

MATTEO GIANNELLI

Roma

“RINALDO”: L’OPERA DI HÄNDEL ALLA SCUOLA PRIMARIA

1. INTRODUZIONE

Il *Rinaldo* (1711) consolidò definitivamente la fortuna dell’opera italiana oltre Manica, assimilando elementi tipici del teatro inglese in una messinscena ricca di “effetti speciali”; nel contempo lanciò il successo dell’allora venticinquenne Georg Friedrich Händel (1685-1759) in Inghilterra.

Più che per la sua importanza storica nella prospettiva inglese, sono soprattutto la chiarezza, l’icasticità, la relativa brevità dei “numeri” chiusi,¹ nonché la trama accattivante, a raccomandare il *Rinaldo* per introdurre gli studenti della scuola primaria al mondo del teatro d’opera. Per questo motivo, attraverso gli esempi forniti dalle scene VI e VII dell’atto I, si affronteranno diversi elementi basilari del dramma per musica settecentesco: le diverse modalità di rappresentazione in musica dei sentimenti (degli ‘affetti’, nella terminologia dell’epoca), la differenza tra recitativo e aria, l’impiego di formule musicali descrittive o naturalistiche e la forma dell’aria col da capo. A questi obiettivi si aggiungono le attività necessarie per affrontare la lettura del testo poetico dell’opera, favorendo l’approccio degli studenti sia al linguaggio utilizzato sia alle norme che regolano la versificazione.

Inoltre, il *Rinaldo* offre numerosi spunti per sviluppi interdisciplinari, che investono la fonte letteraria dell’opera, la sua ambientazione storica e il successo della vicenda di Rinaldo: dunque, rispettivamente, agganci alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1581), alla prima crociata (1096-99), e alla trattazione del tema dell’eroe sedotto dal piacere sensuale nell’arte figurativa del secolo XVIII e XIX.

In sintesi, il presente contributo si sviluppa in tre parti: nella prima, l’opera di Händel viene presentata agli insegnanti; nella seconda viene trattato il progetto, le modalità di verifica delle conoscenze maturate e le conclusioni; infine vengono dati alcuni suggerimenti per possibili sviluppi interdisciplinari.

Ringrazio il prof. Lorenzo Bianconi e la prof.ssa Giuseppina La Face per i preziosi consigli e suggerimenti che mi hanno permesso di elaborare questo percorso.

¹ «Nell’opera italiana» il ‘numero musicale’ (o ‘numero chiuso’) «rappresenta l’unità formale di base, più o meno ampia: estrapolabile rispetto a ciò che precede e a ciò che segue, ha un inizio, uno svolgimento e una conclusione», di norma, nel Settecento, inizia e termina nella stessa tonalità (L. BIANCONI - G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 199-263: 236).

2. ORIENTAMENTO E PRESENTAZIONE DELL'OPERA

Il *Rinaldo*, la prima opera di Händel data a Londra, andò in scena il 24 febbraio 1711 nel Queen's Theatre in Haymarket. Il trasferimento del «caro Sassone» nella capitale inglese non fu un frutto del caso: ebbe probabilmente le sue radici nel carnevale dell'anno prima (1709/10), quando nel teatro di S. Giovanni Grisostomo, il più lussuoso di Venezia, fu allestita la sua *Agrippina*. In Laguna, Händel incontrò varie personalità di primo piano, variamente legate alla corona inglese: Charles Montagu, duca di Manchester, ambasciatore a Venezia;² il principe Ernesto Augusto II di Hannover, fratello del futuro re Giorgio I d'Inghilterra; Johann Adolf von Kielmansegg, vicemaestro di cavalleria del principe elettore di Hannover (e più tardi del sovrano inglese).³ Questi e altri importanti aristocratici e dignitari sia tedeschi sia inglesi erano presenti a Venezia durante il Carnevale e poterono assistere all'*Agrippina*. Lì il giovane Händel venne scritturato dal duca di Hannover, il quale già nell'autunno 1710 gli concesse licenza di recarsi a Londra; fin dal 1701 si sapeva che, per volontà del Parlamento inglese, la dinastia hannoverana sarebbe prima o poi subentrata agli Stuart, alla morte della sovrana regnante, Anna, mancando discendenti diretti. Per il giovane musicista tedesco, fu un 'lancio' che ebbe poi effetti duraturi: in Inghilterra si sarebbe stabilito definitivamente, nel 1727 ottenne la cittadinanza britannica, e a Londra morì nel 1759.

A Londra Händel trovò un mondo teatrale ben diverso da quello amburghese, dove si era fatto le ossa (1703-1706), e da quello italiano, da lui conosciuto tra il 1706 e il 1710:⁴ da una parte il teatro d'opera era dominato allora dai 'pasticci' bilingui – assemblamenti di arie di svariati compositori tratte da opere diverse, adattate a un nuovo libretto e collegate da recitativi in inglese⁵ –, dall'altra da *semi-operas*, un genere ibrido, tipicamente inglese, che mescolava recitazione

² Cfr. C. A. PRICE, *1700-1710: dieci anni cruciali per il teatro in musica inglese*, in J. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di L. Bianconi, Torino, EDT, 1985, pp. 83-116: 98.

³ Cfr. L. BIANCONI, *Il "Rinaldo" di Handel: un successo programmato*, in *Rinaldo*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 1989, pp. 1247-1266: 1252; del ruolo di Kielmansegg nell'introduzione di Händel alla corte inglese, verificando anche le notizie riportate da John Mainwaring (cfr. *Memorie della vita cit.*, p. 37), parla D. BURROWS, *George Frideric Handel: collected documents*, Vol. I: 1609-1725, a cura di D. Burrows et al., Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 179-180.

⁴ Per un quadro della situazione teatrale londinese tra 1700 e 1710 si veda PRICE, *1700-1710 cit.*, pp. 83-116.

⁵ Cfr. C. A. PRICE, "voce" *Pasticcio*, in *Grove Music Online*, Oxford University, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/gmo-9781561592630-e-0000021051> (ultimo accesso a questo e agli altri link del contributo, 27.11.2021). Il termine 'pasticcio' è di origine culinaria: una pietanza fatta riutilizzando vari tagli o avanzi di carne e verdure diverse.

parlata, canto, danza, musica strumentale ed effetti scenici elaborati.⁶ Il *Rinaldo* sfruttò le caratteristiche che determinavano il successo di entrambi i generi: da un lato il virtuosismo del canto e lo stile musicale italiano alla moda – evidente dal successo di pasticci come la *Camilla* di Bononcini, che dal 1706 al 1728 totalizzò in Londra la bellezza di 104 recite –, dall’altro la spettacolarità delle *semi-operas*. Particolarmente stretto è il legame del *Rinaldo* con *The British Enchanters* (1706), una *semi-opera* dalla quale prende spunto per il forte «effettismo magico»⁷ e per diversi aspetti dell’intreccio.⁸ Per esempio, entrambi i drammi presentano un conflitto politico, entro il quale i personaggi positivi sono animati da ideali elevati, vuoi cristiani, per *Rinaldo*, vuoi nazionali, per *The British Enchanters*. Nella trama non mancano le somiglianze: in entrambi i drammi vi è una strega (Armida, Arcabon) che con la magia intrappola un eroe valoroso, ma moralmente vulnerabile (Rinaldo, Amadigi), per poi caderne ella stessa innamorata, ma non ricambiata, provocando in tal modo l’ostilità del proprio alleato (Argante, Arcalus).

Il tessuto drammatico del *Rinaldo* fu “inventato” da Aaron Hill (1685-1750), commediografo e impresario teatrale: sulla base della sua ‘selva’ (ossia di un progetto particolareggiato dell’azione), Giacomo Rossi, un insegnante d’italiano di stanza a Londra, versificò il libretto, tradotto poi in inglese dallo stesso Hill. Nel dramma, Hill fa diverse concessioni al gusto e alle convenzioni del teatro inglese: così, per esempio, la precipitosa conversione di Armida e Argante sul finire dell’opera, o ancor più l’immagine di Rinaldo come un imbellè Orfeo⁹ alla ricerca d’una sua perduta Euridice, ma comunque assai poco eroico, impacciato sia come amante sia come guerriero. Anche Torquato Tasso dipinge Rinaldo con pennellate nient’affatto idealizzanti: non è il perfetto eroe cristiano, il suo comportamento è anzi una manifestazione dell’«imperfezione dell’humana natura»;¹⁰ questa immagine viene non solo mantenuta nell’opera di Hill, Rossi e Händel, ma anche sottolineata, attraverso le vicissitudini affrontate da Rinaldo per trarre

⁶ Cfr. C. A. PRICE - L. K. STEIN, “voce” *Semi-opera*, in Grove Music Online, Oxford University, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025392>.

⁷ C. A. PRICE, *Tradizioni inglesi nel ‘Rinaldo’ di Händel*, in *Rinaldo*, programma di sala cit., pp. 1309-1326: p. 1311 (traduzione di ID. *English Traditions in Handel’s Rinaldo*, in *Händel: Tercentenary Collection*, a cura di S. Sadie e A. Hicks, Londra, Palgrave Macmillan, 1987, pp. 120-137).

⁸ L’«intreccio» è la segmentazione del dramma in unità di contenuto. Va distinto, in linea di principio, dalla *fabula*, ossia dal riordino delle unità di contenuto in successione cronologica e causale (cfr. C. SEGRE, *Narratologia e teatro*, in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-26). Nel *Rinaldo*, intreccio e *fabula* tendenzialmente coincidono.

⁹ PRICE, *Tradizioni inglesi nel ‘Rinaldo’* cit., p. 1314.

¹⁰ Così nelle parole dell’Allegoria del poema apparsa a corredo di alcune edizioni cinquecentesche della Gerusalemme liberata (ed. mod. in T. TASSO, *Gerusalemme liberata: poema eroico*, a cura di A. Solerti, II, Firenze, Barbèra, 1895, pp. 25-30: 26).

in salvo la promessa sposa Almirena. La ricerca e il salvataggio della donna amata trae origine proprio dall'inadeguatezza del protagonista, un "eroe" che si è rivelato incapace d'impedire il rapimento di Almirena per mano di Armida: da lì si diparte la catena dei successivi tentativi di salvarla, tutti peraltro fallimentari: alla fine, sarà Goffredo, il condottiero cristiano genitore di Almirena, a portare in salvo la figlia, grazie all'intervento di un mago cristiano.

Un'altra concessione al gusto inglese è lo sfoggio di spettacolarità a base di "effetti speciali": particolarmente graditi agli spettatori londinesi, ebbero un ruolo fondamentale nel successo dell'opera di Händel. A differenza dei pasticci con arie italiane in uso fino ad allora, *Rinaldo* prevedeva il ricorso a elementi naturalistici, come il rilascio di passerotti vivi in scena durante l'aria «Augelletti che cantate»,¹¹ accompagnata da un *ensemble* di flauti che sciorinano figurazioni musicali a imitazione del cinguettio degli uccelli; oppure le macchine sceniche aeree, usate per esempio nella spettacolare sortita di Armida su un carro volante trainato da draghi; i cambi di scena repentini; gli effetti luministici; le danze: tutte risorse destinate ad allettare gli spettatori.¹²

Alle convenzioni del teatro inglese – sia di parola sia in musica – Hill si accosta inserendo anche una lettura allegorico-politica del soggetto. *Rinaldo* cade in un periodo di incertezze dinastiche. Con l'*Act of Settlement* del 1701 il Parlamento inglese aveva deliberato che, una volta deceduti Guglielmo III (morì di lì a poco, nel 1702) e la futura regina Anna Stuart, in mancanza di discendenti diretti, a tutti i pretendenti cattolici (o sposati con principesse cattoliche) sarebbe stata preclusa la successione al trono.¹³ L'atto del Parlamento in pratica escludeva ogni pretesa degli Stuart – cattolici e in esilio in Francia a seguito della gloriosa rivoluzione del 1688 – sul trono d'Inghilterra: la corona sarebbe passata agli Hannover, protestanti. E così avvenne poi. All'epoca del *Rinaldo* il decesso della regina Anna – morì nel 1714 – e il passaggio del potere tra le due casate erano ancora di là da venire: il *Rinaldo* di Hill, dunque, non si schiera apertamente né

¹¹ Fu proprio l'uso di passerotti veri, che avrebbero dovuto volare liberi per il palcoscenico, ad essere oggetto di una famosa pagina satirica da parte del politico, scrittore e drammaturgo Joseph Addison (1672-1719), in un articolo dello «Spectator». In questo scritto, Addison sostiene infatti che gli allestimenti teatrali non dovrebbero mai mischiarsi con la realtà e porta l'esempio della scena di una campagna con mandrie che pascolano: sarebbe «ridicolo» dipingere sulla scenografia il paesaggio e riempire il palcoscenico di animali vivi. Oltre la critica a questo elemento, Addison cerca di screditare ulteriormente l'opera attaccando gli autori, i personaggi e gli altri "effetti speciali": tuttavia questa pubblicità negativa finì per alimentare la curiosità e l'interesse del pubblico londinese. Per l'articolo si veda J. ADDISON, *Lo spettatore*, a cura di M. Praz, Torino, Einaudi, 1943, ried. 1982, pp. 121-126.

¹² Cfr. W. DEAN - J. M. KNAPP, *Handel's operas 1704-1226*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2009, pp. 168-205: 173.

¹³ AA.VV., "voce" *Act of Settlement*, in *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica Inc., 2020, <https://www.britannica.com/event/Act-of-Settlement-Great-Britain-1701>.

con i cattolici Stuart né con i protestanti filo-hannoverani.¹⁴ In quest’ottica la trama si lascia leggere in due modi: la conquista cristiana di Gerusalemme potrebbe venir letta sia come un (utopico) ritorno degli Stuart, sia come la legittima successione al trono da parte degli Hannover.¹⁵

Riguardo alla veste musicale, col suo *Rinaldo* Händel non compose una partitura nuova di sana pianta; anzi, in un certo senso diede fondo alle esperienze da lui accumulate in Italia e al bagaglio di composizioni che s’era portato dietro. Utilizzò arie da opere e cantate, proprie e altrui, prodotte negli anni precedenti tra Firenze, Roma e Venezia. Questo procedimento di reimpiego o riciclo – i musicologi lo sussumono sotto il concetto di ‘parodia’ – viene effettuato secondo tre diverse modalità. La prima prevede che un’aria venga trapiantata pressoché *en bloc*:¹⁶ il che implica un lavoro a stretto contatto tra librettista e compositore; sarà quest’ultimo a individuare quale ‘numero’, tra quelli che ha a disposizione nel suo bagaglio, si possa collocare nella situazione drammatica prescelta senza mutarne il testo. Il secondo tipo prevede il reimpiego di un brano di musica cui però vengono applicate parole nuove (una parodia in senso etimologico): anche in questo caso è indispensabile supporre una stretta cooperazione tra Händel e il verseggiatore Rossi, al fine di selezionare brani dal contenuto affettivo comunque pertinente al diverso contesto. L’ultima modalità, la più frequente, è quella dei brani di nuova composizione che però attingono il proprio materiale – temi e motivi, incisi ritmici, spunti melodici, eccetera – da composizioni preesistenti, ricalcandone il profilo, il tono, il “gesto”: e in questo caso si sarà trattato di una scelta autonoma del compositore.¹⁷

In questo senso, sebbene non dichiarato per tale, il *Rinaldo* è anch’esso un pasticcio, come tante opere italiane date a Londra prima d’allora: un pasticcio d’autore, per così dire. Gli spettatori londinesi non erano a conoscenza delle

¹⁴ Nel corso della cosiddetta gloriosa rivoluzione, il re Giacomo II Stuart fu infine costretto ad abbandonare il paese nel gennaio del 1689; il Parlamento inglese, col Bill of Rights (1689), riconobbe come sovrani d’Inghilterra Guglielmo III d’Orange e sua moglie, Maria II Stuart, figlia di Giacomo; ma nel caso in cui i reali non avessero avuto figli, sarebbe succeduta Anna Stuart, l’altra figlia di Giacomo II. Alla morte di questo nel 1701 (nel castello di Saint-Germain-en-Laye), il figlio Giacomo Francesco Edoardo Stuart, nato nel 1688 e cresciuto in esilio, fu riconosciuto da Francia e Stato Pontificio come legittimo re d’Inghilterra. Quindi, al tempo del *Rinaldo*, non si poteva ancora dare per scontata la transizione del trono alla casata degli Hannover dopo la scomparsa della regina Anna.

¹⁵ Cfr. PRICE, *Tradizioni inglesi* cit., pp. 1321-23.

¹⁶ Cfr. BIANCONI, *Il “Rinaldo” di Händel* cit., p. 1258.

¹⁷ Per un resoconto dettagliato dei diversi tipi di parodie e delle fonti da cui le nuove arie del *Rinaldo* nascono si veda BIANCONI, *Il “Rinaldo” di Händel* cit., pp. 1258-1266, che sfrutta, riassume e aggiorna i dati forniti dallo *Händel-Handbuch, 1: Lebens- und Schaffensdaten*, a cura di S. Flesch, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke*, a cura di B. Baselt, Kassel, Bärenreiter, 1978, pp. 93-110.

musiche italiane di Händel qui ripescate; per converso, i nobili inglesi che a Venezia avevano assistito all'*Agrippina*, o che conoscevano altre sue partiture anteriori, sarebbero stati ben contenti di poter riconoscere nel nuovo lavoro delle arie che avevano nell'orecchio. La complessa ragnatela di parodie, ricicli e citazioni rimase sostanzialmente celata agli spettatori, e l'unione di convenzioni spettacolari inglesi con stilemi musicali italiani in voga portò al successo del *Rinaldo*, che il suo ideatore, Aaron Hill, nel dedicarlo alla regina Anna, proclamò come «the English Opera more splendid than her mother, the Italian».¹⁸

Il soggetto del dramma è liberamente tratto dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso, in particolare dalla celebre vicenda di Rinaldo e Armida, rimodellata con l'importante aggiunta del personaggio di Almirena. Nella prima crociata l'esercito cristiano è comandato da Goffredo di Buglione (Godefroy de Bouillon), che a Rinaldo promette la mano della figlia Almirena in caso di vittoria contro i Saraceni, capitanati da Argante, re di Gerusalemme. Questi chiede e ottiene dal condottiero cristiano tre giorni di tregua, ma durante il breve armistizio l'amante di lui, la maga Armida, rapisce Almirena, allo scopo di indebolire l'esercito degli invasori e attirare il protagonista nel proprio castello incantato per poterlo neutralizzare. Senonché la maga pagana si invaghisce perdutamente dell'eroe cristiano, il quale però la respinge, mentre dall'altra parte Argante tenta, anch'egli invano, di sedurre Almirena. I due giovani amanti vengono infine salvati da Goffredo che a quel punto, con Rinaldo di nuovo al suo fianco, può sferrare l'attacco definitivo a Gerusalemme: la città viene conquistata; ad Armida e Argante, sconfitti, non resta che convertirsi alla fede cristiana.

3. FINALITÀ GENERALI DEL PERCORSO

Questo percorso didattico vuole offrire una porta d'accesso al mondo dell'opera per studenti di classi quarta e quinta della scuola primaria.¹⁹ In

¹⁸ Cfr. A. HILL, *Lettera dedicatoria*, in *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di L. Bianconi e G. La Face Bianconi, I vol., Firenze, Olschki, 1992, pp. 77-102: 77.

¹⁹ La scelta di indirizzare il progetto a questo grado scolastico è dovuta al potenziale formativo che l'opera in musica ha in questa fascia d'età. Questo genere permette infatti di coltivare i «processi non solo affettivi, ma anche e soprattutto cognitivi e metacognitivi» (S. CANCEDDA, *Ascolto e comprensione dell'opera: due percorsi didattici per la scuola primaria*, in *Insegnare il melodramma* cit., pp. 99-144: 101) degli alunni e ne stimola lo sviluppo del pensiero riflessivo e critico. Inoltre, grazie all'interdisciplinarietà che la contraddistingue, permette di lavorare sull'alfabetizzazione non solo della musica, ma anche della lingua italiana (nel lavoro sulla poesia del libretto per esempio) e della storia, oltre ad eventuali sviluppi in campo artistico. Il raggiungimento di competenze di base in questi campi è previsto in: MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA, *Indicazioni per il curricolo per la scuola dell'infanzia e per il primo ciclo d'istruzione* (2012); citato da Annali della Pubblica Istruzione, Firenze, Le Monnier, 2012, p. 32; e disponibile *online*.

quest’ottica, vengono affrontati gli elementi musicali principali del dramma per musica del Settecento, limitatamente ad alcune scene chiave. Il percorso affronta la forma dell’aria con da capo, con particolare attenzione al contrasto tra passioni divergenti, le funzioni dei “numeri” chiusi e dei recitativi nel costruito drammatico complessivo, le diverse scritture musicali – ivi comprese quelle che puntano all’imitazione di fenomeni naturalistici –, senza con ciò trascurare le tecniche poetiche del libretto. Quindi, attraverso questo percorso sul *Rinaldo*, vengono affrontati gli aspetti principali dell’opera in musica del primo Settecento.

4. SVOLGIMENTO DEL PERCORSO

Le attività proposte si concentrano su due scene cardine dell’opera. Per affrontare questi elementi in un percorso coerente e non dispersivo sono state selezionate le scene VI e VII dell’atto I, ossia i momenti che precedono, comprendono e seguono il rapimento di Almirena da parte di Armida. Questa è la prima vera “complicazione” dell’intreccio, dopo l’esposizione dell’antefatto nella precedente sequenza di scene (atto I, scene I-V): col rapimento, la “normalità” dell’assedio di Gerusalemme – questo è il quadro scenico di partenza – si trasforma e innesca le varie vicende per il tentato salvataggio della giovane da parte di Rinaldo e di Goffredo. Quindi tutti gli avvenimenti successivi del dramma hanno origine proprio dalla scena VII.

Attraverso i ‘numeri’ presenti in queste scene sarà possibile affrontare vari aspetti tipici dell’opera settecentesca. Alcuni passaggi mostrano l’importanza che assume l’affetto della sorpresa e del conseguente stupore (la cosiddetta ‘meraviglia’) nel teatro barocco. Anche se questo percorso viene presentato in fase in progettuale, secondo la mia esperienza, questi elementi, se ben presentati e sottolineati dal docente, hanno forte presa sugli studenti;²⁰ inoltre concorsero certamente a determinare il successo del *Rinaldo*: per esempio i passerotti vivi liberati in scena durante l’aria «Augelletti che cantate», accompagnata da un ensemble di flauti che si approfondono in figurazioni musicali naturalistiche. Altre attività permettono di affrontare diversi elementi fondamentali per comprendere il linguaggio operistico settecentesco: il duetto «Scherzosi sul tuo volto» permette di presentare l’eroe eponimo in relazione con Almirena, di trattare il rapporto tra le due voci, e affrontare la forma dell’aria con da capo. Il momento del rapimento a sua volta illustra come meglio non si potrebbe la differenza tra recitativo e aria. Infine, la celebre aria «Cara sposa, amante cara», offre uno squarcio emozionante

http://www.indicazioniazionali.it/wp-content/uploads/2018/08/Indicazioni_Annali_Definitivo.pdf.

²⁰ I concetti di ‘stupore’ e ‘meraviglia’ sono stati utilizzati dallo scrivente in diversi percorsi didattici sul Barocco per le scuole primarie. La visione di architetture sontuose, oggetti riccamente decorati, affreschi illusionistici, ma anche soprattutto macchine ed “effetti speciali” del teatro barocco ha colpito e affascinato gli alunni, favorendo il loro interesse e un’immediata partecipazione agli argomenti trattati.

sull'espressione dell'interiorità dell'eroe in reazione alla situazione che sta vivendo.

4.1. Attività 1 – “Gerusalemme liberata” e “Rinaldo”

La vicenda del *Rinaldo* cattura facilmente l'attenzione, la fantasia e la curiosità dei giovani studenti, grazie ai personaggi appartenenti al mondo cavalleresco – topos ampiamente utilizzato in film, cartoni e libri per l'infanzia. Quindi, questo può essere un buon punto di partenza del percorso.

Il primo approccio si concentrerà sulla *fabula*²¹ del *Rinaldo*, ponendo anche particolare attenzione alla ‘costellazione’ dei personaggi, ossia presentandoli come un insieme coerente, legato da rapporti e affetti che però mutano nel corso del dramma;²² in questa occasione occorrerà anche presentare le diverse tipologie vocali dei singoli personaggi, ponendo particolare attenzione alle voci di Goffredo e di Rinaldo, l'una di mezzosoprano e l'altra di soprano. Sarà utile inoltre far notare come ogni situazione si collochi in un'ambientazione diversa, che rispecchia le vicende e gli affetti vissuti dai personaggi. Un lavoro puntuale sulla *fabula*, sui personaggi e sulla loro tipologia vocale, e sui luoghi dell'azione sarà particolarmente fruttuoso: questo permetterà agli studenti di comprendere la successiva scelta delle scene VI e VII.

Passaggio successivo è l'individuazione della fonte, occasione per sottolineare come il teatro d'opera non tratti di solito vicende inventate *ex novo*, bensì desunte da testi letterari o teatrali preesistenti: mito, eventi storici, poemi (come in questo caso) o drammi di parola. Da qui la presentazione della *Gerusalemme liberata* del Tasso, cui peraltro non è necessario dedicare un'approfondita trattazione: sarà sufficiente affrontare l'ossatura generica del poema e i suoi personaggi principali. Ovviamente, sarà importante concentrarsi in particolare sulle vicende che riguardano Rinaldo, l'eroe valoroso, ma fragile e vulnerabile, del fronte cristiano.²³

A conclusione di questa attività, si potrà mostrare alla classe semplicemente i due volumi per un confronto empirico dei contenuti: i venti canti, per più di mille pagine, della *Gerusalemme liberata* contro i “soli” 732 versi del libretto di

²¹ Vedi nota n. 8.

²² Cfr. BIANCONI - PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia* cit., p. 217.

²³ Le vicende che riguardano Rinaldo e Armida sono disseminate in vari canti del poema: nel IV vi è la presentazione di Armida all'arrivo nel campo cristiano; nel canto XIV la maga si innamora di Rinaldo e crea il palazzo incantato; nel canto XVI viene descritto l'amore tra i due e il rinsavimento dell'eroe, grazie all'intervento di Carlo e Ubaldo, incaricati da Goffredo di recuperare l'eroe neghittoso. La vicenda si conclude nel XX canto, dove i due si ritrovano sul campo, come nemici, nella battaglia decisiva tra cristiani e musulmani; sconfitti questi ultimi, la maga fugge in una radura per suicidarsi; ma viene fermata da Rinaldo, che le promette, in caso di conversione, di farne la sua regina: Armida acconsente e abbraccia la fede cristiana.

Rinaldo. Una comparazione che, grazie al semplice mezzo visivo, dà l’idea del grande lavoro di sintesi, riduzione e selezione, fatto dal librettista – in questo caso specifico Aaron Hill con la collaborazione di Giacomo Rossi – per ricavare, da un ampio poema eroico, un testo idoneo al teatro in musica.

In questo processo di rielaborazione, l’inserimento della figura di Almirena nel *Rinaldo* ha una particolare centralità drammaturgica e per questo il progetto propone alla classe le scene VI-VII dell’atto I: in esse è racchiuso il nodo cruciale del dramma, che dà avvio alle successive vicissitudini; il loro studio è dunque fondamentale per la comprensione dell’opera nel suo insieme.

4.2. Attività 2 – «Augelletti che cantate»²⁴

Il primo ‘numero’ che incontriamo nella nostra selezione è l’aria «Augelletti, che cantate», intonata da Almirena. Qui si può intavolare il tema della convergenza tra musica e scena, mettendo in risalto come la scrittura poetica e musicale concorrano alla creazione di un vero e proprio *locus amoenus*.²⁵ La didascalia – «Luogo di delizie con fonti, viali e numerose uccellerie in cui volano e cantano gli uccelli»²⁶ – è il punto di partenza per esaminare l’aria. Letta questa, si può proporre agli studenti di immaginare quale tipo di “sonorizzazione” convenga a un luogo simile: un andamento regolare e tranquillo per il gorgoglio della ‘fonte’, mentre per il cinguettio degli uccelli il suono acuto dei flauti, con piccole, rapide figurazioni melodiche dai ritmi in biscrome del «flageoletto» (flauto piccolo a becco) e dei due flauti. Ipotizzati questi elementi, si può passare all’ascolto dell’introduzione fino a b. 26 – prima dell’attacco del canto –, verificando così le proposte fatte e commentandole.

Prima di continuare l’ascolto, il testo²⁷ deve essere letto e commentato, sia perché a sua volta allude – stavolta dal punto di vista di chi parla, ossia di Almirena, sola in scena – all’ambiente scenico, sia perché prelude all’incontro

²⁴ Per la stesura di questo percorso sono state utilizzate: G. F. HÄNDEL, *Rinaldo* HWV 7a, I, a cura di D. R. B. Kimbell, Halle, Bärenreiter, 1993 (partitura); G. F. HÄNDEL, *Rinaldo* HWV 7a, a cura di M. Rot, Halle, Bärenreiter, 1998 (spartito per canto e pianoforte); A. HILL - G. ROSSI, *Rinaldo*, in *I libretti italiani* cit., pp. 77-102 (libretto).

²⁵ In letteratura, e nelle arti figurative, con *locus amoenus* si fa riferimento a un paesaggio naturale idealizzato e incontaminato. Luoghi così definibili possono essere individuati fin da Omero, ma è grazie alle *Bucoliche* di Virgilio che questo concetto si instaura stabilmente nella letteratura occidentale. Di regola il *locus amoenus* è connotato da attributi sia vegetali (boschetti, prati floridi, irrigati da ruscelli), sia animali (il canto degli uccelli), sia climatici (brezze soavi). Per approfondire l’argomento si veda E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1999.

²⁶ ROSSI, *Rinaldo* cit., p. 83.

²⁷ «Augelletti che cantate, | zefiretti che spirate | aure dolci intorno a me, | il mio ben, dite, dov’è?» (ROSSI, *Rinaldo* cit., p. 83).

amoroso della giovane con l'amato. Questa è un'ottima occasione per far entrare in contatto gli studenti fin dall'inizio con la lingua poetica dei libretti d'opera – caso particolarmente indicato, stante la brevità e la comprensibilità. Un primo approccio, dopo un eventuale parafrasi del discorso poetico, potrà comportare l'accertamento della misura e del ritmo dei versi, mediante il computo delle sillabe metriche e l'individuazione degli accenti. Infine, riconoscere il sistema delle rime. L'ascolto può essere ripreso da dove è stato interrotto, facendo notare come la voce si integri in perfetta omogeneità sia nell'ambiente sonoro sia in quello fisico.

L'attività può quindi essere conclusa con la visione dell'intera aria; una breve discussione potrà riassumere gli argomenti trattati e raccogliere nuove impressioni e annotazioni.

4.3. Attività 3 – «Scherzano sul tuo volto»

Con l'aria a due «Scherzano sul tuo volto» viene presentato agli alunni il protagonista dell'opera, che qui non è impegnato in eroici proclami (come era avvenuto nella prima scena dell'opera, nell'accampamento dei crociati), bensì intento ad amoreggiare con Almirena. Il rapporto musicale tra i due personaggi, qui cristallizzato in un tipico duetto d'amore, riproduce idealmente il sentimento amoroso: la relazione tra i due giovani e le loro aspettative sono rappresentate dall'interazione tra le loro voci.

Per procedere all'ascolto del duetto – di fatto un'aria a due col da capo e di macroforma ABA, al contrario di «Augelletti che cantate» che, essendo monostrofica, non presenta questa struttura – conviene proporre la prima parte A suddivisa in vari segmenti, ognuno con caratteristiche differenti:

1. bb. 1-9: preludio orchestrale;
2. bb. 10-13: Almirena e Rinaldo cantano separati, ciascuno secondato da strumenti diversi – rispettivamente l'oboe e il violino –, ma con la medesima riconoscibile melodia;
3. bb. 14-17: i due personaggi cantano insieme, ma con scritture diverse (ripetendo l'ascolto gli studenti potranno individuare la nota tenuta a vicenda dall'uno o dall'altro, e osservare che i due intonano lo stesso motivo, scambiandosene però le linee);
4. bb. 18-20: i personaggi cantano insieme, con linee melodiche parallele e simultanee;
5. bb. 21-28: Rinaldo e Almirena si completano a vicenda e si scambiano gli andamenti come al punto 3;
6. bb. 29-32: postludio orchestrale.

In questa sezione, le due voci si alternano, “rincorrono” e completano a vicenda, in un'agógica rapida (Allegro), un andamento vivace e agile a rappresentare, musicalmente, la spensieratezza dei due giovani amanti.

Per quanto riguarda la parte B, è importante mettere in evidenza che in questo caso c’è un contrasto rispetto ad A: tale divergenza conferisce una plastica evidenza alla forma del duetto, ossia alle sezioni che lo compongono (A, poi un B radicalmente divergente, poi di nuovo A).²⁸ L’agogica a questo punto muta in Poco adagio, mentre la scrittura abbandona la vivacità, l’orchestrazione e alternanza tra voci della prima sezione per adottare andamenti mesti e paralleli, dissonanze, risultanti dai ritardi²⁹ delle linee vocali, e un accompagnamento affidato al solo basso continuo.³⁰ Si potrà poi mostrare la partitura, distinguendo ed evidenziando con colori differenti, attraverso ulteriori ascolti guidati, i diversi punti già esaminati. Estrapolati questi elementi, si potrà portare l’attenzione sulla forma del ‘numero’, cioè quella dell’aria con da capo, sottolineando sia la macrostruttura tripartita sia le reiterazioni del testo che – di solito più abbondanti nella parte A che non nella B – creano ulteriori articolazioni all’interno delle singole parti. A completamento dell’attività si porterà l’attenzione sulla concordanza tra la composizione musicale e gli affetti espressi: i due personaggi si alternano, cantano in parallelo, si scambiano le linee e si completano l’un l’altro, creando un vero e proprio “abbraccio” canoro – elementi, questi, che verranno ribaltati quando, in sede di verifica, si affronterà l’altro duetto, quello tra Rinaldo e la maga Armida.

4.4. Attività 4 – Rapimento di Almirena

Il rapimento di Almirena è l’evento che dà inizio al primo nodo nel dramma. Per apprezzare la dinamicità della scena si può proiettare il video dell’intero duetto dei due innamorati, immediatamente seguito dal breve scambio di battute in recitativo e dalla ‘sinfonia’ che sonorizza il rapimento (qui il termine ‘sinfonia’

²⁸ L’aria con da capo di forma ABA, può presentare un B sia “coerente” sia “divergente”. In questo secondo caso, il contrasto con la precedente sezione viene dato in primo luogo dal testo, che esprime un affetto contrario o opposto a quello della prima parte dell’aria. Di conseguenza, la musica del B può sottolineare questo contrasto attraverso un’agogica, una tonalità, un organico o un andamento melodico differente. Per approfondire i concetti di *Kohärenz*- e *Divergenz*-Arie, ossia arie con B coerenti o divergenti, nel *Rinaldo* si veda R. KUBIK, *Händels Rinaldo. Geschichte, Werk, Wirkung*, Neuhäusen - Stuttgart, Hänssler, 1982 (in particolare il terzo paragrafo del capitolo 2).

²⁹ La ‘dissonanza’ è una nota estranea all’armonia che, prolungata dall’accordo a cui appartiene a quello che la segue, causa all’ascolto un’impressione di instabilità e asprezza.

³⁰ Il ‘basso continuo’ è una linea di accompagnamento che costituisce la parte grave della partitura. Esso non è prescritto per uno strumento specifico: può essere eseguito da uno o più strumenti vuoi monodici, come il violoncello, vuoi polifonici, come il clavicembalo, l’organo, la tiorba. Nell’eseguire il basso continuo, gli strumenti polifonici svolgono estemporaneamente, mediante accordi o arpeggi di vario tipo, l’armonia sottintesa, quale essa risulta dalla condotta delle restanti parti ed eventualmente dalla cifratura del basso.

designa null'altro che un breve episodio orchestrale). Il primo punto su cui si può portare l'attenzione è la dinamica della situazione, come risulta dal dialogo svolto in recitativo, ossia in quella tecnica di composizione e di canto che rappresenta il veicolo primario dell'azione scenica, in quanto tale opposto all'aria, alla quale compete invece l'espressione dell'interiorità. Nell'affrontare questo genere di intonazione vanno messi in luce vari fattori: l'accompagnamento, affidato ai soli strumenti del basso continuo; la riduzione del canto alla mera enunciazione sillabica del testo; l'assenza di una melodia organizzata e formalizzata e di un materiale tematico memorizzabile, ma anche di una regolarità ritmica purchessia, salvo l'obbligatorio rispetto degli accenti tonici e metrici. Dalla lettura del testo si possono rilevare le reazioni dei personaggi all'apparizione di Armida: stupore e sgomento in Almirena, contrapposti alla reazione spavalda ma inconcludente di Rinaldo, che proclama sì di voler eroicamente proteggere l'amata, ma non per questo riesce a salvarla.

A sottolineare la teatralità del momento e il sopravvento di Armida è sicuramente la musica della sinfonia che accompagna il rapimento e lo scontro tra Rinaldo e le Furie. La rapida agogica (Presto) e l'andamento impetuoso – fattori che riprendono l'aria di sortita di Armida, «Furie terribili» (atto I, scena V) – sovrastano l'eroe, il cui tentativo di proteggere l'amata risulta vano, mentre – per così dire – musicalmente trionfa la maga.

4.5. Attività 5a – «Cara sposa»

Dopo aver evidenziato con l'attività precedente come il recitativo sia adibito a svolgere e dipanare l'azione, grazie all'aria successiva, «Cara sposa, amante cara», si potranno indagare gli affetti di Rinaldo, scornato e desolato, in un momento di così forte tensione.

Prima ancora della lettura del testo e dell'ascolto dell'aria, bisognerà ragionare sul tipo di passione che il personaggio potrebbe provare in questa situazione. Per fare ciò, è importante riflettere e ipotizzare con la classe quale tipo di reazione l'eroe potrebbe avere, tenendo conto sia del suo *status* di campione dell'esercito cristiano sia di quello di innamorato. Secondo la mia esperienza in situazioni analoghe, gli alunni potrebbero optare per due sentimenti contrastanti: da una parte una passione come la rabbia, che spinge l'eroe ad andare subito in soccorso di Almirena, mentre dall'altra potrebbe venir proposta la tristezza per aver perso all'improvviso la donna amata. Non è improbabile che gli alunni propenderanno per la prima, riconoscendola come più consona alla figura "ideale" dell'eroe; tuttavia, attraverso la lettura del testo – «Cara sposa, amante cara, | dove sei? | Deh, ritorna a' pianti miei! | | Del vostr'erebo³¹ sull'ara | colla face del mio sdegno | io vi sfido, o spirti rei»³² –, si potrà dimostrare il contrario:

³¹ 'Erebo', nella mitologia greca, designa il mondo sotterraneo degli inferi, regno dei defunti.

³² ROSSI, *Rinaldo* cit., p. 84.

prima viene espressa la costernazione di Rinaldo, e soltanto in un secondo momento scatta l’impeto guerriero. I medesimi affetti li si ricercherà nella composizione musicale. Individuato lo scarto netto tra le due strofe (due terzine), che contrappone le due passioni contrastanti, si potrà riascoltare sia lo “stacco” della prima parte, sia l’intera seconda parte, per individuarne le caratteristiche (nel *melos*, nella dinamica, nella strumentazione, nell’agogica...). In questo modo si porterà l’attenzione su come la macrostruttura – la forma ABA – sia la stessa del duetto «Scherzano sul tuo volto», corrisponda cioè a quella dell’Aria col da capo con sezione B divergente. Poi, grazie a un ulteriore ascolto attento, sarà possibile individuare le numerose ripetizioni di parola nella sezione A. Visti questi elementi formali, ci si potrà calare nella scrittura dell’aria, osservando alcuni aspetti. Per esempio, le frasi del canto e quelle delle parti strumentali si concatenano in un discorso continuo, senza marcare le cadenze³³ degli strumenti, bensì eludendole con note tenute. Allo stesso modo, il personaggio attacca il suo canto nel mezzo della frase dei violini e delle viole, con solo il loro sostegno, senza quello del basso, come se a Rinaldo mancasse la «terra sotto i piedi».³⁴ In ultimo, la complessità dell’intreccio continuo sia tra le linee strumentali stesse, sia di queste con la voce, rispecchia il turbamento dell’eroe.³⁵

4.6. Attività 5b – Esplorazione della partitura (opzionale)

Se gli studenti possiedono un sia pur modico livello di lettura della musica, la scrittura di quest’aria potrà essere ulteriormente esplorata: vari elementi potranno essere dapprima individuati, discussi, segnati (per esempio mediante colori diversi), e poi ascoltati.

Per esempio, può essere ricercato il moto cromatico ascendente, presentato la prima volta dalla viola (bb. 4-7). Questo andamento, caratterizzato da sei note (Si-Do-Do#-Re-Re#-Mi), di cui ogni due una viene ribattuta mentre l’altra è singola, ha una chiara funzione formale e divide l’A dell’aria in tre parti. La prima intonazione viene fatta appunto dalla viola da battuta 4², e questa sezione comprende il preludio strumentale e la prima intonazione del testo. Sul secondo tempo di battuta 24, il basso attacca, riproponendo la medesima linea ed evidenziando così l’inizio della nuova sezione, comprendente le 34 misure successive: in queste, la voce intona più volte l’intero testo tra l’incrociarsi di violini e viola. La terza enunciazione, sempre affidata al basso, segna l’ultima suddivisione di A e prevede la reiterazione, per quattro volte, dell’invocazione della voce – «deh! Ritorna a piantar miei!» –, seguita dal postludio strumentale. Questa tripartizione di A crea una “composizione ad anello”, rispettivamente 24-34-24 battute, che

³³ La ‘cadenza’ è la formula melodico-armonica che conclude una frase musicale; per analogia con il linguaggio verbale, ha una funzione corrispondente a quella delle formule di conclusione del discorso.

³⁴ PRICE, *Tradizioni inglesi* cit., p. 1320.

³⁵ Cfr. DEAN - KNAPP, *Handel’s opera* cit., p. 177.

inserisce in una chiara forma una scrittura altrimenti “sfuggevole”, caratterizzata dall’intrecciarsi delle voci strumentali nei medesimi registri, tale da non permettere un netto riconoscimento dei ruoli delle differenti parti strumentali – i due violini e la viola spesso si scavalcano a vicenda –, l’elusione delle cadenze nelle frasi vocali e la linea melodica del canto che procede attraverso il dedalo di quelle delle parti strumentali.

La ricerca di questa figurazione permette agli alunni di lavorare sulla partitura, trovarne dei punti di riferimento che indichino la sua struttura, senza essere sopraffatti dalla moltitudine dei segni che si assiepano sulla pagina, lasciandosi guidare da chiare consegne. Si potrà quindi verificarne l’effetto all’ascolto.

5. CONCLUSIONE E VERIFICA DELL’APPRENDIMENTO

Nella fase conclusiva del percorso conviene proporre la visione delle scene VI e VII, dando così la possibilità agli alunni di ricomporre in un tutt’uno le conoscenze e gli ascolti maturati. Questa è anche un’ottima occasione per ragionare su costumi, messinscena e movimenti scenici – elementi, questi, che possono ora dar vita a ulteriori riflessioni e analisi.

Come verifica dell’apprendimento, dopo la visione delle scene proposte, si potrebbe far esaminare un’altra aria e un altro duetto sempre dal *Rinaldo*, appurando così se gli elementi affrontati sono stati compresi e interiorizzati e se è stata maturata la capacità di riconoscerli.

Potrebbe fare al caso il lamento di Almirena, «Lascia ch’io pianga» (atto II, scena IV): grazie ai vari aspetti di questo “numero” è possibile verificare diversi elementi affrontati in precedenza. In primo luogo, attraverso l’esame del testo³⁶ gli alunni potranno ricercare la misura, il ritmo e le rime dei versi, per poi individuare la passione qui espressa. Nell’ascolto questa dovrà essere ritrovata, mettendo in luce come il compositore ha riportato questo affetto in musica. Sempre attraverso l’ascolto, si potrà richiedere di individuare le ripetizioni testuali e se vi è una sezione centrale. Quest’ultima si potrà identificare con la sezione B dell’aria, riconoscibile grazie al cambio della strumentazione dell’accompagnamento (taccioni violini e viole, rimane il solo basso continuo). Verrà così individuata una forma di aria con da capo distinta da quella osservata nel duetto e poi nell’aria «Cara sposa»: qui la sezione B è bensì coerente rispetto alla sezione A, essendo omogenea quando a materiale melodico, ritmico, prosodico: in particolare, mantiene il passo costante della sarabanda, col suo modulo ternario; ed esprime comunque un affetto coerente con quello della sezione A. Non meno importanti possono essere le riflessioni sull’ambientazione in cui si colloca quest’aria: un nuovo luogo “incantato”, ma finto e malefico stavolta, in opposizione al *locus amoenus* da cui Almirena era stata strappata nell’atto I: entrambe

³⁶ «Lascia ch’io pianga | mia cruda sorte | e che sospiri | la libertà. | Il duolo infranga | queste ritorte, | de’ miei martiri | sol per pietà» (ROSSI, *Rinaldo* cit., p. 89).

queste collocazioni vanno quindi riconosciute come lo specchio di due situazioni drammatiche profondamente antitetiche.

Per quanto riguarda il duetto, l’unico altro esempio nel *Rinaldo* è quello tra il protagonista e la maga Armida: «Fermati! – No, crudel!» (atto II, scena VI). Questo può essere didatticamente interessante, perché permette di verificare non solo se gli alunni abbiano interiorizzato le modalità enunciate durante l’attività 3, ma anche se sono in grado di astrarle e riconoscerne l’esatto opposto. In «Scherzando sul tuo volto» vi era infatti completamente e condivisione delle immagini sonore, delle scritte e delle passioni tra i due personaggi; ora si assiste invece a una decisa ripulsa da parte di Rinaldo, che rigetta tanto gli affetti quanto le linee melodiche espresse dalla maga. Inoltre, grazie ad un attento ascolto, si può individuare la forma col da capo, che però non esprime alcun contrasto, né musicale né testuale, tra sezione A e B.

6. POSSIBILI SVILUPPI INTERDISCIPLINARI

I possibili sviluppi interdisciplinari riguardano la letteratura italiana, la storia medievale e le arti figurative.

Particolare attenzione meriterà *in primis* la *Gerusalemme liberata* del Tasso, non tanto per l’assunto tematico e ideale, argomento complesso per questo livello di istruzione, quanto per il ricco linguaggio immaginifico. Inoltre, i numerosi episodi secondari, che si intrecciano con la narrazione principale, sviluppano una grande quantità di temi e situazioni, con personaggi appartenenti a entrambi gli schieramenti.

Il soggetto del *Rinaldo* potrà prestarsi per un approfondimento legato alla storia, permettendo così di affrontare il periodo della prima crociata, con le sue problematiche politiche, sociali, ideologiche.

Per quanto riguarda la storia dell’arte, la vicenda amorosa di Rinaldo e Armida è stata illustrata da molti pittori, di scuole, epoche e stili diversi. Per esempio, i dipinti di Antoon van Dyck, Giambattista Tiepolo e Francesco Hayez potrebbero creare una sorta di ‘tavola tematica’, per mostrare come la raffigurazione di una medesima vicenda muti di pittore in pittore, in tecniche differenti e in contesti di fruizione diversi, pur mantenendo tratti sempre nitidamente riconoscibili.³⁷

matteo.giannelli@students.uniroma2.eu

³⁷ Le diverse modalità con cui il tema iconografico di Rinaldo e Armida è stato affrontato nella pittura del XVII e XVIII sec. vengono affrontate in G. CARERI, *La fabbrica degli affetti: la ‘Gerusalemme liberata’ dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore, 2010, pp. 127-197.