

Nel labirinto degli indizi. La Merope di Maffei

di Davide Bellini*

1. Il successo della *Merope* di Maffei fu, per la prima volta nella storia della tragedia italiana, successo di platea anziché di biblioteca¹. Alla riuscita della *pièce* contribuì senz'altro il collaudato mestiere della compagnia Riccoboni, cui fin dall'inizio venne affidata la messinscena, mentre una notevole eco europea fu assicurata dalla polemica con Voltaire². Ma indubbi meriti spettarono al talento drammaturgico dell'autore, che, attraverso un metodo di lavoro sempre attento al punto di vista dello spettatore, aveva finalmente saputo ordire un congegno teatrale avvincente ed equilibrato.

Storicamente, tuttavia, l'interpretazione di quest'opera è stata condizionata da una peculiare prospettiva. Essa, infatti, si legge in prevalenza attraverso il confronto con la *Merope* di Alfieri: approccio legittimo ma non privo di controindicazioni. L'effetto prospettico che può conseguirne – unito a un giudizio di valore che preferisce puntualmente il lavoro di Alfieri, cui d'altronde spetta la definizione dell'idea di “tra-

* Università degli Studi di Palermo.

¹ La prima si tenne a Modena il 12 giugno del 1713, alla presenza del duca Rinaldo I d'Este. Un successivo allestimento fu quello del Vendramin di Venezia nel 1714; già nel 1717 la tragedia era a Parigi, sempre con la compagnia Riccoboni. Sulla fortuna scenica dell'opera cfr. le notizie premesse a Scipione Maffei, *Merope*, in E. Mattioda (a cura di), *Tragedie del Settecento*, vol. I, Mucchi, Modena 1999, pp. 160-3. Salvo differenti indicazioni, cito il testo da Scipione Maffei, *Merope*, a cura di S. Locatelli, ETS, Pisa 2008 (fra parentesi indico atto, scena e versi di riferimento).

² Longoni ha parlato acutamente di «sinergia posta in essere da una strategica rivalità – a cui il Marchese non esitò a aderire – di efficacia incomparabilmente superiore rispetto a qualsiasi consenso» (F. Longoni, *Merope. Genesi e parabola di un successo*, in G. P. Marchi, C. Viola (a cura di), *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, CIERRE, Verona 2009, p. 76).

gicità” invalsa dal Romanticismo in poi – rende meno facile cogliere gli aspetti distintivi dell’operazione di Maffei. Se giudicata con parametri alfieriani, la *Merope* di Maffei finisce per apparire come la tragedia delle passioni medie o mediocri, cui manca la folgorante energia di un vero conflitto fra i personaggi. A cristallizzare questa lettura ha contribuito un elemento storiografico innegabile, cioè il ruolo di primo piano rivestito da Maffei all’interno della cultura arcadico-razionalistica. Il “buon gusto” della rifondazione post-barocca doveva giocoforza mal conciliarsi con quella dismisura delle passioni che sarebbe poi diventata il requisito necessario della tragicità³. Alcuni critici, all’interno di questi stessi parametri, hanno tentato di intraprendere la direzione opposta. Così Ringger ha sostenuto che, nonostante il *milieu* arcadico, la tragedia del Marchese non è poi così anemica nel rappresentare il furibondo amor materno della protagonista⁴. Qualunque sia l’esito valutativo di questa impostazione, la *Merope* di Maffei viene in ogni caso considerata come tappa di avvicinamento (ora più, ora meno lontana) alla meta finale della tragedia «tetra e feroce», «di un solo filo ordita»⁵ che diventerà poi la tragedia per antonomasia: quella di Alfieri.

Ma accostarsi alla *Merope* di Maffei con lenti alfieriane, cioè come a una tragedia in cui va obbligatoriamente registrata la temperatura delle passioni e la dirompenza dello scontro fra antagonisti, è proprio l’unica chiave di lettura possibile? Forse no. Con questo contributo, allora, vorrei spostare (almeno parzialmente) il *focus* dell’analisi critica. E provare a verificare l’ipotesi che, con la sua *Merope*, Maffei sperimentasse una nuova estetica tragica ben rispondente all’idea settecentesca di una verità relativa, processuale e frammen-

³ «Il Maffei vagheggia un mondo semplice e primitivo, anche se lo presenta arcadicamente composto entro i limiti di una ragionevolezza che esclude la rozzezza e la volgarità. In questo modo dominano, ordinati e chiarificati, alcuni sentimenti elementari e costanti della natura umana» (G. Gasparini, *Introduzione*, in *La tragedia classica. Dalle Origini al Maffei*, UTET, Torino 1976, 1989, II ed., p. 31). «Non già che siano mancati agli altri due tragici [Maffei e Voltaire] la concezione della totalità delle potenze della passione materna, e il proposito di farne il pernio della loro azione drammatica, ma alla concezione e all’intenzione non s’adeguano sufficientemente né le loro serene e poco appassionate anime, né le loro composte fantasie, né la loro virtù di penetrare o di divinare tutto l’intimo *pathos*, tutto il torturante travaglio della vicenda meropea» (P. Leonetti, *Introduzione*, in V. Alfieri, *Merope*, Rondinella, Napoli 1934, p. 19).

⁴ K. Ringger, *La Merope e il “furor d’affetto”: la tragedia di Scipione Maffei rivisitata*, in “Modern Language Notes”, XCII, 1977, 1, pp. 38-62.

⁵ V. Alfieri, *Risposta dell’Autore alla Lettera di Ranieri de’ Calzabigi*, in Id., *Tragedie*, vol. I, Ciardetti, Firenze 1824, p. 60.

tata. Un teatro in cui la tensione drammatica non fosse catalizzata tanto dalla dismisura del *pathos*, quanto dall'inafferrabilità del vero e del certo, dallo stratificarsi di informazioni che smarriscono i personaggi (e il pubblico) in un dedalo di interpretazioni destinate a rivelarsi fallaci.

2. La vicenda di Merope, oggetto di una perduta tragedia euripidea (*Cresfonte*), era nota principalmente attraverso la scheda riassuntiva del mitografo Igino. Ma la citazione più importante era contenuta nel testo fondativo della ripresa tragica moderna. Aristotele, nella *Poetica*, aveva infatti puntualizzato che la miglior situazione tragica è quella in cui un evento terribile sia commesso o preparato fra due consanguinei che ignorino il proprio legame di parentela. È proprio questo il caso della regina di Messenia, che «sta per uccidere il figlio e non lo uccide, ma lo riconosce»⁶.

Un precedente significativo della *Merope* di Maffei va rintracciato, com'è noto, nella tardo-rinascimentale *Merope* di Pomponio Torelli (1587). I due *plot* sono simili per quanto riguarda alcune linee principali, ricavate proprio dal riassunto di Igino. Merope è vedova del giusto re Cresfonte, spodestato dal tiranno Polifonte che l'ha assassinato facendo poi strage della sua prole. Solo un figlio di Cresfonte e Merope è riuscito a scampare al massacro, e vive nascosto in Etolia affidato a un anziano tutore. Anni dopo, il tiranno cerca di imporre a Merope un matrimonio che lo renda più saldo sul trono. Nel frattempo giunge alla reggia un giovane viandante accusato di omicidio; Merope si convince che la vittima sia suo figlio, e, assetata di vendetta, si appresta a trucidare il forestiero. Mentre sta per sferrare il colpo mortale, scatta l'agnizione: il viandante è proprio il figlio superstite, che riuscirà poi a uccidere il tiranno e a cingere la corona.

Nella tragedia di Torelli, il giovane è consapevole del suo *status* regale, e muove verso il palazzo con la deliberata intenzione di ingannare Polifonte attraverso un raffinato stratagemma: fingersi, appunto, un perfetto sconosciuto, e guadagnare l'intimità del tiranno millantando di averne eliminato il rivale. Nella tragedia di Maffei è invece il contrario; il viandante è ignoto a se stesso. A questa decisiva modifica si accompagna una ristrutturazione di tutti i vettori principali della trama. Nella tragedia di Torelli non c'è spazio per il momento dell'inchiesta. A prevalere non sono tanto i punti interrogativi dell'indagine,

⁶ Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donnini, Einaudi, Torino 2008, p. 99 (1454a).

ma i punti esclamativi delle fiere passioni che animano i personaggi. L'azione viene spinta in avanti dalle molle interiori dei singoli caratteri, mai sottoposti alla torsione dubitativa che viene dall'opacità dei fatti. Il figlio di Merope è un astuto simulatore che, senza esitazioni, mette in atto con lucidità il suo piano impeccabile. Merope stessa giganteggia in un doppio furore: prima come vedova orgogliosa che si dice pronta a morire pur di evitare le nozze con l'odiato Polifonte, poi come madre disperata e smaniosa di vendicarsi contro l'omicida del figlio. In più di un punto Merope utilizza così i codici di un tragico funesto, esclamativo come si è detto, in cui le passioni sono preconfezionate per la declamazione⁷.

Nella tragedia di Maffei, invece, domina un profilo interrogativo e problematico. Ai personaggi (e, come vedremo, almeno in parte anche al pubblico) si propone un doppio quesito da risolvere. Chi è la vittima? Chi è l'omicida? Attorno a tali domande si addensano indizi e sospetti per tutta la durata dei primi tre atti. Il sistema dei personaggi diventa quasi una comunità interpretativa in cui ognuno, dal proprio punto di vista, propone ipotesi per risolvere il giallo, senza tuttavia mai riuscirci. Proprio su questa difficoltà viene annodata la tensione drammatica.

Anche nella tragedia greca sono presenti momenti di inchiesta razionale: innanzitutto quello di Edipo⁸. Però il percorso attraverso il quale Edipo si rende conto della verità è lineare, un *climax* senza deviazioni. Nella tragedia di Maffei la procedura di accertamento della verità è ondivaga e tendenzialmente erronea⁹, affidandosi ad ipotesi che si

⁷ Così Merope reagisce alla notizia che le sarà imposto il matrimonio con Polifonte: «Ne le mie nozze accenda / Pluto sulfurea face, / sorgan l'orride figlie / di spaventosa notte / con chioma d'angui venenosi attorta, / vesta la fraude il manto / di diversi colori; / e col pianto accordandosi i singulti, / vengano a celebrare / le nozze, ch'io abborrisco, / e quell'empio comanda» (P. Torelli, *Merope*, Parma 1589; poi in *Teatro Italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, t. I, Jacopo Vallarsi, Verona 1723, pp. 279-80, da cui si cita).

⁸ «Il Maffei fu il primo ad operare decisivi innesti di derivazione sofoclea: il giovane eroe ignoto a sé stesso, il destino che lo indirizza verso la sua vera città natale, l'incontro con uno sconosciuto che lo affronta e ne resta ucciso. In tal modo viene resa "complicata" – per dirla alla maniera del Trissino – la lineare trama di Euripide riferita da Igino» (F. Longoni, «Ecco il tiranno». *Quale testo della Merope maffeiana lesse l'Alfieri*, in «Studi Settecenteschi», 21, 2001, pp. 111-40: 131).

⁹ I, 3: Merope osserva il viandante accusato di omicidio: qualcosa della sua espressione gli ricorda il marito. II, 2: giunge la notizia che il figlio di Merope non è più reperibile: Merope si abbandona all'angoscia, e pensa che sia proprio suo figlio l'ucciso. II, 6: Euriso mostra a Merope l'anello: Merope si disperava. III, 4: Egisto si

rivelano fallaci. Il proposito di Maffei è quello di prostrarre le difficoltà dell'inchiesta. Ad alimentare l'efficacia del dispositivo drammaturgico non è un conflitto psicologico fra caratteri definiti in partenza, ma il tenue filo dell'incertezza che percorre i fatti. Tutto è sospeso fino al momento in cui l'identità del giovane non viene svelata¹⁰.

C'è finezza psicologica in una tale costruzione, perché sull'ipotesi (erronea ma accreditata) che il giovane morto sia il figlio di Merope, i due principali personaggi proiettano le note salienti della propria indole. Il tiranno, cinico e ipocrita, lo spera e se ne illude¹¹; la madre lo teme con ossessiva angoscia. In questo congegno di inerzia psicologica, la tragedia dimostra che la verità del cuore è fallace. Ma ciò che conta rilevare è che Maffei non analizza i caratteri in sé, come entità assolute e autonome. Al contrario, li fa reagire, quasi chimicamente, con il flusso delle informazioni, vero catalizzatore dell'azione. Dunque il punto non è che la tragedia di Maffei sia difettosa per le sue passioni medie o mediocri, destinate a venir perfezionate solo dalle passioni feroci e assolute di Alfieri. In Maffei il catalizzatore tragico non risiede nelle passioni, bensì nell'interazione fra l'indole dei personaggi e l'accidentato quadro indiziario cui di volta in volta riescono ad accedere.

A tutti manca una porzione decisiva di verità. Ciascun personaggio ha una quota fatalmente limitata di informazioni, e ciò mette in primo piano il momento della ricostruzione indiziaria. Nel confronto fra la *Merope* di Maffei e quella di Alfieri, si sottolinea quasi sempre come una delle prime mosse di Alfieri sia di condensare drasticamen-

lascia sfuggire un accenno al padre e alla Messenia; Merope torna a dubitare, ma irrompono le guardie.

¹⁰ Alfonzetti ha messo in luce come il dispositivo del «finale *inaspettato*» sia peculiare della ripresa tragica settecentesca. La cancellazione di prologhi e cori eliminava un versante di commento e di «guida» per lo spettatore che favoriva la *suspense*, concentrando tutta l'attenzione sui progressivi snodi della trama. Per quanto riguarda la *Merope* di Maffei, in particolare, «scompare l'anticipazione profetica riguardante il ristabilirsi della giustizia» che aveva caratterizzato la *Merope* di Torelli. «Si lavora così ad effetti di sorpresa con la ricerca di nuovi tipi di agnizione [...] e con sequenze che lasciavano gli spettatori col fiato sospeso [...]. Sul finale inatteso si gioca il nuovo senso del teatro che i primi riformatori hanno maturato a stretto contatto con la pratica del teatro dei dilettanti e dei professionisti» (B. Alfonzetti, *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni*, in B. Alfonzetti, G. Ferroni (a cura di), *I finali: letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 41-71: 45).

¹¹ «Veduto ho sempre / creder l'uom di leggèr ciò che desia», commenta sagace Adrasto quando Polifonte gli dice di essere certo che l'uomo ucciso sia stato il figlio di Merope (III, 1, vv. 7-8).

te il sistema dei personaggi, eliminando aiutanti e confidenti¹². Tale semplificazione moltiplicherebbe la tensione tragica. Ma è probabile che l'idea di tensione portata avanti da Maffei, pur diversa da quella di Alfieri, sia non meno legittima. Un alto numero di personaggi consente, infatti, a Maffei di distribuire in modo più dispersivo frammenti di verità che, attraverso le varie peripezie della trama, rallentano la composizione di un'ipotesi organica capace di sciogliere il nodo dell'inchiesta.

In questa tragedia non esistono trame laterali; esistono, tuttavia, strategie laterali di inchiesta. Il quesito è lo stesso per tutti, ma ciascuno cerca di avvicinarsi dal proprio punto di vista. Maffei tiene saldo un solo motivo, quello dell'incerta identità del viandante (e di chi ha ucciso), intorno a cui ruotano le aspirazioni delle due controparti. Su questo interrogativo si addensano gli indizi, che spesso prendono forma di oggetti. Tale è senz'altro l'anello di cui viene trovato in possesso il giovane viandante giunto nella reggia.

L'anello è oggetto centrale dell'inchiesta nella prima parte, simbolo di una verità inafferrabile e feticcio delle ansie indagatorie che animano i personaggi. Da Euripide al Seicento italiano, monili e sigilli di varia fattura erano stati spesso usati come chiave dell'agnizione. Un *topos* inflazionato dunque, la cui comparsa in scena era interpretata dal pubblico come segno di un imminente scioglimento del nodo. Maffei se ne rende perfettamente conto e, da acuto riformatore, affronta il dispositivo per capovolgerne l'effetto e smentire l'orizzonte d'attesa. Utilizza così l'anello non come strumento di scioglimento del nodo, ma, al contrario, di ulteriore complicazione¹³. Questo meccanismo, a mio giudizio importante per comprendere la poetica drammaturgica di Maffei, non è ancora stato valutato con la dovuta attenzione. Cerchiamo di farlo adesso, avvicinandoci al testo.

¹² Si è parlato giustamente, per la *Merope* di Alfieri, di una protagonista «drammaticamente scolpita in una regalità di segno shakespeariano. [...] Fantasmi insanguinati si muovono per lei su un palcoscenico della memoria in cui rive ossessivamente la scena cruenta dell'uccisione di marito e figli» (S. Costa, *Merope*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 107, 2, 2003, pp. 564-82: 580).

¹³ «La frequenza d'agnizioni, e di groppi introdotti nel passato secolo per via d'anelli, ha reso tal segnale troppo volgare; per altro in sé, usato con fondamento di verisimiglianza, non può riprendersi. [...] Non sarebbe forse con tutto ciò lodevole il far dipendere da un tal contrasegno lo scioglimento finale, ma qui non serve se non a preparare un accidente» (S. Maffei, *Annotazioni*, in *La Merope. Tragedia*, Ramanzini, Verona 1745, pp. 119-20).

Nella scena I, 4, il viandante si è appena disculpato davanti al tiranno; ha ucciso, sì, ma per legittima difesa. Il consigliere del tiranno Adrasto, rimasto solo con l'omicida, sottolinea però un'informazione di cui finora egli solo è al corrente. L'omicida è stato, infatti, trovato in possesso di un anello che potrebbe essere interpretato come refurtiva, e quindi come movente dell'aggressione. Egisto si discolpa: l'anello è suo, dono di suo padre; non l'ha rubato alla vittima. La sua difesa è vera; ma non è credibile, e infatti non viene creduta da Adrasto, che attacca ironico: «Or dunque in tuo paese i servi / han di coteste gemme?». Egisto ribatte: «A ciò non so che dir»¹⁴. Alla pertinente obiezione Egisto risponde dunque con un secco "non so".

È un vero *Leitmotiv* della tragedia: il campo conoscitivo di ciascun personaggio è fatalmente limitato; la ricerca della verità si scontra sempre con delle zone d'ombra che nemmeno il dialogo può illuminare.

L'anello passa poi nelle mani di un aiutante del fronte opposto, Euriso, che pensa di sfruttare la stessa equazione anello = ricchezza per assicurare Merope. Se l'ucciso possedeva un anello, l'ucciso era ricco; dunque non può essere il figlio di Merope, che è sicuramente povero. Ma vedendo l'anello, Merope precipita nello sconforto: è proprio quello che regalò, anni prima, a suo figlio.

L'oggetto, dunque, passa di mano in mano, nudo indizio di volta in volta caricato di interpretazioni discordanti, che però non arrivano mai alla verità per l'intrinseco disordine in cui versa il quadro dei dati. Si noti come i due aiutanti applichino una stessa logica deduttiva. Partendo da un'opinione generale che vede nel possesso di gioielli un indice di ricchezza, il dato particolare (un uomo che possiede un anello) viene utilizzato come base per fondare un'ipotesi persuasiva sulla dinamica del delitto. Le premesse razionali e di verosimiglianza sono dunque rispettate; l'inchiesta, o meglio le inchieste parallele, procedono sempre su binari formalmente corretti, ma non riescono a sciogliere il quesito. Il verosimile non è il vero, e spesso viene sviato proprio dalla forza coercitiva delle passioni, allontanandosi pericolosamente dal vero a cui pure tende. Ecco la radice della poetica tragica di Maffei.

Se Merope, come ha fatto Adrasto, potesse ascoltare l'autodifesa di Egisto, concluderebbe facilmente che Egisto è suo figlio. Ma la traiettoria dell'*inquiry* è più fragile e complicata. I personaggi sono precipitati nel labirinto degli indizi; ognuno detiene una quota di informa-

¹⁴ I, 4, vv. 346-347 e 350.

zioni che, da sola, è insufficiente a raggiungere la verità. Il silenzio di Adrasto è fondamentale, poiché rende possibile l'equivoco in cui cade Merope. I personaggi secondari non sono dunque passivi confidenti o interlocutori marginali, ma si posizionano in punti nevralgici della trama, a trattenere o deformare flussi di informazioni la cui opacità prolunga l'incertezza e la tensione drammatica¹⁵.

L'incompletezza dei dati genera ipotesi erranee, troppo rapidamente accreditate dal calore della passione. L'illuminista Maffei non ritiene l'istinto materno un criterio di giudizio attendibile per orientarsi nel dedalo dei fatti. Quando Merope si convince che il figlio è morto, proprio Euriso – fino a quel punto prudentemente ottimista sulle sorti del giovane – sembra arrendersi al dolore della donna, e commenta: «Presentimento hanno le madri ignoto» (II, 6, v. 360). Anche Ismene sottolinea: «Il cor gliel disse» (II, 6, v. 361). Ma entrambi hanno torto. Tutto il patetico lamento di Merope sulla presunta morte del figlio (III, 6, vv. 310-355) è costruito su una falsa interpretazione dell'indizio-anello.

Genuina ma fallace, la retorica del dolore domina questa scena. E trae in inganno lo stesso tiranno, che si compiace in disparte: «Non cetre o lire mi fûr mai sì grate / quant'ora il flebil suon di questi lai, / che del spento rival fan certa fede» (III, 6, vv. 356-358). Anche Polifonte crede dunque, erroneamente, di aver guadagnato la sua certezza; e lo fa appunto basandosi sull'eloquenza del dolore materno («Al suo dolore il credo», aveva già detto a III, 1, v. 21). Ma subito torna puntuale il motivo del “non so”, un'opacità dei dati che impedisce ai personaggi di comprovare una tesi di cui si sono appena detti ingenuamente sicuri. Nella fattispecie, Adrasto chiede al tiranno come abbia fatto Merope a scoprire la morte del figlio. Polifonte risponde: «Ben chiaro / non comprese il servo, ma assicura / che a dubitar loco non resta» (III, 1, vv. 33-35). Se Polifonte sapesse su quale argomento Merope ha basato la sua deduzione (l'anello donato dal padre), Adrasto sarebbe facilmente in grado di riconoscerli la difesa del viandante, e di concludere che quest'ultimo è proprio il figlio di Merope – ap-

¹⁵ «Le mie persone subalterne non servono solamente per far compagnia all'altre, o per dar loro motivo di ragionare, come in altre Tragedie avviene. Hanno parte nell'espressione del carattere, che si è preso a rappresentare, e contribuiscono alla costituzione della Favola, e allo scioglimento del nodo. Non parlano mai di cose estrinseche alla faccenda che corre, e co' lor discorsi si fa sempre strada per arrivare al termine: non ci fanno adunque perder tempo, né cammino» (S. Maffei, *Risposta alla lettera del Signor di Voltaire*, ivi, pp. 190-1).

prontando per tempo le opportune contromosse. Ma ogni personaggio detiene soltanto una verità parziale, e il tragico percorso delle false inferenze può continuare.

3. Attraverso quali strumenti linguistici e formali Maffei dà alla tragedia la fisionomia dell'indagine? Già a una prima lettura, appare chiaro il predominio di un vocabolario assai caratterizzato in questo senso. La parola *sospetto* compare, in posizione metrica forte, fin dal primo verso della tragedia (poi II, 6, v. 316). Altre parole chiave che contribuiscono a delineare tale campo semantico sono: *investigar* (III, 2, v. 127), *indagar* (III, 2, v. 116), *error* (nel senso di deduzione fallace: III, 4, v. 207), *riscontro* (I, 3, v. 285), *indizio* (III, 2, v. 119), *delitto* (III, 2, v. 97), *pruove* (II, 6, v. 317). Sarebbe facile verificare come un simile vocabolario manchi del tutto dalla tragedia di Torelli. Il soggetto è lo stesso, ma il trattamento drammaturgico è radicalmente innovativo.

Ci sono poi singole scene in cui emergono con chiarezza l'atmosfera di relativismo e il profilo interrogativo di cui abbiamo parlato. Un buon esempio è costituito da II, 2, in cui ogni personaggio parte dalla sua porzione di verità, dal suo campo conoscitivo limitato, per costruire un'ipotesi. Euriso obietta a Merope di aver abbandonato un codice razionale («Tu omai nel pianto la ragion sommergi», II, 2, v. 107). Eppure Merope si mostrerà subito meno delirante del previsto. Merope non delira; sospetta. E i suoi sospetti si basano su dati di fatto. Alla richiesta di Euriso di mostrare in cosa consista il suo «timor», la regina risponde in maniera secca, circostanziando precisi dati di spazio e tempo.

EURISO. Tu omai nel pianto la ragion sommergi.

MEROPE. Ah! tu non sai da qual timor sia vinta.

EURISO. Dillo, reina.

MEROPE. Già due giorni, al ponte
che le due strade unisce, un uom fu ucciso. 110

EURISO. Il so, ché Adrasto l'omicida ha colto.

MEROPE. Or quell'ucciso io temo – e piaccia al cielo
che 'l mio timor sia vano – io temo, Euriso,
non sia stato Cresfonte¹⁶.

EURISO. O eterni numi!
Dove mai non vai tu cercando ognora 115
i motivi d'affanno!

MEROPE. Troppo forti

¹⁶ Così si chiama il figlio di Merope, che alla reggia compare tuttavia nei panni di un forestiero e con il nome di Egisto.

son questa volta i miei motivi. Ascolta,
 qui de' Messeni alcun non manca, ond'era
 quell'infelice un passegger; confessa
 il reo ch'era d'età a la sua conforme, 120
 ch'era povero e solo e che veniva
 di Laconia. Non vedi come tutto
 confronta? Appresso egli stringea una clava.
 Forse il vecchio scoperta al fin gli avea
 l'erculea schiatta, ond'ei de l'arme avita 125
 giovanilmente facea pompa e certo
 qua sen veniva per tentar sua sorte.
 EURISO. Piccioli indizi per sì gran sospetto.

«Un uom fu ucciso»: Merope parte da un dato di fatto e da una circostanza spazio-temporale precisa, che è condivisa dal suo interlocutore («Il so»). A questo accordo su informazioni di base si sovrappone il timore di Merope. Si osservi appunto la sequenza di ripetizione e poliptoto «temo»: «timor»: «temo» (vv. 112-113; «timor» compariva già al v. 108), quasi a prolungare un angosciante sospetto attraverso la dizione scenica. Euriso oppone esclamativamente la sua perplessità, ma è costretto a riconoscere che l'atteggiamento di Merope è quello di una ricerca improntata a legami di causa-effetto che attinge alla realtà esterna: un *dove* che coincide appunto con lo spazio dei fatti, in cui Merope va *cercando* dei *motivi*, cioè dei sostegni logici alla sua condizione di *affanno*. Merope riprende il suo discorso continuando ad appoggiarsi su argomenti quantitativi e razionali. La sintonia con il codice del suo interlocutore è ancora provata da un'epanadiplosi: di *motivi* ha parlato Euriso, e anche Merope parla di *motivi*: che adesso sono *forti*, ma di una forza che risiede ancora una volta su indizi estratti dalla realtà. Merope li elenca in una struttura incalzante in cui i legami testuali sono costituiti da particelle che indicano consistenza spaziale e nessi causali: *qui, onde, quello, appresso, onde, certo*. La sua argomentazione inizia a farsi più debole soltanto dopo il *forse*, che introduce un'ipotesi non verificabile – e che però serve a giustificare l'indizio precedente, cioè il fatto che il viandante aveva una clava. Euriso evidenzia con chiarezza, in un verso stringato, il legame tra *indizi* e *sospetto*, e lo giudica insufficiente.

Nei versi successivi Merope continua a snocciolare sospetti in forma interrogativa. Attraverso questa scelta si capisce molto bene come Maffei voglia inscenare lo sforzo di un'inchiesta dialogica e razionale. Perché l'omicida è stato accompagnato da Adrasto, intimo consigliere del tiranno? Come mai il cadavere non si trova? Euriso difende il suo scetticismo: «Deh! quanto ingegnosa / tu sei per tormentarti!»; ma nel

frattempo, proprio nella scelta dell'aggettivo *ingegnosa*, riconosce che il procedimento di Merope si basa su una scrupolosa filiera di deduzioni. Merope ribatte parlando del suo modo di procedere come *divisamenti*: sostantivo che nel Vocabolario della Crusca del 1691 viene definito come l'atto di imporre «ordine, distinzione, scompartimento. Lat. *distinctio, ordo*»¹⁷.

La scena tragica, da spazio del furore oratorio, diventa spazio dell'analisi dei fatti e delle informazioni. Non sono più gli affetti a dare impulso all'azione, ma viceversa. Merope, lucida regista del proprio sospetto, coinvolge Ismene nell'inchiesta, e le chiede se anche lei non è rimasta sorpresa dall'atteggiamento del tiranno. Polifonte, infatti, è stato stranamente solerte nell'evitare qualsiasi contatto fra Merope e l'omicida, poi si è mostrato disponibile nei confronti della richiesta di Merope quando quest'ultima gli ha chiesto di salvare la vita al giovane viandante. Stavolta Ismene, a differenza di Euriso, conferma l'opinione di Merope, che guadagna quindi terreno e credibilità nel suo *challenge* indiziario.

ISMENE.	In fatti	
molto cortese fu, molto clemente		
egli allor si mostrò; non può negarsi		
che diverso è pur troppo il suo costume.		
EURISO.	Ma gioverebbe in questo caso a lui	145
più 'l divulgare che l'occultare il fatto		
per troncare a chi l'odia ogni speranza.		
MEROPE.	Non già, ché troppo il popol questa nuova	
atrocità commoverebbe a sdegno.		
EURISO.	Ma come vuoi ch'egli abbia or di repente	150
scoperto il figlio tuo?		
MEROPE.	Chi de' tiranni	
può penetrar le occulte vie? Fors'anco		
sol per spogliarlo il rio ladron l'uccise,		
e dipoi s'è scoperto.		
EURISO.	Or io di questo	
labirinto, che tu a te stessa ordisci,		
spero di trarti in breve.		
		155

¹⁷ Lo stesso Maffei chiosa nelle *Annotazioni* (cit., p. 123, corsivo mio): «In questa Scena si riconosce l'indole dell'affetto inclinato sempre a sospettare, e a temere. Intesa la presenza del figlio, più *motivi* si presentano alla sua *mente* di temere, che l'ucciso giovane fosse desso, e gli va *sottilmente ricercando, e mettendo insieme*, talché per verità vien a parere non improbabile ciò che le è venuto in pensiero, accozzandosi tanti *indizj*».

Il breve parere di Ismene si apre con il connettivo *In fatti*, che bisogna apprezzare (anche grazie alla scrizione analitica) nel suo valore etimologico: si ritorna dunque alla sfera fattuale, e Merope, ora meno isolata nel suo sospetto, segna un punto a suo favore. C'è dunque un nesso fra il sospetto e i fatti, anche se ambiguo e discutibile. Euriso obietta: il tiranno avrebbe interesse a divulgare la notizia della morte dell'erede al trono. Merope ribalta abilmente la valutazione di Euriso: se lo facesse, scoppierebbe una rivolta. Occorre osservare la confezione metrica di quest'ultimo scambio dialettico. Molti altri tragediografi, per la sua dinamica di speculare rovesciamento di argomenti, l'avrebbero sistemato in una convenzionale sticomitia; Maffei, invece, che vuole echeggiare nel copione la naturalezza di un dibattito concitato, aderente ai fatti e avulso da pose retoriche, disegna una struttura asimmetrica in cui ai tre versi della battuta di Euriso corrispondono i due della battuta di Merope (e si noti anche la posizione metrica leggermente sfalsata dei due condizionali *gioverebbe* e *commoverebbe*).

Meno lucida (e di nuovo contrassegnata da un flebile *forse*) è la risposta della regina alla nuova obiezione di Euriso (vv. 150-151). Merope in questo caso si affida alle *occulte vie* dei tiranni. Ancora una volta, dunque, i personaggi devono ammettere un'insufficienza dei supporti di realtà su cui basare la propria ipotesi. È notevole, infine, la metafora del *labirinto* utilizzata da Euriso. Nel Seicento tale immagine era stata utilizzata perlopiù come allegoria morale, a significare uno smarrimento di natura etica¹⁸. Qui il labirinto chiamato in causa ha un altro significato, e diventa simbolo di una realtà su cui l'ingegno non riesce a far presa proprio per l'inconsistenza dei dati. È il labirinto degli indizi su cui Maffei disegna la nuova tragedia. Uscirne si rivelerà molto più difficile del previsto, tant'è che a un certo punto Euriso dovrà arrendersi alla convinzione di Merope che suo figlio sia effettivamente morto.

4. Il riconoscimento del giovane e lo scioglimento del nodo giungeranno in maniera del tutto casuale, a un punto ormai avanzato della

¹⁸ «Dall'esser il laberinto così pieno d'intrichi, e di confusione, come si è detto, n'è seguito, che d'ogni cosa, di cui non si sa ritrovar l'uscita si dice, che sia laberinto, e chi non si può liberar da qualche impaccio ritrovarsi in un laberinto, ma principalmente cinque sono le cose, le quali mi pare, che possano di questo nome esser dotate, conforme a' cinque laberinti di sopra raccontati. I giudicij divini, questo è il primo. Il peccato, questo è il secondo. Il cuor humano, questo è il terzo. Le miserie di questa vita, il quarto. I piaceri del mondo, il quinto» (P. Aresi, *Laberinto* [§ 21], in *Imprese Sacre con Triplicati Discorsi Illustrate & Arricchite. Libro Terzo*, Arcivescovato, Milano 1621, p. 649).

trama¹⁹. All'agnizione non seguirà, in questo caso, la catastrofe, bensì il trionfo. Ma ciò che importa sottolineare è che fino a questo punto *Merope* è – molto semplicemente – una tragedia senza eroe²⁰.

Per quattro atti su cinque il giovane Egisto è un semplice viandante, ignoto a se stesso. Ciò ha effetto sull'intero impianto retorico della tragedia: i codici del sublime sono inaccessibili. I nudi fatti prevalgono nella loro colorazione squallida e aleatoria. Quando Merope appare definitivamente certa della morte del figlio, Euriso prova a consolarla rievocando un precedente mitologico. Come la figlia di Agamennone, forse anche il figlio di Merope doveva morire in forza di un disegno divino, per assicurare un radioso futuro alla patria. Il paragone non regge – obietta Merope – non solo perché non si può paragonare l'indicibile dolore di una madre con quello, forse sopportabile, di un padre; ma anche perché Ifigenia «per la salute universale a morte / n'andò come in trionfo», laddove per suo figlio «sotto il braccio plebeo spirar fu forza / d'un malandrino» (II, 6, vv. 401-404).

Il dramma è luogo dello scacco e della perplessità in cui ogni nobilitazione è preclusa, anche quella del sacrificio. Il tragico di Maffei trae alimento non dal sublime, ma dal vero²¹. La vicenda ruota, dal punto di vista dei personaggi, sul fulcro di un evento casuale e aleatorio, un «colpo»; l'accidente delittuoso, con i suoi risvolti cruenti e miserabili. Così Merope, rievocando le speranze riposte nel figlio, ne commenta la fine ingloriosa e anti-eroica: «Ed ecco un improvviso colpo / di sanguinosa inesorabil morte / me l'invola per sempre; [...] trafitto, / lacerato,

¹⁹ Lo strumento attraverso il quale la verità si impone è l'anziano tutore Polidoro, che giunge alla reggia proprio mentre Merope sta per giustiziare il presunto brigante.

²⁰ Senardi giunge a conclusioni simili attraverso il confronto con la *Merope* di Torelli, rispetto alla quale «ciò che maggiormente colpisce [...] è la riduzione costante e programmatica della valenza eroica, con il risultato di evitare accuratamente l'istituzione di una dimensione superumana e grandiosa» (F. Senardi, *Alle origini del dramma borghese: Merope di Scipione Maffei*, in Id., *Tre studi sul teatro tragico italiano tra Manierismo ed età dell'Arcadia*, Ateneo, Roma 1982, pp. 82-117: 102). In questa direzione spingerebbe, oltre che una diversa impostazione globale, l'accurata modifica di alcuni dettagli rivelatori: prima della scena *clou* in cui rischia di essere trucidato dalla madre, ad esempio, il giovane si addormenta sul trono, lasciando presagire un destino regale prossimo ad adempiersi, mentre in Maffei il sonno lo coglie su un'anonima panca.

²¹ I due termini vengono talora contrapposti dallo stesso Maffei: che discorre di «sentimenti non sublimi e studiati, ma naturali e veri» (*Annotazioni*, cit., p. 119).

insepolto, ai pesci in preda, / qual vil bifolco da torrente oppresso» (III, 6, vv. 349-355).

Il prototipo dell'eroe tragico ignoto a sé stesso è, ovviamente, Edipo. Ma ci sono due decisive differenze. Innanzitutto, nella tragedia sofoclea – contrariamente a quanto accade in quella di Maffei – è presente un personaggio che, fin dall'inizio, è depositario della verità dei fatti: il sacerdote Tiresia. In secondo luogo, Edipo non perde mai il suo status regale, la sua identità forte di capo della *polis* e personaggio eroico. Il figlio di Merope, invece, ha un'identità talmente debole da avere due nomi, e da sollecitare interpretazioni incongrue: la madre, che dovrebbe amarlo, lo considera un bieco assassino; il tiranno, che dovrebbe odiarlo, lo applaude cinicamente. Da entrambi i punti di vista, comunque, le sue azioni (meritorie o riprovevoli che appaiano) si esauriscono in un evento casuale, un «colpo» delittuoso che non ha nulla di eroico. Lo stesso sostantivo, in una sottile ambiguità del vocabolario – non valorizzata dalle coeve traduzioni francese e inglese²² – utilizza anche Polifonte, deludendo chi vorrebbe una giusta punizione per l'omicida: «Premio attendi, e non pena: hai fatto un colpo, / che fra gli eroi t'inalza, e il tuo misfatto / le imprese altrui più celebrate avanza» (III, 5, vv. 272-274). La polisemia della parola, utilizzata da due punti di vista contrapposti, svela le ambiguità che incombono sui personaggi durante il loro vagabondare nel labirinto degli indizi. E sullo stesso trionfo finale getta una luce sinistra il fatto che Ismene, nella *rhesis* in cui narra i concitati frangenti del tirannicidio, per elogiare il giovane ricorra alle stesse parole già usate prima da Polifonte²³.

Durante i primi quattro atti, le azioni del giovane Egisto sono definite dalle circostanze fattuali e dall'interpretazione che su di lui proiettano i due gruppi in lotta, non da un'autodeterminazione etica del personaggio. Fin dalle scene iniziali, ad esempio, manca qualsiasi prospettiva di conflitto fra Egisto e il tiranno; dal suo punto di vista

²² Mi riferisco alle traduzioni leggibili nell'edizione Ramanzini del 1745, curate rispettivamente da Nicolas Freréet e William Ayre. Nella versione francese, Merope parla infatti di «un coup imprévu» (p. 254) e Polifonte di «une action» (p. 252); in quella inglese, Merope di «sudden stroke» (p. 325), e Polifonte di «a deed / thoust done» (p. 323).

²³ «Taci, ch'ei fece un colpo, onde il suo nome / cinto di gloria ad ogni età sen vada. / Gli eroi già vinse; e la sua prima impresa / le tante forse del grand'avo oscura» (v, 6, vv. 276-277). Traduzione francese: «Il vient de faire une action qui fera passer son nom avec gloire aux âges futurs» (in Maffei, *La Merope*, cit., 1745, p. 278). Traduzione inglese: «He has done a deed, from whence his name / with glory crown'd shall go thro' every age» (ivi, p. 349).

Polifonte è legittimo re, mentre egli deve fare i conti con la sua posizione di forestiero sotto accusa per omicidio. Voltaire era rimasto poco persuaso da questo passaggio:

Io temerei, che non si soffrisse fra di noi il giovane Egisto, che fa presente del suo anello a colui che l'arresta, e s'impadronisce di esso. Non arrischierei di far prendere un Eroe per un ladro, benché la circostanza in cui si trova, autorizzi sì fatto sbaglio²⁴.

Per Voltaire è insomma necessario che un eroe appaia un eroe dall'inizio alla fine. Il teatro tragico francese ha bisogno che il personaggio giganteggi dall'alto di una statura psicologica che rimane costante per tutto l'arco del dramma. Ma per Maffei questa obiezione è facilmente confutabile in forza della matrice di relativismo conoscitivo con cui ha plasmato la tragedia. Sul carattere del personaggio deve prevalere il «caso», cioè la circostanza esterna: Egisto in quel momento è solo un viandante accusato di omicidio, e Polifonte per lui non è un tiranno, ma un sovrano nel pieno esercizio dei suoi poteri. Da questo *setting* di fatti (e di informazioni) scaturisce con naturalezza la condotta psicologica.

Ridotto in tal caso, e in tal positura, se al Re che arriva per suo scampo non si volgesse, non valore ma mostrerebbe chimerica, e romanzesca superbia, e insensibilità; tanto più disdicevole, quanto ch'ei si crede di condizione abietta, e servile²⁵.

«Ei si crede», e nella particella *si* è lecito vedere una feconda polisemia: se il valore riflessivo chiama in causa l'autopercezione del personaggio, quello impersonale sottolinea, invece, il punto di vista del pubblico, della platea. L'opacità dei fatti, insomma, deve creare non soltanto disordine in scena, ma anche una parziale perplessità nello spettatore. D'altronde l'obiezione di Voltaire appare preoccupata di fornire al pubblico una chiara definizione dei ruoli drammatici, laddove Maffei sembra voler valorizzare la direzione opposta, cioè quella dell'ambiguità. Lo spettatore deve condividere con i personaggi l'impressione di una vicenda in cui le informazioni appaiono spesso poco attendibili, discutibili o ingannevoli. E non deve poter contare su strumenti che

²⁴ Voltaire, *Lettera premessa alla sua «Merope» stampata pochi mesi sono in Parigi*, in Maffei, *La Merope*, cit., 1745, p. 161.

²⁵ S. Maffei, *Risposta alla lettera del sig. di Voltaire*, in Id., *La Merope*, cit., 1745, p. 184.

lo mettano in posizione di *surplus* conoscitivo rispetto ai personaggi. Questa esigenza è senz'altro fra le ragioni che portarono Maffei a eliminare elementi strutturali come prologhi e cori, in cui generalmente abbondavano anticipazioni sugli sviluppi della trama²⁶.

I caratteri, lungi dall'essere marmoree o fiammeggianti entità che dominano l'azione, si modificano in base agli imprevedibili rivolgimenti dei fatti e dei dati. E lo stesso *decorum* classicistico viene sottoposto ad utili deroghe, se si tratta di venire incontro alla labirintica complessità di un'azione in cui nessuno possiede certezze. L'oscuro viandante diventerà eroe e pretendente al trono solo quando l'anziano tutore gli svelerà la sua identità (v, 1, vv. 64-80):

Ora intendo: o gran Giove! Ed è pur vero,
che mi trasformo in un momento, e ch'io
più non son io? D'un re son figlio! [...]
In queste vene dunque
scorre il sangue d'Alcide. Oh come io sento
farmi di me maggior! Ah se tu questo,
se questo sol tu mi scoprivi, io gli anni
già non lasciava in ozio vil sommersi. [...]
I' mi sentia ben io dentro il mio petto
un non so qual, non ben inteso ardore,
che spronava i pensier, né sapea dove.

«Ardore» eroico e «sangue» regale erano certamente parte del carattere di Egisto prima dell'agnizione; ma rimanendo «sommersi» in un alveo silente della sua psicologia risultavano sottratti alla possibilità dell'azione (si noti l'iterazione delle particelle negative negli ultimi due versi del brano citato).

In effetti, già nei primi tre atti gli altri personaggi intuiscono qualcosa di nobile nell'aspetto di Egisto. Tuttavia egli rimane sempre al suo posto, sottomesso ad un'autorità, quella di Polifonte, che accetta senza polemica. È come se l'eroismo del figlio di Merope si attivasse attraverso un processo di attribuzione esterna. L'eroe può diventare tale (e il nodo tragico può sciogliersi) solo quando il flusso della corretta informazione si è ripristinato. La forza psicologica dei personaggi non è un fattore statico e indipendente dalle circostanze;

²⁶ Longoni sottolinea fra l'altro la perplessità del Marchese di fronte agli inconvenienti che un'edizione a stampa, con i suoi elementi paratestuali, avrebbe potuto provocare minando gli elementi di *suspense* della trama – ad esempio svelando, nell'elenco dei personaggi, la doppia identità del figlio di Merope (Longoni, *Merope. Genesi e parabola*, cit., pp. 103-4).

anzi, è indebolita o potenziata da un gioco di relazioni e di informazioni esterne.

5. In conclusione, la *Merope* di Maffei può essere considerata come tragedia illuministica non solo perché – come è stato già osservato – il suo lieto fine sembra proporre al pubblico quasi una teodicea, il prevalere di una giustizia poetica che punisce il tiranno e promette un ottimistico sviluppo del potere laico²⁷.

La *Merope* di Maffei è tragedia illuministica anche – e in un senso forse più moderno – nella prima parte, quando mette in scena un dramma della ragione in cui il vero conflitto è quello tra l'opacità dei fatti e la debolezza delle passioni, sempre pronte a deformare gli indizi per accreditare una "verità del cuore" che si dimostra fatalmente sdruciolevole. Ed è illuministica, infine, perché evidenzia l'importanza che la corretta informazione – questa idea chiave del Settecento – può avere sia sul procedere dei fatti che sul dispiegarsi dei caratteri.

Di lì a poco i canoni del tragico sarebbero cambiati, e la tragedia «tetra e feroce» avrebbe dato libero sfogo al traboccare delle passioni, restringendo lo spazio per il sottile gioco dell'informazione. Da quel momento sarebbe stato più difficile comprendere la specificità dell'invenzione teatrale di Maffei, giudicandola perlopiù come tappa di avvicinamento verso una meta destinata ad essere raggiunta soltanto con il coturno alfieriano.

²⁷ Per Mattioda la *Merope* inaugura una forma tragica che ha il suo «corrispettivo politico nell'ideologia dell'assolutismo illuminato» destinata ad esaurirsi solo negli anni Settanta con un simultaneo «cambiamento di paradigma estetico» che avrebbe reso possibile la tragedia alfieriana (E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena 1994, p. 8; per quanto riguarda le conseguenze del lieto fine sulla dottrina aristotelica della catarsi, che inducono Maffei a un'interpretazione «omeopatica» di pietà e terrore, cfr. *ivi*, pp. 87-8). Senardi si spinge oltre con una lettura sociologica che inquadra la *Merope* «alle origini del dramma borghese» sia per l'enfasi posta su un sentimentalismo *larmoyante* precursore di Diderot, sia per la celebrazione di una regalità equa e pacificatrice, a misura di un «popolo» festante in cui si rispecchierebbe la nascente opinione pubblica e la stessa platea teatrale (Senardi, *Alle origini del dramma borghese*, cit., pp. 110-5).

