



«D'animo virtuoso ed educato ad umanità»

Studi in ricordo di Marco Sirtori

A cura di Cristina Cappelletti e Thomas Persico

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXXII • 2024

NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università “Kore” di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano “Statale”), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano “Statale”), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)

Comitato d’onore / *Honorary Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca’ Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari “Aldo Moro”), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d’Annunzio di Chieti – Pescara), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”)

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (coordinamento), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, CALOGERO GIORGIO PRIOLO, ELEONORA RIMOLO, ERMINIO RISSO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

«D'ANIMO VIRTUOSO
ED EDUCATO AD UMANITÀ»

Studi in ricordo di Marco Sirtori

a cura di

Cristina Cappelletti e Thomas Persico

XXXII – 2024

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXXII – 2024

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2024 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestiesrivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2024

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli
www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it
ISBN 979-12-5613-006-1 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

<i>Premessa</i> di RAUL CALZONI	7
<i>A Marco Sirtori</i> di CARLO SANTOLI	11
<i>Introduzione</i> di CRISTINA CAPPELLETTI e THOMAS PERSICO	13
<i>Bibliografia di Marco Sirtori</i>	19

PARTE PRIMA

LUCIO GIANNONE, <i>Memorialistica meridionale del Risorgimento: nuove acquisizioni</i>	27
DUCCIO TONGIORGI, « <i>L'italica guerra, e la servile e la plebea raccese in una</i> ». <i>Spartaco a teatro nel "decennio di preparazione"</i>	43
MATILDE DILLON WANKE, « <i>La scrittura parte sempre da un piccolo fatto vero</i> »: <i>ricordi e note a proposito di una poesia di Sanguineti</i>	63
ELISA ROSSI DANELZIK, <i>Letteratura di viaggio e traduzione: viaggiatori francesi in Puglia</i>	69

PARTE SECONDA

- CRISTINA CAPPELLETTI, «*Or accompagna, ed ora / alterna i versi lor la musica*».
Episodi della fortuna operistica della Liberata 85
- THOMAS PERSICO, *Decasillabi e dodecasillabi "tragici" nei cori del Manzoni (dal Carmagnola all'Adelchi)* 101
- LUCA BANI, «[...] e il tuo sonno di sogno sarà realizzato».
Lettura de La sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa 113
- SILVIA ZANGRANDI, *L'autostrada come destino. Annotazioni attorno a la Autopista del sur di Julio Cortázar e Autosole di Carlo Lucarelli* 129
- ATTILIO CICHELLA, *Un «autentico falso d'autore» di Andrea Camilleri: Giovanni Boccaccio e la novella di Antonello da Palermo* 143
- ROSSELLA ABBATICCHIO, *La dimensione testuale tra intercultura e didattica ludica: story-telling e storie a bivi per l'italiano L2* 155

Cristina Cappelletti

«OR ACCOMPAGNA, ED ORA / ALTERNA I VERSI LOR LA MUSICA».
EPISODI DELLA FORTUNA OPERISTICA DELLA *LIBERATA*¹

Riassunto: La fortuna della *Gerusalemme liberata* è testimoniata anche dal suo successo sulle scene, in particolare nel teatro d'opera: situazioni e personaggi del poema tassiano affollano i teatri già a partire dagli anni estremi del Cinquecento. Il presente intervento intende dar conto di alcuni episodi della fortuna musicale del poema, che si protrae per vari secoli.

Parole chiave: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, melodramma, musica.

Abstract: The diffusion of *Gerusalemme Liberata* is also demonstrated by its success on the stage, particularly in the opera theatre: situations and characters from the poem crowded the theaters starting from the final years of the sixteenth century. The present intervention intends to give an account of some episodes of the musical fortune of the poem, a fortune that extends over several centuries.

Keywords: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Opera, Music.

1. *Torquato Tasso: un poeta per musica*

Nel primo dei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, Torquato Tasso pone in evidenza come vi siano nel suo poema due momenti distinti, «il narrare e il rappresentare: narrare è ove appar la persona del poeta, rappresentare ove

¹ Per ricordare l'amico e collega Marco Sirtori ho scelto un argomento che riguardasse il teatro d'opera, che è stato sin da subito, da quando ci siamo conosciuti, una delle passioni che ci hanno legato. Capitava spesso di confrontarci sulle riscritture per musica di romanzi, commedie, tragedie e poemi. Studioso soprattutto della fortuna per musica dei madrigali tassiani, Marco non mancò di essere generoso consigliere in occasione dell'allestimento di una mostra dedicata a *Tasso in Scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro* (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 26 settembre-3 novembre 2018). Il presente contributo prende le mosse anche dal confronto con Marco su tale argomento.

occulta è quella del poeta e appare quella de gli istrioni». ² In questo senso potremmo dire che le scene in cui i personaggi si trovano ad agire e parlare in prima persona sono – per ammissione del loro stesso autore – piccoli spaccati teatrali, cosa che appare attestata anche dalla riscrittura per musica forse più nota e fortunata, quella eseguita da Claudio Monteverdi. ³ Nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), infatti, il cremonese si limita a porre in musica le ottave LII-LXII e LXIV-LXVIII del XII canto della *Liberata*, ⁴ prassi questa diffusa già a partire dagli anni '80 del secolo precedente, quando ottave del poema tassiano vennero musicate da Giaches de Wert (1581) e da Luca Marenzio (1584). ⁵ Sigismondo d'India nei suoi quattro libri di *Musiche a voce sola*, editi tra il 1607 e il 1623 (proprio a ridosso del successo monteverdiano), musicò svariate ottave della *Liberata*, preferendo alla singola, percepita «come uno spazio troppo angusto per suggerire l'idea di uno sviluppo narrativo», la scelta di due o tre ottave, consecutive o poco distanti, purché facenti riferimento a uno stesso personaggio o a una medesima vicenda. ⁶

L'uso di musicare ottave tassiane sopravvive, seppur con fortuna minore rispetto ad altri secoli, anche nell'Ottocento, come attestano le prove del professore di canto presso la fiorentina Accademia di Belle Arti, Gaspero Pelleschi, che – verosimilmente nel 1825 – pubblica, presso Ricordi, una sua intonazione di *Tre ottave del Canto primo della «Gerusalemme liberata»*. ⁷ Nel medesimo torno d'anni fanno altrettanto anche Ferdinando Ponteliberò (1772-1835), che pone in musica *Li amori di Rinaldo ed Armida* e i *Lamenti*

² T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, p. 11.

³ Sulla teatralità del poema, di veda almeno E. SALA DI FELICE, La «*Gerusalemme liberata*»: un poema spettacolare, in «Cahier d'études romanes», XIII, 2005, pp. 13-33: 13. Il n. monografico della rivista è dedicato a *Le belles infidèles de «Jérusalem délivrée»*. *La fortune du poème du Tasse. XVI^e-XX^e siècles*, e propone vari contributi parimenti utili a delineare la fortuna teatrale del poema.

⁴ Su Monteverdi interprete di Tasso, accanto al capitolo dedicato alla presenza del musicista *Alla corte dei Gonzaga* nell'ancora importante monografia di P. FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, si veda almeno il documentato studio di M. CROESE, *E guerra e morte. Monteverdi traduttore del Tasso*, ECIG, Genova 2009.

⁵ C. LUZZI, *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di M. Agamennone, Libreria musicale italiana, Lucca 2017, pp. 47-68: 52.

⁶ A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India drammaturgo*, EDT, Torino 2005, p. 20.

⁷ P. FABBRI, *L'ottava letteraria nella musica italiana di primo Ottocento*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima* cit., pp. 135-141.

di *Tancredi*; e Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837), che mette in musica varie stanze della *Liberata*, sia dai canti XII e XVI che dal XX.⁸

Ancora nel 1895, per le celebrazioni del terzo centenario dalla morte, tra le molte «Onoranze» tributate a Torquato Tasso, quelle celebrate nel teatro comunale di Ferrara consistono in un concerto dal titolo *Frammento epico sulla «Gerusalemme liberata»*, con musiche del maestro forlivese di nascita, ma bolognese d'adozione, Giovanni Minguzzi (1870-1934), che pone in musica ottave del poema, in particolare quelle pertinenti al concilio infernale del canto IV; in realtà non si tratta di ottave riprese per intero, ma di stralci desunti dalle ottave I, III, XVIII, XXII-XXIII, LXXXVII-LXXXVIII e XCI.⁹

Anche a livello popolare è diffusa la tradizione di cantare ottave del poema tassiano; in particolare è ben noto e risaputo il caso dei gondolieri veneziani, il cui vezzo di intonare versi della *Liberata* è celebrato da autori sia italiani che stranieri.¹⁰ Daria Perocco, studiando le testimonianze letterarie, giunge però alla conclusione – non da tutti gli studiosi condivisa – che si tratti di una «tradizione inventata e poi trasmessa di generazione in generazione, a favore dei turisti che, arrivando a Venezia, la esigevano e dei gondolieri che li accontentavano e ne traevano guadagno». Infatti, in quasi tutte le testimonianze, si rievoca con rimpianto tale prassi come tipica dei 'bei tempi andati', mentre viaggiatori e letterati rilevano, anche in epoche differenti, che i gondolieri ormai vanno perdendo il vezzo antico e nobile di intonare ottave tassiane.¹¹

⁸ Ci si riferisce alle *Ottave di Torquato Tasso poste in musica a voce sola coll'accompagnamento di cembalo* da F. PONTELIBERO, Ricordi, Milano [1816]. Di Zingarelli abbiamo le partiture dei canti XVI e XX della *Liberata*, ma manoscritta si conserva anche la partitura di ottave tratte dal canto XII, per la precisione: II, XXXV-XXXVI; XII, LXIV-LXIX, XCVI-XCVII, XCIX; XVI, LXI-LX; XX, CXXXI-CXXXVI (cfr. almeno A. MALNATI, *Zingarelli, Niccolò (Nicola) Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2020, vol. C, pp. 710-714).

⁹ L'opuscolo, di sole quattro pagine, una sorta di programma di sala, stampato a Ferrara (Stabilimento Bresciani, 1895), è conservato nella Raccolta Tassiana della Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo (Tassi. G 4 13/1). Per indicazioni su Minguzzi, si veda almeno L. VERDI, *Pantheon bolognese. Note poco note*, in *Grand tour, grand piano. Il pianismo romantico a dipoto per l'Italia dell'Ottocento*, a cura di P. Mioli, Pàtron, Bologna 2014, pp. 76-126: 94.

¹⁰ Una ricognizione sulle ottave del Tasso cantate in ambiente veneziano è stata condotta da R. LEYDI, *Appendice. II. Le melodie della Raccolta di Antonio Bertini e Teodoro Zacco, 1842*, in *Guida alla musica popolare in Italia*, I. *Forme e strutture*, a cura di R. Leydi, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996, pp. 51-101 (in particolare pp. 83 e sgg.).

¹¹ D. PEROCCO, *I gondolieri cantavano davvero il Tasso?*, in *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, a cura di S. Meine, con la collabo-

2. *La Gerusalemme liberata all'“opera”: il libretto di Lormian*

Accanto alla tradizione delle ottave della *Liberata* messe in musica, va però diffondendosi assai precocemente, già a partire dagli anni liminari del Cinquecento, la consuetudine di utilizzare il poema quale serbatoio di situazioni e personaggi destinati al mondo delle scene. Vista, però, la complessità dell'argomento e la molteplicità dei personaggi, le riprese sceniche della vicenda nella sua interezza non sono – come facile intuire – particolarmente numerose.¹² Spesso le trascrizioni drammatiche, non solo quelle per musica, pongono non pochi problemi nella gestione della materia poetica, soprattutto in relazione al numero piuttosto elevato dei personaggi, e per questo motivo alcuni degli autori di tali testi drammatici sentono l'urgenza nelle stampe di dar conto al lettore delle loro scelte. Mi limito, a solo titolo di esempio, al caso dell'azione scenica del monaco camaldolese Bonifacio Collina, che nella premessa al *Cortese lettore* chiede venia per i punti in cui, a causa di necessità sceniche, ha dovuto discostarsi dall'originale tassiano. In particolare si premura di segnalare come abbia apportato cambiamenti al finale:

razione di H. Rost, Viella-Centro tedesco di Studi Veneziani, Roma-Venezia 2015, pp. 69-88: 82.

¹² Di recente la fortuna teatrale sei-settecentesca della *Liberata* è stata ripresa e sintetizzata da R. PUGGIONI, *Un archivio teatra(b)ile. Tasso tra i drammaturghi del Seicento*, in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di F. Cotticelli e R. Puggioni, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 169-184. Sull'argomento resta ancora fondamentale il contributo di T. STEIN, *Nel nome del Gran Torquato. «Gerusalemme liberata» e drammaturgia secentesca*, Peter Lang, Bern 2012, a cui si aggiunge il lavoro di I. GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, FrancoAngeli, Milano 1994. Ultimo contributo critico, ma solo in ordine di tempo, ad occuparsi della fortuna scenica della *Liberata*, è il volume curato da E. Zucchi e T. Artico, *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017. Episodi e personaggi della *Liberata* suggestionano soprattutto l'operistica, che attinge al repertorio poetico tassiano per secoli; al proposito si vedano almeno i contributi di M. PIERI, *Tasso e l'opera*, Zara, Parma 1985; L. BIANCONI, *I Fasti musicali del Tasso nei secoli XVI e XVII*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Nuova Alfa, Bologna 1985, pp. 143-150; *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M.A. Balsano e T. Walker, Olschki, Firenze 1988. Sulla fortuna musicale del poema di Tasso (ma anche sulla presenza in scena del personaggio Tasso) nell'Ottocento si possono almeno ricordare i lavori di A. GAZZANIGA, *Appunti sul Tasso e il melodramma italiano nei primi dell'800*, in «Studi Tassiani», XVIII, 1968, pp. 23-35; S.E. FAILLA, *Ante musicam musica. Torquato Tasso nell'Ottocento musicale italiano*, Bonanno, Acireale [2003] e C. CAPPELLETTI, L.C. ROSSI, *Tasso in scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro*, in «Studi tassiani», LXVIII, 2020, pp. 137-156.

Così pure io conosco, che l'azione è finita nel rendimento di grazie che fa a Dio Signore Goffredo, e che le nozze fra Rinaldo, ed Armida, Tancredi, ed Erminia potevano risparmiarsi, tanto più che non le ha fatto nascere il Tasso; ma le ho fatto nascere io, perché non mi costavano alcuna spesa, e le desiderava chi da prima ricercommi di quest'Opera; e pare veramente, che possano dar nel genio al Teatro. Son famosi i Proverbj, che talvolta debba servirsi al Popolo, ed alla Scena, e che debba legarsi l'Asino ove vuole il Padrone, e se si scortica, suo danno.¹³

Le scelte, in questo caso, scaturiscono da un compromesso tra le esigenze sceniche e le aspettative di committenza e pubblico, con il finale allietato dal doppio matrimonio di Rinaldo e Armida e di Tancredi ed Erminia, eventi questi ultimi assolutamente estranei al poema tassiano.

Tra i pochi tentativi di trasposizione per musica dell'intero poema tassiano, possiamo ricordare anche quello di Giulio Cesare Corradi, nel 1687, con musiche del bresciano Carlo Pallavicino.¹⁴ L'autore del libretto tiene a precisare che il suo «è un Drama estratto [...] dal più nobile di tutti i Poemi» e che «per ridurlo a tale stato non ci ha voluto poca fatica». Nell'opera di riscrittura dal poema in libretto almeno un elemento appare evidente, cioè la perdita di alcuni personaggi, come per esempio Erminia, certo non di poco rilievo; in questo modo le uniche due donne in scena rimangono Clorinda e Armida. Il numero limitato di componenti della compagnia, e i ruoli che il melodramma richiede, portano di necessità a un ridimensionamento del numero dei personaggi. In quest'ottica di “*spending review*” scenica si inserisce per esempio anche il dimidiamento della coppia Carlo e Ubaldo: rimane, infatti, solo quest'ultimo, mentre si perdono le tracce di Carlo.¹⁵

Di non minore interesse è un tentativo francese di riproporre sulle scene, ridotto ad opera per musica, il poema tassiano. Nel 1812, quando aveva già una certa fortuna il mito romantico di Tasso,¹⁶ al Théâtre de l'Académie Impériale de musique di Parigi, va in scena una *Jérusalem délivrée. Opéra*

¹³ [B. COLLINA], *La Gerusalemme liberata azione scenica tratta dal poema eroico del signor Torquato Tasso*, Costantino Pisarri, Bologna [post 1737], pp. 11-12. Sull'azione di Collina si veda I. GALLINARO, *La non vera Clorinda* cit., in particolare alle pp. 40, 113-115.

¹⁴ G.C. CORRADI, *La Gerusalemme liberata. Drama da rappresentarsi in musica nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio e Paulo l'anno 1687*, Francesco Nicolini, Venezia 1687.

¹⁵ Per ulteriori informazioni su questo dramma, cfr. I. GALLINARO, *La non vera Clorinda* cit., pp. 73, 145, 154.

¹⁶ Sul mito romantico di Tasso, si veda A. DI BENEDETTO: «*La sua vita stessa è una poesia*»: sul mito romantico di Torquato Tasso, in ID., *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo*, Mucchi, Modena 2000, pp. 203-242; e *Ancora sul mito romantico di Torquato Tasso*, in ID.,

en cinq actes, représentée pour la première fois, su libretto di Baour-Lormian, musiche di Louis-Luc Loiseau de Persuis, maestro d'orchestra della cappella di S.M. e de l'Academie imperiale de musique. Il librettista, nel 1796, aveva già atteso alla traduzione in versi del poema tassiano (Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'Aine), in una bella edizione arricchita da 40 tavole incise in rame, su disegni di Charles-Nicolas Cochin.¹⁷

Il librettista agisce con una certa qual libertà: non solo scompare il personaggio di Erminia, ma anche quelli di Armida e di Ismeno, sostituiti dall'introduzione tra le *dramatis personae* della personificazione della Discordia, perché – sottolinea il poeta – è un personaggio pieno di passione, che conferisce effetti drammatici: «La Discorde, d'ailleurs, est un personnage plein de passion et d'une nature supérieure. Elle doit nécessairement offrir à un musicien de grands mouvements et des effets dramatiques».¹⁸ La presenza della personificazione della Discordia, però, potrebbe anche essere una reminiscenza ariostesca: nel XIV canto del *Furioso* (ott. LXVI-LXXXI), infatti, Dio incarica l'arcangelo Michele di trovare il Silenzio e di portarlo all'esercito arrivato dall'Inghilterra, per farlo giungere all'improvviso alla città di Parigi, e di fare altrettanto con la Discordia, per condurla all'accampamento saraceno, così da creare in esso confusione, liti accese e ridurre la forza. Nel secondo atto di questa *Jérusalem délivrée* la Discordia, con l'aiuto di demoni e furie, si oppone a Tancredi e gli fa comparire dinnanzi una falsa Clorinda, con l'intento di distoglierlo dall'agone bellico; l'intervento provvidenziale di Goffredo riconduce il cavaliere 'errante' alla causa dei crociati.

La mancanza di Armida rende centrale l'amore tragico tra Tancredi e Clorinda, avvicinando il libretto francese alla fortunata tradizioni che i due personaggi hanno autonomamente, già a partire da Monteverdi.¹⁹ Il terzo e il quarto atto vengono infatti destinati alle imprese di Clorinda, che in armi

Studi su Torquato Tasso e la sua fortuna, a cura di C. Cappelletti, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2023, pp. 3-21.

¹⁷ Cfr. H. COHEN, *Guide de l'amateur de livres a gravures du XVIII siècle*, VI ed. revue, corrigée et considérablement augmentée par S. De Ricci, Librairie A. Rouquette, Paris 1912, coll. 977-978. Le tavole a corredo sono le medesime apparse, solo pochi anni prima, presso il medesimo stampatore, nell'edizione originale del poema: *La «Gerusalemme liberata» di T. TASSO stampata d'ordine di Monsieur*, de l'imprimerie de P. Didot l'Aine, Paris 1784.

¹⁸ P.M.F.L. BAOUR-LORMIAN, *Avertissement*, in ID., *Jérusalem délivrée. Opéra en cinq actes*, représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie Impériale de musique le 15 septembre 1812, Roullet, Paris 1812, pp. non numerate.

¹⁹ Sulla riscrittura per musica di Baour-Lormian, cfr. J. PESQUÉ, *La carrière de six ouvrages lyriques tirés de la «Jérusalem délivrée» à l'Opéra de Paris (1686-1913)*. Lully, Campra, Desmarets, Gluck, Sacchini et Persuis, in *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009)*. Analyse et

penetra nell'accampamento cristiano e brucia le torri e le altre armi da guerra dell'esercito crociato; in seguito a tale impresa, si scontra con Tancredi nel celebre duello che la condurrà a morte. L'ultimo atto è invece legato ai soli temi della guerra: presenta, infatti, i tentativi fallimentari di Argante per vendicare Clorinda e l'ingresso di Ruggero, Tancredi e gli altri cristiani a Gerusalemme, dove depongono le armi sulla tomba di Cristo.

Baour-Lormian, già traduttore della *Liberata*, nella riscrittura per musica del poema fa opera di sintesi bandendo episodi e personaggi, perdendo però alcuni nodi cruciali: senza Armida, Rinaldo appare meno rilevante nell'economia del testo e anche in quella della guerra; Clorinda, che non manifesta sentimenti amorosi per Tancredi, rende l'episodio poco incisivo e carente di impatto emotivo. Tale scelta appare, per certi aspetti, non troppo distante dall'idea volterrana, ma già prima posta in essere da Scipione Maffei, di bandire dai palchi l'amore, creando testi tragici in cui le passioni amorose non fossero il solo motore della vicenda. In questo modo, facendo calcare le tavole del palcoscenico a divinità inferi, angeli, ninfe, viene a mancare anche la grande attenzione di Tasso per il vero o, quantomeno, il verosimile: se tali forze operano nel poema, lo fanno però in maniera meno scoperta. I mutamenti di carattere di Clorinda e la scomparsa di Armida, invece, eliminano quei fregi che il poeta della *Liberata* intesse al vero, con il preciso intento di adornare, almeno in parte, il testo di elementi dilettevoli (I II 6-8).

3. *Appunti per un catalogo dei personaggi tassiani in scena*

Se i tentativi di riscrittura per musica dell'intero poema risultano essere relativamente pochi, proprio per la difficoltà di piegare i molti personaggi e le innumerevoli vicende ai tre o cinque atti di un testo drammatico e alle esigenze delle compagnie teatrali, sortiscono maggior fortuna, invece, le riprese delle vicende di singoli personaggi o di coppie di personaggi.²⁰

L'eroe del poema, Goffredo, può vantare un discreto numero di testi teatrali a lui dedicati, in realtà non troppo numerosi se paragonati alla fortuna

interprétation, sous la direction de M. Noiray, S. Serre, Publications de l'École Nationale des Chartes, Paris 2010, pp. 63-83: 71-73.

²⁰ Un primo catalogo della fortuna dei personaggi tassiani in musica si legge già nel saggio di G. MORELLI, E. SURIAN, *Contagi d'Armida*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, cit., pp. 151-165. Nel medesimo volume, un inquadramento più generale sui rapporti di Tasso e la musica e del Tasso per musica, è fornito dal già ricordato saggio di BIANCONI, *I Fasti musicali del Tasso, nei secoli XVI e XVII*.

dalla coppia tragica per antonomasia, Tancredi e Clorinda, la cui vicenda culmina con quel duello che già Tasso immaginava di porre in scena, derogando al verosimile con una narrazione delle «memorande» imprese dei due amanti come se esse avvenissero non nel «profondo oscuro seno» della notte, ma in pieno giorno, in quanto «degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno / teatro» (GL XII LIC 1-2).²¹

L'eroina maggiormente rappresentata in scena, per numero e consistenza di testi che la vedono da sola o accanto a Rinaldo quale protagonista, in particolare in opere per musica, è indubbiamente quello della maga Armida. A differenza dell'amante Rinaldo, la seducente nipote di Idraote risulta essere uno tra i pochi personaggi che portano a compimento nella *Liberata* un piccolo 'Bildungsroman' ante litteram, il quale la vede al centro di un profondo cambiamento di carattere, passando attraverso contrastanti sentimenti, che culmineranno in quella sorta di 'battesimo delle lacrime', in occasione del quale – parafrasando le parole bibliche dell'annunciazione – si presenta a Rinaldo quale sua «ancilla», di cui egli potrà disporre «a [s]uo senno» e per la quale sarà «legge il [suo] cenno» (GL XX CXXXVI).²²

Molti grandi compositori hanno subito, al pari dei crociati cantati da Tasso, il fascino della pericolosa e sensuale nipote di Idraote, dedicando a lei opere di grande successo, così Jean-Baptiste Lully (1686), Antonio Vivaldi (1718), Christoph Willibald Gluck (1777), Franz Joseph Haydn (1784) e Gioachino Rossini (1817), solo per citare i più noti.²³ Anche Da Ponte, a Londra, pone in scena nel 1802 una *Armida*.

²¹ Per un breve catalogo dei testi dedicati all'episodio e la relativa bibliografia, si veda almeno C. CAPPELETTI, L.C. ROSSI, *Tasso in scena* cit.

²² Ricostruiscono la fortuna melodrammatica del personaggio di Armida numerosi saggi del volume «*Si canta l'empia...: Renaissance et opéra = Rinascimento e opera: séminaires = séminari L'opéra narrateur 2013-2014*, (Saint-Denis, Université Paris; Paris, Institut national d'histoire de l'art) / sous la direction de/a cura di C. Faverzani, Libreria musicale italiana, Lucca 2016. Una bella panoramica sui destini scenici di Armida è delineata da D. CHIODO, nel suo *Armida. Da Tasso a Rossini* (Vecchiarelli, Manziana [Roma] 2018); a cui si può almeno aggiungere il contributo di N. DI NINO, *La strega innamorata. Riprese della figura di Armida sulla scena teatrale*, in «*Italica*», III, 2018, pp. 334-371. Si vedano inoltre i saggi di M. ARMELLINI, *Le due 'Armide'. Metamorfofi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Passigli, Firenze 1993; e C.S. BRAUNER, *Da Tasso a Rossini: le metamorfofi di Armida*, in *Armida*, a cura di C.S. Brauner, Fondazione Rossini, Pesaro 2000, pp. XI-CXXIV.

²³ Particolare fortuna ottiene Arminda nel XVIII secolo, durante il quale le dedicano opere per musica molti tra i primi compositori: Tommaso Traetta (1761), Niccolò Jommelli (1770), Antonio Salieri (1771), Antonio Sacchini (1772), Johann Gottlieb Naumann (1773). Georg Friedrich Händel dedica invece la sua opera a *Rinaldo* (1711), ma naturalmente non può in essa mancare il personaggio della seducente maga. Già Monteverdi aveva messo in

Nel Settecento il personaggio della maga ha una particolare fortuna, bene allineandosi a un tema caro al teatro d'opera, quello della donna abbandonata e sofferente per amore, che pone il personaggio tassiano in perfetta sintonia con le Didoni e le Arianne abbandonate, che pure animano i palcoscenici in quel secolo (e non solo). Non è certo un caso che molti di questi libretti non tengano conto di quanto avviene tra Armida e Rinaldo nel XX canto del poema, ma si arrestino alla partenza dell'eroe crociato, scortato da Carlo e Ubaldo, mentre l'eroina abbandonata lancia maledizioni e medita vendetta contro l'amante richiamato alle sue guerresche imprese.

La fortuna del personaggio di Armida nel Settecento è testimoniata anche da una ripresa parodica del tema, *L'Armida immaginaria* (1777), musicata da Domenico Cimarosa, su libretto di Giuseppe Palomba, in cui la protagonista, la marchesa Tisbea, ospite dell'ospedale dei pazzi di Torre del Greco, manifesta segni di follia, dichiarando di essere l'affascinante maga del poema tassiano. Evento cruciale della vicenda è la rivisitazione parodica di uno degli snodi centrali della *Liberata*, il disincantamento della selva da parte di Rinaldo: uno dei protagonisti popolari introdotti nel dramma in musica, Patro' Caspero Spatacchiata, corsaro sciocco e pieno di debiti, viene convinto da alcuni amici che per salvarsi dovrà abbattere gli alberi "incantati" del giardino della marchesa; nei tronchi di uno di essi è nascosta la marchesa medesima, con il preciso intento di ricreare così la situazione tassiana, ma con esito ben diverso: dopo alcuni lamenti, infatti, la donna sortirà dal tronco, principiando in tal modo l'idillio con Spatacchiata, che troverà un giusto lieto fine col matrimonio dei due e col conseguente risanamento di Tisbea.²⁴

Il tema trattato non è esattamente nuovo: immaginario è il Socrate del dramma di Paisiello, su libretto di Giovanni Battista Lorenzi e Ferdinando Galiani (1777), ma immaginari sono anche gli Astrologi dei drammi di Genaro Astarita, con libretto di Giovanni Bertati (1774), e del medesimo Paisiello (1779), sempre con testi di Bertati, a dimostrazione di un certo interesse del teatro settecentesco per i personaggi resi fanatici, o addirittura pazzi, da letture eccessive e smodate. Non si sottraggono a questa genia drammatica

musica ottave dedicate ad Armida, come si desume da alcune sue lettere, ma la partitura, risalente al 1627 circa, è andata perduta.

²⁴ L. TUFANO, *Intertestualità e parodia nella commedia per musica napoletana: il caso dell'«Armida immaginaria» di Giuseppe Palomba e Domenico Cimarosa (1777)*, in «Studi goldoniani», XVIII, 2021, pp. 145-172. Una rassegna, seppur parziale, dei prestiti tassiani nel libretto dell'*Armida immaginaria* sono stati individuati da A. TROMBETTA, L. BIANCHINI, *Armida immaginaria*, in *XXIII Festival della Valle d'Itria. Martina Franca*, 25 luglio-11 agosto 1997, Schena, Fasano 1997, pp. 85-89.

di lettori traviati le donne, e la marchesa Tisbea non è altri che – come bene osserva Marco Sirtori – una delle tante «figlie di don Chisciotte». ²⁵ Il lieto fine, con il rinsavimento della marchesa e il suo matrimonio, è tra i più comuni: non vi è infatti per le *dramatis personae* – specie se si tratta di personaggi femminili – affette da letture malsane, antidoto migliore, per guarire, di un coniugio, il quale pone fine alla follia e, nel contempo, alla sequenza di equivoci che compone l'ossatura del dramma stesso.

Una qualche fortuna riscuote in musica anche il personaggio di Erminia, come dimostra tra gli altri anche il dramma musicale *Erminia sul Giordano*, rappresentato per la prima volta a Roma nel 1633 al Teatro delle Quattro Fontane, su musiche di Michelangelo Rossi e libretto di Giulio Rospigliosi, il futuro papa Clemente IX (1667), che ai tempi era ancora abate. Prendendo le mosse dai canti III, VI, VII e XIX della *Liberata*, Rospigliosi pone in scena i personaggi di Erminia, Tancredi e la maga Armida, immersi in un ambiente pastorale.

Ancora una volta al centro della scena c'è l'amore, infelice in Tasso, di Erminia per Tancredi, innamorato a sua volta di Clorinda, che uccide in duello non avendola riconosciuta. Come avviene per altre riscritture teatrali, l'originale tassiano viene interpolato almeno nel finale, regalando a Erminia il suo *happy end* con Tancredi: le riscritture teatrali del poema bene dimostrano come il pubblico non fosse affatto soddisfatto dell'esito di alcune vicende, soprattutto quelle sentimentali, rimaste in sospeso o il cui lieto fine si poteva solo intuire, senza essere però esplicitato dal poeta. Tancredi, infatti, commosso dall'assiduità dell'amore di Erminia, che meriterebbe «più degno amante», si propone a lei – seppur indegno – e le promette che «se fia mai, che si riduca a fine d'Asia l'impresa» la coronerà di ben altro «diadema», lasciando appunto trasparire l'intenzione di sposarla. Non a «scettri e tesori» ambisce la giovane, ma solo brama che il crociato non abbia a sdegno chi l'ama e l'adora. Il dialogo tra i due innamorati si chiude con una battuta metateatrale di Tancredi, il quale osserva: «Oh che strane avventure / Odoni del Giordano in su l'arene? Forse di lor sia, che all'età future / S'odano un di favoleggiar le scene». ²⁶

²⁵ M. SIRTORI, *Lector in musica. Libri e lettori nel melodramma di Sette e Ottocento*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 43-45.

²⁶ Il testo, da cui traggio le citazioni, si legge nel volume con i *Melodrammi profani* di Rospigliosi, a cura di D. Romei, Studio Editoriale Fiorentino, Firenze 1998, pp. 5-52. Per ulteriori analisi del dramma per musica, si vedano almeno M. CROESE, «S'odano un di favoleggiar le scene». L'«*Erminia sul Giordano*» di Giulio Rospigliosi, in «Campi immaginabili», XLII-XLIII, 2010, pp. 144-188; e I. MAMCZARZ, «*Erminia sul Giordano*» de Giulio Rospigliosi et Michelangelo Rossi face à la fiction épique du Tasse, in EAD., *Le théâtre Barberini et les fastes de l'opéra romain (1632-1656)*, Éditions de la Société internationale d'histoire comparée

Sono presenti, accanto ai personaggi tassiani, anche personaggi allegorici; a riprova di questo, troviamo l'apertura affidata al fiume Giordano, che interloquisce con quattro naiadi, anticipando la notizia dell'arrivo di Erminia, che soffre a causa di un amore infelice. Nella scena finale, poi, assistiamo alla discesa di Apollo, che su un carro, accompagnato da un coro di Zeffiri, elogia le acque del medesimo fiume Giordano e preannuncia la presa di Gerusalemme da parte dell'esercito cristiano.

L'ambientazione pastorale e la presenza di ninfe e naiadi sottolineano in maniera incontrovertibile come nel dramma sussistano forme di contaminazione tra i temi del poema maggiore e quelli della favola pastorale; del resto la vicenda di Erminia tra i pastori richiama per molti aspetti, legati per lo più all'argomento pastorale e all'ambientazione boschiva, i temi e i modi dell'*Aminta*. Un po' stupisce, invece, data l'attenzione di Tasso per l'aspetto religioso, trovare tra i personaggi, non certo di secondo piano visto che gli viene affidata la chiusa del dramma, il dio Apollo; ma anche qui, forse, come nel caso della «musa coronata di stelle», che equivocamente può essere identificata con la Vergine Maria, nonostante lo stesso poeta avesse posto fine alle polemiche intorno a tale scelta indicando in Urania la sua «musa coronata di stelle», possiamo facilmente immaginarci pure nel testo per musica una risemantizzazione del *pantheon* pagano, nel quale la connotazione religiosa, almeno per quanto concerne Apollo, passa assolutamente in secondo piano, scalzata dal ruolo che egli ricopre come nume tutelare della poesia.

Non è per altro l'unico testo desunto da Rospigliosi dal poema tassiano: anche *La comica del cielo or La Baltasara*, un altro dramma per musica (di Antonio Maria Abbatini), rappresentato per la prima volta a Roma durante il carnevale del 1668, e la cantata *Armida abbandonata*, rimasta inedita e pubblicata solo in epoca moderna,²⁷ si ispirano a episodi della *Liberata*. In particolare *La Baltasara o la comica del cielo* si segnala per una interessante rielaborazione della vicenda di Clorinda, in chiave meta-teatrale: il dramma per musica mette infatti in scena una compagnia di attori, tra cui Baltasara, ispirata a una attrice spagnola, Francesca Baltasara de los Reyes,

du théâtre, de l'opéra et du ballet, Paris 2011, pp. 41-66. Di questa e di altre riscritture tassiane del Rospigliosi si è occupato T. STEIN, *Nel nome del gran Torquato. «Gerusalemme Liberata» e drammaturgia secentesca* cit. (cfr. II. 5: *Dal bosco della «Liberata» alla corte pontificia: l'«Erminia sul Giordano» di Giulio Rospigliosi. Percorsi critici*, pp. 330-365; III. 5: *Una nutrice per Armida (ancora sulla fortuna della «cantata» di Rospigliosi*, pp. 634-640).

²⁷ Cfr. G. ROSPIGLIOSI, *Armida abbandonata. Cantata*, a cura di D. Romei, Banca Dati «Giulio Rospigliosi», 2000, <http://www.nuovorinascimento.org/rosp2000/testi/cantata.rtf> (url consultato in data 30.VIII.2024).

specializzata nei ruoli maschili. In seguito a una improvvisa conversione, la comica scelse di trascorrere il resto della sua vita in un eremo. Tale episodio, già soggetto di un dramma dello spagnolo Antonio Coello, che Rospigliosi, con significative rivisitazioni, prende a modello, si intreccia con la messa in scena di episodi della *Liberata*, che vedono protagonista Clorinda, impersonata appunto da Baltasara; la dialettica scenica tra episodi reali e rivisitazioni di fatti ispirati dall'epica tassiana creano un intreccio drammatico ricco di inserti comici, inusuali se si pensa a chi sia l'autore del libretto, ribattezzato proprio per questo "il papa comico".²⁸

Sempre Erminia è la protagonista dell'omonima *Serenata* per quattro voci e strumenti, presentata a Napoli per la prima volta nel 1723, in occasione del matrimonio tra gli esponenti di due grandi famiglie napoletane, Ferdinando Colonna, principe di Stigliano, e Maria Luisa Caracciolo de Santobono. Il nome del compositore, Alessandro Scarlatti, si ricava dalle pagine della coeva «Gazzetta di Napoli», mentre nulla si sa del librettista, condizione questa che ha creato in un piccolo giallo: Roberto Pagano ha avanzato l'ipotesi che possa trattarsi di Pietro Metastasio, ipotesi basata sul profondo legame amicale che univa il celebre poeta cesareo a Carlo Broschi detto Farinelli, interprete principale della *Serenata*.²⁹

Il testo, a prescindere dalla paternità metastasiana, spira arie arcadiche a ogni verso, pur senza dimenticare, almeno nella prima parte, il dettato tassiano: il *locus amoenus* ove scorre il fiume, i pastori-filosofi che accolgono la «fanciulla regal», che decide di abbandonare il diadema per farsi pastorella. Nella seconda parte della *Serenata*, invece, traspaiono, talvolta nemmeno troppo in filigrana, echi danteschi: nel recitativo di Polidoro, infatti, viene richiamato uno dei più celebri versi di *Inf.* v: «Ch'Amore a nullo amato amar perdona». Il finale, come in Rospigliosi, si distacca dal poema, per virare verso un lieto fine che celebra, attraverso l'unione di Erminia e Tancredi, i perincliti sposi in onore dei quali è stata composta la *Serenata*. Il guerriero cristiano, colpito dall'«invitta alta costanza» e dal «lungo e fedel doglioso amore» della «Donna Real diletta anima bella», rinuncia al suo infelice amore per «L'Amazzone guerriera empia Clorinda», alla quale dedica un addio un po' maldestro:

²⁸ S. SANTACROCE, *Un melodramma ridicolo del 'papa comico': «Chi soffre spera»*, in «Studi secenteschi», LIII, 2012, pp. 73-88: 73.

²⁹ R. PAGANO, L. BIANCHI, G. ROSTIROLA, *Alessandro Scarlatti*, ERI Edizioni, Torino 1972, p. 232. Soprattutto per gli aspetti musicali, si veda lo studio di T. GRIFFIN, *Some Late Scarlatti Recovered: Part Two of Alessandro Scarlatti's Serenata «Erminia» (1723)*, in «Studi musicali», n. s., IV, 1, 2013, pp. 101-113.

«Clorinda addio: / Più dolce fuoco, / Più amabil laccio / D'Erminia in braccio / Lieto mi fa. / Addio Clorinda: / Beltà e valore / Il Ciel ti diede, / Ma Amore e fede / D'Erminia ha il core, / E 'l tuo non ha».³⁰

4. *Quel che resta da cantare di un poema*

Una curiosa testimonianza della fortuna dei personaggi tassiani sulle scene, non solo quelle per musica, è data da due stampe seicentesche, acquistate dal bibliofilo bergamasco Luigi Locatelli, per ampliare la sua Raccolta Tassiana, poi donata alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. Si tratta, nello specifico, della «commedia nuova» *Armida* (1600), del vicentino Giovan Battista Calderari e della *Clorinda tragicomedia boscareccia* (1613), del bolognese Silvestro Branchi: a dispetto dei titoli, con palesi richiami a personaggi del poema tassiano, i soggetti dei due testi drammaturgici non hanno nulla a che fare con la *Liberata*. Il bibliofilo, dopo averli acquistati 'al buio' sulla base dei soli titoli, è costretto a notare: «Acquistata, credendo che fosse tratta dalla – o quanto meno ispirata alla – Clorinda della *Gerusalemme*, tuttavia col Tasso non ha niente a che fare. Può quindi esser tolta dalla Tassiana».³¹

Per fortuna nessuna delle due edizioni è stata espunta dalla Raccolta Tassiana, così sono rimaste a testimoniare l'equivoco in cui è caduto il bibliofilo, che potrebbe non essere casuale: si potrebbe formulare l'ipotesi non troppo peregrina che i due autori, certo non tra i maggiori del *pantheon* letterario proto-secentesco, potrebbero aver fatto ricorso a due nomi tassiani immediatamente evocativi, nella speranza forse di trovare un pubblico ben disposto a lasciarsi 'adescare' dalle ben note eroine tassiane. Si potrebbe, insomma, ipotizzare una sorta di strategia di *marketing ante litteram*, secondo la quale i nomi dei due personaggi femminili della *Liberata* avrebbero dovuto assicurare, per la loro fama e apprezzamento preso il pubblico, un discreto successo del dramma a teatro e un sicuro smercio del testo a stampa presso i librai.

³⁰ Desumo questa e le precedenti citazioni da A. SCARLATTI, *Erminia. Serenata*, edited by T. Griffin, Istituto italiano per la storia della musica, Roma 2010.

³¹ *Clorinda tragicomedia boscareccia del sig. SILVESTRO BRANCHI bolognese, Il costante academico rauuuuato all'illustriss. mo... card. Barberino*, Bartolomeo Cochi, Bologna 1613 (Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo, Tassi. G 1 42). Di tenore poco diverso è il cartiglio che accompagna l'altro dramma: «Commedia che – ingannato dal titolo – fu acquistata per la Raccolta Tassiana, credendola derivata dalla *Gerusalemme*; mentre invece nulla ha a che fare col Tasso». Cfr. *Armida comedia noua dell'ill. re sig. GIO. BATTISTA CALDERARI, vicentino*, Orlando Zara, Venezia 1600 (ivi, Tassi G 1 44).

Ma della fortunata tradizione delle riscritture per musica del poema tassiano, cosa resta nel Novecento? L'ultima riscrittura operistica della *Liberata* è datata al 1904, si tratta dell'*Armida* di Drovaz; dopo tale data, con periodicità irregolari, si registrano solo riallestimenti e riadattamenti del repertorio precedente. La fortuna del poema tassiano, legata nei secoli precedenti soprattutto alla pittura e al teatro, a quello per musica in particolare, persiste in altre forme di riscrittura: per il cinema,³² a fumetti,³³ in versioni anche più pop, attraverso le illustrazioni delle famose e molto diffuse figurine Liebig.

Per musica sopravvive solo qualche riverbero della diffusione che il poema ebbe già a partire dagli anni liminari del Cinquecento; in tempi relativamente recenti, per la precisione nel 2009, la coppia di innamorati

³² All'inizio del secolo scorso risale il primo episodio della fortuna cinematografica del poema tassiano: Enrico Guazzoni lo traspone come corto, della durata di un quarto d'ora (1911); il medesimo Guerzoni, nel 1918, propone una versione più estesa della *Liberata*, un vero e proprio film, curandone – oltre alla regia – anche soggetto e sceneggiatura, produzione e distribuzione; questa secondo versione, nel 1935, verrà anche sonorizzata (cfr. A. COSTA, *Fedelmente infedele «La Gerusalemme liberata» di Enrico Guazzoni dalla versione muta del '18 alla versione sonorizzata e parlata del '35*, in «Cahiers d'études romanes», XIII, 2005, n. monografico: *Les belles infidèles de la «Jerusalem délivrée»* cit., pp. 131-141). Risale invece al 1957 la versione de *La Gerusalemme liberata* di Carlo Ludovico Bragaglia, in cui ampio spazio hanno le vicende di Tancredi e Clorinda, quest'ultima interpretata da Sylva Koscina, già famosa grazie alle partecipazioni ai film di Pietro Germi, Carmine Gallone, Alberto Lattuada e Dino Risi. Sulla versione di Bragaglia, cfr. L. BRAGAGLIA, *Carlo Ludovico Bragaglia. I suoi fratelli, i suoi film, la sua vita (1894-1998)*, Paolo Emilio Persiani, Bologna 2009, in particolare il cap. IX, *Il mestiere di regista. I film di «cappa e spada» («A fil di spada»), quelli biblici («La Gerusalemme Liberata» e «La spada e la croce») e quelli pseudo-storici (Annibale e La cortigiana di Babilonia con i vecchi divi di Hollywood)*, pp. 51-54. Dal film di Bragaglia viene tratto, l'anno successivo, un curioso albo, il numero 12 della collana «Cinefoto romanzo», una pubblicazione periodica che riduceva a fotoromanzi, ricostruiti attraverso immagini tratte dalla pellicola o realizzate sul set, film che aveva un discreto successo di pubblico, di norma interpretati da attori piuttosto noti in quel torno d'anni. Il poema tassiano è anche il principale testo che viene parodiato da Giuseppe Orlandini nel film *I due crociati* (1968), con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia.

³³ Accanto alla riscrittura del poema fatta da G. Martina e G.B. Carpi per *I classici della letteratura Disney*, con il titolo *Paperopoli liberata* (pubblicata nei nn. 598-599 di «Topolino», del 1967), possiamo ricordare la riscrittura che Marcello Toninelli fa nel 2010 del testo tassiano, ponendo al centro della riscrittura, sin dal titolo, non il pio Goffredo, bensì il più valoroso dei crociati: *Rinaldo. La Gerusalemme Liberata a fumetti* (Edizioni Foxtrot, Rimini 2010). Cfr. almeno F. TOMASI, *Canto l'arme furiose e il Paperino*, in «Arabeschi», VII, 2016, pp. 196-199; e M. PERICO, *La risata liberata. La «Gerusalemme» di Marcello tra pedagogia e umorismo*, in «Studi tassiani», LXIX, 2021, pp. 189-199.

infelici Tancredi e Clorinda diviene il soggetto di una canzone del gruppo musicale Radiodervish. Dall'esperienza di un viaggio del gruppo a Gerusalemme nasce l'album *Beyond the Sea*, che propone testi in arabo, inglese, francese e spagnolo; unico brano scritto in italiano è *Tancredi e Clorinda*, una rilettura in chiave contemporanea della famosa vicenda narrata nel poema tassiano, a dimostrazione di come, seppur in maniera rapsodica, degli antichi fasti della fortuna musicale della *Liberata* qualcosa ancora sopravvive.

Thomas Persico

DECASILLABI E DODECASILLABI “TRAGICI” NEI CORI DEL MANZONI
(DAL *CARMAGNOLA* ALL’*ADELCHI*)¹

Riassunto: Si propone un’indagine sui versi parasillabi manzoniani nel coro del *Conte di Carmagnola* (atto II) e nel coro dell’*Adelchi* (atto III), mettendone in luce i rapporti genealogici dal punto di vista formale. In entrambi i cori, Manzoni presenta forme che ricordano la versificazione epico-lirica e costrutti tipici della tradizione melodrammatica. Il trisillabo piano, in questo contesto, è il modulo ritmico principale, ampiamente attestato nella produzione preunitaria e risorgimentale.

Parole chiave: Manzoni, decasillabo, dodecasillabo, *Carmagnola*, *Adelchi*.

Abstract: This essay contains a survey of Manzoni’s parasyllabic verses in the chorus of the *Conte di Carmagnola* (Act II) and the chorus of *Adelchi* (Act III), highlighting their genealogical relationships from a formal point of view. In both choruses, Manzoni presents forms reminiscent of epic-lyric versification and constructs typical of the melodramatic tradition. The trisyllable with second-to-last stress, in this context, is the main rhythmic module, widely attested in pre-unification and Risorgimento Italian production.

Keywords: Manzoni, decasyllable, dodecasyllable, *Carmagnola*, *Adelchi*.

La prima riflessione sulla *tragicitas* della versificazione italiana s’incontra nella più antica nostra *poetria*, il *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri. Un verso è detto “tragico”, nel senso della Dottrina medievale degli stili, se rispetta alcuni requisiti fondamentali, tra cui la *variatio* proporzionale, che rendono preferibili versi imparisillabi come endecasillabo, settenario e

¹ La dedica a Marco Sirtori di questo numero permette di ricordarlo anche nell’occasione di questa mia breve nota: ebbi modo di parlare a lungo con lui del rapporto “ritmicamente genetico” (se così si può dire) che lega questi due Cori. In sua memoria e a testimonianza del suo magistero, con l’ancora vivo ricordo delle ricche e proficuamente amichevoli discussioni, sono queste pagine, da cui emerge un interesse che sempre fu comune.

quinario (escludendo il novenario, soprattutto nella sua conformazione di «trisillabum triplicatum», cioè di tre trisillabi ritmicamente eguali – cioè tre moduli anfibrachi –).² Le forme più “nobili”, da questo punto di vista, sono quelle che permettono un maggiore sperimentalismo, sia per l’estensione del verso, sia per la sua capacità di far risuonare concetti e vocaboli con costrutti ritmicamente variabili.³

L’idea di “tragedia” che dall’*Ecerinis* di Albertino Mussato⁴ giunge al dramma pastorale rinascimentale e poi fino al Risorgimento,⁵ più che dalle forme compositive dipende dalla volontà di far rivivere il sistema tragico classico, come lo stesso Manzoni dichiara nella prefazione al *Conte di Carmagnola*, a partire dalla reinterpretazione del principio aristotelico di unità di tempo, luogo e azione alla luce della decima lezione del *Corso di Letteratura drammatica* di Friedrich Schlegel.⁶ Dopo una stringata riflessione sulla possibile riattualizzazione del sistema dei cori greci, Manzoni propone di

² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* (d’ora in poi *D.v.e.*), a cura di E. Fenzi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2012, II 5, 6: «Et dicimus eptasillabum sequi illud quod maximum est in celebritate. Post hoc pentasillabum et deinde trisillabum ordinamus. Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium abolevit. Parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt». Vd. a tal proposito almeno DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo, in *Opere minori*, vol. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, *ad loc.*, il commento di Tavoni in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, dir. Marco Satangata, vol. I, Mondadori, Milano 2011, pp. 1432-1433, e T. PERSICO, “Ghirlanda”, “corona” e “alloro”: alcune osservazioni sul novenario dantesco, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», CI, 2, 2020, pp. 15-29.

³ Per brevità, rinvio solo a *D.v.e.*, II 5, 3 con i relativi commenti di Tavoni e Fenzi: «Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententiae, constructionis et vocabulorum; quorum omnium specimen magis multiplicatur in illo, ut manifeste apparet: nam ubicunque ponderosa multiplicantur, multiplicatur et pondus».

⁴ Sulla rinascita della tragedia di stampo classico nel Medioevo vd. lo studio (con relativo *status quaestionis*) di S. LOCATI, *La rinascita del genere tragico. L’Ecerinis’ di Albertino Mussato*, Franco Cesati, Firenze 2006.

⁵ Interessante è lo sviluppo, in pieno Cinquecento, proprio del dibattito sulla versificazione tragica, per cui vd. E. SELMI, *Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di G. Lonardi e S. Verdino, Esedra, Padova 2005, pp. 63-104, e M. NATALE, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio, Venezia, 2013, pp. 21-56.

⁶ Il volume di Schlegel, pubblicato con il titolo *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* nel 1809, giungerà in Italia tradotto da Giovanni Gerardini nel 1817. Vd. A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, V. Ferrario, Milano 1820, pp. 1-14, e la recente edizione a cura di G. Sandrini, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2004, *ad loc.* Sul problema

inserire «degli squarci lirici composti nell’idea di quei Cori», indipendenti dall’azione e non legati a personaggi specifici: nella premessa al *Carmagnola* l’autore li definisce come «un cantuccio dove [il poeta] possa parlare in persona propria»,⁷ destinandolo però alla sola lettura e non necessariamente alla recita:

Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che sieno destinati alla lettura e prego il lettore di esaminare questo progetto indipendentemente dal saggio che qui se ne presenta; perché il progetto mi sembra potere esser atto a dare all’arte più importanza e perfezionamento, somministrandole un mezzo più diretto, più certo e più determinato d’influenza morale.⁸

La prima strofe del coro del secondo atto della tragedia si presenta nella forma di doppia quartina di decasillabi con arsi su terza, sesta e nona sillaba, disposti secondo lo schema A’B’A’C | B’D’D’C, con versi in rima C tronchi.⁹

S’ode a destra uno squillo di tromba;
a sinistra risponde uno squillo:
d’ambo i lati calpesto rimbomba
da cavalli e da fanti il terren.

Quinci spunta per l’aria un vessillo;
quindi un altro s’avanza spiegato:
ecco appare un drappello schierato;
ecco un altro che incontro gli vien.

5

Il Coro, che narra le vicende occorse il 12 ottobre 1427 a Maclodio, si dispiega in sedici strofi isomorfe complessive, che subirono varie modifiche, integrazioni e correzioni nel passaggio tra prima e seconda stesura. I versi furono composti già entro l’agosto del 1819,¹⁰ così come suggerisce

dell’unità d’azione e sulla verosimiglianza del dramma vd. M. NATALE, *Il curatore ozioso* cit., p. 9.

⁷ A. MANZONI, *Il conte* cit., pp. 13-14. Ma vd. M. NATALE, *Il curatore ozioso* cit., pp. 349-373, 376-377, e E. ZUCCHI, *Il popolo in scena: dibattiti critici intorno al Coro nella tragedia del Settecento*, in *Il popolo nel Settecento*, a cura di A.M. Rao, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 21-30.

⁸ A. MANZONI, *Il conte* cit., p. 14: «Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che sieno destinati alla lettura».

⁹ Una lettera con apice (es. A’) indica verso piano, senz’apice indica verso tronco.

¹⁰ Il Coro, vergato dalla mano dell’autore nel nono fascicolo del Manz. V.S.x.1, non ha datazione; il séguito, dal terzo atto in poi (fascicoli 10-16) sono riconducibili ai mesi di luglio

l'autografo latore della prima minuta integrale (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. V.S.x.1, da c. 65r). Ispirazione per Manzoni furono, in via generale, gli scritti che da Parigi ricevette da Claude Fauriel,¹¹ tra cui anche alcune opere di François Raynouard, celebre filologo e tragediografo interessato al recupero nazionale del teatro antico, arricchite da nuove riflessioni sulla tragedia greca, assurta a strumento di “meditazione in poesia” e di “magistero morale”.¹²

La struttura del verso adottato da Manzoni è fortemente ritmata e si presenta nella forma tradizionale del decasillabo italiano, costruita su una serie di tesi e arsi che seguono lo schema: -- + -- + -- + --.¹³ Si tratta di una struttura versale “canonica”, così formalizzata almeno a partire dal secolo XVIII, ripresa in epoca romantica,¹⁴ poi adottata in terzina dantesca e in “ottava manzoniana” (se è lecito) nella seconda e nella terza parte dei *Profughi di Praga* di Giovanni Berchet.¹⁵

e agosto 1819. Sulla tradizione e sulla contestualizzazione storica e manoscritta vd. A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, a cura di G. Bardazzi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1985, pp. XXIV-LVI.

¹¹ Vd. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, a cura di I. Botta, prem. di E. Raimondi, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2000, pp. 229, 234.

¹² Si veda in particolare la premessa a *Les États de Blois*, tragedia in cinque atti e in versi rappresentata al teatro di Saint Cloud il 22 giugno del 1810 (per il testo: F. RAYNOUARD, *Les États de Blois, tragédie en cinq actes et en vers, précédée d'une notice historique sur le Duc de Guise*, Mame Frères, Paris 1814). A tal proposito rinvio a G. SANDRINI, *Manzoni e la tragedia greca: il coro del 'Carmagnola' e il modello dei 'Sette a Tebe'*, in «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, a cura di A. Rodighiero e P. Scattolin, Fiorini, Verona 2011, pp. 307-325.

¹³ Si consideri, comunque, «l'incommensurabilità dei due sistemi, uno pluralistico (quello della lingua), l'altro binario (quello metrico), sarebbe responsabile delle ricorrenti incertezze e diversità nella scansione»; la rappresentazione metrica dipende da vari fattori ed è necessariamente una interpretazione del dato testuale. Vd. A. MENICCHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, p. 331.

¹⁴ Vd. P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011, p. 189. Nel Settecento il decasillabo acquisisce statuto soprattutto drammatico; Carlo Innocenzo Frugoni, ad esempio, che ne fa uso nel *Coro di cacciatori* della tragedia *Ippolito ed Aricia*: «A la caccia, a la caccia, a la caccia / volin rapidi veltri e cavalli: / le spelonche, le selve, le valli / faccia un suono festoso echeggiar» (A'B'B'C | A'B'B'C), per cui vd. C. CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana*, Libreria Editrice Moderna, Genova, 1920, p. 260, M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, vol. II, Einaudi, Torino 1968, to. 1, p. 586, A. PINCHERA, *La metrica*, Mondadori, Milano 1999, pp. 106-107.

¹⁵ Berchet utilizza diverse misure, ma il decasillabo rimane la forma predominante nell'intero poemetto: la prima parte è composta in sestine di decasillabi piani e tronchi secondo lo schema a'b'a'cb'c; la seconda parte presenta tre sezioni contraddistinte dall'alternarsi di terzine incatenate con quartine di senari (sdruccioli, tronchi e piani); la terza parte è costruita in

Questo verso è sviluppato, come segnalava Menichetti, in due direzioni: una “orizzontale”, ossia entro ciascuna singola linea (che ripresenta sempre il medesimo andamento, fermandosi alla penultima sillaba – cioè l’ultima tonica – che è cardine del verso piano), e una “verticale”, con incedere simile a quello del dimetro anapestico catalettico.¹⁶ Proprio l’andamento fortemente ritmato di queste ottave svaluta, all’orecchio del lettore, altri eventuali accenti grammaticali disposti in prima sede, come nel caso emblematico del primo verso: «S’òde^a dèstra^uno squillo...»: «anche se riteniamo», continua Menichetti, «che non si abbia il diritto di sopprimerlo nell’esecuzione, esso viene mentalmente assorbito nell’uniformità globale del movimento anapestico».¹⁷

La sequenza di tre versi piani conclusi da un verso tronco molto deve alle sperimentazioni di Pietro Metastasio e al suo teatro per musica: in origine perlopiù in settenari alternati o incrociati ritmati con regolarità (ess. a’b’a’c oppure a’b’b’c), la quartina metastasiana prevedeva in realtà più strofi contraddistinte da differenti temi tra loro facilmente avvicendabili, capaci di mantenere l’indipendenza narrativa di ciascuna unità.¹⁸ Non mancano, nel repertorio del Trapassi, strofi con versi decasillabi in terzine o quartine chiuse da verso tronco, benché queste presentino anche formule molto più variabili nel loro incedere ritmico.¹⁹

Identica formula strofica e versificatoria era già stata sperimentata da Manzoni ne *La Passione*, quarto degli *Inni sacri* (composto tra il marzo e il luglio del 1814),²⁰ nuovamente in forma di una doppia struttura tetrastica di decasillabi, di cui tre piani e l’ultimo tronco.²¹ In un’ottava dalle fattezze

ottave di decasillabi “manzoniane”, con schema A’B’A’C | B’D’D’C. Per la prima edizione parigina: *I profughi di Praga. Romanza di Giovanni Berchet*, Firmin Didot, Paris 1823, accompagnato da una traduzione libera di Claude Fauriel.

¹⁶ A. MENICHETTI, *Metrica italiana* cit., p. 363, ma vd. anche A. PINCHERA, *La metrica* cit., p. 103.

¹⁷ Ivi, p. 364.

¹⁸ Metastasio rinuncia «alla flessibilità del verso sillabico-accentuativo per assoggettarsi alla ben più rigida disciplina del verso sillabotonic: nelle sue mani, versi come il settenario o l’ottonario tendono ad acquistare un ritmo così regolare e distinto» (S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia, dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 138).

¹⁹ Vd., come esempi di diverse forme di endecasillabo, le ottave e le sestine dell’*Astrea placata* e dall’*Olimpiade* citate da A. PINCHERA, *La metrica* cit., p. 107.

²⁰ Per il testo degli *Inni* vd. *Inni sacri di Alessandro Manzoni*, Agnelli, Milano 1815, pp. 31-37, e la più recente edizione critica A. MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, a cura di P. Frare, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2017.

²¹ Prima strofe: «O tementi dell’ira ventura, / cheti e gravi oggi al tempio movia-
mo, / come gente che pensi a sventura, / che improvviso s’intese annunziar. / Non s’aspetti di

simili – solo con alcune modifiche nella sequenza rimica non più alternata dei primi tre versi – sarà composta tra il 15 e il 17 marzo dello stesso anno l'ode *Marzo 1821*, con prima strofe A'B'B'C | A'D'D'C e seguenti X'B'B'C | Y'D'D'C. Se quest'ultima è per costrutti in qualche modo legata al Coro del *Carmagnola*, dal punto di vista tematico mostra qualche assonanza con quello del terzo atto dell'*Adelchi*.²²

La forma suggerisce interessanti parallelismi: le strofi di questo Coro si presentano in doppie terzine di dodecasillabi fortemente cadenzati, con arsi su seconda, quinta, ottava, undecima sillaba, secondo lo schema A'A'B | C'C'B, con terzo e sesto verso tronchi.

Dagli atri muscosi, dai fori cadenti,
dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
dai solchi bagnati di servo sudor,
un volgo disperso repente si desta;
intende l'orecchio, solleva la testa
percorso da novo crescente romor.

5

Il testo consta complessivamente di undici unità isomorfe, anche in questo caso non prive di integrazioni e modifiche durante il progresso che ha portato l'autore a maturare la versione definitiva della tragedia. Il Coro, assente nelle prime forme redazionali, ha la funzione di chiudere l'atto terzo della tragedia con sonoro e deciso piglio preresorgimentale: fu introdotto nel gennaio del 1822 in forma pressoché definitiva dopo la composizione del più noto Coro dell'atto quarto, in cui si narrano i deliri e la morte di Ermenegarda mentre risiede nel monastero di Santa Giulia a Brescia, tormentata dal ricordo degli «irrevocati di».²³ Se però quest'ultimo si presenta in una forma perfettamente confacente con la *tragicitas* canonica del verso italiano

squilla il richiamo; / nol concede il mestissimo rito; / qual di donna che piange il marito, / è la veste del vedovo altar».

²² Vd. C. CAPPELLETTI, *Assenza, più acuta presenza. Manzoni lettore inquieto di Voltaire*, Pàtron, Bologna 2024, p. 212.

²³ I cori dell'*Adelchi* sono composti per ultimi, tra l'ottobre 1821 e il gennaio 1822, nella prima stesura autografa (in bifogli sciolti, legati in Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. V.S.X.2, alle cc. 173r-184v) e compaiono poi nei fascicoli 4 e 5 dell'autografo della seconda stesura (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. B. VII. 1, cc. 60r-62v e 72r-75v). Cfr. le note introduttive ad A. MANZONI, *Adelchi*, a cura di I. Becherucci, Accademia della Crusca, Firenze 1998, pp. CXXI-CXXVI, CXXX-CXXXV. Perviene anche una copia autografa con copie stralciate dal coro dell'atto terzo: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. B. XXX. 11 (22 versi complessivi).

(cioè *in primis* dell’endecasillabo e poi del settenario e del quinario, suoi diretti costituenti), per il Coro del terzo atto sono scelte misure più ampie, parisillabiche, ripetitive e allitterative. Per la figura abbandonata di Ermengarda, figlia di Desiderio fatta sposa da Carlo Magno, il metro tradizionale è quasi d’obbligo: le sue vicende, che in qualche modo ricordano quelle delle eroine abbandonate di ovidiana memoria (primariamente nelle *Heroides* e nei *Metamorphoseon libri*),²⁴ sono narrate in settenari modulati in modo da presentare sostanzialmente la forma usuale, con arsi su quarta e sesta sede, molto spesso con l’aggiunta anche di un accento in seconda posizione che conferisce un andamento generalmente giambico e idealmente cantilenante. Come anche per gli endecasillabi più canonici che Manzoni introduce nella stessa tragedia (soprattutto in forma giambica, una delle più rappresentate nei passi di carattere narrativo),²⁵ questi versi mostrano una regolarità ritmica “percettiva” più che normativa: il ritmo segue plasticamente un ideale sonoro di massima e non sempre è numericamente verificabile nel computo delle sillabe effettivamente accentate.²⁶

La struttura del Coro, nella sua sonorità cadenzata e molto regolare (sia all’occhio sia all’orecchio), si presenta in forma “doppia”: ogni dodecasillabo è notoriamente costituito da due senari: «Dagli^àtrii muscòsi, dai fòri cadènti» (– + – – + – | – + – – + –). Si tratta di un *escamotage* raro nel repertorio lirico italiano, se non rintracciabile in qualche aria per teatro musicale, come già osservava Eugenio Mele nel 1906, e prima di lui Niccolò

²⁴ Sulle filigrane ovidiane nella descrizione della regina abbandonata vd. S. LONGHI, *Alessandro Manzoni, ‘Adelchi’, IV Coro, 31-54*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 381-391. Ma vd. anche, per il *milieu* romanzo, G. LONARDI, *L’esperienza stilistica del Manzoni tragico*, L. Olschki, Firenze 1965 e ID., *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 133-156. Vd. inoltre S. ALBONICO, *Il coro di Ermengarda e il romanzo*, in *I «cantici» di Manzoni. «Inni sacri», cori, poesie civili dopo la conversione*, Atti del Convegno (Ginevra, 15-16 maggio 2013), a cura di G. Bardazzi, Pensa Multimedia, Lecce 2015, pp. 245-264.

²⁵ Secondo l’indagine metrica di Zangrandi, le scansioni più rappresentate nelle tragedie manzoniane sono quelle che prevedono endecasillabi con arsi su quarta, sesta, ottava e decima sede, nonché quelli con arsi di terza, sesta e decima. Per i dettagli vd. A. ZANGRANDI, *Metro e sintassi nell’endecasillabo tragico*, in «Stilistica e Metrica italiana», III, 2003, pp. 183-218: 185-186.

²⁶ Negli endecasillabi manzoniani questo fenomeno è più facilmente identificabile, soprattutto dove «la regolarità ritmica sia mantenuta solo per la scansione astratta, mentre di fatto, quando si provi a pronunciare questi versi [...] essi presentano un’identità metrica alquanto labile, e, al contrario, una pronuncia scandita secondo gli accenti effettivamente presenti risulta del tutto innaturale» (A. ZANGRANDI, *Metro e sintassi* cit., p. 184).

Tommaseo nella recensione del 1829 agli *Inni sacri* curati da Giuseppe Borghi.²⁷ L'uso del senario piano, tronco o sdrucciolo, singolo o in coppia, come appare mirabilmente utilizzato ne *La Pentecoste*, pare infatti orientato verso il melodramma: Lippmann ne scorge l'utilizzo, sempre in terzine con ultimo verso tronco, nella celebre aria di Donna Anna, nel *Don Giovanni* composto da Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte,²⁸ una parte contraddistinta da una forte musicalità messa in evidenza dall'«andatura giambico-anapestica» dei versi, prima ancora che dalla musica.²⁹ Proprio questa predisposizione ritmica del doppio senario aveva motivato le indagini di Eugenio Mele alla ricerca di una corrispondenza con la forma base del verso spagnolo *de arte mayor*, in continuità con quanto rilevato da Giosue Carducci, Cesare Cantù e Francesco D'Ovidio.³⁰

La «monotonìa» che contraddistingue questi versi manzoniani, altrimenti detta da Valter Boggione «sonorità piana» e da Carlo Annoni «tempo di andante sinfonico»,³¹ più o meno derivata dalle armonie proporzionali del decasillabo spagnolo,³² contribuisce alla strutturazione sintattica di frasi

²⁷ E. MELE, *Il metro del primo coro dell'«Adelchi» e il metro d'«arte mayor»*, in «Studi di Filologia moderna», I, 1-2, 1908, pp. 93-101, e prima di lui Niccolò Tommaseo, nella recensione pubblicata in «Antologia», XXXIII, 1829, pp. 116-209 – ma sull'attenzione del Tommaseo per la metrica, rinvio ad A. SOLDANI, *Tommaseo metricologo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», IV, 2, 2004, pp. 233-259. Vd. inoltre il commento al coro in A. MANZONI, *Poesie e tragedie*, UTET, Torino 2002, p. 846.

²⁸ Vd. i primi versi della scena XIII del primo atto: «Or sai chi l'onore / rapire a me volse, // chi fu il traditore / che il padre mi tolse: // vendetta ti chieggo, / la chiede il tuo cor». Cfr. A. DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma: rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Vecchiarelli, Roma 2005, pp. 70-77.

²⁹ F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, ed. it. a cura di L. Bianconi, Liguori, Napoli 1986, p. 87, e G. GASPARI, *Calpesti e derisi. Il primo coro dell'«Adelchi»*, in *I «cantici» di Manzoni cit.*, pp. 265-284, alle pp. 266-267, da cui traggio la citazione.

³⁰ Trattasi di un verso con due emistichi ciascuno di sei sillabe, con arsi sulla seconda e quinta sillaba di larga diffusione in Spagna illustrato da Juan de Mena e dal marchese di Santillana. Vd. G. CARDUCCI, *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*, in *Id.*, *Prose*, Zanichelli, Bologna pp. 521-593; C. CANTÙ, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze*, Trèves, Milano 1882, vol. I, pp. 205, 342; F. D'OVIDIO, *Sull'origine dei versi italiani, a proposito d'alcune più o men recenti indagini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXII, 1898, pp. 1-89. Cfr. A. MENICETTI, *Metrica italiana cit.*, p. 135; P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana cit.*, p. 203.

³¹ Così Boggione nel commento ad A. MANZONI, *Poesie e tragedie cit.*, p. 848, e C. ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Vita&Pensiero, Milano 1997, p. 149.

³² Vd. a tal proposito anche F. D'OVIDIO, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Hoepli, Milano 1910, pp. 277-280.

modulari, con molti fenomeni allitterativi e anaforici, forme ripetute, chiastiche, in parallelismo o in poliptoto, ricorrenti stratagemmi nella disposizione dei costituenti della frase per rincorrerne il suono, inteso come elemento precipuo anche rispetto al senso. La fortuna di questa forma versatile è testimoniata dalla ripresa che ne fecero alcuni importanti esponenti della cultura italiana del pieno Ottocento: ne sono esempi alcune odi di Berchet, tra cui l'*Ode scritta in occasione delle insurrezioni di Modena e Bologna scoppiate nel 1831*, le *Memorie dei popoli* del Tommaseo e l'*Inno di Garibaldi* di Luigi Mercantini (in cui però la struttura è complicata dall'introduzione di rima interna nel quarto verso).³³

Entrambi i Cori, quello del *Carmagnola* e quello dell'*Adelchi*, mostrano alcune somiglianze formali, prima che tematiche o contestuali: anzitutto, entrambi sono composti da versi parisillabi, decasillabi nel primo e dodecasillabi (doppi senari) nel secondo; dal punto di vista strofico, le ottave (doppie quartine) e le sestine (doppie terzine) seguono in ambo i casi il sistema di derivazione melodrammatica “metastasiana”, con ultimo verso tronco; ciascuna strofe si presenta nelle vesti di un nucleo narrativo “autonomo”, come accade in genere nei testi narrativi in ottava o sesta rima. Anche la versificazione, considerata la divisione morfo-sintattica della materia, mostra interessanti punti di contatto: in entrambi i casi, infatti, il modulo ritmico di base, che per il decasillabo usualmente si identifica con l'anapesto, è qui il trisillabo piano, ossia l'anfibraco.

	Testo	Schema ritmico
<i>Conte di Carmagnola</i> , Coro dell'atto II, vv. 1-4	S'òde^a dèstra^ulno squillo di trómba	
	A sinistra rispónde^ulno squillo d'ámbo^i láti calpèsto rimbómba da cavàlli^e da fànti^il terrén.	± - + - - + - - + -
<i>Adelchi</i> , Coro dell'atto III, vv. 1-3	Dagli^àtrii muscósì, dai fòri cadènti	
	dai bòschi, dall'arse fucine stridènti, dai sólchi bagnàti di sèrvo sudòr.	- + - - + - - + - - + -

Il dodecasillabo è, in qualità di doppio senario (a sua volta doppio trisillabo), da norma composto sulla base di moduli anfibrachi: in tutto il coro la ripartizione ritmica in “piedi” corrisponde con la divisione di parole e

³³ Per i testi vd. *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di E. Janni, Rizzoli, Milano 1955-1958, vol. II, p. 16, 177, ma per una più vasta casistica rinvio ad A. PINCHERA, *La metrica* cit., pp. 166-168.

sintagmi, in un incedere sempre ritmicamente ternario. Anche nel Coro del *Carmagnola* il meccanismo è il medesimo: i decasillabi sono costruiti su base novenaria, generalmente con una sillaba atona in anacrusi. Nei pochi casi in cui il verso esordisca con accento grammaticale, come segnalava Menichetti, quella prima sillaba è percepita come se fosse più debole rispetto alle altre sedi in arsi.³⁴ Di nuovo, quindi, l'architettura del verso – un novenario «trisillabum triplicatum» preceduto da una sillaba aggiuntiva –³⁵ è fondata sul trisillabo ritmicamente anfibraco. La struttura sintattica del testo rispetta questo andamento: dopo un inizio monosillabico (in 65 su 128 versi) o bisillabico (in 54 versi su 128) Manzoni incede con parole o sintagmi di tre sillabe, che isolano proprio il nucleo su cui si fonda anche il primo coro dell'*Adelchi*, benché in misura versale più ampia.

I pochi casi rimanenti del *Carmagnola*, in cui i versi inizino con un modulo trisillabico o di misura maggiore, confermano eccezionalmente la regola: il primo piede non è mai anfibraco, in modo da non inficiare poi il flusso ritmico che segue; si riscontrano infatti anapesti (per i trisillabi tronchi, ess. v. 47: «Raccontàr le migliàia de' mòrti», v. 101: «Vincitòr! Siete déboli e pòchi?») e peoni terzi (per i quadrisillabi piani, ess. v. 66: «Ventilàbro nell'aria si spànde», v. 72: «Anelàre^ il temùto destrièr», vv. 97-99: «Affret-tatevi, ^empite le schière, / sospendète^ i triónfi ed i giuòchi, / ritornàte^ alle vòstre bandière», v. 124: «Trascorriàmo quest'aura vitàl», v. 126: «Maledétto colui che l'infrànge»). Anche nei pochi frangenti in cui l'accento grammaticale cada sulla seconda sillaba, la contiguità con l'arsi in terza posizione rende tale accento trascurabile ai fini ritmici, lasciando inalterata la percezione del sistema su base novenaria (ess. v. 35: «Perché tùtti^ i lor càri non vànno», e v. 81: «Perché tùtti sul pèsto cammìno»³⁶).

³⁴ A. MENICETTI, *Metrica italiana* cit., p. 364.

³⁵ Ripropongo la definizione di novenario “guittoniano” offerta da Dante Alighieri in *D.v.e.*, II 5, 6, benché egli stesso abbia utilizzato questa forma versificatoria solo nella ballata *Per una ghirlandetta*, dove s'incontrano però anche novenari d'altra foggia. Vd. brevemente il commento in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, dir. E. Malato, vol. I, t. I. *Vita nuova. Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 687-695, e, per gli schemi adottati nella ballata, T. PERSICO, «Ghirlanda», «corona», «alloro» cit., p. 21.

³⁶ Può essere interessante segnalare come, nella traduzione francese di Auguste Clavareu (*Le Comte de Carmagnola, tragédie en cinq actes et en vers*, trad. par. A. Clavareu, J. Desoer, Liège 1851), questi decasillabi siano resi come *dodécasyllabes* (doppi *hexasyllabes*): «Compagnons, apprenez | la joyeuse nouvelle: / mes vœux sont accomplis; | l'ennemi nous appelle» etc., nella forma anapestica coerente con l'accentazione ossitona francese: – – + – – +

In entrambi i Cori, Manzoni presenta quindi forme che ricordano da un lato la versificazione «epico-lirica»³⁷ della tragedia classica e che, al contempo, rinviano alla tradizione melodrammatica: benché destinati, per volontà d'autore, alla sola lettura, questi testi sono fortemente ritmati e condividono diversi aspetti strutturali, dalla conformazione delle strofi all'incedere trisillabico della versificazione, con un ritmo amplificato da numerose figure di suono, *in primis* reiterazioni, allitterazioni, anafore. Si tratta di una poesia dalla vocazione fortemente narrativa, che affonda le radici in molteplici repertori, dalla tragedia classica al poema epico del Rinascimento:³⁸ dai cori greci alla sestina narrativa e all'ottava (debitamente rivisitate), con la mediazione della tradizione teatrale per musica, nel contesto però della produzione preunitaria italiana. Il modulo di partenza, il trisillabo piano, sarà particolarmente caro agli autori di tutto il secolo, ma non solo: in senari (doppi trisillabi) saranno composti il *Canto degli italiani* di Goffredo Mameli musicato da Michele Novaro e molti testi che entreranno nel canone della poesia contemporanea, soprattutto nella produzione decadente, con Giovanni Prati, Giosue Carducci, Gabriele D'Annunzio e soprattutto Giovanni Pascoli, forse il più noto e maggiore sperimentatore delle formule novenarie di tutta la tradizione lirica italiana.³⁹

|- - + - - +. Fauriel, nella sua traduzione del 1823, presenta invece una versione francese molto fedele, ma in prosa (*Le Comte de Carmagnola, et Adelphe*. Tragédies d'Alexandre Manzoni, trad. par M.-C. Fauriel, Bossange, Paris 1823, i cori alle pp. 60-65 e 254-255), per cui vd. E. MAIOLINI, *Per uno studio delle versioni francesi delle tragedie manzoniane (storia, contesto, raffronti)*, in «Studi Medioevali e Moderni», I, 2017, pp. 23-51.

³⁷ Vd. A. PINCHERA, *La metrica* cit., p. 166.

³⁸ Cfr. E. GIOANOLA, *Manzoni, la prosa del mondo*, Jaca Book, Milano 2015, pp. 67-68.

³⁹ Sulle presenze del trisillabo tra Otto e Novecento rinvio sinteticamente a P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besoni, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Antenore, Padova 1989, pp. 555-598. In Pascoli i novenari non sempre sono trisillabi triplicati; vd. almeno M. PAZZAGLIA, *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, in *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna 1974, pp. 77-127, G. CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 75-88 e P.V. MENGALDO, *Ancora sui novenari di Castelvecchio (con due appendici)*, in «Studi novecenteschi», XVIII, 1990, pp. 57-84.

