

La donna nella letteratura italiana tra '600 e '700

La presenza della donna in letteratura è, si può dire, antica quanto la letteratura stessa. Non c'è opera o libro emblematico di una civiltà che non contenga una **rappresentazione dell'universo femminile** e questo perché il tema della donna costituisce un prezioso indizio capace di dipingere inequivocabilmente il contesto storico e sociale di un'epoca. Ciò è particolarmente valido per i secoli XVII e XVIII, delicato periodo di instabili equilibri tra le rassicuranti conquiste del Rinascimento e i rivoluzionari cambiamenti dell'Illuminismo.

LA DONNA NELL'ETÀ BAROCCA

La dura battaglia ingaggiata dalla Chiesa romana contro la Riforma luterana comporta una restrizione della libertà individuale attraverso mezzi repressivi utilizzati per salvaguardare l'ortodossia del messaggio cattolico. Tali metodi vengono perseguiti anche nel corso del Seicento, in quanto la Chiesa di Roma vorrebbe ottenere un controllo pressoché totale in tutti gli ambiti culturali (basti pensare all'*Indice dei libri proibiti* o all'abiura che Galilei dovette pronunciare di fronte al tribunale dell'Inquisizione). In una fase storica così restia a qualunque forma di apertura al nuovo, non sorprende il ruolo del tutto marginale ricoperto nella società dalla donna, destinata a trascorrere la propria vita quasi esclusivamente all'interno delle mura domestiche o nella clausura dei conventi. Questa marginalità trova un riscontro letterario nella **rappresentazione** del tutto **convenzionale delle figure femminili**, presenti per lo più per consentire al poeta di riprendere, distanziandosene, il modello petrarchesco, e di dare libero sfogo ai caratteri bizzarri e sorprendenti che rappresentano la cifra peculiare dell'arte barocca. Tale è ad esempio il ritratto che appare in un componimento di **Giovan Battista Marino**:

A l'aura il crin ch'a l'auro il pregio ha tolto,
sorgendo il mio bel Sol del suo oriente,
per doppiar forse luce al dì nascente,
da' suoi biondi volumi avea disciolto.

Parte scherzando in ricco nembo e folto
pioveva sovra i begli omeri cadente,
parte con globi d'or sen già serpente
tra' fiori or del bel seno or del bel volto.

Amor vid'io, che fra i lucenti rami
de l'aurea selva sua, pur come sòle,
tendea mille al mio cor laccioli ed ami;

e nel sol de le luci uniche e sole
intento, e preso dagli aurati stami,
volgersi quasi un girasole il sole.

Il mio bel sole [la donna amata], sorgendo dal suo letto (*oriente*) per raddoppiare forse la luce al giorno che nasceva, aveva disciolto al vento (*l'aura*) dai suoi biondi intrecci i capelli (*il crin*) che [per il loro fulgore] hanno tolto ogni valore all'oro.

Parte [dei capelli] pioveva per gioco ricadendo, come una nuvola ricca e folta, sulle belle spalle (*omeri*), parte con riccioli d'oro se ne andava serpeggiando fra le grazie (*i fiori*) del bel seno e del bel volto.

Io vidi Amore che fra i rami splendenti del suo bosco dorato [i capelli della donna], come del resto suole fare, tendeva al mio cuore mille trappole e insidie;

e [vidi] il sole, concentrato nello splendore (*nel sol*) degli occhi (*le luci*) unici e soli [della donna] e catturato dagli stami dorati [i capelli biondi della donna], volgersi come se fosse un girasole.

da *Marino e Marinisti*, a cura di G. Getto, UTET, Torino, 1962

Tra le rare figure femminili di rilievo dell'età barocca emergono in particolar modo le protagoniste delle tragedie di **Federico Della Valle**: *La Reina di Scozia*, *Judit* ed *Ester*. Si tratta di tre personaggi accomunati da una condizione di prigionia, sia essa reale (la prigione di Maria Stuarda) o metaforica (Betulia, la città assediata da Oloferne in cui Judit commette l'omicidio; l'atmosfera quasi "carceraria" nel palazzo in cui Ester cerca di opporsi alla tirannia di Assuero). La convergenza fra queste tragedie è dovuta anche alla presenza del sentimento religioso, vissuto dalle protagoniste con passione ma anche con disperazione, con un cupo senso di morte e di sofferenza, che rivela per intero la fragilità dell'essere umano e che ben rappresenta le contraddizioni del secolo. In questo senso la scelta di porre **personaggi femminili al centro dell'azione drammatica** simboleggia in modo esemplare la debolezza dell'umanità di fronte alla tragicità della vita. Fra le protagoniste sopra citate, spicca soprattutto Judit: la sua femminilità, che oscilla tra cupo senso religioso e torbida lussuria, riassume le inquietudini dell'epoca barocca:

JUDIT Or qui ti ferma, e s'alcun viene, avisa.
Signor, tu che pietoso hai fortunato
sin qui le voglie mie,
et hai aperto, come chiaro veggio,
a questa impresa mia tutte le vie,
àita anche l'estremo, e in quest'ora
reggi la mano a l'opra!
E Gierusalem tua,
che se t'offende pur anco t'adora,
Signor, solleva, come
sempre ci promettesti,
a me rinforza a far quel ch'ho sperato
poter far nel tuo nome!

ABRA Tutta tremo, son piuma
a gran soffio di vento.
Non ho cuor, non ho spirito
se non a lo spavento.
Che farà la mia donna?
Arrischiàti pensieri
parmi che 'n sé raggiri;

né so che me ne sperì.
Signor, che tutto guidi e tutto fai,
mira, soccorri, àita
donna che, qual tu vedi,
sol da te spera àita!
Misera me! D'aver sentito parmi
gemito colà entro...
O mia donna, che fie?

JUDIT Lascio il prencipe e 'l letto
a cui mia pudicizia era promessa,
e la mercé qui porto
de le dolcezze date al sen lascivo
di fortunato amante.
Fu pria Oloferne del mio amor ferito;
or il misero è morto,
e qui meco di lui gran parte porto:
prendi, Abra, prendi e 'nvolvi
in quest'aurato panno a lui rapito
il capo del Levante.

da F. Della Valle, *Tutte le opere*, a cura di P. Cazzani, Mondadori, Milano, 1995

IL PUNTO DI VISTA DEI SECOLI SUCCESSIVI

Le donne di quest'epoca troveranno una forma di riscatto dall'anonimato solo in opere letterarie di periodi successivi, capaci di rappresentare la realtà con maggiore libertà d'espressione e con più acuta lucidità storica. L'esempio più illustre è la figura di Gertrude, la monaca di Monza dei *Promessi Sposi* di **Alessandro Manzoni**, romanzo ambientato nel XVII secolo, ma scritto nell'Ottocento. L'ansia di ricerca del vero storico da parte dello scrittore offre inoltre ai lettori una fedelissima **ricostruzione delle condizioni della donna** anche nei ritratti delle altre figure femminili. Sono, ad esempio, verosimili i personaggi di Agnese e di Lucia poiché, a differenza delle donne appartenenti alle famiglie benestanti, obbligate a vivere recluso in casa o in convento, le donne del popolo erano costrette a lavorare per guadagnarsi da vivere e per potersi costruire una dote. Per il resto le madri si dovevano occupare dell'educazione, soprattutto religiosa, dei figli (come Agnese fa con Lucia), mentre le figlie dovevano mostrare rispetto nel segno dell'obbedienza e della remissività (entrambe caratteristiche ben presenti nella descrizione di Lucia). Qualunque deviazione dalla norma veniva severamente punita dal duro codice di comportamento secentesco, che poteva giungere perfino alla condanna a morte per **stregoneria** delle donne che apparivano "strane" e "diverse", poiché non del tutto in linea con le ferree regole imposte dalla società. Emblematico della crudeltà di questa caccia alle streghe è il romanzo *La chimera* dello scrittore a noi con-

Eclatante il caso del processo a **Gostanza da Libbiano**, storia raccontata nel 2000 dal regista Paolo Benvenuti in uno dei suoi film più riusciti. La vicenda, descritta seguendo fedelmente gli atti del processo, denuncia con forza l'abominio della tortura che costringe Gostanza ad ammettere atti di stregoneria inesistenti. La protagonista, infatti, è praticamente costretta a rivelare ciò che non ha mai commesso, insistendo quasi con compiacimento sugli aspetti più truci dei suoi presunti peccati, quasi che, di fronte alla consapevolezza di un destino di morte, questa estrema confessione, frutto di una fantasia sfrenata, possa restituire la dignità e la libertà. E paradossalmente, al di là di ogni aspettativa, Gostanza viene assolta dalle accuse proprio perché descrive un mondo del Male caratterizzato da tale gioiosa libertà che gli inquisitori non possono ammettere l'esistenza di un Satana che non corrisponde alla loro immagine e che quindi non saprebbero come combattere.



Francisco Goya, *L'esecuzione della strega*.
Monaco, Alte Pinakothek.

temporaneo **Sebastiano Vassalli**, in cui la protagonista Antonia, bella e innocente nella sua purezza, proprio per l'ingenuità che la caratterizza viene giudicata anormale dalla comunità in cui vive e **condannata a bruciare sul rogo**. La denuncia di tale orrore da parte dello scrittore appare tanto più spiccata quanto più si sottolinea l'inoffensività della vittima, inerme e quasi inconsapevole di ciò che le riserva la sorte. Un altro romanzo ambientato in questo periodo è *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di **Dacia Maraini**, in cui si racconta la storia di una donna che perde l'uso della parola in seguito al trauma di una violenza subita da bambina. Il mutismo della protagonista è così potente metafora della silenziosa sottomissione cui è soggetta la donna tra Seicento e Settecento in Sicilia.

L'ARCADIA E METASTASIO

Anche in seno alla produzione letteraria dell'Arcadia la rappresentazione della donna risulta convenzionale e stereotipata. Ciò è sicuramente legato alla scelta che prevede la riproposizione di *tópoi* assolutamente ineludibili, tra cui la raffigurazione del personaggio femminile come **leggiadra pastorella**, spesso volubile e incostante in amore, che ricopre un ruolo secondario, di semplice supporto all'esposizione delle pene d'amore del poeta, vero nucleo centrale della produzione arcadica. Tali elementi sono riscontrabili nel sonetto di **Giambattista Felice Zappi**:

In quell'età ch'io misurar solea
me col mio capro e il capro era maggiore,
i' amavo Clori, che 'nsin da quell'ore
maraviglia e non donna a me parea.

Un dí le dissi: - Io t'amo, - e 'l disse il core,
poiché tanto la lingua non sapea;
ed ella un bacio diemmi, e mi dicea:
Pargoletto, ah non sai che cosa è amore! -

Ella d'altri s'accese, altri di lei;
io poi giunsi all'età ch'uom s'innamora,
l'età degl'infelici affanni miei.

Clori or mi sprezza, io l'amo insin d'allora:
non si ricorda del mio amor costei,
io mi ricordo di quel bacio ancora.

da *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, a cura di C. Calcaterra, Rizzoli, Milano, 1936

Un discorso analogo si ripropone anche per le opere di **Pietro Trapassi**, detto **Metastasio** (1698-1782). La scelta di comporre anche libretti per il melodramma gli consente, però, di disegnare con maggior approfondimento e dovizia di particolari i propri personaggi. Emergono ritratti muliebri perfettamente rispondenti all'epoca settecentesca, in cui la **donna è protagonista indiscussa dei salotti e della mondanità**. Come scrive Luigi Russo, nel melodramma *Didone abbandonata* (1724) la regina dei Cartaginesi è ritratta da Metastasio come una *donna, coerentissima nella sua femminilità piena di incoerenze [...] una formazione poetica della donna quale si conveniva al secolo* (L. Russo, *Metastasio*, Laterza, Bari, 1945). Dobbiamo dunque spogliare Didone dei suoi *paludamenti classici* e rivestirla *cogli abiti settecenteschi*. L'eroina ci appare così sfumare la propria vicenda tragica nelle molli svenevolezze un po' artefatte di gusto rococò e perfino nel momento più tragico della storia, quello in cui la regina medita il suicidio, il tono è stemperato nella grazia del verso e nel linguaggio non di rado riscontrabile nelle dame dell'aristocrazia e dei palazzi:

Vado... Ma dove? Oh Dio!
Resto... Ma poi... Che fo?
Dunque morir dovrò
senza trovar pietà?
E v'è tanta viltà nel petto mio?
No no, si mora; e l'infedele Enea
abbia nel mio destino
un augurio funesto al suo cammino.
Precipiti Cartago,
arda la reggia; e sia
il cenere di lei la tomba mia.

da P. Metastasio, *Opere*, a cura di F. Mollia, Garzanti, Milano, 1979

Questo nuovo modello di donna settecentesca è ben presente anche nei testi di **Giuseppe Parini**, che nel *Giorno* descrive e condanna con tono satirico i vizi e i malcostumi di una classe nobile ormai corrotta dalle troppe agiatezze. La donna viene ritratta nella vacuità delle sue attività quotidiane, come l'eccessiva cura dell'aspetto estetico, i pettegolezzi con le altre dame e la somma concentrazione nell'organizzazione degli eventi mondani.

Molti episodi del *Giorno* (cfr testo della *vergine cuccia* a pag. 475 e segg. del vol. III) dimostrano tutto il disprezzo dell'autore per una società che ha perso di vista i valori reali dell'uomo; tuttavia Parini sembra tradire anche una certa ammirazione per il mondo dell'aristocrazia, dando l'impressione di rimanere come soggiogato dal fascino dell'eleganza e dello sfarzo di quei luoghi che ben conosceva. Questa attrazione trova forse la sua causa primaria proprio nella bellezza muliebre, come dimostra la tendenza a certo compiacimento descrittivo fine e dettagliato della vanità femminile. Un simile atteggiamento lo ritroviamo ancora più apertamente nelle ultime **odi**, cosiddette **galanti** perché hanno per tema principale proprio l'esaltazione della grazia e dell'avvenenza delle donne. Ne *Il pericolo*, Parini esprime con ironia il timore di cadere vittima del fascino della bella veneziana Cecilia Tron. C'è spazio, all'interno di questo componimento, per un'ammirata esposizione delle fattezze della donna, con un gusto per il dettaglio fisico e sensuale:



Pietro Longhi, *Dama alla toiletta*. Venezia, Museo Correr.
Il pittore propone scene di interni, raffigurando la nobiltà veneziana a lui contemporanea, così come Parini ritrae nelle sue opere le attività quotidiane e i vizi dell'aristocrazia milanese.

Qual, se parlando, eguale
A gigli e rose il cubito
Molle posava? Quale,
Se improvviso la candida
Mano porgea nel dir?

E a le nevi del petto,
Chinandosi da i morbidi
Veli non ben costretto,
Fiero dell'alme incendio!
Permetteva fuggir?

da G. Parini, *Le odi*, a cura di D. Isella, Ricciardi, Milano-Napoli, 1975

L'importanza di quest'ultima fase della poesia pariniana risiede però principalmente nel **valore vivificante e consolatorio attribuito alla grazia e alla bellezza femminile**: la contemplazione della donna, lungi dall'essere fine a se stessa, apporta benefici e lenisce gli affanni del poeta, come ad

esempio accade nell'ode *Il dono*. Qui il pensiero delle delicate forme della marchesa Paola Castiglioni contrasta e smorza l'irruente asprezza dei versi di Alfieri, che il poeta legge in un'edizione donatagli proprio dalla donna:

Me per l'urto e per l'impeto
De gli affetti tremendi,
Me per lo cieco avvolgere
De' casi, e per gli orrendi
Dei gran re precipizii,
Ove il coturno camminando va,

Segue tua dolce immagine,
Amabil donatrice,
Grata spirando ambrosia
Su la strada infelice;
E in sen nova eccitandomi
Mista al terrore acuta voluttà

da G. Parini, *Le odi*, a cura di D. Isella, Ricciardi, Milano-Napoli, 1975

IL MONDO FEMMINILE NEL TEATRO DI GOLDONI...

Quanto detto a proposito della possibilità, insita nel genere teatrale, di definire in maniera più approfondita il carattere dei personaggi, vale ancor più per la commedia, genere da sempre maggiormente legato alla rappresentazione realistica della società. Le commedie di **Carlo Goldoni** sono ricche di personaggi femminili che spesso rappresentano il vero motore dell'intreccio. La donna più celebre del teatro goldoniano è senza dubbio **Mirandolina**, protagonista de **La locandiera**, figura capace di incarnare, per la sua fascinosa grazia, la quintessenza dell'eterno femminile. Ella è in grado di far innamorare di sé tutti gli uomini che alloggiano nella sua locanda: da questo punto di vista è dipinta dall'autore, non senza una punta di misoginia, come pericolosa per la sua astuzia e per le sue irresistibili capacità seduttive. Nelle commedie di Goldoni le figure femminili incarnano tutte le contraddizioni dell'epoca. Da un lato esse sono **protagoniste del loro tempo**, tanto che parlano e agiscono anche più degli uomini; dall'altro la loro libertà d'azione è confinata dentro un orizzonte tutto sommato limitato e convenzionale, perseguendo quasi come unico obiettivo la promozione sociale attraverso il **matrimonio**. Neppure Mirandolina sfugge a questa logica: ella, che pure con le sue arti di seduttrice tiene saldamente le redini del gioco, manipola gli uomini come burattini e ottiene con l'astuzia ciò che vuole, persegue tuttavia il solo scopo di unirsi in matrimonio con Fabrizio, il fidato cameriere della locanda, cui è stata promessa dal padre prima di morire. Nonostante questo, il personaggio di Mirandolina si distingue dalle altre donne del teatro goldoniano in quanto autonoma e abile gestrice di una locanda tutta sua. Col suo interesse per gli affari e con la sua intraprendenza non priva di saggezza, la locandiera rappresenta un modello di donna della nuova borghesia, moderna e padrona delle proprie azioni, refrattaria alla suggestione dei titoli nobiliari (i pretendenti che Mirandolina rifiuta sono tutti nobili), ancorché non del tutto libera dalle convenzioni (il matrimonio con Fabrizio è comunque già deciso dal padre):



G. Mantegazza, incisione per *La locandiera* di Carlo Goldoni.

MIRANDOLINA [...] Fabrizio, vieni qui, caro, dammi la mano.
 FABRIZIO La mano? Piano un poco, signora. Vi dilettrate d'innamorar la gente in questa maniera, e credete ch'io vi voglia sposare?
 MIRANDOLINA Eh via, pazzo! È stato uno scherzo, una bizzarria, un puntiglio. Ero fanciulla, non avevo nessuno che mi comandasse. Quando sarò maritata, so io quel che farò.
 FABRIZIO Che cosa farete?
 [...]
 MIRANDOLINA Signori miei, ora che mi marito, non voglio protettori, non voglio spasimanti, non voglio regali. Sinora mi sono divertita, e ho fatto male, e mi sono arrischiata troppo, e non lo voglio fare mai più. Questi è mio marito...
 FABRIZIO Ma piano, signora...
 MIRANDOLINA Che piano! Che cosa c'è? Che difficoltà ci sono? Andiamo. Datemi quella mano.
 FABRIZIO Vorrei che facessimo prima i nostri patti.
 MIRANDOLINA Che patti? Il patto è questo: o dammi la mano, o vattene al tuo paese.
 FABRIZIO Vi darò la mano... ma poi...
 MIRANDOLINA Ma poi, sì, caro, sarò tutta tua; non dubitare di me, ti amerò sempre, sarai l'anima mia.
 FABRIZIO Tenete, cara, non posso più. (*Le dà la mano.*)
 MIRANDOLINA (*Anche questa è fatta.*) (*Da sé.*)

da C. Goldoni, *La locandiera*, a cura di C. Minoa e M. Mazzi, Einaudi Scuola, Milano, 1990

Gli altri personaggi femminili sono invece generalmente **esclusi dalle attività lavorative** e per questo hanno bisogno di un marito, tanto che per conquistarlo sono pronte a litigare con le rivali (nelle commedie di Goldoni fra le donne raramente c'è solidarietà). A tale proposito, ricordiamo il personaggio di **Eugenia**, protagonista de *Gli Innamorati*, gelosa delle attenzioni che il futuro sposo Fulgenzio dedica alla cognata Clorinda. Questa gelosia, che spesso si traduce in gesti di piccole e capricciose rivalse verso il fidanzato, rappresenta in fondo il tentativo da parte di Eugenia di ottenere almeno sul piano sentimentale il controllo che invece le sfugge sul versante economico. Eugenia, campione emblematico delle donne portate sulla scena da Goldoni, esprime dunque il suo desiderio di libertà e di supremazia a livello affettivo per riscattare la sua totale dipendenza economica (Fulgenzio è un ricco mercante), sfoderando un carattere spigoloso e acido, al limite dell'isteria, che tradisce un certa inclinazione da parte dell'autore alla rappresentazione di un punto di vista tendenzialmente misogino.

...E DI ALFIERI

Se i personaggi creati per il teatro presentano un più dettagliato approfondimento della loro personalità, in **Vittorio Alfieri**, tuttavia, questo aspetto non si accompagna alla collocazione dei protagonisti in un definito quadro di riferimento storico e sociale, non solo perché le figure del suo teatro appartengono al mito o ad epoche passate (come accade anche in Metastasio), ma anche perché sono fondamentalmente metastorici i valori di cui esse si fanno portavoce. Non è possibile quindi rintracciare nelle tragedie di Alfieri **figure femminili** rappresentative dell'epoca coeva all'autore, ma solo personaggi depositari di valori che vanno al di là della contingenza storica e che si presentano **universali** in quanto strettamente legati all'interiorità dell'animo umano. L'eroismo, la grandezza, la magnanimità, l'integrità morale, il forte sentire – peculiarità che Alfieri attingeva a piene mani dai personaggi dello storico greco Plutarco – sono dunque aspetti che accomunano tanto i protagonisti maschili quanto i femminili. Per Alfieri la storia non esiste *se non nella forma plutarchiana, nella vita esemplare di alcuni grandi di un passato remoto o meglio fuori del tempo, poiché ben poco o nulla sembra avergli detto la nuova storia propria del tempo suo* (M. Fubini, *V. Alfieri e la crisi dell'Illuminismo*, in *La cultura illuministica in Italia*, ERI, Torino 1957); è però innegabile che le eroine e gli eroi delle sue tragedie, seppure lontani dalla storia, per il loro dissidio interiore e per la loro tensione all'assoluto sono comunque emblema della temperie culturale preromantica che allora cominciava ad affermarsi. Sebbene le protagoniste femminili che popolano le tragedie di Alfieri (**Antigone**, Virginia, Ottavia, Merope, Mirra e tante altre) rappresentino gli stessi valori di cui si fanno portavoce anche i personaggi maschili, tuttavia questo aspetto non impedisce al poeta di scandagliare la loro psicologia con acume e sensibilità non comuni, creando ritratti di eroine indimenticabili per la toccante rivelazione della loro femminilità, spesso accentuata dal contrasto con l'evento tragico che

LA TRAMA

La protagonista della tragedia è Antigone, figlia di Edipo e Giocasta. Dopo che il padre è andato in esilio, Antigone assiste alla rivalità, alle lotte intestine e alla morte dei suoi due fratelli, Eteocle e Polinice. Nonostante il veto di Creonte, nuovo signore di Tebe, la fanciulla si appresta a dare sepoltura all'amato Polinice, aiutata da Argia, vedova del fratello: per questo motivo viene imprigionata e punita con la morte da Creonte.

le travolge. Pertanto la grandezza del personaggio di Antigone, protagonista dell'omonima tragedia, ad esempio, sta sì nel suo irriducibile coraggio, ma anche nella continua alternanza di eroismo e dolcezza, di orgoglio e delicatezza, presente soprattutto nei dialoghi in cui ha modo di rivelare i suoi sentimenti:

- Se in voi,
 guardie, pur l'ombra è di pietà, concessi
 brevi momenti al favellar ne sieno. -
 Vieni, sorella, abbracciami; al mio petto
 che non ti posso io stringere? d'infami
 aspre ritorte orribilmente avvinta,
 m'è tolto...Ah! vieni, e al tuo petto me stringi.
 Ma che veggo? qual pegno al sen con tanta
 gelosa cura serri? un'urna?... 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. - O Argìa,
 gran dono è questo: assai ti fu benigno
 Creonte in ciò: paga esser dei. 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...

da V. Alfieri, *Tragedie*, a cura di B. Maier, Garzanti, Milano, 1992

Allo stesso modo commuove la figura di Mirra per il suo lacerante dissidio tra l'amore incestuoso per il padre e il sincero desiderio, squisitamente femminile, di un matrimonio e di una vita felice, simile a quella di tutte le altre giovani donne. Nel tormento interiore, nello straziante dilemma di questa donna, tragicamente divisa fra amore e senso di colpa, si esprime una delle più alte vette della poesia alfieriana.