

il castello di elsinore

saggi Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese, *di Manlio Marinelli / Ékphrasis shakespeariane*. Hermione: la vita nel capolavoro, *di Giuseppe Leone / La Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, *di Arianna Frattali / Un moderno incantamento d'amore nella Manon Lescaut pucciniana, di Lucia Daniela Salamone / Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione, di Fabrizio Fiaschini / Studi di storia dei teatri. Il caso di Lipsia come esempio di una prospettiva metodologica, di Gerda Baumbach / spettacoli I Sei personaggi di Lavia, geniale regista-drammaturgo, di Roberto Alonge*

anno XXVIII / 2015

72

© 2015, Pagina soc. coop., Bari

Comitato di Direzione

Luigi Allegri (Università di Parma)
Roberto Alonge (Università di Torino)
Umberto Artioli (1939-2004) (Università di Padova)
Anna Barsotti (Università di Pisa)
Paolo Bosisio (Università di Milano)
Philip Bossier (University of Groningen)
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Fernando Gioviale (Università di Catania)
Franco Perrelli (Università di Torino)
Alessandro Pontremoli (Università di Torino)
Elena Randi (Università di Padova)
Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidad de La Coruña)
Jean-Pierre Sarrazac (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Maria Shevtsova (University of London)
Silvana Sinisi (Università di Salerno)
Roberto Tessari (Università di Torino)

Direttore responsabile

Paolo Bertinetti

Redazione

c/o Università di Torino, via S. Ottavio 20, 10124 Torino
e-mail: r.alonge@unito.it

I contributi accettati con *peer review*
sono quelli di Manlio Marinelli, Giuseppe Leone,
Arianna Frattali e Lucia Daniela Salamone.

Questo fascicolo esce con contributi
del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania,
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova,
del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma,
del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino,
del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Verona.

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 3950 del 14/06/1988

Abbonamento 2015 (2 numeri)
Privati 30,00 € • Istituzioni 35,00 €
• Estero 50,00 €

Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri) rivolgersi a

Edizioni di Pagina
via dei Mille 205 - 70126 Bari
Tel. e Fax +39 080 5586585
e-mail: info@paginasc.it
<http://www.paginasc.it>

il castello di elsinore

semestrale di teatro, anno XXVIII, 72, 2015



edizioni di pagina

Finito di stampare nel luglio 2015
dalle Arti Grafiche Favia s.r.l. - Modugno (Bari)
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-407-1
ISSN 0394-9389



Indice

Saggi

- Manlio Marinelli*
Il codice visivo nella composizione spettacolare
della tragedia ateniese: tra teoria poetica e pratica materiale 9
- Giuseppe Leone*
Ékphrasis shakespeariane. Hermione: la vita nel capolavoro 43
- Arianna Frattali*
Se a innamorarsi è la regina: la *Didone abbandonata*
di Pietro Metastasio 59
- Lucia Daniela Salamone*
«La mia bocca è un altare / dove il tuo bacio è Dio!».
Un moderno incantamento d'amore
nella *Manon Lescaut* pucciniana 75
- Fabrizio Fiaschini*
Processo *vs* prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui
rapporti fra teatro, scuola e animazione 93
- Gerda Baumbach*
Attraversare i confini: studi di storia dei teatri.
Il caso di Lipsia come esempio di una prospettiva metodologica 109

Spettacoli

- Roberto Alonge*
I *Sei personaggi* di Lavia, geniale regista-drammaturgo 129

- Abstracts** 139

Se a innamorarsi è la regina: la *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio

Arianna Frattali

1. Quando il mito incontra il canto sulla scena

Nel 1724 Pietro Metastasio, ancora giovane e desideroso di mietere successi nelle principali piazze teatrali italiane, decide di esordire al Teatro San Bartolomeo di Napoli con un dramma di sicuro effetto, *Didone abbandonata*¹. Sicuro effetto perché l'argomento, desunto dalla classicità, ha già goduto di grandissima fortuna teatrale e musicale nei secoli², congiungendo il mito fondativo della grandezza romana a una storia di amore e passione, quest'ultima particolarmente gradita al pubblico del melodramma, sin dai suoi esordi³. Se l'eroina è donna, poi, la ricetta edonistico-didascalica che il teatro metastasiano vuole rappresentare è vincente: dalle ceneri di un antico regno nascono nuove grandezze, perché l'eroe maschile, in questo caso Enea, sfugge alle tentazioni d'amore, ristabilendo l'ordine della ragione al caos dei sentimenti. Lei, la sovrana straniera dimentica del proprio ruolo, l'elemento perturbante, muore nel rogo del suo palazzo e da questo sacrificio fatalmente necessario nascerà la grandezza romana.

Al di là della suggestione dell'argomento, le ragioni del teatro sono fattori de-

1. La prima edizione del libretto fu stampata a Napoli, presso Ricciardi nel 1724; ora la medesima edizione è ripubblicata in P. Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di A. Frattali, Ets, Pisa 2014.

2. Tra le opere di rilievo intitolate a Didone c'è quella in tre atti di Francesco Caletti Bruni detto Cavalli su versi di Gian Francesco Busenello, rappresentata al teatro San Cassiano di Venezia nel 1641. Ma il vero capolavoro dell'opera musicale antecedente a Metastasio è *Dido and Aeneas*, opera prima del musicista Henry Purcell su libretto di Nahum Tate, eseguita per la prima volta nell'educandato femminile diretto da Josias Priest in Chelsea nel 1689 e probabilmente dalle allieve, tranne nella parte di Enea e dei coristi che erano professionisti di Westminster. Il soggetto virgiliano fu poi particolarmente amato dal teatro rinascimentale, poiché Virgilio continuava a essere figura di riferimento centrale nella tradizione post-umanista. Le *Didoni* teatrali del Rinascimento italiano furono firmate da tre autori: Alessandro Pazzi de' Medici, 1524; Giovan Battista Giraldo Cinzio, 1543; Lodovico Dolce, 1547.

3. Cfr. P. Bono, M.V. Tessitore, *Il mito di Didone: avventura di una regina fra secoli e culture*, Mondadori, Milano 1998.

cisivi che centrano il *focus* del libretto sull'amore, l'abbandono, il suicidio della regina cartaginese. Di fatto, la parte principale viene creata su misura per una primadonna non particolarmente dotata di fascino, timbro ed estensione, ma con un'eccezionale padronanza della scena alla quale Metastasio era legato da un rapporto sentimentale: Marianna Benti Bulgarelli, in arte la Romanina. Quarantenne di non grande bellezza, possedeva un registro vocale di soprano grave e i giudizi dei contemporanei concordano sul fatto che avesse «una voce non sempre gradevole», ma «compensata da una grande perizia del canto»⁴, oggi potremmo dire espressività. In funzione di tali doti il poeta romano organizza dunque il piano drammaturgico del libretto napoletano, scrivendo pezzi chiusi fortemente drammatizzati, come strettamente connessi, nella forma e nel contenuto, ai recitativi che li precedono e li seguono; recitativi nella cui esecuzione la Bulgarelli, istruita da Metastasio stesso al clavicembalo, risulta eccellente.

Il *cast* di cantanti intero è d'eccezione: oltre alla Romanina, nel ruolo di Didone, ne fa parte Nicola Grimaldi, celebre castrato, nel ruolo di Enea. Antonia Merighi nel ruolo dell'antagonista Iarba completa lo straordinario triangolo – sulle scene amoroso, artistico nella vita teatrale – composto da due primedonne e da un “divo”, che calcano, in maniera piuttosto insolita, lo stesso palcoscenico. Si tratta di una *troupe* coesa, e cresciuta all'interno del medesimo *background* culturale, della stessa *temperie* musicale, nutrita dagli stessi principi poetici ed estetici: far rivivere sulla scena coeva la tragedia in musica degli antichi, con tutte le peculiarità teatrali del secolo.

Pietro Metastasio, letterato, musicista, ma anche uomo di teatro, allevato in seno all'Arcadia e arrivato, ancora giovanissimo, a Napoli per completare l'educazione musicale con Nicola Porpora, si trova così al centro di un sodalizio artistico senza precedenti. Preso a benvolere dagli ambienti nobiliari napoletani e dopo essersi cimentato con altri generi di minore respiro, il poeta decide di tentare la via dell'opera seria, creando, *in primis*, un tragico personaggio femminile tutto modellato sulle eccezionali capacità espressive della sua primadonna: ri-nasce così Didone, la regina cartaginese, che la tradizione virgiliana vuole suicida per amore di Enea. Il quarto libro dell'*Eneide* diviene pertanto il cuore dell'ispirazione melodrammatica; ma la vicenda non inizia dall'incontro, semmai dall'abbandono, centro tematico di questa opera in musica: Enea confida a Selene (sorella della regina) che deve partire per volere del Fato. Non può restare a Cartagine, gli dèi non lo vogliono, il padre Anchise (apparso in sogno) non lo vuole: sarà fondatore, ma di un'altra città collocata sulle sponde del Tevere.

Il protagonista dell'opera non è dunque l'attonito e dubbioso principe troiano, ma la passionale e fiera regina africana, che già Timèo voleva suicida nel rogo della città dopo essersi trafitta virilmente con la spada. Tuttavia, se lo storico siracu-

4. R. Candiani, *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di M.G. Miggiani, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna 2004, p. 676.

sano fondava il sacrificio della donna su motivazioni di carattere regale e politico, Virgilio sposta decisamente l'accento sulla questione amorosa, quasi a controbilanciare l'algida anaffettività del suo eroe fondatore⁵. Del resto, i temi desunti da una classicità non scevra di accenti passionali, in particolare dall'*Eneide*, avevano animato la fantasia di poeti e artisti per molti secoli, e proprio nella prima metà del XVIII tornano a essere attuali.

Quando *Didone* va in scena per la prima volta a Napoli, dunque, sfida con decisione le convenzioni del melodramma barocco, in parte rispettando la concezione che di tragedia ha il suo autore, in parte modellandosi sulle qualità dei suoi interpreti. Non rinuncia agli intrighi amorosi, ma non disdegna il concetto di regalità che in questa donna s'incarna, compenetrandosi con l'orgoglio di un cuore sofferente, come raramente accade in altri personaggi femminili del mito. Il pubblico del San Bartolomeo non sarebbe del resto rimasto stupito: nel 1715 il palcoscenico del teatro aveva ospitato *Amore e Maestà* con musiche dello stesso Sarro e libretto di Antonio Salvi⁶, la cui protagonista femminile, Statira, si uccide nel finale maledicendo tre volte il proprio amante. In ossequio alla spettacolarità barocca sopravvive poi l'*abbattimento*⁷ del terzo atto e il pirotecnico incendio conclusivo: danzatori in scena, dunque, fiaccole accese e fuochi artificiali, dando fondo ai virtuosismi dell'illuminotecnica che caratterizzavano gli allestimenti dell'epoca. Sarà un grande successo, senza precedenti nel secolo, e l'inizio di una lunga avventura sulle scene di tutta Europa.

2. Il canto si fa libro: un'avventura lunga mezzo secolo

L'avventura non sarà solo teatrale, ma anche editoriale; il libretto è infatti destinato a subire molteplici rimaneggiamenti nel corso della sua lunga presenza sui palcoscenici europei, presenza che si proietta fino al primo ventennio del XIX secolo, per poi eclissarsi in seguito al troppo mutato gusto del pubblico operistico, alla caccia di intrighi passionali dove le questioni regali siano ormai in parte o del tutto escluse. L'esigenza di favorire le ambizioni di una committenza unita alla necessità di sedurre lo spettatore rendevano invece il dramma per musica settecentesco di Metastasio ponte culturale fra corte e cittadino e la questione della regalità (come nel caso di *Didone*) si poneva sempre, seppure nell'inconciliabile binomio dovere/passione.

Intricata vicenda editoriale dunque, poiché la ricostruzione filologica della volontà d'autore sull'edizione di questo libretto si concentra su due rami principali

5. Cfr. M. Bettini, M. Lentano, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2013; in particolare pp. 97-106.

6. Cfr. F. Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma del libretto" nel primo Settecento*, il Mulino, Bologna 1994.

7. Si tratta di un inserto coreografico di natura guerresca all'interno dell'atto di melodramma generalmente eseguito da danzatori che duellavano con armi, eseguendo movimenti prescritti dal coreografo che si occupava anche di allestire gli *intermezzi*.

nella storia della sua trasmissione: uno discende direttamente dalla prima versione napoletana e l'altro si origina dalla versione rivista e inviata all'amico Farinelli per il teatro di corte di Madrid, dove fu rappresentata nel 1752 con alcune sostanziali varianti. Pur prendendo per buona la versione madrilenza come prototipo dell'ultima edizione di tutte le opere autorizzata dal drammaturgo, l'Hérissant⁸, molti dubbi nascono intorno all'effettivo controllo dell'autore sul materiale andato in stampa. E molti dubbi fa nascere anche la circolazione autonoma delle prime versioni del dramma nei teatri europei in anni in cui il mercato dell'editoria teatrale ne consacrava con decisione la revisione per Madrid, a testimoniare una dicotomia fra libro e scena più volte riscontrata dagli studiosi nella storia del teatro e della letteratura teatrale italiana.

Il libretto di *Didone*, che reca la dicitura «dramma per musica» viene stampato come di norma prima della rappresentazione⁹, presso Francesco Ricciardi a Napoli nel 1724, per poi essere raccolto in un'edizione di tutte le opere assemblata a Venezia da Bettinelli¹⁰ nel 1733, ma senza l'autorizzazione finale di Metastasio. Dopodiché compaiono almeno altre due versioni d'autore del testo: quella veneziana e quella romana. Di queste, la prima viene stampata da Rossetti nel 1725 e musicata da Tommaso Albinoni con significative modifiche alla struttura drammaturgica del libretto, soprattutto nella distribuzione delle arie. La riduzione dei pezzi lirici non intacca, però, se non marginalmente, la loro distribuzione fra i due protagonisti, ridimensionando invece con decisione i ruoli comprimari con numerosi inserimenti di sezioni *recitative* al posto dei pezzi chiusi. Emerge così, nella versione veneziana, una tessitura rinnovata sul piano della drammaturgia che si ripercuote necessariamente sull'edizione del testo: i tagli e le sostituzioni sono infatti funzionali a un'organizzazione dell'intreccio che segue una linea unitaria, priva di sviluppi secondari.

Dalle due versioni napoletana e veneziana si diramano poi due filoni di trasmissione e riproduzione dell'opera da cui deriva una terza edizione, quella romana – approntata per il Teatro delle Dame nel '26 e stampata da Pietro Leoni nello stesso anno – che tiene conto di entrambe. In particolare, per conferire rilievo alle parti secondarie, Metastasio attinge alle trame napoletane, recuperandone arie e rielaborando materiale semantico e lessicale già presente nel testo. Il musicista Leonar-

8. *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, in Parigi, presso la vedova Hérissant, nella via nuova di Nostra Donna alla Croce d'oro, tomo I-III, 1780; tomo IV-VI, 1780-1781; tomo VII, 1781; tomo VIII-IX, 1781; tomo X-XII, 1783.

9. Il libretto settecentesco è quello che Anne Ubersfeld potrebbe definire un «geno-testo» (*Lire le théâtre 2*, Editions Sociales, Paris 1981, trad. it. a cura di M. Fazio e M. Marchetti, Carocci, Roma 2008, pp. 15-16), costruito prima dello spettacolo e distribuito (spesso a pagamento) in sala avanti la rappresentazione con una prassi strettamente legata allo svilupparsi dell'industria del divertimento. Questa prassi comportava necessariamente una divaricazione fra ciò che era stampato e ciò che veniva effettivamente rappresentato, rendendo particolarmente difficoltosa una ricostruzione attendibile dell'evento spettacolare a partire dalla volontà dell'autore del testo drammatico.

10. *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo*, Venezia, al Secolo delle Lettere, presso Giuseppe Bettinelli, tomo I-III, 1733; tomo IV, 1737; tomo V, 1745.

do Vinci incaricato di intonarla sta infatti lavorando, in questo periodo, a tre opere contemporaneamente e applica quella tecnica del riutilizzo che è caratteristica precipua degli operisti della prima metà del Settecento; tale tecnica costringe dunque il librettista a ideare nuovi testi poetici per pezzi musicali preesistenti, spesso destinati ad altre opere. Il libretto romano, che costituisce l'ultima volontà accertata dell'autore nella sua fase di attività italiana, non sembra originare un'ulteriore catena di riprese entro il circuito teatrale di produzione in qualche modo legato al poeta¹¹. E neppure Metastasio sembra assegnare a questa redazione del testo il valore di una sua, per quanto temporanea, volontà poetica, perché prenderà il libretto napoletano a riferimento della più tarda versione di Madrid, come di tutte le edizioni letterarie destinate a trasmettere la memoria dei suoi drammi.

Il libretto subisce quindi una sostanziale revisione a partire dal 1749, su invito di Carlo Brioschi detto il Farinelli, in quel periodo alla direzione del teatro di corte di Madrid. E proprio a Madrid andrà in scena nel 1752 con numerosi tagli e spostamenti e l'aggiunta di una didascalia con *Licenza* finale scritte *ex novo* per il mutato e specifico contesto di rappresentazione. La versione madrilenica – che discende direttamente dal libretto napoletano e non dalle altre varianti d'autore a uso dei teatri italiani – presenta la maggior parte dei tagli nel terzo atto, dove vengono eliminate e rielaborate intere scene per accrescere il dinamismo dell'azione verso una *climax* tragica che si concluda con il suicidio della protagonista. Le vicende secondarie sono quindi espunte per evitare di complicare l'intreccio che, in linea con il gusto del pubblico spagnolo, doveva concentrarsi sulla vicenda amorosa, ponendo in secondo piano quelle politiche impennate, nella prima versione, attorno a sistemi complessi di doppio tradimento. Queste varianti inizieranno a comparire in tutte le stampe del dramma successive a questa data, ma sono assenti dalle redazioni del libretto che si sono succedute dal 1724 al 1751. In questo modo, possiamo, a ragione, sostenere che la versione di Madrid rappresenti un termine *post quem*, dividendo la storia del testo nelle due fasi distinte che conducono alle ultime redazioni autorizzate e finalizzate soprattutto al circuito editoriale della lettura più che al ri-allestimento del dramma.

A partire dagli anni Cinquanta del Settecento, la volontà da parte di Metastasio di raccogliere il *corpus* delle sue opere e di consegnarlo alle stampe in una versione che fosse da lui rivista passa infatti attraverso due edizioni – la Quillau¹² del 1755 e la Reale¹³ del 1757 – prima di arrivare alla parigina Hérissant, stampata tra il 1780 e il 1784. Come si capisce, la necessità di consegnare alla memoria editoriale i propri

11. Le arie nuove appositamente scritte da Metastasio per l'occasione sono in effetti rimaste *unica*, non avendo avuto alcun seguito né in libretti né in edizioni letterarie a eccezione delle arie *Non voglio non sento che fieri pensieri* e *Se ti lagni sventurata* di Selene. Cfr. T.M. Gialdroni, *Migrazioni delle arie nella tradizione testuale della Didone abbandonata*, in *Il canto di Metastasio*, cit., pp. 411-450; R. Candiani, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a 'virtuoso di poesia'*, Aracne, Roma 1998, pp. 174-183.

12. *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Parigi, presso la vedova Quillau, 1755.

13. *Poesie del signor abate Pietro Metastasio, giusta le correzioni fatte dall'autore nell'edizione di Parigi, col'aggiunta del "Nitteti" e del "Sogno", ultimamente date alla luce dal medesimo*, in Torino, nella stamperia Reale, tomo I-IX, 1757; tomo X, 1768.

libretti si fa sentire più forte alla metà del secolo, quando molteplici versioni degli stessi circolavano autonomamente e non revisionate dall'autore nei teatri d'Europa. L'idea di riconsegnare la propria scrittura ai posteri nasce dunque tardi in Metastasio e in una fase di profonda revisione dei principi estetici, anche alla luce dei mutamenti di stile del melodramma che diventano evidenti a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. La principale novità dell'*Hérissant* consiste nell'eliminare, su richiesta insistente del poeta, le redazioni originarie di quattro drammi rivisti per Madrid, fra cui, appunto, *Didone abbandonata*; pertanto, si ritiene espressione della "volontà d'autore" proprio la redazione di *Didone* presente nell'*Hérissant* e su questa sono state collazionate tutte le sue edizioni critiche moderne¹⁴.

3. In controluce, fra scena e vita, un poeta e una cantante

Se la fonte dell'*Argomento* è l'*Eneide* di Virgilio, molte suggestioni, classiche e non solo, concorrono alla stesura di questo testo: Ovidio sicuramente soccorre Metastasio, puntando i riflettori della poesia sul cuore della sfortunata regina cartaginese. Già vessata dal fratello nella nativa Tiro e costretta a fuggire – come dichiarato nell'*Argomento* del libretto – e tuttavia fiera fondatrice di una nuova e fiorente città, si trova di nuovo vittima della prepotenza maschile, assediata dalle pretese di dominio dei regni limitrofi e nuovamente abbandonata da colui che aveva accolto esule e sembrava garantirle l'amore e il trono. Questo l'antefatto, che porta tuttavia a puntare i riflettori sulla condizione di abbandono, perché in tale condizione si perdono sia amore che ragion di Stato e a tale perdita, in una Cartagine che brucia, l'unica via di scampo al dolore e all'umiliazione è la morte autoinflitta, il suicidio eroico.

Nella settima *epistula ficta* delle *Heroides* ovidiane, infatti, le motivazioni di Enea e gli accenni all'Italia da raggiungere apparivano ormai deboli di fronte alla sofferenza della regina, con un deciso ripiegamento sulla dimensione del privato che nella poesia elegiaca tornava di nuovo dominante, forse frutto di una sottesa critica ai valori del regime augusteo. Con un'inversione di valori rispetto a Virgilio, il tradimento d'amore si configura dunque in Ovidio come più grave rispetto a quello civile, verso la comunità; mentre si dissolve il valore della castità – sotto

14. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Mondadori, Milano 1943-1954. Si ricorda poi la raccolta antologica con commento: *Teatro*, a cura di M. Fubini, Ricciardi, Milano-Napoli 1968. Per le edizioni critiche più recenti, invece, cfr. *Opere*, a cura di E. Sala Di Felice, Rizzoli, Milano 1965, e l'ultima, completa, *Drammi per musica*, a cura di A.L. Bellina, Marsilio, Venezia 2002-2004, in versione cartacea ed elettronica complanare. Sebbene tutte le motivazioni ecdotiche convergano sulla versione di Madrid '52 come espressione dell'ultima volontà d'autore, in questa sede si cita e si analizza il testo a partire dalla sua versione napoletana – riproposta in edizione moderna, da me curata e stampata da Ets, Pisa 2014 – prototipo da cui discende tutta la sua intera tradizione. Si tratta di una scelta legata alla volontà di restituire al pubblico il dramma nella sua forma originaria, quella che lo consacrò sulle scene italiane e costituì per il suo autore costante punto di riferimento per tutte le sue redazioni successive.

forma di fedeltà allo stato di vedovanza – che nella prima diffusione del mito didoneo (da Timèo a Pompeo Trogo) aveva avuto parte dominante, lasciando evidenti tracce in Virgilio stesso.

Passando dal mito alla scena, la composizione del testo risente poi di nuove suggestioni; come osserva Rosy Candiani, «all'epoca dell'incontro con il Metastasio, Marianna Benti Bulgarelli era una delle cantanti più affermate e la sua presenza era indice di sicuro successo presso il pubblico [...] una forte e affascinante personalità che calamitava l'attenzione»¹⁵. La Romanina possedeva infatti uno spiccato senso della scena ed è probabile che Metastasio avesse assistito al grande successo della sua interpretazione dell'*Arsace* a Napoli, nel 1718, e che «direttamente dalle sue interpretazioni traesse spunto per delineare i ruoli per la virtuosa: Viriate nel *Siface*, Didone, Emira nel *Siroe*»¹⁶. Sempre la Candiani osserva come «tutte queste parti [siano] costruite su situazioni e occasioni, su meccanismi dell'intreccio che sottolineano l'importanza della recitazione e dell'interpretazione sul canto, le capacità mimiche e l'efficacia scenica del gesto, e che enfatizzano le qualità della Benti Bulgarelli»¹⁷.

In ossequio a tali riconosciute doti, spicca, nel testo, una centralità del dialogo a contrasto che emerge sin dalla scena quinta del primo atto, non a caso l'unica in cui, con evidente accumulo di personaggi, si dà una svolta decisiva all'azione drammatica. La schermaglia verbale fra la regina e Iarba – entrato col suo seguito ma sotto le mentite spoglie del suo ambasciatore Arbace – nella sala del trono cartaginese è infatti carica di forti implicazioni performative. La sticomitia domina la struttura dei recitativi, accentuando, come già avveniva nel mondo greco, la concitata drammaticità della situazione e la perizia degli interpreti; il verso «lascia pria ch'io favelli e poi rispondi»¹⁸ cantato da Iarba per primo interrompe e segna il confronto verbale, rimbalzando fra i due personaggi come un *Leitmotiv* che scandisce l'intera scena. Ma il raggiungimento della *climax* drammatica avviene quando, in chiusura, l'ultimo verso recitativo riporta la risolutezza della regina di fronte alla minaccia del re dei Mori, che vuole sposarla o sottometerla: «Pensa meglio, o Didone. / Ho già pensato» (p. 104, v. 205), seguito dalla didascalia *S'alzano* che orienta i movimenti in scena lungo una linea simbolica alto/basso particolarmente cara a Metastasio nelle sue didascalie di movimento¹⁹. Adesso i due sovrani si fron-

15. Candiani, *La cantante e il librettista*, cit., pp. 674 e 676.

16. *Ibid.*

17. Ivi, p. 677; si rinvia anche al fondamentale saggio di E. Sala Di Felice, *Geometrie della grammatica nelle arie di Metastasio*, in *Una lezione sempre viva. Mario Baratto, dieci anni dopo*, a cura di F. Bruni, S. Maxia, M. Santagata, Bulzoni, Roma 1996, pp. 270-310.

18. Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di A. Frattali, cit., p. 102, v. 158. Si cita in corpo del testo da questa edizione sino a nuova indicazione.

19. Cfr. J. Joly, *Le didascalie per la recitazione nei drammi di Metastasio*, in AA.VV., *Convegno per il II centenario della morte*, Istituto di Studi Romani, 25-27 maggio 1983, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985, pp. 277-291; E. Sala Di Felice, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Franco Angeli, Milano 1983.

teggiano, in piedi, senza alcun segno di sottomissione da parte della donna, che canta solenne e furiosa la sua celebre aria di “entrata” fra le quinte:

Son regina e sono amante
e l'impero io sola voglio
del mio soglio e del mio cor.
Darmi legge invan pretende
chi l'arbitrio a me contende
della gloria e dell'amor. (vv. 206-211)

Alla sfrontata eloquenza di Iarba si contrappone invece la balbettante afasia di Enea; l'eroe troiano rimanda infatti lo scontro verbale con l'amata addirittura sino alla scena diciottesima del primo atto, non casualmente successiva alla cattura del re dei Mori e alla sua (solo temporanea) inoffensività. Siamo nella terza sequenza corrispondente al terzo cambio di scena e l'azione si svolge nel tempio di Nettuno, davanti al simulacro del Dio che presiede alle vicende di Didone, scatenando le sue ire dopo il tradimento e la partenza di Enea da Cartagine. Si tratta di un *topos* nella scenografia settecentesca e rappresenta il luogo sacro che si contrappone al luogo del potere (ma anche degli intrighi) rappresentato dal Palazzo Reale. Non casualmente, infatti, al cospetto della statua muta della divinità, si è svolta l'agnizione di Iarba e la rivelazione di Enea a Didone dei veri motivi che lo spingono a lasciarla. Sinora, la regina è stata doppiamente all'oscuro: dell'identità del re dei Mori come del proposito di Enea di allontanarsi per seguire la volontà divina, a noi, però, noto sin dalla prima scena del dramma.

Credendo ormai risolta la situazione politica con la resa di Iarba, Enea rivela dunque all'amata il vero motivo della sua imminente partenza: il dialogo, su toni concitati, si svolge in un recitativo arioso, come si evince dalla disseminazione di rime negli endecasillabi e settenari e nei frequenti distici in baciata. Alle incalzanti domande della regina, l'eroe virgiliano oppone frasi spezzate e momenti di sospensione:

DIDONE

Ancora

forse della mia fede incerto stai?

ENEAS

No; più funeste assai

son le sventure mie. Vuole il destino... (p. 120, vv. 502-505)

E più avanti:

DIDONE

E così fin ad ora

perfido mi celasti il tuo disegno?

ENEAS

Fu pietà... (vv. 514-516)

Con la risolutezza che la contraddistingue, Didone termina la sospensione dell'afasico Enea: «Che pietà. Mendace il labro / fedeltà mi giurava / e intanto il cor pensava / come lunge da me volgere il piede. / A chi misera me darò più fede?» (p. 121, vv. 516-520). Come spesso accade, vita e teatro tendono a mescolarsi nella biografia della prima interprete di questi versi se, anni dopo, a seguito dell'assunzione di Metastasio alla severa corte austriaca, la Bulgarelli sarà fermata a Venezia da un pretesto ordito dall'abate Giuseppe Riva al quale ella stessa confidava le proprie preoccupazioni riguardo la nuova condizione del poeta romano, ormai lontano da lei. Tuttavia, molto impietosamente, lo stesso Riva, allora ministro del duca di Modena a Vienna, commentava (con evidente sollievo e scarsa comprensione per i sentimenti della donna) in una lettera a Ludovico Antonio Muratori la sistemazione viennese di Metastasio con queste parole: «si è liberato della maga Circe»²⁰, ritenendo il poeta finalmente lontano da quell'attentato alla rispettabilità che rappresentava la relazione con la cantante, assai più vecchia di lui.

La schermaglia verbale procede dunque fra le poco risolte spiegazioni di Enea e le taglienti sentenze pronunciate da una Didone ormai delusa e disincantata; la distribuzione nei versi degli attributi rivolti all'amato traditore non lascia spazio alle sue repliche sospese e incerte: «se mi vedessi il core...» balbetta lui, ma lei: «Lasciami traditore / [...] Lasciami ingrato / [...] Indegno» (p. 122, vv. 550-551, 553, 555), per poi entrare fra le quinte cantando un'aria di sentenza in cui esprime tutta la propria delusione per il tradimento di Enea: *Non ha ragione ingrato*. E, ancora una volta, è stato osservato come il comportamento dell'eroe troiano rispecchi in parte quello di Metastasio stesso, elusivo e sfuggente nelle relazioni sentimentali: «le lettere alla Benti Bulgarelli sono esemplari dell'atteggiamento del Metastasio nei confronti dell'universo femminile e del sistema "immunitario" con cui elude il coinvolgimento compromettente»²¹.

Tornando al testo, si conclude, dunque, la sequenza con una doppia consapevolezza da parte della protagonista, frutto di un doppio inganno da parte dei suoi due pretendenti. Si tratta solamente del primo di una lunga serie di tradimenti che Didone dovrà subire prima di gettarsi tra le fiamme di Cartagine. In chiusura di sequenza, non a caso, sono assenti i due personaggi onniscienti: Selene e Osmida, presenti invece all'inizio del dramma. Selene in particolare, che ha dominato la prima parte delle prime due sequenze, è del tutto assente dalla terza, quella delle rivelazioni. Ed è assente, in chiusura, anche Araspe, il suo amante e protagonista dell'episodio *tout court* – quello della seconda coppia d'amanti – poiché lo svolgersi dell'avvenimento non vuole dispersione in episodi secondari. Tutti i personaggi dissimulano, tranne Araspe, che semmai omette la verità, rappresentando il personaggio portatore dell'ideologia del librettista. Didone stessa, che fino ad ora si era

20. Cfr. Candiani, *La cantante e il librettista*, cit., p. 697. La citazione è riportata in C. Frati, *P. Metastasio e L.A. Muratori. Appunti da un carteggio muratoriano inedito della collezione Campori*, Fava e Gargarani, Bologna 1893, p. 20.

21. Candiani, *La cantante e il librettista*, cit., p. 696. Cfr. anche G. Morelli, *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella mora del tranquillante*, Marsilio, Venezia 1998.

distinta per sincerità rispetto a tutti gli altri, dopo l'avvenimento diverrà, a sua volta dissimulatrice.

4. Dalla dissimulazione alla disfatta: se «amor e maestà non vanno insieme»

Nella terza sequenza del secondo atto – mantenuta anche nelle rielaborazioni successive del dramma, nonostante i cospicui tagli dovuti agli adattamenti del libretto nel tempo – Didone convoca Enea e, dissimulando, spiega all'eroe che, non potendolo più sposare, il regno cartaginese è sotto la minaccia degli altri popoli africani. La regina finge quindi che la rabbia sia ormai passata, mentre è tempo di pensare al trono: «No sdegnata io non sono. Infido, ingrato, / perfido, mancato più non ti chiamo. / Rammentarti non bramo i nostri ardori» (p. 141, vv. 990-992). Spiega dunque, con finta pacatezza, che le due alternative sono sposare Jarba o morire per non cadere schiava dei nemici, ma la scelta è ardua: «Deggio incontrar la morte / o al superbo african porger la mano. / L'un e l'altro mi spiace e son confusa» (vv. 1002-1004). Improvvisamente e in maniera inusuale, Didone fa appello alla debolezza dell'animo femminile, «Alfin femina e sola / lungi dal patrio ciel perdo il coraggio» (vv. 1005-1006), e chiede consiglio, «s'io resolver non so; tu mi consiglia» (v. 1008). Ad un Enea che sollecita rabbiosamente una terza via fra le due indicate, lei obietta che «v'era purtroppo» (v. 1012); i due amanti si sono temporaneamente scambiate le parti, se lui incalza è lei a sospendere il discorso, per poi concludere:

se non sdegnava Enea d'esser mio sposo
l'Africa avrei veduta
dall'arabico seno al mar d'Atlante
in Cartago adorar la sua regnante.
E di Troia e di Tiro
rinnovar si potea... Ma che ragiono? (p. 142, vv. 1013-1018)

La giusta via per Didone è preclusa dal Fato, favorevole in questa vicenda al solo Enea, dunque è necessario procedere altrimenti, mentre l'eroe troiano piomba nuovamente nel suo consueto stato di incertezza e afasia: «Coei che tanto adoro / all'odiato rivale veder in braccio? / Coei...» (vv. 1024-1026). Il blocco è comprensibile, se al centro del dramma c'è il cuore femminile che viene a minare le sicurezze dell'eroe e la sua missione imposta dagli dèi. È stata infatti rilevata una difficoltà dell'epica antica a nominare l'amore, specialmente da parte di un eroe maschile spesso privo di una vera e propria grammatica del sentimento, così difficile a dirsi, così arduo da dichiararsi, perché vicino a un'ammissione di debolezza. Spetta all'eroina dunque il compito di nominare le emozioni, vagliare possibilità, prendere decisioni: «necessario è il morir. Stringi quel brando, / svena la tua fedele. / È pietà con Didone esser crudele» (vv. 1028-1030). Il volere degli dèi, del resto, a lei non è noto.

Enea, dopo un momento di grave incertezza e non potendo prendere in considerazione l'ipotesi di uccidere l'amata, deve infine consigliare le nozze e Didone, mandando a chiamare Iarba, costringe l'amante ad assistere alla cerimonia nella speranza di suscitare in lui un moto di gelosia che lo riporti sui suoi passi. La scena quindicesima, che vede presenti tutti gli elementi del triangolo amoroso, Iarba, Enea e Didone, sposta infatti decisamente gli equilibri dal punto di vista della progressione dinamica dell'azione: Enea si dimostra geloso, rivelando dunque il legame ancora forte con Didone, e Iarba, accorgendosi di essere vittima di un raggio, manifesta il proprio sdegno, prefigurando il tragico finale di Cartagine. Anche la regina passa il *limite* assegnatole dalla sua condizione di personaggio tragico: per amore, mette seriamente a repentaglio la libertà del suo regno, rompendo l'equilibrio amore/dovere e firmando di fatto la rovina della sua regalità.

Non si prefigura in effetti alcun *happy end* come da tradizione del melodramma: nell'ultima sequenza del terzo atto del libretto napoletano, l'unica a non aver subito tagli sostanziali nelle sue redazioni successive, tutto si svolge in assenza di Enea, che sta salpando verso nuovi lidi e nuove missioni («Non più amante qual fui, guerriero io sono», p. 159, v. 1321) e ormai lontano dall'amore e dalle conseguente catastrofe che sta per travolgere Cartagine. Lo spazio rappresentato è simile a quello iniziale: *Regia con veduta della città di Cartagine*, ma la veduta è *in prospetto che poi s'incendia*; in scena, Didone cui si aggiunge poi il consigliere malfido Osmida, che le confesserà i suoi tradimenti. La regina esce dalle quinte cantando l'aria senza *da capo*: «Va crescendo il mio tormento, io lo sento e non l'intendo, / giusti dèi, che mai sarà?» (p. 160, vv. 1346-1348); oscuri presagi la affliggono e un senso di angoscia che non sa ancora nominare: a lei non è noto cosa riservino gli dèi al suo destino, destino che però ha cercato di forzare in suo favore, macchiandosi di *hybris*.

Nella scena undicesima si aggiunge Selene che reca la triste notizia dell'imminente partenza di Enea, Osmida si allontana con il compito di trattenerlo, in modo da lasciare sole le due sorelle nella dodicesima. Si tratta di un'altra scena senz'aria con funzione di ponte nello svolgimento dell'azione; qui la regina cartaginese si mostra consapevole dell'umiliazione subita, ricordando l'orgoglio calpestato, ma ancora vivo con tutta la forza del ricordo:

Alle preghiere, ai pianti
 Dido scender dovrà! Dido che seppe
 dalle sidonie rive
 correr dell'onde a cimentar lo sdegno,
 altro clima cercando, ed altro regno
 son'io, son quella ancora,
 che di nuove cittadi Africa ornai,
 che il mio fasto serbai
 fra l'insidie, fra l'armi, e fra i perigli,
 ed a tanta viltà tu mi consigli? (p. 162, vv. 1389-1398)

A tale sfogo risponde laconicamente Selene: «O scordati il tuo grado, / o abbandona ogni speme; / amore e maestà non vanno insieme» (vv. 1399-1401), citando indirettamente *Amore e Maestà* di Antonio Salvi e preparando così il pubblico del San Bartolomeo al tragico finale con cui il dramma, proprio sul palcoscenico dello stesso teatro, si concludeva.

Nelle scene successive tutti i personaggi secondari si affannano infatti per mostrare alla regina, asserragliata nella sala del trono, cosa sta accadendo: Araspe le indica, con didascalia ancora implicita, l'incendio della città di Cartagine, che s'intravede sullo sfondo: «Vedi vedi o Regina / le fiamme che lontane agita il vento» (vv. 1405-1406); per poi sintetizzare lo svolgersi degli eventi con un'indicazione temporale, che rispetta l'unità aristotelica: «un sol giorno ti toglie e vita e regno» (v. 1409). Un giorno «infausto», come esclama Selene, perché si compie un destino fatale. Osmida, ora pentito delle sue trame, desolatamente fornisce un'indicazione spaziale ricca di sospensione: «arde d'intorno...» (p. 163, v. 1414); le fiamme, prima «lontane», stanno di fatto accerchiando la reggia. Ma il peggio deve ancora essere riferito: «Partì l'ingrato. / Già lontano è dal porto; io giunsi appena / a ravvisar le fuggitive antenne» (vv. 1414-1416); adesso, ad essere «lontano» è l'ingrato per antonomasia, Enea, con la sua flotta, evocata attraverso un procedimento metonimico molto frequente nella poesia metastasiana.

La notizia della partenza di Enea scatena prevedibilmente l'ira di Didone: «Portami fra catene / quel traditore avvinto. / E se vivo non puoi, portalo estinto» (vv. 1424-1426); ma Osmida le fa notare «tu pensi a vendicarti e cresce intanto / la sollecita fiamma» (vv. 1427-1428), riportandola così alle sue responsabilità regali, ancora una volta dimenticate in nome della passione per il principe troiano. A questo punto, infatti, Didone si mostra confusa, irresoluta, in preda a quelle oscillazioni d'animo e a quelle sospensioni che sono cifra semantica di questo dramma: «Io voglio... Ah no... Restate... / Ma la vostra dimora... / Io mi confondo... E non partisti ancora» (p. 164, vv. 1429-1431).

5. «I miei casi infelici favolose memorie un dì saranno»: la speranza di un poeta

Nella sapiente costruzione drammaturgica di un Metastasio ancora giovane, ma vicinissimo alla pratica teatrale come forse non mai, le scene si susseguono con poche isolate arie, che ne interrompono la concitata *climax* ascendente. Mentre la situazione precipita, irrompe Iarba con le sue guardie, non risparmiando sarcasmo e ironia nei confronti di una regina un tempo superba, ma ormai «smarrita»: «Forse al fedel troiano / corri a stringer la mano? / Và pure, affretta il piede, / che al talamo reale ardon le tele» (p. 167, vv. 1485-1488). Didone si offre tuttavia a questo massacro psicologico senza opporre resistenza, chiedendo la morte; Iarba tentenna in un esplicito *a parte* che sottolinea un suo mutamento d'umore «(Cedono i sdegni miei)» (p. 168, v. 1502) e le rinnova la possibilità di lieto fine, sposandolo e salvando il regno. A questa richiesta s'infiama di nuovo la regina, rifiutandolo e

offendendolo, ancora una volta, con veemenza; il destino è segnato, Iarba ordina la distruzione di Cartagine ed entra fra le quinte, cantando un'aria in cui sfoga tutto il suo sdegno: «Cadrà fra poco in cenere / il tuo nascente impero» (p. 169, vv. 1523-1524).

La scena che segue infligge l'ultimo colpo alla sorte di Didone: scopre infatti che anche la fida sorella è in realtà innamorata di Enea. Dopo aver lanciato la prima maledizione contro l'amante traditore, canta: «Mancano più nemici! Enea mi lascia, / trovo Selene infida, / Iarba m'insulta e mi tradisce Osmida» (p. 170, vv. 1554-1556). Allontanata Selene, pronuncia poi una bestemmia contro gli dèi, macchiandosi di empietà («Che dèi. Son nomi vani, / son chimere sognate, o ingiusti sono», vv. 1564-1565) e, mentre anche Osmida si allontana, *cadono alcune fabbriche, e si vedono crescer le fiamme nella regia*. Abbandonata da tutti, Didone resta sola in scena e, terrorizzata dall'incendio che incombe e dalla solitudine, canta il suo sgomento in quattro settenari tronchi in stile di aria o di *arioso*, ricco di sospensioni:

Vado... ma dove?... oh Dio
 resto... ma poi, che fò!
 Dunque morir dovrò
 senza trovar pietà? (p. 171, vv. 1575-1578)

Ma si riprende immediatamente e, scagliando la seconda maledizione contro Enea, pronuncia la propria condanna a morte: «Precipiti Cartago, arda la regia, e sia / il cener di lei la tomba mia» (vv. 1583-1585). La città e la reggia, simboli del potere, collassano su di lei, travolti da una volontà distruttiva con cui Didone, novella Medea, tradita e abbandonata a un dominio straniero e barbaro, decide di far sparire ciò che un tempo aveva creato.

La morte dell'eroina si compie dunque sulle note di un recitativo accompagnato, senza la consolazione del *da capo* che riporti lo spettatore nell'ambito della *fabula ficta*. Per due volte nel giro di pochi anni Metastasio inscena il suicidio dei suoi protagonisti e per due volte modifica il finale. Accade nella *Didone* del '24 (e nelle sue molteplici riprese sino al '52), ma anche nel *Catone in Utica* del '28. Nel primo caso aggiunge una didascalia conclusiva con lotta e trionfo del mare sul fuoco e una *Licenza* encomiastica, nel secondo riscrive il finale, collocando la morte fuori scena perché giudicata indecorosa dal pubblico dopo la prima rappresentazione. In effetti quella *catarsi* delle passioni che per Aristotele si raggiungeva attraverso l'unione di pietà e terrore era stata profondamente messa in discussione dalle teorie tragiche del Settecento, in virtù di un sostanziale mutamento dei costumi e dei presupposti etici. E proprio tra i sostenitori della giustizia poetica come frutto di un maggiore incivilimento dei costumi si schiererà Pietro Metastasio nel suo *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* del 1747²², facendo del lieto fine convenzione irrinunciabile del dramma in musica.

22. P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, Zatta, Venezia 1783. Il saggio, composto molti anni prima, fu pubblicato postumo.

Nel '24, come nel '28, il poeta, non ancora serrato nei ranghi della corte viennese, intuisce la portata spettacolare del finale tragico e lascia i suoi eroi senza redenzione. Del resto, esistono dei precedenti nella storia della drammaturgia musicale che non prevedono il lieto fine: in tali casi muore un eroe, ma più spesso un'eroina, senza nessuna possibilità di ricomposizione del dramma e le tragedie di Racine fanno da modello di riferimento per questo filone²³. Ritorna poi nel primo libretto metastasiano il contrasto tra affetti privati e responsabilità del potere – così caro già a Corneille²⁴ – che vuole il protagonista vittima di un potere inteso come gloria, quale risulta di fatto inconciliabile con la passione, decretando la rovina dell'eroe e la tragicità insita nell'esistenza stessa.

Tuttavia, seppure subendo le negative conseguenze di tale dissidio, non è Didone il soggetto del conflitto, che invece coinvolge Enea. Il destino tragico dell'eroina, come si evince dal titolo, è infatti tutto nella condizione di abbandono, anche se non mancano punte di orgoglio regale, nel primo atto, al ricordo della sua partenza da Tiro: «libertade cercando e non catene» (p. 103, vv. 178-180). Né manca la consapevolezza del presente e del suo ruolo di regina fondatrice di una città potente («Frutto de' miei sudori / son quegli archi, que' templi e quelle mura», p. 97, v. 52), pur convergendo l'enumerazione (un po' a sorpresa) sull'oggetto d'amore: «ma de' sudori miei / l'ornamento più grande, Enea, tu sei» (vv. 54-55). Attraverso il melodramma settecentesco rivive il dissidio interiore della regina cartaginese, ma spostando impercettibilmente e inesorabilmente – seppure nel rigore del razionalismo arcadico – la riflessione dal tema del dovere a quello delle passioni. Così la prospettiva androcentrica che valorizzava la gloria del potere lascia spazio a uno sguardo, tutto femminile, che ne constata invece futilità e caduta.

Metastasio si muove comunque nell'alveo di un'antichità ormai lontana, ma ancora rilevante; la ricezione virgiliana sente tuttavia il peso, nello scorrere dei secoli, di una certa “inattualità”, anche se la “mediazione” del “poeta di teatro” re-investe i valori espressi dal poema fondativo della nostra cultura di nuovi significati. Al di là delle istanze dei modelli tragici, esisteva anche la tradizione del melodramma barocco incentrata sugli intrighi amorosi e comunque presente nel libretto in ossequio a quella cartesiana “gioia intellettuale” che, secondo Metastasio, doveva accompagnare la creazione e la fruizione di un mondo fittizio, non disdegnando rocamboleschi tradimenti e sorprendenti agnizioni. Di qui discende forse il ricorso a Ovidio, esplicitamente citato nell'*Argomento*, che suggerisce materia per lo sviluppo dell'episodio *tout court* – quello della seconda coppia d'amanti – e per l'accentuazione tragica del finale con Cartagine espugnata e messa a ferro e fuoco da Iarba.

Il suicidio dell'eroina, conseguenza in realtà di un triplice abbandono (da parte

23. Esistono dei libretti come quelli del conte veneziano Frigimeni Caroberti scritti con l'intenzione di coprire un po' tutta la gamma dei generi teatrali, per esplorarne le possibilità; questi tentativi rimasero tuttavia senza seguito e in molti lo ritennero un progetto bizzarro.

24. E. Paratore, *Il contributo delle letterature classiche per la comprensione del Barocco*, Tip. ed. Orsa Maggiore, Lecce 1973.

dell'amante, della sorella e del consigliere infido), ci riporta dal testo alla scena, dalla tradizione letteraria ai luoghi del teatro; è preceduto infatti da una riflessione metateatrale: nasce nella regina il dubbio, la speranza, che i suoi tormenti si mutino in «soggetti miserabili e dolenti / alle tragiche scene [...]» (p. 165, vv. 1460-1461). Il suo presente di donna (che va incontro alla morte) sarà determinato dunque dal suo futuro di personaggio, sulle scene tragiche perlopiù, ma anche in rivisitazioni comico-parodiche, diventando persino motivo di riso e di scherzo in un processo inevitabile di esorcismo cui sono da sempre destinate le grandi passioni. Non sarà attuata però quella rimozione della memoria prefigurata dal minaccioso Iarba, nella sua ultima aria:

Cadrà fra poco in cenere
il tuo nascente impero
e ignota al passeggero
Cartagine sarà. (p. 169, vv. 1523-1526)

Cartagine infatti non sarà mai ignota al viandante, perché le vicende «miserabili e dolenti» della sua fondatrice attraverseranno il mito, la storia e le scene, sfuggendo per sempre alla peggiore delle condanne, quella dell'oblio. I «casi infelici» si tramuteranno così in «favolose memorie», transcendendo quella finitezza cui tutti i casi umani sono inesorabilmente sottoposti e guadagnando, se non la gloria di un regno o di una passione, quantomeno l'eternità del ricordo. Con questi versi Metastasio affida dunque alla sua protagonista tutte le speranze di un poeta ancor giovane, ma già consapevole di quanto sia dura la prova della scena – con tutto quel che di effimero e irripetibile comporta – per una scrittura che ordini e ricomponga i moti del cuore.