

MARINISMO Y ARCADIA EN EL *MELODRAMA* ITALIANO. *DIDO ABANDONADA* DE METASTASIO

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

Resumen

Después de Tasso y frente al barroco de Marini la Academia de la Arcadia expone –en su intento por restaurar el equilibrio clásico – las expresiones teatrales más novedosas en la primera mitad del Siglo XVIII.

Unos de sus mayores representantes: Pietro Trapassi o Metastasio- 1698/1782, incorpora al horizonte del clasicismo adquirido, las influencias de Tasso y de Marini. Es decir instala la base de sus creaciones o configuraciones sobre un trasfondo en que oscilan armonía y conflicto en la dialéctica entre las motivaciones clásicas y las *marinistas* barrocas. Desde las tensiones de ese juego *hipotextual*, Metastasio configura en 1723 el melodrama: *Dido abandonada*.

Nuestro estudio enfoca aspectos peculiares de este original melodrama. Así, si consideramos la conjunción semántica que integra a la configuración virgiliana de los héroes (Dido y Eneas, Canto IV de la *Eneida*) la veta apasionada de Ovidio (Carta de Dido, *Heroidas*, 7); indagamos también y centramos nuestro asedio en los logros formales. La articulación metastasiana expone la reformulación de la poética aristotélica y la incorporación de una forma musical: el aria. El aria -en el melodrama metastasiano- no es adorno o agregado intensificador. El *aria metastasiana*, en dimensión y función hermenéuticas, expone los nodos conceptuales de la filosofía subyacente en el entramado textual.

Palabras clave: Melodrama metastasiano- marinismo- Arcadia- aria: nodos conceptuales

Abstract

Following Tasso and in view of Marini's baroque, the Academy of Arcadia –in its attempt to restore the classic balance–, puts forward the most original dramatic expressions in the first half of the 18th century.

One of its greatest exponents, Pietro Trapassi –or Metastasio- (1698-1782), adds Tasso and Marini's influence to the horizon of acquired classicism. That is, he sets the basis for his creations or configurations against a background in which both harmony and conflict coexist in dialectics amidst classical and baroque *Marianist*

motivations. Based on the tensions of that *hypotext* play, in 1723 Metastasio composes the melodrama *Dido Abandoned*.

Our study is focused on certain peculiar aspects of this original melodrama. Therefore, account is taken of the semantic conjunction that blends Ovid's passionate vein (Dido's Letter, *The Heroides*, 7) into the Virgilian configuration of heroes (Dido and Aeneas, Book IV, *The Aeneid*), and our quest delves into –and focuses on– formal achievements. The Metastasian articulation puts forward the reformulation of Aristotle's poetics and the involvement of a musical form: the aria. In the Metastasian melodrama, the aria is neither a mere ornament nor an enhancing addition. In terms of its hermeneutic dimension and function, the *Metastasian aria* portrays the conceptual nodes of the underlying philosophy in the textual framework.

Key words: Metastasian melodrama -marinism – Arcadia –aria:the conceptual nodes

* * *

El melodrama se señala en la literatura italiana como un subgénero que antecede a la ópera. La articulación de poesía y música con predominio de la poesía expone un momento particular cuando hacia fines del Siglo XVI se pasa del estilo polifónico a la melodía. Es la época de la Camerata Fiorentina.¹ Se musicalizaban poesías a partir de los conceptos expresados por las palabras. El primer melodrama es *Dafne* de Ottavio Rinuccini - 1594. Perí lo musicalizó con el propósito de imprimir en la música los acentos, las inflexiones y la cadencia del discurso en expresiones de dolor, alegría, pasión.² La acción muy simple de los primeros melodramas se articuló más compleja luego en la expresión de temas históricos. Se subrayan los recitativos. En Venecia pasó del tipo mitológico al fantástico, al novelesco y se incorporó el elemento cómico. La casi total desaparición del coro, la disminución del número de personajes, los recitados breves seguidos de canzonetas con carácter didascálico, restaron valor estético al melodrama. Así pasó de Venecia a Nápoles donde se agregaron otros

¹ En reuniones en casa de Giovanni De' Bardi se musicalizaban poesías.

² Se representó con éxito en 1594 y 1597. El libreto que propone una acción simple, episódica fue musicalizado de nuevo por Marco Gagliano en 1608. Rinuccini y Perí compusieron luego *Euridice*. La acción es siempre limitada, creada para festividades palaciegas. A la *Arianna* de Rinuccini le puso música Monteverdi, quien llevó el melodrama a adherir a la pasión humana, anticipando el Romanticismo y la ópera.

elementos de comicidad. Y si, con otra orientación, esta primera expresión de la Camerata Fiorentina da lugar a la ópera, en esta línea, en cambio, la pompa de las escenas, el juego de maquinarias perfilan un melodrama particular que en Roma y en Florencia es casi una especie de comedia con una técnica escenográfica que exponía cuadros soberbios en líneas, colores y perspectiva en el juego figurativo de un sucederse de visiones que absorbió la palabra. En el despliegue fastuoso del decorado y el acompañamiento musical la palabra y el escritor habían desaparecido. Y fue Pietro Trapassi- Pietro Metastasio³ quien elevó a nivel de literatura esta forma decadente de melodrama. “È con lui che, nel Settecento, la *parola* si prende sulla scena italiana, la sua rivincita. La riforma metastasiana, come tutti sanno, se inizia nel suggestivo ambiente de Napoli”.⁴ La modificación de este subgénero de *poesía mélica* se llevó a cabo desde los principios de la Academia de la Arcadia. Después de Torcuato Tasso y de Giambattista Marino, frente a las exageraciones formales posteriores al marinismo surgió en Roma un movimiento que se designó Arcadia. Y si propuso una estética contra el fasto externo, esto significó no sólo el rechazo a la falacia expresiva, sino una reacción ante la falsedad de la vida en una sociedad sumida en una crisis profunda. En su valoración del arte clásico no se limitó a calcar un modelo o rehacer la antigua poesía sino que intentó llevar a la expresión equilibrada los planteos filosóficos más serios. En esa experiencia literaria original resurgieron las pastorales en un

³ Pietro Trapassi- 1698/1782. Su maestro Gianvincenzo Gravina lo orientó en la lectura de los clásicos griegos y latinos. Cambió su apellido por el de Metastasio. Se incorporó a la jerarquía eclesiástica, estudió derecho. A los dieciséis años escribió una tragedia: *Justin*, inspirada en el poema épico pseudoclásico de su contemporáneo Gian Giorgio Trissino: *Italia liberata dei Godi*. Imitando a Trissino comenzó a usar el endecasílabo. En 1716 dejó Roma y volvió a Nápoles y en 1717 publicó su primer volumen de poesías. *Poesie di Pietro Metastasio*. Es un complejo volumen que incluye mitos escenificados. Cuando después de la muerte de Gravina, en 1717, regresó a Roma fue recibido como miembro de la Academia de la Arcadia. Ese año leyó una elegía *La strada de la gloria* compuesta según las reglas del maestro. Pero fue rechazado por los antigrafinianos de la Academia. Se alejó de Roma, volvió a Nápoles.

⁴ En mi traducción de D'Amico: “Quién habría elevado al punto de vista de la poesía la calidad, el modo del melodrama así decaído. Se lo propuso Apostolo Zeno. Pero él no era más que un tratadista o un arquitecto. El poeta fue otro: fue Metastasio. Silvio D'Amico “Prologo” a: *Didone abbandonata*. En *Teatro Italiano*. Milano. Nuova Accademia Editrice. T. II *Dal dramma pastorale al 'settecento*. Pp.631-635.

lenguaje y en una poesía de metros breves y estrofas que invocan la música⁵

Entonces, por Arcadia se puede entender un movimiento que excedió el ámbito de la Academia romana. Surgió en una crisis con⁶

“la impronta de una búsqueda verbal y métrica que, en los mejores habría alcanzado el fin de enriquecer la [...] poesía de nuevas formas, descubriendo en [...] lengua [italiana] resonancias melódicas y ecos fónicos hasta ahora ignorados. [...] el problema métrico y el lingüístico o verbal, conectados entre ellos como propósito de situar la palabra en un aligerado esquema formal, como para catalogar una nueva posibilidad de sonido, constituyen el nodo central del interés suscitado ante las mejores pruebas de la arcadia.”⁷

⁵ La repercusión de gran magnitud la instituyó, casi, en una moda, acentuando así el carácter de artificio académico, y las exageraciones formales contra las que había surgido. Se llegó por algunos poetas a un esquematismo exterior contrario al principio original y en artificio semejante al que se quiso combatir. Todos se sintieron en ropaje de pastores y con seudónimos clasicistas se sintieron tentados a escribir. Esta Arcadia sinónimo de vida vacía y superflua originó el rechazo del iluminismo naciente que vio en ella la extrema degeneración de la poesía como consecuencia de la degradación moral. Se rechazó en bloque como un conjunto de necedades. No pudieron distinguir lo que había sido sugerido por la vanidad y por la caducidad de la moda, de lo que podía ser valorado como propuesta de una nueva sensibilidad técnico-estilística.

⁶ Un movimiento espiritual, un momento de la cultura italiana. Una manifestación de una edad de crisis por excelencia en la cual si por un lado se apagaban los ecos renacentistas con sugerencias clásicas, se encendían por otro lado las chispas que preanunciaban una renovación como la del máximo poeta de la segunda mitad del S. XVIII. Así considerando la Arcadia un movimiento de cultura se pueden marcar tres momentos. Un antes como presentimiento que la Academia intentará de codificar en reglas y un después, esto es una nueva sensibilidad literaria que más allá de las reglas permitirá y ofrecerá instrumentos para una renovada experiencia poética. “Exterminar el mal gusto” fue la fórmula que los árcades asumieron como motivo de su acción. El famoso “buen gusto” postulado por los árcades no quería ser sólo un código de exquisiteces literarias, sino que podría ser un código de normas que tuvieran un influjo más inmediato y un valor más práctico. Se piensa en un arte elegante y útil.

⁷ Cf. Ranieri Schippisi: “L’Arcadia”. En *Letteratura italiana. Le correnti*. Milano. Marzorati. 1956. Pp. 505-548.

La articulación de una problemática técnico- lingüística a una problemática estético-filosófica es, sin duda el rasgo nodal caracterizador del movimiento. Gianvincenzo Gravina, el legislador de Arcadia, propuso desde una visión filosófica⁸ un *clasicismo integral*. Sus reflexiones primeras en *Delle favole* de 1696 exponen la búsqueda de la *razón poética*, esto es “la idea eterna de naturaleza” en la que todas las obras poéticas converjan. La teoría del filósofo calabrés delinea una poética no orientada a la imitación de formas⁹ sino de interiorización en un clasicismo humanista.¹⁰ Un clasicismo en que la incitación virgiliana a la naturaleza arcádica y la visión panteísta del orfismo pitagórico constituyen el nodo de anclaje de las reflexiones teóricas de Gravina. “Gravina fue (según Robertson) el primer pensador en Europa en afirmar, en términos precisos, la necesidad de aquel retorno a los escritores griegos, principio que orienta toda la posterior estética neoclásica del siglo XVIII”.¹¹ Sus reflexiones sobre el hecho estético inician una línea en la que inscribirán Muratori, Vico, Prini, Alfieri, Fóscolo.

Pietro Trapassi¹² sintetizó en su obra los ideales de la Academia romana. Y el melodrama *Didone abbandonata* de 1723¹³ expone el

⁸ Contra la preceptiva retórica, proclama la revaloración de la filosofía, en la búsqueda racional de un sistema. Delinear una concepción general de la poesía y deducir algunos juicios sobre los poetas griegos latinos e italianos. Quiere una Arcadia más culta, y aún Crescimbeni debió aceptar la idea del clasicismo integral que propugnaba Gravina.

⁹ Si en la *Ragion poetica* explana los preceptos de los griegos, en el tratado *Della tragedia* Gravina – convencido racionalista- expone los modelos antiguos. Acentúa el concepto de la poesía para la educación del pueblo y en una rígida teorización de los géneros literarios- proclama la tragedia como la predilecta. Sus principios son los de la verosimilitud y de la naturaleza y en su defensa ataca la locura novelesca y las reglas pedantes que- según él- habían arruinado el teatro. Para Gravina el arte trágica de los griegos es el modelo ideal para el autor de su época. Por mérito de la poesía de Arcadia y desde los principios gravinanos la literatura italiana reafirma la continuación de la antigua tradición literaria, sin renunciar a la búsqueda de lo nuevo.

¹⁰ Para Ludovico Antonio Muratori la belleza poética puede consistir más que en la materia nueva y artificio de la expresión en el fin moral y social que el arte debe proponer. El culto de la naturaleza – propuesto en Arcadia- en el siciliano Giovanni Meli- 1740/1815 adquiere el valor de norma ideal de vida.

¹¹ Citado por Ranieri Schippisi: “L’Arcadia”. Opus. cit. Pp (629-630).

¹² Pietro Trapassi nació en Roma en 1698. Hijo de pequeños comerciantes, se distinguía por su prodigiosa capacidad de versificar. Conocido por Gianvincenzo

trasfondo virgiliano del gravinismo. El nodo de la génesis es el Libro IV de la *Eneida*, pero el hipotexto es el conjunto de la configuración de Virgilio: las *Églogas* o *Bucólicas* (la V, la VII, la X) y las *Geórgicas* (II y IV). La *Eneida* es una síntesis. El gran aporte de Virgilio fue crear poesía a partir de un pensamiento filosófico articulado en torno a un ideal arcádico. La Arcadia -creación original de Virgilio (*Eglogas* VII y X, *Geórgica* II, *Eneida*, C. VIII- es ese espacio de naturaleza que da a los hombres paz en serena temperancia en un mundo donde es posible la trascendencia a un estadio metafísico. El concepto de Arcadia esboza un acercamiento a un “*nous*” que interpreta los ritmos de la naturaleza en la idea de *la totalidad de la physis*. Desde la visión de ese “naturismo místico”, Virgilio crea imágenes fundamentales, religantes de este mundo visible con el otro. En ese orden natural el amor es móvil y es dolor –Égloga X- es sufrimiento, enajenación, pero en la Arcadia toda la naturaleza se consustancia con el dolor humano. Una naturaleza espiritualizada que movida por el canto: la zampoña de Galo (en tono de elegía) redime a la humanidad por y a través de los Dioses. Pan, Silvano y Apolo en la Égloga X, Neptuno en la *Eneida*. La naturaleza identificada con la justicia equivale a una fuerza cósmica, un “*nous universal*” o proyecciones espirituales en un ritmo viviente que enlaza seres y cosas.

La *Eneida*, expresión más elevada de la idealidad de Virgilio, figura lo heroico en la virtud, en la *areté*. El viaje de Eneas que parte de la Troya destruida para fundarla es un itinerario de su piedad para con los dioses. Eneas se conserva porque los dioses lo han dispuesto. El eje de su

Gravina uno de los fundadores de la Academia de la Arcadia consiguió que los padres del niño lo aceptaran como educador. Así, cuando tenía doce años lo llevó a Nápoles y luego al sur donde fue orientado por otro eclesiástico: el filósofo Gregorio Caloprese.

¹³ En 1720 vuelve a Nápoles y por su capacidad de componer consigue el apoyo de un mecenas: el príncipe de Belmonte. Escribe *Endimión*: un drama pastoral en honor de Mariana Pignatelli. En 1721 el virrey de Nápoles le encarga la composición de una pieza para celebrar el cumpleaños de la Emperatriz Isabel de Austria, esposa del Emperador Carlos V. Metastasio se había formado musicalmente en la esfera de Scarlatti, Pergolesi, Monteverdi. Escribe *Gli orti Speridi* (El jardín de las hespérides). La representación teatral con música de Nicola Porpora es orientada a su vez por el mismo Porpora. El papel de Venus es representado por Marianna Benti Bulgarelli. En 1723 termina *Dido abandonada* con música de Domenico Sarro. Es estrenada en 1724 y luego –para las representaciones de Venecia y de Roma le puso música Alessandro Scarlatti. Scarlatti fue miembro de l’Arcadia con el nombre de Terpanandro.

tragicidad es el destierro, la pérdida del suelo propio, “nos patriam fugimus” (Égloga I). El cuadro natural es el motivo del cual el conjunto asume color y sentido. Un itinerario que culmina con la llegada de Eneas al Lacio. La naturaleza enmarca el descubrimiento de Eneas, en imágenes superpuestas de color, sonido, tacto: la rosada aurora, los primeros rayos de sol. El viento cesó, el mar inmóvil, Eneas descubre un espacioso bosque por en medio del cual va el caudaloso y manso Tíber, aves con dulces melodías, el viento con sus gorjeos; allí Eneas se entra “alegre por el umbroso río”. (C.VII)¹⁴. Luego el Tíber lo transportará al país de los árcades (C.VIII). Para llegar aquí Eneas ha recorrido distancias enormes, la inmensidad del mar en la incertidumbre de las extensiones por recorrer. Es un itinerario surcado por tempestades (como la que provoca Eolo enviado por Juno, en Canto I) que sacuden la flota o calmos derroteros (por intervención de Neptuno) auspiciosos de arribos. En la visión trascendente del epicureísmo virgiliano (Zeus en la *Eneida*. Canto I, vs. 257-296 y Canto XII, vs. 793-806, 830-840), Eneas llega a la costa africana. Es un sucederse de un panorama siempre más amplio, hacia el horizonte. Hay un mensaje de paz en la calma extensión marina, sinfonía de la naturaleza. El templo de Juno aparece en un locus circundado por las aguas y las forestas. El itinerario está delineado desde la perspectiva arcádica: la belleza de la naturaleza que consuela el espíritu. La miseria de los troyanos en el destierro contrasta con esa naturaleza magnífica que los acoge en una Cartago floreciente acorde con la grandeza de su Reina. Dido, viuda del fenicio Siqueo que por salvar sus riquezas de las apetencias del hermano Pigmalión se va junto con algunos Tirios amigos y servidores, compra tierra y funda Cartago. Eneas en ese viaje para fundar la nueva Troya es acogido en sus playas. El amor –la más funesta de las pasiones- “Omnia vincit Amor et nos cedamus Amori” (Égloga X) marca el perfil psicológico de Dido y es un obstáculo a la misión de Eneas. Es una pasión infundida por los dioses. La lucha estéril imprime a los personajes una dimensión heroica. El eje semántico del amor se desarrolla desde el Canto II, cuando se narra la llegada de Eneas a las playas de Cartago y Venus envía a su hijo para que tomando la figura de Ascanio infunda amor en Dido. Hay recibimiento fastuoso, festejos, agasajos y una pasión creciente. Eneas narra a Dido la desventura de Troya. Dos Diosas en complicidad - Juno y

¹⁴ Parafraseamos el C.VII. Puede confrontarse en: Plubio Virgilio Marón: *La Eneida*. Buenos Aires. Espasa Calpe. 1969. Séptima edición. Séptimo Libro, P.122)

Venus- disponen el himeneo de Dido y Eneas. Iarbas celoso de Eneas dirige a Júpiter sus ruegos contra Dido:

“Esa mujer que llegó errante a mi frontera y me compró el derecho de fundar una reducida ciudad, esa mujer a quien yo di la tierra que habría de cultivar repele mi alianza y recibe en su reino a Eneas como Señor...”

Y Júpiter

“vio [...] al caudillo dárdano [...]: ‘No es ese el héroe que me prometió su hermosísima madre, ni para eso lo libérté dos veces de las armas de los griegos; [...]’ envió a Mercurio [...] Y a través de Mercurio llegó a Eneas la reconvencción de los dioses: ‘[...] sometido a una mujer, le edificas una hermosa ciudad, olvidando tu reino [...]’”

Se marca el efecto:

“[...] Eneas, consternado de horror atónito con el expreso mandato de los dioses arde ya en deseos de huir (...) ¿cómo hacerlo? ¿Con qué razones osará tantear la voluntad de la apasionada reina?”

Virgilio en su figuración del héroe, detalla las incertidumbres:

“Allí rápidos pensamientos se suceden en su mente y la agitan en todos sentidos [...] larga indecisión [...] manda que con sigilo aparejen las escuadras”¹⁵

Traza la figura de Dido en el itinerario de la desesperación:

“La Reina presintió la trama. ¿Quién podría engañar a una amante? [...] enfurecida, inflamada, fuera de sí, recorre toda la ciudad cual bacante [...]”.

Interpela a Eneas, le recuerda cómo lo recogió y que por él la aborrecen las naciones de Libia, los tiranos de los Númidas y los Tirios. Anuncia que le espera la muerte y le pide que se quede. Entonces Eneas se debate y “*subyugado por el mandato de Júpiter* pugna por encerrar su dolor en el

¹⁵ Extraemos las citas de: Plubio Virgilio Marón: *La Eneida*. Buenos Aires. Espasa Calpe. 1969. Séptima edición. Primer Libro. Pp. 71 y ss.

corazón”, ante el mandato de Apolo la imagen de su padre, el mensajero de los dioses enviado por Júpiter, aún “*indeciso el piadoso Eneas*” quisiera consolar a Dido, pero decide obedecer el mandato de los dioses. “Va a revistar su armada.”

Dido poseída por la pasión ¡*Ah! Las furias me queman* [...] augura un castigo. Llena de dolor se oculta. Fuera de sí es asaltada por presagios funestos, visiones horribles. Vencida por el dolor se abandonó a la desesperación y resolvió morir. Y anuncia falazmente a su hermana que podrá curarse. El relato enmarca esta posibilidad en el *motivo virgiliano de los imposibilia*. Anuncia que “*una sacerdotisa es capaz de sanar la locura de amor así como puede cambiar la naturaleza, atajar la corriente de los ríos, hacer que retrocedan los astros, bajen los olmos de la montaña*”. Dido hace encender una gran pira. Eneas parte –incitado por Mercurio. En la aurora Dido ve alejarse la armada y se da muerte con la espada de Eneas. Ya en alta mar, la visión del incendio por los troyanos es un augurio funesto porque *saben la desesperación del amor*.

Didone abbandonata -1723- sobre los ejes de acción de la *Eneida*- configura a los personajes ampliando rasgos del humanismo virgiliano iluminados desde la filosofía cartesiana. Son nodos de pasión.¹⁶ A la misión providencial de Eneas, y el amor entre Dido y Eneas como obstáculo, le agrega dos ejes: la pasión de poder en Iarbas, el rey de Libia (mencionado en la *Eneida*) y el amor de Selene por Eneas.

La figuración de Dido incorpora cada aspecto del itinerario pasional de la *Eneida* acentuando algunos rasgos desde Ovidio¹⁷ Enamorada de Eneas, expresa su amor, en la seguridad de su poder. Expone su orgullo y su burla en un fingido amor a Iarbas y un

¹⁶ La formación filosófica por Gregorio Capoloprese en Scalea fue la base de su experiencia en la creación poética. Descartes y su *Tratado de las pasiones* fue un aspecto de esa formación. Sus reflexiones funcionan como justificaciones de su creación. Así: *Estratto dell'arte poetica di Aristotile e considerazioni sulla medesima* es posterior a sus creaciones: “*l'inquieto desiderio di giustificarsi*.” Le interesaba sobre todo la defensa de su melodrama, basándola en los valores literarios. Construyó su poética a posteriori. Cf. Ranieri Schippisi: “*L'Arcadia*”. P.543

¹⁷ Ovidio escribe una presunta carta de amor enviada por Dido a Eneas. La “*Séptima*” de las *Heroidas* de Ovidio. Estas son expresiones en cartas de los deseos de las grandes apasionadas de la historia o del mito.

rechazo. Su apasionada soberbia dispone la muerte de Iarbas. Expresa su ironía despechada ante un el consejo de Eneas de que no condene a Iarbas. Le recuerda con orgullosa soberbia (como en la *Eneida*) que ha fundado una gran ciudad, y ha dictado sus leyes. La expresión de Dido en la *Eneida*: “¡Feliz! ¡ah! demasiado feliz con sólo que nunca hubieran arribado a mis playas las dardanias naves” se refigura en el Acto segundo, escena cuarta:

“ Didone- Condannarlo per te!! Troppo t’inganni:/ Passò quel tempo,
Enea/ Che Dido a te pensò. Spenta è la face,/ È sciolta la catena,/ E del tuo
nome or mi rammento appena [...] Consigli or non desio;/ Tu provvedi
a’ tuoi regni, io pensò al mio./ Senza di te finor leggi dettai;/ Sorger senza di
te Cartago io vidi./ *Felice me, se mai/ Tu non giungevi, ingrato, a questi
lidi!* [...]

A sí fedele amante,/ Ad eroe sí pietoso, a’ giusti prieghi/ Di tanto
intercessor nulla si nieghi. /Inumano! tirano! [...] Te avessi pur
veduto/D’una lagrima sola umido il ciglio!/Uno sguardo, un sospiro/Un
segno de pietate in te non trovo.”

En gradación

“Ah! non lasciarme, no,/ Bell’ idol mio;/ Di chi mi fiderò,/ Se tu m’
inganni?/ Di vita mancherei/ nel dirti addio;/Ché vivir no potrei/ Fra tanti
afanni”¹⁸

¹⁸ “¡Condenarlo por ti! Demasiado te engañas: pasó aquel tiempo, Eneas, en que Dido pensó en ti. Se ha diluido el rostro, se ha desatado la cadena, y apenas me recuerdo de tu nombre ahora (...) Consejo ahora no deseo; tú provee a tus reinos, yo pienso en el mío. Sin ti hasta ahora, dicté leyes. Sin ti vi surgir a Cartago. ¡Feliz, si no hubieras llegado, ingrato, a estas playas! A tan fiel amante, a héroe tan piadoso, a los justos ruegos de tal intercesor nada se niega. ¡Inhumano! ¡tirano! Es tal vez éste el último día que puedes mirarme y sólo me hablas de Arbace, no te fijas en mí! ¡Te he visto acaso humedecido el rostro por una sola lágrima! Una mirada, un suspiro, ningún signo de piedad encuentro en ti. ¡Ah! No me dejes, no. Mi ídolo. ¿En quién confiaré si tú me engañas? ¡Me faltará la vida al decirte adiós, que no podré vivir entre tantos afanes!” Acto segundo. Escena cuarta. Pp. 663, 664. Mi traducción.

Metastasio figura la desesperación y si ante la traición de Osmida advierte su soledad en la circunstancia trágica, decide que no rogará a Eneas, ni cederá ante la amenaza vengativa de Iarbas y el incendio de Cartago. *Intuye que un canto proyectará sus desgracias*. Pide un castigo para Eneas y en absoluta soledad decide morir. Dido expone, en la figuración de Metastasio, el "Omnia vincit Amor" virgiliano (*Bucólicas* V y X). Selene expresa ese itinerario destructor: "O scordati il tuo grado/ o abbandona ogni speme:/Amore e maestà no vanno insieme."[...] "Misera donna, ove la guida il fato!" (Acto tercero, escena décimo-primer. P. 686 y escena décimo-octava. P.692)¹⁹

Eneas es la expresión más clara del hipotexto virgiliano. De esa filosofía de un mundo armónico, donde la misión dada por los dioses redime al hombre de una pasión negativa y lo inserta en la armonía del "nous" natural. Eneas desde su situación de olvido, ocio, amor y en su resolución de partir- orientado por la imagen del padre y el designio de Apolo." Enea- 'Di Giove il cenno./ L'ombra del genitor, la patria, il Cielo./ La promessa, il dover, l'onor, la fama./ Alle sponde d'Italia oggi mi chiama."²⁰

Agradece a Dido y su corazón duda ante sus reproches. Sin espíritu de venganza pide a Dido que no condene a Iarbas. No responde a las ironías de Dido, ni a los desafíos de Iarbas, y ante la confesión de amor de Selene, se apiada de su dolor, pero se afianza en su decisión: "Enea- Selene,/Ormai piú del tuo foco/ Non mi parlar, né degli affetti altrui./ Non piú amante; qual fui, guerriero or sono./Torno al costume antico:/Chi trattien le mie glorie è mio nemico" Expresa en un monólogo/ aria en octavillas de heptasílabos, el debate interior: " A trionfar mi chiama/ Un bel desío d'onore; E già sopra il mio cuore/ Comincio a trionfar "²¹Incita a los

¹⁹ "Olvidarse de tu grado, o abandonar toda esperanza/amor y majestad ni van juntos [...] Misera mujer, adónde la lleva el destino". Mi traducción. Escenas 11 y 18. Pp.686 y 692.

²⁰ "El rostro de Júpiter, la sombra de mi padre, la patria, el Cielo la promesa, el deber, el honor, la fama" (Acto Primero, Escena décimo séptima. P.656). Mi traducción.

²¹ "Selene, no me hables de tu fuego, no de los afectos de otros. No más amante, ahora soy, como fui. Vuelvo a mi ser antiguo: guerrero soy" "A triunfar me llama deseo de honor ya empiezo a triunfar sobre mi corazón" .Mi traducción. Acto tercero. Escena sexta. P.683

troyanos a preparar la partida (Acto tercero, escena primera). Libera a Osmida, pero rechaza su servilismo.

La configuración de Metastasio, articula también desde el hipotexto las pasiones de los confidentes o cómplices con algunas variantes:

Iarbas - rey de Libia- en su deseo de poder sobre Dido y Cartago. En su orgullosa seguridad. Se presenta bajo la *máscara* de un emisario con el nombre de Arbace y pide con exigencia y arrogancia unir los reinos. Al ser rechazado por Dido expresa una amenaza de guerra: toda África se volverá contra Cartago y se propone dar muerte a Eneas y vengarse de Dido destruyendo Cartago.

Metastasio propone además de la máscara, el recurso de las reduplicaciones o de la pasión en el doble de Dido: Selene, su hermana y confidente. Si en la *Eneida*, Ana hermana de Dido cumple la función de confidente, en la configuración de Metastasio Selene es una amplificación de la pasión. Selene está enamorada de Eneas y funciona doblando a Dido. Lo revela indirectamente primero: “- *Abbiam l’ istesso cor Didon ed io*”. Llama a Eneas “*cor mio*”, “*mio ben*”, “-È Didone che parla, e non son io” [...] È Didone che parla, e non Selene”. Hasta que expresa su amor: “Senti: se a noi t’involi,/Non sol Didone, ancor Selene uccidi”/ (Respectivamente Actos, escenas y páginas: primero, novena, 649; segundo, novena,669; tercero, sexta, 682).²² Hay un juego de contraste entre la pasión de poder en Osmida, y la pasión del deber en Arbace. Osmida, confidente y servidor de Dido la traiciona ofreciendo sus servicios a Iarbas; Araspe, es leal a Iarbas.

* * *

La semiotización. La impronta metastasiana

Metastasio figura personajes sin centro en tensiones pasionales hasta el vacío del doble en Selene. Pasiones prohibidas o acalladas por la razón y sostenidas por el sentimiento en el gesto, en el discurso doble de los apartes

²² “*Tenemos un mismo corazón Dido y yo*” (1º, 9º, P. 649; “¿Cómo, corazón mío, puedes abandonar a quien te ama, entre tantos afanes? Eneas—Selene, ¿A mí ‘corazón mío? Selene —*Es Dido que habla y no soy yo* [...] Selene- Ah! No! Mi bien, cambia de decisión. Eneas- ¿Tú me llamas ‘tu bien? Selene- *Es Dido que habla y no Selene*” (2º,9º, P.669); Selene- Siente si te alejas de nosotras, *no matas sólo a Dido sino también a Selene*” (3º, 6º,P.682). Mi traducción.

que exponen los sentimientos a los espectadores, ocultándolos a quienes participan de la acción en el espacio escénico. Los apartes amplifican el espacio escénico en espacio dramático y marcan la presencia del espectador en el texto. Entonces, hay otro espacio y un receptor de esta tangente, que instala escenas marginales y por contradiscursos /opuestos al diálogo o al monólogo. Hay narraciones que exponen los antecedentes de la acción: el discurso de Osmida sobre la venganza de Iarbas y la destrucción de Cartago o la partida de Eneas. Son recursos que magnifican la acción. Las ticscopías señalan un espacio más amplio. Hay didascalias implícitas en el discurso de los personajes. Son como matrices textuales: marcan el espacio, la entrada/salida y características de los personajes. Las gestuales o ejecutivas (como las órdenes) proyectan el espacio escénico o introducen un centro. Hay un ver que se es visto. Hay un mirar que se es mirado. El lenguaje de Dido- en una especie de didascalia icónica- orienta a los espectadores para que fijen su atención en ciertos gestos de Eneas: “[...] Inumano! Tirano! [...] Te avessi pur veduto/D’una lagrima sola umido il ciglio!/Uno sguardo, un sospiro/Un Segno de pietate in te non trovo.” (Acto segundo, escena cuarta, P. 664). El texto cantado es el monólogo señalizador de un climax.

En la expresión de las pasiones el tiempo y el ritmo son icónicos. La desesperación –en lo aspectual se orienta al pasado- implica un presente breve y ritmo ágil. La articulación en tres actos concentra la acción.²³ Cada acto se estructura en número importante de escenas: dieciocho, catorce, veinte para los Actos primero, segundo y tercero, respectivamente. La acción se configura en las tensiones de enfrentamiento, las excitaciones pasionales y enfrentamientos con incitaciones de absoluto, en ampliaciones semánticas en ritmo logrado. Si el Acto segundo propone la anagnósis, el Acto tercero la amplifica. Es espectáculo. El ritmo ágil en la brevedad de parlamentos se intensifica por los deícticos ad-oculos o las deixis in phantasma que anticipan presencias y hacen girar la acción/pasión. Así, en el Acto segundo, escena tercera: Osmida nombra a Eneas y Dido le dice que no recuerde ese nombre, pero cuando Selene anuncia que viene Eneas Dido reacciona pasionalmente y se contradice, cambia de pronto.

²³ En lo formal rompe la estructura externa de la preceptiva clásica: los cinco actos propuestos por Aristóteles y Horacio

“Didone- (a Osmida) ‘Taci, non rammentar quel nome odiato./È un pèrfido,
è un ingrato,/ È un alma senza legge e senza fede./ Contro me stessa ho
sdegno./Perché fin or l’amai./ Osmida- Se lo torni a mirar, ti placherai/
Didone- Ritornarlo a mirar! Perfin ch’io viva/Mai piú non mi vedrà
quell’alma rea./ Selene- Tecco vorrebbe Enea/Parlar, se gliel concedi./
Didone -¡Enea! ¿Dov’ è?/.²⁴

La agilidad del ritmo en las variaciones de acción en escenas brevísimas se acentúa en la variación de espacios: dentro y fuera del palacio, el templo de Neptuno, un puerto;²⁵ y se acentúa en los gestos y en el lenguaje. Frente a la extensión del verso en la épica homérica o virgiliana – hexámetros o pentámetros dactílicos- las estrofas de *Didone abbandonata* reúnen ocho, siete, seis, versos breves: heptasílabos, pentasílabos. Los recitativos –que exponen narrativamente y argumentan sobre los hechos, son más extensos y de versos largos. Y es que la versatilidad musical de Metastasio orienta su formación clásica, su conocimiento de la filosofía y de la literatura de su tiempo (Descartes, Racine) hacia una poética, que ajusta las palabras según las leyes de la métrica, del ritmo y de la armonía. De esta intuitiva y experimentada posibilidad del lenguaje, por la cual la poesía llega a ser casi un canto, resultará el tono propio del arte metastasiano. La articulación centra en un aria leve los nodos más trágicos de ciertas situaciones. La sensibilidad, en una región ideal –trascendente- expresa emociones, y sufrimientos en el monólogo de las arias, la palabra cantada. Las arias,

²⁴ “Dido- Calla, no me recuerdes aquel nombre odiado. Es un pèrfido, es un ingrato, es un alma sin ley y sin fe. Me repruebo a mí misma por haberlo amado hasta ahora. Osmida- Si vuelves a mirarlo, te tranquilizarás.. Dido- ¡Volver a mirarlo! Mientras viva, nunca más me verá aquella alma rea. Selene- Contigo querría hablar Eneas, si se lo concedes. Dido- ¡Eneas! ¿Dónde está?” Acto segundo, escena tercera, P. 662. Mi traducción.

²⁵ Hay variación de escenarios. El Acto primero en el salón del palacio real y la ciudad de Cartago en perspectiva. En la escena décimo cuarta el templo de Neptuno. El Acto segundo, la escena primera transcurre en habitaciones privadas de la reina, la escena séptima en el atrio del palacio real, desde la escena décimo primera la acción se instala en la Sala de recepción del palacio. El acto tercero se ubica en un puerto de mar con naves. La escena tercera en un lugar arbolado y Cartago aparece en perspectiva. La escena octava transcurre dentro del palacio real en un espacio con ventanales hacia una vista de la ciudad. Según Metastasio ni Aristóteles, ni Horacio hacen referencia a la unidad de lugar, porque ésta depende de las necesidades interiores de la acción.

interrumpen y reafirman la acción; o la suspenden mirándola desde arriba. Este es el rasgo, el acento fascinante y poéticamente propio del melodrama de Metastasio. Una fatalidad inevitable que tensiona el lenguaje. La efusión del alma de los protagonistas transferida a melodía de sílabas y de arias. Esta es la posibilidad y el mérito del poeta. Llevar a términos de melodía verbal los secretos sentimientos de un alma.

En términos de Ranieri Schippisi:

“Così possiamo considerare Pietro Metastasio il poeta migliore di una età che, seppur ricca di testimonianze e di istintivi moti rinnovatori, solo in lui poeticamente e concretamente trovò un accento veramente profondo, una voce veramente nuova. Se si ripensa alle gonfie e retoriche ampollosità dell'ultimo seicentismo ed alla leggerezza e quasi fantastica razionalità che spira nelle ariette del Trapassi, adombrata nella melodia delle sue parole, non potremo non aver chiara ed evidente la portata che offrì al patrimonio letterario nostro quel movimento spirituale che abbiamo chiamato Arcadia: attraverso di esso gli ultimi bagliori della suggestione rinascimentale si spengono, o meglio si rinnovano dal profondo, dando luogo ad una nuova sensibilità che, nell'imminente Romanticismo, darà luogo ad una nuova poesia.”²⁶

Entonces, el aria constituye la síntesis técnico-formal para expresar el mundo interior. Y es que Metastasio crea desde la vivencia de un efecto: la mágica fuerza del ritmo para identificar significados y conceptos. Esta es la intuición del napolitano Giambattista Marino. 1569/ 1625²⁷. “*Una poesia de la maravilla*” para el *deleite*, deleite que experimentó Metastasio.

“Titillare le orecchie del lettori colla bizzarria delle novità”. Marino inspiró su poesía en la “impresión sensorial”, desde un gozar con la vista, con el oído, con el paladar, con el olfato, con el tacto. Este “ilusionismo mágico” de la transfiguración de la vida sensorial, que expone un confiar

²⁶ Ranieri Schippisi: “L’Arcadia” En: *Letteratura italiana. Le corrente*. Milano. Marzorati. 1956. Pp. 505-548.

²⁷ La natural capacidad musical poética de Metastasio aún en sus creaciones dramáticas –marcadas por la clasicidad de su formación graviniana en la Arcadia– se dejará orientar por el napolitano Giambattista Marino -1569/ 1625. Sobre el fondo de la cultura clásica enseñada por Gravina se impregna del barroquismo. Esta circunstancia de acercarse a la cultura barroca desde la formación clásica no es episódica. Metastasio mismo lo expone en una carta: “cada vez que me dispongo a componer, leo algunos de los bellos pasajes de *Adonis*.”

del espíritu en las imágenes,²⁸ hace de esta poética una expresión clave del siglo XVII. La nota fundamental del marinismo es esa fascinación de los cinco sentidos en las gradaciones más exquisitas.²⁹ Con claro sentido del efecto voluptuoso elige los sonidos y surge su alocución. El lenguaje se enriquece con artificios, en giros sintácticos, en un entretejido de hipérbolos y antítesis, un centellar de equívocos, un rimado juego fraseológico. Desde esa experiencia con el marinismo, la *retórica de Metastasio expone los nodos pasionales en un discurso en que la palabra juega en toda su potencialidad sonora*. Métrica, ritmo, rima; rima interna por hemistiquios en simetrías sintácticas. Anáforas, aliteraciones, repeticiones en homofonía envolvente.

Veamos el ritmo en la partición de los versos: en la reiteración del mismo verso en el inicio y al final. Consideremos las aliteraciones.

Didone –*A chi, misera me! darò piú fede?*
Vil rifiuto dell' onde
L'accolgo dal lido; io lo ristoro
Dalle ingiurie del mar; le navi e l'armi
Già disperse io gli rendo, e gli do loco
Nel mio cor, nel mio regno; e questo è poco.

²⁸ Un momento nuevo en la historia del arte, y distinto. Enfocando lo íntimo de aquella literatura se le revela como un libre confiarse del espíritu a las imágenes ofrecidas por la percepción sensorial del espíritu en un momento en que aristotelismo y escolasticismo no eran suficientes para orientar la vida espiritual. “Dotado de una gran viveza de espíritu, de una asombrosa ligereza de forma y de un sentido musical muy afinado, Marino interpretó acertadamente el ideal artístico de su tiempo y supo, como ningún otro, convertirlo en realidad. Él mismo ha expresado con palabras muy justas ese ideal: ‘È del poeta il fin la meraviglia’”. Karl Vossler: “El marinismo” En: *Historia de la literatura italiana*. Barcelona. Labor. 1932. 2º edición. P. 12.

²⁹ Al expresar líricamente la sensualidad visual, táctil, auditiva, olfativa, papilar, al decir la poesía de la naturaleza en amor, la ebriedad de las estaciones en flor, el ardor del sol estival, el oro del otoño, el sueño del invierno, que despojado prepara otra primavera, logra versos bellísimos de encendidas imágenes y de tan vibrante modulaciones “que se comprende cómo pueda haber, por casi un siglo, marcado gran parte de la poesía italiana (era ésta una consideración de Betinelli) y cómo hoy se advierte que algunos acentos de *Adonis* y de los idilios fabulosos y pastorales resuenan todavía en los *Epitalami* y en los idilios mitológicos del joven Metastasio.” Calco Calcaterra: “Il problema del barocco”. En: *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano Marzorati. 1949. P.442.

Di cento re per lui
ricusando l'amor, gli sdegni irrito:
ecco poi la mercede
*A chi, misera me; darò piú fede?*³⁰

Veamos la métrica y el ritmo por los acentos, los hemistiquios, las simetrías:

E soffrirò che sia**Heptasílabo. Acentos en 1°,5°,7°)**
Sì barbara mercede ... **Acentos en 1°,2°,6°.**
Premio della tua fede, anima mia! ... **Hemistiquio**
Tanto amor, tanti doni... **Simetría. Anáfora.**
Ah! Pria ch'io t'abbandoni,
Pèra l'Italia, il mondo, **Acumulación: sinonimia, frases nominales que intensifican.**
Resti in oblío profundo
La mia fama sepolta,
vada in cenere Troia un'altra volta. **Articulación sintáctica en simetría: Pèra/**
Ah! che dissi! Alle mie **Vada in cenere:**
amorse follie **Italia, il mondo/ Troia**
gran genitor, perdona: Io non ho rossore.
Non fu Enea che parlò, lo disse Amore.
Padre, amor, gelosia, numi, consiglio! Termina el monólogo concentrando la dialéctica:
Veamos la aliteración y la rima:
"Se resto sul lido,/ **Rima ele: 2°,3°; uo/eo/eo: 5°, 6°;7°; ie/ie: 8° y 9°**
Se sciolgo le vele,/ **Aliteración: i/l.**
Infido, crudele
Mi sento chiamar:/
E intanto, confuso/
Nel dubio funesto,/ **Aliteración: sonidos m,n,/ p,r**
Non parto, non resto,/ **Anáforas, rima interna por hemistiquios**
Ma provo il martire/
Che avrei nel partire,/

³⁰ ¿En quién, mísera de mí podré confiar? Vil rechazo de las olas, yo lo recojo en la playa, lo restauro de las injurias del mar; le restauro las naves y las armas dispersas, le doy lugar en mi corazón y en mi reino; y esto es poco. Rechazando por él el amor de cien reyes, irrité enemistades. ¿En quién, mísera de mí podré confiar? (Acto primero, escena décimo-séptima, P.657) Mi traducción.

Che avrei nel restare./”

Paralelismo simetría sintáctica ³¹

El final- la partida de Eneas y la desesperación de Dido que se precipita en las ardientes ruinas del palacio- amplía magníficamente el espacio escénico en la didascalía. El dios Neptuno como en el Canto I de la Eneida, dimensiona otro espacio:

“Nel tempo medesimo su l’ultimo orizzonte comincia a gonfiarsi il mare e ad avanzarsi lentamente verso la reggia, tutto adombrato al di sopra da dense nuvole e secondato dal tumulto di strepitosa sinfonia. Nell’ avvicinarsi all’incendio, a proporzione della maggior resistenza del fuoco, va crescendo la violenza delle acque. Il furioso alternar delle onde, il frangersi ed il biancheggiar di quelle nell’incontro delle opposte ruine, lo spesso fragor de’ tuoni, l’interrotto lume de’ lampi, e quel continuo muggito marino, che suole accompagnar le tempeste, rappresentano l’ostinato contrasto dei due nemici elementi.

Trionfano finalmente per tutto sul fuoco estinto le acque vincitrici, si rasserena improvvisamente il cielo, si dileguano le nubi, si cangia l’orrida in lieta sinfonia; e dal seno dell’ onde già placate e tranquille sorge la ricca e luminosa reggia di Nettuno. Nel mezzo di quella, assiso nella sua lucida conca, tirata da mostri marini, e circondata da festive schiere di nereidi, di sirene e di tritoni, comparisce il nume, che, appoggiato al gran tridente, parla nel seguente tenore:

Nettuno

Se alla discordia antica/Ritornar gli elementi, astri benigni/Del ciel d’Iberia,
in questo di vedete, /Non vi rechi stupor. Di merto eguali,/ Bella gara d’onor
ci fa rivali./Se l’emulo Vulcano/Qui degl’ incendi suoi/Fa spettacolo a voi,
per qual cagione/ Dovrà sí nobil peso/A me, nume dell’acqua, esser
conteso?/ Perché ceder dovrei? S’ei tuona in campo/ Talor da’ cavi bronzi,/

³¹ Acto primero escena décimo-octava, P.659: “ Y permitiré, alma mía, que tan bárbara merced sea el premio a tu confianza! Tanto amor, tanta ayuda. Ah! Antes que yo te abandone, perezca Italia, el mundo; quede mi fama sepultada en profundo olvido. Caiga en cenizas Troya otra vez. Ah! que dije. Gran Padre, perdona mis amorosos desvaríos: no me avergüenzo. No fue Eneas quien habló, lo dijo Amor. Si parta...¿Y el impío Moro abrazará mi tesoro? No...¿Pero será entonces el hijo perjuro contra el propio padre?¡ Padre, amor, celos, númenes aconsejadme! Si me quedo sobra la playa, si despliego las velas, siento que me llaman infiel, cruel y en tanto confuso en funesta duda, no parto, no me quedo, pero experimento el martirio que tendría en el partir, que tendría en el quedarme.”
Mi traducción.

Dell' ira vostra esecutor fedele;/ Della vostra giustizia/ Fedele ognora
esecutor anch'io,/ Porto a'mondi remoti/ Le vostre leggi, e ne riporto i
voti./ Onde a ragion pretesi/ Parte alla gloria; onde a ragion costrinsi/
Nell'illustre contesa/A fremer le procelle in mi adifesa./
Tacete, o mie procelle,
Di questo soglio al piè,
Or che il rivale a me
Cedè la palma.
E dell'ibere stelle
Al fausto balenar
Tutti i regni del mar
Tornino in calma.³²

³² “Al mismo tiempo sobre el último horizonte comienza a hincharse el mar y avanzar lentamente hacia el palacio, todo ensombrecido por densas nubes y secundado por el tumulto de estrepitosa sinfonía. Al avecinarse al incendio, en proporción con la resistencia del fuego va creciendo la violencia de las aguas. El furioso alternar de las olas, y el blanquear de aquellas al encuentro con las opuestas ruinas, el constante fragor de los truenos, la intermitente resplandor de los relámpagos, y aquel continuo mugido marino, que suele acompañar las tempestades, representan el obstinado contraste de los dos elementos enemigos. Triunfan finalmente sobre todo el fuego extinguido las aguas vencedoras, se serena imprevisamente el cielo, se desplazan las nubes, se cambia la horrible en alegre sinfonía, y del seno de las olas ya aplacadas y tranquilas surge el rico y luminoso palacio de Neptuno. En medio de él sentado en la luciente concha tirada por monstruos marinos y circundada por festivas hileras de nereidas de sirenas y de tritones aparece el numen, que, apoyado en el gran tridente, habla de la siguiente manera: Neptuno-- Benignos astros del cielo de Iberia no se sorprendan si en este día ven (hoy) retornar los elementos a la antigua discordia. Iguales en mérito, una bella contienda de honor los hace rivales. Si el émulo Vulcano presenta a vosotros el espectáculo de sus incendios, por qué razón debería contenerme yo numen del agua? Por qué debería ceder? Si a veces como fiel ejecutor de vuestra ira trueno calcinando el campo; yo fiel ejecutor a toda hora de vuestra justicia también, llevo a los mundos remotos vuestras leyes y distribuyo los votos. Por tanto con razón pretendí parte de la gloria, con razón -en la ilustre contienda- constreñí a las tempestades a bramar en mi defensa. Callad ¡oh mis tempestades! al pie de este umbral, ahora que el rival me cede el triunfo. Y en el Fausto fulgurar de las estrellas iberas, todos los reinos del mar vuelvan a la calma”. Acto Tercero, final. Pp. 694-695. Mi traducción.

Por el canto hay una apoteosis. El espacio escénico se ha absorbido en el espacio dramático de arcadia: - de Metastasio, a Gravina, a Virgilio en el Siglo -1. El orfismo pitagórico en la imagen panteísta de una naturaleza identificada con la justicia. Esto es *arcadia*. La “arcadia” (la de Virgilio) en la Arcadia Académica de Roma.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- METASTASIO, Pietro
1980 “Didone abbandonata”. En Silvio D’ Amico (editore): *Teatro Italiano*. Milano. Nuova Accademia Editrice.
- CALCATERRA, Carlo
1949 “Il problema del barocco”. En *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano Marzorati. Pp.405-502.
- CHABROL, Henri
1965 *Bucoliques el Géorgiques de Virgile*. Paris. Hachette.
- FUBINI, Mario
1949 “Arcadia e iluminismo”. En: *Questioni e correnti di storia letteraria*. Milan. Marzorati. Pp. 503-597
- GERVASONI, Gianni
1958 *Il teatro italiano nel Settecento*. Torino. Lattes.
- GETTO, Giovanni
1956 “La polémica sul Barocco”. En: *Letteratura italiana. Le correnti*. Milano. Marzorati. V.I. Pp. 455-502.
- OVIDIO, Plubio
1994 “Dido a Eneas” En: *Heroidas. (Cartas de las heroínas)*. Madrid. Gredos. Carta 7. Pp. 71-79
- PARATORE, Ettore
1928 “Las Bucólicas fundamento de la poesía de Virgilio”. En Hugo Bauzá (compilador): *Virgilio. En el*

bimilenario de su muerte. Buenos Aires. Parthenope.
pp. 103-127.

RUSSO, Luigi
1970 *Il Metastasio*. Bari. Laterza.

SCHIPPISI, Ranieri
1956 “L' Arcadia” En: *Letteratura italiana. Le correnti*.
Milano. Marzorati. pp. 505-548.

UBERSFELD, Anne
1989 *Semiótica teatral*. Madrid. Cátedra / Universidad de
Murcia.

VIRGILIO MARON, Plubio
1969 *La Eneida*. Bs.As. Espasa Calpe. Séptima edición.

VOSSLER, Karl
1930 *Historia de la Literatura Italiana*. (Traducción de
Manuel de Montoliú). Barcelona. Labor- 2º edición. pp.
122-133

* * *

Roxana Gardes Fernández. Doctora en Letras Modernas, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Inició su formación de investigadora como becaria de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata. Organizó el área de Teoría y Metodología de la Investigación en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, donde como Investigadora principal dirigió Proyectos de Investigación sobre temáticas diversas. Parte de estas investigaciones han sido publicadas en libros y en capítulos de libros. Ha participado y participa con estudios diversos en Congresos Nacionales e Internacionales. Ha desarrollado tareas docentes en la Universidad Nacional de La Plata, en la Universidad Nacional de Misiones y en cursos de posgrado en diversas universidades nacionales. Actualmente es Profesora Titular de Metodología de la Investigación Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

* * *