



## “Effera Dido”. Il mito di Didone nell'esperienza musicale tra XVI e XIX secolo. Proposta didattica per un viaggio tra storia, musica e letteratura latina

**Rita Belenghi**

*IIS “Enrico Mattei” di San Lazzaro di Savena (BO)*

### Riassunto

È innegabile che le cosiddette discipline umanistiche, come, ad esempio, le letterature, la musica, l'arte, rappresentino il divenire dell'umanità e affondino le loro radici in un fertile terreno comune, quello della storia. Nell'insegnamento di queste discipline, quindi, occorre tenere conto di questo dato di fatto, non perderlo di vista e proporre alle studentesse e agli studenti un tipo di apprendimento che parta dalla comune matrice storica e stimoli la loro curiosità, apra i loro orizzonti e li renda consapevoli che lo studio di discipline sempre meno "di moda", non è un mero dovere scolastico ma è il punto di partenza per l'acquisizione di conoscenze più ampie, utilissime per la creazione di una rete di competenze tanto più efficaci quanto più poliedriche.

Questo è stato l'intento che ha animato l'esperienza didattica oggetto delle pagine seguenti.

Parole chiave: Storia; Letteratura Latina; Virgilio; Didone; Musica

### Abstract

It is undeniable that the so-called humanistic subjects such as, for example, literature, music, art, represent humankind in its development and have their roots in a fertile common ground: history. In teaching these subjects it is therefore necessary to take this important fact into account, and never lose sight of it. It is equally essential to engage students in a type of learning that stems from the common historical matrix and stimulates their curiosity and broaden their horizons, making them aware that studying less and less fashionable subjects is not a mere duty, but a starting point to acquire a wider knowledge, which is extremely helpful for the creation of a network of competencies: the more multifaceted the network is, the more effective it will prove to be.

This is the purpose of the didactic experience which is the subject matter of the following pages.

Keywords: History; Latin Literature; Virgil; Dido; Music

ISSN 2704-8217

doi: <https://doi.org/10.6092/issn.2704-8217/15736>

Copyright © 2022 the authors

This work is licensed under the Creative Commons BY License

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## **INTRODUZIONE**

Le righe che seguono raccontano una proposta didattica rivolta alle studentesse della mia quarta del Liceo delle Scienze Umane nel corso dell'anno scolastico 2019 - 2020, e realizzata giusto prima che la pandemia ci costringesse alla DAD.

Perché ho scelto di proporre un percorso didattico di questo tipo a studentesse di quarta liceo? Direi per diverse ragioni che hanno certamente a che fare sia, banalmente, con il programma di Letteratura Latina, che prevede lo studio di Virgilio, sia con il fascino immutato del mito didoneo, amplificato dalla musica che, nel corso dei secoli, lo ha veicolato.

Da sempre sono convinta che sia inaccettabile che da un curriculum liceale manchi la storia della musica, prodotto dell'umanità esattamente come l'arte, di cui a scuola, fin dalla secondaria di primo grado, si studia la storia, quindi ho voluto provare ad allargare le maglie e tentare di offrire alle mie studentesse qualche elemento utile alla costruzione di un "gusto" musicale, che allargasse i loro orizzonti, e consentisse di individuare la bellezza anche là dove, forse, non avrebbero mai pensato di trovarla.

Mi sono affidata alla lettura del testo virgiliano, alla musicalità del suo metro, all'analisi della raffinatezza delle scelte linguistiche del poeta come punto di partenza per questo percorso; ho, quindi, fatto appello alla mia lunga esperienza di cantante e alle mie piccole competenze nella storia della musica per realizzare questo esperimento didattico e metterlo al servizio delle mie studentesse, per regalare loro anche un po' della passione per la musica che, da tanti anni, anima me. Infine, ho ricondotto questa proposta didattica nell'ambito della storia, per accompagnare le studentesse ad acquisire un concetto tanto profondo quanto semplice: tutte le attività umane, intellettuali, manuali, tecnologiche che siano sono storia, la storia dell'umanità, quindi di tutti noi, e non possiamo capire chi siamo oggi se ci osserviamo con lo sguardo orientato solo al presente o al futuro, dimenticando di osservare, interrogare e indagare il passato che ci ha formati, attraverso esperienze di generazioni, e ci ha costruiti come esseri umani, lasciandoci l'eredità di un immenso patrimonio culturale.

## **I CONTENUTI**

### **PER DESCRIVERE UN CONTESTO: SE UNA DONNA FONDA UNA CITTÀ**

Le leggende romane non negano la presenza delle donne nei racconti di fondazione ma le donne tendono ad assumervi un ruolo negativo oppure sono raccontate come vittime sacrificali. Il racconto più significativo, a questo proposito, è

certamente quello riguardante Cartagine, la città fondata da Didone. Molto significativo è il parallelo che emerge dal confronto parallelo tra la vicenda di Didone e quella di Enea: entrambi sono viaggiatori e la geografia del loro viaggio li porta da Est ad Ovest, solcando il Mediterraneo, entrambi sono costretti a fuggire dalle rispettive città a causa di un evento violento, entrambi fonderanno nuove città, entrambi fuggono con un seguito, tutto al maschile quello di Enea, prevalentemente femminile quello di Didone, almeno per quanto riguarda la presenza più importante accanto alla regina, cioè quella della sorella Anna (Brescia 2012).

L'antichità conobbe due versioni della rappresentazione di Didone: in entrambe le varianti Didone, dopo che il fratello le uccise il marito, fuggì da Tiro, fondò Cartagine, sulla costa africana e seguì lo sviluppo della città nel primo periodo della sua crescita ma è sulle modalità della morte della regina che le rappresentazioni differiscono perché in una versione Didone, da vedova esemplare, si uccide non avendo altro modo per opporsi alle pressioni del proprio seguito che vuole spingerla a contrarre un nuovo matrimonio con un principe locale, mentre nell'altra, quella recepita da Virgilio, Didone si uccide perché innamorata di Enea e da lui abbandonata al proprio destino.

Nell'opera di Virgilio, considerata "la versione dominante del mito prodotto per la classe dominante" (Geary 2018), l'intelligenza e la scaltrezza della regina sono taciute perché l'obiettivo era eliminare Didone come modello di potere femminile, basato sull'intelligenza e sulla capacità di trattare tipica dei mercanti. Non solo Didone, da vedova casta che a un matrimonio obbligato preferì la morte, si trasformò in una pazza suicida, ossessionata da un'idea del tutto soggettiva di amore, ma la sua intelligenza e il suo ingegno, decisivi per la fondazione di Cartagine, scomparvero del tutto.

Tutte le figure femminili presenti nei racconti che si riferiscono alle origini di Roma subiscono una sorte simile, muoiono, cioè, per mano propria o dei propri familiari (Geary 2018, p. 27).

In fondo, fondare una città non è una faccenda da donne.

Nonostante tutto, però, il mito di Didone ha esercitato un indiscutibile fascino nei secoli successivi, in particolare è stato fonte d'ispirazione per diversi musicisti che, tra il XVI e il XIX secolo, hanno fatto della regina cartaginese una vera e propria musa per una parte della propria produzione musicale.

La Didone abbandonata diventerà, nel corso dei secoli, l'icona di tutte le donne tradite, accanto all'Arianna, abbandonata, da un ingrato Teseo, nell'isola di Naxos<sup>1</sup>.

## VERSO DIDONE: I VERSI DI VIRGILIO

Il primo passo per avvicinarsi a Didone è stato, naturalmente, quello di intraprendere la lettura dei versi che Virgilio, nel IV libro dell'*Eneide* (vv. 642-671), dedica al tragico destino della regina cartaginese.

*At trepida, et coeptis immanibus effera Dido,  
sanguineam volvens aciem, maculisque trementis  
interfusa genas, et pallida morte futura,  
interiora domus intrumpit limina, et altos  
conscendit furibunda rogos, ensemque recludit  
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.  
Hic, postquam Iliacas vestes notumque cubile  
conspexit, paulum lacrimis et mente morata,  
incubuitque toro, dixitque novissima verba:  
"Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant,  
accipite hanc animam, meque his exsolvoite curis.  
Vixi, et, quem dederat cursum fortuna, peregi,  
et nunc magna mei sub terras ibit imago.  
Urbem praeclaram statui; mea moenia vidi;  
ulta virum, poenas inimico a fratre recepi;  
felix, heu nimium felix, si litora tantum  
numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae!"  
Dixit, et, os impressa toro, "Moriemur inultae,  
sed moriamur" ait. "Sic, sic iuvat ire sub umbras:  
Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto  
Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis."  
Dixerat; atque illam media inter talia ferro  
conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore  
spumantem, sparsasque manus. It clamor ad alta  
atria; concussam bacchatur Fama per urbem.  
Lamentis gemituque et femineo ululatu  
tectae fremunt; resonat magnis plangoribus aether,  
non aliter, quam si immissis ruat hostibus omnis  
Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes  
culmina perque hominum volvantur perque deorum.*

I versi virgiliani, tradotti e commentati in classe, hanno costituito la base,

indispensabile alle studentesse, per affrontare gli usi, le manipolazioni che, nel corso della storia, i diversi musicisti presentati hanno operato nei loro testi musicali, riflettendo sulle parole che, insieme ai librettisti, hanno utilizzato per raccontare il dramma di Didone, ma sono stati fondamentali anche per comprendere come quelle parole abbiano rappresentato non solo un gusto, ma una mentalità, la condivisione, attraverso la cassa di risonanza speciale della musica e del teatro d'opera, dell'idea della femminilità, di quale fosse il "posto", fisico e morale, nel quale le comunità umane, declinate al maschile, hanno ritenuto normale e naturale collocare e restringere, nei secoli, le esistenze femminili.

In altre parole, per conoscere e comprendere meglio, attraverso questi strumenti, la storia che ci appartiene e alla quale apparteniamo.

### **DA VIRGILIO A VIRGILIO: JACOB ARCADELT.**

La prima esperienza del mito didoneo in musica che ho presentato alla classe, è stata quella dell'ascolto di un madrigale di Jacob Arcadelt<sup>2</sup>.

Il termine *madrigale*, nell'accezione che qui interessa, comincia ad essere usato intorno al 1530 per indicare componimenti musicali simili alla *frottola*, componimento polifonico di genere amoroso, diffuso tra '400 e '500. Come nella frottola, il madrigale di quell'epoca è solitamente a quattro voci, con prevalenza della voce superiore. A differenza della frottola, però, il madrigale non è strofico e ciò consente una maggiore aderenza della musica al significato delle parole.

I primi madrigalisti che comparvero sulla scena europea erano fiamminghi, tra loro Jacob Arcadelt.

Di lui si sa poco: la nascita a Liegi, probabilmente nel primo decennio del XVI secolo, gli studi in Francia, poi il soggiorno a Firenze, dal 1532 fino all'assassinio di Alessandro De' Medici, evento che costringerà Arcadelt a riparare a Venezia, da dove si trasferì a Roma come cantore, poi maestro del coro dei fanciulli e, infine, come maestro della Cappella Sistina. Dopo il soggiorno romano, Arcadelt tornò in Francia, a Parigi, alla corte del duca di Guisa e solo negli anni '60 del '500 l'editore Pierre Attaignant pubblicò le opere di Arcadelt.<sup>3</sup>

Come madrigalista, Arcadelt conservò la semplicità voluta dalla forma ancora primitiva del madrigale italiano, realizzando, inoltre, l'aderenza della musica al significato delle parole: il testo, fedelmente virgiliano, non solo consente al musicista di costruire una situazione di grande *pathos*, dove nulla è esagerato o sminuito, ma

permette all'ascoltatore di comprendere pienamente la simpatia, la compassione, nel senso latino del termine, che Virgilio, nell'*Eneide*, prova per gli sconfitti e che trasfonde nei propri versi.

<https://www.youtube.com/watch?v=qXa2Fzdq1GY>

## PURCHÉ FINISCA BENE: FRANCESCO CAVALLI

Il giorno 6 ottobre dell'anno rotondo 1600, a Firenze, si celebrava un matrimonio più che principesco: Maria de' Medici andava sposa al re di Francia, Enrico di Borbone. Non è questa la sede per argomentare sulle ragioni politiche di quel matrimonio, ciò che interessa è che, per festeggiare degnamente l'evento, fu rappresentato il melodramma *Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini, su testo di Ottavio Rinuccini, e che quel melodramma rappresentò una sorta di punto di non ritorno rispetto al gusto musicale e al modo di cantare perché, da allora, cominciò a farsi prepotentemente strada il canto monodico, il cosiddetto *recitar cantando*, lo stesso dell'opera lirica come oggi la intendiamo.

Nel corso del XVII secolo, nel teatro d'opera, il mito di Didone è messo in musica ovunque in Europa, in Francia, in Germania, in Inghilterra e in tutte queste opere si conferiscono rilievo e spazio all'aspetto tragico della vicenda e del dolore infinito della regina di Cartagine. Ovunque, tranne che in Italia, dove le cose vanno molto diversamente: l'opera, in quegli anni, non può avere un finale tragico<sup>4</sup>.

Fedele a questo imperativo, il musicista Francesco Cavalli<sup>5</sup> scrisse un'opera, *La Didone*, su libretto di Gian Francesco Busenello<sup>6</sup>, rappresentata per la prima volta a Venezia, al Teatro San Cassiano, nel 1641. Le intenzioni sono esplicitate nell'*Argomento*, dove si avverte lo spettatore che nel terzo atto, così come nel testo virgiliano, Enea, ammonito da Giove, abbandona Didone, ma poiché

“[...]è lecito ai poeti non solo alterare le favole, ma le istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fu anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo marito, ma per Enea persede la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che qui segua un matrimonio diverso e dalle favole e dalle istorie. Chi scrive soddisfa al genio, e per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. [...]”<sup>7</sup>

Date queste premesse, Busenello risolse la vicenda con un matrimonio tra Didone e Iarba, con tanto di reciproco tentativo di suicidio, reciprocamente sventato. Mentre nel madrigale di Arcadelt il testo virgiliano era integralmente rispettato e se ne enfatizzava il *pathos*, con sorprendente, efficacissima semplicità, e pulizia formale, nell'opera di Cavalli e Busenello il testo virgiliano diventa una sorta di pretesto: alla lunghissima tirata in cui Didone spiega le ragioni per cui intende morire, ne segue un'altra in cui Iarba esprime tutto il proprio dolore perché crede morta la regina e decide di darsi a propria volta la morte (situazione che sembra alludere alla tragedia "Romeo e Giulietta" di Shakespeare) ma i disegni mortiferi di entrambi sono sventati dall'intervento di Amore, che termina lietamente la rappresentazione<sup>8</sup>. Come si diceva, purché finisca bene.

<https://www.youtube.com/watch?v=oxALgm1wjDk>

## STREGHE E MALEFICI: HENRY PURCELL

Nell'ottobre del 1689, nel collegio femminile diretto da Josias Priest a Chelsea, si rappresentò l'opera *Dido and Aeneas*, composta da Henry Purcell, su libretto di Nahum Tate. Si conosce una sola rappresentazione di quest'opera, quella, appunto, per le ospiti del collegio: ad eccezione del ruolo di Enea, infatti, le parti solistiche furono probabilmente scritte per voci femminili e interpretate dalle ragazze del collegio<sup>9</sup>.

Nel *Prologo*, la cui musica è andata interamente perduta, si narra dell'arrivo di Apollo dal mare, subito raggiunto da Venere. Rispetto al *Prologo* si è voluto vedere un intento politico, ovvero la celebrazione di Guglielmo d'Orange, sposo di Maria, figlia di Giacomo II Stuart, che assurse al trono proprio nell'anno della rappresentazione di *Dido and Aeneas*<sup>10</sup>.

L'aspetto di maggior interesse per quanto riguarda il mito didoneo è quello che svela le ragioni della rovina di Didone: nell'elaborazione di Tate, a differenza di quanto racconta Virgilio nel IV libro dell'*Eneide*, l'abbandono di Enea non dipende dall'obbedienza del principe troiano alla volontà degli dei, ma da un capriccio di forze maligne, rappresentate dalla Maga e dalle Streghe<sup>11</sup>.

Didone, quindi, vittima non della volontà divina, alla quale Enea, eroe della *pietas*, non può e non vuole sottrarsi, ma vittima di un disegno malvagio che, per odio e

per invidia, piega gli eventi in modo irreparabile. Didone, comunque, ne esce come un personaggio nobile e fiero, al confronto del quale Enea appare vile e insicuro, come dimostrano le parole con cui Didone, dopo un lungo colloquio con un indeciso Enea, annuncia, nel Terzo Atto, la propria volontà di morte alla sorella, che non si chiama Anna ma, più britannicamente, Belinda:

*Thy hand, Belinda, / darkness shades me/On thy bosom let me rest/more I would, /but Death invades me/Death is now a welcome guest/When I am laid in earth,/May my wrongs create/no trouble in thy breast;/remember me, but/ah! Forget my fate<sup>12</sup>.*

<https://www.youtube.com/watch?v=hxyqopWq3IY>

## **L'ARCHETIPO METASTASIO: SARRO, JOMMELLI E GLI ALTRI.**

Dagli anni Venti del '700, lo strapotere del canto si affermò sulle scene conferendo all'esibizione dei virtuosi un rilievo maggiore che agli autori di musica e libretti, tuttavia l'allestimento della *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, nel carnevale del 1724, segnò il passo del cambiamento. L'autore delle musiche era un musicista napoletano, Domenico Sarro, che volle come protagonista il celebre soprano Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina<sup>13</sup>, già da tempo protettrice del giovane Metastasio, il quale, all'epoca, aveva ventisette anni.

Il libretto della *Didone* napoletana non racconta una storia, ma delle emozioni. All'inizio del dramma, Enea è già risoluto a partire e Didone sa già che perderà l'amante e il regno, oramai assediato da Iarba. Tutto ciò che poteva essere narrato è già stato narrato, ma Metastasio, in tre atti, racconta sia Didone, la sua disperazione, il suo dolore, la sua forza e la sua debolezza, sia Enea, nei suoi dubbi, nella fatica di compiere la volontà degli dei assumendo un ruolo che essi hanno voluto dargli e che gli impone di fare terra bruciata intorno a sé.

Nel libretto, Metastasio, pur professandosi fedele al testo virgiliano, quando, nell'*Argomento*, dopo aver esplicitato la storia, scrive

“Tutto ciò si ha in Virgilio, il quale con un felice anacronismo, unisce il tempo della fondazione di Cartagine agli errori di Enea”<sup>14</sup>, tuttavia lo supera e lo sublima riacciandosi ai *Fasti* di Ovidio per introdurre un elemento di novità assente dall'Eneide “da Ovidio, nel terzo libro de'

*Fasti*, si raccoglie che [...] Anna, sorella della medesima, la quale chiameremo Selene, fosse occultamente anch'essa invaghita di Enea"<sup>15</sup>.

Circa vent'anni dopo, il 28 gennaio 1747, la *Didone* metastasiana fu riproposta al Teatro Argentina di Roma, con le musiche di un altro musicista napoletano, Nicolò Jommelli, che la presentò anche a Vienna; l'opera ispirò Hasse e Vinci e fu rappresentata in molti teatri italiani fino all'ultimo trentennio del Settecento, poi sembrò sparire dalla scena musicale, quantomeno nella forma in cui il XVIII secolo l'aveva conosciuta. Stava tramontando l'epoca dei castrati, le "macchine per cantare" su cui si fondava il sistema della meraviglia del Barocco, che esaltava la differenza, lo scarto dalla norma e, ostinatamente, escludeva le donne dal canto, stigmatizzandole moralmente.

Sia pure con lentezza, i tempi si preparavano al cambiamento.

<https://www.youtube.com/watch?v=i-yryayRnc>

## L'OTTOCENTO: SAVERIO MERCADANTE

Dopo anni di assenza, la vicenda didonea ricomparve nuovamente sui palcoscenici teatrali. Al Teatro Regio di Torino andò in scena, il 18 gennaio 1823, una *Didone abbandonata* del musicista napoletano Saverio Mercadante. Il revisore del libretto rimase anonimo. A quella prima rappresentazione seguirono due anni d'inesausta revisione, fino ad arrivare alla rappresentazione scaligera in occasione del Carnevale del 1827.

La base del libretto era ancora Metastasio<sup>16</sup>, Virgilio, invece, era sparito nel senso che dei versi del IV libro dell'*Eneide* rimaneva tutt'al più lo spirito, di certo non la lettera.

Seppure sottoposta a molte modifiche, la *Didone* musicale visse anche nell'Ottocento per una serie di ragioni: personaggio tragico per eccellenza, Didone era diventata, tra Settecento e Ottocento, l'incarnazione delle ansie e delle insicurezze che, attraversando il XVIII secolo, inaugurarono il secolo successivo nel quale erano già evidenti i mutamenti politici e sociali, portati dalla rivoluzione francese, dei regni giacobini e dei primi moti carbonari.

A partire dal Settecento, inoltre, la *Didone* musicale cominciò, da un lato, a

decretare il tramonto dell'epoca dei castrati, non più adatti alla mimesi delle passioni femminili, e a consolidare, dall'altro, quello che poi sarebbe diventato, nel secolo successivo, un vero e proprio protagonismo femminile in materia di canto e di canto operistico anche se, proprio come accadde della regina incapace di dominare le proprie passioni e punita per questo, il borghese Ottocento esigerà che le eroine dell'opera siano vittime di se stesse, condannate a morte per aver trasgredito la morale dominante cedendo, colpevolmente, alla passione d'amore.

E Virgilio? Il poeta che, pur nell'umana compassione per i perdenti, riteneva che l'amore fosse una pericolosa follia, forse, avrebbe approvato: in fondo, il mondo dell'opera aveva dato ragione a lui.

<https://www.youtube.com/watch?v=PT-14RO6IiI> <sup>17</sup>

## **ASCOLTARE, RIFLETTERE, IMPARARE. IL METODO, GLI STRUMENTI, IL FINE.**

Realizzare una proposta di didattica della storia improntata alla trasversalità rispetto all'argomento storico in senso stretto, non è stata cosa semplice, anche perché nell'anno scolastico 2019 - 2020 il mio insegnamento, in quarta, come ho chiarito, era Latino. Ho dovuto, quindi, riflettere su alcune questioni di metodo per capire come realizzare a far comprendere alle mie studentesse il principio che volevo facessero proprio, quello, cioè, che, a prescindere dal punto di partenza, tutto è storia perché ogni esperienza umana è riconducibile alla storia, la racconta e la ripropone, viva e presente, rendendola esperienza attuale. Mi sono ispirata, con audacia e presunzione, lo confesso, a quello che Luciano Allegra ha definito il paradigma delle "Annales", in particolare alla "rottura delle barriere fra le discipline" (Allegra 1994). Rompere le barriere fra le discipline significa promuoverne il dialogo, mostrare come non si possa prendere in considerazione l'insegnamento di una disciplina umanistica, che è esperienza umana, senza metterla in connessione con la storia, che è "disciplina completa e il faro dell'umanità" (Borghi 2016).

L'interdisciplinarietà e l'interconnessione, quindi, sono gli elementi che mostrano la dinamicità e la perenne attualità della storia e, mettendo sotto un riflettore aspetti anche poco consueti o poco frequentati, almeno in ambito scolastico, coinvolgono gli studenti in un "viaggio" personale alla scoperta di scenari inediti, li conducono oltre i limiti di un manuale o di una programmazione e fanno capire che la storia è un percorso

affascinante, ricco di sfumature, a patto che lo si esplori attraverso un'indispensabile pluralità di chiavi interpretative.

Questo è il macro - obiettivo che mi sono posta e per realizzarlo, secondo i contenuti esposti all'inizio di questo lavoro, ho utilizzato due chiavi interpretative: la parola, con la quale si racconta il mito di Didone e, soprattutto, la musica che, in tempi storicamente definiti, lo ha rivestito.

Secondo Dondarini (2007):

"le espressioni musicali costituiscono [...] fonti *sui generis* in quanto, come le altre, testimonianze di condizioni, usi e aspirazioni dei loro periodi e contesti ma al tempo stesso diffusori di messaggi che con tali contesti possono interagire fino a contribuire a mutarli [...] attestando i climi, le situazioni, gli ideali che li generarono [...]".

Dopo aver discusso e riflettuto con le studentesse sulle evidenti, innegabili interconnessioni tra musica, letteratura e storia, e aver fatto loro comprendere come le prime siano appunto *fonti*, trasversali o alternative fin che si vuole, che consentono, però, la lettura e la comprensione del *mood* storico che ne ha permesso l'esistenza in *quel* tempo e in *quella* forma (Bloch 1998), ho proposto alle studentesse dei brani tratti dalle opere che hanno avuto in Didone la protagonista e nella sua vicenda letteraria l'ispirazione; ho scelto quelle, tra le molte proposte presenti in rete, che univano l'ascolto alla visione della messa in scena, per cercare di suscitare, con l'emozione conseguente, la voglia di saperne di più, la capacità di rintracciare gli elementi che, come le tessere di un *puzzle*, componessero e rendessero il più possibile nitido il disegno storico sotteso.

Tutti i brani proposti sono stati preventivamente, e ampiamente, spiegati e contestualizzati, tranne uno, il primo, del quale ho proposto solo l'ascolto, senza le immagini. Dopo l'ascolto, grazie all'attività di *brainstorming*<sup>18</sup> le studentesse hanno esposto a ruota libera le emozioni provate e quando hanno capito, con un certo stupore, che l'esecuzione ascoltata proveniva da voci maschili, hanno potuto cominciare a mettere insieme tutti gli elementi che avevano a disposizione, a ricostruire la temperie storica di quel brano, il XVI secolo, e riflettere su aspetti ai quali non avevano mai pensato di attribuire significato, come, ad esempio, sulle ragioni sociali, religiose, culturali, partendo da un argomento al quale non avrebbero mai pensato, ovvero l'esclusione delle donne dal canto<sup>19</sup>, rendendosi conto di come tutto ciò abbia avuto un tempo, un'origine e delle conseguenze, né più né meno di altri fatti ed eventi storici ai

quali, in una didattica scolastica della storia, si tende ad attribuire un peso ed una significatività maggiori. Aperta questa prima porta, è stato quasi naturale, per le studentesse, provare la forte curiosità di aprire anche le altre porte per ascoltare, riflettere, imparare.

Porre al centro dell'azione didattica queste proposte microstoriche (Borghi 2016) significa, a mio avviso, fornire strumenti utili per comprendere che la storia è simile ad uno specchio d'acqua nel quale venga gettato un sasso: ogni cerchio che si crea, grande o piccolo che sia, ha senso in sé ma fa indubitabilmente parte di quello specchio d'acqua, ne condivide l'essenza. Il sasso turba la superficie dell'acqua ma ci fa capire che quella superficie è mobile, è viva, non è data una volta per tutte. Ben venga, quindi, il sasso della curiosità, del dubbio che turba la calma piatta della narrazione "da manuale" e costringe gli studenti ad interrogarsi sulla storia, li sollecita a non accontentarsi, allarga gli orizzonti della loro riflessione e consegue un apprendimento certamente più attivo e duraturo, il che dovrebbe essere la finalità della scuola stessa.

Proseguendo nel loro "viaggio", tra storia, letteratura e musica le studentesse hanno imparato sempre più a problematizzare, a ragionare come fa un ricercatore, che guarda oltre il limite, indaga fatti ed eventi storici, li mette in relazione e ne ascolta il dialogo fecondo.

Quali strumenti fornire per implementare la cassetta degli attrezzi degli studenti, il bagaglio di viaggiatori nel tempo e nella storia? Nel nostro caso, abbiamo fatto ricorso ai manuali in uso a scuola, certamente strumenti indispensabili per costruire una base di competenze di partenza, alle risorse offerte dalla rete<sup>20</sup>, alla LIM presente in classe, a materiali di approfondimento, che ho fornito dapprima scegliendoli di mia iniziativa, poi agendo in collaborazione con le studentesse, che mi hanno sempre più sollecitato con il loro interesse e le loro domande.

Infine, dopo le opportune verifiche, sia *in itinere* sia al termine del percorso<sup>21</sup>, occorre dire che il progetto ha attivato anche alcune competenze di cittadinanza<sup>22</sup>

- *comunicare* (nella madre lingua e in lingua straniera)<sup>23</sup>
- *collaborare e partecipare*
- *agire in modo autonomo e responsabile*
- *acquisire e interpretare le informazioni*
- *individuare collegamenti e relazioni*
- *imparare ad imparare*

che possono essere compendiate in *competenze sociali e civiche* e sostenute da *competenze*

*digitali.*

Leggere la storia, usando letteratura e musica come chiavi interpretative, ha dunque aiutato le mie studentesse a comprendere sempre meglio diverse epoche storiche, a interrogarne il paradigma culturale, a comprendere che si può *fare* storia trasversalmente, partendo da argomenti apparentemente lontani o estranei, per scoprire indizi, tracce, permanenze e scostamenti, e imparare che la storia non è una noia chiusa dentro il manuale, ma è viva e presente, se solo si sposta un po' lo sguardo e si osserva, oltre i confini, oltre gli steccati consueti, forse rassicuranti ma, inevitabilmente, sempre più stretti.

## CONCLUSIONI

Giunti a questo punto, ci si può legittimamente chiedere se un'esperienza di questo tipo sia replicabile, in altri contesti e in altri livelli scolastici. La risposta è sì. Si tratta di un'esperienza replicabile, proprio perché esce dai limiti "disciplinari" e permette di fruire, fluidamente, dell'esperienza della storia.

Credo che proporre una didattica della storia così concepita, aiuti lo sviluppo del pensiero critico e metta gli studenti in grado di aprire tutti i "cassetti" che contengono le informazioni, per farle dialogare tra loro, mettendo in luce scenari sempre nuovi perché sono il frutto di una comprensione efficace e di un confronto, sempre proficuo, tra discipline diverse. In ogni ordine e grado di scuola si può, quindi, sviluppare una proposta didattica improntata alla trasversalità, nella quale il docente può mettere in gioco le proprie competenze, e passioni, adattandole all'età e all'esperienza scolastica dei propri allievi. Nel mio caso, oltre che alla mia passione per la musica, ho fatto appello alla mia formazione personale, che è sia filologica sia storica, e questa formazione mi ha insegnato che ogni esperienza umana è un'esperienza storica e che ogni individuo, anche se non lo sa, è prodotto e produttore di storia. La musica, così come la letteratura, è certamente esperienza umana, storica e filologica insieme, parla all'essere umano, toccandolo nelle sue corde più profonde, e lo accompagna, in qualche modo, alla ricerca e alla scoperta di se stesso, del proprio *essere nella storia*.

Ero convinta allora, e lo sono ancora oggi, dell'efficacia di una didattica della storia trasversale, metodologia flessibile al punto che ogni docente la può riprendere, modellare, riempire dei contenuti che ritiene più efficaci per i propri studenti e intraprendere con loro un viaggio ricco di meraviglie, a patto di essere disposti ad un

gioco di squadra.

La proposta didattica che ho descritto è stata efficace soprattutto perché il gruppo classe, con il quale ho lavorato, è sempre stato propositivo, collaborativo e interessato, le studentesse non si sono mai sottratte ad alcuno stimolo, per quanto, di primo acchito, potesse suonare strano, ma l'hanno accettato e hanno saputo farne buon uso.

Sono stata molto fortunata perché, insieme, l'abbiamo compiuto quel viaggio affascinante, durante il quale le ragazze si sono fidate e affidate e, per questo, le ringrazio.

## BIBLIOGRAFIA

- Allegra, L. (1994). Il paradigma delle "Annales". In N. Recupero & G. Todeschini, *Introduzione all'uso delle riviste storiche* (pp. 55 – 60). LINT.
- Bianconi, L. & Pestelli, G. (a cura di) (1987). *Storia dell'opera italiana*. EDT.
- Bloch, M. (1998). *Apologia della storia*. Einaudi.
- Borghi, B. (2008). *Le fonti della storia tra ricerca e didattica*. Pàtron.
- Borghi, B. (2016). *La Storia. Insegnare, apprendere, comunicare*. Pàtron.
- Braudel, F. (1980). *Scritti sulla storia*, Mondadori.
- Brescia, G. (2012). *Anna soror e le altre coppie di sorelle nella letteratura latina*, Pàtron.
- Brusa, A. (1991). *Il laboratorio di storia*. La nuova Italia.
- Casanova, C. & Lagioia V. (a cura di) (2014). *Genere e Storia: percorsi*. Bononia University Press.
- De Caro, G., (2006). *Euridice. Momenti dell'Umanesimo civile fiorentino*, Ut Orpheus.
- Dondarini, R. (2007). *L'albero del tempo. Motivazioni metodi e tecniche per apprendere e insegnare la storia*. Pàtron.
- Dorsi, F. & Rausa, G. (2000) *Storia dell'opera italiana*. Bruno Mondadori.
- Frattali, A., (2016). La Didone metastasiana sulle scene milanesi. *Mantichora, Periodico del Centro internazionale di Studi sulle Arti Performative*, 6.
- Gallarati, P. (1984). *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*. EDT.
- Geary, P. J. (2018). *In principio erano le donne. Miti delle origini dalle Amazzoni alla Vergine Maria*. Carocci.
- Gelli, P. (a cura di) (1996). *Dizionario dell'opera*. Baldini & Castoldi.
- Borghi, B., & Dondarini, R. (2019). Un Manifesto per la Didattica della Storia. *Didattica Della Storia – Journal of Research and Didactics of History*, 1(1), 1-20.

Scott, J. W. (2013). *Genere, politica, storia*. Viella.

Traina, A. (1986). *Poeti latini (e neolatini)*, Pàtron.

Valerio, A. (2016). *Donne e chiesa*. Carocci.

Zarri, G. (1996). *La memoria di lei. Storia delle donne, storia di genere*. S.E.I.

---

<sup>1</sup> Non ho affrontato in classe il mito di Arianna abbandonata: qui, però, corre l'obbligo, per completezza di informazioni, di ricordare come questo mito sia stato magistralmente messo in musica da Claudio Monteverdi, autore di un'opera, purtroppo perduta, del 1609, l'*Arianna*, di cui è rimasto il celebre Lamento "Lasciatemi morire", rielaborato polifonicamente dallo stesso Monteverdi nel *Sesto libro dei Madrigali*, e travestito con testo religioso (monodico) nel *Pianto della Madonna*.

<sup>2</sup> Si tratta del madrigale *At trepida et coeptis immanibus effera Dido*, composto probabilmente nel 1556, pubblicato a Parigi, per i tipi di Pierre Attaignant, all'interno del *Sixsieme Livre de Chansons*.

<sup>3</sup> Nel dipinto di Caravaggio *Il suonatore di liuto*, (in entrambe le versioni, quella del 1596 e quella del 1597) lo spartito del suonatore è una composizione di Arcadelt.

<sup>4</sup> Ci sono, comunque, eccezioni a questa prassi, ad esempio una *Didone* di Andrea Mattioli, su libretto di Paolo Moscardini, rappresentata a Bologna nel 1656.

<sup>5</sup> Nato a Crema il 14 febbraio 1602, Francesco Caletti, questo il suo vero nome, studia nella sua città natale dove viene notato da Federico Cavalli, governatore di Crema che, al termine del proprio incarico, conduce con sé a Venezia il giovane che, da adulto, inizierà ad usare il cognome "Cavalli" in segno di gratitudine per il proprio benefattore che, conducendolo a Venezia, gli aprì la strada per la carriera musicale.

<sup>6</sup> L'avvocato e poeta veneziano Gian Francesco Busenello scriverà per Monteverdi il libretto de *L'incoronazione di Poppea*, ultima opera monteverdiana, andata in scena al Teatro dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia nella stagione di carnevale del 1643, pochi mesi prima della scomparsa del grande musicista cremonese.

<sup>7</sup> Reperibile sul sito [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it), pag. 4/72.

<sup>8</sup> Nel libretto, reperibile in [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it), alla pag. 70 si legge la conclusione lieta della vicenda: *Tutti due: Godiam dunque godiamo/sereni i dì, e ridenti/né pur pronunciamo/il nome de' tormenti*.

<sup>9</sup> All'interno della rappresentazione ci sono numerose danze e si dà grande importanza alla scenografia, infatti Josias Priest, direttore del collegio, era maestro di danza e coreografo. Quanto alla scrittura per voci femminili, la stessa prassi era seguita, ad esempio, da Antonio Vivaldi nella produzione musicale destinata alle ospiti del Conservatorio di Venezia.

<sup>10</sup> Questa ipotesi si dice suffragata dal coro *When monarchs unite*.

<sup>11</sup> Nel secondo atto dell'opera, Scena 1<sup>a</sup> la Maga annuncia alle Streghe il proposito di rovinare Didone e la città da lei fondata: *The Queen of Carthage/whom we hate/as we do all in prosp'rous state/ere sunset/shall most wretched prove/depriv'd of fame/of life/ and love*. Anche nella presenza della Maga e delle Streghe, peraltro figure molto presenti nella drammaturgia inglese, basti pensare, ad esempio, al *Macbeth*, si è voluto rintracciare un motivo politico riferito a Giacomo II Stuart, ultimo re cattolico d'Inghilterra: le Streghe simboleggerebbero i perfoli cattolici che con l'inganno convincono Giacomo - Enea ad abbandonare l'amata Didone - Inghilterra.

---

<sup>12</sup> L'aria, solistica, presentata alla classe nell'interpretazione molto suggestiva di Joyce Di Donato, si compone di recitativo e aria vera e propria.

<sup>13</sup> Marianna Benti Bulgarelli, soprano, era soprannominata la Romanina per la sua nascita a Roma. Il soprano romano cantò a Napoli, nel 1719, come primadonna, nella cantata *Gli orti espediti*, scritta da Metastasio e musicata da Porpora. L'autore dei versi era rimasto anonimo, ma lei non si diede pace fino a quando non ne scoprì l'identità. Una volta scoperto chi fosse l'autore, lo persuase ad abbandonare la professione legale e a trasferirsi nella sua casa. Grazie alla protezione della Benti Bulgarelli, Metastasio, che a lei pensò per creare il personaggio di Didone, poté entrare in contatto con i maggiori artisti dell'epoca. Quando egli diventò poeta cesareo, nel 1734, la donna, ormai ritiratasi dalle scene, volle raggiungerlo a Vienna, ma morì durante il viaggio, dopo aver lasciato a Metastasio tutta la propria eredità.

<sup>14</sup> In [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it), p. 4/67

<sup>15</sup> *Ibidem*. Nel libretto, atto terzo, scena ventesima, si svolge un drammatico colloquio tra Didone e Selene, nel quale Selene confessa alla sorella di amare Enea “deh, modera il tuo sdegno, anch'io l'adoro/e soffro il mio tormento”; Didone, furibonda, caccia la sorella dalla propria presenza “dagli occhi miei t'invola [...]” e da quel momento la considererà una nemica in più. In [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it), pp. 60 - 64

<sup>16</sup> Il libretto di Metastasio era stato scritto pensando più ad attori che a cantanti e la stessa Marianna Benti Bulgarelli, “musa” di Metastasio, era più attrice che cantante. Nelle revisioni ottocentesche “Anche se la gran parte della versificazione originaria restava immutata, l'equilibrio metastasiano fu tuttavia spezzato[...]Veniva meno 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[...]” (Frattali 2016, p. 13).

<sup>17</sup> In quest'aria, dalla *Didone abbandonata* di Mercadante, in realtà, Didone non canta. L'aria tuttavia, mi sembra molto rappresentativa della mentalità ottocentesca: è Iarba che, blandendo e minacciando Didone, le paventa l'imminente distruzione di Cartagine, se Didone non si piegherà al suo volere, sposandolo; non lascia alla regina alcuna scelta, se non quella di accettare la punizione, decisa da Iarba stesso, per la propria incapacità di sottrarsi ad un amore distruttivo. L'uomo è giudice e giuria di una donna che, non accettando di sottomettersi, si pone fuori dal proprio ruolo morale e sociale, meritando, per questo, la morte, l'unico evento che può redimerla.

<sup>18</sup> Il *brainstorming* è stato il primo passo di "restituzione" dal punto di vista metodologico. Ad esso si sono gradualmente aggiunti l'approccio dialogico, il metodo euristico guidato, il *cooperative learning*, senza dimenticare, naturalmente, la lezione frontale, indispensabile per sorreggere e potenziare l'autonomia delle studentesse nel padroneggiare quanto andavano apprendendo.

<sup>19</sup> È irrinunciabile, a mio avviso, proporre nella didattica la prospettiva di genere: a scuola, per un insegnamento davvero efficace della storia, come di altre discipline, si dovrebbe tenere sempre ben presente questo aspetto.

<sup>20</sup> Mi riferisco, in particolare, alle tante e differenti proposte offerte da YouTube.

<sup>21</sup> Le verifiche *in itinere* sono state orali, mentre al termine del percorso la verifica è stata scritta, in forma di relazione.

---

<sup>22</sup> Con il D.M. n. 139 del 22 agosto 2007 le competenze chiave europee sono confluite nelle otto competenze di cittadinanza attiva, da acquisire al termine dell'istruzione obbligatoria.

<sup>23</sup> Questa competenza è debitrice dell'aspetto letterario della proposta didattica, laddove anche il Latino può essere considerato lingua straniera. Inoltre, la classe con cui ho lavorato rientrava nel percorso IGCSI, un particolare percorso che prevede un robusto potenziamento nella conoscenza e nella pratica della lingua inglese, secondo gli standard Cambridge.