

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

---

## *L'Incubo di Füssli e la Mirra alfieriana*

*Füssli's nightmare and Alfieran Myrrh*

ALESSIA TADDEO

---

### ABSTRACT

*L'articolo analizza la tragedia Mirra di Alfieri, mettendola in relazione con il dipinto L'incubo di Füssli. Entrambe le opere esplorano la tensione psicologica e il tormento interiore delle protagoniste, Mirra e la fanciulla del quadro.*

*La struttura della tragedia è simile a quella di una piramide rovesciata che rappresenta la discesa di Mirra nel baratro del senso di colpa. La luce del mondo esterno si fa sempre più lontana, mentre essa si avvicina all'oscurità e alla disperazione.*

*I personaggi che la circondano come la madre Cecri e il promesso sposo Pereo, incarnano le diverse reazioni di fronte al suo tormento. Cecri, incapace di comprendere la figlia, rappresenta la realtà luminosa e l'ordine morale, mentre Pereo, attratto dall'abisso dell'amata, si lascia contagiare dal suo malessere. La nutrice, Euriclea, è l'unica a comprendere fin da subito la natura del tormento della protetta e ad offrire conforto e sostegno fino al momento del suicidio.*

*Entrambe le opere, la tragedia e il dipinto, scavano i temi dell'angoscia, della passione proibita e della discesa nell'oscurità interiore.*

PAROLE CHIAVE: *Mirra, angoscia, incubo, familiari, Füssli*

*The article analyzes the tragedy Mirra by Alfieri, putting it in relation with the painting The nightmare of Füssli. Both works explore the psychological tension and inner torment of the protagonists, Mirra and the girl in the picture.*

*The structure of the tragedy is similar to that of an inverted pyramid representing the descent of Myrrha into the abyss of guilt. The light of the outside world is getting further and further away, as she approaches darkness and despair.*

*The characters surrounding her, such as mother Cecri and the betrothed Pereo, embody the different reactions to her torment. Cecri, unable to understand his daughter, represents the luminous reality and moral order, while Pereo, attracted by the abyss of his beloved, is infected by her malaise. The nurse, Euriclea, is the only one to understand immediately the nature of the torment of the protected and to offer comfort and support until the moment of suicide.*

*Both works, the tragedy and the painting, dig up the themes of anguish, forbidden passion and descent into inner darkness.*

KEYWORDS: *Mirra, anxiety, nightmare, familiar, Füssli*

---

### AUTORE

*Alessia Taddeo insegna Letteratura italiana e Storia presso l'Istituto di Istruzione Superiore Bodoni Paravia di Torino. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul rapporto fra letteratura e arti figurative e sulla critica delle varianti. Ha pubblicato l'articolo Alba di un nuovo stile: Alfieri e la notte in «Atti e Memorie dell'Arcadia» nel 2016.*

*alessia.taddeo1110@gmail.com*

La tela a olio, di Füssli, nota come *L'incubo*, nella sua versione del 1781, raggiunta dopo una lunga serie di anni trascorsi in Inghilterra, ma anche in Italia prima del rientro a Londra nel 1779<sup>1</sup> può introdurre alla parossistica tensione psicologica della *Mirra* alfieriana, non a caso composta tra il 1782 e il 1784.

L'ambiente è afoso e scarsamente illuminato: un pesante tendaggio rosso disegna una forma triangolare e ricopre la stanza che sembra essere quella di un interno borghese. Su un *guèridon* sono appoggiati uno specchio, una spazzola e un'ampolla contenente profumo. Al centro della camera si trova uno spazioso letto di legno massiccio su cui è riversa una fanciulla vestita di bianco, il suo corpo promana una luce innaturale e sinistra, quasi una proiezione della passione e del tormento che le si agitano nel petto. La posizione della giovane è del tutto innaturale: il capo e le braccia inclinate all'indietro, i capelli fluenti e sciolti toccano il pavimento. Non è chiaro se stia dormendo oppure sia deceduta; certo è che il suo volto, di un pallore cadaverico, ha impressi i segni della sofferenza e dell'angoscia. Ciò nonostante si coglie una tensione stranamente sensuale nel corpo della ragazza: le linee sinuose e morbide delle carni, accarezzate da un leggerissimo pannello, tradiscono la passionalità dei suoi pensieri, e sotto di lei, inesplicabili macchie rosse punteggiano il pavimento. La conturbante suggestione erotica culmina in un intenso tormento, come in un terribile, ma doloroso giuoco sadico dove la seduzione non è disgiunta dalla crudeltà.<sup>2</sup> Preme sull'addome della donna una creatura gobba e mostruosa che, rivolta verso l'osservatore, sfodera un ghigno sinistro. In secondo piano appare, come da un sipario nascosto e quasi forzando lo spazio interno, un'imponente testa equina dalle «orecchie dritte»,<sup>3</sup> con gli occhi spiritati e le narici frementi. La ragione è addormentata nella paralisi misteriosa del sonno che sprigiona così i desideri più nascosti e reconditi del corpo femminile, apparentemente virginale, al centro del quadro. I due inquietanti animali sembrano la materializzazione degli istinti violenti, brutali, repressi, che si agitano nello spazio inconscio della dormiente. Nel complesso la composizione disegna una forma piramidale su cui s'innesta l'allungamento orizzontale della figura femminile che accresce l'effetto di deformazione dell'immagine.

L'attenta architettura della *Mirra* alfieriana disegna, similmente alla tela, una piramide rovesciata<sup>4</sup> che metaforicamente rappresenta la profonda voragine del senso di colpa nella quale, atto dopo atto, la protagonista cade. La luce del mondo

---

<sup>1</sup> La tela originale è oggi conservata presso il Detroit Institute of Arts.

<sup>2</sup> G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Electa, Milano 1989, p. 188.

<sup>3</sup> Per l'idea che *L'Incubo* sia materializzazione dell'incesto cfr. E. STAROBINSKI, *Tre furori*, trad. di S. Giacomini, SE, Milano 2006, p. 111 e anche E. JONES, *Der Alptraum*, trad. E. H. Sachs, Deuticke, Vienna 1912.

<sup>4</sup> D. CUTINO, *Le strategie dei personaggi della Mirra*, in «Annali alfieriani», VII, 1999, p. 6.

soprastante, in cui si agitano i personaggi della realtà normale e idillica, come Cecri, Ciniro, Euriclea, Pereo, si fa sempre più lontana. Alla fine dell'opera la principessa constata che la via del ritorno le è negata per sempre: tutto intorno si è fatto completamente desolato, buio, freddo. Sull'orlo del baratro, ma con un margine di sicurezza, ignoto a Mirra, si sporgono pericolosamente i familiari che tendono trepidanti le mani verso di lei. Sebbene incapaci di intendere le ragioni della sua sofferenza, cercano in modo ossessivo di carpirne il segreto e alternativamente si aggirano attorno alla zona d'ombra ove ella si trova fino a quando l'infamante rivelazione non emerge. Solo allora l'interrogatorio si arresta e Ciniro e Cecri ritraggono il piede inorriditi. Essi condividono con le creature che popolano il quadro di Füssli un sottile piacere voyeuristico nell'essere spettatori degli incubi e delle angosce che provocano in loro un «sottile disagio ma anche una sconosciuta attrazione».<sup>5</sup> Euriclea è l'unica ad accompagnare l'infelice fino al fondo del precipizio ma è anche la prima ad intuire la crisi senza uscita di Mirra quando, durante la notte, l'ascolta, non udita, invocare la morte.

La nutrice è davvero il personaggio che la protagonista sente più vicino: il loro rapporto è molto più intimo di quanto non lo sia quello fra madre e figlia ed Euriclea non manca di farlo notare, compiaciuta, alla regina. Si consideri, ad esempio, il primo dialogo fra le "due madri" durante il quale la nutrice afferma: «Al re non oso / pinger suo stato orribile: mal puote / un padre intender di donzella il pianto; / tu madre, il puoi».<sup>6</sup> L'apostrofe «tu madre» a inizio verso, per giunta isolata dalla virgola, crea una pausa ad effetto che nasconde una velata accusa a Cecri.<sup>7</sup> È poi con una punta di superiorità che Euriclea dichiara: «A voi / ella è di sangue figlia; a me, d'amore» aggiungendo «ed io men vivo / in lei soltanto»; il rilievo dato al pronome personale marca la differenza fra l'atteggiamento della nutrice e della madre. Poco oltre l'anziana serva ribadisce la fiducia che la pupilla ripone in lei affermando che «E a me lo avria pur detto; / a me cui tiene (è ver) negli anni madre, ma in amore sorella».<sup>8</sup> Essa ricorda a Cecri, attraverso l'esempio di affetto e confidenza che la unisce alla protetta, il suo ruolo di madre prima che di moglie o di regina. Ecco allora la causa per cui la nutrice, lungo il corso del colloquio, insistentemente si rivolge alla regina a appellandola madre,<sup>9</sup> quasi che dovesse richiamarla all'assunzione di una responsabilità che Cecri è dubbiosa di voler e dover prendere su di sé. È giunto il momento in cui la madre di Mirra, ferita, dai sensi di colpa, si schermisce dietro il pretesto di non

<sup>5</sup> G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica* cit., p. 169.

<sup>6</sup> L'edizione di riferimento per le citazioni testuali è V. ALFIERI, *Mirra*, a cura di M. Capucci, Casa d'Alfieri, Asti 1974. Cfr. A. I, vv. 8-11.

<sup>7</sup> R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa*, Carocci, Roma 2005, p. 51.

<sup>8</sup> A. I, vv. 22-23; A. I, vv. 122-125.

<sup>9</sup> A. I, v. 11; A. I, v. 97; A. I, v. 110; A. I, v. 161.

intervenire per non incutere «né timore, né doglia» nell'animo così «timido e modesto» della figlia.<sup>10</sup> Abbassando Euriclea alla figura di una propria delegata, la sovrana impone alla nutrice la missione di consolarla. La metamorfosi autoritaria dei ruoli si definisce attraverso un comando imperioso nella sua voluta brevità («Or va; presso lei torna», «Su, vanne»<sup>11</sup>). Nella scena successiva Cecri, sola, ma stimolata alla riflessione dal dialogo con Euriclea, si interroga sulla condizione della figlia: «Forse quindi al par d'essa in fero stato / me pur riduci?»<sup>12</sup>. Il dubbio della donna, nascente dal suo egocentrismo, è giustificato in larga parte dalla difficoltà che ella dimostra nel misurare la tragicità della situazione, nel presagire l'evolversi catastrofico degli eventi.

La regina, pur sforzandosi, è totalmente incapace di comprendere Mirra ed è quindi il personaggio a lei più estraneo perché si rivela dotata di un sentire diametralmente opposto. Se la protagonista si muove verso il mondo notturno, inquieto, irrazionale, sotterraneo, la madre vive nella proiezione luminosa degli affetti semplici, della moralità e dell'ordine. Gli altri cari cedono almeno per un istante all'incanto orfico del suono dell'abisso, almeno una volta invocano la morte.<sup>13</sup> Non così Cecri che prova un'orribile vertigine per il baratro che si spalanca sotto i piedi di Mirra e che si allarga di scena in scena diventando sempre più profondo. Piuttosto che avvicinarvisi la regina spinge Euriclea e Pereo a sporgersi e a raccontarle che cosa vedono. Ciò avviene ad esempio nell'atto terzo quando la madre rivolta al promesso sposo afferma: «A te, Pereo, / noi l'affidiamo [...] e sol ti adopra in lei vieppiù far lieta»<sup>14</sup>. Il complemento di termine, con il pronome personale a inizio verso, in posizione marcata, non è casuale. La regina sottolinea frequentemente l'unione che la lega al marito, facendone un punto fermo nella realtà continuamente messa in crisi dalla malattia di Mirra. Rasserenata dopo il colloquio con Ciniro afferma: «Nel dolor nostro, / gran sollievo mi arreca il veder, ch'uno / voler concorde, e un amor solo, è in noi»<sup>15</sup>. Nell'apertura dell'atto terzo accoglie Mirra a braccia aperte esclamando: «vieni a noi»<sup>16</sup>. Cecri è prima di tutto una donna innamorata, «Moglie adorata del più amabil sposo, / del più avvenente infra i mortali, e madre / per lui d'unica figlia»<sup>17</sup>, appunto solo in seconda istanza genitrice. La figlia rappresenta perciò l'equivalente dell'amore che unisce re e regina, quasi un dono simbolico della

<sup>10</sup> A. I, vv. 166-167; A. I, v. 153; A. I, v. 170.

<sup>11</sup> A. I, v. 153.

<sup>12</sup> A. I, v. 182. Per una lettura del personaggio di Cecri come «donna egoista», cfr. M. FRANKEL, *Mirra: non silenzio ma rivelazione calcolata*, in «Italice», LIV, 1977, p. 47.

<sup>13</sup> Si veda M. MANGHI, *La vita assente*, in ID. *Il nano e il gigante e altri studi alferiani*, Pendragon, Bologna 1998, p. 107.

<sup>14</sup> A. III, vv. 306-307; A. III, v. 313.

<sup>15</sup> A. I, vv. 238-240. Cfr. A. III, v. 157; A. III, v. 168; A. III, v. 223.

<sup>16</sup> A. III, v. 21.

<sup>17</sup> A. III, vv. 238-239.

moglie al consorte. L'idea della coppia unita e felice è uno dei valori fondanti che Cecri vorrebbe trasmettere alla figlia, poiché è convinta che la più grande realizzazione personale di una donna si possa trovare solo in un rapporto a due. Ecco il motivo per cui parla sempre del principe esaltandone le eccelse qualità fisiche e morali. Nel primo atto afferma «Pereo, di Epiro / l'erede: a cui, per nobiltà, possanza, / valor, beltade, giovinezza, e senno, / nullo omai si agguagliava»<sup>18</sup> e poco oltre ne ripete per due volte il nome proprio. Ingenuamente crede che con le nozze Mirra possa ritornare alla serenità perduta, all'idillio in cui le sembra che la fanciulla vivesse, contro il suo stesso modello della sposa necessariamente felice: in origine Mirra era una vergine. I riferimenti al passato prossimo, alla sua felicità solare, riaffiorano pertanto sulle labbra di Cecri come un *leitmotiv* che gli altri non riescono neppure a udire. Emblematico è lo scambio di battute con lo sposo: se la regina afferma «Eppur, volubile mai Mirra non era. / Vedemmo in lei preceder gli anni il senno; / Saggia ogni brama sua»,<sup>19</sup> il re risponde in tutt'altro modo. Chiuso in un oscuro senso di colpa, ripete quasi in maniera autistica, per convincere sé e gli altri di essere stato un buon padre, «il pensier mio primo / è la figlia».<sup>20</sup> Ancora nel terzo atto, a tragedia inoltrata, con la massima anacronia che la contraddistingue, Cecri dimostra di essere rimasta a un'immagine adolescenziale di Mirra che esiste solo nella sua mente poiché, con un sospiro pensieroso, dichiara: «Ah! Pur tornasse / qual era!».<sup>21</sup> L'amore per la figlia è radicale e incontestabile come dimostra la toccante scena in cui la madre accarezza e stringe Mirra giurando:

[...] Tu fra le braccia  
della dolce tua madre starai sempre:  
e se ad eterno pianto ti condanni,  
pianger io teco eternamente voglio,  
né mai, né d'un sol passo, mai lasciarti:  
sarem sol'una; e del dolor tuo stesso,  
poich'ei da te partir non vuolsi, anch'io  
vestirmi vo'. Più suora a te, che madre<sup>22</sup>

L'ultimo verso chiarisce la natura del legame. Se l'affetto non va messo in discussione si possono invece nutrire dubbi sulla maturità del rapporto. Cecri è una madre amorevole la cui genitorialità appare tutt'altro che consapevole. Si rivela tragicamente ironica la convinzione che i vaneggiamenti di Mirra possano dipendere dal

<sup>18</sup> A. I, vv. 53-56. Cfr. A. I, vv. 115-119.

<sup>19</sup> A. I, vv. 196-198.

<sup>20</sup> A. I, vv. 207-208.

<sup>21</sup> A. III, vv. 15-16.

<sup>22</sup> A. IV, vv. 259-270.

digiuno prolungato.<sup>23</sup> Non a caso, Alfieri definisce la regina «un'ottima madre» ma «alquanto mamma e ciarliera».<sup>24</sup>

Del resto, come si evince dalle allusioni all'infanzia, non è stata la «madre di sangue» ma «la madre di latte»,<sup>25</sup> la balia, ad occuparsi della crescita della protagonista creando così con lei un legame non solo psicologico ma anche fisico. Il contatto, incessantemente cercato da tutti i personaggi, è di continuo eluso dalla protagonista eccezion fatta per Euriclea. Nel suo avvizzito seno la giovane nasconde il capo colpevole, bensì trova un lieve ristoro solo negli abbracci dell'anziana nutrice. Le lacrime a forza trattenute alla presenza degli altri familiari sgorgano liberamente davanti a lei, prova, questa, di una confidenza selettiva che la protagonista è fermamente decisa a mantenere al punto di affermare: «pur che almen tu meco / la libertà di pianger conservi!».<sup>26</sup> La mancanza di una confessione alla nutrice, presente invece nel modello ovidiano,<sup>27</sup> non toglie nulla al rapporto della giovinetta con lei. Tale scelta permette invece di accrescere la tensione ed anche di «salvare così la virtù d'Euriclea, e prolungare l'innocenza di Mirra». <sup>28</sup> Sarà comunque la prima a cui l'infelice fanciulla chiederà di toglierle la vita e a cui dichiarerà il suo disperato bisogno di aiuto e di conforto.

Se è azzardato sostenere che la nutrice scopra l'orribile arcano prima della confessione finale non è rischioso affermare che ne intenda distintamente la causa molto prima degli altri personaggi. Già nel primo atto dimostra alla regina di aver compreso la natura del rapporto che lega i due futuri sposi. Mirra ha scelto Pereo non per amore ma «perché elegger uno / era, o il credea, dovere».<sup>29</sup> La nutrice scandaglia nelle profondità del cuore della protetta e riporta in superficie un frammento del conflitto che la dilania, quello fra istinto e ragione. L'anziana donna e la giovane condividono pertanto più di un segreto. Euriclea giura a Cecri che «D'amor non nasce / il disperato dolor suo» e poco oltre ribadisce che «D'amor non è dunque il suo male».<sup>30</sup> All'opposto alla fanciulla confessa di aver inteso il motivo del suo comportamento affermando «Mirra, altre furie il giovenil tuo petto / squarciar non ponno

<sup>23</sup> A. IV, vv. 303-306.

<sup>24</sup> V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie ed altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Casa d'Alfieri, Asti 1978, p. 133. Per il collegamento si veda la nota di V. Branca nell'edizione commentata di V. ALFIERI, *Agamennone Mirra*, Bur, Milano 2005, p. 257.

<sup>25</sup> C. ANNONI, *L'«orrido arcano»*, *Saggio sulla Mirra*, in «La rassegna della letteratura italiana», I, 2013, pp. 78-79; p. 18. Frequenti sono i riferimenti alle parti del corpo legate alla maternità e all'accudimento. Cfr. A. I, vv. 26-27; A. I, v. 93; A. I, v. 101; A. II, v. 238.

<sup>26</sup> A. II, vv. 254-255.

<sup>27</sup> P. OVIDIO, *Metamorfosi*, trad. it. a cura di Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, X, vv. 298-518, p. 21.

<sup>28</sup> V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie ed altre prose critiche* cit., p. 133.

<sup>29</sup> A. I, vv. 132-133.

<sup>30</sup> A. I, vv. 119-120; A. I, v. 143.

in si barbara guisa / fuor che furie d'amor...». <sup>31</sup> Immediatamente però rassicura la principessa sostenendo che non solo i genitori sono lontani dalla verità, ma che essa, da sapiente, e forse complice, nutrice, ha fatto in modo di sviarli dall'ipotesi amorosa: «anzi, alla madre / io fortemente lo negai pur sempre». <sup>32</sup> Apprendiamo anche che per amor della pupilla la nutrice trasgredisce persino il divieto della regina che le aveva intimato «non dire che favellato m'abbi» aggiungendo poi, pienamente fiduciosa, «E posa in me, come in te sola io poso». <sup>33</sup> Ancora: nel secondo atto è Euriclea ad informare la giovane che la ragione del suo male potrebbe derivare dallo sdegno della dea Venere, per il sospetto che nutre la madre, sentendosi colpevole verso la divinità di Cipro, per averne sminuita la bellezza alla nascita della figlia, ma che si guarda ben dal rivelarle. Questo episodio corrisponde anzitutto alla volontà da parte della balia di scagionare la fanciulla che diventa così vittima di un «Irato Nume», «di una Sovraumana Possanza», «dell'Implacabile Dea». Ciò offre l'opportunità a Mirra di aggrapparsi energicamente al pretesto mitologico dell'ira divina per giustificare di fronte ai familiari il proprio malessere e per distoglierne l'attenzione dalla vera causa, l'«iniqua fiamma» che le si agita dentro al cuore. Se nel colloquio con Pereo, precedente alla confessione di Euriclea, la giovane aveva ricondotto il proprio turbamento all'incertezza di ciò che sarebbe potuto accadere dopo le nozze, nel terzo atto, essa stessa muta la personale strategia discorsiva. La sua inquietudine ora è senza dubbio da attribuire a una forza che la sovrasta. Per dimostrarlo, Mirra esaspera ulteriormente la descrizione del suo stato fisico. Così la fanciulla si esprime in versi lucidissimi ma disperati:

[...] Oltre i confini  
del natural dolore il mio trascorre<sup>34</sup>  
[...] Irato un Nume,  
implacabile, ignoto, entro al mio petto  
si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana  
contro alla forza sua... Credilo o madre;  
forte, assai forte (ancor ch'io giovine sia)  
ebbi l'animo, e l'ho: ma il debil corpo,  
egro ei soggiace; ...e a lenti passi in tomba  
andar mi sento... Ogni mio poco e rado  
cibo, mi è toscò: ognor mi sfugge il sonno;  
o con fantasmi di morte tremendi,  
piú che il vegliar, mi dan martíro i sogni:

<sup>31</sup> A. II, vv. 247-250.

<sup>32</sup> A. II, vv. 256-257.

<sup>33</sup> A. I, v. 153; A. I, v. 170.

<sup>34</sup> A. III, vv. 80-81.

né dí, né notte, io non trovo mai pace,  
 né riposo, né loco. Eppur sollievo  
 nessuno io bramo; e stimo, e aspetto, e chieggo,  
 come rimedio unico mio, la morte<sup>35</sup>

«Oltre» è «termine fortissimo, per così dire dinamico»,<sup>36</sup> che squarcia la scena e apre il dramma a una dimensione radicalmente diversa, incomprensibile. Questo mondo, sconosciuto e perciò ancor più spaventoso, si situa a metà strada fra la realtà governata dalla legge umana e quella retta dalla legge divina. In mezzo si trova Mirra che invita i familiari ad alzare gli occhi al cielo alla ricerca di un dio irato, pur essendo intimamente consapevole che l'«oltre» non rappresenta un varco sopra di lei ma dentro di lei, un abisso tutto interiore.<sup>37</sup> Il ricorso all'antefatto della punizione olimpica è allora espressione della volontà alfieriana di non parlare di «dei teologicamente definiti ma di «nomina», atti a designare misteri esistenziali e dar forma agli enigmi del cuore»,<sup>38</sup> una sorta di schermo mitico su cui l'autore proietta l'opposizione delle pulsioni interne all'uomo. Tale operazione è la medesima che viene applicata nell'*Incubo* poiché le creature mitologiche, di cui Füssli enfatizza l'«intensità psichica», altro non sono che «espedienti formali che tolgono ogni riferimento ad entità conosciute» e, proprio per questo, «creano una catena di echi lontani che salgono alla soglia del cosciente»<sup>39</sup> conferendo al dipinto l'aspetto della messa in scena di un teatro visionario e tenebroso.

La presenza della nutrice si dirada nel corso della tragedia. Mentre gli altri personaggi mettono alle strette la protagonista per obbligarla alla confessione, Euriclea cessa di torturarla con le domande inquisitorie e la assiste preoccupata ma silenziosa. Se si considera la cerimonia nuziale, quando Mirra vaneggia, appare chiaro come la figura materna più anziana sia la prima ad avvertire l'instabilità psichica della sposa poiché esclama «Figlia, che fia? Tu tremi?... Oh cielo!... ». <sup>40</sup> Da questo momento in poi la nutrice, sopraffatta dal dolore, ammutolirà definitivamente e sosterrà l'amata giovane con i gesti e con gli sguardi di chi accompagna consapevole la vittima verso il sacrificio.

Affascinanti sono poi i tentativi con cui Pereo cerca di trattenere l'amata nel mondo della luce e dell'ordine. Il primo incontro fra i futuri sposi, nella seconda

<sup>35</sup> A. III, vv. 87-93.

<sup>36</sup> E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 94.

<sup>37</sup> Ivi, p. 79.

<sup>38</sup> D. FEDELE, *Numina o nomina? Aperto è il mio cuore alle Erinni*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. II, *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di P. Gibellini, Morcelliana, Brescia 2006, p. 28 e pp. 394-395. Cfr. A. IV, v. 137.

<sup>39</sup> G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica* cit., pp. 220-242.

<sup>40</sup> A. IV, v. 138.

scena del secondo atto, si apre con il principe che incalza Mirra per sapere se è ancora intenzionata a sposarsi. In un primo momento, impaziente, le ricorda che «È sorto, [...] / quel giorno al fin», e aggiunge che «È questa l'ora»<sup>41</sup> stabilita da lungo tempo per le nozze. La donna tace, chiusa in un ostinato silenzio. A mano a mano che incalzano le domande di Pereo, da innamorato respinto, sente il viso infiammarsi di un accesso d'ira, mentre il tono della voce si alza al punto da assumere modulazioni brusche, finché, con un contegno autoritario e ostile, intima a Mirra «Del tuo martir (qual ch'ella sia) / o la cagione dei dirmi, o almen dei dirmi, / che in me non hai fidanzanza niuna».<sup>42</sup> Cessata l'aspra inquisizione, Pereo si acquieta e si ferma a guardare gli effetti che suscita nell'amata, ma è ancora troppo scosso per poter indovinare quanto profondo sia il di lei dolore. È infatti con sorpresa che esclama: «Ma, tu immobil taci?... / Disdegno e morte il tuo silenzio spira», aggiungendo poco dopo esterrefatto «Oh! Che favelli? / Come or si tosto da te stessa affatto / discordi?».<sup>43</sup> Il principe non riesce più a distogliere lo sguardo dalla sua promessa sposa, terrorizzato continua ad osservarne la reazione ed afferma: «Che ascolto? Il duol ti ha pur tradita;... e muovi / sguardi e parole disperate».<sup>44</sup> A questo punto qualcosa cambia in lui; egli, intuisce la profondità del baratro e ne resta oscuramente affascinato. Sull'orlo della voragine è catturato da una forza magnetica, sconosciuta e incontrollabile. Il progetto di suicidarsi, prima accennato in maniera ambigua, diventa sempre più attraente. Si manifesta in lui una autentica vocazione alla morte che esplose infine sulle sue labbra come una promessa e un tributo nei confronti di Mirra: «udrai da loro / oggi tu di Pereo l'acerba morte».<sup>45</sup>

Sin dal primo atto lo spettatore ha potuto vedere, attraverso gli occhi degli altri personaggi, gli effetti del tormento impressi sul viso e sul corpo della protagonista. Cecri nota che «Di sua rara beltà languire il fiore / veggo; una muta, una ostinata ed alta / malinconia mortale appanna in lei».<sup>46</sup> Pereo stesso, nel secondo atto, constata i segni del pericolo di un male sconosciuto, mettendone in luce la «gamma delle rifrangenze emotive» quali la brama febbrile, il panico e la rassegnazione.<sup>47</sup> Abbozzando un piccolo trattato di sintomatologia ricorre anch'egli alla metafora del fiore morente come correlativo oggettivo della fragilità e fugacità della bellezza femminile ed esclama:

<sup>41</sup> A. II, vv. 109-110; A. II, v. 117.

<sup>42</sup> A. II, vv. 119-120.

<sup>43</sup> A. II, vv. 129-130; A. II, vv. 203-206.

<sup>44</sup> A. II, v. 210.

<sup>45</sup> A. II, v. 225.

<sup>46</sup> A. I, vv. 12-15.

<sup>47</sup> V. MASIELLO, *La Mirra e la disfatta dell'umanesimo alfieriano*, in *L'ideologia di Vittorio Alfieri*, Ed. Dell'Ateneo, Roma 1964, p. 234.

[...] ella a me sempre tremante  
viene, ed a stento a me si accosta; in volto  
d'alto pallor si pingge; de'begli occhi  
dono a me mai non fa; dubbj, interrotti  
e pochi accenti in mortal gelo involti  
muove; nel suolo le pupille, sempre  
di pianto pregne, affigge; in doglia orrenda  
sepolta è l'alma; illanguidito il fiore  
di sua beltà divina [...] <sup>48</sup>

La conoscenza dell'angoscia dell'amata non protegge il giovane principe dal morbo che dilaga nella reggia. Anzi, quanto più vicino cerca di stare a Mirra, sforzandosi di comprenderla, tanto più rimane contagiato dal malessere oscuro che assorbe le forze vitali della principessa.

Pereo davvero è il «doppio opposto e simmetrico della protagonista». <sup>49</sup> Non per nulla, egli stesso, accorgendosi di provare una sofferenza pari a quella di Mirra, afferma che ambedue sono «Così racchiusi entrambi, / e di dolor, benché diverso, uguale». Poco prima di uscire definitivamente di scena egli precisa che «Le agitatrici Erinni / minori no, ma dalle tue diverse, / mi squarcian pure il cuore». <sup>50</sup> Si aggiunga inoltre che:

Il richiamo alle Furie interviene nei personaggi più complessi e tormentati, più esposti all'abisso dell'animo e del destino. La figura delle mitiche persecutrici potenza e teatralizza l'introspezione alfieriana, dà corpo alle angosce più profonde: anticipa nell'abisso dell'anima la smania distruttiva e autodistruttiva che sfocerà poi nella morte. <sup>51</sup>

La passione viscerale, lecita o illecita che sia, è l'unica ragione di vita delle *dramatis personae* alfieriane, quasi che ne siano integralmente vinte. Una volta che esse si rendono conto dell'impossibilità di realizzare i propri desideri, corrono verso la morte. Il fulmineo suicidio di Pereo è pertanto un presentimento e una preparazione dell'orrore della catastrofe finale che segue invece un ritmo più incerto fra continui indugi e speranze e che proprio per questo è ancor più drammatica. L'amante si tuffa deciso nell'abisso e attende Mirra al fondo di esso. La terribile risonanza della sua discesa agli inferi è tanto più sinistra per il ricordo delle esclamazioni ingenuie e vitali che avevano per un momento illuso lo spettatore che Pereo si potesse salvare. Si tratta di tocchi di colore che Alfieri stende con parsimonia sullo sfondo grigio della

<sup>48</sup> A. II, vv. 41-49.

<sup>49</sup> P. AZZOLINI, *La negazione simbolica nella «Mirra» alfieriana*, in «Lettere italiane», III, 1980, p. 109.

<sup>50</sup> A. II, v. 67; A. V, vv. 186-187.

<sup>51</sup> D. FEDELE, *Numina o nomina? Aperto è il mio cuore alle Erinni* cit., p. 398.

tragedia: lo scopo è quello di ritardare il disastro, di trattenere gli eventi per farli poi precipitare con maggior irruenza. In questa direzione vanno i versi conclusivi dell'atto terzo in cui lo sposo con un grido di gioia esclama: «A vita appieno / tornato m'hai. Volo; a momenti io riedo» o ancora quelli in cui confessa all'amata che «D'inaspettata gioja hammi ricolmo, / Mirra, il tuo genitore [...] Ai cenni tuoi / preste saranno al nuovo albor mie vele [...] per me non altra / gioja esser può, che di appagar tue brame». <sup>52</sup> Nascosto nelle pieghe delle parole di Pereo si trova però un presagio oscuro, una sorta di voluttà che nasce dall'«eccessività del proprio dolore». <sup>53</sup> Tale sentimento si mescola con un acuto senso di colpa che, a partire della protagonista, centro assoluto della scena, si irraggia negli animi degli altri personaggi, assumendo, in ognuno di essi, una sfumatura diversa. Pereo, che ansiosamente si arrovella alla ricerca del motivo per cui Mirra, prima decisa al matrimonio, ora diviene esitante e si sente soffocare dagli stessi incomprensibili sintomi di Mirra. Ecco come li descrive a Ciniro:

[...] Udirne il vero  
 io bramo e temo a un tempo: io 'l pianto affreno;  
 ardo, mi struggo, e dir non l'oso. Or voglio  
 di sua mal data fede io stesso sciorla;  
 or vo' morir, che perder non la posso;  
 né, senza averne il core, io possederla  
 vorrei...me lasso!...ah!...non so ben s'io viva,  
 o muoja omai [...].<sup>54</sup>

L'autoanalisi del giovane si serve di un'incalzante «retorica dell'antitesi» che permette ad Alfieri di affrontare la dissociazione interiore del personaggio e i conflitti della sua volontà. Questo espediente dà vita a una «drammaturgia dell'Io diviso» che ben risponde a quella «progressiva concentrazione dei conflitti e delle relative polarità oppositorie» <sup>55</sup> che sprofonda, di tragedia in tragedia, sempre più nell'animo dei personaggi. La *coincidentia oppositorum* è una cifra distintiva della *Mirra*, nata sotto il segno della pietà e dell'orrore per la fanciulla «più innocente assai

<sup>52</sup> A. IV, vv. 41-49.

<sup>53</sup> C. ANNONI, *L'«orrido arcano», Saggio sulla Mirra* cit., p. 77.

<sup>54</sup> A. II, vv. 59-66. Cfr. anche «Tardo, tremante, irresoluto, e pieno /di mortal duol, voi mi vedete. Un fero / contrasto è in me», a. III, vv. 271-273.

<sup>55</sup> G. SANTATO, «Oltre i confini del natural dolore...». *Retorica tragica ed esperienza-limite nella Mirra*, in ID., *Tra mito e palinodia*, Mucchi, Modena 1999, pp. 15-21. Lo studioso nota come l'assunzione di questo schema conflittuale caratterizzi dapprima la produzione autobiografica dell'Alfieri, il *Giornale*, *L'Esquisse du Jugement universel*, la *Vita* per poi estendersi alla generale raffigurazione dell'uomo nelle tragedie.

che colpevole»<sup>56</sup> dell'«orrendo a un tempo ed innocente amore»<sup>57</sup> per il padre, della coscienza arginata sotto il confine del linguaggio, per cui la protagonista, è sempre lacerata fra logica e desiderio, razionale e irrazionale, al di qua del silenzio e della parola. Tale caratteristica diventa propria di tutti i personaggi che gravitano attorno alla protagonista e a maggior ragione del promesso sposo. Nel momento di massima felicità, prima delle agognate nozze, Pereo dichiara con note dolcissime il suo amore per Mirra:

Questa mia vita per sempre consacro  
al tuo dolore, poiché a ciò mi hai scelto.  
A pianger teco, ove tu il brami; a farti,  
tra giuochi e feste, cordoglio e il tempo  
ingannar, se a te giova; a porre in opra,  
a prevenir tutti i desiri tuoi;  
a mostrarmi ognor, qual piú mi vogli,  
sposo, amico, fratello, amante, o servo;<sup>58</sup>

Permane tuttavia un sottofondo amaro, presago dell'impossibilità dell'unione. Il matrimonio costituisce il tentativo della protagonista di ritornare in superficie, nel mondo luminoso di cui sente ancora i rumori lontani, come ovattati, quel mondo di cui scorge le ombre che si allungano sulle pareti della voragine. È l'estremo e titanico sforzo di sfidare le leggi di gravità che la trascinano giù. Ma, nel cuore della cerimonia, le forze iniziano a venir meno: il corpo risponde solo a intermittenza ai dettami della ragione. L'incubo inizia a prendere forma. Il sorriso sinistro della creatura infernale di Füssli si dipinge sullo sfondo del Coro che crudelmente sottolinea la divina bellezza di Venere con la quale non si può più confrontare quella appassita della principessa. Anche se in forma di scongiuro, vengono richiamate poi terribili immagini di tormenti che di fatto prendono forma vicino all'altare. Mirra sente le Furie fendere l'aria sopra il suo capo: Aletto, Megera, Tesifone sono di scena, la rabbiosa Discordia completa la famiglia proveniente dagli Inferi. Le festose luci nuziali,<sup>59</sup> che circondano la sposa mutata in vittima di un rito terribile sono trasfigurate dalla sua mente, a sua volta ottenebrata dallo spargersi delle fiaccole nella rivelatrice punizione dei trasgressori dell'ordine gerarchico familiare. I continui commenti dei cari «segnalano e amplificano la debolezza e la confusione di Mirra, togliendo coraggio invece di darlo».<sup>60</sup> La protagonista sente che gli sguardi amorevoli e preoccupati dei

---

<sup>56</sup> V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie ed altre prose critiche* cit., p. 133.

<sup>57</sup> Si tratta della definizione al v. 10 del sonetto dedicatorio «Alla nobil donna la signora contessa Luisa Stolberg D'Albania» posto ad apertura della tragedia.

<sup>58</sup> A. IV, 84-91. Cfr. Sonetto dedicatorio v. 14 «Ch'io di Mirra consacri a te il dolore».

<sup>59</sup> V. ALFIERI, *Agamennone Mirra* cit., p. 250n.

<sup>60</sup> C. ANNONI, *L'«orrido arcano», Saggio sulla Mirra* cit., p. 82.

familiari, si posano sul suo corpo colpevole, si contaminano e si tingono di note quasi sadiche, tetramente indagatrici. Gli occhi allucinati dei sacerdoti, dei fanciulli, delle donzelle, dei vecchi, moltiplicatisi all'infinito, girano vorticosamente attorno alla sposa che si dibatte nel tentativo di reprimere il mostro dentro di lei. Il clima asfissiante di «quell'ostinato interrogar»<sup>61</sup> diventa davvero insopportabile. È *l'acme* della scena: in ogni angolo si annida l'insidia del piacere erotico, l'angoscia del volerlo a tutti i costi reprimere.<sup>62</sup> Un'ultima preghiera alla madre prima che la mente si annebbi del tutto: «Ah! Per pietà, coi detti / non cimentar la mia costanza». Mirra cade riversa e incosciente. La mostruosa creatura sogghignante è ora anche sul suo addome.



J. H. Füssli, *The Nightmare*, <https://commons.wikimedia.org/> (url consultato il 06/03/2025).

<sup>61</sup> A. II, v. 151.

<sup>62</sup> G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario* cit., p. 180.