda, Ildovaldo e spesso Rosmunda sono dei "generici", dei "caratteristi", personaggi-fantoccio privi di autentica vita interiore, che esauriscono la loro funzione nell'intreccio di una vicenda truce, romanzesca e melodrammatica, priva di implicanze profonde, di profonde risonanze ideali, e solo obbediente alle esigenze di una teatralità di maniera,

estriore e retorica.' (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 3, p. 129).

(4) - Per la spiegazione del termine 'gotico' si legga il seguente brano: 'The setting chosen by Walpole (1717-1797) for his novel is medieval Italy; this points to a close connection between the psychological origins of the novel of terror, and those which prompted the evocation of a picturesque past. As is shown by the term 'Gothic novel', the strangeness and mystery of a distant age, itself a prey to superstition, and wonderfully fitted to re-create the atmosphere of emotional belief, served as a model and encouragement to an instinct in quest of new and more potent means of self-satisfaction. In a first preface, Walpole avoided any reference to the reality of his facts; but in a second he admitted his invention, and sought to justify it by rather far-fetched arguments.' (E. Legouis & L. Cazamian, A History of English Literature, Dent, 1964, Part II, Book IV, Chap. 3, p. 938).

(5) - V. Alfieri, Parere, op. cit., pp. 1041-42.

(6) - Rosmunda: "Perfida, al Ciel porgi pur voti; innalza,/ Innalza pur tue vane grida al Cielo;/Già non fia ch'ei t'ascolti.....
Di guerra dritto?/Nella più cruda inospita contrada/Dritto fu mai ch'empio furore e scherno/Le insepolti de' morti ossa insultasse? - /No 'l vegg'io sempre, a quella orribil cena/ (Banchetto a me di morte) ebro d'orgoglio,/D'ira e di sangue, a mensa infame assiso,/Ir motteggiando? e di vivande e vino/ Carco, no 'l veggio (ahi fera orrida vista!)/Bere a sorsi lentissimi nel teschio/Dell'ucciso mio padre? indi inviarmi/ D'abborrita bevanda ridondante/L'orrida tazza? E negli orecchi sempre/Quel sanguinoso derisor suo invito/A me non suona? Empio ei dicea: - Col padre/Bevi, Rosmunda. - E tu, di un simil mostro/Nata, innanzi mi stai?" (Rosmunda, atto I, sc. 1, pp. 293 e 295-6, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Cazzani).

(7) - Lontane influenze orestiane trova il Masiello: 'Perché questa frenesia di vendetta e di sangue di Rosmunda, che travolge il carnefice stesso prima che le sue vittime, non è che un'eco e un riflusso del nucleo vitale dell'Oreste...'
(V. Masiello, op. cit., cap. 3, p. 130). - Cfr. pure M. Fubini, V. Alfieri - Il Pensiero, la tragedia, Sansoni, 1953, p. 211.

(8) - Si legga ciò che il Binni ha da dire: 'Ben diversa invece - anche se lontana da un risultato pieno ed alto - è la Rosmunda, che sembra, al contrario della Maria Stuarda, guastata da un'eccessiva tensione, da un ribollire di passioni estreme che non raggiungono equilibrio e che pure la rendono alfierianamente significativa ed interessante, piena, com'è, di passioni eccessive, di sentimenti portati in una direzione di espansione estrema e di sfogo, in una reggia cupa e lugubre (la reggia longobardica di Pavia, le cui mura sono giustamente chiamate "lugubri"), fra gli echi, all'inizio e alla fine, del fragore di una "feral battaglia", sotto il peso continuo di un incubo

della morte minacciata e invocata da tutti i personaggi.' (W. Binni, in Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, pp. 967-68).

(9) - Rosmunda: "Perfido, infame, disleal, spergiuro.../
Libero al dir m'è al fin concesso il campo./Altra ami tu?...
Ma ben provvede il Cielo;/E, qual tu mertì, riamato sei./
Oh ineffabile gioia! E chi potrebbe,/Chi soffrir mai tuo
amor? chi, se non io? - /Quasi or cara s'è fatta a me Romilda/
Da ch'io l'udii parlarti. Oh! che non posso/Quant'ella t'odia
odiarti? A me, cui tanto/Tu déi, tal premio rendi? a me, che
il guardo/Infino a te, vile, abbassai dal trono?" (Rosmunda,
atto III, sc. 3, pp. 316-17, op. cit.).

(10) - Si pensi al concetto tiranno-vittima nel Filippo.

(11) - Rosmunda: "A orribil vita io resto,/Qual sia l'evento.
Del dolor mio godi;/Già mi allegrai del tuo: godi, finch'io/
Non te 'l vieto... Ma forse... Al Ciel quai voti/Porgo?...
No 'l so... So che finor son tutti/Di sangue i voti miei;
né sangue io veggo/Che ad appagarmi basti... Altri fia lieto/
Dov'io misera sono?" (Rosmunda, atto V, sc. 3, p. 334, op. cit.).

Sofferenza e cristianità dell'eroina

Dopo la delusione subita con le tragedie Maria Stuarda e Rosmunda, il Nostro decide di rivolgersi per la seconda volta all'antichità, nel cui clima classico-romano può attingere la vitalità necessaria a rinvigorire il suo ideale eroico. Sorge una nuova volontà d'affermazione individuale, che si è arricchita nella crisi ideologica d'una tematica spirituale e sentimentale più elegiaca e più umana: questo è l'aspetto che l'eroe alfieriano assume con il ritorno al mondo dei grandi, e che si concreta con la nascita dell'Ottavia. L'autore espone in modo chiaro le ragioni che lo hanno indotto a riprendere la via delle origini:

Pervenuto alla metà della mia carriera tragica, mi sono (a quel ch'io spero) ravveduto in tempo dell'errore in cui era caduto, da quattro tragedie in qua, nella scelta de' soggetti, o troppo moderni, o non abbastanza grandiosi; errore, da cui necessariamente si genera una non picciola dissonanza fra l'intonazione e il soggetto. Risolto perciò di ritornarmene per sempre fra Greci, o Romani, od altri antichi, già consecrati grandi dal tempo, nel risalire a loro, io mi sono alla prima non troppo felicemente forse inceppato in questo Nerone, da cui non era facile il distrigarsi(2).

In questa tragedia l'Alfieri fonde nella personalità dell'eroina un individualismo poetico di significato profondo, che rende Ottavia creatura umana e sensibile nella sua delicatezza femminile(3). È interessante rilevare l'opinione di Melchior Cesarotti(4) su questo personaggio:

Ottavia è un modello di virtù e di rassegnazione; e sostenuto egregiamente da capo a fondo. Solo può trovarsi a ridire ch'ella conservi amore per Nerone. Che soffra tutto, che non si risenta, che non voglia prestarsi alla sollevazione suscitata per lei, per non irritar maggiormente il tiranno, per la speranza di disarmarlo colla sua dolcezza, per non dargli il menomo pretesto di accusarla, per senso del proprio decoro, per disprezzo tranquillo della morte; tutto

ciò è grande ed eroico: ma come può, senza farsi torto, conservar propriamente amore per un tal mostro? Questa dose d'affetto non pregiudica ella piuttosto all'interesse, che dovrebbe destar nei lettori? Potrebbe a stento essere un merito in una moglie cristiana, in cui l'amor coniugale è un dovere, e la sofferenza una perfezion religiosa. Ma Ottavia non è né cristiana, né moglie(5).

E l'Alfieri risponde in difesa della sua creazione riprendendo i punti salienti nella critica dell' 'egregio Cesarotti'(6):

(a) Ma Ottavia non è né cristiana, né moglie.

Nel concepire il carattere d'Ottavia, mi sono proposto di eccitare per lei più assai compassione che ammirazione; e mi parve cosa molto atta ed efficace ad ottener tale intento, il farla, per così dire, mal suo grado amante ancora di Nerone. Purtroppo accade alle volte in natura di amar persone che non si stimano, e che ci han fatto, e fanno del male: e ciò in Ottavia non ho preteso che sia virtù, ma debolezza; e che ne risultasse da tal debolezza (come già dissi) non ammirazione, ma compassione somma per lei, odio maggiore per Nerone, e più mostruosità nel di lui carattere: perché se Ottavia si dimostrasse aspra e risentita, e abborrisse Nerone quanto dovrebbe, più scusato allora egli sarebbe di averla repudiata, e di perseguitarla fino all'estremo.

Del resto, non mi pare che in Ottavia questo suo amore per Nerone sappia di stupidità. Ella sa e dice a Nerone stesso ch'egli è l'uccisore del di lei padre e fratello; né si compiace già ella di questo suo amore, ma bensì se ne rammarica e dispera; e dal contrasto in lei tra ciò che ella sente e ciò che dovrebbe sentire, nasce, a mio parere, l'interesse grande in altrui: perché la compassione umana sempre più si muove per gl'infelici che hanno in sé debolezza e timore, come conviensi a donna, che per quelli che son forti contro l'avversità, e risoluti a pigliar generoso partito: questi si ammirano; ma degli altri si piange. Aggiungo inoltre che l'amore ch'ella conserva per Nerone, la giustifica di tutti i sospetti ed accuse d'altri amori; di cui pure troppo importa il discolparla interamente presso gli spettatori; e ciò senza avvilirla colle giustificazioni; ché anche il solo doverle fare, gran macchia sarebbe alla onestà sua(7).

Ed in questa situazione di compassione e di carica psicologica si delinea la rinascita della donna alfieriana.

Sul piano tecnico, si noti in questa tragedia un elemento che conferisce maggior risalto alla figura di Ottavia: ella appare fisicamente soltanto al secondo atto, mentre intellettualmente la sua presenza è sentita e s'impone già dall'inizio della tragedia(8). L'effetto è positivo in quanto serve a delineare il carattere del personaggio femminile non solo soggettivamente ma soprattutto per quello che riguarda l'impressione del mondo esterno(9). Il primo atto, quindi, è la preparazione necessaria per capire ed apprezzare il ruolo di Ottavia, in cui convergono le grandi speranze del Poeta per un significativo rinnovamento dell'essere muliebre.

Nella sua umile apparizione l'imperatrice suscita sentimenti di pietà affettuosa, che non lasciano alcun dubbio sull'integrità della sua persona:

Tra 'l fero orror di tenebrosa notte,
Cinta d'armate guardie, trar mi veggo
In questa reggia stessa onde, ha due lune,
Sveller mi vidi a viva forza. Or lice
Ch'io la cagione al mio signor ne chiegga? (II, 6).

Le sue parole rivelano il germogliare d'una nuova figura, la quale è ben lontana dalla maestà fiera di Antigone, ma che è cosciente della debolezza del suo stato originato dalla nequizia storica; per questa ragione trapela dall'anima di Ottavia il bisogno della sottomissione generata dal desiderio di pace attraverso la sofferenza dell'amore:

Ben festi; ov'altra,
Troppo più ch'io no 'l fui, felice sposa
Farti di cari e numerosi figli
Lieto potea, ben festi. Altra che t'ami
Quant'io, ben so, non la trovasti ancora,
Né troverai. Ma che? mi opposi io forse
Ai voler tuoi? Nel rimirarti in braccio
D'altra, nè piansi; e piango. Altro che pianto,
E riverenza, e silenzio, e sospiri,
Forse da me s'udia giammai? (id.).

All'infelicità della sposa ripudiata si aggiunge il penoso ricordo dell'impossibile maternità(10), che Ottavia, pur constatando l'ingiustizia dell'accusa dall'infamia di

Nerone, accetta con spirito di sacrificio come solo una moglie cristiana può concepire(11):

Ah! ben vegg'io (me misera!) che abborri
 Me più assai che marito odiar non possa
 Steril consorte. Oh me infelice donna!
 Più ognor ti offesi quant'io più ti amai.
 Ma che ti chiesi? e che ti chieggo? oscura
 Solinga vita e libertà del pianto. (id.).

La rassegnazione dell'imperatrice esalta l'aspetto umano della sua natura, e ne vivifica il concetto di cristianità, i cui germi si fanno sentire dall'atteggiamento inequivocabile di colei che esprime il suo pensiero(12). A questo punto sorge la visione d'un ripiegamento interiore nella coscienza di Ottavia: ella è consapevole della sua debolezza, dell'esistenza limitata nella realtà storica del momento, e della maturazione dei suoi sentimenti muliebri. È il riflesso che emana dal profondo della veduta filosofica dell'individuo femminile sul mondo(13).

Con il ritorno al concetto plutarchiano del mondo classico-romano, l'Alfieri riprende il tema tiranno-vittima, già sperimentato in precedenza, nelle fasi del senso del limite e dell'ansia di libertà: ma la situazione intellettuale dell'autore ha subito una trasformazione tale da non poter applicare alla lettera la sua ideologia colpita da profonda crisi; perciò, mentre Nerone è un tiranno a cui fanno difetto la sete di potere(14) e la convincente forza d'autorità, Ottavia è una vittima che non si ribella né arde di furor libertario alla pari di Virginia, ma accetta la sua condizione con rassegnazione cristianamente umana e con gran spirito di sacrificio. La sua presenza nella tragedia le conferisce una nuova dimensione tragica che la mette all'altezza delle altre eroine alfieriane, pur allontanandosi da quella tematica plutarchiana, impronta caratteristica dell'opera eroica. Ottavia reagisce, quindi, secondo i canoni della sua filosofia; e nell'apprendere l'infame decisione di Nerone(15) ella non si ribella con gesto degno della romana Virginia, ma impetra la morte per custodire la sua dignità di donna e di sposa:

Misera me!... Che più mi avanza? In bando
 Dal talamo, dal trono, dalla reggia,
 Dalla patria; non basta?... Oh cielo! intera
 Mia fama sola rimaneami; sola
 Mi ristorava d'ogni tolto bene:
 Sì preziosa dote erami indarno
 Da colei, che in non cal tenne la sua,
 Invidiata: ed or mi si vuol tórre,
 Pria della vita? Or via, Neron, che tardi?
 Pace, il sai (se pur pace esser può tecco),
 Aver non puoi finch'io respiro: i mezzi
 Di trucidar debole donna inerme
 Mancar ti ponno? Entro i recessi cupi
 Di questa reggia, atro funesto albergo
 Di fraude e morte, a tuo piacer mi traggi;
 E mi vi fa svenare. Anzi, tu stesso
 Puoi di tua man svenarmivi: mia morte,
 Non che giovarti, è necessaria omai. (id.);

ma non dimentica di perdonare colui che le infligge il male:

Strage de' miei ti perdonai già ^{Ogni altra} pria;
 Me stessa or ti perdono;..... (ibid.).

Queste ultime parole confermano la latente cristianità di Ottavia, e non si può negare che esse siano l'inconscia voce della martire dell'era di Cristo, benché il critico la neghi(16); forse questo concetto di atteggiamento cristiano già esiste nel subcosciente dell'autore, ma la sua creazione femminile lo dimostra con i fatti. L'Alfieri, nella tensione intellettuale di immedesimarsi nel mondo degli eroi, indugia qua e là sull'aspetto esterno della tragedia, lasciandosi trasportare da una nota melodrammatica, per fortuna rara:

Misera me!... Crudo Neron, pasciuto
 Di sangue ognor, di sangue ognor digiuno! (II, 7).

Ogni espressione dell'imperatrice risuona d'una sua musicalità improntata di delicatezza, funzionale per far risaltare la femminilità del personaggio in un ambiente pravo ed infame; si delinea in tal modo una Ottavia più vicina alla concezione moderna della natura alfieriana.

L'atto terzo rivela lo stato d'infelicità della sposa, che soffre nel vedersi allontanata dalla camera nuziale:

Altri non crede,
 Né creder de', ch'io per Neron tuttora
 Amor conservi: eppur, per quanto in seno
 In mille guise egli il pugnol m'immerga,
 Per me il vederlo d'altra donna amante
 È il rio dolor che ogni dolor sorpassa. (III, 1).

Non è gelosia questa, è semplicemente la dignità del matrimonio lesa dal vituperio; ed Ottavia, nel suo rassegnato sacrificio, non può abbassarsi all'impulso passionale d'una Clitennestra, poiché nobile è la sua anima in una natura schiettamente umana. Ma è dinanzi alla problematica della morte che si svela la novità del personaggio femminile, il quale vede nella fine ultima una dolorosa necessità d'evasione dalla malvagità degli uomini, e non un motivo eroico di libertà e di grandezza, simbolo del titanismo alfieriano. La sua fantasia non incarna la imitatio heroum, ma desidera con timore e sofferenza la morte per l'offesa arrecata alla sua dignità di donna, essenzialmente e poeticamente femminile:

... Nel rientrare in queste
 Soglie ho deposto ogni pensier di vita.
 Non ch'io morir non tema; in me tal forza
 D'onde trarrei? La morte, è vero, io temo:
 Eppur la bramo; e sospiroso il guardo
 A te, maestro del morire, io vòlgo. (id.).

Non vi è nessun elemento di catarsi, ma l'umano desiderio d'abbandonare lo stato di delusione di fronte alla durezza ed alla crudeltà dell'atto finale. La protagonista ricerca il suo individualismo attraverso la sofferenza morale d'una prova reale e tangibile, il disfacimento del suo matrimonio: ed al saggio Seneca Ottavia si rivolge per affrontare la dolorosa soluzione. Senza ombra di sfida, ella va incontro, coraggiosamente e con profonda convinzione di sentimenti, alle figure colpevoli e nefande di coloro che l'accusano(17); non vi è la glorificazione d'un eroico agire, bensì la dignità della rassegnazione.

L'atto quinto si schiude sulle espressioni di Ottavia, la quale resta pur sempre consapevole del proprio destino e del valore della sua onestà, benché viva sempre in lei l'apprensione della morte:

Ecco, già il popol tace: ogni tumulto
 Cessò; rinasce il silenzio di morte
 Col salir delle tenebre. Qui deggio
 Aspettar la mia sorte: il signor mio
 Così l'impone. (V, 1).

Si scarti l'idea della rinunzia passiva: Ottavia, pur non assumendo il ruolo dell'eroina plutarchiana, è fedele alla parola data ed ubbidisce perché sa che è il solo mezzo per affermare la propria innocenza. Ma l'universo è malvagio e si accanisce contro la sfortunata imperatrice, alla quale sfuggono le poche possibilità per difendersi; non le rimane che rivolgersi al vecchio amico e filosofo, a cui confessa la propria debolezza nel non saper affrontare la morte come una vera martire, in quanto i germi della vitalità cristiana sono ancora acerbi. A Seneca ella chiede aiuto:

Tremendo ei m'è, fin che dell'alma albergo
 Queste misere mie carni esser veggio.
 Oh qual può farne orrido strazio! e s'io
 Alle minacce, ai tormenti cedessi?
 Se per timor mi uscisse mai dal labro
 Di non commesso, né pensato fallo,
 Confession mendace?... Da lunghi anni
 Uso a mirar dappresso assai la morte,
 Tu stai sicuro; io non così: d'etàde
 Tenera ancor, di cor mal fermo forse;
 Di delicate membra; a virtù vera
 Non mai nudrita; e incontro a morte cruda,
 Ed immatura, io debilmente armata:
 Per te, se il vuoi, fuggir poss'io di vita;
 Ma di aspettar la morte io non ho forza. (V, 4).

Gli ultimi due versi racchiudono Ottavia e la sua visione sublime della consapevolezza dell'umana incapacità di agire, la giovinezza con tutte le sue fragilità intellettuali e fisiche, ed il bisogno di protezione: in questa poetica giustificazione della sua limitatezza la donna diviene eroica per la coscienza terrena del suo essere. Ma è proprio questa visione che provocherà in Ottavia il desiderio di salvare la sua anima innocente; trangugiando la 'polve mortifera', ella si rivolge a Nerone con 'detti ultimi', che daranno risalto alla grandezza d'animo della donna alfieriana così rinnovatasi(18):

E non mi uccide Seneca:... tu solo,
 Tu mi uccidi, o Neron: benché non dato
 Da te, il velen che mi consuma è tuo.
 Ma il veleno a delitto io non t'ascrivo.
 Ciò far tu pria dovevi; da quel punto
 In cui t'increbbi: eri men crudo assai
 Nell'uccidermi allor, che in darti a donna
 Che amarti mai, volendo, no 'l sapria.
 Ma ti perdono io tutto; a me perdona
 (Sol mio delitto) se il piacer ti tolgo,
 Coll'affrettare il mio morir poch'ore,
 D'una intera vendetta. Io ben potea
 Tutto, o Neron, tranne il mio onor, donarti;
 Per te soffrir, tranne l'infamia, tutto... (V, 5);

e l'ultimo suo respiro sancisce la nascita della martire
 cristiana:

Abbiti pace... Intorno al sanguinoso
 Tuo letto... io giuro... di non mai... venirne
 Ombra dolente... a disturbar... tuoi... sonni... (ibid.).

Note sull'Ottavia

(1) - L'idea dell'Ottavia è del 18 agosto 1779 (ms. Alfieri 26-2); la stesura in prosa è del 9-13 luglio 1780; la prima versificazione è della fine del 1780 e dell'inizio del 1781, nel marzo a Napoli; la seconda è del maggio 1782, a Roma.

I fatti della vita di Nerone sono narrati da Tacito nei libri XIII, XIV, e XV degli Annali. L'Alfieri aveva tradotto lo storico latino nel 1778, e rimane la traduzione dei primi sette capitoli del primo libro dell'opera latina nel ms. laurenziano Alfieri 3; vi sono pure trentanove capitoli del tredicesimo libro, non autografi ma corretti dal Poeta stesso (cfr. V. Alfieri, Appunti di lingua e traduzioni prime, a cura di Carmine Jannaco, S.E.I., Torino, 1946).

Il fatto storico è contenuto nel libro quattordicesimo. Dopo la morte di Messalina, da cui nacquero Antonia Ottavia e Britannico, Claudio (41-54 d. C.) sposò in seconde nozze Agrippina, vedova di Domizio Enobarbo e madre di Nerone. Ottavia e Nerone si sposarono per volere di Agrippina, la quale, usurpando i diritti di Britannico (morto in seguito avvelenato), fece eleggere il figlio Nerone imperatore; questi, istigato da Poppea, fece uccidere la madre; quindi egli ripudiò Ottavia, accusandola di adulterio, e nonostante l'onestà dell'imperatrice, la divorziò e la mandò in esilio in Campania. A causa della popolare simpatia, Nerone richiamò Ottavia, ma, istigato da Agrippina, egli obbligò Aniceto, comandante la flotta del Miseno, a confessarsi amante dell'infelice moglie, che venne confinata nell'isola di Pandataria, dove fu trucidata dai sicari dell'imperatore.

Il Nostro si basa fedelmente sulla storia di Tacito per la creazione della sua tragedia, distaccandosene solo per la fine di Ottavia, che nell'opera alfieriana prende il veleno dall'anello di Seneca.

A proposito di questa tragedia, si legga l'opinione di G. Santato: 'Con l'Ottavia l'Alfieri ritornava, dopo una parentesi dedicata a soggetti ripresi dalla storia medioevale e rinascimentale (Congiura de' Pazzi, Don Garzia, Maria Stuarda e Rosmunda), a soggetti tragici appartenenti all'antichità classica, e quindi "già consacrati grandi dal tempo" (Parere). Nella Nota introduttiva il Fabrizi rileva come un primo, generico progetto di tragedia d'argomento neroniano, o comunque un preciso interesse per solo soggetto sia testimoniato già da alcuni estratti dall'Octavia (la praetexta pseudosenechiana) trascritti nel 1776, ed accompagnati da alcuni commenti critici in latino. Le successive letture di Tacito riproporranno poi all'Alfieri in modo decisivo la vicenda tragica, offrendogli insieme un modello stilistico come pochi aderente alla sua ispirazione (giungerà infatti a definire l'Ottavia, nella Vita, "figlia mera di Tacito"). La fedeltà al testo tacitano è assoluta: i personaggi conservano, pur nella rielaborazione tragica, la loro rigida emblematicità. Il Fabrizi nota peraltro che questa fedeltà non esclude la permanenza di precise reminiscenze testuali dall'Octavia pseudosenechiana. Nel consueto travaglio elaborativo affiora quella pluralità di modelli e suggestioni che caratterizza

la produzione tragica alfieriana (soprattutto la prima), ed in particolare il sovrapporsi - nella stratigrafia dell'elaborazione dell'Ottavia - di riecheggiamenti di diversa provenienza: dalla tradizione letteraria italiana alle precedenti letture francesi. Nella stesura compaiono così insieme, con la trasparenza di autentiche inserzioni testuali, riprese da Voltaire e da Dante. Queste non sempre vengono conservate nelle successive versificazioni e nella redazione definitiva, talora venendo rielaborate o espunte secondo un processo di graduale assimilazione del modello nell'autonoma architettura di uno stile in fieri.' (G. Santato, da Rassegna alfieriana, 1972-1977, in Lettere italiane, luglio-settembre, 1978, p. 389).

(2) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 1043.

(3) - Cfr. pure W. Binni: 'Nell'Ottavia l'Alfieri ha ritrovato, almeno in parte, la sua voce poetica più profonda, e, se si possono opporre dei limiti agli altri personaggi, la figura di Ottavia è certo una delle indimenticabili figure dell'Alfieri e mentre riprende elementi della bellissima Antigone e prelude ad elementi di Mirra, ha una sua individualità poetica di grande valore specie nella direzione di una delicatezza e di una sensibilità umanissima che troppo spesso vennero negate dalla critica al grande Alfieri, alla sua poesia così ricca e complessa.' (W. Binni, in Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, p. 968).

(4) - L'autore incontrò il Cesarotti nel 1783: 'In Padova poi imparai a conoscere di persona il celebre Cesarotti, dei di cui modi vivaci e cortesi non rimasi niente men soddisfatto, che il fossi stato sempre della lettura de' suoi maestrevolissimi versi nell'Ossian..... Fin dall'estate antecedente (1784), al mio tornare d'Inghilterra in Siena, io aveva pubblicato il terzo volume delle tragedie, e mandatolo, come a molti altri valentuomini d'Italia, anche all'egregio Cesarotti, pregandolo di darmi un qualche lume sopra il mio stile e composizione e condotta. Ne ricevevi in quell'aprile (1785) una lettera critica su le tre tragedie del terzo volume (Ottavia, Timoleone, Merope), alla quale risposi allora brevemente, ringraziandolo, e notando le cose che mi pareano da potersi ribattere; e ripregandolo di indicarmi o darmi egli un qualche nodello di verso tragico.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, capp. 10 & 15, pp. 220 & 243).

(5) - Lettera dell'Abate Cesarotti su le tre tragedie Ottavia, Timoleone e Merope (Già inserita nel giornale di Pisa, tomo 58, articolo 9, anno 1785) con note dell'autore, che servono di risposta, in Tutte le opere di Vittorio Alfieri, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 986.

(6) - v. Nota 4 c.s.

(7) - Note dell'autore, che servono di risposta (Già inserite parimente nello stesso giornale di Pisa), in Tutte le opere di Vittorio Alfieri, op. cit., p. 996.

(8) - Seneca: "Ma tu, de' Giulii il successor, del loro/
Lustro e poter l'accrescitor saresti, / Senza la man di Ottavia?
Ella del soglio / La via t'aprì: pur quella Ottavia or langue/
In duro ingiusto esiglio; ella, che priva / Di te così, benché
a rival superba / Ti sappia in braccio (ahi misera!), ancor
t'ama." (Ottavia, atto I, sc. 1, p. 341, in Tragedie di
Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Cazzani).

(9) - Cfr. pure l'apparizione di Eleonora nella tragedia
di Don Garzia, p. 59 del presente lavoro.

(10) - Nerone: "... se madre / Di regal prole numerosa e bella/
Fossi tu stata almeno; ond'io ne avessi / Ristoro alcun di affanni
tanti. Invano / Io lo sperai; sterile pianta, il trono / Per te
d'eredi orbo restava; e tolto / M'era, per te, di padre il dolce
nome. - / Ti repudiai perciò." (Ottavia, atto II, sc. 6, pp.
354-55, op. cit.).

(11) - In tal modo, si può invalidare l'opinione del Cesarotti.

(12) - Ottavia: "Eccomi dunque ai cenni / Del mio signor: che
degg'io fare? imponi." (Ottavia, atto II, sc. 6, p. 356, op.
cit.).

(13) - È quella che il Masiello chiama la 'Weltanschauung',
filosofia idealista sorta nel 1930, e che ha le sue radici
nel Romanticismo in Germania. Cfr. V. Masiello, L'ideologia
tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 3, p. 139.

(14) - E ben lo chiarisce Tigellino: "Signor del mondo, io
ti terrò; sol io / Terrotti, e intero. Intimorirti a tempo /
E incoraggiarti a tempo a me s'aspetta. / Guai, se vien tolto
a te il timor del tutto! / Al mal oprar qual più ti resta
impulso, / Qual freno allora al ben oprar ti resta?" (Ottavia,
atto II, sc. 2, p. 351, op. cit.).

(15) - Nerone: "Al delitto ti appongo Eucero vile... / ... Sì;
l'amator che mertì." (Ottavia, atto II, sc. 6, p. 356, op. cit.).

(16) - Riferirsi all'opinione del Cesarotti, citata alla p. 99
del presente lavoro.

(17) - Ottavia: "Ma innocente / Io son, purtroppo, anco ai
vostr'occhi. Or via, / Tu, che sì altera in tua virtù ti stai; /
Tu, né pur osi or sostener miei sguardi." (Ottavia, atto III,
sc. 6, p. 365, op. cit.).

(18) - Così il Masiello: 'In questi versi è tutta Ottavia, e
qui è il centro focale della tragedia, la sua giustificazione
ideale e poetica: in questa immagine debole e smarrita che
l'eroina vagheggia di se stessa, con commossa pietà: d'etade
tenera ancora, di delicate membra, di cor mal fermo, a virtù
vera non mai nudrita, e incontro a morte "cruda" ed "immatura"
debolmente armata; che è proprio l'immagine capovolta del
titanismo alfieriano.' (V. Masiello, op. cit., cap. 3, p. 141).

Il motivo materno per il rinnovamento della donna alfieriana

Dopo la felice esperienza dell'Ottavia, il Nostro non esita ad attingere alla storia ed alla mitologia dell'antichità quei motivi necessari per ricostruire la sua personalità, sgretolata dalla crisi ideologica nata dalla delusione storica delle sue esperienze letterarie: la leggenda di Merope, sullo sfondo della storia umana prima dell'avvento della cristianità, rappresenta un'altra occasione per l'Alfieri di rinnovata fiducia nell'individuo femminile.

Si legge nell'autobiografia dell'autore quanto segue:

In quel frattempo verso il febbraio dell'82, tornatami un giorno fra le mani la Merope del Maffei per pur vedere s'io c'imparava qualche cosa quanto allo stile, leggendone qua e là degli squarci mi sentii destare improvvisamente un certo bollore d'indignazione e di collera nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale che facessero credere o parere quella come l'ottima e sola delle tragedie, non che delle fatte fin allora (che questo lo assento anch'io), ma di quante se ne potrebbero far poi in Italia. E immediatamente mi si mostrò quasi un lampo altra tragedia dello stesso nome e fatto, assai più semplice e calda e incalzante di quella. Tale mi si appresentò nel farsi ella da me concepire, direi per forza. S'ella sia poi veramente riuscita tale, lo decideranno quelli che verranno dopo noi. Se mai con qualche fondamento chi schicchera versi ha potuto dire, Est Deus in nobis: lo posso certo dir io, nell'atto che io idealai, distesi, e verseggiai la mia Merope, che non mi diede mai tregua nè pace finchè ella non ottenesse da me l'una dopo l'altra queste tre creazioni diverse, contro il mio solito di tutte l'altre, che con lunghi intervalli riceveano sempre queste diverse mani d'opera(2).

In questa tragedia, quindi, sono chiari i motivi d'impegno letterario, che vogliono creare una composizione degna di figurare fra le migliori del tempo; in essa l'autore fa uso di tutta la sua esperienza acquisita nelle opere precedenti, come egli stesso asserisce:

L'autore ha dovuto di necessità impiegare molta più arte nel condurre questa tragedia, che in nessuna altra sua; dovendo sempre avere innanzi agli occhi che se egli non la intesseva meglio, cioè più semplicemente, più verisimilmente, e più caldamente, che le precedenti di un tal nome, egli dimostrava contro a sé stesso ch'ella era stata temerità l'intraprendere di far cosa fatta(3).

Alla luce di queste opinioni la Merope appare come un'opera di perfezione tecnica, nata appunto da tutto un ciclo d'esperienze. Nella sua risposta al Cesarotti l'Alfieri sottolinea l'importanza della semplicità dell'intreccio(4) per accrescere la credibilità dell'azione; inoltre, i sentimenti dei personaggi risultano più chiari e convincenti, e maggior rilievo è conferito al dramma delle loro passioni. L'autore, quindi, ha raggiunto lo stadio della maturità drammatica sia dal lato tecnico sia da quello umano; ne fa fede l'illuminante risposta sua alla lettera del Calsabigi:

La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori o spettatori; la tragedia di un solo filo ordita; rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte più o meno vogliono pur dilungarsi; semplice per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me: questa è la tragedia che io, se non ho espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita(5).

In tal modo, la figura di Merope acquista una dimensione tragica e passionale più umanizzata, già germinata nella natura di Ottavia ma incompiuta in questa ultima figura per la impossibile maternità, che si compie in Merope: qui nasce il nucleo vitale e fondamentale della figlia di Messene, l'essere madre intensamente e poeticamente(6).

L'azione prende inizio con il monologo di Merope; torna alla mente il clima tragico di altre tragedie(7), e si delineano quelle caratteristiche letterarie già usate in precedenza; ma nella Merope la condizione sentimentale dell'individuo femminile è la tragedia della madre, consapevole d'un destino improntato di sofferenza umana e soffuso di

ricordi patetici:

Merope, a che pur vivi? Omai più forse
 Tu non sei madre. - A che tre lustri in pianto
 Ho in questa reggia di dolor trascorsi?
 Suddita a che d'un Polifonte infame,
 Dove sovr'esso io già regnai? d'un mostro
 Che il mio consorte e due miei figli (oh vista!)
 Mi trucidò su gli occhi... (I, 1);

e con il ricordo del luttuoso fatto riaffiora un desiderio di giusta vendetta, che è nondimeno limitata dall'assenza dello strumento di essa:

Uno me 'n resta,
 Di sventurate nozze ultimo pegno;
 Quel ch'io serbava alla vendetta e al trono;
 Sola speranza mia; sola cagione
 Del mio vivere... O figlio, a che mi valse
 L'averti a stento dal crudel macello
 Sottratto io stessa?... Ahi giovinetto incauto!...
 Ecco or ben l'anno, che il segreto asilo,
 Ch'ei certo aveva a Polidoro appresso,
 Abbandonò... Quell'infelice vecchio,
 Che quasi padre gli è, d'Elide muove
 Già da sei lune, e tutta Grecia scorre
 Di lui cercando: e più di lui non odo
 Né del figliuolo: oh dubbio orrendo!... (ibid.);

ed il monologo si chiude nella disperata rassegnazione della realtà:

Io deggio,
 Per più martire, in me tener racchiusa
 Sì fera doglia... Uno, in Messene intera,
 Non ho che meco pianga: in su la tomba
 Del mio Cresfonte ritornar pur sempre
 A lagrimar degg'io... Se non ti sieguo,
 Deh! perdona, o consorte: al comun figlio
 Vissi finor; s'ei più non è... (ibid.).

Nel suo dolore la regina, considerata vana la lotta, si rifugia nel mondo dell'affetto materno, e la sua coscienza ne esplora ogni fase di sviluppo: perché questa è la nuova tematica alfieriana, il rivolgersi dell'individuo femminile all'esperienza introspettiva di se stesso sullo sfondo del quadro storico dell'antichità. Resta il pericolo della superficialità nell'azione tragica, in quanto l'autore ha fatto uso completo dell'esperienza del passato per una perfetta

elaborazione tecnica dell'opera; ma questa volta la protagonista non è sottoposta all'intreccio movimentato della vicenda: lo dirige e riesce a dominarlo. Il primo atto potrebbe apparire come una ripetizione di motivi obbligati, dai quali l'autore non può sfuggire: è solo un'impressione poiché Merope domina la scena per il suo desiderio fisiologico d'introspezione, e ciò conferma la sua autonomia nella tragedia.

Dopo il rifiuto di accettare l'offerta delle nozze da parte di Polifonte(8), viene arrecata a Merope la nuova della morte d'un giovinetto per mano d'Egisto(9): ed è a questo punto che si misura la dimensione data dal Nostro ai sentimenti affettivi dell'individuo femminile, a cui il destino non sembra avere più la primaria importanza. Merope si trova in uno stato di tensione che ha assorbito tutte le condizioni psicologiche e letterarie dell'Alfieri, e le ripropone in chiave personale ed umana; la risposta che ella dà per celare il suo istinto materno riguardo alla condizione dell'ignoto ucciso, il quale potrebbe essere il proprio figlio, lo testimonia:

Io dubbia?...

Io tremante?... No 'l son... Ma gl'infelici
Pietade han tosto delle altrui sventure. (II, 3).

Nella sua personale sofferenza, il dolore di madre si ricorda del prossimo: sorge un inconsapevole gesto di carità cristiana, già sentito in Ottavia. L'interesse della regina per la condizione umana rende il personaggio femminile capace di attuarsi in forma reale e d'essere accolto nella nuova struttura tragica. Di lei dirà l'autore: 'Merope mi pare esser madre dal primo all'ultimo verso; e madre sempre; e nulla mai altro che madre: ma, madre regina in tragedia, non mamma donnicciuola.'(10). È l'aspetto poetico che germoglia imperioso nell'animo del trageda.

Nell'apprendere che lo sconosciuto, morto per opera dello sventurato Egisto, ha chiamato nell'agonia la propria madre(11), Merope, spinta da dolor materno e da sentimento di magnanimità regale, ne prova profondo sdegno e tristezza:

La madre? E tu fellone,
 Perfido, e tu pur l'uccidevi? e il corpo
 Ne scagliavi nell'onda? Ohimè!... Perduto... (II, 4).

Questo acuirsi di emozioni affettive risulta, in seguito, in uno stato di perplessità, in cui il desiderio di giustizia ed il dubbio nato dalla considerazione dolorosa del fatto s' incontrano sullo stesso piano, incapaci di risolvere l'assillo:

- Più non reggo al suo dire. Inchino appena
 L'alma a pietà, che un dubbio orribil tosto
 A furor mi sospinge: appena io lascio
 Tacer pietade, ecco, s'io 'l miro, o l'odo,
 A lagrimar son risospinta. (id.).

Qui sta il problema di Merope: la presenza continua del suo affetto materno, che sviluppa e guida l'essere umano nelle sue manifestazioni morali e materiali, allontanandolo dal concetto di grandezza plutarchiana, ed affermando in esso la fisionomia reale della natura romantica nell'espressione elegiaca dei sentimenti di tenerezza(12). Si ristabilisce in tal modo l'equilibrio di pensiero nella donna alfieriana(13), rendendola atta ad affrontare con serenità lo stadio dopo la crisi ideologica del Poeta. In una confessione declamatoria Merope rivela tutta la sua natura sofferente, che la immerge nello stato onirico con il ritorno al passato ed alla influenza di esso:

Ahi segno infausto!
 Ah, giunto mai tu non mi fossi!... Io pace
 Mai più non ebbi da quel dì... Che dico?
 Pace?... Ah! non sai... Dubbi e terrori orrendi
 A mille a mille, e false larve, o vere,
 M'agitan sempre. Al sonno io più non chiudo
 Palpèbra mai: ma se natura, vinta
 Pur da stanchezza, un cotal po' richiama
 A quiete i miei sensi, orridi sogni
 Più mi travaglian che le lunghe veglie.
 Or lo vegg'io mendico andarsen solo,
 Inesperto, in balla di cieca sorte,
 Sotto misere spoglie, a scherno preso
 Dai grandi alteri, e di repulse infami
 Avvilto... Ohimè misera!... Or lo veggio
 Di mar fremente infra l'onde mugghianti
 Presso a morire; or di servil catena
 Carco le mani e i piè; da rei sicari
 Ora assalito, e straziato, e ucciso...
 Oh ciel!... mi balza ad ogni istante il core;

A ogni uomo ignoto, che di ria fortuna
 Provato ha stral, penso ch'è il figlio; e tremo
 E il credo, e agghiaccio: e d'un martir non esco
 Se in un peggior non entro. (III, 2).

Con il ricordo doloroso della tragica fine della famiglia, Merope vaga fra la realtà del passato e la visione di questo, in una 'rêverie' che le arreca angoscia lancinante invece di sollievo; conscia del suo martirio, la sua tortura mentale si dirama dalla realtà fisica a quella dello spirito, e la natura femminile, nella tensione dei sensi, acquista un aspetto decisamente preromantico(14).

Nella coscienza della sofferenza, Merope affina la sua individualità in un atteggiamento sentimentalmente materno, a cui la mancanza di concetto eroico accresce il senso della umana disperazione:

Figlio, deh! figlio, almen tuo corpo esangue
 Dato mi fosse! Infra gli amplessi, e il pianto,
 Potessi almen... sul tuo corpo morire!... (id.).

Persa ogni speranza, ella nulla può desiderare che 'Morire; altro non resta...'. Solo l'affetto per la famiglia può salvarla, in quanto, nata donna e madre nell'autentico senso morale e materiale, ella non conosce la ribellione libertaria di Virginia, ma assorbe gli impulsi affettivi dell'anima sofferente di Ottavia, meglio capita e sentita nell'ambito della crisi alfieriana. Quindi, non viene ricreata la tematica plutarchiana nelle sembianze di Merope-regina, bensì è plasmata la Merope-madre, che con più convinzione delinea i tratti della donna umana.

Il motivo madre-umanità nella Merope viene a trovarsi sullo stesso piano di quello sposa-cristianità nell'Ottavia, e l'Alfieri deve seguire questa linea di pensiero; tenta però di ristabilire il linguaggio eroico cercando di sfruttare il tema dell'odio libertario di Antigone nella personalità di Merope(15): il tentativo fallisce, perché manca quel clima necessario per far germinare i sublimi accenti della principessa tebana; inoltre, la personalità stessa di Merope andrebbe incontro ad un sicuro deterioramento. Il quarto atto, infatti, vede una Merope cangiata in furia, ossessionata dalla

vendetta(16); subito dopo, ella sprofonda nell'accorato ricordo del passato:

Io vo' mirarlo
 Piangere a calde lagrime: non ch'una,
 Mille vo' dargli io stessa orride morti. -
 Ahi lassa! e ciò ti renderà il tuo figlio? (IV, 3).

L'elemento affettivo della natura femminile, nel binomio amore-famiglia, scarta assolutamente l'idea d'un ritorno all'ideologia plutarchiana ed alla idea della superdonna; ma apre la strada alla 'raison d'être' d'una nuova coscienza, l'introspezione dell'ego e la conoscenza di se stessa: e Merope deve analizzare il suo essere alla luce dei sentimenti familiari e dell'ansietà umana nella matrice dell'amor materno; questo nosce te ipsum diviene la nuova ideologia proposta dalla tragedia post-eroica. Mentre appare all'orizzonte il dilemma dell'esistenza e dei suoi problemi, della vendetta come necessaria componente del titanismo, ed allo stesso tempo della sua inutilità, Merope analizza il sistema tragico del passato con le sue atroci leggi e con la presenza ineluttabile del Fato, e capisce che la tragedia dell'uomo ha subito profonde trasformazioni storiche nella politica e nella società; inoltre, l'individuo femminile considera il problema del male e della colpa con un diverso atteggiamento morale: nel subconscio essere suo esiste un nuovo afflato intellettuale, che è la perplessità dinanzi ad un mistero incomprensibile.

La catarsi di Merope deve risolversi non più nel sistema tragico del teatro greco ma sul piano degli affetti umani, i quali, dopo la loro realizzazione, fungeranno da elemento purificatore.

La crisi della fiducia nella propria capacità di azione positiva scaturisce dall'animo della figura femminile quando ella si trova abbandonata dal destino per poter salvare il figlio ritrovato:

- L'universal silenzio orrendo annunzia
 chiaro purtroppo il mio destino. - Il figlio,
 Col mio morir, dunque or si salvi: io 'l debbo. -
 O di Cresfonte inulta ombra dolente,

Perdona, deh! l'involontario oltraggio:
 Per te fui madre; e pel tuo figlio io vengo
 Alle nozze di morte. A fero passo
 Mi traggi, o figlio... Ma se in vita resti,
 Assai son paga... (V, 3).

Non la morte fisica, bensì quella morale sarà la catarsi della regina; qui è l'incontro di Ottavia e di Merope: la prima accetta il sacrificio supremo della sua vita con atteggiamento di martire cristiana per salvaguardare la sua dignità di sposa; la seconda va incontro a 'nozze di morte' perché il figlio rimanga in vita. Merope trova la soluzione al dilemma, che si risolve in una tragedia personale nell'ambito degli affetti familiari: ella diviene eroica nel sacrificio di madre. È un definitivo allontanamento dalla tematica titanica dell'eroe, poiché Merope chiede al figlio di accettare la tirannide dell'usurpatore ('Al vincitore/Piega tu omai la invan superba fronte'), rassegnandosi alla schiavitù(17). Ma l'atteggiamento della donna alfieriana assume un aspetto universale di ritrovata umanità: ella è madre come Ottavia è sposa, e vive in lei la sfiducia nella capacità dell'essere umano; ed è per questa ragione che Merope è limitata nel suo agire, avendo consapevolezza della propria insufficienza. Ma la sua visione del mondo acquista un significato poetico, che la rende degna della ricompensa finale, la liberazione dalla tirannia; per questi 'eccessivi affetti', la madre subisce la fine della tragedia con semplicità, pur non riuscendo a raggiungere la grandezza di Ottavia:

Vieni al mio seno, o figlio...

Ma ohimè!... mi sento... dalla troppa... gioia...
 Mancare... (id.).

Note sulla Merope

(1) - Tre scrittori dell'antichità trattarono la leggenda di Merope: Apollodoro d'Atene (180-120 a. C.) (Biblioteca, II, 8), Pausania (II secolo d. C.) (Descrizione della Grecia, IV, 3), C. Giulio Igino, bibliotecario di Ottaviano Augusto (63 a. C. - 14 d. C.) (Favole, 184). Il racconto di Igino, tradotto da P. Cazzani, è il seguente: Polifonte, avendo ucciso Cresfonte, gli prese il trono; e Merope madre nasco- stamente mandò in Etolia da un ospite il figlio, che aveva avuto da Cresfonte. Polifonte lo cercava con gran cura, e prometteva oro a chi lo avesse ucciso. Ed egli, quando giunse all'adolescenza, decise di vendicare la morte del padre e dei fratelli. Pertanto venne al re Polifonte, a chiedere la ricompensa per avere ucciso Telefonte figlio di Cresfonte e di Merope. Il re ordinò che intanto egli rimanesse ospite, per indagare più a fondo sul fatto. Ed essendosi egli addormentato per la stanchezza, venne piangendo a Merope il vecchio che era stato intermediario fra la madre ed il figlio, affermando che egli non era più presso l'ospite, né riusciva a trovarlo. Merope, credendo che colui che dormiva fosse l'uc- cisore di suo figlio, inconsapevole andò verso il portico con la scure, per uccidere il proprio figliolo. Ma il vecchio la riconobbe e distolse la madre dal delitto. Merope, poiché ebbe visto che le si presentava l'occasione di vendicarsi del nemico, si rifece amica di Polifonte. Mentre il re lieto offriva sacrifici, l'ospite simulò di aver colpito la vittima, e uccise invece lui, ritornando così al trono paterno.

L'azione si svolge nella reggia di Messene, secondo le tragedie di Scipione Maffei (1675-1755) e di Voltaire (1694-1778): in verità, all'epoca dei fatti narrati, questa città non era ancora stata fondata, in quanto siamo alle prime in- vasioni dei Dori nel Peloponneso, che pongono fine alla ci- viltà micenea (secoli XII e XI a. C.). Durante la conquista della Messenia da parte dei Dori, guidati dai leggendari capi Cresfonte e Polifonte, fratelli discendenti da Eracle, appare il nome d'una città, Steniclaro: il Maffei, nella dedica a Rinaldo d'Este, spiega il cambiamento del nome in tal modo: 'aver stimato meglio di porre in Messene l'azione e di rite- nere un nome già noto e di miglior suono'.

Euripide (480-406 a. C.) su questo argomento compose una tragedia, Cresfonte, e Aristotele (384-322 a. C.) narra che il popolo in Atene veniva preso da profonda commozione ogni qual volta essa era rappresentata. Fra molti altri autori, possiamo ricordare in Italia il Pomponio Torelli ed il Sci- pione Maffei (1714): questi ebbe fortuna con la sua tragedia, che ottenne sessantadue edizioni. Voltaire la tradusse, poi scrisse anche lui una Merope in gara con il poeta italiano, alla quale prese parte l'Alfieri.

La Merope del Nostro viene ideata il 3 febbraio 1782 a Roma, stesa dal 3 al 7 febbraio dello stesso anno, versifi- cata nel seguente giugno.

(2) - V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 9, p. 208.

(3) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 1047.

(4) - Cfr. appunto la nota sulla Merope, scritta da V. Alfieri in risposta alla lettera dell'abate Cesarotti, inserita nel giornale di Pisa, tomo 58, art. 9, anno 1785, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Cazzani, pp. 1001 sgg.

(5) - V. Alfieri, Risposta dell'autore alla lettera di Ranieri de' Calsabigi, in Tragedie di Vittorio Alfieri, op. cit., p. 964.

(6) - Già l'autore aveva dedicato questa tragedia alla madre, contessa Monica Tournon Alfieri (cfr. Merope, in Tragedie di Vittorio Alfieri, op. cit., p. 435).

(7) - Cfr. i monologhi di: Elettra (Oreste, atto I, sc. 1); Isabella (Filippo, atto I, sc. 1); Giocasta (Polinice, atto V, sc. 1).

(8) - Merope: "Oh nuovo, inaspettato, orrido oltraggio!/
L'insaguinata destra ad orba madre/Ardisci offrir tu vil, che
orbata l'hai?/Del tuo signore al talamo lo sguardo/Innalzar
tu, che lo svenasti? Il ferro,/Quel ferro istesso appresentar
mi déi;/No 'l temo, il reca..." (Merope, atto I, sc. 2, p. 439,
op. cit.).

(9) - Egisto: "... il ferro,/Che nel giovin superbo in mia
difesa/Fui sforzato adoprar, di man gliel trassi.../Ah! credi:
al sangue non son io cresciuto." (Merope, atto II, sc. 3,
p. 446, op. cit.).

(10) - V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1046.

(11) - Egisto: "... Sovviemmi... or... sì... che avrebbe/Ogni
ferocia impietosito; in voce/Di pianto, singhiozzando, ei
domandava/La madre sua." (Merope, atto II, sc. 4, p. 450, op. cit.).

(12) - Merope: "Oh quai diversi affetti/Al tuo parlar provo
ad un tempo! Ah! dove,/Dove sei, figlio?... E il ver mi narri?
ei degno/Crescea degli avi?" (Merope, atto III, sc. 2, p. 455,
op. cit.).

(13) - Lo stesso avviene per Bianca nella tragedia La Congiura de' Pazzi (v. p. 74 del presente lavoro).

(14) - È il caso di ricordare che siamo alle prese con la teoria della 'rêverie' di J.J. Rousseau: 'Quand le soir approchait, je descendais des cimes de l'île, et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché; là, le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation, la plongeaient dans une rêverie délicieuse, où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu.... De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux

m'offrait l'image; mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui, sans aucun concours actif de mon âme, ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu, je ne pouvais m'arracher de là sans efforts...' (J.J. Rousseau, Les rêveries du promeneur solitaire, par M. Raymond, Groz, 1967, pp. 81-82).

La felicità intellettuale e fisica è raggiunta alla sua massima espressione, e l'autore ne gode gli effetti in uno stato di sogno 'cosciente'. Merope, invece, ne soffre.

(15) - Merope: "Se reo/Dunque non sei del colpo, in questa reggia/Sta fra tue man quell'uccisore infame:/Può sol vendetta alcuno istante ancora/Me rattenere in vita. Or fa ch'io il vegga/Vittima tosto cader sulla tomba/Dell'inulto Cresfonte; ivi l'infida/Alma spirar fra mille strazi e mille/Fa ch'io 'l vegga: ed allora..." - "Aspra la voglio, e pronta,/E inaudita, e terribile: null'altro/Mai ti chiedei: favore ultimo, e primo,/Questo mi fia da te... Ma vero parli?.../Non ben mi affido... Sbramar gli occhi miei/Del sangue tutto di quell'uom feroce.../Che dico, gli occhi? io voglio a prova, io stessa,/Ferirlo; immerger mille volte io voglio/Entro quel cor lo stile..." (Merope, atto III, sc. 3, pp. 461-62, op. cit.).

(16) - E notiamo quanto Merope è ben lontana dall'atteggiamento cristiano di Ottavia.

(17) - Si ricordi il lapidario verso del Nostro: 'Schiavi spregiare ed abborrir tiranni'.

Micol: la rinascita della donna nella storia della Bibbia

Dopo la fase eroico-plutarchiana delle tragedie greche e romane, e di quelle moderne, le cui soluzioni sono positive e negative a seconda del tema proposto, il Nostro sente più acuto il sentimento di solitudine universale, che già si enuclea in quelle opere dove il senso del limite impone una inevitabile realtà storica(2). Nel periodo che va dal 1778 al 1782(3), Alfieri è in piena crisi ideologica; la coscienza dell'impossibilità di agire secondo il proprio volere frena lo slancio dell'individuo, tarpandogli le ali ab ovo; anzi, il pessimismo dell'autore diviene il filo conduttore dell'azione tragica, ed i personaggi, coinvolti in essa, rivelano qualità più umane ed accettabili nella nuova atmosfera storica. Qui sorge la necessità di un'altra tematica che possa assimilare le condizioni imposte dal passaggio dal mondo classico e plutarchiano nei suoi ideali in un ambiente di carattere disincantato ma psicologicamente meglio compreso(4).

Ora, il terreno su cui il Nostro seminerà i germi della sua fantasia poetica è la Bibbia per il Saul e la mitologia classica per la Mirra; il suolo di quest'ultima tragedia è terra già arata in quanto l'autore ha sfruttato più d'una volta le fonti dell'antichità, mentre invece quello del Saul è soggetto affatto nuovo, e che rimarrà unico nella tragedia alfieriana. Ciò che spinge l'Alfieri verso il sacro libro è la grande poesia in esso contenuta(5), e che gli dà la possibilità di creare un capolavoro nel vero senso della parola(6); ma un altro fattore importante nello sviluppo psicologico in questa nuova fase tragica è la solitudine in cui il personaggio alfieriano viene a trovarsi nella sua disincantata realtà storica, come Alfieri stesso esprime nella propria critica:

In questa tragedia l'autore ha sviluppata, o spinta assai più oltre che nell'altre sue, quella perplessità del cuore umano, così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplessità è uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro. L'autore, forse per la natura sua poco perplessa, non intendeva questa parte nelle prime sue tragedie, e non abbastanza ha saputo valersene nelle seguenti, fino a questa, in cui l'ha adoprata per quanto era possibile in lui. Ed anche, per questa parte, Saul mi pare molto più dottamente colorito che tutti gli eroi precedenti(7).

Ed è appunto le perplessità del cuore umano che genera questo sentimento d'universale solitudine, quella stessa riscontrata nei personaggi femminili di Ottavia e di Merope; la prima, però, affronta la sua condizione con uno spirito di sacrificio dettato da un consapevole atteggiamento cristiano(8), mentre la seconda accetta questo stato con rassegnazione sancita dal destino(9). Quale è la posizione di Micol, l'unica figura muliebre della tragedia biblica di Saul? Poiché questo è il conflitto tra un re mortale ed il destino imposto da Dio, è facile capire che il personaggio maschile accenti in sé tutte le condizioni dello spirito e dell'interesse totale del tragedia(10), e che le altre figure della tragedia rimangano all'ombra del titano Saul; quindi, Micol deve agire come carattere accessorio con quei limiti dalla linea d'azione dell'opera e della sua tecnica. Ma in tal modo la giovane principessa israelita riesce a creare un personaggio ben delineato nella psicologia del suo ruolo di figlia e sposa(11), ed a convincerci che l'eroina alfieriana non è morta.

Il tema della notte(12), caro ai romantici, accompagna l'entrata in scena di Micol:

Notte abborrita, eterna,
Mai non sparisci?... Ma per me di gioia
Risorge forse apportatore il sole?
Ahi lassa me! che in tenebre incessanti
Vivo pur sempre! (I, 3).

Si stabilisce un legame intellettuale tra la vita umana e la Natura, una corrispondenza che crea un dialogo fra

elementi sensibilizzati proprio da quello stato di solitudine universale, in cui vivono i protagonisti alfieriani nella loro nuova fase di crisi. Nel suo subcosciente, Micòl percepisce la forza occulta della notte e non può che valutare l'importanza nella sua esistenza; ma queste tenebre naturali non sono più concepite in un senso mitologico come esseri viventi, apportatori di ineluttabili catastrofi e di messaggi dagli dei irati: esse nascondono la presenza d'un concetto monoteistico, che, con quella storica, è una realtà nella vita del personaggio alfieriano; inoltre, le ombre della notte acquiscono una particolare percezione del 'sentirsi soli' alle prese con le vicissitudini della vita.

Micòl non può sfuggire a questa nuova legge: nelle sue parole ('Vivo pur sempre') è racchiusa la sfiducia nella propria capacità d'azione e di concretizzazione dell'io eroico; sfiducia nata dalle precedenti esperienze delle eroine dell'Alfieri. Però tornano alla ribalta sentimenti umani, quali gli affetti materni visti nella Merope e quelli di sposa nell'Ottavia, per esempio, e ciò sta ad indicare che l'autore, persa ogni illusione storica d'affermazione individuale attraverso l'esperienza eroica, concepisce la donna non più come creatura di conio plutarchiano ma come esistenza umana nel suo vero significato: Micòl, simile a Merope, soffre per i suoi istinti naturali, che le danno un aspetto terreno e sentimentale. Ella non esita a rendere palesi gli impulsi e gli affetti del suo cuore alla vista del suo sposo:

Oh David mio!... Tu capo,
 Termine tu d'ogni mia speme; ah! lieto
 Il tuo venir mi sia! Dio, che da gravi
 Perigli tanti sottraeati, invano
 Oggi te qui non riconduce... Oh quale,
 Qual mi dà forza il sol tuo aspetto! Io tanto
 Per te lontan tremava; or per te quasi
 Non tremo... (I, 4).

Questi accenti non lasciano alcun dubbio: Micòl è l'immagine tipica della sposa concepita nei suoi aspetti più belli, simbolo femminile che si fonde nella natura dell'uomo; inoltre, l'azione umana progredisce sotto la guida di Dio, entità biblica e storica, sentita dalla fede dell'uomo, il quale

capisce ed accetta l'importanza capitale d'un concetto monoteistico nella sua esistenza nuova come membro d'una comunità eletta.

Quindi, l'individuo alfieriano, in questa nuovissima fase del suo sviluppo, stabilisce un contatto intellettuale con una necessità spirituale tanto agognata in un secolo razionale; e ciò dovrebbe aiutarlo a trovare una soluzione al problema della delusione e della solitudine universali. Si può capire che l'immagine di Dio divenga la base assoluta di questa tragedia e ne infonda l'afflato poetico in ogni personaggio; Micòl, l'unica natura femminile del Saul, lo dimostra chiaramente, in quanto assorbe il respiro profondo dell'anima del poeta tragico alla ricerca di se stesso. Attraverso il linguaggio dell'Alfieri, ella acquisisce un aspetto intensamente romantico nell'incanto della natura:

Deh! mira:

Di questa selva opaca là nel fondo,
A destra, vedi una capace grotta?
Divisa io spesso là dal mondo intero,
Te sospiro, te chiamo, di te penso:
E di lagrime amare i duri sassi
Aspergo: ivi ti cela, infin che il tempo
Sia di mostrarti. (id.).

Questa è la nuova donna alfieriana: una sintesi di sentimenti poetici ed umani, una creatura conscia delle sofferenze morali e materiali della propria famiglia(13).

Nel progredire lento mà inesorabile della tragedia, Saul vede sorgere gradatamente il senso di solitudine provocato dall'abbandono di Dio; e questo stato farà nascere nel suo animo i primi germogli dell'uomo romantico con il ritorno onirico al passato(14); Micòl, dalla sofferenza del genitore, percepisce il senso umano della vita terrena nel ricordo continuo delle gioie e dei dolori nella sua esistenza di sposa(15). La sua immagine acquista una purezza di lineamenti tale da non lasciare alcun dubbio sull'atteggiamento dell'essere femminile di fronte alle vicissitudini della vita: ella ama David, con passione, tenerezza, sincerità; ed è cosa giusta che lo ricordi al padre, in quanto se Saul ha diritto alla compassione perché ostacolato da una forza superiore, Micòl

è giustificata moralmente nel voler che lo sposo ritorni al suo lato(16).

L'atteggiamento passionale della principessa israelita si riversa all'esterno con una forte carica d'individualismo eroico nel difendere le sue azioni contro quelle del perfido Abner:

Io fui: Davide in sposo
Io dal padre l'ottenni; io il volli; io, presa
Di sue virtùdi. Egli il sospir mio primo,
Il mio pensier nascoso; ei la mia speme
Era; ei sol, la mia vita. (II, 3).

Per quattro volte qui il sintagma 'io' è pronunziato con forza e convinzione(17), e sta a personificare l'autonomia del personaggio tragico; e questi è modificato nella seconda parte del discorso da semplici espressioni d'amore, che rivelano l'umanità e l'esistenza della donna alfieriana. E nella nuova situazione il Poeta, deluso storicamente dall'impossibilità d'affermazione plutarchiana, cerca rifugio e ristoro. Il personaggio-satellite Micòl risulta in tal modo un carattere chiaro e robusto, senza complessità intricate e contraddittorie: ella diviene un'unità attorno alla figura di Saul, che è invece una creazione poliedrica(18). Quindi la principessa israelita nello sviluppo della tragedia acquista un aspetto intensamente umano, sensibilizzata da affetti concreti e profondamente sentimentali, incidendole nell'anima il respiro preromantico; deciso e fermo è il suo rifiuto di essere ulteriormente distaccata dall'amato sposo(19), ma più bello e più affettivo è il doloroso ricordo di quella separazione, narrato con accenti prettamente personali e che giova riportare per intero:

In quella reggia del dolore io stava
Sola piangente i lunghi giorni; e l'ombra
L'aspetto mi adducean d'orrende larve.
Or, sopra il capo tuo pender vedea
Del crudo padre il ferro; e udia tue voci
Dolenti, lagrimose, umili, tali
Da trar del petto ogni più atroce sdegno;
E sì l'acciar pur t'immergeva in core
Il barbaro Saulle: or, tra' segreti
Avvolgimenti di negra caverna,
Vedeati far di dure selci letto;

E ad ogni picciol moto il cor balzarti
 Tremante; e in altra ricovrarti; e quindi
 In altra ancor; né ritrovar mai loco,
 Né quiete, né amici; egro, ansio, stanco...
 Da cruda sete travagliato... Oh cielo!...
 Le angosce, i dubbi, il palpitar mio lungo
 Poss'io ridir? - Mai più, no, non ti lascio;
 Mai più... (III, 3).

Di questa scena sono soprattutto le ultime parole 'Mai più, no, non ti lascio;/Mai più...' che precorrono il grande canto verdiano. La protagonista, scartata ogni inibizione, si lascia trasportare dall'immensità della sua passione, mettendo a nudo i suoi sentimenti senza offendere l'universo: in essa vi è poesia passionale, e non è arduo scoprire in Micol una creazione del diciottesimo secolo.

La sinfonia tragica tocca il vertice del suo significato allorché la sposa di David lo avverte che il destino del re si compie fatalmente con l'uccisione del sacerdote Achimelech(20); e qui abbiamo ancora una prova dei forti accenti preromantici che scaturiscono dall'anima di Micol:

Esci, o mio sposo; vieni: è già ben oltre
 La notte... Odi tu, come romoreggia
 Il campo? all'alba pugnerassi. - Appresso
 Al padiglion del padre tutto tace.
 Mira: anco il ciel il tuo fuggir seconda:
 La luna cade, e gli ultimi suoi raggi
 Un negro nuvol cela. Andiamo: or niuno
 Su noi qui veglia, andiam; per questa china
 Scendiamo il monte, e ci accompagni Iddio. (V, 1);

motivi cari ai romantici questi della 'notte' e della 'luna' e del 'negro nuvol'(21), che sorgono come presagi della catastrofe imminente. Ivi l'essere della donna alfieriana s'impregna delle desolate note dell'addio; in esso convergono l'intensa commozione ed un composto dolore, mentre il paesaggio notturno avvolge tutta la scena con il suo silenzio. In questo stato, i sensi dell'uomo percepiscono i grandi misteri della natura, parlandone lo stesso linguaggio: nasce l'individuo preromantico nel suo significato più chiaro e definito. Micol nella sua tristezza inveisce contro il padre, ma con mirabile sentimento di pietà filiale e di carità cristiana gli augura un'esistenza felice, e null'altro desidera

per sé che l'amato sposo(22); ma ella è dilaniata dall'affetto per il genitore(23), e sorgono le prime radici del dubbio, che sembra scuotere la volontà dell'eroina; dopo un certo doloroso indugio, la principessa decide di seguire lo sposo(24).

La tragedia volge verso la sua fine: il re d'Israele è abbandonato a se stesso e va incontro alla morte con coraggio da titano sconfitto; ed è proprio in quest'ultima fase che Micol assume il più bell'aspetto d'eroina preromantica nel voler difendere il padre con l'offerta del proprio corpo:

No, padre; a te d'intorno
Mi avvinghierò: contro a donzella il ferro
Non vibrerà il nemico. (V, 4).

Il gesto supremo di Micol, pur rimanendo incompiuto, servirà a rinnovare in noi la fiducia nell'individuo alfieriano.

Note sul Saul

(1) - La fonte della tragedia è biblica, come l'afferma l'autore stesso: 'fin dal marzo di quell'anno (1782) mi era dato assai alla lettura della Bibbia, ma non però regolatamente con ordine. Bastò nondimeno perch'io mi infiammassi del molto poetico che si può trarre da codesta lettura, e che non potessi più stare a segno, s'io con una qualche composizione biblica non dava sfogo a quell'invasamento che n'avea ricevuto. Ideai dunque, e distesi, e tosto poi verseggiar anche il Saulle, che fu la decimaquarta, e secondo il mio proposito d'allora l'ultima dovea essere di tutte le mie tragedie. E in quell'anno mi bolliva talmente nella fantasia la facoltà inventrice, che se non l'avessi frenata con questo proponimento, almeno altre due tragedie bibliche mi si affacciavano prepotentemente, e mi avrebbero strascinato: ma stetti fermo al proposito, e parendomi essere le quattordici anzi troppo che poche, lì feci punto. Ed anzi (nemico io sempre del troppo, ancorchè ad ogni altro estremo la mia natura mi soglia trasportare) nello stendere la Merope e il Saulle mi faceva tanto ribrezzo l'eccedere il numero che avea fissato, ch'io promisi a me stesso di non le verseggiare, se non quando avrei assolutamente finite e strafinite tutte l'altre; e se non riceveva da esse in intero l'effetto stessissimo, ed anche maggiore, che avea provato nello stenderle, promisi anche a me di non proseguirle altrimenti. Ma che valsero e freni, e promesse, e propositi? Non potei mai far altro, nè ritornar su le prime, innanzi che quelle due ultime avessero ricevuto il lor compimento. Così son nate queste due; spontanee più che tutte l'altre; dividerò con esse la gloria, s'esse l'avranno acquistata e meritata: lascerò ad esse la più gran parte del biasimo, se lo incontreranno; poichè e nascere e frammischiarsi coll'altre a viva forza han voluto. Nè alcuna mi costò meno fatica, e men tempo di queste due.' (V. Alfieri, Vita, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 9, pp. 208-9).

Secondo il manoscritto Alfieri 26-2 (come riporta il Cazzani) l'idea è del 30 marzo 1782; la prosa segue dal 2 all'8 aprile, e la versificazione è del luglio; viene terminata il 26 settembre di quell'anno: è l'ultima delle quattordici prime tragedie. È interessante notare queste due righe del Nostro, come appaiono nel ms. 28-2:

Finite di dettare, e correggere tutte 14
il dì 26 sett. 1782.
Stolto, il credei; ma cominciava appena.

Infatti, nel 1784 vengono ideate Agide, Sofonisba e Mirra. Benché il Nostro asserisca l'autenticità della sua tragedia, si trova chi non è d'accordo: M. Baldini, nel suo libro pubblicato da Le Monnier nel 1934, La genesi del Saul, vuol dimostrare che l'opera alfieriana tratta dalla Bibbia deriva da fonti francese ed inglese, e per l'appunto il Saül di A. Nadal (ridotto in prosa nel Settecento dal senese F. Corsetti in italiano), e l'ode di J. Brown, La cura di Saul, (tradotta pure dallo stesso Corsetti). Ma, come dice giustamente il Cazzani, l'origine del Saul alfieriano è messa in relazione con gli studi biblici, molto in voga in Piemonte ai tempi

del Nostro. Del resto, l'amico più caro del Poeta, l'abate Caluso, profondo studioso di studi orientali, gli dedicava nel 1800 il suo lavoro La Cantica ed il Salmo XVIII secondo il testo ebreo tradotto in versi: qui è rievocata l'intensa impressione che il Caluso aveva già provata nel 1776, durante la lettura e l'esposizione del canto biblico alla 'Sampaolina', società letteraria torinese. Ed è lo stesso sentimento che spinge il Nostro a scrivere il Saul. Il racconto biblico è ben noto e ci si riferisca a ciò che ne scrive il Cazzani nelle note sul Saul, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, p. 1351.

(2) - Si prenda come esempio la tragedia Filippo, dove la monarchia, vista ed intesa come limite, è una realtà storica che condiziona l'individuo ed il suo potere: da tiranno egli diviene vittima.

(3) - Dal 1778 al 1782 si hanno le seguenti tragedie: Maria Stuarda, Rosmunda, Ottavia, Timoleone, Merope e Saul. Durante questo periodo, il trageda idea e stende i tre libri Del principe e delle lettere, dona tutti i suoi beni alla sorella in cambio d'una pensione annua, e segue il suo grande amore, la Contessa d'Albany, Luisa Stolberg, che abbandona il tetto coniugale per trasferirsi a Roma.

(4) - Si legga l'opinione del Masiello: 'Di qui nasce la frammentarietà delle tragedie di questo periodo: frammentarietà che investe non solo le risultanze espressive, ma anche, e primamente, il tessuto ideologico delle tragedie stesse. Le quali nascono dalla crisi del primo sistema tragico e pongono vivacemente l'esigenza di una nuova, più valida ed organica sintesi, che assorba ed utilizzi così le esigenze ideali espresse nella prima formulazione della tragedia, come le nuove cariche culturali e drammatiche latenti nel primo sistema ed esplose all'atto della sua crisi.' (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 4, p. 159).

(5) - 'Bastò nondimeno perch'io m'infiammassi del molto poetico che si può trarre da codesta lettura...' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 9, p. 208). Vedi pure Nota 1, p. 128 del presente lavoro.

(6) - E non è solo l'opinione del Masiello (op. cit., cap. 4, p. 161), in quanto il Momigliano, nella sua prefazione al Saul (G. d'Anna, 1966), definisce come 'opere migliori' Saul, Mirra, Agamennone, mentre il De Sanctis del Saul dice: 'più tardi, ispirato dalla Bibbia, gli lampeggiò innanzi il Saul e intravede un ordine di cose superiore'. (F. De Sanctis, Storia della letteratura italiana, Curcio, 1949, p. 609).

(7) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966, p. 1051.

(8) - Vedi Ottavia.

(9) - Vedi Merope.

(10) - '... il Saul, che era il mio personaggio più caro, perché in esso vi è di tutto, di tutto assolutamente.' (V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 23, p. 281).

(11) - 'Micol è una tenera sposa e una figlia obbediente; né altro dovea essere.' (V. Alfieri, Parere, op. cit., p. 1049).

(12) - Vedi pure lo stesso tema nelle parole di: Antigone in Antigone (atto I, sc. 2), Elettra in Agamennone (atto V, sc. 7), Elettra in Oreste (atto I, sc. 1), Bianca in Congiura (atto V, sc. 1), Ottavia in Ottavia (atto II, sc. 6).

(13) - 'Poeticamente compiuta e ancor più ricca di quegli elementi affettuosi ed elegiaci che l'Alfieri aveva già espresso nella figura di Merope, è la figura di Micol, sposa, sorella e figlia, vittima come Gionata di un dramma che la investe e la fa vibrare nella sua natura tanto più sensibile, nella sua disposizione femminile di compassione, di sollecitudine affettuosa, di tensione delicata e dolente verso le vicende tragiche dei suoi cari.' (W. Binni, in Cecchi-Sapegno, Storia della Letteratura Italiana, Garzanti, 1968, Vol. VI, Il Settecento, cap. 7, p. 977).

(14) - Saul: "Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto/Oggi non sorge il sole; un dì felice/Prometter parmi. - Oh miei trascorsi tempi!/Deh! dove sète or voi? Mai non si alzava/Saul nel campo da' tappeti suoi,/Che vincitor la sera ricorcarsi/Certo non fosse." (Saul, atto II, sc. 1, p. 640, op. cit.).

(15) - Micol: "A stanza/Più queta, o padre, entro tua reggia, in breve,/Noi torneremo. Infra tue palme assiso,/Lieto tu allor, tua desolata figlia/Tornare a vita anco vorrai, lo sposo/Rendendole..." (Saul, atto II, sc. 2, p. 643, op. cit.).

(16) - Micol: "Ma non è teco/Quel David, no: dal tuo cospetto in bando/Tu il cacciavi, tu spento lo volevi.../David, tuo figlio; l'opra tua più bella;/Docil, modesto; più che lampo ratto/Nell'obbedirti; ed in amarti caldo,/Più che i propri tuoi figli." (Saul, atto II, sc. 2, p. 645, op. cit.).

(17) - Così pure Antigone lo pronunzia per ben sei volte (cfr. Antigone, atto II, sc. 2, p. 115, op. cit.).

(18) - Una fine ed approfondita analisi è stata dedicata da G. Getto alla Struttura del Saul, nel quale egli fa risaltare la complessa articolazione dell'opera, dove Saul stesso appare come una molteplice figura contraddittoria lacerata da tensioni e passioni: ne risulta da questa totale complessità un solo personaggio, che è Saul, agglomerazione contraddittoria di molti personaggi lottanti fra loro. (Cfr. G. Getto, Lettere italiane, XXIV, 1972, 4, pp. 448-98).

(19) - Micol: "Ah! no; divisi/Più non saremo: dal tuo sen strapparmi/Niuno ardirà. Non riedo io no, più mai,/A quella vita orribile ch'io trassi/Priva di te: m'abbia il sepolcro innanzi." (Saul, atto III, sc. 3, p. 653, op. cit.).

(20) - Micol: "Ah! tu non sai: già il padre/Incominciò a bagnar nel sangue l'ira./Achimelèch, qui ritrovato, cadde/Vittima già del furor suo." (Saul, atto V, sc. 1, p. 673, op. cit.).

(21) - Lo stesso epiteto 'negro' è adoperato dal Foscolo: 'Nè potevano gli occhi miei lungamente fissarsi su le spalle de' monti, il vertice de' quali era immerso in una negra nube di gelida nebbia...' (U. Foscolo, Ultime lettere di Jacopo Ortis, Biblioteca Romanica, Strasbourg, p. 38).

(22) - Micol: "Ahi padre crudo!/Tu stesso, tu, la misera tua figlia/Sforzi a bramare il fatal dì... Ma pure,/Io no, non bramo il morir tuo: felice/Vivi; vivi, se il puoi; bastami solo/Di rimaner per sempre col mio sposo..." (Saul, atto V, sc. 1, p. 673, op. cit.).

(23) - E David stesso le dirà con eroico sacrificio: "Tu, pria che sposa, figlia/Eri; né amarmi oltre il dover ti lice." (Saul, atto V, sc. 1, p. 674, op. cit.).

(24) - Micol: "Misera donna! e sposa sei?... fur nozze/Le tue?... - No, no; del crudo padre al fianco/Più non rimango. Io vo' seguirti, o sposo..." (Saul, atto V, sc. 2, p. 675, op. cit.).

La grandezza della donna alfieriana per la sua coscienza del male e per l'ansia di liberarsene

Micol doveva essere l'ultima eroina creata dal Nostro nel suo repertorio tragico; invece diversamente aveva deciso la Musa, ch  il Poeta, preso dall'amor della gloria, si trov  a calzare ancora una volta il coturno(2), creando la tragedia di Mirra, la quale con il Saul   il suo capolavoro.

Dopo l'atteggiamento chiaro e deciso del personaggio biblico di Micol, il cui scopo nella vita   l'ideale del matrimonio, che cosa rimane dalle ceneri di Saul, re vinto ma pur indimenticabile per la dignit  e la grandezza del suo carattere nell'universale solitudine? Proviamo un senso di umana piet , acuita dalla realizzazione dell'impossibilit  della lotta impari. Questo sentimento, profilatosi all'orizzonte dell'esistenza di Ottavia e di Merope, si prolunga nella vita di Mirra, crescendo e definendosi in una tematica gi  provata in altre tragedie: il piano psicologico ed affettivo sul quale entrano in contrasto gli elementi umani pi  comuni ed accettabili alla disincantata realt  storica dell'autore. L'interesse del tragedia, dopo la fase eroico-plutarchiana, avendo provato il senso di pessimismo nelle forze d'azione dell'individuo, la cui ansia di libert    limitata da forze esterne, si sofferma a contemplare l'animus del personaggio femminile molto pi  profondamente e con uno spirito dotato di alta percezione critica, forse superiore a quello delle tragedie precedenti.

Le ragioni per le quali l'Alfieri sceglie un soggetto mitologico sono esposte dall'autore stesso:

Bench  nello scriver tragedie io mi compiaccia assai pi  dei temi gi  trattati da altri, e quindi a ognuno pi  noti; nondimeno, per tentare le proprie forze in ogni genere, siccome ho voluto in Rosmunda inventare interamente la favola, cos  in Mirra ho voluto sceglierne una, la quale, ancor che notissima, non fosse pure mai stata da altri trattata, per quanto io ne avessi notizia. Prima

di scrivere questa tragedia io già benissimo sapea doversi dire dai più (il che a dirsi è facilissimo, e forse assai più che non a provarlo) che un amore incestuoso, orribile, e contro natura, dee riuscire immorale e non sopportabile in palco. E certo, se Mirra facesse all'amore col padre, e cercasse, come Fedra fa col figliastro, di trarlo ad amarla, Mirra farebbe nausea e raccapriccio: ma, quanta sia la modestia, l'innocenza di cuore, e la forza di carattere in questa Mirra, ciascuno potrà giudicarne per sé stesso, vedendola. Quindi, se lo spettatore vorrà pur concedere alquanto a quella imperiosa forza del Fato, a cui concedeano pur tanto gli antichi, io spero ch'egli perverrà a compatire, amare, ed appassionarsi non poco per Mirra. Avendone io letto la favola in Ovidio, dove Mirra introdotta dal poeta a parlare narra il suo orribile amore alla propria nutrice, la vivissima descrizione ch'ella compassionevolmente le fa de' suoi feroci martiri, mi ha fatto caldissimamente piangere. Ciò solo m'indusse a credere che una tale passione, modificata e adattata alla scena, e racchiusa nei confini dei nostri costumi, potrebbe negli spettatori produrre l'effetto medesimo che in me ed in altri avrà prodotto quella patetica descrizione di Ovidio. Non credo, finora, di essermi ingannato su questa tragedia, perché ogniqualvolta io, non me ne ricordando più affatto, l'ho presa a rileggere, sempre ho tornato a provare quella commozione stessa che avea provata nel concepirla e distenderla. Ma forse in questo, io come autore mi accieco: non credo tuttavia d'esser io tenero più che altri, né oltre il dovere. Posto adunque che Mirra in questa tragedia appaia, come dee apparire, più innocente assai che colpevole; poiché quel che in essa è di reo non è per così dir niente suo, invece che tutta la virtù è 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; ciò posto, io dico che non so trovare un personaggio più tragico di questo per noi, né più continuamente atto a rattenere sempre con la pietà l'orror ch'ella inspira(3).

Mirra, quindi, è l'ultima donna alfieriana che si trova in antitesi con gli altri personaggi femminili per la sua diversa veduta filosofica dell'universo(4); una creatura che non desidera antagonizzare i suoi simili né assumere l'aspetto dell'antieroina, ma che si raccoglie tutta in se stessa mentre osserva, spettatrice sbigottita ed innocente, la

lotta disperata ed impotente contro un male malvagio, a cui l'ingiusto Destino l'ha condannata.

Le premesse della Mirra sono la coscienza del male ed il desiderio ardente di sfuggirgli; questi due motivi formano parte delle fondamenta della struttura dell'insegnamento cristiano, e forse il Nostro ne è stato colpito in un secolo in cui l'uomo è alla ricerca del suo individualismo, trovandosi, in seguito, di fronte al quesito del mistero divino. Nel creare la figura di Mirra il trageda si sforza di plasmare una creatura tanto potentemente concepita quanto lo sia Saul(5): gli si presenta l'ardua prova di riunire tutte le forze esterne ed interne del titano biblico nella fragile natura femminile. Perciò il problema di Mirra si distacca da tutti gli altri problemi trattati, in quanto siamo di fronte ad un caso chiaramente umano nel quale l'individuo femminile analizza se stesso, constatando la gravità del male morale e chiedendosi quale soluzione esista per preservare la propria onestà: ne deve necessariamente risultare una tragedia nuova nel repertorio alfieriano, se non unica(6).

Mirra, principessa di Cipro, appare fisicamente solo al secondo atto(7), ma la sua personalità è presente dall'inizio della tragedia quando la regina Cecri, sua madre, ne descrive l'aspetto:

È ver ch'io da gran tempo
 Di sua rara beltà languire il fiore
 Veggo: una muta, una ostinata ed alta
 Malinconia mortale appanna in lei
 Quel sì vivido sguardo: e, piangesse ella!...
 Ma, innanzi a me, tacita stassi; e sempre
 Pregno ha di pianto e asciutto sempre ha il ciglio.
 E invan l'abbraccio; e le chieggo, e richieggo,
 Invano ognor che il suo dolor mi sveli:
 Niega ella il duol; mentre di giorno in giorno
 Io dal dolor strugger la veggio. (I, 1).

Da questa descrizione del male misterioso che perseguita Mirra sorge un non so che di più intimo e di più personale; l'atmosfera stessa sembra racchiudere motivi privi di grandi ambizioni eroiche nel loro aspetto esterno; ma essi vibrano d'una loro autonoma convinzione d'esistenza perché danno

l'impressione di voler salvaguardare la coscienza femminile da una contaminazione mortale ed il rifiuto di sottomissione ad essa. E da questo punto si può capire quanto la tragedia di Mirra sia un fatto personale e che s'interiorizzi tutta nell'individuo stesso, allontanandolo dagli impulsi passionali e libertari delle altre eroine alfieriane: questo dramma si svolge nella coscienza di Mirra e vi si cristallizza.

Le parole di Cecri delineano il clima sentimentale ed umano della protagonista principale: si profilano chiaramente gli aspetti ed i valori del nucleo familiare, l'affetto e l'ansia dei genitori, l'amicizia e la lealtà dei conoscenti, tutto un mondo esterno gravitante attorno alla fragile principessa, bisognosa d'aiuto e di speranza.

La condizione psicologica di Mirra si profila dalle parole affettuose e preoccupate dei personaggi secondari, i quali, pur non riuscendo a comprendere quella 'malinconia mortale', rimangono colpiti dal cambiamento fisico di tanto 'rara beltà': la loro impotenza si acuisce proprio per l'interiorizzarsi dal dramma della fanciulla. Il primo atto si svolge in questa atmosfera preta d'affettuosa preoccupazione, e sullo sfondo si stagliano due particolarità del carattere di Mirra. La prima appartiene alla figliola 'pieghevole, timida, e modesta', e specialmente 'volubil mai...', ma 'costante, intensa'(8); la seconda rivela una creatura piangente, sofferente, che mormora 'Una parola sola: - Morte... morte -(9). Quindi il primo atto è la premessa necessaria per farsi un'idea dell'invisibile tragico dilemma, che sembra dilaniare la coscienza della principessa, la cui descrizione esteriore è il fondamento della struttura psicologica della protagonista.

Nel secondo atto Mirra si trova di fronte a due situazioni che accrescono maggiormente il dramma suo: il colloquio con Pereo, fidanzato della principessa, e quello con Euriclea, sua nutrice. Al cospetto del giovane l'infelice fanciulla teme l'esito di questo incontro, poiché ella è ormai preda della passione contro natura, e le forze morali cominciano a scemare; sulle prime, ella tenta di difendere il proprio segreto adducendo diverse ragioni:

... Oh prence!...

L'amor tuo troppo il mio dolor ti pinge
 Fero più assai ch'egli non è. L'accesa
 Tua fantasia ti spigne oltre ai confini
 Del vero. Io taccio al tuo parlar novello;
 Qual meraviglia? inaspettate cose
 Odo, e non grate; e, dirò più, non vere:
 Che risponder poss'io? (II, 2).

Ma la situazione diviene più ardua alle domande incalzanti del fidanzato, che sacrificherebbe se stesso rinunciando alle nozze prossime pur di rendere la felicità alla promessa sposa(10); ma egli rappresenta una condizione esterna di affetti umani, quindi estranei al mondo interno di Mirra. La principessa tenta di spiegare la ragione del suo turbamento ricorrendo all'affermazione contraria riguardo allo stato personale, che non deve esteriorizzare per nessuna ragione: l'individuo si umanizza con il falsare la dura realtà del vivere per nascondere la gravità del peccato. In questa nuova visione sulla morale umana, la tragedia è ovviamente più accettabile agli occhi dello spettatore che vede in Mirra una coscienza tangibile di fronte a problemi concreti, basati sui sentimenti e sugli affetti della famiglia; in altre parole, Mirra non è la superdonna assetata di libertà, ma è una buona figliola contaminata da una passione impura ed illecita (11); è conscia, dunque, del male, ma nella constatazione della mancanza di mezzi adeguati per la sconfitta di questo suo personale nemico, ella non può altro che desiderare di sfuggire alla avvelenata vita terrena:

Il dolor pria
 Ucciderammi, spero... Ma no; breve
 Fia troppo il tempo...; ucciderammi poscia
 Ed in non molto... Morire, morire,
 Null'altro io bramo...; e sol morire, io merto. (II, 4).

'Morire, morire': resta soltanto questa soluzione. Ma il suo atteggiamento non è una sfida di conio eroico-plutarchiano, poiché ella vede la bruttura del male secondo un nuovo concetto originato da una condizione storica, che rivela il fallimento dell'individuo nell'impossibilità di raggiungere la grandezza eroica; nella delusione sorgono i problemi dell'

anima e la coscienza del bene e del male, mentre il senso della colpa è esposto con la confessione e con la convinzione della punizione meritata. Mirra, nella sua calamità, subisce l'influenza dell'era cristiana, ma non riesce ad assorbirla perché le manca la fede divina; si arrende quindi. La disfatta è la realtà della sua vana lotta contro il potere del male; il desiderio di porre fine ai suoi giorni è visto non solo come una liberazione, ma soprattutto come senso di espiatione. Grava sul suo capo la maledizione della colpa, ed ella ne è consapevole a tal punto che inorridisce all'annuncio del sacrificio alla dea Venere, poiché la stessa divinità non accetta l'offerta in quanto Mirra è impura:

E me pur fai
Rabbrivire, inorridir. Che osasti?
Nullo omai de' Celesti, e men la Diva
Terribil nostra, è da invocar per Mirra.
Abbandonata io son dai Numi; aperto
È il mio petto all'Erinni; esse v'han sole
Possanza e seggio. (id.);

e nella realtà della sua solitudine, la fanciulla chiede alla nutrice dal 'canuto capo' di arrecarle la fine suprema:

Ah! se riman pur l'ombra
Di pietà vera in te, fida Euriclea,
Tu sola il puoi, tràmmi d'angoscia: è lento,
È lento troppo, ancor che immenso, il duolo. (ibid.)

... Ti chieggo
Di abbreviar miei mali. A poco a poco
Strugger tu vedi il mio misero corpo;
Il mio languir miei genitori uccide;
Odiosa a me stessa, altrui dannosa,
Scampar non posso: amor, pietà verace,
Fia 'l procacciarmi morte; a te la chieggo... (id.).

Il desiderio suo si fa più insistente, le preghiere sgorgano quasi con accenti di sfida per la paura di non poter ottenere la liberazione agognata:

Ah! no; davver non m'ami.
Di pietade magnanima capace
Il tuo senile petto io mal credea...
Eppur, tu stessa, ne' miei teneri anni,
Tu gli alti avvisi a me insegnavi: io spesso
Udia da te come antepor l'uom debba
Alla infamia la morte. (id.).

Per questo concetto della necessità della morte per salvare la natura umana dall'infamia, Mirra può raggiungere la schiera degli eroi alfieriani con un atto da catarsi(12): le viene negata questa sola possibilità per l'incomprensione altrui(13); e non le rimane che rinchiudersi tutta in se stessa, cercando di rendere meno grave agli occhi di Euriclea il suo stato d'animo(14). La sua decisione di accettare le nozze con Pereo è la rassegnazione della vittima condannata al supremo sacrificio, che agli occhi di Mirra è il solo atto d'onore rimastole su terra:

Omai poch'ore

Mancano al nuzial rito solenne:
 Statti al mio fianco sempre: andiamo: e intanto,
 Nel necessario alto proposto mio
 Il vieppiù raffermarmi a te si aspetta.
 Tu del tuo amor più che materno, e a un tempo
 Giovar mi déi del fido tuo consiglio.
 Tu déi far sì ch'io saldamente afferri
 Il partito che solo orrevol resta. (id.).

Persa l'occasione di liberarsi dal proprio male con la morte, la fanciulla va incontro al destino di sposa con l'animo di chi spera una debole soluzione in ciò che le rimane da fare. Ma trapela dalle sue parole come un lontano rimpianto per non aver ottenuta la liberazione immediata(15).

Il terzo atto, nel suo insieme, sembra presentare gli stessi motivi che accadono nel precedente, cioè l'atteggiamento autodifensivo di Mirra, il celare la ragione del suo stato al futuro sposo, ed il constatare disperato della lotta vana contro l'avanzar del male. Il confronto con i genitori spinge la fanciulla a precipitare gli eventi: ella stessa ribadisce la necessità assoluta di affrettare le nozze per allontanarsi definitivamente da Cipro, sede dei suoi mali. Questo suo desiderio di sacrificio nell'accettare un legame non agognato umanizza l'aspetto femminile della protagonista, rendendola degna d'encomio, perché ella è un'eroina sui generis, concepita al di là della tradizione alfieriana 'senso del limite-ansia di libertà'. Mirra sacrifica il suo ideale sentimentale con il respingere il diritto naturale di amare, poiché ella giudica la sua passione indegna ed aborrita,

la quale contamina la sua purezza muliebre.

Alla vista del proprio genitore(16), tornano alla sua travagliata mente gli impulsi illeciti e peccaminosi della passione proibita; ma con sovrumana energia ella affronta la prova:

O Mirra, è questo
L'ultimo sforzo. - Alma, coraggio... (III, 2).

Non diversamente agirebbe una vittima cristiana nella difesa della propria fede. Nell'atmosfera carica di tensione morale e fisica si misura la dimensione del mondo esterno ed interno degli affetti umani. Mirra confessa, ma solo in parte, il male che l'assilla (ché nessuno potrebbe capire la situazione morale della fanciulla all'infuori dello 'irato nume'); gli stupefatti genitori non riescono a penetrare la mente della figlia 'unica speranza e vita'; ma la rivelazione, oppressa dalla disperazione, rimane comunque sincera:

Non tremo...

Parmi... od almen, non tremerò più omai,
Poiché ad udirmi or sì pietosi state. -
L'unica vostra e troppo amata figlia
Son io, ben so. Goder d'ogni mia gioia
E v'attristar d'ogni mio duol vi veggo;
Ciò stesso il duol mi accresce. Oltre i confini
Del natural dolore il mio trascorre;
Invan lo ascondo; e a voi vorrei pur dirlo...
Ove il sapessi io stessa. (id.);

ed inizia la descrizione dell'origine del male, ed il senso d'impotenza e di disperazione si accresce con il tormentoso ricordo del passato:

Assai già pria

Ch'io fra 'l nobile stuol de' proci illustri
Pereo scegliessi, in me cogli anni sempre
La fatal mia tristezza orrida era ita
Ogni dì più crescendo. Irato un Nume,
Implacabile, ignoto, entro al mio tetto
Si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana
Contro alla forza sua... Credilo, o madre:
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... (ibid.).

Con penosa ma allucinante precisione prosegue la narrazione, che rende palese la condizione dello stato fisico e morale della creatura infelice(17). Dopo questa visione di perduta libertà, la fanciulla si getta nelle braccia della madre con uno slancio di semplicità affettuosa e filiale, che la rende poetica(18):

Ma che?... voi pur dell'orrendo mio stato
 Piangete?... Oh madre amata!... entro il tuo seno
 Ch'io, suggendo tue lagrime, conceda
 Un breve sfogo anco alle mie!... (ibid.).

Questo gesto, intimo nella sua spontaneità, sembra ridare forza alla natura di Mirra, la quale annunzia la sua ferma decisione di sposare Pereo ('Oggi a Pereo son io/Sposa, o questo esser dêmmi il giorno estremo'); ma ella stessa sente che questa soluzione è dettata dalla paura di soccombere al male, poiché la sua resistenza morale e la sua volontà sono indebolite dalla lunga ed estenuante lotta. Sorge, inoltre, una pietosa illusione di ritrovar la pace al fianco dello sposo:

Caro al mio core, io spero,
 Pereo sarà, quanto il debb'esser; seco
 Vivendo io fida e indivisibil sempre,
 Egli in me pace, io spero, egli in me gioia
 Tornar farà: cara, e felice forse,
 Un giorno ancor mi fia la vita. (id.).

Il pathos di questa scena struggente è contenuto nella frase 'io spero': quindi Mirra desidera ritornare alla perduta innocenza, che può essere ritrovata con il solo mezzo a sua disposizione; e nello stato febbrile del suo animo, ella già intravede un lieto avvenire:

Di molti figli e cari
 Me lieta madre rivedrete in Cipro,
 Se il concedono i Numi: e, qual più a grado
 A voi sarà tra i figli miei, sostegno
 Ve 'l lasceremo ai vostri anni canuti.
 Così a questo bel regno erede avrete
 Del sangue vostro; poiché a voi negato
 Prole han finor del miglior sesso i Numi.
 Voi primi allor benedirete il giorno
 Che partir mi lasciaste. (id.).

Ed è qui che si concepisce la grandezza della principessa: il voler la pace dell'anima e la purezza della coscienza; e, nel contempo, l'umile richiesta della figliola gracile ed indifesa perché i genitori le diano l'aiuto necessario all'ardua impresa(19).

Il quarto atto appare nella struttura come l'affermazione della volontà di Mirra di attuare la sua decisione, che si fa più dura nel fugace ritorno d'una commossa perplessità(20):

Deh!... per pietà mi lascia;
 O taci almeno. - Io te 'l comando: taci.
 Essere omai per tutti dura io deggio;
 Ed a me prima io 'l sono. - È giorno questo
 Di gioia e nozze. Or, se tu mai mi amasti,
 Aspra ed ultima prova oggi te 'n chieggo;
 Frena il tuo pianto... e il mio... Ma già lo sposo
 Venirne io veggio. Ogni dolor sia muto. (IV, 1).

Ecco che la fanciulla impone a se stessa, e non alla fedele nutrice, ingiunzioni rigide, dettate dalla consapevolezza della subdola presenza del male; in questo clima di eccitata illusione, ella quasi comanda a Pereo di affrettare i preparativi per le nozze, affinché sia raggiunta l'agnata libertà(21). Ma frattanto nasce una preghiera accorata ed ansiosa, che rivela ancora quella tema del funesto passato, una richiesta di non menzionarlo mai, pur sentendo l'impossibilità di cancellarlo per sempre:

Deh! non la paterna
 Lasciata reggia, e non gli orbatì e mesti
 Miei genitor; né cosa, insomma, alcuna
 Delle già mie, tu mai, né rimembrarmi
 Déi, né pur mai nomarmela. Fia questo
 Rimedio, il sol, che asciugherà per sempre
 Il mio finor perenne orribil pianto. (IV, 2).

Nel fidanzato Mirra crea la dolorosa illusione d'un autentico desiderio di libertà totale, che nel subcosciente sente di non poter concretare(22).

All'inizio della cerimonia nuziale, la tensione psicologica della protagonista raggiunge il massimo punto consentito dalla sua resistenza; la fase critica si profila all'orizzonte con l'entrata del coro, ed al momento delle voci

e della musica Mirra sente in sé lo schianto improvviso della sua volontà, e questa crolla sotto l'aumentare ossessionante dei suoni esterni(23), che contribuiscono alla totale catastrofe. All'accorata domanda della madre(24), Mirra risponde in preda ai primi attacchi del delirio:

Ah! per pietà, coi detti
Non cimentar la mia costanza, o madre:
Del sembiante non so... ma il cor, la mente,
Salda stommi, immutabile. (IV, 3);

e la furia demente della passione troppo a lungo imprigionata rompe gli argini dell'estrema resistenza(25):

Che dite voi? già nel mio cor, già tutte
Le Furie ho in me tremende. Eccole; intorno
Col vipereo flagello e l'atre faci
Stan le rabide Erinni: ecco quai merta
Questo imeneo le faci.....
..... - Ma che? già taccion gl'inni?
Chi al sen mi stringe? Ove son io? Che dissi?
Son io già sposa? Ohimè!... (id.).

Il crollo di Mirra è assoluto. Mentre il corpo suo vegeta sotto azioni riflesse, l'anima è in preda ad una lenta agonia, che trascina l'infelice fanciulla verso l'inesorabile fine; ma rimangono ancora ultimi baleni d'una volontà lacerata, d'un desiderio intimo di preservare un segreto tremendo con la morte; ed è questa soluzione che ella implora al padre:

È ver: Ciniro meco
Inesorabil sia; null'altro io bramo;
Null'altro io voglio. Ei terminar può solo
D'una infelice sua figlia non degna
I martir tutti. - Entro al mio petto vibra
Quella che al fianco cingi ultrice spada:
Tu questa vita misera, abborrita,
Davi a me già; tu me la toglì: 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
Omai mi serbi, ed a null'altro. (IV, 5).

Ma questa richiesta le viene rifiutata da un padre disfatto dal dolore(26); e Mirra, angosciata e presentando la fase finale ed inesorabile della distruzione di sé, si rivolge ansiosamente alla smarrita madre:

- Uscito è il padre?... Ei dunque,
 Ei di uccidermi niega?... Deh! pietosa
 Dammi tu, madre, un ferro; ah! sì; se l'ombra
 Pur ti riman per me d'amore, un ferro,
 Senza indugiar, dammi tu stessa. Io sono
 In senno appieno; e ciò ch'io dico, e chieggo,
 So quanto importi: al senno mio, deh! credi,
 N'è tempo ancor: ti pentirai, ma indarno,
 Del non mi aver d'un ferro oggi soccorsa. (IV, 7);

e questi disperati accenti vengono confusi con deliranti accuse contro la genitrice, alla quale l'infelice Mirra rimprovera il fatto d'averla concepita, ed a cui chiede con detti strazianti di concederle la morte per serbare 'quasi' la sua innocenza:

Tu, sì; de' mali miei cagione
 Fosti, nel dar vita ad un'empia; e il sei,
 S'or di tòrmela nieghi; or, ch'io ferventi
 Prieghi te 'n porgo. Ancor n'è tempo; ancora
 Sono innocente, quasi... - Ma... non regge
 A tante furie... il languente... mio... corpo...
 Mancano i piè..., mancano... i señsi... (id.).

Ma è presente la consapevolezza dell'inutile tentativo d'una pietosa richiesta, e Mirra osserva con occhi sbarrati il gorgo della disperazione aprirsi ai suoi piedi, poiché non le è concessa una fine istantanea.

Il quinto atto affretta i tempi della lenta agonia di Mirra, la quale, appresa la notizia del suicidio di Pereo, sente stringere attorno alla sua esistenza il cerchio dell'ineluttabile destino; e si prepara all'ultimo cimento in uno stato di assoluta prostrazione:

... Del mio viver sei
 Signor, tu solo... Io de' miei gravi... e tanti
 Falli... la pena... a te chiedeva... io stessa...
 Or dianzi... qui... - Presente era la madre...
 Deh! perché allor... non mi uccidevi?... (V, 2).

Albergano nella fanciulla barlumi fievoli di speranza per l'agognata morte; ma dinanzi alle incalzanti domande del padre, inconsapevolmente crudele(27), Mirra tenta di convincerlo ad abbandonare il tentativo di conoscere il suo segreto:

Vuoi dunque...

Farmi... al tuo aspetto... morir... di vergogna?...
E tu sei padre? (id.);

ma lo sforzo risulta vano, e l'infelice prorompe in un disperato grido, che rivela la sua immensa miseria e la coscienza del crollo dell'ultimo argine di difesa:

Oh cielo!...

Amo, sì; 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. (id.).

Attraverso l'intelligente costruzione dei versi, si svela il primo passo verso la confessione intera; trascinata da una forza inesorabile e senza pietà, spronata dall'atteggiamento paterno, che vuol essere affetto ma diventa interrogatorio, Mirra gradatamente illumina i più reconditi recessi del suo cuore, e la rivelazione viene attuata in quattro tempi, strettamente legati uno all'altro:

Salva?... Che pensi?...

Questo stesso tuo dir mia morte affretta...
Lascia; deh! lascia per pietà ch'io tosto
Da te... per sempre... il piè... ritragga...

Ah! non è vile... è iniqua

La mia fiamma; né mai...

Raccapricciar d'orror vedresti il padre,
Se la sapesse... Ciniro...

Che dico?... ah! lassa!... non so quel ch'io dica...
Non provo amor... Non creder, no... Deh! lascia,
Te ne scongiuro per l'ultima volta,
Lasciami il piè ritrarre. (id.);

ed il quinto tempo conclude questa tragica dichiarazione d'amore:

Oh dura,

Fera orribil minaccia!... Or, nel mio estremo
Sospir, che già si appressa... alle tante altre
Furie mie l'odio crudo aggiungerassi
Del genitor?... Da te morire io lungi?...
O madre mia felice!... almen concesso
A lei sarà... di morire... al tuo fianco... (id.).

Ed alle estreme parole segue l'estremo fatto: Mirra, appena compiuta la confessione sotto l'imperio della passione, riprende i sensi, e con disperato coraggio si avventa sulla spada del genitore, punendo in tal modo la propria debolezza: ella muore 'men rea'(28), poiché non avendo potuto evitare l'infamia e la vergogna del suo segreto rivelato, riesce nondimeno ad espiare con la vendetta su se stessa il proprio fallo, riscattando la sua dignità(29).

L'ultimo atto di Mirra è considerato alla luce d'una diversa concezione tragica. Non vi è qui la protesta dell'eroina plutarchiana, la cui ansia di libertà si urta al senso del limite imposto da una condizione storica; né appare la sdegnosa risposta dell'individuo, che si sottomette alla tirannide per necessità della storia stessa; ma è la tragica consapevolezza dell'impossibilità nella donna Mirra, ultima nata del repertorio tragico dell'Alfieri, di attuare lo scopo della sua vita personale: la difesa assoluta della propria innocenza contaminata da una passione immorale. Ma i suoi detti finali, pur rivelando la disfatta della lotta impari condotta unicamente e solitariamente, con il conseguente crollo delle illusioni e con il rimpianto della perdita innocenza, elevano Mirra all'altezza delle altre eroine alfieriane per il senso di profonda umanità che caratterizza l'aspetto di questa fragile creatura:

Quand'io... te 'l... chiesi,...
 Darmi... allora..., Euriclea, dovevi il ferro...
 Io moriva... innocente...; empia... ora... muoio... (id.).

E dalla sua impotenza scaturisce la grandezza di Mirra per aver intensamente desiderato la liberazione dal peccato.

Note sulla Mirra

(1) - Ideata in Alsazia l'11 ottobre del 1784, questa tragedia venne stesa fra il 24 ed il 28 dicembre dello stesso anno, mentre la prima versificazione fu compiuta dal 7 agosto all'11 settembre 1786.

L'idea di questa tragedia è chiarita dall'autore stesso: 'A Mirra non avea pensato mai; ed anzi, essa non meno che Bibli, e così ogni altro incestuoso amore, mi si erano sempre mostrate come soggetti non tragediabili. Mi capitò alle mani nelle *Metamorfosi* di Ovidio quella caldissima e veramente divina allocuzione di Mirra alla di lei nutrice, la quale mi fece prorompere in lagrime, e quasi un subitaneo lampo mi destò l'idea di porla in tragedia: e mi parve che toccantissima ed originalissima tragedia potrebbe riuscire, ogni qual volta potesse venir fatto all'autore di maneggiarla in tal modo che lo spettatore scoprisse da sè stesso a poco a poco tutte le orribili tempeste del cuore infuocato ad un tempo e purissimo della più assai infelice che non colpevole Mirra, senza che ella neppure la metà ne accennasse, non confessando quasi a sè medesima, non che ad altra persona nessuna, un sì nefando amore. In somma l'ideai a bella prima, ch'ella dovesse nella mia tragedia operare quelle cose stesse, ch'ella in Ovidio describe; ma operarle tacendole. Sentii fin da quel punto l'immensa difficoltà ch'io incontrerei nel dover far durare questa scabrosissima fluttuazione dell'animo di Mirra per tutti gl'interi cinque atti, senza accidenti accattati d'altrove. E questa difficoltà che allora vieppiù m'infiammò, e quindi poi nello stenderla, verseggiarla, e stamparla sempre più mi fu sprone a tentare di vincerla, io tuttavia dopo averla fatta, la conosco e la temo quant'ella s'è; lasciando giudicar poi dagli altri s'io l'abbia saputa superare nell'intero, od in parte, od in nulla.' (V. Alfieri, *Vita*, Le Monnier, 1924, Epoca IV, cap. 14, pp. 238-39).

La tragedia del Nostro si distacca dalla sua fonte. In breve, ecco quanto Ovidio narra: la passione di Mirra per il padre si dichiara sensualmente, ed ella gode dei suoi baci:

... Cyniras haec credens esse timoris,
Flere vetat, siccatque genas, atque oscula iungit.
Myrrha datis nimium gaudet: consultaque, qualem
Optet habere virum, "similem tibi" dixit. (361-364)

Nella notte, disperata, vorrebbe uccidersi, ma finisce per confessare la colpa alla nutrice. Più tardi, la nutrice stessa induce Mirra a consumare il peccato con il padre; a causa di ciò, gli dei trasformeranno l'infelice fanciulla nella gommosa mirra:

... stillataque cortice myrrha
Nomen erile tenet nullique tacebitur aevo. (501-502)

(Dal Libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio, a cura di F. Bernini, Zanichelli, 1966).

Allontanandosi dalla romanzesca sensualità del poeta latino, l'Alfieri fa di Mirra un capolavoro assolutamente originale.

- (2) - V. Alfieri, Vita, op. cit., Epoca IV, cap. 14, p. 238.
- (3) - V. Alfieri, Parere dell'autore su le presenti tragedie, a cura di P. Gazzani, Mondadori, 1966, pp. 1057-58.
- (4) - A proposito della Weltanschauung, si veda la tragedia Ottavia, alla nota 13, p. 109 del presente lavoro.
- (5) - 'Dopo il Saul nacque la Mirra, in cui l'Alfieri si espresse ancora una volta potentemente, ma senza uguagliare l'opera dove egli aveva riassunto il suo mondo di passioni sconfinata e violente, assediatrici implacabili e dispotiche dell'anima.' (A. Momigliano, Prefazione al Saul, G. D'Anna, 1966, p. 11).
- (6) - Cfr. U. Calosso: '(Mirra)... segna un momento particolare, ultimo, nel teatro alfieriano' (L'anarchia di Vittorio Alfieri, Laterza, 1949, p. 182). Ed il Ramat aggiunge che la Mirra, spinti al limite del possibile gli accenti eroici dell'individuo, 'dev'essere detta non già tragedia di libertà - poiché è invece trionfo di fato tirannico - ma tragedia di morte' (R. Ramat, Alfieri tragico-lirico, Le Monnier, 1960, p. 143).
- (7) - Cfr. l'apparizione di Bianca nel Don Garzia, atto II, sc. 1, e quella di Ottavia nell'Ottavia, atto II, sc. 6.
- (8) - Sono le parole di Cecri, madre di Mirra (Mirra, atto I, sc. 1, p. 825, e sc. 3, p. 826, in Tragedie di Vittorio Alfieri, Mondadori, 1966, a cura di P. Gazzani).
- (9) - Euriclea: "Fra il lagrimar, fuor del suo labro usciva/
Una parola sola: - Morte... morte -;/E in tronchi accenti spesso la ripete." (Mirra, atto I, sc. 1, p. 823, op. cit.).
- (10) - Pereo: "Omai disciolta,/Liberata sei d'ogni promessa fede."
(Mirra, atto II, sc. 2, p. 832, op. cit.).
- (11) - È l'opinione del Russo: '(Mirra)... una superdonna che vorrebbe affermare la sua insana passione, fuori delle leggi umane e divine, e la realtà del mondo la respinge come donna criminosa ed essa subisce atterrita la condanna ed il rifiuto da codesta realtà.' (L. Russo, Lettura lirica del teatro alfieriano, in Ritratti e disegni storici, serie prima, Laterza, 1946, p. 8). Ma è difficile accettarla dopo aver letto ciò che l'autore stesso scrive nella sua autobiografia.
- (12) - Si consideri il sacrificio di Ottavia a p. 106 del presente lavoro: "Io ben potea/Tutto, o Neron, tranne il mio onor, donarti;/Per te soffrir, tranne l'infamia...".
- (13) - Euriclea: "Alle orribili nozze andarne invano/Presumi adunque. Ai genitori il tutto/Corro a narrar..." (Mirra, atto II, sc. 4, p. 837, op. cit.).

(14) - Mirra: "No 'l fare, o appien tu perdi/L'amor mio: deh! no 'l far; te 'n prego: in nome/Del tuo amor, ti scongiuro. - A un cor dolente/Sfuggon parole a cui badar non vuolsi. - /Bastante sfogo (a cui concesso il pari/Non ho giammai) mi è stato il pianger teco;/E il parlar di mia doglia: in me già quindi/Addoppiato è il coraggio." (Mirra, atto II, sc. 4, p. 837, op. cit.).

(15) - Così il Binni osserva come 'questa bellissima scena preparasse l'oggetto del rimpianto disperato di Mirra nella sua ultima parlata: l'occasione di morire innocente negatagli dalla nutrice.' (W. Binni, Interpretazione della Mirra, in Rassegna della letteratura italiana, I, 1957, p. 129).

(16) - Mirra: "Oh ciel! che veggo?/Anco il padre!..." - "... Havvi tormento al mondo/Che al mio si agguagli?..." (Mirra, atto III, sc. 2, pp. 838-39, op. cit.).

(17) - Mirra: "Ogni mio poco e rado/Cibo, mi è tòsco: ognor mi sfugge il sonno;/O con fantasmi di morte tremendi,/Più che il vegliar, mi dan martiro i sogni:/Né dì, 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 più mio supplicio, co' suoi lacci/Viva mi tien natura. Or me compiangio,/Or me stessa abborrisco: e pianto, e rabbia,/E pianto ancora... È la vicenda questa,/Incessante, insoffribile, feroce,/In cui miei giorni infelici trapasso." (Mirra, atto III, sc. 2, p. 840, op. cit.).

(18) - Cfr. il Masiello: 'E si pensi, a misurare l'intensità supplichevole e la vibrazione segreta di questa espansione d'affetto maturata nel risentimento pugnace della coscienza morale, all'esplosione di gelosia del quarto atto ed alla contrastata natura dei rapporti di Mirra con la madre-rivale, non meno tormentati di quelli col padre: sicché non si può non cogliere, in questo slancio improvviso, nell'orrore e nella pietà per se stessa, l'insorgere di un senso di colpa ed una volontà di espiazione.' (V. Masiello, L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964, cap. 5, p. 258).

(19) - Mirra: "In me più forte/Tornar mi sento, in favellarvi. Appieno/Tornar, sì, posso di me stessa io donna/(Ove il vogliano gli Dei), pur che soccorso/Voi me 'n prestate." (Mirra, atto III, sc. 2, p. 842, op. cit.).

(20) - Mirra: "Sì: pienamente in calma omai tornata,/Cara Euriclea, mi vedi; e lieta, quasi,/Del mio certo partire." - "Oh! quale/Muovi tu assalto al mio mal fermo cuore?.../Perché sforzarmi al pianto?" (Mirra, atto IV, sc. 1, pp. 847-48, op. cit.).

(21) - Mirra: "Sì, 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." (Mirra, atto IV, sc. 2, p. 849, op. cit.).

(22) - Mirra: "Indubitabil prova/Abbine, ed ampia, oggi in veder ch'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." (Mirra, atto IV, sc. 2, p. 850, op. cit.).

(23) - Si pensi alla moderna tecnica cinematografica, con cui vengono attuati effetti d'alta sospensione psicologica per mezzo della musica. Così pure il Binni che sostiene la validità della presenza del coro. (W. Binni, Interpretazione della Mirra, op. cit., p. 133).

(24) - Cecri: "Figlia, deh! sì; della possente nostra/Diva, tu sempre umil... Ma che? ti cangi/Tutta d'aspetto?... Ohimè! vacilli? e appena/Su i piè tremanti?..." (Mirra, atto IV, sc. 3, p. 852, op. cit.).

(25) - E il De Sanctis descrive la scena in tal modo: 'Innanzi a' sacerdoti, mentre il Coro invoca Venere e chiama le benedizioni celesti sugli sposi, gli spettatori guardano con terrore il sembiante trasformato di Mirra e convulso: la natura, quanto più repressa, con tanto più impeto prorompe al di fuori. Si precipita verso la catastrofe. La fanciulla non ode più, non vede più; Venere la possiede tutta.' (F. De Sanctis, Saggi critici, I, in Gli scrittori d'Italia, a cura di L. Russo, Sansoni, 1949, p. 735).

(26) - Ciniro: "Oh stato!... A sì terribil vista/Non reggo... Ah! sì, padre purtroppo io sono;/E di tutti il più misero... Mi sforza/Già, più che l'ira, or la pietà. Mi traggo/A pianger solo altrove." (Mirra, atto IV, sc. 5, p. 855, op. cit.).

(27) - Mirra: "Ohimè!... che pensi?.../Non vuoi col brando uccidermi...; e coi detti.../Mi uccidi intanto..." (Mirra, atto V, sc. 2, p. 860, op. cit.).

(28) - Mirra: "... men rea... mi moro..." (Mirra, atto V, sc. 2, p. 863, op. cit.). Lo stesso dirà Antigone: "... io almen morirò non rea...", nella situazione opposta. (Antigone, atto III, sc. 3, p. 129, op. cit.).

(29) - Così il Ramat: 'Mirra col suicidio punisce la propria impotenza, e quindi la sanziona.' (R. Ramat, Alfieri tragico-lyrico, op. cit., p. 143). E ancora il De Sanctis: 'Queste parole sono illuminate dal gesto, dallo sguardo; l'orribile segreto scoppia fuori, e nel tempo stesso la fanciulla cade nel proprio sangue. Gli spettatori non han tempo di mandare un grido d'orrore che già quel grido si trasforma in un lungo gemito. L'ira è congiunta con la pietà, lo spavento con l'orrore, e restiamo immobili. Padre e madre fuggono, straziati da opposti sensi.' (F. De Sanctis, Saggi critici, op. cit., p. 736).

BIBLIOGRAFIA

1. V. ALFIERI - Tutte le opere: Tragedie edite dall'autore - Scritti critici sulle tragedie - Tragedie postume - Abbozzi di tragedie incompiute, a cura di P. Cazzani, Mondadori, 1966.
 - Vita, Le Monnier, 1924.
 - Appunti di lingua e traduzione accce prime, a cura di C. Jannaco, S.E.I., 1946.
2. A. ADAM - Histoire de la Littérature Francaise au XVII^e siècle, Vol. I-V, del Duca, 1962.
3. ARISTOTELE - La Poetica, a cura di M. Valgimigli, Laterza, 1946.
4. M. BALDINI - La genesi del Saul, Le Monnier, 1934.
5. E. BERTANA - Il teatro tragico italiano nel secolo XVIII prima dell'Alfieri, in Giornale Storico della Letteratura italiana, supplemento n. 4, 1901.
6. W. BINNI - Interpretazione della Mirra, in Rassegna della Letteratura italiana, 1, 1957.
 - Preromanticismo italiano, E.S.I., 1959.
 - Saggi alfieriani, La Nuova Italia, 1969.
 - Un saggio del Croce e gli studi del Momigliano, in I classici italiani nella storia dell critica, La Nuova Italia, 1942.
7. U. CALOSSO - L'anarchia di Vittorio Alfieri, Laterza, 1949.
8. C. CAPPuccio - Poeti e Prosatori italiani, Vol. II, Sansoni, 1968.
 - Storia della Letteratura italiana, Sansoni, 1973.
9. E. CECCHI & N. SAPEGNO - Storia della Letteratura Italiana, Vol. VI, Garzanti, 1968.
10. P. CORNEILLE - Théâtre complet, par P. Lièvre, N.R.F. Gallimard, 1950.

11. M. CORTI & C. SEGRE - I metodi attuali della critica in Italia, R.A.I., 1970.
12. S. D'AMICO - Storia del Teatro drammatico, Vol. I-IV, Garzanti, 1968.
13. F. DE SANCTIS - Saggi critici, I, in Gli scrittori d'Italia, a cura di L. Russo, Sansoni, 1949.
- Storia della letteratura italiana, Curcio, 1949.
14. F. FLORA - Storia della Letteratura Italiana, Vol. IV, Mondadori, 1962.
15. U. FOSCOLO - Ultime lettere di Jacopo Ortis, Biblioteca Romanica, 1952.
16. M. FUBINI - Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani, La Nuova Italia, 1951.
- Romanticismo italiano; saggi di storia della critica e della Letteratura, Laterza, 1965.
- Vittorio Alfieri - Il Pensiero, la tragedia, Sansoni, 1953.
17. A. GALLETTI - Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII, Cremona, 1901.
18. G. GETTO - Lettere italiane, XXIV, 1972.
19. A. GUSTARELLI - Analisi di personaggi del Teatro alfieriano, Vallardi, 1944.
20. D. HUME - History of Great Britain, traduzione di A. Clerichetti, N. Bettoni, 1825-1837.
21. A. LAGARDE & L. MICHARD - Littérature française, Vol. I-VI, Bordas, 1961.
22. E. LAMANNA - Sommario di Filosofia, Le Monnier, 1950.
23. E. LEGOUIS & L. CAZAMIAN - History of English Literature, Dent, 1964.

24. N. MACHIAVELLI - Scritti politici e morali, a cura di P. Cazzani, Casa d'Alfieri, 1951.
- Tutte le opere, a cura di F. Flora & di C. Cordié, Mondadori, 1962.
25. V. MASIELLO - L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri, Ateneo, 1964.
26. A. MOMIGLIANO - Prefazione al Saul, G. D'Anna, 1966.
27. G. NATALI - Il Settecento, Vol. II, Milano, 1929.
28. OVIDIO - Le Metamorfosi, a cura di F. Bernini, Zanichelli, 1966.
29. M. PRAZ - Il patto col serpente; paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica", Mondadori, 1972.
30. J. RACINE - Théâtre, par R. Picard, N.R.F. Gallimard, 1950.
31. R. RAMAT - Alfieri tragico-lirico, Le Monnier, 1960.
32. A. ROSTAGNI - Storia della letteratura greca, Mondadori, 1946.
- Storia della letteratura latina, Mondadori, 1948.
33. J.J. ROUSSEAU - Les rêveries du promeneur solitaire, par M. Raymond, Groz, 1967.
& C. DÉDÉYAN - Jean-Jacques Rousseau et la Sensibilité Littéraire à la fin du XVIIIe Siècle, SEDES, 1966.
34. L. RUSSO - Lettura lirica del teatro alfieriano, in Ritratti e disegni, Laterza, 1946.
35. G. SANTATO - Rassegna alfieriana, in Lettere italiane, 1978.
36. W. SHAKESPEARE - Complete Works, ed. by W. Craig & E. Dowden, O.U.P., 1966.

37. G. TRUC - Histoire des Religions, SPES, 1961.
38. A. VERRI - Lettere e scritti inediti, in Dal Carteggio di P. & A. Verri, a cura di G. Seregni, Milano, 1943.
39. L. VINCENTI - Alfieri e lo Sturm und Drang e altri saggi di letteratura italiana e tedesca, Olschki, 1966.
40. VIRGILIO - Eneide, a cura di G. Albini, Zanichelli, 1966.
41. F. VOGT & M. KOCH - Storia della Letteratura Tedesca, Vol. I-II, UTET, 1912.
42. Le Tragedie di Eschilo e di Sofocle, traduzione di Ettore Romagnoli, Zanichelli, 1971.
43. Mythologie Générale, par F. Guirand, Larousse, 1955.
44. Romans grecs et latins, par P. Grimal, N.R.F. Gallimard, 1958.
45. La Sainte Bible, par le Chanoine Crampon, Desclée, 1951.