

STUDI TASSIANI

Anno XL-XLI 1992-1993

N. 40-41

SOMMARIO

SAGGI E STUDI	pag.
P. BRANDI, <i>Stratigrafie del manoscritto Br₂ della «Liberata»</i>	7-62
G. PICCO, <i>«Idol si faccia un dolce sguardo e un riso»: Armida</i>	63-87
D. FOLTRAN, <i>Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante</i>	89-134
M. BORDIN, <i>Proposte per una nuova analisi metrica della «Liberata» (prosodia, ritmo, sintassi)</i>	135-155
MISCELLANEA	
E. SELMI, <i>Il «mirabil mostro» del giardino di Armida fra «esemplarità» retorica ed esotismo americano</i>	157-171
D. FOLTRAN, <i>«Era la notte»: dal VI canto della «Liberata» a un sonetto del Marino</i>	173-176
D. CHIODO, <i>Il soprano Armida</i>	177-186
LETTURE TASSIANE	
S. ZATTI, <i>Il primo canto della «Liberata»</i>	187-206
R. BRUSCAGLI, <i>L'errore di Goffredo (G.L. XI)</i>	207-232
A. DI BENEDETTO, <i>Un esempio di poesia tassiana (il canto XII della «Gerusalemme Liberata»)</i>	233-248
M. GUGLIELMINETTI, <i>Lettura del canto XIII della «Gerusalemme Liberata» di Torquato Tasso</i>	249-268
G. SCIANATICO, <i>Lettura del canto XIV della «Gerusalemme Liberata»</i>	269-298
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (1990) (a cura di L. CARPANÈ)	
	299-340
NOTIZIARIO	
<i>Assegnazione del Premio Tasso 1992-1993</i>	341-347
RECENSIONI E SEGNALAZIONI	
<i>Statuto, Regolamento, Biblioteca del «Centro di Studi Tassiani»</i>	349-365
<i>Appendice alla Bibliografia Tassiana di Luigi Locatelli, studi sul Tasso (a cura di T. FRIGENI)</i>	367-375
	2731-2762

EDIZIONI DELLA BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI - Periodici.

BERGOMUM: bollettino della Civica Biblioteca A. Mai di Bergamo - A. 1 (1907) - Trimestrale.

Abbonamento annuo	- persone:	L. 40.000 Italia	L. 80.000 estero
	- enti e istituzioni:	L. 80.000 Italia	L. 100.000 estero
1 numero corrente	- persone:	L. 20.000 Italia	L. 60.000 estero
	- enti e istituzioni:	L. 40.000 Italia	L. 80.000 estero
1 numero arretrato:		L. 30.000 Italia	L. 80.000 estero

STUDI TASSIANI: a cura del Centro di Studi Tassiani - A. 1 (1951) - Annuale - Supplemento a Bergomum.

Abbonamento annuo: L. 40.000 Italia L. 80.000 estero.

EX FILTIA: quaderni della Sezione Archivi Storici della Biblioteca Civica "A. Mai" - Supplemento a Bergomum.

1. 1987	L. 20.000	3. 1992	L. 20.000
2. 1990	L. 20.000	4. 1992	L. 20.000

Abbonamento cumulativo annuale ai periodici della Biblioteca:

Bergomum + Quaderni dell'Archivio della cultura di base (2 numeri) + Ex Filtia (1 numero) = L. 60.000 Italia L. 80.000 estero.

Per l'abbonamento (prima associazione o rinnovo) si prega di far uso del C.C. Post. 11312246 intestato a: AMMINISTRAZIONE "BERGOMUM" Bollettino della CIVICA BIBLIOTECA - Piazza Vecchia, 15 - Bergamo.

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 mag-

giori); 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.

P R E M E S S A

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 pressoché 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, «Lectures 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.

THE [illegible]

[The following text is extremely faint and largely illegible due to the quality of the scan. It appears to be a formal document or report, possibly containing a list of items or a detailed description. The text is organized into several paragraphs and includes what looks like a list of names or items in the lower half of the page.]

[Faint text at the bottom of the page, possibly a signature block or a concluding statement.]

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 Manso¹, o a quelli del Chiabrera², o a *Il Tasso* del Baldi³, e per le opere in versi a un testo come l'*Alceo* dell'Ongaro la cui ultima edizione risale a un secolo fa⁴, 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 Claretto, fece fortuna, tanto che l'esperimento del Bruni fu ripetuto negli stessi anni da Francesco Della Valle, e più tardi da Andrea Salvadori⁶.

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 Croce⁷, 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 ovvero dell'amore*, Milano, Bordonì, 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 Preti⁸ 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 curato¹⁰; oppure la commedia *L'ariostista e il tassista*, scritta intorno alla metà del Settecento da Giulio Cesare Becelli¹¹, 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 trascurato benché segnalato nel repertorio bibliografico del Locatelli.

La storia dei rapporti fra Tasso e l'Opera¹² si fa abitualmente iniziare col monverdiano *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 Ongaro¹³, 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 onore¹⁶. 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 napoletano¹⁷, 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' Rogati¹⁸, 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 fascino¹⁹.

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 1784²⁰, 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 Genesis, 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 cambiamento 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 principale²³.

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'opponne, 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 incantata²⁵. 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 Sfini, 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