



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Classe L-10

Tesi di Laurea Triennale

L'originalità del Ciro riconosciuto di Metastasio tra un filone meropeo e ciriano

Relatore

Prof. Elisabetta Selmi

Laureando

Giulia Centin

n° matr.1227547 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Sommario

<i>Perché il melodramma?</i>	 p. 5
<i>Introduzione: Il Ciro riconosciuto come sintesi poetica.</i>	 p. 7
<i>1. Un confronto tra filone di Merope e di Ciro nel Ciro riconosciuto: un'intertestualità esterna.</i>	 p. 11
<i>1.1. Il titolo.</i>	
<i>1.2. Un Ciro con un'anima sorrentina.</i>	 p. 12
<i>1.3. Tra Merope e Ciro.</i>	 p. 17
<i>1.4. Una delicatezza verso Elisabetta.</i>	 p. 20
<i>1.5. Un Ciro 'riconosciuto'.</i>	 p. 23
<i>2. L'originalità di Ciro in una sintesi di precedenti personaggi dei drammi metastasiani: un'intertestualità interna garantita dal riconoscimento.</i>	 p. 27
<i>2.1. Le declinazioni del tema politico verso il Ciro riconosciuto.</i>	
<i>2.2. La Bildung politica all'interno del Ciro.</i>	 p. 32
<i>2.3. Metastasio e la Bildung dei sentimenti.</i>	 p. 35
<i>2.4. L'evoluzione del tema amoroso verso il Ciro riconosciuto.</i>	 p. 36
<i>2.5. Gli affetti nel Ciro riconosciuto.</i>	 p. 38
<i>Conclusioni.</i>	 p. 41
<i>Bibliografia.</i>	 p. 45
<i>Ringraziamenti.</i>	 p. 49

Perché il melodramma?

Questo lavoro nasce dall'impressione, maturata soprattutto negli anni universitari, che la letteratura unita alla musica, le mie due passioni, dominino ancora e in modo metastasiano la vita, anche nella società contemporanea, che non è così sorda alle suggestioni della letteratura in musica. Infatti se si pensa all'exploit dei concerti dopo anni di pandemia ci si rende conto di come la musica, i testi delle canzoni e le colonne sonore ci abbiano segnati e siano parte integrante della nostra vita: gli show dei cantanti sono seguiti e studiati, per non parlare del grado di idolatria che, soprattutto i giovani ma non solo, hanno nel seguirli, anche sui social. Dall'«angoscia dell'influenza»¹ nei confronti dei capolavori letterari del passato si potrebbe tornare a vedere la forza propulsiva verso il futuro di una 'letteratura influencer', soprattutto se legata alla musica e allo spettacolo.

In un momento di crisi della Letteratura che tutto il Novecento tenta di elaborare con strumenti manieristici e allo stesso tempo in una nuova luce, come di consueto, il melodramma si infila silenziosamente nei grammofoni e crea il mito di un'età dell'oro che fugga la realtà cinica, folle e spietata. Non è un caso che i soldati ballassero nei momenti di licenza o pausa.

L'interesse per il melodramma dunque non pare ora qualcosa di vecchio, un nostalgico revival settecentesco, pur legittimabile, da legare alle celebrazioni per gli anniversari, né tantomeno svincolato dall'oggi. Il Novecento dà una risposta alla crisi della letteratura, che si incarna nella poesia dei cantautori, nuovi trovatori e tenori. La forza di quest'arte letteraria intrisa di musica muove «il sole e l'altre stelle»², la vita, che non sarebbe la stessa senza la radio, senza la musica di sottofondo al supermercato.

È una prospettiva anche molto italiana se si pensa che la canzone è stata la protagonista dei primi programmi RAI, e che la televisione ci ha avvicinati con la lingua lingua che da secoli rispecchia le nostre divisioni nazionali. La canzone è parte della nostra storia, forma metrica regina della nostra letteratura, trapiantata poi nel suo senso musicale nel teatro e nel cantautorato, infine nel musical. *Amici* di Maria de Filippi, ad esempio, è ancora uno dei programmi più seguiti in Italia.

¹ HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, New York, Oxford University Press, 1973.

² Il riferimento è ovviamente al canto XXXIII del *Paradiso* dantesco.

Come il melodramma ha diffuso l'italiano in Europa nel Settecento, ora *Sanremo* è un cult che ha ispirato a replicare l'evento a livello europeo con l'*Eurovision*. Storicamente forse l'italianità che è da sempre portatrice di cultura è ora nell'era della canzone, la quale sottintende letteratura. Ne è un esempio la carriera di Ennio Morricone, scomparso due anni fa, e forse il più grande testimone che il melodramma non è finito con l'opera, ma si è inserito nel cinema e nelle canzoni da cui tutte le generazioni si sentono rappresentate.

Si spera di aver convinto dell'opportunità di una ricerca ulteriore e sempre attuale, ancora più, paradigmatica dell'attuale, sul melodramma, che ha in Metastasio un maestro. La bellezza della letteratura è proprio l'immersione in una realtà lontana nei secoli che ci riguarda e ci spiega qualcosa di noi.

In particolare nello studio metastasiano, l'auspicio è che la filologia si applichi ai singoli drammi, per riscoprire i segreti del simbolo di un'era, di una cultura che l'impero di Carlo VI e Maria Teresa ha rappresentato e che è vivo in noi.

Mi auguro emerga dal mio lavoro la consapevolezza che non sia inattuale e trito, come si può credere, un autore come Metastasio, e come si possa sempre sviluppare la potenzialità della letteratura, che ha margine di ricerca anche in autori non minori.

*Introduzione: Il *Ciro riconosciuto* come sintesi poetica.*

Composto per allietare i festeggiamenti per il quarantacinquesimo compleanno dell'imperatrice Elisabetta, il 28 agosto 1736, musicato da Antonio Caldara e rappresentato nel giardino della Favorita, il *Ciro riconosciuto* ha un'originalità che risiede nel farsi sintesi, innanzitutto, della vicenda biografica e poetica di Metastasio.

Era stata proprio la Favorita, Marianna Pignatelli d'Althann, sorella del principe di Belmonte, a promuovere la collaborazione poetica di Metastasio con la corte viennese, tanto da farlo diventare poeta cesareo nell'aprile 1730: una relazione proficua quella con i Pignatelli, che fin dai primi anni napoletani furono buoni mecenati per l'avvocato e poeta romano. Per le nozze del principe infatti, nel 1720, Metastasio aveva composto un epitalamio e una festa teatrale, l'*Endimione*, e cominciò così una fortunata carriera, prima nella corte napoletana e poi in quella viennese. Fin dagli anni napoletani dedicò alcune opere all'imperatrice Elisabetta, come *Gli Orti Esperidi* e *Angelica*, che lo legarono all'attrice e poi amante Marianna Benti Bulgarelli e al sopranista Carlo Broschi, il Farinello: la fama ricevuta grazie ai Pignatelli creò legami saldi, forse i più importanti per Metastasio, sia dal punto di vista politico, con commissioni da parte del viceré e l'approdo a Vienna, sia poetico e personale.

Infatti, la corrispondenza epistolare con l'amata Marianna, "la Romanina", e con Farinello, si rivela un documento prezioso per ricostruire la storia e i tempi della composizione e ricezione dei drammi: come «l'abisso di dubbi»³ che assale Metastasio nella caratterizzazione dei personaggi, dovuta alla «tirannia che esercita su l'anima nostra il nostro corpo», poiché gli impulsi del corpo, «costituzione meccanica di questa sua imperfetta abitazione», dominano sulla ragione⁴.

Il *Ciro riconosciuto*, dramma viennese, dunque si colloca all'interno della rete di conoscenze costruita da Metastasio nella prima parte della sua carriera, come opera di un poeta di corte ormai famoso e maturata rispetto ai primi melodrammi. Se rappresenta un punto di assestamento cronologico, nello scarto rispetto agli anni napoletani e primo-viennesi, l'opera è anche una possibile prima *summa* poetico-drammaturgica delle linee su cui intende muoversi il riformismo metastasiano, cui ne seguiranno altre e in forma

³ PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, vol. III, Lettera n. 55, a Marianna Benti Bulgarelli, da Vienna, 4 luglio 1733: «Mi volete suggerire un soggetto per l'opera che ho da cominciare? Sì o no? Io sono in un abisso di dubbi».

⁴ *Ibidem*.

teorica, ma che racchiude il significato pratico di una prima stagione per l'autore: all'altezza del 1736, Metastasio ha già sperimentato ampiamente il genere melodramma e la parabola della riforma è ascendente, ma non ancora inserita nell'ultimo indirizzo critico del monumentale e conclusivo *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, che tendeva all'armonia delle varie arti e fu pubblicato solo nel 1783. Il cantiere dell'opera, che assumerà come tema conduttore la *Poetica* aristotelica solo negli anni '40, è frutto di riflessioni già a partire dagli anni precedenti al *Ciro*, tra il 1732 e il 1735, quando ancora il *focus* era incentrato sul dramma italiano. Il trattato militante sul carattere della riforma del melodramma occupa tutta la vita del poeta e mostrerebbe come solo gli anni '40 segnano effettivamente un rovesciamento rispetto a un iniziale più rigido logocentrismo: al tempo della composizione del *Ciro riconosciuto* l'idea è ancora che la poesia debba regolare l'anarchia delle arti di cui il melodramma è composto, poiché la musica, insieme alla scenografia e ai costumi «di tante facoltà necessarie all'esecuzione di un dramma, non possiede che la sola scienza de' suoni, lasci la dittatura a chi le ha tutte»⁵. Metastasio sembra via via rifiutare il ruolo di semplice librettista per una figura più completa di poeta⁶, ma, alle soglie degli anni Quaranta, il *Ciro* rimane ancora un 'dramma della parola': il suo valore di sintesi è ancora cronologico, appartenendo alla fine degli anni Trenta.

Ma l'originalità di questo dramma risiede soprattutto nelle scelte stilistiche riguardanti la storia di *Ciro*, figlio di Merope di Media, che affonda le origini nel perduto *Cresfonte* euripideo. È interessante notare, infatti, come Metastasio scelga di trattare il mito di Merope, come si vedrà particolarmente calzante nel contesto politico e familiare della corte viennese, attuando una sintesi della tradizione a partire dalle opere cinquecentesche.

Perciò, nel primo capitolo di questa tesi, ho cercato di individuarne le possibili connessioni o reminiscenze, arrivando a delineare nei precedenti 'poeti di Merope' due

⁵ P. METASTASIO, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1954, vol. IV, Lettera n.1474, a Giovanni di Chastellux, da Vienna, 29 gennaio 1766.

⁶ Per il complesso rapporto tra poesia e musica in Metastasio si rimanda all'Introduzione all'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* a cura di ELISABETTA SELMI (Palermo, Novecento, 1998, pagina XXVII), di cui si cita qui un passaggio: «L'esistenza di una differenza in natura, fra una musica "semplice e nuda", che si accompagna con la sola voce declamatoria e l'intonazione poetica, e una musica modulata in tutta la sua varietà ed eleganza di suoni, diventa anche l'argomento forte e apologetico con cui Metastasio intende liquidare le critiche d'innaturalità e d'inverosimiglianza drammatica che il rigido steccato divisorio fra recitativi e arie del suo melodramma veniva sollevando [...]».

tendenze: quella che ho chiamato un ‘filone meropeo’, che si concentra sulla figura di Merope e ha i suoi esempi nella *Merope* di Pomponio Torelli (1589), di Apostolo Zeno (1711) e di Scipione Maffei (1713); un secondo filone, che invece sviluppa sempre più le potenzialità del personaggio principe di Metastasio; *Ciro*, infatti, è rappresentato dal *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino (1654) e dal *Ciro* del cardinale Ottoboni (1712).

Si vedrà come queste siano ovviamente linee poetiche non chiuse, ma frutto di convergenze e distanze su scelte come i titoli dell’opera, i nomi dei personaggi, le loro caratterizzazioni, l’ideologia politica e l’uso dell’artificio del riconoscimento. Nel confronto con ogni autore si è notata una tendenza tutta metastasiana a innovare il tema di Merope e *Ciro*, introducendo un’alternativa che intrecci i due filoni o proponendo una terza via intrisa della politica pedagogica e felicitaria⁷ per la corte e il popolo dell’impero: il melodramma di Metastasio doveva servire, in perfetta ottica (pre)illuministica, anche a migliorare la società, soprattutto dal punto di vista dei valori, delle credenze e dei sentimenti, verso la felicità, grazie alla concordia civile e al rispetto dell’autorità imperiale.

La vivacità del *Ciro riconosciuto* è subito emersa per me durante un laboratorio di lettura drammatizzata dei drammi dell’autore. La curiosità mi ha spinto all’approfondimento, che ha confermato quanto quest’opera sia riassuntiva non solo in una prospettiva intertestuale extra-autoriale, ma anche all’interno della carriera di Metastasio, e non solo dal punto di vista cronologico. L’opera si potrebbe considerare un primo punto di assestamento, una raggiunta maturità poetica dopo l’esperienza napoletana e dopo il fulcro del primo decennio viennese sotto Carlo VI. Nel secondo capitolo, infatti, si analizzeranno soprattutto i rapporti tra i personaggi, l’evoluzione dei loro caratteri e dei ruoli nell’ottica pedagogica. Si cerca di evidenziare come *Ciro* prenda e risemantizzi alcuni tratti dei protagonisti delle precedenti opere, ovvero *Demetrio* (1731), *Adriano* (1732), *Olimpiade* (1733), *Demofonte* e *Clemenza di Tito* (1734), distaccandosi dall’esordio della *Didone abbandonata* (1724) in una progressione dal tema strettamente amoroso a quello politico⁸. La peculiarità del *Ciro* è aggiungere, sotto l’egida

⁷ Cfr. ELENA SALA DI FELICE, *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, *Virtù e felicità alla corte di Vienna*, è un capitoletto interamente dedicato all’argomento.

⁸Già il primo melodramma enuclea temi sviluppati poi nei drammi viennesi: il conflitto tra amore e gloria, il silenzio, il camuffamento di alcuni personaggi, la buona influenza del sovrano (in questo caso di Enea, che ligio al suo dovere, seppur dopo molti dubbi, parte lasciando Didone, ma anche muovendo stupore nel

dell'ideologia politica felicitaria, il tema amoroso come complementare, e ampliare lo spettro dell'amore anche a quello materno.

Metastasio, dunque, catalizzerebbe nel *Ciro riconosciuto* una sintesi dal punto di vista cronologico, delle scelte poetiche, dei modelli e delle prove sui personaggi; così, nella costellazione dei drammi metastasiani, l'opera diventerebbe un «astro felice»⁹, come avrebbe dovuto essere l'imperatrice Elisabetta grazie all'esempio di Merope e *Ciro*.

nemico Iarba, da lui pietosamente risparmiato) e soprattutto l'ampio ventaglio di passioni che vengono messe in scena.

⁹ P. METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, Vienna, 1736, Licenza, v. 1508, online da <http://www.progettometastasio.it/testi/CIRO|P>.

1. Un confronto tra filone di Merope e di Ciro nel Ciro riconosciuto: un'intertestualità esterna.

Il *Ciro riconosciuto* di Metastasio è un dramma che presenta molti tratti di originalità, innanzitutto perché si iscrive in modo del tutto personale in una tradizione che nel secolo precedente, ma non solo, ama molto il mito di Merope: Francesco Saverio Peri ad esempio ben testimonia l'importanza del «soggetto di Merope, avendo dai tempi di Euripide sino a' nostri di regnato sui teatri di quasi tutte le più culte nazioni d'Europa»¹⁰. Eppure Metastasio non ne fa una protagonista assoluta: altri due sono i personaggi che almeno al pari di Merope assumono importanza, cioè il tiranno Astiage e, soprattutto, il figlio Ciro. Anche la caratterizzazione di Merope appare peculiare rispetto alle *Merope* di Pomponio Torelli, Apostolo Zeno o Scipione Maffei, poiché smussa il bipolarismo della madre violenta e allo stesso tempo benevola, trasformandola in una donna dubbiosa e quasi irresponsabile, che matura grazie al figlio Ciro.

In questa prima parte del saggio si tenterà di analizzare come Metastasio si inserisca in modo atipico nella vicenda di Merope rispetto alle opere precedenti, in un'intertestualità esterna.

1.1. Il titolo.

La scelta metastasiana si differenzia fin dal titolo dal filone meropeo, focalizzandosi su Ciro, non su Merope, forse per la volontà di distanziarsi da due forti modelli recenti: Maffei e Zeno. Sicuramente prende le distanze da Zeno, il suo predecessore al ruolo di poeta cesareo, con cui inevitabilmente si instaura una competizione, sentita dai critici, ma non voluta da Metastasio¹¹:

quelli che non iscrivo volentieri sono i soggetti trattati dallo Zeno. Mi sono incontrato già due volte con lui; e non è mancato, chi ha subito voluto attribuirmi la debolezza d'averlo

¹⁰ FRANCESCO SAVERIO PERI, *Osservazioni sul «Ciro riconosciuto»*, in *Osservazioni di vari letterati sui Drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785, I, pp. 319-25

¹¹ Cfr. E. SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, Atti del Convegno Internazionale *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, volume II, «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura», a cura di Enrico Zucchi, Milano, Mimesis, 2015, p. 20.

fatto a bello studio, che mai non mi è caduto in pensiero. Questo non mi piace per non dare occasione o di ramarico, o di trionfo¹².

Ben spiega invece la risonanza dell'opera maffeiana il «Giornale de' Letterati» del 1724¹³, altro punto di confronto, poiché solo di una ventina d'anni precedente al *Ciro riconosciuto*:

Noi per ora non si facilmente trovar sapremmo una tragedia più fortunata della Merope del Sig. March. Maffei: recitata più volte in tutti i più famosi teatri d'Italia; [...] di qua e di là da' monti; udita, letta e sempre applaudita e lodata dalle persone più letterate e di buon gusto [...]. E pure la stessa è giunta alla Corte Cesarea a tal segno di gloria [...]; ben tre volte, con imperiale magnificenza, è stata recitata [...]. La stessa Maestà dell'Imperadrice vedova Amalia [...] volle onorare la terza recita della sua presenza¹⁴.

Come riflette ancora Francesco Saverio Peri¹⁵, nonostante Metastasio «modell[asse] inoltre il suo Melodramma su d'una Merope particolare, cioè su quella del Maffei, per la sua rara e meravigliosa tessitura, per i forti caratteri de' suoi personaggi, per i sublimi sentimenti ed energiche espressioni»¹⁶ ci sono

alcune varianti sia simboliche che strutturali che mostrerebbero, per il Peri, il genio metastasiano nella resa commotiva, a partire proprio dalla duplice sofferenza di Mandane, e nella sua funzione istruttiva rispetto agli ideali eroici e felicitari del secolo. A Metastasio piacque, infatti, di far sopravvivere Astiage/Polifonte¹⁷.

E sul personaggio di Astiage infatti si ragionerà più avanti.

1.2. Un *Ciro* con un'anima sorrentina.

Se da un lato Metastasio accoglie una tendenza generale, e di particolare fama, con la trattazione del mito di Merope, dall'altra focalizzarsi su *Ciro*, il personaggio che sviluppa un contagio eroico fortissimo nei confronti degli altri, soprattutto del nonno tiranno Astiage, è posizione inedita. Fermandosi al titolo, questo si potrebbe anche inscrivere in un ritorno alle origini del mito, ovvero al *Cresfonte* euripideo, «fantasma letterario»¹⁸, poiché tragedia perduta, ma citata da Aristotele nella *Poetica*. Su questa

¹² P. METASTASIO, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Brunelli, vol. III, Lettera n. 97, al fratello Leopoldo, 25 giugno 1735.

¹³ Cfr. *In scena. Note sulla fortuna scenica tra Sette e Ottocento* di STEFANO LOCATELLI, in SCIPIONE MAFFEI, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

¹⁴ *Giornale de' letterati d'italia*, Venezia, G. Hertz, 1724, tomo trentesimosesto, pp. 306-307.

¹⁵ Le citazioni di Peri sono sempre riprese da E. SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, p. 19.

¹⁶ F. S. PERI, *Osservazioni sul «Ciro riconosciuto»*, pp. 319-25.

¹⁷ E. SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 15.

linea, che dà un titolo all'opera con il nome del figlio di Merope, si collocano anche il *Telefonte* (1582) del Cavallerino o il *Cresfonte* (1588) del Liviera. Ma Metastasio parla di un *Ciro*, non di un *Telefonte* o un *Cresfonte*. L'unico caso in cui il figlio di Merope si chiama *Ciro* è nel *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino.

Non è escluso che Metastasio, formatosi in Campania e uomo di teatro a partire da Napoli, sia venuto in contatto con l'opera del poeta di Sorrento di una generazione precedente alla propria, anch'egli poi transitato a Venezia. Se tra i due poeti c'è convergenza geografica, in generale, inoltre, molto frequente era l'uso della ripresa fra testi drammatici diversi di comuni ariette, lazzi o burle, soprattutto per quanto riguarda il repertorio della Commedia dell'Arte¹⁹, vicina all'opera di Sorrentino²⁰, quanto a quella di Metastasio²¹.

Molte sono le differenze del *Ciro riconosciuto* con l'opera di Sorrentino, una tragedia del 1654, periodo in cui il melodramma è un ibrido in evoluzione cangiante, non ancora regolato dall'Arcadia, ma mosaico barocco²². Sono presenti infatti elementi di commedia, tramite i travestimenti, e di poema cavalleresco nel personaggio di Mandane, che incarna il *topos* della principessa da salvare nella torre. Inoltre è Arpago il protagonista positivo e che dà una svolta all'azione, non *Ciro*.

¹⁹ A. TESTAVERDE, *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007, *Introduzione*, p. XXIV: si parla di una «drammaturgia senza copyright» per l'ampia e libera circolazione dei canovacci.

²⁰ Ivi, p. 529: è significativo il titolo di una raccolta drammatica di metà Seicento, coeva dunque al *Ciro* di Sorrentino, e denominata «Ciro Monarca». Nonostante nei canovacci qui contenuti non compaia nessun personaggio di nome *Ciro*, si può presumere che Sorrentino si sia ispirato a questo repertorio per la sua tragedia. Inoltre, tra i vari canovacci, l'*Ateista fulminato* somiglia alla vicenda metastasiana per la presenza di un re senza eredi e del legittimo principe Aurelio, che, bandito, prova a tornare a corte (ivi, p. 559-568). Questa reminiscenza, se non diretta ripresa, è indice della robusta rete di riferimenti che la Commedia dell'Arte ha diramato anche nel lungo periodo e non solo nella commedia.

²¹ E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole*, p. 177: a Napoli, Metastasio si formò «frequentando spettacoli di ogni genere, ivi inclusi quelli degli istrioni dell'arte, delle cui lezioni fece tesoro». Cfr. anche R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998.

²² Ad inizio XVII secolo Ottavio Rinuccini aveva dichiarato esplicitamente il tentativo di musicare totalmente la tragedia (cfr. OTTAVIO RINUCCINI, *Euridice*, Firenze, Cosimo Giunti, 1600, dedica a Maria de' Medici, da <http://www.librettidopera.it/zpdf/euridice.pdf>), in modo inedito, ma risultato della riflessione del secondo Cinquecento sulla *Poetica* aristotelica, delle sperimentazioni della tragedia gesuitica e della favola pastorale. La rappresentazione dell'*Euridice* alla Camerata de' Bardi nel 1600 è ritenuta l'avvio del melodramma, nonostante Gravina un secolo dopo rifletta ancora sulla tragedia e il dibattito sia aperto anche all'altezza dell'*Estratto* metastasiano. A partire dalla *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) di Dominique Bouhours, che avrebbe fatto scoppiare la *querelle* italo-francese e mosso le risposte dell'Arcadia, la discussione sui generi assume infatti una dimensione europea. La canonizzazione del melodramma è dunque problematica e accende i critici soprattutto nel Settecento, quando Gluck propone di smussare la componente virtuosistica dei cantanti. Metastasio si inserisce pienamente nella sottile e difficile proporzione da dare a poesia e musica (cfr. nota 6), ma questa prospettiva è posteriore a un primo tentativo arcadico di regola, cui sfugge invece l'opera di Sorrentino, precedente all'attacco di Bouhours al Barocco.

Uno dei temi principali in Sorrentino è quello amoroso, soprattutto calato in dimensioni di gelosia, scatenata da equivoci e distanze. Poco viene sviluppata la dinamica amorosa tra Mandane e Cambise, che in Sorrentino non esita a rinchiudere la moglie in una torre in attesa della condanna a morte, dopo un sospettato tradimento: stranamente invece nel *Ciro riconosciuto* è marginale il grande tema amoroso, la sineddoche per eccellenza delle passioni per Metastasio, che «offre il quadro più vario e mescolato degli affetti»²³, forse per dare risalto proprio al dramma politico della vicenda di Ciro, oppure per lasciare spazio all'amore materno²⁴. L'unico rapporto d'amore accennato in Metastasio è proprio tra Cambise e Mandane, dotato anche di una carica affettiva di forte conservazione dell'amore nella mancanza di lirismo dolce, non di gelosia o violenza. L'esempio che segue è tratto dal secondo atto, quando i due coniugi si ricongiungono, dopo un equivoco che aveva visto incarcerato Cambise:

CAMBISE

Amata sposa,
mio ben?

MANDANE

Sogno o son desta?
Cambise. Idolo mio? Tu qui? Tu sciolto?
Qual man liberatrice...²⁵

Anche in qualche aria di Arpalice si riconosce il pathos amoroso, ma è funzionale al contagio virtuoso che Ciro genera in lei, poiché l'ancella di Mandane si strugge perché pensa che Ciro sia il semplice pastorello Alceo, che l'ha salvata dalle violenze dei soldati stranieri, quindi di rango inferiore a lei; dopo lo svelamento e il riconoscimento, al contrario è lei a sentirsi inadeguata all'erede al trono. Ma Ciro le spiega: «Mal mi conosci. Arpalice finora / me amò, non la mia sorte; ed io non amo / la sua sorte ma lei»²⁶.

²³ PAOLA LUCIANI, *La mischianza degli affetti* in «Tutta la vita è mar». *Metastasio e le passioni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, p. 20. Paola Luciani spiega come secondo il maestro di Metastasio, Caloprese, la poesia d'amore sia la più verosimile perché costruisce immagini e come Metastasio sia debitore del suo commento sulle Rime dell'acaziane e delle sue lezioni sul trattato cartesiano *Les passions de l'ame*.

²⁴ S. LOCATELLI, *Dentro il testo*, in Scipione Maffei, *Merope*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 38: «Il fatto che Merope sia una tragedia senza amoreggiamenti è dunque uno degli aspetti di novità maggiormente messi in evidenza dai contemporanei (tanto che viene sottolineata anche dallo stesso Voltaire)». Metastasio riprenderebbe dunque questo elemento da Maffei, che nel Proemio spiega che non esiste passione «più atta a commuover tutti del materno affetto», poiché «dell'amor di madre abbiamo idea tutti».

²⁵ P. METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, Vienna, 1736, atto II, scena IX, vv. 783-786, online da <http://www.progettometastasio.it/testi/CIRO|P>.

²⁶ Ivi, atto III, scena XII, vv. 1376-1378.

Nonostante alcune differenze, chiaramente dettate dal cambiamento dei tempi di scrittura, dalle esigenze del pubblico o dalle singolarità degli autori, è significativo però che Metastasio chiami Mandane quella che diffusamente, come si è visto, è nota come Merope: con Sorrentino c'è concordanza dei nomi, a differenza che nelle diverse *Merope*, perché anche Arpago sostituisce ad esempio il maffeiano Adrasto, non solo nell'onomastica, ma anche nella funzione. Come nel *Ciro*, Arpago è personaggio aiutante e Cambise dice che la sua «virtù sorvola oltre le stelle»²⁷, così infatti nel *Ciro riconosciuto* mantiene un ruolo di attante dell'intreccio, tanto che è per *Ciro* «caro liberator»²⁸. Non si iscrive dunque nel personaggio maffeiano che fomenta il tiranno Polifonte con suggestioni maligne²⁹, ma piuttosto riprende il personaggio di Polidoro, figura chiave per il riconoscimento.

Si potrebbe indicare come propria del filone di *Ciro*, inteso nella coppia Sorrentino-Metastasio, la caratterizzazione di Arpago, confidente del tiranno, come personaggio positivo. È in entrambi i casi, infatti, il responsabile del mancato abbandono di *Ciro* alle belve o della sua mancata uccisione, con l'affidamento a Mitridate.

Si può aggiungere che alcuni personaggi metastasiani possono essere definiti fusione di più personaggi del dramma di Sorrentino: ad esempio Arpalice dimostra di avere le caratteristiche dell'ancella Fatama e dell'innamorata Cleopilda, quest'ultima in condivisione con Mandane: entrambe provano sollievo nel ricongiungersi con l'amato dopo un periodo di prigionia ingiusta e di relativi dubbi sull'amore, in Cleopilda, o sul delitto, in Mandane.

Inoltre si possono notare anche degli usi comuni di alcuni stilemi, come nella scena finale, dove in Sorrentino il vero *Ciro* dice al finto «io ti perdono Tiribazzo: sorgi: / t'assicuro la vita»³⁰; una conclusione simile al *Ciro riconosciuto*, quando Astiage si rivolge al nipote dandogli il trono: «caro figlio / sorgi, vieni al mio sen»³¹. Entrambe le

²⁷ GIULIO CESARE SORRENTINO, *Ciro*, Milano, Raccolta drammatica Corniani Algarotti, 1951, atto I, scena I.

²⁸ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, atto II, scena VII, v. 700.

²⁹ Un esempio può essere l'insistenza a voler conquistare e sposare Merope, seppur con la forza, perché «La donna, come sai, ricusa, e brama», ovvero il rifiuto di Merope, secondo Adrasto, in realtà cela un assenso che le donne si divertirebbero a nascondere per farsi desiderare. Da SCIPIONE MAFFEI, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa. Edizioni ETS, 2008, p. 243, atto II, scena III, v. 214.

³⁰ SORRENTINO, *Ciro*, atto III, scena XVII.

³¹ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, atto III, scena ultima, vv. 1471-1472.

scene sono di perdono del nemico: nel primo caso del vero Ciro che perdona il finto, nel secondo del nonno di Ciro, che si riconcilia con il virtuoso nipote.

In Sorrentino non c'è Astiage come personaggio³², ma solo come motore degli avvenimenti nell'argomento: è lui che sogna che dall'utero di Mandane esca una lunga vite, che si estende per tutta la Media, e lo interpreta come dominio che il futuro re di Persia, in quanto erede di Cambise, avrebbe esercitato anche sopra le sue terre; come Paride e Mosè³³, dopo sogni che la regina Ecuba o il faraone fanno, cresce ignaro della propria identità, ma con prospettive e abilità promettenti. La similitudine è tanto più forte con Paride, che cresce nelle selve e torna solo adolescente a Troia, mentre Mosè viene allevato a corte dalla figlia del faraone.

Il ruolo di Astiage in Sorrentino da una parte è assunto da Tiribazzo, che già nella desinenza dispregiativa esprime tutti i difetti che può avere un erede al trono: ad esempio, offende Arpago nel primo atto, opponendosi quindi subito a un personaggio di cui si sono decantate le virtù, oppure si fa portavoce di discorsi meschini³⁴; dall'altra parte l'Astiage metastasiano è presente nella tirannia dello stesso Cambise sorrentiniano, in primis verso Mandane. Rispetto a Sorrentino, c'è di nuovo una concentrazione dei personaggi in Metastasio, che va verso una semplicità scenica, ma non di significati, poiché amplia lo spettro delle conseguenze: spostando il conflitto di Ciro con il nonno, e non con il padre, crea una moltiplicazione dei livelli di senso³⁵. Ecco perché a Metastasio «piacque di far sopravvivere Astiage», come dice Peri³⁶: un unico antagonista intesse trame oppositive con più personaggi, imprigionando Cambise e avversando Ciro, quindi per entrambi i

³² Anche nel parallelismo del passo precedente è evidente come le dinamiche metastasiane siano molto più incentrate in Astiage, mentre in Sorrentino questo ruolo di perdono è riservato allo stesso Ciro.

³³ Il tema del sogno profetico della grandezza del re ha tutta una sua tradizione teatrale ed epica, soprattutto il sogno biblico o della tradizione tragica classica, ad esempio il sogno di Nabucodonosor già utilizzato anche da Tasso. Non sembra un caso che il sogno di Astiage coinvolga delle radici, metafora della discendenza.

³⁴ SORRENTINO, *Ciro*, alcuni esempi sono tratti dall'atto II, scena II: «Non soggiace alle leggi un principe»; «O giusto o no mi piace» (il matrimonio con la zingaretta, in realtà Cleopilda, moglie di Arpago travestita). Dimostrano una differenza abissale con l'Astiage metastasiano, che seppur tiranno non oserebbe mai dire qualcosa di sovversivo, anche perché è rispettato da Ciro. Ciò è funzionale alla creazione di consenso politico, parte dell'ideologia metastasiana.

³⁵ E. SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, p. 43: «Metastasio cerca nel *Ciro riconosciuto*, con un difficile bilanciamento [...] un intreccio che moltiplica esponenzialmente i congegni romanzeschi (duplici sono per Mandane pene): per il figlio e per il marito, grazie alla sola aggiunta del personaggio di Astiage, che minaccia entrambi.

³⁶ Si veda la nota 10.

motivi contrastando la figlia Mandane, che è, allo stesso tempo, personaggio complesso, non semplicemente negativo. Alla fine infatti è contagiato dalla virtù di Ciro, come tutti³⁷.

Anche la non uccisione del tiranno è comune solo a Sorrentino. La scelta del finale differente dalle vendette maffeiiane³⁸ è un tratto di non minore consonanza tra i due autori, che autorizza, a partire dal titolo, ma come si è visto non solo, il delinearsi di un filone di possibili riprese: citazioni di stilemi, suggestioni espressive o porzioni di testo che si costituiranno poi come «parti scannate», per rifarsi alla terminologia della critica melodrammatica e agli usi derivati dalla “commedia improvvisa”.

Questa convergenza getta luce su Sorrentino, autore di cui si hanno decisamente poche testimonianze, poco indagato dalla critica, ma che diventerebbe modello non secondario di un maestro del melodramma.

1.3. *Tra Merope e Ciro.*

A inspessire questo filone dei drammi di Ciro si inserisce anche il *Ciro* (1712) di Pietro Ottoboni, musicato da Alessandro Scarlatti e illustrato da Filippo Juvarra. Riguardo il finale infatti, «O clemenza inaudita!»³⁹, commenta Arpago, anche qui Ciro libera dalle catene e dalla condanna Astiage.

L'opera, che segue di un anno quella di Zeno e precede di un anno quella di Maffei, potrebbe essere stata conosciuta da Metastasio, dato che l'Ottoboni era suo tutore e anche in seguito vi fu indirettamente legato, grazie all'impresario teatrale Giuseppe Polvini Faliconi, «l'ortolano di Parnasso»⁴⁰, attraverso Giuseppe Peroni. Luca Beltrami spiega che Faliconi, «giunto a Roma all'inizio del Settecento per svolgere la professione di procuratore legale, entrò in contatto con il cardinale Pietro Ottoboni, che tra il 1721 e il 1724 gli affidò la gestione del teatro della Pace». Dunque Faliconi, che, tra il 1734 e il 1737, al teatro Tordinona «organizzò l'allestimento di diversi drammi metastasiani», tra

³⁷ Si analizzerà più avanti l'originalità del Ciro metastasiano, proprio per questa funzione formatrice, anche rispetto a Sorrentino, con cui ora si vogliono più sottolineare i tratti comuni.

³⁸ Nella scena VI dell'atto V, Ismene descrive un Cresfonte diversissimo da Ciro, che «altero e fosco, e l'occhio bieco» (v. 292) uccide Polifonte «qual cignal si volse e in seno gli piantò la bipenne» (vv.305-306).

³⁹ PIETRO OTTOBONI, *Ciro*, scena ultima, versione digitalizzata dalla Biblioteca musicale dell'Università della Carolina del Nord a Chapel Hill, da <https://archive.org/details/ilcirodrammapost76otto/page/8/mode/2up>.

⁴⁰ METASTASIO, *Tutte le opere*, Brunelli, vol. III, Lettera n. 62, a Giuseppe Peroni, Roma, 18 settembre 1733.

cui il *Ciro riconosciuto* e *Il Temistocle* nel 1737⁴¹, faceva parte della corte di Ottoboni, come lo stesso Peroni. Quest'ultimo era diventato «procuratore degli interessi del poeta a Roma dopo la morte di Marianna Bulgarelli Benti e il secondo matrimonio di Domenico Bulgarelli. [...] Si deduce che inviava frequenti notizie sugli spettacoli romani degli anni Trenta e sulla fortuna dei drammi metastasiani rappresentati nei teatri cittadini», e soprattutto sulle controversie familiari⁴².

Traccia di un'influenza ottoboniana si può leggere confrontando il nome da pastorello di *Ciro*, poiché il metastasiano Alceo, più che dai grecizzati Cresfonte, Telefonte o Cleone delle opere cinquecentesche, di quella maffeiana e di quella zeniana, o dal sorrentiniano Tiribazzo, sembra evoluzione dell'ottoboniano Elcino.

A tracciare una linea 'ciriana', a partire dai titoli, le opere di Sorrentino, di Ottoboni e di Metastasio fanno mostra di avere in comune sia il finale che l'antefatto del sogno di Astiage, assente in Torelli e Maffei, che invece focalizzano l'interesse su Merope: la perdita del figlio è in entrambe le *Merope* attribuita al tiranno Polifonte, che vuole sposarla dopo aver ucciso anche il suo nobile marito.

La divisione dei due filoni è rimarcata anche dalla scelta dell'onomastica, poiché anche Ottoboni concorda nel chiamare i suoi personaggi Mandane, Astiage, Arpago, Cambise e *Ciro*, in contrasto con la linea Torelli-Apostolo Zeno-Maffei, che presenta Merope e Polifonte, come anche Cavallerino e Liviera⁴³.

Rispetto a Sorrentino e Metastasio, tuttavia il *Ciro* ottoboniano si differenzia perché Mandane e Cambise sono nominati solo alla fine, ma non compaiono come protagonisti, relegando il ruolo della madre a secondario, come Sorrentino. In questo senso la scelta di Metastasio è ibrida tra le due tradizioni, perché eleva entrambi i ruoli, pur dando la palma a *Ciro*.

Un confronto tra i vari *incipit* è utile per indagare il tema principale, e conferma la convergenza di entrambi i filoni in Metastasio: come Torelli, egli infatti apre l'opera

⁴¹ LUCA BELTRAMI, nota alla lettera a Peroni, da <https://epistolariometastasio.unige.it/node/25>.

⁴² Scheda su Giuseppe Peroni, da <https://epistolariometastasio.unige.it/node/14>.

⁴³ Nonostante i titoli di questi ultimi prendano il nome dal figlio di Merope, si è già notato che egli non è *Ciro*. Giocò forse la vicinanza con Torelli, in un'intertestualità indagata da Herrick e Bulletta (cfr. PIETRO MONTORFANI, *Merope* (1589). *Donna, madre e regina tra le maglie della ragion di stato* in *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 24). Convergono anche i nomi di Telefonte in Cavallerino e Torelli, mentre Liviera e Maffei mantengono l'euripideo Cresfonte.

con un dialogo tra la madre e la confidente⁴⁴, pur spostando il lamento tragico torelliano di Merope «misera», poiché deve sposare Polifonte e ha perso figlio e marito, «dal respiro di un breve monologo interiorizzante»⁴⁵, verso il dialogo speranzoso della Mandane trepidante di rivedere Ciro⁴⁶. Anche Maffei apre il sipario con un dialogo, ma tra Polifonte e Merope, la quale è sempre molto autoreferenziale, cioè si focalizza sull'«io»⁴⁷, a differenza di Mandane che è tutta proiettata verso l'esterno, sul bosco da cui arriverà il suo Ciro. In Metastasio non c'è Mandane senza Ciro e, come si vedrà, non c'è Ciro senza la madre; e questa è una differenza del tutto originale.

Metastasio dunque non si rifà alle *Merope* tradizionali, pur partendo da Mandane, ma nemmeno compie la scelta di Sorrentino, che mostra gli impulsi irrefrenabili di una battaglia tra uomini, con Cambise che arma un esercito per conquistare la Media, vendicando la terra legittima del figlio⁴⁸. Non rappresenta un esempio utile neppure il *Ciro* di Ottoboni, in cui, appunto, Mandane è assente e dove il quadro di quiete dopo la tempesta nella pianura all'alba⁴⁹ costituisce lo sfondo del battibecco tra la sorella e l'innamorata di Ciro. Nonostante l'ambientazione bucolica rispetto alla presentazione di

⁴⁴ Anche nel caso del Cavallerino, dove il dialogo è con la nutrice.

⁴⁵ Ivi, p. 27.

⁴⁶ «(Tutto Ciro gli sembra!)» commenta Arpalice in un a parte nell'atto I del *Ciro riconosciuto* (scena I, v. 32).

⁴⁷ «O ciel! Qual nuova specie di tormento apprestar mi vegg'io!» (MAFFEI, *Merope*, atto I, scena I, vv. 14-15). Questo elemento è tipico della tragicità di Merope, che evidentemente Metastasio vuole evitare, fin dal *Cresfonte* del Liviera, che apre il monologo di Merope con: «Quand'io rimiro a gli anni andati» (*Scelta di rare, e celebri tragedie, cioè il Cresfonte del Liviera, l'Orbecche del Giraldo, l'Antigona dell'Alamanni, l'Evandro del Bracciolini. Colle introduzioni a cadauna*, esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, digitalizzato nel 2014, da https://books.google.it/books/about/Scelta_di_rare_e_celebri_tragedie_cioe_i.html?id=jlehA-Bb2qEC&redir_esc=y).

⁴⁸ La scena somiglia molto a quella di apertura del *Saul* di Alfieri, con David che osserva il campo di battaglia pronto per uno scontro con il suocero, come fa Cambise contro Astiage. Per quanto riguarda la *Merope*, Alfieri la scrive «in polemica esplicita con il modello maffeiano» (VALENTINA VARANO, *Margherita Boccapaduli: dalla Merope al Teatro italiano del 1784*, in *Atti del Convegno Internazionale La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, volume II, «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura», a cura di Enrico Zucchi, Milano, Mimesis, 2015, p. 113). Non sembra azzardato tenere insieme *Merope* e *Saul*, anche per la genesi vicina che ebbero le tragedie da parte di Alfieri, soprattutto considerando che il carattere di Astiage, impetuoso ma in realtà timoroso di non essere «riconosciuto» del suo ruolo, ha corrispondenza in Saul. L'Astiage metastasiano ad esempio afferma: «Temo d'ognun; temo me stesso» (atto I, scena X, v. 371), dopo quello che crede l'attentato di Cambise, e il Saul alfieriano, meno dubbioso per la poetica dell'autore, una leggera variante: «Sol con me stesso, io sto. – Di me soltanto, / (Misero re!) di me solo io non tremo» (VITTORIO ALFIERI, *Saul*, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, da <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000716>, atto IV, scena VII.). Per non sottolineare anche che, come Merope e la Mandane di Metastasio, Saul nell'ultima scena, prima del suicidio, si strugge di non essere più padre, tra il senso di abbandono e il senso di colpa per abbandonarli. Sarebbe da approfondire l'influsso di Sorrentino in questa somiglianza curiosa.

⁴⁹ Elemento ricorrente anche nel *Telefonte*.

Sorrentino, questa sorta di tribunale, riguardo a dinamiche di parentela, in effetti è tipica della tradizione ciriana, e confluisce in parte anche in Metastasio, ad esempio nel contrasto che Mandane vorrebbe evitare tra il padre e il marito⁵⁰.

Infine, non stupisce che Zeno sia il modello meno ripreso⁵¹, poiché fa irrompere subito un Epitide tutt'altro che pastore, ma consapevole della propria identità regale usurpata.

L'innovazione di Metastasio, nella ripresa del dialogo meropeo con la confidente Arpalice, è lo svincolo dalla negatività della condizione di perdita che vive Mandane, per legarsi a un'aspettativa felicitaria, che si compie grazie al figlio.

1.4. Una delicatezza verso Elisabetta.

Molti elementi dunque emergono solo analizzando il titolo di questo dramma, in primis lo spostamento del focus dell'azione dalla madre al figlio Ciro, tanto più visto che la madre non si cita come Merope, ma dimostra in Metastasio un'anima sorrentiniana, diventando Mandane. Forse questa trasposizione non è dovuta solo alla volontà di insistere sul tema politico che Ciro rappresenta. La linea politica dei drammi viennesi, immediatamente precedenti al *Ciro*, suggerisce una volontà dell'autore di rispondere alle istanze dei committenti e del teatro imperiale, nonostante il teatro sia modalità artistica non necessariamente vincolata a una realtà⁵². Tuttavia le esigenze celebrative legate alle circostanze della corte viennese sfociano in un sotterraneo gioco di attualizzazione dei contenuti drammaturgici dell'opera. Come spiega Elena Sala Di Felice,

in tale contesto le reiterate agnizioni che garantivano il lieto fine di tanti drammi, assumono ai nostri occhi un significato politico molto importante: mostrando necessaria e voluta dalla divinità [...] la successione secondo la linea dinastica retta, per via di sangue. Il poeta intese prestare ai propri committenti il soccorso più evidente ed efficace, sollecitando il consenso dei sudditi. Data l'importanza, la fama, il prestigio internazionale del teatro di corte di Vienna, potremmo ragionevolmente supporre che tale messaggio, contenuto nei drammi metastasiani, fosse diretto anche alle potenze straniere⁵³.

⁵⁰ Cfr. nota 101.

⁵¹ Cfr. pagina 11.

⁵² La SALA DI FELICE (*Sogni e favole*, p. 518-519) spiega come MARIA GRAZIA ACCORSI, (*Teoria, poetica, morfologia del dramma metastasiano in Il melodramma di Pietro Metastasio*, p. 31 e 44-45) parli di «patto di inverosimiglianza».

⁵³ E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole*, p. 179.

E il messaggio era legittimare l'ascesa al trono di Maria Teresa.

Anche se Metastasio non ama granché l'ambiente di corte a Vienna, soprattutto per il clima⁵⁴ e la pressione delle richieste che imponevano una produzione continua di melodrammi con un bel risultato poetico⁵⁵, questo non sembra ostacolare il rispetto per i sovrani, visti come strumento provvidenziale⁵⁶, e che anzi gli causerà quell'accusa alfieriana di servilismo con la leggendaria e maligna «genuflessioncella»⁵⁷ a Maria Teresa.

Se, come si analizzerà in seguito, l'evoluzione dei drammi metastasiani dalla *Didone abbandonata* in avanti si può dire sempre più votata all'ampliamento del tema politico, *Ciro* arriva a fondere, nel complesso intreccio del testo, questo elemento con quello della analitica settecentesca delle passioni. Non è trascurabile infatti l'impatto che i sentimenti tra i personaggi suscitano negli attori, negli spettatori e nei lettori: è noto il valore pedagogico che assume il teatro per Metastasio, in un'ottica di moralizzazione e dominio delle passioni⁵⁸. E il *Ciro*, come si vedrà, è il principe dei contagi ammirativi.

⁵⁴ METASTASIO, *Tutte le opere*, Brunelli, vol. III, Lettera n. 38, a Marianna Bulgarelli, 19 gennaio 1732. Con ironia e apprensione il poeta riassume così la vita a corte: «Ho cominciato l'Oratorio, si rivede la stampa, si assiste ad un'altra commedia, che si fa in Corte, si bestemmia pel freddo, e si sospirano i quartali. Del resto io sto benissimo». Spesso Metastasio lamenta nell'epistolario il clima rigido di Vienna.

⁵⁵ METASTASIO, *Tutte le opere*, Brunelli, vol. III, Lettera n. 120, a Leopoldo Trapassi, 23 febbraio 1737: «E quando avrei potuto immaginarle, non che scrivere? Dopo terminato il *Temistocle* son rimasto così stanco che né pure ho voluto addossarmi il solito annuo peso dell'oratorio. Pur troppo dovrò ormai cominciare a preparar materiali per le due opere dell'anno corrente; pensiero che mi amareggia anche il presente riposo». Secondo MATTEO NAVONE, (nell'edizione commentata dell'epistolario di Pietro Metastasio, *Metastasio's Epistolary Texts Archive*, diretta da Beniscelli, Lavezzi, Mellace, Spaggiari, Tongiorgi e Viola, online <https://epistolariometastasio.unige.it/>) «Metastasio si riferisce a due «opere» di altro autore che aveva di recente «concertato» (ne aveva cioè curato l'allestimento e la messa in scena) e che Leopoldo, erroneamente, riteneva composte dal fratello». Inoltre «nella lettera a Leopoldo del 29 settembre 1736, aveva confidato al fratello il grande impegno richiesto dalla composizione del *Temistocle* [...], ultima fatica di un anno molto impegnativo, in cui M., affetto da un'inguaribile pigrizia, fu costretto a stendere ben tre opere [...]: *Achille in Sciro* per il matrimonio di Maria Teresa, *Ciro riconosciuto* [...] per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta» e, appunto, il *Temistocle* «per l'onomastico di Carlo VI» (Anna Laura Bellina, *I drammi per musica*, in *Pietro Metastasio, Drammi per musica*, I, *Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di A. L. Bellina, Venezia, Marsilio, 2002, p. 12).

⁵⁶ Oltre al contenuto encomiastico, E. SALA DI FELICE rileva la «funzione storica che il poeta assegna ai suoi eroi»), evidente in particolare nella Licenza del *Ciro*, in cui Elisabetta è colei che rappresenta il XVIII secolo, l'età di Metastasio: «l'astro che lei rischiara è quel d'Elisa». La conclusione della studiosa è «un impegno politico che non si limita alla pura e semplice "organizzazione del consenso" [...], ma si dimostra invece disponibile anche a operare nella direzione reciproca, cioè a svolgere un'azione pedagogica presso il sovrano» (*Sogni e favole*, p. 170). Il compito del poeta, pedagogo del sovrano, è dunque tanto importante quanto quello del sovrano stesso.

⁵⁷ V. ALFIERI, *Vita*, Epoca prima, capitolo ottavo, Roma, Biblioteca italiana, 2003, online da <http://www.bibliotecaitaliana.it/>.

⁵⁸ METASTASIO, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998, p. 79: gli affetti sono «quei venti che ci spingono ad operare e che conviene imparare a reggere, se si vuol procurar la nostra privata e la pubblica tranquillità».

Ma ciò è ancor più significativo se la dedicataria del dramma, come in questo caso, è l'imperatrice Elisabetta, che non riusciva ad essere madre di un figlio maschio. Elisabetta, come Mandane, avrebbe potuto dire: «non son più madre»⁵⁹. L'impressione che qui propongo è che questa scelta di Metastasio sia una delicatezza nei confronti degli «Augustissimi sovrani»⁶⁰, che di lì a breve per la mancanza di un erede vedranno scatenarsi una guerra di successione, soprattutto proprio Elisabetta che sopravvisse.

L'attenzione alla tematica della madre non appare casuale se si considera che, proprio vent'anni prima, nel 1716, Elisabetta aveva dato alla luce il suo primo figlio, e maschio, Leopoldo Giovanni, morto a sette mesi. La precisazione che all'affidamento del neonato Ciro, da parte d'Arpago, «la consorte di Mitridate avea, in quel giorno appunto, partorito un fanciullo, ma senza vita»⁶¹, è specifica metastasiana e sembra avvicinare la vicenda di Mandane a quella di Elisabetta.

Da una parte dunque, questa sovrapposizione di sentimenti dolorosi è ricercata per la pedagogia delle passioni, poiché Mandane alla fine impara a dominarsi e da lei può prendere esempio Elisabetta, e, forse, come augurio di lieto fine anche per l'imperatrice, di riuscire ad avere di nuovo un figlio. Dall'altra parte, si smussa, in conseguenza di questa attenzione, la figura della madre, in modo che non sia la protagonista: si ridimensiona la sua centralità, ma si trasforma anche una Merope violenta in una Mandane dubbiosa.

Niente a che fare con la Merope maffeiana, che «or freme, ed urla, or d'una in altra stanza» quando viene a sapere che suo figlio è morto⁶², o che, ignara, con una scure cerca di ucciderlo, suscitando la preghiera di Egisto «O Dei, o Dei, soccorso, / pur ancor questa furia»⁶³. Il modello per Mandane sembra essere più Andromaca che Clitemnestra⁶⁴ e in questo media nuovamente col *Ciro* di Sorrentino, dove è madre docile e indifesa, e con «la Merope zeniana che si apre sotto il segno di un repertorio spettacolare e simbolico

⁵⁹ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, atto I, scena XII, v. 498. È consuetudine anche delle Meropi insistere su questo elemento, come in Maffei, dove Merope, appena scoperto che l'anello, da lei dato in dote al bambino quando l'aveva affidato a Polidoro, era ora nelle mani del presunto assassino del figlio, così si strugge: «io madre già più non sono» (MAFFEI, *Merope*, atto I, scena VI, vv. 343-344).

⁶⁰ METASTASIO, *Tutte le opere*, Brunelli, vol. III, Lettera n. 114, a Giuseppe Bettinelli, 24 Novembre 1736.

⁶¹ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, argomento, da <http://www.progettometastasio.it/testi/CIRO|P>

⁶² MAFFEI, *Merope*, atto III, scena I, v. 27, p. 254

⁶³ MAFFEI, *Merope*, atto IV, scena VII, vv. 191-192, p. 280.

⁶⁴ E. SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, analizza le influenze dei modelli classici di madri nelle Meropi. In particolare si fa riferimento ad Andromaca a p. 33 e 69, anche in riferimento a Maffei, soprattutto dal punto di vista dello struggimento per la morte del figlio, nonostante Merope presenti nel suo desiderio di vendetta un *furor* più marcato.

di derivazione dal Pastor Fido»⁶⁵. La Mandane di Metastasio dunque, se non sfocia negli eccessi di *furor* maffeiani, non è nemmeno personaggio minore come in Sorrentino⁶⁶, ma si colloca in posizione mediana: mantiene un ruolo decisionale, di complicazione dell'intreccio, con i continui ripensamenti; è accorata, ma mai violenta, spericolata, ma non sfrenata. L'impressione è quella di una principessa giovane, che ha moltissimi sentimenti positivi in sé, ma che fatica ad incanalarli, quasi come se Metastasio parlasse alla madre disperata che Elisabetta doveva essere stata vent'anni prima, dopo aver perso il suo primo figlio, e la esortasse, ora, a superare quel dolore, a maturare come Mandane.

1.5. *Un Ciro 'riconosciuto'.*

Il titolo di questo dramma è emblematico non solo perché dà rilievo a Ciro, ma sottolinea anche un secondo elemento di originalità, ovvero l'importanza che Astiage e Merope hanno nel suo riconoscimento: tutto il contagio eroico, passionale e politico, che Ciro muove non avrebbe valore di per sé, se non venisse recepito e perciò riconosciuto.

Si può notare come in Metastasio i titoli con soggetto e aggettivo facciano emergere la dialettica tra due personaggi, svelino i legami di forte dipendenza del protagonista con un altro, per un contagio eroico davvero efficace: come Didone è 'abbandonata', e senza l'abbandono di Enea non avrebbe senso il suo dramma, così Ciro deve essere 'riconosciuto'. Non a caso Astiage è il primo nell'elenco dei personaggi, poiché è il re, ma anche colui che deve realizzare la potenzialità dei benefici irradiati da Ciro, seguito subito da Mandane. Per lo stesso motivo nel *Ciro* di Sorrentino è Cambise, anch'egli primo tra i personaggi, a dubitare per primo che Tiribazzo sia il suo vero figlio, a conferma che il suo ruolo confluisce ampliato nel metastasiano Astiage.

La funzione attributiva dell'aggettivo nel titolo di Metastasio è però sottolineatura che evidenzia lo scarto rispetto a Sorrentino, in cui non è centrale l'elemento del riconoscimento, anzi è ridotto senza troppa importanza a una battuta di Mitridate, che svela contemporaneamente a Mandane e Ciro la loro identità. Nel *Ciro riconosciuto* invece viene utilizzato per gradi, per reiterare il pathos e per permettere ai vari personaggi

⁶⁵ Ivi, p. 38. Merope temperata rientra nella mitologia cristianizzata tassiana e del *Pastor Fido*, perfetta per Zeno per la sua figuralità gesuitica, ma anche nell'ottica metastasiana di pedagogia e moralizzazione.

⁶⁶ Si consideri che nel primo atto compare in una sola scena, in quattro nel secondo e nel terzo. Forse però è anche dovuto alla complicazione di rapporti tra personaggi, che in Sorrentino sono più numerosi. Di sicuro comunque non ha la portata della Merope maffeiana.

di crescere nella virtù: prima lo scopre Alceo, poi ne hanno presentimenti Mandane⁶⁷ e Astiage⁶⁸, (e non Cambise), infine lo scopre Mandane e ci crede troppo tardi. Inoltre in Sorrentino, Mandane è quasi ignorata nell'agnizione, mentre è Ciro che sente «un incognito affetto», un «invito di natura»⁶⁹ per la madre.

Analizzando anche le altre opere interrogate finora, si è già notato che Zeno non inserisce affatto l'aura di dubbio sulla sua identità in Epitide, che anzi deve trattenersi dal rivelarlo a Merope. Né lei né l'amata Argia gli credono in un primo momento, come in Metastasio. Ma non c'è un vero e proprio passaggio esplicito di riconoscimento: avviene nell'interiorità. Il valore pedagogico del riconoscimento è infatti il perno per il *Ciro riconosciuto*, il tratto distintivo rispetto a tutte le altre opere che trattano di questo mito. In generale per Metastasio «il ricorso all'espedito risolutivo dell'agnizione non sembra, in tale contesto storico, ridotto a mero meccanismo, comodamente disponibile, tradizionalmente autorizzato, o addirittura abusato»⁷⁰, ma è per Elena Sala Di Felice uno strumento «duttile» alle necessità poetiche, pedagogiche e del pubblico⁷¹. Inoltre nel *Ciro riconosciuto* e nel *Re pastore*:

due pièces di sicura pregnanza ideologica e di interesse teatrale, l'espedito narrativo dell'agnizione fu "incrociato" con quello della restaurazione di un sovrano sul suo trono, ma dopo che questi aveva compiuto un'esperienza di vita pastorale, decodificabile come prezioso apprendistato, nel quadro del mito dell'innocenza, della modestia, del contatto pedagogicamente salutare con la natura, con le sue leggi; tanto savie in quanto di ascendenza direttamente divina⁷².

⁶⁷ La prima volta che vede Ciro infatti Mandane rivela in un a parte: «(Qual mai tumulto in petto / quel pastorel mi desta!)». E la sensazione è ricambiata da Ciro: «(Qual mai per me cara sembianza è questa!)» (vv.392-394 atto I, scena XI).

⁶⁸ Anche Astiage alla prima vista di Ciro ammette: «Sento un affetto ignoto / che intenerir mi fa. / Come si chiama oh dio / questo soave affetto? / (Ah se non fosse mio / lo crederei pietà)» (atto II, scena V, vv. 569-574).

⁶⁹ SORRENTINO, *Ciro*, atto II, scena XVI.

⁷⁰ E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole*, p., 194.

⁷¹ Ivi, p. 203.

⁷² Ivi, p. 190.

Come in altre scelte poetiche⁷³, Metastasio si discosta dai giudizi del Gravina⁷⁴ e usa l'agnizione con una connotazione politica⁷⁵: il tema ricorrente del riconoscimento e della restaurazione del sovrano legittimo è indice di una poesia celebrativa del potere di Carlo VI e di volta in volta si adatta alle situazioni politiche che la corte viennese stava affrontando⁷⁶.

Metastasio dà, come in Torelli, un indirizzo politico alla vicenda, cioè inserisce il tema della restaurazione del sovrano legittimo e la punizione del tiranno, ma rispetto a lui nel riconoscimento impone a Ciro il dovere di tacere: Telefonte nella *Merope* di Torelli è subito pronto a scagionarsi dalle accuse di omicidio rivelando la propria identità e vuole assolutamente vendicarsi del tiranno Polifonte⁷⁷. Nel *Ciro riconosciuto*, come accennato, infatti Alceo ha già scoperto di essere Ciro e la difficoltà è contenersi dal rivelarlo e dall'abbracciare la madre, la stessa difficoltà che comporterà la *Bildung* di Merope⁷⁸: l'originalità di Metastasio è creare più piani temporali successivi in cui inserire la doppia agnizione maffeiana⁷⁹, sull'onda di Zeno. Il tema politico viene reso invece più pedagogico, per la fedeltà esemplare del re-pastore alla parola data, e più patetico, sull'onda dei silenzi amorosi della *Didone abbandonata*, in cui Selene non poteva dichiararsi all'amato dalla sorella.

Anche nell'adesione al canone aristotelico, in cui, tra i casi di personaggi consci, inconsapevoli e inconsapevoli ma resi consci appena prima del delitto, «più potente, però,

⁷³ Mi riferisco alle letture giovanili di Tasso e Marino e alle opinioni sulle passioni artificiali più che imitative della realtà.

⁷⁴ E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole*, p. 78: l'agnizione era stata tanto svalutata dal maestro Gravina come segno di acritica adesione al modello aristotelico, paralisi e omologazione dei testi moderni basati sul riconoscimento e ritenuta da Jacopo Martello «più verosimile nel contesto delle commedie, e nemmeno rigorosamente necessario nelle tragedie; dove avrebbe conseguito buon effetto soltanto se strettamente connesso alla peripezia, e, soprattutto, se capace di provocare un profondo rivolgimento morale e affettivo nei rapporti tra i personaggi».

⁷⁵ Ivi, pagina 179.

⁷⁶ Cfr. paragrafo precedente.

⁷⁷ POMPONIO TORELLI, *Merope*, Roma, Biblioteca italiana, 2003, da <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000311>, pagina 244: «Una sol porta a la salute nostra apre l'audacia sola: con la subita morte di Polifonte ci potiam salvare».

⁷⁸ Cfr. capitolo successivo.

⁷⁹ Nel Preludio alla sua *Merope*, Maffei spiega di aver utilizzato un tipo diverso di riconoscimento rispetto ai tre canonici esempi aristotelici: quello in cui «altri riconosca se stesso, il che tanto maggiormente diletta potrà, quando tal notizia debba in lui subito far cangiare sentimenti e pensieri, e tramutare in eroe» (SCIPIONE MAFFEI, *Proemio alla Merope* (1735), in *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali* a cura di L. Sannia Nowè, Modena, Mucchi, 1988, pagina 82). Il momento dello svelamento permette in primis ad Egisto di scoprire la sua identità, grazie all'intervento del padre adottivo Polidoro, e anche in questo caso avviene insieme alla madre, che appunto rende doppia l'agnizione. La poca risonanza di Sorrentino rende l'espedito nuovo solo a partire da Maffei, che esplicita un'innovazione dunque già presente nel *Ciro*.

è l'ultimo caso, intendo come nel *Cresfonte*, quando Merope sta per uccidere il figlio, ma non lo fa, anzi lo riconosce»⁸⁰, la Mandane di Metastasio è ancora diversa rispetto alla Merope euripidea, poiché all'inizio del secondo atto è avvisata da Mitridate dell'identità di Ciro-Alceo. La tipica caratteristica della dubbiezza dei personaggi metastasiani fa sì che, pur consapevole, la giovane Mandane d'un tratto creda alle parole di Cambise⁸¹ e finisca per condannare comunque Alceo, per poi ricredersi all'ultimo come nel caso euripideo, cui ben aderisce il *Cresfonte* del Liviera⁸². Più che doppia come la maffeiana si potrebbe parlare di un'agnizione multipla in Metastasio.

In Ottoboni infine, Mitridate rivela alla figlia Erenia che quello che lei credeva suo fratello Elcino è Ciro. Ormai il tradimento di lei era avvenuto, «però Figlio è d'amore»⁸³ per l'avversario di Elcino: Astiage, dopo aver visto le bende in cui fu avvolto Elcino alla nascita, portate da lei, capisce la verità. Elcino invece scopre di essere Ciro, perché Sandane lo chiama così. La soluzione metastasiana sembra dunque inserirsi nel filone ciriano, in cui Ciro è ignaro della propria identità, a differenza che nelle Meropi, ma più nella versione ottoboniana, che diversifica l'agnizione in più personaggi in momenti diversi: lo spettatore conosce dunque il segreto e ne vede la pericolosità, diversamente da Sorrentino, dove l'espedito è deus ex machina risolutivo e doppio come in Maffei.

Di nuovo esemplificativa, la scelta del titolo espone dunque un bifrontismo di chiavi di lettura, focalizzandosi innanzitutto su Ciro, ma dando spazio anche soprattutto alla madre che lo riconosce. E un titolo con nome e aggettivo sottolinea in particolare questo aspetto e si riallaccia, quasi come un ritorno all'origine, alla *Didone abbandonata*, scandendo quella che si potrebbe definire una prima stagione poetica di Metastasio.

⁸⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, 1454a, 4-9, a cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 2004, pagine 33-34.

⁸¹ Cambise convince Mandane che: «Colà dentro ascoso / vidi che il re venne a proporre il colpo / a Mitridate; ei col suo figlio Alceo / Ciro uccider promise; / e appunto il figlio Alceo fu che l'uccise» (atto II, scena IX, vv. 833-837).

⁸² Apollodoro racconta la scena del riconoscimento a posteriori: era stato lui a rivelarlo in extremis a Merope, mentre lei stava per sollevargli contro la bipenne. Non interessa il fatto che lo scopra Cresfonte.

⁸³ OTTOBONI, *Ciro*, atto II, scena XII.

2. *L'originalità di *Ciro* in una sintesi di precedenti personaggi dei drammi metastasiani: un'intertestualità interna garantita dal riconoscimento*⁸⁴.

Questa seconda parte del saggio vorrebbe ripercorrere, dal punto di vista tematico ed intertestuale, le opere del primo periodo viennese di Pietro Metastasio, con particolare riferimento al *Ciro riconosciuto*. Analizzerò in due capitoletti il percorso politico e dei sentimenti che Metastasio intraprese tra gli anni '20 e '30 del '700, focalizzandomi sul *Ciro riconosciuto* e mostrandone le differenze e la completezza.

Ho voluto inserire l'opera all'interno di una *Bildung* metastasiana più ampia, non considerandola solo a sé: ecco perché i capitoletti sono suddivisi in una prima parte, che analizza come i temi siano stati affrontati in alcuni drammi precedenti da Metastasio, e in una seconda parte, dove rispetto a questi si inserisce pienamente il *Ciro*.

2.1. *Le declinazioni del tema politico verso il *Ciro riconosciuto*.*

Focalizzandoci sui melodrammi, *Demetrio* (1731), *Adriano* (1732), *Olimpiade* (1733), *Demofonte* e *Clemenza di Tito* (1734) sono i precedenti al *Ciro* che, ad esempio, dimostrano, tra gli altri, come si stia costruendo un ideale di sovrano che sappia guidare in modo saggio il suo popolo. È interessante notare come in questi melodrammi ritornino temi simili, non solo in una «circolarità tematica ed espressiva»⁸⁵, ma anche con una maturazione progressiva dei personaggi, rimodellati in alcuni elementi sui precedenti e rispetto ai quali il *Ciro riconosciuto* è approdo particolarissimo.

Per ottenere un effetto maggiore dal punto di vista teatrale, l'agnizione avviene molto spesso in un erede al trono che è «ignoto a se stesso»⁸⁶, come, prima del *Ciro*, già nel *Demetrio*, in cui la regina protagonista, Cleonice, si innamora del pastore Alceste, in realtà l'erede al trono usurpato dal padre di Cleonice. La scoperta delle proprie origini regali da parte di Alceste-Demetrio, anziché la semplice lotta per il ritorno al potere, ben esemplifica come il teatro debba educare il personaggio e soprattutto il pubblico a una

⁸⁴ Questo secondo capitolo sviluppa ulteriormente le riflessioni maturate durante il mio percorso di studi triennale, che avevo tentato di riassumere per il corso di Italiano Scritto.

⁸⁵ P. LUCIANI, «*Tutta la vita è mar*». *Metastasio e le passioni. Drammaturgia delle passioni*, 2016, Società editrice fiorentina, pagina 64.

⁸⁶ E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole*, p. 179 e 191.

politica che si fa vicina al popolo: il re rimane umile e magnanimo in virtù della sua passata adolescenza di pastore, ma alla fine le sue qualità unite alla stirpe divina lo pongono come guida dei pastori, di cui credeva di essere compagno. L'agnizione, di cui il pubblico è spettatore, crea un'immagine positiva del neo-re e costruisce il consenso per Carlo VI, verso cui sta inevitabilmente il riferimento sotto ogni personaggio di re-pastore. In particolare il *Demetrio* fu rappresentato per il compleanno dell'imperatore, come l'*Adriano* l'anno dopo.

Punto di contatto del *Demetrio* con l'*Adriano* è anche la figura del sovrano dubbioso tra il bene personale e quello del popolo, che si risolve sempre a favore di quest'ultimo, ma che poi porta anche un beneficio al sovrano: la felicità del popolo è funzionale alla sopravvivenza del sovrano. La «sublimazione dell'amore»⁸⁷ che la regina Cleonice è risoluta a mettere in atto si risolve quando Alceste si scopre essere Demetrio, cresciuto tra i pastori e ora re, degno finalmente di essere suo sposo. L'agnizione conclude dunque il dramma dei sentimenti, quasi come premio per aver sacrificato nella teoria il proprio amore per la salvaguardia del potere, ma senza doverci davvero rinunciare.

Dunque il *Ciro riconosciuto* riprende la doppia agnizione maffeiana, già sperimentata nel *Demetrio*, ma in modo indipendente dal dramma amoroso con Arpalice: *Ciro* sa qual è il suo ruolo politico, in cui non può interferire nient'altro. Come spiega Giovanni Morelli «l'effetto restituito alla comunità è un effetto di tipo analgesico»⁸⁸ perché il personaggio del re o regina si trova ad essere paradossalmente da «vittima passiva» a «Farmaco», la soluzione. Ma egli non è farmaco nel senso di vittima sacrificale, funzionale alla catarsi del pubblico come nella tragedia classica⁸⁹, anzi è piuttosto un «tranquillante».

Anche nell'*Adriano*, l'imperatore si esorta subito in un a parte: «(Ah! Si cominci su' propri affetti a esercitar l'impero)»⁹⁰, anche se poi il dubbio tra l'amore per la romana promessa sposa e la siriana Emirena lo assale⁹¹. Se Cleonice nel *Demetrio* aveva chiari,

⁸⁷ E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole*, pagina 177.

⁸⁸ GIOVANNI MORELLI, *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante*, Venezia, Marsilio, 1998, pagina 9.

⁸⁹ Ivi, pagina 42. Si può confrontare anche con la già citata Introduzione all'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* nella trattazione da parte di Metastasio di alcune categorie tragiche classiche, come l'*amartia*, le morti in palese e il personaggio mezzano, «nell'intima convinzione di un esprit del tragico moderno non sempre comparabile all'antico» (Introduzione, pagine XXXIX-XL).

⁹⁰ METASTASIO, *Adriano in Siria*, atto I, scena I, vv. 92-93 da <http://www.progettometastasio.it/testi/ADRIANO|P1>

⁹¹ Si può fare un confronto con il capitolo successivo, che analizza le passioni artificiali.

anche se a malincuore, i suoi doveri in quanto regina, ovvero non poter scegliere un pastorello come marito, Adriano è un esempio di anti-re, come si chiarisce nella Licenza dedicata ovviamente a Carlo VI:

Cesare non turbarti. A te non osa
somiarsi Adrian. Quando al tuo sguardo
le sue vicende espone,
fa spettacol di sé, non paragone.
[...]
Lui la terra ammirò; te il mondo adora⁹².

Un anti-re come in precedenza Didone, ma che a differenza sua alla fine sceglie lo schieramento giusto, ovvero l'onore nell'unione a una virtuosa sposa romana, e non di cedere alla passione amorosa. Nella *Didone abbandonata* il ruolo di sovrano esemplare era infatti deputato ad Enea, che seppur dopo veramente molte incertezze sacrifica il proprio amore in nome del senso del dovere. A questo proposito si veda come risponde invece sarcastica Didone ad Enea, che con fatica ma senso del dovere le sta rivelando che la deve abbandonare: «Veramente non hanno / altra cura gli dei che il tuo destino»⁹³. La componente morale di matrice religiosa in Metastasio infatti solitamente si intreccia con le aspettative politico-democratiche del '700, ma in questo caso forse la battuta aderisce a *topoi* classici di un rapporto scanzonato con la divinità, che puntualmente porta alla punizione della *ybris* e in questo caso non evita la tragedia di Didone.

Anche la scelta di un episodio virgiliano così famoso aveva reso impossibile un finale diverso dal suicidio, anche se Didone qui non si uccide di spada, ma gettandosi nelle fiamme, con un'attenuazione del tragico.

La progressione nella pedagogia politica rispetto alla *Didone* si potrebbe riconoscere nell'agnizione «tranquillante» del *Demetrio*, dove la sovrana può meritatamente conciliare amore e potere, e nella sofferta ma giusta scelta di Adriano, anti-re per la sua indecisione, ma proprio per questo modello pedagogico forte in antitesi. L'impressione di *Bildung* è confermata da un Adriano più consapevole di Enea, che

⁹²METASTASIO, *Adriano in Siria*, Licenza, vv. 1560-1573, dal sito <http://www.progettometastasio.it/testi/ADRIANO|P1>

⁹³ METASTASIO, *Didone abbandonata*, Napoli, Ricciardo, 1724, atto I, scena XVIII, vv. 536-537, da <http://www.progettometastasio.it/testi/DIDONE|P1>.

rimane dubbioso fino alla fine. Allo stesso modo *Ciro* appare personaggio ancor più maturo, che addirittura sente un *furor* di essere diverso da un semplice pastorello, prima di sapere di essere re.

Dall'*Olimpiade* invece Metastasio trattiene nel *Ciro* il filone della fedeltà al sovrano: il giovane principe ateniese Megacle promette all'amico e sovrano Licida la vittoria delle Olimpiadi e perciò la mano di Aristeia, di cui però si era innamorato prima lui, come un novello Tristano. Il dubbio di Megacle è infatti: «(Fra l'amico e l'amante che farò, sventurato!)»⁹⁴, ma alla fine la scelta ricade sul re. Prima di tutto dunque Megacle resta fedele alla parola data alla figura del sovrano, poi questo sacrificio d'amore si rivela non necessario quando si scopre che Licida non è figlio del re di Creta, ma in realtà il fratello di Aristeia. Come nel *Demetrio* dunque l'agnizione è risolutrice.

In *Ciro* però non c'è mai neanche il dubbio di spodestare Astiage, come Megacle pensa di fare con Licida dal punto di vista amoroso: il pensiero metastasiano si evolve ulteriormente, dato che congiura e usurpazione non sono neanche concepite⁹⁵.

Se i drammi fino al 1733 danno ampio spazio alla componente sentimentale, *Demofonte* e *Clemenza di Tito* si concentrano maggiormente sul tema politico, approdo cui il *Ciro riconosciuto* non manca di arrivare. Il mantenimento della dinastia e del potere regale è un filo conduttore del *Ciro*, fin dall'argomento sul sogno di Astiage, ripreso dal *Demofonte* e si colloca nel clima di timore che aleggiava alla corte di Carlo VI per la mancanza di un erede maschio che potesse succedergli⁹⁶.

⁹⁴ METASTASIO, *Olimpiade*, Vienna, van Ghelen, 1733, atto II, scena VIII, vv. 708-709, da <http://www.progettometastasio.it/testi/OLIMPIAD|P>.

⁹⁵ Si è detto come la riflessione politica sia tipica della *Merope* di Torelli, che può essere definito il primo a riprendere direttamente il mito, poiché, «abituamente sincero circa i propri debiti letterari» indica come antecedente diretto solo il compendio di favole antiche di Igino. La scelta di Merope come primo personaggio per la sua tragedia deriva da «suggerzioni maturate lungo tutto il secolo attorno alla figura della regina dolente», dal fatto che è «esemplare per la catastrofe evitata in extremis» già secondo Aristotele, e in questo si aggancia anche Metastasio, studioso in modo filologico della *Poetica*. Ma «fondamentale motivazione alla base della preferenza torelliana per la storia di Merope», non ben nota come altre saghe, è lo sfondo politico, dato anche «alla terminologia amorosa dello Stilnovo» e «corollario di un'ampia riflessione morale attorno al concetto di libertà», comune anche alle altre quattro tragedie (PIETRO MONTORFANI, *Merope* (1589). *Donna, madre e regina tra le maglie della ragion di stato*, p. 19-31). La sua importanza può essere testimoniata dalla ripresa circolare dell'episodio con l'ultima tragedia torelliana, *Polidoro*, del 1605, riguardo cui Montorfani intitola il suo commento *Nascita e formazione di un «re pastore»*. La vicenda si inserisce tra il *Cresfonte* di Euripide e l'*Iliona* di Pacuvio sfruttando le potenzialità di un intreccio che prevede che due personaggi, senza saperlo, si scambino di ruolo. Metastasio rispetta dunque quasi un topos del mito meropiano-ciriano.

⁹⁶ Si veda pagina 179 di *Sogni e favole in sen del vero*.

Le doti del sovrano legittimo che *Ciro* irradia a profusione sono derivate invece dalla *Clemenza di Tito*, che si focalizza più sulla magnanimità del sovrano, come suggerisce il titolo, e si lega probabilmente alle sconfitte politiche che Carlo VI, pur sovrano giusto come Tito, subì nella guerra di successione polacca⁹⁷: tra pedagogia e consolazione, questo dramma è intriso dell'ideologia senecana sulla divinità che mette alla prova i «magni viri»⁹⁸, che a maggior ragione ne devono uscire più virtuosi di prima.

Rispetto alle opere precedenti dunque il *Ciro* raccoglie il meccanismo dell'agnizione, con cui ancora una volta si restaura il sovrano legittimo e magnanimo, ma in contrapposizione con un esempio negativo di sovrano, il violento, dubbioso e superstizioso Astiage. Se nel *Demetrio* infatti il sovrano legittimo si contrappone a una sovrana tutto sommato positiva, consapevole dei suoi doveri e inconsapevole che l'amato sia il vero erede al trono, nel *Ciro* Astiage è responsabile di aver confinato *Ciro* lontano dalla corte. In questo modo la contrapposizione tra re buono e re cattivo è più evidente e dal punto di vista drammaturgico ha un effetto di lieto fine maggiore.

La pedagogia politica nel *Ciro* matura con un esempio di re-pastore consapevole dei suoi doveri, alieno dal dubbio di Didone, ma soprattutto di Enea o Adriano. *Ciro* è un personaggio pedagogicamente completo, esemplare: anche l'atarassica rassegnazione all'eventuale male ingiusto, cioè l'incarcerazione e la morte per un'accusa infondata, riassume le doti del precedente Tito.

Anche il tratto di fedeltà sofferta da parte di Megacle è contenuta in *Ciro* nella fedeltà alla parola data al padre adottivo, che amplia il tema politico della fedeltà al sovrano con quella ai valori della famiglia. Anche i richiami di sangue del *Demofonte* vengono ripresi, con il precoce parziale riconoscimento di *Ciro* sia in Mandane, che soprattutto sorprendentemente in Astiage, che «sente un affetto ignoto».

La maturità del personaggio consente di notare uno scarto rispetto ai re e regine precedenti, in un «abisso di dubbi»⁹⁹ meno profondo. Si può dire insomma che *Ciro* è un personaggio metastasiano anomalo, poiché il suo dubbio non è tra politica e sentimento, ma di fatto tra due sentimenti: fedeltà alla parola data al padre adottivo e riallacciare il rapporto con la madre. Poco importa il risvolto politico che comporterebbe lo svelarsi e

⁹⁷ Si veda pagina 200 di *Sogni e favole*.

⁹⁸ Ivi, p. 201.

⁹⁹ Cfr. nota 3.

lo si vede anche dopo la stessa agnizione, quando dimostra rispetto per Astiage, che non tenta mai di detronizzare.

Ciro è eroe quasi alfieriano perché ha un'integrità, dal punto di vista politico, e il suo dubbio e percorso di formazione si svolge nel calare la sua ideologia nel temperamento delle passioni. Non deve rinunciare a un mondo pastorale, all'amore o al trono.

E allo stesso tempo è eroe metastasiano completo, riassuntivo di personaggi già sperimentati, «tranquillante»: la *Bildung* nel *Ciro* sembra il risultato di un allenamento di un quindicennio sulla pedagogia politica e degli affetti attraverso la poetica del melodramma.

2.2. *La Bildung politica all'interno del *Ciro*.*

L'agnizione è legata dunque a un po' tutti i temi fondanti dei melodrammi analizzati: quello amoroso, il mito del re pastore; il mantenimento della dinastia regale, tramite il legame di sangue e le doti del sovrano legittimo. E non è un caso, come si è visto, che il *Ciro riconosciuto* racchiuda già nel titolo il riferimento al meccanismo del riconoscimento: un titolo, una garanzia di summa conferita dall'agnizione dunque. Tutti i temi dei melodrammi precedenti sono ora concentrati e codificati.

Si amplia lo scenario pastorale come luogo di formazione dell'inconsapevole sovrano, poiché Alceo ci viene fatto conoscere inizialmente come pastore, che in molti momenti si contrappone al mondo corrotto della corte con la semplicità e l'onestà dei pastori; ad esempio quando Alceo scopre di essere *Ciro* dimostra un realistico attaccamento al padre adottivo, con cui era cresciuto, e in una commovente aria giura:

essere il tuo vogl'io
tenero figlio ognor.
E in faccia al mondo intero
rispetterò regnante
quel venerato impero
che rispettai pastor¹⁰⁰.

¹⁰⁰ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, atto I, scena V, vv. 235-240, da <http://www.progettometastasio.it/testi/CIRO|P>.

In seguito gli costerà molta fatica mantenere il silenzio sulle sue origini davanti alla madre. Ciro non può difendersi dalle accuse di omicidio del finto Ciro senza rivelare la sua identità, che aveva promesso a Mitridate di nascondere per evitare di essere ucciso da Astiage.

Anche verso la fine, dopo l'agnizione di Mandane e della corte, Ciro dimostra nuovamente i suoi valori di re-pastore poiché non è intenzionato a vendicarsi del nonno usurpatore, che l'ha privato non solo del trono, ma anche degli affetti. Al padre Cambise, allontanato da Astiage dalla famiglia, in modo che non venisse generato un altro erede che avverasse la premonizione di distruzione del suo regno tramite un nipote, Ciro risponde con l'ideale politico maturato durante il tirocinio nel mondo pastorale:

CAMBISE È un barbaro. (A Mandane)

MANDANE È mio padre.

ARPAGO È un tiranno. (A Ciro)

CIRO È il tuo re¹⁰¹.

La congiura e l'usurpazione non sono ammesse, anzi la regalità è un valore divino e la fedeltà nel sovrano è direttamente collegata nella fede nella divinità. Ad Arpago che vorrebbe uccidere «l'oppressore»¹⁰², Ciro rimprovera:

Popoli udite.
Qual impeto ribelle?
Qual furor vi trasporta? Ove s'intese
che divenga il vassallo
giudice del suo re! [...]
Un dritto
che avea sul sangue mio
forse Astiage abusò; voi quel che han solo
gli dei sopra i regnanti
pretendete usurpar. M'offrite un trono
calpestandone prima
la maestà. Questo è l'amor! Son questi

¹⁰¹ Ivi, atto III, scena ultima, vv. 1436-1437.

¹⁰² Ivi v. 1441.

gli auspici del mio regno?¹⁰³

E dopo essersi offerto per un sacrificio riparatore delle ingiurie al sovrano, Ciro riesce a instillare sia in Arpago che in Astiage l'ideologia politica corretta, convertendoli dall'odio vendicativo al riconoscimento delle doti pastorali e divine del sovrano legittimo:

ARPAGO

Oh virtù che disarmo il mio furore. (Arpago getta la spada e tutti i congiurati l'armi)

ASTIAGE

[...]

Ed io, misero, ed io
d'un'anima sì grande
tentai fraudar la terra! Ah vegga il mondo
il mio rimorso almeno. Eccovi in Ciro,
Medi, il re vostro; a lui
cedo il serto real. Rendigli o figlio
lo splendor ch'io gli tolsi. I miei deliri
non imitar. Quel che fec'io t'insegni
quel che far non dovrai¹⁰⁴.

Dunque non compie un romanzo di formazione dalle selve al trono solamente Ciro, ma la sua *Bildung* politica viene esteso anche agli altri personaggi, una *metanoia* collettiva che inevitabilmente non poteva non uscire dalla scena e investire anche l'imperatore stesso e il pubblico. È questa *l'admiration des héros*, ovvero il contagio eroico che Metastasio punta a suscitare con il melodramma. L'ultima esortazione racchiude proprio l'essenza della *Bildung* politica fin qui analizzata, cristallizzando al modo metastasiano il senso del recitativo in un'aria che si potrebbe prendere come massima:

Cambia in soglio il rozzo ovile,
in real la verga umile;
darai legge ad altro gregge,
anche re sarai pastor¹⁰⁵.

¹⁰³ Ivi, vv. 1441-1456.

¹⁰⁴ Ivi, vv. 1470-1482.

¹⁰⁵ Ivi, vv. 1488-1491.

2.3. *Metastasio e la Bildung dei sentimenti.*

La resa sulla scena di un ideale politico, inserito in un'ottica pedagogica, viene ottenuto da Metastasio tramite le cosiddette «passioni artificiali», in cui «l'arte diventa fonte di piacere per mezzo di un'esibita dissimiglianza dell'artificio»¹⁰⁶. Tutto ciò che viene rappresentato è stato costruito, tenendo conto dell'effetto che avrebbe suscitato negli attori e soprattutto nel pubblico, ma è una finzione che il bravo poeta deve dissimulare. Cambia dunque la riflessione su un'arte che non deve più essere vero-simile, cioè imitativa del reale (e complice ne è già il Seicento barocco, che privilegia la parte dilettevole della poesia): è importante creare una finzione in cui immedesimarsi, un mondo credibile, ma non necessariamente a immagine e somiglianza di quello reale. E in questo anticipa molto la critica letteraria novecentesca, che supera l'illusione referenziale, soprattutto dopo il destrutturalismo, intendendo la letteratura come creazione di mondi possibili. Proprio questo era il fulcro del pensiero della *Poetica*.

In questo senso è interessante come l'analizzato meccanismo principe metastasiano, l'agnizione, si colleghi al pensiero di Northrop Frye, che con il concetto di «mimesis come riconoscimento» ritiene che si pieghi «la *Poetica* in senso antropologico»¹⁰⁷: l'uomo nella letteratura riesce a riconoscere se stesso. E con Metastasio concorda ancor più la riflessione di Ricoeur sul testo, che è metafora etica fino a diventare proprio azione¹⁰⁸, costituendo l'essenza dell'uomo, «prassi dinamica di conoscenza»¹⁰⁹. Ricoeur ben rende l'importanza della seconda, ma non meno importante destinazione delle opere metastasiane: quello di circolare stampati e letti.

E nel *Ciro riconosciuto* il contagio eroico è favorito dalla parola, più che dalla scena nella sua totalità¹¹⁰. Senza voler rientrare nella concezione prettamente logocentrista di Metastasio, che è poeta, ma artista completo, che tiene a suscitare un «concerto delle arti», si può notare come, rispetto ad esempio alla *Didone*¹¹¹ o al

¹⁰⁶ E. SELMI, Introduzione all'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* di Metastasio, Palermo, Novecento, 1998, pagina LVIII. Si riflette sul sensismo nelle *Réflexions critiques* (1719) del critico francese Du Bos.

¹⁰⁷ ANTOINE COMPAGNON, *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, p. 136, analizza *Anatomia della critica* (1957) di NORTHROP FRYE.

¹⁰⁸ PAUL RICOEUR, *Dal testo all'azione*. Saggi di Ermeneutica, Milano, Jaca Book, 1986: «Nello stesso modo in cui l'interlocuzione subisce una trasmutazione per mezzo della scrittura, l'interazione subisce una trasformazione analoga nelle innumerevoli situazioni in cui l'azione si lascia trattare come un testo fissato.»

¹⁰⁹ COMPAGNON, *Il demone della teoria*, p. 138-141, cita *Tempo e racconto* (1983) di Ricoeur.

¹¹⁰ Cfr. *Introduzione*.

¹¹¹ Il dramma infatti è basato sugli slanci e falsi allarmi della partenza di Enea, fino all'abbandono finale.

*Demetrio*¹¹², sia un dramma molto parlato, con poca azione. In effetti nell'epistolario non si parla del successo dell'opera, né la critica ne ha dato molta risonanza, dando l'impressione che il *Ciro* sia stato poco indagato sia nel quadro dell'opera metastasiana, sia rispetto alle *Merope* di Maffei e Alfieri. Eppure la forza del libretto sta nel rimedio in positivo agli eventi, storicamente molto inserito nel clima settecentesco di fiducia nell'uomo, tramite l'evoluzione dei personaggi e in una storia pensata per essere vissuta nell'interiorità: le passioni devono essere euforiche, non disastrose e violente come nel mondo greco e poi restaurate dalla tragedia di Alfieri.

Il passaggio dalla catarsi alla pedagogia, attraverso la creazione *ad hoc* delle passioni, spiega come al tema politico sia visceralmente collegato quello dei sentimenti: proprio le passioni sono ciò che costruisce il mondo di Metastasio.

2.4. *L'evoluzione del tema amoroso verso il *Ciro* riconosciuto.*

La *Bildung* dei sentimenti è dunque il filo conduttore nelle opere di Metastasio, sia dal punto di vista dell'autore nel dare vita alla trama¹¹³, che nel senso di percorso di formazione per i singoli personaggi.

Soprattutto la lirica d'amore¹¹⁴ è il tema privilegiato. Fin dalla *Didone abbandonata* la scelta di Metastasio ricade su una materia conosciutissima, una tragedia d'amore finito male: come già accennato ciò è funzionale alla valorizzazione del tema politico, in positivo con il personaggio di Enea, in negativo con Didone. Lo struggimento dei protagonisti per il voler o non voler essere guidati dall'amore piuttosto che dai doveri è tutto ciò su cui si basa l'azione, ma non secondario è l'ampliamento della virgiliana *soror unanima*, Anna, ovvero la Selene metastasiana, che non è più solo la mediatrice tra i due, ma deve custodire il pesante segreto del profondo amore per Enea, l'amato dalla cara sorella. Il triangolo è poi ulteriormente complicato dall'amore di Araspe per Selene, tenuto segreto per tutto il primo atto.

112 Si fa riferimento alla celebre scena delle sedie, per un successo confermato nella lettera a Marianna Benti Bulgarelli, Vienna, 10 novembre 1731: «Domenica scorsa andò in scena il mio *Demetrio* con tanta felicità, che mi assicurano i vecchi del paese che non si ricordano di un consenso così universale. Gli ascoltanti piansero alla scena dell'addio: l'augustissimo padrone non fu indifferente e non ostante il gran rispetto della cesarea padronanza, in molti recitativi il teatro non seppe trattenersi di dar segni della sua approvazione».

113 Anche se il «valore d'una tragedia sussiste ancora senza rappresentazione e senza attori» in grado di entrare in empatia con il pubblico tramite i sentimenti (*Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, capitolo VI).

114 Cfr. nota 23.

La protagonista è comunque Didone e lo confermano sia il titolo che la sua posizione nell'elenco dei personaggi, ovvero per prima, come lo saranno tutti i re protagonisti dei drammi successivi. Se Didone è l'emblema del sentimento, poi il tema principale progredirà verso la pedagogia politica. È esemplificativo il confronto tra Didone e Cleonice, la regina del *Demetrio*; la prima deve sentirsi dire dalla sorella che «amore e maestà non vanno insieme»¹¹⁵, ma rimane sempre dell'idea espressa fin dal primo atto:

Son regina e sono amante
e l'impero io sola voglio
del mio soglio e del mio cor.
Darmi legge invan pretende
chi l'arbitrio a me contende
della gloria e dell'amor¹¹⁶.

Cleonice invece «col suo core / consigliarsi non può. Ma deve oh dio / tutti sacrificar gli affetti sui / alla sua gloria ed alla pace altrui»¹¹⁷. Rispetto a Didone, Cleonice, sempre prima interlocutrice e regina, sembra abbastanza risoluta nel valore da dare al sentimento, anche se il tema è questa volta subordinato all'agnizione, come indica già il titolo: *Demetrio*, non **Cleonice*.

Combacia invece il nome del re e primo personaggio con il titolo nell'*Adriano*, che sembra condensare il dubbioso Enea, la passionale Didone e la rassegnata Cleonice: Adriano parte con il buon proposito di smorzare l'affetto, ma poi lo tormenta una «guerra di pensieri»¹¹⁸. Metastasio ama molto questo personaggio¹¹⁹, anche se nella costruzione delle «passioni artificiali» non è autonomo: alla fine è solo grazie a Sabina se si decide. Se Adriano racchiude le sfaccettature di alcuni personaggi regali precedenti, non ha la determinazione finale di Enea o Cleonice, è personaggio incompleto.

¹¹⁵ METASTASIO, *Didone abbandonata*, Napoli, Ricciardo, 1724, atto III, v. 1401.

¹¹⁶ Ivi, atto I, vv. 206-211.

¹¹⁷ METASTASIO, *Demetrio*, Vienna, van Ghelen, 1731, atto II, scena XII, vv. 1106-1109, da <http://www.progettometastasio.it/testi/DEMETRIO/P1>.

¹¹⁸ METASTASIO, *Adriano in Siria*, Vienna, van Ghelen, 1732, atto III, scena III, v. 1152.

¹¹⁹ METASTASIO, la già citata lettera a Marianna Benti Bulgarelli da Vienna, 4 luglio 1733: «Leggete la terza scena dell'atto terzo del mio Adriano: osservate il carattere che fa l'imperatore di se medesimo, e vedrete il mio».

2.5. *Gli affetti nel *Ciro riconosciuto*.*

Rispetto a questi precedenti il *Ciro* si colloca in una posizione più stabile, poiché il protagonista non deve rinunciare tragicamente all'amore come Didone, né scegliere di rinunciare per poi trovarsi a conciliarlo fortunatamente con la politica, grazie all'agnizione, come per Cleonice e Demetrio: come già accennato, *Ciro* ha le sicurezze di un vero re, che non deve fare rinunce, semmai portare avanti il suo ruolo nel limite della incertezza passionale che lo lega alla madre.

Di *Ciro* non è perno solo la formazione politica verso l'affermazione sul trono, ma anche un ruolo moralizzante più generale. Se nel capitolo precedente si è analizzato il valore del contagio eroico che *Ciro* sviluppa nel tiranno Astiage e nei congiurati Cambise ed Arpago, si può notare come la presenza di *Ciro*, soprattutto per Mandane e Arpalice, sia anche fonte di crescita personale e di una *Bildung* dei sentimenti.

Mandane è forse il personaggio più emotivo e impulsivo: all'inizio l'attesa del figlio creduto morto la riempie di trepidazione, tanto che non può evitare di mandare verso di lui Arpalice per sapere «Se in volto / ha più la madre o il genitor»¹²⁰ e per farsi raccontare com'è lui e raccontargli quanto la madre lo aspetti. Inoltre è molto difficile per lei mantenere il segreto sulla vera identità di Alceo, accusato dell'omicidio di *Ciro*, e Mitridate, nel giustificarsi per averglielo tenuto segreto, rivela tutta la carica emotiva di Mandane:

Se il tuo dolore
pietà non mi facea, se del tuo sdegno
contro Alceo non temevo, ignoto ancora
ti sarebbe il tuo figlio¹²¹.

Sarà infatti Mandane a complicare l'intreccio, confidando al marito l'identità di Alceo; Cambise la convince di essere stata ingannata e che Alceo ha davvero ucciso *Ciro*. Questo la porta a ingannare il figlio, dandogli appuntamento alla fonte Trivia, in cui in realtà troverà Cambise che lo aspetta per ucciderlo. La prima parte del terzo atto perciò mostra nuovamente l'ingenuità di Mandane, che capisce di aver mandato a morte il figlio, il quale invece in cuor suo aveva fin dall'inizio riconosciuto come tale¹²².

¹²⁰ Ivi, vv. 81-82.

¹²¹ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, atto II, scena I, vv. 545-548.

¹²² Ivi, atto I, scena XI, vv. 392-393.

Alla fine, quando i genitori si sono finalmente resi conto della verità, Mandane diventa più cauta e si preoccupa che quello che sembra un lieto fine non lo sia ancora. La volontà di vendetta di Cambise infatti la fa tremare¹²³, ma l'intervento di Ciro, come si è visto, pacificherà tutte le preoccupazioni e le vendette. Mandane sembra dover imparare dal figlio a moderare gli affetti, nonostante inizialmente anche Ciro dimostri un carattere vulcanico, quasi eredità dei veri genitori. Infatti il padre adottivo, Mitridate, interrotto spesso da Alceo mentre gli sta rivelando che è in realtà Ciro, lo rimprovera così¹²⁴:

Ah senti. E quando
comincerai codesti
impeti giovanili
a frenare una volta! In quel che brami
tutto t'immergi e a quel che dei non pensi¹²⁵.

Se nel campo politico gli ideali imparati nel mondo pastorale sono abbastanza immutati e chiari per lui, la sua emotività 'regale' invece si modera progressivamente. In primis Ciro dunque matura nei sentimenti, non si rende solo responsabile della *Bildung* degli altri: si coglie così ancora una volta l'intento pedagogico che il personaggio compie per sé, per gli altri personaggi e soprattutto per il pubblico e l'imperatore. È ironico sentirgli dire: «Sì madre mia da te / gli affetti a moderar / quest'alma impara»¹²⁶, quando crede che Mandane si stia trattenendo dal dimostrargli affetto per proteggerlo e invece gli sta mentendo per mandarlo a morte, sia per la situazione dell'inganno (ironia ovviamente tragica), che per il carattere testardamente ingenuo e sentimentale di Mandane. In realtà l'impetuosità e l'impazienza del pastorello Alceo mutano parallelamente alla maturata consapevolezza di essere il vero erede al trono, culminando nel terzo atto con un contagio non solo eroico, ma soprattutto degli affetti.

Ciro infatti è responsabile della formazione nell'amore per Arpalice, che dopo l'agnizione di Ciro, scoperta la verità, si vergogna: la situazione si ribalta perché è lei a

¹²³ Ivi, atto III, scena X, vv. 1304-1306: «Figlio mio nol so dir, tremo per uso / avvezzata a tremar. Sempre vicino / qualche insulto mi par del mio destino».

¹²⁴ Questa caratteristica è topica di Ciro, poiché anche in Ottoboni Mitridate deve esortarlo: «pur mi sforzi a parlare: odimi attento» (*Ciro*, atto I, scena III). E di sicuro il suo temperamento vendicativo nelle *Meropi* o deciso a combattere per l'esercito regio in Sorrentino fa da sfondo.

¹²⁵ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, atto I, scena V, vv. 211-215.

¹²⁶ Ivi, atto II, scena X, vv. 932-934.

non sentirsi degna dell'amato¹²⁷. Questa lezione fa capire ad Arpalice cosa significhi amare l'altra persona e la fa rendere conto «che d'amor non s'intende / chi prudenza ed amore unir pretende»¹²⁸.

Analizzando il primo periodo della produzione metastasiana ci si immerge nel melodramma dello struggimento d'amore (la *Didone abbandonata*), della sublimazione dell'amore (il *Demetrio*), del dubbio (l'*Adriano*), della fedeltà al sovrano (l'*Olimpiade*), dei legami di sangue (il *Demofonte*) e della sopportazione delle avversità (la *Clemenza di Tito*). A questo punto il *Ciro riconosciuto* arriva ad ampliare i già sperimentati meccanismi e a fonderne i significati, tessendo una trama in cui la moderazione degli affetti si intreccia alla lealtà, alla conservazione della dinastia e alle buone doti del re-pastore. Questo lavoro di scavo e perfezionamento restituisce un'opera diversa, che fa tesoro dell'esperienza passata per costruire un piccolo gioiello innovativo, risultato complessivo di una prima stagione poetica.

¹²⁷ Cfr. nota 26.

¹²⁸ METASTASIO, *Ciro riconosciuto*, atto III, scena XIII, vv. 1406-1407.

Conclusioni.

L'innovazione principale di questo dramma metastasiano è dare risalto alla figura di *Ciro*, a partire dal titolo, distinguendosi, dunque, dalla tradizione, che fin dal '500 faceva protagonista Merope. La scelta tematica è dunque abbastanza peculiare, ma si può trovare un precedente nel *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino.

La convergenza del *Ciro riconosciuto* con l'opera di Sorrentino sembra essere avallata dalla presenza di entrambi gli autori sia in Campania, che, soprattutto, a Venezia, grande snodo teatrale da fine XVII secolo e per tutto il XVIII. Inoltre, la grande circolazione dei materiali teatrali «senza copyright», ovvero i canovacci della Commedia dell'Arte, già durante il Seicento, rende plausibile l'accostamento di Metastasio, che approda a Vienna con un bagaglio nutrito di commedia improvvisa, all'opera di Sorrentino, coevo alla Commedia dell'Arte. La scelta onomastica è il più evidente scarto che Sorrentino, e così Metastasio, opera rispetto alla tradizione meropea, non solo per il nome di *Ciro*, ma anche per quello di Merope, che diventa Mandane, per il tiranno e per il suo fedele segretario.

L'influenza di Sorrentino nel *Ciro riconosciuto* si individuerrebbe, inoltre, nel racconto del sogno di Mandane, nella non uccisione del tiranno, che viene perdonato, a differenza che nelle *Merope*, e nella caratterizzazione di alcuni personaggi, che Metastasio semplifica o tratta in modo diverso, come nel caso di Astiage o Arpago. Su Sorrentino, dunque, si aprirebbe nuovo interesse critico, in quanto possibile riferimento per il maestro del melodramma.

Le stesse tangenze strutturali tra Sorrentino e Metastasio sono presenti anche nel *Ciro* di Ottoboni, tanto da costituire un filone tematico e poetico 'ciriano', sapientemente inserito da Metastasio nella tradizione che privilegiava Merope.

Se il dramma di Metastasio è da leggere dando rilievo *in primis* a *Ciro*, la funzione attributiva dell'aggettivo nel titolo dell'opera, come nella *Didone abbandonata*, rende il *Ciro riconosciuto* opera bifronte, in cui il contagio eroico del protagonista è strettamente legato al riconoscimento del suo valore da parte degli altri personaggi. L'agnizione, ponte tra primo e secondo capitolo di questa tesi, è marca tutta metastasiana rispetto alla tradizione, e viene usata, come dice Elena Sala di Felice, in modo duttile: a differenza di Torelli, che fa subito rivelare la sua identità a Telefonte, perché potesse difendersi, o rispetto a Sorrentino, in cui il riconoscimento è *deus ex machina*, Metastasio opta per

un'agnizione multipla. Non solo è doppia, quindi per la madre e per il figlio stesso, come nella *Merope* di Maffei, ma è anche reiterata in più personaggi e in momenti diversi, sull'onda di Ottoboni.

Le scelte stilistiche originali di Metastasio fin qui analizzate, in questo «astro felice»¹²⁹ che è il *Ciro riconosciuto*, sono innanzitutto l'emblema del modellamento che il poeta fa a servizio dell'ideologia imperiale: si arriva a far coincidere la bellezza che la poesia esprime di per sé con l'incentivo politico e pedagogico cui deve portare. L'attenuazione della personalità tragica di Merope in una Mandane fiduciosa e che compie una *Bildung* grazie al figlio è un esempio del rilievo pedagogico di *Ciro*, che ben si inserisce nella situazione personale dell'imperatrice Elisabetta, madre vent'anni prima di un bambino morto poco dopo: così il modello di Mandane, che, da una ventina d'anni senza suo figlio, impara a dominare i suoi impeti e il dolore, poteva portarle conforto, grazie alla vicinanza delle situazioni. La pedagogia di *Ciro* si estende così anche al di fuori dei personaggi in scena.

È imprescindibile legare il dramma anche al contesto politico della corte viennese, senza un erede al trono e alla ricerca di legittimare invece Maria Teresa. Le doti che *Ciro* irradia suscitano l'*admiration* e la conversione di Arpago e Cambise sulla politica e di Arpalice e Mandane sui sentimenti; e per estensione contagiano appunto anche il pubblico di Metastasio e la corte. La progressione verso la consapevolezza politica passa comunque attraverso la gestione delle passioni, soprattutto quella amorosa. In questo, come si è notato, il *Ciro riconosciuto* è sintesi di personaggi sperimentati nelle opere precedenti, in una linea ascendente, ad esempio, dalla follia amorosa di Didone, al senso del dovere di Cleonice nel *Demetrio*, fino alla *Bildung* di Arpalice. Dal *Demetrio*, appunto, Metastasio riprende nel *Ciro* l'agnizione «tranquillante», secondo la terminologia di Morelli, poiché *Ciro*, come Cleonice, non è costretto a rinunciare all'amore per la missione politica, ma riesce a conciliare entrambe le parti; inoltre dal *Demetrio* viene mutuata anche l'origine pastorale del protagonista.

Anche Adriano, re dubbioso, è sperimentazione verso un *Ciro* invece mai indeciso, almeno sul suo posto all'interno della corte, e in questo *Ciro* si delinea quasi come eroe alfieriano. Confluiscono in lui le doti di Tito e l'ostilità alla congiura e all'usurpazione, risultato della riflessione che suscita il *Demofonte*.

¹²⁹ Cfr. nota 9.

Lo spettacolo di Metastasio, insomma, assume una piega civica pre-illuministica, che condiziona tutta l'opera, facendo diventare il testo «metafora etica» e «prassi dinamica di conoscenza», secondo la moderna terminologia di Ricoeur. E questo intento di necessaria resa efficace motiva le scelte ibride rispetto alla tradizione, con l'ampliamento della storia di Merope con quella di Ciro e la fusione dei vari modelli, per un'innovazione del canone del mito euripideo. La forza del *Ciro riconosciuto* è, infine, lo studio ormai maturato dei personaggi metastasiani precedenti: così, l'allenamento intratestuale e il valore di sintesi extratestuale fanno del *Ciro riconosciuto* un'icona del melodramma.

Bibliografia

- ALFIERI VITTORIO, *Saul*, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, da <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000716>.
- ALFIERI VITTORIO, *Vita*, Roma, Biblioteca italiana, 2003, da <http://www.bibliotecaitaliana.it/>.
- ALIGHIERI DANTE, *Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1988, canto XXXIII.
- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 2004.
- BELTRAMI LUCA, nota alla lettera a Giuseppe Peroni, da <https://epistolariometastasio.unige.it/node/25>.
- BLOOM HAROLD, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, New York, Oxford University Press, 1973.
- CANDIANI ROSY, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998.
- COMPAGNON ANTOINE, *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000.
- Giornale de' letterati d'Italia*, Venezia, G. Hertz, 1724, tomo trentesimosesto.
- LUCIANI PAOLA, *La mischianza degli affetti in «Tutta la vita è mar». Metastasio e le passioni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- MAFFEI SCIPIONE, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- MAFFEI SCIPIONE, *Proemio alla Merope*, in *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowè, Modena, Mucchi, 1988.
- METASTASIO PIETRO, *Adriano in Siria*, Vienna, van Ghelen, 1732, da <http://www.progettometastasio.it/testi/ADRIANO|P1>.
- METASTASIO PIETRO, *Ciro riconosciuto*, Vienna, 1736, da <http://www.progettometastasio.it/testi/CIRO|P>.
- METASTASIO PIETRO, *Demetrio*, Vienna, van Ghelen, 1731, da <http://www.progettometastasio.it/testi/DEMETRIO|P1>.
- METASTASIO PIETRO, *Didone abbandonata*, Napoli, Ricciardo, 1724, da <http://www.progettometastasio.it/testi/DIDONE|P1>.
- METASTASIO PIETRO, *Drammi per musica*, vol. I, *Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002.
- METASTASIO PIETRO, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998.
- METASTASIO, *Olimpiade*, Vienna, van Ghelen, 1733, da <http://www.progettometastasio.it/testi/OLIMPIAD|P>.

METASTASIO PIETRO, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, vol. III: Lettere da Vienna a Marianna Benti Bulgarelli, n. 35, 10 novembre 1731; n. 38, 19 gennaio 1732; n. 55, 4 luglio 1733; Lettera n. 97, al fratello Leopoldo, 25 giugno 1735; Lettera n. 114, a Giuseppe Bettinelli, 24 Novembre 1736; Lettera n. 120, a Leopoldo Trapassi, 23 febbraio 1737; 1954, vol. IV, Lettera n. 1474, a Giovanni di Chastellux, da Vienna, 29 gennaio 1766.

Metastasio's Epistolary Texts Archive, diretta da Beniscelli, Lavezzi, Mellace, Spaggiari, Tongiorgi e Viola, da <https://epistolariometastasio.unige.it/>.

MONTORFANI PIETRO, *Merope (1589). Donna, madre e regina tra le maglie della ragion di stato*, in *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

MORELLI GIOVANNI, *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante*, Venezia, Marsilio, 1998.

OTTOBONI PIETRO, *Ciro*, versione digitalizzata dalla Biblioteca musicale dell'Università della Carolina del Nord a Chapel Hill, da <https://archive.org/details/ilcirodrammapost76otto/page/8/mode/2up>.

PERI FRANCESCO SAVERIO, *Osservazioni sul «Ciro riconosciuto»*, in *Osservazioni di vari letterati sui Drammi dell'abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785.

RICOEUR PAUL, *Dal testo all'azione. Saggi di Ermeneutica*, Milano, Jaca Book, 1986.

RINUCCINI OTTAVIO, *Euridice*, Firenze, Cosimo Giunti, 1600, da <http://www.librettidopera.it/zpdf/euridice.pdf>.

SALA DI FELICE ELENA, *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008.

Scheda su Giuseppe Peroni, da <https://epistolariometastasio.unige.it/node/14>.

Scelta di rare, e celebri tragedie, cioè il Cresfonte del Liviera, l'Orbecche del Giraldis, l'Antigona dell'Alamanni, l'Evandro del Bracciolini. Colle introduzioni a cadauna, esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, digitalizzato nel 2014, da https://books.google.it/books/about/Scelta_di_rare_e_celebri_tragedie_cioe_i.html?id=jlehA-Bb2qEC&redir_esc=y.

SELMI ELISABETTA, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, Atti del Convegno Internazionale *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, volume II, «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura», a cura di Enrico Zucchi, Milano, Mimesis, 2015.

SORRENTINO GIULIO CESARE, *Ciro*, Milano, Raccolta drammatica Corniani Algarotti, 1951.

TESTAVERDE ANNAMARIA, *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007.

TORELLI POMPONIO, *Merope*, Roma, Biblioteca italiana, 2003, da <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000311>.

VARANO VALENTINA, *Margherita Boccapaduli: dalla Merope al Teatro italiano del 1784*, in Atti del Convegno Internazionale *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, volume II, «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*», a cura di Enrico Zucchi, Milano, Mimesis, 2015.

ZUCCHI ENRICO, *Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016.

Ringraziamenti.

A mamma e papà, che, sempre, passo passo, hanno gioito con me e mi hanno supportata nei miei momenti melodrammatici, cercando di capire le cose nuove e spingendomi a non arrendermi mai.

A Greta che è l'angelo delle mie giornate e il confessore nelle notti importanti o difficili, la complice migliore che si possa avere.

Ai miei nonni, che hanno sempre creduto in me e non vedevano l'ora arrivasse la mia "laura".

Agli zii, che tifano discreti, attenti e affettuosi, perché riesca a raggiungere i miei sogni.

Alle mie cugine e cugini, perché crescere con voi è una gioia.

Alle mie amiche Camilla, Francesca, Giulia e Ilaria, pazze e dolcissime, compagne di tutto. Grazie perché la 'mamma' ogni tanto si perde e voi la sopportate.

A Marco, avversario delle più belle tenzoni e spinto a scoprire nuovi orizzonti, perché gli strumenti si devono usare.

Alle mie compagne di corso, Alice, Matilde, Mery, Andrea, Viviana e Lucrezia e a Manuel per questi anni indimenticabili.

Alla dottoressa Alessandra Munari e alla professoressa Elisabetta Selmi, grazie per avermi dato la possibilità di scoprire e approfondire questo mondo, per la passione e la grinta che ho percepito e che mi ha spronata.

A tutti i professori che ho avuto, soprattutto al liceo, grazie per avermi fatto capire come avrei voluto essere.

Dedicato a voi e alla «lucente armonia» che mi fa essere Giulia, vostra «immensamente».