
This is the **author's version** of the journal article:

Di Nino, Nicola. «La strega innamorata. Riprese della figura di Armida sulla scena teatrale». *Italica*, Vol. 95 Núm. 3 (2018), p. 21-50. 38 pàg.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/320016>

under the terms of the  IN COPYRIGHT license

La strega innamorata.
Riprese della figura di Armida sulla scena teatrale

NICOLA DI NINO
University of Kansas

Abstract: L'articolo offre una ricognizione e analisi storico-critica dei principali libretti che si sono ispirati all'episodio di Armida e Rinaldo narrato nella *Gerusalemme liberata* del Tasso. Già nei primi anni del Seicento il personaggio della maga innamorata ha sollecitato librettisti e compositori italiani ed esteri: celebre fu l'*Armide* di Lulli e Quinault (1686) che per secoli venne considerata **il** modello di riferimento. Successo che è aumentato nel Settecento dove, tra i numerosissimi libretti (**Händel, Durazzo, Salieri, Haydn**), risalta quello di Gluck la cui *Armide* (1777) **fu** il manifesto della sua riforma operistica. La fortuna della vicenda epica è continuata nell'Ottocento (Rossini) sino ad arrivare ai giorni nostri, a conferma dell'enorme successo dell'episodio tassiano sulle scene italiane ed europee. Un trionfo secolare che ha visto dozzine di librettisti e musicisti impegnati a scrivere versi e musiche in quasi un centinaio di opere ispirate ad Armida.

Keywords: Tasso, Armida, Rinaldo, Gerusalemme liberata, teatro, libretti, opera, musica

La seducente e ammaliante Armida è stata da sempre individuata dalla critica come una delle figure femminili meglio riuscite della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso¹. In questo contributo vogliamo indagare un campo che finora ci sembra poco esplorato, al confine tra letteratura, teatro e musica; nostra intenzione è quella di censire e analizzare le più significative riprese e trasposizioni teatrali che il carattere di Armida ha ispirato nel corso dei secoli.

Com'è noto, i critici si erano subiti accorti della musicalità dei versi di Tasso². Tralasciando per ovvie ragioni l'*Aminta*, la favola boschereccia che era stata scritta per le scene ferraresi nel 1573, già nel giovanile *Rinaldo* (1562) si potevano intravvedere quelle immagini fortemente visive e quei versi da cantare che in seguito riempirono le pagine della *Liberata* (1581). Si pensi al verso “Amico, hai vinto: io ti perdon perdona” (XII 66)³, le parole pronunciate dalla guerriera musulmana Clorinda che, convertita e battezzata, rivolge a Tancredi il quale l'ha appena trafitta senza averla riconosciuta. Un verso dolorosissimo ma quasi impronunciabile a causa di quel troncamento a metà del secondo emistichio. Ma a leggere bene, il verso ci sembra più da cantare che da pronunciare e di versi come questi la *Liberata* abbonda, tanto da far pensare a molti critici che il melodramma cominci proprio con Tasso.

L'esempio precedente dimostra come lo scioglimento della parola in musica avvenga già nel testo, in altre parole il poeta sembrava aver provvisto i suoi versi di una melodia intrinseca che aspettava solo il completamento esterno delle note. Per questa ragione il talento dei compositori si applicò fin dall'inizio alle opere minori di Tasso (dai bellissimi madrigali che rivitalizzavano il petrarchismo con una carica di sensualità, all'*Aminta* che travestiva di panni pastorali la cronaca galante della corte), ma fu l'abilità di autori come Jacques de Werth (1535-1596), Tiburzio Massaini (1550ca-1609ca), Luca

Marenzio (1553-1599) e Claudio Monteverdi (1567-1643) a mettere in musica alcune ottave della *Gerusalemme liberata*. Questi musicisti, contemporanei del Tasso, avevano immediatamente colto il cangiante chiaroscuro del poema che mescolava la gravità tragica e la leggerezza del *pathos*: l'eroismo e l'erotismo, il passionato e il fantastico (o "maraviglioso", per usare un termine caro al lessico tassiano) divennero le colonne portanti del melodramma. E la *Gerusalemme liberata* fu una fonte formidabile e inesauribile per librettisti e compositori.

Nell'immensa mole del poema i momenti da scegliere erano quelli "passionati" e "fantastici" e la preferenza andò all'ordito del meraviglioso a scapito della trama rispondente al "vero" storico, quella che raccontava di un'Europa cristiana lacerata dal Concilio di Trento e ricompattata solo dalla grande paura del Turco che precede e continua dopo la battaglia di Lepanto del 1571.

E tra i tanti episodi "passionati" e "fantastici", tra i quali ricordiamo almeno l'amore tra Olindo e Sofronia e i versi dedicati all'amazzonica Clorinda e alla trepida Erminia, nessuno ebbe tanta fortuna come quello di Armida: la strega stregata dall'amore del crociato Rinaldo.

Prima di procedere con l'analisi delle opere, ci sembra opportuno riassumere i tratti salienti della vicenda di Armida anche per meglio comprendere come i librettisti lessero, riscrissero e rappresentarono l'episodio nelle loro versioni per le scene. Com'è noto il personaggio è d'invenzione tassesa, anche se da Circe ad Alcina la "maga" ha costante presenza nella poesia epico-cavalleresca, e compare per la prima volta nel canto IV della *Liberata* alla corte di Damasco in cui regna Idraote. Ispirato dai demoni, il sovrano decide di inviare la seducente nipote al campo cristiano per tentare di distogliere i cavalieri più valorosi dall'impresa crociata. Il re confida che la bellezza e le arti femminili possano essere un'arma più affilata della spada e che un ingannevole pudore possa sedurre più della nudità:

Vanne al campo nemico: ivi s'impieghi
ogn'arte feminil ch'amore alletti.
Bagna di pianto e fa' melati i preghi,
tronca e confondi co' sospiri i detti:
beltà dolente e miserabil pieghi,
al tuo volere i piú ostinati petti.
Vela il soverchio ardir con la vergogna,
e fa' manto del vero a la menzogna.

Prendi, s'esser potrà, Goffredo a l'esca
de' dolci sguardi e de' be' detti adorni,
sì ch'a l'uomo invaghito omai rincresca
l'incominciata guerra, e la distorni.
Se ciò non puoi, gli altri piú grandi adesca:
menagli in parte ond'alcun mai non torni."
Poi distingue i consigli; al fin le dice:
"Per la fé, per la patria il tutto lice." (IV 25-26)

Armida accetta e si presenta nel campo cristiano come vittima di un'usurpazione. La donna sfila dinanzi ai cavalieri, commossi e partecipi della sua pretesa sorte di vittima ma soprattutto ammaliati dal fascino e dalle vesti volutamente provocanti:

Mostra il bel petto le sue nevi ignude;
 onde il foco d'Amor si nutre e destà.
 Parte appar de le mamme acerbe e crude,
 parte altrui ne ricopre invida vesta:
 invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,
 l'amoroso pensier già non s'arresta,
 ché non ben pago di bellezza esterna
 ne gli occulti secreti anco s'interna (IV 31).

Questo scenografico, e molto ben riuscito, gioco che alterna velo e nudità⁴ si fa dettaglio realistico e come l'immaginazione dei crociati s'insinua nel “chiuso manto” di Armida carezzandone il bel corpo “parte a parte” così Tasso, con notevole maestria, penetra nella psiche dei suoi personaggi per manifestarne i loro istinti nascosti⁵. Armida riesce a convincere i cristiani e a portarne alcuni nel suo castello del mar Morto dove, per dimostrare la sua potenza magica, gioca a trasformarli in animali prima di renderli di nuovo uomini. Questa seducente seduttrice è stata paragonata da Tasso a Circe, a Medea, alla Sirena, ma anche a Calipso visto che riesce a distogliere Rinaldo dalla sua santa missione. Ma il valoroso cavaliere diventa il suo antagonista: Armida medita di ucciderlo, per punirlo di aver resistito al suo fascino e di aver liberato i prigionieri, ma il tempo fa nascere in lei un sentimento nuovo, mai provato prima, l'amore. Persino le sue doti magiche ora vengono usate in positivo: Armida costruisce un palazzo incantato, un Eden inaccessibile, dove trascorrere un tempo lieto con Rinaldo. Quando Rinaldo sembra ormai prigioniero dell'amore di Armida, i due crociati Carlo e Ubaldo riescono a raggiungerlo; il cavaliere si specchia nello scudo di Ubaldo, riconosce la sua abiezione, si ravvede e lascia Armida che, afflitta e adirata, distrugge il palazzo⁶. La maga, assetata di vendetta, si offre in sposa al guerriero capace di uccidere Rinaldo, ma la battaglia ormai volge al termine e, mentre i cristiani entrano a Gerusalemme, la donna decide di togliersi la vita. Rinaldo la raggiunge e riesce a distoglierla dagli intenti suicidi presentandosi come suo “campione e servo” (XX, 134). Armida dissipa il suo sdegno e si offre al cavaliere come sua donna e serva con parole che alludono anche ad una volontà di abbracciare la fede cristiana.

È questa, in sintesi, la vicenda, piena di assoluto fascino e sensualità, che offrì il destro a molti librettisti di cui ora vogliamo analizzare le trasposizioni teatrali⁷.

Le prime prove di un'Armida in scena si registrano già ad inizio Seicento, a conferma dell'immediata attenzione di librettisti e musicisti per le storie della *Liberata*, un interesse sempre crescente che nei secoli ha portato a quasi cento il numero complessivo delle opere ispirate alla storia creata dal Tasso. Ovviamente non tutte furono di successo, anche se alcune ebbero una fortuna notevole che perdurò nei secoli fino ad arrivare, in alcuni casi, ai giorni nostri⁸.

Se la favola scenica di Giovanni Villfranchi (*Gl'amori di Armida*, 1600) e gli intermezzi di Ottavio Orsucci e Silvestro Branchi (*Rinaldo e Armida*, 1615, *Rinaldo liberato da gl'incanti di Armida*, 1623)⁹ furono solo dei primi tentativi che seguirono quasi alla lettera il testo del Tasso, un punto di partenza può essere trovato nel *Rinaldo innamorato* di Francesca Caccini (la “Cecchina”, 1587-1640ca.)¹⁰. La compositrice fiorentina, figlia d'arte, fu un personaggio di spicco nella storia della musica italiana per il suo contributo allo sviluppo musicale del secolo barocco. I meriti artistici della donna emersero nella corte medicea dove il suo talento prima si manifestò nelle lettere e poi

nella musica. Il *Ballo delle Zigane* del 1615, interamente musicato dalla Caccini, segnò il suo successo sulle scene culminato poi con la “favola” *La liberazione di Ruggiero da l'isola d'Alcina* (1625). A questi anni risalirebbe anche la scrittura del balletto *Rinaldo innamorato*, rimasto manoscritto e mai messo in scena. Il libretto, di autore ignoto, e la musica sono andati perduti (in seguito è stata recuperata l'aria *Ch'io sia fidele*) ma secondo le testimonianze continuava il genere del recitativo cantato, offrendo però agli attori una maggior libertà nelle movenze sceniche: uno stile che avvicinava l'opera della Caccini al melodramma monteverdiano in auge in quegli anni¹¹.

Negli anni seguenti merita menzione l'*Armida* scritta e musicata dal reggiano Benedetto Ferrari (1603 o 1604-1681) e presentata al Teatro Santi Giovanni e Paolo di Venezia nel 1639. La trama, articolata in tre atti, *segue* fedelmente la vicenda del Tasso ma molto interessanti sono gli inserti comici che evidenziano come Ferrari avesse subito l'influenza di un gusto **che era** tipico delle scene romane di quegli anni (Fabbri 1990: 84-104). I protagonisti dell'episodio comico (che si legge in II, 2 e III, 2) sono la ninfa Tamburla e il semicapro Fauno il cui intreccio amoroso finisce coll'intersecarsi con la vicenda principale in quanto Eros, con le sue scoccate, fa innamorare Tamburla di Rinaldo e Fauno dell'inafferrabile ninfa. Questa divagazione comica aveva lo scopo di vivacizzare l'opera ed era assecondata dal pubblico che godeva anche di uno spettacolo pieno di effetti speciali in concomitanza con l'arrivo sulla scena di personaggi soprannaturali. L'intento di Ferrari, comune a molte delle sue opere del periodo, era comunque moraleggiante e ossequioso del governo veneziano. L'*Armida* era infatti stata dedicata al doge Francesco Erizzo e la prosopopea di Venezia, che compare alla fine del dramma, era un modo per celebrare il mito della citta lagunare che benediceva e accoglieva tra le sue braccia l'amore di Armida e Rinaldo¹²:

Sposi illustri e gentili,
io che, madre d'eroi,
d'Adria sostengo il glorioso impero,
sovra un ermo sentier lascerò voi?
Ah non fia ver; venite, e fia mia cura
di ritornarvi al regno:
merta raro valor rara ventura.

Felice chi riposa in questa sede;
son i miei flutti di tesori gonfi
e le mie arene pullulan trionfi.
Quando mormora, il mar di me ragiona
e dice in sua favella:
'Patria non è fuori del Ciel più bella'¹³.

Un paio d'anni più tardi, un discreto successo estero ottenne l'*Armida abbandonata* di Virgilio Puccitelli (1599-1654) con musiche di Marco Scacchi (1600ca.-1662)¹⁴. Il marchigiano rappresentò l'opera a Varsavia nel 1641 dove era da qualche tempo segretario dal re Ladislao IV¹⁵. L'azione si svolge in tre atti ed ha un finale infelice in quanto s'interrompe nel momento dell'abbandono di Armida da parte di Rinaldo. I tratti di novità risiedono in alcune figure aggiunte, soprattutto l'onnipresente Gelosia che occupa l'azione fino al terzo e ultimo atto quando viene respinta nell'Ade (III, 2). Un'altra peculiarità dell'opera fu la sua complessa rappresentazione. Puccitelli volle mettere in scena uno vero e proprio spettacolo con continui cambi di scena ed effetti

speciali: un progetto reso possibile dall'aiuto dell'abile scenografo Agostino Locci, un umbro naturalizzato polacco, che lavorava presso la corte del re¹⁶.

Un altro fortunato connubio artistico tra due italiani e un'altra corte europea, quella di Francia, sono gli elementi alla base del primo grande e duraturo successo di un'opera ispirata a Tasso. Ci riferiamo all'*Armide* di Giambattista Lulli, su libretto di Philippe Quinault (1635-1688), rappresentata a Parigi nel 1686¹⁷. Lulli (1632-1687) era di nascita fiorentino ma fu naturalizzato francese (il nome venne cambiato in Jean-Baptiste Lully) dopo essere stato portato oltralpe nel 1644. Entrato nella corte di Luigi XIV si fece dapprima notare per il suo talento di danzatore per poi essere nominato, nel 1653, “compositore strumentale della camera del re”. Fu l'inizio di una carriera fulminea che in pochi anni lo rese “sovrintendente della musica del re”, “maestro di musica della famiglia reale” e direttore, nel 1672, della prestigiosa *Académie Royale de Musique*, un incarico che gli permise di dar forma e stile alla *tragédie lyrique*, la tragedia in musica, un genere che dominò le scene francesi per decenni e di cui Lulli e Quinault furono maestri indiscutibili (un sodalizio che li vide collaborare a ben dodici diversi lavori). Quando Lulli nel 1686 musicò l'*Armide*, la sua ultima opera completa, il musicista italiano non solo raggiunse l'apice della sua celebrità in Francia ma con la sua tragedia segnò anche il trionfo di un genere e di un soggetto che divennero modelli e termini di raffronto per tutte le successive opere che s'ispirarono al carattere tassesco¹⁸.

L'*Armide* di Lulli, “ornamento di Toscana e restauratore dell'Armonia in Francia”¹⁹, riuscì a combinare con grande abilità elementi del dramma classico con il balletto e la tradizione musicale francese. Questo equilibrio si rispecchiava anche nello sviluppo tematico della tragedia che seguiva l'evoluzione psicologica di Armida – lacerata dal compito di eseguire la missione che gli è stata assegnata e dal nascente sentimento che nutre verso l'eroe crociato – mentre l'azione di Rinaldo era tutta in funzione della donna e da lei dipendente. L'originalità dell'opera di Lulli risiedeva proprio nella *peripateia* interiore di Armida ma se nel teatro classico il corso degli eventi era modificato da improvvisi eventi esteriori, nella tragedia di Lulli questi movimenti sono nascosti in quanto avvengono nella psiche della donna. Uno dei momenti più alti dell'opera è nella scena quinta del secondo atto: il monologo dolorosissimo di Armida, accompagnato da un continuo e monodico tono, in cui la donna è divisa tra vendetta (“Je vais percer son invincible coeur”) e desiderio di salvezza (“Plus je le voy; plus ma vengeance est vainre”)²⁰. Questo sentimento circolare che alterna odio e amore si interrompe quando Armida riconosce la sua passione verso Rinaldo, ma Lulli e Quinault decisero di troncare la vicenda prima del suo originale lieto fine: Rinaldo viene richiamato dai suoi compagni all'appuntamento con la Gloria e si rivolge alla sventurata donna con freddezza e senso di “dovere”: “La Gloire veut que je vous quitte, / elle ordonne à l'Amour de céder au devoir”. Armida, colpita dalle parole del cavaliere, impreca verso di lui definendolo barbaro: “Non, non, ton coeur n'a rien d'humain, le coeur d'un tigre est moins barbare!” e, prima di svenire dal dolore, aggiunge: “Barbare, es-tu content! Tu jouis, en partant, / du plaisir de m'ôter la vie”. E nell'aria finale esclama: “Quand le barbare était en ma puissance, / que n'ai-je cru la Haine et la Vengeance!”, e fa sprofondare il palazzo incantato: “Fuyez, plaisirs, fuyez, perdez tous vos attraits. / Démons, détruisez ce palais. / Partons, et s'il se peut, que mon amour funeste / Demeure enseveli dans ces lieux pour jamais”²¹.

La scelta di eliminare il lieto fine, di reinserire Rinaldo nel codice cavalleresco attraverso un recuperato senso del dovere e di chiudere l'opera con la sconfitta impietosa della musulmana Armida si collocava in un preciso contesto storico e politico: nel 1683, fallito l'assedio alle porte di Vienna, i turchi cominciarono a indietreggiare nei Balcani in seguito alla controffensiva delle truppe imperiali. Questa vittoria trovò ampio risalto sulle scene teatrali del tempo dove si susseguirono opere che esaltavano l'eroismo cristiano su quello turco e la crociata narrata dal Tasso, con il confronto tra Rinaldo e Armida simboli delle due diverse fedi, era un episodio ideale da rappresentare.

In una simile cornice storica si può collocare la *Gerusalemme liberata* di Giulio Cesare Corradi (scomparso dopo il 1702) con musica di Carlo Pallavicini (1640-1688)²². L'opera venne presentata a Venezia nel 1687, città che aveva già respinto il turco a Lepanto, e l'accoglienza fu trionfale. Lombardo di nascita, Pallavicini fu un altro musicista italiano che ottenne grande successo all'estero, questa volta in Germania. I suoi inizi furono tra Venezia e Padova, ma raggiunse la sua maturità professionale a Dresda dove si trasferì negli anni Sessanta. Dopo un decennio ritornò in Italia e fece la fortuna dei teatri di San Grisostomo e Santi Giovanni e Paolo a Venezia, entrambi di proprietà della famiglia Grimani, dove monopolizzò le scene per quasi un decennio. Sul palco dell'ultimo, mise in scena la sua opera ispirata al Tasso; l'immediato successo di pubblico portò l'opera in altri teatri d'Italia e anche in Germania (Dresda e Ambrugo)²³. Agli spettatori piacquero la vivace azione teatrale, spesso accompagnata da effetti scenici, e le brevi arie e i minimi recitativi dalla melodia accattivante. Il libretto di Corradi sfruttava, alla lettera, gli episodi di Rinaldo e Armida e Tancredi e Clorinda per dare all'opera un chiaro taglio melodrammatico dove Eros dominava fin dall'inizio. Inoltre nell'opera grande spazio è occupato dall'eroismo cristiano, ispirato dalla moderna crociata contro i turchi, e diversi sono gli episodi di duelli, assedi, battaglie che fanno da sfondo alle vicende degli amanti.

Come l'autore avverte nella “breve dilucidatione”, la vicenda “non descrive l'istoria di Buglione, sapendo, ch'a tutti è nota” ma comincia nel pieno dell'assedio a Gerusalemme e con Rinaldo prigioniero nel giardino di una lieta Armida (“Tutta giubilo, e tutto riso / è quest'anima, o Dio d'amor” I, 10). Appena vi giungono prigionieri Tancredi e Arideno, la tensione emotiva sale. Rinaldo, dopo aver accolto i compagni, prende le difese di Armida definita “empia” da Tancredi: “Empia ad Armida. Il Nume / Della beltà? Quella per cui sospiro? / Emendati del fallo, o ch'io m'adiro” grida Rinaldo (I, 13). E il carattere femminile è di certo quello meglio riuscito, come nell'opera di Lulli. Armida fa infatti buona presa sul pubblico per il suo malinconico presentimento di un'infelicità che non tarderà a manifestarsi (“Non sa se debba ridere / O pianger il mio Cor, / Vuol ridere, vuol piangere, / Vuol gioia, vuol dolor” I, 15). Il secondo atto, forse il migliore anche per la sua ambientazione magica nel giardino d'Armida, vede la collettiva trasformazione dei cavalieri in belve, piante e marmi, prima di essere riportati alla forma originaria. La fedeltà alla citazione tassese è completata nel momento in cui Rinaldo rinsavisce dopo essersi specchiato nello scudo di Ubaldo: “Cieli sogno / O son desto? /.../ O mia vergogna eterna” sussurra in II, 6 e nella successiva scena da solo commenta:

No, no, già son risolto
D'abbandonar Armida.
Conobbi già, ch'ogni bellezza è infida.
Esse non voglio più

Più schiavo, o Cor d'Amor,
Né star in servitù.

Armida insegue l'amato che le si rivolge con pietà:

Errasti è ver, e trapassasti i modi
Essercitando ora gli sdegni, or gl'odi.
Ma che? son colpe umane, e colpe usate.
Scuso la natia legge, il sesso, e gl'anni:
Anch'io fallii: né condannar te posso,
Se non condanno anche me stesso. Ascolta:
Sarò tuo Cavallier quanto richiede
La guerra d'Asia, e con l'honor la Fede (II, 13).

Ma la partenza non viene fermata e Armida, come presagito, si ritrova abbandonata dall'"empio fellow" (II, 17). Nell'ultimo atto la donna raggiunge Rinaldo sul campo di guerra dove confida di commuovere il "duro cor" del cavaliere. Armida si offre come sua sposa e serva e rivela al cristiano anche la volontà di convertirsi: "Ecco l'ancella tua / d'essa a tuo senno / Disponi, o Caro, e le sia legge il Cenno" (III, 16).

Corradi, a differenza di Quinault, preferì recuperare l'originale lieto fine della storia: il ballo conclusivo con cui chiudeva l'opera venne inserito come auspicio per una pace non solo dei cuori ma anche delle armi ("Non più alle straggi / Sì sì alla pace" cantano in coro i crociati e le ninfe) e la vittoria dei cristiani sugli infedeli veniva riconosciuta da Armida con un simbolo di sacra riconciliazione offerto a Rinaldo: "Or it cinga il Regio crin / D'Uliva il serto alfin, / Che Fama volerà / Di regale tua bontà".

Un'ultima opera degna d'interesse è il "drama per musica" *Gli amori d'Armida con Rinaldo* scritto e musicato da Giovanni Orsato e Gerolamo Collatelli, due autori di cui poco si conosce, e rappresentato a Verona nel 1697. Il testo, che non aggiungeva niente di nuovo all'episodio tassesco, confermava come il carattere di Armida stesse riscuotendo un grande successo di pubblico sulle scene. Nella breve nota al lettore i due artisti, citando come fonte d'ispirazione *Gli amori di Rinaldo con Armida* musicato da Antonio Chiocciolo (1680-1706), si auguravano che anche il loro libretto potesse ottenere la stessa fortuna di quello del Chiocciolo, che era stato rappresentato nell'arco di soli quattro anni nei teatri di Rovigo, Mantova e Brescia²⁴.

Il successo di Armida continua nel Settecento, il secolo che vide l'affermarsi del melodramma²⁵. Particolarmente fortunati furono i libretti, entrambi del 1707, l'*Armida abbandonata* e l'*Armida al campo* scritti dal veneziano Francesco Silvani (1660ca.-1728?); il primo fu musicato da Giovanni Maria Ruggieri (1690ca.-1720) e il secondo da Giuseppe Boniventi (1670ca.-1727ca.). Si tratta di un caso interessante perché Silvani è stato l'unico librettista a ripartire la vicenda di Armida in due opere. L'*Armida abbandonata*, strutturata in tre atti, non si discosta molto dall'originale storia tassasca e si interrompe nel momento in cui il "fellow" Rinaldo abbandona una disperata Armida che invoca le Furie per distruggere il palazzo incantato: "Mi tormenta, mi cruccia, m'affanna / Il rimorso, lo sdegno, il furor: / Mi tradisce, mi lascia, m'inganna / E la speme, e l'amante e l'amor" (III, 7)²⁶. L'*Armida al campo*, sempre in tre atti, è la continuazione della vicenda precedente e si apre con Armida che raggiunge il campo di Goffredo alla ricerca dell'amato: "Ella vi viene tratta da un desio di vendetta, ma questo stesso desio viene disarmato dall'amore, che non può uscirle dal cuore". Ma la conclusione questa volta non segue l'originale ed è tragica come nel testo di Quinault: Rinaldo seppur tentato

“gagliardamente” dal sentimento amoroso della donna, non può distogliersi dal compito di raggiungere l’”onor” militare²⁷ e abbandona la donna la quale minaccia di armare contro di lui “tutte l’ire / del nostro Marte” e di cercarlo ovunque pur di lacerargli il cuore. Dopo queste cruente parole di Armida, l’opera **si chiude** con il grido corale “all’armi / All’armi, all’armi” che lascia lo spettatore incerto sulle sorti degli eroi. Entrambi i libretti di Silvani vennero premiati dal pubblico che apprezzò la forte carica drammatica in tutte le rappresentazioni fatte in Italia (Venezia, Napoli, Bologna) e all’estero (Praga, Breslavia).

Il successo di Silvani fu d’ispirazione per l’*Armida in Damasco* di Grazio Braccioli (1682-1752), con musica di Giacomo Rampini (1680-1760), messa in scena nel 1711 al Teatro Sant’Angelo di Venezia, lo stesso del Silvani. Braccioli faceva partire l’azione dopo la fuga di Rinaldo dal giardino di Armida con la maga disperata che vagava alla ricerca dell’eroe, una scelta così spiegata al lettore:

Per conservare l’unità del luogo, nell’unità della mia azione, mi è convenuto scostarmi dallo stesso, e disegnare il luogo della disperazione di Armida in vicinanza di Damasco, dove intanto sovragliugne Rinaldo, in quanto conserva verso di lei quell’antica pietà, e quella cavalleresca cortesia, che il riteneva vedendola svenuta, allora quando l’abbandonò. Da queste reliquie del primo ardore, sorge di nuovo nel di lei senno la fiamma²⁸.

L’opera, che reinserì il lieto fine della vicenda con la promessa di “eterno amore” tra Rinaldo e Armida, non ottenne particolare successo ma Braccioli continuò a scrivere per il teatro e meritorio fu il suo libretto *Orlando finto pazzo*, ispirato al Boiardo, che fu la seconda opera musicata da Antonio Vivaldi (1678-1741) nel 1714 prima di rimaneggiarla nel più fortunato *Orlando furioso* del 1727.

Al Tasso deve il suo successo anche il grande compositore Georg Friedrich Händel (1685-1759). Il tedesco già nel 1707 si era avvicinato alla *Gerusalemme* musicando la cantata *Armida abbandonata (Dietro l’orme fugaci)* rappresentata a Roma per il marchese Francesco Maria Ruspoli che ospitava il musicista nel suo castello di Vignanello, fuori Viterbo. Il libretto, di cui non si conosce l’autore, descriveva le contrastate emozioni di Armida mentre osservava la nave di Rinaldo salpare verso l’accampamento cristiano. Ma fu il *Rinaldo*, rappresentato per la prima volta a Londra nel 1711, a marcare l’inizio della fortuna oltremanica di Händel dove dominò le scene per quasi un quarantennio²⁹. In realtà, la nascita dell’opera fu travagliata: desideroso di mettere in scena un libretto italiano, Händel lesse un soggetto che il drammaturgo inglese Aaron Hill (1685-1750) aveva tratto dalla *Liberata* e chiese al librettista italiano Giacomo Rossi di tradurlo. Nonostante non fosse del tutto soddisfatto del risultato, Händel decise comunque di potarlo in scena e l’accoglienza del pubblico colse di sorpresa lo stesso compositore, **un successo straordinario che è arrivato fino ai giorni nostri**³⁰.

L’opera di Händel è anche una delle prime ad allontanarsi dal testo tassesco ed è centrata su Rinaldo che deve liberare Almirena, personaggio non presente nella *Liberata*, la figlia di Goffredo promessa in sposa all’eroe crociato una volta conquistata Gerusalemme (Almirena: “Adorato mio sposo, / Vieni a bear quest’alma!”). Rinaldo: “Al suon di quel bel labbro / Corron festosi a te gli affetti miei, / E quella fiamma illustre, / Ch’in me viepiù s’accende / Da’ tuoi bei lumi, o cara, / Prende il gran fuoco ad avamparmi ’l core” II, 6). Ma Armida, per tentare di bloccare l’avanzata dell’esercito cristiano, cattura la giovane donna in modo da attrarre Rinaldo nel suo castello incantato.

Al suo arrivo, la maga prova una sensazione nuova e s'innamora del giovane cavaliere (“Son vinta, sì; non lo credea sì bello” II, 6), mentre Argante, amante di Armida, s’invaghisce di Almirena (“Non funestar, o bella, / Di due luci divine il dolce raggio, / Che per pietà mi sento il cor a frangere. / Tu, del mio cor reina / Con dispotico impero, / Puoi dar legge a quest’alma” II, 4). La trama si arricchisce di colpi di scena: Armida tenta di uccidere Almirena ma è salvata da Rinaldo, il quale a sua volta prova a colpire a morte la maga che viene però salvata dalle Furie. Solo l’intervento di Goffredo scioglie la vicenda. I giovani vengono liberati, Rinaldo conquista Gerusalemme, cattura Armida e Argante convertendoli al cristianesimo (“Il vostro rito io piglio” dice Armida in chiusura del terzo atto) e sposa Almirena. Händel seppe pareggiare l’intricata trama d’ispirazione tassatica con una partitura di rilievo che calibrò negli anni; nelle prime rappresentazioni infatti utilizzò, rimaneggiandole, partiture che aveva scritto per altre sue opere. Un esempio è l’aria *Lascia ch’io pianga*, affidata ad Almirena, che nel tempo divenne una delle più celebri parti per soprano scritte dal compositore tedesco:

Lascia ch’io pianga
 Mia cruda sorte,
 E che sospiri
 La libertà.
 Il duolo infranga
 Queste ritorte,
 De’ miei martiri
 Sol per pietà (II, 4).

Con “musica del sempre celebre Maestro Signor Don Antonio Vivaldi”³¹, un’*Armida al campo d’egitto* venne rappresentata a Venezia e Mantova nel 1718 e un ventennio dopo con diversi rimaneggiamenti. Il libretto era stato scritto in tre atti da un certo Giovanni Palazzo e la storia, nonostante seguisse la vicenda originale, è tutta incentrata su Armida mentre Rinaldo, fin qui protagonista in ogni opera, è per la prima volta assente dalla scena.

Le vicende prendono avvio a Gaza, “città di frontiera della Giudea”³², prima della guerra crociata e si concentrano su Armida (“Così, cruda e acerbeta / Par, che minacci, e minacciando alletta” commenta tra sé Tisaferno all’arrivo della donna nel campo dell’esercito musulmano, I, 1). Rinaldo, come detto, seppur assente è una presenza costante nella mente della perfida maga:

Io vò vendetta,
 E la procurerò; Ma s’alcun fia,
 Ch’al barbaro l’ingrato
 Capo inumano tronchi,
 e mel presenti in dono,
 A grado avrò questa vendetta ancora,
 Benché fatta da me più nobil fora” (II, 1).

L’opera si chiude con Armida che rinnova il suo appello di offrirsi al Campione in grado di uccidere Rinaldo – “Questa bellezza mia sarà mercede / Al troncator dell’esecrabil testa” – e con un corale richiamo alle armi: “A pugnar, a ferir, a svenar / Ai trionfi, all’onor, alla gloria / Fausto il Cielo incominci a echeggiar / Ai rimbombi di tanta vittoria” (III, scena ultima).

Negli stessi anni anche il prolifico bolognese Giuseppe Maria Buini (1687-1739), noto principalmente per le sue *opere buffe* e i suoi versi dialettali, si cimentò nell'opera seria con il dramma *Armida delusa* (1720) di cui scrisse libretto e partitura in tre atti. La sua **storia**, piena di intrighi e magie per assecondare i gusti, mai avvezzi al consueto, del pubblico veneziano, presentava tre caratteri nuovi (Cleoanta, amante di Rinaldo, Telesia promessa sposa di Adrasto, principe danese innamorato di Cleoanta) e una storia liberamente ispirata al Tasso com'egli stesso scrisse nell'*Argomento* che precedeva la stampa del libretto:

Condannato Rinaldo ad un lungo, e duro esilio per haver ucciso Gernaldo se n'andò per qualche tempo ramingo. Capitato esso ad un'isola diserta, ove Armida teneva fabricato un Palazzo, in cui erano insuperabili gl'incanti, che lo diffendevano, desideroso di vedere quelle apparenti vaghezze fu ivi trattenuto da Armida, quale di Nemica l'era li divenne ad un tratto Amante. Nel tempo, che se la passava lui in ozio ed amori con Armida fu richiamato esule da Goffredo, a quall'oggetto spediti Ubaldo, e Guelfo con due scudi incantati lo rapirono dalle braccia d'Armida. Scopertasi essa tradita diedesi in preda alla disperazione; disfece l'incanto del Palazzo e ricovrata nella selva da essa incantata fu ivi pure superata ne' suoi inganni da Rinaldo³³.

La vera novità dell'opera si trova nella sua conclusione dove si assiste per la prima volta ad una scenografica e tragica sconfitta di Armida per mano di Rinaldo. Dopo aver distrutto il palazzo la donna si cela in un **mirto** (episodio ispirato alla spedizione del cavaliere nella selva incantata e alla dissoluzione dell'incanto XVIII, 1-40). Scoperta **da Rinaldo**, la maga gli grida tutto il suo dolore, “Uccisa dal tuo amor qui dentro vivo”, ma la risposta **del cavaliere** è piena d'odio:

bella ingrata
Ti dispreggio, e detesto
Tue tenere lusinghe, e dolci vezzi
Fuggo, aborro, e calpesto
M'havesti amante, e Amico
Or provami crudele, e inimico.

E con un colpo di spada recide l'albero ponendo fine agli incantesimi della maga: “prendi / In un colpo fatal, empia, la morte” (III, 13). Nell'ultima scena si ricomponne l'amore tra Rinaldo e Cleoanta con il cavaliere che guida i suoi compagni fuori dalla metaforica “selva” dalle “dolcezze ingannatrici, e piacer vaghi” e verso il campo di Goffredo dove **entrare** come “vincitori e sposi”.

Dopo Vivaldi, un altro grande **musicista** veneziano prestò la propria arte per un libretto modellato sugli episodi tassesi. Ci riferiamo al *Trionfo di Armida*, scritto da Girolamo Colatelli e musicato da Tomaso Albinoni (1671-1751) nel 1726. La partitura è purtroppo andata persa e non si conoscono nemmeno le sorti dell'opera sulle scene. Nonostante Colatelli fosse consci della difficoltà di rinnovare un tema che era “benissimo noto” al pubblico, la sua opera non presentava particolari slanci creativi e poneva il personaggio della maga al centro della vicenda: “Il carattere d'Armida nell'esser suo lascivo, lo vedrai moderato con tutta modestia nello intreccio adornato, e rinnovato con le Canzoni. Le parole di Destino, Fato, ed altre simili sono poste per sola poetica bizzarria, non mai per diminuir quel dovere, che intiero si deve di rassegnazione Cristiana alla Cattolica religione”³⁴. L'opera si concludeva con la conversione d'Armida e il ricongiungimento con Rinaldo, lieto del compimento del “sacro Voto”.

Anche il Settecento annovera una donna tra i librettisti che si son fatti ispirare dal Tasso. Dopo il secentesco lavoro di Francesca Caccini, Cliternestra Pieria (nome arcade di Elena Virgili de Romanis di cui poco si conosce) nel 1746 scrisse l'*Armida*, una breve “cantata a due voci”, musicata dal celebre compositore napoletano Niccolò Jommelli (1714-1774) sul quale avremo modo di dire. L’opera si apre con il canto d’Armida “raminga, senza regno, invindicata / Tradita, abbandonata” dall’infido Rinaldo” e pronta a colpirsi, ma il suo gesto viene fermato dall’eroe cristiano che, ritornato dopo aver completato la sua santa missione in nome dell’“onor” e della “gloria”, rincuora la donna professandogli “lunga fedeltà”. La cantata si chiude con un bel duetto d’amore che celebra anche la conversione della donna. Rinaldo: “Se veloce alla Montagna / Ritornar vedrai quel Fiume, / Dimmi allora, o mio bel Nume, / Che infedele io sono a Te”; Armida: “Se del mar vedi la sponda / Rimaner priva d’arene, / Dimmi allor, dolce mio Bene, / Che infedele io sono a Te”; Rinaldo: “Finché il Sol conduce il giorno”; Armida: “Finché il Ciel di stelle è adorno”; Insieme: “Non dovrai bell’Idol mio / Dubitar della mia fe”.³⁵

La seconda parte del secolo dei **lumi** vede un’enorme congerie di opere ispirate all’*Armida* del Tasso, libretti che danno solo una minima idea della vasta popolarità dell’episodio sulle scene³⁶. **Ma alcuni** di questi meritano di essere tolti dal semplice elenco in quanto rilevanti nella storia letteraria e musicale del Settecento.

Nel 1750, nel teatro del Buen Retiro di Madrid, venne rappresentata l’*Armida placata* in occasione delle nozze dell’infanta Maria Antonia Fernanda con Vittorio Amedeo, il principe ereditario del Regno di Sardegna. Si trattava dell’esordio sulle scene del milanese Giovanni Ambrogio Migliavacca (1718ca.-1795ca.) il quale, dopo aver tentato la carriera diplomatica, si dedicò alle lettere diventando un collaboratore di Pietro Metastasio alla corte di Vienna. E pare che fu proprio il poeta cesareo a rivedere l’opera dell’allievo offrendo suggerimenti e riscritture che, mal accettate da Migliavacca, spinsero Metastasio a mettere in scena il proprio rifacimento a Vienna nel 1750 con musiche di Hasse, Abos, Bonno, Predieri e Wagenseil³⁷.

Il libretto di Migliavacca snellisce a sette il numero dei personaggi e punta sull’intreccio della vicenda di Rinaldo e Armida con quella di Tancredi e Erminia. Considerata l’occasione per cui venne rappresentata, la storia celebra il trionfo dell’amore e il lieto fine, che vede l’unione tra i due epici amanti, è offerto come buon auspicio per le nozze regali: “Così s’unisce al mar / Un doppio fiume: / Si vuol così innestar / Un doppio fior”,³⁸ canta il coro prima del sipario. L’opera, musicata dal compositore napoletano Giovan Battista Mele (1701-1752) che ebbe discreta fortuna in Spagna, sancì il successo di Migliavacca il quale, recuperati i rapporti con Metastasio, trovò lavoro in Sassonia per intercessione dello stesso.

Seppur d’occasione e senza grandi novità rispetto all’originale, il testo di Migliavacca entrò nella storia della musica del tempo soprattutto per il rifacimento di Giacomo Durazzo (1717-1794)³⁹ che di fatto **costituisce** il punto di partenza della sua riforma del teatro. Durazzo, nobile genovese la cui famiglia diede alla città ligure ben nove dogi, era arrivato alla corte di Vienna come ambasciatore ma qui, più che per le doti diplomatiche, eccelse come esperto di teatro e **come promotore** di spettacoli. Per queste qualifiche, nel 1760 venne incaricato di preparare i festeggiamenti delle nozze tra Giuseppe II, figlio ed erede al trono di Maria Teresa d’Austria, e Isabella di Borbone,

nipote di Luigi XV di Francia. Per riempire il calendario delle sfarzose celebrazioni, a Mestastasio venne richiesto di comporre una favola teatrale ma la scarsa vena del poeta cesareo, ormai al tramonto della sua carriera, produsse una deludente *Alcide al bivio*. Allo stesso tempo Durazzo si rivolse a Migliavacca per la stesura di un'Armida, anche se la sua fu soprattutto una mossa strategica. Sperava infatti che l'arrivo dell'ex allievo potesse limare la distanza che si era creata con Metastasio da quando il genovese cominciò a spingere per una riforma del teatro. Durazzo nutriva grande rispetto per il poeta di corte, ma i suoi tentativi di rinnovare il melodramma italiano con inserimenti dal repertorio musicale e letterario francese vennero accolti con gran diffidenza da Metastasio. Il genovese intendeva rendere più brevi i melodrammi, recuperare la verosimiglianza scenica e dar ampio spazio alle passioni dei personaggi: scelte che avrebbero reso le opere più coinvolgenti per un pubblico che sembrava ormai fin troppo avvezzo alle opere dell'italiano e dei suoi seguaci. Immutate sarebbero invece rimaste la poesia, d'impronta metastasiana, e le melodie italiane in quanto molto apprezzate dagli spettatori.

L'Armida di Migliavacca venne riscritta da Durazzo (1761) **prendendo a modello quella di Quinault, una scelta che rivelava la sua chiara inclinazione filofrancese**. Inoltre la riscrittura, un “azione teatrale per musica”, doveva giustificare l'occasione che l'aveva ispirata così il percorso di redenzione e il recupero della virtù di Rinaldo dovevano fungere da esempio per il futuro imperatore. Per la musica Durazzo si rivolse al raffinato Tommaso Traetta (1727-1779)⁴⁰, protagonista della rinascita filofrancese proprio nella corte di Parma da cui giungeva la sposa. La partitura che il pugliese scrisse era ricca di marce, cori, balli e arie tra le quali le più note sono quelle di Armida, *Io non cerco, ed io non amo* (I, 2), e quella di Rinaldo solo nella selva prima di essere rapito da Armida, *D'alte imprese il cor ripieno* I, 5. I numerosi recitativi e intermezzi davano poi fluidità all'opera che, svolgendosi in un unico atto, non si appesantiva.

Armida è rappresentata come un personaggio lucido che non teme di nascondere le proprie debolezze, sensazioni e contrasti interiori. La forza che la muove sulla scena è l'incondizionato amore per Rinaldo che la spinge verso la rivalsa. L'eroe cristiano segue invece il suo proprio percorso con un'interessante differenza rispetto al testo originale del Tasso: se nel poema Rinaldo riconosceva alla maga la responsabilità d'averlo amato, nel libretto il cavaliere accusa se stesso, come esemplifica il duetto della penultima scena, “Fu l'error mio?” chiede Armida a Rinaldo:

No, né tua colpa
a te mi toglie, Armida,
né sdegno mio. Ch'io lunge
Or da te volga il piede,
La mia gloria domanda,
e la mia fede.
Errai: dell'error mio
la vergognosa istoria,
In questo della terra
Sconosciuto confin sepolta giaccia:
Questa dell'opre mie sola si taccia.

Quell'originale “Errasti” del Tasso cambiato in “Errai” racchiudeva l'essenza dell'opera, con Rinaldo, o meglio Giuseppe II, maturato come uomo e come cavaliere cristiano e pronto ad essere futuro sovrano⁴¹. Come nell'Armide di Quinault, il finale non prevedeva la riconciliazione degli amanti, in quanto a Durazzo, come detto, interessava centrare

l'opera sullo sviluppo psicologico di Rinaldo-Giuseppe II e di dimostrare al pubblico che il giovane asburgico fosse ormai pronto a guidare un vasto Impero senza cadere in maligne tentazioni (Armida infatti scompare dalla scena fuggendo sul carro infernale). Inoltre il libretto, mescolando dramma francese e italiano, spingeva per la prima volta verso una riforma dell'opera seria che venne attuata da lì a qualche anno da Gluck che già aveva cominciato a collaborare con il librettista Ranieri de' Calzabigi giunto da Parigi nel 1761 per volontà dello stesso Durazzo.

Il modello metastasiano restava comunque ancora in auge come si vede nell'*Armida abbandonata* (1770) di Francesco Saverio de' Rogatis (1745-1827) con musiche del celebre Niccolò Jommelli. Dopo il ritorno a Napoli, sua città natale, il musicista chiese di mettere in scena un nuovo libretto basato sugli episodi tragici dell'abbandono di Armida e della distruzione del palazzo incantato. Il compito fu affidato a De Rogatis al quale furono dati appena trenta giorni per scrivere l'opera come richiesta da Jommelli. Il librettista s'ispirò alla *Didone abbandonata* di Metastasio (1724), di cui si professava seguace, ma fu insoddisfatto dell'esito. In una lettera scritta nel 1783, manifestò tutto il suo disappunto per l'impossibilità di far rispettare le leggi dell'unità in un'opera scritta in così poco tempo⁴². Ma se il libretto aveva delle carenze strutturali, la musica di Jommelli, che veniva da un lungo soggiorno europeo tra Austria e Germania, fu di altissimo livello. La partitura⁴³, se da un lato ossequiava Metastasio nell'uso delle ariette, dall'altro offriva qualcosa di nuovo nella minuziosa scrittura strumentale ricca di contrasti e nell'inserimento di molti recitativi accompagnati, cori e balletti che di fatto avvicinavano l'opera al modello della *tragédie lyrique* francese. Molto apprezzate dal pubblico partenopeo, tra cui sedeva anche un giovane Mozart⁴⁴, furono le scene con contenuto soprannaturale. Come esempio si può menzionare la scena finale dell'atto secondo in cui la distruzione del palazzo di Armida tra tuoni e fulmini e la sua fuga su un carro tirato da draghi alati furono messe in risalto da un recitativo e un'aria (*Odio, furor, dispetto*). Altri recitativi sono nelle scene quinta e sesta del terzo atto sempre a sottolineare un contesto magico, questa volta l'ingresso di Rinaldo nella foresta incantata dove rompe l'incantesimo recidendo il mirto magico.

Da Napoli si sale verso Torino per la rappresentazione sulle assi del Teatro Regio dell'*Armida* di Jacopo Durandi (1737-1817). Il magistrato piemontese col vizio della poesia giocava in casa e il suo libretto ottenne un discreto successo fin dalla sua prima rappresentazione con musiche del secondo operista ligure Pasquale Anfossi (1727-1797)⁴⁵. La "favola di Armida", articolata in tre atti con soli sei personaggi sulla scena, venne mutata "in alcuni caratteri, come nelle sue situazioni, e circostanze, per formarne un'azione sola, regolare, e più verosimile, e ridurla ad unità di luogo, e di tempo; laonde dell'antica favola si trasportò quel solo, che si giudicò più convenevole a dare una qualche novità allo spettacolo, a cagion della quale unicamente s'ideò questo dramma, il di cui intreccio s'intende dal medesimo", spiegava Durandi nell'*Argomento*.⁴⁶ Anche in questo caso la storia fu elevata dalla partitura dell'Anfossi il quale, come Jommelli, si esaltò nelle scene fantastiche: su tutte la conclusiva distruzione del palazzo e fuga di Armida sul carro infernale. Notevole è anche l'adagio che accompagna la scena nona dell'atto secondo in cui Rinaldo perde i sensi nel giardino di Armida ed è diviso tra la volontà di restare e di partire con Ubaldo:

Che m'avvenne, infelice! Io non comprendo,
se son desto, o deliro,

e s'è finto, od è ver ciò, che rimiro!
 [...]
 Deh consolati, Armida, amata speme di questo cor!
 Non partirò
 [...]
 Eppur s'io resto,
 Ubaldo che dirà?
 S'io parto... Ah quale
 barbara angustia è questa!
 Armida che dirà, quando fia desta?
 Dunque... misero me!.

Il libretto di Durandi venne ripreso l'anno successivo da Antonio Maria Sacchini (1730-1786) che lo mise in scena a Milano nel 1772 e poi a Firenze⁴⁷. L'opera seria del musicista fiorentino educato a Napoli ebbe una fredda accoglienza dall'esperto pubblico ambrosiano: non piacquero i numerosi elementi che Sacchini mise assieme, dall'opera francese ai cori, dai balletti alle scenografie spettacolari. Il musicista tornò sulla sua partitura riscrivendola almeno due volte: la prima nel 1780 per l'Opera di Londra la intitolò *Rinaldo* – spostando di fatto l'asse del protagonista sul cavaliere cristiano – e poi nel 1783 per l'Opera francese creò il *Renaud*, dedicato alla regina Maria Antonietta la cui protezione gli garantì un buon contratto all'*Académie Royale de Musique*. Il *Renaud* non si basava più sul libretto di Durandi e sugli amori di Armida e Rinaldo ma su quello di Jean-Joseph Leboeuf ispirato a sua volta alla tragedia in cinque atti *Renaud, ou La suite d'Armide* (1705) dell'*abbé* Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745) già musicata nel 1722 da Henry Desmarest (1661-1741) che fu un fallimento di critica e pubblico.

L'opera, che sancì l'esordio di Sacchini a Parigi dopo il suo soggiorno londinese, ottenne un grande successo tanto da essere rappresentata per oltre cento volte, ma i colleghi non risparmiarono a Sacchini pesanti critiche. Il musicista fiorentino, che decise di strutturare l'opera sul modello della *tragédie lyrique* e di assecondare con la sua musica i numerosi inserti magici, si trovò al centro della polemica tra piccinniani e gluckiani. I conservatori dello stile italiano, capeggiati da Niccolò Piccinni, poco gradirono che il loro connazionale si aprì a quelle idee riformiste che Gluck stava cercando di imporre e sulle quali tra poco diremo⁴⁸.

Fu, poi, proprio un'*Armida* (1771) ad avviare la torrentizia produzione del celebre Antonio Salieri (1750-1825). Il giovane talento veneto si avvalse dell'esperta collaborazione di Marco Coltellini (1724-1777), un'interessante figura del Settecento italiano. Il toscano, grande erudito e appassionato della cultura d'oltralpe, va ricordato per aver posseduto la stamperia livornese “All'insegna della verità” che impresse almeno ottanta opere e fu centro illuminista. Dopo aver ceduto i torchi, si dedicò alla sua seconda grande passione, quella letteraria, scrivendo soprattutto libretti. E agli inizi del Sessanta, grazie all'intercessione dell'amico Traetta, una trionfale rappresentazione dell'*Ifigenia* a Vienna gli valse l'invito a corte e il ruolo di poeta cesareo al posto di Metastasio. Qui venne accolto dal conterraneo Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) che stava lavorando con Gluck e Durazzo ad una riforma del teatro metastasiano. Il soggiorno viennese fu però breve a causa di un malinteso con l'imperatrice Maria Teresa che si riconobbe erroneamente come oggetto di una satira del toscano. Coltellini si risollevò in Russia a San Pietroburgo dove continuò ad aver successo fino alla morte.

Il libretto della sua *Armida* era già stato musicato da Giuseppe Scarlatti (1718ca.-1777) nel 1766, ma la versione di Salieri, rappresentata sempre a Vienna nel 1771, eccelse per varie ragioni. Il compositore, che aveva definito la sua opera “di stile magico-eroico-amoroso toccante il tragico” (Angermüller 1974: I, 29), aveva saputo cogliere le idee di riforma dell’opera seria proposte da Gluck in modo da riavvicinare il dramma alla musica. Salieri **riuscì a** collocare con maestria la ricchezza melodica dell’opera italiana nella cornice drammatica della *tragédie lyrique*. Il carattere forte, passionale, ma anche tormentato di Armida venne ben messo in risalto dai continui solo ai quali faceva da risposta il coro: tutto ciò creò una forte tensione drammatica per una rappresentazione davvero all’altezza del testo tassiano. Come esempio basti citare la prima scena dell’atto terzo in cui il coro incalza per ben tre volte, “Chi sorde vi rende / Al magico incanto, / Potenze tremende / De’ Regni del pianto?”, il disperato amore di Armida:

Misera! Il Ciel m’opprime
M’abbandona l’Abisso.
E Rinaldo … Ah crudel! forse congiura.
Anch’egli a’ danni miei … l’arme fatale
Come in sua mano? Oh Dio! mi veggo ancora
Quella luce funesta sugli occhi balenar; mi sento ancora
L’istesso gelo al cuor, quasi vicina
Un presagio crudel.

Ad effetto è anche la conclusione del dramma **che vede** Armida abbandonata da Rinaldo. Ancora un volta il coro sollecita la maga, “Ah barbaro, ah senti, / Rivolgi le vele / Ah mira, crudele, / De tuoi tradimenti / Il frutto qual è”, con la donna che promette “vendetta / Della mia fe’ tradita” e chiude l’opera con il grido collettivo “E agli ingrati eterno esempio / Nel suo scempio io lascerò”⁴⁹.

Il lavoro di Salieri confermava come in questi anni in Europa si stesse affermando un nuovo modello d’opera teorizzato da Christoph Willibald Gluck (1714-1787). La riforma, com’è noto, venne avviata a Vienna e sostenuta tra gli altri da Durazzo e dal librettista Ranieri de’ Calzabigi⁵⁰. *L’Orfeo ed Euridice* del 1762 rappresentava la piena maturazione della riforma gluckiana che intendeva semplificare l’azione drammatica e eliminare gli eccessi barocchi per riequilibrare il rapporto tra musica e poesia. I recitati, gli ariosi, le arie, i cori e le sinfonie adesso costituivano l’ossatura delle opere, laddove i metastasiani li usavano solo a margine. Quando Gluck si trasferì a Parigi nel 1769 sfidò i tradizionalisti con *l’Ifigenia in Aulide* (1774) e soprattutto con *l’Armide* (1777) che audacemente riprendeva alla lettera il libretto di Quinault (vennero tolti il prologo e qualche minimo elemento nei singoli atti) ma lo musicava seguendo la sua riforma **trascurando** la partitura di Lulli che, come detto, ebbe enorme successo a suo tempo⁵¹. L’opera **fu** riconosciuta dallo stesso autore come il suo capolavoro anche se fu poi *l’Ifigenia in Tauride* (1779) a sancire il **definitivo** trionfo della sua riforma (memorabile fu l’antagonismo con il più tradizionalista Niccolò Piccinni, 1728-1800, la cui *Ifigenia* dopo un buon successo cadde nell’oblio).

Nell’*Armide* si trovava già la sintesi di tutta la riforma di Gluck. Il tedesco aveva da sempre studiato il rapporto tra forma e contenuto nell’opera e i risultati raggiunti in Italia, l’*opera buffa* e l’*opera seria*, non lo convincevano. Gluck le considerava innaturali poiché **musica e libretto non avevano** il giusto risalto. Decise allora di far tornare l’opera alla sua origine, quella che dava ampio risalto alle passioni e ai drammi umani: solo in

questo modo musica e parole trovavano il giusto equilibrio. Così la vicenda di Armida e Rinaldo, per il suo contenuto altamente drammatico, si prestava benissimo alle sue idee e il trionfo fu tale che l'opera è ancora oggi riproposta nei maggiori teatri lirici del mondo⁵².

La partitura scritta da Gluck è ricca di effetti meravigliosi, un esempio è nella quarta scena del secondo atto in cui Rinaldo si addormenta al suono di flauti magici. Nonostante nel libretto sia indicata l'apparizione di una sola naiade, Gluck compose un polifonico trio composto da spiriti femminili. L'incanto continua nella scena successiva dove l'aria di Armida (*Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!*) fa da preludio alla trasformazione dei demoni in zeffiri in modo che possano portarla dall'amato. Particolarmente riusciti sono anche l'appassionato duetto amoroso nel quinto atto accompagnato da un tono molto sensuale e il coro che chiude l'opera in cui, disperata per il tradimento di Rinaldo, Armida chiama a sé tutti i demoni dell'inferno affinché distruggano il palazzo incantato, una scena accompagnata da una “terribile” sinfonia.

La fortuna dell'Armida nel teatro musicale non terminò con l'opera di Gluck, che pure ne rappresentò uno dei vertici. Con una versione dall'opera tassiana si **congedò** dal melodramma anche Franz Joseph Haydn (1732-1809)⁵³. Nel 1784 ci fu la prima di una lunga serie di rappresentazioni della sua *Armida* su libretto di Nunziato Porta⁵⁴. Il dramma eroico in tre atti si incentrava sui contrasti interiori sia della protagonista che di Rinaldo, iniziando la vicenda nel momento in cui i due sono nel palazzo incantato e Rinaldo è sotto l'effetto dell'incantesimo. L'opera piacque al pubblico per la consueta abilità di Haydn di saper accompagnare il testo con una musica originale e innovativa. Molto apprezzate furono le lunghe sequenze di recitativi accompagnati, spesso privi di introduzione, come *Barbaro, e aradisci ancor* (II, 1). Un bell'esempio di ritmo incalzante è invece nella scena terza del primo atto in cui Rinaldo comincia a ravvedersi dopo l'arrivo di Ubaldo e Armida teme per il possibile abbandono:

Amico... Errai... Lo veggo
 Ma fu dolce l'error:
 un dolce incanto...
 (Ah per rossor non so frenar il pianto).
 Oh amico! Oh mio rossor!
 Oh Armida! Oh stelle!
 Le cagion del mio error
 son troppo belle!

(Che fa? Che pensa mai?
 S'agita, smania, e freme!)”

sussurra la maga che aggiunge: “Perfido, ancora unisci al tradimento / un vil disprezzo? / Tu non m'ascolti, / e sfuggi d'incontrar / gl'occhi tuoi negl'occhi miei?”. Una tensione che si libera nel duetto che chiude la scena: “Da quei cari labbri tuoi / vien la pace a questo cor. / Nel sen del mio bene / serbate, voi stelle, / di fiamme sì belle / eterno l'ardor”.

Diverse sono anche le forme delle arie dei protagonisti (fra le migliori della produzione operistica di Haydn), spesso bipartite, e caratterizzate da una crescente concitazione. Nell'atto secondo, scena prima, si consuma la partenza di Rinaldo con la celebre aria *Cara, è vero io son tiranno / Nel doverti abbandonar* cui risponde Armida con *Odio, furor, dispetto*. Mentre il terzo si chiude con il definitivo abbandono di

Rinaldo, definito “mostro di crudeltà” da Armida, e il canto finale coinvolge tutti i protagonisti: “Oh sorte iniqua avara, / oh divisione amara / ch’all’alme innamorate / d’esempio ognor sarà”⁵⁵.

Possiamo aprire il nuovo secolo con l’*Armida* di Gioachino Rossini (1792-1868) che musicava il libretto di Giovanni Schmidt (1775ca.-1839)⁵⁶. Siamo nel 1817 agli inizi di quella grande stagione romantica che avrebbe fatto di Tasso un grande mito. L’opera fu uno dei più grandi progetti di Rossini per il Teatro San Carlo di Napoli, appena riaperto dopo un periodo di ristrutturazione: uno spettacolo sfarzoso (giardini incantati, apparizioni di larve) che unì con grande abilità musica, parti corali (ben tre duetti d’amore tra i protagonisti) e danza. L’uso controllato e sapiente di una scrittura vocale virtuosistica e brillante conferì alla protagonista una passionalità accesa e sensuale, rispettando le originali intenzioni di Tasso. Molto ben riuscita è la lunga seconda scena del secondo atto in cui Armida e Rinaldo giungono nel giardino della maga: “No, d’amor la reggia è questa / ecco il centro del piacer”. Alle parole della donna segue un rapido cambiamento di scena che si muta in palazzo (popolato da vari gruppi di Geni, Ninfe, Amorini e Piaceri) con il coro che riprende le parole di Armida: “Sì, d’amor la reggia è questa, / questo è il centro del piacere”. Ad un duetto tra i due amanti segue un’aria di Armida che declama l’amore per Rinaldo:

La fresca età se n’ fugge,
è la beltade un lampo,
ché l’una e l’altra strugge
il tempo vorator.
Dunque godete, amanti,
de’ vostri lieti istanti,
or che vi ride in volto
di giovinezza il fior.

La rappresentazione di Rossini aveva altri tratti innovativi come nella scena sesta dell’ultimo atto dove si ascolta un’aria cantata da un terzetto di tenori nell’episodio di Rinaldo redento dai due compagni Carlo e Ubaldo. Carlo: “Il tuo dover ti chiama”, Ubaldo: “Gloria a pugnar t’invita”, Ubaldo e Carlo: “La tromba della fama / ridesti il tuo valor”, Rinaldo: “Cessate... ohimè! / Cessate... / che barbaro tormento! / Io vile?... No: rammento / che son Rinaldo ancor”, Ubaldo e Carlo: “Or sì che in te ritrovo / l’eroe qual fosti ognor”.

L’opera, nel suo complesso abbastanza bilanciata, pecca per un finale fulmineo e forse affrettato che vede Armida scatenare le Furie e distruggere il palazzo: “Distrutto / tutto qui resti, tutto. / S’altro non può l’Averno / m’inspiri il suo furore”. Tutte queste innovazioni non piacquero al pur esperto pubblico napoletano e ai critici che la definirono “tedescheggiante” (non a caso l’opera ottenne un discreto successo in Austria e Germania). Rossini fu così costretto a rimaneggiare la partitura che trovò una più costante rappresentazione solo in tempi moderni a cominciare dalla versione del 1952 che vedeva Maria Callas nella parte della maga⁵⁷.

L’ultima *Armida* che vogliamo menzionare è quella di Antonin Dvořák (1841-1904) perché ci porta nel Novecento (1904) e ci fa capire come il soggetto tassiano ebbe un successo davvero secolare⁵⁸. Il libretto di Jaroslav Vrchlický (1853-1912), uno dei più grandi poeti boemi, ricalcava quello scritto da Quinault nel lontano 1686 con minime

varianti (il reinserimento di Goffredo, Germando e Ismene e la soppressione delle allegorie e delle confidenti di Armida), mentre le musiche di Dvořák, alle prese con la sua ultima opera completa, rappresentavano il culmine massimo dello stile d’ispirazione wagneriana che trovava la sua realizzazione in un dolorosissimo e struggente finale: dopo aver ucciso Ismene, Rinaldo confronta un cavaliere misterioso che abbassa la guardia non appena il cristiano impreca il nome di Armida. Rinaldo colpisce il rivale ma si accorge di aver ferito proprio Armida che, morente, viene battezzata dal cavaliere cristiano.

Dagli esempi che abbiamo **proposto**, è evidente come l’episodio inventato dal Tasso ebbe una fortuna costante **nei** secoli impegnando musicisti, librettisti e cantanti di primissimo livello. Fin dal Seicento, gli amori di Armida e Rinaldo nel giardino incantato, la rottura dell’incantesimo e dell’idillio con l’arrivo di Ubaldo e Carlo, la partenza di Rinaldo e il drammatico abbandono di Armida in riva al mare furono gli episodi preferiti dai librettisti che scelsero, nella maggioranza dei casi, di escludere il lieto fine per esaltare la drammaticità delle loro opere. E Armida era il personaggio prediletto: la maga che s’illudeva, subiva il disganno e si struggeva nella solitudine, *pathos* che si tramandava di libretto in libretto, **ebbe** grande presa sul pubblico almeno per tutto il Settecento.

Ma le ragioni del successo secolare della vicenda di Armida sono anche altre. Di certo la riuscita alternanza tra nudità e vesti con cui la donna si presentava nell’accampamento crociato e nella quale possiamo vedere il conflitto tra libero edonismo rinascimentale e severo moralismo controriformista (cui Tasso dovette conformarsi nella riscrittura della *Conquistata*), affascinò non poco musicisti e pubblico così come la sensualità che da fisica diventava psicologica. Senza, poi, dimenticare l’evoluzione di Armida da maga tentatrice a donna innamorata. Tasso nella sua distinzione estetica tra il “finto” e il “falso”, intuì come la “finzione”, ideale compagna della verisimiglianza, materializzava i fantasmi della psiche che si muovevano in un mondo invisibile in cui, come in un teatro metafisico, angeli e démoni si battevano in un duello in parallelo con gli umani. Ecco allora che il “maraviglioso” non va considerato come un semplice stilema letterario⁵⁹, ma consente piuttosto di oggettivare gli istinti segreti per i quali la donna divoratrice di uomini si libera dalla dimensione acerba e immatura di un Don Giovanni al femminile per diventare, in senso pieno e umanissimo, donna.

E nel poema vi sono altri dettagli favolosi che si prestano ad essere analizzati come condizione psichica: dall’isolamento nell’Eden, con l’amato Rinaldo, alla sua architettura labirintica; dagli amori di Cleopatra e Antonio istoriati sulle preziose porte, quasi premonitori di gioia e disgrazia, al trionfo dell’amore sulle arti magiche. Il castello fatato, che nell’*Orlando Furioso* era emblema dell’eterno vagabondare dell’uomo alle prese con una continua e irrealizzabile *quête*, nella *Liberata* diventa il luogo dell’agnizione di sé. E non è un caso che molte delle opere menzionate abbiano un intero atto, se non più, ambientato nel castello di Armida. I librettisti avevano intuito che il momento di svolta nella metamorfosi di Armida avveniva ben prima del suo conclusivo ravvedimento e andava cercato nella scoperta del sentimento d’amore o, per dir meglio e con modernità tutta tassesca, nella scoperta dell’amor doloroso.

Quel lieto fine, che placava i tormenti dell’amata e i dubbi psicologici di Rinaldo, venne amputato quando l’impietoso revisore costrinse Tasso a riscriverlo nella

Conquistata: Armida finiva incatenata ed abbandonata su uno scoglio come una Sirena. Era una creatura infernale e come tale andava punita spietatamente, a dispetto di ogni lealtà cavalleresca. È vero però che quasi tutti i librettisti si rifecero alla storia originale di Armida così come era raccontata nella *Liberata*, lasciando da parte le implicazioni politico-religiose della *Conquistata*, seppur in molti casi privarono il finale del suo lido fine preferendo calare il sipario in uno dei momenti più alti della tensione drammatica: l'abbandono della donna in riva al mare, la distruzione del palazzo, la fuga sul carro infernale. Ma se, come detto, la scelta della conclusione rispondeva spesso ad esigenze sceniche e spettacolari, è importante sottolineare come tutti i librettisti intuirono come il tema centrale dell'*Armida* fosse l'amore, o meglio l'amor doloroso provato dalla donna.

Com'è noto il primo fu Boiardo che, presentando all'Europa cristiana il suo eroe epico Orlando, tentò di incivilire la "barbarie" del passato guerriero (riassunto nella *Chanson de Roland* e che ancora perdurava nei feroci guerrieri mori) con la superiore scuola dell'amore. In seguito questo amore degenerò in "furia" nell'*Orlando* (1532) di Ariosto e venne poi faticosamente domato o subordinato ad altri imperativi nel giovanile *Rinaldo* di Tasso (1562). Ora, invece, nella *Liberata* il cerchio finalmente si chiudeva: l'amore diveniva triste appannaggio di una maga seduttrice trasformata in donna, di un'amante appassionata tradita come Arianna da un Teseo cristiano. Irreversibilmente permeata di un'umanità dolorosa e magnanima ("Misera! ancor presumo? ancor mi vanto / di schernita beltà che nulla impetra? - / Volea più dir, ma l'interruppe il pianto" XVI, 51), l'ultimo gesto magico di Armida era proprio la distruzione del palazzo degli incanti, un gesto simbolico che segnava il trionfo dell'amore. Ma un ultimo ostacolo si frapponeva tra i due amanti, la fede diversa. E anche in questo caso Armida si assumeva la responsabilità del cambiamento affidato alla celebre battuta: "Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon, - gli disse - e le fia legge il cenno" (XX, 136). L'espressione, modellata sulle parole della Vergine all'Arcangelo Gabriele (Luca 1, 38)⁶⁰, confermava l'**evoluzione** completa della maga in donna innamorata: professandosi sua sposa e serva, remissività che aveva già palesato in altre parti dell'opera⁶¹, Armida era pronta ad abbracciare anche la fede cristiana pur di coronare il suo desiderio nuziale con Rinaldo. E il cavaliere stesso, per perfetta simmetria, si era pochi versi prima dichiarato suo "campione e servo" (XX, 134) manifestando la sua maturazione come uomo ma anche il suo definitivo rientro nei codici cortesi-cavallereschi. La conversione non era dunque il tema centrale dell'episodio, ma era l'amore tra i due giovani, spesso caricato di straordinaria sensualità come nella rappresentatissima scena in cui Rinaldo dormiente è quasi colpito da Armida che si ritrae ammaliata dalla bellezza del giovane prigioniero. Un **episodio** che librettisti e musicisti seppero rappresentare nei secoli con gran successo di pubblico italiano e europeo.

NOTE

¹ Si vedano G. Getto, M. Prisco, A. Sempoux e M. Migiel (**REFERNCES???? Sono nelle Opere citate, a seguito**).

² L. Frati, A. Buzzoni, M.A. Balsano e T. Walker, G. Venturi e F. Piperno. (**REFERNCES???? As above**).

³ Tutte le citazioni sono tratte da Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Torino: Einaudi, 1993 (1971¹). D'ora in avanti indicheremo solo il numero di canto e ottava.

⁴ Si veda G. Venturi, tomo I: 203-217 e E. Refini.

⁵ Il tema dello sguardo è stato ampiamente dibattuto dalla critica e fu fonte anche d'ispirazione pittorica (A. Di Benedetto). Si cimentarono sul soggetto dello sguardo di Armida almeno i seguenti pittori: Caracci,

Domenichino, Finoglio, Van Dyck, Ricci, De Silvestre, Lapis, Tiepolo, Fisella, Piazzetta, Tischbein il Vecchio, Glink, Hayez. Su questo tema si leggano: G.C. Argan, A. Buzzoni, A. Mariuz, G. Venturi, J. Unglaub e J. Lawrence.

⁶ Sul tema dello scudo in cui Rinaldo si vede riflesso e sul paesaggio del castello di Armida che travia l'eroe cristiano si legga il saggio di G. Venturi 1999.

⁷ Un'analisi letteraria dei canti con Armida protagonista sono in G. Falaschi, A. Daniele, J.A. Cavallo, R. Fasani, R. Ruggiero e F. Tomasi.

⁸ La maggior parte delle informazioni sui musicisti, librettisti e opere si trovano in *La musica*, P. Fabbri, M. Porzio, R. Celletti, *The new Grove*, G. Legger, P. Gelli, S. Sadie e L. Macy. Cataloghi che offrono un'idea della sterminatezza delle rappresentazioni e una minima analisi si trovano in L. Frati: 394-396, G. Morelli e E. Surian. Encomiabile il lavoro di scavo e d'elenco di Filippo Annunziata che in coda alla sua analisi dell'*Armide* di Quinault e Lully (Pisa: ETS, 2015) elenca ben 94 rappresentazioni della storia tassessa includendo brevi informazioni su ognuna di essa (pp. 144-196). Altro lavoro notevole, soprattutto per il Tasso nel Seicento, è quello di T. Stein. Per un'analisi della partitura di alcuni libretti utile è D. Buch.

⁹ Ivi, 539-541.

¹⁰ Nonostante sia un personaggio di spessore nella storia della musica del Seicento, pochi sono gli studi sulla “Cecchina” come faceva già notare D. Silbert. Una biografia e una selezione dal *Primo libro delle musiche* si legge in R. Alexander e R. Savino. Recentemente è un volume di S. Cusick anche se non v'è menzione al *Rinaldo*.

¹¹ Di Claudio Monteverdi (1567-1643) si ricorda ovviamente il madrigale *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1624. Ma pare che il celebre compositore si fosse cimentato anche con l'episodio di Armida. Secondo dei riferimenti contenuti in alcune sue lettere, il cremonese avrebbe scritto e musicato un’*Armida abbandonata*, un “madrigale rappresentativo” concluso nel 1627 e mai rappresentato e andato smarrito.

¹² Sulla celebrazione del mito di Venezia, cui altre opere del periodo furono dedicate, si legga E. Rosand e P. Fabbri 1995.

¹³ *L'Armida* di Ferreri, uscita a Venezia per i tipi di Antonio Bariletti nel 1639, si legge in edizione moderna in N. Badolato e V. Martorana, la citazione è a p. 120. Si veda anche M.G. Accorsi in particolare le pp. 134-150.

¹⁴ Scacchi fu anche acuto critico e teorico musicale e si trovò coinvolto in una polemica con Paul Siefert (1586-1666) che aveva attaccato lo stile moderno della musica sacra italiana. Alle accuse del compositore tedesco, Scacchi rispose con il *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649).

¹⁵ Cfr. A. Szwejkowska.

¹⁶ Tra gli altri autori che s'ispirarono alla figura tassessa in questi anni, vogliamo almeno menzionare il nobile Ascanio Pio di Savoia che scrisse *Gli amori di Armida* in onore del cardinale Matteo Ginetti in visita a Ferrara nel 1641. L'opera, sempre con musica di Marco Marazzoli (1602ca.-1662), venne riproposta l'anno dopo col titolo *L'amore trionfante dello sdegno* in onore del Principe Taddeo Barberini. Con entrambe le versioni, Pio di Savoia si univa ad una solida tradizione di spettacoli legati alla celebrazione del glorioso passato estense in cui la nuova classe aristocratica orgogliosamente amava specchiarsi. Cfr. R. Ziosi. Di un certo interesse è poi la figura di Francesco Maria Santinelli (1627-1697), poeta e alchimista marchigiano, che scrisse il libretto *L'Armida nemica, amante e sposa* pubblicato a Venezia nel 1669 dove si era stabilito dopo aver girato diverse corti europee (quella di Cristina di Svezia e quell'asburgica in Austria). Non sappiamo se l'opera venne mai rappresentata, la partitura è andata persa, ma di certo si caratterizzava per una commistione di scene tragiche e comiche con numerosi inserti fantastico-magici. Inoltre nel terzo atto, Santinelli intersecava la vicenda di Armida e Rinaldo con quella di Didone. Una riflessione metateatrale in linea con un certo gusto barocco che amava meditare sulle categorie dell'apparire e dell'essere. L'inserto della vicenda d'ispirazione virgiliana aveva la funzione di far riflettere gli spettatori sulla reale identità dei personaggi e l'identificazione Rinaldo-Enea e Armida-Didone serviva ad anticipare l'evoluzione psicologica dei personaggi e la loro finale riconciliazione.

¹⁷ Sull'enorme fortuna del Tasso presso la corte francese si vedano C. Beall, J. Rousset e E. Mosele.

¹⁸ Già nel 1698 l'opera di Lulli subì un primo rifacimento nel libretto di *Rinaldo and Armida* dell'inglese John Dennis (1658-1734) e musicato dal conterraneo John Eccles (1668-1735). Il testo si legge in edizione moderna in S. Plank e un'analisi in J. Lawrence: 138-151. Un altro esempio è la tragedia in musica in cinque atti *Suite d'Armide ou Jerusalem Délivrée* scritta da Hilaire-Bernard Requeleyne (1659-1721) e musicata nientemeno che dal futuro reggente Philippe d'Orléans (1674-1723). L'opera, rappresentata a

Fontainebleau nel 1704, voleva continuare la storia interrotta del Quinault con l'aggiunta della vicenda di Tancredi e Clorinda. Il testo, a differenza di quello di Quinault, recuperava l'intero episodio tassesco con Armida pronta al suicidio ma fermata da Rinaldo e si chiudeva con la riconciliazione generale in nome dell'amore.

¹⁹ Come si legge nell'*Avvertimento al lettore* in *Armida*. Opera musicale tradotta dal francese senza mutar le note del famoso Giovan Battista Lulli. Roma: Angelo Bernabò, 1690.

²⁰ In pieno Illuminismo fu celebre la polemica tra Rousseau, che criticò la lunghezza di questo recitativo (*Enfin il est en ma puissance*) nella *Lettre sur la musique française* (1753), e Rameau che invece difese l'opera di Lulli nelle *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754). Lo scambio accese un'importante discussione sul rapporto tra musica e poesia e su quale tra le due dovesse prevalere. Si veda C. Verba.

²¹ Una breve analisi del libretto di Quinault è in M. Signorile, R. Abbrugiat e T. Downing.

²² *La Gerusalemme Liberata*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro elettorale l'anno MDCLXXXVII. Dresden: Bergen, 1687.

²³ Il libretto venne tradotto in tedesco da Gottlieb Fiedler e l'opera venne messa in scena ad Amburgo nel 1695. Un'altra rappresentazione è del 1722 a Braunschweig, in Bassa Sassonia.

²⁴ A cavallo dei due secoli il musicista vicentino Teofilo Orgiani (1650ca.-1725) scrisse diverse versioni, tutte perdute, di un dramma ispirato all'*Armida* il cui libretto sarebbe di Girolamo Collatelli se si segue l'edizione del 1703. Tutte rappresentate nel territorio della Repubblica di Venezia, sono *Li amori e incanti d'Armida con Rinaldo* (1698), *Li avenimenti di Rinaldo con Armida* (1698), *La maga trionfante* (1700), *L'onor al cimento* (1703), *La fedeltà nell'amore* (1707), *Le vicende d'amore* (1707) e *Armida regina di Damasco* (1711).

²⁵ Sulla fortuna di Armida nell'opera musicale italiana del Settecento si veda D. Chiodo. Sulla fortuna del Tasso operistico si leggano M. Pieri, I. Gallinaro e, con particolare riferimento alla cultura napoletana, G. Distaso.

²⁶ Una nota dello "Stampatore a chi legge" spiega come il Silvani si fosse attenuto fedelmente al Tasso: "Vedrai ricamato il Dramma in più luoghi co' versi medesimi del glorioso Poeta. Anzi nell'ultima scena, in cui termina l'attione, egli si è tenuto al più possibile, religiosamente, a ciò che si legge nell'ammirabile libro", in *Armida abbandonata*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo l'autunno dell'anno 1707. Venezia: Zuccato, 1707: 9.

²⁷ Come in precedenza anche questo passo è in una nota dello "Stampatore a chi legge", in *Armida al campo*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo il Carnovale dell'anno 1707. Venezia: Zuccato, 1707: 12.

²⁸ Braccioli, Grazio. *Armida in Damasco*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo. Venezia: Marino Rossetti, 1711: 7.

²⁹ Sulla ricezione dell'opera di Händel e una sua analisi si leggono in J. Lawrence: 151-167 e C. Price.

³⁰ L'opera è stata messa in scena di recente a Göttingen (2004), Zurigo (2008), Edinburgo (2009) e Glyndebourne in Inghilterra (2011).

³¹ *Armida al campo d'Egitto*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè. Venezia: Marino Rossetti, 1718: 4.

³² *Ibidem*.

³³ *Armida delusa*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo. Venezia: Marino Rossetti, 1720: 2.

³⁴ *Il Trionfo d'Armida*. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè. Venezia, Marino Rossetti, 1726: 2.

³⁵ *Armida*. Cantata a due voci di Cliternestra Pieria. Posta in musica dal signor Niccolò Jommelli Napolitano. Roma: Antonio Rossi, 1746.

³⁶ Vogliamo almeno menzionare: *Armida* di Bartolomeo Vitturi (1710ca.-1753) con musiche di Ferdinando Bertoni (1725-1813) del 1747; *L'Armida* di Leopoldo de Villaltri (1701-1752) con musica di Carl Heinrich Graun (1704-1759) del 1751 e di Giuseppe Sarti (1729-1802) nel rifacimento *Armida abbandonata* del 1759; il balletto *Renaud et Armide* del celebre coreografo Jean-Georges Noverre (1727-1810), da molti considerato uno dei padri del balletto moderno, e musica di Jean Rodolphe-Joseph (1730-1812) del 1761; l'*Armida* di Giovanni Bertati (1735-1815ca.) musicata nel 1773 da Giuseppe Gazzaniga (1743-1818) e Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) e nel 1785 da Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802); il *Rinaldo* di Giusto Ferdinando Tenducci (1735ca.-1790) musicato da Antonio Tozzi (1736ca.-1812ca.) nel 1775; il

Rinaldo di Giuseppe Maria Foppa (1760-1845) musicato nel 1789 da Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804), celebre compositore di fine secolo, e *l'Armida*, sempre del Foppa, musicata da Felice Alessandri (1747-1798) nel 1794; *Rinaldo e Armida* di Francesco Gonella con musica di Giuseppe Mosca (1772-1839) del 1799. Nel 1777 a Napoli venne inscenata *l'Armida immaginaria* di Giuseppe Palomba (1765?-1825?) con musica di Domenico Cimarosa (1749-1801). Quest'ultima si trattava di un'opera comica liberamente ispirata al Tasso, simile all'*Armida impazzita per amor di Rinaldo* del 1677 (rappresentata a Modena e scritta dall'attrice comica Angela d'Orsi), che rientrava ancora nel genere della commedia dell'arte.

³⁷ Tutti compositori: Johann Adolph Hasse (1699-1783), Girolamo Abos (1715-1760), Giuseppe Bonno (1711-1788), Luca Antonio Predieri (1688-1767) e Georg Christoph Wagenseil (1715-1777).

³⁸ *Armida placata*. Componimento drammatico da rappresentarsi nel regio teatro del Buon-Ritiro, per comando di Sua Maestà cattolica il Re Nostro Signore D. Ferdinando VI. Madrid: Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1751.

³⁹ Cfr. E. Podestà e A. Lanzola.

⁴⁰ La riscoperta di Traetta è tutta negli anni recenti. La sua opera, rimasta nel dimenticatoio per almeno un secolo, è stata riedita dalla rivista *Amadeus*. Noi abbiamo consultato F. Casavola, D. Heartz e M. Russo.

⁴¹ Il libretto di Migliavacca venne musicato anche da Gennaro Astarita (1745ca.-1805) nel 1777 e nei due anni seguenti dal ceco Josef Mysliveček (1737-1781).

⁴² Si legga la lettera datata Napoli 10 gennaio 1784 e intitolata *Riflessioni sul dramma intitolato Armida abbandonata* contenuta nel tomo II di *Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani da Francesco Saverio de' Rogati*. Colle: Angiolo Martini, 1783: 220-254. La lettera precede una nuova edizione a stampa del libretto (pp. 255-318).

⁴³ “Inarrivabile musica, che sorprese, e scosse tutti, ed attirò il concorso e degl'ignoranti, e de' dotti” scrisse S. Mattei.

⁴⁴ Il *Grove Music Online* riporta i giudizi contrastanti del celebre musicista cui l'opera piacque in prova ma meno in scena.

⁴⁵ Nel corso della sua fortunatissima carriera in Italia e all'estero, Anfossi scrisse oltre quaranta opere che coprono tutti i generi musicali del tempo. Pare che la sua abilità fu persino d'ispirazione per Mozart.

⁴⁶ *Armida*. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro regio di Torino nel carnivale del 1770. Torino: Stamperia Mairesse, 1770.

⁴⁷ Buon successo ottennero anche le versioni musicate da Vincenzo Manfredini (1737-1799) e rappresentata a Bologna (1770) e quella di Michele Mortellari (1750-1807) rappresentata prima a Modena nel 1776 e poi a Firenze nel 1785. Piuttosto deludenti furono invece quella di Luigi Cherubini (1760-1842), esibita a Firenze nel 1782, e di Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837) rappresentata a Roma nel 1786.

⁴⁸ “La fazione di Piccinni asseriva che la partitura [...] era influenzata da Gluck, mentre i partigiani di Gluck condannavano il lavoro per carenza di forza drammatica e di originalità”, in D. Di Chiera. Si veda anche G. Sauvè. Un'altra opera che utilizzava un largo numero di orchestrali e tanti effetti spettacolari fu *l'Armida abbandonata* di Alessio Prati (1750-1788) su libretto di Gaetano Sertor (1760ca.-1805) e rappresentata a Monaco nel 1785. Ma questa complessità scenica e musicale ebbe poca presa sul pubblico. Cfr. M.P. McClymonds. L'opera di Sacchini venne ripresa da Carlo Sernicola con musica da Pëtr Alekseevič Skokov (1758-1817) e rappresentata a Napoli nel 1788.

⁴⁹ *Armida*. Dramma per musica da rappresentarsi su' teatri privilegiati della città di Vienna. Vienna: Ghelen, 1771. Una completa analisi della collaborazione tra Salieri e Coltellini si legge in J. Rice. Il libretto di Coltellini venne musicato anche da Vincenzo Righini (1756-1812) nel 1782 e dal già menzionato Giuseppe Sarti nel 1786 per l'inaugurazione dell'Ermitage a San Pietroburgo. Il Righini mise in scena anche un'*Armida* su libretto di Antonio de' Filistri de' Caramondani nel 1799 a Berlino.

⁵⁰ Interessanti sono le *Osservazioni sull'opera in musica* poste in appendice al libretto dell'*Armida* di Giovanni de Gamerra (1743-1803) musicato da Luigi Gatti (1740-1817) e messo in scena nel 1771 a Milano. Nello scritto s'intuisce come la riforma di Gluck stesse gradualmente emergendo e cominciasse a trovare seguaci. De Gamerra, infatti, sottolineava l'importanza della collaborazione tra poeta e musicista, “se la Musica è un'espressione dei sentimenti per mezzo dei suoni inarticolati, la Poesia Musicale sarà un'espressione dei sentimenti per mezzo dei suoi articolati, ch'è lo stesso, che dire per mezzo delle parole”, in modo che “lo spettacolo non ne soffra”. Importante, poi, era la sua difesa degli elementi scenici spettacolari che partecipavano, con i cori e i balli, al “piacer del teatro” e generavano una “dolce illusion” nello spettatore, in *L'Armida*. Dramma per Musica del tenente De Gamerra dedicato all'illusterrimo Signore Don Francesco Berrettini. Milano: Giuseppe Galeazzi, 1771: 44-48.

⁵¹ Cfr. M. Armellini.

⁵² Recentemente a Milano nel 1996 e nel 1999, New York 1999, Nancy 2015, Vienna 2016.

⁵³ Si vedano A. Lanza, A. Lanza e E. Restagno. Romanzata, ma piena d'interesse, è la biografia di H.C. Robbins Landon e D. Wyn Jones.

⁵⁴ Su Porta si veda L. Paesani. L'opera è stata ripresa anche negli anni recenti a Sydney, ad esempio, nel 2016.

⁵⁵ *Armida*. Dramma eroico. Testo di Nunziato Porta. 1784.

⁵⁶ A Londra nel 1802 Francesco Bianchi (1752ca.-1810) musicò l'*Armida* di Lorenzo Da Ponte (1749-1838), ma il risultato fu un fallimento. Nello stesso anno Gaetano Andreozzi (1755-1826 detto Jommellino essendo nipote dello Jommelli), un altro prolifico musicista come Bianchi, prestò la sua arte al libretto *Armida e Rinaldo* scritto da Lorenzo d'Amico. L'opera, che seguiva un approccio tradizionale alla storia tassese, fu rappresentata al San Carlo di Napoli.

⁵⁷ Un'utile e dettagliata analisi dell'*Armida* di Rossini si legge in R. Abbrugiat.

⁵⁸ Un'opera liberamente ispirata al Tasso e ambientata in epoca moderna è stata scritta anche nel nuovo millennio. Ci riferiamo all'*Armida* della compositrice inglese Judith Weir (1954-) trasmessa dalla televisione britannica nel 2005.

⁵⁹ Si vedano gli studi di S. Zatti.

⁶⁰ Su Armida come possibile *figura Mariae* si veda A. Metlica.

⁶¹ Cfr. XVI, 48 in cui Armida si concede come "sprezzata ancilla", immagine ribadita nell'ottava successiva ove aggiunge la connotazione "serva" prima di offrirsi come "scudiero o scudo" (50).

OPERE CITATE

- Abbrugiat, Raymond. "Armide, du Tasse à Lully et à Godard". *Chroniques italiennes* 77-78 (2006): 27-45. Print.
- Accorsi, Maria Grazia. *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*. Modena: Mucchi, 2011. Print.
- Alexander, Ronald J. and Richard Savino (a cura di). *Francesca Caccini's "Il primo libro delle musiche of 1618": A Modern Critical Edition of the Secular Monodies*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. Print.
- Angermüller, Rudolph. *Antonio Salieri: Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonder Berücksichtigung seiner "großen" Opern*. Munich: Emil Katzbichler, 1974. Print.
- Argan, Giulio Carlo. *Il Tasso e le arti figurative*, in *Torquato Tasso*, a cura del comitato per le celebrazioni di T. Tasso (Ferrara 1954), Milano: Marzorati 1957: 209-226. Print
- Armellini, Mario. *Le due Armide: metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*. Firenze: Passigli, 1991. Print.
- Badolato, Nicola e Vincenzo Martorana (a cura di). *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*. Firenze: Olschki, 2013: 83-120. Print.
- Balsano, Maria Antonella e Thomas Walker (a cura di). *Tasso, la musica, i musicisti*. Firenze: Olschki, 1988. Print.
- Beall, Chandler. *La fortune du Tasse en France*. Eugene: University of Oregon Press, 1942. Print.
- Buch, David J. *Magic Flutes & Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-century Musical Theater*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. Print.
- Buzzoni, Andrea (a cura di). *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985. Print.
- Casavola, Franco. *Tommaso Traetta di Bitonto (1727-1779)*. Bari: Società Storia Patria, 1957. Print.
- Cavallo, Jo Ann. *Armida: la funzione della donna-maga nell'epica tassiana*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., tomo I: 99-133. Si legge in versione più lunga in inglese in *Tasso's Armida and the Victory of Romance*, in Finucci, Valeria (a cura di). *Renaissance transactions: Ariosto and Tasso*. Durham: Duke University Press, 1999: 77-111. Print.
- Chiodo, Domenico. "Il soprano Armida". *Studi tassiani* XLIII (1993): 177-186.
- Celletti, Rodolfo. *Storia dell'opera italiana*. Milano: Garzanti, 2000, 2 voll. Print.
- Cusick, Suzanne. *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. Print.

-
- Daniele, Antonio. "Lettura del canto XVI della "Gerusalemme liberata"". *Studi tassiani*. XLIV (1994): 109-132. Print.
- Di Benedetto, Arnaldo. "Lo sguardo di Armida (un'icona della "Gerusalemme Liberata")". *Lettere italiane* 1 (2001): 39-48. Print.
- Di Chiera, David. *Sacchini, Antonio (Maria Gasparo Gioacchino)*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, cit., vol. IV, p. 114. Print.
- Distaso, Grazia. *Sulla fortuna meridionale del Tasso: esempi di ricezione fra narrativa e teatro per musica*, in Id., *Scenografia epica. Il Trionfo di Alfonso. Epigoni tassiani*. Bari: Adiatica, 1999: 49-68. Print.
- Downing, Thomas. "Opera, dispossession, and the sublime: The case of Armide". *Theatre Journal* 49, 2, (1997): 169-188. Print.
- Falaschi, Giovanni. *La favola di Rinaldo. Il codice fiabesco e la "Gerusalemme Liberata"*, Firenze: Le Lettere, 1994. Print.
- Fabbri, Paolo. *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Bologna: Il Mulino, 1990. Print.
- _____. *Tasso e la sua fortuna musicale a Venezia*, in *Formazione e fortuna...*, cit., pp. 251-258. Print
- Frati, Lodovico. "Torquato Tasso in musica". *Rivista musicale italiana* 30 (1923): 389-400. Print.
- Getto, Giovanni. *Il fascino di Armida e Lo spettacolo del mondo* in Id. *Nel mondo della "Gerusalemme"*. Firenze: Vallecchi, 1968. Print.
- Fasani, Remo. *Il racconto di Armida: dalla finzione alla realtà*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., tomo I: 115-133. Print.
- Gallinaro, Ilaria. *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della "Liberata" nei secoli XVII-XIX*. Milano: Angeli, 1994. Print.
- Gelli, Piero. (a cura di). *Dizionario dell'Opera*. Milano: Baldini&Castoldi, 2006. Print.
- Heartz, Daniel. *Traetta in Vienna: "Armida" and "Ifigenia in Tauride"*. New York: Pendragon Press, 2004: 293-312. Print.
- La musica*. Torino: UTET, 1966. Print.
- Lanza, Andrea (a cura di). *Haydn*. Bologna: Il Mulino, 1999. Print.
- Lanza, Andrea e Enzo Restagno (a cura di) *Haydn: due ritratti e un diario*. Torino: EDT, 2001. Print.
- Lanzola, Andrea. *Melodramma e spettacolo a Vienna. Vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717-1794)*. Roma: Vecchiarelli, 2013. Print.
- Lawrence, Jason. "Gerusalemme liberata" and the visual arts in England, in *Tasso's art and afterlives. The "Gerusalemme liberata" in England*, Padstow UK: Manchester University Press, 2017: 107-134. Print.
- Legger, Gianni. *Drammaturgia musicale italiana: dizionario dell'italianità nell'opera dalle origini al terzo millennio*. Torino: Teatro Regio, 2005. Print.
- Mattei, Saverio. nelle *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed Elogio di N. J.* (1785). Bologna: Forni, 1987: 91. Print.
- Mariuz, Adriano. *Gli amori di Rinaldo e Armida nell'interpretazione di Giambattista Tiepolo*, in Borsetto, Luciana e Da Rif, Bianca Maria (a cura di). *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Convegno IV centenario della morte di Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997: 211-241. Print.
- McClymonds, Marita Petzold. *Carl Theodor, the Munich theatrical establishment and the Franco-Italian synthesis in opera: the Sertor/Prati "Armida abbandonata" of 1785*, in Göllner, Theodor e Hörner, Stephan (a cura di). *Mozarts 'Idomeneo' und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*. München: 2001: 143-150. Print.
- Metlica, Alessandro. "Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella "Liberata"". *Filologia e critica* 2 (2008): 276-289. Print.
- Migiel, Marilyn. *Secret of a Sorceress*, in *Gender and Genealogy in Tasso's "Gerusalemme Liberata"*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1993: 113-144. Print.

-
- Morelli, Giovanni e Elvio Surian. *I contagi d'Armida*, in *Torquato Tasso tra letteratura...*, cit., pp. 151-165 (soprattutto le pp. 153-155), poi ampliato in *Contagi d'Erminia*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, cit., pp. 165-205. Print.
- Mosele Elio (a cura di). *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*. Fasano: Schena, 1993. Print.
- Paesani, Luciano. *Nunziato Porta. Il fantasma dell'Opera*. Roma: Aracne, 2007. Print.
- Pieri, Marzio. *Tasso e l'Opera*. Parma: Zara, 1985. Print.
- Piperno, Franco. "Fonti musicali e scritture tassiane". *Il Giornale storico della letteratura italiana* 189 (2012): 383-394. Print.
- Planck, Steven (a cura di). *Rinaldo and Armida*. Middletown: A-R Editions, 2011. Print.
- Podestà, Emilio. *Giacomo Durazzo. Da genovese a cittadino d'Europa*. Ovada: Accademia Urbense, 1992. Print.
- Porzio, Michele (a cura di). *Dizionario dell'Opera lirica*. Milano: Mondadori, 1991. Print.
- Price, Curtis. *English traditions in Handel's "Rinaldo"*, in Sadie, Stanley e Hicks, Anthony. (a cura di). *Handel Tercentenary Collection*. London: Macmillan, 1987: 120-137. Print.
- Prisco, Michele. *I personaggi femminili della "Gerusalemme liberata"* in Ballerini, Carlo (a cura di). *Atti del Convegno di Nimea sul Tasso*. Padova: Pàtron, 1978: 281-296. Print.
- Refini, Eugenio. "Giuditta, Armida e il velo della seduzione". *Italian Studies* 1 (2013): 78-98. Print.
- Rice, John A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: Chicago University Press, 1998. Print.
- Robbins Landon, Howard C. e David Wyn Jones. *Haydn. Vita e opere*. Rusconi: Milano, 1988. Print.
- Rosand, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkley: University of California Press, 1991 (anche in edizione italiana *L'Opera a Venezia nel XVII secolo: la nascita di un genere*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013). Print.
- Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon (1954)*. Paris: Corti, 1985. Print.
- Ruggiero, Raffaele. "Fra errore di fortuna e arte del vero. Rinaldo e Armida nel sistema letterario della *Liberata*". *Schede umanistiche* 1 (2003): 47-97. Print.
- Russo, Marco. *Tommaso Traetta: Maestro di cappella napoletano*. Genova: Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 2006. Print.
- Sadie, Stanley e Laura Macy (a cura di). *The Grove Book of Operas*. New York: Oxford University Press, 2006. Print.
- Sauvè, Georges. *Antonio Sacchini 1730-1786 - Un musicien de Marie-Antoinette - Bréviaire biographique*. Paris: L'Harmattan, 2006. Print.
- Sempoux, André *Armida allo specchio*, in Ballerini, Carlo (a cura di). *Atti del Convegno di Nimea sul Tasso*. Padova: Pàtron, 1978: 307-329. Print.
- Signorile, Marc. *L'Armide de Quinault et Lully (1686): la tragédie lyrique comme miroir social*, in Abbrugiatì, Raymond e Guidi, José (a cura di). *Les belles infidèles de la Jérusalem délivrée. La fortune du poème du Tasse XVI^e-XX^e siècle*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2004: 203-214. Print.
- Silbert Doris. "Francesca Caccini, called La Cecchina". *The Musical Quarterly* 32, 1 (1946): 50-62. Print.
- Stein, Thomas. *Nel nome del gran Torquato. Gerusalemme liberata e drammaturgia secentesca*. Bern: Peter Lang, 2012. Print.
- Szwejkowska, Anna. "Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia". *Rivista italiana di musicologia*. VII (1972): 182-195. Print.
- The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Grove, 2001, 29 voll. Print.
- Tomasi, Franco (a cura di). *Lettura della "Gerusalemme liberata"*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005. Print.
- Unglaub, Jonathan. *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, New York: Cambridge University Press, 2006. Print.
- Venturi, Gianni (a cura di). *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999, tomo II: 657-814 sezione VI *Tasso e le arti figurative del suo tempo* e sezione X *Musica e parola: l'ambiente musicale al tempo del Tasso*, ivi, tomo III: 1179-1289. Print.
- _____. *Armide ou le paysage au miroir*, in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris: Klincksieck, 1999: 229-249. Print.
- Verba, Cynthia. *Music and the French Enlightenment: Rameau and the Philosophes in Dialogue*. New York: Oxford University Press, 2016. Print

-
- Zatti, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme liberata*. Milano: Il Saggiatore, 1983. Print.
- _____. *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1996. Print.
- Ziosi, Roberta. *Amore trionfante dello sdegno: un'Armida ferrarese (1641-42)*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., tomo III: 1273-1289. Print.