Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 14 (1988)

Artikel: L'identificazione del personaggio nella tragedia alfieriana : a proposito della "Merope"

Autor: Capello, Giovanni

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258728

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'IDENTIFICAZIONE DEL PERSONAGGIO NELLA TRAGEDIA ALFIERIANA

(*a proposito della* Merope)

1. *La tavola dei personaggi*

Come tutti i frequentatori del teatro sanno, anche se spesso non ci hanno riflettuto; come è noto agli assidui lettori di testi drammatici, è inutile prendere visione della lista dei personaggi, pensando di ricavarne una migliore e più facile comprensione del testo. In ogni modo, a teatro, buona parte del pubblico non ha il programma sotto gli occhi, per esaminare la distribuzione dei ruoli assegnati agli attori. La maggior parte di loro, specie per una novità, quando cioè non sono noti i nomi dei personaggi, ha letto nella locandina solo quello degli attori: ciò che conta per lo spettacolo vero e proprio. E tutti, in ogni modo, saranno in condizione di seguire l'azione drammatica, grazie ad una normale attenzione allo sviluppo dei fatti della scena, o di capire il testo, se lo leggono correttamente.

Ma a che serve allora la lista dei personaggi? Perché si trova sempre prima di un testo drammatico? La risposta è semplice: serve a far sapere ad un eventuale regista che volesse inscenare il testo quanti siano gli effettivi di cui avrebbe bisogno. Una conferma del valore pratico, con finalità spettacolari, di questa parte topica di ogni testo drammatico viene dai canovacci della Commedia dell'Arte, per esempio dalle *Favole rappresentative* di Flaminio Scala[1]. Accanto alle indicazioni concernenti i personaggi necessari per la recita, il testo delle *Favole* fornisce un'enumerazione delle «robbe necessarie», cioè di tutti quegli accessori che permetteranno una corretta presentazione scenica del testo in forma di spettacolo.

E' il dialogo, o se si preferisce l'azione scenica, che concorrerà ad individuare i personaggi e a condurre lettori o spettatori fino alla loro identificazione. Ogni testo drammatico ben costruito, e che non si lasci andare a sperimentalismi d'avanguardia, sia che risponda alle caratteristiche descritte da Peter

Szondi in *Teoria del dramma moderno*[2], sia anche le superi, nel quadro di un rinnovamento teatrale ormai ampiamente codificato, dà allo spettatore la possibilità di sapere chi è colui che parla, a chi si rivolge e quale sia lo statuto personale, relazionale e sociale dei personaggi la cui vicenda è rappresentata[3].

La tragedia alfieriana non si sottrae per nulla a queste caratteristiche specifiche dei testi drammatici. Anzi, nel tradizionale dibattito circa la sua natura lirica o teatrale, l'evidenziazione di tecniche tipicamente drammatiche, messe in atto dal poeta nella codificazione dei suoi testi, rappresenta un contributo alla chiarificazione del problema. Non si tratta più cioè di vedere, solo o principalmente, lo staccarsi del personaggio dalla pagina o la «drammaticità» della scena, considerazioni di gusto sostanzialmente opinabili. Ci si trova invece di fronte a verifiche di vario genere, concernenti il testo drammatico e i suoi istituti, e che per il momento investigheremo soltanto nell'angolazione della presentazione del personaggio a partire dal dialogo. E abbiamo detto a partire dal dialogo drammatico, in quanto, ovviamente, dopo quanto affermato in queste righe, la tavola dei personaggi, che topicamente l'Alfieri prepone al testo vero e proprio, in funzione paratestuale, non ci è di nessun aiuto. Meglio. Ce ne serviremo solo per una investigazione rapida, in quanto si tratterà per noi di confrontare le indicazioni che da essa derivano con quei passi in cui l'identificazione del personaggio ha luogo realmente, in modo da ricavarne informazioni utili sulla natura dei testi alfieriani e sulle tecniche da lui usate, in vista di una eventuale valutazione di funzionalità drammatico-spettacolare.

2. *Identità e identificazione: nome comune e nome proprio*

L'identificazione e l'identità del personaggio, cioè il fatto di conoscerne la personalità e il nome è molto importante nella tragedia. In essa l'accento è posto sull'eroe con tale insistenza da far sì che, nella maggior parte dei casi, il suo nome diventa anche il titolo dell'opera. Allo stesso modo, anche se ad un livello diverso, sono importanti anche i nomi di tutti quei

personaggi che sulla scena si trovano a contatto coll'eroe. In altri termini, il processo di individuazione del personaggio, che lo distingue contrastivamente dagli altri, è fondamentale per il funzionamento drammatico del testo.

Questa individuazione è già possibile con ricorso a *nomi comuni* (moglie, madre, re) e culmina nel momento in cui ogni personaggio, col suo *nome proprio*, assume connotati personali. Questi ormai non rinvieranno più soltanto ad una funzione sociale, ad aspetti della sua vita di relazione. Gli uni e gli altri saranno invece sussunti nell'indicazione del nome proprio, che, ad imitazione di quanto accade nella vita, costituisce l'identità propria e insostituibile della persona, a cui la mimesi del testo teatrale rinvia.

Sulla scorta di queste considerazioni preliminari, possiamo quindi distinguere due grandi piani nel processo di identificazione del personaggio: quello di *costruzione dell'identità* e quello di *denominazione*. All'interno del primo è utile distinguere inoltre tra un'*identità di relazione*, concernente i rapporti tra i personaggi in scena, e un'*identità di funzione*, che riguarda più da vicino il ruolo svolto da ciascuno di essi nel quadro della società cui appartiene. Il piano dell'*identificazione denominativa* è invece quello in cui l'identità del personaggio è fornita di un nome che, per analogia, diremo di battesimo.

Ovviamente la pienezza dello statuto personale del personaggio è raggiunta, quando è possibile sussumere sotto il nome proprio, e cioè sotto la funzione denominativa, anche le altre due, che consentono di individuarlo relazionalmente e socialmente. Di fatto, in alcuni casi, questi processi possono risultare pleonastici o ridondanti. Infatti, spesso, soprattutto nella tragedia, la vicenda dell'eroe è nota, e con essa anche la costellazione dei personaggi al cuore della rappresentazione. Edipo è ovviamente figlio di Laio e di Giocasta e re di Tebe, come Agamennone è sposo di Clitennestra, padre di Oreste e di Elettra e re di Argo. Certo, si tratta dei casi più noti ed illustri. Tuttavia, specie per la tragedia di ispirazione classica, le genealogie sono particolarmente importanti ai fini della comprensione del fatto rappresentato, quanto alla sua logica interna. Il nodo tragico nasce infatti da un misfatto compiuto da un qualche antenato, e di cui le vicende rappresentate sono, in pratica, quasi soltanto una semplice conseguenza.

Se per un certo numero di casi l'identificazione di un personaggio implica il passaggio dall'individuazione all'identificazione degli altri, tuttavia la presenza dell'intero processo rimane una necessità per la chiarezza della rappresentazione, che non si rivolge, di solito, alla complicità di un pubblico particolarmente avvertito, rinunciando per questo ad ogni cripticità. Da qui la possibilità, e perfino la necessità, di valutare la qualità, cioè l'efficacia, del processo d'identificazione posto in atto dall'autore.

3. *Una tragedia dell'identità*: Merope

Un testo privilegiato, in qualche modo un passaggio obbligato per lo studio del processo di identificazione dei personaggi, è la *Merope*, il cui nodo drammatico, una sorta di amplificazione del ritorno di Oreste in Argo, è legato alla doppia identità di due personaggi e prima di tutto del figlio dell'eroina, sopravvissuto alla strage compiuta dal tiranno Polifonte, e ritornato, quasi inconsapevolmente, in patria. La scoperta della propria identità porta il giovane a consumare la vendetta e a ristabilire l'ordine. La tragedia si chiama *Merope* perché l'eroina tragica è una madre che soffre gli strazi dell'incertezza, prima, e poi della convinzione che il suo unico figlio sopravvissuto sia stato ucciso per un banale giuoco di precedenze[4]. La scoperta della verità, e l'uccisione del tiranno, modificando in parte la prospettiva globale del testo, lo riconducono nel quadro delle tragedie della libertà, come il *Filippo* o il *Polinice* o come la *Maria Stuarda*.

Questo il quadro complessivo della vicenda, di cui ora cercheremo di seguire le strategie d'identificazione, tanto più importanti perché non soltanto strumento del funzionamento della tragedia, come di ogni altro testo drammatico, ma vera e propria struttura portante delle vicissitudini tragiche. Analizzando i processi di identificazione di ogni personaggio, cercheremo di mettere a punto anche un'appropriata terminologia, utile per formalizzare lo studio degli analoghi processi nelle altre tragedie, e più in generale nei testi drammatici.

Leggiamo il monologo d'apertura:

> 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...* Uno men resta,
di sventurate nozze ultimo pegno;
quel che io serbava alla vendetta, e al trono;
[...]
... O figlio, *a che mi valse*
l'averti a stento dal crudel macello
sottratto io stessa? Ahi giovanotto 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!... (I, 1-9; 11-20).

Si tratta di buona parte della tirata iniziale, in cui abbiamo falto il corsivo a gli elementi utili alla nostra analisi. A prima vista niente di più che l'insieme degli antefatti, raccolti in un monologo, secondo la caratteristica della tragedia alfieriana, che preferisce questa soluzione al dialogo col confidente, giudicato più freddo, più dispersivo, meno consono ad uno sviluppo essenziale dei fatti[5]. Dal punto di vista dell' identificazione dei personaggi, si tratta di un testo denso di indicazioni di vario genere, che ci offrono lo spunto per un'utile classificazione dei processi posti in essere dall'Alfieri.

a) *L'autodenominazione di Merope*

La prima parola pronunciata da Merope è una *autodenominazione*, meccanismo che si oppone all'*eterodenominazione* che si realizza quando, in forma narrativa o di apostrofe, un personaggio indica il nome di un altro. E' quello che accade in questo stesso monologo, quando Merope pronuncia il nome di Polidoro, che non sappiamo ancore se verrà in scena, come quello di colui che ha dato asilo al figlio. L'autodenominazione si verifica di solito nel monologo, per ragioni di credibilità mimetica. E' proprio nel momento in cui il personaggio parla a se stesso in una sorta di sdoppiamento («Merope, a che pur viv*i*...»), che può più facilmente chiamarsi col proprio nome.

Non mancano tuttavia esempi diversi come quello di Nerone nell'*Ottavia*, che nell'iniziale dialogo con Seneca si denomina così:

> *Intera*
> *l'avria Neron* [la pace] *se di abborrito nodo*
> *stato non fosse a Ottavia avvinto ormai* (I, 2-4).

Si rilevi il movimento oggettivante, analogo a quello previsto per il monologo, ma in chiave più narrativa. Non diverso il caso della *Rosmunda*. Parlando con Romilda, la regina dice:

> *Empio ei dicea: «Col padre*
> *bevi Rosmunda». - E tu di un simil mostro*
> *nata, innanzi mi stai?* (I, 104-106).

Qui la regina riferisce le parole di Alboino, e l'autodenominazione appare quindi una eterodenominazione a livello narrativo e non drammatico. Nel *Timoleone*, invece, Demarista si autodenomina all'interno di una formula giustificata e resa verosimile dalla sua solennità:

> *Convinceremlo, od egli noi; pur ch'oggi*
> *solo un pensiero, un fine, un voler solo,*
> *a Demarista e a' figli suoi, sia norma* (I, 144-146).

Anche nella *Merope* si registra un caso di autodenominazione dialogica. Polidoro infatti, quando si trova di fronte al tiranno Polifonte, in atto di sfida afferma:

> *... A te son noto:*
> *mirami fiso; del tuo re Cresfonte*
> *spesso m'hai visto al fianco. Polidoro*
> *son io:...* (III, 203-206).

Anche in questo caso la situazione giustifica ampiamente l'autodenominazione, che tuttavia ha, come avremo meglio modo di precisare in seguito, un valore drammatico e non strutturale. Infatti l'identità di Polidoro è ormai nota al pubblico[6], e l'affermazione del locutore, la sua sfida, non riveste quindi valore di informazione per il funzionamento del testo, rispetto al quale è anaforica e ridondante. Essa produce solo effetti drammatici, in quanto scatena l'ira del tiranno, accelerando lo sviluppo dell'azione.

Il fenomeno di autodenominazione resta quindi relativamente poco usufruito, Alfieri vi fa ricorso quando è reso plausibile da ragioni contestuali di struttura, di tono, o di carattere drammatico, che non contravvengono all'ideale di un'opportuna verosimiglianza.

b) *L'autoidentificazione di Merope*

Il processo denominativo può talvolta risultare insufficiente, quando non siano noti, *urbi et orbi*, lo statuto del locutore e i suoi rapporti con gli eventuali altri personaggi della tragedia. Il dialogo procede quindi a quelle forme di identificazione relazionale o funzionale cui si è già accenato, e di cui ora esamineremo la portata. Merope si definisce «madre» (v. 2) e «consorte» di personaggi trucidati (v. 7). Inoltre dicendo «di due figli», lascia aperta la porta all'esistenza di altri, e subito dopo annuncia che gliene resta uno (ivi). E' cioè un accurato processo di *autoidentificazione* relazionale che concerne in parte gli antefatti, per l'*eteroidentificazione* di personaggi morti, e quindi drammaticamente inoperanti, ma anche per gli sviluppi della tragedia, quanto al personaggio del figlio.

In queste relazioni, che gli studiosi di semantica chiamano di «inversione», i rapporti tra madre e figli, tra mariti e mogli, sono al tempo stesso di autoidentificazione e di eteroidentificazione. Infatti l'un termine è definito in rapporto all'altro. In realtà Merope ci informa tanto su se stessa, quanto sui personaggi di cui indica il rapporto relazionale. La distinzione tra autoidentificazione e eteroidentificazione relazionali è in questi casi relativa, poiché risulta essere sempre simultanea, rappresentando le due facce di una stessa realtà, ed una utilità essenzialmente nozionale. L'autoidentificazione relazionale si rivela cioè al tempo stesso una forma di eteroidentificazione relazionale, sia quando assume valore *analettico*, nel caso di Merope, in rapporto agli antefatti, sia quando ha valore *proletico*, a proposito del figlio ancora vivo.

Nell'esempio tratto dal *Timoleone*, e citato parlando dell'autodenominazione, Demarista offre al pubblico non solo l'indicazione concernente il suo nome, ma anche quella della sua relazione con Timoleone e con Timofane suoi figli. E' vero per altro che l'informazione, nell'esempio del *Timoleone*, è ridondante, in quanto Demarista, di cui non si conosceva il

nome, era già nota come madre dei due fratelli rivali, in base ad altri fattori di eteroidentificazione.

Accanto a questi processi di autoidentificazione relazionale ce ne sono che hanno valore più propriamente *funzionale*[7]. Merope si dichiara «suddita» (v. 4) là «dove sovr'esso io regnai» (v. 5). La doppia situazione di regina e di suddita del tiranno usurpatore costituisce il punto di riferimento necessario per capire lo «spazio» all'interno del quale il personaggio è chiamato a presentarsi, secondo una gamma di possibilità che sfrutteranno, di volta in volta, l'elemento della regalità o quello dell'oppressione a livello di intonazione, di costume scenico, di gestualità.

Autodenominazione e autoidentificazione hanno luogo *in praesentia*. Può sembrare ovvio e quindi inutile rilevarlo. E invece la circostanza ha una sua importanza. Tutte le identificazioni *in praesentia*, quindi anche quelle di carattere dialogico, su cui dovremo ancora soffermarci, hanno valore strettamente drammatico. Si realizzano infatti attraverso il parlato di un personaggio e a proposito di uno che si trova in scena. Ciò accade nel monologo in cui, pur nello sdoppiamento, vige l'autoreferenzialità. La tendenza a trasformare l'*io* in *tu*

> Merope, *a che pur vivi? Omai più forse*
> *tu non* sei *madre...* (vv. 1-2)

si riassorbe facilmente

> *A che tre lustri in pianto*
> ho *in questa reggia di dolor trascorsi?* (vv. 3-4)

e il personaggio parla di sé, informando lo spettatore su elementi che dovranno e potranno essere riconosciuti sulla scena. Tutti i momenti di identificazione *in praesentia* sono quindi, per il loro carattere di referenzialità scenica, ricchi di informazioni da sfruttare sul piano più propriamente spettacolare e costituiscono il luogo del reperimento delle indicazioni d'autore sul modo di presentare il personaggio sulla scena[8].

c) *Eterodenominazione e eteroidentificazione prolettiche*

Altri due personaggi sono citati da Merope, e cioè il trucido mostro, ora tiranno (vv. 7 e 4) e l'«infelice vecchio» (v. 16)

tutore del figlio («quasi padre» v. 17). Entrambi sono indicati in un processo di eterodenominazione, che ha valore *proletticо*, in quanto i personaggi così denominati non sono ancora entrati in scena, e dimensione narrativa, poiché il loro nome non ci è dato all'interno di un processo dialogico, mettendo cioè in relazione i portatori del nome e il locutore che li denomina in un rapporto *io-tu*. Essi sono entrambi delle terze persone (*egli*), e quindi di loro si parla in una struttura diegetica. Ciò accade, d'altra parte, tutte le volte che il processo di eteroidentificazione ha luogo *in absentia*, sia in funzione analettica che prolettica.

Nel monologo di Merope la prolessi si rivela inoltre di portata *contestuale* e non propriamente *testuale* (= *dialogica*, in questo contesto di analisi). L'informazione che esso veicola porta verso una parte ulteriore del testo e non su quella immediatamente circoscritta nell'ambito dell'azione scenica, vista l'assenza dei personaggi in questione. Entrambi sono denominati, eterodenominati, in una dimensione prolettico-contestuale suscitatrice d'attesa. Questa risulterà colmata nel momento in cui l'arrivo di Polifonte e di Polidoro richiederà una fase di «richiamo», anche solo indiretta, delle indicazioni già fornite, che permetta di sovrapporre i dati disponibili e il personaggio in scena, chiudendo il processo di identificazione-denominazione.

Ogni ulteriore intervento si colloca nell'ambito di un arricchimento delle sfaccettature di un personaggio già identificato e denominato. Ciò si verifica nel quadro dei procedimenti anaforici presenti all'interno di ogni testo, come struttura di collegamento capace di garantirne la coerenza. Nel nostro caso si tratta di una coerenza più specificamente narrativa, ottenuta grazie al riferimento ai personaggi già noti e alle loro azioni. La coerenza in questione è più propriamente narrativa, quando si tratta di riprese che concernono personaggi assenti. Ma, visto che ci occupiamo di testi drammatici, i richiami ai personaggi in scena, quindi presenti, assumono carattere più strettamente deittico[9]. Infatti l'apostrofe, all'interno del dialogo, serve a collocarli l'uno di fronte all'altro in una dimensione propriamente scenica. Inoltre le indicazioni relazionali o funzionali sono portatrici di prescrizioni prossemiche precise. Che due personaggi siano madre e figlio, re e suddito, e così via, non è infatti solo informazione di portata nozionale. Essa esige

anche una forma di familiarità e di tenerezza o di distanza, che si traducono in intonazioni diversificate, in comportamenti scenici adeguati.

Anche i processi di identificazione relazionale e funzionale non servono quindi solo a rendere coerente e comprensibile il testo drammatico, la cui traduzione scenica si svolge sotto l'occhio di un pubblico che deve poterne seguire lo sviluppo. Sono anche portatori di implicite indicazioni teatrali, nella logica di quella che è la messa in scena implicita, pensata dall'autore e che ogni dialogo teatrale correttamente scritto veicola.

d) *L'eterodenominazione metadrammatica: l'annuncio di scena*

La conclusione del monologo di Merope ci mette in presenza di un altro procedimento, tipico del teatro classico, e ripreso nella tradizione teatrale moderna: l'annuncio dell'arrivo di un personaggio, che segna, convenzionalmente, il passaggio da una scena all'altra. La reale portata di quest'annuncio è metadrammatica, o, se si preferisce, registica. E' la delega data all'attore, e per lui al personaggio, di segnare l'entrata in scena, per una corretta esecuzione dello spettacolo.

Quando questo annuncio, come accade a proposito della conclusione del monologo iniziale della *Merope*, introduce un personaggio per la prima volta, si assiste ad una eterodenominazione, che può avviare o concludere un processo di identificazione, a seconda che il personaggio abbia, o meno, fatto oggetto di una eteroidentificazione prolettica contestuale[10]. Vediamo il testo: Merope interrompe il suo pianto e le sue scuse al defunto marito per non averlo seguito, al sopraggiungere di un intruso:

> *... Ma, viene...*
> *chi?... Polifonte! Sfuggasi* (I, 27-28).

Come si ricorderà, Polifonte era stato nominato all'inizio dello stesso monologo, ed aveva fatto oggetto di una presentazione come tiranno e assassino: ora eccolo in scena, individuato, al suo apparire, tramite questo procedimento chiarificatore di portata strutturale e metadrammatica.

4. *Dalla falsa alla vera identità*

Come si è accennato, buona parte della tragedia ruota intorno all'identificazione del figlio di Merope e del suo tutore[11]. I due personaggi sono presentati, di volta in volta, con due identità diverse, e il testo si preoccupa di far apparire la loro identificazione come provvisoria, quando si tratta di quella che poi si rivelerà falsa. L'agnizione vera e propria dà inizio alla fase risolutiva della tragedia, con la vendetta posta in atto dal giovane Cresfonte. Seguiamo le tappe di questo sviluppo drammatico, che accompagna il processo di identificazione dei personaggi.

a) *La falsa identità*

POLIFONTE (P)*: Vieni; ti appressa... Oh! giovinetto assai*
tu se', per uomo di corrucci e sangue.
EGISTO (E)*: Purtroppo è ver, contaminato io vengo*
di sangue, e forse, d'innocente sangue:
mira destino! ed innocente anch'io.
P*: Di qual terra se'tu?* E*: D'Elide.* P*: Il nome?*
E*: Egisto.* P*: Il padre?* E*: Oscuro, ma non servo* (II, 2-8).

Il dialogo pone a confronto i due nemici: il tiranno e il figlio dell'ucciso, su cui Polifonte, se potesse, vorrebbe esercitare la sua violenza, per garantirsi il trono. L'uno e l'altro ignorano la vera identità del giovane, cosicché il momento di autodenominazione dialogica, *in praesentia*, legato alla domanda di Polifonte, si manifesta come momento forte dell'identificazione non realizzata[12]. Si notino le indicazioni imprecise concernenti la paternità, spazio lasciato allo sviluppo drammatico e al *qui pro quo*. Quella relativa all'età, possibilmente anche alla corporatura («giovinetto» v. 2), ha le implicazioni spettacolari frequenti nei commenti dialogici *in praesentia* sulla persona o sulla personalità dell'interlocutore, e fa parte delle riflessioni su personaggi sconosciuti, funzione, in questa tragedia, del sospetto in Polifonte e del desiderio materno in Merope. Questa, al primo contatto col figlio, offre un'indicazione che va nel senso dell'identificazione («Oh qual strana somiglianza io veggo» II, 111)[13], anche se poi rimane inoperante. La funzione del rilievo di Merope è di informare il pubblico sulla provvisorietà dell'identificazione. Inoltre, insinuato il sospetto-certezza che il ragazzo sia suo figlio, tutti gli strazi e tutte le ire assumono agli

occhi dello spettatore una particolare forza legata alla circostanza di un pubblico che è più al corrente dei personaggi, e che quindi ha una profondità interpretativa che eccede la loro. L'intensità emotiva che ne risulta è proprio legata a queste singolari ambiguità nell'identificazione.

Un altro contributo alla falsa identificazione dei personaggi, ma al tempo stesso un valido supporto per la successiva agnizione, è parte del dialogo tra Merope ed Egisto, quando la regina cerca di sapere qualcosa di preciso sulla sua identità e sull'episodio di morte, di cui il giovane è stato protagonista.

MEROPE (M): *... E il padre tuo*
d'Elide è pure? E: *Ei di Messene è figlio.*
M: *Di Messene? che ascolto?* E: *Io da bambino*
dir gliel'udiva. M: *E' Polidoro il nome*
forse? E: *Cefiso è il nome.* M: *E l'età?* E: *Molta.*
M: *Oh ciel!... - Ma pure il nome...* (II, 194-199)[14].

Il nome vero del tutore, che conoscevamo fin dal monologo iniziale, viene ripetuto dalla regina, ma non trova riscontro nelle parole di Egisto, che invece attribuisce a suo padre quello di Cefiso. Si noti, nella strategia dell'identificazione, che Egisto dice il nome a Merope, mentre aveva dato un'indicazione senza importanza a Polifonte («oscuro» II, 7). Anche in questo caso, come per la somiglianza di Egisto con il figlioletto o con il defunto Cresfonte, il problema dell'età di Cefiso serve a mantenere il dubbio, un dubbio che non è veramente tale per il pubblico. Le indicazioni dialogiche *in absentia*, e quindi narrative, interessano in questo caso i dati anagrafici, per il riferimento al luogo d'origine, e non possono essere messe sul conto dell'identificazione del personaggio in chiave relazionale. Sono infatti soltanto un'estensione del nome proprio nel quadro di una certificazione anagrafica del tipo di quella di una carta d'identità, che raccoglie i dati essenziali e indispensabili. Dello stesso genere erano, d'altra parte, le richieste formulate da Polifonte allo stesso Egisto.

b) *L'identificazione diretta*

Un processo di identificazione diretta è posto in atto da Merope che denomina Polidoro nel quadro di un dialogo in cui l'arrivo del vecchio non è ancora fattore di scioglimento del *qui pro quo*. E' Merope che, sentendosi chiamare «Regina» (III, v. 34) risponde, denominando il tutore del figlio:

M: *Ma che veggio? se' tu?... non m'inganno io?...*
Polidoro? POLIDORO (Po): *Sì* ... (III, 36-37)[15].

Denominazione diretta, dialogica, *in praesentia*, che si accompagna con riprese significative, volte a rendere più plausibile l'identificazione e il raggruppamento memoriale dei dati disponibili. Il «Chi sei, buon vecchio?» (III, 35) di Merope è infatti un'evidente ripresa anaforica dei passi già citati sia del monologo, sia del dialogo tra Merope ed Egisto. La tarda età di Polidoro è inoltre, in relazione al valore dialogico dell'identificazione, elemento teatralmente significativo, anche sul piano della presentazione scenica del personaggio.

Il monologo di Polidoro, posto in apertura d'atto, precede immediatamente questa identificazione dialogica. Il personaggio, oltre a segnalare il ritrovamento del cinto di Cresfonte, che sembra avvalorare l'idea della sua morte, vi riprende tutte le indicazioni già fornite a suo tempo da Merope. Il suo monologo ha così un doppio valore: adduce un fatto nuovo, drammaticamente portatore di sviluppo per la trama, mentre avvia quella sorta di *climax* d'identificazione che si conclude nel riconoscimento da parte di Merope. Il procedimento è di tutto rilievo, in quanto mette in evidenza la cura con cui Alfieri immagina questi processi di agnizione, in modo da evitare ripetizioni che stancherebbero il pubblico. Il fatto stesso che in essi si mescolino riprese anaforiche, garanti della coerenza testuale e fatti suscettibili di ulteriori sviluppi, è prova della portata non meramente ridondante del passo.

c) *L'identificazione capovolta*

Infatti, nello sviluppo della tragedia un momento culminante è senza dubbio l'incontro tra Polidoro e Cresfonte, dopo che questi era stato ritenuto morto, ucciso da Egisto. Si tratta di una lunga scena, in cui avvengono due identificazioni, anche se condotte in maniera diversa e in qualche modo capovolta. Dapprima l'incontro tra i due personaggi determina l'identificazione relazionale di Cresfonte:

Po: *Par che Merope alquanto or si racqueti,*
aspettando il tiranno: a quella tomba
frattanto andrò... E: *Qual voce!...* Po: *Ivi i miei voti...*
E: *O ciel! fia ver? Quel vecchio...* Po: *Ivi mi giova*
versare il pianto... E: *Ah! non m'inganno; è il bianco*
suo crin; suoi i passi; i panni suoi... Deh, volgi

ver me buon vecchio... Po*: O chi mi chiama?* E*: Ah Padre!...*
Po*: Che veggio? Oh ciel! tu qui? tu vivo?...* (IV, 16-23).

La doppia identificazione, che si direbbe di ordine fisico, è costruita con buon effetto di parallelismo. Il riconoscimento da parte del giovane induce a mettere su Polidoro il nome di Cefiso, secondo l'indicazione già esaminata a proposito di II, 198. Ne consegue successivamente la smentita, operata come constatazione dallo stesso Egisto («Il nome tuo / non è Cefiso» IV, 112-113). Il riconoscimento del giovinetto da parte di Polidoro, ormai noto come tale, equivale all'annullamento del falso personaggio di Egisto, divenuto ormai Cresfonte. Si tratta di un'identificazione senza indicazione di nome (Cresfonte non sa ancora chi sia), ma in rapporto relazionale. L'esplosione di Egisto-Cresfonte, «Ah Padre!...», rimane senza eco: il pubblico sa ormai che il giovane non è suo figlio, e tutta la scena deve condurre alla rivelazione della vera identità di Egisto. Per questo abbiamo parlato di «identificazione capovolta». Nel giuoco dei *qui pro quo* l'identificazione «vera» (Egisto = Cresfonte) di un personaggio, completa, in apparenza, quella «falsa» dell'altro (Polidoro = Cefiso). Fino a questo punto infatti nulla aveva indicato, a livello testuale, che Polidoro e Cefiso fossero la stessa persona, anche se ovviamente il pubblico non si era lasciato ingannare.

I processi di identificazione continuano. Polidoro rivelerà a Egisto la sua origine e poi, nella scena madre dell'agnizione, quella che ha luogo in presenza di Merope, l'insieme dei dati sarà correttamente ultimato. L'indicazione solo patronimica di IV, 101 («sangue son io d'Alcide?») si completa infatti con quella esplicita di Polidoro «Il ciel ne attesto / Cresfonte egli è» (IV, 238-239)[16], accompagnata anche da quella di Merope (V, 176)[17].

E' un procedimento complesso, quasi barocco. Ma in realtà Alfieri si serve di questo doppio momento di riconoscimento per determinare la simultanea presenza di due livelli del testo, realizzati grazie al doppio fondo di cui si è parlato, e su cui ora ci soffermeremo sia pur brevemente.

5. *Identificazione strutturale ed identificazione drammatica*

La *Merope* ha attirato la nostra attenzione, in vista di un discorso più generale, sul funzionamento dei testi alfieriani e dei testi drammatici *tout court*, perché il problema dell'identità

e dell'identificazione dei personaggi vi assume rilievo drammatico. Essa offre cioè la possibilità di riflettere sui possibili livelli che caratterizzano questi processi e sulla loro funzionalità. Abbiamo così individuato quei procedimenti di auto e di eterodenominazione, di auto e di eteroidentificazione di valore dialogico-drammatico o diegetico, che, disseminati nello sviluppo dell'azione, hanno valore prolettico o analettico, e garantiscono la coerenza strutturale del testo drammatico. Non si dimentichi – era il nostro punto di partenza – che tutte queste indicazioni hanno come destinatario il pubblico. Servono cioè alla comprensione dello sviluppo dei fatti, e per questo sono parte integrante della struttura drammatica del testo, condizione del suo funzionamento spettacolare, anche in relazione alle indicazioni sceniche che forniscono.

In qualche caso, in tutti i testi che si fondano sul *qui pro quo* a livello drammatico, identità e agnizioni cessano di essere solo fattori di natura strutturale, per diventare essi stessi oggetto dell'azione drammatica. I destinatari dei processi di identificazione e di denominazione non sono allora soltanto le persone del pubblico, ma anche i personaggi del dramma. E' quanto abbiamo visto a proposito della doppia identità di Polidoro e di Egisto, in relazione alle agnizioni operate dagli altri personaggi della tragedia.

Si determinano in questo modo due livelli di funzionamento del testo, che possono dar luogo a letture diverse, divergenti o convergenti, almeno durante lo sviluppo dell'azione drammatica, e che conferiscono alle varie parti più ampio spessore, a seconda dell'ottica assunta nella decodificazione del messaggio.

Si possono ipotizzare situazioni diverse: 1) quella in cui i processi identificativi hanno valore puramente strutturale. I personaggi si conoscono tra di loro e il loro denominarsi è funzione dell'indispensabile informazione da fornire allo spettatore; 2) quella in cui personaggi e pubblico si trovano in presenza di qualche personaggio ignoto. I processi di identificazione assumono già rilievo drammatico, e il loro svolgersi vede uno spalleggiamento del personaggio da parte dello spettatore o del lettore, perché accomunati dalla mancanza di informazione; 3) quella in cui il valore drammatico dei processi di identificazione esige che questi siano tali per i personaggi e non per il pubblico. Ciò è particolarmente vero

quando, sia in chiave tragica che in chiave comica, il testo si fonda su *qui pro quo*, che debbono essere percepiti come tali dal pubblico, pena la perdita di senso dell'operazione compiuta dall'autore.

Nel caso di processi di identificazione puramente *strutturali*, una volta che le necessarie informazioni sono state veicolate, si realizza la posizione d'equilibrio, costituita dalla possibilità di completo spalleggiamento dei personaggi, che è poi una forma di immedesimazione tra pubblico e scena. Nei processi di identificazione di valore *drammatico*, invece, il testo *tende* a questa immedesimazione, che si realizza di solito prima della fine. Lo sdoppiamento tra personaggi e pubblico è lo spazio del comico o del tragico, in una lettura che vada al di là del puro intrigo, di cui i processi di identificazione sono parte integrante.

Ritornando per un istante, e per concludere, alla *Merope*, la tensione tragica del testo è duplice. Da una parte quella che si svolge nella logica della vendetta e che appartiene, come si è detto, al filone delle tragedie della libertà. Il suo interesse è relativo, in quanto la figura di Polifonte è talmente grossolana, da rendere poco plausibile la lettura tragica in questa direzione, del resto contraddetta dal titolo. Il *Filippo* si chiama così, perché, malgrado l'immedesimazione su Carlo, il ruolo chiave è quello dell'odioso tiranno che incarna la ragion di stato. *Merope* ha questo nome, perché, secondo le indicazioni della lettera dedicatoria[18], narra i travagli di una madre. Il pubblico ne è tanto più partecipe, in quanto sdoppiato nei confronti del suo personaggio. La vicenda di questo amore materno non è così solo statica presentazione di esso, ma torturata ricostruzione di un *iter*. Il personaggio lo percorre sotto l'occhio smaliziato del pubblico, che, prima di abbandonarsi all'immedesimazione, si è permesso il lusso di osservare e di compiangere, dall'alto di una più piena conoscenza dei fatti elargitagli dall'autore. Questi gli ha dato infatti la possibilità di osservare lo spettacolo coi suoi occhi, prima di invitarlo a raggiungere le sue creature e a confondersi con esse.

Giovanni Cappello
Università di Neuchâtel

NOTE

[1] Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative,* a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll.

[2] Torino, Einaudi, 1972.

[3] Basterà pensare a tutte quelle opere in cui l'aspetto *epico*, per riprendere la terminologia dello Szondi, delega a un personaggio questa funzione denominativa e identificativa. Si pensi anche soltanto ad un'opera come i *Sei personaggi in cerca d'autore* e al ruolo svolto in questo senso dal Padre.

[4] Nella *Merope* del Maffei (I, 3) invece Egisto è assalito da un brigante. Riprendendo il motivo delle precedenze che caratterizza il delitto di Edipo, Alfieri sembra suggerire, con l'autorità del modello, il riferimento ad uno scambio di persone.

[5] In effetti sono scomparsi nella tragedia alfieriana Adrasto, confidente di Polifonte, Euriso ed Ismene confidenti e fedeli di Merope. Traccia della presenza di Adrasto nel *plot* è il verso di apertura del quinto atto («Cede Merope al fine. - Adrasto vanne;») che presuppone la presenza in scena di questo personaggio muto, non previsto nella tavola posta dall'autore in apertura di testo.

[6] E' nota fin dall'inizio del terzo atto. Cfr. *infra* 4, b).

[7] La distinzione può sembrare non particolarmente utile. Ma tuttavia, mentre la relazione individua sempre altri personaggi, sia pure appartenenti soltanto all'antefatto della vicenda, la funzione non richiama necessariamente questo rapporto. Si pensi al Tigellino dell'*Ottavia*, senza che ci sia bisogno di far riferimento concretamente ai suoi pretoriani, sia pure come personaggi assenti.

[8] E' quella che altrove abbiamo chiamato didascalia implicita. Cfr. Giovanni Cappello, «Valore e funzione della didascalia drammatica», in *Teatro: teoria e prassi*, a cura di Enzo Scrivano, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 87-110.

[9] La terminologia è quella di Alessandro Serpieri, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», in *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 11-54. I fondamenti teorici di una tale ipotesi, che Serpieri costruisce interamente su basi linguistiche, sono reperibili in campo estetico in Luigi Pareyson, *Estetica*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 226-259.

[10] Anche l'eterodenominazione metadrammatica è prolettica e contestuale, in quanto anticipa l'entrata di un personaggio, restando al di fuori della nuova suddivisione testuale, del dialogo che incomincerà subito dopo. Ma proprio per questa sua funzione di *snodo* tra le due parti, sarebbe idolatria terminologica volere insistere su quest'aspetto.

[11] Nella tragedia del Maffei non c'è *qui pro quo* a proposito dell'identità di Polidoro. Tutta la problematica si trova concentrata su Egisto-Cresfonte. Il raddoppiamento operato da Alfieri mostra quanto centrale sia per lui questo problema dell'identità in relazione al valore tragico dei tormenti di Merope, cui contribuisce la doppia identità di Polidoro. Cfr. *infra* 4, a).

[12] Si noti come la tavola dei personaggi non faccia menzione alcuna di questa doppia identità. Inoltre Egisto continua ad essere indicato con questo nome nel testo, fino alla fine, anche dopo essere stato identificato come Cresfonte, e dopo aver assunto completamente la sua nuova identità (Cfr. atto quinto).

[13] L'indicazione di Alfieri è molto più sobria di quella del Maffei. In Egisto che parla a Polifonte, Merope riconosce un atteggiamento tipico del marito: «O Ismene, nel aprir la bocca ai detti / Fece costui col labbro un cotal atto, / Che 'l mio consorte ritornommi a mente, / e mel ritrasse sì com'io 'l vedessi» (I, 219-222).

[14] Analogamente più sobria, rispetto a quella del Maffei, appare in Alfieri l'insinuazione del possibile riconoscimento di Cresfonte legato all'età del padre-tutore. L'indicazione del nome è invece evitata con l'arrivo di Polifonte, conformemente alla scelta di non raddoppiare il problema delle false identità.

[15] Nel Maffei invece la regina non riconosce il suo fedele servitore. La scena è di grande effetto drammatico: Polidoro arresta Merope che sta per uccidere Egisto (III, 7). Alla fuga di questi segue il riconoscimento, sollecitato dal vecchio, e l'immediata rivelazione dell'identità del giovane. Alfieri, facendo in modo che Polidoro prima dica a Merope della morte del figlio, poi ritrovi Cresfonte, creduto morto, e quindi informi opportunamente la regina, sia pure con difficoltà, vista la presenza del tiranno, ottiene una moltiplicazione di scene tutte incentrate sull'amore materno, e filiale anche nei confronti del padre putativo. Ne risulta un'efficace sottolineatura del tema centrale.

[16] L'ordine delle indicazioni è inverso rispetto a quello che si riscontra nella *Merope* del Maffei, a causa delle già segnalate diversità di presentazione del nodo drammatico. Polidoro afferma «Quegli è Cresfonte, è il figlio tuo» (III, 203) mentre Egisto dice «In queste vene adunque / scorre il sangue d'Alcide» (V, 69-70). Diversa è la forza della *brevitas* alfieriana, identica la collocazione legata all'*enjambement*.

[17] Anche nel Maffei si registra il riconoscimento di Cresfonte da parte di Merope, all'intenzione dei cittadini. Così l'agnizione interna alla famiglia è legata all'affermazione di Polidoro, quella pubblica alle parole di Merope.

[18] Le parole con cui inizia la lettera dedicatoria alla madre sono le seguenti: «Una mia tragedia, che ha per base l'amor materno, spetta a lei, amatissima madre mia.»