

lunedì 15 settembre 2003  
ore 21

Teatro Carignano

**The Sixteen**  
**The Symphony of Harmony**  
**and Invention**  
**Harry Christophers, direttore**



## **Henry Purcell**

(1659?-1695)

*Incidental Music* da *Abdelazer*

*Love's Goddess sure was blind*

ode per il compleanno della Regina Maria  
su versi di Charles Sedley

**Libby Crabtree**, *soprano*

**Simon Berridge**,

**Andrew Carwood**, *tenori* (The Sixteen)

**Simon Birchall**, *basso* (The Sixteen)

\* \* \*

*Dido and Aeneas*

opera in tre atti in forma semiscenica  
su libretto di Nahum Tate

Dido	<b>Susan Bickley</b> , <i>mezzosoprano</i>
Belinda	<b>Elizabeth Cragg</b> , <i>soprano</i>
Seconda Donna	<b>Julie Cooper</b> , <i>soprano</i>
Prima Strega	<b>Emily Benson</b> , <i>soprano</i>
Seconda Strega	<b>Libby Crabtree</b> , <i>soprano</i>
Spirito	<b>Kirsty Hopkins</b> , <i>mezzosoprano</i>
Maga/Marinaio	<b>Richard Suart</b> , <i>baritono</i>
Aeneas	<b>Jonathan Arnold</b> , <i>basso</i>

regia di **Aidan Lang**

**The Sixteen**

**The Symphony of Harmony  
and Invention**

**Harry Christophers**, *direttore*

**The Sixteen** è uno dei gioielli della musica britannica. Internazionalmente riconosciuto come uno dei gruppi corali migliori del nostro tempo, è apprezzato per le sue esecuzioni che uniscono chiarezza e precisione a bellezza e intensità drammatica. La formazione concentra la propria attività sull'eredità della polifonia inglese antica, sui capolavori del Rinascimento e del Barocco e su una scelta di opere corali del ventesimo secolo. Per l'esecuzione di lavori su più ampia scala, il coro è affiancato dalla sua orchestra, **The Symphony of Harmony and Invention**, attraverso la quale Harry Christophers apporta nuove letture approfondite alle musiche di Purcell, Monteverdi, Bach e Händel.

Il coro e l'orchestra godono ormai di notorietà a livello mondiale. Si sono esibiti nelle sale e nei festival più importanti, dal Brasile al Giappone. Prestigiosi alcuni inviti che hanno consentito esibizioni a Aix-en-Provence, Aldeburgh, Fiandre, Granada, Praga, BBC Promenade Concerts di Londra, Festival di Salisburgo, Sydney Opera House, Festival di Brisbane e Concertgebouw di Amsterdam. Nel 2000 The Sixteen ha realizzato un pellegrinaggio corale alle più belle cattedrali inglesi, riportando alla sua sede originaria la musica dell'epoca precedente alla Riforma scritta per questi edifici. Quest'iniziativa ha avuto un enorme successo di pubblico.

**Harry Christophers** è noto a livello internazionale in qualità di direttore di The Sixteen. Con loro e con l'orchestra è apparso in molti dei più famosi festival mondiali; ha diretto la formazione in Europa, America e Asia, guadagnandosi ampia notorietà per il suo lavoro sulla musica rinascimentale, barocca e del ventesimo secolo e per i suoi significativi contributi nel campo delle incisioni di questo repertorio.

Riconosciuto come uno dei direttori britannici di maggior talento della sua generazione, ha iniziato a far musica come corista, quindi ha proseguito gli studi al Magdalen College di Oxford, dove nel 1977 ha fondato The Sixteen. L'Orchestra è poi seguita nel 1986.

Oltre al suo lavoro con The Sixteen, Harry Christophers è molto impegnato come direttore ospite e lavora con alcune tra le principali orchestre europee, tra cui la Beethoven Academie del Belgio, la Deutsche Kam-

merphilharmonie, la Northern Sinfonia, la English Chamber Orchestra, la Tapiola Sinfonietta della Finlandia, la Danish Radio Symphony, la BBC Philharmonic.

Sempre più impegnato nella direzione d'opera, lo scorso anno ha diretto The Sixteen con l'orchestra nella nuova produzione dell'Opera di Lisbona de *Il ritorno di Ulisse in Patria* di Monteverdi, che segue il successo dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck nel 1996 presso lo stesso teatro.

Dopo aver completato gli studi presso la Oxford University e la Royal Academy of Music, **Jonathan Arnold** ha lavorato come solista con molte delle più importanti orchestre inglesi, fra cui Royal Philharmonic Orchestra, London Mozart Players, City of London Sinfonia, Scottish Chamber Orchestra, English Symphony Orchestra, Florilegium, Symphony of Harmony and Invention, Gabrieli Players. Nel 2003 è stato interprete principale della prima mondiale di *I Have Thee by the Hand, O Man* di Robin Walker in una produzione dal vivo di Radio Three dalla Manchester's Bridgewater Hall e del *Requiem* di Fauré con la BBC Philharmonic Orchestra. Fra i suoi ruoli operistici di successo ricordiamo Apollo nell'*Orfeo* di Monteverdi, Corydon in *The Fairy Queen* di Purcell, Azarius in *The Burning Fiery Furnace* di Britten, il Sagrestano in *Tosca*. I suoi prossimi impegni lo vedranno presente ai BBC Proms presso la Royal Albert Hall e al Three Choirs Festival di Hereford.

**Emily Benson** ha studiato musica presso la English National Opera e il Royal College of Music con Margaret Kingsley e Ashley Stafford. Grande interprete di musica sacra, ha al suo attivo titoli come *Israele in Egitto* di Händel, la Messa in si minore e l'Oratorio di Natale di Bach, *Solomon* di Händel, il *Gloria* di Vivaldi, il *Requiem* di Fauré. Sul palcoscenico è stata Barbarina ne *Le nozze di Figaro* di Mozart al Longborough Festival Opera e Dorinda nell'*Orlando* di Händel. Si è anche dedicata alla musica da camera, partecipando a recital di Lieder e di canzoni francesi e americane su testi di poeti contemporanei. Ha partecipato alle masterclass di Emma Kirkby, Sarah Walker, Michael Chance e Peter Harvey, e lavora spesso con Polyphony, Tenebrae, BBC Singers e The Cambridge Singers.

**Susan Bickley** è nata a Liverpool, ha studiato a Londra e ha debuttato a Firenze nell'*Orfeo* di Monteverdi, dando così sin dall'inizio un'impronta internazionale alla sua carriera. Fra i titoli al suo attivo troviamo *Albert Herring*, *Le nozze di Figaro*, *Peter Grimes*, *Don Giovanni*, *Boris Godunov*, *Il flauto magico*, *Falstaff*, *Der Rosenkavalier*, *Salome*, *L'incoronazione di Poppea*, *Lulu*. Collabora costantemente con London Symphony Orchestra, London Philharmonic, BBC Symphony, London Sinfonietta, Ensemble InterContemporain, Deutsche Kammerphilharmonie, Les Arts Florissants; ha lavorato con bacchette illustri come Andrew Davis, Oliver Knussen, Robert King, Gennadi Rozhdesvensky, William Christie. I suoi più recenti successi sono il *Requiem* di Ligeti al festival di Salisburgo e la *Missa Solemnis* di Beethoven a Vienna e Parigi.

**Julie Cooper** ha studiato inglese e musica alla Durham University. Dopo il diploma nel 1995, ha iniziato a lavorare come cantante professionista con gruppi come The Sixteen, The King's Consort, The Tallis Scholars e il Gabrieli Consort. Nel 1997 ha vinto una borsa di studio che le ha permesso di perfezionarsi con Julie Kenard alla Royal Academy of Music. Le sue interpretazioni più recenti includono il *Requiem* di Mozart alla Queen Elizabeth Hall, il *Solomon* di Händel alla Symphony Hall, la Messa in si minore di Bach presso St John's Smith Square e i *Carmina Burana* di Orff nella Cattedrale di Bristol. I suoi ruoli operistici comprendono Susanna de *Le nozze di Figaro*, Anne Truelove in *The Rake's Progress*, Fairy e Juno in *The Fairy Queen*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Vitellia in *La clemenza di Tito*; è inoltre conosciuta come interprete sensibile del repertorio cameristico antico e barocco.

**Libby Crabtree** ha iniziato a Cambridge nel Clare Chapel Choir una carriera quanto mai eclettica, che l'ha portata dai musical del West End di Londra ai gruppi di musica antica come The Sixteen, The Tallis Scholars e Polyphony, con i quali ha girato quasi tutto il mondo, compresi Giappone, Nuova Zelanda, Stati Uniti e Brasile. La collaborazione con Harry Christophers e The Sixteen l'ha portata a interpretare ruoli diversi come

l'Angelo nell'Oratorio di Natale di Bach, il *Te Deum* di Britten, *Cinq Rechants* di Messiaen. Trasferitasi in Scozia, la Crabtree si esibisce regolarmente nelle stagioni delle Associazioni corali – *Nelson Messe* di Haydn alla Caird Hall di Dundee, *Passione secondo Giovanni* di Bach alla Queen's Hall di Edimburgo – e appare spesso al Festival Internazionale di Edimburgo, ultimamente con Bryn Terfel in *Elijah* di Mendelssohn.

**Elizabeth Cragg** ha studiato musica grazie a una borsa di studio del Royal College of Music, e si perfeziona tuttora con Nick Powell. In teatro è stata Pamina ne *Il flauto magico* e Susanna ne *Le nozze di Figaro* di Mozart, Gretel in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck, Belinda in *Dido and Aeneas* di Purcell; numerose le sue interpretazioni nel campo della musica sacra: Messa in do minore e *Requiem* di Mozart, *Carmina Burana* di Orff, *Petite Messe Solennelle* di Rossini, *Messiah* di Händel, *Passione secondo Matteo* di Bach. In recital ha eseguito *On this Island* di Britten con Roger Vignoles, e si è esibita alla Purcell Room e al Victoria and Albert Museum: inoltre ha preso parte alla prima mondiale di *My Song Is Love Unknown* di Francis Pott al Southern Cathedrals Festival.

**Kirsty Hopkins** si è diplomata presso la Manchester University e ha proseguito gli studi al Trinity College, dove ha vinto l'Elizabeth Schumann Lieder Prize. Canta regolarmente in coro o come solista in numerosi ensembles, fra cui The Sixteen, Gabrieli Consort, Polyphony e Tenebrae. In concerto la Hopkins ha interpretato opere importanti come il *Messiah* di Händel, la *Passione secondo Giovanni* e la *Passione secondo Matteo* di Bach, mentre in teatro è stata Cupido in *King Arthur* e Didone in *Dido and Aeneas* di Purcell, Galatea in *Acis and Galatea* di Händel. Accanto al lavoro in campo classico, la Hopkins è una presenza costante nel panorama londinese della musica pop e delle colonne sonore da film.

**Richard Suart** è nato nel Lancashire e ha studiato a Cambridge e alla Royal Academy of Music. Le sue spiccate doti teatrali ne hanno fatto un acclamato interprete

di operette (indimenticabile il suo Ko-Ko nel *Mikado* di Gilbert e Sullivan) come *Il Pipistrello* di Strauss, *La vie Parisienne* e *l'Orfeo all'inferno* di Offenbach, senza trascurare il repertorio classico e tradizionale (Don Magnifico in *Cenerentola*, il Sacrestano nella *Tosca*, Antonio ne *Le nozze di Figaro*, Swallow nel *Peter Grimes*) e quello contemporaneo (*Ode a Napoleone* di Schönberg con l'Ensemble InterContemporain, la prima inglese di *Cheryomushki* di Šostakovič, il debutto al Festival di Salisburgo ne *Le Grand Macabre* di Ligeti). La sua versatilità lo ha anche portato a produrre un *one man show* di grande successo, una serata di canzoni, dialoghi, aneddoti che ha portato in tournée per tutto il Regno Unito, Irlanda, Medio Oriente e Sud Africa.

**F**ra le migliori attestazioni delle capacità di un compositore ci sono senza dubbio l'impegno e il rigore con cui egli si applica a lavori e a generi relativamente marginali, soprattutto se questo avviene nella piena maturità artistica e all'apice di una fulgida e rapida carriera musicale. È questo il caso del trentenne Purcell, che tra il 1690 e il 1695 compila una fitta serie di ottime musiche di scena (tredici in tutto) per spettacoli teatrali in prosa. Si tratta, come si usava all'epoca, di suite di brani di vario tono, dei quali è oggi difficile stabilire l'esatto ordine di esecuzione in scena, salvo che per l'ouverture iniziale, di solito il brano più elaborato musicalmente. Quella scritta per la tragedia *Abdelazer*, oltre che per l'evidente intento di introdurre l'atmosfera drammatica del testo teatrale tramite l'uso incisivo di tonalità minori, si distingue tra l'altro per la rinuncia al consueto incedere "alla francese", con stretti e solenni ritmi puntati, a vantaggio di una scrittura più fluente, a quartine di semicrome tra loro incatenate.

Negli stessi anni Purcell attendeva a importanti incarichi ufficiali, tra i quali non ultimo figura l'alto onore di essere prescelto per mettere in musica l'ode poetica per il compleanno della regina, uno dei maggiori eventi musicali dell'anno alla corte regale. Questo avvenne per ben sei volte di seguito, tra il 1689 e il 1694, a testimonianza del rilievo ormai acquisito dal compositore sulla scena musicale inglese. *Love's Goddess sure was blind* è l'ode del 1692, il cui testo, incline a un'intima confidenza più che a una roboante esaltazione, suggerisce a Purcell di escludere gli strumenti a fiato e di fare uso intensivo di tonalità minori, come nella bella ouverture in stile francese. Di assoluto rilievo è il duetto "Sweetness of Nature and true wit", che mostra una notevole assimilazione dello stile italiano nella logica e articolata costruzione armonica, preferita ai più consueti ostinati o schemi di danza.

Sfruttando l'incertezza di alcune coordinate storico-musicali, sul *Dido and Aeneas* di Purcell varrebbe la pena di scrivere un romanzo. Innanzitutto c'è da immaginare l'anno di composizione. Data l'epoca, spostare anche solo di due anni la creazione dell'opera non alimenterebbe unicamente le solite annose dispute musicologi-

che sull'evoluzione stilistica dell'autore, ma proietterebbe l'opera stessa su uno sfondo politico-sociale completamente differente. La prima circostanza in cui siamo certi che l'opera sia stata rappresentata, infatti, risale alla primavera del 1689, nel collegio femminile diretto da tale Josias Priest, scuola di ottima fama, con una forte inclinazione per il teatro (inclinazione perfino troppo marcata, se ci è rimasta una lettera nella quale il direttore viene bersagliato da una madre preoccupata dell'eccessiva risonanza data agli spettacoli della scuola). Ma il 1688, cioè l'anno precedente, è nientemeno che l'anno della "Gloriosa Rivoluzione", come gli inglesi chiamano la definitiva restituzione del trono d'Inghilterra al protestantesimo di stato e la decisiva riscossa delle rivendicazioni costituzionali del Parlamento, dopo quel trentennio di pressione assolutista e di deriva filocattolica attuate da Carlo II Stuart e dal figlio Giacomo II che gli storici chiamano Restoration (o Restaurazione), cioè il ritorno della monarchia seguito al ventennale interregno repubblicano (e puritano) di Cromwell. Giacomo II, in particolare, cresciuto durante l'esilio della monarchia inglese in Francia sotto l'ala protettrice di Luigi XIV, si dichiarava apertamente cattolico e fu tollerato come regnante solo finché non ebbe un figlio. Appena ciò accadde, nel 1688 appunto, l'opposizione parlamentare cavalcò il generale malcontento per offrire la corona inglese all'olandese (e protestante) genero di Carlo II, Guglielmo III d'Orange, in cambio della sottoscrizione di una dichiarazione che limitava costituzionalmente l'esercizio del potere regale. Per misurare l'asprezza dello scontro politico-religioso del momento, può essere utile ricordare che proprio in quegli anni il filosofo inglese John Locke portava al culmine una delle sue più importanti riflessioni politiche nella celeberrima *Lettera sulla tolleranza*, nella quale proponeva alcuni principi teorici che fungessero da base per un equilibrato rispetto della libertà di coscienza e di culto, ma si vedeva costretto comunque a bandire dalla società civile due precise categorie di persone intrinsecamente refrattarie a qualunque tolleranza: gli atei e i cattolici. I primi, perché non riconoscevano alcuna autorità divina dalla quale potesse discendere quella politica. I secondi, perché si sentivano sudditi di un sovrano straniero. Si tratta dunque di una cesura

di non poco conto, tanto nella storia inglese quanto nella vita e nell'attività del mondo musicale inglese dell'epoca. Ora, può benissimo darsi che il *Didò and Aeneas* sia stato scritto da Purcell precisamente per l'esecuzione nel collegio femminile di Mr. Priest e quindi, presumibilmente, pochi mesi prima, tra la fine del 1688 e l'inizio del 1689. Questo è ciò che si è creduto come un'evidenza per molto tempo. Recentemente, tuttavia, alcune circostanze hanno fatto mettere in discussione questo assunto. Innanzitutto, si ha notizia di altre opere (come il *Venus and Adonis* di Blow) che furono allestite dalla scuola di Mr. Priest dopo essere state presentate a corte, magari un paio d'anni prima. Si può dunque immaginare un percorso simile anche per il *Didò and Aeneas*, con necessaria retrodatazione dell'anno di composizione. Inoltre, se gli esecutori originari fossero stati davvero un gruppo, per quanto esperto, di studentesse, non si comprende perché Purcell abbia abbondato nell'utilizzo di ruoli maschili, che contano non solo Enea, com'è ovvio, ma anche il Marinaio, la Maga (concepita, con tutta probabilità, per un baritono travestito) e, a giudicare dalle tessiture, tre delle quattro parti corali (cosa che renderebbe maggioritaria la presenza maschile in un'opera scritta per una scuola femminile!). Se l'opera era destinata alla corte regale, però, era stata composta prima. Ma quanto prima? Prima o dopo la "Glorious Revolution"? E quindi: per quale corte regale, per quale re, per quale politica, per quale confessione religiosa? Nel romanzo, qui, diventano decisivi pochi mesi e la lettura allegorica della storia di Didone ed Enea, su cui qualcuno si è lodevolmente affaticato, può diventare ben più di una curiosità erudita.

Già nel tessuto politico sotteso all'impianto virgiliano del IV libro dell'*Eneide* Didone rappresenta la bellissima regina straniera (cartaginese e dunque, alla fine, nemica) che seduce il valoroso guerriero e condottiero, capo di popoli ed eroe di antica stirpe, distogliendolo dall'alto compito, impostogli dal comando divino, di fondare Roma. Per calare l'allegoria nell'Inghilterra del XVII secolo è necessario però scegliere come identificare i ruoli principali della vicenda. Se, ad esempio, Enea rappresenta Guglielmo III, come qualcuno ha sostenuto, allora stiamo assistendo alla celebrazione dell'eroica rinuncia di un più

facile e vicino regno (Cartagine, dunque l'Olanda) per assumere la guida di un nobile popolo (i Troiani, cioè gli Inglesi) che apre una nuova stagione di civiltà (la fondazione di Roma, o la rinnovata monarchia costituzionale). In questo caso l'intento encomiastico è chiaro, ma la trama allegorica presenta una lacuna nella difficoltà di trovare un riferimento per Didone. La regina Maria (per lei Purcell scrisse le sei *Odi per il compleanno della regina Maria*), sposa di Guglielmo III, infatti, ben lungi dall'essere sedotta e abbandonata, rappresenta il vincolo di sangue che permise la successione al trono inglese. Più probabile – se vogliamo perseguire una lettura di questo tipo – è che invece sotto le sembianze di Enea si celi Giacomo II, il sovrano cattolico cacciato dalla congiura parlamentare. In questo caso, l'opera tenta addirittura di rappresentare l'enorme tragedia che si profila per il popolo inglese se il sovrano (Enea, cioè Giacomo il cattolico) abbandona l'Inghilterra (la bella, potente e affezionata Didone) per scegliere Roma (e cioè il Papa e il partito papista inglese). Tanto più che, nell'opera di Purcell, il movente della separazione tra Enea e Didone non è un decreto divino, ma la malvagità allo stato puro (il cattolicesimo romano) della Maga (il Papa) che istiga le sue seguaci ostili a Didone (i papisti) a un crudele stratagemma per separare i due amanti (il popolo e il suo legittimo re). Qui l'intento diventa quasi una diffida politica o, volendo, persino una non troppo velata minaccia.

È proprio l'introduzione delle streghe la maggiore novità del mediocre – e, a tratti, incoerente – libretto di Nahum Tate rispetto alla fonte virgiliana, seguita poi, e spesso presupposta, per la maggior parte della trama. La sostituzione degli dèi omerici con le tenebrose forze del male doveva probabilmente servire a semplificare al massimo i ruoli tragici del dramma, benché poi a più riprese, nel corso dell'opera, ci si riferisca al Fato come forza suprema: talvolta, coerentemente, indicato come causa di sventura da Didone, che nulla sa delle trame ordite contro di lei con la magia nel ventre della terra; talvolta, meno coerentemente, richiamato dalle streghe come movente, quasi non bastasse la pura forza della malvagità, già sufficientemente gratuita. Si offre così al

pubblico una versione che, in definitiva, non oppone Didone ad Enea, e neppure, secondo i canoni del dramma storico dell'epoca, l'amore al dovere, bensì la regina cartaginese alle streghe malvagie che gioiscono della distruzione fine a se stessa. Ad Enea è affidata una parte poco più che marginale, stretto come si trova tra gli opposti antagonisti, tant'è che nell'opera non canta neppure un'aria (a meno che, ma non pare probabile, un'aria per lui non fosse prevista nella parte finale del II atto, andata perduta), ed è costretto a esprimersi al massimo in un paio di recitativi che solo la perizia magistrale di Purcell riesce a nobilitare. Didone, invece, domina la scena, ma è presentata fin dall'inizio in modo un po' eccessivo come una regina ipocondriaca e nevrotica che sente gravare su di sé un fato avverso, che non lascia spazio alla passione amorosa per l'eroe straniero, ma conduce inesorabilmente alla morte. Ed è proprio l'amore, che non può apparire accessorio in un soggetto come questo, il grande escluso dal dramma. Dopo la dichiarazione formale alla fine del I atto, Didone ed Enea vi fanno un riferimento quasi implicito solo quando ormai la separazione è inevitabile. Persino la tempesta che, con tutti i suoi valori simbolici, avvolgeva e scatenava la passione dei due amanti nella lezione virgiliana è qui banalmente ridotta a *escamotage* delle streghe per rovinare ai sovrani la caccia intrapresa insieme, della quale neppure si sfrutta il senso amoroso, ma si insiste su quello venatorio con il riferimento al mito di Atteone, tramutato in cervo da Diana e poi sbranato dai propri cani. Assai funzionale appare invece l'uso e la distribuzione degli interventi corali, abili punteggiature dell'azione e spesso culmini musicali della scena. In più casi troviamo proprio in questi brevi interventi anche degli spunti poetici, drammatici e gnomici di qualche peso (si pensi soprattutto, nel I atto, al coro *Cupid only throws the dart*, e nell'ultimo, al coro *Great minds against themselves conspire*).

Tuttavia il libretto di Nahum Tate non è fatto per resistere a un'analisi autonoma, bensì per fornire alla musica un'agile segmentazione dell'intreccio e una rappresentazione stilizzata degli attori, delle azioni e dei moventi. Questo obiettivo, nonostante i limiti evidenziati, è comunque colto in modo del tutto sufficiente, aggiungendo al

già ricco catalogo della storia della musica un altro caso nel quale la stilizzazione del testo favorisce al massimo la libertà del trattamento musicale, che compensa ampiamente le lacune di quello e le trasforma in oro. La precisione con cui Purcell interpreta di volta in volta la situazione drammatica, sempre approntando la più pertinente tecnica musicale, è il più corposo indizio della maturità compositiva dell'autore e di un magistero tecnico ormai acquisito (questo solo fatto, tra l'altro, deve spingere ad abbassare quanto più possibile la data di composizione dell'opera).

La prima aria di Didone può fungere da esempio significativo. La circolarità del *ground* (cioè della frase di quattro battute, al basso, ripetuta come ostinato) avvolge la regina nei meandri delle proprie inquietudini interiori, ma l'asimmetria delle frasi melodiche, che quasi mai coincidono con la regolarità di quello, seguono l'instabilità emotiva della regina, che geme, invoca, ma anche nasconde il suo tormento. E ancora un *ground*, questa volta però con le movenze di una lenta passacaglia, è la geniale ultima aria del dramma, con la quale la regina muore tra le braccia della sorella Belinda (la virgiliana Anna) infittendo languide appoggiature espressive e tese dissonanze non risolte sulla lenta, inesorabile discesa cromatica del basso – pochissime note per un'enorme concentrazione espressiva e drammatica. E non mancano, in felice alternanza, i momenti festosi, spesso risolti con pulsante passo coreutico, o i momenti coloristici, come gli arpeggi ribattuti agli archi per indicare l'arrivo del temporale, la risata sardonica (ma forse non abbastanza "infernale") del coro a commento della perfidia delle streghe, o il coro in forma di eco per suggerire la volta profonda della grotta in cui si compie l'incantesimo che scatenerà la tempesta. Ma, come spesso avviene, i punti che colpiscono maggiormente sono quelli in cui la tecnica è più forte, ma riesce a sparire facilmente sotto la naturalezza o l'intensità del flusso musicale. Sono luoghi talvolta non molto roboanti, ma sottili e complessi, in cui bisogna aguzzare l'occhio per scorgere la finezza del contrappunto, come nel duetto delle streghe che preparano il temporale, o nell'agile rincorsa delle voci che incitano a rifugiarsi in città (il coro *Haste, haste to town*), oppure per notare il fitto lavoro cromatico che anima spesso la

tensione dei recitativi, tutti necessari e perfettamente costruiti, o la drammaticità di pagine strumentali come quella, mirabile, in apertura del I atto (il Prologo dell'opera è andato, anch'esso, perduto).

Utilizzata con sapiente equilibrio per comporre un'opera completamente cantata, questa ricca tavolozza, nella quale la pomposità e la sonorità aulica della *drammatic opera* inglese si sposano con la cordialità melodica italiana, lusinga il palato moderno e piace al gusto attuale che sempre più esige unità e contaminazione tra le arti. Per l'epoca in cui apparve, invece, il *Dido and Aeneas* rappresenta una curiosa eccezione, testimonianza viva di una bizzarra e precoce sperimentazione estetica, forse neppure troppo gradita. Bisogna ricordare attentamente, infatti, che l'opera inglese di successo del tempo era per lo più un misto, variamente graduato, di prosa, musica, canto e danza e che l'estetica dominante perseguiva, secondo il lucido pragmatismo e la lineare razionalità tipicamente inglesi, il principio per cui i diversi sensi e le diverse facoltà andassero stimolate e soddisfatte una per volta. L'opera italiana, al contrario, era tutta cantata, ma si stabilizzava ormai su quella dualità recitativo/aria (azione/sentimento) che la rendeva all'incirca una bella collezione di pezzi di bravura vocale collegati da brandelli musicali e situazioni drammatiche stereotipati.

La grande riforma del teatro musicale doveva attendere ancora più di mezzo secolo per trovare in Gluck l'alfiere dell'unità drammatica, della coerenza e della semplicità di un disegno musicale che conducesse realmente, e dal di dentro, l'azione scenica. Qualcuno ha sostenuto che, nel *Dido and Aeneas*, Purcell aveva già fatto, e benissimo, tutto questo, con l'intuizione del grande autore che segue i destini delle forme musicali. E anche se sarebbe sempre auspicabile non trascinare a forza le opere fuori dal loro tempo, dalla piccola angolatura del nostro caotico secolo non possiamo non trovare anche in quella intuizione una ragione per gridare al capolavoro.

**Pietro Mussino**

*Love's Goddess sure was blind*

Symphony

Verse and ritornello

*Love's Goddess sure was blind this day  
Thus to adorn her greatest foe,  
And love's artillery betray  
To one that would her realm o'erthrow.*

Verse

*Those eyes that form that lofty mien,  
Who could for Virtue's camp design?  
Defensive arms should there be seen,  
No sharp, no pointed weapons shine.*

Verse

*Sweetness of Nature and true wit,  
High pow'r with equal goodness join'd,  
In this fair paradise are met,  
The joy and wonder of mankind.*

Verse and chorus

*Long may she reign over the Isle,  
Lov'd and ador'd in foreign parts,  
But gentle Pallas shield awhile  
From her bright charms our single hearts.*

Verse and ritornello

*May her blest example chase  
Vice in troops out of the land,  
Flying from her awful face,  
Like trembling ghosts when day's at hand.  
May her hero bring us peace,  
Won with honour in the field,  
And our home-bred factions cease,  
He still our sword and she our shield.*

Verse and ritornello

*Many such days may she behold,  
Like the glad sun without decay,  
May Time, that tears where he lays bold,  
Only salute her in his way.*

Chorus

*May she to heaven late return  
And choirs of angels there rejoice.*

Verse and chorus

*As much as we below shall mourn  
Our short, but their eternal choice.*

## *La dea dell'amore certo fu cieca*

Sinfonia

### *Strofa e ritornello*

La dea dell'amore certo fu cieca quel giorno  
per rendere così bella la sua più grande nemica,  
e consegnare le armi dell'amore  
a chi avrebbe rovesciato il suo trono.

### *Strofa*

Quegli occhi, quelle forme, quel nobile aspetto,  
chi poté destinarli all'accampamento della Virtù?  
Là si dovrebbero vedere solo armi di difesa  
e non strali affilati e appuntiti.

### *Strofa*

Dolcezza di natura e vero ingegno,  
alto potere con uguale bontà congiunto,  
in questo dolce paradiso si incontrano  
la gioia e lo stupore degli uomini.

### *Strofa e coro*

Possa regnare a lungo sull'Isola,  
amata e adorata tra le nazioni straniere,  
ma la gentile Pallade protegga  
i nostri cuori dal suo splendido fascino.

### *Strofa e ritornello*

Possa il suo benedetto esempio cacciare  
truppe di vizi fuori dalla nazione,  
che fuggano dal suo terribile sguardo  
come fantasmi spaventati al far del giorno.  
Possa il suo eroe portarci pace,  
vittorioso con onore sul campo,  
e possano cessare le contese interne,  
che egli acquieti le nostre spade, ella i nostri scudi.

### *Strofa e ritornello*

Possa ella vedere molti di questi giorni,  
come il pieno sole senza tramonto,  
possa il Tempo, che divora ciò che incontra,  
salutarla solo da lontano.

### *Coro*

Possa tornare in paradiso tardi  
e i cori angelici gioiscano

### *Strofa e coro*

tanto quanto noi quaggiù ci dormiremo  
di una dimora così breve, che però per loro sarà eterna.

(Traduzione di Pietro Mussino)

## **DIDO AND AENEAS**

### OVERTURE

### **ACT I**

*The Palace*

*Enter Dido, Belinda, and train*

#### **Belinda**

*Shake the cloud from off your brow,  
Fate your wishes does allow;  
Empire growing, pleasures flowing,  
Fortune smiles and so should you.*

#### **Chorus**

*Banish sorrow, banish care,  
Grief should ne'er approach the fair.*

#### **Dido**

*Ah! Belinda, I am press'd  
With torment not to be confess'd,  
Peace and I are strangers grown.  
I languish till my grief is known,  
Yet would not have it guess'd.*

#### **Belinda**

*Grief increases by concealing.*

#### **Dido**

*Mine admits of no revealing.*

#### **Belinda**

*Then let me speak; the Trojan guest  
Into your tender thoughts has press'd;  
The greatest blessing Fate can give,  
Our Carthage to secure and Troy revive.*

#### **Chorus**

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

#### **Dido**

*Whence could so much virtue spring?  
What storms, what battles did he sing?  
Anchises' valour mix'd with Venus' charms,  
How soft in peace, and yet how fierce in arms!*

# **DIDONE ED ENEA**

## OUVERTURE

### **ATTO I**

*Il palazzo*

*Entrano Didone, Belinda e seguito*

#### **Belinda**

Scuoti la nube dal tuo ciglio,  
Il fato adempie i tuoi voti:  
S'estende l'impero, abbondano i piaceri,  
La fortuna sorride, e tu pure dovresti.

#### **Coro**

Bandisci la tristezza, bandisci l'affanno,  
Mai dovrebbe il dolore appressarsi alla beltà.

#### **Didone**

Ah! Belinda, sono oppressa  
Da un tormento che non so confessare.  
La pace è ormai straniera per me.  
Languisco fin che nota sia la mia angoscia,  
Eppure non vorrei s'indovinasse.

#### **Belinda**

L'angoscia s'accresce dissimulandola.

#### **Didone**

La mia non vuol che si riveli.

#### **Belinda**

Ma lasciami parlare: l'ospite troiano  
È penetrato nei tuoi soavi pensieri:  
La più lieta sorte che il fato può concedere  
Per rafforzar Cartagine e far riviver Troia.

#### **Coro**

Quando i sovrani s'alleano, qual felicità per i loro stati!  
Trionfano insieme sui loro nemici e sul loro destino.

#### **Didone**

Donde poté nascere tanta virtù?  
Quali tempeste, quali battaglie non ci cantò?  
Il valore d'Anchise misto alle grazie di Venere:  
Sì soave in pace, eppur sì feroce in armi.

**Belinda**

*A tale so strong and full of woe  
Might melt the rocks as well as you.*

**Second woman**

*What stubborn heart unmov'd could see  
Such distress, such Piety?*

**Dido**

*Mine with storms of care oppress'd  
Is taught to pity the distress'd.  
Mean wretches' grief can touch,  
So soft, so sensible my breast;  
But ah! I fear, I pity his too much.*

**Belinda and second woman**

(repeated by Chorus)

*Fear no danger to ensue,  
The Hero loves as well as you,  
Ever gentle, ever smiling,  
And the cares of life beguiling,  
Cupid strew your path with flowers,  
Gather'd from Elysian bowers.*

(Aeneas enters with his train)

**Belinda**

*See, your Royal Guest appears;  
How godlike is the form he bears!*

**Aeneas**

*When, Royal Fair, shall I be bless'd  
With cares of love and state distress'd?*

**Dido**

*Fate forbids what you pursue.*

**Aeneas**

*Aeneas has no fate but your!  
Let Dido smile and I'll defy  
The feeble stroke of Destiny.*

**Chorus**

*Cupid only throws the dart  
That's dreadful to a warrior's heart,  
And she that wounds can only cure the smart.*

**Belinda**

Un racconto sì possente e colmo di sventure  
Fonderebbe le rocce, e anche te.

**Seconda donna**

Qual cuore ostinato assisterebbe impassibile  
A tanta pena, a tanta pietà?

**Didone**

Il mio, oppresso dalle tempeste del fato,  
Apprese ad aver pietà della miseria.  
Il dolore dei miseri infelici sa toccare  
Con sì tenera, intensa forza il mio petto,  
Ma, ah!, temo di aver troppa pietà del suo.

**Belinda e seconda donna**

*(poi il Coro)*

Non temer pericoli nel conquistarlo,  
L'eroe ama come tu ami.  
Sempre gentile, sempre sorridente,  
Dominando gli affanni della vita.  
Cupido cosparsè il tuo sentiero con fiori  
Raccolti nei luoghi ombrosi d'Eliso.

*(Entra Enea col seguito)*

**Belinda**

Ecco, ecco, compare il tuo ospite,  
La sua bellezza è quella d'un dio!

**Enea**

Quando, bellezza regale, sarò felice,  
Afflitto qual sono da affanni d'amore e di stato?

**Didone**

Lo vieta il fato quel che tu cerchi.

**Enea**

Enea non ha altro destino che te!  
Se Didone sorride, io sfiderò  
L'iniquo colpo del destino!

**Coro**

Solo Cupido lancia frecce  
Terribili al cuor d'un guerriero,  
E sol chi ferisce può lenire il dolore.

**Aeneas**

*If not for mine, for Empire's sake  
Some pity on your lover take;  
Ah! make not, in a hopeless fire,  
A hero fall, and Troy once more expire.*

**Belinda**

*Pursue thy conquest, Love; her eyes  
Confess the flame her tongue denies.*

[CIACCONA PER CHITARRA]

**Chorus**

*To the hills and the vales, to the rocks and the mountains,  
To the musical groves and the cool shady fountains,  
Let the triumphs of love and of beauty be shown,  
Go revel, ye Cupids, the day is your own.*

## THE TRIUMPHING DANCE

**ACT II**

*Scene 1: The cave*

*Enter Sorceress*

## PRELUDE FOR THE WITCHES

**Sorceress**

*Wayward sisters, you that fright  
The lonely traveller by night.  
Who, like dismal ravens crying,  
Beat the windows of the dying,  
Appear! Appear at my call, and share in the fame  
Of a mischief shall make all Carthage flame.  
Appear!*

(Enter Witches)

**First witch**

*Say, Beldame, say what's thy will.*

**Chorus**

*Harm's our delight and mischief all our skill.*

**Enea**

Se non per me, almen per l'impero,  
Abbi un po' di pietà del tuo amante:  
Ah! non far piombare in un disperato ardore  
Un eroe e Troia morire ancora una volta.

**Belinda**

Prosegui nella tua conquista, o caro: i suoi occhi  
Confessan la fiamma che la sua lingua nega.

[CIACCONA PER CHITARRA]

**Coro**

Fra colline e valli, fra rocce e montagne,  
Fra boschetti risonanti e fonti fredde ombrose,  
Si compiano i trionfi d'amore e di beltà.  
Tripudiate, o Amori; il giorno è vostro!

LA DANZA TRIONFALE

**ATTO II**

*Scena 1: La grotta*

*Entra la maga*

PRELUDIO DELLE STREGHE

**Maga**

Indocili sorelle, voi che atterrite  
Il solitario viandante nella notte,  
Voi che, urlando come lugubri corvi,  
Battete alle finestre del morente,  
Apparite al mio comando e partecipate al trionfo  
D'una malvagità che brucerà tutta Cartagine.  
Apparite!

*(Entrano le streghe)*

**Prima strega**

Di', megera, di', qual è il tuo volere?

**Coro**

Il danno è la nostra gioia, la malvagità tutta la nostra arte.

**Sorceress**

*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!*

**Chorus**

*Ha ha ha, ha ha ha!*

**Two witches**

*Ruin'd ere the set of sun?  
Tell us, how shall this be done?*

**Sorceress**

*The Trojan Prince, you know, is bound  
By Fate to seek Italian ground;  
The Queen and he are now in chase.*

**First witch**

*Hark! Hark! the cry comes on apace.*

**Sorceress**

*But when they've done, my trusty Elf  
In form of Mercury himself  
As sent from Jove, shall chide his stay,  
And charge him sail tonight with all his fleet away.*

**Chorus**

*Ha ha ha, ha ha ha!*

**Two witches**

*But ere we this perform,  
We'll conjure for a storm  
To mar their hunting sport,  
And drive 'em back to court.*

**Chorus in the manner of an echo**

*In our deep vaulted cell the charm we'll prepare,  
Too dreadful a practice for his open air.*

**ECHO DANCE OF FURIES**

*Scene 2: The Grove*

*Enter Aeneas, Dido, Belinda, and train*

**Ritornelle (Orchestra)**

**Maga**

La regina di Cartagine, che detestiamo,  
Poiché in lei si conciliano fortuna e potenza,  
Prima del tramonto affronterà dure prove,  
Priva di gloria, di vita e amore.

**Coro**

Ha ha ha, ha ha ha!

**Le due streghe**

Rovinata prima del tramonto del sole?  
Di' su, come avverrà tutto questo?

**Maga**

Il principe troiano, sapete, è costretto  
Dal fato a cercare l'italico suolo:  
La regina e l'eroe sono a caccia.

**Prima strega**

Senti! senti! giunge da presso il grido.

**Maga**

Ma quando torneranno alla reggia, il mio fido folletto  
Nelle sembianze di Mercurio  
Inviato da Giove, lo accuserà dell'indugio,  
E lo costringerà a salpare stanotte con tutta la flotta.

**Coro**

Ha ha ha, ha ha ha!

**Le due streghe**

Ma prima di compiere questo,  
Evocheremo una tempesta  
Che guasti la loro caccia,  
E li spinga di nuovo alla corte.

**Coro in forma di eco**

Nella nostra grotta profonda l'incantesimo prepareremo,  
Un rito troppo orribile per questi luoghi ameni.

DANZA ED ECO DI FURIE

*Scena 2: Il boschetto*

*Entrano Enea, Didone, Belinda e seguito*

**Ritornello** (*Orchestra*)

**Belinda**

(repeated by Chorus)

*Thanks to these lonesome vales,  
These desert hills and dales,  
So fair the game, so rich the sport,  
Diana's self might to these woods resort.*

**Second woman**

*Oft she visits this lone mountain,  
Oft she bathes her in this fountain;  
Here Actaeon met his fate,  
Pursued by his own hounds,  
And after mortal wounds  
Discover'd too late.*

A dance to entertain Aeneas by Didos' women.

**Aeneas**

*Behold, upon my bending spear  
A monster's head stands bleeding,  
With tushes far exceeding  
Those did Venus' huntsman tear.*

**Dido**

*The skies are clouded, bark! how thunder  
Rends the mountain oaks asunder.*

**Belinda**

(repeated by Chorus)

*Haste, haste to town, this open field  
No shelter from the storm can yield.  
(Exeunt Dido and Belinda and train)*

The Spirit of the Sorceress descends to  
Aeneas in the likeness of Mercury.

**Spirit**

*Stay, Prince and hear great Jove's command;  
He summons thee this night away.*

**Aeneas**

*Tonight?*

**Belinda**

*(poi il Coro)*

Grazie a queste valli solitarie,  
A questi deserti colli e anfratti,  
Buona è la caccia, copiosi i piaceri:  
Diana stessa frequenterebbe questi boschi.

**Seconda donna**

Sovente ella visita questa isolata montagna,  
Sovente ella si bagna in questa fonte,  
Qui Atteone incontrò il suo destino:  
Braccato dai propri cani,  
E per le mortali ferite  
Tropo, troppo tardi scoperte.

*Una danza per intrattenere Enea eseguita dalle damigelle di Didone.*

**Enea**

Vedi sulla mia lancia aggravata  
La testa sanguinante d'un mostro,  
Con zanne ben più formidabili  
Di quelle che straziarono il cacciatore di Venere.

**Didone**

Il cielo s'annuvola. Ascolta! ascolta! come il tuono  
Scuote le querce dei monti.

**Belinda**

*(poi il Coro)*

Presto, presto in città, quest'aperta campagna  
Non può dar riparo dalla tempesta.  
*(Escono Didone, Belinda e seguito)*

*Lo spirito della maga scende verso Enea con le sembianze di Mercurio.*

**Spirito**

Fermati, principe, e ascolta il comando del grande Giove,  
Egli ti chiama lungi da qui stanotte.

**Enea**

Stanotte?

### **Spirit**

*Tonight thou must forsake this land,  
The angry God will brook no longer stay.  
Jove commands thee, waste no more  
In Love's delights, those precious hours,  
Allow'd by th'Almighty Powers.  
To gain th'Hesperian shore  
And ruined Troy restore.*

### **Aeneas**

*Jove's commands shall be obey'd,  
Tonight our anchors shall be weigh'd.  
(Exit Spirit)  
But ah! what language can I try  
My injur'd Queen to pacify:  
No sooner she resigns her heart,  
But from her arms I'm forc'd to part.  
How can so hard a fate be took?  
One night enjoy'd, the next forsook.  
Yours be the blame, ye gods! For I  
Obey your will, but with more ease could die.*

## **ACT III**

*Scene 1: The ships*

*Enter Sailors*

### **PRELUDE**

#### **First sailor**

*(repeated by Chorus)*

*Come away, fellow sailors, your anchors be weighing,  
Time and tide will admit no delaying,  
Take a boozy short leave of your nymphs on the shore,  
And silence their mourning  
With vows of returning,  
But never intending to visit them more.*

#### **The sailors' dance**

*Enter Sorceress and Witches*

#### **Sorceress**

*See the flags and streamers curling,  
Anchors weighing, sails unfurling.*

### **Spirito**

Stanotte devi lasciar questa terra,  
Il dio irato non sopporterà un più lungo indugio.  
Giove ti comanda di non consumare più oltre  
In piaceri d'amore quest'ore preziose,  
Concesse dalle forze onnipotenti  
Per raggiunger la sponda esperia  
E riedificare la caduta Troia.

### **Enea**

Ubbidirò agli ordini di Giove,  
Stanotte si leveranno le ancore.  
*(Lo spirito esce)*  
Ma ah! che parole trovo  
Per placare la mia offesa regina?  
Ella m'ha appena donato il suo cuore,  
Ma son costretto a strapparmi dalle sue braccia.  
Come si può sopportare una sì dura sorte?  
Goduta per una notte, abbandonata nell'altra:  
Vostra sia la colpa, o dèi!  
Ubbidisco alla vostra volontà, ma con più gioia morirei.

## **ATTO III**

*Scena 1: Le navi*  
*Entrano i marinai*

### PRELUDIO

#### **Primo marinaio**

*(poi il Coro)*

Venite su, amici marinai, si levino le ancore,  
Tempo e marea non concedono indugi,  
Prendete un breve, ebbro commiato dalle vostre belle sulla riva,  
E rasserenate il loro lutto  
Con la promessa del ritorno,  
Ma senza pensiero di più rivederle.

#### **Danza di marinai**

*Entrano la maga e le streghe*

#### **Maga**

Ecco, garriscono insegne e pennoni,  
Si levano l'ancore, si spiegano le vele!

**First witch**

*Phoebe's pale deluding beams  
Gilding o'er deceitful streams.*

**Second witch**

*Our plot has took,  
The Queens' forsook.*

**Two witches**

*Elissa's ruin'd, ho, ho!  
Our plot has took,  
The Queen's forsook, ho, ho!*

**Sorceress**

*Our next motion  
Must be to storm her lover on the ocean!  
From the ruin of others our pleasures we borrow;  
Elissa bleeds tonight,  
And Carthage flames tomorrow.*

**Chorus**

*Destruction's our delight,  
Delight our greatest sorrow!  
Elissa dies tonight,  
And Carthage flames tomorrow. Ha, ha!*

## THE WITCHES' DANCE

Jack o' Lantern leads the sailors out of their  
way among the enchantresses

*Scene 2: The palace*

*Enter Dido, Belinda, and train*

**Dido**

*Your counsel all is urg'd in vain,  
To Earth and Heaven I will complain!  
To Earth and Heaven why do I call?  
Earth and Heaven conspire my fall.  
To Fate I sue, of other means bereft,  
The only refuge for the wretched left.*

(Enter Aeneas)

### **Prima strega**

I pallidi, ingannevoli raggi di Febo  
Indorano le fallaci correnti.

### **Seconda strega**

È riuscita la nostra congiura,  
La regina è perduta!

### **Le due streghe**

Elissa è rovinata! Ho, ho!  
È riuscita la nostra congiura,  
La regina è perduta! Ho, ho!

### **Maga**

La nostra prossima mossa  
Sarà d'assalire il suo amato sull'oceano.  
Troviamo la nostra gioia nell'altrui rovina,  
Elissa sanguina stanotte, e Cartagine brucia domani.

### **Coro**

La distruzione è il nostro piacere,  
L'altrui piacere è il nostro maggior affanno,  
Elissa sanguina stanotte,  
E Cartagine brucia domani! Ha, Ha!

### DANZA DELLE STREGHE

*Il fuoco fatuo conduce i marinai alla deriva  
tra le streghe*

*Scena 2: Il palazzo*

*Entrano Didone, Belinda e seguito*

### **Didone**

È inutile ogni tuo consiglio:  
Voglio lagnarmi con terra e cielo.  
Ma perché m'appello a terra e cielo,  
Se terra e cielo cospirano alla mia fine?  
Priva d'ogn'altro rimedio, ricorro al destino,  
Il solo rifugio concesso agli infelici.

*(Entra Enea)*

**Belinda**

*See, Madam, see where the Prince appears;  
Such sorrow in his look he bears,  
As would convince you still he's true.*

**Aeneas**

*What shall lost Aeneas do?  
How, Royal Fair, shall I impart  
The God's decree, and tell you we must part?*

**Dido**

*Thus on the fatal banks of Nile,  
Weeps the deceitful crocodile;  
Thus hypocrites, that murder act,  
Make Heav'n and Gods the authors of the fact.*

**Aeneas**

*By all that's good...*

**Dido**

*By all that's good, no more!  
All that's good you have forswore.  
To your promis'd empire fly,  
And let forsaken Dido die.*

**Aeneas**

*In spite of Jove's commands, I'll stay,  
Offend the Gods, and Love obey.*

**Dido**

*No, faithless man, thy course pursue;  
I'm now resolv'd as well as you.  
No repentance shall reclaim  
The injur'd Dido's slighted flame,  
For 'tis enough, what'er you now decree,  
That you had once a thought of leaving me.*

**Aeneas**

*Let Jove say  
What he will, I'll stay!*

**Dido**

*Away, away! No, no, away!*

**Aeneas**

*No, no, I'll stay, and Love obey!*

**Belinda**

Ecco, signora, s'appressa il principe:  
Sì grande è l'affanno che porta nei suoi sguardi  
Da convincerti ch'è ancora fedele.

**Enea**

Che farà il misero Enea?  
Come, mia bella regina, t'annuncerò  
Il decreto del dio, e ti dirò che dobbiam partire?

**Didone**

Come sulla fatale sponda del Nilo  
Piange il falso coccodrillo,  
Così gl'ipocriti, rei d'assassinio,  
Chiaman cielo e dèi responsabili del fatto.

**Enea**

Per tutto quel bene...

**Didone**

Per tutto quel bene... non più!  
A tutto quel bene tu fosti spergiuro.  
Vola al tuo promesso impero  
E lascia morire l'abbandonata Didone.

**Enea**

Ad onta del comando di Giove, io resterò:  
oltraggio gli dèi, e ubbidisco ad Amore.

**Didone**

No, mentitore, prosegui per la tua via,  
Ora io son risoluta come te.  
Nessun pentimento ridesterà  
Una pur piccola fiamma nell'offesa Didone,  
Ché – qualunque sia ora il tuo pensiero – mi basta  
Ch'una sola volta hai meditato di lasciarmi.

**Enea**

Dica Giove  
Quel che vuole, io resterò!

**Didone**

Via, via! No, no via!

**Enea**

No, no, io resterò, e ubbidirò ad Amore!

**Dido**

*To Death I'll fly  
If longer you delay;  
Away, away!...*

(Exit Aeneas)

*But death, alas! I cannot shun;  
Death must come when he is gone.*

**Chorus**

*Great minds against themselves conspire,  
And shun the cure they most desire.*

**Dido**

*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.*

Cupids appear in the clouds o'er her tomb

**Chorus**

*Whith drooping wings ye Cupids come,  
And scatter roses on her tomb,  
Soft and gentle as her heart.  
Keep here your watch, and never part.*

**Didone**

Correrò alla morte  
Se ancora tu indugi,  
Via, via!...

*(Enea esce)*

Ma la morte, ahimé! non posso evitarla:  
La morte deve giungere quand'egli è partito.

**Coro**

I nobili cuori rovinan se stessi,  
E fuggono il rimedio che più bramano.

**Didone**

La tua mano, Belinda, le tenebre mi fan velo,  
Lascia ch'io riposi sul tuo seno.  
Di più vorrei, ma la Morte m'assale;  
Ora la Morte è un'ospite gradita.

Quando distesa sarò nella terra,  
I miei mali non suscitino  
Alcun tormento nel tuo petto.  
Ricordati di me, ma, ah!, dimentica la mia sorte!

*I Cupidi appaiono sulle nuvole al di sopra della sua tomba*

**Coro**

Con ali abbassate, o Amori, venite,  
E sulla sua tomba spargete rose  
Morbide e delicate come il suo cuore.  
Vegliate qui, e mai v'allontanate.

(Traduzione di Olimpio Cescatti)

*A disposizione degli eventuali aventi diritto*