
Dido and Aeneas

Opera in tre atti

Libretto di
Nahum Tate

Musica di
Henry Purcell

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA


PRIMA RAPPRESENTAZIONE
Mercoledì 28 giugno 2006, ore 20

REPLICHE

Luglio

Martedì	4	ore 20	Fuori abbonamento
Giovedì	6	ore 20	Fuori abbonamento
Sabato	8	ore 20	Turno O
Mercoledì	12	ore 20	Turno M
Venerdì	14	ore 20	Turno N
Lunedì	17	ore 20	Fuori abbonamento
Mercoledì	19	ore 20	Fuori abbonamento

In copertina:
John Closterman (attribuito a). *Henry Purcell*.
(Londra, National Portrait Gallery)



Da Didone a Purcell, e ritorno

Davide Daolmi

Forse Didone ha temuto, per un attimo, che Enea si fermasse davvero a Cartagine. Quella sarebbe stata la vera tragedia, la vera condanna: regalare al mondo l'immagine prevedibile di femmina spergiura che di fronte agli umori intensi del giovago troiano non esita a metter nelle sue braccia abbronzate le glorie del regno e le prolungate attese di vedova frustrata.

Didone non è quel tipo di donna. O quantomeno non è quello il modo con cui vuol esser ricordata. Lei, sul più indimenticabile basso cromatico della storia della musica, deve cantare:

Remember me, but – ah (mancamento) – forget my fate.

[Ricordati di me, ma – ah – dimentica il mio destino.]

Gioco abilissimo di retorica perché ovviamente il mondo la ricorderà proprio per il suo fato. Come uno slogan pubblicitario, l'uno non può fare a meno dell'altro: *No fate? No memory!*. Didone quindi gioca con le parole, ma sa che in punto di morte a tutti è concessa una piccola bugia. E così, di fronte all'inaspettata incertezza di Enea, un esitare che potrebbe mandare all'aria il suo destino già scritto, è lei a cacciarlo:

*for 'tis enough, whate'er you now decree,
that you had once a thought of leaving me.*

[giacché mi basta – qual sia ora il tuo volere –
che per un momento hai pensato di lasciarmi.]

Cavilli di donna innamorata, si direbbe. No, argomentazioni da espertissimo principe del foro. Enea infatti alla fine si decide e lei può tirare un sospiro di sollievo. Ovviamente il troiano le piaceva, ma valeva veramente la pena buttare all'aria i successivi tre millenni (o quasi) di onore e ammirazione per qualche annetto di annoiata coppia di fatto? Enea – fuggitivo – era l'occasione per rifarsi una vita, quantomeno passata: quella futura poteva chiudersi lì.

Didone ha trascorso l'esistenza ad allontanare il pregiudizio da sé, non avrebbe ceduto proprio ora. Perché lei, principessa di Tiro, per la quale qualunque giovanotto fenicio avrebbe costruito torri d'avorio e abbattuto cedri del Libano per innalzare il tala-

mo nuziale, aveva preferito – primo imperdonabile delitto – offrire la sua verginità allo zio. Matrimonio quantomai disapprovato, persino dal fratello Pigmalione che, morto il padre-re, fece eliminare il marito consanguineo senza rimpianti.

Dei precedenti di Didone – i suoi primi quarant'anni, o forse meno – gli operisti non si sono mai troppo occupati, ma la gente mormora e, benché per far notizia ci vuole il morto, lo spettatore, quello informato, non ha dimenticato lo scomodo passato di donna ribelle. E sa che la giovane Elissa – questo il suo vero nome – resa prematuramente vedova e orfana, seppe impadronirsi con astuzia del patrimonio del fratello omicida, per prendere il mare con pochi fedeli in cerca di nuovi lidi. La fuga è ricordata fin dagli *Annali di Tiro* all'anno 814 a.C., sarà però la storia trasmessa da Timeo di Tauromenio, sei secoli dopo, a innestare la disapprovazione per la donna “dai mille inganni”. Timeo racconta di come Elissa, giunta sulle coste libiche, pretenda di impadronirsi di quei luoghi contro il volere degli abitanti che sperano dissuaderla offrendole «tutta la terra che conterrà una pelle di bue». Lei, con nuovo imbroglio, scuoiato il bue, taglia la pelle in strisce sottilissime e, unite insieme, occupa una superficie così vasta da potervi fondare la “Nuova città”, in fenicio “Cartagine”. Il greco Timeo, si sa, detesta i cartaginesi: quelle che per chiunque altro sarebbero imprese da eroe, per Elissa sono un fardello di cui dovrà render presto conto con il liberatorio suicidio (fine obbligata di tutti gli eroi negativi). L'occasione è il capriccio di non voler sposare il libico Iarba: s'uccide per non subire, dopo esser stata regina, il rinnovato giogo di moglie. Proprio lei – si dirà – che si sarebbe fatta ingravidare dal fratello di sua madre.

Elissa ormai si chiama Didone. Per il fizioso Timeo significa “errabonda”; ma altri, più tardi commentatori preferiscono significati diversi: vuol dir “donna procace” per gli storici ebrei, “virago” per Servio, “causa di morte del marito” per Eustazio. Anche Nevio, nella Guerra punica (ca. 200 a.C.), per dar lustro al fondatore della sua Roma, mostrerà come Enea, lusingato dalle trame interessate dell'incontenibile Didone, riesca a sdegnarla pur di rivolgere i suoi ardori ai lidi italici – che poi il ragazzo sia più giovane della regina di quei centocinquant'anni, anno più anno meno, è dato, evidentemente, che a Nevio poco importa.

È a questo punto che Didone, da vera artefice del suo destino, trasforma una calunnia in salvezza. Con la complicità di Virgilio (che parteggia ignaro più per le sciagure della fanciulla che per i doveri del suo troiano), Didone fa leva sulla fortuna letteraria del IV libro dell'*Eneide* e, inaspettatamente, rilancia la sua immagine di vittima eroica. Sono queste le pagine che rimarranno nella memoria – e con esse quella summa di sofferenze al femminile che sono le *Heroides* di Ovidio, lettere di sventurate come Arianna, come Ipermestra, come Didone appunto, tanto amate dalla corte inglese e dai contemporanei di Purcell – pagine che dalla Rinascenza umanistica in poi non si potrà più fare a meno di leggere e rileggere. A nulla serviranno le epitomi del cristiano Giustino e dei suoi seguaci medievali. Ormai se una colpa ha la sventurata Didone è quella sola di aver ceduto alla propria natura di donna, tanto che Dante si limiterà a condannarla nel girone di Paolo e Francesca, fra coloro che «la ragion sommettono al talento».

Ma se Didone seppe usare il “pio” Enea per ripulirsi dalle misoginie greco-romane e ottenere la compassione dell'era moderna tutta, certo in quei giorni stava rischiando grosso a sedurre il cuore del primo marinaio capitato sui suoi lidi. Perché il successo dell'impresa poteva non essere sicuro. E se quel marinaio avesse mandato al diavolo

destino e predestinazioni, e invece di cercare una nuova Troia in Italia si fosse accontentato di quella di Libia? Parlo, ovviamente, della città.

La storia sarebbe stata un'altra, certo; non sarebbe sorta Roma, con tutto ciò che ne segue; ma soprattutto il suicidio della regina, così pagano, così anticristiano, così eversivo per una donna, non sarebbe stato eclissato da quel gesto di generosità straordinaria che, sopportando l'abbandono di Enea, Didone mostrò al mondo. Gesto generoso non tanto per aver agevolato la nascita di un impero poi ostile, quanto per la dignità restituita alla sua memoria e quindi alla sua stirpe – azione che le aveva permesso di far vedere come, da vero uomo, una donna di Stato sa frustrare la sua femminilità. Perché è questo che il pubblico vuole, perché è questo che ci si aspetta da Didone, e un po' da tutte le donne che pretendono uscire dal loro imperativo di fragilità e dipendenza: o soccombere o non essere più donne.

Ma Didone rimane un personaggio ambiguo per la nobiltà britannica che tanto si sente erede della tradizione repubblicana di Roma. E si sono arrovellati per anni i commentatori di Purcell per capire cosa mai passava per la testa del suo librettista preferito, quel Nahum Tate, di cui pochissimo si sa se non la data di edizione di qualche sua opera teatrale. Perché se Didone nell'ultimo secolo, complici le alchimie umanistiche, era tornata in società a testa alta, per i sudditi inglesi, tradizionalmente così poco disposti ad abbandonare vecchi pregiudizi, Didone rimaneva colei che quasi impedì a Enea di ergersi a loro primo eroe. Quell'Enea che, attraverso Bruto e poi re Artù, avrebbe dovuto essere – a parte qualche contestazione di chi crede ancora nella verità dei fatti – origine della stirpe reale, ora sovrana d'Inghilterra. Sentirsi figli di Roma e insieme pretendere di riabilitare Didone, nemica per antonomasia della Repubblica, non sarebbe stato contro-producente?

Eppure, se Tate offre il destro al trionfo di Didone, Purcell scolpisce il monumento della sua virtù. E la mostra che piange disperata fin dalla sua prima apparizione – l'altro straordinario basso ostinato che sorregge l'aria *Ah* (mancamento) *Belinda, I'm pressed with torment* – quando Didone dovrebbe essere solo felice di un amore inatteso. E invece lei piange perché sa. Sa che quell'amore sancirà la sua fine e, purché non smetta mai di piangere, il suo successo.

Va bene, si dirà, è un omaggio alla donna, alla regina, l'omaggio di un popolo in piena Restaurazione monarchica, che prova a dimenticare le esuberanze repubblicane di quella testa calda di Cromwell (pace all'anima sua). Ma allora perché anche Enea esce così bene da tutta questa storia? Persino negando l'autorità di Virgilio. Sì, perché Virgilio non tiene a freno il suo semideo. Complice le spossatezze di una battuta di caccia, e un temporalino cascato a fagiolo, il bell'Enea coglie subito l'occasione per rotolarsi nell'erbosa umidità cartaginese e indirizzare la sua *pietas* fra le gambe della regina da tempo non più avvezza a simili circostanze. Ma a quel punto – chissà, forse già padre (come ricorderà la penna d'Ovidio) – non argomenta la sua partenza, fugge e basta, come fanno i veri uomini. Senza neanche una parola di scuse, senza neanche un addio.

L'Enea di Tate è invece un vero *gentleman*. Non approfitta delle intemperie atmosferiche per riscaldare la sua amata, anzi proprio l'apparizione dello Spirito, memento del suo destino italico, lo distrae da una caccia piovosa che null'altro ha penetrato se non le costole di qualche gazzella. E se l'Enea di Virgilio era stato redarguito dal vole-

re di Giove, il “principe troiano” intonato da Purcell viene addirittura ingannato, perché quello Spirito non era affatto un dio ma il complice di una maga malvagia. E malgrado tutto questo l'Enea canoro si guarda bene dal fuggire. Va dalla sua Didone e le dice che non partirà più, che resterà al suo fianco, si sposeranno, avranno dei figli, governeranno in pace il paese, invecchieranno insieme. Sarebbe bastato questo a una vera primadonna per pugnalarsi.

Fatto sta che nessuno dei due infelici amanti poteva uscir di scena più gloriosamente di così. Nemmeno i detersivi di nuova generazione avrebbero ripulito Enea e Didone tanto in profondità, tanto quanto hanno fatto Tate & Purcell, quasi la marca di una portentosa lisciva per anime impossibili.

Ma allora i due canori miti, *exempla* di virtù, eroici e malinconici insieme, insieme incapaci di qualunque atto disonesto, quasi stucchevoli di fronte alle meschinità del mondo, che cosa vogliono raccontare al pubblico d'Oltremarica?

Non si sono trattenuti gli storici, da un secolo a questa parte, nello sforzo di rileggere la vicenda virgiliana in un *escamotage* per parlar “a chiave” di faccende domestiche, nello specifico di corone britanniche, in quegli anni così precari e inquieti. Purtroppo le circostanze storiche sono un po' vaghe, e l'unica data di una qualche attendibilità non aiuta a sapere quando l'opera fu concepita, scritta e messa in scena.

Il più antico manoscritto dell'opera – a parte qualche aria stampata *in memoriam* dalla vedova Purcell – è della seconda metà del Settecento, e non ha il prologo, elemento che in genere accoglie i riferimenti alla rappresentazione. Nel 1870 fu rintracciata una stampa del libretto (questa con prologo) nella biblioteca della Sacred Harmonic Society, associazione ottocentesca già coinvolta nel recupero dell'oratorio händeliano e oggi Royal College of Music. L'opuscolo, di quattro sole carte e senza note tipografiche, non ha data ma ci dice che la rappresentazione ebbe luogo a Londra, a Chelsea, nel collegio femminile diretto da Josias Priest, e recitato dalle stesse allieve per la gioia di mamma e papà. Priest fu danzatore alla moda nella Londra di fine Seicento, ben introdotto nella buona società proprio attraverso le sue scuole per danarose signorine da marito (un'altra ne aveva aperta in Leicester Fields). L'opinione diffusa che vuole l'allestimento avvenuto nel 1689 si lega ai *New poems* pubblicati da Thomas Durfey l'anno successivo. Durfey è insegnante di canto nel collegio di Priest e per non essere da meno in fatto di mondanità si firmava “d'Urfey” alla francese. Nei suoi *New poems* pubblica l'epilogo al *Dido and Aeneas* di Tate-Purcell. Esso epilogo, a suo dire, sarebbe stato recitato nella rappresentazione del collegio di Priest. Gli crediamo, per carità – anche perché la trentina di versi sembrano lo spot pubblicitario dei vantaggi insostituibili che un collegio femminile può offrire alla formazione delle giovani nobildonne inglesi – ma il bifoglio, da distribuire a genitori, parenti acquisiti e amici di famiglia, non reca traccia dei versi di Durfey.

Tuttavia stabilire che la rappresentazione si possa riferire a quell'anno è un po' azzardato ed è stato necessario tirare in ballo il matrimonio fra Guglielmo III d'Orange e Mary, figlia dello spodestato re d'Inghilterra Giacomo II, per avvalorare l'ipotesi. Si è cioè voluto supporre gli intralazzi di Didone ed Enea un omaggio al matrimonio dell'anno. Ora, a parte il fatto che le fanciulle di buona famiglia saranno state anche aduse a recitare in scena e nella vita, ma avranno dovuto pur impararla sta benedett'opera allegorica; Tate e Purcell sono autori notoriamente prolifici ma gli si vorrà lasciare il

tempo di scrivere il testo all'uno e la musica all'altro. Se proprio *Dido and Aeneas* ammiccasse alle nozze dei neo-incoronati sovrani d'Inghilterra, saremmo di fronte a un *instant-opera*, pensata, scritta, composta, studiata e allestita in un paio di settimane.

Il vero motivo di perplessità è però un'altro: gli eroi di Virgilio tutto han fatto tranne che sposarsi. Pensare Guglielmo e Mary novelli Enea e Didone regge malissimo. Se invece qualche interesse ha il 1689, lo ha quale data *ante quam* dell'allestimento. E non molto prima, visto che Priest aprì il collegio di Chelsea solo nel 1680. Ma sapere che la prima rappresentazione nota del *Dido and Aeneas* ebbe luogo in un collegio femminile negli anni Ottanta del Seicento non ci assicura affatto che l'opera sia stata composta espressamente per le collegiali. Priest allestì a Chelsea anche un'altra operina, il *Venus and Adonis* di John Blow che certamente era già stata rappresentata a corte durante il regno di Carlo II, quindi fra il 1660 e il 1685. Che anche *Dido and Aeneas* fosse stato scritto in origine per la corte non solo è possibile, ma molto probabile.

I ruoli vocali non ci aiutano, perché se a Chelsea erano tutte donne, compreso Enea (Adone nell'opera di Blow fu interpretato dalla figlia di Priest), le copie manoscritte settecentesche del *Dido* prevedono anche interpreti maschili e in alcuni allestimenti dell'epoca la strega che trama contro Didone è impersonata da un uomo. È chiaro che i copisti non si facevano scrupolo ad adattare la musica al *cast* di volta in volta disponibile.

A fidarci solo dello stile musicale verrebbe voglia di collocare la composizione dell'opera molti anni prima del 1689, addirittura decenni. Certo Purcell è nato nel 1659 e prima della fine degli anni Settanta pare **improbabile** possa aver potuto metterci mano. Di fatto lavori simili, con recitativi molto declamati, arie brevi alternate a cori per lo più omofonici, in Italia non si scrivevano più dagli anni Cinquanta del secolo. È vero: la tradizione inglese è digiuna di opere in musica e Purcell è influenzato dal modello francese quanto da quello italiano. In Francia danze e cori continuavano a imperversare e arie "all'italiana" non si scrivevano ancora. Di fatto tutto quello che si vuol riconoscere di italiano in *Dido and Aeneas* – il melodizzare morbido, cert'uso del vocalizzo, la successione armonica ben caratterizzata – mutua più facilmente dalla tradizione inglese e dallo stile sapiente di Purcell cesellato sui suoi commoventi *airs*. Il compositore non fece mai il *grand tour* e non poté che accontentarsi delle musiche trascritte e importate da casuali viaggiatori (che pochissimo rendevano lo stile teatrale dei cantanti italiani). È vero, l'opera è in tre atti come si fa in Italia, ma poi il II e il III atto sono divisi in due scene ciascuno e il risultato riserva cinque brevi episodi che, anche drammaturgicamente, restituiscono i principi costruttivi dei cinque atti delle *tragédies* di Lully. La stessa presenza delle danze è molto vicina agli usi di Parigi e probabilmente la "danzabilità" era uno dei motivi che rendeva più appetibile agli occhi di Priest questi primi vagiti dell'opera britannica (in verità di scarso seguito).

Ma se anche *Dido and Aeneas* può apparire un po' *rétro*, la qualità di scrittura difficilmente permette di considerarla un'opera giovanile, benché con Purcell, che morì trentaseienne, è un po' difficile parlare di maturità. Non è improbabile che Tate avesse scritto il libretto già negli anni Settanta. C'è un indizio suggestivo: la trasformazione degli dèi virgiliani in una banda di malefiche incantatrici solo interessate a infierire contro Didone e del tutto estranee ai mitici progetti di Enea.

Il disinteresse per le sorti della Roma repubblicana potrebbe giustificarsi dai rigur-

giti protestanti della restaurata Inghilterra, che tuttavia obbligherebbero a dimenticarsi del famoso *fil rouge* che lega Enea a re Artù (mediatore il console Bruto, tanto desideroso di ripristinare gli ideali repubblicani). Lo stesso Tate nel 1678 aveva riletto Virgilio col fine di romanizzare la stirpe britannica, mettendo in scena *Brutus of Alba*, testo da cui, presumibilmente, scapparono fuori gli spunti per *Dido and Aeneas*. Ma è l'inserimento dell'episodio stregonesco che ci aiuta a capire. L'opera s'è sempre nutrita con successo di dèi, a che pro sostituire la virgiliana corte di Giove con una sparuta brigata di isteriche incantatrici? S'è detto per la necessità d'inserire il tema demoniaco. Il modello efficacissimo è quello del *Giason* di Cavalli dove Medea, col suo pentolone, invoca le anime dell'inferno sciorinando versi sdruciolati e scatenando le più spaventose armonie che mai abbia prodotto la penna dell'allievo di Monteverdi. Se così fosse né Tate, né Purcell sono stati all'altezza. Le streghe – che ci aspetteremmo invocare gli spiriti del Male con le parole stesse del Necronomicon egizio – non è chiaro se siano alticce o dislaliche. Come vuole Tate, così si esprimono:

Ho, ho, ho, ho, ho, ho, ho.

Ovvero la risata trattenuta che la signora inglese nasconde dietro la mano per sviare il rossore provocato dalla storiella licenziosa. Sull'ironia feroce della scena Purcell non si tira indietro. Il quadretto corale mostra le convulsioni canore di un gruppetto di pre-suffragette che, invano credendosi novelle baccanti, scimmietta le scompostezze muliebri delle amiche del *bridge*, reduci da un picnic domenicale più alcolico del solito.

È chiaro che queste non sono streghe, ma qualcos'altro di cui prendersi gioco. Ebbe successo in quegli anni una *pièce* teatrale, poi pubblicata nel 1681, di Thomas Shadwell, drammaturgo amico di Tate con cui Purcell collaborò in più occasioni. Il titolo era *The Lancaster witches*, ovvero le "streghe di Lancaster", una combriccola poco raccomandabile che, vuol la tradizione, si riuniva nella foresta di Pendle, ispido ripiano il cui paesaggio ispirò Tolkien per il suo *Signore degli anelli*. Qui nel 1612 furono bruciate alcune donne accusate di stregoneria e a metà del Seicento si diffusero moti rivoluzionari popolar-religiosi. Shadwell non ci mette molto, entusiasmando il suo pubblico, a identificare queste streghe con le gerarchie cattoliche ansiose di riconvertire, *in primis* con l'inganno, la protestante Inghilterra. Sono gli ultimi anni di regno di Carlo II, dove i papisti sono accusati di mettere zizzania nel paese. Anni in cui la politica inglese comincia a fare le prime esperienze di bipolarismo. La sana e anglicana Inghilterra si stava dividendo fra Wighs, che sostenevano la tolleranza religiosa, e i più conservatori e intransigenti Tories, radicalmente filoparlamentari. Si diffuse presto la convinzione che erano i cattolici stessi a fomentare l'opposizione di parte e a dividere lo Stato.

Che Didone ed Enea possano essere le due anime britanniche separate dalle trame papiste lo suggerisce sia la presenza di streghe invidiose, sia le parole del coro che commentano l'amore primaverile fra regina e troiano:

*When monarchs unite,
how happy their state,
they triumph at once o'er
their foes and their fate.*

[Quando i monarchi sono uniti
quant'è felice il loro stato:
trionfano come un sol uomo
sui loro nemici e il loro destino.]

L'ambiguità di "state" (al singolare) si conserva in inglese come in italiano: lo stato come condizione emotiva e come paese da governare. È chiaro che se si vuol identificare le due fronde parlamentari, o più in generale i due indirizzi politici della monarchia, questi non possono che essere identificati in due eroi dalla moralità specchiata, il cui solo loro interesse è quello di sacrificarsi, sparendo di scena in un caso, sacrificando i propri sentimenti nell'altro. Nulla, almeno dai versi di Tate, impedirebbe la loro unione, se non un destino già scritto, quasi l'ineluttabile visione di un cupo futuro che non potrà mai essere felice per la tormentata Inghilterra. Non si parla di nuove città da fondare o, come in Virgilio, di voti di fedeltà offerti al defunto marito. La concordia e le nozze potrebbero essere a portata di mano, eppure qualcosa rema contro, qualcosa che non si sa cosa sia.

Se così stanno le cose c'è una fondamentale convinzione nichilista in Tate, che Purcell asseconda con la malinconia dei temi musicali. Qualcosa sembra venenir meno nell'Inghilterra di quegli anni, forse lo stesso regno di Carlo II, forse la speranza di vivere in un paese retto dalla concordia, forse le utopie di un Stato che presto avrebbe messo da parte le incertezze esistenziali per diventare il nuovo centro economico del mondo, il nuovo artefice dei destini dell'Europa. Una sensazione che sembra potersi leggere in filigrana da questa straordinaria partitura che forse è una fucina d'idee e di suggestioni estetiche molto più radicale di quanto le sgambettanti fanciulle del collegio di Priest devono esser state capaci di mostrare ai loro ammirati e commossi genitori.



Felice Casorati, scenografo di *Didone ed Enea* (1940).

Felice Casorati. Primi pensieri per le scene di *Didone ed Enea*, Firenze, VI Maggio Musicale Fiorentino, 1940. Da: L. Carluccio, M. Rosci, *Felice Casorati incisioni sculture e disegni scenografie*, catalogo della mostra, Torino, 1985.

Purcell uno due tre...

Henry Purcell appartenne a una famiglia di musicisti che operò a corte continuamente per quasi un secolo. Appena reinsediata la monarchia (1660), dopo la parentesi repubblicana di Cromwell, comincia la fortuna dei Purcell alla corte di Carlo II. Henry *senior* (m. 1664), padre di colui che diverrà il più importante compositore inglese, era maestro di coro a Westminster Abbey e cantore della cappella del re. Suo fratello Thomas (m. 1682) sarà anch'egli cantore della stessa cappella. Non stupisce che il piccolo Henry *junior* (1659-1695), perso il padre a soli cinque anni, sia entrato prestissimo nel coro della cappella come voce bianca. Thomas Purcell, ormai suo tutore, gli permetterà di restare nella cappella anche dopo la muta della voce (1673) come assistente di John Hingeston, conservatore degli strumenti musicali. Da quel momento inizia la sua attività creativa diventando già nel 1677 compositore dell'orchestra reale al posto del defunto Matthew Locke.

Anche suo fratello Daniel (1664-1717) seguì la stessa strada di cantore della cappella e poi compositore presso il Magdalen College di Oxford. Edward (1689-1740), figlio di Henry Purcell, rimase orfano poco prima di raggiungere la maggiore età (la madre Elizabeth morì nel 1706), ma sarà valido organista e compositore in numerose chiese londinesi. Nel 1637 fonderà la Royal Society of Musicians con Händel, Arne, Pepusch e altri. L'ultimo Henry (m. 1765), figlio di Edward, seguirà anch'egli le orme del padre.



John Closterman (attribuito a). *Henry Purcell* (Londra, National Portrait Gallery).

Il mito rivisitato

Se ripensare i classici è pratica comune dell'opera seicentesca, lo stravolgimento delle pagine di Virgilio operate da Nahum Tate è radicale. La partenza nottetempo di Enea, improvvisa e colpevole, raccontata da Virgilio (*Eneide*, IV, 834-851), è il vero momento di riscatto nell'opera di Purcell, sia per Enea che per Didone. Il primo non fugge e anzi alla fine avrebbe anche accettato di restare se Didone, offeso irreversibilmente il suo amore (o consapevole che quella storia non poteva proseguire), non lo avesse cacciato. Il

dipinto, che Claude Lorrain (1600-1682) completò a Roma in tarda età, comunemente noto come *Didone mostra Cartagine ad Enea* (1676), è tuttora comunemente frainteso dalla tradizione anglosassone, forse proprio sulla scorta di *Dido and Aeneas* di Purcell, che preferisce interpretare come *Aeneas's Farewell to Dido in Carthago* [L'addio di Enea a Didone a Cartagine], dove il commiato, se lo si vuol credere tale, sembra diventare un arrivederci fra vecchi amici, invece della perdita straziante che patirà Didone.



Claude Lorrain. *Didone mostra Cartagine ad Enea*, 1676 (Amburgo, Kunsthalle).

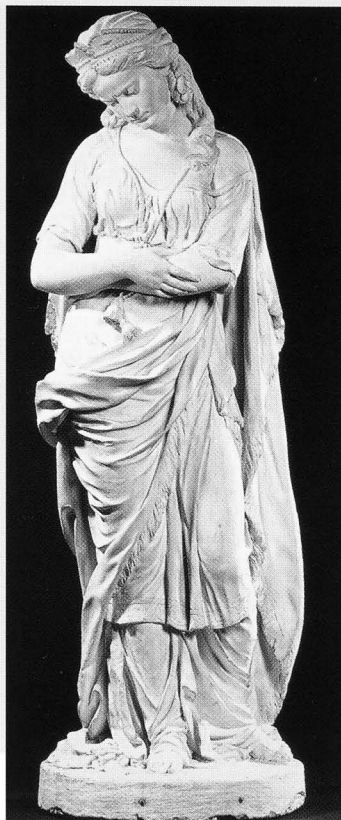
Didone ritrovata...

Della vicenda operistica di Didone c'è un prima e un dopo la cui linea di demarcazione è segnata dal libretto di Metastasio del 1724. Il Seicento ha trasformato la regina fenicia in un soggetto operistico già con Francesco Cavalli che intona *Didone* (1641) di Giovanni Francesco Busenello, il librettista della *Poppea* monteverdiana. La storia è quella solita ma già si avverte l'imperativo dei teatri veneziani poco propensi ai finali tragici. La Didone di Cavalli, con gran raccapriccio di Virgilio e fors'anche della stessa regina, alla fine, partito Enea, sposterà larba. Forzatura che fu avvertita subito, tanto che Paolo Moscardini quindici anni dopo scriverà un nuovo libretto musicato da Andrea Mattioli per restituire alla tradizione letteraria l'atteso suicidio sulla pira del talamo nuziale (fintamente preparato per larba).

Gli anni Ottanta del secolo, quelli del *Dido* di Purcell, vedono un rinnovato successo dell'episodio virgiliano preannunciato dall'intonazione di Pietro Andrea Ziani dell'*Enea in Cartagine* di Marco Antonio Catania, e restituiscono il *title role* a Didone di nuovo sulle scene di Venezia (*Didone delirante*, musica di Carlo Pallavicino e poi anche di Alessandro Scarlatti), di Vienna (*Didone costante*, musica Giovanni Battista Pederzuoli), e di Düsseldorf (*Didone*, musica di Sebastiano Moratelli), quest'ultima una festa di corte per le nozze del principe palatino Carlo Filippo.

Al cambio di secolo e prima del caso-Metastasio, Didone ormai spopola in Europa: nel 1793 la *tragédie-lirique*

di Gillot de Saintonge con musiche di Henri Desmarets va in scena a Parigi. Anche Madrid non si fa mancare un *Dido y Eneas* (1700): è una *zarzuela* di Antonio de Literes. Nel 1707 Amburgo allestisce un *Singspiel* dal titolo *Dido, Königin von Carthago*, libretto di Hinrich Hinsch, musica di Christoph Graupner. Un'altra in tedesco, ma perduta, è *Die getreue Dido* di Johann Friedrich Fasch (Naumburg, 1712). E ancora Londra applaude un *masque* di Johann Christoph Pepusch (1716).



I. de Montigny. *Antoinette Cécile Clavel*, detta *Saint-Huberty*, nelle vesti di Didone (Parigi, Louvre).

...Didone abbandonata

Quando Metastasio scrive *Didone abbandonata* è al suo esordio di drammaturgo, un esordio in grande stile. Che si sia di fronte a qualcosa di decisamente nuovo lo si capisce non solo dalla qualità dei versi, ma anche dal taglio narrativo. S'apre la vicenda ed Enea ha già deciso di lasciare Didone. Didone è l'emblema della sconfitta: perderà il suo amato e perderà il suo regno ormai nelle mire di Iarba. Enea è colui che patisce l'imposizione del suo ruolo, che vuole Didone ma non può amarla, che patisce per lei ma è causa del suo dolore. Gli episodi di contorno – l'amica Selene anch'essa innamorata, e le azioni interessate e vane di Osmida, Araspe e Iarba – servono solo per raccontare la tragedia dei due amanti infelici. Intonata per la prima volta da Domenico Sarro, in una bella partitura che si chiude sul tragico suicidio in recitativo accompagnato spogliato di ogni lusinga da gran finale, sarà intonata da una sessantina di compositori per tutto il secolo e oltre. Per citare solo i più noti: Albinoni, A. Scarlatti, Porpora, Vinci, Sarti, Galuppi, Hasse, Orlandini, Traetta, Piccini (sulla versione francese di Marmontel), Anfossi, Gazzaniga, Paër, Mercadante. Ma il caso più clamoroso è quello di Jommelli, che rimusica il libretto di Metastasio ben tre volte (Roma 1747, Vienna 1749 e Stoccarda 1763), creando altrettanti capolavori. Numerose le produzioni, soprattutto straniere, di altre opere su nuovo libretto, ma pochissime quelle ancora ricordate: fra i primi, il *masque* di Arne, su libretto

Anonimo. *Luogo magnifico*, atto I, scena I, di *Didone abbandonata*. Incisione nel vol. I delle *Opere* edita a Venezia da Giuseppe Bettinelli, 1733 (raccolta privata).

di Barton Booth (*Dido and Aeneas*, 1734); fra i più recenti – sono passati centocinquanta anni – sono passati scène lyrique di Gustave Charpentier (*Didon*, 1887). È perduto il *Singspiel* di Haydn su libretto di Philipp Georg Bader (*Dido*, 1776), e così l'omonimo melologo di Franz Danzi (Stoccarda 1811). Caso a sé sono *Les Troyanes* (1858) di Berlioz, un'opera in due parti che dedica alla vicenda cartaginese la seconda, con prologo e titolo proprio. Fino al tuttavia la prima parte ambientata a Troia non fu mai rappresentata e il suo debutto sulle scene (1863) fu di fatto recepito come una nuova versione della storia di Enea e Didone.

439



DELLA DIDONE

ABBANDONATA

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Luogo magnifico destinato per le pubbliche udienze con trono da un lato. Veduta in prospetto della Città di Cartagine, che sta in atto edificandosi.

Enea, Selene, Osmida.

Enea.



O Principessa, Amico,
Sdegno non è, non è timor che muove
Le frigie vele, e mi trasporta altrove.
So, che m'ama Didone,
(Pur troppo il fo) nè di sua fè pavento;
L'adoro, e mi rammento
Quanto fece per me; non sono ingrato.

Ma, ch'io di nuovo esponga
All'arbitrio dell'onde i giorni miei

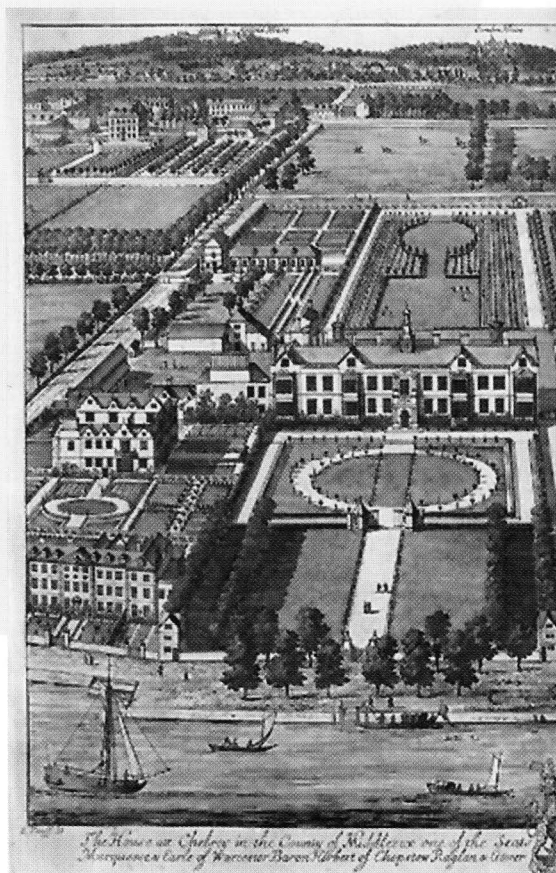
Ec iiii

Mi

Un collegio femminile

Nel 1707 fu messo in vendita, dal celebre libraio londinese David Mortier, un prezioso volume *in folio* contenente 80 vedute di Londra disegnate da Leonard Knyff e incise da Johannes Kip, artisti olandesi trasferitisi in Inghilterra dopo la Restaurazione. Il volume, pubblicato con frontespizio inglese (*Britannia illustrata*) o francese (*Nouveau theatre de la Grande Bretagne*), ebbe, malgrado i costi proibitivi, straordinaria fortuna, tanto che nel ventennio successivo ne furono pubblicati altri quattro volumi. La collezione completa è oggi pressoché introvabile ma i singoli volumi si vendono ancora sul mercato antiquario fra i 15 e i 30 mila euro l'uno. La prima stampa del 1707 è di più facile accesso godendo di un facsimile pubblicato nel 1984 dalla Paradigm Press. La tavola 17 mostra la sontuosa Beaufort House con il vasto parco che la circonda. La villa fu fatta costruire, per sua residenza, nientemeno che da Thomas More nel 1520. Oggi l'isolato è totalmente irricognoscibile. Già nel 1740 la villa era stata demolita e nel 1766 il parco fu attraversato dall'attuale Beaufort Street (qui dal 1940, al primo piano del 129, abiterà Quentin Crisp) che prolungava il nuovo ponte Battersea. Nei primi anni del Settecento, quando Knyff disegnò la veduta, la villa era di proprietà del secondo duca di Beaufort, Sir Henry Somerset, ricordato dalla didascalia come «the most noble and potent prince» ma di fatto totalmente dimenticato dalle cronache.

Chi fosse Henry Somerset è poco importante, c'interessa invece l'edificio a pianta quadrata che si erge subito a fianco della villa, che compare a destra dell'incisione. È la cosiddetta Georges House che negli anni Ottanta del Seicento ospitava il collegio femminile diretto da Josias Priest. Qui, nell'unica riproduzione oggi nota del luogo, fu rappresentato il primo allestimento documentato di *Dido and Aeneas* di Purcell. L'individuazione dell'edificio è recente e si deve agli studi di Jennifer Thorp su Josias Priest («Early Music», maggio 1998).



Dido and Aeneas, alla Piccola Scala, 6 maggio 1963, direttore Bruno Maderna, regia Margherita Wallmann. A destra: Adriana Martino (Belinda), Antonio Boyer (Aeneas), Teresa Berganza (Dido).



Foto Erio Piccagliani

Un precedente alla Piccola Scala

Dido and Aeneas fu rappresentato, per la prima volta in tempi moderni, nella Londra del 1895. Per la seconda replica fu necessario attendere quasi trent'anni (New York, Hotel Plaza, 1923). In Italia debuttò al Maggio Musicale Fiorentino del 1940, dirigeva Vittorio Gui, lo spettacolo godendo di un coreografo di eccezione come Aurelio Milloss. Nel '49 fu all'Opera di Roma e nel '59 – ma ormai s'era già vista la storica edizione londinese del '51 diretta da Britten – l'Italia apprezzò la nuova messa in scena di Riccardo Bacchelli ancora sulle scene del Maggio Musicale, quindi del Teatro Olimpico di Vicenza e del San Carlo di Napoli.

A Milano giunse per la prima volta nel memorabile allestimento del 1963 della Piccola Scala, direttore Bruno Maderna. Didone era Teresa Berganza. La regia-coreografia di Margherita Wallmann – numerose le sue messe in scena scaligere – si giovava della scenografia di Jaques Dupont, figurinista che in quegli anni bazzicava anche il cinema. L'originalità della scelta fu arricchita, nella

seconda parte della serata, dall'accostamento certamente ardito della prima assoluta di *Passaggio* di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti. Berio, che dicesse un'unica sera la sua opera per lasciare a Maderna le repliche, fu vivacemente contestato. La critica sui giornali fu se possibile anche più feroce: persino quella favorevole all'avanguardia (Manzoni, Pestalozza, Santi *etc.*) avanzò perplessità. Perplessità che andarono tutte a vantaggio del successo di *Dido and Aeneas*, isola di beatitudine e grazia a confronto del «frastornante» *Passaggio*. Da quell'allestimento, sono passati più di quarant'anni, l'opera di Purcell non è più tornata a Milano e nemmeno s'è vista molto nel resto d'Italia (Reggio Emilia 1986, Venezia 1989, Palermo 1994, Firenze 2001, Torino 2003, Ferrara 2006). L'allestimento milanese di questa stagione permette al capolavoro di Purcell di approdare per la prima volta alla Scala, sotto la nuova regia del coreografo Wayne McGregor e la bacchetta di Christopher Hogwood.