

## Introduzione

Al principio del 1770, reduce dai trionfi in terra tedesca, Niccolò Jommelli faceva ritorno in patria; a celebrare l'evento il teatro San Carlo decise di allestire un nuovo spettacolo operistico con musica originale e Saverio Mattei pensò a un'Armida. Il Maestro acconsentì di buon grado ma pretese che venisse redatto un nuovo libretto, rifiutando evidentemente di inserirsi nel novero dei musicisti che in quegli stessi anni si diedero a intonare libretti esistenti o a comporre in forma di pasticcio. Mattei incaricò allora un giovane di talento, Francesco Saverio de' Rogati, suo discepolo, di redigere un libretto di nuovo conio, ma nel contempo imponendogli di adeguarsi alle richieste della direzione del teatro e, ovviamente, a quelle del compositore. Anni dopo il librettista, cui Mattei chiese di ripubblicare in una più dignitosa veste editoriale la sua *Armida*, tornò su tali circostanze scrivendo una lettera-trattato, *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*, indirizzata appunto al Mattei e dalla quale caviamo queste notizie, ma anche spunti critici che mi pare possano essere utili a riflettere sulla pratica del comporre versi per musica.

La singolare coincidenza che ci presenta in De Rogati l'autore del libretto di un'Armida melodrammatica e nel contempo un serio letterato impegnato in uno studio sulla tradizione dei rifacimenti operistici della vicenda narrata nella *Liberata* rende infatti le sue *Riflessioni* degne di attenzione. Esse furono stampate nella seconda parte del II volume della sua opera più importante, ovvero le *Odi di Anacreonte e di Saffo*<sup>1</sup> volgarizzate in eleganti strofette di sapore metastasiano e corredate di un dotto commento che ci fa conoscere l'autore tutt'altro che un semplice orecchiante della lingua e della cultura ellenica; a tali passioni giovanili dovette poi rinunciare dedicandosi invece a un'attività di giurista e di funzionario nelle istituzioni del Regno, fino alla nomina di giudice della Corte di Cassazione. Al di là del resoconto sulle circostanze della composizione del libretto già sopra ricordate e l'immane protesta relativa ai tentativi, vani, di sottrarsi a "questo spinoso lavoro" (commissionato ad aprile con l'obbligo di mettere in scena l'opera il 30 maggio "giorno sacro al nome del nostro augusto Sovrano", Ferdinando di Borbone ovviamente) sono già interessanti alcune notazioni preliminari sui vincoli imposti al librettista, in particolare l'obbligo di comporre l'opera in tre atti e "di fissare il colpo di scena, e l'azione più interessante, qual è la partenza di Rinaldo, l'abbandono di Armida, e la distruzione del palazzo incantato in fine del II atto del dramma". Tale obbligo, costringendo ad anticipare quello che, soprattutto nella tradizione napoletana, era il finale naturale di un'Armida

*abbandonata*, rendeva il terzo atto una sorta di appendice superflua, comportando un lieto fine che De Rogati risolse mettendo in scena la vittoria di Rinaldo sugli incanti della selva di Saron, ma così, di fatto, rappresentando nel terzo atto “un'altra azione, che può servire d'episodio alla principale”, la quale di per sé era già giunta allo scioglimento nei due atti precedenti. Vi è poi un problema che sempre angustiò quanti intesero trasporre in dramma musicale la vicenda tassiana degli amori di Rinaldo e Armida: se si seguisse l'intreccio originale fissando l'azione all'isola di Fortuna, non si potrebbero avere che “quattro interlocutori, due de' quali d'un istesso carattere”, e così si verrebbe meno “al canone inviolabile de l'odierno teatro in musica, in cui debbono non meno di cinque, non più di sette essere gl'interlocutori del dramma, composti da un primo uomo e da una prima donna, da un secondo uomo e da una seconda donna, e questi per lo più soprani, e taluno anche contralto, da un tenore, e da una ultima parte, che per uso si fa eseguire da una donna, o da qualche mediocre eunuco”. Ecco così che, come già altri prima di lui, De Rogati fissa “il luogo dell'azione non già nell'isole fortunate, ma nel castello d'Armida” e introduce, come aveva fatto Francesco Silvani<sup>2</sup>, Erminia (vestita con le armi di Clorinda), Tancredi e Rambaldo realizzando così il canonico insieme vocale in cui il solo Tancredi è voce tenorile mentre tutti gli altri personaggi (compreso Ubaldo!) si muovono nel registro sopranile.

Alle imposizioni della direzione del teatro si sommano poi quelle del “maestro di cappella”, la collaborazione col quale è resa difficile dalla ristrettezza dei tempi che impedisce di “comporre scambievolmente la poesia e la musica”, ma di cui si devono seguire rigidamente le prescrizioni che fissano per ogni personaggio il numero delle arie e il momento in cui vanno eseguite, costringendo il librettista a introdurre digressioni e rallentamenti dell'azione che finiscono per distrarre lo spettatore, facendogli perdere “il filo delle idee” con il rischio che “gli si dissipi l'illusione”. *Le Riflessioni* di De Rogati ci presentano insomma al vivo l'imbarazzo del giovane librettista che si trova combattuto tra le proprie convinzioni teoriche di arcade fervente seguace metastasiano e la pratica teatrale che delle unità di luogo, tempo e azione fa un ben minimo conto e non è certamente disposta a sacrificare loro l'esigenza principale: che “gli uditori partan contenti; e raddolciti da quel pezzo di musica”.

L'impostazione teorica delle *Riflessioni* restituisce un quadro un po' attardato su posizioni metastasiane e arcadiche, con la contrapposizione tra una concezione ‘francese’ del melodramma, che vuole “che si debbano attingere i soggetti da' fonti favolosi” sottraendosi in tal modo alle “strette regole dell'unità” per poter dare “tutto l'agio alla poesia, alla pittura, al ballo, e alla musica, di fare uno spettacolo che diletta i sensi, anzi il più bello che abbia adesso l'Europa culta”; e invece l'idea, promossa da Zeno e Metastasio, e da Saverio Mattei mentore di De Rogati, “che l'opera d'Italia più che quella di Francia sia la stessa che la tragedia greca”. L'imposizione di un soggetto favoloso e non storico, “una favola diciam così della moderna mitologia”, tolse dunque fin da principio all'autore la possibili-

tà di cimentarsi nel dramma musicale di ascendenza più nobile, nel quale “l’esposizione delle umane azioni, o vere e verisimili”, muove lo spettatore “all’illusione, ch’è l’anima degli spettacoli teatrali”. La requisitoria contro il ‘favoloso’ è risoluta, come la protesta per essere stato costretto a reintrodurre “sì fatte bassezze” nel suo libretto: “Oggi mai sente anche il volgo, che ama sempre il meraviglioso e il sorprendente, che l’ombra, le furie, la verga magica, le tempeste, i fulmini, i lampi, la reggia incantata, il carro portato a volo da’ draghi, e tutte le macchine e le apparizioni siano cose senza interesse e di pochissimo effetto, giacché essendo cose fuor della natura, l’illusione non agisce sopra i nostri sensi che debolmente e di rado, e il cuore non è impegnato dagli affetti”.

Le *Riflessioni* di De Rogati sono insomma un’autocensura rigidissima e minuziosa fino al dettaglio; soltanto “l’esito felice della musica” e la “felice esecuzione de’ cantanti di primo ordine” (Giuseppe Aprile-Rinaldo e Anna de Amicis-Armida) ha potuto salvare lo spettacolo e “occultare la debolezza del poeta”. Ma è davvero condivisibile tanto esibito disprezzo per il proprio parto giovanile? Dell’*Armida abbandonata* di Jommelli è oggi disponibile una versione registrata sotto la direzione di Christophe Rousset per cui è possibile farsi un’idea più concreta dei risultati raggiunti dall’opera di De Rogati; per quanto a me pare, nell’ambito delle riduzioni musicali dell’episodio tassiano il dramma del giovane librettista napoletano è tutt’altro che scadente, ne è anzi una delle prove migliori, e anche le relative *Riflessioni* mi pare che meritino di essere conosciute.

## NOTE

1. F. S. DE ROGATI, *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*, in ID., *Le Odi di Anacreonte e Saffo*, vol. II pp. 219-254, Colle, nella Stamperia di Angiolo Martini e Comp., 1783; il libretto dell’*Armida abbandonata* segue alle pp. 255-318.
2. Francesco Silvani, autore oggi presso che sconosciuto, conobbe nei primi decenni del Settecento una fama e un successo davvero sorprendenti, e non soltanto come autore di libretti per musica: si pensi che il repertorio opac-sbn riconduce a lui circa 400 titoli di pubblicazioni. Nella storia delle interpretazioni melodrammatiche della vicenda di Armida, cui Silvani dedicò ben due libretti (*Armida abbandonata* e *Armida al campo*), tale autore tiene un luogo di rilievo, in quanto lo si può indicare come il maggior interprete della versione rococò del personaggio: cfr. in proposito D. CHIODO, *Armida da Tasso a Rossini*, Manziana, Vecchiarelli, 2018, pp. 94-104.

DOMENICO CHIODO



Francesco Saverio De Rogati, *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata*

Pregiatissimo amico.

Napoli 10 Gennaio 1784

Voleva io pure che il mio dramma intitolato *l'Armida abbandonata* rimanesse sepolto nell'oblio fintanto almeno che in tempi più felici avessi abbastanza d'ozio da ritoccarlo e renderlo migliore, anzi che ristamparlo tale quale vide la luce la prima volta senza mio nome nella primavera del 1770. Ma come avviene ne' figli adulti, che difficilmente si pieghino alle paterne correzioni, o per la pazienza che manca a questi per emendarli, o per la docilità di cui non soglion quelli abbondare nel ricevere le opportune istruzioni, così ho esitato lungo tempo se dovessi dargli luogo nel picciolo saggio di poesie che appongo dopo le mie versioni d'Anacreonte e di Saffo. Voi, pregiatissimo amico, ad onta de' miei dubbi e senza voler sentire le mie ragioni imperiosamente mi avete costretto a pubblicarlo. Eccovi ubbidito: ma ora, che non è più tempo di tornare indietro, soffrite almeno ch'io vi palesi ingenuamente i motivi che m'inducevano a non secondare il vostro piacere, affinché da voi non venga attribuita ad inurbanità la mia ...<sup>1</sup>, e affinché il pubblico non ignori che l'amor di padre non mi seduce e non mi acceca a segno da non vedere ne' miei figli que' difetti che mi fanno giustamente arrossire.

Nell'inverno del 1770 ritornò in Napoli dalla corte di Mannheim il Pindaro della musica italiana, il gran Jommelli: i suoi cittadini desiderosi di sentire dopo molti anni d'assenza una qualche sua nuova musica lo invitarono a scrivere un dramma nel teatro reale. Egli non disdisse alle premure che gli vennero fatte, ma desiderò di avere una nuova poesia. Questo desiderio era quasi insequibile senza trasgredire le reali istruzioni, di non ammettersi in quel teatro altri drammi fuori di quelli del Metastasio, o di qualche altro autore celebre che più non vivesse. Si dispensò alla legge, si chiese da' direttori del teatro una *Armida*, e me ne fu addossato il carico sul principio del mese d'Aprile con alcune limitazioni, cioè di fissare il colpo di scena e l'azione più interessante, qual è la partenza di Rinaldo, l'abbandono d'*Armida*, e la distruzione del palazzo incantato in fine del II atto del dramma. Invano opposi per distrigarmi da questo spinoso lavoro l'angustia del tempo, dovendo impreteribilmente l'opera comparire sulle scene nel dì 30 Maggio, giorno sacro al nome del nostro augusto sovrano, per cui non rimaneva tempo, né a me né al maestro di cappella, di comporre scambievolmente la poesia e la musica; invano dimostrai l'inopportunità dell'argomento, che non somministrava materia sufficiente a formare l'esposizione, l'intreccio, lo scioglimento del dramma sopra un piano bene ordinato, attesa anche l'importuna limitazione delle scene, e invano con candidezza

esposi la mia poca pratica del teatro, la mia poca perizia nello stile drammatico-lirico, e l'età non ben ferma ancora, giacché era io allora appena entrato nell'anno ventunesimo di mia vita. Per ogni altro erano queste belle e buone ragioni, ma non valsero per me: dopo mille complimenti e scuse dovei accettare l'onore, e fra l'angustie di pochi giorni scrivere il dramma richiesto, e non fu picciola la mia sorte d'aver trovata molta indulgenza nel pubblico a contemplazione dell'impareggiabile musica, che riuscì uno de' capi d'opera dell'arte armonica, e della felice esecuzione de' cantanti di primo ordine, che secondarono le mire del maestro e aiutarono coll'azione e coll'espressione ad occultare le debolezze del poeta<sup>2</sup>. La riuscita di questo dramma ne fece desiderar la replica sulla fine di primavera del 1771, replica che riscosse eguali gli applausi, e non minori ne ottenne nel 1780, quando per la terza volta sull'istesso teatro se n' eseguì da altra compagnia la rappresentazione<sup>3</sup>.

L'esito felice della musica non toglie i difetti poetici a questo dramma e non assolve il poeta dalle giuste censure del filosofo. Io vi andrò notando le principali macchie che lo deturpano, e quindi mi lusingo che voi, sul mio esempio deponendo l'occhio d'amico e prendendo quello di critico illuminato qual voi siete, deciderete a favore della mia ripugnanza, e se non vi piaccia per urbanità assolutamente pronunziare contro questo dramma, non indulgerete a dichiararlo degno di molta riforma, e converrete con me che questo lavoro sente molto dell'età e della debolezza del suo autore.

Cominciamo dal soggetto. È canone indubitato che oggi la favola non meno che la storia somministrano gli argomenti a' drammi per musica. Coloro che son d'avviso che il melodramma sia differente dall'antica tragedia sostengono che si debbano attingere i soggetti da' fonti favolosi, e fra questi i Francesi, che credono le loro opere in musica diversissime dalle tragedie che si declamano. La favola come, secondo i meno scrupolosi, non esige le strette regole delle unità, dà tutto l'agio alla poesia, alla pittura, al ballo e alla musica di fare uno spettacolo che diletta i sensi, anzi il più bello che abbia adesso l'Europa culta: quindi, malgrado le regole del buon senso circa alle rappresentazioni sceniche dettate da Aristotele e da Orazio, si sostiene che 'l dramma non è soggetto alle leggi a cui è obbligata la commedia, e la tragedia. Quegli all'opposto che credono, e forse con più fondamento, che l'opera d'Italia più che quella di Francia sia la stessa che la tragedia greca, fra' quali Voltaire, Metastasio e Mattei, danno la preferenza alla storia, o almeno agli argomenti favolosi che confinino con la verosimiglianza, e colla stessa verità.

A me dunque non per mia, ma per altrui elezione, toccò in sorte una favola, diciam così, della moderna mitologia, che già da sé era opposta al sistema del melodramma in quanto esso sia l'antica tragedia greca. È vero che non fui il primo in Italia a trattar questo soggetto, giacché fin dal 1639 Benedetto Ferrari detto della Tiorba pubblicò la sua *Armida*; nel 1669 il marchese Francesco Maria Santinelli dette alla luce l'*Armida nemica, amante e sposa*; nel 1686 il celebre Quinault in Francia

fece rappresentare la sua *Armida* colla musica del Lulli; l'abate Silvani nel 1707 fu l'autore dell'*Armida abbandonata*, e dell'altra intitolata *l'Armida in campo* rappresentata il 1708. Il Braccioli nel 1711 fece *l'Armida in Damasco*, Gioseppe Maria Buina pubblicò nel 1726 *l'Armida delusa*; Domenico Lalli napoletano con Giovanni Boldini veneziano unitamente composero *l'Abbandono di Armida* nel 1729, un tal Durante scrisse in tempi a noi più vicini *l'Armida abbandonata*; e finalmente Ambrosio Migliavacca nel 1760 fece rappresentare in Vienna la sua *Armida* formata sul piano del Quinault<sup>4</sup>. La differenza fra queste due opere non è altra che l'una è scritta in francese e l'altra in italiano, che la francese è intitolata *Tragedia* e l'italiana *Azione teatrale*, che quella si trova divisa in cinque atti e questa è fatta in una tirata colla divisione di venti scene; nel resto poi sono simili, fingendosi da ambedue il luogo della scena ora in Damasco, ora nell'isoletta del fiume dove Rinaldo dormendo fu sorpreso da Armida, ora in un'isola delle Atlantidi, e finalmente nel palazzo incantato. Geni, furie, demoni trasformati in ninfe, macchine, e quanto si desidera di strano è comune agli autori suddetti. Anche Marco Coltellini, autore di molti belli drammi, che ci è stato rapito da immatura morte, fece in Vienna intorno a questo stesso tempo un *Armida*, dramma di quattro soli interlocutori che a me per altro non è riuscito di poter vedere ed è sfuggito alle mie ricerche. Tutto ciò non rende i difetti del mio dramma più scusabili, né il soggetto più opportuno per formarne un dramma; avrò dunque compagni nell'errore, ma questo non è perciò minore, né difende il mio dalla giusta critica.

Oggi mai sente anche il volgo, che ama sempre il meraviglioso e il sorprendente, che l'ombre, le furie, la verga magica, le tempeste, i fulmini, i lampi, la reggia incantata, il carro portato a volo da' draghi, e tutte le macchine e le apparizioni siano cose senza interesse e di pochissimo effetto, giacché, essendo cose fuor della natura, l'illusione non agisce sopra i nostri sensi che debolmente e di rado, e il cuore non è impegnato dagli affetti. Zeno, e molto più Metastasio, in queste tragedie per musica ci hanno insegnato a cercare nell'imitazion della natura i quadri i più toccanti, e i soggetti pieni d'interesse, purgando il teatro dall'inverisimile, dal favoloso, dal chimerico, scacciandone gli enti immaginari, le magie, il portentoso, e le macchine tutte, e sostituendo a queste cose l'esposizione delle umane azioni, o vere o verisimili, dando così luogo all'illusione, ch'è l'anima degli spettacoli teatrali, la quale prendesse sembianze dalla verità e agisse con più efficacia e con minore inverisimiglianza possibile.

Io dunque per la scelta del soggetto sono stato costretto a introdurvi nuovamente sì fatte bassezze e quindi nel tribunale del buon senso merito castigo. E sebene la spontanea confessione e la necessità scemino in parte il mio reato, pur tuttavia non mi rendono affatto innocente. Che se per mia discolpa addur si potesse l'esempio e l'autorità del gran Torquato, d'onde è tratto l'argomento, non

mancherebbe chi mi rispondesse che altro è un episodio d'un poema epico, altro un dramma: in quello giova l'introduzione d'un racconto secondario a sollevare e a distrarre il lettore, ed il poeta dalla gravità e dall'applicazione dell'argomento principale, e se non interessa quanto porterebbe l'intrigo della favola principale, trattiene almen tanto il lettore quanto basta a non recargli noia la lettura del principal soggetto; in questo all'opposto nuoce, giacché avendovi formato il piano assoluto del dramma viene l'interesse, la verosimiglianza e l'illusione a mancare, e per conseguenza a rovinare il grande edificio dello spettacolo in musica, cui certamente l'episodio recherà perciò maggior nocimento.

Il soggetto obbligato mi ha strascinato a difetti anche maggiori. L'unità di tempo, di luogo, d'azione prescritta a noi dalla ragione e dal buon senso più che da Aristotele e da Orazio, ed usata con giudizio e con discretezza, fa il fondamento e la base delle sceniche rappresentazioni. Nel trattare questo soggetto e adattarlo al teatro ho dovuto talora sacrificare questo punto interessante, e variarne alcune parti per render meno visibili i difetti. Ho finto il luogo dell'azione non già nell'isole fortunate, ma nel castello d'Armida, ed ecco variata una delle più note circostanze della favola, cosa che rinresce allo spettatore illuminato, il quale ricordandosi donde è tratto il soggetto non può non condannare il poeta del cangiamento sensibile; e sarebbe pure a me dispiaciuto se altri avesse osato altrettanto. Comprende ognuno che se così non avessi fatto, a riserba di quattro interlocutori, due de' quali d'un istesso carattere, niun altro senza maggiori inverisimiglianze poteva aver luogo in questo dramma, e con ciò avrei contravenuto al canone inviolabile dell'odierno teatro in musica, in cui debbon non meno di cinque, non più di sette essere gl'interlocutori del dramma, composti da un primo uomo e da una prima donna, da un secondo uomo e da una seconda donna, e questi per lo più soprani, e taluno anche contralto, da un tenore e da una ultima parte che per uso si fa eseguire da una donna o da qualche mediocre eunuco: e per serbare una almen soffribile unità di luogo ho dovuto forzare il soggetto e aggiungervi per episodio un'altr'azione dello stesso Tasso qual è quella d'Erminia amante non amata da Tancredi, che niun legame o vincolo avean coll'azione di Armida e Rinaldo, e che potrebbe interamente levarsi senza apportar detrimento, anzi giovare al soggetto principale. Poiché secondo l'insegnamento d'Aristotele nel capitolo VIII dell'*Arte poetica* "tutto quello che può esser tolto o aggiunto senza alterar visibilmente la costituzione d'una favola non è membro della medesima".

Con tal licenza neppure ho scrupolosamente provveduto a questa unità, giacché avendo finto un castello circondato da un lago navigabile, alle sponde del quale fosse situata la famosa selva incantata, ed avendo per due atti trattata l'azione nell'interno del castello, coll'introdurre nella selva gli stessi attori è venuta a soffrire non poco l'unità del luogo, e per conseguenza quella del tempo e

dell'azione, imperciocché dal Tasso si mette molto tempo fra il ritorno di Rinaldo dall'isola fortunata e l'azione di recider la selva incantata, quandoche, secondo il lodato greco maestro, "la tragedia deve procurare al possibile di contenersi in un solo giro di sole, o di poco trascorrerlo".

Inoltre l'opera<sup>5</sup> non essendo altro che l'imitazione in musica d'un'azione illustre e memorabile per eccitarci con diletto a tale o tale altra passione, o meglio per imprimerci nell'animo qualche verità; partendo dallo spettacolo dell'Armida, qual profitto avrem tratto da questa rappresentazione? Taluno mi risponderà: oggi al teatro non si va per questo, ma per sentir cantare un'aria d'aspettazione, e per far la conversazione nel resto della rappresentanza, onde importa poco se acquistiamo nella morale, e basta se gli uditori partan contenti e raddolciti da quel pezzo di musica. Questa risposta che presume l'abuso dello spettacolo in musica non soddisfarà il filosofo, giacché il fine è tutt'altro, onde io posso rispondere che l'insegnamento che deve tirarsi da questo dramma è quello di fuggire gli allettamenti d'un amore illegittimo, che avvilisce e deteriora quasi la natura umana e rende gli stessi eroi simili agli uomini più abietti e agli stessi bruti. Ma mi si potrebbe opporre che molto pericolo nasconde l'esposizione al naturale degli stessi nostri vizi, e di certi tali specialmente come appunto è questo giacché, invece di allontanarcene, c'invita a conservarci e a farne i nostri idoli. Se Armida giunge a impietosire lo spettatore, se Rinaldo è creduto crudele, si bilancerà se sia bene o male l'azione del secondo e l'opera produrrà un effetto contrario all'intenzione ed al fine della tragedia; e questo soggetto avrà recato più danno che utile. Non è l'istesso del soggetto di Tito, di Temistocle, di Attilio, mentre il primo coll'esempio insegna a perdonar le proprie offese ed a vincer se stesso, il secondo a non obbliare per qualunque torto ricevuto la gratitudine e le obbligazioni anche verso gl'ingrati, il terzo che al bene pubblico si deve sacrificare anche la propria vita<sup>6</sup>.

Fra gli scrittori di poetica vi è stata sempre grande contesa se nelle tragedie si dovessero soffrire gl'intrighi amorosi. Alcuni di loro austeramente li voglion banditi dalle tragiche rappresentazioni, le quali in certo modo vengono snervate ed avviliate dall'amorose vicende, infatti il padre della tragedia francese Pietro Cornelio sosteneva che "l'amore era una passione troppo piena di debolezza per formare il soggetto in un dramma"; altri più ragionevoli sostengono che si soffrono gli amori principali su di cui si fonda tutto il dramma, ma convengono e questi e quelli che ne' drammi si debbono fuggire ed onninamente gli amori episodici, gli amori secondari, quasi posti per passatempo. Lo spettatore facilmente soffrirà gli amori di Armida e di Rinaldo come risaputi, e gli applaudirà ancora quando lo meritino come azione principale, ma si disgusterà senz'altro degli amori di Erminia per Tancredi, di Rambaldo per Armida, inventati e strascinati a forza nel dramma per dar agio a' cantanti di dire un'aria di passione, e nulla più.

È vero che il dramma non può farsi di due o di tre soli attori, imperciocché così facendo ne nascerebbe il tedio nello spettatore per aver sempre avanti gli occhi i medesimi oggetti, e l'impossibilità nell'attore di star tanto tempo in scena a bocca aperta, oltre dello scioglimento dell'illusione per la mancanza del verosimile; ed ecco quindi nato il bisogno degli episodi. Ma è vero altresì che la regolarità, la buona condotta, la perfezione del dramma, consiste nell'evitare gli episodi, o quando ciò non possa riuscire, è necessario di trovarli talmente stretti coll'azion principale che lo spettatore si distraiga alquanto ma non perda il filo delle idee, e non gli si dissipi l'illusione. Gli antichi eran più scrupolosi di noi nel serbare l'unità e la semplicità dell'argomento, ma non eran minori gl'inconvenienti de' loro drammi, giacché il loro argomento o prologo, i mimi, i satiri, le atellane, l'epilogo, e finalmente i loro cori formavano nelle tragedie e nelle commedie spesse volte non episodi, ma intermezzi e cantilene affatto separate e niente connesse col soggetto<sup>7</sup>. Queste riflessioni potrebbero far in qualche parte la difesa del mio dramma, ma io non vi scrivo per questo fine, anzi per l'opposto, onde ripiglio le osservazioni.

Che dirò de' caratteri degli attori? Armida figlia d'Idraotte re di Damasco per causa di stato e di religione è nemica de' cristiani, quindi non ha scrupolo d'impiegar le arti, le frodi e la magia per nuocere a' suoi nemici: le manca dunque una grandezza d'animo e di sentimenti proporzionati alla magnificenza de' suoi natali. L'amore la rende più umana: adesca il giovane Rinaldo per far male all'esercito di Buglione, ma resta presa dalle attrattive, dal brio, dalle sembianze del giovinetto. Malgrado tutto questo, Armida in scena ha più del virile dello stesso Rinaldo, ed infatti ella canta per lo più arie di bravura, assai meglio convenienti a Rinaldo, che canta cose effeminate e piene di debolezza e di viltà. Cotesto è un carattere capriccioso e ideale, che non esiste, e non poteva esistere. Con tal protagonista non sembra che possa giammai ottenersi il fine d'illudere lo spettatore e di tirarlo nell'interesse, insegnandogli a fuggir l'amore illecito, poiché si figura di non poter giammai essere alle prese con una donna di tal carattere. Rinaldo, che si pente e ricade, che promette e si lascia nuovamente sedurre ha più del verosimile, e vi sarà anche qualch'uno che scorgerà il proprio ritratto in quel carattere. La gelosia, il rimorso, i sospetti son necessarie conseguenze dell'amore, e ognun troverà de' tratti copiati dal carattere di Poro, e da quello di Achille, ma forse con minor forza e con minor energia degli originali, non essendo questo amore accompagnato né da' trasporti del rivale d'Alessandro, né dallo spirito marziale del distruttore di Troia<sup>8</sup>.

In Rambaldo traspira una languida e servile imitazione del carattere di Sesto. Il carattere di Tancredi è tradito, giacché non si conosce in lui né l'emolo d'Argante, né l'uccisor di Clorinda. Erminia sostiene un carattere da romanzo, che ama freddamente, freddamente si duole della prigionia del suo amante, e freddamente s'impegna per la costui libertà; e si vede apertamente che il poeta l'ha

situata nel dramma per lo meccanismo delle attuali compagnie, in cui deve onninamente esservi una seconda donna. Dano e Ubaldo non son che un sol personaggio diviso in due. Nel dramma di sette attori è un difetto il far due caratteri simili, e per conseguenza due personaggi che rappresentino la stessa cosa, tanto più che gli attori soverchi ingombrano inopportuna mente la scena e noiano spesso lo spettatore. Nel poema epico non è lo stesso, poiché il lusso ne' personaggi rende l'azione più magnifica e più decorata, e il quadro per dir così meglio aggruppato.

Caro amico, passate un poco con me ad esaminare lo sceneggiamento, l'esposizione, il nesso e lo sviluppo dell'azione. Questo dramma si espone, si aggruppa e si scioglie in due atti, nel terzo si rappresenta un'altr'azione, che può servire d'episodio alla principale, e che pure ha la sua protasi, epistasi, e la sua catastrofe, sebbene più breve. Dunque questo dramma ha vizi nella condotta, e vizi tali che non troverà perciò mai indulgenza presso la gente di buon senso. Ma scendendo più al particolare, la prima scena comincia con un duello fra Rambaldo e Tancredi, che s'introducono combattendo nel castello d'Armida; la facilità con cui il valoroso Tancredi nella seconda scena si lascia disarmare ad un semplice consiglio d'Erminia è impropria per un guerrier di prim'ordine. Nella terza scena la sollecitudine d'Erminia per la libertà di Tancredi è opportuna, ma debole è il motivo della gelosia della medesima, nel quale si ravvisa troppo apertamente l'artificio del poeta, che vuole ingelosire Rambaldo amante pacifico d'Armida. Il monologo della scena quarta è colà appiccato a caso, e non trovandosi altro luogo di far cantare Erminia, si è così situato perché ella dica la sua arietta e nulla più, tantoché per l'intreccio del dramma se vi sia o no poco importa<sup>9</sup>. Il dialogo che fanno i cavalieri inviati è senza artificio: più che fra loro sembra che storicamente raccontino agli ascoltanti la cagione della venuta, il sito dove sono e quali mezzi adopereranno per forzare Rinaldo al ritorno. La scena sesta di accuse, di proteste e di gelosia fra Rinaldo e Armida è sul tuono delle scene fra Poro e Cleofide. È troppo inverisimile la scena settima fra Rambaldo e Armida, poiché costei con troppo avvillimento manda un amante a placar le furie dell'altro, e Rambaldo è troppo uomo dabbene nell'assumersi l'oltraggioso incarico di mezzano e di paciero fra il rivale e l'amante. Siegue la scena ottava in cui compariscono de' mostri per divorar Tancredi: questa invenzione non è commendabile in una tragedia. Che impressione poteva fare allo spettatore questa inezia? Addio illusione.

Nella scena nona per un altro incantesimo scompariscono i mostri, e per non lasciar Tancredi inutile, il poeta lo aggiunge alla spedizione de' due mentovati cavalieri: se per altro non scendeva dal cielo questa provvidenza Tancredi non esisteva più, e senza Tancredi il dramma sarebbe andato anche bene. In questo giudizio Armida non può sfuggire certamente la taccia di barbara condannando Tancredi, che fa il proprio dovere, e di scelerata pronunziando massime contro il buon costume:

cose per altro che son tutte leggiere se si consideri in Armida una prostituta di Rinaldo, carattere ben indegno di stare in una tragedia e di fare l'onesto trattenimento di spettatori morigerati. Nella scena decima fra Tancredi e Rinaldo si imita la scena decima dell'atto I del *Catone in Utica* fra Cesare e Marzia, e vi è della puerilità. La scena undecima è imitata dalle scene dell'atto III fra Achille e Deidamia, e malgrado che sia la meno infelice di quest'atto, non lascia di essere anch'essa un'imitazione.

Le prime scene dell'atto II sono poco interessanti. Armida condanna e assolve con poca o niuna ragione, come avviene nella seconda, e sembra che le scene sieno qui poste ad arte dal poeta per dar tempo ed agio allo spettatore di prendere il sorbetto: infatti la scena terza è fatta per comodo del primo soprano di cantare un'aria spianata e larga. Potrei di questo errore scusar me e addossarne la colpa al maestro di cappella che così volle, ma le scuse non migliorano il dramma: è certo però che quest'aria nel primo piano del libretto non v'era, e con altr'ordine ed in altra situazione v'era per Rinaldo un'aria di bravura, assai più confacente al suo carattere guerriero, ma si credé che mancasse al primo soprano il mezzo di farsi onore con un'aria cantabile, onde bisognò che in una nottata io rifacessi interamente il secondo atto come si trova presentemente. Questi legami non si conoscono da chi giudica dal gabinetto e non scrive pel teatro. La scena fra Rambaldo e Armida è una replica della stessa vivanda che il poeta ci ha dato nella scena fra questi attori al primo atto. Il soliloquio d'Armida nella scena quinta non produce altro effetto che il sentir la prima donna cantare un'aria di più. Dalla scena sesta dipendeva l'esecuzione dell'ambasceria de' due cavalieri, e questo dovea essere un colpo di scena interessante, ma non ci si trova che gelo, languore e stento, e lo spettatore, che sa l'impressione che fa quest'azione nel poema del Tasso, resta deluso e ingannato nel vederla in questo dramma come per una aggiunzione e non per un colpo principale, tanto più che il Tasso situa in altro modo e con altra forza il punto di questo incontro: in questa scena si gittano i semi per far sorgere con minore inverosimiglianza possibile il terzo atto. Ma che pro se il terzo atto non ha che fare con quest'azione che si tratta nel primo e nel secondo?

Tancredi nella scena settima mostra troppo scoraggiamento nelle avversità, e non conserva il carattere d'un eroe qual ci viene dipinto da Torquato. Potrebbe taluno credere questo carattere tanto più vero, ma nel dramma non si cerca la verità storica ma la verità poetica, vale a dire la verisimiglianza. Nella scena ottava l'aria di paragone<sup>10</sup> non è né nuova né felicemente espressa, e si vede fatta a bella posta per non dirsi che in un intero dramma mancasse un'aria di paragone, sebbene questa mancanza sarebbe piaciuta a taluni stitici che vorrebbero da' drammi bandite le arie di paragone. Le scene che sieguono fino al termine del second'atto non sono infelicissime, o almeno son più soffribili delle altre, e questo è avvenuto perché io mi sono poco allontanato dalle espressioni e

dall'azione dell'originale, purché se ne tolga l'incantesimo, il volo, il carro, le furie e la distruzione del palazzo incantato: questi però son intrinseci vizi del soggetto, non assolutamente miei, e quindi la mia colpa sarebbe soltanto la scelta (se almeno in questa mi si fosse lasciata la piena libertà) non l'uso che ne ho fatto in questo dramma. Con tutto ciò mi si può opporre che la scena nona di quest'atto sia una ripetizione dell'undecima dell'atto primo, colla differenza che in quella Rinaldo combatte ma cede, in questa combatte ma vince, per cui lo spettatore si tedia nel vedere più volte l'istesso attore nella medesima situazione, e a ragione condanna la sterilità del poeta.

Della niuna connessione del terzo atto co' due antecedenti si è detto abbastanza. Tutte le scene di quest'atto potrebbero ridursi ad una qual è quella di Rinaldo che nella selva si sforza di superar gl'incanti col troncare il famoso mirto, alla quale azione si attraversano mille ostacoli. Taluno dirà: perché non si tralascia in questo dramma il terzo atto? Perché l'uso del nostro teatro non vuole che siano due ma tre. Ognuno, basta che non sia pregiudicato, intende bene che per dirsi opera, melodramma, tragedia non si richiede né la divisione in tre né in cinque atti onninamente. Metastasio ci ha lasciati gli esempi di drammi divisi in due ed in un sol atto: la *Partenope*, l'*Atenaide*, il *Natale di Giove*, il *Sogno di Scipione*, l'*Isola disabitata*, la *Corona*, e tutti gli oratori sacri confermano la mia assertiva. E sarebbe pur desiderabile che i drammi oggi si restringessero in due soli atti, giacché avendo l'opera ceduto a' pantomimi de' ballerini molto di quel tempo che dovrebbe impiegare nell'istruire e dilettere lo spettatore, costui partirebbe dal teatro meno stanco e annoiato quando non vi fosse il terzo atto che spesso gli spettatori non soglion sentire e che i maestri di cappella soglion trascurare. In Napoli con tanto scrupolo si osserva questo canone della poetica che al dramma del Bellerofonte, composto dal suo autore in due sole parti, dovendosi rappresentare nel real teatro, fu d'uopo appiccarvi, Dio sa come, un terzo atto perché non fosse mancante di questo requisito<sup>11</sup>.

Non si deve trascurar di riflettere che sovente in questo dramma manca la ragion sufficiente per cui gli attori sogliono andare e venire in scena, difetto che rende il dramma poco verisimile e che pregiudica non poco all'illusione e alla concatenazione delle idee, e alla condotta del dramma.

Intorno allo stile con cui è scritto non mancherà chi mi apponga ch'io ho copiate, più che imitate, l'espressioni, le frasi e la dicitura del Metastasio. Questa cosa è così vera che se la negassi potrei esser convinto di falsità; ma pure è cosa in cui non sono riuscito quanto avrei desiderato. Se questo è difetto, io confesso d'esserne reo. Subito che la poesia si scriva per servire al teatro, vale a dire per la musica, non v'è altra poesia che quella di Metastasio per potervisi bene adattare. I declamatori, che han studiato le regole della poesia sopra i libri di precetti o che, innamorati di qualche autore amico per partito e non per riflessione, credono che non vi sia altro che l'autore cui compartiscono la loro protezione come altrettanti cavalieri erranti che giostrino per qualche Dulcinea del Tuboso,

non son giudici competenti, e se vogliono deporre i pregiudizi inveterati, prendano la penna, scrivano, e chiamino il maestro di cappella perché metta in musica la loro poesia, che vedranno allora in qual altro mondo si ritrovino. Io non entro ad esaminare se lo stile del Metastasio sia opportuno per l'epopeia, se lo sia per un canzoniere o per scrivere in tanti capitoli la *Divina comedia*; ma so bene che lo stile della *Divina comedia*, del poema, del canzoniere non è opportuno per una tragedia in musica: e Metastasio stesso, quando trattò lo stile epico o il lirico assoluto, si valse di quelle tali espressioni ch'evitò sempre ne' drammi. Il bello in ogni genere che si prenda a trattare è un punto, una meta, alla quale giunto che taluno sia, se altri voglia arrivarci non gli rimane che calcare l'istesse pedate o abbandonare il lavoro. Se alcuno imitasse il Petrarca, l'Ariosto, l'Alighieri, il Tasso, si stimerebbe opera degna e meritevole di molta lode l'imitazione: ognuno vede la ragione: l'invidia è cessata per quei modelli, e non è ancora estinta per il migliore de' tragici italiani. I successori più imparziali decideranno altrimenti. Se poi lo stile di Metastasio abbia toccata la meta, se alla perfezione dove egli è giunto è vano che altri aspiri, non lo chiedete agl'innamorati di Dante, di Ariosto, di Petrarca, a quelli che hanno sposato un partito, chiedetelo agli uomini di gusto, a' filosofi, a' poeti senza prevenzione, e se bisogna, anche al popolo, che sentirete il vero.

Queste sono le osservazioni sull'*Armida*, ma forse non son tutte. Molte di più se ne potrebbero aggiungere, che si tralasciano al vostro criterio, e che da sé l'avranno già fatte i lettori; e sebbene molte di esse non sieno veri difetti, e ammettano la scusa e la difesa, pure io non sono contento di quelle cose che non sono certamente né pregi, né bellezze, ma o sono errori o sono vicine ad esserlo, e che abbisognano d'un commento per sostenersi; né l'esempio altrui può servir di scusa. Uno scrittore di poetica nella definizione di questo genere di poesia dice che il dramma per musica sia "un lavoro bizzarro di poesia e di musica, dove il poeta e il musicista scambievolmente l'uno schiavo dell'altro si logorano il capo per fare una cattiva opera"<sup>12</sup>, e per dar peso a questo paradosso cita Saint-Evremont, Dacier, Crescimbeni, Martelli, Maffei e Gravina, autori molto gravi, ma che volendo che il dramma per musica fosse un terzo genere differente dalla commedia e dalla tragedia andarono beccandosi il cervello e mettendo a conto d'improprietà quelle stesse che si trovano nelle antiche commedie e tragedie. La maggiore delle improprietà credono che nasca dalla musica, giacché il piangere in musica, il ridere in musica, il pregare, il dolersi, l'adirarsi, il morir finalmente in musica sembrano inescusabili errori di raziocinio. Questa è opposizione che si fa da coloro che ignorano la natura dell'imitazione, imperciocché, essendo l'imitazione più perfetta quella che a cui l'autore senza cambiar la materia dà più gradi di somiglianza col vero, ed essendo stato sempre il materiale della poetica imitazione l'armonia e il canto, non ripugna alla verisimiglianza che in un dramma gli attori esprimano tutto cantando, poiché il dramma per musica è una poetica imitazione,

e il merito dell'imitatore non si misura dalla sola somiglianza col vero, ma dagli ostacoli superati nel procurarla. Oltre che se è certo, come non può difficultarsi, che ogni arte d'imitazione è fondata sopra una finzione e che questa finzione nel dramma per musica è l'ipotesi ammessa, nella quale son convenuti tacitamente il poeta e lo spettatore, uno d'illudere e l'altro di lasciarsi illudere, non ha il dramma nel resto inverisimiglianza veruna, anzi tutto sembra naturale e vero, e l'inganno renderà piacevole la rappresentazione; e quindi le opposizioni di quei tali autori son fuori di luogo. E che possa farsi un bravo dramma a dispetto de' giudizi severi de' lodati autori lo han palesato Apostolo Zeno e Pietro Metastasio colle loro immortali fatiche, dandoci de' drammi perfetti quanto le tragedie di Sofocle, d'Euripide, e di Eschilo.

A giudizio degl'imparziali non è difetto dell'arte drammatica, a cui ingiustamente si attribuisce il pessimo lavoro, ma dell'artefice ignorante e superficiale che senza valore ha preso sopra di sé un'operazione ch'eccede le sue forze. Mi guardi il Cielo ch'io per iscusare i difetti della mia poesia mi valga mai dell'addotta definizione, che anzi io confesso d'esser convinto dell'opposto e lo sarebbe stato egualmente Saint-Evremont, e Dacier, se avessero voluto paragonare le antiche tragedie con quelle del Zeno e del Metastasio. Fra questi difetti non sono da contarsi quelli che *humana parum cavit natura*, giacché questi son comuni agli antichi, a' moderni e a quegli che verranno, e di questi è inutile a scagionarmi.

Ma io forse vi sarò noioso nel voler fare un mezzo trattato di quest'arte in cui tanti uomini sapienti mi han preceduto. Perdonate la prolissità al desiderio di comparire ingenuo, ed incolpate voi stesso, che, avendomi obbligato a ristampar la mia Armida, mi avete posto in circostanze di dovervene far avvertire i difetti e la trasgressione di quelle leggi a cui sono i poeti drammatici sottoposti.

NOTE

1. Vi è una lacuna nel testo; presumibilmente si potrebbe integrare con “riluttanza”, o qualcosa di simile.
2. Nota dell'autore: “Il signor Giuseppe Aprile primo soprano eseguì con tal valore la parte di Rinaldo e la signora Anna de Amicis-Buonsollazzi con tale energia quella d'Armida che l'istesso Jommelli, pieno di soddisfazione, protestò d'aver poche volte avuto il piacere di sentir così eseguita la sua musica”.
3. Nota dell'autore: “Si deve lode al signor Luigi Marchesi e alla signora Marina Balducci che in questo anno ci fecero gustare questa musica eccellente”.
4. Per più ampie notizie sulle opere qui citate, che non esauriscono la straordinaria fortuna delle trasposizioni melodrammatiche della vicenda della tassiana Armida, rimando al mio *Armida da Tasso a Rossini*, Manziana, Vecchiarelli, 2018. Avverto soltanto che il “tal Durante” è Jacopo Durando, sovrintendente ai teatri imperiali a Vienna poco dopo la metà del secolo XVIII e autore di un fortunato libretto dedicato ad Armida che servì a numerosi musicisti, tra cui Franz Joseph Haydn.
5. Nota dell'autore: “«La tragedia (al dir d'Aristotele, cap. VI della *Poetica*) è l'imitazione rappresentata d'una seria e grande azione, che con locuzione ornata ed atta a dilettere per mezzo della compassione e del terrore giunge a purgarci da siffatte passioni». Come la tragedia per mezzo di queste due sole passioni ci purghi dall'altre, se totalmente le distrugga o moderandole le rettifiche io non saprei ben concepirlo; e non mi pare che, per seguir Aristotele, si debba rinunciare al senso comune, né perché in un dramma manchi la compassione o il terrore, sarà questo men buono quando vi sia il soggetto ben disposto, i caratteri, la locuzione, il costume, e il giuoco delle altre passioni opportunamente e con destrezza maneggiate”.
6. Si tratta di tre opere metastasiane: *La clemenza di Tito*, *Temistocle* e *Attilio Regolo*.
7. Nota dell'autore: “Gli antichi chiamavano ‘tragedia’ il coro che si cantava in onore di Bacco ed ‘episodio’, cioè ‘aggiunta al canto’, tutta la rappresentazione, che per tanto tempo non aveva che fare col coro, e che i poeti per motivo di religione per tanto tempo conservarono”.
8. Poro è il deuteragonista dell'opera metastasiana *Alessandro nell'Indie*; Achille il protagonista dell'*Achille in Sciro*; Sesto è personaggio della *Clemenza di Tito*.
9. In verità, per quanto sia effettivamente poco pertinente allo sviluppo della trama, l'aria di Erminia, *Da quel primiero istante*, è un momento lirico di sicura efficacia.
10. Si definiva ‘aria di paragone’ quella in cui il testo metteva a paragone una situazione psicologica con un elemento concreto, per lo più un evento atmosferico, per esempio una tempesta; nella fattispecie qui si paragona il turbamento di Tancredi, prigioniero liberato da Ubaldo, a quello del naufrago che infine ritrova “il lido” che “disperò di riveder”.
11. Si tratta con tutta probabilità del *Bellerofonte* rappresentato al Teatro San Carlo nel 1778 su libretto di Giuseppe Bononcini e con musica scritta da Ignazio Platania.
12. Confesso di non aver saputo reperire il riferimento della citazione; avrei pensato che riguardasse il *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti (stampato a Livorno da Marco Coltellini nel 1763) ma in quel testo non mi pare che sia presente tale giudizio.