



ARIANNA FRATTALI

## LA DIDONE METASTASIANA SULLE SCENE MILANESI<sup>1</sup>

*The study reconstructs the fortune of Dido abandoned by Pietro Metastasio from the first two decades of the eighteenth century to the first decades of the nineteenth century, in a time span of nearly a hundred years. In that period of time, historical and major political changes have affected the city of Lombardy, as well as musical taste changes, they see the emergence of italian primedonne on the vocal scene and increasing the orchestra. However, the structural flexibility of this libretto and the new elements it contained, in essence, consented to the codes of representation of creep in the voids of the dramatic text, rearranging the horizon of expectation of the audience in an ever new and present form.*

### La prima metà del Settecento: la fortuna di Metastasio a Milano

Nel corso del Settecento fu il teatro musicale, nelle sue differenti manifestazioni, a incontrare maggiormente le preferenze del pubblico e della politica culturale lombarda, relegando il teatro drammatico in una condizione di marginalità (cfr. Barblan, 1959: 949-996). L'inizio dei lavori di ricostruzione del Teatro Ducale, nella primavera del 1717, e il loro compimento, cinque mesi dopo, crearono uno spazio per l'orchestra che potesse accogliere fino a cinquanta musicisti, sebbene i complessi orchestrali del tempo non contassero, solitamente, più di trentadue strumentisti. S'instaurò poi la consuetudine di aggiungere alle due tradizionali opere della stagione di carnevale un'opera seria (generalmente un dramma pastorale) da mettere in scena nella seconda quindicina d'agosto.

Con i suoi trentadue elementi l'orchestra milanese era pari alle maggiori d'Europa, ma l'attrattiva del cantante virtuoso era il centro d'interesse del pubblico: «solo quando il virtuoso celebre intonava l'aria famosa ci si degnava di affacciarsi al parapetto: altrimenti tra una chiacchera e l'altra si servivano gelati» (Vianello, 1941: 291). La vendita dei libretti avveniva direttamente nei teatri e la loro dimensione era notevolmente ridotta, per consentirne una grande maneggevolezza. Il libretto, infatti, «doveva essere messo in saccoccia quando ci si allontanava dal proprio palco e ci si muoveva all'interno del teatro anche nel corso della rappresentazione» (Locatelli, 2007: 59)<sup>2</sup>. La

<sup>1</sup> L'argomento trattato in questo contributo è stato, in parte, oggetto di relazione al Convegno *Musiche, lettere e istituzioni a Milano nell'età di Luigi Marchesi (1754-1829)* presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore il 23 marzo 2015. Pertanto gli aspetti più strettamente tecnici legati alla questione dei cantori evirati ed in particolare al ruolo di Luigi Marchesi saranno trattati, in forma più ampia e approfondita, nel mio saggio in corso di pubblicazione negli Atti del suddetto convegno (Stile Galante Publishing), che usciranno a cura di Rosa Cafiero, Roberta Carpani e Claudio Toscani.

<sup>2</sup> Non solo *Didone*, ma anche *Artaserse* e *Demofonte* ebbero sorte analoga, più volte musicati da artisti diversi e rimaneggiati nel testo poetico. Si legga Locatelli, 2007: 59: «[...] ciascuna edizione, così legata alla vita della scena, fa



stampa dei testi per musica supportava dunque gli eventi scenici, costituendo una primaria fonte di guadagno per editori e stampatori e rispecchiando la grande attività dell'epoca nel campo del melodramma.

A partire dagli anni Venti del Settecento, lo strapotere del canto si affermò sulle scene, conferendo più rilievo alle esibizioni dei virtuosi che agli autori di musica e libretti, tuttavia l'allestimento della *Didone abbandonata*<sup>3</sup> di Pietro Metastasio, nel carnevale del 1729, a soli cinque anni dal debutto del dramma presso il Teatro San Bartolomeo di Napoli, segnò il passo di un cambiamento. L'indiscusso primato del poeta cesareo sulle scene milanesi del Settecento è testimoniato infatti da almeno settanta edizioni diverse di libretti dal 1730 al 1782, numeri che lo rendono «l'autore di drammi per musica di gran lunga più stampato a Milano» (Locatelli, 2007: 59). Le musiche della *Didone* furono composte da Tommaso Albinoni, i balli inventati dal sig. Giuseppe Castellani Romano e, in quell'occasione, si esibì nel ruolo di *Araspe* una stella del bel canto napoletano, Gaetano Caffariello. Il libretto fu rielaborato a più mani, secondo un gusto nel genere teatrale musicale che si delineò nei primi decenni del secolo, guidato da tendenze estetiche ed etico-letterarie comuni all'area padana e «all'attività uniformatrice di un poeta di teatro, revisore ed autore come Claudio Nicolò Stampa» (Candiani, 2006: 232; cfr. Accorsi, 1988: 267-359)<sup>4</sup>. Esso concluse così, idealmente, il periodo italiano di Metastasio, dopo un *tour* fittissimo di date ed eventi, che l'aveva visto seguire da vicino le messinscene dei suoi drammi, spostandosi nei centri teatrali italiani di maggior prestigio.

La metastasiana *Didone abbandonata* è stata allestita a Milano almeno sei volte, in un arco cronologico che va dal 1729 al 1827, una durata lunga un secolo, per poi scomparire dai teatri, fagocitata dai cambiamenti di gusto musicali e operistici che il diciannovesimo secolo ha portato con sé. In tale lasso di tempo, mutamenti storico-politici di grande rilievo hanno interessato la città lombarda: dalla dominazione austriaca a distanza di Carlo VI, Maria Teresa e Giuseppe II, al governatorato *in loco* di Ferdinando II, fino al governo francese e alla restaurazione *post moti* di

---

storia a sé. L'*Artaserse*, per esempio, viene messo in scena (e stampato in forma di libretto) a Milano almeno sette volte tra il 1731 e il 1794, ogni volta musicato da un diverso compositore, e rimaneggiato nel testo poetico. Stesso discorso vale per il *Demofonte*, di cui contiamo nove edizioni stampate a Milano tra il 1742 e il 1794, se per le rappresentazioni milanesi, le altre per le riprese di Pavia, Lodi e Crema».

<sup>3</sup> *Didone abbandonata*. Tragedia per musica da rappresentarsi nel R. D. Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1729. Dedicata a sua eccellenza la Signora Maria Barbara contessa di Daun, principessa di Tiano [...]. In Milano, 1729 nella Regia Ducal Corte per Giuseppe Richino Malatesta Stampatore Regio Camerale. Con licenza de' Superiori. Copia del libretto è conservata presso la Biblioteca Braidense di Milano ed è consultabile anche in forma digitale, come gran parte della raccolta drammatica della biblioteca.

<sup>4</sup> Diversamente da Torino 1727, che, come altre versioni, ha un alto numero di *unica* (non d'autore), l'esecuzione avvenuta al Ducal Teatro di Milano nel carnevale 1729 contiene un gran numero di testi in comune con altre versioni, specialmente con Na24, Ve26 (fra quelle d'autore), Mn27, Cre26 e soli due *unica* (*Se a' danni miei* e *Se tu solo oh mio diletto*). Ma le concordanze più significative sono con Reggio Emilia '25, fattore che trova giustificazione, nel caso di alcuni arie comuni di Iarba (*Punirò quel cor fallace*), nel fatto che il suo ruolo fu ricoperto in ambedue i casi da Giovanni Battista Pinacci. Tuttavia, la presenza di uno stesso cantante in più esecuzioni non sempre rappresenta un veicolo plausibile di migrazioni; non si riesce infatti a spiegare la presenza dell'aria e del duetto con Selene interpretati da cantanti diversi a Re25 e Mi29.



liberazione. Un ampio arco cronologico, quindi, che vide sorgere e tramontare l'idea delle monarchie nazionali, come i sogni imperiali, ma anche i fervori della rivoluzione, l'utopia giacobina, la restaurazione di un ordine europeo e i nuovi rigurgiti liberali dei moti carbonari. In tale contesto, la flessibilità strutturale di questo libretto consentì ai codici della rappresentazione di insinuarsi nei vuoti del testo drammatico, riempiendoli con ciò che effettivamente si vedeva e si ascoltava in teatro: l'orizzonte di attesa del pubblico.

Concepita nella prima metà del diciottesimo secolo, la ricca poetica del drammaturgo romano – tutta rivolta verso la rinascita della tragedia in musica – diventò infatti, tra Sette e Ottocento, un prezioso *vademecum* per quelle monarchie alla ricerca di strumenti propagandistici atti a testimoniare le linee programmatiche (e di ascendenza divina) del loro arbitrio. Così, le metamorfosi subite dall'opera metastasiana restituiscono uno spaccato storico, che trascende il dato puramente musicale. Anche fattori di ordine politico, legati alla committenza aristocratica, si sono insinuati nei recessi di questa melodrammaturgia che si è fatta portavoce di sostanziali mutamenti culturali, mentre l'evolversi degli eventi, dal canto suo, è puntualmente registrabile dalla disanima delle multiformi intonazioni dei libretti a noi pervenute, che costellano il repertorio sette-ottocentesco (cfr. Maione, 2004: 485-526).

Il tragico personaggio di Didone, recuperato dalla classicità latina – da Virgilio, principalmente, ma filtrato attraverso la sensibilità ovidiana – fu ricreato inizialmente da Metastasio pensando a una prima donna più attrice che cantante, Marianna Benti Bulgarelli, in arte la Romanina, ma trascese rapidamente il contesto e il *cast* napoletano per cui era stato pensato; un *cast* ricco di divi come il castrato Nicola Grimaldi nel ruolo di Enea e il contralto Antonia Merighi – celebre per i suoi ruoli *en travesti* – in quello di Iarba. Diede luogo dunque a numerosissime intonazioni in Italia e in Europa, come a molteplici rimaneggiamenti del libretto, secondo le esigenze della scena e del contesto rappresentativo di riferimento.

Seguirono tuttavia dieci anni di silenzio prima che Didone tornasse a cantare i suoi tormenti sulla scena milanese, nel 1739<sup>5</sup>, inventore e pittore delle scene il Sig. Innocente Bellavite veneziano, con costumi di Giovanni Mainini; nessuna indicazione relativa al compositore delle musiche o a eventuali riadattamenti del libretto, che però sembra seguire fedelmente la prima versione del 1724 (cfr. Frattali, 2015: 59-73). Non manca, invece, secondo la tradizione del Regio Ducale Teatro, l'indicazione dell'autore dei balli di intermezzo, nella persona di Gaetano Grossatesta. Un editto promulgato il giorno precedente dal Conte Governatore consentiva infatti a tutti i cittadini di recarsi mascherati ad assistere all'opera in musica, quest'ultima definita «dramma per musica con intermezzi di ballo»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> *La Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1739 dedicato a sua eccellenza il Signor Otto Ferdinando conte D'Abensperg e Traun, [...] in Milano, 1739 nella Regia Ducal Corte per Giuseppe Richino Malatesta Stampatore Regio Camerale, con licenza de' Superiori.* Interpreti: Caterina Viscontina (Didone), Giuseppe Appiano (Enea), Giovan Battista Pinacci (Jarba), Teresa Baratta (Selene), Anna Bagnolesi Pinacci (Araspe), Giovanni Trivulzio (Osmida). Copia del libretto è conservata presso la Biblioteca Braidense di Milano.

<sup>6</sup> Fonte contenuta in «Gazzetta di Milano», n. 3, 21, gennaio 1739 (si legge in Biblioteca Nazionale Braidense, Micro 07).



## Castrati e primedonne nella seconda metà del secolo: una lotta ad armi pari

Agli onori della cronaca passò tuttavia la messinscena di *Didone* del 1755, sempre al Regio Ducal Teatro, grazie alle «più grandiose e splendide decorazioni»<sup>7</sup>. A rendere così splendida la scenografia furono infatti i fratelli Galliani, mentre la musica fu curata dall'allora Maestro di Cappella Giovanni Andrea Fioroni (cfr. Rossi, 2014: 191-212; Stefani, 2014: 139-144), musicista di pregio e maestro di coro stimato, che tredici anni dopo contò tra le fila dei suoi allievi cantori il quattordicenne Luigi Marchesi, uno degli ultimi soprannati e virati che fece impazzire le platee milanesi ed europee.

Come osserva Paolo Gallarati, l'opera seria era dominata, nel Settecento, dalla presenza dei cantanti castrati, fondando «il proprio colorito vocale sulla qualità idealmente asessuata di queste voci che univano alla potenza respiratoria del petto maschile, accentuata dall'intervento inibitore, una laringe di consistenza e duttilità prepuberali, capace quindi di eccezionali prestazioni con un minimo di sforzo di fiato» (1984: 30). Metastasio, a differenza di Apostolo Zeno, intuì precocemente «la potenza lirica di questo enorme patrimonio musicale e ne contemplò sagacemente l'impiego all'interno del nuovo dramma» (*Ibid.*), criticandone, come molti scrittori del Settecento, solo gli eccessi virtuosistici, ma accogliendone il principio nella sua totalità (D'Amico, 1954-1962: 1671-1672). Il libretto metastasiano nasceva infatti per uno stile declamato che poco si prestava – almeno nella sua concezione originaria – ai virtuosismi solistici e il recitativo secco rendeva «insieme la stilizzazione antinaturalistica del dialogo e il necessario mordente della rappresentazione drammatica» (Gallarati, 1984: 31), garantendo l'esatta comprensione delle parole, ma proiettando il dialogo «nella sfera dell'illusione e dell'artificio» (*Ibid.*). Di tali istanze, gli e virati, assecondandosi saldamente nei ruoli protagonisti per tutto il corso del secolo, si fecero perfetti interpreti.

Pur contemplando dunque voci di castrati nel *cast*, soprattutto nel ruolo di Enea, al centro di *Didone* ci fu sin dall'inizio la voce femminile, in un momento in cui i favori del pubblico erano ancora tutti rivolti ai cantori e virati, alle loro straordinarie potenzialità vocali, alle loro divistiche intemperanze caratteriali. Tuttavia, la fama dei castrati, che avevano fatto esaltare le platee nella prima metà del Settecento, andò progressivamente declinando sulla fine del secolo (fatte salve personalità come quelle di Luigi Marchesi) in virtù di una maggiore ricerca di naturalezza e realismo in teatro (cfr. Durante, 1987: 383; Surian, 1978: 341-362; Mamy, 1984: VII-CV). Lo stesso Metastasio, pur intuendone e valorizzandone le straordinarie potenzialità vocali ed espressive – ricordiamo la lunga amicizia e collaborazione del poeta con un divo come Luigi Brioschi, in arte Farinelli – mostrò da sempre grande attenzione ai ruoli femminili interpretati da donne cantanti, che

<sup>7</sup> *La Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1755. Dedicato a Sua Altezza Serenissima il Duca di Modena [...]. In Milano 1755. Nella Regia Ducal Corte, per Giuseppe Richino Malatesta Stampatore Regio Camerale. Con Licenza de' Superiori.* Copia consultata I-Mb. Interpreti: Caterina Althieri (Didone), Domenico Ciardini (Enea), Giuseppe Ciacchi (Iarba), Bianca Riboldi (Selene), Angelo Rotigni (Araspe), Antonio Priori (Osmida). Compositore della musica: Giannandrea Fioroni Maestro di Cappella del Duomo di Milano. Compositore dei Balli: Francesco Savutterre. Inventore dell'Armeggiamento: Giuseppe Sabatini Livornese, Maestro di scherma del Regio Ducal Collegio de' Signori Nobili Imperiale.





egli stesso istruiva nel canto e nell'espressività dei recitativi, come la Romanina (cfr. Candiani, 2004: 671-699) o Caterina Gabrielli (cfr. Mignatti, 2012: 50-75). Quest'ultima, ormai cinquantenne, condivise proprio con il giovanissimo Marchesi, al debutto scaligero, il grande successo dell'*Armida* di Mysliveček, nel 1780 (cfr. Maccapani, 2009), confermandosi come una delle prime interpreti a monopolizzare l'attenzione sul palco, gareggiando ad armi pari (anzi, in netto vantaggio, data la fama di cui la cantante godeva all'epoca) nello scontro con le potenzialità straordinarie della voce di un soprano.

Tornando alle avventure della regina Didone sui palcoscenici milanesi, il dramma andò in scena anche nel 1763 intonato dal compositore napoletano Tommaso Traetta, con le scene ancora dei fratelli Galliari. La prima rappresentazione di questo allestimento proviene dal circuito veneziano e su di esso non abbiamo note di rilievo<sup>8</sup>. Mentre non poche riflessioni sul contesto rappresentativo in cui si consumava, ancora una volta, la tragica passione della regina cartaginese, scaturiscono dall'allestimento del carnevale del 1770 (26 dicembre 1769), con musiche di Ignazio Celonati e scene dei Galliari, che conclusero così il trittico milanese dedicato a quest'opera. Ricordiamo infatti che i fratelli Galliari avevano contribuito al successo di *Mitridate re del Ponto* di Mozart, sempre al Ducale, il 15 dicembre dello stesso anno, all'insegna di un nuovo corso operistico. Tale corso riguardava principalmente l'uso della musica strumentale nei contesti del melodramma, visto che, dal 1750 al 1765, risulta un quasi totale rinnovamento della compagine di strumentisti attivi a Milano, con un ampliamento progressivo dell'organico, che arrivò, nel 1770, a contare ben sessanta elementi (dai trenta iniziali) sotto la direzione del Maestro Sammartini. Si trattava dunque di uno dei complessi orchestrali più numerosi d'Europa e ciò comportò non pochi cambiamenti relativi alle intonazioni e agli adattamenti dei drammi metastasiani, nati per un accompagnamento sobrio e scarno dal punto di vista armonico (cfr. Martinotti, 1996: 133-144).

Della *Didone* allestita nel carnevale del 1770 non possediamo il libretto, ma abbiamo un disegno di Fabrizio Galliari relativo all'ultima mutazione di scena del dramma, *Regia con veduta della Città di Cartagine in prospetto, che poi s'incendia* a testimoniare la grande risonanza degli allestimenti milanesi in questa fase storica. Si tratta di una scena con rovine e il disegno a penna e acquarello potrebbe in effetti fornire indicazioni del dramma particolarmente interessanti perché rappresenta, con la tecnica della prospettiva ad angolo e in maniera inedita, le rovine della Reggia stessa consumata dalle fiamme in cui si compie il destino della Regina. La scenografia coeva non escludeva infatti l'uso di fiamme vive in teatro, che era prassi illuminotecnica quasi abituale sui palcoscenici più grandi e dotati di macchinari, diventando talvolta, com'è noto, causa dei roghi in cui bruciavano rovinosamente i teatri stessi. E fu proprio un incendio di grosse proporzioni quello che coinvolse e distrusse il Regio Teatro Ducale, pochi anni dopo, il 25 febbraio 1776. Forse per questo motivo, il rogo di Didone non incontrò più il favore dei palcoscenici negli anni del

<sup>8</sup> *Didone abbandonata. Dramma per Musica [...] da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di San Moisè l'autunno dell'anno 1757. In Venezia appresso Modesto Fenza 1757 con Licenza de' Superiori.* Attori: Rosa Curioni (Didone), Giuseppe Aprili (Enea), Giuliano Petti (Iarba), Anna Fabris (Selene), Marianna Paduli (Araspe), Antonio Tedeschi (Osmida). Balli di Domenico Cupis detto Paita. Costumi di Giovan Battista Roda, detto Bologna.



governatorato di Ferdinando II, dopo il 1771, nonostante gli allestimenti a soggetto metastasiano continuassero ad avere grande fortuna e ad essere inclusi nelle programmazioni dei teatri milanesi con una certa continuità, anche e soprattutto dopo l'incendio.

Così, se la *Didone* sparì dalle scene milanesi sino agli anni Venti del secolo successivo, non scomparvero i drammi metastasiani, godendo anzi di grande fortuna e coincidendo con l'inaugurazione di molte stagioni scaligere. Essi furono commissionati a musicisti emergenti o di reputazione consolidata o «con uno spirito di riscrittura e di centonizzazione, con le trasformazioni e i tradimenti degli impianti originali» (Cafiero, 2010: 737) che dalla seconda metà del secolo divennero ricorrenti in tutti i teatri italiani, riflettendo mutamenti di gusto e necessità espressive che progressivamente, però, si allontanavano dal programma del poeta cesareo. In particolare, andarono in scena le opere del primo periodo viennese (ancora sotto il regno di Carlo VI), ispirate alla pastorale, che lasciavano maggiore spazio agli inserti coreutici, come *Demofonte*<sup>9</sup> e *Olimpiade*.

Quest'ultima venne allestita nel carnevale del 1782 (26 dicembre 1781) con la musica, *ex novo*, di Francesco Bianchi, decretando il successo di Luigi Marchesi, nel ruolo maschile di Megacle, come testimonia la recensione apparsa sul «Giornale enciclopedico di Milano»: «La musica piace. Il prim'uomo sig. Luigi Marchesi si distingue talmente che da lui non si può desiderare di meglio, tuttoché l'abbiamo sentito altre volte ei piace sempre di più sia coll'azione, che colla voce, come pure per le altre qualità che fanno apprezzare un musicista incomparabile»<sup>10</sup>. Come si legge, nel soggetto metastasiano il cantante si distinse anche e soprattutto per le sue qualità pertinenti alla recitazione e all'azione, qualità che Metastasio ritenne sempre fondamentali per gli interpreti dei suoi drammi, arrivando a preferirle di gran lunga alle abilità vocali (cfr. Pasqualicchio, 2015: 13-27).

Acclamato dunque, con successo, dal pubblico, il dramma andò in scena una seconda volta alla Scala il 7 settembre 1788 (cfr. Cafiero, 2010: 739), con musiche di Domenico Cimarosa e Luigi Marchesi sempre nel ruolo di Megacle, sia nella prima vicentina che nella ripresa scaligera, con il libretto ridotto da tre a due atti. Questa prassi di riduzione – che consisteva soprattutto nel taglio dei recitativi – fu del resto applicata frequentemente ai libretti metastasiani a partire dalla fine del Settecento, con l'intento di procedere verso una forma del testo che accentuasse la tensione drammatica della situazione patetico-sentimentale, riducendone fortemente la componente etico-didascalica.

<sup>9</sup> Il libretto era stato stampato più volte per allestimenti milanesi e si ricorda, in particolare, quello del 6 gennaio 1743, fonte: «Gazzetta di Milano», n. 52, 26 dicembre 1742 (Biblioteca Ambrosiana, Giorn. n. 1, 1741-42); «Gazzetta di Milano», n. 1, 2 gennaio 1743 (Biblioteca Ambrosiana, Giorn. n. 1, 1743-44): in data 6 gennaio si riporta la descrizione del *Demofonte* di Metastasio con musiche di Gluck; l'opera è indicata come «dramma in musica con intermezzi danzati» di Andrea Cattaneo; scenografia («copiose e magnifiche decorazioni») dei Fratelli Galliari. Essa riscuote, secondo la «Gazzetta di Milano» (30 gennaio 1743, n. 5), la «comune soddisfazione e applauso». Gli spettatori apprezzano «la virtù de' vaghezza delle maestosissime Decorazioni» e «la magnificenza beninteso degli Abiti». Accresce il consenso il «Nobile trattenimento de' Giochi permessi al detto Regio Ducale Teatro».

<sup>10</sup> «Giornale enciclopedico di Milano», 4 gennaio 1782, pp. 2-5 (Delpero, «Giornale», pp. 67-68) citato in Cafiero 2010: 738.



## L'Ottocento e l'eroina, ancora *Didone*: lo sdoganamento del protagonismo femminile

Nell'Ottocento, ricomparve, dopo anni di assenza, la vicenda didonea, sempre riveduta e ridotta in due atti, approdando nuovamente alla Scala, anche se reinvestita, nel volgere del secolo, di tutti i significati politici di ormai traballanti imperi e sempre meno convincenti monarchie. In questa fase storica, alla programmazione dell'opera metastasiana era evidentemente legato, infatti, il consolidamento del potere delle corti restaurate, corti che nell'allestimento di tali spettacoli intendevano avvallare quello che appariva un chiaro contributo al riconquistato potere.

Nel Carnevale del 1827 *Didone abbandonata* venne dunque eseguita nuovamente sul palcoscenico scaligero con la musica del napoletano Saverio Mercadante<sup>11</sup>. Il dramma era stato musicato una prima volta dal musicista napoletano per il Teatro Regio di Torino, dove era andato in scena il 18 gennaio 1823 su libretto di un poeta revisore anonimo. Nel 1825, Andrea Leone Tottola aveva revisionato ancora una volta la versione torinese (lasciandola tuttavia immutata in alcune parti) per la prima rappresentazione a Napoli, Teatro San Carlo, il 31 luglio 1825 (cfr. Lippmann, 2003: 43-79; Russo, 2003: 61-79). L'esito milanese arrivò dopo questi due allestimenti e non sembrò aggiungere niente rispetto ad essi: la trama del libretto fu ovviamente semplificata. Nella nuova suddivisione bipartita, pur mutando sostanzialmente in alcuni punti cruciali, il primo atto dell'opera manteneva generalmente integra la struttura originaria, mentre i grossi tagli riguardavano di solito gli ultimi due atti.

Anche se gran parte della versificazione originaria restava immutata, l'equilibrio metastasiano fu tuttavia spezzato dall'inserimento di più versi in nuovi brani di differente struttura. Questo accadde alla celebre aria solistica che Didone cantava in chiusura della scena quinta nel primo atto, «Son regina e son amante», trasformata in duetto con l'aggiunta di una nuova sezione riservata a Iarba, qui interpretato da Nicola Tacchinardi. Veniva meno così il concetto di aria intesa come sfogo lirico di un protagonista unico e la struttura metastasiana cedeva il posto al duetto o al terzetto, oppure direttamente all'aria con coro, quest'ultimo considerato un veicolo eccellente per la pittura dell'affetto. Il brano a più voci appariva così collocato in due momenti importanti del dramma: come introduzione e finale d'atto; rari infatti erano i brani a più voci che non fossero duetti o terzetti, mentre piuttosto articolate apparivano le costruzioni formali delle introduzioni e dei finali, della *Didone*, in particolare, dove il finale primo, di considerevole lunghezza (circa cinque pagine del libretto), metteva in campo, oltre a tutti i personaggi, anche il coro suddiviso in più sezioni.

Seppure sottoposta alle modifiche di cui sopra, la *Didone* musicale gettò dunque la sua ombra lunga sull'Ottocento per ordine di motivazioni non solo di carattere politico: essa aveva

<sup>11</sup> *Didone abbandonata. Dramma per musica da rappresentare nell'I. R. Teatro alla Scala il Carnevale 1827*, Antonio Fontana, Milano, 1826. Personaggi: Sig.ra Loreto Garcia (Didone), Sig.ra Serafina Gai (Enea), Sig. Francesco Piermarini (Iarba), Sig. Vincenzo Galli (Osmida), Sig. Carlo Poggiali (Araspe), Sig.ra Marietta Sacchi (Selene). Con Coro e comparse di Troiani, Cartaginesi, Mori. Musiche del Sig. Maestro Saverio Mercadante. Scene eseguite dal Signor Alessandro Sanquirico. Inventore e compositore dei balli sig. Henri Luigi. Segue indicazione dei ballerini della Imperiale Regia Accademia di Ballo.



costituito infatti un'eccezione nel panorama coevo del genere e conteneva già in nuce quella mimesi delle passioni che avrebbe portato all'empatia, sentimento che il pubblico ottocentesco voleva provare nei confronti delle vicende rappresentate e cantate sul palcoscenico. Alcuni studiosi, tra cui Jacques Joly (1983), hanno evidenziato come i protagonisti dei drammi di Metastasio dubitino sovente di sé e del mondo, combattendo aspramente per ridefinire la propria identità ontologica. Il poeta stesso aveva infatti dichiarato di volere rappresentare in mutevoli situazioni drammatiche il conflitto fra «passione e raziocinio», come «universali principi delle operazioni umane»<sup>12</sup>. Così, nelle opere metastasiane, il lieto fine si raggiunge spesso tramite una necessaria rinuncia, che rende la componente razionalistica risolutiva fortemente predominante; nella *Didone*, tuttavia, tale componente è del tutto secondaria e il libretto delinea la cronaca di un dissidio senza soluzione, quello fra dovere e passione. Come si capisce, dunque, la *Didone* metastasiana getta idealmente un ponte artistico e culturale fra ciò che era e ciò che sarebbe stato del genere operistico: l'impossibilità di dominare la follia amorosa conduceva infatti alla morte la protagonista e alla disfatta il suo regno.

Personaggio tragico per eccellenza, *Didone* ha attraversato il diciottesimo secolo incarnandone di volta in volta ansie e insicurezze, per divenire, tra Sette e Ottocento, specchio fedele di una società il cui malessere era evidenziato dallo sforzo di reggere un sistema ormai alla deriva e di cui la rivoluzione francese, il regno giacobino e i moti carbonari avevano già evidenziato le falle. Ma il paradigma melodrammatico ha subito ulteriori trasformazioni: anche se le intonazioni di *Didone* non hanno superato la prima metà del diciannovesimo secolo, tale progressivo declinare della fortuna di questo dramma riguardò principalmente il mondo dell'opera, ma non la profonda trasformazione del mito didoneo che il drammaturgo romano ha operato nella sua «estetica della ricezione» (Borsetto, 1990: 262) ri-negoziata continuamente a ridosso della scena. Innanzitutto, è stata rilevata dalla critica l'influenza della poetica metastasiana sulla trattatistica ottocentesca del dramma in musica, come pure il suo influsso sul melodramma verdiano relativo ai libretti di Francesco Maria Piave e Antonio Ghislanzoni. In secondo luogo, dobbiamo considerare il definitivo sdoganamento del protagonismo femminile che quest'opera, di fatto, inaugurò e consolidò nel tempo; la regina cartaginese fu infatti più volte interpretata dalle prime grandi dive dei palcoscenici settecenteschi in tutta Europa, sino a diventare, recitata, cavallo di battaglia di molte grandi attrici dell'Ottocento (cfr. Mangini, 2004: 587-602; Frattali, 2014: 129-135), seppure spogliata della sua componente musicale.

In tale mutato contesto, che vedeva le donne ormai protagoniste della scena, non ci fu più posto per i virtuosi castrati, come Marchesi, ormai ritenuti innaturali nel loro registro vocale acuto, così svincolato dalla mimesi delle passioni, in una distribuzione naturale dei ruoli che promuovesse il coinvolgimento emotivo dello spettatore all'interno di una dimensione più naturalistica del

<sup>12</sup> Lettera 10 giugno 1747 a Giuseppe Bettinelli (cfr. Brunelli (ed.) (1943-51), III, p. 307). Nel suo *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, Metastasio scrive che «l'obbligo principale [del poeta] (come buon poeta) si è assolutamente e unicamente quello di dilettere: l'obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando, per la via del diletto, l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario» (cfr. Ivi, II, p. 1089).





teatro<sup>13</sup>. Era il tramonto di quel sistema della “meraviglia” sui cui si fondava la spettacolarità barocca, come del «moltiplicarsi di piccole sorprese» (Starobinski, 1964 trad. it: 39) prediletto dalla mentalità estetica del rococò; il pubblico sei-settecentesco aveva apprezzato, infatti, non tanto l’originalità, quanto la «misura di una differenza o scarto dalla norma» (Gallarati, 1984: 35), come fondamento della percezione alla base di ogni illusionismo sonoro e visivo. All’interno di tale sistema, il cantore evirato, capace di «eccezionali prestazioni con un minimo sforzo di fiato» (*Ibid.*) aveva rivestito un ruolo di primo piano per quasi più un secolo, ma la sua stella era ormai destinata a tramontare.

## Bibliografia

- Accorsi, M. G. (1988), *Pastori e teatro dal melodramma al dramma ebraico*, in Saccenti M. (ed.) (1988), pp. 267-359;
- Aimo L. - Frattali A. (eds.) (2012), *Il teatro al femminile: declinazioni e intersezioni di due differenze*, «Comunicazioni Sociali», 34;
- Barblan, G. (1959), *La musica in Milano nei secoli XVI e XVIII*, in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani, Milano, XII, XIV, pp. 949-996;
- Bianconi L. - Pestelli G. (eds.) (1987), *Storia dell’opera italiana*, Torino, EDT;
- Borsetto, L. (1990), *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso;
- Brunelli, B. (ed.) (1943-51), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Milano, Mondadori;
- Brunetti S. - Pasqualicchio N. (eds.) (2015), *Attori all’opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, Bari, Edizione di Pagina;
- Cafiero, R. (2010), *Il tempio della musica: il Teatro alla Scala. Forme e protagonisti*, in Carpani R. et alia (2010), II, pp. 717-760;
- Candiani, R. (2004), *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in Miggiani, M. G. (ed.) (2004), pp. 671-699;
- Ead. (2006), *Pietro Metastasio da poeta di teatro a ‘virtuoso di poesia’*, Roma, Aracne;

<sup>13</sup> La naturalezza, del resto, intesa come qualità principale nella dizione ed emissione del suono, iniziò ad affermarsi, già dalla metà del XVIII secolo, anche relativamente all’arte dell’attore: Francesco Riccoboni, nella sua *Arte del teatro* del 1762, parlava di emissione vocale «con suono ripieno, lusinghevole e naturale», mutuandone la terminologia specifica proprio dalla tecnica del canto (cfr. Frattali, 2015: 67-78).



- Carpani R. *et alia* (eds.) (2010), *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, Roma, Bulzoni;
- Ead. *et alia* (eds.) (2014), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi in onore di Annamaria Cascetta*, Milano, Vita e Pensiero;
- D'Amico, F. (1954-1962), voce «Canto», in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, *Le Maschere*, II, 1671-72;
- Durante, S. (1987), *Il cantante*, in Bianconi L. — Pestelli G. (eds.) (1987), IV, p. 383;
- Fertonani C. *et alia* (eds.) (2014), *Musica sacra nella Milano del Settecento*, Milano, LED;
- Frattali, A. (2014), *Son regina e son amante: la regalità al femminile nella Didone abbandonata di Pietro Metastasio*, in Carpani *et alia* (eds.) (2014), pp. 129-135;
- Ead. (2015), *Se a innamorarsi è la regina: la Didone abbandonata di Pietro Metastasio*, in «Il Castello di Elsinore», 72, pp. 59-73;
- Ead. (2015), *La necessità del canto. La voce della Didone metastasiana nel Settecento europeo*, in Brunetti S. - Pasqualicchio N. (eds.) (2015), pp. 67-78;
- Gallarati, P. (1984), *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT;
- Lippmann, F. (2003), *La revisione dei drammi metastasiani nello sviluppo dell'opera seria dal 1770 al 1830*, in Russo F. P. (ed.) (2003), pp. 43-79;
- Joly, J. (1983), *Metastasio e le sintesi della contraddizione. Saggio su 'Adriano in Siria' e sull'opera di Anfossi (Padova, 1777)*, in Metastasio P. - Anfossi P. (1983);
- Locatelli, S. (2007), *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento. Per un dizionario bio-bibliografico dei librai e degli stampatori milanesi e annali tipografici dei testi drammatici pubblicati a Milano nel XVIII secolo*, Milano, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica;
- Maione, P. (2004), *La lezione di Metastasio nel secondo Settecento napoletano: il caso della Didone abbandonata*, in Miggiani M. G. (ed.) (2004), I, pp. 485-526;
- Mangini, G. (2004), *Il Metastasio recitato ed altri paradossi*, in Miggiani M. G. (ed.) (2004), II, pp. 587-602;
- Mamy, S. (1984), *Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani del San Giovanni Crisostomo ("Merope", 1734)*, in Zeno A. *et alia* (1984), pp. VII-CV;
- Maccapani, A. (2009), *Confessioni di un evirato cantore*, Genova, Fratelli Frilli Editore;
- Martinotti S. (ed.) (1996), *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, Milano, Vita e Pensiero;
- Id. (1996), *Le orchestre a Milano nel Settecento*, in Id. (ed.) (1996), pp. 133-144;
- Metastasio P. - Anfossi P., *Adriano in Siria*, J. Joly (ed.) (1983), Milano, Ricordi («Drammaturgia Musicale Veneta», vol. 24);
- Id. (2014), *Didone abbandonata*, Frattali A. (ed.), Pisa, Ets, 2014;
- Miggiani, M. G., (ed.) (2004), *Il canto di Metastasio*, Bologna, Forni;



- Mignatti, A. (2012), "Alla sempre bella e virtuosa": materiali per uno studio della figura femminile nel teatro fra Seicento e Settecento, in *Il teatro al femminile: declinazioni e intersezioni di due differenze*, in Aimò L. - Frattali A. (eds.) (2012), pp. 50-75;
- Muraro M. T (ed.) (1978), *Venezia e il melodramma del Settecento*, Firenze, Olschki;
- Pasqualicchio, N. (2015), *Il cantante è un attore? Note su un paradosso*, in *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, in Brunetti S. - Pasqualicchio N. (eds.) (2015), pp. 13-27;
- Rossi, M. (2014), *Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano: le versioni del «Salve Regina» nel repertorio liturgico mariano*, in Fertonani C. et alia (eds.) (2014), pp. 191-212;
- Russo F. P. (ed.) (2003), *Metastasio nell'Ottocento*, Roma, Aracne;
- Id. (2003), *Su alcuni libretti Metastasiani intonati da Francesco Mercadante*, in Id. (ed.) (2003), pp. 61-79;
- Saccetti, M. (ed.) (1988), *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi;
- Sartori, C. (1989-1999), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli;
- Starobinski, J. (1964), *La scoperta della libertà 1700-1789*, trad. it. di M. Busino-Maschietto, Genève, Editions D'Art A. Skira;
- Stefani, D. (2014), «Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri vecchi». *Una fonte settecentesca per la cappella musicale del duomo di Milano*, in Fertonani C. et alia (eds.) (2014), pp.139-144;
- Surian, E. (1978), *Metastasio, i nuovi cantanti, il nuovo stile: verso il classicismo. Osservazioni sull'«Artaserse» (Venezia 1730) di Hasse*, in Muraro M. T. (ed.) (1978), I, pp. 341-362;
- Vianello, C. A. (1941), *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*, Milano, Libreria Lombarda;
- Zeno A. et alia, *La Merope*, Milano, Ricordi, («Drammaturgia musicale veneta», 18).