



Gabriel de Saint-Aubon, L'opera *Artemide* di Jean-Baptiste Lully messa in scena al Palais-Royal di Parigi, 1761 (Boston, Museum of Fine Arts).

furono poi singoli episodi del poema a godere di grande fortuna. Il personaggio di Armida, e quindi la storia della bella maga saracena, sono rappresentati con una certa fedeltà al testo tassiano nell'*Armide* di Jean-Baptiste Lully (nato Giovan Battista Lulli, a Firenze, nel 1632 e morto a Parigi nel 1687) su libretto di Quinault riecheggiato, più avanti, in diversi dei libretti e nelle numerosissime rappresentazioni settecentesche: da menzionare è almeno quella dell'operista austriaco Christoph Willibald Gluck (1714-87), andata in scena per la prima volta a Parigi nel 1777. Ancora all'inizio del xx secolo, inoltre, il libretto di Quentin poteva fungere da modello, come testimonia l'opera di Antonín Leopold Dvořák (1841-1904), che pure introduce alcune significative varianti e alcuni elementi di novità, come l'uccisione in duello di Armida da parte di Rinaldo, ovviamente ricalcata sull'episodio di Tancredi e Clorinda. Variazioni significative rispetto al testo tassiano, d'altra parte, erano già state introdotte in alcune opere settecentesche, come nel *Rinaldo* del grande compositore Georg Friedrich Händel (1685-1759), su libretto di Giacomo Rossi, rappresentato per la prima volta a Londra nel 1711.

Teatralità e musicalità del testo di Tasso ne favorirono la florida e duratura fortuna nell'opera lirica, oltre alle molte varianti nel madrigale, nelle cantate, nei balletti, per almeno tre secoli, dal primo Seicento al Novecento inoltrato. Da ricordare è il dramma in musica in tre atti del compositore Carlo Pallavicino (1630-88), su libretto di Giulio Cesare Corradi, messo in scena per la prima volta a Venezia nel 1687 e fedelmente ricalcato sul testo tassiano, sebbene con l'omissione di alcuni passaggi della vicenda raccontata nel poema, che la grande fortuna della *Liberata* consentiva di tralasciare, dandoli per scontati o per sottintesi. Come nella tradizione pittorica, anche in quella musicale, e lirica in particolare,

# ERMINIA TRA I PASTORI



E. Delacroix, *Erminia tra i pastori*, 1859, olio su tela (Stoccolma, Nationalmuseum).

La fortuna teatrale della *Gerusalemme liberata* è in buona misura determinata dalla teatralità interna del poema stesso: teatralità, essenzialmente, degli episodi, dei gesti, ma anche delle passioni. E vi deve essere, in Tasso, una consapevolezza di questo elemento teatrale, se si pensa all'attacco di un'ottava famosa (XII, 54, 1-2) che introduce una pausa nell'episodio del combattimento di Tancredi e Clorinda:

*Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno teatro, opre sarian sì memorande.*

Se il combattimento quasi scomparirà nella tradizione pittorica di questo episodio, che eleggerà a soggetto il battesimo della donna ferita a morte e il tormento di Tancredi, assassino inconsapevole dell'amata, con questi versi Tasso stesso già sembra prefigurare la fortuna di cui esso godrà, invece, sulle scene del melodramma.

# CLAUDIO MONTEVERDI



Ritratto di Claudio Monteverdi.

Claudio Monteverdi nasce a Cremona nel 1567 e a poco più di vent'anni entra come violinista alla corte di Mantova, per poi divenire, nel 1603, maestro di cappella; stessa funzione che avrebbe poi ricoperto a San Marco a Venezia dal 1613 alla morte, avvenuta nel 1643.

Caratteristica della sua produzione è la ricerca della massima intensità espressiva ottenuta con grande semplicità di mezzi, attraverso un attento utilizzo, finalizzato a questo scopo, della melodia e del ritmo. Tra il 1587 e il 1638 pubblica otto libri di madrigali, l'ultimo dei quali, tra l'altro, contiene l'innovativo *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in cui la musica persegue appunto la più esatta e fedele riproduzione delle passioni del testo tassiano. Ma se il genio di Monteverdi trova già nel madrigale un terreno congeniale, esso si esprime pienamente nel melodramma, che consente al musicista la piena espressione della propria inclinazione drammatica. Del 1607 è l'*Orfeo*, che già molto si avvicina alla perfezione del genere; del 1608 l'*Arianna*, in cui memorabile resta la musica del *Lamento*, nella quale è impresso il sentimento di dolore per la morte della moglie Claudia, scomparsa nel 1607; del 1642 è *Il ritorno di Ulisse in patria* e dell'anno successivo *L'incoronazione di Poppea*. Monteverdi è inoltre autore di una ricca produzione di genere sacro e religioso, che ne attraversa tutta l'attività, dalle *Sacrae Cantiunculae* a 3 voci del 1582, alle raccolte del 1610 e del 1651 (questa postuma), nelle quali erano riunite musiche di vario carattere, dalle messe ai concerti sacri.



Frontespizio di una delle prime edizioni del libretto dell'*Orfeo*, scritto da Alessandro Striggio nel 1607 e musicato da Monteverdi nel 1609.

Il termine *melodramma*, per indicare un componimento drammatico musicato interamente o in parte, si diffonde nell'uso soprattutto intorno alla metà dell'Ottocento, ma designa un genere che aveva già fatto la sua comparsa tra fine Cinquecento e inizio Seicento, quando però gli venivano ancora attribuiti nomi che, mutuati dalla letteratura, ne sottolineavano il carattere letterario: "favola pastorale", "tragedia", "dramma per musica". Per tutto il Settecento è quest'ultima la forma più diffusa per indicare il melodramma, che viene anche indicato genericamente come "opera", oppure, dalla seconda metà del secolo, come "opera seria".

Già pochissimi anni dopo la sua nascita, nel 1607, con l'*Orfeo* di Monteverdi (su libretto di Alessandro Striggio), il melodramma raggiunge, come è stato osservato, «vette difficilmente superabili, specie per l'equilibrio tra i momenti esplicitamente narrativi (ossia d'azione) e lirici, risolti gli uni negli altri senza sensibile discontinuità. Ingagliardita l'espressione nei recitativi; rivolto il declamato più che alla singola parola all'empito affettivo dell'intera frase e situazione drammatica; ricchezza, sino allora inaudita, di moti musicali, dal canto a solo a quello a più voci, dal monologo ai cenni di dialogo, dalla strumentalità alla vocalità» (*Melodramma*, in *Enciclopedia Treccani*).

Dalla fine del secolo alcuni elementi di novità vengono introdotti per l'influenza esercitata dalla tragedia classica francese, che agisce da modello autorevole. È il preludio al decisivo intervento riformatore di Pietro Metastasio (1698-1782), che, nei primi decenni del Settecento, mira ad adattare il melodramma alle esigenze del nuovo secolo, portando in primo piano il testo poetico e conferendo maggiore chiarezza alle strutture formali del genere. Recitativi e arie, rigorosamente distinti sul piano strutturale, si specializzano gli uni nello sviluppo della trama e le altre nell'espressione dei momenti riflessivi e sentimentali. Già dalla seconda metà del Settecento, però, le novità introdotte da Metastasio (la preminenza del testo sulla musica e la rigida separazione tra recitativo e aria) sono superate dalle nuove soluzioni proposte dal musicista tedesco Christoph Willibald Gluck (1714-87) e dallo scrittore livornese Ranieri de' Calzabigi (1714-1795). Prende forma il "dramma giocoso per musica", nel quale le parti accompagnate dalla musica ("concertate") si estendevano fino a comprendere la totalità dell'opera. La musica riafferma così il proprio dominio sulla parola, con esiti straordinari nei "drammi giocosi" di Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, 1786; il *Don Giovanni*, 1787; *Così fan tutte*, 1790).

Nell'Ottocento il melodramma, arte capace di unire musica, teatro e poesia, diventa un genere centrale, nel quale grandissimi musicisti, in diverse fasi e con tratti personali, offrono prove straordinarie. È il secolo di Gioacchino Rossini (1792-1868), di Vincenzo Bellini (1801-35), di Gaetano Donizetti (1797-1848) e soprattutto, naturalmente, di Giuseppe Verdi (1813-1901). Anche l'esperienza verista concorre in modo significativo al successo del melodramma di fine secolo: nel 1890 viene rappresentata, con straordinario successo di pubblico, la *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, tratta dall'omonima novella di Giuseppe Verga. Né la fine del secolo decreta l'eclissi del genere, se si pensa che uno dei capolavori di Giacomo Puccini, la *Turandot*, lasciata incompiuta, verrà messa in scena nel 1926, due anni dopo la morte dell'autore.

# MADRIGALI DI CLAUDIO MONTEVERDI



Claudio Monteverdi, madrigale, particolare con alcune battute da un'edizione del XVII secolo.

Il madrigale è un componimento poetico frequentato in Italia almeno a partire dal XIV secolo: quattro madrigali, ad esempio, si trovano nel *Canzoniere* di Petrarca, autore del quale, per altro, molti versi sono stati musicati fin dal XIV secolo.

Tra i maggiori e più prolifici autori di madrigali è certamente Claudio Monteverdi, che a soli 16 anni, nel 1583, pubblica una raccolta di *Madrigali spirituali a quattro voci*, cui seguiranno, lungo l'intero arco della sua attività, otto libri di madrigali di varia ispirazione. Nel 1587 escono i *Madrigali a cinque voci ... Libro primo* e nel 1590 *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*: due raccolte con le quali Monteverdi fa il suo esordio nel genere profano maggiore e già rivela i suoi punti di riferimento letterari, tra i quali Torquato Tasso. Nel 1592 pubblica *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, in cui ancora preponderante è la presenza di Tasso, in particolare della *Liberata*, affiancato ora da Battista Guarini. Progettato fin dalla fine degli anni '90 del Cinquecento, *Il quarto libro de madrigali a cinque voci* viene pubblicato solo nel 1603; due anni più tardi esce *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*. Tasso, soprattutto il Tasso della *Conquistata*, e il Guarini del *Pastor fido* restano le scelte poetiche dominanti; nel *Quinto libro*, inoltre, fa la sua comparsa l'espedito tecnico del basso continuo, che caratterizzerà molti dei successivi madrigali monteverdiani. *Il sesto libro de madrigali a cinque voci* è pubblicato nel 1614, e guarda con particolare interesse alla lirica di Giambattista Marino, nome di spicco della nuova generazione di poeti barocchi. Del 1619 è il volume assai eterogeneo del *Concerto. Settimo libro de madrigali a 1-4 e 6 voci con altri generi de canti*, dedicato alla duchessa Caterina de' Medici, nel quale, tra i riferimenti letterari, trova ancora posto Marino, ma con lui anche poeti come Antonio Chiabrera, Claudio Achillini, e il più "vecchio" Bernardo Tasso, padre di Torquato. Proprio Torquato Tasso tornerà a occupare un posto centrale nell'ultimo libro di madrigali di Monteverdi. Una festa privata per il carnevale 1624 è l'occasione per la nascita del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, che noi conosciamo nella versione pubblicata a stampa nel 1638 nei *Madrigali guerrieri et amorosi... Libro ottavo*. Precede il volume una preziosa prefazione in cui Monteverdi affronta una serie di problemi teorici di grande interesse relativi al genere-madrigale, alle sue potenzialità e finalità [→ L'OTTAVO LIBRO DI MONTEVERDI].

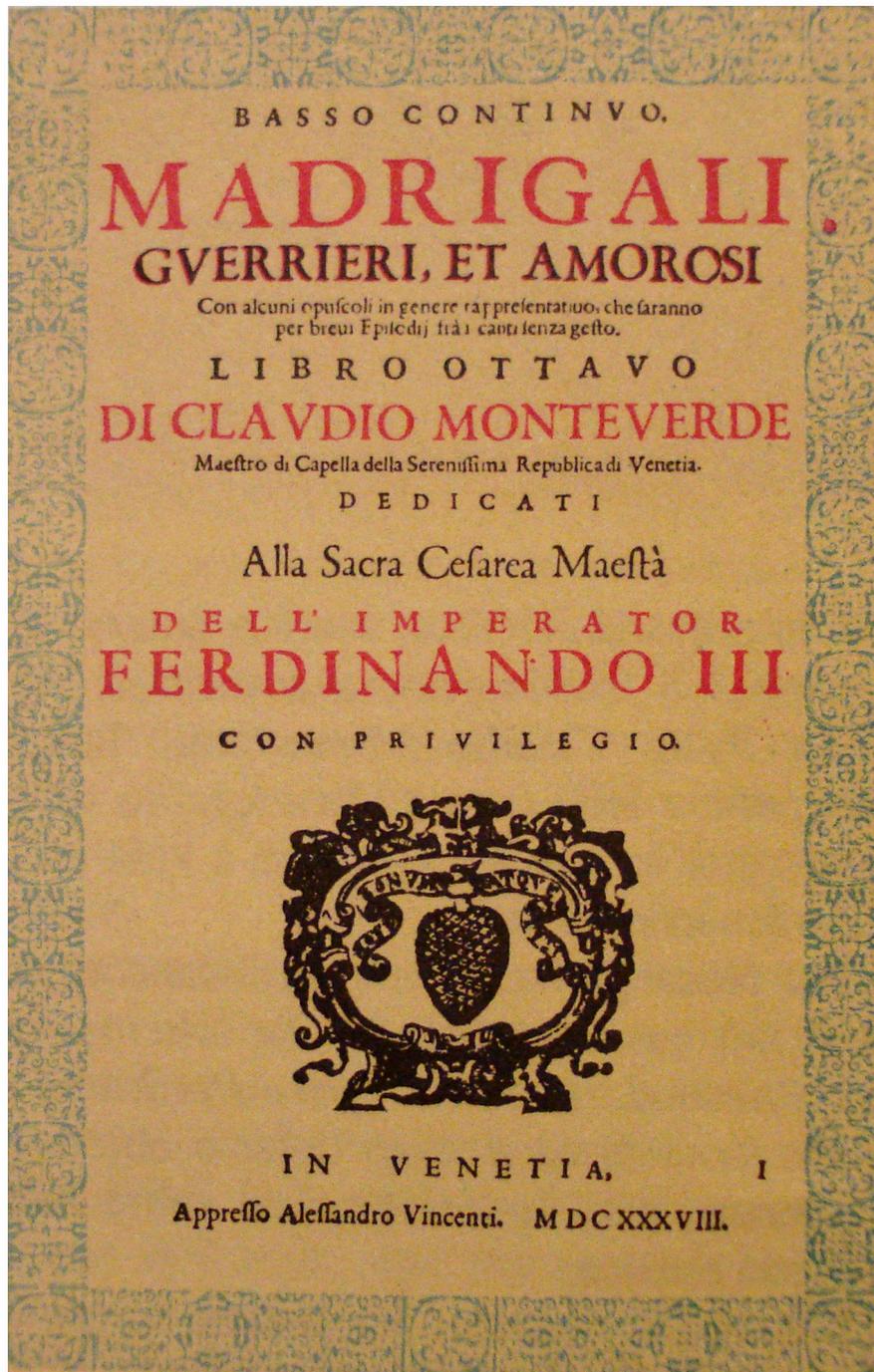
# LA PASSIONE DI TANCREDI E CLORINDA



Giuseppe Maria Crespi, *Clorinda e Tancredi*, 1725 ca, olio su tela (Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna).

Jean-Jacques Rousseau osserva, nel suo *Dictionnaire de musique* [ → JEAN-JACQUES ROUSSEAU] che «nel melodramma, come nell'epopea, si offre all'imitazione dell'artista l'intero quadro delle passioni umane, dalla tenerezza al furore, dal candore innocente alla tirannia. Tutti gli eccessi hanno diritto di avere una loro espressione melodica» (J. Starobinski, *Rousseau e Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994). La ragione stessa che ha fatto della *Liberata* una fonte privilegiata per i pittori, ne ha decretato la fortuna musicale.

# L'OTTAVO LIBRO DI MONTEVERDI



Frontespizio dell'ottavo libro dei madrigali di Claudio Monteverdi (1638), riprodotta in un'edizione moderna.

Monteverdi stesso, nella *Prefazione* al suo *Ottavo libro*, illustra le modalità con cui deve avvenire la rappresentazione musicale delle opposte passioni dell'animo umano, che egli individua in Ira, Temperanza e Umiltà. Esse sono espresse attraverso i tre generi musicali del concitato, del temperato e del molle. Per gli ultimi due dichiara di essersi potuto basare sugli esempi di compositori del passato; non così, invece, per il concitato: non «havendo in tutte le composizioni de' passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, ma bensì del molle et temperato [...] et sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro [...], perciò mi posi con non poco mio studio e fatica per ritrovarlo». «Riferendosi all'impiego espressivo che anticamente si faceva dei modi ritmici, per cui una serie di note ribattute velocemente si adattavano alle “saltationi belliche, concitate”, mentre le note lunghe, tenute, in tempo lento si confacevano al loro contrario, Monteverdi utilizza il tremolo degli archi unitamente a rapide figurazioni ritmiche per dar voce all'”oratione contenete ira et sdegno”. Come testo di prova ideale sceglie la descrizione del combattimento di Tancredi con Clorinda dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso “per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto: Guerra cioè preghiera et morte”» (da *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in P. Gelli e F. Poletti, *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007).