

Il viaggio del *Rinaldo* di Händel

Sabine Ehrmann-Herfort

Vice Direttrice della Sezione Storia della Musica,
Istituto Storico Germanico di Roma
ehrmann-herfort@dhi-roma.it

§ L'opera *Rinaldo*, il grande successo di Georg Friedrich Händel, venne messo in scena sei volte in tutto durante la vita del compositore, con tre rappresentazioni a Londra, due ad Amburgo e una a Napoli. Questa vicenda illustra pertanto bene la presenza dell'opera italiana in Europa all'inizio del xviii secolo. Punto di partenza è la prima rappresentazione londinese del 1711. Con essa si confronteranno poi la versione amburghese del 1715 e quella napoletana del 1718. Dallo studio di queste tre tappe si evince come nell'allestimento scenico della trama sia confluita una gran quantità di fattori legati soprattutto alla storia sociale o regionale, che erano diversi a Londra, Amburgo o Napoli. Mentre a Londra nel 1711 fu il conflitto religioso a stare in primo piano, il *Rinaldo* napoletano si trasformò in un dramma d'intrigo. Pertanto la versione napoletana non costituisce solo un modello di osmosi culturale per il primo Settecento, ma permette anche di farsi un'idea delle tradizioni teatrali e culturali locali.

§ The successful opera *Rinaldo* of Georg Friedrich Händel was executed six times during the authors lifetime: three times in London, twice in Hamburg and once in Naples. This passage of *Rinaldo* exemplarily shows the presence of the Italian opera all over Europe at the beginning of the 18th century. The present paper will compare the London debut performance from 1711 with the libretto version from Hamburg in 1715 and with that from Naples in 1718. These stations make visible how especially social and regional conditions get influence on the presentation on stage. There is an obvious difference between the performances in London, Hamburg and Naples. Different local traditions cause the form of appearance of the music theatre. While in the London version of 1711 the religious conflict is prevalent, in Naples the *Rinaldo* has changed into a drama of intrigues. So the example of the Neapolitan *Rinaldo* is not only suited as a model of cultural transfer but it also offers insights into local theatre traditions and its cultural basis.

Nell'autunno 1710 Georg Friedrich Händel, all'epoca maestro di cappella del Principe elettore di Hannover, si recò per la prima volta a Londra, dove il 24 febbraio 1711 avrebbe avuto luogo la prima rappresentazione della sua opera *Rinaldo* (HWV 7a) presso il Queen's Theatre di Haymarket. Con questa prima rappresentazione, e le repliche successive, il compositore di Halle raccolse un successo artistico e sociale strepitoso, anche se in occasione della prima alcuni critici dell'opera italiana fecero sentire la loro voce.¹ Forte era il potere d'attrazione di Londra, che proprio in quell'epoca iniziò ad affermarsi come centro mondiale e metropoli commerciale, nonché a presentarsi come capitale operistica, sicché Händel decise, durante il suo secondo soggiorno, di stabilirvisi definitivamente. Pochi anni dopo la prima londinese, il *Rinaldo* avrebbe fatto il percorso inverso rispetto a quello del suo compositore, giungendo via Amburgo (1715) anche a Napoli (1718). La sua vicenda illustra pertanto bene la presenza dell'opera italiana in Europa all'inizio del XVIII secolo. Qui di seguito vorrei ricostruire questo 'viaggio' del *Rinaldo* verso Napoli via Amburgo.

Durante la vita di Händel il *Rinaldo* venne messo in scena in tutto sei volte: tre a Londra, negli anni 1711, 1717 e 1731, due ad Amburgo, negli anni 1715 e 1723 e una a Napoli nel 1718. A Londra, Amburgo e Napoli non si rappresentava tuttavia la stessa identica opera, perché i rispettivi allestimenti erano influenzati anche da tradizioni locali assai differenti; ciò fa sì che del *Rinaldo* esistano di fatto più versioni. Infatti all'inizio del XVIII secolo in Europa lo scambio culturale tra i vari Paesi europei era assai intenso e l'opera londinese di Haymarket, con la sua colonia di artisti stranieri, era un polo importante di questo processo intereuropeo di osmosi culturale.

Mentre i cantanti, i libretti, le partiture, gli scenografi e a volte persino gli spettatori in questo periodo venivano continuamente 'importati' dall'Italia, al contrario l' 'esportazione' delle opere di Händel in Italia non era destinata ad avere un successo duraturo. Dopo le rappresentazioni napoletane di *Agrippina*² nel 1713 e di *Rinaldo* nel 1718, in Italia, a quanto sembra, non vi furono altre rappresentazioni di opere händeliane durante la vita dell'autore; per questa ragione gli allestimenti napoletani delle opere di Händel rivestono un'importanza del tutto speciale.

Oltre alle tendenze transnazionali e a una *koiné* europea nelle opere in musica di questo periodo si possono riconoscere anche una gran quantità di peculiarità nazionali e regionali. Ad esempio, anche se la musica delle

¹ Cfr. a questo proposito Händel – Die Biographie, sulla *homepage* dello Händel-Haus di Halle (<<http://www.haendelhaus.de/de/Haendel/>> consultazione del 20 ottobre 2010). Le indicazioni bibliografiche si limitano volutamente alle sole citazioni del mio testo; questo contributo è l'elaborazione scritta di una relazione da me presentata su invito di Angela Romagnoli e Andrea Sommer-Mathis al convegno *Statue, obelischi, serragli di fiere: Händel in scena tra storia e presente* (Siena, 10 ottobre 2009), da loro organizzato.

² Rappresentazioni dell'*Agrippina* di Händel si ebbero nel 1709 a Venezia, nel 1713 a Napoli e nel 1718 ad Amburgo.

rappresentazioni del *Rinaldo* di Amburgo e Napoli è considerata dispersa e la ricostruzione di queste due versioni si basa unicamente sui libretti e sulle relazioni di terzi, è proprio nel *Rinaldo* che è possibile cogliere con chiarezza il carattere di 'evento' del teatro musicale di questo periodo. Un simile procedimento era infatti prassi usuale: non si rappresentava mai sulla scena una composizione scritta e compiuta una volta per tutte, bensì un evento condizionato da parametri estetici, socioculturali, economici o persino personali, che di volta in volta poteva essere adattato velocemente alla situazione esecutiva del momento.

Nel Sei e Settecento l'opera in musica spesso serviva come strumento di legittimazione del potere e dell'auto-rappresentazione delle case regnanti attraverso la cultura. Fino a che punto questa affermazione sia calzante anche per il *Rinaldo* napoletano sarà l'oggetto della presente trattazione.

Punto di partenza sarà la prima rappresentazione londinese del 1711 con le sue particolarità. Con essa si confronteranno poi la versione del libretto amburghese del 1715 e quella napoletana del 1718. Per effettuare tale confronto, basato principalmente sugli elementi contenuti nei libretti, sembra opportuno delineare prima la trama e la struttura drammatica del libretto originario.

La versione londinese del 1711: Rinaldo contro Armida

Qual è dunque l'argomento di quest'opera? Il soggetto, assai caro alle scene teatrali dell'epoca, si rifà notoriamente alla *Gerusalemme liberata* del Tasso (1574).³ Goffredo di Buglione assedia Gerusalemme con il suo esercito cristiano, accompagnato dal fratello Eustazio e dalla figlia Almirena, promessa in sposa a Rinaldo nel caso di vittoria. Gli oppositori sono rappresentati da Argante, re di Gerusalemme, e dalla sua amata Armida, regina di Damasco, nonché maga e regina delle amazzoni. Il responso di un oracolo rivela ad Armida che solo se Rinaldo verrà ucciso ci sarà la speranza che Gerusalemme resista all'assedio. Armida agisce dunque in maniera assai abile: rapisce Almirena e in tal modo ottiene che Rinaldo dimentichi temporaneamente il suo compito ufficiale e si metta alla ricerca della sua amata per conseguire la sua felicità privata.

Rinaldo giunge al castello incantato di Armida giusto in tempo per impedire che la maga uccida Almirena. Ma si appresta il momento della decisione politica: i crociati vogliono conquistare Gerusalemme. Nello scontro che segue vince l'esercito cristiano. Rinaldo può così sposare la sua Almirena, mentre Armida e Argante si riconciliano definitivamente e si convertono al

³ Aaron Hill, promotore del progetto *Rinaldo* a Londra e direttore del Queen's Theatre, sottolineava nella sua prefazione al libretto d'opera l'interesse dei teatri d'opera in tutta Europa alla trama di Rinaldo e Armida; cfr. *The Librettos of Handel's Operas* 1989, vol. II, *Preface*, p. 8: «Non potevo scegliere un soggetto migliore della famosa storia di *Rinaldo* e *Armida*, che ha fornito opere per ogni palcoscenico e lingua in Europa».

cristianesimo. Goffredo magnanimamente dona loro la libertà. Il coro finale, nel quale si uniscono tutti i personaggi, afferma in modo un po' didascalico che la virtù sconfigge la passione.

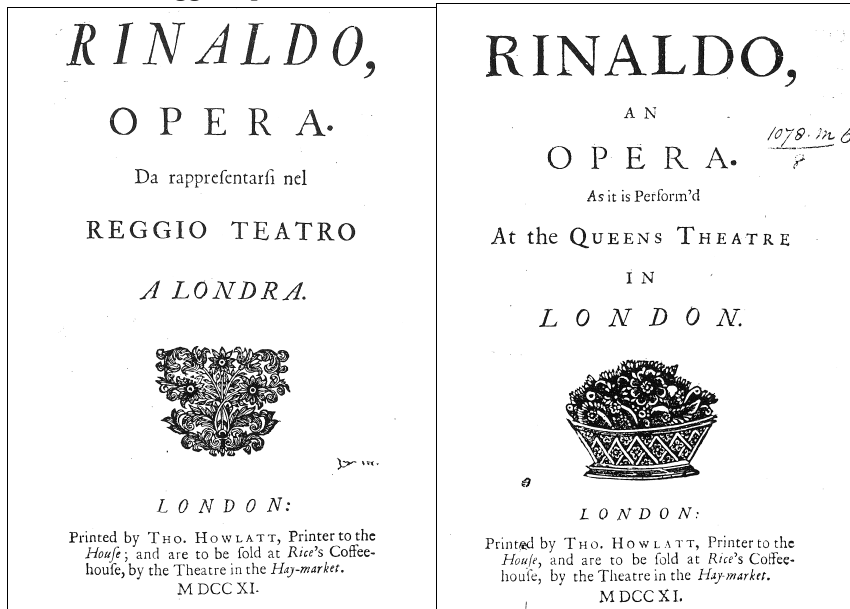


Figura 1
Rinaldo (Londra, 1711), frontespizi del libretto italiano e inglese.

<i>Personaggi.</i>	Persons Represented.
<i>Goffredo</i> , Capitano Generale dell' Armata Christiana.	M E N.
<i>Almirena</i> , sua Figlia, destinata Sposa a <i>Rinaldo</i> .	<i>Goffredo</i> , Godfrey Duke of Buloigne, General of the European Forces in the great Expedition against the Sarracens.
<i>Rinaldo</i> , Heroe del Campo, destinato Sposo ad <i>Almirena</i> .	<i>Eustacio</i> , His Brother.
<i>Eufrazio</i> , Fratello di <i>Goffredo</i> .	<i>Rinaldo</i> , A celebrated Christian Hero of the House of Este.
<i>Argante</i> , Rè di Gerusalemme, Amante d' <i>Armida</i> .	<i>Argantes</i> , King of Jerusalem, The Magician.
<i>Armida</i> Incantatrice, Regina di Damasco, Amante d' <i>Argante</i> .	<i>The Herald</i> .
<i>Mago Christiano</i> .	W O M E N.
La Musica e del Signor <i>Georgio Frederico Hendel</i> , Maestro di Capella di S. A. E. d' <i>Hanover</i> .	<i>Armida</i> , A Queen of the Amazons and a famous Enchantress, come to the Assistance of Argantes.
	<i>Almirena</i> , Daughter to Duke Godfrey.
	Mermaids, Spirits, Furies, Guards, and Attendants.
	RINALDO.

Figura 2
Rinaldo (Londra, 1711), elenco dei personaggi.

L'opera italiana si era appena affermata in Inghilterra (la prima opera interamente italiana venne rappresentata nel 1710 al Queen's Theatre a Londra),⁴ e la situazione era condizionata dalla presenza di numerose fazioni e latenti rivalità tra i fautori di questa e quelli dell'opera inglese.⁵ Il partito anti-italiano criticava l'usanza italiana dei castrati; i testi italiani ponevano inoltre molteplici problemi di comprensione. Per superare la barriera linguistica, nel caso della rappresentazione del *Rinaldo* si fece anche ricorso a una traduzione inglese contenuta nel libretto a stampa.⁶

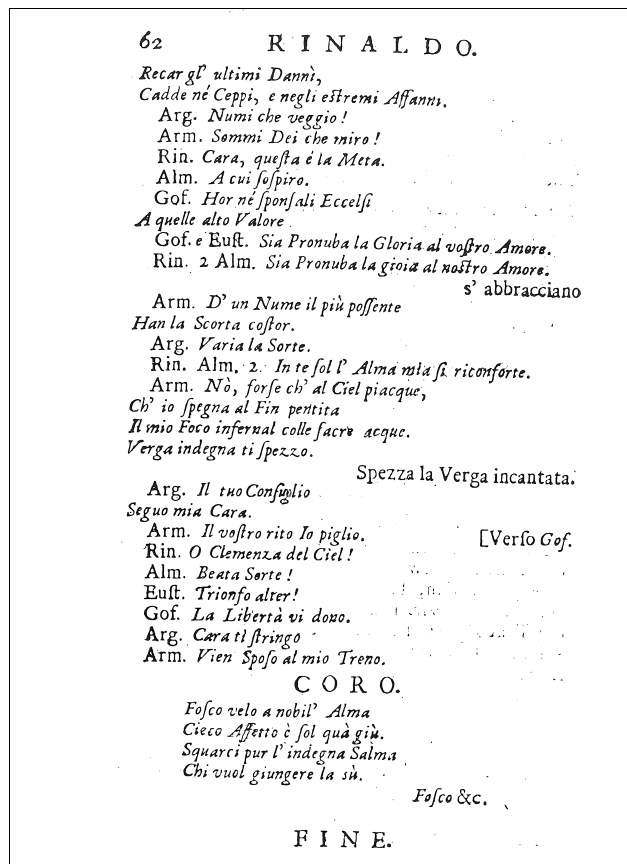


Figura 3
Rinaldo (Londra, 1711), atto terzo, scena ultima: 'la conversione'.

⁴ Francesco Mancini, *Idaspe fedele*, del 1710 (rifacimento de *Gli amanti generosi*, Napoli 1705). Il successo di *Rinaldo* l'anno successivo fu poi un passo importante verso la piena affermazione dell'opera italiana.

⁵ Cfr. in proposito anche KUBIK 1982, pp. 14 e 39-46.

⁶ A Londra la traduzione inglese era comunque di regola nei libretti dell'epoca.

Armida in aria, che canta sedendo sopra un carro tirato da due dragoni, i quali gettano dalla bocca fiamme e fumo.
Armida ed Argante

8. Aria

Presto furioso

Violino I (Oboe I, II)
Violino II
Viola
ARMIDA
Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)

14

adagio presto

Fu - rie ter - ri - bi - li,

*) Vgl./See Krit. Bericht, Einzelnachweise.

Esempio 1

La prima entrata in scena di Armida (I,5).

G. F. HÄNDEL, *Rinaldo* (HWV 7a), ed. by David R. B. Kimbell, Hallische Händel-Ausgabe II, 4/1, Kassel – Basel – London – New York – Prag, 1993, p. 51. Per gentile concessione della casa editrice Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag.

La *Zauberoper Rinaldo* offrì inoltre numerose attrazioni visive in forma di 'effetti speciali', tra cui in particolare le spettacolari entrate di Armida.

Al centro della serie delle acclamate rappresentazioni londinesi del *Rinaldo* si trova dunque il conflitto religioso e politico tra i conquistatori cristiani e i loro nemici, i saraceni. Proprio l'elemento cristiano stava a quanto pare particolarmente a cuore ad Aaron Hill, il quale ebbe un ruolo molto importante nel concepire l'opera e nel far terminare il libretto del 1711 con la conversione di Armida e Argante; era la prima volta che un atto di conversione veniva rappresentato sulla scena operistica.

La potenza nemica di Armida proviene sempre dall'etere: già nella sua prima comparsa (I,5) Armida arriva dal cielo, su un carro tirato da due draghi che sputano fuoco (vedi esempio 1); scene di questo tipo erano assai efficaci, in quanto presentavano effetti scenotecnici legati alla tradizione della semi-opera inglese (PIETSCHMANN 2009). Nel secondo atto Rinaldo giunge nel regno incantato di Armida attraverso il mare, partendo dai dintorni della Gerusalemme assediata. Pure quel regno è collocato nell'etere, benché al contempo equiparato agli inferi: la via che Rinaldo segue nel corso della ricerca di Almirena somiglia per diversi aspetti a quella del cantante mitico Orfeo che discende agli inferi per trovare Euridice.⁷ Certo, Rinaldo arriva via mare su una barca, sulla quale sale cantando. Un'altra particolarità caratterizza poi Armida e i suoi alleati: essi si professano per Macone, vale a dire per Maometto,⁸ professione che, significativamente, non verrà ripetuta alla lettera né ad Amburgo (1715), né a Napoli (1718).

Nella versione londinese del 1711 il protagonista è Rinaldo, la sua evoluzione e maturazione interiore sono al centro dell'opera (PIETSCHMANN 2009, p. 61). Rinaldo canta otto arie e due duetti, uno con Almirena, l'altro con Armida. Con Argante non c'è nessun incontro diretto. Illustrativi sono non da ultimo le aperture e le chiusure degli atti, e inoltre quelle parti, dove confluiscono i diversi 'mondi'. Goffredo ad esempio apre il primo atto con recitativo e aria (*Sovra balze scoscese e pungenti*, I,1), mentre Rinaldo lo chiude con la sua aria *Venti, turbini, prestate* (I,9) in cui invoca le forze della natura e la potenza degli dèi. A metà del primo atto (scena I,3) appare solo Argante,⁹ significativamente senza l'introduzione di un recitativo alla sua aria *Sibilar gli angui d'Aletto*, prima che nella scena I,5 entri la maga Armida stessa, invocando l'aiuto – di nuovo senza recitativo – delle sue furie.¹⁰ Nel

⁷ Cfr. pure i corrispondenti accenni di PRICE 1987.

⁸ III,6: «E sian nostri Campioni, Macone in Ciel, l'Inferno, e gli Elementi» (*The Librettos of Handel's Operas* 1989, vol. II, p. 54). Così pure nella versione del 1717. Sull'interpretazione politica cfr. PRICE 1987, pp. 130–133. Su 'Macone' cfr. BATTAGLIA 1975, p. 383, dove si legge che il termine 'Macone' – evidentemente di norma in senso spregiativo – era stato utilizzato anche da Berni, Ariosto e Tasso.

⁹ Nella versione londinese del 1711 Argante arriva dalla città «in un Carro trionfale tirato da Cavalli», mentre ad Amburgo nel 1715 esce dalla città «su un carro tirato da leoni».

¹⁰ Far iniziare la scena senza un recitativo risultava meno gradevole, cosa che in questa scena può

secondo atto Armida intriga e tenta di conquistare Rinaldo. È qui che canta due delle sue appena quattro arie in tutto. Abbandonata dai due uomini, chiude questo atto da sola e ribadisce testardamente la sua bellicosa volontà di vittoria (*Vo' far guerra, e vincer voglio*, II,10). Nel terzo atto le arie vengono inizialmente 'sospese' di fronte ai monti che incutono paura, e dove si trovano il bosco e il castello incantato di Armida. Il solo mago cristiano canta un'aria, *Andate, o forti* (III,2), per spronare gli uomini. Quando poi l'incantesimo s'infrange, il castello di Armida sprofonda. La battaglia si combatte sul palcoscenico aperto; anche questo contribuì non poco allo straordinario successo raccolto dal *Rinaldo* nel 1711 a Londra.¹¹

38. Aria
Allegro

(segue)

dipendere anche dalla comparsa di Armida, connotata negativamente. Cfr. a proposito quanto afferma Giuseppe Gaetano Salvadori in *La poetica toscana all'uso*: «Il principio delle scene si può far con l'arie, ma è meglio il recitativo, così l'aria sarà più grata» (FABBRI 1990, p. 26).

¹¹ Che i nemici musulmani non avessero nessuna possibilità di vincere fin dall'inizio, si evince anche dall'organico strumentale, dove la battaglia dell'esercito cristiano è strumentata 'con netta superiorità' (III,11: Battaglia: oboe 1+2, tromba 1-4, timpani, violino 1+2, viola, bassi). Nel libretto si suggerisce comunque: «S'attacca una Battaglia regolata, che sta in Bilancia, da una parte, e dall'altra» (*The Librettos of Handel's Operas* 1989, vol. II, p. 60).

S. Ehrmann-Herfort – Il viaggio del Rinaldo di Händel

179

4

8

Or la
soli

(segue)

180

12

trom-ba in suon fe - stan-te mi ri - chia-ma a tri - on - far, mi ri - chia-ma a tri - on -

16

far mi ri - chia-ma a tri - on - far; *tutti*

Esempio 2
Rinaldo, Aria *Or la tromba* (III,9)

G. F. HÄNDEL, *Rinaldo* (HWV 7a), ed by David R. B. Kimbell, Hallische Händel-Ausgabe II, 4/1, Kassel – Basel – London – New York – Prag, 1993, pp. 178–180. Per gentile concessione della casa editrice Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag.

La versione di Amburgo del 1715: 'Persone' e 'saraceni'

All'opera di Amburgo il *Rinaldo* di Händel fu eseguito il 27 novembre 1715, con il testo tradotto in tedesco dal poeta e teorico dell'opera Barthold Feind (1678–1721).¹² Le prove vennero dirette, a quanto pare, da Reinhard Keiser (WENZEL [1978], p. 24).



Figura 4
Rinaldo (Amburgo, 1715), frontespizio del libretto.

Come già detto, di questa versione amburghese si conserva il libretto, mentre manca la partitura.

Nelle «Brevi considerazioni preliminari» («*Kurtzen Vor-Bericht*») al libretto a stampa, Feind spiega al lettore la sua tecnica adottata per la traduzione a p. 9: «A proposito della poesia tedesca / il traduttore si è attenuto in modo quasi servile, ove necessario, a parole, metro e concetto dell'italiano,

¹² Nello «Hamburger Relations-Courier» del 22 novembre 1715 lo spettacolo è stato annunciato così: «Denen Liebhabern und Kenner der Musique / wird hiemit bekand gemacht daß künfftigen Mittwoch [27. November] eine neue Opera / genant: Rinaldo / mit allen behörigen Fleiß und Kosten soll auffgeführt werden / welche man ehemals in London mit allgemeinem Applause vorgestellt / und von Ihro Königl. Majest. in Gross-Britannien / Weltberühmten Capel-Meister / Mons. Händel in die Musique gesetzt worden» («Agli amatori e intenditori della musica / si annuncia con la presente che il prossimo mercoledì [27 novembre] una nuova opera in musica / chiamata Rinaldo / sarà messa in scena con tutta la dovuta fatica e dispendio / la quale in precedenza è stata presentata a Londra con generale applauso / e messa in musica dal sig. Händel / il direttore d'orchestra di fama mondiale / di Sua Maestà Reale in Gran Bretagna») *Händel-Handbuch* 1985, p. 68. Johann Mattheson elenca il *Rinaldo* tra le opere messe in scena nel 1715 ad Amburgo: «145. *Rinaldo*. Musica del sig. Händel. Traduzione del sig. Feind» (MATTHESON 1728, p. 189).

secondo la musica del maestro di cappella *Hendel* / affinché non andasse perduto neppure un solo tono di quel brav'uomo [...] mentre non ha fatto altro / che dare una veste tedesca al suo trovatello forestiero». ¹³

Che quel «in modo quasi servile» non fosse da intendere alla lettera, e che ad Amburgo si effettuasse qualche modifica sostanziale, si evince da una lettura del libretto in questione. Soprattutto la contrapposizione tra le due sfere di potere: l'esercito cristiano con Goffredo, Rinaldo e Almirena da una parte, l'armata dei saraceni dall'altra, adottata nella versione londinese del 1711, perde nella versione tedesca la sua efficacia e forza contrastiva. Nella versione amburghese i saraceni non si presentano affatto come avversari 'di pari dignità', come si evince già dall'indice dei nomi, dove nel libretto stampato le 'persone' (ovvero la parte cristiana) vengono contrapposte ai 'saraceni' (ovvero la parte musulmana). ¹⁴

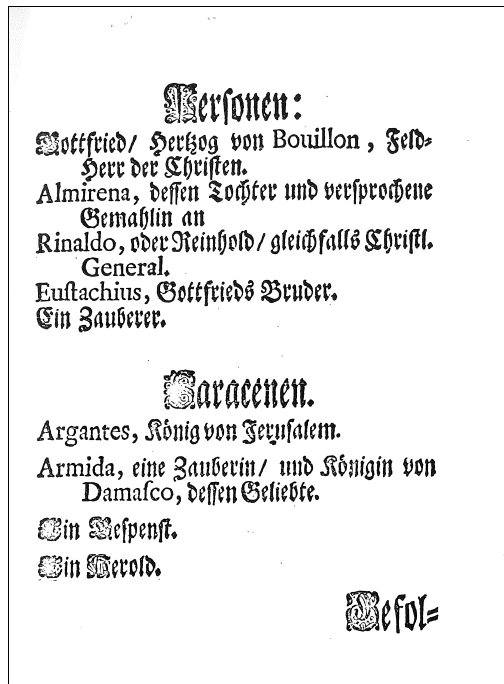


Figura 5
Rinaldo (Amburgo, 1715), libretto, elenco dei personaggi.

¹³ Si veda l'edizione in facsimile del libretto in *Die Hamburger Oper* 1980, pp. 1-45.

¹⁴ L'espressione 'saraceno' si riferisce in modo generico ai musulmani presenti, ad esempio, in Sicilia, Spagna o nella Terra Santa. In particolare nella traduzione inglese si ricorre, per la polarizzazione, al termine 'Saracens', mentre nel testo italiano si parla semplicemente di 'Nemici' (ad esempio III,11), tradotti in inglese con 'Pagans'. Nel testo tedesco del 1715 si suddivide l'indice dei nomi direttamente in 'Personen' e 'Saracenen'. Sull'immagine negativa che nella cornice della lotta ai pagani e delle crociate ci si faceva nel Medioevo dei saraceni, cfr. THORAU 1994.

Il luogo dell'azione viene descritto così: «Gli avvenimenti si svolgono a, e intorno, Gerusalemme; Escluse le magie». L'indicazione lapidaria del luogo dimostra che non si tenta nemmeno di localizzare il castello di Armida. Le azioni di lei vengono considerate magie, costituiscono un mero accessorio. L'ambiente del castello incantato di Armida è fiabesco. Per la scena II,4 ad esempio troviamo la seguente disposizione: «Passeggiano nel giardino, dove girano parecchi uomini trasformati in animali».¹⁵

L'Armida amburghese appare molto meno minacciosa di quella londinese. Fin dall'inizio si sminuisce la rispettabilità del suo amante Argante,¹⁶ e le furie di Armida si riducono a 'spauracchi'.¹⁷ Molti concetti, tratti dalla mitologia greca degli inferi, nella versione amburghese si trovano del resto trasformati in concetti cristiani. Mentre Goffredo nel 1711 a Londra abbozza due teatri di guerra per il partito cristiano («Vinto il Furor d'Inferno / Il Terreno Furor vincer ne resta» *The Libretto of Handel's Operas* 1989, II, p. 62), ad Amburgo si attenua sensibilmente almeno il «Furor d'Inferno». Alla fine del secondo atto l'Armida del 1711 annuncia poi lotte, sdegno e vendetta come ulteriore programma, invocando i suoi dei («saran meco i stessi Dei»); tutto ciò diventa «uomini e spettri» nel 1715 (*The Librettos of Handel's Operas* 1989, II, p. 35). Ad Amburgo si toglie inoltre agli stessi rapporti amorosi dei protagonisti parte della loro forza affettiva, frenandone maggiormente l'espressione.¹⁸ E mentre nella versione di Londra si distinguono chiaramente le diverse sfere, i cristiani da un lato, i musulmani dall'altro, ad Amburgo si tende piuttosto ad appianare i contrasti religiosi. L'invocazione degli dèi e degli elementi da parte dell'Armida londinese «E sian nostri Campioni, Macone il Ciel, l'Inferno, e gli Elementi», ad esempio, si trasforma quattro anni dopo in «E cielo, inferno e terra, aiutateci nella contesa per danneggiare i nostri nemici». Che nella versione di Amburgo sia la sfera cristiana a stare in primo piano, si evince del resto dalla scelta di singole espressioni, quando il «Piedi del Monte» (1711) si sostituisce nel 1715 con «ai piedi del monte degli olivi». La versione amburghese intende attribuire ad Argante e Armida evidentemente delle sembianze esotiche. Argante qui non entra in scena con cavalli (come a Londra), ma con leoni, animali ben più esotici. Complessivamente si delinea nella versione amburghese il tentativo di far rientrare la narrazione in una prospettiva decisamente cristiana.

¹⁵ *Die Hamburger Oper* 1980, p. 28: «Sie spazieren im Garten, in welchem allerhand in Thiere verwandelte Menschen gehen».

¹⁶ «Stavolta implori clemenza in questo luogo, che ti verrà pure accordata, ma che al contempo ti priva della tua gloria».

¹⁷ Cfr. I,7 (*Die Hamburger Oper* 1980, p. 19).

¹⁸ «Anch'io Rinaldo amai» (*The Librettos of Handel's Operas* 1989, vol. II, p. 64); «Fand ich mich auch gebunden» (*Die Hamburger Oper* 1980, p. 40).

<p>62 RINALDO.</p> <p><i>Recar gl' ultimi Danni, Caddo né Ceppi, e negli estremi Affanni.</i> Arg. Numi che veggio! Arm. Sommi Dei che miro! Rin. Cara, questa è la Meta. Alm. A cui sospiro. Gof. Hor né sponfali Eccelsi A quelle alto Valore. Gof. e Buft. <i>Sia Pronuba la Gloria al vostro Amore.</i> Rin. 2 Alm. <i>Sia Pronuba la gioia al nostro Amore.</i> s' abbracciano</p> <p>Arm. D' un Nume il più possente Han la Scorta castor. Arg. Varia la Sorte. Rin. Alm. 2. <i>In te sol l' Alma mia si riconforte.</i> Arm. No, forse ch' al Ciel piacque, Ch' io spegna al Fin pentita Il mio Foco infernal colle sacre acque. Verga indegna ti spezzo.</p> <p style="text-align: right;">Spezza la Verga incantata.</p> <p>Arg. Il tuo Consiglio Seguo mia Cara. Arm. Il vostro rito Io piglio. [Verfo Gof. Rin. O Clemenza del Ciel! Alm. Beata Sorte! Eust. Trionfo alter! Gof. La Libertà vi dono. Arg. Cara ti stringo Arm. Vien Speso al mio Treno.</p> <p style="text-align: center;">C O R O.</p> <p><i>Fosco velo a nobil' Alma Cieco Affetto è sol quà giù. Squarci pur l' indegna Salma Chi vuol giungere la su.</i> Fosco &c.</p> <p style="text-align: center;">F I N E.</p>	<p>In Bande fiel / und ihr verlangt Friedel Arg. Was muß ich sehen! Arm. Ach / was ist geschehen! Rin. Dies war mein Entzweck / Schluß. Alm. Den ich suchte. Goff. By cur: in Hochzeit-Kerzen / Ihr angenehme Herzen / Goff. Eust. a 2. Soll euch die Ehre vor den Schemel führen. Rin. Alm. 2. Soll uns die Wenne vor den Schemel führen. (Es umarmen sich.)</p> <p>Arm. Ihr dieß muß regieren / Ist mei ein stärke Herr. Arg. Das Glück wandert. Rin. Alm. Du kauft mein Herz allein alleine haben. Arm. Dem Himmel sey gedanket / Daß ich / nach großer Neue Von meiner Zauberkunst mich ihm ist wepfe! Hinweg / hinweg / Verfluchte! (Wißt die Zauber-Kunst weg.)</p> <p>Arg. Du seht mich gleichfalls zum Geschickten haben. Ich will zu euch mich lösen. Arm. O himmlisches Geschick! Alm. O selges Glück! Rin. O großer Sieg! Goff. Seht wieder sey jurückt. Eust. Dich muß ich küssen. Arg. Komm / meine Trohnes zu genießin! Arm.</p> <p style="text-align: center;">Schluß, Aria.</p> <p>Coro. Fosco velo a nobil Alma Der blinde Trieb ist Cieco affetto è sol quà giù, einer edlen Seelen hier Squarci pur l' indegna Salma, nieder nur ein trüber Chi vuol giungere la su, Tübel. Derjenige / so Fosco &c., durch denselbigen drin- gen / und sich über den- selben erheben wil / muß das niedrige Joch des Gletsches abwerffen.</p> <p style="text-align: center;">S N S S</p>
--	--

Figura 6
Rinaldo (Londra, 1711 e Amburgo, 1715), confronto fra libretti: la 'conversione'.¹⁹

L'allestimento napoletano del 1718: la gelosia, l'amore, lo sdegno

Nel complesso la versione napoletana è più colorita, variegata e vivace delle due versioni presentate a Londra e ad Amburgo. Questo spiega già di per sé la maggiore lunghezza del *Rinaldo* napoletano: l'iniziale numero di 32 scene, 7 quadri, 31 arie, 3 duetti e un coro, di cui consta la versione di Londra, arriva a 39 scene, 10 quadri, 7 duetti, 1 quartetto e un coro finale nel 1718 a Napoli. Il cambiamento più incisivo, effettuato nella versione napoletana del 1718, consiste nell'inserimento di alcune scene comiche, rappresentate dai due servitori Lesbina e Nesso. Era uso corrente a Napoli inserire tali scene nel Dramma per musica (MATTEI 2009).

¹⁹ Ad Amburgo la conversione viene appena accennata: «Grazie al cielo / che io, dopo tanto pentimento / dalla mia arte magica mi voto ora a lui! / Via, via, dannata!» (*Die Hamburger Oper* 1980, p. 45).

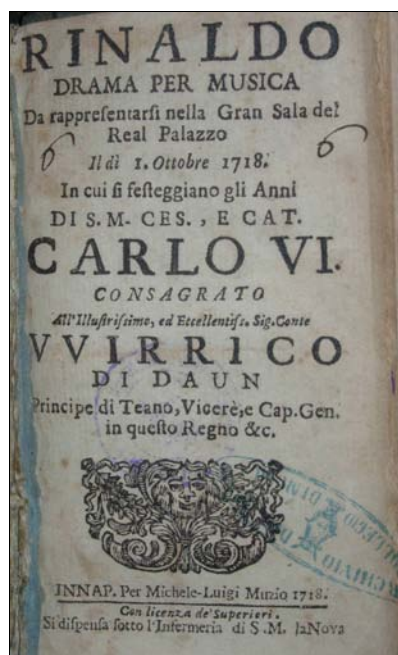


Figura 7
Rinaldo (Napoli, 1718), frontespizio del libretto (I-Nc, Rari 10.7.20/6):
Con il gentile permesso del Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella, Napoli,
Biblioteca.

Nel libretto esse vengono contrassegnate dal simbolo di paragrafo (§); si tratta di una procedura consueta, come lo stampatore del libretto spiega nella sua prefazione ai lettori,²⁰ aggiungendo che la musica per le scene buffe è stata composta da Leonardo Leo. Le scene buffe, eseguite dai due servitori, sono collocate alla fine del primo atto, alla fine del secondo atto, nell'ottava scena del terzo atto, e come scena d'ensemble nel terzo atto prima della rappresentazione della battaglia.²¹

Il 'trasloco' del *Rinaldo* da Londra a Napoli si deve probabilmente al castrato Nicola Grimaldi, detto Nicolini (Napoli 1673 - Napoli 1732), uno dei cantanti più celebri del tempo, che visse tra Londra, Venezia, Napoli e il resto d'Europa. Nicolini aveva cantato la parte di Rinaldo a Londra nel 1711 e nel 1717, contribuendo in misura decisiva al successo dell'opera e favorendo non ultimo un buon inizio della carriera di Händel in Inghilterra. Quando fece ritorno nella sua città natale nel 1717/1718, Nicolini — che aveva grandi qualità

²⁰ Un esemplare del libretto dell'opera è conservato presso il Conservatorio di S. Pietro a Majella a Napoli.

²¹ Certo, dal punto di vista drammaturgico queste scene non sono proprio 'necessarie'. L'entrata in scena di Nesso in 1,6 ad esempio è superflua nell'ottica drammaturgica, ma inserisce un elemento comico nella trama (seria). Nel terzo atto essi 'commentano' a modo loro la visione della vittoria da parte di Rinaldo.

di cantante e ancora più grandi qualità d'attore – portò con sé la partitura del *Rinaldo*, probabilmente sia nella versione del 1711 che in quella del 1717.

L'allestimento napoletano del *Rinaldo* è strettamente legato alla prassi esecutiva locale. Il 1° ottobre, per il genetliaco dell'Imperatore d'Austria Carlo VI, si eseguiva sempre a Napoli un'opera nella sala grande del Palazzo Reale, davanti a un pubblico d'invitati; pochi giorni dopo l'opera veniva riproposta nel Teatro S. Bartolomeo per il pubblico pagante.

Gli *Avvisi di Napoli* danno notizie di almeno quattro rappresentazioni al San Bartolomeo: il 27 e 28 ottobre e poi ancora il 19 e 20 novembre; in questa occasione specifica un ruolo nell'inserimento dell'opera nel cartellone del teatro pubblico potrebbe essere stato giocato anche dal musicofilo ammiraglio inglese George Byng.²²

Questi omaggi di compleanno contenevano anche allusioni all'attualità politica; i protagonisti delle opere venivano spesso identificati con i sovrani a cui la composizione era dedicata, e in più occasioni i personaggi principali delle opere venivano chiamati in causa per legittimare determinate costellazioni politiche. Nel caso del *Rinaldo* napoletano le significative differenze con la versione londinese derivano da questo; l'azione si adegua alla situazione politica del tempo, e si aggiunge un prologo iniziale, come si era soliti fare nel caso delle rappresentazioni per il compleanno dell'imperatore.

Nel prologo del *Rinaldo* (figura 8) compaiono la Vittoria e la nobiltà asburgica, con cui si fa riferimento alla vittoria di Carlo VI sui turchi. Infatti il 21 luglio 1718, poco prima della rappresentazione del *Rinaldo*, l'imperatore aveva firmato la pace di Passarowitz con i turchi, con la quale si ratificavano le conquiste territoriali austriache e si poneva fine ad ulteriori espansioni territoriali ottomane in Europa.

La situazione politica contemporanea lascia una chiara impronta nella versione napoletana del *Rinaldo*. Il prologo encomiastico, che viene pronunciato dalla Vittoria, loda i successi politici di Carlo VI e allo stesso tempo stabilisce un legame forte tra la trama dell'opera e il personaggio di Goffredo. L'eventuale identificazione di Goffredo con Carlo VI potrebbe anche spiegare perché nel 1718 il personaggio acquisti maggiore importanza rispetto al 1711; anche se canta un'aria in meno, infatti, per due volte nella versione di Napoli Goffredo chiude un quadro del primo atto con una scena solistica (I,4 e I,9).

²² Cfr. MAGAUDDA – COSTANTINI (2009), Appendice, pp. 309-310 e note 936 e 938.

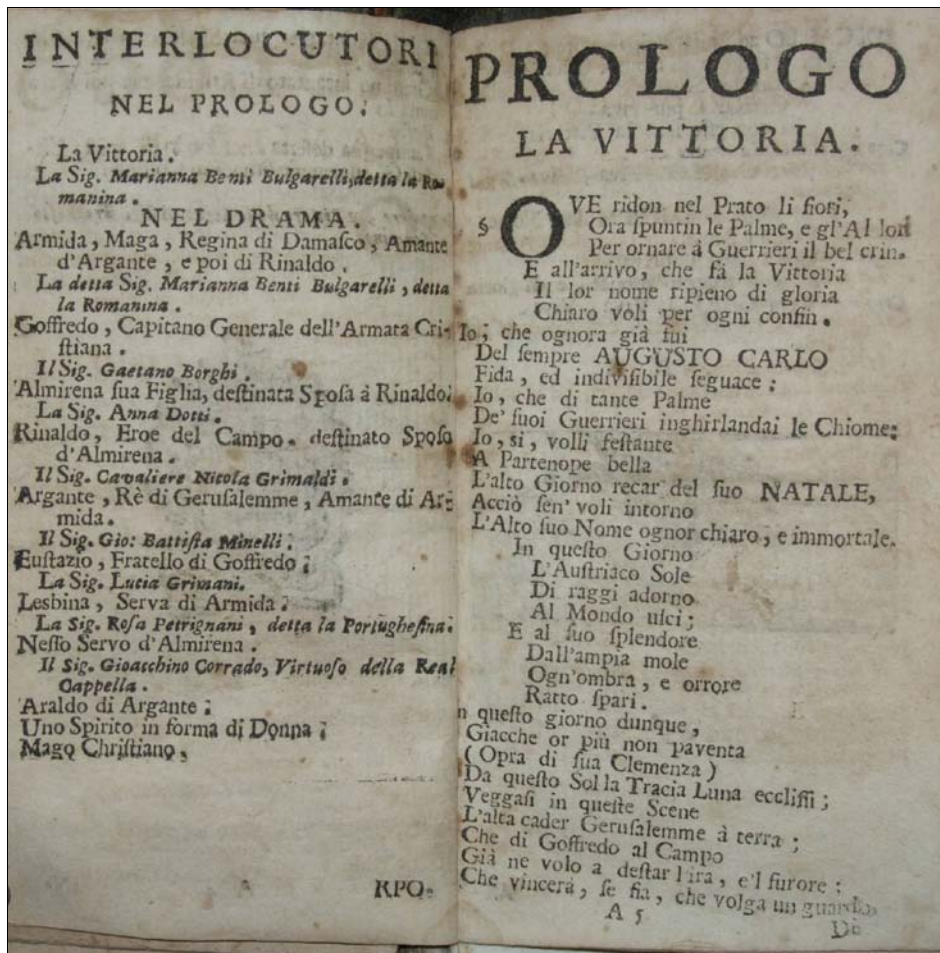


Figura 8
Rinaldo (Napoli, 1718), Prologo: la Vittoria.

Philomusica on-line 10 (2011)

Scena Londra 1711	Overture			Scena Napoli 1718
	Atto primo	Atto secondo	Atto terzo	
1	1. Città di Gerusalemme Goffredo: Aria <i>Souza balze</i>	Gran Mare placido 5. Seno di mare placido	7. Horrida Montagna - Castello incantato - Spelonca del mago	1
2		Scena 1 nel 1718	Mago: Aria <i>Andate, o forti manca nel 1718</i>	2
3	Argante esce della Città Argante: Aria <i>Sibillar gli angui d'Aletto manca nel 1718</i>	2 Sirene: Aria <i>Il vostro maggio</i> Rinaldo: Aria <i>Il Tricerbero umiliato manca nel 1718</i> Scena 2+3 nel 1718	Giardino d'Armida 8. Giardino incantato di Armida	3
4	Goffredo solo Goffredo: Aria <i>Souza balze</i>	Giardino delizioso nel Palazzo incantato 6. <i>Loage delizioso nel Palazzo incantato d'Armida</i> Almirena: Aria <i>Lascia ch'io pianga manca nel 1718, cfr. III, 4</i> Scena 6 nel 1718 Argante: Aria <i>Nave son</i>	9. Bosco Armida, 'Lamento': <i>Misera! aimè! che miro?</i>	4
				5
				6
			Rinaldo: Aria <i>Lascia ch'io resti</i>	2
5	2. Bosco con un carro, che viene per aria con Armida, e Lesbina Armida in Aria Lesbina Armida: Aria <i>Furie terribili</i>	Scena 7 nel 1718	Lesbina, e Nesso Lesbina: Aria Nesso: Aria Duetto	8
6	Luogo di Delizie con Fonti, Viali, ed Vccelliere, in cui volano, e cantano gli Uccelli 3. <i>Luogo di Delizie</i> Nesso Almirena: Aria <i>Augelletti, che cantate</i>	Scena 8 nel 1718	Arm. E sian nostri campioni, Macone in ciel, l'inferno, e gli elementi <i>Istrumenti militari, uscire della città l'Armata manca nel 1718</i>	
7	[rapimento d'Almirena] Rinaldo: Aria <i>Cara sposa</i>	Armida si cangia in Almirena manca nel 1718		9
8		Armida nella sua propria forma Scena 9 nel 1718	10. Campagna deserta, nel fondo di cui la Città di Gerusalemme situata in Collina	9
9	Rinaldo solo Rinaldo: Aria <i>Venti, turbini, prestate</i> Goffredo solo Goffredo: Aria <i>Se in te sol regna il mio amore</i>	Armida riprenda la Forma d'Almirena, poi viene Argante Scena 10 nel 1718	Stromenti militari di Christiani Rinaldo: Aria <i>Hor la tromba</i>	10
			Nesso, e Lesbina Duetto: <i>Io non temo, ma tremo</i>	11
10	4. Giardino corto Armida, e poi Rinaldo [incomincia l'intrigo]	Armida: Aria <i>Vo' far guerra, e vincer voglio manca nel 1718</i>	Argante esce colla sua armata, che dispone in Ordine di Battaglia 1718: con suoni alla Turca	12
11	Nesso, e poi Lesbina Nesso: Aria <i>Quelle pupille</i> Lesbina: Aria <i>Mi fan pur ridere</i> Duetto Lesbina, Nesso	Almirena, Armida, Rinaldo, Argante Quartetto: <i>Rendimi al caro sposo</i>	Esce Goffredo con tutta la sua armata, e l'ordina per dar Battaglia Battaglia	13
12		Nesso, e Lesbina Lesbina: Aria <i>Non dir, non dir così</i> Nesso: Aria <i>Care luci</i> Duetto: <i>Il cor mi dice, vè</i>		
13			Coro: <i>Vinto è sol dalla virtù</i>	
			Armida: <i>Crudelissime stelle</i>	14
				15
			Armida: Aria <i>Perfidi, invan tentate</i> Coro: <i>Fido amore alle nostr'alme</i>	16

Legenda:
Sottolineato = scene nel Libretto di Napoli (1718)
Sfumatatura grigia = scene buffe nel Libretto di Napoli (1718)

Figura 9
Sguardo generale sulle versioni di Londra (1711) e di Napoli (1718).

Nel libretto napoletano ci sono, rispetto al 1711, inoltre altre aggiunte che, dato il loro tono propagandistico, rivelano anch'esse un significato politico. A Napoli Goffredo agisce infine in maniera più consapevole e decisa rispetto alla stesura londinese, e Argante non lo chiama «tiranno» – come accadeva a Londra – bensì sempre rispettosamente per nome. Oltre a ciò Goffredo è rappresentato come un padre premuroso, che si preoccupa della sorte dell'amata figlia Almirena: tutto ciò rivela una lettura della vicenda che induce a identificare il condottiero crociato Goffredo con l'imperatore della casa d'Asburgo.

Nella versione napoletana risulta poi assai chiaro uno spostamento dell'accento sul conflitto con gli infedeli. Alcuni ulteriori indizi lo illustrano: i saraceni ad esempio diventano turchi nel 1718, mentre vi è una presa di posizione ancora più netta a favore dell'esercito cristiano.



Figura 10

Rinaldo III,13 (Napoli, 1718 = III,11 Londra, 1711): la 'battaglia'.

Se nel 1711 a Londra al momento dell'avvio della battaglia si leggeva ancora la didascalica «S'attacca una battaglia regolata, che sta in bilancia da una parte e dall'altra», nel 1718 questo iniziale equilibrio tra i due schieramenti non esiste più. L'esercito cristiano è in vantaggio fin da subito.

Parimenti qualsiasi altra connotazione positiva dell'Oriente sembra costituire un elemento di disturbo. Il passo della parte di Goffredo «Quando là in Oriente / Febo risorge ad indorare il Mondo» (III,4) ad esempio viene cancellato senza essere sostituito.

Anche in didascalie così modeste è dunque avvertibile uno spostamento d'accento nell'interpretazione della vicenda e delle finalità politiche della rappresentazione; un altro esempio è dato dall'epiteto di 'barbara', rivolto ad Armida, in cui s'esprime chiaramente una forma di disprezzo.

Amore, gelosia, intrigo

Oltre alla politica del tempo sono le passioni dei protagonisti (si veda l'elenco riprodotto nella figura 8) a svolgere un ruolo chiave nella versione napoletana.

Ad esempio Armida nel libretto napoletano viene messa in cima alla lista degli «interlocutori» ed è descritta come «Regina di Damasco, Amante d'Argante, e poi di Rinaldo». Rispetto a quella di Londra nella versione di Napoli il conflitto amoroso svolge un ruolo in genere assai maggiore. Il legame di Rinaldo e Almirena nel 1718 viene minacciato da Armida e da Argante. Infatti anche Argante ora è combattuto tra Almirena (II,5) e Armida (II,6). Per questa ragione nel 1718 possono essere eliminate le scene della metamorfosi di Armida, poiché Argante ama veramente Almirena di un amore che, diversamente dal 1711, non ha bisogno di essere alimentato dagli incantesimi di Armida. Rinaldo, che è l'unico a rimanere costante nei suoi sentimenti d'amore, arde di gelosia, ma allo stesso tempo viene perseguitato da Armida, innamorata di lui. Questa nuova situazione della vicenda che incontriamo nella versione di Napoli inizia già alla fine del primo atto, in cui il quarto quadro (*Giardino corto*) introduce una scena con Armida che cerca di sedurre Rinaldo, culminante in un duetto dei due personaggi (*Rendi la cara sposa*).

Nella penultima scena del secondo atto della versione di Napoli Armida, Almirena, Rinaldo e Argante si ritrovano in un quartetto aggiunto per l'occasione (*Rendimi al caro Sposo*). Tutti parlano per conto proprio, come è frequente nella commedia per musica dell'epoca. Armida riassume però la situazione espressiva di questo quartetto: «La gelosia, l'amore, / lo sdegno accende il core, / E ancor, che far non so».

Al contrario a Napoli il sottofondo ideologico che costituiva la base dell'opera nel 1711, vale a dire il conflitto religioso, sembra venire minimizzato mentre, come si è già detto, l'accento si sposta sulla lotta contro i turchi. Nella versione napoletana si cercheranno invano le invocazioni a Maometto (Macone). Laddove la versione londinese mirava all'accordo tra tutti i personaggi e alla conversione dei due musulmani, che già ad Amburgo era solo accennata, nel 1718 a Napoli la conversione viene eliminata del tutto, come del resto avverrà anche nell'ultima versione londinese del 1731.

Alla fine del terzo atto nella versione di Napoli Armida e Argante vengono condotti in catene e derisi dagli astanti. L'ultima aria del brano nella versione

del 1718 viene affidata ad Armida con *Perfidi, invan tentate*, che ancora una volta consente alla tragica figura di Armida di assumere un ruolo di protagonista. A Napoli il *Rinaldo* termina con l'eroe eponimo e Almirena che cantano il loro amore, mentre l'ensemble finale rafforza ancora una volta l'eterna forza dell'amore fedele, terminando con uno dei concetti chiave che caratterizzano la versione napoletana: l'*amore*.

Da questo punto di vista la versione di Napoli espone assai meno una filosofia di vita globale rispetto alla precedente versione londinese e mostra in misura assai maggiore singoli personaggi in balia delle proprie passioni.

Scene buffe

Un'altra caratteristica locale del *Rinaldo* del 1718 è l'aggiunta delle scene buffe. Nella versione napoletana Armida è accompagnata dalla serva Lesbina, Almirena invece ha al suo fianco il servo Nesso; con questi ruoli il dramma umano dei 'grandi' si riflette sui servitori, che lo riproducono in modo speculare.

Lesbina e Nesso nel primo atto vengono presentati come servitori delle rispettive padrone, e successivamente – senza alcun legame con l'azione dell'opera – compaiono sia alla fine del primo sia alla fine del secondo atto in quelli che sembrano due intermezzi. Viene inoltre inserita una loro scena anche dopo l'ultima aria di Rinaldo nel terzo atto *Or la tromba in suon festante* e subito prima della decisione degli eserciti turco e cristiano di affrontarsi sul campo. Si tratta di un duetto della coppia di servitori Lesbina e Nesso: «N.: *Io non temo, ma tremo. L.: Perche?»* (III,11). In questo caso l'introduzione della nuova scena sembra particolarmente colorita, in quanto la battaglia che sta per iniziare tra i due eserciti viene per così dire commentata in modo scherzoso e 'dal basso'. Scene comiche di questo genere erano assai diffuse nelle opere serie napoletane del tempo come inserti separati, e spesso fanno l'effetto di un corpo estraneo all'interno dell'opera, avendo sovente un legame assai tenue con la vicenda principale. Napoli in ogni caso intorno al 1720 era divenuto il centro di produzione principale di questo genere di inserti comici nel contesto di un'opera seria.

Le scene comiche nel *Rinaldo*, con solo due personaggi e probabilmente una scenografia quanto mai semplice, corrispondono al tipico organico degli intermezzi napoletani. Nel caso del *Rinaldo* è particolarmente significativo che la versione del 1718 venisse diretta e rielaborata musicalmente da Leonardo Leo. A Leo, che era uno dei maestri della commedia per musica napoletana, e al suo collaboratore Nicola Serino, l'impresario del Teatro S. Bartolomeo, si devono probabilmente i cambiamenti rispetto alla versione londinese, tra cui l'introduzione nel libretto della tipica coppia di servitori, Lesbina e Nesso.

Le scene con i due personaggi umili, che di regola si esplicano nella tipica successione di due arie e un duetto, sono indicate coerentemente nel libretto come delle aggiunte e, come già detto, vengono marcate dal segno di paragrafo

§ (figura 12); altre aggiunte, che pure si trovano qua e là nel libretto napoletano, non sono segnalate in maniera così rigorosa. Il basso Gioacchino Corrado, che cantò la parte di Nesso a Napoli, era uno specialista assoluto di questo repertorio.



Figura 11
Rinaldo (Napoli, 1718), scena aggiunta con 'S'.

Nicola Grimaldi, detto Nicolini

Come si è detto poc'anzi, fu il castrato Nicola Grimaldi, detto Nicolini, a portare a Napoli la partitura del *Rinaldo*, dopo aver partecipato egli stesso a due produzioni dell'opera nei panni dell'eroe eponimo. Probabilmente Nicolini conosceva il *Rinaldo* di Händel come nessun altro cantante. Sicuramente prese parte a Napoli alla rielaborazione del libretto e all'allestimento scenico dell'opera. Del resto per lui si trattava di giocare in casa; adattò dunque la parte di Rinaldo alle proprie esigenze, in modo da conquistare quanto più possibile il pubblico. Prese così dalla parte originale cinque arie, oltre ad 'appropriarsi' di altre due arie molto note degli altri protagonisti, ovvero quella di Goffredo *Mio cor, che mi sai dir* e quella

famosissima di Almirena *Lascia, ch'io pianga*, quest'ultima ovviamente con un testo modificato.²³ Il fatto che Nicolini abbia inoltre ommesso altre tre arie di Rinaldo della versione del 1711 può essere dipeso dalle complesse colorature in esse contenute, che forse non risultavano (più) favorevoli alla sua voce; i contemporanei del resto ammiravano in lui soprattutto le sue qualità drammatiche.

Conclusioni

Dall'esempio del *Rinaldo* di Händel si evince che nell'allestimento scenico della trama confluiscono una gran quantità di fattori 'extramusicali', legati ad esempio alla storia sociale o regionale, che erano diversi a Londra, Amburgo o Napoli. Forti tradizioni locali condizionavano infatti il panorama delle forme in cui si attuava in quell'epoca il teatro musicale.²⁴ La varietà delle concezioni relativa all'opera lirica si rispecchia non ultimo nei diversi nomi di genere. A Londra il *Rinaldo* si chiama «Opera», ad Amburgo «Musicalisches Schauspiel» [Spettacolo musicale] e a Napoli «Dramma per musica».²⁵

Mentre nel 1711 il conflitto religioso è in primo piano, il *Rinaldo* napoletano è divenuto un dramma basato sull'intrigo: nel 1718 compaiono soprattutto personaggi che agiscono in virtù delle proprie passioni, mentre i protagonisti del 1711 hanno alle spalle i rispettivi eserciti. Nella versione di Napoli il ruolo di Armida assume ulteriore dinamica nello svolgimento drammaturgico, in quanto è proprio lei a suscitare fortemente la gelosia di Rinaldo,²⁶ e a lei spetta per così dire anche l'ultima parola, quando canta *Perfidi, invan tentate* (III,15), l'ultima aria del dramma per musica, prima di essere condotta in carcere insieme ad Argante. Nei tre atti napoletani sono numerosi i pezzi nuovi che sostituiscono quelli originali; non sappiamo se Händel fosse a conoscenza di questi cambiamenti. Le arie, in quanto canti motivati scenicamente, la loro forma e il loro posizionamento all'interno dello svolgimento drammaturgico, offrono in ogni caso degli elementi per chiarire possibili letture dell'opera, la funzione delle figure e la valutazione di esse. Non sorprende, quindi, che nella versione del 1718 fossero soprattutto le arie a

²³ «Lascia ch'io resti / Con la mia pace, / E più non peni, / Pietoso amor».

²⁴ Vi accenna anche il trattato anonimo *A Critical Discourse* 1709, p. 82: «But it's evident, that the same Compositions have not met with the same Reception in all Places alike. Those Pieces of Musick, that are highly applauded at Venice, have pass'd unobserv'd at Rome, Bologna, Naples, and other Parts of Italy». In seguito l'autore anonimo introduce nella discussione anche il «Taste of the Country» e conclude a p. 85: «Insomuch that of all the Opera's that are at present in Italy, I don't think one of 'em will go down here without some Alterations». Perché in confronto con gli italiani, gli inglesi sarebbero stati estremamente esigente.

²⁵ A proposito di questi concetti cfr. EHRMANN-HERFORT 1999.

²⁶ Diversamente da Amburgo nel 1715, dove il mondo di Armida si riduce a essere mero elemento accessorio. Il contrasto tra le due sfere si affievolisce assai a vantaggio del mondo cristiano di Goffredo, Rinaldo e Almirena. Ciò si evince già fin dall'inizio dall'elenco delle persone, dove le due sfere vengono rappresentate dalle categorie 'Persone' da un lato e 'Saraceni' dall'altro.

essere cancellate, sostituite o riarrangiate da Leonardo Leo e dal suo librettista. Ma è chiaro che nella configurazione della nuova versione abbiano esercitato grande influenza il gusto del pubblico e le tradizioni operistiche locali. L'esempio del *Rinaldo* napoletano non è pertanto solo un modello di osmosi culturale per il primo Settecento, ma nel confronto con le due versioni precedenti acquista la fisionomia di un'opera 'tipicamente napoletana', consentendoci dunque di mettere bene a fuoco alcuni aspetti delle tradizioni teatrali e culturali locali.

Bibliografia

- BATTAGLIA, S. (1975), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. (+ suppl.), vol. IX *Libe-Med*, Torino.
- A Critical Discourse on Opera's and Musick in England* (1709), s.n., London.
- EHRMANN-HERFORT, S. (1999), *ad vocem* "Opera/Oper", in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, vol. 29 Steiner, Wiesbaden.
- FABBRI, P. (1990), *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento. 'La poetica toscana all'uso' di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in *Opera e libretto*, 2 voll., a cura di G. Folena – M. T. Muraro – G. Morelli, vol. I, Fondazione Giorgio Cini, L. S. Olschki, Firenze, pp. 1-31.
- Die Hamburger Oper Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730* (1980), 3 voll., hrsg. von R. Meyer, vol. III, Kraus Reprint, München.
- Händel-Handbuch*, vol. IV. *Dokumente zu Leben und Schaffen* (1985), hrsg. von Editionsleitung Hallische Händel-Ausgabe, Kassel – Leipzig.
- KUBIK, R. (1982), *Händels Rinaldo. Geschichte, Werk, Wirking*, Hänssler Verlag, Neuhausen-Stuttgart.
- The Librettos of Handel's Operas. A Collection of Seventy-one Librettos Documenting Handel's Operatic Career* (1989), general editor Ellen T. Harris, Garland, New York – London.
- Magaudda, A. - Costantini, D. (2009), *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio delle «Gazzette» (1675-1768)*, ISMEZ, Roma.
- MATTEI, L. (2009), *La scena napoletana e il contesto europeo. L'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 voll., a cura di F. Cotticelli – P. Maione, vol. II, Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini, Napoli, pp. 75-139.
- MATTHESON, J. (1728), *Der Musicalische Patriot*, Hamburg.
- PIETSCHMANN, (2009), *Rinaldo*, in *Händels Opern*, ed. by A. Jacobshagen – P. Mücke, vol. II, Laaber-Verlag, Laaber, pp. 54-62 (Das Händel-Handbuch, 2).
- PRICE, C. A. (1987), *English Traditions in Händel's Rinaldo*, in *Händel Tercentenary Collection*, ed. by S. Sadie – A. Hicks, Macmillan, London, pp. 120-137.
- THORAU, P. (1994), *ad vocem* "Sarazenen", in *Lexikon des Mittelalters*, 10 voll., vol. VII, Artemis & Winkler, München, coll. 1376-1377.
- WENZEL, J. E. ([1978]), *Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978*, Vorstand der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg.

Sabine Ehrmann-Herfort. Studi di musicologia, filologia classica e filosofia alle Università di Tubinga e Friburgo (Breisgau); dottorato di ricerca, relatore: Hans Heinrich Eggebrecht. Collaboratrice scientifica del Funkkolleg Musikgeschichte, borsista della Sezione Storia della Musica dell'Istituto Storico Germanico di Roma. Collaboratrice scientifica e docente a contratto presso il dipartimento di musicologia della Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo. Dal 1997 al 2002 collaboratrice scientifica del *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Dal marzo del 2002 collaboratrice scientifica e vicedirettrice della Sezione Storia della Musica dell'Istituto Storico Germanico di Roma. Principali ambiti di ricerca: Opera e teatro musicale; terminologia musicale, storia della musica e teoria musicale italiana; studio dei fenomeni di migrazione in ambito musicale; storia culturale della musica.

Sabine Ehrmann-Herfort. Study of the musicology, the classical philology and the philosophy at the universities of Tübingen and Freiburg im Breisgau, doctor's degree in the field of musicology. Afterwards scientific collaborator and assistant lecturer in musicological institutes of the Albert-Ludwigs-University in Freiburg and of the University of Karlsruhe and afterwards scientific collaborator in the *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (published from Hans Heinrich Eggebrecht, afterwards from Albrecht Riethmüller) for which she has written numerous monographs to the subject area 'terminology of the vocal music'. Since 2002 scientific collaborator and acting leader in the Musicological Department of the German Historical Institute in Rome. Opera and music theatre, musical terminology, Italian history of music and music theory belong to the main focuses of her research.