Comitato promotore per le Celebrazioni
del VI centenario della costruzione del Castello Estense
(1385-1985)
Regione Emilia-Romagna
Comune di Ferrara

La mostra
TORQUATO TASSO
tra
LETTERATURA MUSICA TEATRO E ARTI FIGURATIVE
è organizzata
nell'ambito delle Celebrazioni
del VI centenario della costruzione del Castello Estense

con il contributo di
ENICHEM
BANCO DI NAPOLI
CASSA DI RISPARMIO DI FERRARA

Organizzazione: Palazzo della Cultura e dei Congressi
(So.Ge.Pa.Co. S.p.A., Bologna)
Comune di Ferrara
Assessorato alla Cultura

Comitato promotore per le Celebrazioni del VI centenario della costruzione del Castello Estense

Comune di Ferrara; Amministrazione Provinciale di Ferrara; Regione Emilia-Romagna; Curia Arcivescovile di Ferrara; Università degli Studi di Ferrara; Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna; Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna; Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici per le province di Ferrara, Forlí e Ravenna; Soprintendenza Archeologica dell'Emilia-Romagna; Istituto di Studi Rinascimentali; Cassa di Risparmio di Ferrara.

Comitato Scientifico della mostra

Ezio Raimondi, *Presidente*, Giorgio Cerboni Baiardi, Giuliano Briganti, Andrea Buzzoni, Enrico Castelnuovo, André Chastel, Alessandra Chiappini, Giorgio Cusatelli, Andrea Emiliani, Emilio Faccioli, *coordinatore della sezione «Il libro illustrato»*, Franco Farinelli, Giovanni Macchia, Fernando Mazzocca, Walter Moretti, Adriano Prosperi, Mario Roffi, Marco Rosci, Nicola Spinosa, Francesca Valli, *coordinatore della sezione «Arti figurative»*, Claudio Varese, Gianni Venturi, *coordinatore della sezione «Il teatro»*, Thomas Walker, *coordinatore della sezione «La musica»*, Federico Zeri.

© 1985
Nuova Alfa Editoriale
di Maurizio Armaroli
95, v. Leandro Alberti
I 40139 Bologna

TORQUATO TASSO
tra
LETTERATURA
MUSICA TEATRO E ARTI FIGURATIVE

a cura
di
Andrea Buzzoni

Nuova Alfa Editoriale

BIBLIOTECA ... 453316 ... DELL'ARCHIGINNASIO

La mostra *Torquato Tasso tra letteratura, musica teatro e arti figurative* è stata realizzata con il coordinamento della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlí e Ravenna.

Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, dal 6 settembre al 15 novembre 1985.

Direttore della mostra: Andrea Buzzoni
Progetto espositivo: Carla Di Francesco, Cesare Mari

Segreteria: Giuseppe Michetti, Bruno Miglioli
Ufficio stampa: Eileen Romano con la collaborazione dell'Ufficio stampa del Comune di Ferrara

Allestimenti: Ditta Luigi Botta Arredamenti, Bologna
Gabbi ponteggi, Bologna
Trasporti: Daniele Toselli, Comune di Ferrara, Vigno Gnudi, Bologna
Assicurazioni: Assitalia, Ferrara
Redazione, realizzazione grafica: Emanuela Spinsanti

Indice

Andrea Buzzoni	*Ragioni della mostra*	p. XI
Andrea Emiliani	*Del parlar disgiunto fra poesia e pittura*	XV
Il Volto		3
Giovanni Macchia	*Il volto del Tasso*	
La Letteratura		
Alberto Bertoni	*Lo scrittore in mostra: autobiografia, autoritratto, autodafè*	35 45
Giorgio Zanetti	*Le allegorie della musica*	
Chiara Dini	*Il palcoscenico della pagina. Tra simulazione e «imagine» del vero*	57 65
Caterina Badini	*I colori della parola*	
Franco Farinelli	*La «Gerusalemme» catturata: ipotesi per una geografia del Tasso*	75
Il Libro Illustrato		
Emilio Faccioli	*Interpretazioni grafiche delle opere di Torquato Tasso*	85
Gianluigi Arcari Alessandra Chiappini Emilio Faccioli Alessandra Frabetti	*Le edizioni illustrate delle opere di Torquato Tasso*	91
La Musica		
Lorenzo Bianconi	*I Fasti musicali del Tasso, nei secoli XVI e XVII*	143
Giovanni Morelli Elvidio Surian	*Contagi d'Armida*	151
Il Teatro		169
Claudio Varese	*L'Aminta*	173
Gianni Venturi	*Un'isola tra utopia e realtà*	
Fabrizio Cruciani	*Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell'«Aminta»*	179

LE ARTI FIGURATIVE (SECC. XVI-XVIII)

André Chastel	*Gli artisti di Tasso*	p. 195
Andrea Emiliani	*Jacopo Bassano*	207
Giuliana Biavati	*Bernardo Castello*	209
Charles H. Carman	*Il Cigoli*	225
Laura Laureati	*Giovanni Baglione*	
	Domenico Cresti detto il Passignano	231
Colombe Samoyault Verlet	*Ambroise Dubois*	234
Sylvie Beguin	*Guillaume Dumée*	238
Sergio Marinelli	*Domenico Tintoretto*	247
Massimo Ferretti	*Ludovico Carracci*	249
	Annibale Carracci	255
Liliana Barroero	*Sisto Badalocchio*	259
Ludovica Trezzani	*Domenichino*	262
	Il Guercino	268
	Francesco Albani	273
Adalgisa Lugli	*Alessandro Tiarini*	277
	Giovanni Lanfranco	282
Giuliano Briganti	*Giovanni Lanfranco*	285
Barbara Brejon	*Simon Vouet*	287
Francesca Valli	*Nicolas Poussin*	289
Laura Laureati	*Claude Lorrain*	293
Ludovica Trezzani	*Gaspard Dughet*	294
Anna Colombi	*Salvator Rosa*	296
Laura Laureati	*Herman van Swanevelt*	300
	Michelangelo Cerquozzi	302
Nicola Spinosa	*Paolo Domenico Finoglia*	306
	Bernardo Cavallino	308
Mariella Utili	*Mattia Preti*	311
	Luca Giordano	312
Franco Boggero	*Gioacchino Assereto*	314
Giuliana Biavati	*Domenico Fiasella*	316
Laura Laureati	*Pietro da Cortona*	319
	Ciro Ferri	321
Liliana Barroero	*Giovanni Bonati*	322
Ludovica Trezzani	*Il Baciccio*	324
Adalgisa Lugli	*Giovanni Antonio Burrini*	326
Massimo Ferretti	*Marcantonio Franceschini*	329
Franca Varignana	*Giuseppe Maria Crespi*	333
Jérôme de La Gorce	*Jean Bérain*	335
Francesca Valli	*Charles Coypel*	338
Marie-Anne Dupuy	*Fragonard*	341
Sergio Marinelli	*Un caso della fortuna tassesca. Le collezioni dei Giusti a Verona*	p. 343
Roberto Guerrini	*Il Tiepolo e la stanza del Tasso a Villa Valmarana*	345
	Giambattista Tiepolo	355
	Gianantonio Guardi	357

LE ARTI FIGURATIVE (SEC. XIX)

Marco Rosci	*Immagini tassesche fra classicismo e romanticismo*	363
	Angelica Kauffmann	373
Fernando Mazzocca	*Giuseppe Marri*	375
	J.F. Overbeck-J. von Fürich	376
	Francesco Hayez	380
	Antonio Canova	383
	Michelangelo Grigoletti	385
Marco Rosci	*Jean-Louis Ducis*	387
	François-Maurius Granet	392
	Fleury François Richard	393
	Giovanni Migliara	394
Fernando Mazzocca	*Giovanni Antonio Baruffaldi*	395
	Francesco Scaramuzza	397
	Francesco Podesti	398
Maria Antonella Fusco	*Giuseppe Mancinelli*	403
Marina Causa Picone	*Franz Ludwig Catel*	406
Maria Antonella Fusco	*Beniamino de Francesco*	409
Marina Causa Picone	*Filippo Palizzi*	411
	Gioacchino Toma	413
Marco Rosci	*Giovanni Carnovali detto il Piccio*	415
Fernando Mazzocca	*Cristiano Banti*	416
Marco Rosci	*Eugène Delacroix*	418
	Domenico Morelli	423

IL CINEMA

Paolo Micalizzi	*Ciak sul Poeta*	433
Marco Vallora	*Torquato Tasso cortigiano della melanconia*	447
Bibliografia		457
Indice dei prestatori		469
Referenze fotografiche		473
Indice dei nomi		475

Il tema«Tasso e la musica» si articola, sull'arco storico del secolo abbondante che corre fino alla fine del Seicento, in tre grandi capitoli. Il primo è quello dei rapporti personali, artistici e no, che il poeta intrattenne con musicisti, cantori, suonatori, nonché delle sue idee e concezioni sull'arte musicale nei suoi legami stretti con l'arte poetica. Il secondo capitolo è quello della immediata fortuna che la sua produzione poetica incontrò presso i musicisti coevi: ed è un capitolo, questo, articolato in tre grandi categorie, corrispondenti ai tre generi prevalenti nella poesia musicale del Tasso, ossia le rime, il teatro (l'*Aminta*), il poema epico (la *Gerusalemme liberata*). Ciascuno di essi incontrò una fortuna notevole presso i madrigalisti di fine Cinquecento e inizio Seicento, ma diverse furono le modalità dell'uso ch'essi ne fecero nelle loro composizioni. Il terzo capitolo è quello della fortuna tassiana nel Seicento, che in musica arrivò filtrata e mediata attraverso la più generale fortuna letteraria dell'arte tassesca, alacremente imitata dai poeti secentisti.

Per quanto concerne il primo capitolo, quello dei rapporti che il Tasso, a Ferrara, intrattenne con musicisti professionisti e dilettanti, ma anche e soprattutto quello della sua poetica musicale, ricca d'influsso sulle concezioni dominanti del rapporto poesia/musica alla fine del Cinquecento, soccorre un testo capitale, che mette conto di percorrere succintamente: il dialogo *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, apparso per la prima volta a stampa nel 1587. (Il nome del dialogo proviene da quella Orsina Cavaletta nata Bertolai che, insieme col marito Ercole Cavalletti, è l'interlocutrice del Forestiero Napolitano, ossia dal Tasso medesimo, nel dialogo a tre su cui è intessuta l'argomentazione tassesca: i due Cavalletti, ferraresi, furono autori di poesia per musica d'impronta spiccatamente tassiana, e pregiati dai musicisti coevi). Il cardine dell'argomentazione poetica del Tasso è dato dall'assioma dantesco (*De vulgari eloquentia*): «La poesia è una finzione retorica posta in musica». Il riconoscimento del ruolo vitale svolto dalla musica nell'invenzione poetica non comporta *ipso facto* la necessità della presenza effettiva della composizione musicale, o dell'esecuzione musicale, come condizione indispensabile perché si dia poesia. La musica cui allude Dante, e con lui il Tasso, è un fattore interno alla elocuzione poetica medesima, e anzi «il nobilissimo modo poetico» è per l'appunto quello che «può meglio far senza il canto che non può alcuna de le già dette composizioni», ossia — per il Tasso — l'ottava rima intessuta di soli endecasillabi («molto più acconcia a la narrazione»), reputata superiore alla canzone («una compiuta azione di colui che detta parole armonizzate e atte al canto», e destinata — fin nel nome — ai «cantori»), al sonetto (destinato ai «suonatori») e alla ballata (ai « ballarini»). Del resto, convengono i tre musicalissimi poeti del dialogo tassesco, anche le canzoni ed i sonetti possono egregiamente fare a meno del «condimento» della musica, ossia della musica effettivamente cantata e sonata. Ottava, canzone, sonetto, ballata configurano una gerarchia di nobiltà, di gravità, di severità che si riflette sui temi, sull'elocuzione, sullo stile del componimento poetico: ancor più in basso sta il genere poetico musicale per eccellenza dei tempi del Tasso, un genere ancora virtualmente sconosciuto a Dante, ossia il madrigale (poetico). Di natura simile a quella della ballata, «in quanto a l'umiltà del dire», sono quei «componimenti illegitimi» (ossia senza paternità illustre regolarmente iscritta all'anagrafe

del *De vulgari eloquentia)* «che si chiamano comunemente madrigali»: essi sono adatti «per le materie umili e per l'umili diciture» soprattutto quando siano — e questa è la tendenza dominante negli anni della *Cavaletta* — «ripieni d'eptasillabi», ossia di settenari anziché di endecasillabi, ossia di versi brevi e scorrevoli ed esigui anziché lunghi e sonori e sostenuti. (Il madrigale poetico non è totalmente privo di antenati illustri nel Trecento: v'è la produzione sufficientemente copiosa di Franco Sacchetti, che godette di ampia fortuna presso i musicisti dell'*ars nova*, vi sono soprattutto i quattro madrigali del canzoniere del Petrarca, che però, intessuti di soli endecasillabi, rappresentano un livello intermedio tra l'«umiltà» e la «gravità» poetiche: e il Tasso se ne dimostra assai consapevole, tant'è vero ch'è suo un esempio preclaro di imitazione cinquecentesca del modello metrico di «Nova angeletta sovra l'ale accorta» del Petrarca, ossia quella «corona di stanze in lode della signora Laura Peperara» — il nome Laura rappresenta un aggancio ovvio alla tradizione petrarchesca — che inneggia alle «Vaghe ninfe del Po, ninfe sorelle» e rielabora la materia di un contributo tassesco in un'antologia madrigalistica in musica ferrarese dedicata alla Peperara, il *Lauro verde* del 1583, un ciclo di tre madrigali di insolita lunghezza musicato da Luca Marenzio, «Bianchi cigni e canori»).

La Cavaletta si sofferma pure lungamente sul rapporto tra fattori metrici ed elocutivi da un lato, scelta dei concetti e dei soggetti poetici dall'altro. In questo stesso rapporto risiedono gli strumenti di cui dispone il poeta per determinare la maggiore o minore «gravità» (concetto introdotto nel lessico della poetica italiana cinquecentesca da un'autorità del peso del Bembo, nelle *Prose della volgar lingua*, dov'è controbilanciato da quello della «dolcezza» e «soavità») è un criterio che i musicisti mostrano di rispettare nella selezione delle loro risorse compositive specifiche (scelta delle tonalità, della tessitura delle voci, del procedimento polifonico, dei soggetti nelle imitazioni contrappuntistiche, del tempo e del ritmo, della floridezza vocale o della martellante sillabazione monocorde, eccetera). Mette perciò conto di brevemente esaminare almeno due dei criteri che manifestano la «gravità» d'un componimento poetico, così come li illustra il Tasso nella *Cavaletta* sulla scorta d'un sonetto famoso di Francesco Beccuti Coppetta che ebbe anche una notevole diffusione tra i musicisti, «Locar sopra gli abissi i fondamenti». Il primo dei due criteri, specificamente riferito al sonetto, sta nel numero delle rime che compaiono nelle due terzine finali: che potranno essere due o tre, in varia combinazione, e se saranno due il sonetto sarà più lieve, se saran tre sarà più grave. Il secondo criterio, estendibile anche ad altre forme metriche, è quello della «sonorità» delle rime, ossia della numerosità delle consonanti collocate tra la penultima e l'ultima vocale del verso. Talché una serie di sei rime «cor / trema / fore / signore / estrema / more» negli ultimi sei versi di un sonetto ne denoterà la leggiadria (due sole rime, «-ore» e «-ema», con una sola consonante), mentre la serie «acerba / ombra / posto / sgombra / riposto / erba» con le sue tre rime ricche di consonanti («-*erb*a», «-*ombr*a», «-*ost*o») si attaglierà ad un sonetto di forma, soggetto, tema e stile gravi.

Questa sommaria tipologia delle facoltà stilistiche del sonetto è forgiata sul Petrarca, che anche per i musicisti, fino all'epoca della *Cavaletta* o poco prima, rappresenta il poeta-principe d'ogni poesia per musica. Pari pari, la forma poetica del sonetto gode, se non d'una assoluta supremazia, di un rango pur sempre ragguardevolissimo nelle scelte poetiche dei musicisti di metà Cinquecento: non sono rari, anzi, i libri di madrigali musicali costruiti di soli sonetti, magari tutti del Petrarca. Ma negli anni del Tasso, e grazie anche alla fulminea fortuna di cui godette la sua produzione di madrigali poetici negli anni '80, si diffonde impetuosamente tra i musicisti la netta preferenza per il madrigale poetico, e proprio della specie «ripiena d'eptasillabi», ossia più arguta, concettuosa, epigrammatica rispetto alla tradizione petrarchesca e bembesca illustre. Ne consegue pari pari un complesso alleggerimento di tono nella composizione musicale, in linea con lo stile più «umile» e men «grave» di siffatti madrigali. Ma è un'evoluzione, questa, che il Tasso, nel suo ideale elevato e severo della poesia lirica, non può condividere a cuor leggero. Anzi, l'impegno ch'egli persegue — ed è uno degl'intenti del dialogo *La Cavaletta* — è

proprio quello d'investire la forma più corriva del madrigale poetico di una densità d'espressione e di modi e di stile che consenta di farla figurare degnamente in quella tal gerarchia di dantesca ascendenza che s'è detta sopra. Se i musicisti ch'egli chiama a testimoni dell'armonioso rapporto tra stile poetico e stile musicale sono il ferrarese Alfonso della Viola, il mantovano Alessandro Striggio, il fiorentino-romano Paolo Animuccia, i ferraresi Luzzasco Luzzaschi e Ippolito Fiorino, e ancora il mantovano Giacomo Moro, la conclusione del dialogo opera una selezione ben più serrata:

> *Dunque lasciarem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed effeminata, e pregheremo lo Striggio e Iacches* [Wert mantovano] *e 'l Lucciasco e alcuno altro eccellente maestro di musica eccellente che voglia richiamarla a quella gravità la quale traviando è spesso traboccata in parte di cui è più bello il tacere che 'l ragionare. E questo modo grave sarà simile a quello che Aristotele chiama* doristì [dorico]*, il quale è magnifico, costante e grave e sopra tutti gli altri accomodato a la cetera.*

Sarà compito del poeta badare «che 'l condimento de la musica non sia stemperato né soverchio».

Le concezioni del Tasso attecchirono su di un terreno fertilissimo proprio in ambiente ferrarese, là dove a corte primeggiava il Luzzaschi, «maestro di musica eccellente» quant'altri mai, e dove la convivenza di musica e poesia era, ancor prima che un ideale stilistico, una realtà sociale vissuta nell'uso quotidiano della corte e del famoso «concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este». Due testimonianze teoriche eloquenti, sulla scia della *Cavaletta*, le diede Alessandro Guarini, figlio di Battista Guarini. La prima si legge in forma di dedica (firmata dal compositore della musica) nel *Sesto libro de' madrigali a cinque voci* di Luzzaschi (1596): la dedicataria è una principessa estense, la duchessa d'Urbino Eleonora.

> *Sono..... la musica e la poesia tanto simili e di natura congiunte che può dirsi (non senza misterio di esse favoleggiando) ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso. ....Né solamente si rasomigliano queste due gemelle nell'aria e nel sembiante, ma di più godono ancora della rasomiglianza de gli abiti e delle vesti. Se muta foggie l'una, cangia guise anche l'altra. Perciochè non solamente ha la musica per suo fine il giovamento e il diletto, ... ma la leggiadria, la dolcezza, l'acutezza, gli scherzi, le vivezze, che sono quelle spoglie ond'elle con tanta vaghezza s'adornano, sono portate dall'una e all'altra con maniere tanto conformi che ben spesso musico il poeta e poeta il musico ci rassembra. Ma come a nascere fu prima la poesia, così la musica lei (come sua donna) riverisce ed onora. In tanto che, quasi ombra di lei divenuta, la di mover il piè non ardisce, dove la sua maggiore non la preceda. Onde ne siegue che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti ed effetti così vivamente da lui vengon espressi che quella par quasi emulazione che propriamente rasomiglianza dee dirsi. Quinci veggiamo la musica de' nostri tempi alquanto diversa da quella che già fu ne' passati, perciochè dalle passate le poesie moderne sono altresì diverse. E per tacer di tutte l'altre, che non sentono mutazioni se non di materia, come canzoni, sestine, sonetti, ottave e terze rime, dirò del madrigale, che solo per la musica par trovato, ed il vero dirò dicendo ch'egli nell'età nostra ha ricevuta la sua perfetta forma, tanto dall'antica diversa, che se que' primi rimatori tornassero vivi, a pena che potessero riconoscerlo, non sì mutato si vede per la sua brevità, per l'acutezza, per la leggiadria, per la nobiltà, e finalmente per la dolcezza con che l'hanno condito i poeti ch'oggi fioriscono. Il cui lodevole stile i nostri musici rasomigliando nuovi modi e nuove invenzioni più dell'usate dolci e leggiadre hanno tentato di ritrovare, delle quali hanno formata una nuova maniera, che non solo per la novità sua, ma per l'isquisitezza dell'artifizio potesse piacere e conseguir l'applauso del mondo .*

La citazione, lunghetta, si giustifica perché verifica, a cose fatte, l'avvenuta presa di sopravvento del madrigale epigrammatico, introdotto nell'uso ferrarese e poi italiano proprio soprattutto dalle fortunate edizioni di rime tassesche degli anni '80, che ne sancirono la supremazia sopra l'obsoleto (per la musica) sonetto di stampo petrarchesco. La dedica del Luzzaschi fa anche esplicito riferi-

mento alla poetica dell'imitazione delle parole, e chiama per nome quella «isquisitezza dell'artifizio» ch'è da un lato garante della «eccelenza» e della «nobiltà» dello stile madrigalistico, e dall'altro dà pienezza e dignità e profilo alla veste musicale d'un tipo di componimento poetico che pure si presterebbe — come lamentava la *Cavaletta* — a effeminate degenerazioni del gusto musicale. L'altra testimonianza teorica di pugno di Alessandro Guarini, sebbene più tardiva (1610), merita menzione se non altro per il fatto che tira in ballo proprio il Tasso. Si tratta del dialogo *Il farnetico savio*: gl'interlocutori sono appunto il «farnetico» Tasso e Cesare Caporali, il poeta burlesco nelle cui edizioni di rime degli anni '80 figura spesso con ampie scelte di rime madrigalesche proprio il Tasso. Nel discorso guariniano il «farnetico» istituisce un parallelismo esplicito tra la maniera dolce del Petrarca e la musica del Marenzio da un lato, lo stile aspro di Dante e la composizione artificiosa di Luzzaschi dall'altro:

> *... il Petrarca è somigliante a quel musico il quale ne' suoi figurati componimenti con la dolcezza e con la leggiadria va spargendo il diletto, studiandosi sovra ogni altra cosa di non offender le orecchie, con isquisita soavità lusingandole; Dante poi a quell'altro è molto simile che il suo diletto va rintracciando per altri vestigi; perciò che vuol egli derivarlo dalla imitazione di quelle parole che egli imprende a figurare con le sue note. E per conseguire questo suo fine non teme durezza, non sfugge asprezza, né schifa l'istessa disonanza contra l'arte artificiosa, sol ch'egli rapresenti con gli armonici suoi concetti, spiegati dall'accopiate figure, che sono le sue rime e i suoi versi, e con essi quasi dipinga tutto ciò che significan le parole...*

Il compromesso propugnato dal Tasso nella *Cavaletta* — un compromesso tra forma lieve e contenuto grave del madrigale, a pro dell'artificio e dell'elocuzione non «umile» — si rilevò vincente sul mercato (se lo si può chiamare così) della poesia per musica italiana degli anni '80. Se Torquato Tasso detiene, dopo il Petrarca e G.B. Guarini, un eccellente terzo posto nella classifica quantitativa degli autori poetici prediletti dai musicisti italiani del secolo madrigalistico (*grosso modo* 1520-1620) lo si deve soprattutto alla numerosità delle sue rime messe in musica: quasi tutte nella forma del madrigale, e solo poche volte nella forma del sonetto. Anzi, la fortuna del Tasso tra i madrigalisti fu un catalizzatore potente del processo di emancipazione del madrigale poetico, genere periferico e subalterno prima d'allora, ampiamente coltivato dipoi (basti ricordare, accanto al Guarini, il caso vistoso del Marino e delle sue *Rime* del 1602).

Non è fuori luogo illustrare anche quantitativamente l'estensione e la portata del fenomeno, che presenta aspetti rivelatori dei meccanismi di circolazione e distribuzione della materia poetica tra i musicisti di fine Cinquecento. Ad un computo assai sommario del numero di composizioni musicali su rime del Tasso apparse a stampa a decorrere dal 1569 e fino al 1620 (dopo di che la presenza tassesca si dirada vistosamente tra i musicisti), si ricava la seguente tabella cronologica, che dà nella colonna di sinistra il numero di edizioni musicali contenenti uno o più componimenti del Tasso e nella colonna di destra il numero di componimenti tasseschi apparsi a stampa in un dato anno (dal rapporto tra i due dati risulta dunque anche la presenza più o meno massiccia di testi tasseschi dentro le singole edizioni musicali). A destra, a titolo di comparazione, il numero di madrigali su componimenti poetici del Guarini (i dati sono compilati sulla base della bibliografia di François Lesure e Claudio Sartori, non esaustiva, *Il nuovo Vogel*).

	TORQUATO TASSO		G.B. GUARINI
	num. di ediz. mus. contenenti composizioni di rime tassesche	num. di madrigali mus. su rime tassesche	num. di madrigali mus. su rime guariniane
1569	1	1	2
1570	—	—	—
1571	—	—	—
1572	1	1	—
1573	2	3	—
1574	1	1	—
1575	3	3	1
1576	1	2	1
1577	2	3	—
1578	2	5	1
1579	4	5	—
1580	3	3	5
1581	6	6	3
1582	3	4	6
1583	9	10	2
1584	16	37	3
1585	21	36	7
1586	12	20	26
1587	15	27	16
1588	22	26	12
1589	7	18	3
1590	11	25	15
1591	11	37	11
1592	—	—	13
1593	2	6	7
1594	9	18	11
1595	6	7	6
1596	7	14	8
1597	2	2	10
1598	11	17	9
1599	8	11	16
1600	7	14	49
1601	1	1	30
1602	3	4	29
1603	3	6	18
1604	6	9	40
1605	4	5	28
1606	1	1	38
1607	5	6	33
1608	3	3	42
1609	2	2	45
1610	2	2	20
1611	3	3	33
1612	2	4	33
1613	4	4	25
1614	4	5	27
1615	5	5	39
1616	10	22	33
1617	3	11	55
1618	—	—	12
1619	4	4	35
1620	3	3	24

Alcuni dati saltano all'occhio. Per quanto durevole sia la fortuna delle rime tassiane tra i musicisti, il grosso del fenomeno si raccoglie in pochi anni soltanto, dal 1584 al 1591, con una ventina o trentina di composizioni musicali su testo tassesco che vedono la luce anno per anno. Nel decennio '90 la frequenza si stabilizza al di sotto delle venti unità. Nel nuovo secolo, poche unità: ritorni di fiamma repentini come quello del 1616 si spiegano con lo zelo tassesco di singoli musicisti (nel caso in specie: Sigismondo d'India). L'acme degli anni '84-'91 è evidentemente determinato dalla serie di edizioni delle *Rime* curate da Giulio Vasalini (1581 ss.), e ghiottamente ristampate a Venezia e Ferrara e altrove; altro fattore efficace, le *Rime* del Caporali, nella loro versione miscellanea che convogliò molte rime tassesche di riporto ed ebbe grande fortuna editoriale a partire almeno dal 1582. Ma questo dato significa altresì che poca o nulla *chance* poté avere l'edizione definitiva delle rime curata dall'autore medesimo, ossia l'edizione mantovana e bresciana del 1591-1593. Tanto meno poté mai affiorare, nei criteri di selezione dei musicisti, quell'occulto ma densissimo disegno tematico-narrativo che sottende l'edizione definitiva delle rime: le raccolte poetiche, individuali o collettive o antologiche, in mano ai musicisti erano cave, petraie, latomie onde estrarre materia verbale di piccolo taglio, e se è vero che spesso e volentieri anche i musicisti più colti e raffinati amano soffermarsi sul particolare verbale, sull'immagine singola, sul verso suggestivo anziché sulla struttura complessiva del componimento poetico (e le eccezioni hanno nomi illustri: Marenzio, Monteverdi, Macque, ...), ancor meno saran stati propensi, nel compilare le loro raccolte musicali, a rispettare l'organizzazione concettuale complessiva che presiede ad un canzoniere poetico. (Pari pari, siffatta organizzazione concettuale complessiva si dissipa e lascia il posto ad una distribuzione meramente formale nelle successive edizioni di grandi raccolte di rime, quelle del Guarini, 1598, e del Marino, 1602).

All'apparire dell'edizione «definitiva» (più o meno) delle *Rime* del Guarini, 1598, le rime del Tasso soccombono nel favore dei musicisti. Neppure l'apparizione delle

rime mariniane nel 1602 scalza invece il trionfante madrigale melico del Guarini: più conciso, più concettoso, più arguto di quello tassesco, il madrigale guariniano lascia spazio più ampio all'invenzione musicale di immagini contrastate, che invece nella dizione calibratissima del Tasso richiede una quota d'artificio e di sottigliezza anche compositiva ben maggiore. Il Marino spinge all'estremo (per i musicisti, se non agli occhi di poeti ancor più oltranzisti di lui) la perfetta meccanicità d'immagini ch'è già del Guarini.

Eppure, quantitativamente più esigua di quella del Guarini, la fortuna musicale del Tasso rappresentò di certo il fattore trainante nel consolidamento del repertorio di rime guariniane disseminate e circolanti dal 1567 in avanti, e giunte solo molto tardivamente, quasi a rimorchio del Tasso e della loro già notevole diffusione tra i musicisti, ad una forma editorialmente compatta (1598). Anche al Tasso è occorso, seppure in misura più limitata, di godere presso i musicisti d'un favore spesso assai precoce: non sono poche le rime del Tasso che videro la luce in un'edizione musicale prima ancora che in un'edizione poetica, testimonianze evidenti di un contatto diretto tra il poeta e i musicisti (o mediato attraverso altri letterati, altri musicisti, che però ebbero accesso alle versioni manoscritte delle rime tassiane) ch'è evidentemente più numeroso tra i musicisti ferraresi ed estensi (Luzzaschi, Paolo Isnardi, Lodovico Agostini, Girolamo Belli, Iacopo Corfini, Alessandro Milleville), o orbitanti nella sfera del patrocinio estense (Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Giaches Wert), ma che raggiunge anche altri ambiti, ben più diramati (Marc'Antonio Pordenon, Giovanni Agostino Veggio, Paolo Bellasio, Giovan Andrea Dragoni, Benedetto Pallavicino, Marc'Antonio Ingegneri eccetera). Altri casi, invece, come quello di Francesco Mazza da Manfredonia, che nei suoi due libri di madrigali del 1584 e del 1586 mette in musica la bellezza di 18 madrigali del Tasso, documentano la presa immediata, sul mercato librario italiano, delle edizioni Vasalini e compagni delle *Rime* tassiane.

Se le rime tassiane, nella loro immediata fortuna musicale, trainarono seco l'interesse dei musicisti di tutt'Italia per le rime del Guarini circolanti alla spicciolata in antologie poetiche svariate (sintomatico il caso del «contrasto» madrigalesco Tasso/Guarini sul soggetto «Ardo, sì, ma non t'amo», che infiammò il mondo musicale intorno al 1585/87), per l'*Aminta* si verificò il fenomeno inverso. I musicisti attinsero testi per i loro madrigali musicali all'*Aminta* tassiano (composto nel 1573, edito nel 1580) soltanto dopo il dilagare della fortuna musicale del *Pastor fido* del Guarini: e fu, quella di *Aminta*, una fortuna assai contenuta, riassumibile in tre raccolte madrigalesche che di *Aminta* portarono il titolo (Simone Balsamino 1594, Erasmo Marotta 1600, Antonio Il Verso 1612).

Diverso il caso della fortuna musicale della *Gerusalemme liberata*. C'era un esempio illustre di sfruttamento madrigalistico d'un poema epico, ed era dato dall'*Orlando furioso*, cui aveva arriso una copiosissima fortuna musicale fin dal suo primo apparire. E come nel caso dell'*Orlando*, la *Gerusalemme* fu saccheggiata ampiamente sì, ma in maniera diseguale, concentrando il faro dell'attenzione su gruppi di stanze, su episodi, su nodi narrativi privilegiati: il lamento di Armida inferocita e intenerita contro Rinaldo, la morte di Clorinda, il compianto di Erminia su Tancredi, l'episodio di Olindo e Sofronia, Erminia tra i pastori, eccetera. Il Tasso aveva dovuto avallare, *bon gré mal gré*, siffatto saccheggio madrigalistico del poema: tra l'81 e l'84 un mantovano familiare del Tasso, Giaches de Wert, musicò una scelta di stanze della *Gerusalemme* fresca fresca di stampa. Era una musica sghemba e altera, dall'empito declamatorio enfatico e dolente, ben presto imitata dal Marenzio (1584), da Tiburtio Massaino (1587), dal giovane Monteverdi (1592 e 1603, dove addirittura s'attinge alla versione della *Conquistata*, altrimenti disertata dai musicisti), da Hans Leo Hassler (1596): sempre, comunque, in edizioni musicali di qualche rilievo e prestigio, tutte dedicate a dedicatarii illustri e sublimi, duchi Gonzaga ed Este, duchi d'Assia, il filarmonico veronese Alessandro Bevilacqua (ch'è, insieme con i duchi di Mantova e Ferrara il dedicatario più frequentemente rappresentato nel repertorio madrigalistico a stampa di quest'epoca). *La Cavaletta*, è vero, esclude la legittimità, o quantomeno l'opportunità, del canto per le ottave epiche, «genere il quale non ha bisogno d'esser cantato»; ma Orsina Cavaletta tira in ballo una tradizione che legittima per «li rami» la composizione musicale delle grandi scene della *Gerusalemme*: l'interlocutrice del Tasso dice d'aver «in questo modo... già sentito cantare i versi di Virgilio a la lira». E la cosa, oltre che per la recitazione canora monodica con accompagnamento di lira, valeva anche per la polifonia: c'è una tradizione non trascurabile di mottetti su estratti dell'*Eneide*, e lo stesso Giaches Wert aveva musicato vent'anni prima il lamento di Didone voltato in italiano. Tutti sanno, del resto, l'importanza capitale che il modello virgiliano ebbe per il Tasso epico. Sicché l'accostamento è quasi obbligato, e non stupisce neppure di trovare appaiati Virgilio e il Tasso nei *Dialoghi musicali* del 1638 di Domenico Mazzocchi, vere esercitazioni musicali di retorica classica codificata fin nel particolare infinitesimale dell'elocuzione.

È proprio attraverso la *Gerusalemme* che la ripercussione diretta della poesia tassesca sull'evoluzione del gusto musicale s'addentra poderosa fino addentro al Seicento. Nello stesso 1638 Claudio Monteverdi pubblica il suo *Ottavo libro* di madrigali, diviso in due sezioni, «madrigali guerrieri» e «madrigali amorosi». I «guerrieri» stanno sotto l'egida del Tasso: il musicista dichiara, in una prefazione famosa, di aver dato di piglio al divin Tasso per risolvere un problema, per colmare una lacuna che menomava l'efficacia rappresentativa della moderna musica, ossia la mancanza di un «genere concitato» che s'accostasse, nella rappresentazione musicale degli affetti, ai generi «temperato» e «molle», impedendo perciò l'evocazione di affetti iracondi e guerreschi. Per colmare la lacuna, Monteverdi «inventa» un ritmo nuovo, la suddivisione della semibreve in 16 semicrome ribattute che, affidata a un corpo di strumenti ad arco, suscita l'effetto terribile e fremente d'una concitazione battagliera. Il divin Tasso gli dà la stoffa immaginativa per tentare l'applicazione pionieristica di questo ritrovato: le 16 ottave del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (composto già nel 1624), concepite come una cantata drammatica da recitare su una scena rudimentale, scoprono l'effetto tenebroso e romantico e scabroso d'una sonorità nuova e bruta, la ripercussione ritmata di pochi accordi perfetti che imitano il «moto del cavallo», la battaglia sanguinosa, l'impeto rovinoso dei due notturni guerrieri (tra le altre «invenzioni» timbriche monteverdiane v'è il pizzicato).

Ma la tradizione madrigalistica delle stanze della *Gerusalemme liberata* fruttò al Seicento, e ai generi musicali più peculiari del nuovo secolo, altre acquisizioni d'importanza. Basti accennare alla più significativa e pervasiva, che permea di sé tanto il genere teatrale (l'opera in musica) quanto il genere cameristico (la cantata). Si allude al lamento, al monologo lamentoso dell'eroe (e, ancor più spesso, dell'eroina) che, nello sconcerto dell'abbandono e della disperazione, dà sfogo squilibrato, parossistico, agli opposti, inconciliabili moti dell'animo. Certo, la capostipite autorevole di una progenie copiosa di eroine musicalmente lamentose del Seicento è un'eroina ovidiana, l'*Arianna* di Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi. Ma il modello del lamento d'Arianna poté attecchire tanto fruttuosamente sul terreno della cultura e dell'immaginario seicenteschi sol perché quel terreno era fecondato dai fermenti poderosi del lamento di Armida, del lamento di Erminia (e, prima ancora, del lamento di Olimpia nell'*Orlando furioso*). L'alternanza rovinosa e scoscesa degli stati d'animo (supplica, autocommiserazione, invettiva, imprecazione, accoramento eccetera) è il meccanismo rappresentativo attraverso il quale il poeta cinquecentesco, il musicista seicentesco sanno rappresentare la dislocazione dell'animo, l'essere-fuori-di-sé, la devastazione del dolore e dello sconforto. Armida, al fianco di Arianna, ebbe una progenie copiosa in campo operistico: basti rammentare quella di Benedetto Ferrari, il pioniere dell'opera veneziana (1639), quella di Marco Marazzoli rappresentata a Ferrara nel 1642 (*L'amore trionfante dello sdegno*), soprattutto quella parigina di Quinault e Lully, del 1686, che fu poi rifatta in uno splendido, nostalgico e sovversivo *remake* da Gluck nel 1777. (Dell'*Armide* lulliana fu fatta una traduzione ritmica italiana, stampata a Roma nel 1690, ed è probabile, se non certo, ch'essa venisse anche inscenata, in ambienti fran-

cofili, aperti all'influsso allora incipiente del teatro tragico francese sopra la cultura teatrale italiana). Nell'*Armide* lulliana il grande e celebratissimo monologo «Enfin il est en ma puissance», che rappresenta l'eroina nel momento del furore e della ferocia e della vulnerabilità e dell'intenerimento di fronte a Rinaldo addormentato, è un'eco lontana ma intensa della commozione tassesca, della facoltà rappresentativa ed evocativa della poesia della *Gerusalemme*. Con altri mezzi musicali da quelli dei madrigalisti, con il gesto patetico della grande attrice classica, anche l'*Armide* di Lully ricompone in musica quell'abile montaggio poetico delle immagini, quella forza dilaniante d'uno sguardo lucido e sgomento, che nel poema cristiano del Tasso — pervaso da una struggente nostalgia di pace — andavano smembrando a brano a brano i lacerti doloranti d'una sensibilità moderna intatta ed aurorale e trepidante ma già sofferente, e li consegnava all'invenzione musicale dei madrigalisti perché scoprissero i territori vergini d'una espressione musicale degli affetti, d'una facoltà rappresentativa sonora che faceva alla fine del Cinquecento la sua prima apparizione nella storia della musica, e che nel Seicento avrebbe toccato culmini esaltanti di commozione, in mano al Monteverdi, a Lully.

L.B.

Sulla presenza della immagine del Tasso nella transizione culturale sette-ottocentesca, nel mondo della musica teatrale, nei paralleli e paragoni fra musica francese e musica italiana e nella creazione di alcune mitologie musicografiche romantiche.

Aprendo con una delle sue solite prefazioni programmatiche, dettátagli di fatto dalla principessa Wittgenstein, il poema sinfonico doppiamente dedicato sia al *Tasso* che alla «poesia sulla poesia» dell'eroico ritratto d'artista che sul Tasso aveva composto, definitivamente, Goethe nel '90 (dopo un viaggio che aveva fra le sue mete anche la ricognizione dei veri luoghi del Poeta), Franz Liszt preannuncia, uno dietro l'altro, lo svolgimento di temi su temi della fortuna romantica e delle ambientazioni romantiche dedicate, dai posteri, all'autore della *Gerusalemme Liberata*, al cantore di Armida, di Rinaldo, di Erminia, di Tancredi (e Clorinda), al poeta folle d'amore, all'artista vittima delle incomprensioni più crudeli, e al trionfo dei suoi lamenti.
Ispirato alla contraddizione lacerante, alla antitesi dolorosa del martirio *in vita* e del trionfo *in morte* del poeta italiano, il «poema» lisztiano è introdotto con una generalizzazione suggestiva: tali e sempre tali, infelici, devono essere le condizioni biografiche di un vero poeta, ossia lamento e trionfo, l'uno in vita, l'altro nel lungo tempo della augusta comprensione dei posteri. Al fine, si dice nella prefazione, di voler concedere a tale idea [la dimensione obbligata del martirio artistico] non solo l'autorità necessaria, ma anche la forma luminosa dei fatti. «Noi abbiamo voluto dare al fatto la sua stessa vera forma, e per far questo, [abbiamo] assunto come primo tema del nostro poema musicale il motivo sul quale udimmo i Gondolieri di Venezia cantare, sulle lagune, le strofe del Tasso, seguendo i suoi versi, tre secoli dopo la sua morte».
Il motivo che Liszt sostiene essere quello «vero», ancora vivo e risonante sulle lagune, è una linea lamentosa, discendente dal ritmo irregolare e toccante:

(simile, in quel suo vago «mancar di *tempo*» al «Tasso alla veneziana» già «trascritto» *in loco*, negli anni '40, da Rousseau, e da lui pubblicato e diffuso e «consigliato» come oggetto d'affezione della sensibilità musicale «ambientale» dei viaggiatori italiani).
Per virtù di successive elaborazioni, questo patetico segno del trionfo funebre, malinconico e notturno, il tema torna indietro, scivola come eco «hautaine e attristée» verso le feste ferraresi nel corso delle quali il Tasso sembra aver dato alla luce i suoi capolavori.
L'immagine musicale rincorre quindi l'atmosfera dell'apoteosi interrotta del poeta; chiamato a Roma dal papa per essere incoronato in Campidoglio; divorato dalla febbre; morente; morto; strappato dal destino al giusto onore e alla giusta riparazione dei suoi martirii.
Liszt aggiunge, in un secondo tempo, una sezione *Triomphe funèbre* al primo troncone del suo poema, quasi a volere mettere una specie di sigillo di chiusura monumentale al ciclo dei fenomeni, ormai stanchi, della celebrazione identificativa del poeta del pathos. Una identificazione che aveva guidato, con la sua onnipresenza (vedremo più avanti, in più di una, due, tre, quattro dimensioni: biografia, soggetto, temi, allegoria, estetizzazioni) e con la invocazione stessa di quel suo nome, il formarsi della mentalità espressiva-lirica di diversi «generi» tipici del romanticismo. Non a caso il poema di Liszt si dedica di già a celebrare, attraverso il Tasso, il Goethe, nel cen-

J.J. Rousseau, *Tasso alla Veneziana,* da *Consolations des misères de ma vie,* Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.

tesimo della nascita, ossia a «celebrare il celebratore» più efficiente di quel rito evocativo che aveva, quasi ininterrottamente, e da subito, a Torquato ancor caldo, attribuito al Tasso il ruolo di punto di riferimento per le «devozioni» tutte dell'animo, del sentire, del capire: sentire, capire la «poesia», l'«ideale», la «follia» espressiva, il canto del dolore, i sentimenti complessi e ambigui, l'intrico del senso della passione e della tenerezza. (Tutti temi emozionali bramati dall'arte musicale in vena di credersi arte del dar suono al «silenzio ammutolito della pena» e alla ricerca di convenzionali unificazioni d'ascendenza nei poemi del Tasso.)

Il «trionfo» era comunque un dato di fatto fra i più solidi della storia culturale europea, non un'invenzione; consumato e rappresentato; confuso di rappresentazione, consumo e consumo della rappresentazione; tanto da rendersi, in qualsiasi forma, il luogo comune più alla mano delle più velleitarie forme della «liricità» moderna.

Quella che in epoca moderna doveva divenire la «liricità» per eccellenza (l'Opera lirica) sembrò quasi del tutto edificarsi e trarre i suoi statuti dai massicci trasferimenti, dalle variazioni del tema apparso in questa o quella ottava; dalle

fantasie su singoli personaggi; dai centonamenti dei luoghi più caratteristici, tratti e ricompattati dal poema, lungo anni ed anni di lavorìo su lettere «applicate», in amoroso stato di sfruttamento-stimolazione.

Un rapido sguardo a un catalogo provvisorio di titoli e date-luoghi di rappresentazione, ci mostrerà, subito, la grande dimensione del fenomeno (la ispirazione al Tasso, la tirannia dell'*argomento* tassesco) a partire da una data ideale (1700) abbastanza staccata dal tempo della influenza diretta, culturale, del poeta, fino alla metà del secolo diciannovesimo, quando la tassofilia aggancia, nel poema lisztiano, la sua celebrazione al quadrato: ossia l'omaggio poematico e celebrativo delle celebrazioni goethiane e la catena stessa, ininterrotta, delle devozioni tassesche che lega il ricordo, i testi, il nome e la biografia del poeta oramai confusi, caricati di infiniti sensi e corrotte fantasie. L'Opera sembra essere un immane laboratorio di distillazioni, fusioni, divulgazioni, di «cose» del Tasso (e non sarà inefficace, sul lettore, la nostra dichiarazione — dovutagli — circa il carattere meramente indicativo della lista: il vero corpus delle Opere scritte su soggetto tassesco ha di certo ben altre e ben più considerevoli dimensioni, ma del nostro mancar non ci scusiamo perché l'effetto da noi cercato, alla breve, è solo quello di una sufficiente indicazione di sterminatezza e di intensività).

(I titoli segnati con l'asterisco si riferiscono alle «prime» assolute).

1700 *La maga trionfante*, T. Orgiani, G. Neri, Este
1702 **Tancrède*, M. Campra, M. Danchet, Parigi
1703 *Onor al cimento*, T. Orgiani, G. Collatelli, Venezia
**Aminta*, T. Albinoni, A. Zeno, Firenze
1705 **Renaud et Armide*, P. de Bourbon, ?, Versailles
1707 **Armida al campo*, G. Boniventi, F. Silvani, Venezia
La fedeltà dell'amore, T. Orgiani, ?, Vicenza
**Armida abbandonata*, G.M. Ruggeri, F. Silvani, Venezia
1710 *Armida abbandonata*, G.M. Ruggeri, F. Silvani, Venezia
1711 **Armida in Damasco*, G. Rampini, G. Braccioli, Venezia
**Armida regina di Damasco*, T. Orgiani, G. Braccioli, Verona
**Rinaldo*, G.F. Handel, G. Rossi, Londra
Armida abbandonata, G.M. Ruggeri, F. Silvani, Venezia
Armida al campo, G. Boniventi, F. Silvani, Mantova
1712 *La Jérusalem délivrée*, P. de Bourbon, B. Requeleyne, Fontainebleau
Rinaldo, G.F. Handel, G. Rossi, Londra
1713 *Rinaldo*, G.F. Handel, G. Rossi, Londra
1714 *Rinaldo*, G.F. Handel, G. Rossi, Londra
1715 *Rinaldo*, G.F. Handel, B. Feind (G. Rossi), Amburgo
Armida abbandonata, G.M. Ruggeri, F. Silvani, Pesaro
1716 **Armida abbandonata*, G.M. Buini, F. Silvani, Bologna
1717 *Rinaldo*, G.F. Handel, G. Rossi, Londra
1718 **Armida al campo d'Egitto*, A. Vivaldi, G. Palazzi, Mantova
Armida al campo d'Egitto, A. Vivaldi, G. Palazzi, Venezia
**Armida al campo*, D. Sarri, F. Silvani, Venezia
Rinaldo, G.F. Handel, G. Rossi - N. Serino, Napoli
1719 **Erminia*, G. Bononcini, ?, Roma
1720 **Armida delusa*, G.M. Buini, G.M. Buini, Venezia
1722 **Renaud ou La suite d'Armide*, H. Desmarets, S.G. Pellegrin, Parigi
1723 *Erminia*, G. Bononcini, P. Rolli, Londra
Armida abbandonata, G.M. Buini, F. Silvani, Venezia
Rinaldo (Singspiel), G.F. Handel, B. Feind (G. Rossi), Amburgo
1725 **Armida abbandonata*, A. Bioni, F. Silvani, Praga
1726 **Il trionfo d'Armida*, T. Albinoni, G. Collatelli, Venezia
Armida al campo, A. Bioni, F. Silvani, Breslavia
1731 *Armida al campo*, A. Vivaldi, G. Palazzi, Venezia
Rinaldo, G.F. Handel, G. Rossi, Londra
1734 *Armida abbandonata*, A. Bioni, F. Silvani, Vienna
1738 *Armida al campo*, A. Vivaldi, G. Palazzi, Venezia
1742 **Aminta* (Serenata), F. Maggiore, ?, Bologna
1746 *Armida al campo*, vari autori, F. Silvani, Venezia
**Armida*, F. Bertoni, B. Vitturi, Venezia
1747 *Armida*, ?, ?, Venezia
1750 **Armida placata*, G.B. Mele, G.A. Migliavacca, Madrid
**Armida placata*, G.C. Wagenseil e altri, G.A. Migliavacca, Vienna
1751 **L'Armida*, C.H. Graun, L. de Villati (P. Quinault), Berlino
Armida placata, G.B. Mele, G.A. Migliavacca, Madrid
1759 **Armida abbandonata*, G. Sarti, L. de Villati, Copenaghen
1761 **Armida*, T. Traetta, G. Durazzo e G.A. Migliavacca (P. Quinault), Vienna
1763 *Armida*, T. Traetta, ? G.A. Migliavacca, Napoli
1766 **Tancredi*, F. Bertoni, S. Balbis (Voltaire), Torino
1767 *Armida*, T. Traetta, F. Sarego, Venezia
**Armida*, G. Scarlatti, M. Coltellini, Vienna
1770 **Armida*, P. Anfossi, J. Durandi, Torino
**Armida*, N. Jommelli, F.S. de Rogati, Napoli
**Armida*, V. Manfredini, J. Durandi, Bologna

1771 **Armida*, A. Salieri, M. Coltellini, Vienna
Armida, V. Manfredini, J. Durandi, Verona
1772 **Armida*, A. Sacchini, J. Durandi, Milano
Armida, A. Sacchini, J. Durandi, Firenze
1773 **Armida*, J.G. Naumann, G. Bertati, Padova
**Armida*, G. Gazzaniga, G. Bertati, Roma
Armida, N. Jommelli, F.S. de Rogati, Lisbona
1774 *Armida* (pasticcio), V. Rauzzini, ?, Londra
1775 **Armida abbandonata*, M. Mortellari, G. Bertati, Modena
**Rinaldo*, A. Tozzi, ?, Venezia
**Armida*, L.M. Gatti, G. de Gamerra, Mantova
Armida, G. Gazzaniga, J. Durandi, Firenze
Armida abbandonata, N. Jommelli, F.S. de Rogati, Firenze
Armida, J.G. Naumann, G.A. Migliavacca, Vienna
1777 **Armida*, G. Astaritta, G.A. Migliavacca, Venezia
Armida, G. Astaritta, G.A. Migliavacca, Roma
**Armide*, C.W. Gluck, P. Quinault, Parigi
**L'Armida immaginaria* (commedia), D. Cimarosa, G. Palomba, Napoli
1778 *Armida*, ?, G.A. Migliavacca, Lucca
Armida, V. Rauzzini, M. Coltellini, Londra
L'Armida immaginaria, D. Cimarosa, G. Palomba, Napoli
1779 **Armida*, J. Mysliveček, G.A. Migliavacca (P. Quinault), Milano
**Rinaldo* (Singspiel), C. Rheineck, G. Städele, Wolfegg
1780 *Armide* (Singspiel), J.G. Naumann, J.C. Bock, Lipsia
Armida, J.G. Naumann, ?, Berlino
Armida, J.G. Naumann, ?, Breslavia
**Reinold und Armida*, P. Winter, F.J. von Babo, Monaco
**Armida abbandonata*, F. Bertoni, B. Vitturi, Venezia
Rinaldo, A. Sacchini, G. de Gamerra, Londra
Armida abbandonata, N. Jommelli, F.S. de Rogati, Napoli
1781 *Rinaldo und Armida*, P. Winter, ?, Vienna
1782 **Armida*, V. Righini, M. Coltellini, Vienna
Armida, P. Anfossi, ?, Londra
**Armida abbandonata*, L. Cherubini, J. Durandi, Firenze
1783 **Tancredi*, I. Holzbauer, ?, Monaco
Renaud, A. Sacchini, J. Leboeuf-S.G. Pellegrin, Parigi
Armida abbandonata, F. Bertoni, ?, Verona
Armida, P. Anfossi, J. Durandi, Londra
1784 **Armida*, F.J. Haydn, J. Durandi, Eszterháza
Armida, F. Bertoni, B. Vitturi, Venezia
1785 **Armida abbandonata*, A. Prati, G. Sertor, Monaco
**Armide*, J.R. Zumsteeg, J.C. Bock (Bertati), Stoccarda
Armida abbandonata, M. Mortellari, G. Bertati, Firenze
Armida, A. Salieri, ?, Bratislava
1786 **Armida*, N. Zingarelli, J. Durandi, Roma
Armida, *Rinaldo*, G. Satti, M. Coltellini, Pietroburgo
Armida, F.J. Haydn, J. Durandi, Bratislava
Armida, F.J. Haydn, J. Durandi, Eszterháza
Armida, A. Sacchini, G. de Gamerra, Piacenza
Armida abbandonata, F. Bertoni, B. Vitturi, Genova
Armide, C.W. Gluck, ?, Colonia
Armide, J.R. Zumsteeg, J.C. Bock (Bertati), Stoccarda
Armida, M. Mortellari, G. Bertati, Londra
Armida, A. Salieri, ?, Lüneburg
1787 **L'Aminta* (azione pastorale), A. Prati, G. Muzzarelli Brusantini, Ferrara
Armida, F.J. Haydn, J. Durandi, Eszterháza
L'Armida immaginaria, D. Cimarosa, ?, Genova
1788 *Armida*, F.J. Haydn, J. Durandi, Eszterháza
Armida, V. Righini, M. Coltellini, Aschaffenburg
Armida, V. Righini, M. Coltellini, Magonza
**Sofronia ed Olindo*, G. Andreozzi, C. Sernicola, Napoli
1789 **Tancrède*, D.A. von Apell, ?, Kassel
**Rinaldo*, P.A. Guglielmi, G. Foppa, Venezia
1790 **Aminta*, P.A. Guglielmi, C. Filomarino, Napoli
1791 *Armida*, F.J. Haydn, J. Durandi, Budapest
Armida, P.A. Guglielmi, G. Foppa, Sampierdarena
1793 *Armida und Rinaldo*, P. Winter, F.J. von Babo, Vienna
Armida und Rinaldo, P. Winter, F.J. von Babo, Monaco
Sofronia ed Olindo, G. Andreozzi, C. Sernicola, Napoli
1794 **Armida*, F. Alessandri, G. Foppa, Padova
Armida, N. Zingarelli e altri, G. Foppa, Madrid
1795 **Tancredi*, F. Gardi, A. Pepoli (P. Quinault), Venezia
Sofronia e Olindo, G. Andreozzi, C. Sernicola, Napoli
1797 *Armida*, F.J. Haydn, J. Durandi, Vienna
Armida, V. Righini, M. Coltellini, Berlino
Amelia e Ottiero (*Sofronia ed Olindo*), G. Andreozzi, C. Sernicola, Trieste
1798 *Olindo e Sofronia*, G. Andreozzi, C. Sernicola, Venezia
Armida (cantata), ?, A. Talassi, Lisbona
1799 *La Gerusalemme liberata*, V. Righini, A. Filistri de Caramandani, Berlino
**Rinaldo e Armida*, G. Mosca, F. Gonella, Firenze
Tancredi, F. Gardi, A. Pepoli, Venezia
1800 *Tancrède*, H. Langlé, ?, Parigi (non eseguita)
Rinaldo e Armida, G. Mosca, F. Gonella, Firenze
Sofronia e Olindo, G. Andreozzi, C. Sernicola, Palermo
1801 **Renaud*, J.C.F. Haeffner, J. Leboeuf-Sparrschöld, Stoccolma
Armida abbandonata, F. Bertoni, B. Vitturi, Venezia
1802 **Armida e Rinaldo*, G. Andreozzi, ?, Napoli
1804 *Armida*, F.J. Haydn, J. Durandi, Torino
1805 **Tancredi al sepolcro di Clorinda* (cantata), N. Zingarelli, ?, Napoli
Armide, C.W. Gluck, P. Quinault, Berlino
1808 *Armida*, C.W. Gluck, ?, Vienna
1812 **Godefroy de Bouillon ou La Jérusalem délivrée*, L.L. de Persuis, M. Baour-Lormian, Parigi

**Tancredi*, S. Pavesi, L. Romanelli, Milano
La riedificazione di Gerusalemme, N. Zingarelli, ?, Firenze
1813 **Die Befreyung von Jerusalem* (oratorio), M. Stadler, H. e M. von Collin, Vienna
**Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi (Voltaire), Venezia
Tancredi, G. Rossini, G. Rossi (Voltaire), Ferrara, Milano
1814 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Bologna, Torino, Roma, Genova, Firenze, Parma
1815 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Roma, Venezia, Parma, Firenze, Pesaro
1816 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Vienna, Firenze, Napoli, Monaco, Darmstadt, Milano
1817 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Roma, Bologna, Stoccarda, Dresda, Lipsia, Praga, Barcellona, Pietroburgo, Magonza, Vienna
**Armida*, G. Rossini, G. Schmidt, Napoli
1818 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Vienna, Berlino, Napoli, Amsterdam, Budapest, Varsavia, Hannover, Verona
Les Croisés ou La Jérusalem délivrée, M. Stadler, ?, Parigi
**Erminia*, A. Gandini, L.A. Vincenzi, Modena
1819 *Herminie* (cantata), F. Halévy, Vinaty, ?
**Das befreite Jerusalem*, T.M. Eberwein, von Lichtenstein, Rudolfstadt
Armida, G. Rossini, G. Schmidt, Napoli
Tancredi, G. Rossini, G. Rossi, Milano
1820 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Copenaghen, Londra
1821 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Monaco, Palermo, Lisbona, Praga, Copenaghen
Armida, G. Rossini, J. von Seyfried, Vienna
**La Mort d'u Tasse*, M. Garcia, J.H. Cuvelier de Trie e J. Hélitas de Meun, Parigi
1822 *Armida*, G. Rossini, J. von Seyfried, Budapest, Stoccarda
Tancredi, G. Rossini, G. Rossi, Parigi, Madrid, Firenze, Zara
1823 *Armida*, G. Rossini, J. von Seyfried, Praga
Armide, C.W. Gluck, P. Quinault, Bruxelles
Tancredi, G. Rossini, G. Rossi, Milano, Parma, Corfù
1824 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Milano, Pietroburgo, Parigi
1825 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Milano, Firenze, Varsavia, New York
1826 **Tancredi*, M. Garcia, ?, New York
Armida, G. Rossini, J. von Seyfried, Graz
Tancredi, G. Rossini, G. Rossi, Palermo, Rio de Janeiro
1827 *Armida*, G. Rossini, J. von Seyfried, Amburgo, Hannover
Tancredi, G. Rossini, G. Rossi, Genova, Pesaro
1828 *Armida*, G. Rossini, ?, Buenos Aires
**Armida e Rinaldo* (azione teatrale), A. Belisarco, ?, Rovigo
1829 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Bologna, Madrid, Milano, Torino, Mantova, Parma
1830 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Parma, Genova, Fermo
1831 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Reggio Emilia
1832 *Tancredi*, G. Rossini, G. Rossi, Bologna, Venezia
Armida, G. Rossini, ?, Berlino
1833 **Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Roma
1834 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Milano, Firenze, Genova
1835 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Madrid, Barcellona, Palermo, Mantova
Olinde et Sophronie (non completata), F. Paer
1836 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Palermo, Lucca, Verona
Tancredi, G. Rossini, G. Rossi, Madrid
Armida, G. Rossini, G. Schmidt, Milano
1837 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Vienna, Bologna, Parma, Genova, Algeri, Odessa
1838 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Milano
1839 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Mantova, Ancona, Vienna
1840 **Gildippe ed Odoardo*, O. Nicolai, T. Solera, Genova
Gildippe ed Odoardo, O. Nicolai, T. Solera, Torino
Torquato Tasso, G. Donizetti, J. Ferretti, Reggio Emilia, Genova, Palermo, Milano, Londra
1841 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Imola, Verona
1842 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Sampierdarena, Mantova, Pesaro
1843 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Ancona
1844 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Reggio Emilia
1845 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Madrid, Urbino
1847 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Fano
1848 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Ancona
1849 *Torquato Tasso*, G. Donizetti, J. Ferretti, Parma
**Tasso: lamento e trionfo* (poema sinfonico), F. Liszt, Weimar

Il lettore si sarà stupito di non trovare citata nella nostra lista (per motivi di anzianità, non per altro) l'*Armide* di Lully: l'opera che forse è il testo principe della fortuna melodrammatica del Tasso. Sicuramente il nucleo centrale di quell'impulso di lunga fortuna riguarda la scoperta concettuale, guidata dalla suggestione originaria dei versi italiani, dell'esemplare caratterizzazione della impressività (del pathos emozionale), riscoperto nel trattamento musicale, della personificazione «dinamica» degli affetti, proprio così come si attua nell'*exemplum* lullista (vedi il monologo d'Armide: *Enfin il est en ma puissance*). L'affetto della maga, progressivo, contraddittorio, di-

namicamente invasivo di una situazione drammatica (ecc.) non è un «affetto» classicamente formalizzabile, non è materia grezza per qualificazioni materiali, cantantistiche, tecniche, nello spirito moderno dell'Opera italiana. È piuttosto il residuo dei grandi «soliloqui alla mente» del teatro [o dell'epos] rinascimentale: conquista di intollerabili gravami del sentimento; caduta; collasso e ripresa morale (è insomma una manifestazione di antico «intensivismo» coscienziale; tutto dramma e niente «aria»). È anche una cifra paradigmatica di riferimento per la dinamica — tutta articolata in una specie di storia programmata della evoluzione dell'Opera — dello stile e delle querelles filosofiche sulla drammaturgia musicale.

Il monologo d'Armide; pugnale alla mano; l'azione che recita le esitazioni della Maga nell'atto di uccidere Renaud, è un vero e proprio luogo sacro dell'anti-italianismo musicale: la sua ricezione, infatti, è quella della progressiva comunicazione estetica del brivido d'orrore e dell'apnea da turbamento: dal declamatorio gesto scenico fino alla patetica risposta nei respiri della sala. (Non mancherà di ricordarcelo, nel suo Paragone — della musica italiana e francese [Dialogo VI] — Le Cerf de la Viéville, ancora nel 1705, riferendolo al «buon gusto» secondo l'idea nazionale francese: un buon gusto che si misura sulla potenza delle reazioni emotive al discorso musicale e sul suo incalzante modo d'esibire il conflitto interiore).

È interessante notare come attorno al monologo d'Armide (*pro* e *contro*) si levino le due letture antitetiche per eccellenza che dividono (derivandone epocali conseguenze ideologiche) il campo dell'estetica musicale settecentesca: se *contro* la febbrile declamazione tassesca tuona Rousseau (nella *Lettre sur la musique française* del 1753) a tutto *pro* risponde, con una dettagliata analisi psico-acustica della sublime composizione, Rameau (nel suo *Code de musique* [1760, pp. 168 ss.]).

Ciononostante da lì a un solo anno dopo quella che, sul nome del Tasso, sugli esiti della raccolta del suo messaggio epico-lirico, ancora è una «questione» della modernità e della autenticità dell'arte espressiva, di un'arte che ancora sembra arroccarsi su quel nome, su quella maga, su quel gesto omicida interrotto ecc. attorno al sembiante reazionario e difensivo di arcaismi intollerabili alle rinnovate sensibilità delle estetiche filosofiche (democratiche, semplici, naturali, semi-folkloriche, nemiche per la pelle dello stile alto, eroico, eccessivo, risuonante, magico), nella Vienna ancora metastasiana del 1761, *Armida* ritorna come una eclatante manifestazione di «novità» (per la musica del rinnovatore Traetta).

Fu nel nome del Tasso e del suo gioco sfumato di frazioni di sensualità ed eroismo che l'estetica del gusto illuminista si dissolse lasciando il posto ad una ribaltata interpretazione, in cifre di modernità, di quegli stessi materiali e personaggi e formule che avevano impersonato il resistere degli stili antiquati e pomposi, artificiosi, macchinosi, ancora vivi e vegeti, miracolosi e altisonanti respingenti dell'offensiva della modernità «italiana». Anche l'*Armida* «riformata» di Traetta trova, come l'antica di Lully, nel monologo della Maga (*Mori! il mori*, II.9) il suo momento di forza e riapre una lunga stagione di luoghi comuni climatici evidentemente non esauriti nelle lunghe ed esaltanti espressioni della dirompente trasformazione di un pensiero d'odio omicida in pietà, poi in tenerezza e infine in amore. Nuovi luoghi comuni (dimentichi dei loro barocchissimi, regolari ed identici antecedenti cinquecenteschi) che sembrano caratterizzare il ductus psicologico di un «vero» dramma nel nuovo senso auspicato, teorizzato e goduto dai romantici (possiamo infatti giungere comodamente a riferire al monologo d'Armida anche il gran momento del celebre *Dormono entrambi* nella prima scena atto terzo di *Norma*).

Il fenomeno, si è detto, si configura in una lunga serie di ininterrotte riprese di alcuni temi narrativi (di alcune situazioni psicologiche, di alcuni lirici ritrovati) del grande repertorio tassesco, circa i quali si può dire che tanto servono tradizioni declinanti, quanto promuovono strane e inattese stilizzazioni che s'affacciano a tentar nuove, o riformate, o a volte «incomprese» forme di contatto col grande pubblico. (Quasi nell'ombra, non sempre ricordata, non sempre riconosciuta, sta la mano matrice del Tasso: sia che sia il testimone del covar sotto la cenere delle consuetudinarie poetiche antiche — non di certo esaurite —; sia che suggerisca la indicazione, parimenti

«poetica», di quell'affidamento dell'arte alla posterità e solo alla posterità, da parte degli artisti «incompresi» [di cui il Tasso, prigioniero, umiliato, offeso, languente, è primaria incarnazione in vesti di protomartire], che inorgoglisce tutte le velleità sperimentali e conforta [nell'attesa del proprio trionfo] tutti i lamenti dei poeti veggenti.)

In qualche modo, nel corso del Settecento, per quanto riguarda la fortuna dei soggetti tasseschi nell'Opera, ci son di mezzo, *in primis*, caratteri di inclinazione al gusto francese (fomentati dall'autorità dell'*Armide* di Quinault-Lully), e, in seconda istanza, caratteri di specificità e qualità «sceniche» (più che «vocalistiche») nella valorizzazione dei cantanti. È noto che Campra (nel 1702) scrisse il suo fortunato *Tancrède* più che altro pensando a render merito alle doti d'attrice della Maupin, una Clorinde un po' cavernosa, dolcemente rauca e ben intonata solo nel fondo del registro soprano. Ne venne fuori un gran successo scenico, la creazione dal nulla del ruolo-voce di *bas-dessus* (il nostro modernissimo contralto-femmina), il gran successo sulla scena vocale di una *comédienne* pura quale D^lle^ de Maupin, il gran successo postumo della stessa Maupin, ascesa fin alle vette della invenzione romanzesca del più acceso romanticismo, nel racconto di Théophile Gautier.

Si può notare, di scorcio, anche una certa qual interessante connotazione di coinvolgimento della biografia, della «vita d'artista», nelle riformate e romanticheggianti rievocazioni della *Armida* quinaultesca: il grande personaggio dell'amante, maga e perturbante, nei venti anni che dal 1760-1761 della versione voluta in Vienna dal «Supremo direttore della musica delle Maestà» Giacomo Durazzo vanno al 1779-1780 dello stesso riadattamento di Giannambrogio Migliavacca, ulteriormente riadattato, in Milano (e dalla musica di Traetta a quella di Mysliveček) è interpretato infatti da una Caterina Gabrielli, incantevole soprano, partner sulla scena a Vienna del Manzuoli, e a Milano del nascente astro-tenore Marchesi, e appassionata partner convivente, nella vita, coi due maestri compositori (Traetta e Mysliveček che, come avevano scritto per la sua voce, ambedue al meglio, così erano caduti, consumati forse, si dice, dalle veneree conseguenze di una troppo intensa compenetrazione di incanti d'arte e di vita).

Se questa vena incantatoria ci può continuare a suggerire momenti, già sul punto di diventar «poetiche», conviene notare anche come a queste *Armide* (vedremo anche quelle di Jommelli e Gluck) si adatti, nel gesto anticonvenzionale di «riesumazioni» coartate a valori di «riforma», una serie di modi e comportamenti artistici anticonvenzionali, primi fra i quali il lungo concepimento, la premura della «imitazione» del testo ancor vivo nel repertorio dell'Académie parigina, la premurosa composizione calcolata (non in funzione di ostentazione virtuosistica) sulla voce di «lei» (per la esaltazione dei suoi colori sensuali). Possono essere chiamati, questi, caratteri di anticonvenzionalità, perché si oppongono al comportamento medio dei produttori d'opera italiana, uomini d'iniziativa che mai dipendono dalla volontà estetica di committenti intellettuali, che ostentano sveltezza e spavalderia del comporre e pasticciare testi purchessia e che dalle «messe di voce» van sollecitando solo le bravure o comunque più le oggettive e materiali bellezze del canto che non le qualità impressive o la capacità di cedere sensazioni.

Nella prefazione dell'*Armida* in un atto («azione», non dramma, per musica) di Traetta, il Migliavacca, scrivendo la dedicatoria al Durazzo, ricorda come il Conte, direttore della musica, avesse già per primo, durante un suo viaggio parigino, iniziato per suo conto una versione in versi toscani dell'opera di Quinault, e come dipoi, a Pegli (fra le delizie di una villeggiatura in patria) avesse il Durazzo terminato la traduzione, e di come avesse, più tardi a Vienna, chiamato il Migliavacca a curare e perfezionare questa «nuova specie di spettacolo» e così via. La creazione della «imitazione», ché tale è, programmaticamente, il testo dell'*Armide* (un'ammirata parodia; un cortese abbandono al ciclo delle trasformazioni del mito tassesco), ha i tempi di una meditata esperienza sentimentale-intellettuale (e niente ha più da spartire con la sbrigatività dell'opera routinière), e tale (evolutiva, ripensata, coltivata) si mantiene quando risorgendo a Milano, vent'anni dopo, per mano dello stesso Migliavacca (an-

cora per la Gabrielli e per la «musica nuova» di un maestro da lei affascinato), vuol far sentire d'aver seguite le tracce dell'antico modello, con ulteriori perfezioni e precisioni rispetto a quella esibita in Vienna (quando di Lully-Quinault si era fatta soltanto una «libera imitazione»). Infatti la anticonvenzionalità del nuovo libretto è molto spinta: contro la legge che ormai riduce a sei-sette i personaggi di un'opera ben dodici sono i ruoli accesi nell'*Armida* di Mysliveček. Per cui, ferma restando però la disponibilità di soli sei cantanti, mentre i soli due protagonisti fecero la loro parte, due degli altri cantanti si sottoposero a due ruoli e altri due sostennero addirittura tre parti.

Accadde poi che l'opera non piacque, che furono applauditi soltanto i pezzi di baule di Manzuoli o un'aria, estrapolata, di Sarti, e che Mysliveček sorbì fino al fondo l'amaro calice di una procurata incomprensione, degna di un'eroe dell'arte dell'avvenire e non di certo soddisfacente per un illustre maestro d'opera metastasiana infelicemente convertito alle nuove specie spettacolari durazziane (con balli e balli, angioliniani, e declamati alla francese, fra arie e arie da capo di fattura contraddittoriamente *rétro*).

Due accenni ci siano consentiti ancora alla premura creativa di cui sono soffuse le condizioni preparatorie della scrittura di due altre celebri Armide. L'*Armida abbandonata*, un'importante opera del 1770, dedicata da Jommelli al suo ritorno a Napoli, reduce e fiero delle sue conquiste stilistiche «riformate» sulle scene di Stoccarda, che viene costruita, a dire del Mattei (nelle *Memorie* scritte in morte del Maestro [Colle 1785]), fin dal livello della preparazione del libretto, nell'intento di far aderire il testo al «carattere» artistico dei cantanti protagonisti: la De Amicis e Giuseppe Aprile. Mattei parla esplicitamente della coerenza poetica, ricercata dal giovane librettista, Francesco Saverio de' Rogati, fra le voci e i ruoli (un'Armida, la De Amicis, profetica: bravissima a far coloriture staccate e trilli acutissimi, già capace di superare — si azzardi un «rossinianamente» — la settecentesca distinzione fra tecnica ed espressione e di sfruttare, espressivamente, il gesto vocale virtuosistico più puro; un Rinaldo, l'Aprile, per cui si trovano accenti di una soavità, più che rara in un eroe castrato, fra le espressioni delicatissime della diafanizzazione lirica del carattere di un eroe militare-amoroso): l'opera vien scritta direttamente a contatto della sua creazione spettacolare già dal poeta, e non solo dal musicista, già con la cognizione delle proprietà caratteristiche della vocalità dei protagonisti e nella prospettiva di una resa psicologica non tanto di una serie di affetti convenzionali quanto piuttosto di un intero carattere e di una intera peripezia emozionale. Così Gluck, nel febbraio del 1777, in una pubblica *Lettre*, per scrivere la più fortunata delle resurrezioni dell'*Armide* di Quinault-Lully, chiede due mesi di prove (!) per preparare quelle e quelli che invece di cantanti egli chiama «Acteurs et Actrices» e (forse memore delle angustie patite da Mysliveček a Milano) afferma di non accettar raddoppiamenti nei ruoli. Il ritorno moderno del grande stile barocco deve avere a sua disposizione una reale gran corte di figure secondarie per sbalzare «impressivamente» le figure liriche degli amanti, da isolare, scalzare dal viluppo degli sfondi decorativi: molti personaggi, cori, danze. L'impegno e la cura nella caratterizzazione lirica sono esposti nettamente a guisa di manifesto:

> [...] *Il y a une espèce de délicatesse dans l'*Armide *qui n'est pas dans l'*Alceste*: car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages* [NB.: parlare, non cantare] *que vous connaîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer, quand ce sera Armide qui parlera, ou une suivante* [...]; (a differenza d'*Alceste* ove si era proposto soltanto di «faire pleurer», Gluck, nell'*Armide* intende far «provare», far sentire, indurre sensazioni [*voluptueuses*]).

Diversi fatti confermano come l'esperienza di *Armide* coroni, col suo precipitare nel ritrovamento dell'aura declamatoria indefinita della tradizione del primo melodramma francese, una stretta ma incalzante carriera di ricerche di intensività liriche che Gluck mette a punto curando (spettacolo dopo spettacolo: *Alceste, Orphée, Iphigénie en Aulide, Iph. en Tauride*) la relazione vocale della stessa «coppia» di cantanti: Levasseur e Le Gros (quest'ultimo già Renaud nell'ultima «ripresa» pregluckiana dell'*Armide* di Lully; ambedue ancora Armide e Renaud nel *Renaud* di Sacchini del 1783), e come in essa relazione, nel clima sconnesso e diffuso di un generale, incantatorio, unico ed essenziale duetto, la via lirica sia trovata in uscita dalle formalizzazioni affettive più convenzionali. Sembra essere il tramite del Tasso, quel suo splendere incantato «come in teatro adorno» nel castello d'Armida (ricostruito innumerevoli volte in teatro proprio come «suol fra notturne pompe altera scena», a preservare i germi vivi per nuovi contagi con la poetica della sensazione indefinita, della sensualizzazione magica, della laica *religio* dell'eros espressivo, del piacere rinascimentale per la decadente sentimentalizzazione dei conflitti e contro ogni proposta — filosofica o metastasiana — di felicità attraverso la semplificazione e l'attenuazione delle passioni nella tenera ragione) sembra il tramite del Tasso essere quasi un dispositivo storico-storicistico indispensabile per avviare un «ritorno», per chiudere ad una stretta di spira, efficacemente rievocativa, il carattere evolutivo e «borghese» di arti diffuse, tendenti alla popolarità, quali il canto lirico e l'opera (contro le eventualità francamente evolutive e ben connesse delle altre arti popolari alla struttura socio-economica che storicamente evolve a scatti: impensabilmente, sperimentalmente e senza ritorni). Il Tasso è in questo caso una guida, una ipotesi, un modello di ritorno.

Ed è guida fascinosa, avvolta dal ricordo «letterario», di momenti fra i più intensi nella figurazione di ambiguità morali od espressive che tanto descrivono il reale illusivo dei sogni, quanto il reale reattivo «sognante» delle eccitazioni d'animo, quanto il reale magico, segreto, notturno del sogno di un popolo-personaggio, personalizzato (quale è il canto ininterrotto e mai più perso dei gondolieri di quello smisurato crepuscolo che unisce le traduzioni vernacole della *Gerusalemme* del Mondini nel primissimo Seicento, in veneziano, alla richiesta perentoria e anacronistica, di Verdi, al Piave, di mettere un bislacco *Tasso alla veneziana* fuori scena durante il corso delle quattrocentesche avventure dei tre Foscari).

Nel mentre che la suggestione tassiana, variando di atmosfera in atmosfera scenica (colte le une e le altre fra i «punti» e gli esempi più manifestamente indefiniti, magici, amorosi, del poema) si conserva nel teatro musicale per due secoli, sempre andando a rappresentare aspetti vuoi attuali, vuoi inattuali, residui, nostalgici, oppure riformati, oppure indifferenti al giudizio di vecchio-nuovo (cioè, mentre la suggestione tassiana che sembra adibirsi a tener viva l'Opera sul filo delle querelles e delle problematizzazioni del gusto-stile), due generi d'altra evocazione «figurale» del Tasso si insinuano in quella ormai stabile tradizione di Armide e Rinaldi, imponendo altre e varie caratterizzazioni di lettura sui versi di Torquato. Emergono questi generi d'evocazione come cariatidi di un monumento al poeta e ben ne sostengono la fortuna. Li abbiamo già scorti, esausti, comunque ancora ben portanti, nel *Lamento e Trionfo* lisztiano ove erano: a) il miracolo ostentato della *popolarità* dei versi (sciolti, antologizzati, spersi negli echi delle strade), ricantati, antologicamente, dalla «gente» dei «notturni» di città in cui vivono le plebi elette che ancora ricordano e si tramandano retaggi di poesia carpita agli splendori del gusto signorile-rinascimentale; b) il *pendant* negativo di questa passione popolare, di questo liquido ricordo che scende lungo la tradizione orale dei secoli fino alle lagune ottocentesche, ossia il mito, la favola, il racconto immaginario della incomprensione dell'artista, della pena delle invidie patite, del martirio dell'anima «idealista» del poeta universale (ecc. ecc.).

Di (a) si è già accennato, ricorrendo alle testimonianze di Liszt e Rousseau (del primo la suggestione *funèbre* crescerà, lieviterà, fino a far di Tasso una *gondole* luttuosa, senza più canto, senza Erminie, armi pietose, ecc. ma puro oggetto scivolante verso il nulla [in memoria di RW]); possiamo aggiungere anche il ricordo delle impressioni (più oggettive, «inglesi») di Burney (cfr. *A general history of Music*, London 1789, III, p. 572) o le tracce di memoria etnofonica lasciateci dal Tartini (in due notturni tasseschi che si trovano nel manoscritto autografo di sonate conservato a Padova [Archivio della Cappella Antoniana, 1888 D VI, pp. 49 e 56] che riproduciamo qui di seguito).

In questa e nella pagina seguente:
G. Tartini, *Notturni tasseschi*, ms. autografo, Padova, Archivio della Cappella Antoniana

Pensiero, carme, suono-musica impliciti della poesia tassesca, sono fra le prime prove «riuscite» di quella mentalità che vuol «scoprire» una certa universalità orizzontale (aurale) latente nella espressività *popolare*, la più alta, la più bella, la più profonda, la più larga, ecc., di quelle affiorate nei secoli, capace di essere suscitata, o risuscitata, per «consonanza» al vibrare di corde poetiche universali (tali che nell'essere «universali» son fuori del tempo, misteriose, magiche, comunque inattuali, o trattate da inattuali dai filistei dell'arte). (E senza tempo, fuori tempo, come fuori scena gli serve, lo immagina Verdi, quell'universale orizzontale delle popolari «Tasso-melodien», quando le suppone entrar da fuori, nella sua scena quattrocentesca [«altra immagine dell'infinito», direbbe Leopardi].)

Questo appiattimento dell'universale tassesco, questo suo cedere all'ambiente quel sovrappiù di sentimentalità, questo suo abbandonare all'animo popolare le inclinazioni più efficaci del suo canto a far da strofe per nenie, per canti di lavoro, per serenate proibite ecc. fan collimare il tema della popolarità con quello della esaltazione — nel tratto biografico — della sofferenza e del martirio per incomprensione storica e per follia idealistica (in altri termini l'incontenibilità da parte del «momento» biografico della immensità — anche popolare — della spiritualità poetica: da cui derivano eventi e racconti biografici irregolari, bohème, pazzia, eccessi, irrequietezza e lamento e i «travasi», i doni della sua poetica all'anonimato notturno del canto popolare).

Non è un vero e proprio mito assoluto, c'è del vero e già le prime *Vite* o i primi commenti dell'opera del Tasso (dal D'Alessandro al Manso, fino al grande Serassi) ce ne descrivono particolari sufficienti a garantirci di una certa qual realtà radicale dei miti secolari dell'*anima bella* dell'autore.

Anche in questo ordine di tematizzazione il racconto (drammatico, lirico, diaristico, melodrammatico e, in ultimo, poematico-sinfonico) della vita del Tasso serve uno schema istruttivo per la modernizzazione dell'ethos nel fare artistico, ottenuta immancabilmente ricorrendo a sceneggiature, stilizzazioni, lontane, evocative e «in costume». Nei suoi aspetti anelanti, adolescenziali, idealistici, si concentra la vita del Tasso in una immagine che vieppiù incarna il modello di biografie intellettuali di arti vissute che soddisfano le intenzioni degli artisti romantici, sia di quelli che bruciano la loro breve vita in una eccitazione anelante (spenti dalle malattie corrosive — tubercolosi e sifilide —, ma non era stato un intensissimo contagio d'Armida, a bruciare alcuni dei reintroduttori moderni del Tasso e non sarà una luetica follia la patetica stretta finale della vita del cantore melodrammatico di Tasso, Donizetti?), sia di quelli che ricostruiscono in nuove forme, obbligate all'avanguardia, la traversata penosa della incomprensione filistea quale dura dell'arte vera (o veramente moderna: e non dirà Wagner d'essersi ispirato, durante i lavori del Tristano, alla notte sonora veneziana, ai canti in eco, all'indefinito mormorio del canto anonimo ai margini del nulla rispecchiato nelle acquee risonanze evocative del Tasso?).

Dalle prime drammatizzazioni (Goldoni, 1755, in versi) all'ultima (l'opera-comique di Ferretti-Donizetti del 1833) di quelle che possono interessarci (il tema circolò ancora nei drammi storico-realistici del teatro di prosa «per compagnie» italiane, sino alla fine dell'800) il gioco oscillante fra la tragedia e la commedia, il monologo del conflitto e il dialogo rivelatore (con costanti effetti di intensissimi *transfert*) fungono da pretesto per tre vicende di contenuti e forme intrecciate nelle peripezie comico-liriche:

a) di dissidio con l'ambiente (in Goldoni: fra pettegolezzo-corte-mondanità e solitudine-camera-poesia-vampa d'amore; in tutti: l'ombra del «tradimento»);

b) lo strano effetto di sbocco, di improvvisa espressione, irrefrenabile, dell'amore, incognito, segreto, inconfessato, impossibile per questioni di rango (che, quasi diremmo «finalmente», estingue in uno spaccato di vita, negli aneddoti di una biografia rappresentata, la consumazione, l'esito fatale della figura — tassesca per eccellenza — dell'amore inconfessato, della inibizione, della esitazione sentimentale che, dominante nel poema, si distende nelle magiche nubi oscure delle cose «non dette», sospese dagli incanti e dalla reticenza);

c) la vocazione «antropologica» del poeta a vincere la biologica legge che sembra imporre ai viventi il «silenzio nella sofferenza» (la silenziosa angoscia degli animali e delle loro agonie); la sua ritrovata capacità di dar forma di discorso, di verso, di canto, di melodia alla pena. (Discutendone con l'Antagonista: Antonio Montecatino, il «realista» consigliere del Duce, nel dramma di Goethe, Torquato, apoditticamente, descrive il suo eroico sforzo: se l'uomo ammutolisce nel dolore — esclama — a me è dato dir quanto soffro.)

La polivalenza di questi tre motivi, anche in ordine a relazioni interne e reciproche, in un quadro anche non teatrale (non si dimentichi quanto per questo tipo di fortuna mentalità-sensibilità «tassesca» si siano adoprate le *Veglie del Tasso* del Compagnoni, settecentesche e spesso «prese» per veri diari notturni di Torquato, e *The Lament of Tasso* di Byron) è l'occasione multipla e fondamentale per il rilancio del concetto di iperverisimiglianza interiore concessa a testi della cui diretta e assoluta verosimiglianza espressiva, scienza e filosofia, non completamente a torto, avevano imparato a dubitare e a far dubitare. Il «rilancio» sta nella esposizione in prima persona, epica, dell'Autore come soggetto unico dell'atto poetico, e a sua volta, nella esposizione dell'atto poetico come soggetto-oggetto della forma rappresentativa.

La lirica romantica italiana, i grandi idilli del «pessimismo», i lamenti contro la inettitudine del Mondo, le inezie, i pettegolezzi, le invidie del Secolo, alla cui stagione, proprio invocando Torquato dà inizio il Leopardi (nella Canzone al Mai: 1820), traggono tutti la ragione di quella loro modernissima e paradossale intensiva espressività della mente «ridotta al silenzio», ridanno parola al sentimento, o ammutolito, o costretto al grido inumano fra le disumane ansie di una umanità che si avvolge in se stessa nelle spire nebbiose del suo tedio (borghese), proprio ricorrendo non tanto al Tasso (quello vero) quanto al Tasso «rappresentato», al poeta che supera le reticenze del suo «dire» attenuato nei suoi antichi canti conquistandosi la piena potestà espressiva nei dialoghi-monologhi della sua «Vita« o delle sue «Veglie»; al poeta che afferma la cantabilità eletta della profonda sofferenza (ricevendo o restituendo quel suo stesso modello da o allo spirito «cantabile» dell'anonima pena delle plebi, evocato dalla notte della storia); al poeta che si dibatte lottando in difesa del proprio idealismo contro il realismo, contro la maldicenza, contro la stupidità dei contemporanei; tendendo al buio la mano ad altri futuri, posteri, poeti e popoli.

L'arrivo del soggetto («Tasso», amore infelice, lamento, incomprensione dell'ambiente, arte di dar canto al dolore — canto «vero e proprio», ancor più inverosimile o altrimenti più-che-verosimile: «verissimo», magari «folk» —, invidie, pettegolezzo, tardo riconoscimento e incoronazione, intrigo, pazzia, lettura declamatoria-interpretativa della *Gerusalemme* ecc.) al melodramma, avviene abbastanza tardi, si direbbe dopo la fine dell'abuso del Tasso col tramite d'Armida (ossia dopo-Rossini; con Donizetti, nel 1833, curiosamente su libretto di uno dei poeti di Rossini; forse il migliore: Jacopo Ferretti).

È interessante notare che l'opera (*Torquato Tasso*, 3 atti, un baritono di coloratura [!!] protagonista, un coro cortigianesco maschile [alla *Rigoletto*], un lieto fine [incoronazione annunciata da fuori; dal «popolo»] guastato [ma non troppo] dalla tragica e simultanea notizia della morte della duchessina, e così via fra equivoci, letture declamate di Olindo e Sofronia, nascondini fra siepi di giardino, carceri, tradimenti d'amici, pettegolezzi e pettegolezzi, indiscriminato abuso di allusioni a poemi e madrigali parzialmente restituiti, effetti meta-culturali o meta-mid-culturali, per dir meglio) non ebbe troppo successo, anche se Donizetti aveva investito in essa un impegno meno labile del suo solito. («Lessi Goethe, Rosini [non il Rossini d'*Armida*, ma un commediografo che aveva sceneggiato per Firenze episodi serassiani] Goldoni, Duval [autore di un *La Morte del T.*, dramma in prosa ambientato in «sale gotiche» (!!) e con finale sadico: Tasso morto fra le braccia di un «deputato» alla notizia del premio in Campidoglio mentre il Duca, in avanti sul proscenio, confessa d'aver martirizzato il pover'uomo, in vita, per far più grande ed immortale la sua gloria in morte], Serassi, Zuccala e le ultime cose del Missirini...», già scrive Donizetti al maestro Mayr, dimostrando di essersi ben «preparato»

all'impresa. E anche per quanto riguarda la questione del canto e del protagonista, l'incertezza fra Rubini e Ronconi, fra tenore e baritono, risulta ricercata, travagliata, elaborata.)

Quello che accade, nel testo che il Maestro giunge ad elaborare (ancora profeta ignaro il Donizetti del suo stesso futuro di folle «personaggio» e del tragico finale della sua bruciata vita d'artista), è un esperimento antitradizionale: il *Tasso* infatti è una esplicita imitazione francese, un tentativo di tradurre in versi e forme italiane l'opéra-comique transalpina (la semiserietà «sentimentale»; quel senso della transizione culturale nella incertezza stilistica: in sé e per sé velata di malinconia ma obbligata a molte contraddizioni formali ossia a dismisure, irruzioni di episodi estremamente recitativi, quasi parlati o parlanti, dissoluzioni declamatorie delle melodie ecc.).

Il Tasso, non più ispiratore e fornitore di episodi, ma «soggetto» in sé, ancora una volta sembra favorire uno «scarto» dalla tradizione italiana, e ci confermano questo carattere, impopolare, sgradito, alcune reazioni contemporanee. Per fare un solo esempio: il recensore anonimo del '33 (su la romana «Rivista»), trattando del *Tasso*, lamentò l'inclinazione dei maestri italiani a «declamar frasi» invece che a «ricercar cantilene»; vide espressa nella «semiseria» del Bergamasco la volontà di curar di più, di più, di più la declamazione armonizzata e di meno, di meno sempre di meno, la linea autonoma, principale, delle melodie italo-napoletane. (Sullo sfondo ricordiamo ancora, come un ritorno d'ombre, sia la cattura «magica», ammaliatrice, della declamazione d'Armida, quel contagio promosso dal clan Durazzo-Migliavacca-Traetta-Gluck-Calzabigi ecc., sia il perpetuo canto funebre, o *melodia infinita*, o declamazione strasciata a dismisura, nonquadrata, del canto «popolare» sul Tasso: e per contro, ricordiamo anche in arrivo, quel nuovo, e poi sempre più fortunato acquisto del «parlante» e del declamato nei «numeri», sempre più «scenici», delle prossime grandi opere romantiche italiane, quelle che si risolveranno in «scene» episodiche, declamate — pensiamo a *Lucrezia, Stuarda*, alla pazzia di Lucia e di Lady ecc. —). Che poi il nuovo «tragico», intensificato nelle «scene» e nelle «esitazioni» fra declamato, melodia storta, melodia «sfasciata», «parlante» orchestratissimo ecc. sia un risultato passante, storicamente, per la breve esperienza semiseria, sfasciante, del *Tasso* donizettiano è forse una diagnosi un po' troppo rapida, non indegna, crediamo, però, di una qualche verifica (magari esecutiva).

A conclusione di queste note, riandando alla fonte più autorevole, più «colta», di questo far soggetto d'opera di una vita d'arte, può essere suggerito, ultimo tema di una riflessione circa questi scambi di evidenza di senso fra fascino biografico letterario del Tasso, emblematizzazione della sua figura in allegorie della creazione patetica e sofferente per incomprensioni e per dolorose inibizioni mondane, e «popolarità» folklorica di riecheggiamenti del canto tassesco in forme sciolte, melopeiche, sognanti, il finale del *Tasso* goethiano e, in esso, quell'apparire nella voluta conclusiva di una strana ultima battuta dell'eroe.

In un dramma tematico, rigoroso, programmatico, articolato per «tesi», scandito da nettissime pentapodie giambiche, si leva, al cader del sipario, un bizzarro, stringente, patetico sguardo retrospettivo al perduto immaginario melodico, arioso, metastasiano, pre-«riformato», preromantico, del tutto rivolto alla sensibilità degli «affetti convenzionali». Si conclude infatti la serie dei dialoghi che svuotano la coscienza morale ed estetica di un artista sofferente e dei monologhi-soliloqui alla mente che svuotano, per finire, tutte le materie possibili del «lamento», con la strana riapparizione di una specie di aria chiusa: un'aria di procella; sillogistica; semanticamente serrata e bipartita fra l'immagine dello scoglio causa del naufragio e quella dello scoglio salvatore del naufrago. Il Tasso si abbandona sfinito fra le braccia del «realista» Montecatino (scoglio cui si afferra dopo il naufragio) e ad esse braccia confida la salvezza del suo «idealismo» poetico, infantile, tenero-appassionato, idealismo e ingenuità artistica che proprio quel realismo prosastico-filosofico ha voluto infrangere e violare.

L'*aria*, in una traduzione un po' balorda e un po' mistificata, un po' tendenziosa, può suonare così:

Frange il timone il flutto,
nell'onda il varco orrendo
un vortice tremendo
s'apre e sprofonda il cor.

Siccome il navigante,
sparso nel mar io voglio
a te impietoso scoglio
chieder salvezza e amor.

Che sia il Tasso, in persona, in tedesco, programmaticamente fuor di musica, a farla finita, quasi citandola, automaticamente, con l'era espressiva metastasiana, sussurrandosi egli stesso a se stesso in morte l'ultima immagine «chiusa», ariosa, dell'«affetto», alle soglie di un ritorno vincitore della poetica indefinita dell'abissale mélange degli affetti stessi e del realismo-idealistico-patetico del turbatissimo psicologismo espressivo proprio alle convenzioni protoromantiche neo-tassesche, è il buffo, ironico e oleografico suggello di una serie di periodizzazioni estetiche che nulla può far più recedere (è questo l'animus della transizione sette-ottocentesca) dall'istanza di configurarsi come fissazioni di una antinomia assoluta, o come il diffondersi di una spiritualità eternamente esitante (fra follia e suicidio; fra trionfo e lamento; fra cameretta intellettuale e *plein air* folklorico): da rappresentarsi sulla scena dell'*art pour l'art*, della gratuità della autonomia, della dissipazione individualistica nel gran secolo del tedio e del colera.

(*Demeure enseveli dans ces lieux pour jamais!*).

G.M./E.S.

Per il *Tasso* lisztiano, vedi il programma nella ed. delle Opere (*Musikalische Werke*, a cura di Busoni-Raabe e altri, Leipzig, 1907 e seguenti; vol. I, prima serie).

Per il *Tasso alla veneziana* di Rousseau vedi in J.J. Rousseau, *Consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos* (1781 [?]) e vedi anche di P. Nettl, *Bemerkungen zu den Tasso-Melodien des 18. Jahrhunderts*, in «Die Musikforschung», X, 1957, pp. 265-271.

Per le «Tasso-melodien» cfr. P. Petrobelli, *Tartini and Folk Music* in «Report of the Tenth Congress Ljubliana 1967», Kassel, 1970, pp. 176-181.

Note bibliografiche e di «angolata» lettura sul panorama della fortuna musicale del Tasso si trovano in: L. Frati, *Torquato Tasso in musica*, in «Rivista musicale italiana», XXX, 1923, pp. 389-400, e A. D'Angeli, *La «Gerusalemme Liberata» nel teatro melodrammatico*, in «La cronaca musicale», XII, 1908, pp. 103-113, 137-144 (ad essi e alla loro bibliografia potrà ricorrere il lettore interessato a rendersi conto delle tante interpretazioni ipersuggestive, trascinate dal tardo romanticismo, della «musicalità» essenziale, universale del verso tassesco e della pretesa «teatralità» assoluta del Poema).

Per le affrontate visioni di Rameau e Rousseau, circa il monologo di Armida, si vedano, del primo le *Observations sur notre instinct pour musique*, Paris, 1754, e, nel *Code de musique pratique* (Paris, 1760) le osservazioni alle pp. 168-169, e del secondo si leggano le diverse reazioni al celebre declamato scenico esposte nella *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753.

Il sesto dialogo del Le Cerf, si trova nella seconda edizione della *Comparaison* (1705), mentre il celebre monologo di Lully è edito, in versione trascritta moderna, da A. Schering, in *Geschichte der Musik in Beispielen* (n. 234) Leipzig, 1931, pp. 318-321.

Sulla politica culturale-estetica del Durazzo vedi in R. Haas, *Gluck und Durazzo in Wien*, Zurich, 1925.

Interessante, per introdurre il *Tasso* donizettiano, lo studio di A. Gazzaniga, intitolato *Appunti sul Tasso e il melodramma italiano nei primi anni dell'800*, in «Studi tassiani», XVIII, 1968, pp. 25-35, corredato di molti riferimenti bibliografici.

F. Ulivi, *I giardini del Tasso*, in *Il visibile parlare. Saggi sui rapporti fra lettere e arti*, Caltanisetta-Roma 1978, pp. 207-220.

M. Valsecchi (a cura di), *Giovanni Carnevali detto il Piccio, 1804-1873 nelle collezioni private bergamasche*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1970.

A. Venturi, *La R. Galleria Estense*, Modena 1882.

C. Van Tuyll, *Badalocchio in America: three new works*, « The Burlington Magazine », 1983, 965, pp. 468-476.

C. Varese, *Torquato Tasso. Epos, Parola, Scena*, Firenze 1976.

C. Varese, *T. Tasso*, in *I classici italiani nella storia della critica*, a cura di W. Binni, I, 1954, 1970³.

A. Venturi, *La R. Galleria Estense*, Modena 1882.

A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

Cinquecento, p. V, vol. IX, Milano 1932.

G. Venturi, *Le scene dell'Eden*, Ferrara 1979.

E. Veron, *Eugène Delacroix*, Paris 1886.

P. Villari, *Domenico Morelli - Commemorazione*, Roma 1902.

P. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli*, Bari 1976.

V. Vitale, *Breviario della Storia di Genova*, Genova 1955.

C. Volpe, *Antefatti bolognesi e origini di G.M. Crespi*, « Paragone », 1957, X 91, pp. 25-37.

C. Volpe, *Marcantonio Franceschini*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, p. 179-87.

Voltaire, *Saggio sopra la poesia epica*, trad. ital. di C. Gatteschi, Firenze 1754.

E. Waterhouse, *Tasso and the visual arts*, « Italian Studies », III, 3-4, 1947-48, pp. 147-162.

E. Waterhouse, *Roman Baroque Painting*, Edinburgh 1976.

G. Weise, *Vitalismo, Animismo e Panpsichismo e la Decorazione nel Cinquecento e nel Seicento*, « La Critica d'Arte », n. 36, 1959.

Ch. Weiss, *Catalogue de la Bibliothèque de M. Pâris*, Besançon 1821.

P. S. Welch, *Angelica Kauffmann*, Princeton 1968.

C. Whitfield, *A programme for « Erminia and the Shepherds » by G. B. Agucchi*, « Storia dell'Arte », 19, 1973, pp. 217-29.

C. Whitfield (a cura di), *England and the Seicento. A loan Exhibition of Bolognese Paintings from British Collections*, Agnew's London, 6 november-7 december 1973.

C. Whitfield, *La décoration du « palazzetto »*, in *Le Palais Farnèse*, Roma 1981, pp. 313-28.

D. Wild, *Nicolas Poussin*, Zurich 1980.

P. Zampetti, *Storie della Gerusalemme Liberata*, in *Catalogo della Mostra dei Guardi*, 1965, pp. 89-97.

G. P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739.

R. Zapperi, *Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese*, « Mélanges de l'école française de Rome ». (Moyen Age, temps modernes), XCIII, 2, 1981, pp. 821-22.

S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla « Gerusalemme Liberata »*, Milano 1983.

F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959.

Y.K. Zolotov, *Fragonard*, Moscou 1959.

N. Zucchelli, *Giovanni Carnevali il Piccio*, Bergamo 1952.

Indice dei prestatori

Alessandria
Pinacoteca Civica

Bergamo
Accademia Carrara di Belle Arti
Biblioteca Civica Angelo Maj

Besançon
Musée Classe de la Ville

Birmingham
City Museum and Art Gallery

Bologna
Biblioteca Universitaria
Civico Museo Bibliografico Musicale
Collezioni d'Arte e Storia della Cassa di Risparmio
Pinacoteca Nazionale

Brescia
Pinacoteca Civica « Tosio Martinengo »

Conversano (ba)
Museo Civico

Copenaghen
Reale raccolta di Stampe

Dublino
National Gallery of Ireland

Ferrara
Biblioteca Comunale Ariostea
Gallerie Civiche d'Arte Moderna

Firenze
Collezione Emilio Faccioli
Galleria Palatina di Palazzo Pitti
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici
Collezione Claudio Varese

Fontainebleau
Musée National du Chateau

Genova
Amministrazione Comunale
Museo di Palazzo Rosso

Kreutzlingen
Collezione Kisters

Limoges
Musée Municipal

Mantova
Biblioteca Comunale

Milano
Civica Galleria d'Arte Moderna

Modena
Biblioteca Estense
Galleria Estense

Napoli
Biblioteca del Conservatorio di Musica «S. Pietro a Majella»
Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte
Museo Nazionale di S. Martino
Palazzo Reale

Nizza
Musée des Beaux-Arts

Padova
Biblioteca Antoniana

Parigi
Archives de France

Ecole National Supérieure des Beaux-Arts
Monuments Historiques et des Palais Nationaux
Musée du Louvre

Parma
Galleria Nazionale

Pau
Musée des Beaux-Arts

Pesaro
Fondazione Rossini

Piacenza
Galleria Ricci Oddi

Pordenone
Museo Civico

Regensburg
Fürst Thurn und Taxis Museum

Reggio Emilia
Biblioteca Comunale «A. Panizzi»

Roma
Collezione Macchia
Galleria Colonna
Galleria Doria Pamphilj
Galleria Nazionale d'Arte Moderna
Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano
Musei Civici Capitolini, sez. Protomoteca
Museo e Galleria «Borghese»

Torino
Accademia Albertina di Belle Arti
Biblioteca di Palazzo Reale
Galleria Sabauda

Trieste
Museo Civico «Sartorio»

Venezia
Galleria dell'Accademia

Referenze fotografiche

Alinari S.p.A., Firenze, p. 257
Banca Popolare, Bergamo, p. 26
Biblioteca Civica «Angelo Mai», Bergamo, pp. 25, 28, 29
Biblioteca Comunale, Mantova, p. 7
Biblioteca «De Torres» del Seminario Arcivescovile, Monreale, p. 24
Bibliothèque Municipale, Besançon, p. 342
Bibliothèque Nationale, Parigi, pp. 336,337
British Museum, Londra, p. 311
Cassa di Risparmio, Bologna, p. 334
City Art Gallery, Birmingham, pp. 271
Civiche Gallerie d'Arte, Ferrara, p. 396
Collezione Kisters, Kreutzlingen, p. 17
Collezione Manning Suida, New York, p. 325
Collezione Reinhart, Winterthur, p. 419
Dulwich College, Londra, p. 291
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi, pp. 238-243
Foto Pedicini snc., Napoli, pp. 402, 404, 406, 407, 408, 410, 412, 414
Foto Tapparo & Trentin, Vicenza, pp. 346-352
Fototeca Giuliano Briganti, Roma, pp. 232, 267, 294, 295, 305, 310, 320, 399
Fürstlich Thurn und Taxissche Schlossmuseum, Regensburg, p. 23
Galleria Colonna, Roma, pp. 274, 275
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, pp. 376-380, 424-428
G.F.N., Roma, pp. 32, 269, 272, 278, 286, 303, 321, 405
G.F.S., Bari, p. 307
G.F.S., Bologna, pp. 263, 327
G.F.S., Firenze, pp. 21, 356-358, 371
G.F.S., Genova, p. 313
G.F.S., Milano, p. 375
G.F.S., Modena, pp. 261, 279, 297, 298
G.F.S., Napoli, pp. 250, 256, 283, 309, 370
G.F.S., Parma, p. 397
G.F.S., Torino, pp. 205, 315, 330, 331, 359
G.F.S., Venezia, p. 381
Hotel de Ville, Lione, p. 393
The Metropolitan Museum of Arts, New York, p. 198

Musée des Beaux-Arts, Besançon, p. 302
Musée des Beaux-Arts, Nizza, pp. 8, 9
Musée des Beaux-Arts, Pau, pp. 388, 389
Musée du Louvre, Parigi, p. 199
Musée Fabre, Montpellier, p. 392
Musée Municipal, Limoges, p. 390
Musée Napoleon, Arenenberg, pp. 390, 391
Musée National du Château de Fontainebleau, pp. 233-237
Musei Capitolini, Roma, Città del Vaticano, p. 323
Museo Civico, Pordenone, p. 386
Museo Civico, Trieste, p. 384
Museo Civico, Udine, p. 20
Museum of Fine Arts, Houston, p. 244
National Gallery of Ireland, Dublino, p. 227
Oppizzi, Piacenza, p. 405
Pinacoteca Civica, Alessandria, p. 394
Pinacoteca Civica, Brescia, p. 400
Scala, Firenze, p. 22
Studi Modonesi Photo P. Borgognone, Bergamo, pp. 18, 19, 31, 97-139
Windsor Castle, Royal Collection, p. 328

Indice dei nomi

Acquaviva, Giangirolamo II d'Aragona, 306
Adam, Jacob, 127
Addormentati, Accademia degli, 213
Agostini, Ludovico, 148
Agricola, Filippo, 369, 383, 401
Agrippa, Heinrich Cornelius, 281
Agucchi, Giovan Battista, 255, 266, 270, 276, 277, 282-284, 305, 322, 326, 328, 329
Albani, Francesco, *258*, 265, 266, 270, 273, 276, 301, 303, 328, 330-332
Albano, Giovan Girolamo, 39
Alberti, Leon Battista, 57, 63, 79
Albinoni, Tomaso, 153
Albrier, Joseph, 364
Albrizzi, Giambattista, 87, 88, 112, 115-117, 357, 359
Aldobrandini, Cinzio, 3, 368, 395
Aldobrandini, Pietro, 282
Algarotti, Francesco, 345, 346, 354
Aleotti, Giovanni Battista, 93, 95, 96, *190*
Alessandri, Felice, 154
Alexandre, Louis, 123
Alfieri Vittorio, 299
Allacci, 346
Allman, editore, 137
Almerici, Claudio, 179, *190*
Almerici, Tiberio, 179, 180, 185
Alsloot, Denis van, *230*
Altamura, Francesco Saverio, 363, 426
Amico, Bernardino, 76
Amleto, Principe di Danimarca, 6
Ananoff, Alexandre, 341
Andrea, Giovanni, 318
Andrea del Sarto, 321
Andreasi, Ippolito, 248
Andreini, Isabella, 181, 182, 186, 187, *191*
Andreini, Francesco, *191*
Andreoli, Giovanni, 111
Andreoli, Gregorio, 111
Andreozzi, Gaetano, 154
Anfossi, Pasquale, 153, 154
Anguissola d'Altare, Conti, 415
Animuccia, Paolo, 145
Ansaldo, Andrea, 314, 318
Antonelli, Giuseppe, 385
Apell, Johann David von, 154
Apollonio Rodio, 358
Appiani, Andrea, 365, 375, 376, 380, 382
Appleton, editore, 129
Aprile, Giuseppe, 158
Aquila, Francesco, 105
Arcangeli, Francesco, 72, *254*, 333
Ardizio, Curzio, 4, 6
Aretino, Pietro, 70
Argan, Giulio Carlo, 68, 71, 196, 319
Argenti, Agostino, 169, 188
Ariani, M., 183
Ariosti, Orazio, 91, 92, 98, 101, 107,110, 114
Ariosti, Ottavio, 91, 92
Ariosto Ludovico, 3, 65, 68, 76, 77, 91, 98, 103, 169, 174-177, 180, 197, 198, 207, 213, 277, 331, 341, 343, 348, 350, 353, 354, 377
Aristotele, 45, 62, 145, 185, 213
Armani, Vincenza, 182, 184, 186, 187, *191*
Assereto, Gioacchino, 314, 318
Astaritta, Gennaro, 154
Aubry, Daniels und Davids, 108
Audiberti, Jacques, 196

Babo, F.J. von, 154
Baciccio, Giovan Battista Gaulli *detto* il, 324,326
Badalocchio, Sisto, 259, 260, 270, 329
Baglione, Giovanni, 212, 231, 232, 280
Bailly, Nicolas, 235, 239
Balbi, Giacomino, 312
Balbis, S. 153
Balbos, Scipione, 175, 176
Baldini, editore, 209
Baldinucci, Filippo, 185
Balsamino, Simone, 148
Baour-Lormiam, Pierre-Marie, 154
Barbara d'Austria, 57, 176
Barbato, Bartolomeo, 109
Barberini, Antonio, 282
Barberini, Carlo, 285
Barberini, Francesco, 291
Barberini, Maffeo, 291
Barberini, Taddeo, 86, 104, 105, 106, 111, 304
Barclay, Giovanni, 6
Bardi, Giovanni de', 48
Barocci, Federico, 65, 72
Baron, Jean, 128
Bartholdy, Jakob Salomon, 376
Bartoli, Girolamo, 97, 103, 209, 216
Bartolozzi, Francesco, 373
Bartsch, Adam von, 105
Baruffaldi, Giovanni Antonio, 324, 366, 385, 395
Basiletti, Luigi, 383
Bassano, Jacopo da Ponte *detto* il, 8, 207, 208, 247, *254*
Bastianino, Sebastiano Filippi *detto* il, 67, *73*, 171
Batoni, Pompeo, 397
Battaglia, Rick, 441
Battisti, Eugenio, 266
Baudelaire, Charles, 6
Baudry, editore, 138
Beall, Chandler B., 239
Beauharnais, Giuseppina, 363
Beauharnais, Ortensia di, 387
Beccari, Agostino, 169, 184, 188
Beccuti Coppetta, Francesco, 144
Béguin, Sylvie, 237
Belisarco, A., 155
Bellasio, Paolo, 148
Belli, Girolamo, 148
Belli, Giuseppe Gioacchino, 6
Bellori, Giovan Pietro, 70, 195, 197, 255, 257, 264, 273, 290
Bellucci, Antonio, 344
Bembo, Pietro, 144
Benati, Daniele, *282*
Bencovich, Federico, 346
Bendidio, Anna, 183
Bendidio, Lucrezia, 36, 170
Benetti, Olga, 440
Beni, Paolo, 347, 348, 351
Benjamin, Walter, 53
Bensler, editore, 122
Bentivoglio, Cornelio, 176, 180, 183, 188, *190*
Bentivoglio, Isabella, 183
Bentivoglio, Lucrezia, 183
Bérain, Jean, 199, 335, 336-338
Betardi, Giuseppe, 435
Bergamasco, Giovanni Battista Castello *detto* il, 211
Berge, Pieter van der, 139
Bergeret, Pierre Nolasque, 365
Berman, Eugène, 89, 132
Bernardini, Aldo, 433, 435
Bernini, Gian Lorenzo, 326
Bernini, Giovanni Pietro, 285
Bertati, Giovanni, 154
Berthon, René Théodore, 364, 365
Berrettini, Luca, 319
Bertin, Jean-Victor, 364
Bertini, Giuseppe, 369, 401
Bertoli, Giovanni Maria, 345
Bertolini, Francesco, 433
Bertolotti, 270
Bertoni, Ferdinando, 153, 154
Bettoni, Nicolò, 375, 383
Bevilacqua, Alessandro, 148
Bevilacqua Lazise, Antonia, 343