



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti

a cura di

Gerardo Guccini e Armando Petrinì

# Thinking the Theatre

## New Theatrolgy and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi  
Torino, 29–30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

AP

**AlmaDL**  
University of Bologna Digital Library

## Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: **Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

### Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

### Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2018

n. 7

**GUCCINI, PETRINI**

*Thinking the Theatre – New Theatrolgy and Performance Studies*

ISBN 9788898019752

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

**Matteo Casari**, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

**Gerardo Guccini**, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini e Armando Petrini  
a cura di

*Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies*

Atti del convegno internazionale di studi

(Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale)

Assistenza redazionale di Sara Torrenzieri



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

## Indice

- 1 *Introduzione* di Gerardo Guccini e Armando Petrini

### I. *Materiali preparatori del convegno*

- 22 Marco De Marinis, *Nuova teatrologia e Performance Studies: Convocatoria del Convegno*.
- 24 Vito Di Bernardi, Monica Cristini, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando Petrini, Anna Sica e Daniele Vianello, *Proposte tematiche: una comunicazione alla CUT*.

### II. *Key-note speakers*

- 27 Erika Fischer-Lichte, *Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*
- 51 Josette Féral, *Analysing Performance Today in France*
- 67 Christopher Balme, *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*
- 80 Khalide Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatreology and Performance Studies*
- 105 Maria Shevtsova, *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*
- 118 Bonnie Marranca, *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*

### III. *Nuova teatrologia e Performance Studies*

- 127 Lorenzo Mango, *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*
- 138 Eva Marinai, *Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*
- 153 Edoardo Giovanni Carlotti, *Una questione di esperienza (e di coscienza). Oltre l’umanistico, nell’umano*
- 168 Renato Tomasino, *Il performer e il suo doppio*
- 181 Aleksandra Jovičević, *Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies*

- 193 Fabrizio Deriu, *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*
- 209 Dario Tomasello, *Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto*
- 221 Gabriele Sofia, *Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies. Riflessioni metodologiche*
- 232 Roberta Ferraresi, *Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*
- 243 Antonio Attisani, Mechrì. *A farewell to my colleagues (both well known and never known)*

#### IV. Le funzioni dello spettacolo

- 250 Elena Tamburini, *Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell'Arte: Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi*
- 265 Arianna Frattali, *Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto*
- 277 Giulia Raciti, *La Penteselea di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele*
- 289 Silvia Mei, *La linea di Yvette Guilbert. Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*
- 303 Nicoletta Lupia, *Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura*
- 315 Rossella Mazzaglia, *Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*
- 330 Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, *Wearable Performance in Wearable Theatre*
- 341 Margherita Piroto, *Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm*
- 350 Paolo Puppa, *Il caso Anagoor: bellezza e dolore*
- 360 Elena Cervellati, *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*

## V. Teatri e interazione sociale

- 375 Fabrizio Fiaschini, *Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*
- 390 Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, *From Performance to Action. Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione*
- 402 Eugenia Casini Ropa, *Etica ed estetica della nuova danza d'interazione sociale: percezione, relazione, performance*
- 414 Maia Giacobbe Borelli, *Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies*
- 427 Vito Minoia, *Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale*
- 438 Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*
- 449 Samantha Marenzi, *Dossier sul Teatro Valle occupato. Un'indagine storica sul presente*

## VI. Riviste e archivi

- 458 Giulia Taddeo, *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza*
- 469 Donatella Gavrilovich, *Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing Arts"*
- 477 Donatella Orecchia, *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*
- 491 Maria Pia Pagani, *Artisti e spettacolo al Vittoriale*
- 501 Laura Piazza, *Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio 'Orazio Costa'*
- 509 Simona Scattina, *Le ragioni del conservare. Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli*
- 519 *Abstract*
- 536 *Profili* *autori*

## *Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto*

di Arianna Frattali

### *Perché il teatro di Metastasio*

Obiettivo precipuo di questo studio è fare il punto sulla ricollocazione del libretto per musica settecentesco nel panorama degli studi teatrali, portando avanti una riflessione sulle concezioni metastasiane intorno al testo drammatico, allo spettacolo e ai loro rapporti reciproci. Pietro Metastasio, infatti, è stato per anni relegato al panorama dei soli studi letterari come esponente di uno stile galante di gusto arcadico nella versificazione, per essere poi giustamente restituito, negli anni Ottanta del Novecento,<sup>1</sup> sulla scorta di alcuni principi della semiotica teatrale, al contesto storico-culturale di riferimento, rivalutando la dimensione performativa dei suoi testi.

Si tratta infatti di un poeta per il quale la meccanica perfetta delle ariette strofiche e la progressione dinamica dell'azione nei recitativi devono molto alla pratica costante della scena, alla frequentazione di una generazione di attori-cantanti senza pari nell'esecuzione dei recitativi stessi, all'interiorizzazione di un sistema di versi intrinsecamente cantabili – quelli del dramma barocco – nei pezzi chiusi, al tirocinio presso i teatri venali italiani. Il ruolo ufficiale di poeta di corte a Vienna, dopo il 1730, se da un lato consoliderà, infatti, dal punto di vista compositivo, alcune tematiche e forme della poesia per musica, non aggiungerà molto alla sapiente gestione del congegno drammatico e delle sue componenti spettacolari, che il drammaturgo già possiede nel quinquennio precedente al prestigioso incarico.

Per questo, ho deciso di enucleare alcuni elementi performativi del libretto metastasiano attraverso la fortuna del suo primo melodramma, *Didone abbandonata*, eseguito a Napoli nel 1724<sup>2</sup> e poi ripreso e modificato per le più note piazze teatrali italiane. In seguito al grande successo riportato nella prima *tournée* italiana, quest'opera viene infatti intonata numerose volte da molti musicisti nei teatri di tutta Europa sino alla prima metà dell'Ottocento, seppure con tagli e varianti dovute alle esigenze della scena, come ai cambiamenti di gusto nel pubblico operistico.

---

<sup>1</sup> Cfr. Sala Di Felice 1983, ora si legge anche in Sala Di Felice 2008; Sala Di Felice e Sannia Nowé 1985; AA. VV. 1985.

<sup>2</sup> Recentemente (2014) ho ripubblicato questa versione del libretto, con nota al testo e saggi dedicati alla sua fortuna letteraria e scenica per ETS, Pisa.

La tragica fine della regina cartaginese – nella rilettura metastasiana – travalica infatti i confini dell'opera in musica, dando luogo a molteplici rivisitazioni e sconfinando in altri generi, altri linguaggi, altri codici dello spettacolo, che vanno dal teatro delle marionette<sup>3</sup> alle parodie comiche<sup>4</sup> o dialettali,<sup>5</sup> dal *masque* al ballo pantomimo.<sup>6</sup> Proliferano, così, a partire dalla metà del secolo, le versioni recitate, o anche solo agite, molte fuori dal controllo dell'autore, altre oggetto di apprezzamento da parte di Metastasio stesso, come dimostra la sua lettera inviata a Gasparo Angiolini per il debutto del ballo pantomimo *La partenza di Enea, o sia Didone abbandonata* a San Pietroburgo, nel 1766: «Son ormai quarant'anni che la mia povera Didone assorda dei suoi lamenti tutti i teatri d'Europa; e né pur uno dei vostri colleghi avea saputo fin ora farne il mirabile uso che voi ne avete fatto»<sup>7</sup> (Metastasio 1954: 516). Il lamento della sfortunata regina cartaginese, consegnato al drammaturgo romano da una tradizione teatrale che aveva costruito sul soggetto classico un nutrito repertorio, soprattutto musicale, già nei secoli precedenti – pensiamo a *Dido and Aeneas* di Henry Purcell – riecheggia dunque per tutto il secolo sulle scene europee, passando attraverso molteplici rivisitazioni, più o meno fortunate, ma costituendo sempre un termine di paragone con cui la pratica della scena operistica (e non solo) deve fare i conti.

Molti, infatti, sono i riferimenti intertestuali presenti nei libretti settecenteschi in cui «domina incontrastata l'esemplarità metastasiana» (Piperno 2012: 141), citando in modo emblematico il titolo della *Didone* divenuto ormai proverbiale. Qualche esempio: ne *I rigiri delle canterine*<sup>8</sup> Olimpia commenta con queste parole, uno sfogo di gelosia della cantatrice Ersina: «si può sentir di peggio? Udite, udite / se non par ch'ella recita una scena / della *Didone abbandonata*» (Vitturi 1745: 27). E ne *Il teatro comico* di Goldoni i versi che la cantatrice Eleonora – impersonata da Vittoria Falchi – recita, per offrire un saggio delle proprie capacità, sono una parodia metastasiana originariamente destinata al canto e intitolata *la Didone bernesca*. Quei versi, in effetti, riprendono i primi, celeberrimi, pronunciati dalla *Didone abbandonata*, testimoniando come, «negli anni del Sant'Angelo, parallelamente, il peso della memoria di Metastasio nella drammaturgia goldoniana» – inizi – «a riversarsi nelle effusioni della commedia e nel raggio più alto delle passioni della

<sup>3</sup> Cfr. Zaggia 2004.

<sup>4</sup> Cfr. Mangini 2004: 587-602.

<sup>5</sup> Cfr. Biancini 2003: 137-172.

<sup>6</sup> Cfr. Zambon 2004: 603-622; Aimo 2012: 71-82.

<sup>7</sup> Lettera di Metastasio del 9 dicembre 1766 a Gasparo Angiolini.

<sup>8</sup> *Dramma giocoso*, libretto di Bartolomeo Pitturi e musica di Francesco Maggione, stampato a Venezia.



tragicommedia» (Vescovo 2004: 577). E ancora, il tono patetico ed il finale tragico della *Didone* segneranno grande successo del soggetto anche come dramma recitato, se la stessa Adelaide Ristori – rimasta a corto dei ruoli prediletti a causa della censura – sposterà, nel 1859, il lamento della regina cartaginese, seppure con qualche nota di divertita ironia: «Son regina e sono amante, e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor – frun frun – chi me lo avesse detto che dovea far Didone abbandonata dal Sig. Enea!»<sup>9</sup> (Viziano 1989: 176).

### *Cos'è il libretto settecentesco*

Per spiegare questo vero e proprio fenomeno di globalizzazione culturale che è il melodramma settecentesco, occorrono alcune premesse di carattere metodologico funzionali ad identificare l'oggetto di studio, seppure in assenza di oggetto vero e proprio, dato che l'evento rappresentativo non può essere ricreato nella sua globalità e complessità. Se, come sostiene Reinhard Strohm, «nel teatro conta più la sopravvivenza della funzione che non la permanenza dell'opera» – l'opera italiana del Settecento (e in parte dell'Ottocento) assolve infatti – «funzioni che più tardi sono state assunte dal cinema e che, oggi, il cinema sta cedendo sempre più alla televisione» (Strohm 1981: 12-13).

Traccia materiale di quello che è stato un vero e proprio fenomeno di massa può essere ravvisata ad oggi – oltre che nei grandi teatri all'italiana disseminati nel nostro paese e non sempre ancora attivi – nel libretto, seppure mutilo, talvolta, della sua componente musicale, come di quella scenografica. Esso può essere definito un «geno-testo» (Ubersfeld 2008: 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 comporta una divaricazione necessaria fra la stampa e la rappresentazione, rendendo particolarmente difficoltosa una ricostruzione attendibile dell'evento spettacolare, soprattutto a partire dalla volontà dell'autore del testo drammatico. Esistono inoltre delle vistose lacune nella ricostruzione filologica della musica operistica del diciottesimo secolo dovute soprattutto agli accidenti occorsi alla trasmissione della partitura, che si ripercuotono sul reperimento della stessa partitura da parte degli studiosi. La musica (almeno sino alla fine del secolo) circola infatti manoscritta e per

<sup>9</sup> Cfr. anche Frattali 2014b: 129-135.

questo motivo esistono varianti significative fra il testo drammatico riportato nei libretti stampati e quello inserito, spesso a mano, in partitura.

Ma alcuni libretti – come quello di *Didone* – che hanno valicato il secolo, possono essere studiati anche come una rete, un insieme di nodi costituiti da parole chiave, quelli che potremmo definire (col linguaggio contemporaneo legato al mondo digitale) ipertesti. Siamo di fronte infatti ad «un’irripetibile docilità strutturale del testo», che non oppone resistenza «all’aggressione di germi atti al suo stesso dissolvimento» (Chegai 1998: 38-39). Se nelle molteplici rivisitazioni del libretto si perde irrimediabilmente l’idea di tragedia in musica coltivata dal suo autore al momento della scrittura, si assiste tuttavia ad un fenomeno di digestione e contaminazione letteraria e teatrale, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria.

Assistiamo dunque a tagli del recitativo e rimaneggiamenti continui nel sistema delle arie e dei personaggi, con l’obiettivo di semplificare libretti di difficile comprensione all’estero, come pure di ottemperare ad esigenze di *cast*, in cui i cantanti vivono forti rivalità interne.<sup>10</sup> A titolo di esempio, per controbilanciare la distribuzione delle parti nel 1724 senza scontentare nessuno, la protagonista Didone – interpretata nella versione napoletana dalla celebre Romanina – canta un numero di arie inferiore a quello dell’antagonista Iarba, quest’ultimo interpretato, *en travesti*, dal famoso contralto Antonia Merighi. E non solo, in numerosi casi, viene rimaneggiato il finale per esigenze legate alla *location* e ricontaminata l’opera con altri generi di spettacolo: negli allestimenti di Reggio Emilia (1725) e Dresda (1742) l’incendio conclusivo è infatti sostituito da una tempesta marittima, a causa delle scarse dimensioni del teatro; e al Theatre Royal Haymarket di Londra, nel 1792, si sconfina addirittura nella tradizione fantastica del *masque*, sia arricchendo la scenografia con processioni di elefanti, dromedari e cori di Nereidi (previsti in parte già dalle didascalie del libretto), che con elementi attinenti alla dimensione del fantastico del tutto assenti, originariamente, in esso.<sup>11</sup>

Il libretto metastasiano non è solo genotesto ed ipertesto, ma anche fossile del palcoscenico, perché della prova di esso porta tracce indelebili nella sua edizione definitiva, consegnata dal poeta alle stampe di tutte le sue opere. A partire dagli anni Cinquanta del Settecento, infatti, la

---

<sup>10</sup> Cfr. Candiani 1998.

<sup>11</sup> Per una ricostruzione più dettagliata di questi eventi, cfr. Frattali 2014a: 185-195.

volontà da parte di Metastasio di raccogliere il *corpus* dei suoi libretti in una versione editoriale che fosse da lui rivista si concretizza in almeno tre edizioni: la Quillau<sup>12</sup> del 1755, la Reale<sup>13</sup> del 1757 e l'Hérissant,<sup>14</sup> quest'ultima pubblicata tra il 1780 e il 1784.<sup>15</sup>

L'idea di riconsegnare la propria scrittura ai posteri nasce tardi nel poeta ed in una fase di profonda revisione dei principi estetici della sua poesia, anche e soprattutto alla luce dei mutamenti di stile di un melodramma sempre più concentrato sul virtuosismo vocale, a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo. Alcuni libretti del periodo italiano – anteriori al 1730 – e fra questi *Didone*, appaiono tagliati e semplificati nei recitativi, soprattutto nel primo atto, con alcuni spostamenti nei pezzi chiusi volti a potenziare la concentrazione drammatica sull'azione, eliminando gli episodi secondari.

Tale operazione, relativa in gran parte agli allestimenti madrileni del 1752 e poi sedimentata nell'ultima edizione di tutte le opere, se tende da un lato a semplificare dialoghi e trama, propende dall'altro per arricchire la vicenda di nuovi elementi spettacolari. Si legga, a titolo d'esempio, la didascalia che introduce l'arrivo di Iarba con seguito di Mori al palazzo di Cartagine (I, 5), nella versione del '24: «IARBA sotto nome d'Arbace ed ARASPE con seguito de' mori, comparse, che conducono tigri, leoni e portano altri doni per presentare alla regina, e detti» (Metastasio 2014: 101), rispetto a quella del '52, poi ripresa in Hérissant: «Mentre al suono di barbari stromenti si vedono venire da lontano Iarba ed Araspe con seguito di mori e comparse che conducono tigri, leoni e recano doni da presentare alla regina» (Metastasio 2002: 76).

Questo lungo processo di modifica del testo avviene dunque a ridosso della scena, se il testo stesso reca traccia di elementi relativi alla nuova scenografia e al rinnovato gusto musicale attraverso la dilatazione delle didascalie d'ambiente con l'inserzione, in particolare, di numerose indicazioni sonore; tutto ciò testimonia un effettivo allargamento dell'organico orchestrale e della sua coloritura timbrica, a partire dalla metà del Settecento, che trova riscontri concreti nella documentazione relativa alla pratica dell'epoca.

<sup>1</sup> <sup>2</sup> *Poesie del sig. Abate Pietro Metastasio*, Veuve Quillau Parigi, 1755-57, 9 voll.

<sup>1</sup> <sup>3</sup> *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Reale, Torino, 1757-68, 10 voll.

<sup>1</sup> <sup>4</sup> *Opere del signor Abate Pietro Metastasio*, vedova Hérissant, Parigi, 1780-83, 12 voll.

<sup>1</sup> <sup>5</sup> Per un resoconto più dettagliato sulle vicissitudini del testo con relativi riferimenti bibliografici aggiornati, cfr. Frattali 2014c: 9-39.

### *La performatività della scrittura metastasiana*

Passiamo dunque ad analizzare la performatività del testo metastasiano inteso sia come genotesto, che come fossile del palcoscenico, valutandone, attraverso alcuni esempi, la forte natura prescrittiva, da un lato, e l'intrinseca flessibilità dall'altro. Sulla base degli studi di Jacques Joly<sup>16</sup> e di Elena Sala Di Felice,<sup>17</sup> è stata rilevata un'interazione profonda fra i libretti di Metastasio e il contesto rappresentativo per il quale essi sono stati concepiti. Dalla loro analisi emerge infatti come il poeta romano pensi in termini di rappresentazione, componendo le sue arie al clavicembalo ed immaginando lo spazio visivo anche attraverso l'iconografia coeva, oltre che alle sontuose scenografie realizzate da scenografi italiani 'esportati' in tutta Europa, come i fratelli Gallari.

Il primo elemento a supporto di questa tesi è la disseminazione, nel testo, di didascalie volte a determinare sia i movimenti sul palcoscenico che la recitazione vera e propria. Nella *Didone* esse riguardano soprattutto i movimenti essenziali dei personaggi, ovvero i gesti necessari allo svolgimento dell'azione. Rilievo particolare viene conferito ad alcuni atti che scandiscono i momenti drammatici della scena: buttarsi in ginocchio, scoppiare in lacrime, snudare o gettare la spada; mentre altre didascalie, che potremmo definire d'interpretazione, mirano ad agevolare la comprensione del testo, col precisarne gli *a parte*, le parole dette piano o di nascosto, le reazioni o i detti inosservati, interrotti, meravigliati, simulati.

Ancora un esempio dal primo atto, scena quinta, in cui Didone e Iarba (re de' Mori che mira alla mano della regina e alla conquista di Cartagine) si affrontano nella sala del trono. Il sovrano straniero si presenta con il suo seguito sotto le mentite spoglie dell'ambasciatore Arbace. Didone paventa l'abbandono di Enea, ma non vuole mostrarlo alla delegazione dei Mori che si presenta al suo cospetto. Parlando a quello che reputa solo un portavoce di Iarba, Didone scandisce i movimenti della sala, tramite didascalia implicita:

«Mentr'io n'accetto il dono

larga mercede il tuo signor riceve

---

<sup>16</sup> Cfr. Joly 1985: 277- 291.

<sup>17</sup> Cfr. Sala Di Felice 1983.

ma s'ei non è più saggio,  
quel ch'ora è don può divenir omaggio.  
(Come altiero è costui). Siedi e favella».  
(Metastasio 2014: 101)

La regina accoglie dunque nella sala il seguito di fiere (*tigri e leoni*, come da didascalia esplicita d'ambiente) e di Mori che portano tesori e gemme, invitando a sedersi l'altero Arbace, troppo altero per essere solo un ambasciatore. Ne deriva un acceso confronto verbale che scandisce l'intera scena, concludendosi con una minaccia di Iarba che sfocia nella risolutezza della regina: «Pensa meglio o Didone». / «Ho già pensato», seguito dalla didascalia «*Si levano da sedere*» (Metastasio 2014: 104) carica di una prescrittività di azione che orienta i movimenti in scena lungo la linea simbolica alto/basso. Adesso i due sovrani si fronteggiano, 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 son amante / e l'impero io sola voglio / del mio soglio e del mio cor» (Metastasio 2014: 104).

Esistono poi didascalie esplicite d'ambiente, che, aggiunte a posteriori rispetto alla prima rappresentazione del dramma e alle sue repliche successive, enucleano alcuni aspetti legati fortemente alla materialità della scena. Pensiamo alla didascalia finale con *Licenza* che introdotta da Metastasio per la rappresentazione madrilenica del 1752 e poi fatta confluire nell'edizione Hérissant di tutte le sue opere, quest'ultima considerata, a detta del poeta stesso, espressione finale della propria volontà d'autore. La didascalia, prescrivendo dettagliatamente l'azione di Didone che «dicendo le ultime parole [...] corre a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della reggia» prevede poi l'insorgere di una tempesta marina assecondata dal «tumulto di strepitosa sinfonia», che si avvicina progressivamente all'incendio, mentre «va crescendo la violenza delle acque». Il frangersi e biancheggiare delle onde «nell'incontro delle opposte ruine, lo spesso fragore de' tuoni, l'ininterrotto lume de' lampi e quel continuo muggito marino che suole accompagnare le tempeste, rappresentano l'ostinato contrasto dei due elementi». Trionfando finalmente l'acqua sul fuoco, «si cangia l'orrida in lieta sinfonia; e dal seno dell'onde già placate e tranquille sorge la ricca e luminosa reggia di Nettuno», il cui tempio compare già nella terza mutazione di scena del primo atto, in quanto divinità protettrice di Cartagine. A questo punto, la

scenografia potrebbe prevedere (negli intenti metastasiani) una macchina, perché Nettuno «assiso nella sua lucida conca, tirata da mostri marini e circondata da festive schiere di nereidi e di tritoni» (Metastasio 2002: 136) canta la licenza encomiastica dedicata ai sovrani madrileni.

Ricordando che l'incendio finale è sostituito da una tempesta marittima in almeno due precedenti rappresentazioni note (a Reggio Emilia nel 1727 e a Dresda nel 1742), possiamo facilmente dedurre che l'espedito scenografico, originariamente nato per assecondare alcune specifiche logistiche, abbia poi suggerito al drammaturgo una nuova possibilità di messinscena per la spettacolare conclusione del dramma, a cui esso deve, in parte, il suo formidabile successo. A causa delle scarse possibilità illuminotecnica ed illusionistiche del Teatro di Dresda, Francesco Algarotti, poeta revisore del libretto, comunica infatti a Metastasio alcune modifiche: «M. Hasse mi pregò di fare alcun cangiamento alla fine, in cui non si poteva in questo picciolo Teatrino rappresentar l'incendio» (Algarotti 2011: 176-177). E Metastasio, pur dimostrandosi soddisfatto di esse, ribadisce l'importanza dell'incendio conclusivo per la buona riuscita della meccanica drammaturgica con cui è costruito il testo: «Non è facile ch'io spieghi quali motivi di ammirazione [...] abbia incontrato che la *Didone* abbia potuto essere eletta, anche senza l'incendio a cui l'ho sempre creduta in gran parte debitrice di sua fortuna» (Metastasio 1951: 230-231).

I teatri settecenteschi più grandi prevedono, nel Settecento, l'uso di fiamme vive in scena (di qui i numerosi incendi che li distruggono nel corso del secolo) e giochi luministici importanti per gli allestimenti di maggior pregio e dunque non è sempre possibile adattare questi effetti alla *location*. Più semplice invece approntare una tempesta marina con macchinari che simulano onde in cartapesta, facilmente riciclabili da altre situazioni teatrali. L'espedito non è certo una novità e forse proprio l'abitudine di rivedere il catastrofico finale in questa forma suggerisce a Metastasio la didascalia madrilena, dimostrando, ancora una volta, come la prassi della scena faccia irruzione nel testo drammaturgico, che ne fossilizza la traccia verbale. Per il pubblico madrileno, alla metà del secolo, si prospetta una spettacolarità al quadrato: somma di due catastrofi naturali, lotta di due elementi fra loro opposti che nasce ai margini del palcoscenico e sul palcoscenico confluisce nuovamente.

### *Metastasio oltre Metastasio*

Dedichiamo un'ultima riflessione alla ricezione metastasiana, oltre i confini cronologici e di genere. Se nelle molteplici rivisitazioni del libretto si perde irrimediabilmente l'idea di tragedia in musica coltivata dal suo autore al momento della scrittura, si assiste tuttavia ad un fenomeno di digestione e contaminazione letteraria e teatrale, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria. Oltre alle numerosissime intonazioni musicali che hanno spinto musicisti diversi fra loro, per stile e gusto, come Sarro, Vinci, Albinoni, Jommelli, Piccinni, Galuppi, Hasse, Mercadante (per citare i più noti, alcuni molto graditi al poeta, altri meno) a misurarsi con questo testo, esiste anche, come già ricordato in precedenza, un vero e proprio sconfinamento di esso in altri generi di spettacolo.

Pertanto, il progressivo declinare della fortuna di questo dramma intonato (che non supera gli anni trenta dell'Ottocento) è legato più alla forma metrico-sintattica del testo, che alla sua costruzione drammaturgica, riguardando principalmente il mondo dell'opera. L'assenza di *happy end*, canonico di genere, nel Settecento, come l'accento posto sulla follia amorosa della protagonista, traghettano infatti la *Didone abbandonata* verso il melodramma ottocentesco, aprendo le scene alle appassionate quanto sfortunate eroine del secolo successivo. La tragica fine della regina cartaginese, mediata attraverso la sensibilità settecentesca, sconfinerà dunque, nel corso del diciannovesimo secolo, in altri generi, altri linguaggi, altri codici dello spettacolo.

Ad oggi, non assistiamo ad un Metastasio messo in scena secondo Metastasio: i pochi tentativi filologici di riproporre le intonazioni originarie di questa opera in musica non sono in grado di catturare l'orecchio dell'ascoltatore contemporaneo mediante un'esecuzione declamata, molto vuota e scarna dal punto di vista armonico. D'altro canto, l'unico allestimento moderno della *Didone*, quello del Teatro Lirico di Spoleto del 2006,<sup>18</sup> lo ripropone nella veste musicale di Baldassarre Galuppi, che, con i suoi virtuosismi e fioriture vocali, assomiglia quanto più a ciò che disturbava il drammaturgo verso la metà del secolo, arrivando persino a suggerirgli, nello sconforto, di destinare ormai il testo alla sola recitazione, negandogli per sempre quella necessità del canto da cui era originariamente scaturito.

---

<sup>18</sup> Spoleto, Teatro Caio Melisso, 22, 23, 24 settembre 2006. Personaggi e interpreti: *Didone* Alla Gof, Stefania Grasso; *Enea* Federica Giansanti; *Selene* Maria Agresta; *Araspe* Federica Carnevale; *Osmida* Giuseppe Varano; *Jarba* Andrea Carè; *Servo Amore* Graziano Sirci. Direttore: Franco Piva. Regia, scene e costumi: Lucio Gabriele Dolcini. Aiuto regista: Graziano Sirci. Clavicembalo: Paolo Gonnelli. Maestri collaboratori: Andrea Amarante, Carlo Negro, Antonella Poli. OTLis 2006: Orchestra del Teatro Lirico Sperimentale. La partitura originale manoscritta di Baldassarre Galuppi si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

## Bibliografia

AA. VV.

1985 *Convegno per il centenario della morte*, Istituto di studi romani, 25-27 maggio 1983, Accademia Nazionale dei Lincei.

Aimo, Laura

2012 *Dicotomie o sinergie? Gaspare Angiolini e l'originalità della danza*, in Alessandro Pontremoli e Patrizia Veroli, a cura di, *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Aracne, Roma, pp. 71-82.

Algarotti, Francesco

2011 *Lettere Prussiane di Francesco Algarotti (1712-1764) mediatore di culture*, a cura di Rita Unfer Lokoschik e Ivana Miatto, Il Leggio, Sottomarina di Chioggia.

Biancini, Laura

2003 *La Didona der Metastasio. Metastasio e il teatro popolare romano*, in Francesco P. Russo, a cura di, *Metastasio nell'Ottocento*, Aracne, Roma, pp. 137-172.

Candiani, Rosy

1998 *Pietro Metastasio da poeta di teatro a 'virtuoso' di poesia*, Aracne, Roma.

Chegai, Andrea

1998 *L'esilio di Metastasio. Forma e riforma dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Le Lettere, Firenze.

Frattali, Arianna

2014a *In scena*, in Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, ETS, Pisa.

2014b *"Son regina e sono amante": la regalità al femminile nella "Didone abbandonata" di Pietro Metastasio*, in Roberta Carpani, Laura Peja e Laura Aimo, a cura di, *Scena Madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 129-135.

2014c *Dentro il testo*, in Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di Arianna Frattali, pp. 9-39.

Joly, J.



1985 *Le didascalie per la recitazione nei drammi di Metastasio*, in *Convegno indetto in occasione del secondo centenario della morte di Metastasio* (Roma, 25-27 maggio 1983), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 277-291.

Mangini, Giorgio

2004 *Il Metastasio recitato ed altri paradossi*, in Maria Giovanna Miggiani, a cura di, *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna, pp. 587-602.

Metastasio, Pietro

1951 *Tutte le opere*, vol. III, a cura di Bruno Brunelli, Mondadori, Milano.

1954 *Tutte le opere*, vol. IV, a cura di Bruno Brunelli, Mondadori, Milano.

2002 *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, Marsilio, Venezia.

2014 *Didone abbandonata*, a cura di Arianna Frattali, ETS, Pisa.

Piperno, Franco

2012 *Lessico musicale nella librettistica settecentesca di soggetto metateatrale*, in Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, a cura di, *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Turchini, Napoli.

Sala Di Felice, Elena

1983 *Metastasio. Ideologia, drammaturgia e spettacolo*, Franco Angeli, Milano.

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

Sala Di Felice, Elena e Laura, Sannia Nowé, a cura di

1985 *Metastasio e il melodramma*, Atti del seminario di Studi, Cagliari, 29-30 ottobre 1982, Liviana, Padova.

Strohm, Reinhard

1981 *L'opera italiana nel Settecento* (Versione italiana condotta sull'edizione tedesca, riveduta e ampliata), Marsilio, Venezia.

Ubersfeld, Anne

2008 *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di Mara Fazio, Marta Marchetti, Carocci, Roma.

Vescovo, Piermario

2004 «L'armonia dei cucchiari»: *Metastasio nello specchio dei comici*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna.

Vitturi, Bartolomeo

1745 *I rigiri delle cantarine*, Venezia, appresso Modesto Fenzo, stampatore a Sant'Angelo.

Viziano, Teresa

1989 *Dall'Europa a Napoli: Adelaide Ristori*, in *Il teatro di Mercadante. La storia, il restauro*, a cura di Tobia R. Toscano, Electa, Napoli.

Zaggia, Antonella

2004 *Le Didone abbandonate. Metastasio per 'bambocci' a Venezia*, in Maria Giovanna Miggiani, a cura di, *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna, I, pp. 471-484.

Zambon, Rita

2004 *Metamorfosi dei soggetti metastasiani nel teatro di danza fra Sette e Ottocento*, in Maria Giovanna Miggiani, a cura di, *Il canto di Metastasio*, pp. 603-622.