



Il teatro. La voce dell'anima.

CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL
“FARE CHE CIÒ ACCADA”.
MOLTO, MOLTO PRIMA
CHE IL SIPARIO SI ALZI
GENERALI È LÌ.



GENERALI

www.generali.com



Bulgari - 1930

Platinum ring realized by Sergio Bulgari
Oval cut sapphire 2.06ct
Oval cut natural Cushion sapphire, top press quality 1.54ct



Netherlands 19th century



Japan, India 1970



Italy, Russia 19th-1917

In the atelier LE ZONE you feel a real love for art and beautiful things. Passionate antiques collector, Michele Dal Bon, offers a wide choice of jewellery, watches, icon paintings and antique silver.

Nell'atelier LE ZONE si respira l'amore per l'arte e per il bello. Appassionato collezionista di antiquariato, Michele Dal Bon propone un'ampia scelta di gioielli, orologi, icone e argenti antichi.

LE ZONE
GIOIELLI VENEZIANI

Calle dei Botteri, 1566
San Polo, Venezia
tel/fax 041 2758694

www.lezonicantiques.com

 **Electrolux**

Thinking of you



Ristorante LA COLOMBA



VENEZIA

San Marco 1665 - Piscina di Frezzeria
Tel. 041.5221175 - Fax 041.5221468

Da oltre settant'anni ritrovo e cenacolo di artisti, sede del primo premio di pittura dell'Italia del dopoguerra nel 1946, le sale di questo ristorante hanno ospitato i pittori protagonisti del rilancio dell'arte italiana ed europea. Oggi continua la tradizione...

For over 70 years it has been a meeting place and a artistic coterie, including in its membership the best italian painters since 1946. The "Colomba" has encouraged the protagonists of the rebirth of italian and european art. Today continues the tradition...

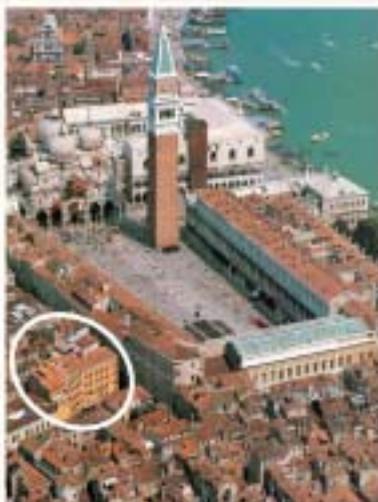


SAN MARCO HOTELS
VENEZIA

Albergo Cavalletto Et Doge Orseolo ****
San Marco Palace Ist
Suites Torre dell'Orologio Ist
Hotel Ambassador Tre Rose ***
Hotel Royal San Marco ***
Albergo San Marco ***
EVENTS VENUE Casino di Commercio

Ristorante "La Colomba"
Ristorante "Ai Do Dai"
Caffè Ristorante "Eden"
Bar Americano

San Marco Hotels



La *San Marco Hotels* offre con i suoi alberghi, sale congressuali, appartamenti, ristoranti e bar, tutti situati nella famosa Piazza San Marco, la migliore soluzione per i vostri soggiorni di lavoro e piacere. Tutto quello che non pensavate di poter trovare nel cuore culturale di Venezia.

San Marco Hotels is proud to invite you to enjoy the warm welcome of its hotels, meeting rooms, suites, restaurants and bars, all located in the most famous Venice's place: St. Mark Square. The easiest solution to mix pleasure and business in the historical centre of Venice.

www.sanmarcohotels.com

PER SCOPRIRE IL FASCINO DI UN LUOGO ANDATE OLTRE.



Nasce TClub, una nuova idea di viaggio che vi accompagna oltre i soliti orizzonti. Resort esclusivi dall'elevato standard di comfort, con servizio personalizzato, in luoghi dalla bellezza e dal mare incontaminati. Una vacanza in perfetta



Una vacanza lunga un viaggio.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

*Opere della Stagione Lirica 2005-2006
trasmesse in diretta*

venerdì 11 novembre 2005 ore 19.00

La juive

di Fromental Halévy
in diretta dal Teatro La Fenice

martedì 23 maggio 2006 ore 19.00

Luisa Miller

di Giuseppe Verdi
in diretta dal Teatro La Fenice

venerdì 23 giugno 2006 ore 19.00

Lucio Silla

di Wolfgang Amadeus Mozart
in diretta dal Teatro La Fenice

mercoledì 13 settembre 2006 ore 19.00

La Didone

di Francesco Cavalli
in diretta dal Teatro Malibran

*Concerti della Stagione Sinfonica 2005-2006
trasmessi in differita*

Teatro La Fenice

Dmitrij Kitajenko (giovedì 13 ottobre 2005)

Kurt Masur (sabato 8 aprile 2006)

Sir Neville Marriner (sabato 8 luglio 2006)

Michail Jurowski (venerdì 14 luglio 2006)

Teatro Malibran

Gennadi Rozhdestvensky (domenica 4 giugno 2006)

Un gioiello
si distingue sempre.

Anche in volo.

Immagina di trovarti in un luogo dove lo **stile** e la **cura del particolare** sono di casa.

Pensa di poter volare portando sempre con te una parte di Italia.

La **presenza capillare** negli aeroporti regionali, l'appartenenza al **network Lufthansa Regional**, la **qualità del servizio** sono gli altri motivi per viaggiare con **Air Dolomiti**, la compagnia regionale italiana del **Gruppo Lufthansa**.

Dall'aeroporto più vicino a te puoi **volare in tutto il mondo** grazie al **network dei partner Star Alliance** ed investire così il tuo tempo mentre viaggi. Ovunque tu sia non puoi confonderti.

Non è un sogno, è Air Dolomiti.

www.airdolomiti.it

 **Air Dolomiti**

 **Lufthansa**

V o l a c o n S t i l e

AMICI DELLA FENICE

E DEL TEATRO MALIBRAN

STAGIONE 2005-2006



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russel Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione Fa¹ - Fa⁵,
trasposizione tonale da 415hz a 440hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 7 novembre 2005 ore 18.00

EMILIO SALA

La juive

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 24 gennaio 2006 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Die Walküre

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 20 febbraio 2006 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

I quattro rusteghi

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
giovedì 20 aprile 2006 ore 18.00

GIANNI GARRERA

Die Zauberflöte

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
venerdì 12 maggio 2006 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Luisa Miller

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 19 giugno 2006 ore 18.00

QUIRINO PRINCIPE

Lucio Silla

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
venerdì 8 settembre 2006 ore 18.00

CARLO MAJER

La Didone

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 10 ottobre 2006 ore 18.00

ANDREA MARCON e FRANCO ROSSI

L'Olimpiade

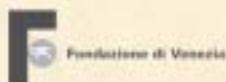
Incontro con il balletto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
venerdì 22 settembre 2006 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

Romeo e Giulietta

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

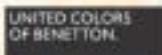


Provincia di Venezia

 **GENERALI**



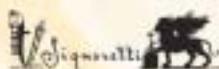
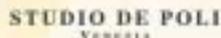
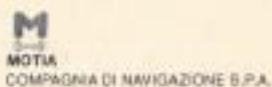
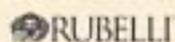
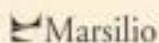
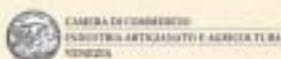
CASINÒ DI VENEZIA



ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ALBO DEI SOCI FONDATORI

A large, gold-embossed eagle crest is positioned at the top left of the page. The eagle has its wings spread wide and is perched atop a decorative, curved banner. The banner is white with gold borders and contains the text "TEATRO" and "ENICE" in gold, serif, all-caps font. The background of the entire page is a light, textured gold color.

TEATRO
ENICE



LA DIDONE

opera in un prologo e tre atti
libretto di Gian Francesco Busenello

musica di **Francesco Cavalli**

Teatro Malibran

mercoledì 13 settembre 2006 ore 19.00 turno A ➔

venerdì 15 settembre 2006 ore 19.00 turno E

domenica 17 settembre 2006 ore 15.30 turni B-C

martedì 19 settembre 2006 ore 19.00 turno D

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 7





«P. F. Caletti, detto il Cavalli», dall'*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto Giovanni Treccani, 35 voll., IX, 1931, pp. 545. L'immagine compare per illustrare la voce «Cavalli, Francesco» di Gastone Rossi Doria, ma non v'è certezza che fissi le autentiche fattezze del compositore.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Vada la castità co' suoi compassi / a misurar le voglie ai freddi sassi»
di Michele Girardi
- 13 Stefano La Via
Ai limiti dell'*impossible*. 'Modernità' veneziana di una tragicommedia
in musica
- 39 Francesca Gualandri
Spettacoli, luoghi e interpreti a Venezia all'epoca della *Didone*
- 63 Fabio Biondi
L'universo in una scatola
- 67 Carlo Majer
Il ritorno di Didone in patria
- 71 *La Didone*: libretto e guida all'opera
a cura di Maria Martino
- 145 *La Didone*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 147 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 157 Maria Martino
Bibliografia
- 165 *Online*: Scene da un patrimonio
a cura di Roberto Campanella
- 171 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Cavalli in San Marco ...
a cura di Franco Rossi



Frontespizio della prima edizione, posteriore di quindici anni alla prima rappresentazione, del libretto della *Didone* di Busenello/Cavalli. Venezia, Casa di Goldoni. Si legge in LIVIO NISO GALVANI [Giovanni Salvioli], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*, Firenze-Roma-Napoli, Ricordi, 1878, che «All'epoca della recita fu dato alle stampe unicamente lo scenario relativo col titolo: *Argomento e scenario della Didone*, in-12, 1641, di pag. 23 ed una libera» (p. 19). Di tale *Argomento* non si trova traccia né in Sartori né in IRENE ALM, *Catalog of Venetian Librettos at the University of California, Los Angeles*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992.

LA DIDONE

opera in un prologo e tre atti

libretto di Gian Francesco Busenello

musica di **Francesco Cavalli**

revisione critica Fabio Biondi

coordinamento musicale Simone Giordano

prima ripresa veneziana in tempi moderni

personaggi e interpreti

<i>Didone</i>	Claron McFadden
<i>Enea</i>	Magnus Staveland
<i>Iarba / Corebo</i>	Jordi Domènech
<i>Cassandra / Giunone / Damigella</i>	Manuela Custer
<i>Ecuba / Mercurio / Ilioneo</i>	Marina De Liso
<i>Creusa / Anna / Damigella</i>	Donatella Lombardi
<i>Ascanio / Amore / Fortuna</i>	Isabel Álvarez
<i>Anchise / Sicheo / Eolo</i>	Antonio Lozano
<i>Acate / Pirro</i>	Gian-Luca Zoccatelli
<i>Sinon greco / Un vecchio</i>	Filippo Morace
<i>Venere / Iride / Damigella</i>	Maria Grazia Schiavo
<i>Giove / Nettuno / Un cacciatore</i>	Roberto Abbondanza

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene, costumi

Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia

Laboratorio integrato diretto da Carlo Majer

coordinamento generale Barbara Delle Vedove

coordinamento artistico Karina Arutyunyan

regia Francesca Cabrini, Davide Ortelli

scene Alberto Nonnato, Serena Rocco

costumi Valentina Ricci

light designer Fabio Baretin

orchestra

Europa Galante

mimi Cristina Cattellani, Sara Nomellini

con sopratitoli

nuovo allestimento in coproduzione con l'Unione Musicale di Torino
collaborazione artistica e realizzazione scene e costumi della Fondazione Teatro Due di Parma

L'Europa Galante
Fabio Biondi, *solista & direttore*

Continuo:

violoncello Maurizio Naddeo, *tiorba* Giangiacomo Pinardi, *ceballo* Paola Poncet,
arpa Marta Graziolino, *viola da gamba & lirone* Patxi Montero
violino Andrea Rognoni; *viola* Stefano Marcocchi; *violone* Roberto Sensi;
flauti Petr Zejfart, Marco Scorticati; *tromboni* Stéfán Légée, Franck Poirineau,
Pascal Gonzalès, Fabien Dornic; *tamburo libico* Giangiacomo Pinardi.

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttori di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi, Lorenzo Zanoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>parrucche</i>	Roberto Paialunga (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei Calzature
<i>copricapi e corazze</i>	Pieroni Bruno
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Fondazione Teatro Due

<i>scene</i>	Mario Fontanini
<i>costumi</i>	Gianluca Falaschi
<i>decorazione scene e costumi</i>	Silvia Fantini
<i>taglio costumi</i>	Salvatore Romeo
<i>sartoria</i>	Luigia Lezi (caposarta) Silvana Avanzini Daniela Venuta
<i>stagista</i>	Barbara Bertinelli

«Vada la castità co' suoi compassi / a misurar le voglie ai freddi sassi»

Dopo *L'Orione* del 1998 al Teatro Goldoni, un'altra opera di Francesco Cavalli torna nella sua patria d'elezione, Venezia, e con essa torna la speranza che si possa assistere sempre più spesso a nuove, moltiplicate riprese di questo teatro vaporoso e profondo, testimone della società veneziana, sapiente e libertina, che animava la prima metà del Seicento. A quel tempo l'opera, ancora in fase sperimentale tra Arno, Tevere e Po, aveva messo radici in laguna e si era fortificata, e da qui era ripartita a infiammare tanti altri pubblici della penisola, proponendo un modello forte di dramma per musica.

La miccia che accese il focolaio di questo salutare incendio fu proprio *La Didone*, che dopo la prima al San Cassiano del 1641, venne intonata a Napoli nel 1650 da una compagnia di Febiarmonici invitati dal Conte di Oñate, viceré della restaurazione, aprendo la stagione primaverile della futura opera napoletana. L'allestimento in programma al Malibran (ex San Giovanni Grisostomo), fa parte di una collaborazione tra IUAV e Teatro La Fenice avviata nel 2004 con *Attila* di Verdi: in questo volume si possono leggere i punti di vista di due animatori dell'operazione, il direttore e concertatore Fabio Biondi, e Carlo Majer, docente di storia del teatro musicale allo IUAV e presidente di TeatroDue.

L'ingegno drammaturgico di Cavalli fu messo in moto da un poeta per musica fra i maggiori di ogni tempo, Gian Francesco Busenello, avvocato e Accademico Incognito, al cui talento Stefano La Via rende particolarmente onore nel saggio di apertura, ambientandolo nel suo contesto sin dal sottotitolo: *'Modernità' veneziana di una tragicommedia in musica*. In questa prima trasposizione operistica, infatti, Didone si appresta al suicidio, ma viene salvata dall'amante sin lì infelice, Iarba, e convola a giuste nozze con lui. Era certo ardito sconvolgere un mito votato alla soluzione tragica come quello dell'infelice regina di Cartagine, città destinata a soccombere a Roma, erede di Troia, ma fu proprio ciò che Busenello e Cavalli fecero. L'Incognito Busenello, che discuteva le sue idee con altri affiliati, scrittori e librettisti di prestigio, quali Badoaro, Strozzi, Bisaccioni, era un intellettuale anticonformista, ribelle a ogni regola rigida, e volle rappresentare questa posizione nel dramma, mediante veri e propri inserti meta-teatrali. Per questo «Iarba è eletto a vero protagonista della vicenda» osserva La Via, «anzitutto in quanto egli incarna quella stessa libertà creativa che il librettista rivendica agli occhi non certo del suo pubblico veneziano, quanto semmai dei più dogmatici e intransigenti sostenitori delle "Antiche regole"; la nuova 'follia' sovversiva di Iarba,

in tal senso, sta alla 'normalità' degli altri personaggi del libretto esattamente come la 'moderna' e più libera concezione poetico-drammaturgica di Busenello sta non tanto ai precetti classici in sé e per sé quanto semmai alla loro rigida osservanza».

Tutto questo accadeva a Venezia, città squassata da una vera e propria frenesia teatrale, dove gli spettatori, assorbiti nell'estasi del canto, celebravano i fasti degli interpreti dei diversi sessi, esclamando «“Ah, cara, mi butto, mi butto”, per dire che si sarebbero precipitati nei trasporti del piacere che quelle voci divine provocavano loro», come riferisce Francesca Gualandri nel saggio che dedica al mondo dell'opera veneziana al tempo della *Didone*. Da queste pagine esce un ritratto vivissimo della società d'allora, tratteggiata nei mitici edifici adibiti al culto del dramma per musica, come il Teatro Tron o il Grimani coi loro primi scenari, e soprattutto stregata dagli interpreti e dagli intrecci più eccitanti, agiti da «donne vestite da uomini, uomini vestiti da donna, addirittura come nel caso di Achille che cerca di sottrarsi alla guerra di Troia, compare una donna travestita da uomo che a sua volta si finge donna», scrive Gualandri. «Questa ambiguità [...] investe anche la distribuzione delle parti vocali: un eroe soprano dialoga spesso con un'eroina contralto o una nutrice tenore battibecca con uno sfacciato valletto impersonato da una giovane donna». È quanto possiamo cogliere in una foto scattata nella ripresa fenicea dell'*Ormindo* di Cavalli-Faustini (1976), qui a p. 175, che fissa l'atteggiamento spavaldo del paggio Nerillo (Giuseppina Dalle Molle) e quello ritrossetto di Erice, con il compianto Florindo Andreolli, tenore di Adria, nei panni dell'avida nutrice.

Questi tratti libertini emergono magistralmente nella musica di Cavalli, commentata con acume da Maria Martino nella guida all'ascolto, capace di estri corali improvvisi («La caccia», III.3), così come di ripiegamenti interiori, particolarmente nei molti ariosi su basso ostinato discendente, sovente cromatico, ad esprimere il lamento dei protagonisti. L'edizione del libretto pubblicata in questo volume è la prima, in tempi moderni, a riproporre quella apparsa nelle *Hore ociose* del 1656, a cura dello stesso Busenello che, con un gesto del tutto sorprendente e precorritore, come nota Martino, si affretta a rivendicare la dignità letteraria del proprio libretto, ben sapendo che la qualità poetica e drammatica di cui straboccava era pur sempre al servizio della musica per cui era stato concepito. Per questa ragione sono stati integrati quei passaggi espunti dallo scrittore nel 1656, ma intonati da Cavalli nel 1641 o in una delle riprese successive, e attestati dalla partitura del Fondo Contarini, unica fonte musicale superstite.

Godiamoci dunque questo scorcio di 'Modernità' veneziana, perché, come scrive ancora La Via, «assistendo all'unico vero finale dell'opera, il trionfo dell'Amore di Iarba per Didone potrà finalmente apparirci per quello che, in definitiva, voleva essere: trionfo, sì, di una passione che non conosce ostacoli e confini: il trionfo di Iarba; ma anche trionfo della libertà creativa, al di là e al di fuori di ogni rigido dogmatismo: il trionfo di Busenello», di lì a poco nuovamente in scena con Monteverdi e *L'incoronazione di Poppea*.

Michele Girardi



Facoltà di Design e Arti dello IUAV di Venezia, bozzetti scenici (II.5 e III.4) per *La Didone* al Teatro Malibran di Venezia, 2006.



Facoltà di Design e Arti dello IUAV di Venezia, figurini (a: Didone, b: Iride, c: Ecuba, d: Giunone, e: Anna, f: Creusa) per *La Didone* al Teatro Malibran di Venezia, 2006.



Facoltà di Design e Arti dello IUAV di Venezia, figurini (a: Iarba, b: Ascanio, c: Nettuno, d: Giove, e: Enea, f: Sino) per *La Didone* al Teatro Malibran di Venezia, 2006.



Sébastien Bourdon (1616-1671), *La morte di Didone*. Olio su tela. San Pietroburgo, Ermitage.

Stefano La Via

Ai limiti dell'*imposible*. 'Modernità' veneziana di una tragicommedia in musica

*Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil.*

Lope de Vega¹

1. Considerazioni preliminari sulla prefazione di Busenello.

Nella prefazione al suo secondo libretto veneziano – risalente al 1641 ma stampato solo quindici anni più tardi con ambizioni letterarie – Gian Francesco Busenello si mostra più che altro ansioso di presentare la *Didone* come un'opera «moderna», non più vincolata alle «antiche regole» aristoteliche, più vicina semmai alle nuove «usanze» del teatro spagnolo.² Da buon Accademico Incognito, in barba a qualsiasi restrizione dogmatica, egli si proclama liberissimo non solo di «rappresentare gl'anni, e non le hore», ma anche di «alterare le favole» e persino le «istorie» dei poeti antichi. E in effetti Busenello non si limita a portare sulla scena, sotto forma di opera in tre atti, una vicenda epica così estesa e complessa; ma si spinge a trasformare la tragedia virgiliana di Didone – culminante, nel Libro quarto dell'*Eneide*, col suicidio della regina di Cartagine – in un'autentica tragicommedia a lieto fine, coronata da «un matrimonio» così «diverso e dalle favole, e dalle istorie» da apparire ancora oggi più che sorprendente.

1.1. «Rappresentare gl'anni, e non le hore»: il falso problema dell'unità di tempo.

Per giustificare la prima scelta, in realtà, Busenello non avrebbe avuto bisogno di scomodare il modello del teatro spagnolo – quello, in particolare, codificato da Lope de Vega nel già citato trattatello in versi *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (sin dal 1611 ampiamente divulgato in Italia grazie alla stampa milanese di Jeronimo Bordon)³ – né di contrapporlo così nettamente al «prescritto delle antiche regole».

¹ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, Alonso Martin, 1609, vv. 284-285; si è qui consultata la versione italiana con testo a fronte, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999.

² GIAN FRANCESCO BUSENELLO, *La Didone [...] Opera rappresentata in musica nel Teatro di San Casciano nell'Anno 1641*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656, *Argomento*, pp. 3-4.

³ Cfr. più sopra la nota 1. Il profondo impatto dell'*Arte nuevo* sulla librettistica italiana, e in special modo veneziana, del Seicento è ben illustrato nel saggio di ANNA TEDESCO, «All'usanza spagnola»: el «*Arte nuevo*» de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII, «*Criticón*» 87-9, 2003, pp. 837-852.

Come aveva ben compreso l'amico e collega Giacomo Badoaro, e come emerge soprattutto dalla sua prefazione al libretto dell'*Ulisse errante*, sin dalle origini la famosa 'unità di tempo' aristotelica non costituiva affatto una rigida norma, quanto semmai un principio generale – intimamente legato a quello dell'unità d'azione – che già i tragediografi antichi avevano applicato con estrema flessibilità:

Per il tempo, che deve misurare il soggetto, vollero alcuni concedere otto hore, e non più, altri un giro di Sole, alcuni due giorni, altri tre, e pure queste incerte regole non sono state sempre osservate da Eschilo, da Euripide, e da Sofocle, mentre in alcuni loro soggetti scorrono i mesi e gli anni; altri dissero, che bastava assai che la favola potesse essere abbracciata da un riflesso di memoria senza fatica, & a quest'opinione potrei appigliarmi.⁴

Diversamente da molti suoi predecessori e contemporanei, l'Incognito Badoaro, degno allievo del peripatetico Cesare Cremonini – e autore già nel 1640 di un libretto d'ispirazione omerica come il *Ritorno d'Ulisse in patria* (rappresentato con musiche di Monteverdi per lo stesso teatro della *Didone*, il San Cassiano) – si serve delle parole stesse di Aristotele non per irrigidirle e tramutarle in dogmi, ma per evidenziarne la sostanziale relatività.⁵ Nel primo dei due passaggi qui parafrasati da Badoaro, il Filosofo aveva ristretto i limiti temporali del genere tragico («entro un solo giro del sole» o poco oltre) per distinguerli da quelli illimitati del genere epico, «benché in origine si facesse anche nelle tragedie così come nei poemi epici».⁶ Quel che più conta, sempre secondo la ragionevole quanto flessibile «opinione» di Aristotele qui abbracciata da Badoaro, è che anche nelle favole, come nei corpi ed organismi viventi, «deve esserci sì una grandezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con la memoria»; fermo restando che «la questione del limite della lunghezza, quando questo sia riferito ai concorsi drammatici e alla sensibilità degli spettatori, non appartiene all'arte».⁷

Un atteggiamento non dissimile, tanto flessibile quanto fondato su una buona conoscenza della *Poetica* e delle sue riletture cinquecentesche, anima già le pagine dell'*Arte nuevo* di Lope de Vega; molte delle quali, fra l'altro, non fanno che riproporre – e a tratti quasi parafrasare alla lettera – interi passaggi del più autorevole e 'aristotelico' trattato sulla commedia del secolo precedente, l'*Explicatio eorum omnium quæ ad Comediæ artificium pertinent* di Francesco Robertello (Basilea, T. Hervagium, 1555).⁸ Non stupisce così che anche per il drammaturgo spagnolo – come per Aristotele e per

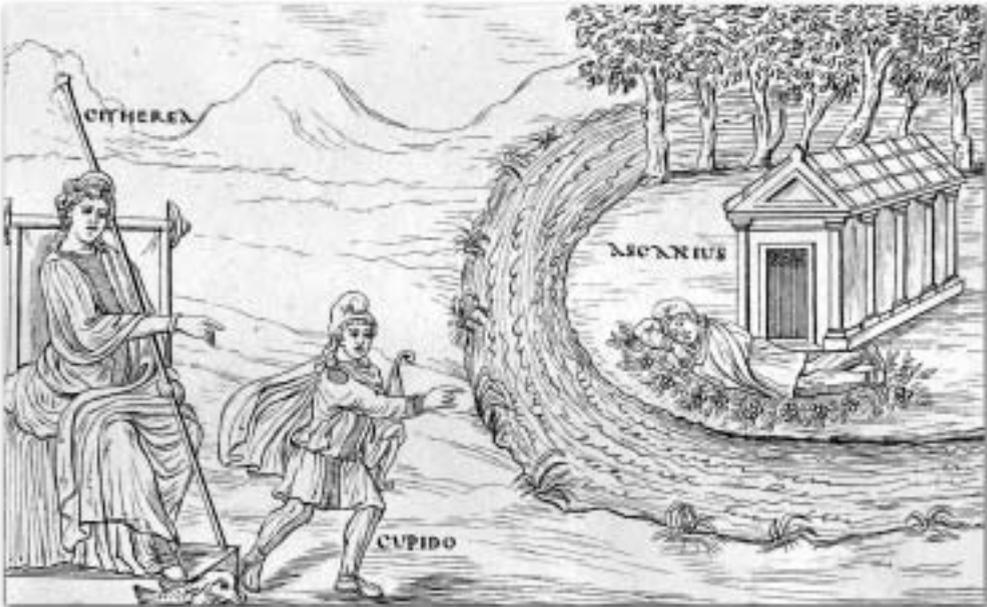
⁴ GIACOMO BADOARO [L'assicurato academico Incognito], prefazione al libretto dell'*Ulisse errante*, Venezia, Pinelli, 1644, parzialmente edita in ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, pp. 409-410.

⁵ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, versione italiana con testo a fronte a cura di Domenico Pesce e Giuseppe Girgenti, Milano, Rusconi, 1995, pp. 64-65 (1449b) e 72-75 (1450b-1451a). Come ben osservato da ROSAND (*Opera in Seventeenth-Century Venice* cit., p. 37-38), fra le più importanti lezioni dell'aristotelico Cremonini, messa in pratica tanto da Badoaro quanto da Busenello, vi è proprio la necessità di mettere in dubbio ogni dogma precostituito.

⁶ ARISTOTELE, *Poetica* cit., pp. 64-65 (1449b: 10-15 sgg.).

⁷ Ivi, pp. 72-75 (1451a: 4-5 sgg.).

⁸ Come ben messo in rilievo dalla già citata curatrice italiana dell'*Arte nuevo* (cfr. nota 1), nelle *Note finali*, pp. 73-84, ancor più che nell'*Introduzione*, pp. 1-48.



Citerea (Venere) invia il figlio Cupido a Didone. Incisione dal Codice Vaticano Latino 3225. Da Virgilio picturæ antiquæ ex codicibus vaticanis, Romæ, MDCCCXXXV, Tav. XXI. Legato insieme con Homeri Iliados picturæ antiquæ ex codice mediolanensi Bibliothecæ Ambrosianæ. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

I Greci escono dal cavallo di legno e fanno strage dei Troiani addormentati. Incisione dal Codice Vaticano Latino 3225. Ivi, Tav. XXV. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.



Giovanni Francesco Caroto (1478-dopo 1555), *Didone abbandonata da Enea*, Amsterdam, Collezione O. Lanz.

i suoi più attenti esegeti moderni – l'unica 'unità' davvero normativa, e rilevante a fini pratici, sia quella 'd'azione'. Importa, in sostanza, che il «sujeto» della commedia «tenga una acción», e che la sua «fábula» non sia in alcun modo «episódica», nel senso di «inzeppata di altre cose che dal primo motivo si allontanano» («inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen»)⁹ «Non importa», invece, se tale *fabula* «eccede dal periodo di un giorno, come consiglia Aristotele»; rimane il fatto che essa deve «svolgersi» «nel minor tempo possibile, a meno che il poeta scriva storia che richieda il passare di vari anni (che li potrà disporre nelle more tra i due atti), o se fosse necessario fare qualche viaggio un personaggio».¹⁰ La fedeltà al dettato aristotelico, e al suo spirito più empirico che teorico-normativo, è degna di nota: quello di Aristotele, in effetti, è un *consejo*, non una *leye* o un *precepto* (che pur come tale è stato preso da molti critici letterari antichi e moderni); un consiglio, per di più, che Lope accoglie e riformula («en el mueno tiempo que ser pueda»), arrivando al massimo a concedere «de pasar algunos años», ma solo negli intervalli fra un atto e l'altro. Ed è altrettanto significativo che non vi sia qui alcun accenno alla terza e più fantomatica 'unità aristotelica', quella 'di luogo', pura invenzione della trattatistica italiana cinquecentesca.

Tornando a Busenello e a Badoaro – ma tenendo ben presenti le parole di Lope – anche se i modelli di riferimento potrebbero sembrare diversi e persino opposti, l'intento che muove i due librettisti veneziani nelle rispettive prefazioni è in sostanza lo stesso: giustificare su autorevoli basi letterarie, e facendo comunque i conti con i principi della *Poetica*, il moderno trattamento drammaturgico per musica di un soggetto epico, sia esso tratto dall'*Odisea*, come nel caso di Badoaro, o dall'*Eneide*, come nel caso di Busenello. In entrambi i casi, l'estensione dei limiti temporali, il «rappresentare gli anni e non le hore», è solo una conseguenza inevitabile di tale scelta traspositiva; tanto inevitabile, ed ovvia, che l'«opinione» stessa d'Aristotele – come ben compreso da Badoaro sulla scorta di Lope – ne risulta non tanto contraddetta quanto semmai attualizzata: ovvero naturalmente adeguata non più al dramma antico, ma al genere moderno dell'«opera in musica». Lo stesso Busenello, nel suo già citato *Argomento* (p. 3), è in grado di riassumere in poche righe gli eventi rappresentati nella sua *Didone*: «Nel Primo Atto arde Troia, et Enea, così comandato dalla madre Venere, scampa quegli incendi e quelle ruine. Nel Secondo egli naviga il Mediterraneo, et arriva ai Lidi cartaginesi. Nel Terzo, ammonito da Giove, abbandona Didone», la quale infine – contrariamente alla favola virgiliana così come al dato storico – «prende per marito Iarba».¹¹ Per quanto estesa nel tempo, nonché ambientata in due luoghi diversi e lontanissimi (Troia nell'atto primo, Cartagine negli atti secondo e terzo), si tratta comunque di una *fabula* unitaria, che può davvero «essere abbracciata da un riflesso di memoria senza fatica»; quel che conta è l'aristotelica «connessione» che lega un episodio all'altro, il succedersi logico dei diversi eventi entro il flusso continuo di

⁹ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo* cit., vv. 181-185.

¹⁰ Ivi, vv. 188-189, 193-198.

¹¹ BUSENELLO, *La Didone* cit., *Argomento*, p. 3.

una acción. Neanche il lungo viaggio di Enea giunge a turbare una simile unità d'azione, visto che esso, contrariamente a quanto suggerito dal riassunto di Busenello, e in pieno accordo con la prescrizione di Lope, ha effettivamente luogo nell'intervallo fra il primo e il secondo atto.

1.2. «Alterare le favole e le storie»: la questione della verosimiglianza.

Ben più trasgressiva può apparire, oggi forse ancor più di allora, la scelta di reinventare tanto la *fabula* virgiliana, quanto l'*historia* – il dato storico reale – su cui essa si basa. È qui che Busenello apre una strada realmente nuova, e tutta 'veneziana', procedendo sin da ora in una direzione opposta rispetto a quella dei librettisti suoi predecessori e contemporanei, incluso lo stesso Badoaro – fedelissimo traspositore delle imprese omeriche di Ulisse. Eppure è proprio su questo punto che egli sembra trovare in Aristotele, non certo in Lope de Vega, il più confortante dei sostegni teorici. Per giustificare il più bizzarro e «anacronistico» dei lieti fini, il matrimonio tutto inventato di Iarba e Didone, Busenello si appoggia infatti alle «buone Dottrine», «secondo» le quali «è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, ma le storie ancora»; e a riprova di ciò ci rammenta dell'«anacronismo famoso» compiuto dallo stesso Virgilio, il quale fece suicidare Didone per amore di Enea e non del marito Sicheo.¹² Sono parole, ed esempi, che ci riportano direttamente ad uno dei capisaldi estetici della *Poetica* (formulato in particolare nelle sezioni 1451a[36-40]-1451b[1-33]): la distinzione fra verità storica, o anche solo mitografica, e verosimiglianza poetica. Compito del poeta, per Aristotele, non è necessariamente quello di raccontare fatti realmente accaduti (come per lo storico), o anche di riproporre fedelmente i miti tradizionali (come per il mitografo), ma di rappresentare semmai qualsiasi vicenda – vera o inventata che sia – in modo verosimile. Anche se in un altro passaggio della *Poetica* egli afferma che «i miti bisogna lasciarli così come li abbiamo avuti, e non mutarli nei loro punti capitali», subito dopo si affretta a precisare che «al tempo stesso deve il poeta trovare un suo modo personale di valersi bellamente anche di ciò che la tradizione gli fornisce».¹³ Ed è con questo spirito che Busenello ritiene infine inutile «rammentare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori habbiano rappresentate le cose à modo loro».¹⁴

La questione, evidentemente, è un'altra: fino a che punto la specifica invenzione di Busenello può considerarsi verosimile? Sempre da una prospettiva aristotelica, l'inaspettato matrimonio di Iarba e Didone soddisfa senza alcun dubbio l'esigenza drammatica, non meno importante, di sorprendere il pubblico con eventi inattesi, contrari alle aspettative. Ma fino a che punto, nel nostro caso, ciò che è sorprendente può risultare al contempo credibile, convincente, e dunque anche tale da destare – come richiesto da Aristotele – meraviglia e diletto? Lo stesso Lope de Vega aveva avvertito i mo-

¹² Ivi, pp. 3-4

¹³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1453b (22-25): la traduzione italiana è ora quella, più puntuale, proposta nella versione a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1972, pp. 61-62.

¹⁴ BUSENELLO, *La Didone* cit., *Argomento*, p. 4.

dermi commediografi di «guardarsi da stranezze [*imposables*], perché è massima che solo ha da imitarsi il verosimile [*que sólo ha de imitar lo verisímil*]». ¹⁵ Sappiamo fin troppo bene quanto Busenello, sulla scia di Lope, fosse interessato a soddisfare più i gusti del suo pubblico che non il «prescritto delle antiche regole». Ed è anzi presumibile pensare che la sua «stranezza» non abbia scandalizzato più di tanto i veneziani riunitisi al Teatro di San Cassiano nella stagione carnevalesca del 1641: non più, sicuramente, di studiosi e interpreti moderni.

Ecco, ad esempio, come si è espressa a riguardo Ellen Rosand (1991), una delle più acute e sensibili esperte odierne di opera veneziana del Seicento (la traduzione è mia):

Il suo [di Busenello] trattamento dell'episodio virgiliano di Didone ed Enea s'inchina così profondamente al 'gusto moderno' da sconfinare nell'assurdo [*that it verges on the absurd*]: egli infatti ha scelto di risolvere in lieto fine una vicenda che costituisce la quintessenza del tragico. ¹⁶

In base a simili considerazioni, qualche anno più tardi (1997), Thomas Hengelbrock, alla guida del Balthasar-Neumann-Ensemble, non ha esitato a tagliare drasticamente l'intero finale dell'opera, facendo calare il sipario su una *Didone* definitivamente priva di vita. Così il maestro spiega i motivi della sua scelta (la traduzione è mia): «Ma in questa tragedia così profondamente commovente, in cui Enea perde la sua umanità, Iarba il senno, e Didone quasi la vita, il *deus ex machina* dell'improvviso matrimonio di Iarba e Didone appare più che inappropriato [*more than inappropriate*]». In definitiva, «non c'è lieto fine che possa spogliare i personaggi di tutta la profondità e autenticità che ciascuno di loro ha rivelato nel corso della storia». ¹⁷

Evidentemente quel che muta, a distanza di quasi quattro secoli, non è solo il «gusto», ma anche il complessivo retroterra culturale, musicale, operistico. Il pubblico veneziano di Busenello e Cavalli, lo stesso che in quegli anni iniziava a chiedere di essere sorpreso e meravigliato con le più audaci «stranezze», non aveva ancora potuto assistere a nessuna delle future rappresentazioni melodrammatiche della vicenda virgiliana, fra tutte quella celeberrima, tragicissima e commovente, del *Dido and Æneas* di Purcell. Alla Rosand come a Hengelbrock, come anche a qualsiasi ascoltatore moderno dotato di una media cultura musicale, risulta invece difficilissimo dimenticare anche solo per un momento del lamento finale di Dido, «When I am laid in earth». Nelle pagine seguenti (con uno sforzo non indifferente) si cercherà invece di farlo, per illustrare come Busenello abbia utilizzato tutti i mezzi possibili della sua arte allo scopo di conferire un certo grado di «verosimiglianza» a una «stranezza» così apparentemente «assurda» e «impropria».

¹⁵ Cfr. la citazione d'apertura di questo saggio (tratta dall'*Arte nuevo*, vv. 284-285) e la relativa nota 1.

¹⁶ ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice* cit., p. 60.

¹⁷ THOMAS HENGBROCK, *The musical adaptation of Cavalli's «La Didone»*, nota introduttiva al libretto di accompagnamento al CD CAVALLI, *La Didone*, Thomas Hengelbrock (dir.), Balthasar-Neumann-Ensemble, Yvonne Kenny (Didone), Laurence Dale (Enea), DHM / BMG classics 405472773542 (05472-77354-2), © 1997, pp. 10-11: 11.



Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Enea, Anchise e Ascanio* (particolare; 1618-19). Roma, Galleria Borghese.

2. Da Virgilio a Busenello: fedeltà e verosimili invenzioni di un libretto «impossibile»

2.1. Prologo e atto primo. Il 'nodo troiano' d'Enea: unità e simmetrie d'una *fabula* tragica semplice.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, il libretto di Busenello rappresenta una rilettura in gran parte fedele e rispettosa dell'*Eneide* (Libri primo-quarto).¹⁸ Se si escludono solo due anonime figure di contorno (Un nunzio, Un vecchio) e il malizioso trio femminile delle Damigelle di corte in Cartagine, tutti gli altri ventiquattro personaggi cantanti – insieme ai quattro gruppi corali di Troiani, Cacciatori, Grazie e Ninfe marine – provengono direttamente dal poema virgiliano. A cominciare dalla Iride del Prologo, dea dell'arcobaleno e messaggera di Giunone (da non confondersi con la dea Fortuna, legata semmai alla rivale Venere):¹⁹ qui impegnata a riassumere i tragici eventi della guerra di Troia (originata dall'improvvido giudizio di Paride, conclusasi con la distruzione della città di Priamo), e a trarne la più severa delle morali (meglio non giudicare gli dèi offendendoli, perché puntuale e terribile giunge la loro vendetta), in origine essa compare proprio nella chiusa del Libro quarto, inviata da Giunone per liberare l'anima dal corpo morente di Didone.²⁰ Sin dalle premesse, come si vede, Busenello appare interessato ad invertire il dettato virgiliano – per il momento solo sul piano strutturale – in modo però tanto 'verosimile' quanto appropriato al soggetto epico-mitografico di partenza: in quanto messaggera di Giunone, Iride ben si presta a farsi portavoce della sua dea, la quale – come ci ricorda lo stesso Virgilio proprio all'inizio del poema – aveva provocato la distruzione di Troia per vendicarsi dell'offesa subita da Paride.

Nel suo riadattamento librettistico, naturalmente, Busenello ha dovuto trasformare in testo drammatico, e dunque anche in azione da rappresentarsi sulla scena, ciò che nel poema virgiliano ci viene raccontato in modo assai più articolato e frammentario: ora dalla voce impersonale del narratore, ora da quella di personaggi coinvolti nella vicenda, Enea *in primis*, in un'alternanza continua fra tempo epico-narrativo di fondo (quello della 'voce narrante') e più drammatici *flashback* (affidati per lo più alla voce di Enea). Il racconto di Virgilio può così prendere le mosse già dal viaggio periglioso dell'eroe troiano, che alla fine del Libro primo si conclude col lieto approdo al lido di Cartagine; è qui, nel corso dei successivi due libri, che Enea, amorevolmente accolto dalla regina Didone, si sofferma a raccontarle tutte le fasi cruciali della trascorsa guerra di Troia (Libro secondo), della sua fuga dalla città in fiamme, e delle conseguenti av-

¹⁸ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, trad. con testo a fronte di Luca Canali, a cura di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1989. Riguardo al libretto di Busenello, si è qui privilegiato il testo 'letterario' da lui stesso curato nella stampa veneziana del 1656 (cfr. nota 2), con un occhio anche a quello della partitura manoscritta (I-Vnm, Ms. It. IV.355 [9879]); in fase di citazione testuale, si segneranno fra parentesi le eventuali varianti della fonte musicale rispetto a quella letteraria.

¹⁹ Si allude all'ennesima modifica arbitraria attuata da Hengelbrock: CD CAVALLI, *La Didone* cit., libretto, p. 28.

²⁰ Cfr. VIRGILIO, *Eneide* cit., Libro quarto, vv. 693-705.

venture di viaggio, fino a chiudere un primo cerchio narrativo con la personale cronaca dell'arrivo a Cartagine (Libro terzo).

Di questi epici eventi, Busenello riesce a fornire una mirabile sintesi drammatica nell'intero atto primo – dedicato alle ultime e più catastrofiche fasi della caduta di Troia – e in un più breve episodio interno all'atto secondo (scene 4-7), incentrato sull'approdo delle navi troiane a Cartagine (subito dopo la tempesta scatenata da Giunone, scampata per l'intervento provvidenziale di Nettuno). In questa prima fase dell'intreccio, la fedeltà del librettista nei confronti del poeta epico è tale che non è dato riscontrare modifiche rilevanti, né nella storia, né nella caratterizzazione psicologica dei personaggi. Fa notevole eccezione solo la scena terza, ambientata nel tempio dell'inascoltata profetessa Cassandra, figlia dei regnanti troiani Priamo ed Ecuba: raccolta in solitaria preghiera dopo l'assassinio del padre e dei fratelli, la sacerdotessa viene aggredita dall'autore della strage, il viscido Pirro, e poi difesa dal prode Corebo, che muore per lei nello scontro col guerriero greco, e durante l'agonia le svela finalmente il suo segreto amore. Alla sventurata Cassandra, che quell'amore ha da sempre ricambiato con altrettanto riserbo (per via del voto di castità), non rimane che sfogare tutto il suo dolore in un primo, amarissimo lamento (1.4, «L'alma fiacca svanì»), destinato a essere ripreso, poco più avanti, dall'altrettanto afflitta madre Ecuba (1.7, «Tremulo spirito»). Se si pensa che nel poema Corebo aspirava apertamente alla mano di Cassandra (pur sapendo di non poterla avere), e infine veniva ucciso non da Pirro ma da Peneleo,²¹ si può comprendere il senso a un tempo sintetico e drammatizzante della variante di Busenello: da un lato, tutto il 'male' può concentrarsi in un unico quanto memorabile personaggio 'cattivo' (Pirro); dall'altro, il dolore luttuoso di Cassandra, riespresso da Ecuba nel secondo lamento, può assumere una dimensione ancor più profondamente e ironicamente tragica; che a sua volta il musicista Cavalli non manca di enfatizzare al massimo grado, facendo risuonare entrambi i lamenti su di un comune tetracordo cromatico discendente in funzione di basso ostinato (pur nelle distinte tonalità minori di La e Sol), fornendo così allo stesso Purcell l'archetipo formale che sarà alla base del suo futuro e ben più celebre *Dido's Lament*.

A parte questo episodio, come si è detto, Busenello segue Virgilio pressoché alla lettera, talora riuscendo persino ad appropriarsi di alcuni suoi versi e a trasformarli in efficaci 'parole sceniche' *ante litteram*. Come avviene, ad esempio, proprio nell'*incipit* corale dell'opera (tanto importante quanto puntualmente tagliato dal già citato Hengelbrock): «Armi, viri, ferte arma» [«Armi, o uomini, datemi armi!»] è il grido di rabbia che Virgilio aveva affidato ad Enea poco dopo la morte di Priamo;²² Busenello lo traduce, con precisione anche metrico-prosodica, nell'ottonario «Armi, Enea, diamo all'armi», e al contempo ne amplifica l'impatto sonoro trasferendolo alla voce non più individuale ma collettiva del «Choro de' Troiani». Già nel libretto questo coro – ben

²¹ Cfr. *ivi*, Libro secondo, vv. 341-346, 402-412, 424-426.

²² *Ibid.*, v. 668, primo emistichio.

reso da Cavalli come solenne fanfara bellica a sei voci su basso continuo²³ – assume la duplice funzione di avviare nel modo più dinamico l'azione vera e propria della *Didone*, subito dopo il Prologo, e al contempo di cadenzarne e incorniciarne l'intera scena prima, agendo da ricorrente contrappunto guerresco alle implorazioni trattenenti di Creusa, moglie di Enea, e del figlio Ascanio. È anche grazie alle sue ben calcolate ricorrenze (a inizio, metà e fine della scena), inoltre, che Busenello può subito enfatizzare al massimo grado il conflitto drammatico che anima sin dalle premesse l'eroe troiano: come ci spiega il fido Acate nella stessa scena (in un altro passo stoltamente tagliato da Hengelbrock), «Nell'animo di Enea / contrastano l'angoscie. / Io non so quale affetto / prevalerà tra tanti: / o la Patria in incendio, o il figlio in pianti». Ma troppo forte è il richiamo della Patria e dell'onore guerriero, risonante per l'appunto nel «Choro de' Troiani»: e dunque Enea, sempre in sostanziale accordo col modello virgiliano, decide di abbandonare i famigliari per gettarsi nuovamente nella pugna, pronto a morire per il suo popolo. Sarà poi la madre Venere a persuaderlo della vanità della sua orgogliosa resistenza, e a indurlo a partire per fondare altrove un nuovo regno (1.5); piegatosi al volere degli dèi, Enea riesce a portare con sé il padre Anchise e il figlio Ascanio, non però la moglie Creusa, che a sua insaputa viene uccisa dai greci (1.6), e che poco prima della partenza – proprio come in Virgilio²⁴ – gli appare in forma di spirito («Ombra di Creusa» già *umbra Creusæ*) per congedarsi da lui, rassicurarlo sul senso di quei pur tragici eventi, raccomandarsi di continuare ad amarla attraverso il figlio Ascanio (1.9).

Oltre a mostrarsi fedele al modello virgiliano, spingendosi talora a estremizzarne i conflitti, nell'atto primo Busenello riesce anche a legare una vicenda all'altra in modo da creare una struttura drammatica perfettamente fluida, coesa, in sé compiuta, tale insomma da rientrare ampiamente nel «prescritto delle antiche regole» aristoteliche. Da questa prospettiva, è facile riconoscere nell'intero atto una prima fase del 'nodo' operistico complessivo, di carattere indubbiamente 'tragico', e piuttosto 'semplice' sia nell'articolazione interna (catena di 'perturbazioni'/'catastrofi' mortali seguite da sfoghi in forma di lamento), sia nel suo pur temporaneo ed aperto 'scioglimento' (la partenza di Enea, voluta da Venere e protetta dalla Fortuna). I dettagli più rilevanti di questa struttura sono qui di seguito riassunti nella Tabella 1, che ne mette in risalto anche la perfetta simmetria. Entro la cornice di per sé contrastiva formata dal Prologo e dall'epilogo della scena 11 (in cui l'iniziale coppia 'ostile' di Iride / [Giunone] è contrapposta a quella finale e 'protettiva' di Fortuna / Venere), le due parallele tragedie famigliari di Anchise / Enea / Creusa / Ascanio e di [Priamo] / Ecuba / Cassandra / Corebo (cui si contrappongono, fra i greci, soprattutto Pirro e Sinone) si alternano in blocchi scenici binari, disposti in modo da porre in primo piano il gruppo gravitante attorno ad Enea (scene 1-2, 5-6, 9-10) rispetto a quello, più interno, incentrato su Cassandra (scene 3-4, 7-8).

²³ Nella sua intonazione, fra l'altro, Cavalli riesce anche a servirsi della ripetizione testuale in modo da preservare il metro del verso originale: il singolo ottonario «Armi, Enea, diam'all'armi» viene così dilatato nella copia di ottonari «Armi, *armi, armi* Enea / diam'all'armi, *diam'all'armi*».

²⁴ VIRGILIO, *Eneide* cit., Libro secondo, vv. 771-794.

TABELLA 1

struttura <i>fabula</i>	Sezioni libretto	sinossi drammatica
	ATTO I	
NODO (1)		[<i>Rovine di Troia in fiamme</i>]
Premesse (catastrofe generale ¹ + conflitto: Troia >< Ascanio)	1	Troia in fiamme e senza più Re, Enea si ostina a combattere, pronto a morire per la patria; ma lo preoccupa il futuro di Ascanio.
	2	Anchise cerca invano di convincere il fiero nipote a riporre le armi.
<i>catastrofe</i> ² + <i>rivelazione</i>	3	<i>Corebo difende Cassandra dalle insidie di Pirro: in duello muore per lei, e le rivela il suo amore, ricambiato.</i>
<i>lamento</i> ¹	4	<i>Cassandra si lamenta a lungo delle sue troppe sventure, per poi raccogliersi in solitaria preghiera.</i>
(soluzione conflitto)	5	Venere risolve il conflitto di Enea: lo convince a partire per fondare altrove un nuovo regno;
catastrofe ³ (accelera soluzione)	6	ma mentre si accinge alla partenza, con il vecchio Anchise sulle spalle, sua moglie Creusa viene uccisa dai greci.
<i>lamento</i> ²	7	<i>La regina Ecuba, con la figlia Cassandra, piange disperata la perdita di Regno, marito e figli: insieme aspettano la morte come unica salvezza.</i>
(<i>contrapposto grottesco</i>)	8	<i>Il greco Simone commenta gli eventi dalla prospettiva opposta: sbeffeggia i troiani, da lui stesso ingannati, e giustamente puniti con umiliante sconfitta.</i>
↓	9	Lo spirito di Creusa informa Enea della sua uccisione, gli affida Ascanio, e da lui si congeda: lutto di
<i>lamento</i> ³	10	Enea e dei famigliari (Ascanio, Anchise).
soluzione (partenza)	11	Protetta dalla Fortuna, per intercessione di Venere, la flotta troiana si mette in viaggio.

2.2. Atto secondo. Avvio dei ‘nodi’ cartaginesi: Iarba pazzo per amore di Didone innamorata d’Enea.

È solo a partire dall’atto secondo che Busenello inizia a ‘rappresentare le cose a modo suo’, distaccandosi gradualmente non solo dal soggetto epico, ma anche dalla semplicità tragica e dalle simmetrie perfette con cui ha volutamente caratterizzato l’atto precedente; il che significa anche cominciare a spostarsi via via dal genere propriamente tragico ad un genere ibrido, più ‘misto’ e ‘complesso’, prossimo al modello tardo-cinquecentesco della tragicommedia ferrarese prima ancora che a quello della commedia spagnola. La svolta dipende, in sostanza, dal plateale inserimento sulla scena di un personaggio secondario come Iarba, e dalla sua via via sempre più evidente elezione a protagonista della vicenda. Se Virgilio dedica allo sventurato re africano poco più di ven-

ti versi, brevissimo interludio alla storia di Enea e Didone,²⁵ Busenello comincia con l'affidargli le quattro scene strutturalmente più esposte del suo atto centrale, le prime e ultime due, privilegiandolo anche rispetto all'eroe troiano (relegato alle scene 7-8 e 10). Ed è proprio al fine di attenuare l'inedita visibilità di un personaggio in apparenza così 'secondario' e 'antitragico' che il solito Hengelbrock ha scelto di spostare le prime due scene (e la terza) dopo l'episodio della tempesta (scene 4-5), finendo così anche per sconvolgere la mirabile architettura dell'atto.

Come illustrato qui di seguito nella Tabella 2, infatti, anche l'articolazione scenica dell'atto secondo segue uno schema a suo modo concentrico, meno quadrato rispetto al primo, ma altrettanto mirato e funzionale sul piano drammaturgico: gli ultimi sviluppi della prima fase nodale – ovvero la scampata tempesta delle navi troiane, il loro lieto approdo a Cartagine, cui segue la cattura di Anchise e l'invio di Ilioneo come ambasciatore di pace (II.4-8) – sono doppiamente incorniciati dalle rispettive mutazioni affettive e psicologiche di Didone (II.3, II.9-10/11) e Iarba (II.1-2, II.11/12-13).

Certo, l'iniziale sogno premonitore della regina di Cartagine (invenzione di Busenello non in quanto tale, ma in quanto basato sugli eventi reali del racconto epico)²⁶ non costituisce affatto un episodio secondario (II.3); e ancor più importante, naturalmente, è il suo primo incontro con Enea, preparato dal racconto celebrativo d'Ilioneo, e accompagnato da repentino colpo di fulmine (II.9-10). Eppure l'argomento principale dell'intero atto, ben esposto e sviluppato nelle sue fasi d'inizio e fine, è senza dubbio l'amore ostinato e variamente frustrato di Iarba per Didone, che lo respinge dapprima per fedeltà al defunto marito Sicheo (II.1-2), più tardi per amore del nuovo arrivato eroe troiano (dopo le già citate II.9-10). Nell'apprendere quest'ultima notizia dalle tre maliziose Damigelle di corte (nella transitoria II.11), Iarba viene colto da un attacco di gelosia talmente violento (II.12) da condurlo gradualmente alla follia (fine di II.12 e inizio di II.13). Una così libera ma anche logica manipolazione e ristrutturazione del racconto virgiliano, in definitiva, fa sì che la prima fase 'troiana' del nodo – incentrata su Enea ed abbondantemente risolta – possa lasciare il campo ad una seconda fase nodale, 'cartaginese', sì, ma gravitante assai più su Iarba, e sul suo «ostinato amor» che «pazzia diventa», che non sui più scontati sogni e sospiri amorosi di Didone per Enea.

È il caso di sottolineare, sin da ora, che persino in questa sua prima 'invenzione' Busenello si è in realtà limitato a ingigantire un dettaglio già presente nel poema virgiliano: nel breve interludio, più sopra citato, del Libro quarto,²⁷ infatti, l'«amara notizia» dell'idillio di Enea e Didone «accende l'animo» di Iarba «e ne stimola l'ira» (v. 197, «in-

²⁵ Cfr. *ivi*, Libro quarto, vv. 196-218; il breve episodio è comunque funzionale all'intreccio del racconto epico e al suo tragico epilogo: è anche grazie a Iarba e alle sue ripetute preghiere, infatti, che Giove si deciderà a favorire la partenza di Enea da Cartagine.

²⁶ Nell'*Eneide*, Libro quarto, v. 9, Didone, turbata dall'arrivo di Enea, confida ad Anna di essere afflitta da insonnia e sogni angoscianti di cui non precisa i contenuti; come fa invece Busenello, che trasferisce in uno di questi sogni – anche per annullarla sin dalle premesse – la tragica realtà dell'epilogo virgiliano (cfr. *ivi*, vv. 504-8, 661-705).

²⁷ Cfr. nota 25.

TABELLA 2

struttura <i>fabula</i>	Sezioni libretto	sinossi drammatica
ATTO II		
NODO (2) premessa (antitesi affettiva Iarba><Didone)	1 2	<i>[Corte di Didone a Cartagine]</i> Iarba si lamenta di aver sacrificato il suo regno per amore di Didone, che non lo riamo; continua a corteggiarla, ma anche Didone continua a respingerlo, restando fedele al defunto marito Sicheo.
[premessa NODO (3)] (premonizione catastrofe) (attenuata)	3	Didone sogna di essere uccisa da una spada, mentre Cartagine viene distrutta; Anna cerca di rincuorarla: mai fidarsi dei sogni bugiardi.
NODO (1) <i>insidie</i> ¹	4	<i>[Marittima. Lido cartaginese]</i> Giunone ordina a Eolo di far naufragare le navi troiane,
(rimedi: Nettuno, Venere)	5 6	che però vengono salvate da Nettuno; Venere ne segue l'approdo a Cartagine; poi traveste Amore da Ascanio per pungere Didone e renderla immune da eventuali intrighi di Giunone.
mutazione lieta >< <i>insidie</i> ²	7 8	Mentre Enea esulta con i suoi per lo scampato pericolo, Anchise viene catturato dai Cartaginesi; Venere (già travestita da ninfa) li rincuora: Didone è loro amica; Enea invia Ilioneo da Didone come ambasciatore di pace.
innesto (rimedi: Venere)		
NODO (1) ↓ NODO (3) (rimedi: Didone)	9	<i>[Corte di Didone]</i> Ilioneo narra a Didone le sventure di Enea: da lei ottiene ospitalità, pace e liberazione di Anchise.
[falso sciogl ^o = avvio NODO (1) = NODO (3) (mutazione) (idillio)	10	Punta da Amore (in forma d'Ascanio), Didone s'innamora di Enea;
erotico)	11	il che provoca l'eccitazione erotica delle dame di corte,
NODO (2) semi	12	ma anche lo sdegnoso risentimento del geloso Iarba:
catastrofe (pazzia di Iarba)	13	il suo amore ostinato, sempre meno ricambiato, lo conduce alla pazzia. Un vecchio paragona chi troppo ama, non riamato, a chi troppo beve: l'uno passa in breve dall'amore alla follia, l'altro dal godimento all'ubriachezza.

conditque animum dictis atque aggerat iras») fino a renderlo «folle nell'animo e ardente» (vv. 203-204, «Isque *amens animi et* rumore *accensus* amaro / *dicitur*»). Già in questo passaggio, inoltre, la folle gelosia di Iarba è diretta conseguenza del permanere ostinato del suo amore per Didone: per questo egli non vede altra soluzione che raccogliersi in preghiera e chiedere il soccorso di Giove, con la speranza che il suo dio eviti almeno a «quel Paride, col suo effeminato corteggio», di continuare a 'godersi la rapina' (vv. 215-217). Ma se nell'*Eneide* Giove esaudisce la richiesta solo in parte – limitandosi a favorire la partenza di Enea da Cartagine – nell'atto terzo della *Didone*, come si vedrà meglio più avanti, Busenello andrà ben oltre, mantenendo in vita la regina e offrendola in sposa all'ostinato amante.

Per il momento, al culmine dell'atto secondo, il geniale librettista veneziano si concentra da un lato sulla specifica caratterizzazione psicologica della follia di Iarba, dall'altro sul suo sfruttamento a fini più personali, extratestuali, e persino ideologici. Nel suo primo sfogo di gelosia, per quanto disperato e scopertamente misogino – incorniciato com'è dal ritornello «Son gemelle le donne, e le bugie» –, Iarba riesce tutto sommato a controllare il proprio furore (senza allontanarsi più di tanto dal *topos* operistico già avviato da Striggio e Monteverdi nella chiusa misogina del lamento d'Orfeo).²⁸ Lo sventurato si rivolge direttamente alla «Gelosia venenosa, / gelido mostro, e rio», ma solo per confidarle che non ha più lacrime da versare, giacché «disperazion ne disseccò la vena»; e così al pianto, come già in Virgilio, Iarba preferisce la preghiera («e m'induco a pregare»), unita alla costanza a questo punto surreale dell'amante ostinato: «Ma pur anco, o Didon, sei la mia vita, / et amo, e spero ancora». È a questo punto, però, dopo l'ultima ricorrenza del ritornello misogino, che Iarba comincia a perdere il controllo di sé: «*Qui Iarba si straccia l'habito*», recita la didascalia del libretto; e l'immagine del volto di Didone inizia a roteargli vorticosamente in forma ora demoniaca, ora angelicata: il «viso assassin, che m'ha ferito» si cangia nel «bel viso» che «incarnò un Paradiso», per poi subito riassumere le sembianze di quell'«Inferno» in cui «son io dannato al foco eterno». Al culmine di questo secondo e più violento sfogo, in un lampo di paradossale lucidità, Iarba mostra di essere consapevole sia del proprio mutato stato mentale, sia delle sue cause, che così riesce a sintetizzare: «Deh grida, verità, fa ch'ogn'un senta, / che un ostinato amor [*cor*] pazzia diventa!». Una verità, questa, che il «Vecchio» della scena successiva – subito dopo l'ultimo e più insensato intervento di Iarba (II.13, vv. 1-12) – non farà altro che ribadire e variare in tutte le salse («e, in un breve girar d'un solo die / passiamo dagli amori alle pazzie [...] ma si muta il diletto / in furioso affetto», etc.), elegendola a morale conclusiva dell'intero atto (II.13, vv. 13-24).

Ancor più interessante, però, è la quartina conclusiva della scena 12, nella quale Busenello approfitta della follia di Iarba per formulare in modo ancor più esplicito il credo poetico già introdotto nell'*Argomento* del suo libretto:

²⁸ Cfr. ALESSANDRO STRIGGIO, *La favola d'Orfeo*, Mantova, Francesco Osanna, 1607 (ed. mod. in ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 voll., Milano-Palermo-Napoli, Sandròn, 1904-1905, III, pp. 243-274), Atto V, vv. 606-611: Orfeo, «Or l'altre donne son superbe e perfide».



Pietro Santi Bartoli (1635-1700), *Enea e Didone si rifugiano in una grotta durante la tempesta*. Incisione dal Codice Vaticano Latino 3867. Da *Picturae antiquissimi virgiliani codicis Bibliothecae Vaticanae a Petro Sancte Bartoli aere incisae. Accedunt ex insignioribus pinacothecis picturae aliae [...]*, Romæ, apud Venantium Monaldini, MDCCCLXXXII, Tav. L. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Non possono i poeti a questi di
rappresentar le favole a lor [suo] modo:
 chi ha fisso questo chiodo
 del vero studio il bel sentier smarrì.

Fa una certa impressione riascoltare dalla bocca di Iarba impazzito ciò che l'autore del libretto, la persona biografica di Busenello, ha già chiaramente espresso alla fine della sua premessa: «Qui non occorre rammentare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori *habbiano rappresentate le cose à modo loro*».²⁹ È evidente che in questo preciso istante, alla fine della penultima scena dell'atto secondo, il punto di vista fittizio del folle Iarba viene a coincidere esattamente con quello reale del suo inventivo ma lucidissi-

²⁹ È il passaggio conclusivo dell'*Argomento* busenelliano già citato in nota 14.

mo creatore, il librettista Busenello. Solo ora, in altre parole, possiamo comprendere le ragioni non solo contestuali e drammaturgiche ma anche ideologiche dell'invenzione poetica di Busenello: Iarba è eletto a vero protagonista della vicenda anzitutto in quanto egli incarna quella stessa libertà creativa che il librettista rivendica agli occhi non certo del suo pubblico veneziano, quanto semmai dei più dogmatici e intransigenti sostenitori delle «Antiche regole»; la nuova 'follia' sovversiva di Iarba, in tal senso, sta alla 'normalità' degli altri personaggi del libretto esattamente come la 'moderna' e più libera concezione poetico-drammaturgica di Busenello sta non tanto ai precetti classici in sé e per sé quanto semmai alla loro rigida osservanza.

2.3. Atto Terzo. Scioglimento lieto di una tragicommedia complessa: trionfo d'Amore, Iarba e Busenello.

Una volta compresa la natura sovversiva del personaggio di Iarba, e le ragioni non solo drammaturgiche o spettacolari della sua follia, diviene più facile cogliere anche la logica degli eventi rappresentati nell'atto terzo, finale incluso – di cui si fornisce subito il quadro sinottico (Tabella 3). Come si vede, la guida dell'azione viene qui riconsegnata alla protagonista femminile, Didone, che nella prima scena dell'atto – proprio come nell'avvio epico³⁰ – confida alla sorella Anna di non voler manifestare i suoi sentimenti a Enea per paura di oltraggiare la memoria di Sicheo; rincuorata da Anna, in apparenza più gioiosa ma nell'intimo ancora incerta, la regina decide comunque di raggiungere l'amato per dare inizio alla caccia al cinghiale – anch'essa virgilians³¹ – cui è dedicata l'intera scena terza.

Fra queste due scene, s'inserisce l'ennesimo e più esteso episodio d'invenzione incentrato su Iarba (III.2), tanto denso d'implicazioni ideologiche da poter essere difficilmente considerato alla stregua di un mero 'intermezzo comico': qui le tre Damigelle di corte approfittano dello stato in cui si trova un «pazzarel» sempre più «smemorato», ma anche «amoroso» e «forsennato vizioso», per condurlo «solo soletto» nel loro «gabinetto» e «servirsene» a loro piacimento; nel corso del prolungato intrattenimento erotico, d'altra parte, Iarba trova occasione non solo di esprimere in vaneggiamenti la sua perdurante gelosia per «Didon, ch'abbraccia il fortunato Enea», ma anche di farsi beffe di un tal «censor del paese, / il gran fiutapopone Modenese», al quale attribuisce frasi del tipo: «e questo non l'ammetto in alcun modo, / ch'io non so poetar, se non al nodo». Ancora una volta è Busenello che parla direttamente al suo pubblico per prendere le distanze da chi crede ancora che la definizione aristotelica di 'nodo' (come quella di 'scioglimento') rimandi a uno specifico precetto teorico e non a un generale principio drammaturgico, suscettibile delle più disparate applicazioni pratiche: la struttura stessa della *Didone*, fondata sullo scorrere parallelo e talora contrappuntistico di almeno due (se non tre) distinte fasi nodali, si contrappone al luogo comune 'aristotelico' del-

³⁰ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, Libro quarto, vv. 1-55.

³¹ Ibid., vv. 117-72.

TABELLA 3

struttura <i>fabula</i>	Sezioni libretto	sinossi drammatica
ATTO III [<i>Corte di Didone a Cartagine</i>]		
[NODO (3)] (conflitto ¹ : Enea><Sicheo) (attenuato)	1	Didone, invaghita di Enea, teme di oltraggiare Sicheo; Anna cerca di rincuorarla: meglio il letto della tomba! Più gioiosa, ma con piede incerto, Didone dà inizio alla caccia (intimo conflitto fuoco><gelo).
[NODO (2)] (intermezzo erotico)	2	<i>Le dame di corte approfittano della pazzia di Iarba e lo intrattengono in giochi erotici.</i>
(implicito idillio)	3	Caccia al cinghiale (Enea e Didone si riparano insieme dalla tempesta)
(conflitto ² : Giove><Didone)	4	Giove invia Mercurio dal rammollito Enea per scuoterlo dal torpore amoroso e farlo ripartire:
(soluzione: partenza)	5	superato l'iniziale conflitto (volontà divina><amore per Didone), Enea si accinge alla fuga notturna.
perturbazione/confronto (Didone><Enea) lamento ¹	6	
	7	Ma Didone lo sorprende: impreca, poi si umilia e gli offre il Regno; Enea rifiuta la proposta, cerca di spiegare le sue ragioni; Didone non gli crede: invece, si lamenta, infine perde i sensi.
(intermezzo con 'morale' soversiva)	8	Maledizione dell'ombra di Sicheo;
(premesse lieto fine)	9	<i>e frivolo commento delle dame: meglio 'variare' amanti che essere fedeli ad uno solo!</i>
	10	<i>Mercurio accorre in soccorso di Iarba: lo rinviasce e gli promette che sposerà Didone.</i>
lamento ²	11	Lamento finale di Didone: maledetta dai morti, umiliata e tradita dai vivi, disonorata agli occhi di tutti e di se stessa, non le resta che uccidersi con la spada di Enea, a cui va l'ultimo addio.
catastrofe? [scioglimento tragico?]	12	<i>Iarba piange Didone, che crede morta, e si appresta a morire con lei</i>
(No): SCIoglimento con <i>peripezia lieta (soluzione di tutti i conflitti)</i>		<i>Didone in realtà è ancora viva: salva la vita al suo salvatore e infine ricambia il suo amore: 'allegrezza' incredula di Iarba, dietro il martirio si cela la gioia. Esultanza finale dei due sposi.</i>

la necessità di ridurre la *fabula* ad un unico e fluido intreccio, da risolversi tramite uno scioglimento altrettanto necessario.³² Inutile forse aggiungere che la libertà di costumi

³² Basti leggere le definizioni originali in ARISTOTELE, *Poetica* cit., 1455b: 24/25-30, 1456a: 9-10 e segg.

sessuali, così esplicitamente rappresentata nel gioco erotico delle tre Damigelle, va di pari passo con la libertà poetica rivendicata dal librettista attraverso la voce discordante del 'folle' Iarba: entrambe le manifestazioni di trasgressione sono chiaramente rivolte contro i valori più dogmatici e retrivi della morale vigente, sia essa cattolica contro-riformista e/o scolastica; proprio in ciò risiede tutta la loro, quanto mai veneziana e 'incognita', modernità.³³

Nelle sei scene successive (III.3-8), con un salto finale all'undicesima, Busenello riprende il tracciato virgiliano con la consueta fedeltà, concedendosi solo di cancellare l'intera fase dell'idillio amoroso fra Didone ed Enea (peraltro piuttosto trascurata già nel poema), di far svenire la regina alla fine del suo tragico confronto coll'amato dipartente (III.7), e di scomodare l'ombra di Sicheo per incarnare sulla scena, ingigantendolo a dismisura, il ricorrente senso di colpa della Regina (culminante nel v. 552 del Libro quarto).

Certo, subito dopo l'orgia libertina di Iarba e delle sue Damigelle, fa ancor più impressione notare l'assenza totale di alcun tipo di effusione erotica fra i due pur infuocati amanti: i cacciatori, alla fine della scena terza, li scorgono appena, in lontananza, mentre cercano insieme riparo dalla tempesta (scatenata dalla solita Giunone, questa volta per favorirne il «conubio»); e ancor più da lontano Giove, all'inizio della scena quarta, osserva preoccupato «il valoroso Enea» giacente e «perduto», vittima «infelice» degli «amorosi strali». Mercurio, a sua volta – con parole più di moralista bacchettone che di alato messaggero divino – sopraggiunge, III.5,³⁴ per allontanare l'eroe troiano da una mai realmente consumata «mensa degli oci, e degli amori», riuscendo infine a scuoterlo dalla presunta «lascivia folle» di chi invano 'stanca' «le libidini», 'guasta' «il nome», e 'soffre' «in brutto sudor giogo servile». Superato l'iniziale, lacerante conflitto fra passione amorosa e volontà divina («Fierissimo contrasto, aspro conflitto»), Enea capisce di non aver scelta, e si risolve infine a rimettersi in viaggio per compiere l'eroica missione cui è predestinato.³⁵ Durante la fuga, però, non riesce ad evitare il confronto diretto con Didone, che nella cruciale scena settima lo assale cercando con ogni mezzo, ma invano, di trattenerlo: quello che costituisce il dialogo più esteso e intensamente tragico dell'intera opera prende ancora le mosse dalla lettera virgiliana – «Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum / posse nefas tacitusque mea decedere terra?»³⁶ quasi tradotta in «Perfido, misleale, / così la fuga tenti, / e ordisci tra-

³³ In modo ancor più chiaro e specifico, sembra qui emergere la lezione 'peripatetica', antimoralistica ed edonistica del già citato Cremonini (cfr. nota 5): cfr. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice* cit., pp. 37-38. Simili atteggiamenti (evidenti anche in altri libretti di Busenello, *Poppea* incluso), d'ispirazione in parte anche neo-stoicistica, stimolarono più d'una – superficiale – accusa di libertinaggio e immoralità nei confronti degli Accademici Incogniti: in merito, cfr. IAIN FENLON e PETER N. MILLER, *The Song of the Soul: Understanding «Poppea»*, London, Royal Musical Association, 1992, cap. 5, *Neostoicism and the Incogniti*, pp. 32-44: 34-35.

³⁴ Cfr. VIRGILIO, *Eneide* cit., Libro quarto, vv. 259-278.

³⁵ Cfr. *ivi.*, vv. 279-295.

³⁶ *Ivi.*, vv. 305-306.

dimenti?» – che Busenello continua a seguire passo passo fino a uno svenimento («*Qui Didon tramortisce*») del tutto estraneo all'*Eneide*, e ispirato probabilmente a quello tassiano di Armida.³⁷ Variante apparentemente minore, quest'ultima, che d'altra parte potrebbe forse contribuire a fornire un fondamento letterario (non l'unico, come si vedrà) al finale stesso dell'opera: anche la 'novella Didone' Armida, infatti, abbandonata da un Rinaldo altrettanto ben modellato su Enea, non solo 'tramortisce' invece di morire, ma non riesce neanche a portare a termine il proprio suicidio, alla fine del poema, per l'intervento *in extremis* dello stesso guerriero crociato.

La rilettura della *fabula* virgiliana, tutto sommato fedele, si conclude tre scene più in là (III.11)³⁸ con il solitario lamento finale di Didone, puntualmente risolto nella rappresentazione, per lo meno verbale, di un autentico suicidio: sin dalle prime battute la Regina si fa consegnare «la spada / del Semideo Troiano» dalle sue ancelle, per poi subito congedarle; in completa solitudine, ella si abbandona ad un lamento autocommiserativo, ormai privo d'invettive o recriminazioni, e sembra iniziare a 'passarsi il core' col «ferro» di Enea già a partire dal penultimo blocco versale (vv. 37-46); a giudicare dalle sue ultime parole, l'atto suicida viene effettivamente portato a termine:

E tu, punta cortese
svena l'angoscie mie,
finisci i miei tormenti,
manda il mio spirito al tenebroso rio.
Empio Enea, cara luce, io moro. A dio!

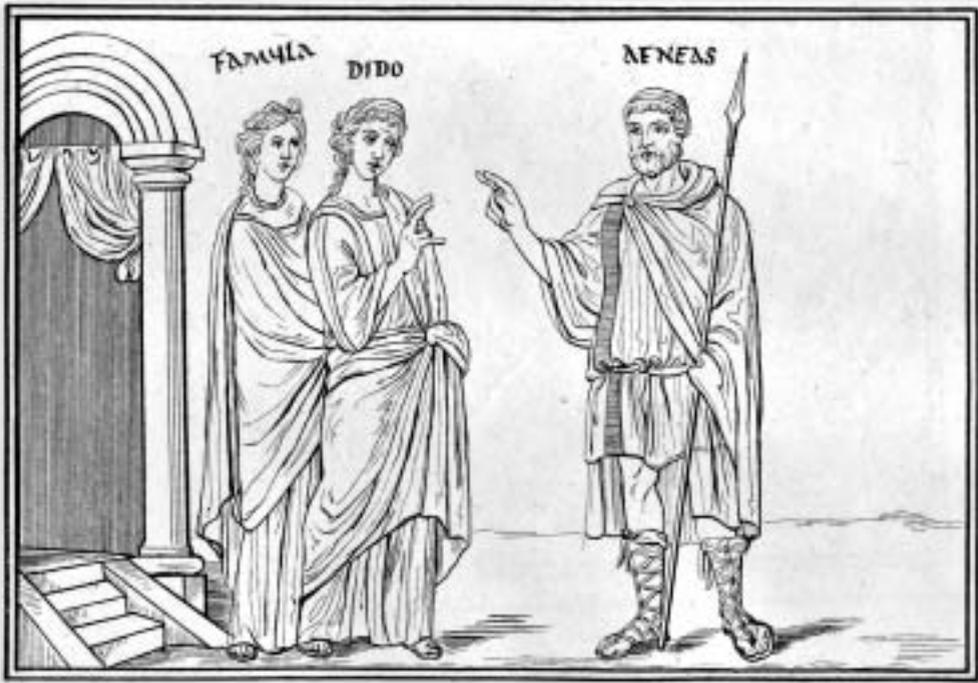
Poco o nulla rimane della terribile maledizione già pronunciata dalla Didone virgiliana subito prima di gettarsi sulla spada («*hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus et nostræ secum ferat omina mortis*» [«beva questo fuoco con gli occhi dal mare il crudele / dardanio, e porti con sé la maledizione della mia morte»]);³⁹ l'ultimo pensiero di Didone, rivolto all'ormai lontano dipartito, è ancora commisto di odio e amore, ma è comunque la «cara luce» di Enea a prevalere infine sull'«empietà» dei «suoi delitti» (con riferimento al precedente v. 46 della stessa scena).

Con la più classica e catastrofica delle 'perturbazioni', dunque, Busenello, esattamente come Virgilio, conduce al più catartico degli 'scioglimenti' quella che nelle Tabelle 2 e 3 si è voluta definire come la 'terza fase nodale' della *Didone*: incentrata sul tragico amore di Didone ed Enea, già preannunciata dal cupo sogno della Regina (II.3), ma realmente avviatasi a partire dalle successive scene 9 e 10 (racconto di Ilioneo, incontro e colpo di fulmine). Sin d'allora, tuttavia, quel che nel virgiliano Libro quarto aveva costituito l'intreccio fondamentale di una *fabula* tragica in tutto e per tutto 'semplice' (anche perché priva di 'peripezia' o 'riconoscimento', e risolta in modo lineare

³⁷ TORQUATO TASSO, *La Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1995: Canto XVI, ottava 60, v. 5, fino all'ottava 63, v. 2.

³⁸ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, Libro quarto, vv. 642-705.

³⁹ Ivi, vv. 661-662.



Didone, accompagnata da un'ancella (Famula) rimprovera Enea per la progettata partenza. Incisione dal Codice Vaticano Latino 3225. Da *Virgilio picturae antiquae* cit., Tav. XXXVI. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

tramite 'mutazione di fortuna' e 'catastrofe' finale),⁴⁰ nel libretto è stato fatto precedere da una 'seconda fase nodale', incentrata su Iarba e sul suo amore frustrato per Didone (II.1-2), che infine ha avuto persino modo di imporsi su ogni altra alla fine dello stesso atto (II.11-13). Il punto è che il 'nodo di Iarba', già così cospicuo nell'atto centrale della *Didone*, ha avuto modo di svilupparsi, e acquistare ulteriore consistenza, anche nel corso dell'atto terzo, pur sovrastato dal 'nodo di Didone ed Enea', e pur essendo stato inserito nelle sue strette maglie in forma di interludi comparativamente più brevi e anti-tragici. Dopo che la pazzia di Iarba, come si è già visto, ha raggiunto il suo punto culminante in un intermezzo che sarebbe riduttivo definire semplicemente 'comico' (la scena seconda), anche le successive scene nona e decima – incastrate fra la maledizione di Sicheo, dopo lo svenimento di Didone, e la scena del suicidio – svolgono una funzione tutt'altro che ornamentale, e propedeutica semmai al vero finale, non più tragico ma tragicomico, del dramma:

- (1) dapprima, nella scena nona, le solite Damigelle di corte commentano la partenza di Enea con un vero e proprio compendio di morali all'incontrario, ora denunciando l'inaffidabilità tutta maschile del «cor de' Cavalieri», subito dopo inneggiando alla vanità di ogni «fe-

⁴⁰ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica* cit., 1452a-b, 1455b: 24/25-30, 1456a: 9-10 sgg.

deltate e costanza» amorosa («È ben pazza colei che s'innamora, / se in un solo pensier sta più d'un' hora»), e al diritto – femminile – di «variar disegno, e volo / perché fa troppa nausea un cibo solo»; chi già conosce il finale dell'opera comprenderà bene come questi motti, quasi 'femministi' *ante litteram*, forniscano sin da ora un fondamento in qualche modo morale all'inattesa risoluzione di Didone;

- (2) nella scena decima, poi, ennesima invenzione mirata di Busenello, Mercurio accorre in soccorso di un sempre più insano e delirante Iarba (ora impegnato nella giocosa parodia dei più triti luoghi comuni della poesia amorosa), non solo per rinsavirlo dalla pazzia, ma anche per annunciargli che l'adorata Regina, «così il Cielo permette», sarà sua sposa; da cui l'esultanza ritornellata dell'incredulo Re dei Getuli: «Chi più lieto di me nel mondo fia / se Didon finalmente sarà mia?». Va notato, per inciso, che proprio questa scena, così palesemente proiettata verso il finale, è invece scampata ai tagli di Hengelbrock.

Ne deriva, secondo logica, che il suicidio di Didone – rappresentato in ogni suo dettaglio nella successiva scena undicesima – pur risolvendo il semplice nodo virgiliano della *Didone*, ne lascia ancora in sospeso quello, ben più complesso e tutto busenelliano, incentrato sul vero protagonista dell'opera: Iarba, oscuro re dei Getuli, così ostinatamente innamorato della sua regina da perdere la ragione, sì, ma anche da commuovere gli dèi (almeno quelli veneziani di Busenello) e conquistarsene infine tutto il meritato favore. L'ultima scena dell'opera ha, per l'appunto, la funzione cruciale di 'sciogliere' un nodo che altrimenti, in disaccordo con il più basilare dei principi aristotelici, rimarrebbe inspiegabilmente sospeso (e che tale rimane, appunto, nella sconsigliata lettura di Hengelbrock).

L'avvio della scena è quello tipico di un finale tragico. Dopo le eloquenti parole della regina, è il testo della didascalia a rivelarci che, in realtà, il suo atto suicida è rimasto incompiuto: «*Qui Didone vuol ferirsi, e vi sopraggiunge Iarba, che ne la impedisce*». Nonostante ciò, il rinsavito Iarba la crede «estinta» (v. 8), e al cospetto di quello che sulla scena deve apparire come un corpo esanime, egli reagisce da vero protagonista d'opera seria: dopo aver protestato contro gli dei e le loro vane promesse, il nobile Re dei Getuli dimostra l'autenticità del suo amore dapprima con lacrime sincere, infine con la decisione – anch'essa topica – di raggiungere l'amata togliendosi la vita. Ma è a questo punto che Didone quasi 'risorge' per salvare la vita di chi, a giudicare dalle sue stesse parole, ha appena salvato la sua («La vita a me salvasti, / la vita e la salute a te ridò»), e infine per ripagare con altrettanto amore il più ostinato, e follemente innamorato, degli amanti. In questo preciso istante quel che è rimasto lungamente in sospeso fra 'tragedia' e 'tragicommedia' (già a partire dall'atto secondo) si rivolge definitivamente a favore del secondo e più ibrido genere drammatico. Basti qui rammentare le parole con cui oltre mezzo secolo prima l'ufficiale fondatore ferrarese del nuovo genere, Battista Guarini, replicando alle accuse 'aristoteliche' di Giasone Denores, aveva distinto il fine della tragicommedia da quello della tragedia (il corsivo è mio):

La tragicommedia anch'essa ha due fini: l'istrumentale, ch'è forma risultante dall'imitazione di cose tragiche e comiche miste insieme, e l'architettonico, ch'è il *purgar gli animi dal male affetto della maninconia*. [...] Perciò gli effetti del purgare [di tragicommedia e tragedia]

son veramente opposti in fra di loro: l'uno allegra e l'altro contrista, l'uno rilassa e l'altro restringe. [...] Laonde concedendo Aristotile il diletto nella tragedia, [...] qual'è il diletto tragico? L'imitare azione grave di persona illustre con accidenti nuovi e non aspettati. Or lievisi il terrore, che v'interviene, e *riducasi al pericolo solo delle morti*, fingasi favola e nomi nuovi, e sia temperato tutto col riso: resterà il diletto dell'imitazione, che sarà *tragico in potenza, ma non in atto*, e rimarranno la scorza sola, ma non l'effetto, che è il terribile per purgare, il quale non si può indurre se non con tutte le parti tragiche.⁴¹

Il rivolgimento finale della *Didone*, col salvataggio *in extremis* della protagonista, non è poi così dissimile da quello del guariniano *Pastor Fido*, nel quale anche Mirtillo evita la morte all'ultimissimo momento, grazie alla più aristotelica delle peripezie-riconoscimento, per sposare infine l'amatissima Amarilli. Anche nell'inventiva soluzione di Buse-nello, come in quella del Guarini, l'effetto tragico del «terrore» viene comunque evitato insieme alla «morte» effettiva dei rispettivi protagonisti, e nel lieto fine (con l'unione degli amanti) tutto viene «temprato col riso», restando intatto un «diletto dell'imitazione» che è «tragico in potenza, ma non in atto». Anche in ciò il librettista veneziano sembra far sua la lezione, tutta italiana, del Guarini, prima ancora di quella più recente e spagnola di Lope de Vega (che pure, sulla scorta del modello ferrarese, aveva «lo trágico y lo cómico mezclado», anche a costo di 'manicar di rispetto' ad Aristotele).⁴²

Va anche notato che l'improvviso e inaspettato ritorno di Didone alla vita e all'amore costituisce, di fatto, l'unica vera 'peripezia', per quanto lieta, dell'intera opera; contrariamente ad ogni aspettativa, infatti, l'azione stessa del protagonista – pur col sostegno degli dèi busenelliani – produce l'effetto opposto a quello desiderato: è proprio cercando la morte, di fronte a quella (presunta) di Didone, che Iarba ritrova infine entrambe le vite. Il suo atto suicida costituisce la prova estrema e definitiva della profondità ed autenticità del suo amore; per questo gli dèi lo premiano facendogli incontrare l'amata non più nel profondo degli abissi, come da lui previsto, ma in una realtà sorprendentemente viva e felice. Se proprio si vuol parlare di *Deus ex machina* – e non mi sembra il caso – il *Deus* in questione è di certo il più 'umano' di tutti: Amore, che qui trionfa grazie ai sentimenti follemente costanti di un uomo come Iarba, non potendo certo contare su quelli più conflittuali, e in sostanza inaffidabili, di un semidio come Enea.

Proprio al trionfo di Amore, non a caso, sono dedicate le restanti fasi del dialogo finale, in un prolungato inno d'erotica «allegrezza»; i versi chiave, in tal senso, son quelli pronunciati da Iarba nel suo ultimo intervento solistico:

Son le tue leggi, Amore,
troppo ignote e profonde.

⁴¹ BATTISTA GUARINI, *Il Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contro le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia*, 1588, in *Il teatro italiano*, II, *La tragedia del Cinquecento*, t. II, a cura di Marco Ariani, Torino, Einaudi, 1977, pp. 1038-1053: 1051.

⁴² LOPE DE VEGA, *Arte nuevo* cit., vv. 174, 189-190.

Nel tuo martir maggiore
 la gioia si nasconde.
 Dalle perdite [*perfidie*] sai cavar la palma,
 dalle procelle tue [*ancelle sue*] nasce la calma.

Lo stesso concetto è puntualmente riecheggiato da Didone:

L'àncora della speme,
 de' pianti il mare insano
 qualor ondeggia e freme,⁴³
 non mai si getta invano:
 ch'Amor nel mezo ai casi disperati
 i porti più felici ha fabbricati.

Per risuonare infine nel duetto conclusivo dell'opera (si noti l'uso pregevole della sticomitia nella coppia finale di endecasillabi a rima baciata):

DIDONE e IARBA	Godiam, dunque, godiamo sereni i dì e ridenti, né pur pronunziamo il nome di tormenti!
DIDONE	Iarba, son tua!
IARBA	Didon, t'ho al cor scolpita!
DIDONE	Ben,
IARBA	gioia,
DIDONE	cor,
IARBA	speranza unica [<i>anima</i>] e vita!

È facile riconoscere in questa triplice chiusa la rappresentazione di quella stessa «allegrezza», nella specifica accezione cartesiana del termine, che aveva già avuto modo di esplodere nei rispettivi finali delle più celebri tragicommedie ferraresi di fine Cinquecento: l'*Aminta* del Tasso (rappresentata già nel 1573, edita a partire dal 1580) e il già citato *Pastor Fido* del Guarini (concepita a partire dal 1581, stampata nel 1589 1590 e poi nell'edizione definitiva del 1602); prima ancora di essere più volte rievocata dal primo librettista di Monteverdi, Alessandro Striggio, nell'edizione mantovana dell'*Orfeo* (1607, atto secondo e finale atto quinto).⁴⁴ Ciò che accomuna il finale di Busenello a quello dei suoi due autorevoli predecessori ferraresi (ed alla fase più gioiosa del libretto mantovano, culminante nella canzonetta di Orfeo «Vi ricorda, o boschi ombrosi») non è solo il 'lieto fine' in sé e per sé, ma anche la sua specifica qualità drammatico-affettiva: un amore lungamente contrastato, fonte d'indicibili sofferenze, finisce per trionfare nel modo più insperato, tramite la più lieta delle peripezie,

⁴³ Nella partitura di Cavalli i versi 1 e 3 risultano invertiti.

⁴⁴ In merito cfr. STEFANO LA VIA, *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell'«Orfeo» di Striggio e Monteverdi*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 61-93: 70-73.

generando nei due amanti una gioia inversamente proporzionale al dolore patito. Proprio come nella definizione cartesiana di *allegresse*, ancor più prossima all'epoca di Busenello e della sua *Didone*, la «dolcezza» di questa gioia «è accresciuta dal ricordo dei mali sofferti, di cui ci si sente alleggeriti come se si fosse liberati da un pesante fardello portato a lungo sulle spalle». ⁴⁵

Nella *Didone* è questo, senza dubbio, l'affetto gioioso che possiede l'incredulo Iarba, sulla scia dei vari Aminta, Mirtillo e Orfeo. Meno diretta è invece la parentela di Didone con le antesignane Silvia, Amarilli ed Euridice, tutte impegnate a ricambiare con pari ardore, sin dalle premesse, i rispettivi spasimanti. In tal senso Busenello sembra essersi ispirato anche alla classica Arianna di un altro librettista suo predecessore, il fiorentino Rinuccini, che nell'omonima opera monteverdiana – in sostanziale fedeltà al mito – aveva dapprima fatto piangere lungamente la sfortunata figlia di Minosse, appena abbandonata da Teseo (nel celeberrimo *Lamento d'Arianna*), per poi farla subito dopo gioire fra le braccia del dio Bacco. ⁴⁶ D'altra parte la soluzione 'inventata' di Busenello, se considerata nel contesto dell'intero libretto, appare molto più 'verosimile' – in senso strettamente aristotelico – di quella pur mitografica di Rinuccini. Il Bacco dell'*Arianna*, assente in tutte le fasi cruciali del dramma, si materializza solo nell'ultimissima scena, agendo, lui sì, come il più gratuito e artificioso degli *Deus ex machina*; difficilmente gli spettatori, che hanno appena assistito al più lungo e commovente dei lamenti, con gli occhi ancora lucidi, possono mutare d'incanto umore e gioire per le improvvise nozze di Arianna con un estraneo. Viceversa, lo Iarba della *Didone*, come si è visto, non solo è presente sulla scena sin dall'inizio dell'atto secondo, ma emerge via via come il protagonista maschile di quello che gradualmente si rivela essere il 'nodo' principale dell'intera opera; sin dall'inizio, inoltre, il suo carattere è inscindibilmente legato a un sentimento di amore così profondo e costante da portarlo dapprima alla follia, infine sull'orlo del suicidio; in tal senso il trionfo del suo Amore si rivela essere 'verosimile' e 'necessario' in quanto lungamente preparato, e lasciato in sospeso, nel corso di ben due atti. Ne consegue che persino la lieta mutazione di Didone appare molto più credibile di quella di Arianna: essendoci stata chiaramente motivata, fra l'altro, sia sul piano psicologico-emotivo – la commozione, tutta femminile, per un amore così costante –, sia su quello ideologico – il diritto, quasi già femminista, a una felicità erotica, così insistentemente rivendicato dalle tre Damigelle di corte.

* * *

L'auspicio finale, alla luce di quanto si è appena illustrato, è che anche il pubblico odierno sia posto nelle condizioni di apprezzare un'invenzione anzitutto poetica, quel-

⁴⁵ RENÉ DESCARTES, *Les passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras, 1649, trad. it. CARTESIO, *Le passioni dell'anima*, in ID., *Opere filosofiche*, a cura di Eugenio Garin e Maria Garin, Bari, Laterza, 1994, IV, articolo 210, p. 119.

⁴⁶ OTTAVIO RINUCCINI, *L'Arianna, Tragedia*, Mantova, Francesco Osanna, 1608, ed. moderna in SOLERTI, *Gli albori del melodramma* cit., III, pp. 143-187: 175-187 [scene 6-8].



Pietro Santi Bartoli (1635-1700), *Il suicidio di Didone*. Incisione dal Codice Vaticano Latino 3867. Da *Picturae antiquissimi virgiliani codicis cit.*, Tav. LIV. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

la di Busenello – peraltro mirabilmente amplificata nella mimetica partitura di Cavalli –, che soprattutto nelle scene di follia e nel suo non poi così ‘impossibile’ finale raggiunge apici di genialità, e tutta veneziana ‘modernità’, raramente eguagliati nel corso del Seicento. Assistendo all’unico vero finale dell’opera, il trionfo dell’Amore di Iarba per Didone potrà finalmente apparirci per quello che, in definitiva, voleva essere: trionfo, sì, di una passione che non conosce ostacoli e confini: il trionfo di Iarba; ma anche trionfo della libertà creativa, al di là e al di fuori di ogni rigido dogmatismo: il trionfo di Busenello.

Francesca Gualandri

Spettacoli, luoghi e interpreti a Venezia all'epoca della *Didone*

Questo contributo si propone di offrire un supporto documentario e visivo che permetta, in assenza di notizie specifiche sulla rappresentazione della *Didone* al San Cassiano nel 1641, di rievocare l'atmosfera delle sale teatrali veneziane coeve, di visualizzarne la struttura e la tipologia scenografica, di rivivere lo spettacolo con i protagonisti in azione.¹

Gli allestimenti operistici dei primi anni del secolo, a Mantova come a Firenze, avevano un carattere di eccezionalità ed erano spesso connessi ad eventi dinastici particolari, come matrimoni o nascite; la loro funzione principale era quella di mostrare la potenza politica ed economica di questa o quella corte. L'opera in musica a Venezia diventa ben presto un'abitudine stagionale, in particolare del carnevale, e assume, da subito, le caratteristiche di un'iniziativa commerciale regolata dalle leggi dell'utile economico. Si innesta sulla preesistente struttura organizzativa della commedia: struttura impresariale con ingresso a pagamento, affitto dei palchi, libera concorrenza fra le diverse imprese. A differenziare l'opera in musica dalla commedia, la promessa di principesca fastosità, garantita dalla musica e dalle meraviglie della scenotecnica.²

A partire dai primi anni del Seicento le stagioni teatrali tendono a regolarizzarsi; ogni città decide in proprio l'inizio delle rappresentazioni. A Venezia avevano inizio a novembre, dopo il giorno dei morti o la festa di San Martino, in coincidenza con la fine dei lavori agricoli e il rientro dei nobili dalla villeggiatura in campagna. Dopo una breve interruzione durante il periodo natalizio, cominciava la stagione del carnevale, da Santo Stefano alle Ceneri. Con gli anni Quaranta venne introdotta una breve stagione primaverile che iniziava alla vigilia dell'Ascensione e durava una quindicina di giorni.

Dai resoconti e dalle denunce pervenuteci sembra che nei teatri veneziani l'atmosfera durante le rappresentazioni non fosse sempre delle più calme:

¹ Per tutti i dati e i documenti relativi alle sale teatrali veneziane, citati nel presente contributo, si rimanda, salvo diversa indicazione a FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, 5 voll., Venezia, Corbo e Fiore, 1995-200, I, tomo I: *Venezia Teatri effimeri e nobili imprenditori*, 1995, da qui citato come TV.

² LORENZO BIANCONI, *Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento*, in *Illusione e pratica teatrale*, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975, p. 18.

Pervenuta notizia agli Illustrissimi et Eccellentissimi signori Inquisitori di Stato che un tale signor Zuane Cardon mentre che se faceva l'opera al S. Moisè in tempo de musica con concorso de strepito con le mani et con la bocca e co' piedi habia fatti li sconci che da tempo se praticano ne li theatri de la città et che fue veduto con altri in quantità gitare su la scena e contro li palchi le careghe et la robba che se vende al boteghin del fora del theatro del mangiar e de beber e lo strepito fu tanto che li zentilomeni col protestar sortirono de li palchi e vi fu chi se diede ne le mani e fu sparato anco con la pistola e vi fu fuggi fuggi da per tutto. Il detto Cardon fu visto darsela con la gente plebea che sono delle barberie, Hosterie, Magazeni e Bettole tutti fare fino al pepian e al prim'ordine le indecenze e i gran scandoli che da tempo se reptono ne li theatri, ridotti d'opera et de comedia.³

Il pubblico, soprattutto quello di estrazione meno altolocata che occupava la platea, era solito commentare e partecipare rumorosamente:

Niente è più singolare che le amene benedizioni ed i ridicoli auguri fatti dai gondolieri che stanno in platea all'indirizzo delle buone cantanti. Alla fine di tutte le loro scene essi gridano con tutte le loro forze: «Sia tu benedetta! Benedetto il padre che ti generò!». Ma queste acclamazioni non sono sempre contenute entro i confini della modestia: queste canaglie dicono impunemente tutto ciò che a loro piace, sicuri di far ridere il pubblico anziché dispiacergli. Si sono visti dei gentiluomini così rapiti e fuori di sé a causa del fascino della voce di queste donne, che gridavano a piena voce sporgendosi fuori dai loro palchi: «Ah, cara, mi butto, mi butto», per dire che si sarebbero precipitati nei trasporti del piacere che quelle voci divine provocavano loro. Da ultimo debbo dire analogamente che i preti non si fanno scrupolo di comparire in teatro e di sostenervi ogni sorta di personaggi, dato che così si fa a Roma: al contrario, le qualità di buoni interpreti dà loro quella di virtuosi. Un giorno uno degli spettatori riconoscendo un prete sotto l'abito di una vecchia, gridò a squarciagola: «Ecco padre Pirro che fa la vecchia». Tuttavia ogni cosa all'opera è fatta molto più a modo che alla commedia, dato che si ama naturalmente la musica e che ci vanno persone più onorevoli.⁴

Gli spettatori inoltre non si astenevano dall'esprimere energiche critiche allo spettacolo o ai suoi interpreti:

Fu curiosa quella [l'opera] di S. Lucca, che non pottendosi più tollerare proruppe l'auditorio in una insolenza la prima sera, che anco fu l'ultima, gettando in scena tutto quello veniva alle mani, abbrugiando tutti l'opera [libretto] et con gridi e batterelle fussimo sino le 8 della notte [le due] con il maggior sollazzo, che mai habbi hautto. Il teatro pieno di dame fu causa che ovviò maggior male, perché in una parola meritavano di peggio. Ghe la mando insieme con un'altra, che questa sera devesi recitare nel teatro medemo, et stimo con simile applauso.⁵

³ Denuncia agli Inquisitori di Stato relativa ai disordini intervenuti nel Teatro Zane di S. Moisè. ASV – Inquisitori di Stato, B. 406, 1667, 25 settembre (TV, p. 186).

⁴ Lettera di CRISTOFORO IVANOVICH del 2 giugno 1669, pubblicata a Venezia nel suo *Poesie di Cristoforo Ivanovich*. [...], In Venezia, appresso Gio. Battista Catani, 1675 (cit. in PAOLO FABBRI, *Diffusione dell'opera, in Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995, I, p. 110).

⁵ Lettera di Giovanni da Mosto a Ottavio Labia datata 20 febbraio 1661, relativa all'esito disastroso dello spettacolo che inaugurava all'opera in musica il rinnovato teatro San Salvador (la *Pasife* di D. Castrovillari), in ANDREA DA MOSTO, *Uomini e cose del '600 veneziano (da un epistolario inedito)*, «Rivista di Venezia», 1933, p. 117 (TV, p. 283).



Veduta odierna della corte del Teatro sulla quale si affacciava il lato settentrionale del Teatro Tron.



Veduta odierna del rio di San Cassian sul quale si affacciava il lato orientale del Teatro Tron.

I teatri

Per farci un quadro di come potesse essere stata una sala teatrale veneziana alle origini dell'opera pubblica può essere utile far riferimento ai primi teatri stabili edificati nella città lagunare: il San Cassiano (si veda, nelle immagini precedenti, due lati del luogo dove sorgeva), uno dei primi due ad essere edificato e il primo in assoluto ad ospitare nel 1637 una rappresentazione interamente musicale, nonché sede quattro anni dopo della *Didone*; il Novissimo, sede di una iniziativa di carattere particolare e di natura in parte diversa da quella degli altri teatri e che, proprio per questo, ci ha lasciato una ricca documentazione, anche visiva, sulla scenografia e sulla scenotecnica e infine il SS. Giovanni e Paolo, benché un poco più tardo, per l'alto livello delle rappresentazioni che ospitò, tra cui alcune dello stesso Cavalli, e per alcuni preziosi documenti che lo riguardano.

Il Teatro di San Cassiano (o San Cassian, o San Cassano o San Cassan o semplicemente Tron dal nome della famiglia dei proprietari) era, insieme al vicino Teatro Michiel, uno dei più antichi teatri stabili veneziani.⁶ Aperto nel 1581 per ospitare spettacoli di compagnie di comici venne chiuso già l'anno seguente a causa del riattivarsi di un antico interdetto che vietava il

recitare e far commedie e rappresentazioni di commedie nelle quali persone travestite e mascherate dicono e usano molte parole e molti atti turpi, lascivi e assai disonesti.⁷

Riapri presumibilmente solo dopo il 1607 e fu in attività fino al 1629, anno in cui un incendio lo distrusse. Ricostruito probabilmente solamente dopo la fine della peste, alla fine del 1634 un nuovo rogo ne interrompeva l'attività per altri tre anni. Solo nel maggio del 1636 il Consiglio dei Dieci autorizza i Tron ad aprire il teatro all'opera in musica:⁸ così inizia l'avventura del San Cassiano, primo teatro lirico a pagamento. L'edificio è inaugurato nella primavera del 1637 con l'opera *Andromeda*, di Benedetto Ferrari e Francesco Mannelli, due musicisti romani reduci dal successo di una precedente rappresentazione padovana, l'*Ermiona*. Gli interpreti, oltre al già citato librettista, lui stesso musicista, e al compositore, furono Maddalena Mannelli, moglie di Francesco, altri due cantanti romani e due cantori della Cappella di San Marco reclutati *in loco* per l'occasione.

A fornire spunto per la rappresentazione veneziana dell'*Andromeda* fu probabilmente proprio l'*Ermiona*, opera composta dal marchese Pio Enea degli Obizzi come introduzione a un torneo a piedi e a cavallo e rappresentata l'11 aprile 1636.⁹ Il gran-

⁶ FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia, Jacopo Sansovino, 1581, libro V, c. 75: «Sono poco discosto da questo Tempio due Theatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata e l'altro rotonda, capaci di gran numero di persone; per recitarvi ne' tempi del Carnevale, Comedie, secondo l'uso della Città».

⁷ Consiglio dei Dieci, 29 dicembre 1508, ASV (TV, p. XXV).

⁸ TV, p. 100.

⁹ Questa ipotesi, ripresa dal Mangini, era stata proposta già nel tardo Seicento da CRISTOFORO IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1688 (edizione moderna a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993, pp. 389-391).

de successo che aveva riscosso presso molti esponenti della nobiltà veneta diede probabilmente l'idea di riproporre un tale genere di spettacolo al pubblico veneziano.¹⁰ Non che le rappresentazioni musicali fossero una novità a Venezia, ma restavano pur sempre nell'ambito dell'evento eccezionale, legato ad una particolare celebrazione: l'intuizione fu quella di innestare lo spettacolo musicale sull'esistente organizzazione imprenditoriale della commedia. Lo spettacolo padovano, per parte sua, può aver anche suggerito una nuova impostazione, sia nella disposizione del pubblico:

Le due più alte, e più lontane file [di logge] erano ripiene di cittadinanza, nella terza sedevano i signori Scolari, e i nobili stranieri, il secondo come luogo più degno era dei Sig. Rettori e de' Nobili veneti, e nel primo se ne stavano le gentildonne, e i principali gentiluomini della città.

sia nella distribuzione degli spazi:

Giravano d'intorno cinque file di loggie l'una sovrapposta all'altra con parapetti avanti a balaustrini di marmo, distinguevano gli spazi comodi a sedeci spettatori alcuni tramezzi, che terminavano nella parte esteriore a forgia di colonne, dove si sporgevano in fuore braccia di legno innargentate, che sostenevano i doppiieri, ch'illuminavano il teatro.¹¹

Dopo l'*Andromeda* e la *Maga fulminata* dell'anno successivo, e fatta eccezione per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi (1641), il repertorio del teatro fu costituito quasi interamente da lavori di Cavalli: *Le nozze di Teti e Peleo* (1639), *Gli amori di Apollo e di Dafne* (1640), *La Didone* (1641), *La Virtù de' strali d'amore* (1642), *L'Egisto* (1643), *L'Orimondo* (1644), *La Doriclea e Il Titone* (1645), *La Torilda* (1648), *Il Giasone* (1649), *L'Orimonte* (1650), *L'Armadoro* (1651).¹² Dal 1651 al 1657 non furono più allestite opere in musica; poi i Tron affittarono per dieci anni il teatro all'avvocato Marco Faustini, fratello del noto librettista Giovanni. Per lui Cavalli compose ancora *L'Antioco* (1659) e *L'Elena* (1660).

Per quanto riguarda la struttura del San Cassiano, è probabile che il teatro di «forma ovata», cioè ellittica, cui fa riferimento il Sansovino, fosse proprio il nostro, poiché l'area coperta dall'edificio presenta una forma rettangolare. Da un esplicito riferimento alla presenza di palchi, contenuto in una lettera del 1581 scritta dal proprietario Ettore Tron, apprendiamo inoltre che fin dalle sue origini il teatro presentava all'interno, benché in forma embrionale, quelle caratteristiche che diventeranno tipiche del teatro cosiddetto 'all'italiana' e principalmente una platea di forma ovale e un numero imprecisato di ordini e di palchi.¹³ Non sappiamo quale fosse l'assetto del teatro dopo la ricostruzione in muratura seguita all'incendio del 1629, ma è probabile che mantenesse la strut-

¹⁰ Cfr. NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 37.

¹¹ PIERLUIGI PETROBELLI, *L'«Ermiona» di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, «Quaderni della Rassegna musicale», 3, 1965, p. 128.

¹² Si legga, in proposito, l'esauriente saggio di GIOVANNI MORELLI, *Scompiglio e lamento (Simmetrie dell'incostanza e l'incostanza delle simmetrie)*. «L'Egisto» di Faustini e Cavalli (1643), in *L'Egisto*, Venezia, Teatro La Fenice, 1982, pp. 475-626.

¹³ Lettera di Ettore Tron al duca Alfonso II d'Este, Modena, Archivio di Stato. Archivio per materie. Minute di lettere a Comici. B.4438/91 (TV, p. 106).



Fig. 1 – Teatro della Sala di Bologna, 1639

tura a pianta ovale con i tipici palchi ad alveare, suddivisi in un imprecisato numero di ordini. Una miniatura conservata presso l'Archivio di Stato di Bologna, datata 1639 e ritraente il Teatro della Sala di Bologna (architetto Chenda),¹⁴ può aiutare a immaginare l'assetto dei palchi del San Cassiano, di cui può considerarsi coevo (cfr. fig. 1¹⁵).

¹⁴ LUDOVICO ZORZI, MARIA TERESA MURARO, GIANFRANCO PRATO, ELVI ZORZI, *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*. Mostra documentaria e catalogo, Venezia, La Biennale di Venezia, 1971, p. 75. Il Teatro della Sala, teatro da torneo, aveva già cinque ordini di palchi (cfr. CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna*, Bologna, Succ. Monti, 1888, p. 32, tav. a fronte).

¹⁵ MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *I Teatri del Veneto* cit., II: «Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio», 1995, p. 99. Tutte le altre figure vengono da TV, eccezion fatta per la n. 6 (da *Illusione e pratica teatrale* cit., f. t.) e la n. 9 (da CLAUDIO SARTORI, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, pp. 430-452: 434).

Per avere notizie certe sulla struttura bisogna attendere il 1683, quando il «*Mercure Galant*» riporta notizia del fatto che disponesse ormai di cinque ordini di trentuno palchi ciascuno.¹⁶ Sappiamo inoltre che, almeno dal 1657 il teatro disponeva al suo interno di una «caneva» e di una «scaletara», ovvero di una bottega da vino e una da ciambelle.¹⁷

Dell'*Andromeda* e della *Maga fulminata*, le due opere allestite da Mannelli e Ferrari, conosciamo molte cose: il nome degli autori, degli interpreti e del direttore dei balli; il testo del libretto, l'apparenza e la successione delle scene. Non sappiamo invece chi fu lo scenografo. L'attribuzione ad Alfonso Chenda, proposta dalla studiosa Elena Povoledo, è non solo molto attendibile, riportandoci all'*Ermiona* padovana, ma permette di formulare un'interessante ipotesi: se il marchese degli Obizzi estendeva la sua protezione ai musicisti fino al punto di cedere scene e macchine che a Padova non servivano più, ecco che parte della dotazione scenica del San Cassiano potrebbe cominciare a prendere forma e a permetterci di visualizzare concretamente lo spazio scenico;¹⁸ tra l'altro, questa possibilità spiegherebbe anche i costi piuttosto bassi dei due allestimenti. Il soggetto delle scene che si ripetono nei tre spettacoli coincide con «i cinque *topoi* d'obbligo dell'iconologia barocca»: Mare, Selva, Inferno, Città, Cielo (con macchina di nuvole, cfr. figg. 2-4).¹⁹ Spingendosi ancora un po' più oltre, si potrebbe ipotizzare che le scene, diventate ormai dotazione stabile del teatro, siano potute servire, con le opportune modifiche e aggiunte, anche alla rappresentazione della nostra *Didone* solo tre anni dopo.

Non si può non far menzione dell'ambizioso esperimento del Teatro Novissimo per le implicazioni che ebbe sui successivi allestimenti veneziani. La costruzione di questo edificio fu una iniziativa di un gruppo di nobili veneziani legati all'Accademia degli Incogniti, importante circolo di intellettuali su cui avremo modo di ritornare, e nacque come «esperimento artistico collettivo».²⁰ Fin da subito puntò sull'elevato livello culturale dei libretti, sulla qualità e notorietà dei cantanti e soprattutto sulla magnificenza dell'apparato scenico. Tali ambizioni ne decretarono sì l'enorme successo, ma furono al tempo stesso la causa della rapida fine dell'impresa. Costruito nel 1641 e subito inaugurato con *La finta pazza* di Giulio Strozzi e Francesco Saccati, cessò le rappresentazioni dopo il carnevale del 1645 e chiuse definitivamente per bancarotta nel 1647.

Figura perno di questo esperimento artistico fu lo scenografo e 'mago' delle macchine sceniche Giacomo Torelli da Fano.²¹ Il suo intervento va in due direzioni: da una

¹⁶ JACQUES CHASSEBRAS DE CRAMAILLES, *Relation des opéras représentés à Venise pendant le Carnaval de l'année 1683*, «*Mercure Galant*», marzo 1683, pp. 230-309, e in ELEANOR SELFRIDGE FIELD, *Pallade veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, pp. 346-352 (TV, p. 148).

¹⁷ La notizia compare nel contratto di locazione tra i fratelli Tron e Marco Faustini, 5 maggio 1657, ASV, Scuola Grande di San Marco, B. 194, c. 25 (TV, p. 131).

¹⁸ Cfr. TV, pp. 118-120.

¹⁹ TV, p. 118.

²⁰ LORENZO BIANCONI-THOMAS WALKER, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmonici*, «*Rivista italiana di musicologia*», x, 1975, p. 415.

²¹ Sul grande scenografo si veda anche *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca* (catalogo della mostra, Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000.



Fig. 2 – Alfonso Chenda, scene dall'*Ermiona*, Padova 1636. Incisioni nel libretto, Mare.



Fig. 3 – Alfonso Chenda, scene dall'*Ermiona*, Padova 1636. Incisioni nel libretto, Selva.



Fig. 4 – Alfonso Chenda, scene dall'*Ermonia*, Padova 1636. Incisioni nel libretto, Città.

parte l'invenzione iconografica delle scenografie, dall'altra la prassi scenotecnica, nell'intento di semplificare le operazioni e di contenere la durata delle rappresentazioni; su entrambe il suo intervento lasciò il segno. Infatti, dopo che il pubblico veneziano ebbe conosciuto l'originalità e la ricchezza delle scenografie torelliane, né i Grimani al SS. Giovanni e Paolo né i Tron al San Cassiano poterono più trascurare l'aspetto visivo e puntare esclusivamente sul prestigio musicale delle opere da loro allestite (cfr. figg. 5 e 6).²² Inoltre l'impronta lasciata dalle sue innovazioni tecniche sulla struttura e sull'organizzazione del palcoscenico modificò progressivamente la prassi in uso nei teatri veneziani. Torelli inventa un sistema di quinte scorrevoli su binari, allineate una a destra e l'altra a sinistra dello spazio scenico; grazie a tiranti che le collegavano ad un argano centrale posto sotto il palcoscenico, potevano essere mutate in un istante, producendo un immediato cambiamento nella prospettiva scenica e un effetto di grande meraviglia negli spettatori.²³

²² TV, pp. 338-339.

²³ LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991 («Storia della musica», a cura della Società italiana di musicologia, 5^a2).



Fig. 5 – Jacopo Torelli, *Prospetto boscareccio*, scena dalla *Venere gelosa*, Venezia 1643. Incisione in *Apparati scenici*.

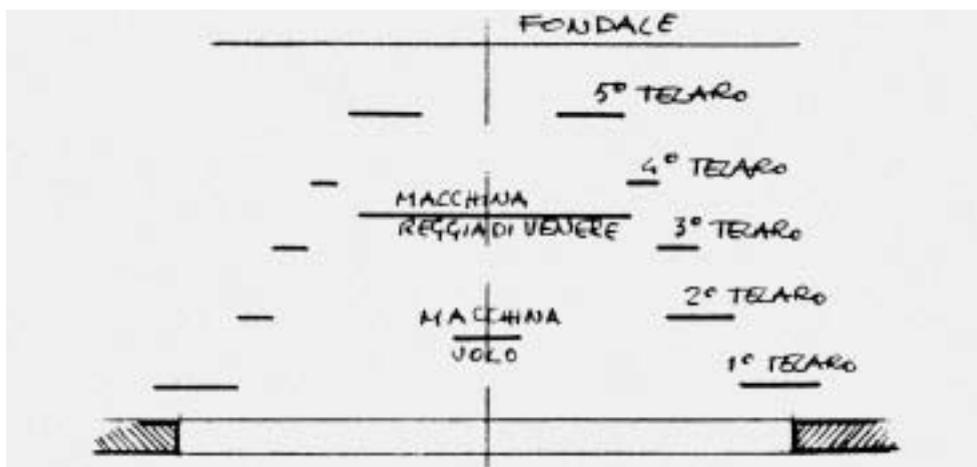


Fig. 6 – Ricostruzione della disposizione dei telari e delle macchine del *Prospetto boscareccio* dalla *Venere gelosa*.

Torelli e soci, consapevoli dell'eccezionalità dell'impresa, si premureranno di conservarne memoria: nel 1641 esce il *Cannocchiale per la Finta Pazza*, pubblicazione descrittiva dell'opera inaugurale; nel 1642 e nel 1644 uscirono anche le incisioni di tutte le scene del *Bellerofonte*, della *Venere gelosa* ed alcune della *Deidamia*.²⁴

Nel carnevale del 1639 si apriva a Venezia il teatro dei SS. Giovanni e Paolo, di proprietà della famiglia Grimani, con l'opera *La Delia* di Francesco Saccati e Giulio Strozzi. La sala all'origine aveva probabilmente un impianto all'italiana, con un numero imprecisato di ordini e di palchi; senz'altro una risistemazione del palcoscenico si ebbe nel 1644, quando Jacopo Torelli, lasciato il Novissimo, curò l'allestimento dell'*Ulisse Errante* al SS. Giovanni e Paolo. Un restauro in data non certa tra il 1654 e il 1664 modificò in parte l'assetto della sala. Un viaggiatore inglese, Philip Skippon, che la visitò nel 1663, lascia di questa visita un prezioso resoconto.²⁵ Per quel che riguarda l'assetto della sala si limitò a precisare che era su pianta ovale ed era molto alta, presentando sette ordini di palchi. Lasciò anche un disegno con la pianta del palcoscenico che mostra, su di esso e paralleli alla linea del boccascena,²⁶ otto coppie di guide ciascuna a sua volta formata da due binari. Sia il numero delle guide che il meccanismo descritto per la loro rimozione risultano identici a quelli già introdotti da Torelli al Novissimo. Queste informazioni, unitamente ad una testimonianza del 1663 secondo cui al SS. Giovanni e Paolo si rappresentavano «Opere musicali con meravigliose mutationi di Scene, Comparse [carri] maestose e ricchissime, machine e voli mirabili; vedendosi per ordinario Risplendenti Cieli, Deitadi, Mari, Reggie, Palazzi, Boscaglie, foreste e altre vaghe e dilettevoli apparenze»²⁷ confermano l'alto livello tecnico raggiunto dal teatro.

Un intervento radicale prima del 1683 ne ridimensiona la struttura, la pianta diventa a U e gli ordini di palchi scendono a cinque. Di quest'ultima sistemazione esiste una pianta, disegnata tra il 1691 e il 1693, che tra l'altro è l'unica pianta esistente di un teatro seicentesco veneziano e costituisce un documento di grande importanza per la conoscenza dello sviluppo dell'architettura teatrale. Il disegno, scoperto a Londra al Soane Museum nel 1927 da E. A. Carrich, è firmato dall'ingegnere Tomaso Bezzi e porta la scritta «ed è tolta in pianta questa come sta al presente» (cfr. fig. 7). La platea si presenta in lieve pendenza su pianta a U ed è separata dall'orchestra da un largo corridoio. La sala appare circoscritta da cinque ordini di trentuno palchi ciascuno, separati da tramezzi radiali. L'ampio palcoscenico, in forte pendenza, presenta cinque coppie di guide oblique, disposte secondo il cono ottico, intercalate da canali per i prospetti paralleli alla linea del boccascena (cfr. l'ipotesi di ricostruzione, fig. 8).

²⁴ BIANCONI, *Scena, musica e pubblico* cit., p. 19.

²⁵ PHILIP SKIPPON, *An account of a journey made through of the Low Countries, Germany, Italy, France*, London, Henry Lintot and John Osborn, 1746, pp. 520-521 (la cronaca della visita al Teatro Grimani dei SS. Giovanni e Paolo, risalente al periodo 1663-1664, compare tradotta in TV, p. 319-320).

²⁶ Il boccascena è costituito dall'insieme degli elementi posti a cornice della scena e cioè dal bordo estremo del palcoscenico e da due quinte laterali collegate in alto da un telo orizzontale.

²⁷ FRANCESCO SANSONO, *Venetia Città nobilissima et singolare [...] Con aggiunta di [...] D.G. Martinioni*, Venezia, Stefano Curti, 1663, p. 397 (TV, p. 318).

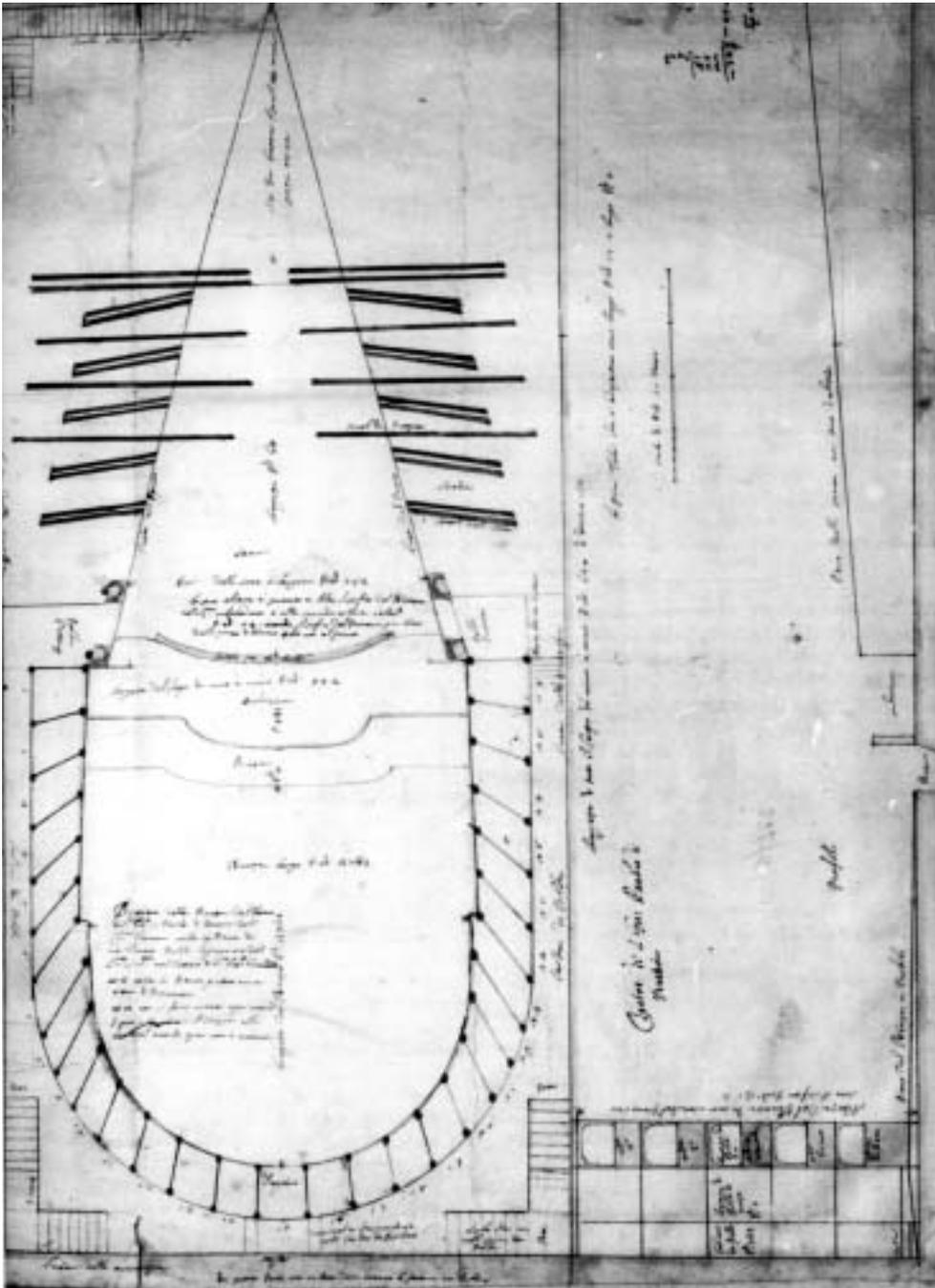


Fig. 7. Tommaso Bezzi, disegno della pianta del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia 1691-1693.

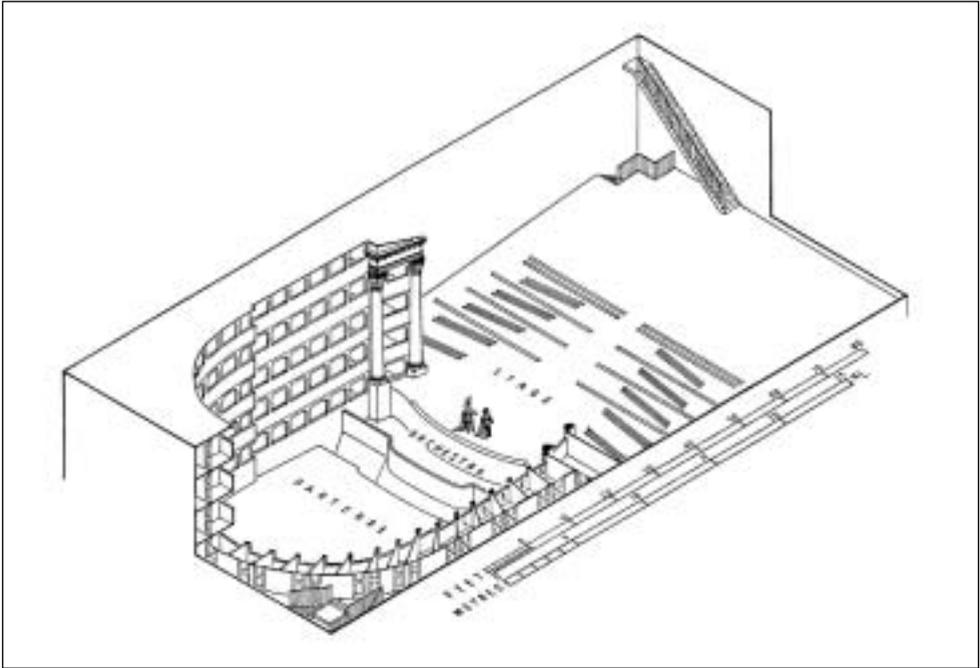


Fig. 8. Richard Leacroft, ipotesi di ricostruzione del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo.

Il teatro venne chiuso nel 1699 e a parte una episodica riapertura nel carnevale 1714-1715 non fu più utilizzato. Venne poi demolito nel 1748.

Il SS. Giovanni e Paolo attuò fin da subito una politica che puntava molto sull'alto prestigio degli allestimenti: fin dalla prima stagione troviamo Francesco Mannelli e Benedetto Ferrari trasferiti dal San Cassiano e la stagione successiva nientemeno che Claudio Monteverdi con una ripresa dell'*Arianna*. Il 'divin' Claudio scrisse altre due opere per questo teatro: *Le nozze d'Enea con Lavinia* (1641) e *L'incoronazione di Poppea* (G. F. Busenello, 1642). Fra gli interpreti troviamo, tra gli altri, la grande Anna Renzi che fu Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea* e Aretusa nella *Finta Savia* del 1643.

I cantanti

Chi erano dunque i protagonisti, gli interpreti dell'opera veneziana alle sue origini, questi «cigni canori» che principi ed impresari si contendevano senza esclusione di colpi, dalla cui presa nelle simpatie del pubblico potevano dipendere le sorti dell'intero spettacolo e che riuscivano a strappare compensi di gran lunga superiori a quelli degli altri partecipanti allo spettacolo, compositori compresi?

Non sappiamo molto di loro: per tutta la prima metà del Seicento, i loro nomi raramente comparivano sullo scenario o sul libretto dell'opera. Anche sulla loro formazio-

ne e sulle loro carriere i documenti sono avari di informazioni. Qualche notizia in più si incontra quando le carriere di questi virtuosi intersecano l'ambito cortese, ambito che lascia sempre dietro di sé un prezioso strascico di resoconti e scritti celebrativi. Cerchiamo dunque di dar corpo a queste voci e di tracciarne un ritratto, seppur sommario.

Principalmente si trattava di donne e di cantanti uomini evirati, poiché la tessitura di gran lunga più amata era quella acuta. A causa del divieto di utilizzare donne nel canto durante le funzioni religiose (eccettuate le suore nelle loro cappelle), le parti di soprano e di contralto delle composizioni venivano affidate a ragazzi o a uomini che cantavano in falsetto, definiti soprannisti e contraltisti 'artificiali'.²⁸ I cori di voci bianche non erano considerati un buon investimento perché, non ancora formati i giovinetti, già arrivava la muta della voce; d'altro canto, la voce dei falsettisti artificiali viene descritta come debole e stridula. Questi fattori ebbero probabilmente buon gioco nel favorire la diffusione dei falsettisti 'naturali', ossia i castrati.²⁹ I primi comparvero in Europa occidentale solo nel tardo Cinquecento; nel 1560 la Cappella di Monaco di Baviera annoverava sei castrati tra i suoi cantori e un anno più tardi si esibiva in Italia il castrato spagnolo Hernando Bustamante. I primi ingressi di castrati nelle cappelle papali avvennero in una sorta di semiclandestinità; il riconoscimento ufficiale si ebbe solo a partire dalla fine del secolo.³⁰ Nei primi anni del Seicento i castrati erano ormai usualmente impiegati presso le corti di tutta Italia come cantanti da camera, o nelle cappelle musicali, ed erano praticamente tutti italiani o, comunque, operati e istruiti musicalmente in Italia. La nascita dell'opera coincise infatti con l'affermarsi dei castrati, senza esserne però la causa; casomai l'apprezzamento per il timbro vocale di questi precedette il sorgere di tale forma, senza però mai dominarla.³¹

Il tipo di carriera di un castrato è cambiata molto lentamente nel corso del tempo; una scelta del genere implicava di fatto una consacrazione alla professione canora. La durata dell'apprendistato di un giovane allievo risulta essere variabile: dieci o dodici anni per i ragazzi che avevano ottenuto un posto in un conservatorio, sei anni per studiare presso un insegnante privato che potevano scendere a tre se aveva già ricevuto una formazione di base. Se l'allievo stava a pensione presso un maestro, questi di solito esercitava un'autorità di tipo paterno nei suoi confronti e aveva diritto a una percentuale sui suoi profitti futuri di entità e durata variabile a seconda dei casi. Ciò portava di fatto a trasformare l'insegnante nell'agente del proprio allievo.³² Di solito la loro istruzione aveva inizio nella pubertà e si svolgeva in maniera ininterrotta; per questo spesso debuttavano precocemente. Godevano inoltre di un trattamento di favore all'interno delle istituzioni in cui venivano educati, sia perché considera-

²⁸ RODOLFO CELLETTI, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Garzanti, 2000, p. 19.

²⁹ JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* [*Singers of Italian Opera: the History of a Profession*, 1992], Bologna, il Mulino, 1993, p. 48.

³⁰ CELLETTI, *Storia dell'opera italiana* cit., pp. 26-27.

³¹ ROSSELLI, *Il cantante d'opera* cit., p. 47.

³² Ivi, pp. 124-125.

ti più delicati di costituzione, sia perché essenziali per le funzioni religiose dalle quali le scuole ricavavano parte delle entrate. Che prendessero lezioni private o che fossero interni ad una istituzione, l'istruzione era mirata in primo luogo alla carriera di cantante di chiesa.

Le garanzie che poteva offrire un impiego stabile orientarono sempre le scelte *in primis* verso il servizio presso una cappella musicale. Anche la carriera presso una corte rappresentava una possibilità molto ambita anche se senz'altro più elitaria, tanto più che le due carriere non erano incompatibili. Altro è il discorso per quanto riguarda l'opera di stile veneziano, mercenaria o meno, che comportava il cantare testi di tutt'altro genere, spesso contenenti esplicite allusioni erotiche, e soprattutto portava a mischiarsi con cantanti donne, in alcuni casi cortigiane.³³

Maestra in sommo grado è di malizia,
empia scuola di frode e di bugia,
sozza cloaca e vile impudicizia.

Né creder dei che maldicente io sia,
che l'assunto dal ver non s'allontana,
e la logica il prova a voglia mia.

Comincia il sillogismo in forma piana.
Pudica esser non può donna vagante:
la cantatrice è tal, dunque è puttana.³⁴

L'identificazione dei teatri con i bordelli da un lato ne metteva in evidenza la componente moralmente riprovevole, dall'altro ne illuminava gli aspetti sessualmente attraenti e al tempo stesso minacciosi. Partendo dalle accuse dei primi cristiani contro il teatro (Tertulliano, Agostino) e ancora dal Cinquecento in avanti, in seguito alla crescente valorizzazione del silenzio, dell'obbedienza, della clausura domestica e della castità nel sesso femminile, lo spettacolo teatrale portava in scena donne che non solo si mostravano, ballavano, cantavano e si baciavano sul palcoscenico, ma addirittura arrivavano a commettere adulterio o omicidio, per di più solitamente di fronte a un pubblico in prevalenza maschile. Perciò il teatro venne regolarmente associato alla pornografia, se non alla prostituzione, e il fatto che spesso questi sfacciati personaggi femminili fossero interpretati da giovani uomini rafforzava l'associazione tra teatro e erotismo trasgressivo, di cui omosessualità e ambiguità sessuale erano gli ingredienti principali. La società postmedievale e preindustriale classificava le donne prevalentemente sulla base della loro relazione con gli uomini. Questi ruoli, caratteristici sia della società in generale che della produzione teatrale si possono grossomodo distinguere in normativi (fanciulla vergine, moglie casta, vedova costumata) e trasgressivi (adultera, prostituta, cor-

³³ Ivi, pp. 57-58.

³⁴ LODOVICO ADIMARI, *Satire*, Amsterdam, Roger, 1716, Satira IV: «Contro alcuni vizi delle donne, e particolarmente contro le cantatrici» (cit. in FABBRI, *Diffusione dell'opera cit.*, p. 109).

tigiana e mezzana o ruffiana).³⁵ Non che fosse indispensabile trasgredire le restrizioni fondamentali – sessuali e legali – poste alla donna perché il personaggio femminile fosse trasgressivo: quando l'eroina, pur mantenendo il proprio onore sessuale, assume le prerogative maschili della mobilità e dell'indipendenza ottiene effetti forse ancor più inquietanti.³⁶

Se la demonizzazione della donna di spettacolo era pratica diffusa, una condanna ancora più pesante gravava sulle cantanti. Illuminanti in proposito alcuni passi contenuti nel libro *Della pericolosa conversazione con le donne [...]*³⁷ del gesuita Giovan Domenico Ottonelli.³⁸ Questi, assiduo predicatore, apprezza la trattazione della materia teatrale alla quale dedica un trattato esplicito, coevo a quello testé menzionato, recante il titolo *Della Christiana Moderatione del Theatro*.³⁹ Nella *Conversazione* non solo l'Ottonelli sconsiglia in generale la frequentazione della donna, anche se di onesti costumi, in quanto capace di sottrarre all'uomo «la virile robustezza»,⁴⁰ ma precisa che:

Quando all'aspetto di Donna si aggiunge di più la soavità della voce e del canto; dite pure che le anime di molti deboli di Spirito corrono pericolo d'incorrere in una peste spirituale e omicida [...]. Donna non sia mantice bastevole per suscitare la fiamma della mente, le persone poco cautelate han ritrovato anche la peste della voce femminile che, formata con melodia soave di canto, reca non poco danno allo Spirito di molti [...]. Io ricordo quella trista e volgata sentenza di S. Agostino, con che ci avvisa che molto più tollerabile si è l'udir fischiare un Basilisco, che sentir cantar una Femmina: perché un Basilisco uccide il corpo con la vista; ma una Femmina uccide l'anima con il canto.⁴¹

Poco importa che essa sia bella o brutta poiché è sempre possibile che

la dolcezza del canto sia tale, che concigli nell'Uditore un grandissimo amore verso la deforme Cantatrice; e che poi quell'amore al solito suo copra in tutto, o quasi in tutto, la deformità; onde il viso, per se stesso brutto, comparisca per accidente bello o men brutto all'affezionato Amatore della Cantatrice.⁴²

Non è poi così importante nemmeno se sia onesta o se canti canzoni lascive o salmi penitenziali quando

³⁵ ERIC A. NICHOLSON, *Il teatro: immagini di lei*, in *Storia delle donne in Occidente*, a cura di Georges Duby e Michelle Perrot, 5 voll., Bari, Laterza, 1990-1992, III: *Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di Arlette Farge e Natalie Zemon Davis, pp. 291-292.

³⁶ Ivi, pp. 298-299.

³⁷ GIAN DOMENICO OTTONELLI, *Della pericolosa conversazione con le donne, o poco modeste, o Ritirate, o Cantatrici o Accademiche [...]*, Firenze, Franceschini & Logi, 1646.

³⁸ Testo di riferimento per la parte inerente l'Ottonelli: SEBASTIANO GIACOBELLO, *Giovan Domenico Ottonelli sulle donne cantatrici*, «Studi musicali», XXVI/2, 1997, pp. 297-311, saggio da cui sono tratte le citazioni che seguono.

³⁹ GIAN DOMENICO OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro. Libro I-II-III*, Firenze, Franceschini & Logi-G. A. Bonardi, 1646-1652.

⁴⁰ OTTONELLI, *Della pericolosa conversazione* cit., p. 40.

⁴¹ Ivi, pp. 440-443.

⁴² Ivi, p. 446.

si sa che molti, di non poca Virtù, tal volta ricevono grave fastidio dal solo udir cantar nel Coro di una santa Chiesa una sacra Verginella Monacata. Che penseremo noi dunque che siano per ricevere molti deboli di Spirito, mentre odono cantar una Femmina secolare e Cantatrice di professione e che canta, non un salmo penitenziale, né un Mottetto, pieno di Santa spiritualità? Penso o almeno temo, che siano per ricevere la morte dell'anima e la ruina dello spirito.⁴³

Alla cantante non è dunque concessa alcuna dignità professionale, e il suo canto viene paragonato dall'Ottonelli a una sorta di 'fluido satanico' capace di ottundere le coscienze.⁴⁴

Il divieto alla donna di calcare le scene era una pratica che non riguardava la sola Italia ma era comune all'Europa del primo Seicento. In Italia le cantanti si erano affermate nelle corti tardo cinquecentesche e le attrici-cantanti nelle compagnie della commedia dell'arte. Ma se cantare a corte comportava comunque dei rischi, cantare sulla pubblica scena voleva dire *ipso facto* essere considerata una prostituta d'alto bordo, come nell'antichità.⁴⁵ Nell'Italia del Seicento la prospettiva di vita ideale, quella di moglie e madre, era preclusa a molte giovani donne i cui genitori non erano in grado di fornire la dote. L'ammissione in convento richiedeva una dote più modesta che poteva essere abbuonata nel caso la giovane disponesse di buona voce e conoscesse la musica. Istruire vocalmente una fanciulla permetteva comunque, nel caso non avesse avuto buona riuscita come cantante, di trovarle una collocazione soddisfacente in convento, come accadde a una sorella di Francesco Rasi, primo Orfeo monteverdiano, che fu dapprima mandata a studiare a Firenze con Caccini e in seguito, dimostrando scarso talento, monacata.⁴⁶

Fino agli anni Ottanta circa del Seicento una cantante poteva fare una carriera regolare solo a corte; fuori da questo ambito poteva procurarsi solo ingaggi saltuari, anche se remunerativi, e questo a costo di perdere la propria rispettabilità o di dover continuamente trovare qualcuno che garantisse per lei, da cui la costante ricerca di protezione maschile altolocata. Alcune cantanti erano effettivamente cortigiane, e in alcuni casi lo *status* di cantante fungeva solo da facciata; in altri casi erano realmente delle professioniste in ambito musicale e nonostante i costumi irreprensibili faticavano a non essere etichettate come appartenenti alla prima categoria. Per esempio Anna Renzi (cfr. fig. 9), la cui onestà fu perfino osannata in una pubblicazione che ne celebrava le virtù, come a dire che era un'eccezionalità.⁴⁷

Il processo educativo per una cantante segue canali completamente altri rispetto a quelli che poteva seguire l'istruzione di un uomo. Se a quest'ultimo era aperta la strada della istruzione presso una qualche istituzione, le donne, se volevano cantare in pubblico, non potevano avvalersi altro che dell'insegnamento privato. Caso emblematico

⁴³ Ivi, pp. 447-448.

⁴⁴ GIACOBELLO, *Giovan Domenico Ottonelli* cit., p. 308.

⁴⁵ ROSSELLI, *Il cantante d'opera* cit., pp. 79-81.

⁴⁶ Ivi, pp. 85-86.

⁴⁷ Su Anna Renzi cfr. SARTORI, *La prima diva della lirica italiana* cit.



Fig. 9 – La cantante Anna Renzi nell'incisione di Jacobus Pecinus Venetus.

quello di Anna Renzi che si formò col maestro Filiberto Laurenzi, il quale ne divenne al tempo anche mentore e agente, permettendole il gran salto verso i teatri veneziani. Già nota nell'ambiente romano, dove aveva cantato all'ambasciata di Francia e nel teatro privato dei Barberini, si trasferì a Venezia su sollecitazione del compositore Francesco Saccati che nel 1641 la volle protagonista della fortunatissima *Finta pazzo*. A Venezia la Renzi rimase a lungo, partecipando alle glorie del Novissimo, dove ricoprì parti principali nel *Bellerofonte* (1642), nella *Deidamia* (1644) e nell'*Ercole in Lidia* (1645); e, tra il 1642 e il 1643, al Grimani di SS. Giovanni e Paolo, interprete della *Fin-*

ta savia e dell'*Incoronazione di Poppea*. Dal 1653 al 1655 fu alla corte in Innsbruch e la ritroviamo a Venezia nel 1657 nell'ultima opera regolare del Sant'Aponal: *Le Fortune di Rodope e Damira*.⁴⁸ Fra le qualità per cui venne celebrata spiccava quella, rara tra le 'canterine' come si osservava poc'anzi, della morigeratezza dei costumi, a differenza di colleghe quali Margherita Costa,⁴⁹ Anna Maria Sardelli o la Giorgina.⁵⁰

Anna Maria Sardelli è un buon esempio di cantante dichiaratamente cortigiana, addestrata ad esercitare una duplice prestazione di seduzione vocale e di seduzione fisica a un tempo; del genere di quelle che un agente romano che procurava cantanti per il principe Mattias di Firenze così descriveva: «canta in maniera che gusterà a V. A. et anco è di quelle che si pol dormire seco col lume, et ha un bel modo di trattare».⁵¹ La Sardelli, al servizio del suddetto principe, lascerà Firenze per Venezia dove nel 1651 impersonerà Campaspe nell'*Alessandro* di Sbarra e Cesti. Qui le sue licenziose attività extra-teatrali arriveranno a un punto tale da procurarle un'archibugiata e qualche mese dopo due coltellate da un uomo mascherato. Questo doppio incidente porrà fine alla sua carriera veneziana e sarà richiamata ai propri doveri presso la corte di Firenze. L'esempio mostra bene come la scena veneziana, benché sia proprio il luogo ideale per dare notorietà all'artista, al tempo stesso ne può decretare il fallimento professionale a causa dei secondi fini connaturati alla sua formazione e primitiva destinazione.⁵²

Consideriamo ora un elemento molto importante nell'ambito del melodramma di qualsiasi periodo e cioè il rapporto che lega il timbro della voce del cantante al ruolo che questi impersona.

La distribuzione dei ruoli vocali nell'opera secentesca e settecentesca può forse stupire e colpire l'ascoltatore odierno abituato a quella impostasi nell'opera ottocentesca. Le parti principali, infatti, erano d'abitudine attribuite rispettivamente ad un soprannista naturale (un castrato) e a un soprano o contralto femminile. Era abitudine che la parte del protagonista, spesso ruolo eroico, fosse associata ad una voce acuta, solitamente cantata da un maschio castrato o da una donna *en travesti* e che la parte della protagonista fosse egualmente cantata da una voce acuta, più spesso un soprano o contralto donna, talvolta anche da un soprannista *en travesti*. Bassi e tenori interpretavano parti secondarie più caratterizzate, spesso ridicole, come buffoni di corte o servi codardi e ubriaconi. Il prototipo è il personaggio di Iro del *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, parassita, deforme e balzubiente, capostipite di analoghi personaggi successivi come Momo nelle *Nozze di Teti e Peleo* di Cavalli oppure Demo nel *Giason* dello stesso autore.⁵³

⁴⁸ SERGIO DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, voll. 4-6, Torino, EDT, 1987-1988, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, 1987, p. 363.

⁴⁹ Su Margherita Costa cfr. NINO PIRROTTA, «Margherita Costa», voce dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, 12 voll., Roma, Le Maschere, 1954, III, coll. 1555-1556.

⁵⁰ Sulla Giorgina cfr. GIORGIO MORELLI, *Una celebre «canterina» romana del Seicento: La Giorgina*, «Studi Secenteschi», XVI, 1975, pp. 157-180.

⁵¹ Da Roma 11 giugno 1645, Firenze ASMP, F. 5431, c. 568, in BIANCONI-WALKER, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»* cit., p. 440.

⁵² Ivi, p. 444.

⁵³ CELLETTI, *Storia dell'opera italiana* cit., p. 53.

Si assiste, soprattutto nelle opere del periodo 1630-1750, a una sorta di culto per l'ambiguità sessuale: donne vestite da uomini, uomini vestiti da donna, addirittura come nel caso di Achille che cerca di sottrarsi alla guerra di Troia, compare una donna travestita da uomo che a sua volta si finge donna. Questa ambiguità, come già accennato, investe anche la distribuzione delle parti vocali: un eroe soprano dialoga spesso con un'eroina contralto o una nutrice tenore battibecca con uno sfacciato valletto impersonato da una giovane donna.⁵⁴

Se non responsabili, certamente non estranei a questa tendenza sono alcuni librettisti impegnati sul fronte del melodramma, facenti parte dell'Accademia degli Incogniti.⁵⁵ L'Accademia è composta da un gruppo di intellettuali veneziani che professano un'aperta insofferenza dell'autorità costituita e dei valori di cui si fa portatrice e che non mancheranno di cogliere la portata intellettuale di questo nuovo genere teatrale. A loro, in particolare, si possono ascrivere ingredienti quali l'eroticismo, la predilezione per i travestimenti con cambiamento di sesso e le allusioni a doppio senso, estese anche a parti non ridicole.⁵⁶

I musicologi Daolmi e Senici individuano almeno cinque sfumature nell'uso del travestimento con mutamento di sesso, sottolineando l'importanza di questo fenomeno come strutturale alla drammaturgia seicentesca:

(a) pulzelle virilmente armate e imperatori che si diletano con le gonne, (b) uomini in vesti muliebri per accedere alle stanze dell'amata e viceversa, (c) fanciulle in abiti maschili che fan strage di cuori femminili ed eroi sedotti da valorosi provvisoriamente in gonnella, (d) attentati perpetrati sotto mentite spoglie femminili (raro il contrario), (e) altri più generici travestimenti senza gravi conseguenze, sia maschili che femminili.⁵⁷

Fin dagli esordi dell'opera veneziana, l'affermarsi dei personaggi comici crea un terreno d'elezione per doppi sensi e allusioni maliziose, a cominciare dall'attempata governante Scarabea, nella *Maga Fulminata* di Ferrari e Mannelli, capostipite di tutta quella serie di vecchie, in genere nutrici o fantesche, che non accettano di rinunciare ai piaceri amorosi. A seguire Cirenia (*Alcate*, 1642), Grimora (*Sidonio e Dorisbe*), Arnalta, la nutrice dell'*Incoronazione di Poppea* ed altre ancora impersonate, a parte Scarabea (sopranista), da contralti donna o, per accrescerne l'aspetto grottesco, da tenori *en travesti* (come Erice dell'*Ormindo*, 1644, o Delfa del *Giasone* di Cavalli, 1649).⁵⁸

⁵⁴ ROSSELLI, *Il cantante d'opera* cit., p. 82.

⁵⁵ Tra questi: Giulio Strozzi, Maiolino Bisaccioni, Giacomo Badoaro, Gian Francesco Busenello e altri. Sul l'Accademia cfr. MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998.

⁵⁶ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 105-109.

⁵⁷ DAVIDE DAOLMI-EMANUELE SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare». *Il contributo «queer» all'indagine sull'opera in musica*, «il Saggiatore musicale», VII/1, 2000, pp. 137-178: 153.

⁵⁸ FABBRI, *Il secolo cantante* cit., pp. 84-85. Si veda qui, più oltre (p. 176), la foto di scena tratta da una produzione fenicea dell'*Ormindo*, che ritrae lo spiritoso Florindo Andreolli nel grottesco ruolo di Erice.

La scena e l'azione

Rispetto alle precedenti esperienze l'opera veneziana produce notevoli cambiamenti nelle convenzioni artistiche e nelle aspettative del pubblico. Gli avvicendamenti del gusto diventano molto rapidi come breve diventa la durata degli spettacoli nella memoria collettiva. L'intenso e regolare consumo di melodrammi determina inevitabilmente un alto grado di convenzionalità, comportando una cristallizzazione in schemi e luoghi comuni che investe i vari ambiti del fare spettacolo: drammaturgico, musicale, coreutico, scenografico. Al tempo stesso è forte anche la necessità di rinnovarli e rimpiazzarli una volta esauriti; viene richiesto insomma uno spettacolo sempre nuovo che soddisfi al tempo stesso le medesime aspettative del vecchio.⁵⁹ Rispetto alle precedenti esperienze in ambito cortese, anche a causa delle dimensioni ridotte del palcoscenico e dell'inevitabile tendenza a risparmiare sugli altissimi costi delle macchine sceniche, l'attenzione si va focalizzando sul personaggio più che sulla cornice visiva. Questo dato è confermato dal fatto che grossomodo a partire dalla metà del secolo comincino a comparire i nomi degli interpreti nei libretti delle opere.

Ma esisteva già, o forse sarebbe meglio dire esisteva ancora, una direzione scenica unitaria nelle opere veneziane del primo Seicento? Se ripercorriamo le tappe della storia dell'opera in musica possiamo osservare che il bisogno di un artefice unico che dirigesse le diverse fasi della produzione fu sentita molto presto.⁶⁰ Alla figura di un artefice siffatto è dedicato il trattato anonimo *Il corago*:⁶¹ il manoscritto, redatto all'incirca tra il 1628 e il 1637, è presumibilmente opera di Pierfrancesco Rinuccini, figlio di quell'Ottavio Rinuccini che fu autore dei versi dell'*Euridice*, primo dramma interamente cantato di cui si sia conservata la musica. Il manuale progetta una prassi esecutiva riformata in cui tutte le arti che partecipano all'allestimento dovrebbero essere coordinate dalla figura centrale del corago; questa prassi, come afferma l'autore stesso, appartiene al teatro antico ed è sconosciuta ai suoi contemporanei.

L'opera cortese delle origini riuscì ad attuare, in buona misura, questo progetto; i resoconti ricordano diverse figure di intellettuali che riunivano in una stessa persona competenze molteplici. Si pensi a Emilio de Cavalieri che fu, oltre che compositore, anche coreografo, organizzatore e ballerino nei festeggiamenti presso la corte medicea, o a Ottavio Rinuccini, oggi ricordato principalmente per il valore poetico dei suoi scritti in ambito teatrale ma attivissimo, all'inizio del secolo, come organizzatore e promotore di spettacoli a Firenze, Mantova e Bologna. Esempio il caso di Marco da Gagliano che per la rappresentazione fiorentina della *Dafne* da lui musicata (1608) stese un 'avvertimento' denso di dettagliate indicazioni coreutiche.⁶²

⁵⁹ BIANCONI, *Il Seicento* cit., pp. 200-201.

⁶⁰ Il testo di riferimento su questo argomento è di GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Il sistema produttivo e le sue competenze* cit., pp. 125-174.

⁶¹ *Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena la composizioni drammatiche* (manoscritto), edizione moderna a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983.

⁶² Si può leggere la prefazione alla *Dafne* in ANGELO SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903 (ed. anast. Bologna, Forni, 1983), pp. 78-89.

L'opera 'mercenaria', a partire dalle sue prime manifestazioni, mostra un modo di produzione in cui le diverse parti dello spettacolo sono affidate a giurisdizioni professionali indipendenti; in questa situazione è ipotizzabile che il direttore di scena – quando presente – si limitasse a coordinare poco più che le uscite e le entrate, i movimenti d'insieme e a controllare il funzionamento dei macchinari. Probabilmente tali compiti non prevedevano neanche un ruolo specifico e venivano assunti di volta in volta da figure professionali diverse: capomastri – come Gaspare Mauro e Francesco Santurini nelle *Fortune di Rodope e Damira* (S. Apollinare 1657) – coreografi, come il celebre Giovan Battista Balbi, nel *Ciro* del 1654.⁶³ O, ancora, poteva essere assunta dal librettista, come emerge dall'atto di fondazione dell'accademica impresa teatrale per spettacoli al San Cassiano del 1638.⁶⁴

Il ritorno a una riunificazione delle competenze si avrà solo a partire dai primi decenni del Settecento con la figura del 'poeta di teatro' della cui conoscenza siamo debitori in particolar modo a Carlo Goldoni, che la esercitò dal 1734 al 1743. A questi spettavano la composizione o il rifacimento dei libretti, la preparazione degli attori e la direzione scenica nel suo complesso.⁶⁵

È molto arduo ipotizzare oggi quale potesse essere il livello della recitazione corrente nelle prime opere veneziane; pochi i resoconti, nessuna fonte diretta, i soliti commenti celebrativi; anche sulla formazione attoriale dei cantanti le notizie sono scarse e frammentarie. Del resto, quello dell'opera pubblica non era un ambiente che promuovesse autoriflessioni su se stesso, non aveva interesse a farlo, né il tempo per farlo a differenza dell'ambiente delle corti, assai più preoccupato della propria immagine presente e futura.

Senz'altro, rispetto agli allestimenti di opere in ambito cortese i tempi di preparazione registrano una riduzione significativa: se per *L'Arianna* di Monteverdi (Mantova 1608) sappiamo che ci vollero cinque mesi di prove,⁶⁶ i quarantaquattro giorni che furono necessari, nel 1620 per comporre e allestire *L'Aretusa*, «favola in musica» di Filippo Vitali, venivano vantati dall'autore come un tempo record.⁶⁷ Nei teatri pubblici veneziani era norma non destinare mai più di venti giorni all'apprendimento e prova di un'opera sconosciuta.⁶⁸ Questo dato, se da un lato può far propendere per la maggior competenza tecnica e il maggior professionismo dei cantanti, dall'altro sgombra il campo da aspettative eccessive circa la accuratezza e sottigliezza della direzione scenica, in particolare per quanto attiene al simbolismo gestuale e ai movimenti d'insieme. Proba-

⁶³ Su Giovan Battista Balbi e sul suo ruolo di direttore all'interno della compagnia dei Febiarmonici si veda BIANCONI-WALKER, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»* cit., p. 402.

⁶⁴ DOC. B1 : 14 aprile 1638 (sc) Atto costitutivo di una Accademia di musici e virtuosi [...]: «*Oratio Persiani* (che si impegna a scrivere le opere, ad ordinare la rappresentazione ed a sovrintendere al Teatro)» cit. in GIOVANNI MORELLI-THOMAS WALKER, *Tre controversie intorno al S. Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 107-108.

⁶⁵ GUCCINI, *Direzione scenica e regia* cit., p. 136.

⁶⁶ Cfr. PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 129.

⁶⁷ Cfr. *Prefazione all'«Aretusa»*, in SOLERTI, *Le origini del melodramma* cit., pp. 92-97.

⁶⁸ ROSSELLI, *Il cantante d'opera* cit., p. 215.

bilmente si era andato costituendo un repertorio di *clichés* retorico-gestuali in associazione all'espressione degli affetti più evidenti, dei caratteri stereotipati dei personaggi e della tipologia delle scene che faceva ormai parte della dotazione tecnica dei cantanti. Si può probabilmente ipotizzare una accentuazione dell'elemento teatrale rispetto a quello vocale nelle compagnie itineranti, che diffondevano nei diversi teatri italiani i successi veneziani: è possibile infatti che, avendo questi interpreti un repertorio stabile e limitato, finissero per perfezionare il proprio personaggio di stagione in stagione.⁶⁹

Abbiamo cercato di delineare alcune caratteristiche salienti degli spettacoli veneziani del Seicento e della vita che si svolgeva attorno, in teatro – tra il pubblico, sul palco e dietro le quinte – e fuori di esso. Ci auguriamo che questo *excursus* possa aiutare il lettore a godere *La Didone* con partecipazione maggiore.

⁶⁹ DURANTE, *Il cantante* cit., p. 360.

Fabio Biondi

L'universo in una scatola

Quando apriamo un libretto di Busenello, così come quelli degli altri grandi librettisti a lui prossimi, da Badoaro a Minato ecc., ci coglie immediatamente la sensazione di trovarci in un'enorme, affollatissima piazza, con tanti punti di fuga quanti cambi di scena, con sontuosità architettoniche di vario genere, onde di suoni che ci stordiscono e disorientano.

In verità, negli ultimi vent'anni l'interpretazione dell'opera della prima metà del Seicento è stata sempre impostata in nome di una sorta di 'grandiosità', sul ricalco forse più dell'evento di corte che pubblico (la partitura dell'*Orfeo* monteverdiano ha in questo senso dettato una legge fuorviante). Certo non possiamo dimenticare che, già verso la fine degli anni Sessanta, le incisioni di Leppard hanno suscitato un grande interesse attorno ai primi operisti, del tutto inimmaginabile prima, ed è merito delle sue esecuzioni se Cavalli ha stupito tanti ascoltatori e sensibilizzato molti teatri. Oggi tuttavia, sia pure inchinandosi di fronte a tali iniziative, viene forse voglia di riformulare i criteri per i quali questa musica può essere collocata nel sistema linguistico-filosofico per il quale era stata creata.

In questa prospettiva andrebbero reconsiderati alcuni elementi del sistema produttivo, a cominciare dalla dimensione degli organici. Nelle partiture veneziane degli anni tra il 1637 e il 1650 circa, vale a dire il periodo creativo più intenso di Cavalli, gli organici sia strumentali che vocali erano piuttosto esigui; basti pensare che a Venezia, intorno agli anni Quaranta del Seicento, abbiamo notizia di un'opera data proprio al Teatro San Cassiano, ed eseguita da cinque musicisti e sette cantanti.

I Febarmonici – compagnia itinerante che portò molti spettacoli di Cavalli in giro per l'Italia, esibendosi a Genova, Piacenza, Firenze, Napoli e altrove – non poteva essere formata che da un manipolo di volenterosi a oltranza i quali, cantando e spesso anche suonando, costruivano uno spettacolo di ingegno e qualità, sulla base di una preparazione individuale 'trasformistica' di alto profilo.

Un altro fattore dirimente era dovuto alle planimetrie dei teatri d'opera: che fossero stanze di palazzi (come nel caso di Napoli e Piacenza) o che si trattasse di teatri veri e propri, non si andava comunque oltre alle misure di un grande salotto, la cui capienza era allargata da due o tre ordini di palchi. Certo l'interpretazione può e deve cambiare in base ai criteri spaziali del luogo dov'è stata prodotta. Perciò *La Didone* di Cavalli può essere pensata idealmente come una riproposta dell'edizione veneziana del

1641, oppure come una ripresa postuma in un teatro molto più grande e con disponibilità di mezzi molto più ampia, ma la questione non va ridotta semplicisticamente in questi termini.

Questa musica evoca incessantemente l'idea di un dramma nato dalla forza della parola. Non è casuale che Monteverdi prima, e Cavalli poi, seguaci della morale fiorentina promossa dalla camerata de' Bardi, volessero mettere in scena un lavoro ideale, vicino al dramma epico-classico. La concentrazione sui versi e il modo in cui erano destinati all'intonazione, veniva idealizzata perfettamente in un processo di 'prosciugamento' dell'accompagnamento, a favore di una concentrazione maggiore sul 'particolare'. Viene accentuata, grazie a queste scelte, la differenza tra l'arioso e il recitativo, e proprio questa scissione consente di ascoltare con attenzione centuplicata gli scorci più lirici (gli ariosi, appunto), come la vera invenzione, che si stacca dalla melopea originaria del semplice racconto.

Sulle sezioni recitative si deve notare che, se si accetta l'enorme responsabilità drammaturgica del testo, non ci si può esimere dal renderlo flessibile, declamatorio, e univoco nella sua funzione di polo d'interesse. L'accompagnamento del basso continuo si dovrà quindi sviluppare sulla sottolineatura delle sorgenti della parola, che può trovare sostegno nella varietà dei colori timbrici (ecco quindi il motivo d'impiegare strumenti vari, tra loro differenti come arpa, tiorba, regale, organo, lirone, etc.) ma gli interventi sono stati pensati, però, per valorizzare la specifica individualità, o per coppie, quasi mai in un contesto collettivo, proprio per creare nell'ascoltatore una maggiore attenzione all'aspetto testuale.

Peraltro, in questa esecuzione è stato necessario stratificare il recitativo in diverse formule di realizzazione, la prima delle quali viene semplicemente cantata con l'attenzione dovuta alla velocità che il testo e la scrittura musicale evocano. Una seconda formula, invece, è piegata a sostenere la voce, quando insiste sulle stesse note per diverse sillabe e/o parole, a una semplice declamazione, dove l'altezza delle note è appena enunciata. Una scelta diversa viene qui adottata per le parti ariose (i germi delle future arie), finalmente cantate con ampiezza, anche per mettere in evidenza una vocalità da esibire, in una caleidoscopica forma d'operare che arricchirà l'interpretazione, confortando eventualmente l'ansia da *Horror vacui* di chi, riempiendo il canestro con fiumi di basso continuo, intende evitare il rischio della 'noia'.

La qualità degli strumenti da impiegare, non specificata in questa come in altre partiture coeve, può essere intercalata secondo le possibilità (o caratteristiche di natura 'etica') tipiche del Seicento. Nella *Didone* si contrappongono in una fiera battaglia di intenzioni gli strumenti della vita terrena (flauti dolci e archi in genere, ma in particolare i due violini e le due viole nelle tessiture di contralto e tenore) contro il sovrannaturale, inteso come ritmo vitale degli dèi, o semi-dèi (incluso Enea, dunque), rappresentati dai quattro tromboni e dalla voce del regale, eco dei suoni rauchi emessi dalle divinità schive e distaccate dagli umani. Ma anche le concessioni degli stessi tromboni alla scena della caccia, dovuta ai richiami della partitura, o il loro ulteriore utilizzo nella 'tardiva' aggiunta della «Passata dell'armata» che chiude l'atto primo – l'atto della morte.



Vignetta scenica per la *Didon* di Henri Desmarests (libretto di Louise-Geneviève Gillot de Saintonge), rappresentata all'Académie Royale de Musique, 1693. Dal *Recueil général des opéra représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, tomo IV, Paris, Christophe Ballard, MDCCIII. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

Sull'orchestrazione delle parti recitative non è il caso di aprire qui una polemica sterile. È abbastanza plausibile pensare che quest'uso potesse rientrare in una pratica ornamentale estemporanea del tutto plausibile, ma la domanda chiave di fronte a questo tipo di partiture è: a quale scopo?

In una ricerca di purezza morale quale quella evocata dagli spettacoli di Cavalli in quegli anni, eredi peraltro degli insegnamenti di Monteverdi (e conosciamo l'accuratezza estrema con cui il maestro cremonese costruiva le proprie opere) è difficile immaginare una libertà strumentale tale da tradire gli ideali di un *recitar cantando* tutto legato al testo.

Certo, non è improbabile che nell'esportazione di queste partiture venissero chiamati in causa musicisti dai tratti esibizionistici derivanti dalla pratica strumentale, ma è forse preferibile pensare a una genesi più attinente alla grandezza del progetto drammaturgico, che ad un trampolino per funamboli in cerca di gloria...

Ma cosa sarà successo in quella famosa prima della *Didone* a Venezia nel 1641? E soprattutto, parlando di argomenti simbologico-strumentali, avranno fatto parte dell'esecuzione altri strumenti altrettanto importanti, come i cornetti (*L'Orfeo* monteverdiano ci informa sulla natura della morte e dell'aldilà che il loro suono può evocare) o le trombe, le dulciane, i violini alla francese, le cetre, i timpani ecc.?

La risposta è probabilmente no... In stanze così piccole come furono il Teatro San Cassiano a Venezia o altri coevi in territorio italico, si produceva sempre lo stesso miracolo: la complessità dell'universo in una stanza; questo mondo non era, all'epoca, opulenza, ma concentrazione.

Riproviamoci...

Carlo Majer

Il ritorno di Didone in patria

CLaST è il corso di laurea specialistica in scienze e tecniche del teatro che lo IUAV, Istituto Universitario d'Architettura di Venezia, ha inaugurato nel 2001 nell'ex Convento delle Terese. Il suo scopo è contribuire alla formazione di nuovi registi, scenografi, costumisti e altre figure professionali (meno visibili ma ugualmente decisive) del teatro. Tra gli insegnanti ci sono alcune fra le personalità più importanti e dinamiche della scena europea, e i progetti realizzati dagli studenti e laureati del CLaST sono coprodotti con teatri italiani e stranieri di primo livello.

In questa prospettiva è particolarmente importante la convenzione stipulata con il Gran Teatro La Fenice, che ha per obiettivo la produzione di allestimenti di opere del Sei-Settecento veneziano. *La Didone* di Gian Francesco Busenello e Francesco Cavalli è il primo frutto di questa collaborazione, e viene presentato esattamente trecentocinquanta'anni dopo la pubblicazione del libretto di Busenello (riprodotto in questo volume) nella raccolta *Hore ociose*, apparsa a Venezia proprio nel 1656.

Rappresentata nel 1641, e fatta circolare negli anni seguenti in altre città italiane, *La Didone* è un'opera che fissa per la prima volta diverse soluzioni melo-drammatiche destinate a rimanere vive per secoli: non solo nella selva di opere sulla regina cartaginese che si estende da Purcell a Berlioz, ma anche – se consideriamo separatamente i suoi elementi costitutivi come segmenti del DNA operistico – in moltissime altre, fino ai nostri giorni.

Insieme con *Il ritorno d'Ulisse in Patria* di Badoaro e Monteverdi, *La Didone* manifesta infatti una nuova maturità espressiva e tecnologica del genere teatrale, la raggiunta capacità dell'opera di confrontarsi senza complessi con i grandi classici (Omero, Virgilio) riproponendoli in un nuovo formato e secondo la moderna sensibilità. Un po' come avrebbe fatto il cinema quasi trecento anni più tardi, l'opera veneziana degli anni Quaranta del Seicento esce dalla dimensione sperimentale e trova la maniera di offrire non solo 'primi piani' sui drammi dei singoli personaggi ma anche soluzioni varie e ingegnose per le scene di insieme: stragi, migrazioni di popoli, battaglie, battute di caccia.

Tutto questo viene inquadrato da una rigida griglia economica: da evento per VIP barocchi, com'era stata a Firenze, Mantova e Roma, l'opera si ridisegna a Venezia come prodotto commerciale, cerca il dialogo con un pubblico da conquistare sera dopo sera e si propone la quadratura dei bilanci attraverso un uso estremamente accorto e parsimonioso delle risorse. Il suo motto avrebbe potuto essere «Fare molto con poco»: po-

chi strumenti, pochi cantanti (che cantavano più ruoli), pochi – nonostante la continua asserzione di barocche ‘maraviglie’ – supporti scenotecnici e di vestiario.

Di solito quando si presenta in Italia un’opera dimenticata i giornali parlano di «ri-sumazione»: brutta metafora cimiteriale, che non tiene conto di tutta la vita che ancora circola in queste opere, e che equipara il lavoro di chi le riporta in scena a quello dei *morticians*, i truccatori di salme che nascondono gli oltraggi della morte con cipria di Estée Lauder e belletti di Elizabeth Arden nei *funeral parlors* della California. Forse sarebbe meglio parlare di «adozione responsabile», considerando queste opere come bambini nati da un’altra cultura e sotto un altro cielo, con cui dobbiamo pazientemente costruire un linguaggio e un terreno comune di intesa, consapevoli di quanto sia facile fraintenderli, e ancora più facile far loro del male. Un’opera come *La Didone*, distante da noi oltre tre secoli e mezzo, richiede la comprensione profonda non solo della lettera ma di tutto lo spirito – inteso come *Zeitgeist*: cultura, sentimenti, idee politiche, sogni, ricordi, storia, geografia, mode, gusti – del tempo.

Finora *La Didone* era stata presentata in Italia una volta sola, in occasione del trecentocinquantenario anniversario della nascita di Cavalli, al Maggio musicale fiorentino del 1952: oltre cinquant’anni fa. Fu data in un’edizione curata da Riccardo Nielsen, diretta da Carlo Maria Giulini, protagonista la grande cantante verista Clara Petrella. Si trattò di un’esecuzione completamente estranea al senso e alle modalità esecutive delle opere di Cavalli. E non poteva essere altrimenti: le cognizioni della musicologia italiana della prima metà del secolo scorso imponevano di leggere Cavalli come un autore di drammi musicali, nel senso gluck-wagneriano del termine. Tutto ciò che andasse in altra direzione andava programmaticamente ignorato.

E dato che nel *Ring* di Wagner, per esempio, non sapremmo immaginare Brünnhilde che, morto Siegfried, invece di immolarsi sposa Gunther, o Hagen, l’ultima e tutto sommato analoga scena della *Didone*, quella in cui la regina tenta dapprima il suicidio ma poi rinviene e decide di sposare Iarba – sorprendente gesto di *Realpolitik* a cui Busenello teneva moltissimo – a Firenze nel 1952 fu tagliata, così come furono tagliate le scene erotiche (anzi decisamente *soft-porn*) delle Damigelle. Quanto all’orchestrazione, la nuda essenzialità dell’unico manoscritto esistente fu pantografata da Nielsen su scala da *Kolossal*, con lussureggianti tappeti d’archi, dispiego di moderni ottoni, vocalità distesa, e tempi da marcia funebre.

A quella proposta del resto non mancava soltanto la consapevolezza dei problemi realizzativi di quel repertorio: mancavano *in toto* la conoscenza pratica e l’apprezzamento teorico del contesto culturale che l’aveva fatta e vista nascere, quel Barocco su cui Benedetto Croce aveva fatto cadere la più autorevole e definitiva delle condanne. (Era arrivato, il Professore, a sostenere che non si potesse parlare di Arte barocca, perché il cattivo gusto non può essere Arte). Affrontando in sede teorica prima che realizzativa *La Didone* al CLAST cinquant’anni dopo, abbiamo potuto contare su quanto nel frattempo era stato fatto per modificare questa visione. Come sappiamo, il ritorno permanente sulle scene di Cavalli si è avuto non in Italia ma in Gran Bretagna, a partire dalle infedeli ma eccitanti versioni-Leppard dell’*Ormindo* e della *Calisto* (1966 e 1970). In



Dosso Dossi (c. 1486-1542), *Didone*. Olio su tela. Roma, Galleria Doria-Pamphili.

Italia ci si sarebbe mossi soltanto negli anni Ottanta, con *L'Erismena* curata da Alan Curtis e *La Calisto* di Bruno Moretti, seguite nel 1998 dall'*Orione* di Andrea Marcon e nel 2004 dalla *Statira, Principessa di Persia* di Antonio Florio. Ma è stato più ancora il paziente e lento lavoro della musicologia internazionale e italiana (da Nino Pirrotta a Ellen Rosand, Harry Powers, Thomas Walker, Giovanni Morelli, Lorenzo Bianconi, Hendrik Schulze, Dinko Fabris ...) a indicarci la via.

Per comprendere *La Didone* si trattava da una parte di recuperare tutto il pensiero veneziano retrostante, visto che Busenello apparteneva all'Accademia degli Incogniti, il primo e più importante fulcro di cultura laica della storia italiana, nonché una delle principali premesse della cultura massonica internazionale. I segni di questo pensiero nella *Didone* sono molteplici e decisivi: tutta l'opera continua a interrogarsi filosofica-

mente sul concetto del Libero Arbitrio e politicamente sull'idea di Monarchia, e prima ancora di costituzione dello Stato, secondo una visione molto moderna e disincantata che legge i vizi privati dietro le pubbliche virtù. Nella visione di Busenello, più che l'antenato di Roma, Enea è molto italianamente il figlio di Mamma Venere, pronto a giustificare con proclami ideologici una condotta umana assai poco esemplare. Dall'altra parte ci si sentiva spinti a superare l'orizzonte attuale che chiede il recupero di una prassi esecutiva, o *performing practice*, e pensare piuttosto in termini di *rehearsing practice*, o prassi delle prove.

Le opere del XIX e XX secolo – quelle che rappresentano l'idea di opera diffusa a livello popolare, e danno la forma alle nostre stagioni teatrali – sono sistemi altamente complessi, organizzati e predeterminati. Le loro partiture si preoccupano di dettagliare in maniera specifica e specializzata il ruolo di ciascun *performer* collocandolo all'interno di un sistema altamente gerarchizzato (prima il compositore, poi il librettista, poi il direttore d'orchestra etc.). Nelle opere del Seicento veneziano abbiamo invece partiture che sono semplici stenografie o canovacci di un lavoro creativo da ripetersi a ogni allestimento, sollecitando un sistema di cooperazioni e contributi personali molto più libero e discrezionale.

Se portiamo quest'analisi sul piano linguistico, ci rendiamo conto che perfino le parole con cui oggi indichiamo gli elementi costitutivi dell'opera sono tutte posteriori all'epoca della *Didone*: la stessa parola «opera» era di solito sostituita da «drama per musica»; non esistevano «librettisti», ma «poeti», gerarchicamente preposti al compositore; «musicisti» erano tanto il compositore quanto i cantanti e gli strumentisti, e «choro» indicava il più delle volte i gruppi di comparse. Inoltre, rispetto a quelle di epoche successive, nelle opere veneziane è molto più chiaramente riconoscibile il concetto fondante del *recitar cantando*: la parola viene prima della musica, il teatro (inteso come parola teatrale) prevale e dà forma al tutto.

Trasferendo l'analisi testuale al disegno di un organico e di un *cast* per la traduzione del progetto in realtà – ed entrando in dialogo con una personalità unica di artista e artigiano della musica (quella di Fabio Biondi) – il risultato è un allestimento molto più spoglio e lineare del solito, costruito gradualmente intorno alla parola e al gesto, così come si costruisce per aggiunte un abito addosso a un manichino. La nostra intenzione è stata quella di aggiungere poco a poco colori e disegni strumentali secondo le necessità espressive del testo, o in altre parole, gradualmente evolvere dalla parola alla musica. In Italia qualche burocrate di ministero tanti anni fa propose – e tuttora trionfa – un'opposizione concettuale fra Prosa e Lirica. Sarebbe un'opposizione stolidità per il solo fatto che almeno il 70% della cosiddetta Prosa è scritto in versi, ma la sua stolidità va oltre, nascondendo alla cultura italiana il fatto che tutto il teatro è un dialogo fra musica e parola, sin dai tempi più remoti, e che nell'opera veneziana del Seicento questo dialogo aveva raggiunto uno dei suoi equilibri più alti e normativi. Di fatto, l'opera come *standard* internazionale, e massimo veicolo di multi-medialità prima di cinema e TV, è nata proprio lì, intorno ai poeti e ai musicisti della Serenissima.

LA DIDONE

Libretto di Gian Francesco Busenello

Edizione a cura di Maria Martino,
con guida musicale all'opera



Gian Francesco Busenello (1598-1659). Scrisse per Cavalli *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, *La Didone*, *Statira principessa di Persia*; per Monteverdi *L'incoronazione di Poppea*.

La Didone, libretto e guida all'opera

a cura di Maria Martino

La scelta dei soggetti drammatici a Venezia, dove l'apertura dei teatri pubblici determinò un nuovo indirizzo dell'attività operistica, fu uno dei settori più sensibili ai mutamenti di gusto e alle congiunture della vita sociale. Diverse furono dunque le tendenze, ma dallo sfruttamento iniziale di argomenti mitologici, che passò per trame tratte dal mondo romanzesco e cavalleresco, Venezia affermò ben presto il filone autoctono di soggetti tratti da Omero, dalla mitologia troiana, da Virgilio, e dal complesso di storie e leggende attinenti alle origini di Roma.

Ad alimentare l'interesse per la mitica Troia concorsero soprattutto l'ideologia e le aspirazioni della classe repubblicana, della quale il teatro fu emanazione e rappresentazione. La Repubblica di Venezia era considerata la legittima discendente di quella romana antica, che a sua volta aveva tratto origine da Troia. E fu proprio Francesco Cavalli ad inaugurare questo filone lagunare, perché fin dalle *Nozze di Teti e Peleo* al San Cassiano del 1639, dove è inserito un 'giudizio di Paride', abbondano i riferimenti troiani. *La Didone*, in particolare, dedica l'intero atto primo alla caduta di Troia e solo nel secondo (che si svolge idealmente molti anni dopo) Enea raggiunge la protagonista sulle sponde cartaginesi.

La presente edizione si basa sul libretto della *Didone* pubblicato a Venezia nel 1656, all'interno della raccolta di drammi di Busenello (cinque in tutto), intitolata *Delle hore ociose* e dedicata al cardinale Pietro Ottoboni.¹ Testo di riferimento è quindi l'edizione letteraria promossa dallo stesso librettista quindici anni dopo la prima rappresentazione dell'opera (1641), e non il testo poetico risultante dalla partitura.

Le ragioni della scelta sono fondamentalmente due: da un lato, il riconoscimento della qualità letteraria di un libretto che, accanto agli altri scritti da Busenello, può essere considerato senza alcun dubbio uno degli esempi migliori della librettistica seicen-

¹ «LA / DIDONE / DI GIO: FRANCESCO / BUSENELLO. / OPERA / RAPPRESENTATA / In Musica nel Teatro di San Cassiano nell'Anno / 1641. / [...] / IN VENETIA, MDCLVI. / Appresso Andrea Giuliani. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. / Si vende da Giacomo Batti Libraro in Frezzaria». Oltre alla *Didone*, della raccolta fanno parte *Gli amori di Apollo e di Dafne* (1640), *L'incoronazione di Poppea* (1642), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646), *La Statira* (1655), tutti libretti musicati da Cavalli tranne *L'incoronazione*, intonata da Claudio Monteverdi, e *La prosperità infelice*, la cui attribuzione è dubbia (e la musica non ci è pervenuta).

tesca, e dall'altro l'importanza che questa edizione riveste all'interno del quadro composito di relazioni che fin dai suoi primordi caratterizzano l'opera in musica.²

È bene però distinguere fin da subito lo *status* del tutto particolare delle due uniche fonti della *Didone* pervenuteci. Nel caso della fonte musicale siamo di fronte a una delle 'testualità' dell'evento teatrale: la partitura manoscritta, parzialmente autografa, ha in comune con la maggior parte delle sorelle seicentesche il fatto di essere una traccia, un disegno complessivo dell'esecuzione che comportava poi, all'atto pratico, un'estrema elasticità di realizzazione; una partitura creata a uso e consumo di un allestimento specifico, in sostanza, dopo il quale avrebbe esaurito la sua funzione, e che potremmo definire, quindi, in linea con le modalità di creazione, produzione e consumo del repertorio operistico fino a Settecento inoltrato.

Nel secondo caso, siamo invece di fronte ad un documento meno allineato ai meccanismi del sistema produttivo di questa prima fase della storia dell'opera. Non essendo stato pubblicato né in vista della prima rappresentazione né in occasione di una delle riprese dell'opera, questo libretto rivendica fin dal momento della stampa una sua dignità formale definitiva, che parte della produzione contemporanea, e immediatamente successiva, ignorerà.³ In particolare, l'edizione del 1656 è un documento storicamente importante – e piuttosto trascurato da parte della critica – perché anticipa tendenze, posizioni e problemi che saranno fatti propri dai teorici del teatro settecentesco. Seppur brevemente, e senza aver la pretesa di essere a tal proposito esaustivi, cercheremo di capire in cosa consiste la 'rilevanza storica' di questa pubblicazione.

A Venezia, di fatto, l'avvento dei teatri pubblici e la conseguente trasformazione dell'opera in un sistema produttivo su base imprenditoriale, di fatto, sconvolgerà le dinamiche che regolano i rapporti tra poeta e mondo dell'opera. In particolare dopo il 1640, «il letterato si trova, quasi senza accorgersene, coinvolto in un'operazione culturale che rapidamente ne mette in discussione il prestigio sociale e intellettuale».⁴

All'interno di un sistema produttivo, che fa del letterato solo un ingranaggio dell'evento teatrale e che trasforma la poesia in un mero pretesto per un'invenzione musicale 'lasciva', è sorprendente la tempestività con la quale Busenello rivendicherà la di-

² Se è vero, infatti, che alcuni studiosi hanno giustamente cercato di mettere in luce le qualità artistiche di uno dei più grandi librettisti della storia della musica (ma paradossalmente il meno conosciuto e il più trascurato), sta di fatto che tendenzialmente solo a due dei suoi libretti, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* e *L'incoronazione di Poppea*, si riconosce la qualifica di 'capolavori'. Patrik Smith, ad esempio, nel volume che segnò una tappa importante nello studio dei libretti d'opera – ed è ancora attualmente uno dei pochi saggi a dedicare al librettista veneziano una decina di pagine – afferma: «il libretto [*Statira*] comunque, insieme con *Didone*, sta un gradino sotto rispetto ai due più bei prodotti busenelliani» (PATRICK J. SMITH, *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera [The Tenth Muse, 1971]*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 42).

³ Nel corso del Seicento sono documentate diverse riprese della *Didone*: Napoli 1650, Genova 1652, Piacenza 1655 (cfr. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheater*, a cura di Carl Dahlhaus e del Forschungsinstitut für Musiktheater dell'Università di Bayreuth diretto da Sieghart Döhring, München, Piper, 1986, I, p. 514).

⁴ FABRIZIO DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, voll. 4-6, Torino, EDT, 1987-1988, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, 1987, p. 235.

gnità letteraria dei propri drammi, quasi a rispondere in anticipo a chi, come Ludovico Antonio Muratori nel 1706, avrebbe scritto:

Quantunque poi non manchino all'Italia nobilissime Tragedie, tuttavia stimo di non errar dicendo, che nel secolo prossimo passato si sarebbe potuto maggiormente perfezionar l'arte, e la tessitura loro, e che ora l'Italia ne avrebbe maggiore abbondanza, se la tirannia de' Drammi Musicali non avesse occupato le maggiori penne, o fatto perder la voglia di compor Tragedie vere, giacché il plauso dovuto a queste, tutto per l'addietro si spendeva in incensar la Musica delle legittime Tragedie, siccome oggidì si dura a spendere. Quindi è, che il Teatro Italiano finora non sa ripigliare l'antica sua dignità; né per avventura la ripiglierà, finché la Magia della Musica non cessi alquanto.⁵

Al testo intonato nel corso del Seicento, non si riconosceva alcuna 'autonomia' rispetto alle altre componenti come, ad esempio, quella musicale, scenica o mimica; almeno nello specifico contesto della realizzazione di uno spettacolo per definizione effimero, che muore nello stesso momento in cui cessa l'azione dell'attore. E forse, aggiungiamo, questo statuto non si riconobbe al libretto – sempre nel corso del Seicento – neanche quando, ben presto, si diffuse la 'convenzione' di lasciare all'autore del dramma «per premio delle sue fatiche tutto quello che si cava dalla vendita dei libretti stampati».⁶

Almeno in questa prima fase, non tutti gli autori di drammi per musica seppero cogliere le potenzialità che offriva la stampa di libretti operistici. Al di là del tornaconto economico, la maggior parte di loro non intravide in questo sistema un espediente per garantire al testo poetico una vita autonoma, indipendente dalle circostanze che l'avevano prodotto.

Tale situazione era destinata a mutare di lì a poco, se consideriamo che nel corso del Settecento assisteremo a un fenomeno che produrrà una dicotomia fra libretti letterariamente autonomi, dove per autonomi dobbiamo intendere, ad esempio, anche la possibilità per i singoli libretti di offrirsi a successive e molteplici trascrizioni in musica, e libretti composti solo in funzione della musica.⁷ Alla luce di quanto finora detto, non

⁵ *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni, e con varj giudigi sopra alcuni comportamenti altrui*, da Lodovico Antonio Muratori [Modena, 1706], a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, p. 703.

⁶ CRISTOFORO IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, nella sua *Minerva al tavolino*, Venezia, Pezzana, 1681, 1688² (edizione moderna a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993), p. 414.

⁷ A scanso di equivoci, è bene precisare fin da subito che quando parliamo di 'autonomia del testo poetico' non la intendiamo in termini di assolutezza. È invece importante cogliere lo scarto tra una produzione letteraria finalizzata all'esibizione del cantante virtuoso, dove i versi sono mero pretesto per un'invenzione musicale che nel giro di una serie di arie esaurisce la sua funzione, e una produzione in cui anche il testo poetico regge la messa in scena e struttura la recitazione. Anche nel caso di Metastasio, di cui si legge spesso che i suoi libretti aspiravano alla rappresentazione nella pura versione parlata, è sempre indispensabile non perdere di vista il fatto che tale approccio storiografico, superato solo in parte, fornisce una visione parziale e riduttiva della sua produzione e di quella coeva: i suoi drammi furono concepiti, infatti, con la precisa consapevolezza che avrebbero trovato la loro realizzazione *solo* se uniti alla musica e al canto.



Didone. Miniatura da un codice (Cognac, sec. XV) di una traduzione anonima (*Des claires et nobles femmes*) di *De claris mulieribus* di Boccaccio. Parigi, Bibliothèque Nationale, Manuscrits occidentaux français 599, fol. 36.

sarà difficile cogliere l'anomalia dell'edizione curata da Busenello dei suoi cinque drammi per musica, assolutamente precoce rispetto al contesto in cui si realizza.⁸

Se già di per sé colpisce che Venezia «avarissima per lungo tempo – e inspiegabilmente – nei confronti del teatro musicale»,⁹ entrò in campo solamente a partire dai tardi anni Trenta del secolo, non può non attirare l'attenzione il fatto che fin da subito

⁸ Lo studioso ARTHUR LIVINGSTON (*La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia, Officine grafiche Callegari, 1913) attribuisce al Busenello anche un altro libretto, *La discesa d'Enea all'inferno*, non musicato, che risalirebbe al 1640.

⁹ ALBERTO BASSO, *Storia della musica, dall'Antichità al Barocco (Italia, Francia)*, Torino, UTET, 2004, p. 374.

di fatto, a Venezia soltanto, due librettisti della prim'ora affermano la propria *autorità di dramaturghi* promuovendo edizioni letterarie dei propri drammi, e appartengono entrambi all'Accademia degli Incogniti: Busenello, con le *Ore ociose* e Strozzi con una serie di riedizioni spicciole date fuori tutte nel 1644. Quasi tutti gli altri librettisti lasciano che s'esaurisca nella stampa futile del 'libretto' propriamente detto la carriera editoriale dei loro drammi.¹⁰

Libertini marinisti e scettici organizzati nella veneziana Accademia degli Incogniti saranno poi i primi a ravvisare nel teatro d'opera una fonte di «stupefazione e di programmabile meraviglia ch'è, insieme, uno strumento poderoso d'intervento intellettuale e culturale».¹¹

Se nel corso del Settecento insomma, il libretto per musica finisce per diventare il genere drammatico 'principe' del secolo, con l'apporto di nomi fondamentali nella storia della poesia teatrale, da Scipione Maffei ad Apostolo Zeno, da Jacopo Martello a Metastasio, che finirà per consacrare il 'genere' in maniera inequivocabile – e si tratterà spesso di libretti di piena dignità letteraria –, e se Lorenzo Da Ponte, con la sua eccezionale triade per Mozart costituita da *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, negli anni 1786-1790, ha costituito l'ultimo ed esemplare caso di librettista-autore, capace cioè di realizzare libretti di grande dignità letteraria e teatrale, non possiamo non far rientrare e iniziare questa parabola da un artista come Busenello, i cui libretti non diversamente da quelli di Metastasio o Da Ponte si sono imposti ai rimaneggiamenti dei musicisti conservando una loro autonoma forza espressiva al di là della loro funzionalità pratica.

Edizione e criteri di trascrizione

Chiariti i motivi che ci hanno portato ad assumere l'edizione del 1656 come testo di riferimento, possiamo fin da subito anticipare, anche se sarà ormai intuitivo, che le varianti testuali che si rintracciano nelle due fonti della *Didone*, sono il frutto del *labor limæ* riservato dal librettista a un'opera destinata alla stampa.¹² In apparato si cercherà di dar conto non solo dei casi più significativi da questo punto di vista, ma anche delle situazioni in cui il testo letterario è stato modificato per ragioni musicali o espressive.

Se, nella sostanza, la versione del testo poetico risultante dalla partitura coincide con quella data alle stampe, abbiamo almeno due circostanze che meritano di essere analizzate più nel dettaglio. A livello macroscopico, infatti, ciò che distingue le due versioni è la presenza, alla fine dell'atto primo, di una scena che non ha riscontro nell'edizione

¹⁰ LORENZO BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana* VI. Teatro, musica, tradizione dei classici, Torino, Einaudi, 1986, p. 359.

¹¹ Ibid.

¹² Il lavoro di edizione è stato condotto, in particolare, sulla riproduzione fotostatica del libretto, da pigmei fotografici, conservati presso le Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Almeno altri sette esemplari di questa edizione, non consultati, sono conservati attualmente presso diverse biblioteche italiane tra cui il Civico museo bibliografico di Bologna, la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, tre presso la Biblioteca nazionale braidense di Milano e uno presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

ne del 1656 e di un lamento affidato a Ecuba (I.4) che, se condivide con il caso precedente il fatto di non essere contemplato nella versione letteraria, se ne distanzia se consideriamo che il testo non sembra avere alcun nesso con la situazione drammatica. Saranno discusse quindi unicamente le varianti più significative e solo un rapido accenno verrà fatto, nella parte introduttiva dell'apparato, alla natura di tutte quelle varianti che non alterano la sostanza del testo drammatico. Non si darà in particolare conto delle varianti tra partitura e libretto: ortografiche, d'interpunzione, refusi.

L'edizione si è attenuta il più possibile al testo di riferimento: solo in pochissimi casi, segnalati nell'appendice dedicata alle varianti fra partitura e libretto, abbiamo abbandonato la lezione trådita dall'edizione letteraria del dramma, perché evidentemente scorretta. Tutto questo, per restituire al testo quella coerenza logica, grammaticale, metrica che la stesura originaria dell'autore molto probabilmente possedeva.

- Le forme strofiche sono evidenziate, rispetto ai recitativi, con un rientro tipografico che dà conto, solo, dei criteri già adottati nell'edizione del 1656; nella guida, si cercherà poi di mettere in evidenza cosa accade quando un testo poetico passa nelle mani di un compositore che lo assoggetta alle esigenze proprie;
- al fine di rendere più chiara l'articolazione sintattica del testo, l'interpunzione è stata integrata, espunta o modificata secondo l'uso moderno. In particolare, sono state sciolte le più comuni abbreviazioni tachigrafiche;
- fra parentesi quadre [] si indicano tutte quelle porzioni di testo non presenti nell'edizione del 1656, e ricavate dalla partitura; con il segno di virgolette basse chiuso (») si segnalano tutti i versi non intonati;
- si conservano i latinismi e le grafie obsolete, ad eccezione del nesso *-ti-* ammodernato in *-zi-*: *otio*, *esitio*, *propitio*, *canitie*, ecc.;
- si conserva l'alternanza delle consonanti doppie e scempie;
- non si conserva l'acca etimologica (es. *hor*, *hostil*, *homai*, *horribil*).
- Le desinenze plurali *ij* e *j*, sono normalizzate in *i* (es. *otij-ozì*; *imperij-imperi*).

Per l'analisi dell'opera e gli esempi musicali, si è fatto ricorso alla riproduzione fotostatica della partitura manoscritta conservata a Venezia presso la biblioteca Marciana – *La Didone*, MS, I-Vnm. It. IV, 355 (Fondo Contarini 9879).

PROLOGO		p. 81
ATTO PRIMO		p. 82
ATTO SECONDO		p. 98
ATTO TERZO		p. 117
APPENDICI:	<i>Varianti</i>	p. 135
	<i>L'orchestra</i>	p. 139
	<i>Le voci</i>	p. 141

LA DIDONE

Opera rappresentata in musica.

libretto di
Gian Francesco Busenello

musica di
Francesco Cavalli

Prima esecuzione: carnevale 1641, Venezia, Teatro San Cassiano.

In Venetia, appresso Andrea Giuliani.
Si vende da Giacomo Batti libraro in Frezzaria, 1656

PERSONAGGI

IRIDE, <i>prologo</i>	Soprano
DIDONE, <i>regina di Cartagine</i>	Soprano
ENEA, <i>troiano</i>	Tenore
ANCHISE, <i>padre di Enea</i>	Tenore
ASCANIO, <i>figliolo di Enea</i>	Soprano
CREUSA, <i>moglie di Enea</i>	Soprano
IARBA, <i>re degl'Etuli</i>	Contralto
ANNA, <i>sorella di Didone</i>	Soprano
CASSANDRA, <i>troiana</i>	Soprano
SICHEO, <i>marito di Didone in ombra</i>	Tenore
PIRRO, <i>greco</i>	Tenore
COREBO	Contralto
SINONE, <i>greco</i>	Basso
ILIONE, <i>ambasciatore, compagno di Enea</i>	Contralto
ACATE, <i>familiarissimo di Enea</i>	Tenore
ECUBA, <i>vecchia moglie di Priamo</i>	Contralto
GIOVE	Basso
GIUNONE	Soprano
MERCURIO	Contralto
VENERE	Soprano
AMORE	Soprano
NETTUNO	Basso
EOLO	Tenore
FORTUNA	Soprano
LE GRAZIE	Soprano

Coro di Damigelle Cartaginesi, Coro di Cacciatori,
Coro di Troiani, Coro di Ninfe Marine

Argomento

Quest'Opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole; mà all'usanza Spagnuola rappresenta gl'anni, et non le hore. Nel Primo Atto arde Troia, et Enea così commandato dalla Madre Venere scampa quegl'incendij, e quelle ruine. Nel Secondo egli naviga il Mediteraneo & arriva ai Lidi Cartaginesi. Nel Terzo ammonito da Giove abbandona Didone. E perche secondo le buone Dottrine è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, mà le Istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fù Anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo Marito, mà per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che quì segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle Istorie. Chi scrive sodisfa al genio, e per schiffare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Quì non occorre rammemorare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori habbiano rappresentate le cose à modo loro, sono aperti i Libri, et non è forastiera in questo Mondo la eruditione. Vivete felici.

PROLOGO

IRIDE

Caduta è Troia e nelle sue ruine¹
giace sepolto d'Asia il bel decoro.¹
Del giudizio fatal del pomo d'oro
l'alta Giunon s'è vendicata al fine.
Già son precipitati i bronzi e i marmi
delle memorie dardane superbe
e circondato sta, d'arene e erbe,
un monte d'ossa, una miniera d'armi.
»Fiumi di sangue son tutte le strade,
»a' sepolcri infiniti il suolo manca,
»l'istessa morte si confessa stanca
»dell'ira greca a seguir le spade.

»A te ritorna, o moglie del tonante,
»Iride, ancella tua con lieti avvisi:
»il ferro e 'l foco ha i tuoi nemici uccisi;
»disfatto è il regno del troiano amante.
O voi mortali, che con legge incerta
librate e premi e pene, ai buoni e ai rei,
nel giudicar non offendete i dèi,
che tosto o tardi la vendetta è certa.

¹ Il prologo è affidato a Iride, dea che nella mitologia greca è la personificazione dell'arcobaleno e, al tempo stesso, la messaggera degli dèi, specialmente di Zeus nell'opera di Omero – versioni successive la vedono peraltro come messaggera di Era (Giunone), sotto il cui trono tradizionalmente dorme. La funzione di Iride è essenzialmente quella di esporre l'antefatto immediato, di fornire cioè allo spettatore i dati strettamente necessari perché l'azione possa avere inizio. Pochi riferimenti bastano a inquadrare la situazione: dopo il fatale giudizio di Paride, che ha scelto Venere come la più bella nella gara tra Venere, Giunone e Minerva, ottenendo così l'amore di Elena, Giunone si è vendicata con la distruzione di Troia da parte degli Achei (prima strofa). Ciò che a Busenello preme rappresentare è la cupa atmosfera d'angoscia della città distrutta, attraverso il ricorso a immagini che si spingono fino al gusto dell'orrido nelle strofe centrali. A chiudere il prologo, la sentenza aforistica di una strofa: ai mortali non conviene giudicare gli dèi, offendendoli, «ché tosto o tardi la vendetta è certa». Cavalli asseconda musicalmente questa tripartizione isolando i vari segmenti per mezzo di una sinfonia e di un ritornello dalla chiara funzione strutturante:

«Sinfonia» (a 5)
♩: Re>Sol

«Sinfonia ut sopra»
♩: Re>Sol

«ritornello»
♩: Re>Sol

[ritornello]
♩: Re>Sol

STROFA I
recitativo
c: Re>Sol

STROFA II
«arietta»
♩: Re>Sol

STROFA III
recitativo
c: Re>Sol

ATTO PRIMO²

SCENA PRIMA

CREUSA, ENEA, ACATE, CORO di TROIANI, ASCANIO

CORO di TROIANI

Armi Enea, diamo all'armi.³

CREUSA

Enea, non è più tempo
di stabilir speranze
su la punta alla spada.
Va la patria infelice,
fornace di sé stessa,
consumandosi in polve e in faville.
La disperata Troia,
di reliquie disfatte
cumulo spaventoso,
di ceneri confuse orribil monte,
tutte le glorie sue piange defonte.
È infruttuoso omai
il peso di quest'armi;
ma se pur tu confidi,
che l'elmo e la lorica
possan contro il nemico oprar difese,
deh, non partir Enea.
Del decrepito Anchise
la canizie impotente,
l'afflitta età cadente,
sian di tanta difesa i primi oggetti:
fa muro col tuo brando a nostri petti.
Se tu parti, chi resta

a custodir dentro alle stanze nostre
il dolce Ascanio? O dio,
Ascanio, il tuo, il mio,
il nostro unico figlio
chi salverà da morte e da periglio?
Di me non parlo no, se 'l figlio e 'l padre
non son forti catene
per trattenermi, o Enea,
che valerà Creusa,
o pregante, o piangente?
Se il titolo di moglie
alle viscere tue trova la strada
per singiozzarti le sue angoscie al core,
ti prego non partir, ma con quest'armi
difendi Anchise, Ascanio e tua consorte
dal ferro, dall'incendio e dalla morte.

ENEAS

Creusa, ardon le mura;
l'alta città che in Asia fu regina,
ha votata di sangue ogni sua vena
per empirla di fiamme,
e tu vuoi, che defraudi
del mio sangue la patria e che non vada
l'anima mia, con l'altre accumulata,
a insignirsi di gloria,
ad eternare il lume a sua memoria?
Non vadan scompagnate
dalle ferite mie, da miei perigli,
queste pubbliche stragi.
Le spade greche, inebriate omai
del sangue del mio re, di Priamo il grande,

² Dal punto di vista della struttura, l'atto primo presenta una costruzione e un'articolazione delle scene molto interessante. L'analisi drammaturgica dell'opera, svolta secondo i precetti esposti da Aristotele nella *Poetica*, rivela un'unica fase 'nodale' che va dall'iniziale ostinazione di Enea a combattere, fino alla risoluzione finale dell'eroe di lasciare Troia. Se per nodo dobbiamo intendere quella sezione che si estende dall'inizio dei fatti fino al momento in cui la vicenda muta, dalla fortuna alla sfortuna o viceversa, nell'atto primo, pur essendoci una sola fase nodale, abbiamo una serie di episodi 'paralleli' (1.3-4, 1.7-8) che servono a Busenello non solo a creare varietà ma anche a rendere in modo più particolareggiato l'evento catastrofico della uccisione dei troiani. Protagonisti di queste due sezioni, formate da due scene ciascuna, sono Corebo, Cassandra, Ecuba e Pirro.

³ Questo intervento del coro assolve la funzione di *refrain* poetico musicale e articola il testo di 1.1 in due tronconi irregolari, introducendo un principio strutturante entro il libero corso dei versi sciolti. Il passaggio dal tempo comune (e) a quello ternario ($\frac{3}{2}$) dell'intervento del coro mette ancora più in enfasi lo scarto che si crea tra la richiesta di Creusa, che sprona Enea a rinunciare a combattere per una causa ormai persa, quasi un invito alla stasi, e quella dei 'compagni d'arme' che esortano il valoroso eroe a combattere, incitandolo al movimento. Tutta la scena è ambientata nell'area tonale di Sol e nonostante sia difficile individuare nella *Didone* ricorrenze tonali legate a particolari personaggi o 'affetti', questa sonorità struttura l'intero atto primo. Potremmo definirla la sonorità di tutti gli eventi che accadono a Troia, dov'è ambientato, e quindi anche di tutte le situazioni particolarmente luttuose.

con un sorso del mio,
sian testimoni veri
che il sangue del vassallo
versò, morendo, gl'ultimi tributi
all'ombra coronata
del suo rege e signore,
e che la fedeltà d'un'alma ardita
non è tenuta a più, se dà la vita.
Dove more tra l'armi
il padrone innocente,
se non more anco il servo, egli è fellone.
Se recisa la testa, un membro vive,
contro natura ei vive.
Cor de' sudditi è il re. Spento il re nostro,
portento è il mio respir, mia vita è un mostro.
Viver dopo il mio re caduto in guerra
è un calcarlo sepolto
e a scettro forastier serbar la fede.

Ch'io salvi il core ad ubbidir nemici?
Ch'io serbi i sensi ad adular chi ho in odio?
Che ad un greco un troian presti servaggio?
Ahi, che la servitù troppo è diforme
e dirimpetto a lei la morte è bella.
Per dispetto dirà la gente achea:
seppe morir ma non servir Enea.

ASCANIO

Padre ferma i passi e l'armi,⁴
non lasciar questa magione.
Non so dirti altra ragione:
non dovevi generarmi
se volevi abbandonarmi.
Le mammelle di mia madre
l'alimento m'han prestato
ma quel latte è disarmato.
Sei tu sol, mio usbergo e scudo,
senza te son solo e nudo.

⁴ Alle richieste di Creusa si aggiunge anche quella di Ascanio, e Busenello inserisce prontamente nel flusso dei versi sciolti una struttura strofica che si isola dal contesto recitativo, per far risaltare questo passaggio. Del resto, il motivo che spinge Enea non solo ad abbandonare la sua patria, ma anche Didone è proprio Ascanio. In III.7 (dove significativamente torna la sonorità di Sol), Enea stesso dirà: «Mercurio, il glorioso / mi sgrida e mi comanda / ch'io parta e non ricusi / del destino gl'inviti / che chiamano il mio figlio / all'imperio d'Italia anzi del mondo». Sia il librettista che il musicista assegnano ad Ascanio un ruolo molto importante nell'economia del dramma, almeno rispetto a quello riservato a Creusa. E sarà proprio Enea a far pesare, come vedremo, questa differenza. Per adesso rileviamo, anche alla luce quanto considerato sinora, che Ascanio è di fatto l'unico che può porsi sullo stesso piano di tutto ciò che impedisce ad Enea di scappare via da Troia. Al richiamo del coro («Enea diamo all'armi»), Ascanio reagisce non solo usando lo stesso metro ($\frac{3}{2}$), ma con un'aria saldamente ambientata nell'area tonale di Sol. Questo spiega perché Acate dirà poco oltre: «nell'animo di Enea / contrastano l'angoscie. / Io non so qualle affetto / prevalerà tra tanti: / o la patria in incendio o' il figlio in pianti», senza accennare minimamente a Creusa. Pare evidente che il compositore cerchi di avvicinare l'affetto espresso nell'aria (es. 1a) con il colore musicale dei ritornelli strumentali che la incorniciano (es. 1b):

ESEMPIO 1a, l.1

Ascanio

bc

Pa - dre fer - mai pas - si_e l'ar - mi, non la - sciar que - sta ma - gio - ne

ESEMPIO 1b, l.1

L'avo mio si strugge in pianti,
 ma a guardar mia imbelle etade
 dal furor di greche spade,
 fanno debole apparecchio
 fredde lagrime d'un vecchio.

Se la vita mi donasti,
 caro padre dolce e pio,
 se figliuolo ti son'io,
 questo nome, caro il dirti,ⁱⁱ
 vaglia solo a intenerirti.

Se perir dovrà pur anco
 questa debile animetta,
 innocente e pallidetta,
 prenderà, se tu la vedi,
 da te gl'ultimi congedi.

ACATE

Nell'animo di Enea
 contrastano l'angoscie.
 Io non so qualle affetto
 prevarerà tra tanti:
 o la patria in incendio, o 'l figlio in pianti.

Ma pur se 'l figlio more,
 il grand'Enea può generar ancora,
 ché le lagrime al fine
 non pon ricuperar città perduta,
 né più rifabbricar patria caduta.

ENEAS

Ascanio unico figlio
 punto non dubitar: queste ruine
 siano al genio crescente
 maestre, onde s'apprenda da tui sensi,
 che la patria finisce,
 ma la virtù sempre comincia. Attendi,
 impara a sostener l'ire del cielo.
 Piovo di là su perversi i casi
 per cimentar nostra costanza e sappi
 sprezzar la morte e vincer le paure,
 ché gran senno è avvezzarsi alle sventure.

»Ritiratevi entrambi,ⁱⁱⁱ

»invocate de' numi

»il propizio soccorso,

»che mentre i voti vostri ascolta Giove,

»io vado a ritentar l'ultime prove.

Amici, andiamo a fabbricarci al nome
 templi di glorie illustri
 con l'ossa de' nemici,

e su 'l fiume corrente
 del loro sangue alziamo un nobil ponte
 che ci conduca ove non giunge oblio.
 Dimostriamo al destino
 che se la nostra spada al ciel non giunge,
 per ornarsi con l'oro delle stelle,
 ella mille trarrà del sangue achivo
 e piropi e rubini
 per ingemmarsi e arricchirsi. Or dunque,
 o con il nostro, o col nemico sangue
 ammorziamo l'incendio e questa notte,
 col far di chi ci insidia aspro governo,
 al valore troian sia giorno eterno.
 Necessitiamo i posterì a sacrarci
 conspiciu i bronzi e speciosi i marmi.
 Combattiam disperati,
 che nel fin della vita e della speme,
 trionferemo o moriremo insieme.

CORO di TROIANI

Armi Enea, diamo all'armi.

ACATE

Sia la terra agl'Argivi
 angusto campo al piè, largo alle morti.
 Non cada invendicato
 della patria commun l'inclito nome.
 Per un golfo di sangue
 navighi la vittoria de' nemici.
 Nei cadaveri nostri
 inciampi il vincitore e cada al fine.
 Né sappia mai distinguere la morte
 tra chi vinse o perdé vantaggio alcuno.
 Del ferro ostil sopra le punte acute
 or cerchiamo o la morte o la salute.

CORO di TROIANI

Armi Enea, diamo all'armi.

SCENA II^a

ANCHISE, ASCANIO

ANCHISE

Vaneggiante fanciullo,
 ove corre il tuo piè senza consiglio?
 Il tuo passo, bambin, vacilla ancora
 e tu col grave pondo
 del ferro, agl'anni tuoi niente conforme,

vai disfidando in fasce
 quel destin violento,
 che col semplice sguardo
 di stella incrudelita
 in un istante ucciderà tua vita.

ASCANIO

Son figliuolo d'Enea,⁵
 e tuo solo nepote, o grande Anchise.
 Se non adopro il ferro in sì gran tempo,
 se mi mostro codardo,
 la patria istessa mi dirà bastardo.
 Pesa sì questo ferro,
 ch'alzar io non lo posso e a pena il movo,
 ma se la terra mi vedrà cadere
 senza la spada in mano,
 non potrà creder mai ch'io sia troiano.
 »Se morisse mio padre,^{iv}
 »l'ombra sua venirebbe a eseredarmi
 »se mi trovasse senza spada al fianco.
 »Con questo ferro ho fede
 »del mio gran genitor mostrarmi erede.
 »E se il destin, che gioca
 »co' suoi dadi stellanti il viver nostro,
 »vorrà ch'io cada esanimato al fine,
 »il mio sangue innocente
 »sarà famoso appresso ad ogni gente.

ANCHISE

Larga vena di pianto,
 che dal cupo dell'anima mi sgorga,
 scrive queste parole, o gran nepote,
 nel sen dell'amor mio.
 E che veggio e che sento, o cieli, o dio?

ASCANIO

Indarno, o mio grand'avo,
 della canizie tua righi l'argento^v
 con queste calde tue dogliose stille.
 L'acqua non acuisce
 il ferro, ma lo guasta e irruginisce.

ANCHISE

Tuo padre ti commise
 di ritirarti e invocare i numi.
 Vientene Ascanio! Vieni,
 deponi questo ferro,
 né rida la fortuna
 che contro la sua forza
 voglia un infante adoperar la cuna.

SCENA III^a

PIRRO, CASSANDRA, COREBO⁶

CASSANDRA

Non perdonate al tempio?⁷
 E dagl'istessi altari

⁵ Come già osservato, spesso è Busenello che fornisce a Cavalli la possibilità di creare forme chiuse, che indica in modo inequivocabile inserendo strutture strofiche. In questo caso, tuttavia, il compositore opta per un'altra soluzione, e abbandona momentaneamente la declamazione dei versi sciolti per dar vita non a una forma chiusa ma a una temporanea sezione dalle fattezze melodiche e armoniche più rifinite, di periodicità ritmica realizzata attraverso l'inserzione di ritornelli all'interno di un recitativo arioso, strofico.

⁶ 1.3-4 danno avvio a una serie di episodi concomitanti e paralleli, che vanno trattati dopo qualche considerazione sulla fonte della *Didone*: l'*Eneide*. L'analisi del testo virgiliano, in particolare dei primi quattro libri, dimostra che Busenello non solo conosce benissimo Virgilio, tanto che alcune volte il libretto rasenta la citazione, ma in alcune situazioni, come quella che descriveremo di qui a poco, opera una sorta di sintesi del modello. Tutti e tre i personaggi sono presenti nell'*Eneide*, e anche qui Corebo muore per Cassandra (ma in Virgilio l'amore che Corebo nutre per Cassandra non è segreto), tuttavia non per mano di Pirro, bensì di Peneleo. La scelta di Busenello non si rivela però casuale: Pirro, figlio di Achille, che durante l'eccidio di Troia si distingue per la sua particolare ferocia, è più rappresentato nell'*Eneide* di quanto non lo sia Peneleo, menzionato solo in occasione dell'uccisione di Corebo nel libro secondo. Le 'qualità' del personaggio da un lato, che bene si attagliano ad una scena particolarmente efferata e l'intuizione del drammaturgo dall'altro, che avrà considerato Pirro un personaggio più vivo nella memoria collettiva, sembrano aver spinto il librettista a operare questa 'sintesi' che, indubbiamente, paga in termini di efficacia drammaturgica.

⁷ Un recitativo concitato nell'area tonale di La apre la scena. Una sonorità fin qui poco impiegata alla quale Cavalli sembra ricorrere sia per mettere in rilievo una situazione emotiva nuova, sia per finalità drammaturgiche: creare una cesura rispetto a tutto quello che è fin qui accaduto.

con sacrilego ardir levate a forza
una vergine orante?
E lo comporti, o cielo, e non t'accorgi
che il riservar gli sdegni
alle tarde vendette
fomenta le tirannidi e concede
e vita, e regno a chi agli dèi non crede?

PIRRO

Temeraria donzella,
nelle man di chi vince,
in servitù di chi trionfa, ardisci
trattar ingiurie e inasprir parole?
»Dell'ingiustizia altrui ti lagni in vano:^{vi}
»sempre ha ragion chi tien la forza in mano.

CASSANDRA

Barbaro, credi tu, che le catene
e l'imminente morte
a Cassandra troiana,
figlia d'un regnator, se ben estinto,
tolgano la virtù, turbino il core?
Se mi torrai la vita
trionferai d'una incarnata polve
e all'alto suo principio
l'anima mia condurai,
e da vil servitù mi leverai.

PIRRO

Non è molto lontana^{vii}
quella morte che sprezz! Un colpo solo,
caverà me d'impaccio e te di duolo.

segue nota 7

ESEMPIO 2, I.3

Questo flusso di versi sciolti culmina nel *combattimento* (es. 3) nel corso del quale Corebo perderà la vita. Dopo essere passati per una serie di aree tonali che quasi confusamente si susseguono, torna di nuovo stabile la sonorità di Sol:

CASSANDRA	Non perdonate al tempio?	e: La	<i>recitativo concitato</i>
	... e vita, e regno a chi agli dèi non crede?	Sol ⁶ >La	
PIRRO	Temeraria donzella	e: Mi	
	... trattar ingiurie e inasprir parole?	Re ⁶ >Mi	
CASSANDRA	Barbaro, credi tu, che le catene	e: Si	
	... e da vil servitù mi leverai.	Fa [#] >Si	
PIRRO	Non è molto lontana	e: Sol	
	... caverà me d'impaccio e te di duolo.	Re>Sol	
COREBO	Fermati traditor, volgi quel ferro	e: Do	
	... in tua difesa contro a' colpi miei.	Sol>Do	
PIRRO	E chi è costui che provoca il mio sdegno	e: Re	
	... sotto l'armata man d'un trionfante?	Sol>Re	
COREBO	Risponde la mia spada	e: Si	
	... quale sia mia ragion intenderai.	Fa [#] >Si	
		e: Sol	<i>combattimento</i>

COREBO

Fermati traditor, volgi quel ferro
nell'essecrando tuo perfido seno,
e lo vibra e lo adopra
in tua difesa contro a' colpi miei.

PIRRO

E chi è costui che provoca il mio sdegno
e vuol nobilitar la sua ruina
sotto l'armata man d'un trionfante?

COREBO

Risponde la mia spada.
Saran parole i colpi, e tu morendo,
quale sia mia ragion intenderai.

*(Qui combattono e Pirro ferito fugge, lasciato ferito
a morte Corebo)*

COREBO

Ho vinto, ho trionfato
e così vadan l'anime rubelle,
e ne lor propri danni
sian esempi d'infamia i rei tiranni.
Ma, qual fiacchezza nova
mette i miei sentimenti in abbandono?
Esce il sangue, o Cassandra, io son ferito!
O disperato amor, mentre guereggio

e alla mia sposa io dono libertade,
il sangue m'esce e la mia vita cade.
Liberato mio bene
per salvarti la vita
io la vita perdei:
vivi i tuoi giorni, o cara, e vivi i miei.
Ho vinto, ma la falce
della mia propria morte
sopra un avel le mie vittorie intaglia,
e in un momento han fine
la vittoria, la vita e la battaglia.
Non però ancora io son di vita privo:
la vendetta e l'onor mi tengon vivo.

CASSANDRA

Ahi, questo è dunque il principe Corebo,
che versa da più piaghe
della vita che fugge i caldi rivi?

COREBO

Corebo io fui, ma il sangue
che m'esce dalle vene
scrive Corebo al numero dell'ombre.
O Cassandra, o Cassandra,⁸
a Troia venni per te sola, e diedi
il mio spirito in balia de' tuoi begl'occhi.
Cercai piacerti con gli ossequi e feci

segue nota 7

ESEMPIO 3, I.3, «Combattimento»

⁸ Come già anticipato, a differenza di quello che accade nella fonte, qui Cassandra scopre che Corebo è innamorato di lei, ma quando ormai l'eroe 'della vita figge i cadì rivi'. Forse 'l'alterazione' di questo dato è finalizzata solo a rendere ancora più drammatica la morte del giovane troiano, ma non possiamo escludere che Busenel-

l'anima innamorata
 sgabello al piè di tue grandezze. Or trovo
 su la via degli amori
 l'inciampo della morte,
 e sotto gli orienti
 de' tuoi lumi vitali
 hanno i miei giorni un glorioso occaso.
 In faccia all'alba mia, pura e fiorita,
 tramonta la mia vita.

CASSANDRA

Spera e rinfresca il core;
 il vigore dell'anima, sostenti
 le veci di quel sangue
 che dalle vene tue rapido fugge.

COREBO

Ben credev'io, Cassandra,
 in più dolce stagione
 prender da' detti tuoi conforto e pace.
 Or, che morir conviemmi,
 per estremo soccorso all'amor mio,
 porgimi la tua destra
 che sola puote, de' sepolcri ad onta,
 da questo basso stelo
 in alma e in corpo ancor condurmi in cielo.
 Fa ricca la mia morte
 con favor sì bramato,
 mandami all'altra vita
 di gioia accumulato.
 Non farà lungo volo
 l'anima mia per gire in paradiso
 mentre m'è sì da presso il tuo bel viso.

CASSANDRA

Se la mia mano, o amico,
 ti consola e t'aggrada,
 prendila, te ne fo libero dono.
 Virginale onestà dammi perdono!

COREBO

O presto conceduta,
 ma lasso troppo tardi supplicata
 man di vere dolcezze imbalsamata.
 Vieni all'estremo ufficio,
 in questa orrenda e miserabil ora,
 man dolce, e chiudi gl'occhi a chi t'adora.
 Avorio spiritoso,
 alabastro incarnato,
 spira lieto il cor mio mentre in te vede
 impresso il bel candor della sua fede
 e l'anima, che m' esce dalla bocca,
 e in questa mano esala a poco a poco,
 stampa in sentier di neve orme di foco.
 Amici, io parto ohimè,
 Cassandra e lascio te.
 Prendi del tuo Corebo, idolo mio,
 l'ultimo detto, il moribondo a dio.

SCENA IV^a

CASSANDRA

L'alma fiacca svanì,⁹
 la vita, ohimè, spirò,
 Corebo, o dio, morì,
 e sola mi lasciò.
 Per sposa ei mi voleva e io qui piango:
 prima che sposa vedova rimango.

La vita così va.

Anco mio padre il re,
 nel fin di grave età,
 regno e vita perdè.

Del senso umano o debolezza, o scorno
 su i secoli dissegna e vive un giorno.

Cassandra, e che di te
 questa notte sarà?
 S'aita più non c'è

segue nota 8

lo, sfruttando la specularità delle prime quattro scene, mirasse a creare una antinomia tra la coppia Enea-Creusa e Corebo-Cassandra. Creusa deve far leva sul figlio e sul vecchio Anchise per tentare di convincere Enea ad abbandonare Troia – Cassandra, al contrario, ottiene da Corebo la salvezza grazie a un amore che ignorava prima, e che apprende troppo tardi.

⁹ La sezione che segue il *combattimento* culmina nella prima aria strofica su basso ostinato dell'opera, preparata attraverso una progressione non solo metrica ma anche musicale: una libera disposizione di versi sciolti, qua e là irregolarmente punteggiati da distici a rima baciata (e a volte interrotti da singole strofe che presentano

la tua vita cadrà.
 O della patria mia stragi fatali!
 O in van da me profetizati mali!
 Nel tempio io tornerò
 i numi a supplicar,
 altrove andar non so,
 sia guardia mia l'altar.
 E s'all'altar morrò, vi prego, o dèi,
 le vittime a gradir de' spirti miei.

»O vita umana, o vita^{viii}
 »insolente e superba,
 »all'or ricorri ai dèi
 »quando afflitta tu sei,
 »e se il mal non t'arriva
 »d'ogni religion ti mostri priva.
 »Tempio m'ascondo in te,
 »tempio salvami tu,
 »ma il mio Corebo, ohimè,
 »non lo vedrò mai più!
 »Su l'orlo al mio sepolcro, in ciechi orrori,
 »rigo di pianti i miei svenati amori.
 »Temo il vicin morir
 »e pur piango d'amor,

»l'alma sta su l'uscir,
 »sta su 'l spirare il cor;
 »e pur in onta della mia paura,
 »amor vuol venir meco in sepoltura.

SCENA V^aVENERE, ENEA¹⁰

VENERE

Omai pon freno all'impeto dell'ira,
 o generoso figlio,
 e l'armi e gl'ardimenti
 risserba ad altri più felici eventi.
 La troiana caduta è già prefissa,
 tu non puoi ripararla;
 in darno il ferro vibri,
 scritto è così negli stellanti libri.
 Fuggi pur, così madre e così dèa,
 ti dico e ti comando.
 Le forze in darno spendi:
 co' greci no, ma col destin contendi.
 Né l'istorie, né i posterì potranno

segue nota 9

un'organizzazione più strutturata), ai quali corrisponde un recitativo che senza soluzione di continuità trasmuta all'arioso, che esalta il *patetico*.

ESEMPIO 4, I.4

The musical score consists of two systems. The first system features two staves: the upper staff is for Cassandra (Cassandra) and the lower staff is for Corebo (bc). Both staves are in G major and 4/4 time. The lyrics for Cassandra are: "L'al - ma fiac - ca sva - ni. La vi - ta ohi - mè, spi - rò, Co - re - bo, o dio mo - ri, e so - la". The lyrics for Corebo are: "mi - la - sciò per spo - saci mi vo - le - a e io qui pian - go: pri - ma che spo - sa ve - do - va ri - man - go." The second system continues the vocal lines with the same lyrics.

¹⁰ I.-5-6 sono intimamente legate: si ritorna al nodo principale dopo la digressione Cassandra/Corebo. Venere risolve il conflitto di Enea: lo convince a partire per fondare altrove un nuovo regno; ma mentre l'eroe si accinge alla partenza, con il vecchio Anchise sulle spalle, sua moglie Creusa viene uccisa dai greci (I.6). Dal punto di vista musicale, Cavalli stempera la situazione emotiva della scena precedente realizzando un recitativo strofico con ritornelli (primo intervento di Venere), al quale fa seguire un recitativo strofico che, a partire da «All'opre tue farà la fama tempio», evolve in un dialogo in versi sciolti, che sarà interrotto solo nel corso della scena successiva dal recitativo su tetracordo discendente di Anchise.

nominarti codardo
 se per divin consiglio,
 e non per tua viltà, scampi il periglio.
 Ove il morire è certo e non arrega
 beneficio alla patria,
 vuol la legge dell'armi
 che il proprio sangue il capitan risparmi.

ENEAS

O Venere, o felice
 mia cara genitrice,
 se m'imponi così, così rissolvo,
 e 'l mio fuggir co' tuoi comandi assolvo.
 Patria l'ardir non langue,
 ecco la vita e 'l sangue.
 Sacrare a te volevo il petto mio,
 ma la religion m'obbliga a dio.
 Di mia fé, di mio zelo,
 sii testimonio, o cielo.
 E tu, madre, e tu diva attesta al sole,
 ch'io fuggo astretto dalle tue parole.
 O secoli venturi
 da voi sempre si giuri,
 ch'io non manco al dover di cittadino
 ma presto ossequio al commandar divino.

VENERE

All'opre tue sarà la fama tempio
 e, tra l'idee celesti
 degl'incliti tuoi gesti,
 la gloria stessa scriverà l'esempio.
 Sarò di tua virtù scorta opportuna
 e per te farò voti alla fortuna.

ENEAS

Andrò. Spada, che sei
 tinta del sangue ostile,
 conserva queste macchie
 per segni di decoro,
 risserba queste stille
 per impronti d'onore,
 abbi vivi pur sempre
 dell'amor mio verso le patrie mura

gl'insanguinati e nobili sigilli.
 Caratterizza in te la mia fortuna
 dell'arsa Troia i sanguinosi annali.
 Stampò sopra di te l'empio destin
 l'aspra tragedia delle mie sventure.
 Ha voluto la sorte
 sopra l'acciaio tuo
 istoriar della mia patria i mali.
 Sarai creduta spada e pur sei libro,
 in cui la turba greca
 scrisse col sangue suo le proprie morti.
 Ferro, ferro felice,
 che feristi e spargesti
 le viscere nemiche!
 Ma che deliro, o dèi!
 Ferro, ferro infelice,
 già stromento guerriero,
 or della fuga mia, per cui mi lagno,
 lugubre e funestissimo compagno.
 Il tuo fil, la tua punta
 già stanchi di ferire,
 vengan meco oziosi
 ove ne spinge imperioso cielo.
 Ti ripongo, o mio brando,
 andiam raminghi omai peregrinando.

SCENA VI^a

ENEAS, ANCHISE, ASCANIO, CREUSA¹¹

ENEAS

Andianne! O genitor, figlio, consorte,
 cediamo il campo all'impeto de' cieli!
 Disarmiam le speranze
 nella semplice fuga!
 Della salute riponiam la fede!
 Fatal necessità così richiede.

ANCHISE

Va' figlio, nuora vanne, va' nepote.
 Me lasciate alle morti.
 Abbia l'ira del cielo

¹¹ Uno degli aspetti che rende particolarmente interessante questo segmento drammatico è la soluzione adottata da Busenello nel finale. Sull'endecasillabo «Ohimè, son morta! Anchise, Ascanio, Enea!» si chiude la scena, ma questa conclusione, anzi quello che segue alla *peripezia*, disattende le nostre aspettative, perché questa virata improvvisa ci riporta agli episodi legati a Cassandra. Un vero *flashback*, ottenuto attraverso l'inserimento di

il decrepito peso
di queste membra vacillanti e lasse,
in questi estremi affanni
per vittima cadente e carca d'anni.
Poca ferita
m'ucciderà,
languida vita
tosto cadrà.
E tra l'alte ruine
di queste patrie mura
carestia non avrò di sepoltura.

ENEAS

Padre, in ogni paese
ci seguita la morte e la sventura,
né ritarda il destino i colpi suoi:
ovunque andiamo ei ci sovrasta e giunge.
Però, se morir brami,
fidati di natura e della sorte,
purtroppo altrove troverai la morte.
Ma ch'io figlio te padre
lasci in arbitrio di nemici irati,
perché tra greche squadre
dentro al tuo sangue anneghi i propri fiati,
non è pietà, non è dover. Più tosto,
tra le lance e le spade
del viver mio, dividerò gli avanzi,
che lasciar te, mio genitor canuto,
tra gli anfratti del ferro e delle fiamme
in ambigua ruina, e morte doppia.
Fuggiamo omai per non restar distrutti,
o in lagrimoso accordo moriam tutti!

CREUSA

Andiam, suocero, andiamo!

ASCANIO

Piglia queste mie lagrime innocenti
e fanne bagno all'ostinato affetto,
che vedrai tosto intenerirti il petto.^{ix}

ANCHISE

Poiché così volete,
io movo a vostro senno il fianco antico.
O dio! Troia, s'io parto,
le polvi di quest'ossa in altra parte,
tornerà l'alma mia sciolta dal corpo
ad abitare al fine
tra queste funestissime ruine.

ENEAS

Adaggiati, o mio padre,
sopra gl'omeri miei. Tu, figlio, prendi
la mia destra. Creusa e tu ci segui.
Voi servi, precorrete
e ci aspettate al più vicino lido.

*(Qui Creusa, entrata in casa e pigliate alcune gioie,
seguendo gli altri veduta da Greci vien occisa)*

CREUSA

Ohimè, son morta! Anchise, Ascanio, Enea!

SCENA VII^a

ECUBA, CASSANDRA

ECUBA

Alle ruine del mio regno, adunque,
sopravvivo decrepita e son giunta
a riputare il pianto
testimon trivial de' miei dolori!
Onde va l'alma mia

segue nota 11

due scene che se, da un lato, spezzano l'ordine cronologico dell'azione per rievocare e riprendere avvenimenti lasciati in sospeso con l'inizio di I.5, dall'altro consentono al pubblico di 'rivivere' attraverso la morte di Cassandra e Ecuba, quella di Creusa. Questa brusca interruzione è accentuata dalla progressione melodica realizzata da Cavalli:

ESEMPIO 5, I.6

Creusa

Ohi - mè, son mor - ta! An - chi - se, A - sca - mio, E - ne - a

bc

cercando oltre le lagrime il tenore
di lamentarsi, mentre in questa notte
in un punto perdei
regno, patria, marito e figli miei.

Tremulo spirito,¹²
flebile e languido
escimi subito.

Vadasi l'anima
ch'Erebo torbido
Cupido aspettala.

Povero Priamo,
scordati d'Ecuba,
vedova misera.

Causano l'ultimo
orrido essizio
Paride e Elena.

Ahi! tra tanti nemici
prova il mio petto solo
penuria di ferite,
né cade ancor la mia, tra tante vite.
Cassandra, ohimè, Cassandra
piango, piangi, piangiamo il caso estremo,
l'alba non rivedremo.

CASSANDRA

Madre e regina mia,
più volte indovinai
questi ora succeduti ultimi guai.
Ma i vaticini miei,
in vece d'oprar ben, reccaron noia,
né credenza ebbe mai Cassandra in Troia.

ECUBA

Questo è difetto antico:
a noto cittadin non si dà fede,
a ignoto peregrin tutto si crede.
Vita mortale, a dio,
mi licenzio da te.
Non ti partir da me
cara figlia, e vien meco;
e la figlia, e la madre estinta cada
per una stessa man, per una spada;
e nel morir sotto il nemico ferro
si riconfonda il sangue nostro, e sia
questo misero ventre, onde nascesti,
lacerato non lunge dal tuo petto.
Riunisca la morte
ciò che il nascer divise,
e della madre, e della figlia essangue
vada in sepolcro ad abbracciarsi il sangue.

[Vipera livida,¹³
aspide pessimo,
mordimi, rodimi.

L'intime viscere
spruzzano, stillano
fervide lacrime.

Crollano, tremano,
ardono, cadono
portici e templi.

Vassene in polvere,
restasi in cenere,
porpora e imperio.]

¹² A Ecuba è affidata l'ultima aria strofica dell'atto primo, che si sviluppa nel segno del lamento, sopra un basso ostinato basato su un tetracordo cromatico discendente:

ESEMPIO 6, l.7



Il flusso melodico viene interrotto da uno scambio dialogico, per essere ripreso nuovamente dalla povera regina, sempre sullo stesso basso, qualche verso più avanti.

¹³ È sicuramente uno dei casi più interessanti che il confronto tra l'edizione del 1656 e la partitura offre. Questa seconda serie di quattro terzine di quinari sciolti, alle quali Cavalli imprime la forma di lamento su tetracordo cromatico discendente, non figurano nell'edizione a stampa del libretto uscita nel 1656. Con molta probabilità il brano fu tagliato in una delle riprese dell'opera per evitare l'effetto di ridondanza dovuto alla presenza di due forme strofiche nella stessa scena, simili non solo dal punto di vista metrico (terminazioni sdrucchiole) ma anche del contenuto, e per giunta affidate allo stesso personaggio. L'obiettivo perseguito in questi versi era probabilmente quello di creare un rimando ideale alla vicenda di un'altra sovrana, gesto non solo efficace, ma che cela una straordinaria capacità drammaturgica. L'allusione al serpente velenoso, l'aspide, che la regina Cleopatra

Madri troiane, madri,
 essalate col pianto
 dell'alma afflitta le reliquie, e sia
 il morir di dolore
 dell'inimico un occupar la gloria^x
 e scemare il trionfo a sua vittoria.
 Benché, s'io dritto miro,
 dopo svenati i vivi,
 vorranno i fieri Argivi,
 »da reo furor, da fellonia sospinti,
 incrudelir ancor contro gli estinti.
 Le paci delle ceneri interrato
 saran contaminate,
 ma non potrà veder l'empio destino,
 se non con occhi torti,
 che non siano sicuri in polve i morti.
 Ulisse, Menelao
 sviscereranno i ventri
 delle pregnanti lasse.
 Usciranno gl'infanti
 dalle piaghe materne e non dagl'alvi;
 così i non nati ancor non saran salvi,
 e mentre non avran goduto ancora
 del vital corso il debole principio,
 le vite infanti e l'anime bambine
 saran costrette a sofferirne il fine.
 Mira patria caduta,
 i tuoi miseri figli,
 »i tuoi parti infelici,
 avanti il loro respirar spirati,
 pria che possedan alma essanimati.

Porgimi, figlia,
 la man, che sento
 non poter più.
 Andiam cercando
 spada cortese
 che ci tolga ben tosto i di mortali.
 Oggi la morte è 'l minimo de' mali.

SCENA VIII^a

SINON greco¹⁴
 O con qual gusto,
 con qual diletto
 v'ho assassinati,
 troian mal nati!
 Imparate a rapire
 la moglie al greco re,
 ve l'ho attaccata a fé.
 Poco valea la spada
 d'Ulisse e Agammenone
 se non era la fraude di Sinone.
 Messer Paride volle
 piantar le guglie in testa a un innocente.
 Povero Menelao, mal avveduto:
 non era coronato, ma cornuto!
 O quanti menelai
 oggi van per il mondo!
 Giuro al cielo, non v'è né fin né fondo!
 La Grecia ha consumati
 diec'anni e cento milla combattenti,
 per celebrar la festa

segue nota 13

secondo la tradizione usò per suicidarsi è molto forte. E non può non venire alla mente la tragedia *Cleopatra* di Giraldo Cinzio (1504-1573, pubblicata postuma nel 1583), il primo drammaturgo professionista che si occupa di critica poetica e che affronta la lettura di Aristotele in rapporto alla pratica scenica, difendendo il lieto fine e il doppio intreccio. La *Cleopatra* di Cinzio è molto vicina al personaggio di Ecuba, e le sue parole «E che s'hai vinto / l'Egitto, non hai vinta Cleopatra. / Meglio saprò morir, ch'io non son vissa / e meglio procurar la libertade / saprò con la mia morte, che saputo / non mi ho procurar ben con la mia vita» (v.2), sembrano riassumere la condizione emotiva dell'Ecuba di Busenello.

¹⁴ Nell'*Eneide*, Sinone è il guerriero greco che si consegnò prigioniero ai troiani per convincerli, con abilissima simulazione, a trasportare il cavallo di legno dentro le loro mura. Egli stesso, la notte, lo aprì e ne fece uscire i guerrieri greci che vi si trovavano nascosti. Qui commenta gli eventi dalla prospettiva opposta a quella dei personaggi che si sono mossi sulla scena fino a questo momento: sbeffeggia i troiani, da lui stesso ingannati, e giustamente puniti con umiliante sconfitta. La tensione drammatica fin qui accumulata è quindi stemperata da questa scena che determina una sorta di sospensione momentanea dell'azione e, in particolare, del clima luttuoso frutto dei tragici eventi fin qui accaduti.

del torsi le piramidi di testa.
E pur ve né son tanti
che fanno del satrapo,
e se le metton per quattrini in capo.

Ogn'un millanta
riputazione,
e se ne vanta
con le persone.
Ma se l'argento e l'oro comparisce
va la riputazion, l'onor svanisce.
»Da quanti s'usa^{xi}
»vestir di seta,
»e a man profusa
»sparger moneta.
»Ma vengon quei danari e quelle spoglie
»dal traficar della scaltrita moglie.

SCENA IX^a

ENEAS, *ombra di* CREUSA¹⁵

ENEAS

Deh, chi m'insegna omai, deh, chi m'addita
la smarita consorte?
Torna con dubio passo or la mia vita
tra ferro e foco a ritentar la morte.
O Creusa, o Creusa, ove t'ascondi?
Dagli abissi, o dai cieli a me rispondi!
Destin, dunque non basta
per mio flagello un miserando essiglio,
se della cara moglie
non s'aggiunge la perdita? Hanno certo
i cieli le lor furie. A quel ch'io scerno,
e non è solo in crudeltà l'inferno.
Perdonatemi, o stelle, ancorché d'oro
abbiate il vago e luminoso volto,
un feroce talento in voi raccolto
diluvia a noi mortali

sotto nome d'influsso, angoscie e mali.

O madre del mio figlio,
sostegno a' miei pensieri,
consorte de' miei casi,
compagna di mia vita!
O Creusa, o Creusa, ove se' ita?

CREUSA *ombra*

Enea, diletto Enea,
non ricercar tra vivi
la tua moglie svenata.
Sentila in voce,
guardala in ombra,
dal cerchio de' mortali affatto esclusa.
Io son lo spirito della tua Creusa.
Racconsola i singulti,
la volontà del cielo
non ammette contrasti.
Un cenno delle stelle
è legge all'universo.
Però se morta io son, portalo in pace.^{xii}
Mentr'io ti seguitavo,
cento spade nemiche
mi colpirono il seno.
Per cento spade entrò la morte cruda,
ma sol per una uscì la vita ignuda.
Vanne vedovo mio,
e della morte tua fedel compagna
porta il nome in deposito nel core.
La tua memoria pia
venga ad accarezzar l'anima mia.
A te del nostro caro
– ohimè – del nostro – o dio –
del nostro – ah concedete
ch'io possa dirlo, o tenerezze, o pianti! –
del nostro caro figlio
raccomando il tesoro:
il dolce, il solo, il prezioso pegno
a cui destina il ciel d'Italia il regno;

¹⁵ Con questa scena si fa ritorno al nodo principale. Lo spirito di Creusa informa Enea della sua uccisione, gli affida Ascanio e da lui si congeda. Dal punto di vista metrico abbiamo una successione libera di versi sciolti, interrotta da distici a rima baciata con valore anzitutto di clausola letteraria che le concomitanti cadenze armoniche concorrono a sottolineare. L'intonazione è sostanzialmente uniforme, e ripercorre la base letteraria senza indugiare su nulla in particolare. La scena, così come quella immediatamente successiva è dominata dall'ideale di eloquenza musicale discorsiva. Del resto, ormai tutto è compiuto e questo primo nodo volge gradualmente alla sua definitiva soluzione: la partenza di Enea da Troia. Distacco che musicalmente è realizzato attraverso l'abbandono dalla sonorità di Sol, a favore di quella di Re, predominante negli atti rimanenti.

e nel nome d'Ascanio
 ti lascio, ché non posso
 doppio pronunciato
 questo nome di figlio,
 ch'ogni amarezza, ogni tormento molce,
 dirti parola, o Enea, che sia più dolce.
 A dio consorte, a dio!
 Non mi vedrai più viva!
 Sia della tua pietade
 frequente ufficio il sospirarmi estinta,
 ma sia di tua fortezza
 parte dovuta il consolarti; e in tanto
 ti lascio, e l'amor mio bacia il tuo pianto.

ENEAS

O sparita speranza,
 o spirata mia luce,
 parto da Troia senza te? Sien dunque
 senza tumulto degno
 l'ossa onorate, e anderanno insieme
 le ceneri plebee con le tue polvi?
 Confonde la fortuna
 le reliquie insensate,
 ma discerne la gloria i mertì e i nomi.
 Terra ignorante, oscura,
 i cadaveri involve;
 fama dotta e lucente
 i titoli abbellisce e l'opre inalza,
 e da sepolcro ignoto
 rifulge in faccia ai giorni
 la memoria de' grandi,
 venerabile a secoli venturi.
 Così vivrai, Creusa,
 e della tua pietà, con grido eterno,
 testimonio saran trombe sonore.

Con la certa speranza
 di tue future glorie asciugo i pianti,
 e le versate lagrime sacrando
 al loco ove cadesti,
 ti do e ricevo l'ultimo congedo;
 e senza moglie, e senza patria, o dèi
 lascio in arbitrio al caso i passi miei.
 A dio, morta cittade,
 a dio, spento Ilione!
 Mura atterrate e disperato regno,
 estinto Priamo, conculcati altari,
 miserande ruine
 all'oblio destinate!
 Ecco, lunge da voi me stesso invio,
 spenta moglie, arsa patria, io vado, a dio!

[SCENA X^a

ASCANIO, ACATE, ANCHISE, ENEA¹⁶

ASCANIO

Non veggo padre,
 Non veggo madre,
 Ohimè dove son iti?
 Sorge l'aurora,
 nè torna ancora
 chi nascere mi fè,
 ch'il latte già mi diè.
 Par ch'il cor mio indovine
 novi disastri, ohimè, nove ruine.

ACATE

Prendi la poma, prendi,
 garzoncello amoroso,
 e non temer, ché tosto
 verrà la madre, il genitor che cerchi.

¹⁶ Di questa scena non vi è traccia nell'edizione del libretto e purtroppo abbiamo pochi elementi sulla base dei quali stabilire se sia stato Busenello, o no, a scriverne il testo. Gli avvenimenti che in essa hanno luogo sono drammaturgicamente connessi a quelli della scena precedente: lo spirito di Creusa informa Enea della sua uccisione, gli affida Ascanio e da lui si congeda: lutto di Enea (1.9) e dei suoi familiari (1.10). È difficile pensare che essa sia stata appositamente composta da un poeta diverso da Busenello, anche perché Cavalli si limita a costruire un lungo recitativo arioso che si dipana per quarantadue versi. L'ipotesi più probabile è che nel realizzare l'edizione del libretto, lo scrittore abbia deciso di espungere uno scorcio che in qualche modo 'stemperava' il clima emotivo nel quale si chiudeva la sezione precedente. In termini aristotelici avviene in 1.9 il vero scioglimento della peripezia che ha luogo quando Creusa viene uccisa dai greci, mentre Enea si accinge a partire con il vecchio Anchise sulle spalle (1.6). Questi versi, con la digressione 'comico-erotica' iniziale tra Acate e Ascanio, costituiscono un'appendice se vogliamo 'superflua'.

ASCANIO

Pigliati le tue poma
che se bambin son io,
non è però bambino il genio mio.
Non sarei degno mai
d'esser chiamato un uomo
se invece di mio padre amassi un pomo.

ANCHISE

Creusa non si vede, Enea non torna.
Non è ancor adempito
il numero dei mali. O cieli avversi,
deh, non mandate più sventure e guai,
ché per dolersi d'essi
più non abbiamo lacrime, e ci resta
un residuo di spirito
incapace, impotente
a tollerar più mali.
Se vengono dal ciel nove sciagure,
venga un animo novo a sopportarle,
questa mia, è troppo stanca
e ad or ad or il respirar mi manca.

ENEA

Padre, la nuora tua, figlio tua madre,
caduta nell'insidie de' nemici,
è giunta al fine de'suoi di infelici.
Tra fiamme e fiumi e larve
l'ombra di lei mi apparve,
e te, mio caro figlio,
raccomandò con così caldi prieghi
che le ruine della patria ardente
piansero per pietade amaramente.]

SCENA ULTIMA^{xiii}

VENERE, FORTUNA¹⁷

VENERE

Diva, anzi più che diva,
con cui parti l'onnipotenza Giove;
fortissima Fortuna,
a cui soghiace quanto
la natura creò sotto la luna,
di Venere che prega

¹⁷ Protetta dalla fortuna, per intercessione di Venere, la flotta troiana si mette finalmente in viaggio. A chiudere l'atto questa sinfonia:

ESEMPIO 7, l.11

Nel manoscritto questo pezzo strumentale è di mano di Cavalli, e tutte le parti sono strumentate anche se non ci sono indicazioni relative all'organico. Il foglio che la contiene riporta la seguente indicazione «*passata dell'armata*», anch'essa autografa. Questa pagina dev'essere stata aggiunta nel manoscritto probabilmente in fase di realizzazione dello stesso, perché sia questo che quello precedente portano la seguente indicazione «Fine del Primo Atto» (di mano del copista, questo foglio contiene la parte finale dell'ultima scena), «fine dell'Atto 1°» (di mano di Cavalli, questo foglio contiene il pezzo strumentale). Da questo si può dedurre con una certa ragionevolezza, che già per il debutto dell'opera Cavalli aveva pensato ad una sinfonia di chiusura dell'atto iniziale.

per un figlio innocente,
 ascolta i voti e racconsola i pianti.^{xiv}
 Fugge per l'onde il mio
 inclito figlio, il valoroso Enea;
 non fugge per timor, ma per destino.
 Gonfia tu le sue vele,
 e, soprannatural forza de' venti,
 in poco d'ora il porti
 lontan dal greco mare, [e l'allontani]
 per lunghissimo tratto,
 e verso Italia voli.
 A te nulla è impossibile, o Fortuna,
 anzi là tu cominci i tuoi gran fatti
 ove ragione natural finisce,
 e la tua forza immensa,
 perché in tutto trionfa, il tutto ardisce.

FORTUNA

Tutto farò per ubbidirti, o bella^{xv}
 di Cipro imperatrice:
 ciò che non può natura,
 può la divinità; tosto vedrai

volar l'alta falange
 del tuo famoso eroe, del grande Enea,
 in poco d'ora fuor dell'onda egea.
 Fenderan le sue prore
 l'alto Mediterraneo, ma preveggo
 orribili tempeste. Io nondimeno
 tanto farò, che salvo
 arriverà il tuo figlio
 al gran lido african fuor di periglio.

VENERE

Abbia la chioma tua
 di stellato diadema onori eterni.
 Ciprigna sarà sempre
 memore [e] grata a beneficio tanto.
 Figlio mio, caro figlio, invito Enea,
 non temer punto più di noia alcuna,
 se teco vien propizia la Fortuna.

(Qui passa l'armata troiana a vele gonfie)

Fine ATTO I

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA¹⁸

IARBA *solo*^{xvi}

Per eccesso d'affetto,
che imperioso alla ragion sovrasta,
la maestà di re
con il mio proprio piè calco e deprimò;
in arnese privato
celo il regal mio stato.
Del regno mio, de' fidi miei vassalli
obliato il riguardo,
pende l'anima mia da un dolce sguardo.
Sola Didon, l'idolo mio, conosce
che Iarba io son, re de' Getuli, a cui
degnamente s'appella
l'Affrica serva e la fortuna ancella.
Ma contro Amor tiranno
è impotente il mio scettro:
ad un viso divin, che m'imprigiona
è sforzata ubbidir la mia corona.
Amor, sei stato sempre
dio delle violenze,

artefice crudel de' fatti enormi,
or, nel mio cor, tu formi
laberinti d'angoscie
e meandri di pianti, in cui pur troppo,
con precipizi orribili e diversi
l'anima perdei, la libertà sommersi.
Didone, ohimè, Didone
non mi riceve amante
e sposo mi rifiuta;
e io scordato del decoro mio
di qui non parto, oh dio!
Ma bisogna che qui
venga Didone! Sì,
vacilla il cor, trema il pensier e sente
l'anima mia, che vien verso di lei
l'umana deità de' spirti miei.

Chi ti diss'io,¹⁹
lasso, cor mio?
Ecco, sen viene
il nostro bene;
m'allegro teco,
desir mio cieco,
poiché il destino
t'ha delle glorie tue fatto indovino.

¹⁸ La corte di Didone e il lido cartaginese sono i due luoghi in cui si svolgono le vicende di questo atto secondo, ma la struttura drammaturgica è più complessa rispetto a quella dell'atto primo, perché le fasi nodali questa volta sono tre: la prima è legata a Enea, la seconda a Iarba e la terza a Didone. Le prime tre scene servono a Busenello, oltre che a introdurre gli altri due personaggi principali dell'opera (Didone e Iarba), a creare le premesse per la comprensione delle vicende che seguiranno. L'evoluzione del personaggio di Iarba e l'involuzione di Didone possono essere colte solo alla luce di quello che accade in questa prima parte dell'atto secondo. In particolare, l'analisi delle tre «arie» che Cavalli affida a Didone e Iarba nel corso delle prime due scene, rivela l'identità di vedute tra librettista e musicista circa la caratterizzazione dei due personaggi.

¹⁹ Dopo essersi lamentato delle conseguenze che l'amore non ricambiato per Didone ha provocato, tra cui la perdita del suo regno, Iarba cerca di conquistarla. Cavalli sfrutta una lunga sequenza di versi sciolti per realizzare un recitativo nell'area tonale di Re, interrotto da una sezione ariosa che inizia in corrispondenza del verso «Sola Didon, l'idolo mio conosce»: a queste parole corrisponde un tetracordo discendente Re-Do-Si-La che introduce una nuova sonorità, quella di Fa, abbandonata solo alla fine dell'arioso. L'illustrazione di parole singole allo scopo di enfatizzare il testo, in questa scena, torna prima dell'inizio dell'aria di Iarba «Chi ti diss'io» sopra il medesimo tetracordo discendente, sui versi «trema il pensier e sente / l'anima mia, che vien verso di lei / l'umana deità de' spirti miei» che questa volta ci portano nuovamente nell'area tonale di Re:

ESEMPIO 8, II.1

larba

Chi ti dis - s'ì - o, las - so, cor mi - o? Ec - co, sen vie - ne - il no - stro

bc

Vieni e t'affretta
o mia diletta
a consolarmi,^{xvii}
anzi, a bearmi
con una sola,
dolce parola,
ché dar mi puoi
ogni felicità co' labbri tuoi.

SCENA II^a

DIDONE, IARBA

DIDONE

Re de' Getuli altero,
non fastidir de' miei pensier la pace;

ammorza la fornace
degli' insolenti tuoi vani desiri:
son meco inefficaci i tuoi sospiri.

Il mio marito,²⁰
già seppellito,
seco in sepolcro tien gli affetti miei;
se amarti anco volessi, io non potrei.

Se le tue brame
han solo fame
della bellezza mia, Iarba importuno,
sia con tua pace: morirai digiuno!

Vanne, se vuoi,
a' regni tuoi,
e se pur pertinaci avrai le voglie,
in sogno, in fantasia, sarò tua moglie.

segue nota 19

be - ne; m'al - le - gro - te - co, de - sir mio cie - co, poi - ch'èil de - sti - no

t'ha del - le glo - rie tue fat - - to in - do - vi - - no.

La musica ci dice quindi in anticipo che le speranze di Iarba sono mal riposte, anche se la conferma definitiva arriva con l'aria di risposta di Didone nella scena successiva.

²⁰ L'analisi della prima «aria» di Iarba è interessante se messa in relazione con quella di Didone:

ESEMPIO 9, II.2

Didone Il mio ma - ri - to già se - pel - li - to, se - coin se - pol - cro tien gl'af - fet - ti mie

bc

i - sea - mar - tian - co vo - les - si io non po - tre - i, io, io, non po -

IARBA
Didone, io sono un re, non un plebeo.²¹

DIDONE
Iarba, se re tu sei, son io regina.

IARBA
Sprezzato amor in odio si converte.

DIDONE
E vuoi ch'a forza di minacce io t'ami?

IARBA
Vuò che 'l merto abbia loco e la ragione.

DIDONE
A meriti, a ragion non bada amore,
egli è dio, fa a suo modo, e non conchiude
con argomenti umani.

IARBA
Femina al suo peggior sempre s'appiglia.

segue nota 20

tre - i. Sea - mar - tian - co vo - le - si io non po - tre - i

Si tratta di due arie strofiche in tempo ternario. I due personaggi sono così messi nelle condizioni di esprimersi con lo stesso metro («Iarba, se re tu sei, io son regina» dice qualche verso dopo Didone). Ma se l'aria di Iarba è in *cantus durus* e nella sonorità di Re, quella di Didone è in *cantus mollis*, e forse significativamente, nella sonorità di Sol. È vero che è molto difficile nel caso della *Didone*, individuare un'organizzazione tonale all'interno della quale sia possibile individuare ricorrenze legate a particolari personaggi o situazioni emotive, ma questa scelta sembra in qualche modo connessa al testo poetico e all'immagine di morte che questo evoca. Abbiamo già notato, infatti, come la sonorità di Sol, preponderante nell'atto primo, sia spesso legata a situazioni particolarmente luttuose. Nonostante il librettista abbia suggerito una struttura strofica anche per i primi cinque versi di Didone, Cavalli decide di sfruttare la stroficità del testo per la composizione di un'aria solo a partire dalle parole: «Il mio marito / già sepolto, / seco in sepolcro tien gli affetti miei».

²¹ All'aria segue l'acceso diverbio tra Didone e Iarba, che musicalmente è reso attraverso un recitativo la cui instabilità 'tonale' esemplifica l'inconciliabilità delle posizioni dei due personaggi. Iarba e Didone convergono verso la stessa sonorità solo alla fine, quando tutti e due convergono che è il caso di non protrarre oltre la discussione.

Cadenze conclusive

IARBA	Didone, io sono un re, non un plebeo	Fa>Si
DIDONE	Iarba, se re tu sei, son io regina.	Re>Sol
IARBA	Sprezzato amor in odio si converte	Sol>Do
DIDONE	E vuoi ch'a forza di minacce io t'ami?	Sol ⁶ >La
IARBA	Vuò che 'l merto abbia loco e la ragione.	La>Re
DIDONE	A meriti, a ragion non bada amore, egli è dio, fa a suo modo, e non conchiude con argomenti umani.	Do ⁶ >Fa
IARBA	Femina al suo peggior sempre s'appiglia.	Mi>La
DIDONE	Questo è ben ver, perché s'appiglia all'uomo.	Sol>Do
IARBA	I regi hanno del dio più che dell'uomo.	Re>Sol
DIDONE	E pur muoiono i regi, e non i dèi.	La>Re
IARBA	La possanza dei re gli uomini affiena.	Fa>Si
DIDONE	Ma il fulmine de' dèi castiga i regi.	Do>Fa
IARBA	Lasciam' di disputar. Didon, t'adoro!	Sol>Do
DIDONE	Lasciam' di contrastar. Iarba, non t'amo!	Sol>Do

A questo punto, Iarba, nuovamente umiliato, per rispondere a Didone, è costretto a ripiegare sulla stessa sonorità dell'aria di Didone «Il mio marito»,

DIDONE

Questo è ben ver, perché s'appiglia all'uomo.^{xviii}

IARBA

I regi hanno del dio più che dell'uomo.

DIDONE

E pur muoiono i regi, e non i dèi.

IARBA

La possanza dei re gli uomini affrena.

DIDONE

Ma il fulmine de' dèi castiga i regi.

IARBA

Lasciam' di disputar. Didon, t'adoro!

DIDONE

Lasciam' di contrastar. Iarba, non t'amo!

IARBA

Disamato, disprezzato,
 volgo il piè ma non il core,
 che schernito e mal gradito
 tanto è fuori di sé stesso,
 quanto è dentro al suo dolore.
 Crudele, empia, superba,
 bestemmiar, maledirti il cor desia
 ma al mio dispetto sei la vita mia.
 Rivolgo altrove il piede,

e 'l cor mio resta qui.^{xix}

D'aita e di mercede
 veder non spero il dì,
 insanabile mal m'opprime il core,
 son disperato e pur nutrisco amore.
 Derelitto, ramingo,
 Didone, ahi, dove andrò?
 Lagrimoso e solingo,
 le selci ammolirò;
 dirà pur sempre agonizzando il core:
 son disperato e pur nutrisco amore.
 La ragione, lo sdegno
 voglion ch'io gridi e al ciel mandi i lamenti,
 né posso far ch'a fren la lingua stia;
 ma al mio dispetto sei la vita mia.

SCENA III^aDIDONE, ANNA, CORO di DAMIGELLE CARTAGINESI²²

DIDONE

Sta mane, mentre l'alba
 perleggiava rugiade
 e coloria con imperfetta luce
 il sonnacchioso e taciturno mondo,

segue nota 21

ESEMPIO 10, II.2

larba

Ri - vol - go al - tro - ve il pie - de,

bc

mail cor mio re - sta qui.

e questo sancisce in modo definitivo che è Iarba il soggetto debole della coppia. È interessante notare che tutte e tre le arie sono aperte da un tetracordo discendente, che enfatizza il legame fra i tre pezzi.

²² La scena è imperniata sul racconto inquietante del sogno fatto da Didone: «parvemi, che una spada / il sen mi trafiggesse». In cinematografia, questa tecnica è definita *flashforward*, e consente di anticipare avvenimenti futuri. Quello che invece cerca di ottenere Busenello è esattamente il contrario: ricordare al pubblico la tragica fine di Didone nell'*Eneide*, gli consente d'imprimere risalto maggiore alla sua scelta di modificare il finale della vicenda narrata da Virgilio. Il racconto di Didone è reso musicalmente da un recitativo patetico nell'area tonale

vidi, cara sorella,
 un terribile sogno
 che spaventommi, e mi spaventa ancora;
 e non voglio e non posso
 l'anima riaver da un freddo orrore
 che agghiaccia omai tutti gli uffici al core.

ANNA

Manda i sogni bugiardi
 a involversi nei fumi;
 sprezza i vani fantasmi,
 scaccia l'ombre insolenti
 Pur troppo il giorno somministra affanni
 senza che ancor la notte accresca danni.

»Indiscreta natura
 »tutto il di ci tormenta,
 »e non assolve il sonno
 »da chimere scortesie.
 »Dormono le palpebre illanguidite,
 »e pazza fantasia con noi fa lite.
 »Umanità infelice
 »desta sempre combatti
 »con altri o con te stessa,
 »o col caso o col cielo,
 »e quando avvien che il sonno i sensi
 [ingombre,
 »sei destinata a contrastar coll'ombre.

Ma il sogno e la follia
 son ambi d'una scola,
 ambi senza discorso,
 senza misura o freno.
 Rallegrati, Didon, col vero lume,
 e lascia i sogni all'oziose piume.

Ma dimmi, e che vedesti
 che disturbò la pace a tuoi pensieri?

DIDONE

Parvemi, ch'una spada

il sen mi traffigesse,
 e che l'alta Cartago, ohimè, cadesse.

ANNA

Cessi il ciel tali auguri!
 Non paventar, regina,
 mille prestigi e mille
 simulacri deformati il sonno unisce,
 ma all'apparir del di tutto sparisce.

DIDONE

Inteso ho molte volte, in gravi accenti,
 da più saggi e prudenti,
 che il sogno mattutino
 gran vaticinio sia;
 e quasi sotto la cortina o il velo,
 misteri e profezie ci mostri il cielo.

ANNA

Se il cielo è tutto luce e tutto raggi,
 come vuoi tu, ch'ei mandi
 per messaggier sue, le larve e l'ombre?
 L'immaginare umano
 ha formate a sé stesso
 le frenesie del prestar fede a sogni.
 Pensa, cara Didone,
 non conosciam noi stesse
 quando abbiam gl'occhi aperti,
 e indovine saremo coi lumi chiusi?^{xx}
 Son pazzie, credi a me! Serena omai
 del tuo bel viso i luminosi rai.

SCENA IV^a

GIUNONE, EOLO²³

GIUNONE

Le ceneri troiane
 non soddisfanno ancora

segue nota 22

di La, interrotto dall'intervento di Anna, che cerca di consolare Didone con un recitativo più danzante che gravita in quella di Re.

²³ Con questa scena riprende il nodo legato a Enea e finalmente compare Giunone: in lei, l'antico odio verso Troia non si è spento nemmeno dopo la rovina della città. A parte la sua antica rivalità con Venere, madre di Enea, ella sa che se il troiano raggiungerà il Lazio vi getterà il seme della stirpe romana, cioè di quel popolo che potrà annientare la potenza di Cartagine, la città da lei prediletta. Giunone non può quindi permettere che Enea riesca nella sua impresa; così, con l'aiuto di Eolo, gli scatena contro una violenta tempesta, che per sua sfortuna sbatte le navi troiane sulle coste dell'Africa, proprio nei pressi di Cartagine.

al mio giusto disdegno.
 L'ira, benché gioisca
 nel bere ogn'or dell'offensore il sangue,
 non s'appaga però finché non vede
 nel mezo a strage, agl'occhi altrui palese,
 l'alta vendetta sormontar l'offese.
 »Sofferto oltraggio, attosca^{xxi}
 »le viscere all'onore,
 »ma vendicato oltraggio
 »all'onore è salute:
 »morde lo scorpione,
 »ma se l'uccidi e l'applichi alla piaga,
 »al suo dispetto il suo velen ti sana.
 »Così, l'ingiuria vendicata a pieno,
 »salda all'altrui decoro ogni ferita;
 »rende al trafitto onor, salute e vita.
 »Io, del re dell'olimpo
 »venerata consorte,
 »fui da Paride in Ida
 »disprezzata e posposta a Citerea?
 »Ben vendicate, in parte,
 »ho le passate offese, e staran l'ossa
 »degli'estinti troiani
 »e nude, e insepolti
 »a far tacita fede ai dì venturi,
 »ché contro i numi irati
 »i regni e i regnator non son sicuri.
 »Ma dal fil della falce
 »della morte che in Troia
 »pur tanti esanimò, fuggito, Enea,
 »va col padre e col figlio
 »promovendo i destini a cose nove.
 »E se non sarò presta
 »a spezzar le figure ai gran disegni
 »e a soffocar nel punto
 »le linee de' pensieri al fuggitivo,
 »veggo bandiere alzarsi,
 »eserciti formarsi,
 »e d'impero aggrandir sì vasta mole,
 »che stancherassi in circondarla il sole.
 »Prodigioso volo,

»porta l'armata de' troiani in modo
 »che l'occhio non la segue,
 »il pensier non la giunge:
 »effetto portentoso
 »di propizia fortuna.
 »Ma voglio che sommerso Enea rimanga,
 »così, Priamo svenato,
 »Troia dal foco spenta,
 »Enea tra l'onde absorto,
 »adempito averanno
 »con diverse ruine un solo sdegno.
 Qui venni a ritrovar il dio de' venti,
 Eolo, cortese e obbligato nume
 alla mia deità. Dalle caverne
 esci nume degl'Austri, e Aquiloni,
 e di Giunone irata
 odi le istanze e approva le ragioni.

EOLO

O dea non occorreva
 discender dalle stelle,
 bastava, col divin di tua virtute,
 ispirarmi nell'alma i tuoi comandi.
 Pende mia volontà da' cenni tuoi,
 eccomi ubbidiente a quanto vuoi.

GIUNONE

Enea, quel reo, quell'empio
 – ma dirò peggio – quel troiano, ha gonfie
 le vele in mezo all'onde;
 io voglio che tu affonde
 lui, co' suoi legni, a più sepolti abissi.

EOLO

Ubbidisco. O miei servi, o turbi, o venti,
 armisi d'impeto,
 d'orgoglio insolito,
 la vostra lena sempre infaticabile,
 e gite là, nell'africano gurgite,
 e quante navi con troiane insegne
 ritrovate varcar gl'umidi campi,
 urtate e confondete,
 affondate, immergete e sommergete!²⁴

²⁴ La descrizione della furia dei venti scatenati da Eolo «O miei servi, o turbi, o venti / [...] / affondate, immergete e sommergete!» è affidata a questo brano strumentale nella sonorità di Mi, definito «Sinfonia navale» nel manoscritto:

SCENA V^a

NETTUNO, CORO di NINFE MARINE

NETTUNO

Smoderati, insolenti
 nemi, turbini, venti!
 A chi dic'io? io vi farò! Chi turba
 del tranquillo elemento,
 della placida calma
 senza gl'imperi miei la bella pace?
 Perché tanta licenza?
 Sgombrate da miei regni,

famiglia violente,
 superbi esecutori
 di cieco imperio e di volere insano.
 Fuggite omai, fuggite
 satelliti mal nati
 della plebe de' dèi,
 schiera troppo oltraggiosa a regni miei.
 Voi, maritime ninfe,
 voi, dell'ondoso mondo amici numi,
 rimuovete da scogli, e sollevate
 le naufraganti e misere carine,
 che tarde non fur mai grazie divine!

segue nota 24

ESEMPIO 11, II.5

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system includes a vocal line (soprano) and four instrumental lines (flute, oboe, violin, and bass). The second system continues the vocal line and the four instrumental lines. The music is in 6/4 time and G major. The vocal line features a melodic phrase with a final cadence. The instrumental lines provide harmonic support and rhythmic accompaniment.

SCENA VI^aVENERE *in abito di ninfa*, AMORE, LE GRAZIE

VENERE

Già del lido africano,²⁵
 com'apunto Fortuna a me promise,
 è vicino alle rive il mio gran figlio.
 Qui Didone è regina, e temo ch'ella
 per opra di Giunone
 ordisca tradimenti al pio troiano.
 Amore, io ti vorrei
 essecutor de' stratagemmi miei.

AMORE

»Madre pensa e comanda,
 »ch'io volo e t'ubbidisco.

Da tua sola beltà
 nacque mia deità, madre divina,
 e però pronto amor a te s'inchina.
 Sol mi piace beltà.
 Chi bellezza non ha, non cerchi amore:
 dove beltà non è, Cupido more.
 Or la tua volontà
 mi mandi ov'è beltà, s'ho da ubbidire,
 ché fuor d'un viso bel non so ferire.

VENERE

Io voglio che tu prenda
 la figura d'Ascanio,
 e quando tu sarai
 dalla regina Dido accolto in grembo,^{xxii}
 pungila dolcemente
 col tuo dorato strale
 sì ch'accesa d'Enea tosto rimanga
 e 'l dolce mal soavemente pianga.
 Io farò in tanto che le Grazie mie
 portino Ascanio, c'ora in nave dorme,
 all'Acidalia monte.
 »Così v'impongo, andate,
 »e 'l fanciul dormiente
 »dalle navi rapite
 »e invisibili gite e 'l custodite.

GRAZIE

»Pronte voliamo^{xxiii}
 »e essequiamo
 »quanto imponi, o ciprigna,
 »del famoso troian madre benigna.

AMORE

»E io, m'invio volando
 »a diventar Ascanio, o madre, a dio.

segue nota 24

Mentre un recitativo furioso rende musicalmente la successiva collera di Nettuno:

ESEMPIO 12, II.5

Nettuno

Smo-de-ra-ti, in-so-len-ti nem-bi, tur-bi-ni, ven-ti!

bc

²⁵ Dopo Giunone, Eolo e Nettuno, entra in campo Venere che, valutando l'utilità immediata per il proprio figlio, con la complicità di Amore, fa in modo che Didone si innamori di Enea. Interessante la struttura metrica dell'aria di Amore, un'aria 'danzante', in tempo ternario nell'area tonale di Do, ch'è il secondo caso di aria fissata in forma 'sintetica' (viene cioè fornita la musica solo per la prima strofa, mentre per le altre è stato scritto il solo testo poetico a piè di pagina). Accanto alla specificità metrica e al suo organizzarsi strofico, nelle arie di questo periodo un ruolo importante è giocato dalla terminazione dei versi. *La Didone* non offre molti esempi di terminazioni diverse da quella piana e tra i pochi casi, dopo i quinari sdruciolli di Ecuba (1.7), rientra «Da tua sola beltà», tre strofe formate da un settenario tronco e due endecasillabi (successione che echeggia il lamento di Cassandra «L'alma fiacca svanì», con quattro settenari tronchi e due endecasillabi, 1.4). Al di là degli intenti, il verso tronco ha avuto molta fortuna nella poesia per musica perché rendeva accessibili le clausole cosiddette maschili, efficaci per chiudere i periodi con maggior decisione.

VENERE

»Vanne garzon celeste,
 »dio delle maraviglie;
 »sciegli opportuno il tempo e osserva il loco
 »ove il tuo dardo sodisfar mi deve;
 »tua pargoletta man d'intatta neve
 »su l'anima a Didon semini il foco.
 »Qui nasconder mi voglio
 »e dimostrarmi poi quando sie tempo.

SCENA VII^a

ENEA, ACATE, CORO di TROIANI

ENEA

Campioni invitti e gloriosi eroi²⁶
 che meco sofferendo aspri disagi,
 portate nella fronte
 della patria commun l'alto ritratto,
 onde possiam chiamarsi
 Troia peregrinante;
 pur col favor de' fati,
 del ciel con i sussidi,
 siam pervenuti al fin dall'onde ai lidi.

Non fu natural vento, al creder mio,
 che ci ha fatto volar per tante miglia;
 di così nova e strana maraviglia
 (siatene certi) il solo auttore è dio.

Quel che sembra periglio al primo aspetto,
 dischiude le fontane alla salute;
 fa la fisica man punture acute,
 e pur di sanità ne trae l'effetto.

Pazzia rassembra, o pertinacia sola,
 il batter sassi con serrata mano,^{xxiv}
 e nondimen si vede uscir pian piano
 quel foco che ci scalda e ci consola.

Così va! Conosc'io l'arti del cielo:
 sotto ombre di flagel lusinghe adopra.
 Mai non è mal quel che ci vien di sopra:
 i dèi son tutti caritade e zelo.

Superate i furori
 della fortuna avversa e inclemente,
 ché la ruota di lei,
 manderà da suoi raggi alti splendori,
 sotto il carro in trionfo a vostri onori.
 Il recinto del mondo
 è fatto per chi vince:
 né si vince con l'ozio né col sonno.
 Disagio e sofferenza,
 temprano il bronzo eterno a nomi illustri,
 alzano statue alle memorie insigni.
 Nostra vita è un contrasto con la sorte,
 e la fama immortal costa la morte.

ACATE

Signor »chi teco viene
 »nobilita il suo stato:
 »l'assisterti è decoro,
 »il servirti è grandezza.
 »Se le cose non nate avesser senso,
 »vorriano esser prodotte in tuo servaggio.
 Non è caduta Troia,
 cader solo le mura,
 ma la virtù troiana in te s'è unita,
 in te raccolta vive,
 e l'eterno a sé stessa in te prescrive.
 I perigli minuti
 di te non sono degni,
 se teco viene in prova la fortuna,
 armisi de' suoi casi
 più forti e violenti;
 adopri sue vicende
 più mostruose e fiere
 e al fine, a piedi tuoi, venga a cadere.

²⁶ Dopo le scene 'divine' che sono servite a Busenello per fornire le coordinate spazio-temporali e le informazioni su quanto sta accadendo a Cartagine, in questa e nelle scene immediatamente successive (fino a II.10), l'azione procede speditamente e anche la musica asseconda questa linearità dinamica. Il recitativo è predominante, a eccezione delle soluzioni musicali più strutturate in II.9, e possiamo perciò sostenere che l'obiettivo di Cavalli fosse di assecondare il libero disporsi dei versi sciolti. Certo l'intreccio complesso della *Didone* necessita di agio nei dialoghi, e conseguentemente Cavalli intona queste sezioni con mano molto più corsiva rispetto alle soluzioni adottate per i momenti maggiormente carichi di connotazioni emotive.

SCENA VIII^aVENERE, ENEA, NUNCIO, ACATE²⁷

VENERE

L'amor materno vuol ch'io mi discopra,
ma pur vo' trattenermi alquanto ancora.

ENEAS

A chi possiamo dimandar, o Acate,
qual region sia questa?

ACATE

Mira colà, signor, ninfa gentile^{xxv}
che notizia sicura
darà, di ciò che brami.

ENEAS

O ninfa, in cui le luminose idee
impressero bellezza
che i paragoni sprezza,
dimmi, s'al tuo sembiante
non sfiori invido tempo il bel vermiglio,
qual provincia, qual terra
è questa ove noi siamo?
Se però terra può chiamarsi, dove
veder si lascia tua beltà divina.

VENERE

Questo è 'l lido african. Di qui non lunge,
è l'eccelsa Cartagine ove impera

Didone, la bellissima regina,
già vedova rimasta^{xxvi}
del famoso Sicheo.

NUNCIO

»Signor, mentre su 'l lido
»il tuo canuto genitor usciva,
»stuol numeroso di feroci genti
»sorti dal bosco, e con insulti e armi,
»l'ha condotto prigione. Ben mille spade
»s'opposero de' nostri,
»ma al fine sanguinosa
»della fiera tenzone,
»fu vinta dalla forza la ragione.

VENERE

»Non dubitar, signor, alla regina
»senz'altro indugio ambasciatore manda,
»che impetrerai del padre
»la libertade; e troverai Didone
»altrettanto trattabile e clemente,
»quanto audace e feroce è la sua gente.

ENEAS

Acate va'! Prega, disponi, impetra^{xxvii}
a pro del padre mio. Conduci teco
Ascanio, e in dolci modi
e in efficaci note,
per il grande avo suo, preghi il nepote.

²⁷ Nella partitura, oltre a Venere, Enea, Nunzio e Acate compare Ilioneo, che lo stesso Busenello, nell'elenco dei personaggi seguente l'argomento, definisce «Ambasciatore compagno di Enea»: II.8 prevede quindi, a differenza di quanto accade nel libretto, interventi affidati a entrambi i personaggi. È probabile che Busenello, in fase di revisione, abbia deciso di eliminare Ilioneo da questa scena, non accorgendosi dell'incongruenza che ne sarebbe derivata, visto che questi compare o viene citato tra i personaggi in tre scene nella partitura (II.8-9, III.6), mentre nel libretto del 1656 (dove è ridotto quasi a una comparsa), viene menzionato da Enea insieme a Acate in III.6. Ma chi è dunque l'ambasciatore in II.9? Stando all'elenco dei personaggi che segue l'argomento, dove viene definito «Ambasciatore compagno di Enea» dovrebbe essere Ilioneo, ma dal libretto pubblicato dovrebbe trattarsi di Acate, a cui si rivolge Enea, dopo aver appreso della cattura di Anchise da parte dei cartaginesi, esortandolo a perorare la sua causa presso Didone. E qui Busenello forse dev'essersi reso conto del problema, se ha deciso di indicare un generico «ambasciatore» (una funzione plausibile, del resto, in un'edizione letteraria). I problemi di coerenza sorgono però proprio a causa di quello che accade all'inizio di III.6. Anche il lettore seicentesco meno accorto si sarà chiesto a questo punto chi è questo Ilioneo e che ruolo abbia avuto fino a questo punto nel dramma. Nella partitura tutti questi problemi sono invece risolti, perché Enea esorterà Ilioneo, e non Acate, a recarsi presso Didone, e ciò rende verosimile che nel corso dell'atto terzo Enea possa rivolgersi anche a Ilioneo. Non entreremo nel merito della questione ma è anche probabile che la situazione dell'edizione non sia il frutto di una revisione da parte del librettista, ma di una svista del copista che, mentre lavorava aveva davanti anche un libretto che molto probabilmente riproduceva quello che abbiamo riscontrato nell'edizione del 1656. Un allestimento moderno, a patto di non trasportare la parte di Ilioneo che è un contralto mentre Acate è un tenore, deve a questo punto seguire la versione presente nella partitura.

ACATE

Vado signor al lido, e quivi spero
trovar scorta fedel che m'assicuri
dall'error della strada; e sia mia cura
di conseguir il tuo bramato intento.

ENEAS

Ma tu, chi sei bellissima al sembante,
alle maniere più che umane? Dimmi
dell'esser tuo, del nome.

Tua modestia cortese
non impedisca a se gli onori suoi,
né faccia peccar me di mal costume.
E non è ben che il nome sia secreto
mentre si vede il merito palese.

Consenti ch'io t'onori
conforme al molto de' doveri miei,
e, se celeste sei,
mi ti prostri umilissimo e t'adori.

VENERE

Dunque non riconosci
la madre tua divina,
ch'ha lasciata per te la regia eterna,
e t'indriccia e t'assistee, e ti governa?

ENEAS

Or sì, ch'io ti conosco,
diva e madre e m'inchino;
e raccomando in pianto filiale
a tua pietade il derelitto Enea.

VENERE

Alzati non temere:
seguì gl'ambasciatori,
ch'avrai felice il porto,
cortese udienza, e tutto impetrerai
quanto richiederai.

ENEAS

Sì tosto mi abbandoni,
e supprimi nell'alma mia obbligata
anco i ringraziamenti?

»O santa deitade!

»Tua natura, benefica e cortese,

»ti move a favorire

»e non ambisci i complimenti umani;

»e però, quando hai dati

»i benefici, subito t'ascondi.

»Al contrario fa l'uomo:

»vuol esser ringraziato

»prima che favorisca.

Andiam commilitoni,
cercarem guide che ci adduca omai
alla regia Cartagine vicina,
all'alta maestà della regina.

SCENA IX^a

DIDONE, DAMIGELLA, AMBASCIATORE, AMOR *in forma*
d'ASCANIO

DAMIGELLA

Giunge un ambasciator d'Enea troiano,
che da tua maestade udienza chiede.

DIDONE

Venga l'ambasciator! Esponga, udiamlo.

AMBASCIATORE^{xxviii}

Non so se tanto avrà di spirito il core²⁸
che possa raccontare, alta regina,
de' troiani infelici

prodigioso il numero de' mali;
ma supplirà, delle parole in vece,
un duol loquace, un lamentoso pianto.

Del glorioso Enea,
nome famoso in Asia e al mondo tutto,
in riverenti uffici,
queste lagrime sono ambasciatrici.

DIDONE

Amico, arrivi in parte
ove pietà de' peregrini alberga.
Non caderanno in discortese orecchio,
ma saranno raccolte,
da sentimento pio, le tue proposte.

So dell'inclito Enea

e 'l nascimento e l'opre.

Se di lui nuncio sei,

non aprodasti male a lidi miei.

²⁸ Nel racconto di Ilioneo rivive tutto il finale della tragedia troiana. Il libero modellarsi della musica sui nuclei sintattici del testo, a questo punto, si interrompe per lasciare che i tetracordi possano mettere in evidenza i momenti salienti del racconto.

AMBASCIATORE

Serie di casi improperi e crudeli
 fece del mio signor barbaro scherzo.
 Tra l'insidie mortali, il foco e l'armi
 d'Ulisse, d'Agamennone e d'Achille,
 precipitò la nostra patria, e andaro
 le vite in sangue a formar fiume orrendo,
 le cui sponde e arene
 sono ceneri e ossa
 funeste, senza essequie e senza fossa.
 Scampammo dalle fiamme

all'instabil ricovero dell'onde.

Ci spinse un elemento
 nelle fauci dell'altro.
 Dubiosa la morte
 se spegner ci doveva,
 o nell'acque o nel foco;
 tra contrari motivi
 irresoluta, al fin ci lasciò vivi.
 E dal mare e dal foco bersagliati,
 fuggiti dalle polvi e dagli abissi,
 reliquie di noi stessi,

segue nota 28

ESEMPIO 13, II.9

Ambasciatore

ren - ti_uf - fi - ci, que - ste la - - gri-me

so - no am - ba - scia - tri - - - - ci.

Non diversamente dalla tecnica utilizzata da Busenello, il ritorno del tetracordo, seppur in forma diversa, nel corso della scena, struttura la stessa in quattro blocchi: *a.* richiesta d'udienza *b.* anticipazione dell'epilogo tragico della guerra di Troia *c.* racconto *d.* offerta di ospitalità e protezione. La narrazione delle sventure di Enea, è incorniciata da un tetracordo cromatico ascendente

ESEMPIO 14, II.9

Ambasciatore

le vi - te_in san - gue a for - mar fitu - me or - ren - do le cui

spon - de_e a - re - ne so - no ce - ne-ri e os - sa

e da un tetracordo maggiore discendente. La diversa funzione dei due tetracordi è connessa al contenuto del testo poetico.

ressidui de' naufragi,
 mal condotti e sdrusciti,
 dato abbiám fondo agli africani liti.
 Ma dove alta risplende
 tua maestà sublime,
 la terra si fa cielo:
 paradiseggia il loco.
 Il respirar quest'aure
 beatifica i cori.
 E, dalla tua sembianza,
 atta e possente, ad abbelir l'inferno,
 prendono i lieti di sereno eterno.
 Ti supplico, o regina
 e di pace e di porto,
 e del cadente Anchise,
 padre del grand'Enea,
 fatto prigion dalle tue genti armate,
 deh, concedimi in don la libertate.
 Se il sol, che volle impoverir sé stesso
 per arricchir de' raggi il tuo bel volto
 non secchi i gelsomini
 ch'inalbano il candore al tuo bel seno;
 se quando la natura ti produsse

incarnò la pietade
 nel magnanimo tuo genio cortese,
 onde sei degna omai d'altari e tempi,
 le preci mie delle tue grazie adempi!

DIDONE

E pace e porto io ti concedo, amico;
 e libero ti dono
 il prigion che dimandi;
 e la città, e la regia,
 che qui vedi, è già tua.
 Vanne alle navi, e qui conduci omai
 quell'eroe sì famoso,
 che co' titoli suoi, chiari e illustri,
 mette al secolo nostro
 sì preziosa e nobile corona,
 che cupidi di gloria
 n'avranno invidia eterna i dì venturi.
 E Cartagine mia, tra tanti onori,
 orni i principi e i fondamenti indori.

ASCANIO

Piovan le sfere²⁹

su questa regia,
 nemi di grazie, e 'l ciel sia sempre vago
 di prosperar, di sublimar Cartago.

segue nota 28

ESEMPIO 15, II.9

Ambasciatore

Se il sol, che vol-le im-po-ve-rir se stes-so per ar-ric-chir di rag-gi il tuo bel vol-to non

sec-chi i gel-so-mi-ni ch'i-nal-ba-no_il can-do-re_al tuo bel vol-to

Un arioso strofico in tempo comune e nella sonorità di Re, affidato ad Ascanio chiude questa prima parte della scena.

²⁹ Busenello fa una scelta molto efficace dal punto vista drammaturgico: la conoscenza tra Enea e Didone, infatti, è sapientemente preparata e fatta precedere da quella tra Didone e Ascanio. Fin dalle premesse è dunque chiaro che Ascanio giocherà un ruolo centrale per le sorti dei due futuri amanti. Anche in questo caso, l'aria è scritta in forma abbreviata nella partitura: viene composta solo la prima strofa, mentre i versi delle successive sono riportate in calce alla pagina. Risulta interessante la disposizione dei versi, perché il copista non scrive quartine, come nel libretto, ma terzine: i primi due versi non sono considerati due quinari ma un decasillabo.

Bella regina,
 per ringraziarti,
 figurati vedere a tutte l'ore
 su le mie labbra l'obbligato core.
 L'etade mia
 piccole offerte
 può contraporre a beneficio tanto:
 un ossequio bambin ti bacia il manto.

DIDONE

E chi sei tu, bellissimo fanciullo,
 che in età pargoletta
 hai sensi così adulti?^{xxix}

AMBASCIATORE

Questi è, del grand'Enea,
 Ascanio unico figlio.

DIDONE

Amico, errasti e m'offendesti: dirmi
 dovevi tu dal bel principio quale
 fosse questo fanciullo,
 onde onorato avessi
 lui con altre accoglienze e in altri amplessi.
 Ma si emendi ogni error: siedimi in grembo
 figlio d'un semideo.
 Ecco, io bacio le gote
 della diva di Cipro al bel nepote.

ASCANIO

Regina, ecco mio padre
 che viene ad inchinarsi
 alla tua maestade.
 Miralo un poco, e dimmi,
 non ha torto il destino
 a farlo andar ramingo e pellegrino?

DIDONE

Ohimè, che aspetto luminoso, e grande!
 Che movimento, che guardar, che ciglio!
 Ben d'una deà si vede esser lui figlio.

SCENA X^a

ENEAS, DIDONE, ANNA, MESSO

ENEAS

Bellissima regina,
 giunge alla tua presenza
 un peregrin troiano,
 un guerriero infelice,

che porge la man nuda e chiede pace.

Non m'abbrucchiò l'incendio
 della patria caduta,
 non m'ingiottiro l'onde
 del mare essasperato,
 perch'io potessi consacrarmi vivo
 a te, che sei della sovrana luce
 vivo riflesso e animato raggio.

Quel che costa la vita,
 non può costar più caro,
 ma s'io mille e mill'alme avessi spese
 per comprar solo un'ora
 del godimento che in mirarti io provo,
 in sì felice loco,
 speso avrei nulla o poco.
 Deh, per accoglier le sventure mie,
 della pietade tua dilata il lembo
 e degli orrori miei serena il nembo.

DIDONE

Come pungono, ohimè, soavemente
 le di costui parole!
 Ora del padre tuo, che sta prigionero,
 la libertà commisi,
 e all'orator, ch'a nome tuo mi espose
 desiderio di pace, agio di porto
 tutto donai ben pronta.

La cortesia diventa
 sopra sé stessa illustre e onorata,
 quando vien teco usata.
 L'esser da te pregata, o semideo,
 cresce decoro alle grandezze mie;^{xxx}
 mentre posso giovarmi,
 io mi devo stimar più che regina.

Lo scalpel, se lo miri,
 è martirio del marmo,
 e pur, talor, d'un dio gli dà figura.
 Così, se la fortuna
 ti disturba e molesta in apparenza,
 nondimeno s'adopra
 per porre in chiaro tua virtù divina.

O là, vadasi al porto,^{xxxi}
 vi si arrechino cibi,
 si ristorin le navi,
 e soldati e nocchieri, e ciurme e genti,
 e qui portate omai
 ciò che può consolar chi dal viaggio

deve stanco patir, se patir puote
 alto germe divin, prole de' dèi.
 Gradisci, o semideo, gli uffici miei.

ENEAS

Regina, io son confuso.
 L'anima mia vorrebbe
 concepir il suo debito al tuo merito,
 ma l'obbligo disperde
 i pensieri in sé stesso:
 sta il buon voler dal non poter oppresso.
 E non formo parole
 per non scemar, parlando,
 la gloria che dall'obbligo mi nasce;
 e mentre il cor nell'obbligo ti onora,^{xxxii}
 onorato t'adora.

SCENA XI^a

TRE DAMIGELLE di CORTE³⁰

PRIMA

Udiste, o mie dilette,
 le dolci parolette
 della nostra regina al forastiero,
 al troian cavaliero?
 Le vacillan del pari il core e 'l piede:
 e più cieco d'Amor chi amor non vede.

SECONDA

Vorace fiamma chiusa
 sempre sé stessa accusa.
 Il foco, ad onta pur d'ogni divieto,
 sdegnata di star secreto.
 Dal tributo amoroso de' tormenti
 gl'istessi regi ancor non vanno essenti.

³⁰ All'incontro tra Didone ed Enea, durante il quale è maturata la passione della regina cartaginese per il suo ospite, segue una scena che, come al solito, ha lo scopo di anticipare l'evoluzione di una situazione emotiva futura. Questa e la scena immediatamente successiva, apparentemente irrelate, sono intimamente connesse a III.2 e III.9-10, dove tornerà nuovamente la medesima costellazione di personaggi (tre damigelle di corte e Iarba). Anche la struttura musicale si fa più articolata. Busenello propone un impianto strofico, che Cavalli sfrutta solo in parte, realizzando un recitativo strofico con ritornelli. Ma a differenza di altre forme analoghe impiegate nel corso dell'opera, a sigillo dei tre interventi Cavalli pone tre ritornelli diversi:

ESEMPIO 16a, II.11, 1 ritornello

TERZA

Questo troian signore
a Dido ha tolto il core.
Così a piedi d'amor, s'inchina e cade,

superba maestade.
Né si lagni Didon, perché alla fine
son donne come l'altre le regine!

segue nota 30

ESEMPIO 16b, II.11, II ritornello

ESEMPIO 16c, II.11, III ritornello

Oltre a dare adeguato spicco musicale alla situazione scenica, in particolare all'eccitazione delle tre dame, questa 'anomalia' rende, in modo altrettanto efficace, il rovesciamento delle regole e dell'ordine 'morale' in atto, preparando la strada alla 'pazzia' di Iarba.

TUTTE

Sì, sì, nostra signora
del troian s'innamora!
Tra questi novi cavalieri erranti
provediamci d'amanti.
Il rigor d'onestade a terra cada:
la regina in amor ci fa la strada!

Iarba re, Iarba eletto
a stancar i trionfi,
a far sudar le glorie
è posposto ad Enea?
A un forastier mendico
che scampa dalla terra,
ch'è scacciato dal mare,
ond'hanno l'opre sue
penuria di elementi?
Perseguitato con ugal rigore
dagl'incendi e dai venti?
Dalla regina, Enea mi s'antepone?
Quando nacquer le femmine, moriron
il discorso, il giudizio e la ragione.
O crude angoscie mie!
Son gemelle le donne, e le bugie!
Gelosia venenosa,
gelido mostro, e rio,
se cerchi il pianto mio, lo cerchi in darno!
Una lagrima sola m' esce a pena:
disperazion ne disseco la vena!
E io lascio il mio regno,
[la corona depono,]
abbandono lo scettro,

SCENA XII^aIARBA *solo*³¹

O castità bugiarda,
quanti difetti copri,
quanti vizi nascondi!
Co' tuoi fallaci e scelerati modi,
abbelisci le colpe, orni le frodi.
Didon meco si scusa
con le polvi e con l'ossa del marito;
meschia i colori e fabbrica i pretesti
per escluder dal sen le preci mie.
Son gemelle le donne e le bugie!
Iarba re, Iarba nato
a insospettir con la potenza e l'armi
e Pluto negli abissi e Giove in cielo.

³¹ Alla notizia che Didone ha preferito Enea a lui, Iarba impazzisce. Tutto questo è però sviluppato attraverso una graduale intensificazione dell'instabilità emotiva del personaggio. Dal punto di vista metrico, l'inserzione del *refrain* poetico-musicale «Son gemelle le donne e le bugie!» (es. 17b), questa volta, più che strutturare il testo, ha la funzione di connotare la progressiva instabilità psicologica di Iarba. La reiterazione regolare e implacabile del verso, scandisce alla fine di ogni segmento l'acuirsi del meccanismo di malattia, tanto che dopo l'ennesima ripetizione «Iarba si straccia l'abito». Isolando i primi quattro versi dell'intervento di Iarba (es. 17a) e dando a essi risalto per mezzo di due tetracordi discendenti, Cavalli, oltre a illustrare la condizione iniziale di frustrazione del personaggio, ne prepara in modo graduale l'evoluzione emotiva.

ESEMPIO 17a, II.12

Iarba

O ca-sti-tà bug-giar-da quan-ti dif-fet-ti co-pri, quan-ti vi-zi na-scon-di

bc

con tuo-i fal-la-ci e sce-le-ra-ti mo-di a-be-li-sci le col-pe, or-ni le fro-di

e m'induco a pregare?
 Lingua nata ai comandi,
 lingua ch'a pena forma le parole,
 mentre il cenno de' regi è imperio muto,
 discende a supplicare e è schernita?
 Ma pur anco, o Didon, sei la mia vita!
 E amo, e spero ancora.
 E pur in onta delle mie follie,
 son gemelle le donne, e le bugie!
 (*Qui Iarba si straccia l'abito*)
 Così stracciar e sviscerar potessi
 da questo sen, da questo cor, l'imgo
 di quel viso assassin che m'ha ferito!
 E, annullati gli amori
 terminar i furori.
 Maledetta la fiamma
 che inceneri il mio petto!
 No – mi ridico, e mento –
 la natura creante
 nel partorir Didone,
 non produsse un bel viso
 ma incarnò un paradiso.
 Anzi, no, che vaneggio?
 È Didone un inferno

e in lei son io dannato al foco eterno!
 Ma Didon m'ha schernito,
 e io, cieco e piangente,
 vo cercando a tentoni,
 a suon d'aspro martel, le mie ragioni.
 Deh gridi, verità, fa ch'ogn'un senta
 che un ostinato amor pazzia diventa!^{xxxiii}
 Non possono i poeti a questi di^{xxxiv}
 rappresentar le favole a lor modo:
 chi ha fisso questo chiodo
 del vero studio il bel sentir smarrì.

SCENA XIII^aIARBA, *un* VECCHIO³²

IARBA
 O bella oltre ogni stima,
 degna di prosa e rima,
 e che il bel nome tuo sempre s'imprima
 d'un bue pugliese in su la spoglia opima!
 Meritevole sei,
 che in suon d'f, fa, ut,
 ti canti in un l'Arcadia e 'l Calicut!

segue nota 31

ESEMPIO 17b, II.12, *refrain* poetico-musicale

Iarba

Son ge-mel-le le don-ne e le bu-gi - - - e

bc

Dopo essersi stracciato l'abito Iarba, seppur rassegnato e prostrato, sembra rinsavire, ma la reazione che seguirà di qui a poco smentirà l'illusione di una conquistata serenità nel finale di scena.

³² Sia il libretto che la musica rendono in modo mirabile la 'manifestazione' della pazzia di Iarba attraverso le frasi senza senso pronunciate dal protagonista prima di fuggire, e una struttura musicale più articolata:

IARBA	O bella oltre ogni stima,	<i>recitativo</i>	e: Sol
	... d'un bue pugliese in su la spoglia opima!	Re>Sol	
	Meritevole sei,	<i>arioso</i>	♩: La
	... ti canti in un l'Arcadia e'l Calicut	Mi>La	
	Or ascoltami tu,	<i>recitativo</i>	e: Re
	... che v'è dentro l'augel dal becco storto?	La>Re	
VECCHIO	O dell'uomo infelice	<i>recitativo</i>	e: Sol
	... passiamo dagli amori alle pazzie.	Re>Sol	
	Passa l'oggetto bello	<i>arioso</i>	♩: Mi
	... e all'ebrietà s'apre la strada	Si>Mi	
	Così dolce	La>Re	<i>recitativo</i> e: Re

Or ascoltami tu,
guarda un poco là su,
se tu vedi una gabbia.
O ti venga la scabbia!
Ancor non ti se' accorto
che v'è dentro l'augel dal becco storto?
(Qui Iarba fugge via)

VECCHIO

O dell'uomo infelice
più infelici vicende!
Un bel viso inamora
e poi tormenta e accora

e, in un breve girar d'un solo die,
passiamo dagli amori alle pazzie.
Passa l'oggetto bello
a lusingar il core,
ma si muta il diletto
in furioso affetto.
Così, dolce bevanda il gusto aggrada
e all'ebrietà s'apre la strada.
(Ballo de' Mori africani)

Fine ATTO II

segue nota 32

A chiudere l'atto, l'intervento di un vecchio, che commenta quanto accaduto. Com'è possibile vedere dallo schema, Cavalli non muta la struttura musicale. La sostanziale affinità tra la concezione dell'intervento di Iarba e quella del vecchio, rende molto bene il nesso che lega i due testi.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

DIDONE, ANNA

DIDONE

Qual violenza interna,³³
qual forza sconosciuta
mi fa tremar le viscere innocenti
e mi toglie e mi rubba
di me stessa il dominio,
e mette in schiavitù l'anima mia?^{xxxv}
Qual mano, o dio, qual mano
soavemente cruda,
dolcemente superba,
con coltello invisibile e fatale,
senza avermi pietà svena il cor mio,
e mentre me lo svena
vuol ch'al dispetto della morte io viva?
Chi queste membra afflitte
disabitò di spirti e di calori?

Chi mi sforza a singulti?
Chi sprema, chi distilla
dall'anima infiammata acque di pianto?
Chi al cor mio diede l'ali, ond'ei mi vola
fuor del petto e si ferma,
doppo corsi raminghi, in un bel viso?
Son in terra, in abisso, o in paradiso?
(Qui sopraggiunge Anna)

Anna, sorella e segretaria fida,
custode dell'archivio più riposto,
de' miei pensier più cupi e più profondi,
ecco, t'apro le porte.
Ti rivelo i segreti
degl'arcani dell'anima trafitta.
Piangi i martir d'una sorella afflitta!
Quel troiano signor, quel cavaliere
che poco dianzi con armati legni,
relique miserabili dell'onde,
delle tempeste avanzo, è qui venuto,
m'ha ferito nel core.
Anna pietà, la tua Didon si more!
Mi circonda la mente

³³ Un recitativo patetico-affettuoso nella sonorità di Re, la stessa che chiude l'atto precedente, informa tutta la prima parte della scena. Didone è combattuta tra l'amore per Enea e la paura di oltraggiare la memoria di Sicheo. Non è più l'austera sovrana che ha rinnegato, senza andar troppo per il sottile, il pretendente Iarba, ma una donna fragile profondamente sconvolta. A sottolineare il turbamento del personaggio, due tetracordi minori, nella parte centrale del monologo iniziale, ma ancora più interessante il trattamento ritmico-musicale subito dai versi «io risorgo e festeggio: / l'uno mi spira orror, l'altro diletto»:

ESEMPIO 18, III.1

Didone

io ri - sor - go_e fes - steg - - - gio

bc

Anna

l'u - no mi spi - ra or -ror l'al - tro di - let - - - to

Il repentino cambio di metro, con il passaggio dal tempo comune a quello ternario, illustra chiaramente l'immagine che il testo poetico evoca. Anche nell'aria di Anna abbiamo un cambio di metro, ma significativamente il tempo comune (c) è abbandonato dopo la seconda battuta a vantaggio del tempo ternario (3/8). È evidente che si stabilisce una relazione tra le due soluzioni; la musica sta commentando il suggerimento di Anna a Didone: ascoltare le ragioni del proprio cuore, perché «la vita sol nel goder consiste».

l'orribile sepolcro
 del mio già morto sposo.
 D'amor l'acuto dardo
 trova ne' miei pensieri
 la falce che recise il mio marito.
 Temo, se m'innamoro,
 oltraggiar quelle ceneri gelate.
 Mi par di far dispetto
 a quell'ossa, se corro ad altri amori.
 Il rispetto d'un morto,
 il desire d'un vivo
 fan guerra nel mio petto.
 D'un sole tramontato
 mi fastidiscon l'ombre,
 d'un sole a mezo giorno
 m'infiamma il dolce raggio.
 Con un oggetto spento
 mi sepelisco viva,
 ma con un vivo oggetto
 io risorgo e festeggio:
 l'uno mi spira orror, l'altro diletto,
 l'un mi chiama alla tomba e l'altro al letto.
 Anna però tu senti
 che un'arteria frequente,
 un polso inordinato,
 le mie feбри amorose a te palesa?
 Mira i miei precipizi,
 ripensa a miei perigli:
 l'oracolo attend'io de' tuoi consigli.

ANNA

O regina, o mia Didone,
 o degl'occhi miei pupilla,
 se il tuo cor d'amor sfavilla,
 non guardar legge o ragione:
 ama, godi a tuo senno e ti ricrea
 col sempre grande e glorioso Enea.
 S'è sepolto il tuo marito,
 più non sente ingiurie o torti:
 son di mente privi i morti,
 niente sa chi è sepolito.
 Fa ch'ogni dubbio dal tuo cor disgombre:
 trastulla il corpo e non pensar all'ombre.
 Giovanezza senza amori,
 è una notte senza stelle.
 Degne son tue guancie belle
 d'aver servi mille cori.

Vada la castità co' suoi compassi
 a misurar le voglie ai freddi sassi!
 Sangue vivo, età fiorita,
 mal s'accorda col digiuno!
 Lascia omai l'abito bruno
 se il destino e amor t'invita.
 Son morte al mondo le giornate triste:
 la vita solo nel goder consiste!
 Verde incalmo in bella pianta
 agghiacciato talor more,
 non però l'agricoltore
 la radice viva spianta!
 Ma con inserti novi apre gl'umori
 e più odorosi rivagheggia i fiori.
 Così tu, Didon, consenti
 novo inesto peregrino
 nel segreto tuo giardino,
 che i tuoi fior non sian mai spenti!
 Opra, sorella, tu quel ch'io favello,
 e apri gl'orti al giardinier novello!
 Alla caccia andar potrai
 e, nel sen d'un cavo speco
 con l'eroe troiano teco,
 trasformar in gioie i guai.
 Vanne! Che 'l ciel t'assista, e pro ti faccia
 se gioverà l'esser andata a caccia!

DIDONE

Ministri e servi miei
 ordinate i destrieri,
 apparecchiate i cani,
 si circondino i boschi,
 s'attraversino i colli:
 vadansi a ritrovar covili e tane.
 Su, gastigate gli ozi,
 rinunciate gl'indugi!^{xxxvi}
 Dimostri questo giorno
 della Tiria virtù, gl'usati segni.
 Andiam! Ma par che il piede,
 disubidente al moto,
 agl'inciampi s'estenda e non ai passi.
 Gelo e foco in un punto^{xxxvii}
 la dubbia volontà raffrenna e spinge.
 Batte l'alma su 'l core, e stride e cerca
 e pur non sa perché! Soccorso e pace!
 Vado o non vado? O dèi,
 scorgete a buon camino i passi miei.

SCENA II^aIARBA, *due* DAMIGELLE³⁴

IARBA

Pur t'ho colta, assassina!

PRIMA DAMIGELLA

Alle dame di corte,
serve della regina?

IARBA

La tua vigliaccheria, ch'è sopraffina,
che mi pone in dispreggio,
merita questo e peggio.

SECONDA DAMIGELLA

Questo è l'amor che porti, o re fellone,
alla nostra Didone?

IARBA

Che dici di Didone?

Didon, che nome è questo?

PRIMA DAMIGELLA

Or t'è uscito di mente il nome amato,
pazzarel smemorato?

IARBA

Io non so di Didone! Anzi pur so,
ch'ella il sen mi piagò.Ma guarda quante mosche per quest'aria
battono la canaria!

SECONDA DAMIGELLA

È il tuo cervel che vola
e batte con le piume una chiaccona.

IARBA

Care le mie giovenche, dolci e belle,
amate pecorelle,
se il ciel vi guardi d'ogni mal le groppe,
dite se queste sono spade o coppe.

PRIMA DAMIGELLA

E che ti par, sorella,
di questo sì elegante e caro pazzo?

SECONDA DAMIGELLA

In quanto a me, direi,
se contenta tu sei,
che 'l facessimo entrar solo soletto
nel nostro gabinetto,
per servirsene, sai?
Tempo perduto non si acquista mai.

PRIMA DAMIGELLA

Pazzarello amoroso,
forsenato vezzoso,
vuoi tu venir con noi?

IARBA

Verrò, ma due son troppo: io non vorrei
por fra due rompicolli i casi miei.

PRIMA DAMIGELLA

Vientene meco pur!

SECONDA DAMIGELLA

Vientene meco omai!

IARBA

Ma giocamo alla mora
con chi debbo venire.

TUTTI E TRE

Cinque, sett', otto, nove.

IARBA

Ohimè, che piove!
Deh non vedete voi,
che m'entrano le nuvole nel capo?
Copritemi sorelle,
guardatemi da rischi!

PRIMA DAMIGELLA

O, questa ci vorrebbe,
che fossimo trovate in questo impaccio:
col bambozzo nel sen, col matto in braccio.

IARBA

O, mirate, mirate
quante spade e celate,
formano il rompicollo alle brigate!

³⁴ Questa è indubbiamente una delle scene più 'comiche' dell'intera opera. Il povero Iarba ormai 'incapace' di intendere e volere (definito «bambozzo» e «matto») è diventato lo strumento di piacere delle «damigelle» che lo sbeffeggiano per tutto il tempo (per approfondimenti ulteriori sulla centralità del personaggio di Iarba, si legga il saggio di STEFANO LA VIA, *Ai limiti dell'«impossibile»*, qui alle pp. 13-38). Ancora una volta Busenello ha preparato con molta attenzione l'innesto di questa scena nella trama. Essa, infatti, oltre a essere stata preordinata fin dall'atto secondo, è l'esemplificazione di quanto Anna ha da poco consigliato a Didone di fare. La musica asseconda la libera successione dei versi sciolti, in parte rimati, con un recitativo burlesco, in tempo comune, nell'area tonale di Sol.

Osservate ignoranza
che un asino cavalca,
e alla virtù, ch'è a piedi,
dà la fuga e la calca!
Ma nel mezzo mirate, o vista rea,
Didon, ch'abbraccia il fortunato Enea!

SECONDA DAMIGELLA
Infelice, ei vaneggia,
e nella mente insana
l'ostinato fantasma ancor passeggia.

IARBA
Sapete voi gli avvisi di Parnaso?
Venere è uscita a trastullarsi al fresco,
e ha incontrato per l'amene strade
diversi beccafichi
che l'han confusa in involuppi e intrichi.
Onde non v'è dubitazione alcuna:
tosto vedrem l'eclissi della luna!

PRIMA DAMIGELLA
O bel pensiero, o curioso avviso!

IARBA
Guardate, deh, guardate
con quanta gravità
riposato si sta, con piedi pari,
il censor del paese!
Il gran fiuta popone modenese,
che sopra del quantunque, e sopra il cui,
fa del censor delle facende altrui!
E dice: «questo certo io non lo voglio,
quest'altro non mi piace,
e questo non l'ametto in alcun modo,

ch'io non so poetar, se non al sodo»;
e aggiunge, il sputa tondo:
«cotesto io nol vorrei,
né quest'altro giamai l'apponerei».
E non s'accorge, il povero meschino,
che il pesce grosso si mangia il piccino.

SECONDA DAMIGELLA
Orsù, finianla, pazzarel mio caro,
vogliam partir di qua?

IARBA
Ma dove starò meglio,
o mie citelle, in questi caldi estivi,
che tra gli ameni colli
de' vostri seni amorosetti e molli?

PRIMA DAMIGELLA
Andiamo omai, che 'l ballo si finisce.

IARBA
Al ballo eccomi pronto!

SCENA III^a

CACCIATORI
Tu, tu, tu!^{xxxviii} Al cingiale, al cingiale!³⁵
Vè Melampo che l'afferra,
vè Licisca che l'atterra!
Dal destrier scendiamo a piedi,
siamli addosso con gli piedi!
Or la lena e 'l braccio vale.
Tu, tu, tu! Al cingiale, al cingiale!
Vè, che gridi orrendi e strani,
come fan spavento ai cani!

³⁵ Se consideriamo la logica sottesa alla struttura di questo ultimo atto, la scena di caccia rappresenta l'epilogo 'lieto' di una fase fin qui relativamente tranquilla, all'interno della quale anche Iarba sembra aver trovato un suo equilibrio. La scena è presente anche nel modello virgiliano: nell'*Eneide*, infatti, sia Venere che Giunone, vedendo in ciò che sta accadendo tra Enea e Didone la possibilità di raggiungere i propri scopi, finiscono per accordarsi e dispongono le cose in modo che le nozze dei due avvengano durante una partita di caccia, improvvisamente interrotta da un temporale. Il brano, per coro di cacciatori e strumenti, con inserzioni di soli, si articola su questo schema:

$\frac{3}{2}$ -c- $\frac{3}{2}$ -c- $\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	c	c
coro	<i>solo</i> I cacc. / coro	<i>solo</i> II / coro	<i>solo</i> III / coro	<i>solo</i> IV / coro	<i>solo</i> III coro
polif. con soli e ritornelli	_____	_____	_____	_____	_____
Inizio caccia.	Descrizione della	_____	_____	_____	_____
Cattura del cinghiale	scena	_____	_____	_____	_____
				concertato tempesta	Didone ed Enea scorti in lontananza

Da quel dente incrudelito
 già Tigrin resta ferito!
 Né si move a pena più!
 Al cingiale, al cingiale! Tu, tu, tu!
 Vè, che ruote infuriate,
 vè, che zanne insanguinate!

Par che morte, avventi e scocchi,
 dalla rabbia di quegl'occhi!
 Com'è fiero, com'è forte!
 Tu, tu, tu! Al cingial date la morte.
 Già piagato in mille bande
 con il sangue l'alma spande!

segue nota 35

La musica descrive una scena venatoria animata, come suggerisce la stessa indicazione presente nel manoscritto: «La caccia».

ESEMPIO 19, III.3

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The second system includes a vocal line (treble clef), a basso continuo line (bass clef), and three additional staves (two alto and one bass clef). The lyrics are: "Al cin - gia - le, al cin - gia - le, al cin - gia - le".

A caratterizzare il pezzo (uno dei pochi, nel manoscritto, che registra almeno tre mani diverse: quelle di Cavalli e di due copisti), concorre anche una notevole varietà ritmica data dall'alternanza del tempo comune e di quello ternario, tutto però saldamente nella sonorità di Re. L'alternanza, come al solito, segue l'articolazione del testo poetico.

Ecco il piè gli cade sotto,
 ecco a morte egli è condotto!
 Suona, suona il corno acuto:
 Il cingial, tu, tu, tu, langue caduto.
 Ma qual orrida tempesta
 strage annuncia alla foresta?
 Qual ruine avranno i campi:
 odi i tuoni e vedi i lampi!
 Già da monti verranno torrenti e fiumi;
 il di s'annotta e 'l sol ha spenti i lumi.
 Suona il corno e diamo volta
 qui per questa selva folta.
 Vedi il fulmine che straccia
 a quell'arbore le braccia!
 S'impetuoso turbo, urta le selve
 e fa, negl'antri, inorridir le belve.

(Qui passa la Regina con Enea)

Vedi, vedi, la regina
 col troian che s'avvicina!
 Là, del monte al cupo grembo
 per scapar sì fiero nembo.
 Or, per i men difficili sentieri,^{xxxix}
 salvianci a tutto corso, o cavalieri!

SCENA IV^a

GIOVE, MERCURIO

GIOVE

Mercurio, vedi tu come, caduto³⁶
 da suoi titoli illustri e immortali,
 il valoroso Enea giaccia perduto
 scopo infelice agl'amorosi strali?
 Della sua fama eccelsa il grido è muto,

la di lui gloria ha indebolite l'ali.
 Egli è notte a sé stesso e sue bell'opre,
 disonorata nube, involve e copre.
 Vola a lui, di ch'ei parta e non ritardi
 con sozzi indugi il corso alle sue stelle;
 scacci da se i pensier vili e codardi,
 e faccia alla ragion sue voglie ancelle;^{xl}
 fugga il velen degl'amorosi sguardi,
 scampi il malor delle sembianze belle,
 vinca sé stesso, e parta, e i propri errori
 sconti coi pentimenti e coi rossori.

[MERCURIO

Io parto e ubedisco]

GIOVE

Di bella donna un lusinghiero volto
 a sepolire i scettri suoi lo guida,
 e in laberinto femminile involto
 fa che l'ozio e l'oblio sue glorie ancida.
 Vanne, e guarisci in lui l'arbitrio stolto,
 ammonisci l'errante, anzi, lo sgrida!
 L'uom che sopra sé stesso non ha forza
 tutti del suo decoro i lumi ammorza.^{xli}

(Qui Mercurio scende dal cielo)

SCENA V^a

MERCURIO, ENEA

MERCURIO

Enea, che fai, che pensi? Enea, tu dormi?³⁷
 L'incenerita Troia omai ti desti!
 L'imperatrice Italia i tuoni appresti
 onde abbian fine i tuoi letarghi enormi!

³⁶ Così come accade nell'*Eneide*, Giove non può più tollerare che Enea trascuri il compito affidatogli dal fato; ordina perciò a Mercurio di raggiungere il troiano per rammentargli la missione che deve compiere nel Lazio. Cavalli non sfrutta la strutturazione strofica, propostagli dal librettista, per realizzare forme chiuse e, come in altre situazioni, preferisce una declamazione libera che ripercorra la base del testo poetico. Il recitativo, che ne deriva, è ambientato nell'area tonale di Re, sonorità che nel corso dell'atto terzo è stata impiegata, quasi esclusivamente, per alcuni interventi di Didone e nella scena di caccia. Sembraerebbe esserci, quindi, un nesso tra questa sonorità e tutto quello che ruota intorno alla sfera di Didone, evidenziato dalle parole di Giove «vola a lui / scacci da se i pensier vili e codardi / fugga il velen degl'amorosi sguardi / scampi il malor delle sembianze belle».

³⁷ Con l'arrivo di Mercurio, Enea, richiamato al senso del dovere, prepara la partenza segretamente. Anche in questo caso Cavalli, nonostante il testo poetico sia chiaramente strofico, preferisce il recitativo. Del resto, sarà ormai evidente che lo stile del compositore è dominato dall'articolazione sintattica e morfologica del testo poe-

Giove, dio delle cose, a te mi manda
 perch'io sgridi i tuoi falli, i tuoi furori.
 Alla mensa degli ozi, e degli amori
 hai trangoiata una mortal bevanda.
 Lascivia folle e smoderato affetto,
 effeminaro il brando tuo feroce.
 Tu non rispondi, no? Scampa tua voce
 a seppellirsi entro all'avel del petto.
 Tu, quel troiano, tu quel pio, quel forte,
 che di gloria alla cote agguzzò l'armi,
 che fu decoro ai bronzi e pompa ai marmi,
 e per trionfo incatenò la morte.
 Or, imbelle guerriero e drudo vile,
 le libidini stanchi e 'l nome guasti,
 e, obbliati i militar contrasti,
 soffri, in brutto sudor, giogo servile.
 Ascanio, il tuo figliuol, che in sé racchiude
 de' posterì gli scettri e le corone,
 fraudato oggi vien per tua cagione,
 e l'error tuo le di lui glorie esclude.^{xlii}
 Non affetto di padre o di monarca
 ti chiama a comandar provincie e mondi.
 Dai ciechi abissi e dagli orror profondi
 a luminoso porto or meco varca.
 Arma il cor di fortezza, e ti rammenta
 ch'altrove il ciel l'altezze tue destina.
 Tronca il filo agli indugi: alta ruina
 già ti s'appresta se tua fuga è lenta.
 Leva l'ancore e, in alto al gran passaggio,
 la tua falange spiegì al vento i lini.
 Per tuoi nocchier s'accordano i destini:
 Nettun sarà il pilota al gran viaggio.
 Vanne in Italia, ch'a te sol fa voti,
 per partorire alla tua prole i regni.
 La terra e 'l ciel, saranno angusti segni
 le palme per capir de' tuoi nipoti.
 Or vigoroso movi e 'l core e 'l piede,
 e da ceppi l'arbitrio discatena;
 del vano lagrimar chiudi la vena:
 così t'impon chi 'l tutto intende e vede!

SCENA VI^a

ENEAS, CORO di TROIANI, ACATE

ENEAS

Acate, Ilioneo, compagni, amici!
 Ohimè, qual vision l'alma m'abbaglia?
 Qual scalpello divin nel cor m'intaglia
 sentenze eterne e de' miei falli ultrici?
 Il ciel, fulminator de' petti rei,
 chiama dal core i pentimenti miei.
 Acceleriam l'andata e, taciturni,
 lasciam di Libia i minacciati lidi.
 Ci prometton le stelle alti sussidi.
 Su via, dal porto usciam, cheti e notturni,
 siché il rumor non giunga alla magione
 dell'infelice mia dolce Didone.
 Fierissimo contrasto, aspro conflitto!
 Amor, m'induce ai pianti a viva forza,
 onor, trova le lagrime e le sforza
 a soffocarsi in mezzo il core afflitto!
 Son pianta combattuta da due venti
 e vengon da due inferni i miei tormenti.
 Me la pietà di padre, e verso i divi
 religione, or chiama alla partita;
 ma Didone il mio core, ahì, la mia vita
 come abbandono in lagrimosi rivi?
 In fiamme già lasciai la patria antica,
 lascio in acque di pianti ora l'amica!
 Dormi cara Didone, il ciel cortese³⁸
 non ti faccia sognar l'andata mia;
 il corpo in nave e l'alma a te s'invia.^{xliiii}
 Non sien mai spente le mie voglie accese;
 ite sotto al guancial del mio tesoro,
 o miei sospiri, e dite, ch'io mi moro.
 Peregrin moriente il piede movo,
 ma vivace amator il core ho fermo.
 Dal voler degli dèi non trovo schermo
 e in ubbidire al ciel l'inferno provo.
 Se, svegliata, vedrai lunge mie vele,
 bella Didone, non mi chiamar crudele.

segue nota 37

tico, e questo rende molto più importanti quei luoghi del testo drammatico che si staccano dai monologhi e dialoghi, come accade alla fine della scena. Per dare adeguato spicco musicale al contenuto delle ultime tre strofe intonate da Mercurio, Cavalli realizza un'aria con ritornelli, in tempo ternario.

³⁸ Il recitativo animato che informa la prima parte della scena, qua e là punteggiato, irregolarmente, da digressioni più patetiche illustrate da tetracordi discendenti, in corrispondenza di alcuni passi del testo

Perché fisso destin colà mi vuole
ove spargendo bellicos i semi
corrà frutti di scettri e diademi
la mia, del ciel predestinata, prole.
Già il vento spira, il ciel mi chiama, o Dido:
a dio, parto, e veleggio ad altro lido!

CORO di TROIANI³⁹

»Al lido amici
»correndo andiamo,
»sarem' felici
»se noi partiamo.

ACATE

»Cheti! O là, che dic'io?
»Sopprimete le voci
»e frettolosi in nave ite e volate!
»Agl'uffici espediti
»ordinate i navili,
»e precorrete i venti
»e provocate il mare alla partita.

ENEAS

»Così v'impongo, andate!
»Né palesate del partire un cenno
»ch'io sarò tosto a voi.

segue nota 38

ESEMPIO 20a, III.6

Enea

si ch'il ru-mor non giun-ga al-la ma-gio-ne del-l'in-fe-li-ce mia

bc

ESEMPIO 20b, III.6

Enea

sfor-za a sof-fo-car-si in mez-zo il cor af-flit-to

bc

ESEMPIO 20c, III.6

Enea

la mia vi-ta m'ab-ban-do-nò in la-cri-mo-si ri-vi

bc

è qui abbandonato per lasciar spazio ad un'aria, in tempo ternario nella sonorità di Re, che inizia anch'essa con un tetracordo discendente:

ESEMPIO 20d, III.6

Enea

Pe-re-grin mo-ri-en-te

bc

³⁹ Questo taglio è interessante perché sembrerebbe attestare che c'è stato un momento nella storia di quest'opera in cui la parte finale della scena non è stata musicata. Siamo convinti che la versione della *Didone* attestata dalla partitura sia stata fatta sulla base di un'altra versione leggermente diversa, probabilmente in una delle prime riprese (forse già a Napoli nel 1650), e non si può escludere quindi che questa sezione fosse stata messa in musica nel 1641.

SCENA VII⁴

DIDONE, ENEA

DIDONE

Perfido, misleale!⁴⁰
 Così la fuga tenti
 e ordisci i tradimenti?
 E perché non lo sappia, empio, volesti
 scegliere la notte oscura,
 sepelirne la fama,
 far muto il mondo, e trar le lingue ai venti?
 Sai tu, chi me l'ha detto?
 Me l'ha detto l'inferno,
 che per empirti di perfidia il petto
 ha privato sé stesso

delle furie e de' mostri!
 Tratti così gli abbracciamenti nostri?
 Abbracciamenti, oh dio!
 Come volesti, oh cielo
 di pestilenze influitor maligno,
 umanare l'aspetto ad una serpe,
 solo perch'io me la covassi in seno?
 Diedi la vita in preda,
 diedi l'onor in mano
 all'assassin delle fortune mie!
 Enea, spietato Enea,
 tu mi rendi così, concambio ingiusto,
 per dolcezze veleni
 e, svenando la fede e la ragione,^{xliv}
 la morte affretti della tua Didone!
 Ti fo libero dono

⁴⁰ Didone si accorge dei preparativi e affronta Enea in un drammatico e lungo colloquio che non sortirà però l'effetto sperato. Il lungo recitativo è articolato in diverse sezioni in cui i processi cadenzanti fungono da sonori segni d'interpunzione, scandendo l'aggregarsi in periodi più complessi delle frasi-verso. Dal recitativo concitato iniziale, si passa senza soluzione di continuità ad un recitativo più lamentoso in corrispondenza di «Abbracciamenti, oh dio!» enfatizzato da un tetracordo discendente:

ESEMPIO 21, III.7

Didone

ab-brac-cia-men-ti oh di-o co-me vo-le-sti oh

bc

cic-lo di-pe-sti-len-te-in-flu-i-tor ma-li-gno u-ma-na-re l'a-spet-to ad una ser-pe

so-lo per-ch'io me-la-co-vas-si-in-se-no

Alla supplica di Didone «non mi tradir, non mi lasciar, ben mio!» chiusa da una cadenza nell'area tonale di Do (Sol>Do), Enea risponde negativamente, muovendosi in un'altra area tonale, quella di Re che rende musicalmente la sopravvenuta distanza tra i due 'amanti'.

dell'immensa Cartagine che sorge,
 e con le torri eccelse
 ha vinta l'aria e ingelosito il cielo.
 Tributari vassalli
 dell'oro e della fede,
 ti saran tutti i miei:
 l'Africa tutta produrrà trionfi,^{xlv}
 germoglierà trofei
 delle tue glorie al carro; e finalmente
 sarà l'anima mia
 alla bella e divina tramontana
 del tuo viso gentile
 calamita servile.
 Ecco, abbasso a' tuoi piedi
 il nome di regina;
 umilio al tuo cospetto
 questa corona mia;
 atterro alle tue piante
 la porpora e lo scettro;
 piego alla tua grandezza
 i singulti, i pensieri,

e prostro, a te davanti,
 e le ginocchia e 'l viso.
 E se sotto la terra e sotto al centro,
 ha sito l'umiltade o casa il pianto,
 colà, giù profundata,
 mando agli orecchi tuoi
 sol questo prego lagrimoso e pio:
 non mi tradir, non mi lasciar, ben mio!

ENEAS

Regina, omai rasciuga
 quella pioggia d'argento
 che dalle stelle tue su 'l cor mi cade.
 Regina, omai raccogli
 le preziose perle,
 i tepidi diamanti,
 di questi tuoi mal consigliati pianti.
 Non val la mia fortuna,⁴¹
 non costa la mia vita
 di così ricche lagrime una stilla.
 Deh, bellissima Dido,
 non siano i tuoi dolori

⁴¹ *L'impasse* nel quale viene a trovarsi Enea, che non sa come gestire la reazione di Didone, accortasi di essere stata tradita, lo spinge a ripiegare su un tetracordo:

ESEMPIO 22a, III.7

Enea

bc

Deh bel-lis-si-ma Di-do non sia-no i-tuo-ido-lo-ri-pro-di-ghi si nel di-spen-sar

Nel corso dell'opera l'unica volta in cui a Enea è stato affidato un tetracordo discendente, tra l'altro identico, è stato nel corso di I.9, quando, disperato per la morte di Creusa, non sa che fare:

ESEMPIO 22b, I.9

Enea

bc

Deh chi m'in-se-gna-o-mai Deh

bc

chi m'ad-di-ta la sma-ri-ri-ta con-sor-te

prodighi sì nel dissipar tesori.^{xlvi}
 Teco mi strinsi, è vero,
 e nelle braccia tue provai, non nego,
 in coppa di delizie un mar d'amore.
 Tu per ogni mio senso
 hai tentata la strada
 per sorprendermi il core e l'hai sorpreso!
 Onde l'arbitrio mio
 con la catena al collo
 mostrava il suo servaggio a tuoi begl'occhi;
 e io del cor incatenato e stretto,
 ero prigion andante e carcer vivo.
 Così la patria in foco,
 i compagni nell'onde,
 la libertate in Libia,
 l'anima nel tuo volto^{xlvii}
 o regina io perdei!
 La sorte si stancò ne casi miei.
 Ma da Giove mandato,⁴²
 Mercurio il glorioso,
 interprete de' dèi,
 mi sgrida e mi comanda
 ch'io parta, e non ricusi
 del destino gl'inviti
 che chiamano il mio figlio,
 per voglier d'astri incognito e profondo,
 all'imperio d'Italia, anzi, del mondo.
 Ti lascio queste lagrime e, dolente,
 parto dalle tue rive.
 Correrà mia memoria innamorata
 a baciare questa terra

ove mi raccogliesti;
 e dell'anima mia, la miglior parte,
 sarà perpetuo tempio
 alla divinità del tuo bel viso.
 Navigherà per l'onde,
 inaufragabilmente
 riposto nel mio cor, il tuo ritratto.
 Verran dentro al mio petto
 alla tua deità gli eretti altari
 a placar gl'euri e implacitare i mari.
 Consola i tuoi cordogli,
 richiama a te la pace,
 manda il duolo in oblio,
 e da me prendi, omai, l'estremo a dio!

DIDONE

Dunque sordo a miei preghi,⁴³
 cieco alle mie ruine,
 anzi, delle mie ceneri infelici
 dissipator feroce,
 del mio nascente regno
 sovversor dispettoso
 l'imperio di Cartagine rifiuti?
 E per gl'ondosi campi
 vai cercando gli scettri e le corone,
 e stimi onor l'assassinar Didone?
 E io fui così stolta
 ch'ad un profugo errante,
 avanzato alle fiamme, anzi da quelle
 rifiutato, abborrito, come indegno
 di macular, di profanar col sangue
 le sacre mura della patria ardente,

⁴² Non sapendo più a cosa appigliarsi, Enea a questo punto gioca la sua ultima carta confessando a Didone che la abbandona non per sua scelta ma perché costretto da Giove. Questa sezione, che precede il congedo «Ti lascio queste lagrime e, dolente, / parto dalle tue rive» è in *cantus mollis* e nella sonorità di Sol.

⁴³ Persa ogni speranza, Didone dà libero sfogo alla sua disperazione. Un lunghissimo recitativo sfocia in un recitativo su tetracordo minore ostinato:

ESEMPIO 23, III.7

diedi ospizio e soccorso, e don gli fei
 del mio decoro e de' tesori miei?
 Io, io, fui sì crudele
 contro l'ossa innocenti
 del sepolto marito,
 ch'a te, mendico ignoto,
 fuoruscito e ramingo, il cor piegai
 e da te la mia morte cominciai!
 Giove ti dà consiglio
 di tradir l'innocente?
 Mercurio t'ammonisce
 a lacerar la fede?
 Un dio ti persuade
 perfidie e fellonie?
 Il ciel qui ti condusse
 – a calcar i diademi all'onor mio –
 per commandarti poi,
 con oltraggiose e barbare ragioni,
 che qui disonorata or m'abbandoni?
 Scelerato troian! De' tuoi misfatti
 osi imputar e incolpar il cielo?
 Sacrilego tiranno,^{xlvi}
 mostro d'insidie! Adopri
 religioso manto
 per mascherar di volto pio l'inganno!
 E, mentre le tue frodi addossi al fato,
 metti il manto di Giove al tuo peccato?
 Menti bugiardo, menti!
 Scopro l'insidie e riconosco l'arti.
 Ottimo è il ciel, son pessimi i mortali:
 la deità non autorizza i mali!
 Vanne! Vattene pur! Stanca e aggrava
 delle balene i ventri
 con le tue navi; e sforza
 la pietà degli dèi
 a incrudelir contro il tuo capo; e vada
 a cader tra ruine
 delle tue colpe insanguinato il fine!
 Ti sprezzai ogni memoria,
 l'oblio ti vilipendai;
 per spavento de' tempi,
 per terrore de' secoli venturi
 resti il tuo nome; e per racchiuder tutte
 l'empie brutture in una voce rea,
 sol si pronuncii, Enea!
 E poiché nulla curi i regni miei,

va cercando nei mari Italia. Oh dio!
 Cerchi regni per l'onde, e qui tu lasci
 nel mar delle mie lagrime, la fede
 del vero amore, e il regno della fede!
 Vanne, ch'io qui delibero
 chiuder le luci languide,
 finir l'angoscie e i gemiti.
 Venga la morte squallida!
 Segni il punto al periodo
 di mie giornate flebili
 e la Parca terribile,
 con la fatal sua forbice,
 recida il filo tenue
 della mia vita debole!
 Qui chiudo gl'occhi miseri
 della luce vitale ai dolci rai:
 ingrato Enea, non gli aprirò più mai!
 (*Qui Didon tramortisce*)

SCENA VIII^aSICHEO *in ombra*, DIDONE *tramortita*

SICHEO

Queste sono l'essequie e le memorie
 che tu celebri a me, donna impudica?
 Son questi i funerali,
 in cui pietà, religion risplende?
 Così su 'l marmo del sepolcro mio
 scrivi infamie alle ceneri gelate,
 stampi obbrobri su l'ossa
 dell'innocente tuo spento marito?
 A sozzure sì enormi,
 a sì laide brutture
 precipita e ruina
 il titolo di moglie e di regina?
 Prendi uno specchio e guarda
 di te stessa l'immagine,
 e trema di spavento
 al simulacro orrendo
 della tua colpa infame,
 mira la tua coscienza^{xlvi}
 e troverai là dentro
 il misfatto e 'l flagello;
 ché la ragione e l'anima diventa
 carnefice del corpo,
 e con macello interno,

i colpevoli sensi uccide, e sbrana.
 Lacera pur te stessa
 con le torture de' tuoi propri falli.
 A chi vive nel mondo
 una morte sovrasta,
 ma per castigo tuo, consenta il cielo
 moltiplicati generi d'angosce
 alla tua morte rinascente, e in tanto
 il tuo sangue e 'l tuo pianto,
 eternamente sia
 bagno e bevanda alla vendetta mia.¹
(Didon rivenuta, parte)

SCENA IX^a

TRE DAME di CORTE

PRIMA

Enea rivolto ha 'l piede⁴⁴
 da queste spiagge apriche.
 Donna che in uom pon fede
 perde le sue fatiche,
 ché son più vani i cor de' cavalieri
 che le piume non son de' lor cimieri.

SECONDA

Però, se ingegno avremo
 nell'amoroso tresco,
 consolate vivremo
 sempre di fresco in fresco.
 Bisogna variar disegno e volo
 perché fa troppa nausea un cibo solo.

TERZA

Fedelate e costanza
 son belle da contarsi,
 ma per porle in usanza
 son mostri da scamparsi.
 È ben pazza colei che s'innamora,
 se in un solo pensier sta più d'un'ora.

SCENA X^a

IARBA, MERCURIO

IARBA

O, che vita consolata,⁴⁵
 o che mondo ben composto!
 Mangiar stelle in insalata
 e 'l zodiaco aver arosto.
 Così la complexion ben sì mantiene,
 né si può dubitar di mal di rene!
 Deh, vita mia, sentite,
 non ve n'andate ancora;
 Amor per voi m'accora
 e mette fuor de' gangheri il mio petto.
 Sapete pur, ch'io spando
 lagrime per le nari e per li orecchi,
 e l'ombilico mio non può lavarsi
 nell'onda dell'oblio.
 Sapete ch'io son quello
 che per farvi l'amore,
 cavalco alla ridossa un mongibello.
 O bell'ore, o chiar'ore,

⁴⁴ Le tre dame di corte, analogamente a quanto accaduto in II.11, commentano l'epilogo sfortunato della storia tra Didone ed Enea. Questa volta Cavalli costruisce un arioso danzante significativamente ambientato nella stessa area tonale, La, con la medesima alternanza tra tempo comune e ternario.

⁴⁵ Musicalmente la prima parte di questa scena, fino all'intervento di Mercurio, si caratterizza per la stessa varietà di forme e ritmi riscontrata nell'ultima scena dell'atto secondo; Cavalli cerca quindi attraverso il ricorso a strutture analoghe di realizzare una simmetria che si giustifica se consideriamo l'immutata condizione del personaggio. «Ecco Iarba impazzito» dirà subito dopo Mercurio.

IARBA	Oh, che vita sconsolata,	arioso danzante +	$\frac{3}{2}$	Re
	... né si può dubitar di mal di rene	recitativo	c	
	Deh, mia vita, sentite,	recitativo	c	
	... nell'onda dell'oblio			
	Sapete ch'io son quello	arioso	$\frac{3}{2}$	
	...		c	
			$\frac{3}{2}$	
			c	
	quanto il cielo vi diè di bello e brutto		$\frac{3}{2}$	

o bene mio squartato,
deh, consolate il vostro innamorato!
Che se mi sete cruda
il ciel vi metta ignuda,
in arbitrio e in braccio
all'ebro popolaccio,^{li}
e vi faccia mostrar al mondo tutto
quanto il cielo vi diè di bello e brutto.

MERCURIO

Ecco Iarba impazzito!
O natur, creata
ai casi destinata!
O caduci mortali
calamite de' mali!
Vo' sanar la pazzia ma non l'amore
di questo infermo core;
vuò che saggio ritorni,
ma non si scordi mai
dell'amata Didone i dolci rai.

IARBA

Ma che panni son questi?
Che novità ved'io?
Ohimè, da quali abissi
l'intelletto risorge?
Cilenio, a te prostrato,
adoro la tua man, la tua virtute.
O somma deità, che tutto puoi,
il mio genio s'atterra ai piedi tuoi.

MERCURIO

Vivi felice, Iarba!
L'adorata da te bella regina,
così il cielo permette.
Fatto ha l'influsso reo l'ultime prove;
or il ciel sovra te delizie piove.

IARBA

O benefico dio,
o dator delle grazie e de' favori,
felicità mi doni,
che soprafa
l'umanità!

Chi più lieto di me nel mondo sia
se Didon finalmente sarà mia?

O secreti profondi,

non arrivati dal pensiero umano,
per contemplarli
forza non ha
l'umanità!

Chi più lieto di me nel mondo sia,
se Didon finalmente sarà mia?

SCENA XI^a

DIDONE

Porgetemi la spada
del semideo troiano!
Ritiratevi tutte, o fide ancelle;
apartatevi, o servi.
Io regina, io Didone?⁴⁶
Né Didon, né regina
io son più, ma un portento
di sorte disperata e di tormento!
Vilipesa dai vivi,
minacciata dai morti,
ludibrio uguale agl'uomini e all'ombre.^{lii}
Pur troppo io t'ho tradito,
o infelice marito!
Pur troppo da' miei falli
la dignità real resta macchiata.
Disonorata, adunque,

⁴⁶ La condizione emotiva di Didone è illustrata da un lungo lamento in tempo comune nell'area tonale di Re. Anche in questo caso Cavalli ha privilegiato la linearità discorsiva del testo senza indugiare troppo nella descrizione di singole parole o versi. E questo rende ancora più significativa la scelta di dare enfasi a uno solo dei circa cinquantacinque versi:

ESEMPIO 24

Didone

lo re-gi - na. lo Di-do - ne. lo re-gi - na. lo Di-do - ne

bc

come respiro, come
 movo il piè, movo il capo?
 Anima mia, sei dunque un'alma infame^{liii}
 se presti il tuo vigore
 a chi non ha più onore!
 M'additeranno i sudditi per vile
 concubina di Enea,
 mormoreran le genti
 la mia dissolutezza.
 Ma se fosser pur anco
 le genti senza lingua,
 le penne senza inchiostri,
 muta la fama e i secoli venturi,
 senza notizia degli obbrobri miei,
 basta la mia coscienza,
 che sempre alza i patiboli al mio fallo.
 Ho sodisfatto al senso?
 Alla ragione si sodisfi ancora!
 E se me stessa offesi,
 or vendico me stessa!
 Ferro, passami il core,
 e se trovi nel mezo al core istesso
 del tuo padrone il nome,
 no 'l punger, no 'l offender, ma ferisci
 il mio cor solo; e nella stragge mia
 sgorgi il sangue, esca il fiato,^{liv}
 resti ogni membro lacerato e offeso,
 ma il bel nome d'Enea,
 per cui finir convengo i giorni afflitti,
 vada impunito pur de' suoi delitti.
 Cartagine, ti lascio!
 Spada, vanne coll'elsa e 'l pomo in terra,
 e nel giudizio della morte mia
 chiama ogn'ombra infernal fuor degli abissi.
 E tu, punta cortese
 svena l'angoscie mie,
 finisci i miei tormenti,
 manda il mio spirto al tenebroso rio.
 Empio Enea, cara luce, io moro. A dio!
*(Qui Didone vuol ferirsi e vi sopraggiunge Iarba che
 ne la impedisce)*

SCENA XII^a ^{lv}

IARBA, DIDONE

IARBA

O dèi, che veggio? O dèi, questi non sono
 gl'esempi e gl'argomenti
 onde gl'uomini frali
 vi credono immortali!
 Vesta, Giunon, Diana,^{lvi}
 la vostra eternitade è certamente^{lvii}
 titolo morto e favola dipinta
 se la deà delle deè rimane estinta.
 Didone? Estinta giaci? Al tuo bel viso
 consacrerò piangendo
 tarde lusinghe e intempestivi baci.
 Inginocchiati, o core!
 Abbassatevi, o labra!
 Rapisca il vostro disperato duolo,
 dall'altar della morte, un bacio solo.
 No, che se viva fosse
 mi negarebbe la mia Dido i baci,
 E non debb'io, se ben amor m'ingombra,
 noiarla in spirto e fastidirla in ombra.
 Essangue anima mia, morta mia vita,
 chi ti chiuse quegl'occhi
 che m'apersero il seno?
 Ohimè, vidi ben'io, luci mie belle
 a tramontar, non a morir, le stelle!
 Perdonami destino,
 i tuoi celesti aspetti impazienti
 d'aver in terra un paragon sì bello,
 dubitando che il mondo un dì l'adori,
 l'hanno estinto, infelice!
 Così, da sua superbia il ciel commosso,
 a puntigliar con la natura nostra,
 per ragione di stato,
 sì bel corpo ha svenato.^{lviii}
 Ma senza te
 non sie mai ver,
 ch'io viva un dì!
 Ciò che non puote amor, possa la morte.
 Pallida mia,
 squallida bella,
 gradisci il mio morire.
 E s'odiasti già la vita mia,
 deh, togli in pace almeno,

idolo mio spirato,
quest'ultima amarissima agonia.

(Iarba si vuol ferire ma s'arresta vedendo rivenir Didone)

DIDONE

Iarba deponi il ferro e lieto vivi.⁴⁷

Da me ricevi in dono

quel che tu mi donasti:

la vita a me salvasti,

la salute e la vita a te ridono.^{lix}

Finché vedrò di questa luce i giri,

agl'obblighi vivrò, più ch'ai respiri.

Ma dovrà la fortuna o la natura,

per proveder d'altari i tuoi favori,

moltiplicarmi in questo seno i cori.

A te spiro, a te vivo

e per giusta ragione

d'altri non sia, se non è tua, Didone.

IARBA

Santa pietà del cielo

a qual felicità Iarba risservi?

Occhi miei, che stancaste lagrimando

i pianti e l'amarezze,

ora diluviate

del cor mio l'inefabili dolcezze.

E è vero, o bellissima regina,
che pietà senti e m'ami?

DIDONE

Iarba preservator della mia vita,

re, vero amante e fido amico, e mio,

gl'andati miei rigor mando in oblio;

d'averti offeso è già Didon pentita.

Le cortesie, dal tuo gran genio uscite,

chiaman da me la viva ricompensa;^{lix}

brama l'anima mia d'esser immensa,

per capir gratitudini infinite.

Sorda a lamenti, a preghi tuoi sdegnosa,

gradir non volli il tuo verace affetto;

ora disarmo d'ogni asprezza il petto:

eccomi a tuoi voleri ancella e sposa.

IARBA

Didon tu preservasti i miei respiri,

la vita mia di tua pietade è dono,

e dolce ti concedono perdono

i miei già disperati aspri sospiri.

Alle tue cortesie dilato il core,

e l'alma mia negl'obblighi trasformo,

e a tuoi pensier e a tuoi desir conformo

la vita e i sensi in servitù d'amore.

E poiché sei de' miei martir pietosa

e le morte speranze in me ravivi,

⁴⁷ Credendo morta la sua amata, Iarba decide di morire con lei, ma Didone si sveglia impedendo che ciò accada. Per la prima volta i due personaggi non sono più contrapposti ma complementari, valga da esempio la struttura tonale di questa seconda parte della scena:

DIDONE	Iarba deponi il ferro e lieto vivi ... d'altri non sia, se non è tua Didone	Sol
IARBA	Santa pietà del cielo ... che pietà senti e m'ami?	Fa
DIDONE	Iarba preservator della mia vita ... eccomi ai tuoi voleri ancella e sposa	Fa
IARBA	Didon tu preservasti i miei respiri ... la vita e i sensi in servitù d'amore	Sol
IARBA	E poiché sei di mio martir pietosa ... per mia regina ti ricevo e sposa	Re
IARBA	Son le tue leggi, Amore, ... dalle procelle tue nasce la calma	Do
DIDONE	Qualor ondeggia e freme ... i porti più felici ha fabricati	Do

Dopo lo scambio iniziale di battute, caratterizzato da un'appropriazione da parte di ciascuno dei due personaggi della sonorità dell'altro – quasi una forma di cortesia – finalmente i due si esprimono nella stessa area tonale: Do, dopo una breve incursione di Iarba nell'area tonale di Re. Il fatto che Iarba ripieghi alla fine su Do confermerebbe l'ipotesi iniziale di una caratterizzazione di questa sonorità in senso drammaturgico.

qui in presenza degl'uomini e dei divi
per mia regina ti ricevo e sposa.

Son le tue leggi, Amore,
troppo ignote e profonde,
nel tuo martir maggiore
la gioia si nasconde.
Dalle perdite sai cavar la palma,
dalle procelle tue nasce la calma.

DIDONE

L'ancora della speme,^{lxi}
de' pianti il mare insano,
qualor ondeggia e freme,
non mai si getta in vano:
ch'amor nel mezo ai casi disperati
i porti più felici ha fabbricati.

TUTTI E DUE

Godiam dunque, godiamo
sereni i dì e ridenti,

né pur pronunciamo
il nome de' tormenti.

DIDONE

Iarba, son tua!

IARBA

Didon, t'ho al cor scolpita!

DIDONE

Ben...

IARBA

Gioia...

DIDONE

Cor...

IARBA

Speranza unica e vita!^{lxii}

Fine ATTO III

DIDONE

ABBANDONATA

D R A M M A

DI ARTINO CORASIO
PASTORE ARCADE.

DA RAPPRESENTARSI IN MUSICA

Nel Teatro delle Dame

Nel Carnevale dell' Anno 1726.

DEDICATO
ALLA MAESTA'

D I
GIACOMO III.

Rè della Gran Brettagna &c.



Si vendono à Pasquino nella Libreria di Pietro Leoni
all' Insegna di S. Gio. di Dio.

IN ROMA, per il Bornabò,)(Con lic. de' Superiori.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione della *Didone abbandonata* di Metastasio con musica di Leonardo Vinci (la prima assoluta aveva avuto luogo a Napoli, S. Bartolomeo, 1724, con musica di Domenico Sarro). Cantavano Giacinto Fontana detto Farfallino (Didone; attivo negli anni 1712-1735), Filippo Finazzi (Seleno), Antonio Barbieri (Enea; attivo negli anni 1720-1743), Gaetano Berenstadt (Iarba; c. 1690-1735), Domenico Gizzi (Araspe; c. 1690-1735), Angelo Franchi (Osmida).

Varianti

Come già accennato, la versione del testo poetico risultante dalla partitura coincide fondamentalmente con quella data alle stampe nel libretto del 1656. Se consideriamo, infatti, che su 2463 versi circa, solo 94 non sono stati intonati (anche se ci sono buone ragioni per pensare che in una certa fase della storia della *Didone*, coincidente probabilmente con il primo allestimento, anche a questi versi sia stata data veste musicale) e circa 56 sono quelli mancanti dall'edizione promossa dallo stesso librettista, ci rendiamo conto che gli interventi di revisione da parte di Busenello non hanno alterato la struttura originaria del dramma.

Solo qualche riferimento sarà fatto, in questa parte introduttiva, a tutte quelle varianti che non hanno il carattere di lezione evidentemente sbagliata e che si è deciso di non discutere in apparato. A livello macroscopico i fenomeni più diffusi sono di natura fonetica. Frequentissime sono ad esempio le elisioni attestate nella partitura (*ch'in, ch'io, ch'il, egl'è, anch'il, quest'è* e così via). L'afèresi è un fenomeno maggiormente attestato nel libretto (*se'l, e'l, è'l, de'dei, ecc...*).

Sono attestate anche numerose varianti che non sempre è facile attribuire alla volontà dell'autore, o all'errore del copista, come «non so dirti *alta* ragione» (libr. I.1) e «non so dirti *altra* ragione» (part.), o «*Esce* il sangue, o Cassandra, io son ferito» e «*Ecco* il sangue, o Cassandra, io son ferito» (I.3).

Errori sono presenti soprattutto nella partitura («*S'aita* più non c'è», II.12, diventa «*Se vita* più non c'è»), ma anche l'edizione non ne è immune, frequente ad esempio l'inversione del nesso 'gl' («Fermati traditor, *vogli* quel ferro», libr. I.3, invece di «Fermati traditor, *volgi* quel ferro», part.).

ⁱ «giace sepolto d'Asia *ogni* decoro».

ⁱⁱ «questo nome *solo* il dirti / vaglia *lasso* a intenerti».

ⁱⁱⁱ Questo è il primo dei casi in cui un certo numero di versi, presenti nell'edizione promossa da Busenello, non trova riscontro nella partitura manoscritta della *Didone* pervenutaci. La quartina, da un punto di vista scenico, fornisce informazioni interessanti sulle entrate e uscite dei personaggi (a questo punto, Ascanio e Creusa dovrebbero abbandonare la scena per andare «ad invocare de' numi il propizio soccorso»). Il taglio è probabilmente dovuto alle modalità produttive di un genere di spettacolo che precedono l'intervento sul testo, per mano dell'autore o di un altro musicista e librettista, come

prassi consolidata e condivisa. Un allestimento moderno, che volesse seguire la ‘lezione’ tradata dalla partitura, deve però fare i conti con questo problema, perché stando così le cose non solo Ascanio, ma anche Creusa restano in scena fino alla fine della scena seconda.

^{iv} Le due quartine non sono state musicate, ma l’analisi codicologica del manoscritto fa sorgere il dubbio che le due strofe siano state tagliate solo in un secondo momento. Questo è l’unico caso in cui si vede chiaramente che l’ultimo sistema della pagina è stato prolungato, a destra, oltre il margine che delimita tutti i sistemi contenuti in un foglio, per consentire al copista di scrivere la cadenza sulla parola «troiano», posta probabilmente in origine all’inizio del foglio successivo. Foglio che verosimilmente conteneva la musica delle altre due strofe. Che si tratti di un intervento ‘a posteriori’ e che si sia cercata una soluzione di compromesso, sembrerebbe ulteriormente confermato dal fatto che la battuta è incompleta; mancano infatti le due pause di minima sugli ultimi due tempi della battuta.

^v «*alla canizie tua righi gl’argenti*».

^{vi} Il taglio del distico che chiude l’intervento di Corebo sembra si possa far risalire a un errore del copista in fase di realizzazione del manoscritto. Nella partitura si possono distinguere almeno due, se non tre mani: quella del copista che ha scritto testo poetico e musica e quella di un revisore (Cavalli stesso, probabilmente) che ha cercato di ovviare ai problemi di un testo non collocato esattamente sotto le note. L’analisi di questo caso fa capire come nel manoscritto della *Didone* sia stata scritta la musica e solo in un secondo momento il testo poetico. Questo spiegherebbe l’anomalia anche metrica di questo caso. Tranne pochissime situazioni che trovano giustificazione in un diverso schema rimico, questo è l’unico recitativo non chiuso da un distico di versi in rima baciata.

^{vii} «non è *troppo* lontana».

^{viii} Alla base di questo taglio sembrano essere ragioni puramente musicali. Probabilmente Cavalli ha ritenuto che tutte queste sestine fossero eccessive per il personaggio di Cassandra e ha quindi eliminato quelle che non aggiungevano molto alla caratterizzazione della situazione drammatica. Un’aria strofica su basso ostinato così lunga, rischiava di appesantire infatti troppo l’azione. Ma non possiamo nemmeno escludere che nel *cast* non ci fosse una cantante all’altezza di questo ruolo (non dimentichiamo che Cassandra compare solo in I.3-4 e I.7). Resta però un’altra possibilità. Situazioni in cui Busenello ricorre a lunghe porzioni di testo, caratterizzate da una precisa strutturazione strofica, sono diverse nel corso dell’opera. Basti pensare all’intervento di Anna in I.3 (sette sestine) o a quello di Mercurio in III.5 (undici quartine). In tutte queste situazioni Cavalli non ha sentito il bisogno di tagliare il testo, ma ha trovato, di volta in volta, soluzioni che gli hanno consentito di sfruttare musicalmente la stroficità componendo arie, e di passare senza soluzione di continuità al recitativo strofico, là dove riteneva che la forma chiusa avesse esaurito la sua funzione. La possibilità che queste tre strofe possano essere state aggiunte in un secondo momento da Busenello non può essere quindi del tutto scartata.

^{ix} «che vedrai tosto *incenerito* il petto».

^x «dell’inimico un *occultar* la gloria».

^{xi} Questi versi non sono stati musicati per brevità, ma una nota a piè di pagina nel manoscritto avverte che si canta «un'altra strofa», verosimilmente questa, che compare nel libretto del 1656, da intonare sulla falsariga della precedente.

^{xii} Il verso «Però se morta io son, portalo in pace» occupa una posizione diversa nella partitura, e viene prima di «vanne vedovo mio», cinque versi dopo.

^{xiii} «scena decima» nell'edizione del 1656. L'indicazione «scena ultima» è ripresa dalla partitura.

^{xiv} «ascolta i *detti* e racconsola i pianti».

^{xv} È il secondo caso in cui la successione dei primi sette versi non concorda con quella della partitura, dove l'ordine è il seguente: «Tutto farò per ubbidirti, o bella / di Cipro imperatrice, / vedrai l'alta falange / del tuo famoso eroe, del grande Enea, / in poco d'ora fuor dell'onda egea. / *Ciò, che non può natura / può la divinità: tosto il vedrai*».

^{xvi} «*Jarba re*».

^{xvii} «*puoi* consolarmi / anzi bear mi».

^{xviii} «*egli* è ben ver, perché s'appiglia all'uomo».

^{xix} «*ma il cor mio* resta qui».

^{xx} «e indovine sarei *con gl'occhi* chiusi».

^{xxi} Per la ricostruzione del processo che ha determinato l'espunzione di questa serie di versi dalla scena quarta, fondamentale si rivela l'analisi del manoscritto, da cui ricaviamo che quasi sicuramente il taglio si può far risalire ad una fase che coincide con la redazione della versione ivi attestata e quindi posteriore a quella utilizzata per il primo allestimento dell'opera.

^{xxii} «dalla regina Dido accolto in *braccio*».

^{xxiii} La mancanza di questi versi in partitura lascia supporre che per il primo allestimento dell'opera l'intervento delle Grazie fosse stato tagliato, ma musicato. E che il copista riproduca una situazione quantomeno ambigua lo ricaviamo dalla didascalia scenica della partitura: «Scena 6^a. / Venere in abito di Ninfa, Amore, Le Grazie». Arrivato all'intervento delle Grazie (probabilmente cancellato?) deve aver deciso di non trascriverlo, dimenticando però di eliminare l'indicazione dall'elenco dei personaggi.

^{xxiv} «il batter sassi con *forzata* mano».

^{xxv} «*mirate là*, signor, ninfa gentile».

^{xxvi} «*ch'è* vedova rimasta».

^{xxvii} «*Ilioneo* va! Prega, disponi, impetra».

^{xxviii} ILIONEO.

^{xxix} «hai sensi così *alti*».

^{xxx} «*veste* decoro alle grandezze mie».

^{xxxi} È uno dei pochi casi in cui l'edizione del 1656 dà conto, all'interno di un recitativo, di una articolazione interna. Sempre che non si tratti di un errore di stampa. Questo verso è rientrato rispetto ai precedenti.

^{xxxii} «e mentre il cor *negl'obblighi* si».

^{xxxiii} «che un ostinato *cor* pazzia diventa».

^{xxxiv} Anche questo verso è rientrato nell'edizione curata da Busenello. Se consideria-

mo l'importanza dei versi, data dalla dichiarazione di poetica che è loro sottesa, possiamo concludere che i rientri tipografici di singoli versi all'interno di una successione di versi sciolti dell'edizione del 1656, quando presenti, siano da ricondurre alla volontà del librettista.

xxxv «e mette in *servitù* l'anima mia?».

xxxvi «*rimovete gl'induggi*».

xxxvii i versi «Gelo e foco in un punto / la dubbia volontà raffrena e spinge» sono collocati prima del distico che chiude la scena.

xxxviii Tra l'edizione e la partitura, l'unica variante da registrare è relativa al segnale di chiamata iniziale. In corrispondenza delle varie occorrenze del «Tu, tu, tu!», nella partitura abbiamo, di volta in volta, soluzioni diverse. L'indicazione non è mai presente tranne la prima volta, al posto della quale però abbiamo l'indicazione «chiamata» e a chiusura della seconda e quarta strofa dove compare «su, su, su!».

xxxix «*Ora, lo sprone sentono i destrieri*». Questa variante si può con ragionevolezza ricondurre al *labor limæ* di Busenello in fase di revisione del libretto. La resa del verso originario non deve averlo convinto molto, di qui la variante. Questa è una delle poche tracce evidenti, del modo in cui il librettista continua a lavorare sulla propria opera nel tentativo di migliorarla.

xl «e faccia alla ragion sue *colpe* ancelle».

xli «*spagne il suo lume e le sue stelle* ammorza».

xlii «e l'esser tuo le di lui glorie esclude».

xliii «il corpo in nave e l'anima a te s'*inchina*».

xliv «e *scemando* la fede e la ragione».

xlv «l'Africa tutta *produrrà trofei* / germoglierà *trionfi*».

xlvi «prodighi sì nel *dispensar* tesori».

xlvii «l'anima nel tuo *seno*».

xlviii «*sacrilego troiano*».

xliv «*pon mente a tuoi difetti / e troverai là dentro / il tuo proprio flagello*».

l «bagno e *lavanda* alla vendetta mia».

li «all'*ebreo* popolaccio».

lii «*in scherno* uguale agl'uomini e all'ombre».

liii «Anima mia sei dunque un'anima *indegna*».

liv «*esca* il sangue e lo *spirto*».

lv «*scena ultima*».

lvi «*Giunon, Venere, Pallade e Diana*».

lvii «la vostra eternitade e favola dipinta».

lviii «*solo* il corpo ha svenato».

lix «*la vita e la salute* a te ridono / finché *godrò* di questa luce i giri».

lx «*voglion* da me la viva ricompensa».

lxi I versi «L'ancora della speme, / de' pianti il mare insano» sono collocati subito dopo il terzo verso.

lxii «Speranza, *anima* e vita».

L'orchestra

2-4 Violini	Strumenti di uso 'concertante' negli ariosi, con valenza simbolica: Oboe, Tromba, Flauto.
2 Viole (contralto e/o tenore)	
2 Bassi (taglia 8' o 16')	Strumenti raramente in uso: Cornette, Tromboni, Arpe e Organi ¹
1-2 Arciluti o tiorbe	
1-2 Clavicembali	

Nella partitura della *Didone* che, coerentemente con la prassi dell'epoca, è stata tramandata in un esemplare a mano, non ci sono indicazioni relative all'organico e, specie nei ritornelli e nelle sinfonie strumentali, non è infrequente che Cavalli scriva solo alcune delle parti previste. La musica che giace sui fogli pentagrammati costituisce quindi un'immagine estremamente ridotta della realtà sonora. Il manoscritto, inoltre, ci è pervenuto in una veste molto sommaria, in una redazione solo parzialmente autografa e prodotta, con ogni probabilità, per una delle riprese dell'opera, visto che differirebbe dallo scenario legato alla prima veneziana della *Didone*.² Questa partitura è dunque una sorta di compendio orientativo ai fini della rappresentazione, che dimostra quanto la pratica compositiva fosse connessa con le fasi stesse di realizzazione dello spettacolo, condizionata, di volta in volta dalle contingenze del luogo teatrale, dalle attese del committente, dell'impresario e dei cantanti. Il passaggio dallo scritto alla realizzazione sonora richiedeva tutta una somma di interventi e aggiunte, a dimostrazione di quanto diffusa fosse tra gli esecutori la conoscenza di consuetudini performative.

¹ I dati si riferiscono a un'orchestra teatrale fra il 1640 e il 1690, e vengono forniti da JOHN SPITZER, NEIL ZASLAW, «Orchestra», voce del *New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, III, pp. 719-735: 721.

² Per considerazioni più estese in merito alla stesura della partitura della *Didone* I-Vnm. It. IV, 355 e delle altre di Cavalli appartenenti al Fondo Contarini, cfr. JANE GLOVER, *Cavalli*, New York, St. Martin's Press, 1978, *Sources*, pp. 65-72.

La lacuna più grave è dunque, come accennato, la mancanza di qualsivoglia definizione dell'accompagnamento strumentale di base.³ La partitura si presenta per la maggior parte con la linea del basso sormontata dalle voci, e in taluni casi, come per il prologo, le sinfonie e ritornelli, la scrittura si allarga fino a quattro e cinque parti strumentali.⁴ La pratica del basso continuo – che rimase in vigore fin oltre la metà del XVIII secolo – implicava, infatti, che l'esecutore, data una singola parte strumentale grave sottoposta alla linea del canto o all'insieme principale, la completasse all'atto dell'esecuzione, assegnandola a uno o più strumenti convenienti.

Nei casi più fortunati, grazie all'apporto di documenti 'esterni' di natura non musicale, è possibile ricostruire quella che doveva essere la prassi esecutiva. Come scrive Jane Glover,

i registri delle paghe sono sopravvissuti per due opere di Cavalli, *Antioco* nel 1659 e la ripresa del *Ciro* nel 1665. I documenti indicano che ogni parte degli archi era suonata da uno strumento singolo, e che questo ordito strumentale di base era sostenuto da due o tre clavicembali e due tiorbe. L'orchestra al completo suonava le *ouvertures*, i ritornelli prima, dopo, nel mezzo delle arie, e solo occasionalmente interveniva nelle arie e recitativi.⁵

Resta comunque un dato di fatto: nell'esecuzione il testo assume una mobilità fluttuante:

vi prende forma un oggetto sonoro molteplice, complesso, magmatico, condizionato, contaminato. Esso è però segnato da un destino alquanto angosciante: per quanto sia tenace, corretta, illuminata la marcia di avvicinamento, non è concesso di attingere al progetto formativo nativo, né di ricreare il modello voluto e foggiano e pronunziato dall'autore, e accolto dal suo utente.⁶

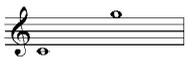
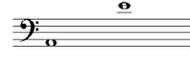
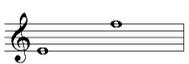
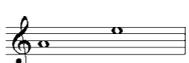
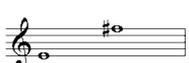
³ Ad esempio: il coro dei troiani (I.1) è scritto su sette pentagrammi, e l'indicazione in calce recita: «Tutti con raddoppio d'instromenti», come accade per «La caccia» (III.3), con il coro a quattro parti («tutti qui entrano, col raddoppio di voci et instromenti», indicazione autografa, apposta dal compositore, f. 99).

⁴ Più frequente è la scrittura a cinque parti, le prime due in chiave di violino, la terza di contralto, la quarta di tenore, la quinta di basso (come nella sinfonia del prologo, e nella «Sinfonia navale», II.5).

⁵ GLOVER, *Cavalli* cit., p. 108.

⁶ CLAUDIO GALLICO, *Edizioni critiche di musica barocca*, in *Enciclopedia della musica, Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, II, p. 953.

Le voci

Acate 	Damigella seconda 	Ilioneo 
Amore 	Damigella terza 	Iride 
Anchise 	Didone 	Mercurio 
Anna 	Ecuba 	Nettuno 
Ascanio 	Enea 	Nunzio 
Cassandra 	Eolo 	Pirro 
Corebo 	Fortuna 	Sicheo 
Creusa 	Giove 	Sinon greco 
Dama 	Giunone 	Vecchio 
Damigella prima 	Iarba 	Venere 

Nella *Didone* la vocalità è un elemento fondamentale per tratteggiare le peculiarità psicologiche dei personaggi, e contribuisce in modo determinante al fluire drammatico della vicenda. Prevalentemente impiegata nel canto sillabico, sviluppato con ampiezza in frasi sempre pregnanti (e caratterizzate da una simmetria sovente ideale nelle proporzioni), la voce indulge più raramente in lasse melismatiche nella partitura, lasciando all'interprete – come voleva la prassi del tempo – la cura di abbellire, laddove l'affetto reclamava i suoi diritti. Il recitativo si snoda sensibilissimo, ora implacabi-

le nella declamazione, ora sfumato nell'arioso, di fattezze melodiche già affascinanti, ma senza fratture. La scrittura vocale mette in rilievo le qualità tipiche del canto dell'epoca: purezza e leggerezza di emissione, perfezione nell'intonazione, e omogeneità nell'estensione.

I tipi vocali che popolano *La Didone*, conformemente a quanto accade nei drammi per musica scritti tra la fine del secolo XVI e la prima metà del successivo, sono il soprano e il contralto per le voci femminili e i castrati (*recte*, ma con un pizzico di *pruderie*, falsettisti naturali), il tenore e il basso per quelle maschili. Nel corso del Seicento, si prediligevano i le voci acute, e alla voce del basso erano riservati ruoli di creatura infernale, divinità di gran rango (Giove, Nettuno, Plutone), oppure di sovrano, tiranno, sacerdote, padre. La voce di tenore, probabilmente di colore più scuro, era considerata 'realistica', e non di rado, ma non nella *Didone*, relegata a ruoli di antagonista o di caratterista, sovente *en travesti* (e in particolare di vecchia nutrice, sempre incline ai piaceri della carne).¹ Le tessiture risultano più gravi rispetto a quelle a cui è avvezzo il melomane odierno, tanto che ai nostri giorni le parti di Enea e di Didone – le cui rispettive estensioni (un'ottava e mezzo) si corrispondono nel limite acuto, sia pure a distanza (Sol₄ e Sol₃) – possono essere tranquillamente sostenute da un baritono e un mezzosoprano, registri intermedi codificati nei secoli successivi. Cavalli sfrutta con perizia la solenne gravità della voce del basso, anche se non la spinge, almeno sulla carta, ai limiti sepolcrali toccati da Monteverdi, ad esempio per il Plutone del *Ballo delle ingrato* (Re₁). Tuttavia queste considerazioni sono limitate, perché si riferiscono alla fonte musicale, ch'è copione, come abbiamo appena notato, destinato ad essere riempito di senso dall'interprete del momento. In via puramente ipotetica, in base alla tessitura e al rango di amorosi ed eroi, si potrebbe pensare che la parte di Iarba e quella di Corebo fossero sostenute da contraltisti.

La Didone può essere giudicata un'estrema frontiera delle caratteristiche dello 'stile rappresentativo'. A Cavalli va sicuramente la responsabilità di aver legittimato quasi tutti i procedimenti tipici del dramma per musica. Alcuni esempi: la scena di pazzia o 'finta pazzia', di carattere comico (Iarba), l'apparizione del fantasma (ombre di Creusa e Sicheo), le scene patetiche (Didone e Creusa), il dilemma etico (Enea), le scene brillanti e licenziose (dame di corte), il lamento rivendicativo, la scena infuriata (Didone), e quella sentenziosa (Anna).

¹ Il travestimento, del resto, era prassi abituale (cfr., qui, la sezione dedicata ai cantanti nel saggio di FRANCESCA GUALANDRI, *Spettacoli, luoghi e interpreti a Venezia all'epoca della «Didone»*, pp. 39-62: 52-59.



Charles-François-Gabriel Levachez, Mme Saint-Huberty nei panni della protagonista della *Didon* di Piccinni. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. La Saint-Huberty (Antoinette-Cécile Clavel; 1756-1812) partecipò, tra le altre, alle prime rappresentazioni di *Armide* di Gluck (Mélisse), *Didon* di Piccinni, *Chimène* di Sacchini (ruolo eponimo), *Les Danaïdes* di Salieri (Hypermnestre).

La Didone, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Che il soggetto di Didone, la regina cartaginese innamorata di Enea al punto da morirne, dovesse presto destare l'attenzione del mondo operistico appare, dell'*espressione degli affetti* in nome della quale nasce l'opera, un fatto non meno che storicamente necessario. A farsene carico furono, per primi, Francesco Cavalli – autore cremasco di origini, ma trapiantato a Venezia, dove fu molto probabilmente allievo di Claudio Monteverdi – e Gian Francesco Busenello – futuro librettista dell'*Incoronazione di Poppea* monteverdiana –, che portarono in scena *La Didone* a Venezia nel 1641, in un teatro che, anch'esso, porta impresse nella memoria collettiva le stimmate del 'respiro della storia': quel San Cassiano dove, solo quattro anni prima, due artisti romani (il librettista Benedetto Ferrari ed il musicista Francesco Mannelli) avevano sperimentato la rivoluzionaria idea di offrire un'opera a un pubblico pagante anziché, come fino ad allora era uso, di invitati.

Raccolta dal repertorio mitologico antico e trasmessa all'eredità culturale dell'occidente dalla grandiosa narrazione epica dell'*Eneide* virgiliana, la vicenda di Didone avrebbe continuato ad incontrare notevole fortuna nel campo dell'opera in musica, con titoli apparsi nei principali paesi europei, quali l'inglese *Dido and Æneas* di Henry Purcell (1689), la francese *Didon, Tragédie en musique* di Henri Desmarests (1693), il *Singspiel* tedesco *Dido, Königin von Carthago* di Christoph Graupner (1707), fino a dilagare in pieno Settecento, spingendosi addirittura entro l'Ottocento, grazie al libretto della *Didone abbandonata*, che consacrò a livello internazionale la grandezza poetica di Pietro Metastasio, con le non meno di sessantatré nuove vesti musicali in novantanove anni (dalla prima napoletana musicata da Sarro, nel 1724, alla ripresa di Mercadante, del 1823) e con l'apporto di quasi tutti i compositori più importanti del Settecento europeo (i nomi sono quelli di Albinoni, Vinci, Händel, Galuppi, Porpora, Hasse, Jommelli, Traetta, Sacchini, Piccini, Anfossi, Guglielmi, Gazzaniga, Paisiello e innumerevoli altri).

Il perché di tanto favore risiede indubbiamente nel fatto che la vicenda offriva 'sopra un piatto d'oro' uno dei cavalli di battaglia del genere operistico: il tema della disperazione d'amore. Declinata al femminile, tale tematica nel Seicento dava adito a quello che per il pubblico del tempo era probabilmente il più atteso e desiderato *topos* drammatico-musicale: il lamento su tetracordo ostinato, caratterizzato da una scrittura musicale che contrapponeva all'esacerbante fissità dell'ostinato la mobilità (metrica, diastematica, fraseologica) della melodia del canto, dando adito a brani ancor oggi d'intatta e sorprendente forza espressiva.

Pur senza derogare al lieto fine, pressoché immancabile nell'opera del Seicento (solo nel 1656, a Bologna, il librettista Paolo Moscardini ed il compositore Andrea Mattioli avrebbero ardito presentare una *Didone* con finale tragico), Cavalli e Busenello prepararono un'opera fra le più tristi ed intense dell'intero secolo, letteralmente disseminata di lamenti (oltre a Didone ne intonano Ascanio, Cassandra, Ecuba, Enea) e meno ricca degli spunti satirici che popolavano i libretti veneziani del tempo.



Pietro Paolo Panci (disegnatore)-J. Beheim (incisore), *Enea fugge da Troia in fiamme, col padre Anchise sulle spalle e con Ascanio*. Incisione da un quadro del Museo di Athanasius Kircher (1601-1680). Da *Picturæ antiquissimi virgiliani codicis cit.*, Tav. XXXV. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Con tali caratteristiche, *La Didone* avrebbe svolto un ruolo di assoluta centralità in due altri decisivi appuntamenti storici. Il primo fu, a meno di due lustri dalla *prima veneziana*, l'esportazione a Napoli: atto che diede il via alla gloriosissima tradizione operistica partenopea fra Sei e Settecento. Seguita dall'*Egisto*, dall'*Incoronazione di Poppea*, dal *Giasone* e dalla *Finta pazza*, *La Didone* fu il primo capolavoro veneziano offerto al pubblico napoletano dal Viceré Conte di Oñate, nell'ottobre 1650 (e altre importanti riprese seguirono a Genova nel 1652 e a Piacenza nel 1655). Il secondo appuntamento storico che ricordiamo è invece assai più recente: nel 1952, la celebrazione dei trecentocinquanta anni dalla nascita di Cavalli ebbe luogo con l'allestimento della *Didone* a Palazzo Pitti, al XV Maggio musicale fiorentino, segnando la prima ripresa in epoca moderna di un'opera del grande compositore cremasco: una tappa decisiva per la moderna riscoperta del repertorio operistico seicentesco.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PROLOGO

Cantando la caduta di Troia, Iride invita gli umani a guardarsi dal bestemmiare gli dèi per evitare la vendetta.

ATTO PRIMO

Enea si accinge a lanciarsi nel combattimento, e inutilmente Creusa, la moglie, e Ascanio, il figlioletto, cercano di trattenerlo. Cassandra è sdegnata per il castigo inflitto alla sua patria dagli dèi, mentre viene rapita dal greco Pirro, per il quale «sempre ha ragion chi tien la forza in mano»; in appoggio della principessa troiana interviene il principe Corebo, suo innamorato, che vince l'avversario ma viene ferito a morte e le rivolge l'ultimo addio. Frattanto, Venere spiega a Enea che dovrà lasciare Troia per volere divino, ma gli garantisce la sua protezione. Enea quindi convince il padre Anchise a intraprendere insieme a lui e ai familiari il fatale cammino; entrata in casa per raccogliere alcune gioie, Creusa viene però uccisa dai greci.

La regina Ecuba, moglie di Priamo, piange disperata le innumerevoli perdite subite, che la spingono a desiderare la morte; la figlia Cassandra lamenta, dal canto suo, che i propri vaticini non siano stati ascoltati. Il greco Sinone si gode invece lo sterminio degli invisi troiani e con acre sarcasmo commenta la reputazione dei grand'uomini coinvolti in quella che, in fin dei conti, è stata null'altro che una squallida questione di corna...

L'ombra di Creusa appare a Enea esortandolo a partire per realizzare il disegno divino, che lo destina al regno sull'Italia. Dopo la promessa di non dimenticare mai la sua sposa, Enea si scioglie nell'ultimo addio alla patria. Venere chiede l'aiuto di Fortuna affinché il destino dell'eroe possa compiersi; Fortuna acconsente volentieri, ma prevede orribili tempeste, tali da costringerlo a interrompere il viaggio.

ATTO SECONDO

Sulle sponde africane Iarba, potentissimo re dei Getuli, medita sull'innamoramento che lo ha avvinto alla bellissima Didone: amante non corrisposto, egli riconosce di aver perduto persino la dignità. Seguita da un corteo di damigelle, sopraggiunge Didone che apostrofa Iarba con ironia, intimandogli di non importunarla, dal momento che il suo cuore è sepolto con il defunto marito Sicheo. Allontanatosi Iarba, Didone si rivolge alla sorella Anna, confidandole un sogno terribile: ella veniva trafitta da una spada mentre Cartagine era espugnata. Anna cerca di minimizzare un simile vaticinio, ma l'inquietudine di Didone non cessa.

La dea Giunone affronta Eolo, sostenendo di non essere appagata dalla distruzione di Troia, da lei voluta, e di guardare con preoccupazione a Enea, che si appresta a rinnovare la grandezza della città. Ordina quindi a Eolo di scatenarsi contro la nave del troiano, ma Nettuno è infastidito dall'agitata prepotenza dei venti e ordina alle ninfe marine di salvare i naufraghi. Dal canto suo Venere teme che Didone, a causa dell'intervento di Giunone, danneggi Enea e ordina quindi ad Amore di intervenire: prendendo le sembianze del giovane Ascanio, egli attenderà il momento opportuno e farà innamorare la regina dell'eroe troiano.

Proprio sul lido cartaginese approda quest'ultimo, e trova Venere, nelle mentite spoglie d'una leggiadra ninfa, ad annunciargli che è arrivato a Cartagine, la città di Didone, regina assai clemente. Ma Amore esegue la volontà della madre, cosicché il primo incontro fra Didone ed Enea ha luogo sotto il segno di una reciproca e forte inclinazione. Tre Damigelle commentano tale nuova passione, mentre ciò manda fuori di sé Iarba che lascia stupefatto un vecchio di passaggio.

ATTO TERZO

Didone è in preda alla dirompente forza amorosa e si confida ad Anna, che la convince facilmente a togliersi ogni scrupolo di fedeltà a un marito ch'è morto e sepolto. Nel frattempo, Iarba incorre in due Damigelle e palesa la propria follia.

Un gruppo di cacciatori sta osservando un'incipiente tempesta quando incrocia Didone ed Enea, osservati anche dallo sdegnato Giove, profondamente contrariato dall'ozio che ha avvinto Enea distogliendolo dalla sua missione. Mercurio scende allora dal cielo per richiamare l'eroe al dovere: Enea, riavutosi, chiama a raccolta i compagni e, pur compatendo Didone, si appresta a partire. La regina tuttavia gli rinfaccia la sua spietatezza, dichiarandosi pronta a tutto purché non parta, e non sente ragioni. Le appare allora l'ombra di Sicheo, che a sua volta l'accusa violentemente per la sua infedeltà.

Iarba, vaneggiando, incontra Mercurio che, impietosito, lo fa rinsavire. Il re si prostra dinanzi al suo benefattore ed esprime la sua gioia, quando viene a sapere che il dio gli riserva l'amore della già sdegnosa Didone. Quest'ultima, davanti alle sue ancelle, è sul punto di uccidersi quando irrompe Iarba, sottraendole il pugnale; vedendola tuttavia stesa immobile a terra, è egli stesso a cercare la morte con la medesima arma. Ma è stavolta Didone, rinvenuta, che lo ferma e si dichiara sua.

Argument

PROLOGUE

Iris annonce la chute de Troie et exhorte les humains à ne pas défier les dieux, pour éviter leur vengeance.

ACTE PREMIER

Enée s'apprête à partir au combat; sa femme Créuse et son fils Ascanio tentent en vain de le retenir. Cassandre s'indigne devant le châtement infligé à sa patrie par les dieux, pendant que le Grec Pyrrhus l'enlève, au nom de la loi du plus fort; le prince Chorèbe, son amoureux, vient en aide à la princesse troyenne et bat son rival, mais en est blessé à mort et donne le dernier adieu à sa bien-aimée. Entre-temps, Vénus annonce à Enée qu'il faut qu'il quitte Troie par la volonté des dieux, mais elle lui assure sa protection. Enée convainc alors son père Anchise d'emprunter le chemin fatal de l'exil avec lui et le reste de la famille; mais Créuse, qui est rentrée à la maison pour ramasser quelques bijoux, est tuée par les Grecs.



Virgilio tra Clio e Melpomene. Mosaico da Hadrumetum (Susa, in Tunisia). Tunisi, Museo del Bardo. Tra le opere variamente derivate dall'*Eneide*: *La Didone* di Cavalli, *Didon* di Desmarests, *Enée et Lavinie* di Collasse, *Didone delirante* di C. Pallavicino, *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci* di G. Bononcini (un grandissimo successo dell'epoca), *Dido and Æneas* di Purcell, *Dido, Königin von Carthago* di Chr. Graupner, la metastasiana *Didone abbandonata* (intonata la prima volta da D. Sarro e quindi rimusicata dozzine di volte), *Les Troyens* di Berlioz (sull'irradiazione della tragica eroina virgiliana, cfr. PAOLA BONO e M. VITTORIA TESSITORE, *Il mito di Didone*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; THOMAS KAILUWEIT, *Dido-Didon-Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005).

La malheureuse reine Hécube, femme de Priam, pleure toutes les pertes qu'elle a essuyées et souhaite la mort, tandis que sa fille Cassandre déplore, pour sa part, que ses prophéties n'aient pas été écoutées. Le grec Sinone, au contraire, se réjouit du massacre des Troyens haïs, et fait des commentaires mordants sur la réputation des grands personnages mêlés dans cette histoire qui, après tout, n'a été qu'une histoire de cornes.

L'ombre de Créuse apparaît à Enée et l'exhorte à partir, pour réaliser le dessein divin, qui le destine à régner sur l'Italie. Enée promet qu'il n'oubliera jamais son épouse et se répand en son



Fabrizio Galliani (1709-1790), bozzetto scenico (III.9) per la metastasiana *Didone abbandonata*, Torino, Regio, 1773, con musica di Giuseppe Colla. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Tavola incisa per libretto (di Ventura Terzago) del *Servio Tullio* di A. Steffani (arie per i balletti di Melchior Dardespain), Monaco, Teatro di Corte, 1685; scene e macchine di Gasparo Mauro. Da Alfred Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bruxelles, Oscar Schepens-J. B. Katto, 1901 (l'esemplare conservato nella Raccolta della Fondazione Giorgio Cini di Venezia è privo delle incisioni).

dernier adieu à la patrie. Vénus demande l'aide de la Fortune, afin que le destin du héros puisse s'accomplir; la Fortune consent de bon gré, mais prévoit des tempêtes si épouvantables qu'elles le forceront à interrompre son voyage.

ACTE DEUXIÈME

Sur les rivages de l'Afrique, Iarbe, le très puissant roi des Gétules, médite sur son amour pour la ravissante Didon, reine de Carthage, qu'elle ne partage pas, et avoue qu'à cause de cela il a perdu même sa dignité. Didon arrive avec son cortège de demoiselles et adresse dédaigneusement la parole à Iarbe, en lui intimant de ne plus l'importuner, puisque son cœur a été enterré avec son défunt mari, Sichée. Une fois Iarbe parti, Didon confie à Anne, sa sœur, le rêve terrible qu'elle vient de faire: elle y était transpercée par une épée, pendant que Carthage était en train de tomber. Anne essaye de la calmer, mais ne parvient pas à apaiser son inquiétude.

La déesse Junon affronte Eole: elle n'est pas satisfaite de la destruction de Troie, que pourtant elle a voulue, et se soucie au sujet d'Enée, qui s'apprête à faire revivre la grandeur de la cité. Elle ordonne donc à Eole de se déchaîner contre le navire du troyen, mais la prépotence houleuse des vents ennuie Neptune, qui ordonne à son tour aux nymphes marines de sauver les naufragés. Vénus, pour sa part, craignant que Didon, par la faute de Junon, ne nuise à Enée, ordonne à Amour de revêtir la forme du jeune Ascagne et d'attendre le moment opportun, pour rendre la reine amoureuse du héros troyen.

Celui-ci aborde la plage de Carthage et y trouve Vénus, déguisée en jolie nymphe, qui lui annonce qu'il se trouve à Carthage, au pays de Didon, reine très clémente. Amour s'acquitte des ordres de sa mère, de sorte que Didon et Enée tombent amoureux l'un de l'autre à leur première rencontre. Trois dames de Didon commentent cette passion, alors que Iarbe en perd la raison, choquant un vieillard de passage.

ACTE TROISIÈME

Didon, emportée par la force irrésistible de sa passion, se confie à Anne, qui l'exhorte à oublier tout scrupule de fidélité envers un mari qui est mort et enterré. Entre-temps, Iarbe tombe sur deux dames et leur manifeste sa folie.

Un groupe de chasseurs qui est en train de guetter le début d'un orage rencontre Didon et Enée. Jupiter aussi les observe, indigné et agacé par cet amour qui a captivé Enée, l'empêchant d'accomplir sa mission, et envoie Mercure lui rappeler ses devoirs. Enée se ressaisit, rassemble ses camarades et s'apprête à partir, tout en compatissant à Didon. La reine lui reproche sa cruauté; elle ne veut pas entendre raison et se déclare prête à tout, pourvu qu'il ne parte pas. L'ombre de Sichée alors lui apparaît et l'accuse violemment à son tour, à cause de son infidélité.

Iarbe, en proie au délire, tombe sur Mercure, qui en a pitié et lui rend la raison. Le roi se prosterne aux pieds de son bienfaiteur, qui lui annonce qu'il lui réserve l'amour de Didon, jadis si dédaigneuse. Celle-ci, entourée par ses dames, est sur le point de se suicider lorsque Iarbe fait irruption et lui arrache le poignard. Cependant, la voyant étendue par terre, il cherche la mort à son tour, avec la même arme; mais cette fois c'est Didon qui revient à soi, arrête la main de Iarbe et lui déclare son amour.



Giacomo Torelli (Jacopo; 1608-1678), bozzetto scenico (*Grotta con il centauro Chirone*; atto 1) per *Le nozze di Peleo e di Theti*, Parigi, Petit-Bourbon, 1654 (testo di Francesco Buti, musica di Carlo Caproli). Incisione di Israël Silvestre (1621-1691). Fano, Biblioteca Federiciana.

Giacomo Torelli (Jacopo; 1608-1678), bozzetto scenico (*Porto nella città di Sciro*; atto 1) per *La finta pazza*, Parigi, Petit-Bourbon, 1645 (testo di Giulio Strozzi, musica di Francesco Saccati, balletti di Giovanni Battista Balbi). Incisione di Nicolas Cochin. Fano, Biblioteca Federiciana. La prima rappresentazione della *Finta pazza* aveva avuto luogo a Venezia, Novissimo, 1641.

Synopsis

PROLOGUE

Celebrating the defeat of Troy, Iride warns the humans not to blaspheme against the Gods otherwise they risk incurring their revenge.

ACT ONE

While Æneas is getting ready to fight against Greek, his wife Creusa and young son Ascanius try to convince him to stay but to no avail. Cassandra is indignant for divine punishment to her homeland, while the Greek Pyro kidnaps her; he believes that «those who are stronger are always right». The Trojan princess' lover, Prince Coroebus, intervenes to support her and although he defeats his adversary, he is mortally injured and makes his last farewell. In the meanwhile, Venus is telling Æneas that it is the wishes of the gods that he leaves Troy, but that he can count on her protection. Æneas then convinces his father Anchises to set out on that fateful journey with him and his family; however, when Creusa enters the house to collect some jewellery, she is killed by the Greeks.

Queen Ecubal, the wife of Priamo, is crying in desperation because of the countless lives that have been lost and she has lost all desire to live. At the same time, Cassandra laments that her prayers have gone unheard. Meanwhile the Greek Sinone is enjoying the total destruction of the unwelcome Trojans and with bitter sarcasm criticises the reputation of the great men involved in what was, in the end, nothing other than a squalid issue of being unfaithful ...

Creusa's shadow appears before Æneas, urging him to leave and to fulfil the divine plan that sees him as the ruler of Italy. After promising he will never forget his wife, Æneas takes his final farewells from his homeland. Venus asks Fortuna for help to make sure the hero's destiny is fulfilled. Fortuna is happy to agree but foresees such terrible storms that he will be forced to interrupt his journey.

ACT TWO

On the African shores, Iarbas, the mighty God of the Getuli, is reflecting on his passionate love for the beautiful Dido – feelings that are not returned and he realises he has even lost his dignity. Followed by a procession of maids-in-waiting, Dido arrives and harangues Iarbas with irony, warning him to leave her alone since her heart has been buried together with her dead husband Siharbus. Once Iarbas has left, Dido turns to her sister Anna and tells her about a terrible dream – she was wounded with a sword while Carthage was conquered. Anna tries to minimize such a prophesy but Dido's sense of unrest does not stop.

The Goddess Juno confronts Æolus, claiming she is not satisfied with the destruction of Troy that she commanded, and says Æneas is to be watched carefully since he is getting ready to restore the city's former grandeur. She then orders Æolus to unleash his forces against the Trojan's ship, but Neptune is annoyed by the fretful arrogance of the winds and tells the marine nymphs to save the castaways. Venus then fears that due to Juno's intervention, Dido will hurt Æneas and thus tells Cupid to intervene - he assumes the form of young Ascanius and awaits the right moment to make the queen fall in love with the Trojan hero.

The latter then comes ashore on that very Carthagian beach and finds Venus, disguised as a graceful nymph, who tells him he has arrived in Carthage, the city of Dido, a most merciful queen. However Cupid carries out his mother's wishes so that the first meeting between Dido and Æneas

takes place under the sign of strong, reciprocal passion. Three maids-in-waiting notice this new passion which makes Iarbas so furious he stuns a passer-by.

ACT THREE

Dido has fallen head over heels in love and confides in Anna who has no difficulty in convincing her to have no scruples of remaining faithful to a husband who is now dead and buried. Meanwhile, Iarbas meets two maids-in-waiting and reveals this folly.

A group of hunters is observing a storm that is brewing when they meet Dido and Æneas, who are also being watched by an incensed Jupiter who is completely against the indolence that has distracted Æneas from his mission. Mercury then comes down from the skies to recall the hero to his duty – Æneas comes to his senses and although he commiserates with Dido, he summons his followers he makes the preparations for his departure. The Queen laments his lack of pity and declares she will do anything as long as he does not leave. The shadow of Sicelus then appears before her, violently accusing her of being unfaithful.

During his rambles Iarbas meets Mercury who takes mercy and brings him back to his senses. The king throws himself before his benefactor and expresses his great joy when he learns that none other than Dido's love has been reserved for him. Before her maids, Dido is about to take her life when Iarbas bursts in and takes the dagger away; but when he sees her lifeless on the ground he kills himself with that very weapon. But this time, having regained consciousness, it is Dido who stops him and declares her love for him.

Handlung

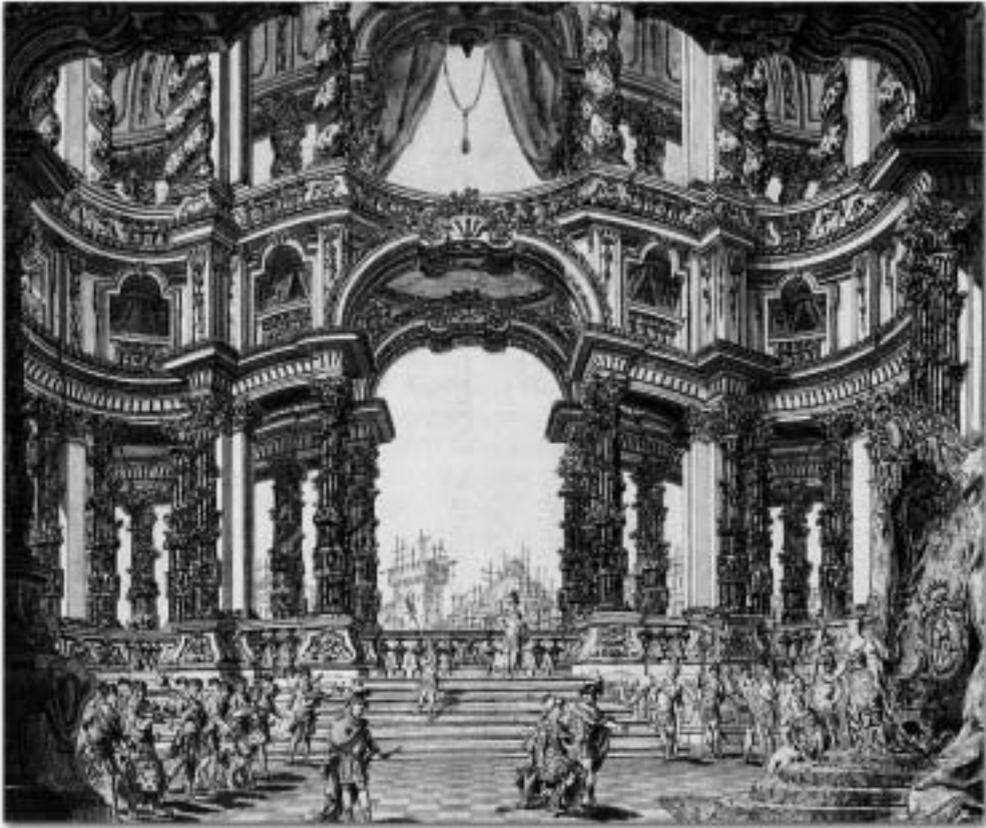
PROLOG

Iris besingt den Untergang Trojas und warnt die Menschen: um nicht den Zorn der Götter heraufzubeschwören, sollen sie das Fluchen unterlassen.

ERSTER AKT

Während Äneas sich anschickt, den Feind zu bekämpfen, bemühen sich seine Gattin Kreusa und sein kleiner Sohn Ascanius vergeblich, ihn zum bleiben zu bewegen. Cassandra ist entrüstet das Gottesgericht ihrer Heimat. Pyrrus der Grieche entgegnet auf Kassandras Empörung über die Zerstörung ihrer Stadt durch Götterhand mit der Mahnung, wer die Macht habe, sei nun einmal im Recht («sempre ha ragione chi tien la forza in mano»). Aus Liebe kommt Fürst Korebos Cassandra zu Hilfe; er überwältigt den Gegner, wird jedoch tödlich verwundet und nimmt ein letztes Mal Abschied von der trojanischen Prinzessin. Unterdessen eröffnet Venus dem Äneas, er müsse Troja zwar auf den Wunsch der Götter hin verlassen, stehe aber weiterhin unter ihrem Schutz. Daher überredet Äneas seinen Vater Anchises, die schicksalhafte Reise gemeinsam mit allen Angehörigen anzutreten; doch als Kreusa das Haus betritt, um ihren Schmuck zusammenzusuchen, wird sie von den Griechen getötet.

Königin Hekuba, die Gemahlin des Priamos, beweint verzweifelt die unzähligen Opfer; in ihrer Trauer sehnt sie den eigenen Tod herbei; ihre Tochter Cassandra beklagt ihrerseits, daß ihre Prophezeiungen kein Gehör gefunden haben. Demgegenüber weidet sich der Grieche Sinon an der Vernichtung der verhaßten Trojaner und bemerkt sarkastisch, die ganze Angelegenheit der großen Männer sei letztendlich doch durch nichts anderes als einen lausigen Ehebruch ausgelöst worden...



Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757), bozzetto scenico (1.5) per una rappresentazione della *Didone abbandonata* di Metastasio. Monaco, Theatermuseum. Verosimilmente riferibile alla rappresentazione di Hubertusburg, 1742, con musica di J. A. Hasse (cfr. *Disegni teatrali dei Bibiena. Catalogo della mostra*, a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1970, pp. 59-60).

Kreusas Schatten erscheint dem Äneas und bittet ihn unverzüglich aufzubrechen, damit der göttliche Plan in Erfüllung gehe, demzufolge er die Herrschaft über Italien erlangen soll. Nach seinem Versprechen, die Geliebte niemals zu vergessen, verabschiedet sich Äneas für immer von seiner Heimat. Venus bittet Fortuna um Beistand, damit sich das Schicksal des Helden erfüllen möge; Fortuna willigt ein, sieht jedoch furchtbare Stürme voraus, die den Helden zur Unterbrechung seiner Fahrt zwingen werden.

ZWEITER AKT

An der Küste Afrikas sinnt Iarbas, der mächtige König der Gätuler, über das Wesen der Liebenahe, die in ihm zur wunderschönen Dido entbrannt ist: da seine Gefühle in keiner Weise erwidert werden, gesteht er sich ein, seine Würde eingebüßt zu haben. Dido erscheint inmitten der Schar ihrer Zofen und wendet sich spöttisch an Iarbas: er möge sie nicht weiter behelligen, all die weil ihr Herz mit dem verstorbenen Gatten Sychäus begraben sei. Als Iarbas fortgeht, erzählt Di-

do ihrer Schwester Anna von einem schrecklichen Albtraum: darin sei sie von einem Schwert durchbohrt worden und Karthago gefallen. Trotz Annas Bemühen, diese bösen Vorahnungen herunterzuspülen, findet Dido keinen Frieden.

Die Göttin Juno begegnet Äolus und eröffnet ihm, die von ihr lange ersehnte Zerstörung Trojas habe sie nicht befriedigt; zudem beunruhige es sie, daß sich Äneas anschicke, den Ruhm der Stadt an anderer Stelle wiederaufleben zu lassen. Sie befiehlt Äolus daher, seine Stürme gegen das Schiff der Trojaner zu entfesseln, doch Neptun stört sich am brachialen Aufbrausen der Winde und betraut seine Meernymphen mit der Rettung der Schiffbrüchigen. Venus befürchtet ihrerseits, Dido könne Äneas auf Betreiben Junos schaden und befiehlt daher Amor dazwischenzutreten: dieser wartet in Gestalt des Ascanius auf seine Gelegenheit, um die Liebe der Königin zum trojanischen Helden zu entzünden.

Äneas strandet an der afrikanischen Küste, wo ihm die als anmutige Nymphe verkleidete Venus seine Ankunft in Karthago, der Stadt der allergnädigsten Königin Dido verkündet. Amor führt indes den Wunsch seiner Mutter aus: die erste Begegnung zwischen Dido und Äneas steht daher ganz im Zeichen einer starken gegenseitigen Anziehung. Drei Zofen bemerken diese neue Leidenschaft, über die Iarbas im Beisein eines am Wege stehenden alten Mannes so außer sich gerät, daß er den Verstand verliert.

DRITTER AKT

Die von der Liebesleidenschaft ergriffene Dido beichtet Anna ihre Gefühle und wird von dieser umgehend überredet, jeglichen aus der Treue zum längst begrabenen Gatten erwachsenden Skrupel fallen zu lassen. Unterdessen stößt Iarbas mit zwei Zofen zusammen, wobei sich sein Wahnzustand deutlich offenbart.

Eine Gruppe Jäger beobachtet den hereinbrechenden Sturm, als ihnen Dido und Äneas begegnen. Auch Jupiter bäugt das Paar argwöhnisch, befürchtet er doch, die plötzliche Verliebtheit könne Äneas von seiner Mission abhalten. Daher steigt Merkur aus den Lüften herab, um den Helden an seine Pflicht zu gemahnen: der ernüchterte Äneas ruft seine Kameraden zusammen und trifft alle Vorbereitungen zum Aufbruch, obwohl er Dido sehr bedauert. Die Königin wirft ihm sein erbarmungsloses Verhalten ihr gegenüber vor und erklärt sich zu allem bereit, was seine Abfahrt noch verhindern könne. Da erscheint ihr der Geist Sychäus', der sie ihrerseits aufs heftigste der Untreue bezichtigt.

Aus Mitleid schenkt Merkur dem in Wahn verfallenen Iarbas den Verstand zurück. Der König wirft sich seinem göttlichen Gönner zu Füßen und beteuert seine vollkommene Freude, als ihm der Götterbote die Liebe der ehemals so hochmütigen Dido verspricht. Letztere ist im Beisein ihrer Zofen eben im Begriff, sich das Leben zu nehmen, als Iarbas herbeistürzt und ihr den Dolch entreißt; als er sie dennoch scheinbar leblos zu Boden sinken sieht, will er selbst Hand an sich legen. Diesmal ist es Dido, die rechtzeitig zu sich kommt und Iarbas mit der Erklärung zurückhält, sie wolle sein werden.

Bibliografia

a cura di Maria Martino

Come si può facilmente immaginare, la letteratura critica su Cavalli è piuttosto esigua, e ancora legata piuttosto saldamente a quella votata al suo maestro, Claudio Monteverdi. Sulla scorta, infatti, dei fervori di riscoperte della musica italiana 'antica', ascrivibili al clima di esaltazione dei valori nazionali che, a partire dalla fine dell'Ottocento e lentamente, nel corso della prima metà del Novecento, riportarono Monteverdi nella coscienza musicale e musicologica italiana, andarono moltiplicandosi, perfino all'eccesso, edizioni, volumi singoli e saggi sparsi relativi al Divo Claudio e all'opera seicentesca. Tutta questa produzione pubblicistica illuminò di riflesso le carriere di altri operisti veneziani contemporanei, e aprì quindi la strada alla riscoperta di Francesco Cavalli.

Inspiegabilmente però, l'iniziale entusiasmo editoriale, che a partire dal 1913 aveva visto la pubblicazione dei fondamentali volumi dovuti a Wiel e Prunières, e del lungo saggio di Wellesz,¹ non ha prodotto esiti paragonabili a quelli monteverdiani. Basti considerare che, anticipate dalle trascrizioni e revisioni dell'infaticabile compositore Riccardo Nielsen, approntate per alcune riprese moderne poco dopo la metà del secolo scorso,² sono pochissime le edizioni moderne di opere teatrali di Cavalli attualmente in circolazione, a cominciare da quelle concepite e realizzate dal pioniere Raymond Leppard come «performing editions» a partire dai tardi anni Sessanta.³ Di edizioni critiche non è nemmeno il caso di parlare, anche se qualcuno ha scomodato di recente que-

¹ TADDEO WEIL, *Francesco Cavalli e la sua musica scenica*, Venezia, R. Deputazione, 1913, 1914², una delle poche monografie a riportare integralmente il testamento di Cavalli, fondamentale per ricostruire la storia della ricezione delle opere del compositore dopo la sua morte (viene qui riprodotto in appendice il testamento di Cavalli, pp. 41-49); HENRI PRUNIÈRES, *Cavalli et l'opéra vénétien au XVIII^{me} siècle*, Paris, Rieder, 1931; EGON WELLESZ, *Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640-1660*, «Studien zur Musikwissenschaft», I, 1913, pp. 1-103.

² Nielsen cominciò dalla musica strumentale di Cavalli, pubblicando, presso l'editore Bongiovanni a Bologna, una *Canzone a otto* (1953) e una *Sonata a dodici*, seguita da una *Canzone a sei* (1955); curò poi la realizzazione, con alacre fantasia nel rielaborare pesantemente il tessuto originale, della *Didone* (Maggio musicale fiorentino, 1952) e dell'*Ercole amante* (Venezia, 1961). È reperibile anche una riduzione per canto e pianoforte della *Didone* («transcription et réalisation de Virginio Fagotto», Paris, Editions françaises de musique, 1974).

³ Il direttore d'orchestra e cembalista Raymond Leppard ha curato edizioni di alcuni titoli operistici di Cavalli (pubblicate a Londra da Faber e a New York da Schirmer) che ha anche inciso in disco per la Philips, come *L'Ormindo* (1969), *La Calisto* (1975) *L'Eritrea* e *L'Egisto* (1977); in precedenza aveva curato anche una *Messa concertata* per doppio coro, otto solisti, orchestra e organo (1966). Le prime edizioni d'uso di arie d'opera di Cavalli (dal *Ciro*, *Pompeo Magno*, *Erismena*, *Elena*, *Doriclea*, *Ormindo*, *Gli amori di Apollo* e di *Dafne*, *Serse*, *Egisto*, *Eliogabalo*, *Scipione Africano*, *Orimonte*, *Muzio Scevola*, *Artemisia*, *Giasone*) sono state pubblicate alla fine dell'Ottocento da Maffeo Zanon, nella serie *Tesori musicali italiani* (Trieste, Schmidl & co.).

sta definizione,⁴ più appropriata per i numerosi lavori non operistici di Cavalli, curati da Francesco Bussi.⁵ Il lettore interessato può comunque rivolgersi utilmente a riproduzioni in *facsimile* di copie manoscritte prodotte all'epoca.⁶

Eccezion fatta per le voci «Cavalli» contenute nei dizionari biografici⁷ e per i pochissimi altri volumi monografici, l'ultimo dei quali è stato però pubblicato nel 1978,⁸ chi volesse quindi approfondire, o semplicemente conoscere la produzione e il contesto all'interno del quale si sviluppa l'attività del musicista cremasco, deve obbligatoriamente passare attraverso una serie di letture trasversali quasi tutte in lingua inglese, o attraverso la consultazione di saggi che riguardano aspetti specifici della sua produzione, non sempre facilmente reperibili. Le possibilità che la letteratura critica offre all'appassionato dell'opera di Cavalli, insomma, non sono tante. Accanto a pubblicazioni più annose, si segnalano saggi apparsi su riviste specializzate o in miscellanee, tesi di laurea e dottorato, in stragrande maggioranza statunitensi, alcune delle quali pubblicate.⁹

⁴ FRANCESCO CAVALLI, *La Doriclea*, a cura di Christopher J. Mossey, Middleton (Wisconsin), A-R Editions, 2004 (partitura); è utile menzionare anche una riduzione per canto e pianoforte del *Giasone* (1649), «réalisation de Amaury du Closel» (s.l., A. du Closel, 1995).

⁵ Molte sono le edizioni critiche di musica vocale sacra di Cavalli curate da Bussi, fra cui si possono menzionare, almeno: *Missa pro defunctis, Requiem a otto voci, con il responsorio «Libera me» a cinque voci*, 1675 (Milano, Suvini-Zerboni, 1978, 1998²), *Sei pezzi vocali sacri (inediti) con basso continuo* (Milano, Ricordi, 1988); *Vesperì a otto voci con basso continuo*, 1675 (Milano, Suvini-Zerboni, 1995). Oltre a queste si può reperire un'altra manciata di musiche sacre pubblicate in Germania: *Vier Marianische Antiphonen* (1656), a cura di Bruno Stablein, Regensburg, F. Pustet, 1950; *O quam suavis es*, Köln, E. Bieler, 1993; *Cantate Domino*, Köln, E. Bieler, 1996.

⁶ L'editore Garland (New York-London), ha pubblicato in facsimile le seguenti partiture, nella collana «Italian Opera 1640-1770: Mayor unpublished works in a central baroque and early classical tradition», a cura di Howard Mayer Brown: *Scipione Africano* (1978), *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1978), *L'Oristeo* (1982); per quanto riguarda la musica strumentale si segnala FRANCESCO CAVALLI, *Musiche sacre concernenti messa, e salmi concertati con istromenti, inni, antifone e sonate, a due, 3, 4, 5, 6, 8, 10 e 12 voci*, Wyton, Huntingdon (Cambs.), King's Music, 1991, riproduzione dell'edizione Venetia, A. Vincenti, 1656.

⁷ THOMAS WALKER, «Cavalli, Francesco», voce del *New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001, v, pp. 302-313 (aggiornata da Irene Alm) e del *New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, I, pp. 783-789, che pubblica anche la voce «*Didone*» di ELLEN ROSAND (p. 1173); HENDRIK SCHULZE, «Cavalli, Francesco», voce della *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [MGG], Zweite, neuarbeitete Ausgabe, diretta da Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel, Barenreiter, 1999, *Personenteil*, IV, coll. 471-484; LORENZO BIANCONI, «Caletti (Caletti-Bruni), Pietro Francesco detto Cavalli», voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, 1973, pp. 686-696; WOLFGANG OSTHOFF «Cavalli, Francesco», voce del *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990, *Le biografie*, II, pp. 157-162; NINO PIRROTTA. «Cavalli, Francesco», voce dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, 12 voll., Roma, Le Maschere, 1954, III, coll. 268-271.

⁸ JANE GLOVER, *Cavalli*, New York, St. Martin's Press, 1978; un esame generale, con uno sguardo specifico alla strumentazione, è anche quello di RAYMOND LEPPARD, *Cavalli's Operas*, «Proceedings of Royal Musical Association», XCIII, 1966-1967, pp. 67-76.

⁹ Non stupisce di trovare, scorrendo gli elenchi delle dissertazioni, i nomi di studiosi come ELLEN ROSAND (*Aria in the early operas of Francesco Cavalli*, PhD, New York University, 1971) e LORENZO BIANCONI (*Francesco Cavalli und die Verbreitung der venezianischen Oper in Italien*, PhD, Heidelberg, 1974); altri lavori sono stati prodotti da MARTHA NOVAK CLINKSCALE, *Pier Francesco Cavalli's «Xerse»*, PhD, University of Minnesota, 1970 (Ann Arbor, UMI, 1974); JANE GLOVER, *The Teatro Sant'Appollinare and the development of 17th century venetian opera*, PhD, Oxford University, 1975; CHRISTOPHER J. MOSSEY «*Human after all*»: *character and self-understanding in operas by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli, 1644-52*, PhD, Brandeis University, 1999; MAURO P. CALCAGNO, *Staging musical discourses in 17th century Venice: Francesco Cavalli's «Eliogabalo»* (1667), PhD, Yale University, 2000 (Ann Arbor, UMI, 2006).



Frontespizio della «quarta impressione» del *Giasone* di Cavalli. Esemplare mutilo di due carte (pp. 49-50 e 71-72) Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Nel verso della carta di guardia si legge la strofetta manoscritta «Con furti e con lusinghe / Donna se vi pensate / di farmi innamorar / voi v'ingannate». Nella Raccolta Rolandi altri quattro libretti, tra i quali quello per la rappresentazione al Tordinona di Roma, 1671, col titolo *Il novello Giasone* e con musiche aggiunte di A. Stradella.

Per un inquadramento generale di Cavalli nella cultura musicale del suo tempo si consiglia uno dei volumi più originali della *Storia della musica* promossa dalla Società italiana di musicologia, quello di Bianconi, che contiene un'esemplare trattazione del teatro musicale del Seicento, con riferimenti a convenzioni letterarie e drammaturgiche, ai teatri veneziani e all'opera prima del 1637, spiegato nel contesto della storia e dell'ideologia dell'epoca.¹⁰ Per l'approfondimento di questioni connesse alla storia del teatro musicale italiano non meno interessanti possono risultare i volumi di Fasso, Palisca e Kerman.¹¹

¹⁰ LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991 («*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 5»²).

¹¹ *Teatro del Seicento*, a cura di Luigi Fasso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956; JOSEPH KERMAN, *L'opera come drama* [*Opera as Drama*, 1956, 1988²], Torino, Einaudi, 1990; CLAUDE PALISCA, *Baroque Music*, New Jersey, Prentice-Hall, 1968.

Sul sistema produttivo, il ruolo specifico del librettista-compositore-cantante, gli aspetti spettacolari e letterari, con una panoramica sul problema della messa in scena dell'opera del Seicento, è indispensabile la *Storia dell'opera italiana*, curata da Bianconi e Pestelli, non meno del libro dedicato al cantante d'opera da John Rosselli.¹² Sul teatro che ospitò la maggior parte dei lavori di Cavalli, e su altre sale dell'epoca, è obbligatorio riferirsi ai volumi di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo.¹³

Gli aspetti letterari del teatro d'opera seicentesco sono trattati in maniera esauriente da Fabbri.¹⁴ Altre utili informazioni, ma di carattere più generale, si ritrovano nei volumi di Smith,¹⁵ Gronda e Fabbri, Accorsi.¹⁶ Tuttavia latitano ancora, sorprendentemente, saggi di ampio respiro sulla figura e sull'opera di Busenello, dopo il volume pionieristico di Arthur Livingston, sia pure con qualche lodevole eccezione (ma i testi non sono di facile reperimento).¹⁷ In assenza di studi sistematici sull'arte e la poetica di uno dei migliori librettisti del Seicento, allo stato attuale le voci del dizionario *New Grove* e del DEUMM costituiscono un importante punto di riferimento per l'allargamento della ricerca musicologica al campo della storia della poesia per musica.¹⁸ Uno sguardo all'Accademia degli Incogniti, ricorrendo al recente volume di Monica Miato, è comunque rivelatore per intendere gli ideali autentici che ispiravano l'affiliato Busenello.¹⁹

Sui problemi estetici ed artistici delle origini dell'opera, sulla funzione e l'uso delle forme chiuse nell'opera della prima metà del Seicento, di fondamentale importanza sono i saggi del mai troppo compianto Nino Pirrotta.²⁰ Fra gli studi dedicati all'opera veneziana nel Seicento, vanno tenuti presente i necessari lavori di Wolff,²¹ che possono essere integrati dai non meno validi contributi

¹² *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, voll. 4-6, Torino, EDT, 1987-1988; JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* [*Singers of Italian Opera: the History of a Profession*, 1992], Bologna, il Mulino, 1993.

¹³ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, 5 voll., Venezia, Corbo e Fiore, 1995-2000 (in particolare I, tomo I: *Venezia Teatri effimeri e nobili imprenditori*, 1995, pp. 97-154); a questa lettura si aggiunga *Illusione e pratica teatrale*, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

¹⁴ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990.

¹⁵ PATRICK J. SMITH, *La decima musa. Storia del libretto d'opera* [*The Tenth Muse*, 1971], Firenze, Sansoni, 1981.

¹⁶ *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997; MARIA GRAZIA ACCORSI, *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001.

¹⁷ ARTHUR LIVINGSTON, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia, Officine grafiche Callegari, 1913; PAOLO GETREVI, *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Esedue, 1986; Il libretto degli *Amori d'Apollonia* e di *Dafne* è stato pubblicato in *La Salmace e altri idilli barocchi (Preti-Argoli-Busenello)*, a cura di Marzio Pieri, Verona, Fiorni, 1987.

¹⁸ THOMAS WALKER, «Busenello, Giovanni Francesco», voce del *New Grove Dictionary of Opera* cit., I, pp. 654-655; ARIELLA LANFRANCHI, «Busenello, Gian Francesco», voce del DEUMM cit., II, pp. 2-3.

¹⁹ MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998.

²⁰ NINO PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987. Non meno importante il leggendario volume di Pirrotta, *Li due orfei*, Torino, Einaudi, 1969, 1975², che ospita anche un saggio critico sulla scenografia, di Elena Povoledo.

²¹ HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, O. Elsner, 1937 (rist. Bologna, Forni, 1975); Id., *Manierismus in den venetianischen Opernlibretti der 17. Jahrhundert*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 319-326.



Antiporta figurata del libretto (Bologna, Dozza, 1654) dell'*Eritrea* di Cavalli (testo di Giovanni Faustini). Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). La prima rappresentazione aveva avuto luogo al S. Apollinare di Venezia nel 1652 (per due stampe e uno scenario relativi alla prima, cfr. ALM, *Catalog of Venetian Librettos* cit., nn. 75, 77, 78).



Antiporta figurata del libretto (di Giovanni Andrea Moniglia) per la prima rappresentazione (Firenze, Pergola, 1658) di *Hipermestra* di Cavalli (Firenze, Stamp. di SAS, 1658). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Conservata nella Raccolta anche la *Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo con Hipermestra* (stesse note tipografiche). Una stampa coeva (Firenze e Bologna, Carl'Antonio Peri) è erroneamente indicata da Sartori, in luogo della presente, come conservata nella Raccolta Rolandi.

di Worsthorne e Benedetti.²² Tra le pubblicazioni più recenti segnaliamo un volume tra i più originali e affidabili, dovuto a Ellen Rosand, che ospita una lista di libretti e una bibliografia di riferimento tra le più complete.²³ Per la cronologia degli spettacoli dell'epoca è ancora oggi indispensabile consultare, nonostante sia a volte errato, l'elenco completo a cura di Galvani,²⁴ così come per l'inventario e la descrizione dei manoscritti musicali conservati alla Biblioteca Marciana non resta che utilizzare la vecchia pubblicazione a cura di Wiel,²⁵ a meno che non si riesca ad accedere alla più 'recente' tesi di dottorato di Jeffery discussa a Princeton nel 1980.²⁶

Per quanto riguarda la produzione di Cavalli in relazione a Monteverdi, la più 'dettagliata' analisi fino al 1954 era quella della Abert,²⁷ che è stata ampiamente superata da volumi e saggi, ancora irrinunciabili, scritti da Ellen Rosand,²⁸ intorno alla metà degli anni Settanta.

Se poi si passa all'opera cui è dedicato questo volume, anticipiamo fin d'ora che praticamente nulla è stata l'attenzione degli studiosi nei confronti di *Didone*, fatta eccezione per qualche riferimento sparso all'interno di studi concernenti gruppi di opere, o lo stile del compositore, e la tesi discussa di recente a Milano da Monica Anchieri (uno stralcio della quale è stato pubblicato in una rivista di italianistica), seguita dalla tesi di dottorato di Marisa Wickersham Green.²⁹ Aspetti particolari dell'opera e dello stile del compositore cremasco sono stati trattati da Jane Glover³⁰ e Bjorn Hjelmberg.³¹ Invece si possono segnalare articoli più numerosi che prendono in esame le

²² SIMON TOWNELEY WORSTHORNE, *Venetian Opera in the 17th century*, Oxford, Clarendon Press, 1954; SILVANO BENEDETTI, *Il teatro musicale a Venezia nel '600: Aspetti organizzativi*, «Studi veneziani» 8, 1984, pp. 185-220.

²³ ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991 (anche *online*: <http://content.cdlib.org/xtf/view?docId=ft3199n7sm&brand=ucpress>).

²⁴ LIVIO NISO GALVANI [Giovanni Salvio], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche*, Firenze-Roma-Napoli, Ricordi, 1878 (rist. Bologna, Forni, 1969).

²⁵ TADDEO WIEL, *I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania, 1888 (rist. Bologna, Forni, 1969).

²⁶ PETER GRANT JEFFERY, *The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli*, PhD, Princeton University, 1980.

²⁷ ANNA AMALIE ABERT, *Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1954.

²⁸ ELLEN ROSAND, *Aria as Drama in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 75-97; EAD., «L'Ormino» travestito in *Erismena*, «Journal of American Musicological Society», XXVIII, 1975, pp. 268-291; EAD., *Comic contrast and dramatic unity: Observations on the form and function of aria in the operas of Francesco Cavalli*, «Music Review» XXXVII, 1976, pp. 92-105; EAD., *The descending tetrachord: an emblem of Lament*, «Musical Quarterly», LXV, 1979, pp. 346-359.

²⁹ MONICA ANCHIERI, «La *Didone* di Busenello (e di altri autori)», tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2000-2001; EAD., *Gian Francesco Busenello, dalla «Didone» (1641)*, «Lo stracciafoglio», rassegna semestrale di italianistica», III/4, 2001, pp. 25-43; MARISA WICKERSHAM GREEN, *Virgil in Rome, Dido in Venice: the Aeneid in 17th century musical drama*, PhD, Harvard University, 2004 (in larga parte dedicata alla *Didone*). Nascono come tesi di laurea anche due lavori che sono alla base dell'odierno allestimento, dedicati a «*La Didone*» *dramma per musica di Francesco Cavalli e Giovan Francesco Busenello*, di Davide Ortelli (*progetto di regia*) e Serena Rocco (*progetto di scenografia*), IUAV, a.a. 2004-2005. Sulla figura di *Didone* si vedano inoltre: PAOLA BONO e M. VITTORIA TESSITORE, *Il mito di Didone*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; THOMAS KAILUWEIT, *Dido-Didon-Didone. Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005.

³⁰ JANE GLOVER, *Cavalli and «Rosinda»*, «Musical Times», CXIV, 1973, pp. 133-135; EAD., *Aria and closed form in the operas of Francesco Cavalli*, «The Consort», XXXII, 1976, pp. 167-175.

³¹ BJORN HJELMBORG, *Une partition de Cavalli (Quelques remarques complementaires aux recherches Cavalliennes)*, «Acta Musicologica», XVI-XVII, 1944-1945, pp. 39-54; ID., *Aspect of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario colleges oblata*, a cura di Bjorn Hjelmberg e Soren Sorensen, Hafniae, Wilhelm Hansen, 1962, pp. 173-198.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'*Egisto* di Cavalli. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi); nella medesima Raccolta anche la «seconda impressione» dell'anno successivo (per il Surian). Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'*Ormindo* di Cavalli. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

diverse opere di Cavalli, anche in relazione ad altri titoli coevi, apparsi in sedi diverse nel corso del secolo scorso.³² Fra loro occupa un posto preminente un saggio vastissimo, che ingloba il libretto dell'*Egisto*, ne commenta lo stile musicale e allarga il discorso all'intera produzione di Cavalli, scritto con *nonchalance* e profondità da Giovanni Morelli nel 1982, in occasione di una ripresa dell'opera al Teatro La Fenice.³³

³² HELLMUT KRETZSCHMAR, *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, «*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*», VIII, 1892, pp. 1-76; HUGO GOLDSCHMIDT, *Cavalli als Dramatischer komponist*, «*Monatshefte für Musikgeschichte*» 25, 1893, pp. 45-48, 53-58, 61-111; ID., *Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901; HENRI PRUNIÈRES, *Notes sur une partition fausement attribuée à Cavalli: «L'Eritrea» (1686)*, «*Rivista musicale italiana*», XXVII, 1920, pp. 267-273; HAROLD S. POWERS, *L'Erismena Travestita*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 259-324; DAVID SWALE, *The «Erismena» of 1655*, «*Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology*», III, 1968, pp. 258-285; ANTHONY HICKS, *Cavalli and «La Calisto»*, «*Musical Times*», CXI, 1970, pp. 486-489; LORENZO BIANCONI-THOMAS WALKER, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Fiebiamonici*, «*Rivista Italiana di musicologia*», X, 1975, pp. 379-454; HAROLD S. POWERS, *Il Mutio tramutato, I: Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 227-258; GIOVANNI MORELLI-THOMAS WALKER, *Tre controversie intorno al S. Cassiano*, ivi, pp. 97-120; THOMAS WALKER, *Gli errori di «Minerva al tavolino»: osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, ivi, pp. 7-20; GENEVIÈVE YANS, *Poésie et musique: l'«Hipermestra» de Moniglia-Cavalli*, «*Quadrivium*», XIX/1, 1978, pp. 129-183; EAD., *Un opéra de Francesco Cavalli pour la cour de Florence: l'Hipermestra*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1979; *La Calisto* di Francesco Cavalli e Giovanni Faustini, a cura di Carlo Majer, Vicenza, Festival Olimpico, 1988.

³³ GIOVANNI MORELLI, *Scompiglio e lamento (Simmetrie dell'incostanza e l'incostanza delle simmetrie). «L'Egisto» di Faustini e Cavalli (1643)*, in *L'Egisto*, Venezia, Teatro La Fenice, 1982, pp. 475-626.

Online

a cura di Roberto Campanella

Scene da un patrimonio

All'inizio del Seicento per Venezia è da tempo cominciato quel lento, ma inarrestabile processo di decadenza che porterà, nel giro di quasi due secoli, alla fine della sua Repubblica. Lo spostamento dei maggiori traffici dal Mediterraneo all'Atlantico ha ormai sottratto alla Serenissima il primato commerciale con l'Oriente, mentre i rapporti con i Turchi si fanno sempre più difficili. In una situazione davvero critica, Venezia riesce, tuttavia, a conservare l'indipendenza e a rallentare il più possibile il proprio declino, anche attraverso il mantenimento di una posizione di assoluto equilibrio nei confronti delle maggiori potenze di allora: la Dominante si ripiega su se stessa e rinuncia ad ogni forma di protagonismo sullo scacchiere internazionale. Ma chi aveva la fortuna di soggiornare nella città non ne ricavava certo l'impressione di trovarsi in una realtà minata dai germi della dissoluzione: palazzi e chiese destavano più che mai l'ammirazione dei forestieri al pari delle feste e degli spettacoli, che animavano la vita dei suoi abitanti. Del resto sotto il profilo di quello che si può definire 'effimero', Venezia era tutt'altro che in decadenza: nel secolo in cui si afferma una nuova forma di spettacolo, il melodramma, le nobili casate come quella dei Tron, dei Grimani, dei Vendramin – forse anche affidandosi al loro proverbiale fiuto per i buoni affari e sempre nell'intento di sopperire alla lenta erosione delle proprie ricchezze – investono parti non trascurabili delle loro sostanze nella costruzione di teatri, splendidi templi in cui celebrare il sontuoso rito del 'recitar cantando'.¹ Sarà proprio la famiglia Tron a dotare Venezia del primo teatro aperto al pubblico: quel teatro di San Cassiano, in cui, tra l'altro, vide la luce l'opera alla quale è dedicato il presente volume e sulle cui tracce abbiamo scandagliato, speriamo abbastanza fruttuosamente, la Gran Rete.

Iniziamo dai siti nei quali si può reperire il libretto, *Libretti d'opera* e *Classici stranieri.com*: il primo lo fornisce corredato da alcuni dati statistici (indicanti i tempi d'apparizione dei personaggi e il grado di utilizzo degli stessi, nonché dei vari registri vocali),² l'altro in formato PDF³ (per gentile concessione di Dario Zanotti, il curatore dell'appena citato *Libretti d'opera*, su cui invece tale versione si può ottenere solo a pagamento, acquistando un CD contenente una copia integrale del sito).

Una breve analisi delle peculiarità della *Didone* si trova tra le pagine digitali del *Dizionario dell'Opera*, che propone anche un'istruttiva rassegna delle più notevoli versioni melodrammatiche successive del frequentatissimo mito (nel Seicento, e oltre) dell'infelice regina.⁴ Sullo stesso ar-

¹ Per qualche breve ragguglio sull'argomento si consulti la sezione dedicata ai teatri dell'epoca barocca all'interno di un sito italiano dedicato a Händel e alla musica barocca, che si occupa anche dei teatri veneziani: www.haendel.it/teatri.htm.

² <http://www.librettidopera.it/didone/didone.html>.

³ <http://www.classicistranieri.com/lo-didone.pdf>.

⁴ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1961.



Frontespizio del libretto de *Gli amori d'Apollo e di Dafne* di Cavalli (è il secondo testo della raccolta *Delle bo-re ociose* di Busenello). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Prima edizione del libretto (quindici anni dopo la prima rappresentazione).

gomento il sito della Casa editrice Res, offre uno stralcio da una tesi di laurea («*La Didone*» di *Busenello*), discussa qualche anno fa a Milano, nella cui introduzione sono presenti valide considerazioni su vari aspetti: il librettista e il teatro musicale veneziano contemporaneo, il lieto fine assai poco verosimile, il personaggio di Iarba, che anche per la sua follia appare complesso ed innovativo, gli intermezzi comici, che contribuiscono a creare quel carattere ibrido che corrisponde al gusto del tempo (pensiamo all'*Incoronazione di Poppea* dello stesso Busenello).⁵

Qualche essenziale notizia biografica sul compositore si può reperire in un ricco sito in italiano, dedicato a Händel e alla musica barocca (già citato in nota), che presenta, altresì, un CD Naxos con arie e duetti da opere di Cavalli (tra cui appunto *La Didone*).⁶ Lo stesso CD viene anche recensito su *Musikweb International* (in inglese),⁷ mentre sul sito della casa discografica che lo ha pubblicato si possono ascoltare vari *excerpts*.⁸ La vita e alcune considerazioni sull'artista sono anche argomento dell'ipertestuale libera enciclopedia *Wikipedia* (edizione in italiano), con l'aggiunta dell'elenco delle opere.⁹ Il dizionario Karadar analogamente contiene una stringatissima biografia, corredata dall'elenco delle opere e da qualche *file* MIDI (chi s'accontenta gode).¹⁰ A ben altro livello qualitativo, l'olandese *klassiekemuziekguides.net* consente l'ascolto dignitoso di un frammento da una delle più belle pagine dell'opera («Porgetemi la spada», III.11).¹¹ Una breve biografia in inglese è offerta da *Enclopædia Britannica online*,¹² mentre un altro rapido profilo (in inglese) è offerto da *NND*.¹³ Ancora in questa lingua, segnaliamo la biografia, più articolata, presente su *Answers.com*,¹⁴ nonché quella, altrettanto articolata, presente sulla corrispondente edizione di *Wikipedia*.¹⁵

A conferma dell'attualità del mito della regina di Cartagine, il multilingue *QDido.org*, a cura di Salvatore Conte, diviso in *Didone liberata* e *Nova humanitas*,¹⁶ offre, nella prima delle due sezioni, qualche ragguaglio sull'omonimo dramma composto dallo stesso Conte, basandosi sull'*Eneide* e sul libretto dell'opera in programma questa sera, al cui riguardo si può vedere riprodotta la stampa originale della locandina relativa alla prima rappresentazione del 1641 (*La Didone*). Seguono nella medesima sezione alcuni sintetici testi su Busenello: tra gli altri, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi* di Jean-François Lattarico (*abstract* in italiano di una sua relazione, in cui si sottolinea l'esigenza «di fare il punto sui rapporti fondamentali che legarono l'ambiente letterario degli Incogniti – di cui Busenello fu uno dei più insigni rappresentanti – con l'esordio veneziano del teatro d'opera») e *Busenello was wrong, Dido must die (for our pleasure), or La Didone à la carte, or Die (mein) Dido* di Thomas Hengelbrock, che (in inglese) si sofferma sul *deus ex machina* finale, ritenendolo una soluzione di contrappasso rispetto all'apocalittica settima scena dell'atto primo, ove si raggiunge, a suo avviso, il vero *climax* della tragedia. Riguardo al musicista tedesco, vale la pena di accennare alla re-

⁵ <http://www.edres.it/Didone.htm>.

⁶ <http://www.haendel.it/>.

⁷ http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Apr05/Cavalli_Didone_8557746.htm.

⁸ http://www.naxos.com/mainsite/NaxosCat/Naxos_Cat.asp?item_code=8.557746&memberID=

⁹ http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cavalli.

¹⁰ <http://www.karadar.it/Dizionario/cavalli.html>.

¹¹ <http://www.klassiekemuziekguides.net/audio/cavalli.htm>.

¹² <http://www.britannica.com/ebi/article-9319043>.

¹³ <http://www.nndb.com/people/805/000104493/>.

¹⁴ <http://www.answers.com/main/ntquery;jsessionid=krp6rjlk0o6?name=francesco-cavalli&csbid=lc05b#top>.

¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Cavalli.

¹⁶ <http://www.queendido.org/>.

gistrazione discografica *live* (Deutsche Harmonia Mundi, 1997) da lui diretta, dopo aver tagliato in ispregio alle volontà degli autori il finale lieto, e aver commesso non poche altre infedeltà rispetto al testo originale: essa viene recensita (in inglese) su *Goldberg*, dove si legge anche un breve profilo del compositore veneziano d'adozione.¹⁷ Sempre in tema di discografia, segnaliamo anche il sudamericano EMOL, che offre una selezione dall'opera per l'interpretazione di Nella Anfuso, impegnata nei ruoli di Cassandra, Ecuba e Didone.¹⁸

A proposito della rivisitazione del personaggio virgiliano ad opera di Salvatore Conte, troviamo su altre pagine di *Qdido.org* tutta una serie di contributi sia del curatore che di altri studiosi, volti a ridefinire la complessa figura di Didone (oltre a quella del suo piissimo profugo-amante), distaccandosi decisamente dalla stereotipata visione tradizionale. La tesi di fondo di Conte è quella secondo la quale – a ben interpretare il senso nascosto della scrittura virgiliana – la principale figura eroica dell'*Eneide* sarebbe la regina fenicia (di cui si mette in discussione lo stesso suicidio), che simbolicamente dovrebbe esprimere l'avversione del sommo poeta per l'autocratico imperatore Augusto (*Didone sine veste*). Tale interpretazione sarebbe globalmente comprovata anche dalla versione ovidiana del mito di Didone (*Ovid's Dido*) e, per quanto riguarda i pessimi rapporti tra l'autore dell'*Eneide* ed il *Princeps*, da un saggio in francese di Lavinie M. (*sic*), che vede in Virgilio una coraggiosa voce d'opposizione (*Point de rupture*). Addirittura secondo il prof. Bauzá (Università di Buenos Aires) la sua morte sarebbe avvenuta tragicamente per ordine dello stesso Imperatore, come si evincerebbe dall'analisi di sei odi oraziane (*A. incriminado*, in spagnolo). Analogamente la lezione tradizionale, che vuole Enea costretto a lasciare i lidi africani per volontà dello stesso Giove viene contestata in *Contre-enquête sur la mort de Didon* (in versione francese e italiana) di Jean-Yves Maleuvre, che attribuisce al *pius* per antonomasia l'intera responsabilità del suicidio della sfortunata regina.¹⁹

Quelle descritte sono solo alcune pagine di questo sito, che è davvero ampio e ricco di sorprese, anche spiritose, tra cui un *forum*, che lasciamo alla curiosità dei cultori del *mouse*. Ne segnaliamo, invece, un altro, *Letteratura al femminile*, che disquisisce con dotti riferimenti sulle diverse interpretazioni che storicamente riguardarono le vicende della mitica fondatrice di Cartagine: si tratta di un'interessante rassegna a firma di Francesca Cantucci, in cui figurano Virgilio, Dante, Il Guercino, lo stesso Busenello, Christine de Pizan, Ovidio.²⁰

Per avere un'idea del contesto culturale contemporaneo alla *Didone* si leggano, sul sito della scuola media annessa al Conservatorio «Benedetto Marcello», alcune pagine riguardanti *L'opera a Venezia al tempo di Marcello* con riferimenti a Francesco Cavalli, ai numerosi teatri allora esistenti nella città lagunare, nonché alla prestigiosa Cappella ducale marciana.²¹

Quanto al presente, tra le pagine telematiche della Fondazione Teatro Due di Parma si legge un'intervista abbastanza recente al sovrintendente della Fenice Giampaolo Vianello che, trattando la situazione del teatro da lui diretto e dei teatri italiani in generale, ricorda, tra l'altro, gli allestimenti già realizzati dall'ente lirico veneziano con la collaborazione della Facoltà di Design e arti dello IUAV, cui si devono anche le scene, i costumi e la regia della *Didone*, che rappresenta un coraggioso ritorno al repertorio barocco.²² La fondazione parmense ha invece prodotto, nell'am-

¹⁷ <http://www.goldbergweb.com/en/discography/1997/4311.php>.

¹⁸ <http://www.emol.com/tiempolibre/musica/discos/detalle/index.asp?id=1478&ctpl=disco>.

¹⁹ <http://www.queendido.org/index1.htm>.

²⁰ <http://www.letteraturaalfemminile.it/didone.htm>.

²¹ <http://smac.provincia.venezia.it/opera.html>.

²² <http://www.teatrodue.org/view.php?table=article&article=124&filter=newsletter&newsletter=24&lng=ita>. Nel sito della Facoltà è possibile leggere il bando per la selezione degli allievi che parteciperanno alla realiz-



Antiporta figurata del libretto (di Niccolò Minato) per la prima rappresentazione di *Scipione Africano* di Cavalli al SS. Giovanni e Paolo di Venezia, 1664 (per Stefano Curti e Franc. Nicolini). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Il presente esemplare è privo del ritratto del dedicatario, principe Lorenzo Onofrio Colonna (cfr. ALM, *Catalog of Venetian Librettos* cit., n.129). Nella Raccolta Rolandi conservati altri quattro libretti, tra cui quelli per la ripresa di Roma, Tordinona, 1671, con musiche aggiunte di A. Stradella, e di Venezia, SS. Giovanni e Paolo, 1678, con musiche aggiunte di B. Viviani.

bito di Teatro Festival, una versione del libretto di Busenello concepita per la recitazione, nell'ottica di una «riscoperta dei libretti come testi teatrali veri e propri e non soltanto in funzione della musica. Per scandagliare e riscoprire tutte le potenzialità del nostro patrimonio culturale».²³ La lettura ha avuto luogo a Parma il 20 e il 21 maggio 2006, ed è stata ripresa al Festival dei due mondi di Spoleto, il 6 e 7 luglio: ne riferisce brevemente il sito del Reggio Parma Festival.²⁴

Due interessanti presentazioni dell'opera, con particolare riguardo alla produzione attualmente in cartellone a Venezia, si segnalano rispettivamente sul sito del Teatro La Fenice²⁵ e su quello del Teatro stabile di Torino (lo stesso allestimento, infatti, si trasferirà in novembre al Teatro Carignano).²⁶ Per quanto riguarda l'estero, *La Didone* di Cavalli è andata in scena di recente (18 giugno 2006) a Washington presso il Greenberg Theatre dell'American University, ma in una «slightly trimmed version»: la produzione, in costumi contemporanei, era curata dalla compagnia Ignoti Dei Opera.²⁷ Il sito del Kaaitheater di Bruxelles, inoltre, informa (in olandese, francese e inglese) su un nuovo allestimento dell'opera, programmato per il 2007 con la partecipazione del The Wooster Group di New York: il testo è accompagnato dalle riproduzioni di un ritratto del compositore (il primo mostra invece, per errore marchiano, Domenico Sarlatti).²⁸ Per altre notizie su recenti o future rappresentazioni dell'opera si consultino le pagine personali (in francese) di Jean-Claude Brenac, dove troviamo varie foto e citazioni giornalistiche, oltre a una sintesi della vicenda atto per atto.²⁹

Stupisce, invece, che la rete dedichi solo notizia telegrafica a Gian Francesco Busenello, librettista di genio sia per Cavalli sia per Monteverdi (è sua, come abbiamo già detto, *L'incoronazione di Poppea*), e che l'unica pagina biografica degna di nota su di lui si trovi su *Baroque libretto* (in francese).³⁰

Chiodiamo segnalando il sito ufficiale dell'Europa Galante, l'*ensemble* specializzato nel repertorio classico e barocco, cui è affidata l'esecuzione strumentale della partitura di Cavalli: vi troveremo il calendario dei concerti, nonché la biografia del gruppo e del suo fondatore Fabio Biondi, oltre a una *gallery* e quant'altro.³¹

Ai pazienti lettori buona visione e buon ascolto di questa 'veneziana' Didone ... risposata.

zazione del progetto, con la supervisione di Carlo Majer (<http://www.iuav.it/Facolta/facolt—di1/workshop—/clasT—pr/index.htm>).

²³ http://www.teatrodue.org/view.php?table=catalog_spettacolo&article=32&lng=ita

²⁴ <http://www.reggioparmafestival.com/project/pagesListDetail.asp?ID=32&IdElement=108>.

²⁵ <http://www.teatrolafenice.it/stampa/pagina.jsp?id=3872&categoria=documenti&pag=3>.

²⁶ http://www.teatrostabiletorino.it/scheda_view.php?ID=491&lang=ita.

²⁷ http://www.dcist.com/archives/2006/06/19/going_for_baroq_1.php (si legga la recensione apparsa sul «Washington Post»: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/06/18/AR2006061800932.html>).

²⁸ <http://www.kaaitheater.be/productie.jsp?id=150&lang=fr>.

²⁹ http://perso.orange.fr/jean-claude.brenac/CAVALLI_DIDONE.htm.

³⁰ <http://baroquelibretto.free.fr/busenello.htm>.

³¹ <http://www.europagalante.com/biografia.php>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Cavalli in San Marco ...

Dopo la morte di Claudio Monteverdi, avvenuta nel 1643 – che aveva superato indenne le trapole dei cantori marziani (ma non i loro insulti)¹ e la grande peste manzoniana (difficile dire quale dei due sia stato il pericolo maggiore...) – è Pier Francesco Caletti Bruni a subentrare al grande compositore cremonese, sia alla guida della Cappella Ducale di San Marco,² la «più bella gioia che adorna il corno ducale», secondo una colorita ed affascinante definizione dei Procuratori di San Marco,³ sia nel cuore dell'ormai svezato spettatore veneziano, da soli sei anni uso alla nuova tradizione di un teatro aperto al pubblico. Ma il nome proprio del celebre successore, forse un po' troppo altisonante, è già stato modificato, abbandonando definitivamente il primo nome e sostituendo il doppio cognome con quello del nobile magistrato veneziano che nella natia Crema aveva cominciato a benvolerlo e che poi lo aveva voluto con sé a Venezia. La città lagunare aveva già offerto a Francesco Cavalli buone opportunità, non ultima quella di ricoprire il posto di organista dei SS. Giovanni e Paolo, la prestigiosa basilica veneziana che ospitava i funerali e spesso anche le sepolture dei dogi, vero e proprio fulcro della presenza domenicana a Venezia. Non è però solo la musica ecclesiastica ad attrarre il giovane compositore, che ben presto si tuffa nel mondo del teatro d'opera, tentando anche l'avventura come cointeressato agli utili (in una città commerciale: anche alle perdite...) del teatro di San Cassiano.⁴ È un brutto inizio, che porta non solo debiti, ma anche un'azione giuridica il cui onere ricadrà poi in gran parte sulle spalle del futuro maestro di cappella. Anche considerata quindi l'esposizione economica del compositore, segno indiscutibile del suo impegno nel dramma per musica che poi esploderà, portando alla realizzazione di una trentina di opere, il nome e soprattutto la musica di Cavalli deve essere celebrata e ripresa anche nei teatri attuali.

Sarà comunque solo nel nostro secolo, e solo in seguito al riaccendersi dell'interesse nei confronti della musica 'antica', in larga parte sollecitato paradossalmente nell'ambito del Festival di musica contemporanea (la futura Biennale-Musica) a riconsegnare all'attenzione del pubblico ve-

¹ Lo stesso Monteverdi denuncia ai procuratori di San Marco, il 9 giugno 1637, che «Domenico Aldegati, cantore in San Marco [...] disse le formate parole "Il maestro di capella è di una razza bozerona; ladro becco fotuto" – con molte altre ingiurie scellerate; poi soggiunse: "E ho in culo lui e chi lo protegge. E a ciò che uno m'intenda, dico essere quel ladro becco fotuto di Claudio Monteverde"» (CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 206-208; 207).

² Dove però la nomina a maestro di cappella dovrà attendere la morte di Giovanni Rovetta e il suo interregno.

³ Per quanto riguarda la Cappella Ducale in questo periodo cfr. FRANCESCO PASSADORE-FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione*, 4 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1992-1996.

⁴ Cfr. GIOVANNI MORELLI-THOMAS WALKER, *Tre controversie intorno al S. Cassiano in Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120.



L'Ercole amante al Teatro La Fenice di Venezia, 1961 (revisione di Riccardo Nielsen); regia di Corrado Pavolini, scene di Gianrico Becher. In scena: Raffaele Ariè (Ercole). Archivio storico del Teatro La Fenice.

nezziano le composizioni di Cavalli. Com'era avvenuto in tante altre occasioni, i primi recuperi sono timidamente anticipati all'interno di programmi concertistici, quasi a voler abituare il pubblico a un nuovo modo di intendere questa musica tanto affascinante ma anche così lontana dal gusto di allora. L'8 settembre 1952, il venticinquesimo Festival internazionale di musica contemporanea allestisce un «Concerto sinfonico corale d'inaugurazione dedicato all'antica scuola veneziana», che vede l'esecuzione non solo delle oramai note *Stagioni* vivaldiane ma anche di ben due brani di Francesco Cavalli, una scelta tratta dall'*Ercole amante* («sinfonie, arie e trenodia per la morte di Ercole»), seguita dallo splendido *Magnificat* a quattro voci. Il mondo sacro e il culmine operistico internazionale vengono quindi associati nella esecuzione diretta da Artur Rodzinski, alla quale parteciparono le voci non sempre filologiche (secondo gli odierni parametri) di Cloe Elmo, Elena Rizzieri, Aldo Bertocci, e soprattutto di Cesare Valletti e Franco Calabrese, assai più vicine alla prassi otto-novecentesca. Al di là di ogni altra osservazione sul programma, vale la pena di sottolineare la revisione dei brani curata da Riccardo Nielsen, un vero e proprio anticipo del lavoro che il musicista realizzerà compiutamente in seguito. Saranno necessari altri sei anni, però, perché un altro lavoro di Cavalli venga riproposto al pubblico veneziano; questa volta è una composizione puramente strumentale, una preziosa *Canzone a sei* ad aprire il concerto diretto da Edmond Apia, che proseguirà con un programma assolutamente divergente, centrato su musiche di Čajkovskij e Borodin, e concluso con Ravel.

La sera del 13 settembre 1959 verrà dunque offerta ai veneziani una serata con un programma innovativo (del tutto in linea con allestimenti che verranno proposti piuttosto negli anni Ottanta) ch'è una vera e propria festa teatrale sull'acqua, sia per la collocazione topografica – la spettacolare darsena dell'Isola di San Giorgio – sia per la struttura: l'evento si articolava in tre tempi successivi, che intendevano celebrare altrettante tappe fondamentali della storia veneziana. Si apriva con la rievocazione del ritorno della flotta veneziana a San Marco guidata da Sebastiano Venier, vittorioso nella battaglia navale che a Lepanto aveva definitivamente ridimensionato il pericolo turco sui mari. In linea con i festeggiamenti che realmente si erano tenuti nel 1572, vengono poi eseguiti brani di Andrea Gabrieli, preceduti dall'*Aria della battaglia* che pare venne realmente udita nell'occasione; il terzo momento della serata era invece riservato alla celebrazione della civiltà del Settecento e alle sue «Maschere e balli», accompagnati dalle note di Baldassare Galuppi, Benedetto Marcello e di alcuni altri autori, prevalentemente tratte dal prezioso manoscritto n. 10.000 della biblioteca di San Marco e dedicato alla nobile famiglia Venier, particolare, questo, sfuggito alla pur attenta stampa dell'epoca. L'esecuzione venne realizzata mettendo assieme vari brani salottieri e dando vita ad una sorta di *suite*, della quale resta ampia testimonianza nell'Archivio storico del Teatro La Fenice. La parte centrale, invece, voleva rievocare proprio il Seicento e il suo teatro d'opera, con un allestimento (evidentemente parziale) della festa teatrale dedicata alle *Nozze di Teti e Peleo*, con musica appunto di Francesco Cavalli. Fu questa una scelta abbastanza particolare, dal momento che è il primo esperimento pervenutoci, nel genere rappresentativo per il teatro pubblico, del compositore; basato su un libretto di Persiani, il lavoro si dimostra ancora più vicino alle caratteristiche dell'opera di corte, anche se la presenza di elementi scenografici sfarzosi portava sicuramente in questa direzione. La stampa dell'epoca pose in risalto questa fastosa ripresa di un episodio importante della storia della musica locale: praticamente tutti i maggiori quotidiani, riprendendo un lancio di agenzia, riproposero il programma dettagliato:

Si tratta di un genere di spettacolo nuovo e del tutto singolare, che si riallaccia direttamente alle magnificenze dell'antica repubblica, al suo modo di celebrare ricorrenze, festeggiare personaggi, divertire il suo popolo [...]. Nella seconda parte rivive una diffusa tendenza che ha inizio nel 1637, quando

Venezia apre al pubblico il primo teatro di musica: una fervida ammirazione per le rievocazioni mitologiche e per i personaggi retorici. L'orchestra del Teatro La Fenice, diretta da Umberto Cattini, eseguirà a questo punto *Le nozze di Teti e Peleo*, di Francesco Cavalli e Orazio Persiani, una festa teatrale scritta nel 1639, in cui l'intervento degli dèi, di personaggi mitici, di fauni e di baccanti si intreccia con i canti e con le musiche, sopra un grande palcoscenico galleggiante, e con i giochi d'acqua nella Darsena. [...] Il ballo di tutti i personaggi chiuderà il movimentato e insolito spettacolo, cui il pubblico parteciperà da apposite gradinate poste sull'Isola di San Giorgio. [...] Una parte dello spettacolo sarà trasmessa in Eurovisione.⁵

Il rilievo giornalistico è giustificato dalla particolarità dell'evento, recepita anche dalla televisione, visto che dopo soli cinque anni di piccolo schermo in Italia non solo si provvede a una ripresa diretta, ma addirittura la si diffonde a livello internazionale, con utili ricadute sul prestigio della città e dell'allestimento.

Un anno e mezzo più tardi, il teatro allestisce, stavolta nella propria sala, *L'Ercole amante*, lavoro ben più maturo di Cavalli, quasi a risarcire il compositore dello scarso successo ottenuto a Parigi un anno dopo il matrimonio di Luigi XIV, osteggiato per ragioni politiche, ma anche artistiche:

La ripresa dell'*Ercole amante* ha una particolare importanza e l'opera ritorna dopo tre secoli di completa dimenticanza. Il soggetto è quello mitologico [...], [Ercole] è una parte di stile di gran recitativi spiegati, quasi completamente priva di azione scenica e perciò doppiamente difficile.⁶

La cronaca di Bruno Tosi coglie per certi aspetti nel segno, sottolineando non solo la complessità vocale, ma alludendo vistosamente anche alle difficoltà per un ascoltatore del 1961, poco preparato ad affrontare una struttura drammatica e musicale desueta. La partecipazione di Raffaele Ariè come protagonista, e di Adriana Lazzarini, gloria del locale conservatorio, è messa giustamente in rilievo, rivelando una certa *vis comica* nel basso che, dopo una lunga assenza dai palcoscenici a causa della frattura della *clavicola*, spiritosamente si autocompiaceva di poter rientrare in scena proprio grazie alla *clava* che, unitamente alla pelle di leone, distingue sempre la figura di Ercole.

Passerà un quarto di secolo prima che Cavalli ritorni sulle scene della Fenice, cioè per il terzo centenario dalla sua morte. Nel 1976 il teatro allestisce ben due opere, *L'Ormindo* in gennaio e *L'Egisto* in settembre: due lavori di notevole intensità, nei quali la penna di Francesco Cavalli nulla ha oramai da invidiare a quella del suo maestro, vero o presunto, Claudio Monteverdi. Rubens Tedeschi, nel suo articolo sull'«Unità» *L'opera libertina del '600 torna in scena alla Fenice*, coglie l'occasione per sottolineare positivamente questo recupero di matrice inglese (Raymond Leppard ne è il curatore e il primo esecutore al festival di Glyndebourne) che approda finalmente in Italia:

Questo *Ormindo*, presentato la prima volta al Teatro San Cassiano nel 1644, due anni dopo la *Poppea* monteverdiana, è una festosa scoperta: un'opera piena di fantasia e di arguzia, secondo il gusto di un'epoca in cui classicità e malizia libertina si mescolano arditamente.

La trama non solo allude ampiamente alle difficoltà di un padre oramai vecchio («gelido e impotente», viene definito nel libretto) ma gioca più e più volte sulle accensioni erotiche che tutti coinvolgono:

La situazione [...] è tutt'altro che casta. In più è commentata da uno stuolo di serve e di servi i quali dan mano ai padroni secondo i costumi della città «sfacciata e insolente» dove né ragazze né maschi sono al sicuro.

⁵ «L'avvenire d'Italia», 3 settembre 1959.

⁶ «Il gazzettino», 17-18 febbraio 1961, articolo di Bruno Tosi.



Gianrico Becher, bozzetto scenico per *L'Ercole amante* al Teatro La Fenice di Venezia, 1961 (revisione di Riccardo Nielsen); regia di Corrado Pavolini.

L'Ormindo al Teatro La Fenice di Venezia, 1976 (revisione di Raymond Leppard); regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi. In scena: Giorgio Gatti (Amida), Carlo Gaifa (Ormindo). Foto A.F.I. Archivio storico del Teatro La Fenice.



L'Ormindo al Teatro La Fenice di Venezia, 1976 (revisione di Raymond Leppard); regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi. In scena: Giuseppina Dalle Molle (Nerillo), Florindo Andreolli (Erice). Foto A.F.I. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il recensore coglie i più o meno sfacciati riferimenti di Cavalli alla città d'elezione, che si appresta a conferirgli onori e danari, ma viene vista da chi proviene dalla provincia come una città dissoluta, dove

le ferite del cuore si curano invitando un paio di nerboruti amanti «ai baci, al letto», [...] la Venezia del Seicento dove si moltiplicano i banchi di cambio, le case da gioco e i teatri d'opera.⁷

Alcune note, disseminate nella rassegna stampa, prendono in esame aspetti legati agli innumerevoli e talvolta insanabili problemi filologici collegati alla ripresa di queste composizioni. Raymond Leppard

rinuncia al Prologo e indulge a qualche eccessivo pieno degli strumenti ad arco, ma può vantare – pur senza un rigoroso scrupolo filologico – intuizioni di piena aderenza stilistica al gusto dell'età di Cavalli.⁸

Gli scrupoli del recensore, ben condivisibili,⁹ sarebbero forse stati addolciti se avesse potuto conoscere la precedente esecuzione delle *Nozze di Teti e Peleo*, la cui revisione appare totalmente antistorica e di una pesantezza wagneriana. Ma ogni critica è di poco conto se paragonata all'intervento di Michelangelo Zurletti:

Ogni volta che viene annunciata un'opera del Seicento c'è da gridare: si salvi chi può. È talmente endemica l'abitudine a considerare il Seicento musicale a livello di preistoria che ogni intervento, qualificato come musicologico, diventa possibile. Figuriamoci quando questo intervento reca la firma di Raymond Leppard, uno dei due o tre musicologi resi celebri dalle case discografiche: ossia l'imbalsamatore di turno.¹⁰

Zurletti avrebbe potuto nutrire una qualche ragione di risentimento, più che nei confronti della musicologia anglosassone, dello stesso Leppard: lo stravolgimento del finale originale, praticamente rifatto dal direttore, è francamente improponibile, anche se compiuto con le migliori intenzioni. Rivela un ben diverso equilibrio il consuntivo della esecuzione fenicea di Mario Messinis. Il lungo articolo esamina a fondo la struttura dell'opera e ne mette in luce i molti pregi e i pochi difetti; la serenità della critica nei confronti della versione scelta, pur appearing assai più morbida nei toni, è francamente netta nei contenuti. Allo stesso modo, l'osservazione di come allora non si potesse ricorrere più di tanto a compagnie italiane per la musica seicentesca (ironia della sorte, rigorosamente italiana, e veneziana in particolare), conferma l'impostazione degli altri recensori. Una lamentela generale è dovuta allo scarso pubblico presente in teatro: siamo nel 1976 e la riscoperta di lavori teatrali del Sei, ma anche del Settecento è in Italia ancora acerba, soprattutto se la paragoniamo a luoghi come Glyndebourne dove (come ricorda lo stesso Messinis) il pubblico tradizionalmente accorre in massa. Questo tormentone si ripresenta a distanza di pochi mesi per la ripresa dell'*Egisto*, ulteriore tassello nelle celebrazioni per il terzo centenario, che già a Castel-franco Veneto aveva portato a quella del *Giasone*, in un Teatro Accademico da poco restaurato e reduce dalle settimane dedicate a Giorgione, massima gloria non solo locale. Anche qui Messinis rievoca i vari piani di lettura, ai quali soggiace buona parte del melodramma seicentesco, in cui mondo celeste, mondo dei personaggi mitici e mondo leggero e spiritoso dei servi si alternano in

⁷ RUBENS TEDESCHI, *L'opera libertina del '600 torna in scena alla Fenice*, «L'unità», 22 gennaio 1976.

⁸ «L'avvenire», 22 gennaio 1976, articolo di Edoardo Guglielmi.

⁹ Mario Messinis è meno diplomatico nel suo articolo sul «Gazzettino» del 20 gennaio 1976: «Il revisore ha tagliato molte pagine della partitura, allo scopo di conferire al discorso una struttura più agile, e ha realizzato la veste strumentale, ispirandosi al costume esecutivo dell'epoca».

¹⁰ «La repubblica», 22 gennaio 1976, articolo di Michelangelo Zurletti.

scena. La revisione della partitura è firmata questa volta da Gianfranco Prato, i cui interventi risultano meno invasivi, e in linea con una visione più aggiornata della poetica seicentesca. Un elemento di assoluta distinzione, oltre alla presenza nel *cast* di un futuro Rigoletto come Leo Nucci, è invece assicurato da costumi di grande presa sul pubblico («di fastosa aulicità seicentesca, di Samaritani»)¹¹ come pure dalla singolare assenza di scenografie, dal momento che il lavoro veniva presentato in una forma semioratoriale, con la regia di Crivelli.

Dopo un paio di contributi strumentali forniti principalmente dalla Piccola Symphonia veneziana diretta da Sirio Piovesan, un paio di anni più tardi, scemata la diffidenza del pubblico per le opere barocche, il Teatro La Fenice aderisce alle esigenze filologiche superando ogni provincialismo: nel maggio 1982 Roderick Brydon dirige i complessi della Scottish Opera di Glasgow nell'*Egisto*, con interpreti d'oltre Manica, tra cui spiccano Neil Rosenshein nel ruolo eponimo, la Clémene di Teresa Cahill, e la brillantissima Dema «ruffiana» del tenore Frank Egerton, nella più classica delle parti *en travesti* (la nutrice-tenore).

Un altro interludio cameristico, questa volta affidato ai Madrigalisti di Venezia nell'ambito del carnevale 1991, vede il *foyer* del teatro ospitare un intero concerto destinato in parte alla musica strumentale del Cinquecento e successivamente al più fulgido periodo operistico seicentesco, affidato a esecutori italiani che, appresa la lezione d'oltralpe, mettono poi la loro naturalezza, e la nitida dizione nell'interpretazione dell'*Orione*, diretto da Andrea Marcon alla guida dell'Orchestra Barocca di Venezia, nel 1998. Siamo al Teatro Goldoni, più raccolto rispetto alla Fenice e altre volte riservato a esecuzioni di quest'epoca (si pensi anche solo alla ripresa del 1979 dell'*Orfeo* di Sartorio nell'ambito della Biennale Musica). Andrea Marcon compie un passo avanti nella consacrazione della grandezza di Cavalli, sulla scia di interpreti quali Jacobs e Gardiner. Oltre a restituire al grande compositore del Seicento quel posto che gli compete anche in ambito operistico, conferma la costante ricerca di rinnovamento del repertorio sempre nutrita dalla Fenice e che in questi ultimi anni ha portato ad una vera e propria specializzazione nel recupero dei capolavori della nostra storia.

¹¹ «Il gazzettino», 22 gennaio 1976, articolo di Mario Messinis.



L'Egisto al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di John Cox, scene di Allen Charles Klein. In scena: Della Jones (Clori), Neil Rosenshein (Egisto). Foto Graziano Arici e Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le opere di Francesco Cavalli a Venezia e al Teatro La Fenice

1959 – XXII Festival internazionale di musica contemporanea

Le nozze di Teti e Peleo, festa teatrale in un prologo e tre atti di Orazio Persiani – 13 settembre 1959 (1 recita).*

1. La fama: Silvana Zanelli 2. Il tempo: Luigi Ottolini 3. Chirone: Osvaldo Alemanno 4. Teti: Oralia Dominguez 5. Peleo: Herbert Handt 6. Momo: Florindo Andreolli 7. Giove: Ferruccio Mazzoli 8. Pallade: Silvana Zanolli 9. Giunone: Laura Zanini 10. Sileno: Giorgio Tadeo 11. Bacco: Luigi Ottolini 12. Mercurio: Anna Maria Vallin – M° conc.: Umberto Cattini; m° del coro: Sante Zanon; reg.: Filippo Crivelli; scen.: Dorino Cioffi; cost.: Carla Picozzi; cor.: Luciana Novaro.

* Lo spettacolo si è svolto nella Darsena dell'Isola di San Giorgio maggiore.

1961 – Stagione lirica invernale

L'Ercole amante, opera in [un prologo e] tre [cinque] atti di Francesco Buti (rev.: Riccardo Nielsen) – 17 febbraio 1961 (3 recite).

1. Ercole: Raffaele Ariè 2. Venere: Dora Carral 3. Giunone: Adriana Lazzarini 4. Dejanira: Christina Carroll 5. Hyllo: Luigi Ottolini 6. Jole: Lucia Ferraris Kelston 7. Paggio: Margherita Benetti 8. Licco: Florindo Andreolli 9. Pasitea: Jolanda Michieli 10. Eutiro: Alessandro Maddalena 11. Mercurio: Amedeo Zambon 12-14. Le tre grazie: Mirella Fiorentini, Anna Maria Balboni, Rosa

Laghezza – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Corrado Pavolini; all. scen.: Gianrico Becher; m° coll.: Alberto Pedrazzoli; cor.: Mariella Turitto; cemb: Piero Ferraris.

1975-1976 – *Stagione lirica*

L'Ormino, opera [favola regia per musica] in [un prologo e] due [tre] atti di Giovanni Faustini (rev.: Raymond Leppard) – 20 gennaio 1976 (4 recite).

1. Ormino: Carlo Gaifa 2. Amida: Giorgio Gatti 3. Nerillo: Giuseppina Dalle Molle 4. Sicile: Bruna Baglioni 5. Melide: Aracelli Haengel 6. Erice: Florindo Andreolli 7. Erisbe: Gianna Amato 8. Mirinda: Stella Silva 9. Ariadeno: Federico Davià (Aurio Tomicich) 10. Osmano: Giancarlo Caccarini – M° conc.: Hans Ludwig Hirsch; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; nuovo all. scen.: CTC, Milano.

1976 – *Settimana musicale dell'UNESCO a Venezia*

L'Egisto, favola musicale drammatica in [un prologo e] due [tre] atti di Giovanni Faustini (rev.: Gianfranco Prato) – 20 settembre 1976 (1 recita).

1. La notte: Carmen Gonzales 2-3. L'aurora e Clori: Cecilia Fusco 4. Lidio: Leo Nucci (Arturo Testa) 5. Egisto: Edoardo Gimenez 6. Climene: Carmen Gonzales 7. Hipparco: Ernesto Palacio 8. Dema: Teresa Rocchino 9. Amor: Edith Martelli 10. Venere: Teresa Rocchino – M° conc.: Renato Fasano; ass. mus.: Gennaro D'Angelo; reg.: Filippo Crivelli; cost.: Pierluigi Samaritani; Piccolo teatro musicale della città di Roma; I Virtuosi di Roma, cemb: Carlo Bruno, Riccardo Castagnone, vlc conc: Enzo Altobelli.

1981-1982 – *Opere-concerti-balletti*

L'Egisto (rev.: Raymond Leppard) – 26 maggio 1982 (5 recite).

1. La notte: Roderick Kennedy 2. L'aurora: Rosanne Brackenridge 3. Clori: Della Jones 4. Lidio: Tom McDonnell 5. Egisto: Neil Rosenshein 6. Climene: Teresa Cahill 7. Ipparco: Donald Maxwell 8. Dema: Frank Egerton 9. Bellezza: Vida Schepens 10. Volupia: Linda Ormiston 11. Amor: Patricia O' Neill 12. Venere: Beverly Mills 13. Semele: Susanna Ross 14. Freda: Una Buchanan 15. Didone: Linda Ormiston 16. Ero: Claire Livingstone 17. Apollo: Alan Oke 18. Primavera: Susanna Ross 19. Estate: Rosanne Brackenridge 20. Autunno: Beverly Mills 21. Inverno: Vida Schepens – M° conc.: Roderick Brydon; reg.: John Cox; scen. e luci: Allen Charles Klein; Orchestra della Scottish Opera, 1 vl: Angus Anderson.

1998 – *Civiltà musicale veneziana*

L'Orione, dramma in [un prologo e] tre atti di Francesco Melosio – 26 settembre 1998 (3 recite).

1. Diana: Cinzia Forte 2. Orione: Laura Polverelli 3. Amore: Margherita Tomasi 4. Aurora: Alketa Cela 5. Venere: Sara Mingardo 6. Filotero: Lorenzo Regazzo 7-8. Vulcano e Plutone: Pietro Vultaggio 9. Apollo: Francisc Garrigosa 10-11. Sterope e Nettuno: Agustin Prunell-Friend 12-13. Giove e Eolo: Pablo Santana 14-16. Bronte, Caronte e Titone: Robert Gierlach 17-19. Ninfa, Ninfa di amore e Amorino: Laura Antonaz – M° conc.: Andrea Marcon; reg., scen. e cost.: Gran Teatrino La Fede delle Femmine; luci: Fabio Baretin; Orchestra Barocca di Venezia.

* Lo spettacolo si è svolto al Teatro Goldoni.



L'Egisto al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di John Cox, scene di Allen Charles Klein. In scena: Patricia O'Neill (Amore), circondato dalle Heroide infuriate. Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

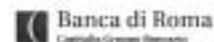
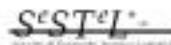
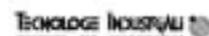
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



IL GAZZETTINO



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin
Gianni Pilon
Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*
Lorenzo Zanoni
Valter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*
Simonetta Bonato
Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*
Giuseppina Cenedese
Andrea Giacomini
Stefano Lanzi
*nnp**
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
*nnp**
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi
Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi
direttore

AREA PRODUZIONE
Massimo Checchetto
responsabile allestimenti scenici
Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo
direttore

Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
*nnp**
Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
 Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*
 Iaria Maccacaro *maestro aggiunto di palcoscenico*

Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
 Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
 Gisella Curtolo •
 Nicholas Myall •
 Mauro Chirico
 Pierluigi Crisafulli
 Loris Cristofoli
 Andrea Crosara
 Roberto Dall'Igna
 Marcello Fiori
 Elisabetta Merlo
 Sara Michieletto
 Annamaria Pellegrino
 Daniela Santi
 Mariana Stefan
 Anna Tositti
 Anna Trentin
 Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
 Gianaldo Tatone •
 Mania Ninova
 Alessio Dei Rossi
 Maurizio Fagotto
 Emanuele Fraschini
 Maddalena Main
 Luca Minardi
 Marco Paladin
 Rossella Savelli
 Aldo Telesca
 Johanna Verheijen
*nnp**
 Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
 Antonio Bernardi
 Paolo Pasoli
 Elena Battistella
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabó
 Maurizio Trevisin
 Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
 Alessandro Zanardi •
 Nicola Boscaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Paolo Mencarelli
 Antonino Puliafito
 Mauro Roveri
 Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
 Stefano Pratisoli •
 Massimo Frison
 Walter Garosi
 Ennio Dalla Ricca
 Giulio Parenzan
 Marco Petruzzi
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
 Andrea Romani •
 Luca Clementi
 Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
 Marco Gironi •
 Angela Cavallo
 Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
 Vincenzo Paci •
 Federico Ranzato
 Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
 Andrea Corsini •
 Loris Antiga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
 Mirko Bellucco
 Gianfranco Busetto
 Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
 Athos Castellan
 Federico Garato
 Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
 Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
 Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • \diamond

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla
 • prime parti
 \diamond a termine

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Bernadette Baudhuin
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Emma Bevilacqua
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Annamaria Canuto
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Paola Milani		Elsa Frati
Antonio Covatta	Michele Benetello	Dario Piovan		Lorenzina Mimmo
<i>nnp*</i>	Marco Covelli			Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Cristiano Faè			Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Dario De Bernardin	Stefano Faggian			
Luciano Del Zotto	Federico Geatti			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon	Roberto Vianello			
<i>nnp*</i>	Tullio Tombolani			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				
Andrea Zane				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2005-2006

Teatro La Fenice

11 / 13 / 15 / 17 / 19 / 20 / 23
novembre 2005

La juive (L'ebrea)

musica di **Fromental Halévy**

prima rappresentazione a Venezia
in lingua originale

personaggi ed interpreti principali

Éléazar Neil Shicoff / John Uhlenhopp

Jean-François de Brogni Roberto
Scandiuzzi / Riccardo Zanellato

Léopold Bruce Sledge / Giovanni
Botta

Eudoxie Annick Massis / Daniela
Bruera

Rachel Iano Tamar / Francesca Scaini

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

scene **Gottfried Pilz**

costumi **Isabel Ines Glathar**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Wiener Staatsoper

Teatro La Fenice

25 / 28 / 31 gennaio
2 / 5 / 7 febbraio 2006

Die Walküre (La valchiria)

musica di **Richard Wagner**

prima giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi ed interpreti principali

Siegmund Christopher Ventris

Hunding Kristinn Sigmundsson

Wotan Greer Grimsley

Sieglinde Petra Lang

Brünnhilde Janice Baird

Fricka Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Darko Petrovic

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con Oper der Stadt Köln

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 25 / 26
febbraio 2006

I quatro rusteghi*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi ed interpreti principali

Lunardo Roberto Scandiuzzi /
Giovanni Tarasconi

Margarita Cinzia De Mola / Marta
Moretto

Luçietta Roberta Canzian / Sabrina
Vianello

Filipeto Emanuele D'Aguanno / Enrico
Paro

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

* in occasione del centenario della prima
rappresentazione, Monaco 1906

Manifestazione per il Carnevale di Venezia
2006

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile 2006

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Sarastro Matthias Hölle / Ethan
Herschenfeld

Tamino Herbert Lippert / Juan
Francisco Gatell

Regina della notte Clara Polito /
Penelope Randall-Davis

Pamina Isabel Rey / Tatiana Lisnic

Papagena Sofia Soloviy

Papageno Alex Esposito / Vito Priante

maestro concertatore e direttore

Günter Neuhold

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Opernhaus Zürich

una produzione realizzata con il contributo di

Consorzio Venezia Nuova

* in occasione del 250° anniversario della
nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETTO 2005-2006

Teatro La Fenice

19 / 21 / 23 / 25 / 28 maggio 2006

Luisa Miller

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi ed interpreti principali

Il conte di Walter Alexander Vinogradov

Rodolfo Giuseppe Sabbatini / Danilo Formaggia

Luisa Darina Takova

Federica Ursula Ferri

Wurm Arutjun Kotchinian

Miller Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Nazionale Reisopera

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 giugno

1 luglio 2006

Lucio Silla

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Lucio Silla Roberto Saccà

Giunia Annick Massis

Cecilio Monica Bacelli

Lucio Cinna Veronica Cangemi

Celia Julia Kleiter

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia **Jürgen Flimm**

scene **Christian Bussmann**

costumi **Birgit Hutter**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento in coproduzione con Salzburger Festspiele

* in occasione del 250° anniversario della nascita

Teatro Malibran

13 / 15 / 17 / 19 settembre 2006

La Didone

musica di **Francesco Cavalli**

personaggi ed interpreti principali

Didone Claron McFadden

Enea Magnus Staveland

Iarba Jordi Domènech

Cassandra Manuela Custer

Venere Maria Grazia Schiavo

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento in coproduzione con l'Unione Musicale di Torino e in collaborazione con la Fondazione Teatro Due di Parma

Teatro La Fenice

23 / 24 / 26 / 27 / 28 settembre 2006

Romeo e Giulietta

musica di **Sergej Prokof'ev**

coreografia **John Cranko**

scene e costumi **Jürgen Rose**

Bayerisches Staatsballett

personaggi ed interpreti principali

Giulietta Lisa-Maree Cullum / Natalia Kalinitchenko / Lucia Lacarra

Romeo Alen Bottaini / Lukáš Slavický / Cyril Pierre

Romeo Alen Bottaini / Lukáš Slavický / Cyril Pierre

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Myron Romanul**

Teatro Malibran

13 / 15 / 18 / 20 / 22 ottobre 2006

L'Olimpiade

prima rappresentazione in tempi moderni

musica di **Baldassare Galuppi ***

personaggi ed interpreti principali

Clistene Mark Tucker

Aristea Ruth Rosique

Argene Roberta Invernizzi

Megacle Romina Basso

Licida Franziska Gottwald

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia **Dominique Poulange**

scene e costumi **Francesco Zito**

Venice Baroque Orchestra

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

* in occasione del 3° centenario della nascita

LIRICA E BALLETO 2006-2007

Teatro La Fenice

14 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 gennaio 2007

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Aladino Marco Vinco / Federico Sacchi

Palmide Patrizia Ciofi / Mariola Cantarero

Adriano di Montfort Bruce Ford

Felicia Laura Polverelli / Tiziana Carraro

Armando d'Orville Flavio Oliver / Florin Cezar Ouat

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento in coproduzione con il Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona

Teatro La Fenice

10 / 11 / 13 / 14 / 15 / 18 / 20 febbraio 2007

La vedova scaltra

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Rosaura Elisabetta Martorana

Il conte di Bosco Nero Mark Milhofer

Monsieur Le Bleu Emanuele

D'Aguzzo

Marionette Sabrina Vianello

Arlecchino Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

manifestazione per il Carnevale di Venezia 2007

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 24 marzo 2007

Francesca da Rimini

musica di **Sergej Rachmaninov**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

L'ombra di Virgilio / Lanciotto Malatesta

Nikolai Putilin

Dante / Paolo Sergej Kunaev

maestro concertatore e direttore

Hubert Soudant

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 aprile 2007

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Norah Amsellem / Luz del Alba

Alfredo Germont Dario Schmunck / Alfredo Nigro

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov / Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 17 / 20 / 23 / 26 giugno 2007

Siegfried

musica di **Richard Wagner**

seconda giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Mime Wolfgang Ablinger-Sperrhacke

Il viandante Greer Grimsley

Brünnhilde Susan Bullock

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con Oper der Stadt Köln



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2006-2007

Teatro La Fenice

12 / 13 / 14 / 15 luglio 2007

**Pina Bausch Tanztheater
Wuppertal
Água**

un pezzo di **Pina Bausch**

regia e coreografia **Pina Bausch**

scene e video **Peter Pabst**

costumi **Marion Cito**

collaborazione musicale **Matthias**

Burkert, Andreas Eisenschneider

in collaborazione con **Andres Neumann**
International

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 25 settembre 2007

Signor Goldoni*

libretto di **Gianluigi Melega**

musica di **Luca Mosca**

commissione della Fondazione Teatro
La Fenice di Venezia

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

Carlo Goldoni **Roberto Abbondanza**

Anzolo Rafael **Alda Caiello**

Giorgio Baffo **Chris Ziegler**

Desdemona **Sara Mingardo**

Mirandolina **Cristina Zavalloni**

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia **Davide Livermore**

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

** in occasione del 3° centenario della nascita*

Teatro Malibrán

5 / 7 / 12 / 14 ottobre 2007

Ercole sul Termodonte

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione integrale in
tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Ercole **Carlo Allemano**

Alceste **Jordi Domènech**

Telamone **Mark Milhofer**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 30 ottobre 2007

Thaïs

musica di **Jules Massenet**

personaggi e interpreti principali

Thaïs **Darina Takova**

Athanaël **Simone Alberghini**

Palémon **Nicolas Courjal**

Crobyle **Christine Buffle**

Myrtale **Elodie Méchain**

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 18
dicembre 2007

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

La principessa Turandot **Giovanna**

Casolla / Caroline Whisnant

Il principe ignoto (Calaf) **Antonello**

Palombi / Lance Ryan

Liu Hui He / Amarilli Nizza

maestro concertatore e direttore

Yu Long / Zhang Jiemin

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento del Badisches Staatstheater
Karlsruhe

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

14 ottobre 2006 ore 20.00 turno S
15 ottobre 2006 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Luigi Nono

La victoire de Guernica per coro e orchestra

Alban Berg

Concerto per violino e orchestra
violino Giuliano Carmignola

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

11 novembre 2006 ore 20.00 turno S
12 novembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

Antonio Salieri

La passione di Gesù Cristo
oratorio per soli, coro e orchestra
su testo di Pietro Metastasio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 novembre 2006 ore 20.00 turno S
18 novembre 2006 ore 20.00 f.a.

direttore

Dmitrij Kitajenko

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425
Linz

Giorgio Federico Ghedini

Concerto spirituale *De la incarnatione
del Verbo divino*
per due soprani, coro femminile e
orchestra da camera

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

1 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
2 dicembre 2006 ore 17.00 f.a.
3 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Bernhard Klee

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto II

Anton Webern

Cinque pezzi op. 10

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Melodia dei pastori

Luigi Nono

Incontri per 24 strumenti

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto IV

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Luciano Berio

Notturmo per orchestra d'archi

Johannes Brahms - Arnold

Schoenberg

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in
sol minore op. 25

trascrizione per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

21 dicembre 2006 ore 20.00 riservato
Procuratoria

22 dicembre 2006 ore 20.00 turno S

direttore

Andrea Marcon

Baldassare Galuppi*

Vesperi di Natale
per soli, coro femminile e orchestra
prima esecuzione in tempi moderni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

* in occasione del 3° centenario della nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

27 gennaio 2007 ore 20.00 turno S
28 gennaio 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Ola Rudner

Luciano Berio

Requies per orchestra da camera

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 marzo 2007 ore 20.00 turno S
4 marzo 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Michel Tabachnik

Iannis Xenakis

Eridanos

Bruno Maderna

Improvvisazione n. 2 per orchestra

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 aprile 2007 ore 20.00 turno S
7 aprile 2007 ore 20.00 turno U
direttore

Pascal Rophé

Olivier Messiaen

L'Ascension, quattro meditazioni sinfoniche

Joseph Haydn

Le sette ultime parole del nostro

Redentore sulla croce

sette sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto

Hob. xx/1a

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2007 ore 20.00 turno S
6 maggio 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Mikko Franck

Programma da definire

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 maggio 2007 ore 20.00 turno S
12 maggio 2007 ore 20.00 f.a.
13 maggio 2007 ore 17.00 f.a.
direttore

Hubert Soudant

Franz Schubert

Ouverture nello stile italiano in re maggiore D 590

Franz Schubert – Luciano Berio

Rendering

Franz Schubert

Deutsche Messe D 872 per coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 maggio 2007 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

18 maggio 2007 ore 21.00 f.a.
direttore

Pietari Inkinen

Guido Alberto Fano

Ouverture in fa minore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 giugno 2007 ore 20.00 turno S
1 luglio 2007 ore 20.00 f.a.
direttore

Vladimir Fedoseyev

Luigi Boccherini – Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid*

sovrapposte e trascritte per orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 4 in fa maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 luglio 2007 ore 20.00 turno S
Sede da definire

22 luglio 2007 ore 20.00 f.a.
direttore

Marek Janowski

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



AMICI DELLA FENICE E DEL TEATRO MALIBRAN

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. L'Associazione attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 380/68 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Amici della Fenice e del Teatro Malibrán
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo,

Giovanella Ferri

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Accesso alle prove generali nei teatri di Venezia
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative dell'Associazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

Continua la nostra raccolta di fondi «Ricostruzione» per il Teatro La Fenice,
Conto Corrente n. 69-59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 30124 Venezia.
e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATO GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, 1^a ediz. 2^a ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore

Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, 1^a ediz. 2^a ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore

Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1839-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore

Concorso per la Fenice 1789-1992, Maria Ida Biggi, Marsilio editore

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000, Marsilio editore

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore

La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore

Il mito della «fenice», a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2005-2006

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004-05
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GIOFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, *Parsifal*, 6, 182 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, Denis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, *Pia de' Tolomei*, 7, 158 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Emanuele d'Angelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron, Giorgio Pagannone, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Daphne*, 8, 152 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Marco Marica, Giovanni Guanti

JACQUES OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 9, 192 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Davide Daolmi, Marco Gurrieri, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06
a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini

GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Davide Daolmi, Stefano Piana

FRANCESCO CAVALLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Carlo Majer, Maria Martino

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 7

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale

e avvenimenti culturali

della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di settembre 2006 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)