# STUDI TASSIANI

Anno XL-XLI 1992-1993 N. 40-41

## SOMMARIO

CENTRO DI STUDI TASSIANI - BERGAMO

# PREMIO TASSO 1994

Il Centro di Studi Tassiani di Bergamo
bandisce per l'anno 1994 un premio di lire *due milioni*
da assegnarsi ad uno studio critico o storico,
o ad un contributo linguistico o filologico,
sulle opere del Tasso.

Il contributo, che deve avere carattere
di originalità e di rigore scientifico, ed essere inedito,
deve avere un'estensione non inferiore alle quindici
e non superiore alle cinquanta cartelle dattiloscritte.

I dattiloscritti dei saggi, in triplice copia,
e le eventuali fotografie dei documenti (in copia unica)
vanno inviati al
**«Centro di Studi Tassiani»**
**presso la Civica Biblioteca di Bergamo,**
**entro il 15 giugno 1994.**

Il saggio premiato sarà pubblicato in «Studi Tassiani».

L'argomento tassiano è lasciato alla libera scelta del concorrente.
Si vorrebbe peraltro segnalare l'opportunità di colmare certe vistose lacune - già in parte indicate in precedenti fascicoli del periodico - negli studi sul Tasso.
Sarebbero auspicabili, ad esempio, studi sulle singole *Prose diverse* del Tasso; incremento sistematico agli studi critici metodologicamente attualizzati delle «fonti» tassiane, a cominciare da quelle virgiliane e petrarchesche, magari tesaurizzando il copioso materiale tardo-ottocentesco (sarebbe inoltre utile che questo tipo di studi non si limitasse alle opere poetiche e maggiori); parimenti auspicabile che qualcuno facesse il punto in modo esauriente sull'iconografia tassiana, sulle opere di pittura, di scultura e di musica ispirate al Tasso (argomenti su cui si hanno vari contributi sparsi ma non studi complessivi aggiornati). Di estremo interesse sarebbe poi uno studio stilistico comparativo dell'*Aminta* e delle *Rime*: ma si può compiere solo previa l'edizione critica e la cronologizzazione delle *Rime* a cui si sta attendendo, così come uno studio delle importantissime cosiddette *Lettere poetiche* presuppone l'ugualmente attesa edizione critica e datazione sicura delle *Lettere*.

Le copie dei saggi inviate per la partecipazione al premio
non verranno restituite.
(Il bando del Premio Tasso viene diffuso come di consueto
anche mediante avviso a parte).

Indirizzo per l'invio dei dattiloscritti:
Centro di Studi Tassiani, presso Biblioteca Civica «A. Mai»,
Piazza Vecchia 15, 24100 BERGAMO

## NOTA REDAZIONALE

A partire dal prossimo numero si accetteranno solo contributi su dischetto con le seguenti caratteristiche:
APPLE MACINTOSH - PAGE MAKER 3.5.

# PREMESSA

*Come promesso in apertura del n. 39, il presente fascicolo di «Studi Tassiani» recupera, con un impegno non indifferente del Centro e dei collaboratori coinvolti, l'annata 1992, presentandosi con un numero pressocché doppio di pagine rispetto al consueto. È l'avvio di un progetto concreto di attiva partecipazione alle manifestazioni tassiane in programma per i prossimi anni in vista del centenario del '95, e che vede già in questo numero la presenza di una nuova rubrica, «Letture tassiane», destinata ad accogliere i risultati di un ciclo di lezioni tuttora in corso, con la partecipazione della Commissione Nazionale per l'edizione delle opere del Tasso, presso l'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana dell'Università di Padova. È un esempio di collaborazione fra istituzioni ed enti diversi che può riuscire interessante, nell'attuale congiuntura economica, anche in funzione della progettazione delle celebrazioni del '95, come è apparso chiaro già nel momento dell'insediamento a Roma, lo scorso 14 dicembre, dell'apposito Comitato Nazionale voluto dal Ministero per i Beni Culturali, e che vede al suo interno la presenza del Centro Tassiano di Bergamo accanto a quella di altri istituti culturali, università ed enti locali per la definizione di un programma comune.*

*Per singolare coincidenza, anche le altre sezioni «ordinarie», in questo numero doppio, risultano dedicate per intero alla* Liberata, *quasi auspicio e indicazione di lettura della complessiva carriera letteraria del Tasso, mentre continua la consueta rassegna bibliografica degli studi tassiani, il* Notiziario *e la rubrica* Recensioni e segnalazioni. *Per esigenze di spazio di molti saggi e contributi tassiani pervenuti alla redazione si darà notizia nel prossimo numero.*

## *«ERA LA NOTTE»*
## *DAL VI CANTO DELLA «LIBERATA» A UN SONETTO DEL MARINO*

Era la notte, e tenebrosa e nera
ombra mortal da l'Erebo traea,
e quasi pompa funerale avea
l'aere coperto e la stellata spera;
quando, ov'al casto letto afflitta schiera
di verginelle intorno egra piangea,
celeste donna, anzi terrestre dea,
chiuse i begli occhi in sempiterna sera.
Lasciò da sonno eterno oppressa e stanca
l'alma la spoglia, e de' be' membri uscìo,
qual face suol, che sfavillando manca.
E, mentre a lato a lei piangendo er'io,
Morte la 'nsegna sua pallida e bianca
vincitrice spiegò sul volto mio.

Quello sopra riportato è un sonetto di Giovan Battista Marino pubblicato per la prima volta nelle *Rime* del 1602 e poi incorporato nella prima parte delle successive edizioni della *Lira*: sezione riservata alle rime *lugubri*[1]. Già il titolo, *In morte della sua donna*, evidenzia un tema, condiviso anche da altri sonetti della medesima sezione, che sviluppa una situazione non nuova alla poesia d'amore, e divenuta anzi canonica da Petrarca in poi. Non stupisce quindi d'incontrare, nella prima terzina, una «evidente reminiscenza petrarchesca»[2].

[1] Esso si legge, ad esempio, in: La Lira / Rime / DEL CAVALIER / MARINO / [...] / IN VENETIA, M.DC.LXIV / presso Gio: Pietro Brigonci (p. 145). Nell'edizione secentesca il testo presenta alcune diversità di punteggiatura e di carattere grafico (come l'impiego dell'*h* etimologica). Ho ritenuto più utile seguire qui la versione proposta dai curatori delle antologie novecentesche; si veda: G. MARINO, *Poesie varie*, a c. di B. CROCE, Bari, Laterza, 1913, p. 107 (nella suddivisione operata da Croce il sonetto si trova nella *Parte Seconda* al n. LXIV); ID., *La lira. Parte Prima*, in *Marino e i Marinisti*, a c. di G. G. FERRERO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 349-350 (n. XXXVI); esso viene inoltre riportato e commentato da H. FRIEDRICH, nel volume *Epoche della lirica italiana. Il Seicento*, trad. it. di L. BANFI e G. CACCHI BRUSCAGLIONI, Milano, Mursia, 1976.

[2] È quanto afferma G. G. FERRERO, op. cit., in una nota al sonetto, senza indicare però un luogo specifico dei *R.V.F.* H. FRIEDRICH (op. cit., p. 170), invece, rinvia a titolo di esempio al son. 301 del *Canzoniere*, che si conclude appunto con il verso «lassando in terra la sua bella spoglia». In verità il motivo dell'anima che all'atto della morte esce dall'involucro corporeo ricorre anche altrove nei *R.V.F.*; si vedano per esempio i componimenti 251; 268 37-39; 302 11 etc. Come accenna Friedrich, il motivo viene ripreso da Petrarca anche nel *Triumphus Mortis*, I 160 ss. Al *Canzoniere* petrarchesco, inoltre, risale pure l'espressione «be' membri» (si ricordino le «belle membra» della celebre canz. 126, v. 2). È da notare che il Marino si

Ma Petrarca non è l'unico autore che s'insinua nella trama del sonetto, e non è neppure il primo: la quartina iniziale rinvia ad un poeta cronologicamente più vicino al Marino, e col quale Marino stesso si pone in un rapporto di emulazione: Torquato Tasso. «Era la notte», infatti, è una locuzione di conio virgiliano che si legge più volte nel poema tassiano, e sempre in apertura d'ottava (*G.L.* II 96 1; VI 103 1; XII 1 1). Ma il legame col Tasso non si esaurisce nell'*incipit*, e nemmeno rimane su un piano di astratta genericità; il seguito della quartina è in effetti una sottile rielaborazione di un ben preciso luogo della *Gerusalemme Liberata*: mi riferisco ai quattro versi con cui si apre il celebre notturno di Erminia:

> Era la notte, e 'l suo stellato velo
> chiaro spiegava e senza nube alcuna,
> e già spargea rai luminosi e gelo
> di vive perle la sorgente luna.
>
> [*G.L.* VI 103 1-4]

Come si vede, a prescindere dall'emistichio iniziale è impossibile stabilire, tra i versi del Marino e quelli del Tasso, puntuali corrispondenze *ad verba*, ma ciò non invalida la nostra tesi. Possiamo osservare che tassiana è, innanzitutto, l'impronta tonale: molto simile la distribuzione degli accenti ritmici e delle cesure[3], identica quella degli *enjambements* e la suddivisione in due distici, comprendenti ciascuno un periodo compiuto e accostati paratatticamente. Si può rilevare, per giunta, un'analogia nell'inizio del terzo verso che, in entrambi i casi, si collega al distico precedente tramite una congiunzione (*e*) seguita da un avverbio (*quasi*; *già*). Per quanto concerne poi l'aspetto semantico, notiamo che, in base anche alle esigenze di un contesto completamente diverso, Marino ha proceduto a un rovesciamento del passo tassiano, servendosi di voci dal significato diametralmente opposto. Ma è appunto all'interno di tale «rovesciamento» che sono possibili puntuali riscontri. Alla notte del Tasso, che dispiega in un cielo terso, senza nubi, il suo luminoso (*chiaro*) manto stellato, si contrappone la notte del Marino, che trae dal profondo degli abissi (dall'Erebo, cioè dal regno dei morti) un'*ombra mortal* (presaga di morte) *tenebrosa e nera*, che avanza foriera di tristi lutti. Mentre il Tasso

esprime in modo molto simile anche in un altro componimento delle *Rime Lugubri*: si vedano, a p. 147 della cit. ed. Brigonci, i primi due versi del son. in morte *Della Sig. Lugretia Caterina da Rimini*: «Quel dì che sciolta del suo fragil velo / de' bei membri s'usciò l'alma ben nata».

[3] I versi sono tutti endecasillabi *a minore*. Metricamente uguale è, nei due poeti, il primo, scandito da accenti di 1ª, 4ª e 8ª. Leggermente diverso il secondo, che dopo un comune accento ritmico di 1ª e 4ª (quest'ultimo più forte nel Marino, ove l'emistichio è un quinario tronco) prosegue nel sonetto con accenti di 6ª e 10ª, mentre tenue è l'accento di 6ª nella *Liberata*, seguito però da un accento di 8ª. Il terzo verso ha, nel Marino, accenti di 2ª, 4ª e 8ª, a cui si aggiunge, nel Tasso, un accento di 5ª subito dopo cesura. Simile è il quarto verso, che dopo un accento di 1ª nel sonetto e di 2ª nella *Gerusalemme* procede in entrambi i casi con accenti di 4ª e 8ª.

c'immette in uno spazio aperto, che si estende dalla terra al cielo, il Marino crea un'atmosfera «chiusa» e opprimente, sostituendo alla trasparenza siderea del «velo» tassiano una densa e pesante cappa di tenebre. «Tenebrosa e nera» può dunque considerarsi l'esatto contrario di «chiaro [...] e senza nube alcuna». L'aggettivo *chiaro*, inoltre, si trova in un rapporto di opposizione semantica non solo con gli aggettivi *tenebrosa* e *nera*, ma anche col sostantivo *ombra*, che occupa la stessa posizione in apertura del secondo verso. La relazione oppositiva si estende anche ai due versi seguenti. Mentre nel Tasso la serena luminosità della notte viene raggentilita dai discreti raggi lunari e da gocce di rugiada che, come perle, adornano il paesaggio, nel Marino, invece, perdura una tonalità cupa e triste, dominata da un'ombra che avvolge ogni cosa con una sorta di pompa funebre.

Si noti, poi, come il nesso *ombra mortal* si contrapponga al tassiano *vive perle*: queste sono «sparse» dalla luna e accompagnano il diffondersi di un chiarore fresco e iridescente, quella proviene direttamente dal regno ipogeo dei morti e, diffondendosi, impregna l'aria della sua oscurità, facendo scomparire la luce degli astri.

Ma al di là di questi capovolgimenti possiamo isolare altri suggerimenti tassiani: lo *stellato velo* del primo verso viene trasportato dal Marino a fine quartina, ove diventa *la stellata spera*. Questa clausola, del resto, formata da aggettivo trisillabo più sostantivo bisillabo, preceduta dall'articolo determinativo femminile singolare, ricalca quella posta in fondo ai versi della *Liberata* qui presi in considerazione. Dal punto di vista stilistico, possiamo aggiungere che l'iperbole mariniana del v. 4 è strutturata sulla falsariga di *G.L.* VI 103 2. La rima verbale *-ea*, inoltre, è stata forse suggerita da *spargea* (benché, data la posizione interna, ma prima di cesura, il verbo sia caratterizzato, nella *Liberata*, da sineresi); va osservato, tuttavia, che nel Marino essa crea una rete di assonanze con la rima in *-era*.

Ma se la prima quartina è interamente costruita sulla falsariga del Tasso, nei versi seguenti spiccano stilemi e immagini di derivazione petrarchesca. Accanto alla già citata reminiscenza del *Canzoniere*, s'impongono alcune somiglianze con il primo capitolo del *Triumphus Mortis*, dove, al v. 146, troviamo per esempio, come nella seconda quartina del Marino, un *casto letto* che il Petrarca immagina circondato da «belle donne». Passando alle terzine, diremo che la similitudine *qual face suol, che sfavillando manca* compendia un'analoga comparazione petrarchesca[4],

[4] Cfr. F. PETRARCA, *Triumphus Mortis*, I 160-165: «non come fiamma che per forza è spenta, / ma che per sé medesma si consume, / se n'andò in pace l'anima contenta, / a guisa d'un soave e chiaro lume / cui nutrimento a poco a poco manca, / tenendo al fine il suo caro costume» (seguiamo il testo approntato da R. RAMAT in *Rime e Trionfi*, a c. di R. R., Milano, Rizzoli, 1957).

mentre già nel *Triumphus* ricorrono in rima le voci *manca: bianca: stanca*[5], riprese qui da Marino in ordine diverso.

Ma la logica del rovesciamento del modello, che abbiamo visto operante nei confronti del notturno tassiano, riappare nei versi finali e presiede, questa volta, all'assunzione di uno spunto petrarchesco. «'La 'nsegna' della morte», precisa Friedrich, «risale certamente al Petrarca» dei *Trionfi*, senonché essa era stata qui definita «oscura e trista» (*Triumphus Mortis*, I 30). Il «mutamento del colore» dipende, certo, dal «desiderio di superare volutamente il Petrarca»[6], ma esso è carico di ulteriori implicazioni che investono, a mio avviso, un altro suggerimento petrarchesco. Se il primo capitolo del *Triumphus Mortis* termina con il celebre verso: «Morte bella parea nel suo bel viso», che ci offre l'immagine di una Morte divenuta bella e, in un certo senso, vinta dalla bellezza della donna, il sonetto di Marino si chiude invece con un vero e proprio «trionfo» della Morte, che mostra i suoi effetti devastanti non già sul viso dell'amata estinta ma su quello dell'amante vivo. Quell'«insegna», dunque, che in Petrarca aveva un valore emblematico, nel Marino acquista un senso figurato, avente lo scopo precipuo di connotare drammaticamente il pallore terreo dell'amante. Ed è, questa, forse la pennellata più potente di tutto il sonetto[7], che dal tetro notturno iniziale si è spostato gradatamente al letto ov'è compianta la donna per concentrarsi, infine, sulla figura dolente del poeta.

Dall'intreccio dei modelli e dalla maniera tutt'altro che univoca con cui la tradizione letteraria viene assorbita all'interno del breve componimento emerge l'intenzione di emulare e vincere i poeti più illustri («i migliori antichi e i più famosi moderni», per dirla con Marino) «dando nuova forma alle cose vecchie o vestendo di vecchia maniera le cose nuove»[8], sulla base di un repertorio che l'autore dichiara di essersi costituito con tutto ciò che «di buono» aveva tratto «dalla lezione de' libri»[9].

DANIELA FOLTRAN

[5] Cfr. i vv. 164-168.

[6] H. FRIEDRICH, op. cit., p. 170.

[7] G. G. FERRERO, op. cit., p. 349, definisce «arditamente barocca la figurazione della Morte, vittoriosa guerriera, nella chiusa», e anche Friedrich parla di una «grandiosità» della quarta strofa, benché si tratti di una «grandiosità conscia dell'effetto» (op. cit., p. 170); egli osserva, fra l'altro, che «il gruppo delle parole 'pallida e bianca' crea un contrasto di colore con 'tenebrosa e nera'» del v. 1.

[8] G. MARINO, *Lettere*, a c. di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966 (lett. n. 137, a Claudio Achillini, gennaio 1620, p. 248).

[9] *Ivi*, p. 249: «infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo: ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri [...]». «Vero è», precisa il Marino subito dopo, «che cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio».

## *IL SOPRANO ARMIDA*

Nel corso delle annate dal 1963 al 1966 fu pubblicata su questa rivista («Studi Tassiani», nn. 13-16) una curiosa indagine bibliografica, curata da Alessandro Tortoreto e da Joseph Fucilla, intenta a riordinare, suddividendola cronologicamente e per argomento, la sconfinata produzione di *Versi e prose ispirati al Tasso*. Il lavoro non è soltanto utile nel fornire preziose indicazioni di studio, ma nel suggerire anche piacevoli itinerari di lettura (i curatori stessi approntarono una breve antologia che si legge nel n. 16 alle pp. 105-128); potrebbe esserlo ancora come suggestiva indicazione editoriale: sono fresche di stampa le *Veglie* del Compagnoni, ma vi sono anche altri titoli di questa bibliografia che possono avere un valore che va oltre la semplice curiosità legata al personaggio Tasso. Penso ad esempio, per le prose, ai dialoghi del Manso[1], o a quelli del Chiabrera[2], o a *Il Tasso* del Baldi[3], e per le opere in versi a un testo come l'*Alceo* dell'Ongaro la cui ultima edizione risale a un secolo fa[4], e soprattutto alle *Epistole eroiche* di Antonio Bruni, alcune delle quali aventi come interlocutori personaggi della *Gerusalemme*[5]; un genere, questo delle *Epistole eroiche*, che, lanciato come progetto del Marino nel catalogo fantastico annunciato per voce di Onorato Claretti, fece fortuna, tanto che l'esperimento del Bruni fu ripetuto negli stessi anni da Francesco Della Valle, e più tardi da Andrea Salvadori[6].

Sulle *Epistole eroiche* del Bruni (per una svista che si ripete più volte sono citate come *erotiche* nel repertorio del Tortoreto e del Fucilla) ha richiamato l'attenzione alcuni anni fa uno scritto di Franco Croce[7], che ha riconosciuto nel Bruni un importante ruolo di mediazione fra tendenze innovative del manierismo e difesa dei modi classici. Appunto in tale ottica, opera fondamentale del Bruni sono queste *Eroiche*. Come è noto, nel difendere il proprio *Adone*, o addirittura nel proporlo superiore alla *Gerusalemme*, Marino sviluppava un parallelo fra l'*Eneide* virgiliana e le

[1] G. B. Manso, *I paradossi overo dell'amore*, Milano, Bordoni, 1608.

[2] I *Dialoghi dell'arte poetica* sono stati editi nel 1830 a Venezia (Tipografia di Alvisopoli).

[3] Conservato manoscritto, è stato stampato nell'Ottocento: B. Baldi, *Il Tasso, ovvero della natura del verso volgare*, Roma, Tip. Belle Arti, 1847.

[4] Ne *I drammi dei boschi e delle marine*, a c. di E. Camerini, Milano, Sonzogno, 1874.

[5] Pare che l'edizione migliore sia quella romana del 1634, presso il Mascardi.

[6] Le *Eroiche* del Della Valle furono stampate in Venezia (Ciotti, 1628); quelle del Salvadori a Roma (Ercole, 1669).

[7] F. Croce, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXIX (1965), 1, pp. 22-76.

*Metamorfosi* ovidiane, scrivendo in una lettera a Girolamo Preti[8] di non voler riconoscere in alcun modo la superiorità del poema virgiliano; opposto è invece l'atteggiamento del Bruni, che assume le *Heroides* ovidiane a modello di una poesia «minore»: «Si potrà, per opinione de' migliori paragonare all'*Eneide* la *Gerusalemme* del Tasso, onde io, per conoscenza delle mie poche forze, come inabile a poter esercitare la maestà di quel dire e di quella forma, ho seguito la traccia di Ovidio»[9]. Benché il discorso critico di Franco Croce si sviluppi da queste premesse, curiosamente la sua analisi del testo del Bruni si incentra poi esclusivamente sulle epistole di contenuto storico o ariostesco, così che le *Eroiche* «tassiane» ancora attendono un più specifico esame critico.

Ma, tornando al repertorio di *Versi e prose*, vi troviamo poi mere curiosità, come il dramma inedito *Torquato Tasso*, redatto in età giovanile dal De Sanctis, e antologizzato e riassunto da Benedetto Croce nel volume di *Scritti vari* del De Sanctis da lui curato[10]; oppure la commedia *L'ariostista e il tassista*, scritta intorno alla metà del Settecento da Giulio Cesare Becelli[11], frequentatore abituale del genere della commedia a sfondo letterario. La silloge approntata dal Tortoreto e dal Fucilla non mirava all'esaustività, ma appunto a fornire indicazioni di lettura e di studio. Sono però opinabili certe scelte e certe omissioni, e una di queste vorremmo segnalare: il dramma per musica *Armida abbandonata* di Francesco Saverio de' Rogati, un titolo sfuggito ai due compilatori, oppure tralasciato benché segnalato nel repertorio bibliografico del Locatelli.

La storia dei rapporti fra Tasso e l'Opera[12] si fa abitualmente iniziare col monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1638) e con l'*Armida* di Benedetto Ferrari (1639), ma forse la data si può anticipare: pochi mesi prima di morire infatti il Guarini compose alcuni intermezzi per musica, destinati a una rappresentazione dell'*Alceo* di Antonio Ongaro[13], adattando per l'occasione episodi della *Liberata*, e cioè la vicenda d'amore fra Armida e Rinaldo. Gli intermezzi andarono in scena soltanto nel 1614, ma con grande e replicato successo, subendo, a detta di Apostolo Zeno, alcuni ritocchi per mano di Girolamo Preti. Il 1614 dovrebbe dunque essere

[8] Cfr. G. B. Marino, *Epistolario*, a c. di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1912, p. 54.

[9] Il brano è tratto dalla lettera prefatoria alle *Epistole eroiche*.

[10] F. De Sanctis, *Scritti vari*, a c. di B. Croce, Napoli, Morano, 1898.

[11] G. C. Becelli, *L'ariostista e il tassista*, Roveredo, Marchesani, 1748.

[12] Cfr. M. Pieri, *Tasso e l'Opera*, Parma, Zara, 1985.

[13] La rappresentazione doveva aver luogo nel 1612, ma poi non andò in scena: così gli intermezzi scritti dal Guarini servirono per una rappresentazione dell'*Idalba* di Maffeo Veniero che ebbe luogo il 6 febbraio del 1614. Gli *Intramezzi* furono pubblicati sia in varie edizioni dell'*Alceo* dell'Ongaro (la prima: Ferrara, Baldini, 1614) che nell'*Idalba* (Ferrara, Baldini, 1616), e poi nelle *Opere* del Guarini. Furono in parte riproposti dal Fassò nella sua moderna edizione delle opere guariniane (Torino, U.T.E.T., 1950).

l'anno in cui il soprano Armida iniziò a calcare le scene, e artefici di questa metamorfosi musicale del personaggio tassiano furono il Guarini e il Preti, ovvero i più genuini eredi del Tasso madrigalesco. L'interesse che il Guarini provava per la «poesia in musica» è anche testimoniato dalla composizione di altri intermezzi e di cantate per nozze, ed egualmente si può dire del Preti, nelle cui *Poesie*[14] sono comprese «ballate composte per musica» e, soprattutto, l'*Amor trionfante*, azione scenica composta «per recitarsi in musica da una mascherata». Ancor più ragguardevole è la notizia, trasmessaci dallo stesso Guarini, riguardo alla stesura dei versi cantati dal coro nella scena II dell'atto III de *Il pastor fido*, l'episodio del gioco della «cieca»: «Fatto il ballo, fu messo in musica da Luzzasco, eccellentissimo musico de' nostri tempi. Indi sotto le note di quella musica il poeta fe' le parole, il che cagionò la diversità dei versi, ora di cinque sillabe, ora di sette, ora di otto, ora di undici, secondo che gli conveniva servire alla necessità delle note»[15]. Se dunque possiamo riconoscere al Guarini una particolare sensibilità per i problemi dello scrivere per musica, e ascrivergli un ruolo rilevante nell'inaugurare la fortuna del Tasso operistico, non possiamo non ricordare come tale fortuna abbia il suo culmine nel Settecento, almeno per quanto attiene alla vicenda musicale, dal momento che con i personaggi della *Liberata* si misurarono musicisti come Vivaldi, Gluck, Cherubini, Salieri, Haydn, Rossini.

L'*Armida* del de' Rogati è sì una delle tante, delle troppe forse, Armide melodrammatiche di gran moda sulle scene dei teatri settecenteschi (oltre che *abbandonata* la si potrà trovare *delusa, maga, al campo d'Egitto, in Damasco, infuriata, placata* e persino, in un colpo solo, *nemica amante e sposa*), ma resta ciò nonostante un testo cui prestare un poco d'attenzione. Intanto perché rappresentò alla sua epoca un evento musicale di rilievo: l'opera segnò infatti il ritorno trionfale in Napoli di Niccolò Jommelli, musicista napoletano che collaborò a Vienna col Metastasio musicandogli alcuni libretti (la *Didone abbandonata*, l'*Achille in Sciro*, l'*Attilio Regolo, La clemenza di Tito* fra i più famosi), e che fu nel 1773 ammesso a far parte dell'Accademia d'Arcadia, unico musicista, forse, cui fu attribuito questo onore[16]. Tale ritorno del Jommelli in patria e la messa in scena dell'*Armida abbandonata* (30 maggio 1770) dovevano rappresentare il segnale di una reazione al decadimento del teatro melodrammatico napoletano[17], e il

[14] G. Preti, *Poesie*, Torino, Res, 1991.

[15] Il brano è citato nell'edizione de *Il pastor fido* curata dal Brognoligo per gli *Scrittori d'Italia* (Bari, Laterza, 1914, p. 306).

[16] Su Niccolò Jommelli, oltre ai vari testi di consultazione si veda la voce redatta da Maria Mc Clymonds per il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*(*Le biografie*, vol. IV, Torino, U.T.E.T., 1986); e, della stessa autrice, *Niccolò Jommelli: The last years 1769-74*, Ann Arbor, Michigan, 1981.

[17] Cfr. B. Croce, *I teatri napoletani dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916.

successo tributatole dal pubblico ne fece un'opera di repertorio ripresa anche negli anni successivi.

L'autore del libretto, Francesco Saverio de' Rogati[18], è uno dei tanti scrittori italiani che non hanno potuto sfuggire alla pratica della decimazione con cui le moderne storie letterarie hanno reagito all'eccessiva ricchezza del nostro patrimonio poetico. La sua opera più importante è la traduzione, filologicamente commentata con note ancora interessanti, dal greco di Anacreonte e di Saffo: una traduzione in strofette metastasiane che certo non corrisponde alle abitudini di lettura moderne, che tendono ormai a connettere la lirica greca antica a un ermetismo alla Quasimodo; una traduzione tuttavia che, superato il primo impatto che può per il lettore moderno risultare traumatico, rivela una grazia ancora piena di fascino[19].

L'*Armida abbandonata* rappresentata al San Carlo di Napoli nel 1770 è opera giovanile del de' Rogati che compiva allora venticinque anni; nel darla alle stampe nel 1784[20], dopo una prima pubblicazione anonima che accompagnò evidentemente la messa in scena, l'autore la fece precedere da alcune *Riflessioni* esposte in forma di lettura all'amico Saverio Mattei,che non soltanto aveva voluto, quindici anni prima, che a lui fosse assegnato il compito di redigere il libretto d'opera, ma che ora - protesta l'autore - «ad onta de' miei dubbi, e senza voler sentire le mie ragioni imperiosamente» lo ha «costretto a pubblicarlo»[21]. Le *Riflessioni* del de' Rogati ci forniscono notizie sulle circostanze dell'allestimento dello spettacolo, ma consistono soprattutto in una spietata critica, una vera e propria requisitoria contro il

[18] La grafia del nome stesso è oscillante nei vari repertori di consultazione: De Rogati e (de') Rogati, con anche la variante di una *s* finale, De Rogatis o (de') Rogatis. Cito secondo il frontespizio della pubblicazione che, contiene, in fine al II tomo, l'*Armida abbandonata: Le Odi di Anacronte e di Saffo recate in versi italiani da* Francesco Saverio de' Rogati, Tomo II, Colle, MDCCLXXXIII, Nella stamperia di Angiolo Martini e Comp. Il de' Rogati, in Arcadia Argisto Genesio, nacque a Bagnoli nel 1745 e morì a Napoli nel 1827, dopo una vita dedicata soprattutto all'attività di giureconsulto. Ulteriori notizie biografiche si possono reperire nelle *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli* compilate dal Minieri Riccio (Napoli, 1844, p. 300) e soprattutto nella voce redatta dal Vaccolini nelle *Biografie degli italiani illustri* curate dal De Tipaldo (Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1837, vol. IV, pp. 387-388).

[19] Un piccolissimo saggio: «Già in grembo al mar s'ascosero / Le Plejadi, la luna / E della notte bruna / Già scorta è la metà. // L'ora già passa, e vigile / Io sulle piume intanto / Sola mi struggo in pianto / Senza sperar pietà». È una traduzione da Saffo, il frammento n. 20 dell'edizione Diehl: lo si confronti con la versione in prosa (andare ogni tanto a capo non significa scrivere versi) contenuta nei *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo.

[20] Su queste stesse date corre una qualche incertezza. Nella copia che possiedo il secondo tomo porta come data di impressione il 1783, ma la lettera al Mattei è datata 10 gennaio 1784. Nè saprei spiegare perché alcune fonti parlano di un autore «ventunenne» al momento della redazione del libretto, dal momento che la data di nascita del de' Rogati è concordemente fissata al 1745.

[21] *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*, in F. S. de' Rogati, op. cit., pp. 221-254.

proprio parto immaturo. Le notizie sull'allestimento in parte valgono a scusare i difetti dell'opera: pochi giorni furono concessi e molte limitazioni imposte al librettista che tentò invano - a suo dire - di sottrarsi all'incombenza. Più curiose sono le notazioni critiche svolte dall'autore, che nell'esaminare i difetti del «dramma» pone in evidenza tutto un clima di gusto, e anche le teorizzazioni estetiche legate all'esperienza metastasiana. Primo difetto dell'opera è la presenza del «meraviglioso» dei trucchi scenici, «giacché essendo cose fuor della natura, l'illusione non agisce sopra i nostri sensi che debolmente, e di rado, e il cuore non è impegnato dagli affetti»[22]; secondo difetto, il mancato rispetto delle unità tragiche, e terzo, e la critica un poco sorprende, la mancanza di approfondimento psicologico nel disegno dei vari personaggi. Vi si aggiunga qualche notazione sugli scrupoli moralistici nel porre in scena la favola tassiana e una minuziosa analisi di ogni piccolo difetto ricercato scena per scena, e si avrà il quadro di una davvero ingenerosa auto-stroncatura.

Dobbiamo invece riconoscere all'autore una certa accorta spregiudicatezza nell'adattare l'intreccio alle esigenze prioritarie della partitura musicale:

> Ho finto il luogo dell'azione non già nell'Isole fortunate, ma nel castello d'Armida, ed ecco variata una delle più note circostanze della favola, cosa che rincresce allo spettatore illuminato il quale ricordandosi donde è tratto il soggetto, non può non condannare il poeta del cangiamento sensibile; e sarebbe pure a me dispiaciuto, se altri avesse osato altrettanto. Comprende ognuno, che se così non avessi fatto, a riserba di quattro interlocutori, due de' quali d'un istesso carattere, niun altro senza maggiori inverisimiglianze poteva aver luogo in questo dramma, e con ciò avrei controvenuto al canone inviolabile dell'odierno teatro in musica, in cui debbon non meno di cinque, non più di sette essere gl'interlocutori del dramma, composti da un primo uomo, e da una prima donna, da un secondo uomo, e da una seconda donna, e questi per lo più soprani, e taluno anche contralto, da un tenore, e da una ultima parte, che per uso si fa eseguire da una donna, o da qualche mediocre eunuco: e per serbare una almen soffribile unità di luogo ho dovuto forzare il soggetto, e aggiungervi per episodio un altr'azione dello stesso Tasso qual'è quella d'Erminia amante non amata da Tancredi, che niun legame, o vincolo avean coll'azione d'Armida, e Rinaldo, e che potrebbe interamente levarsi senza apportar detrimento, anzi giovare al soggetto principale[23].

Dunque la scena è nel castello d'Armida ove, oltre a Rinaldo, si trova un secondo, piuttosto buffo, spasimante Rambaldo, e il prigioniero Tancredi; e dove giungeranno Erminia, sulle piste di Tancredi, e, in seguito, Dano e Ubaldo. Le vicende d'amore delle due coppie, con il corollario di qualche duello, si svolgono nei primi due atti del dramma,

[22] Op. cit., p. 229.
[23] Op. cit., pp. 231-232.

mentre nel terzo si assisterà al trionfo di Rinaldo sulla selva incantata: e così, con grande angustia per l'autore, «è venuta a soffrire non poco l'unità del luogo, e per conseguenza quella del tempo, e dell'azione»[24].

Mi pare evidente come il dato più caratteristico del dramma sia la presenza di Erminia «seconda donna», personaggio che non ha avuto molta fortuna nella storia dell'uso operistico della *Gerusalemme*. Erminia è spesso presente in scena, ed è protagonista d'un dialogo con Armida (a. II sc. II), un dialogo molto poco tassiano nello spirito, in cui la principessa d'Antiochia intercede con successo presso la maga che aveva ormai deliberato la condanna a morte del prigioniero Tancredi. Questa la preghiera che commuove Armida

Pietà ti desti
Questo pianto, ch'io verso.
(Nacqui pur infelice!) Ah, se giammai
Provasti in seno amor; se mai vedesti
Il tuo bene in periglio: alla mia pena
Sia norma il tuo dolor. È reo Tancredi,
Io morirò per lui. Pietà [...].

[*Armida abbandonata*, a. II, sc. II]

E, ottenuta la sospensione della pena, Erminia conclude con un *a solo*:

Cercar fra perigli
L'amato suo bene,
Trovarlo ristretto
Fra lacci, e catene,
È affanno che opprime,
Che lacera un cor.
Ma poi di sua mano
Discioglier chi si ama:
È gioia, è contento,
Che vince ogni brama,
Che tutta compensa
La pena, e il dolor.

[*ibid.*]

In un precedente *a solo* Erminia manifesta inquietudini e timori più propri al personaggio tassiano:

Da quel primiero istante,
Che aprii le luci al giorno,
Sempre mi vidi intorno
Sdegnato il mio destin.

[24] Op. cit., p. 233.

Muovon per me procelle
Nemiche ognor le stelle:
Quando nel Ciel un raggio
Vedrò sereno alfin?

[a. I sc. IV]

L'altra eroina Armida è parente prossima delle altre Armide soprano settecentesche, cioè le mancherà il riscatto che nella *Gerusalemme* la trasforma infine di maga in donna, e quindi «ancilla» del suo eroe. Anche il conflitto fra l'amore e il dovere in Rinaldo oscilla fra nuove esigenze sceniche e un più rispettoso ossequio al testo tassiano. È ovvio che qui si sovrappone il modello metastasiano del personaggio di Enea, con il curioso risultato di una sorta di duplicazione: il personaggio tassiano come interprete del conflitto fra Onore e Amore, fra ragione della Storia e esigenze della vita, venne modellato dal suo autore sul paradigma dell'eroe epico virgiliano, il pio Enea obbediente al Fato; e nella trasposizione operistica tale operazione viene duplicata, l'Enea metastasiano diventando il modello del Rinaldo melodrammatico.

Il Rinaldo del de' Rogati è in un primo tempo convinto ad abbandonare Armida, a «uscir da questo Laberinto funesto», dall'amico Tancredi (a. I sc. X), ma un successivo incontro con Armida fa vacillare la sua costanza:

A te mi toglie
Legge d'onor. Più non cercar: consola
Il tuo dolor. Per te non nacqui, o cara,
Non nascesti per me. (se qui più resto,
Comincio a vacillar). Addio.

[a. I sc. XI]

Armida s'oppone, piange, minaccia il suicidio, e invita lo stesso Rinaldo a ucciderla:

[...] Và dove onor ti chiama,
Và, pugna, vinci, alza trofei. Spergiuro!
Ma comincia da me. Questo è l'acciaro.
Svenami; eccoti il sen. [...]

[*ibid.*]

E allora Rinaldo cede («un folle Desio d'onor mi trasportò: Son reo [...] pera Goffredo, Pera il campo con lui»), e l'atto si conclude con un duetto:

R. Qui trarrò teco i giorni miei. Le vane
False leggi d'onor sprezzo, e non curo.
A. Giuralo.

R. Oh Dio! per quei bei rai lo giuro.
Ah tornate, oh Dio, serene,
Care luci del mio bene,
Più resistervi non so.
A. Ah placata, o Dio, già sono,
Care luci vi perdono,
E più palpiti non ho.
R. Dunque sei ...
A. Di te sicura.
R. Dunque son ...
A. L'oggetto amato.
E a dispetto ancor del Fato, (a due)
Fido sempre il cor sarà.
Ma non so qual cura audace, (ciascuno da sé)
Qual pensier funesto intanto,
Va turbando in me la pace
Fra le mie felicità.

[*ibid.*]

L'abbandono di Armida, ovvero il trionfo della ragione e delle leggi di onore, si avrà successivamente, e in modo più rispettoso dell'intreccio del poema tassiano, con la celeberrima scena dello scudo in cui Dano costringe Rinaldo a specchiarsi. L'atto secondo si conclude così - come era stato imposto al librettista - con la scena madre dell'abbandono e della conseguente furia di Armida:

Odio, furor, dispetto,
Dolor, rimorso, e sdegno,
Vengon nel punto estremo
Tutti a squarciarmi il petto:
Ardo, deliro, e fremo,
Ho cento smanie al cor.
Udite, o furie udite,
Vi muova il mio tormento.
A vendicar venite
Il mio tradito amor.

[a. II sc. XII]

Giungono le Furie, la reggia d'Armida, per volere della maga, è distrutta, e il sipario cala sulle sue fumanti rovine. Ma non cala definitivamente: l'*Armida* del Jommelli non si conclude infatti con la scena tragica del lamento dell'eroina abbandonata, ma nel III atto con il pezzo d'insieme che celebra il trionfo di Rinaldo sulla selva incantata[25]. Prima del

[25] Cfr. M. Pieri, op. cit., p. 57.

pezzo d'insieme le due ultime scene, forse le più suggestive del dramma, di Rinaldo in lotta con gli incanti:

R. Questa è la selva? E dov'è il fuoco? E dove
Le Sfingi, i mostri? Altro non miro intorno
Che verdi piante, e placidi ruscelli,
Che invitano al cimento, e ben si vada.
[...]
Quai novelle sembianze il bosco piglia
Al garrir degli augelli! ... O meraviglia!
Tutto seduce il cor ... D'ogni cimento
Ah! Che forse è peggior questo, ch'io veggio
Soave inganno, ed io restar non deggio.

[a. III sc. V]

Rinaldo si riscuote, tenta di abbattere il mirto, ma anche il Coro interviene ad invitare Rinaldo a cedere alle lusinghe della selva con un'arietta il cui ultimo verso, quasi identico, ritroveremo in una celebre aria del *Rigoletto*:

R. [...] Ah quai ninfe
Sorgono, oimè, da' tronchi ... e donde viene
Questo suon! ...
C. Torna pure al caro bene,
Che t'aspetta in questo istante,
Non guerrier, ma torna amante,
Le sue pene a consolar.
R. Qual tumulto d'idee m'eccita in seno
Questa dolce armonia! Che grato oggetto!
Che sarà ...

[*ibid.*]

Rinaldo ancora reagisce e allontana le ninfe che si frappongono fra lui e il mirto («Sgombrate il varco Insidiose larve a' passi miei»), ma quando egli alza la spada per sferrare il colpo finale il mirto si apre e appare Armida:

A. Io pur ti veggo. Ah! Non volendo ancora
Torni a chi fugge. A che ne vieni? Amante
Qui giungi o pur nemico?

[a. III sc. VI]

Non valgon le lusinghe e le preghiere, e allora Armida, il suo fantasma, scatena contro Rinaldo i mostri della selva:

Coro: Tu sarai tra queste selve
Preda or or di mostri, e belve,

E non giova il folle ardire,
Che il tuo fato ad affrettar.

[*Ibid.*]

Ma infine Rinaldo tronca il mirto: «Fuggon le larve, Vinto è l'incanto, e tutto alfin disparve». Tutti i personaggi del dramma, tranne ovviamente Armida, si ricongiungono e chiudono, a più voci:

Corso d'ore sì felici,
Altro giorno aver non può.

[a. III sc. VII]

A malincuore: questo è il melodramma. Nella sua frivolezza non v'è posto per lo spirito della *Gerusalemme*, per quella tensione fra voluttà e gloria che invece sulla scena si risolve e termina nel conflitto fra il cavaliere crociato e le «insidiose larve», frutto dei malvagi incanti della selva. O forse quella tensione trova rifugio nella musica?

DOMENICO CHIODO