



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STORIA
ANTROPOLOGIA RELIGIONI
ARTE E SPETTACOLO
(S.A.R.A.S.)

DOTTORATO DI RICERCA
IN MUSICA E SPETTACOLO
CURRICULUM STORIA E ANALISI
DELLE CULTURE MUSICALI

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE:
PEMM-01/C (L-ART/07)

CICLO 38°

GIUSEPPE MIGLIORE

Le metamorfosi di Armida

Evoluzione drammaturgica
di un soggetto tassiano
nel teatro musicale
italiano del Seicento

TUTOR:

Prof. Lucio Tufano

CO-TUTOR:

Ch.mo Prof.
Franco Piperno





SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo
(S.A.R.A.S.)
Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo
Curriculum storia e analisi delle culture musicali
Settore scientifico disciplinare: PEMM-01/C (L-ART/07)
Ciclo 38°

Giuseppe Migliore

Le metamorfosi di Armida
Evoluzione drammaturgica di un soggetto tassiano
nel teatro musicale italiano del Seicento

Tutor:
Prof. Lucio Tufano

Co-tutor
Ch.mo Prof. Franco Piperno

*A mio padre,
cui devo la prima origine di questo percorso,
nell'amore per la musica e per il teatro,
e alla cui memoria è affidato ogni traguardo.*



IMMAGINE DI COPERTINA

Immagine realizzata con strumenti di generazione digitale (AI)
e rielaborata dall'autore.

STAMPA

DA.MI.RA Graphic Center: Servizi di stampa | Palermo

DATA DI DISCUSSIONE

27 Maggio 2026

Abstract

La presente ricerca analizza l'evoluzione drammaturgica della figura di Armida nel teatro musicale italiano del Seicento, dalla fase genetica del melodramma fino alla sistematizzazione del modello francese con *Armide* di Lully (1686). Assumendo come nucleo fondativo l'episodio tassiano della *Gerusalemme liberata*, lo studio indaga le modalità attraverso cui il personaggio viene progressivamente rifunzionalizzato in ambito scenico, acquisendo una fisionomia autonoma rispetto al modello epico originario. L'indagine si concentra prevalentemente sulle fonti librettistiche, a causa della frammentarietà delle testimonianze musicali superstiti, e adotta un approccio comparativo volto a ricostruire le principali direttrici di trasformazione del soggetto armidiano. Attraverso l'analisi delle strutture drammatiche, delle soluzioni scenotecniche, dei paratesti e delle strategie narrative adottate nei libretti italiani tra il 1600 e il 1677 (da Giovanni Villifranchi a Benedetto Ferrari, Virgilio Puccitelli, Ascanio Pio di Savoia, Carlo Plantamuro, Francesco Maria Santinelli e Angela Orsi), emerge un processo di progressiva centralizzazione della figura di Armida, che da antagonista epica si trasforma in protagonista tragica e motore dell'azione scenica. Particolare attenzione è dedicata alle dinamiche di genere che ne orientano la rappresentazione tra empowerment e contenimento patriarcale. La figura di Armida viene inoltre letta alla luce di una più ampia tradizione mitica e letteraria della femminilità perturbante, che affonda le proprie radici in archetipi antichi e si rideclina nel contesto controriformistico. La ricerca si completa con l'analisi di rare testimonianze musicali superstiti — il manoscritto autografo di Alessandro Capece e un intermezzo anonimo tardo-seicentesco — che contribuiscono a restituire frammenti sonori di una tradizione in gran parte dispersa. Lo studio dimostra come il Seicento rappresenti non una fase preparatoria, ma il laboratorio decisivo in cui si definiscono le coordinate strutturali, simboliche e spettacolari della figura di Armida nel teatro musicale europeo. La straordinaria duttilità del personaggio, capace di modulare il proprio profilo tra furore e abbandono, magia e vulnerabilità amorosa, costituisce la ragione della sua longevità nella storia del melodramma.

Indice

Introduzione	1
Sigle delle biblioteche	6
Capitolo I – Origini letterarie, arti figurative e prime utilizzazioni musicali	
I.1 Armida tra letteratura e arte	7
I.2 Prima della scena: Armida nei madrigali del Cinque-Seicento	21
I.3 Dal poema al palcoscenico: gli intermedî	33
Capitolo II – L’approdo all’opera: continuità e reinvenzione	
II.1 Armida sulle scene italiane del Seicento	49
II.1.1 <i>Benedetto Ferrari (1639) e Virgilio Puccitelli (1641)</i>	50
II.1.2 <i>Ascanio Pio di Savoia (1642)</i>	56
II.1.3 <i>Carlo Plantamuro (1666)</i>	62
II.1.4 <i>Francesco Maria Santinelli (1669)</i>	68
II.1.5 <i>Angela Orsi (1677)</i>	72
II.1.6 <i>Conclusione</i>	74
II.2 La sfida del soggetto	75
II.3 Soluzioni al problema drammaturgico	82
Capitolo III – Dinamiche di genere	
III.1 <i>Empowerment</i> e autonomia tra poema e libretto	89
III.2 I rischi della seduzione	98
Capitolo IV – Le testimonianze musicali: frammenti di un mosaico	
IV.1 Quel che resta del canto	110
IV.2 Musiche ritrovate: Il <i>Dialogo</i> di Alessandro Capece	111
IV.3 Un <i>intermezzo</i> anonimo tardo seicentesco	121
Conclusioni	130
Appendici	
Criteri di trascrizione	134
I Tabella comparativa degli intermedî di Battista Guarini	135
II Dialogo Rinaldo e Armida. Trascrizione testo e musica	163
III <i>La liberazione di Rinaldo</i> . Trascrizione del testo	171
Bibliografia	189

Introduzione

Il presente lavoro costituisce l'esito di un percorso triennale di ricerca dedicato alla figura di Armida nel teatro musicale del Seicento, dalla prima metà del XVII secolo fino alla consacrazione del modello francese con l'*Armide* di Jean-Baptiste Lully (1686).

Il progetto privilegia dunque la fase genetica del personaggio nel melodramma europeo e individua nel periodo compreso tra il 1600 e il 1686 il momento decisivo per la definizione della sua fisionomia drammaturgica.

Questa scelta non è stata soltanto dettata da ragioni di delimitazione cronologica, ma è emersa come necessità metodologica: le radici strutturali, simboliche e teatrali dell'Armida operistica affondano infatti nel laboratorio seicentesco, quando il teatro in musica, ancora in fase di assestamento linguistico e formale, sperimenta modelli narrativi e tipologie di personaggio che saranno poi codificati nei secoli successivi. Il Seicento rappresenta dunque il terreno privilegiato per osservare la nascita e la progressiva cristallizzazione di Armida quale figura scenica autonoma rispetto al modello tassiano.

L'indagine si è concentrata prevalentemente sulle fonti librettistiche, a causa della frammentarietà delle fonti musicali superstiti. Tale condizione documentaria ha orientato la ricerca verso un'analisi eminentemente testuale e drammaturgica, volta a ricostruire la genealogia del personaggio attraverso i libretti per musica che, a partire da *Gl'Amori d'Armida* di Giovanni Villifranchi (1600), passando per Benedetto Ferrari (1639), Virgilio Puccitelli (1641), Ascanio Pio di Savoia (1642), Carlo Plantamuro (1666), Francesco Maria Santinelli (1669) e Angela Orsi (1677), hanno progressivamente modellato l'identità scenica dell'incantatrice tassiana.

In questo arco cronologico, Armida emerge come figura di straordinaria duttilità teatrale. Se nella *Gerusalemme liberata* essa incarna una tensione irrisolta tra eros e distruzione, tra magia e vulnerabilità amorosa, i librettisti secenteschi ne accentuano di volta in volta specifici tratti: ora l'elemento furioso e vendicativo, ora quello elegiaco e languido, ora ancora la dimensione spettacolare dell'incanto e della metamorfosi scenica. Attraverso lo studio comparato delle strutture drammatiche, delle suddivisioni in atti, delle mutazioni sceniche e dei paratesti introduttivi, è stato possibile individuare le principali direttrici di trasformazione del personaggio e chiarire le modalità di appropriazione e riscrittura del modello tassiano.

Nel teatro musicale seicentesco la costruzione di Armida non si esaurisce nella definizione psicologica del personaggio, ma si intreccia con l'elaborazione di macchine sceniche, apparizioni infernali, giardini incantati e metamorfosi illusionistiche che contribuiscono in modo determinante alla sua caratterizzazione. La dimensione meravigliosa e magica — elemento centrale nell'estetica barocca — diviene così il veicolo privilegiato attraverso cui si esprime la complessità simbolica della figura.

L'analisi delle fonti ha inoltre evidenziato come Armida, nel contesto seicentesco, si configuri quale archetipo di femminilità perturbante, erede di una tradizione mitica e letteraria che precede Tasso. Armida eredita uno dei più complessi miti dell'antichità identificabile nella biblica Lilith, prima moglie di Adamo, e reincarnato nel corso della storia arricchendosi di fantasie e ambientazioni. Il mito di Lilith, particolarmente attrattiva e seducente, che munita di tratti magico-demoniaci, lega il maschio a sé, lo manipola a suo piacimento, lo corrompe moralmente e infine lo fa precipitare fatalmente nell'abisso, ha cavalcato il tempo adattandosi ai suoi mutamenti e trasfigurandosi in figure bibliche come Erodiade, Giuditta e Dalila, in donne mitologiche quali Pandora, Circe, Medea, Elena, Clitennestra, personaggi storici come Cleopatra, Messalina e Teodora e personaggi puramente letterari proprio come Armida. Armida confluisce nel teatro musicale attraverso una stratificazione di modelli; la sua identità scenica si costruisce attorno a un equilibrio instabile tra potere e vulnerabilità, dominio e passione, magia e abbandono: una tensione che costituisce il nucleo drammatico costante delle sue diverse incarnazioni.

L'approdo del percorso, con l'*Armide* di Lully (1686), non rappresenta un semplice punto terminale cronologico, ma il momento di sistematizzazione e di sintesi di una lunga elaborazione precedente. L'opera francese, pur inscrendosi in una diversa tradizione teatrale, raccoglie e rielabora motivi, strutture e soluzioni drammatiche che si erano progressivamente sedimentate nelle esperienze italiane del secolo.

Il presente studio si propone dunque di restituire centralità a una fase spesso considerata soltanto preparatoria, mostrando come il Seicento non costituisca un'anticipazione imperfetta delle codificazioni successive, ma il luogo in cui si definiscono le coordinate fondamentali della figura di Armida nel teatro musicale. Attraverso un'indagine prevalentemente librettistica, il lavoro intende offrire una ricostruzione organica della nascita scenica di Armida, evidenziandone la funzione paradigmatica nella formazione dell'immaginario operistico europeo.

In questa prospettiva, Armida non appare soltanto come personaggio derivato dalla tradizione epica, ma come dispositivo drammaturgico attraverso cui il teatro musicale seicentesco sperimenta nuove forme di rappresentazione della soggettività, del desiderio e del potere femminile. La sua parabola, nel corso del XVII secolo, testimonia la capacità del melodramma nascente di trasformare un mito letterario in figura scenica complessa, destinata a esercitare una lunga e duratura influenza sulla cultura teatrale europea.

Armida è una figura liminale tra seduzione e redenzione, magia e umanità, e attraversa i secoli trasformandosi da creatura poetica in vera e propria icona culturale europea, capace di catalizzare le tensioni tra *eros* ed *ethos* tipiche dell'immaginario barocco.

Il percorso di ricerca prende le mosse dall'analisi delle origini letterarie del personaggio, inserendolo nel travagliato contesto editoriale del poema tassiano, segnato dalle inquietudini della Controriforma e dalla ricerca di una «discorde concordia» tra il tema eroico e quello sentimentale. Armida si configura sin dalle origini come una presenza stratificata: prima di conquistare il palcoscenico operistico, la sua fortuna si consolida attraverso un fiorente filone iconografico-pittorico e un'intensa codificazione nei madrigali del Cinque-Seicento. In particolare, la tradizione madrigalistica (da Marenzio a Monteverdi, fino al ciclo monografico di Francesco Eredi) funge da vero e proprio laboratorio di sperimentazione affettiva, preparando quel linguaggio musicale necessario a esprimere le passioni estreme incarnate dalla maga.

Il fulcro della trattazione si sposta poi verso la trasposizione scenica, analizzando il passaggio fondamentale dai tornei e dagli intermedi, intesi spesso come *tableaux vivants* a fini educativi e propagandistici per le corti e per la Chiesa, al dramma per musica autonomo. In questo contesto, l'approdo all'opera segna un momento di continuità ma anche di reinvenzione, dove la figura di Armida subisce una profonda rifunzionalizzazione drammaturgica. Vengono esaminate in dettaglio le tappe fondamentali di questa evoluzione: Benedetto Ferrari (1639), che a Venezia propone una versione umanizzata e redenta di Armida, culminante nella conversione e nel matrimonio; Virgilio Puccitelli (1641), che nella corte di Varsavia mette in scena una parabola tragica incentrata sul tema della gelosia e della vendetta; Ascanio Pio di Savoia (1642), la cui opera si distingue per una drammaturgia fondata sulla teatralizzazione dei conflitti interiori tramite personificazioni allegoriche; Carlo Plantamuro (1666) e Francesco Maria Santinelli (1669), che ampliano l'intreccio

narrativo introducendo sottotrame comiche, personaggi di invenzione e sofisticati espedienti metateatrali; Angela Orsi (1677), che con l'episodio della follia porta all'estremo la tensione tra desiderio e alienazione.

Uno dei nodi centrali della tesi riguarda la sfida strutturale rappresentata dal soggetto armidiano. I librettisti del Seicento dovettero infatti affrontare l'intrinseca staticità dell'episodio tassiano, limitato nello spazio e nel numero di personaggi, cercando di dinamizzare l'azione per rispondere alle esigenze di un pubblico sempre più eterogeneo e pagante. Questa necessità portò all'uso di espedienti e soluzioni drammaturgiche e a un uso spregiudicato della mitologia classica come risorsa simbolica da integrare nella cornice cristiana del poema.

Ampio spazio è dedicato inoltre alle dinamiche di genere, leggendo la figura di Armida alla luce del dibattito seicentesco sulla condizione femminile. La maga incarna il desiderio di autonomia e empowerment, ma il suo percorso è costantemente arginato dall'ordine patriarcale, che ne demonizza il potere seduttivo riducendolo a una minaccia per la virtù eroica. Il processo di umanizzazione operato dai librettisti trasforma gradualmente l'archetipo della maga malvagia in una donna vulnerabile, attraversata da paure umane come l'abbandono.

Infine, la ricerca si completa con l'analisi di preziose testimonianze musicali, frammenti di un mosaico spesso disperso. In particolare si segnalano:

1. l'identificazione di un manoscritto autografo di Alessandro Capece (Yale), che contiene le musiche per gli intermedi originali di Battista Guarini e si configura pertanto come una fonte vicinissima alla prima concezione scenica del soggetto;
2. lo studio di un intermezzo anonimo tardo-seicentesco, *La liberazione di Rinaldo* (Washington), che testimonia la persistenza e la flessibilità del mito di Armida attraverso l'introduzione di personaggi inediti e registri comici originali.

In sintesi, il presente lavoro intende dimostrare come Armida non sia un personaggio statico, ma una figura mobile e versatile, capace di rinnovarsi continuamente e di riflettere le inquietudini ideologiche, culturali e spettacolari del Seicento italiano. Proprio questa intrinseca duttilità (la possibilità di modulare il proprio profilo tra furor e abbandono, tra potere magico e vulnerabilità amorosa, tra spettacolarità barocca e introspezione tragica) costituisce la ragione della sua straordinaria longevità nella storia del melodramma. La capacità di Armida di incarnare tensioni e conflitti non circoscritti a una sola stagione storica ne ha infatti

garantito la sopravvivenza ben oltre il laboratorio seicentesco: il soggetto prolifera nel Settecento, adattandosi alle trasformazioni dell'opera seria e alle istanze riformistiche, e continua a vivere nell'Ottocento e nel Novecento, riaffiorando in contesti estetici profondamente mutati (da Rossini a Dvořák) senza perdere la propria forza simbolica. In tal senso, Armida si configura come uno dei soggetti più longevi e resilienti del teatro musicale europeo, paradigma di una figura capace di attraversare i secoli proprio perché strutturalmente aperta alla riscrittura e alla reinterpretazione.

Sigle delle biblioteche

D-MÜs = Santini-Bibliothek, Münster
E-Msi = Universidad Complutense, Biblioteca de San Isidoro, Madrid
I-Bc = Museo internazionale e biblioteca della musica, Bologna
I-Bca = Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna
I-Fb = Biblioteca Berenson - Morrill Music Library, Firenze
I-Fn = Biblioteca nazionale centrale, Firenze
I-Lg = Biblioteca Statale di Lucca
I-Mb = Biblioteca nazionale Braidense, Milano
I-Moe = Biblioteca Estense Universitaria, Modena
I-Rc = Biblioteca Casanatense, Roma
I-Rn = Biblioteca nazionale centrale, Roma
I-Ru = Biblioteca Universitaria Alessandrina, Roma
I-Vc = Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Venezia
I-Vnm = Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
PL-Kj = Biblioteka Jagiellońska, Kraków
US-NHub = Yale University, Beinecke Rare Book, New Haven
US-Wc = The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C.
V-CVbav = Biblioteca Apostolica Vaticana

Capitolo I

Origini letterarie, arti figurative e prime utilizzazioni musicali

I.1 Armida tra letteratura e arte

La figura di Armida, personaggio complesso e affascinante nato dalla penna di Torquato Tasso nella *Gerusalemme Liberata* (1581), ha attraversato secoli di ricezione, trasformandosi da creatura poetica a icona visiva e sonora nell'immaginario culturale europeo. La sua evoluzione nelle arti, in particolare nel teatro musicale del Seicento, è testimonianza della fecondità dell'intertestualità tra letteratura, arti visive e musica. Armida, figura liminale tra seduzione e redenzione, magia e umanità, compare nel poema tassiano come una maga saracena inviata a ostacolare l'esercito crociato, ma finisce per innamorarsi del guerriero cristiano Rinaldo. L'episodio dell'isola incantata (canto XVI) rappresenta una delle espressioni più alte del conflitto tra eros ed ethos, tra il piacere sensuale e l'ideale eroico. Tasso costruisce il personaggio con ambiguità psicologica, offrendo una figura femminile di rara complessità per l'epoca: potente ma fragile, crudele ma amorosa, incantatrice ma umana (canti XIV–XVI).

L'elaborazione tassiana si colloca nel solco della tradizione epico-cavalleresca, ma con una tensione nuova verso l'interiorità psicologica. Armida si configura come un personaggio tragico, anticipatore delle eroine barocche, il cui destino è segnato dalla frattura tra amore e dovere.

La storia editoriale della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso¹ rappresenta uno dei casi più emblematici e complessi della letteratura italiana del tardo Rinascimento in quanto riflette in modo esemplare le tensioni tra creatività poetica, censura ecclesiastica e ansie personali dell'autore. Il poema fu concepito fin dagli anni giovanili — probabilmente a partire dal 1559 — con il titolo provvisorio *Il Goffredo*, e sviluppato lungo un arco temporale di circa sedici anni, fino al 1575, quando può dirsi sostanzialmente concluso.²

¹ Per il testo della *Gerusalemme liberata* e per le informazioni concernenti la genesi, la trasmissione e le vicende editoriali del poema, si adotta come riferimento l'edizione a cura di Claudio Gigante (TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, Rizzoli, Milano, 2022); a essa si farà riferimento d'ora in poi semplicemente con la sigla GL.

² Cfr. CLAUDIO GIGANTE, *Le «arme pietose» e i «folli amori»*, in GL, pp. V-LI: pp. XIX-XX.

L'intento di Tasso era quello di fondere l'epica cavalleresca con il rigore della tradizione epico-classica, in particolare virgiliana, e di adattarla al nuovo clima culturale della Controriforma, costruendo un poema eroico-cristiano incentrato sulla conquista di Gerusalemme da parte dei crociati guidati da Goffredo di Buglione. Tuttavia, nonostante l'opera fosse pronta, Tasso non ne autorizzò la pubblicazione. Fortemente turbato da scrupoli religiosi e morali, temeva che il poema potesse contenere elementi non consoni all'ortodossia cattolica, e cercò il parere di teologi, letterati e censori per ottenere un giudizio preventivo.

Queste insicurezze, acuite da una crescente instabilità psichica, portarono l'autore a una prolungata esitazione. Nel frattempo, copie manoscritte del poema iniziarono a circolare e, nel 1580, una di esse giunse in possesso dell'editore veneziano Angelo Ingegneri, che ne curò la stampa senza il consenso di Tasso. La prima edizione a stampa, intitolata *La Gerusalemme liberata*, vide così la luce a Venezia nel 1580, articolata in venti canti in ottave, e riscosse un successo immediato. Il poeta, che si trovava in quel periodo recluso nell'Ospedale di Sant'Anna a Ferrara, poté solo assistere, impotente, alla diffusione del suo poema.

L'edizione del 1580 fu seguita da numerose ristampe già l'anno seguente, e l'opera divenne rapidamente un riferimento imprescindibile per la poesia epica di ispirazione cristiana. Tasso, pur consapevole del valore dell'opera e della propria fama, non rinunciò alla volontà di correggerla secondo una visione più conforme ai principi religiosi che andavano affermandosi nel clima controriformistico. Per questo, negli anni successivi, lavorò a una profonda revisione del testo, giungendo nel 1593 alla pubblicazione della *Gerusalemme conquistata*, un poema che, pur ricalcando la struttura narrativa della *Liberata*, si presenta più austero, moralmente rigoroso e teologicamente sorvegliato. Tuttavia, la *Conquistata* non riuscì a ottenere il medesimo successo della versione originaria, che restò quella più amata dal pubblico e dalla critica.

Nel corso dei secoli successivi, la *Gerusalemme liberata* conobbe una fortuna editoriale e culturale straordinaria: nel Seicento e Settecento fu costantemente ristampata, spesso accompagnata da commenti, illustrazioni e apparati eruditi. Divenne un testo centrale per l'insegnamento della letteratura italiana e un modello per l'epica barocca. L'opera consolidò così il proprio statuto canonico, configurandosi come il più importante poema epico italiano dopo l'*Orlando furioso*, ma con un impianto ideologico e stilistico profondamente diverso, segnato dalla spiritualità e dal rigore della Controriforma.

Dal punto di vista narrativo la *Gerusalemme liberata* già dalle prime versioni presentava il problema di una molteplicità di situazioni, di storie nella storia, che dovevano essere governate da una trama unitaria e compatta in cui combinare una fitta rete di rapporti e di corrispondenze.

Con il susseguirsi di episodi secondari che arricchiscono la narrazione, il poema entrava in netto contrasto con le vigenti teorie della tragedia, che dovevano rispondere alle tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione; una scelta che comportò diverse polemiche tra i revisori e che inevitabilmente ebbe ripercussioni sul modo in cui gli episodi del poema (nello specifico il soggetto di Armida) furono via via traslati sulle scene teatrali.³

Dal punto di vista del contenuto, Caretti utilizza l'ossimoro «discorde concordia» per individuare nella *Gerusalemme* una contrapposizione dialettica tra il tema eroico fondato sulla crociata, nel quale emerge l'aspetto morale dei personaggi, e il tema sentimentale che è caratterizzato dall'intreccio di passioni e debolezze.⁴ Tasso si impegna nel tentativo di conciliare il classicismo con l'ansia religiosa moderna, attraverso una serie di prospettive contrastanti che riflettono conflitti interiori alla ricerca di risoluzione attraverso il ritorno all'unità e alla concordia. Ma non solo questo: la trama del poema può essere riassunta come un processo di transizione (dalla diversità al fatto specifico, dal collettivo all'individuale) che veicola tre messaggi cruciali: la condanna dei ribelli, la sconfitta storica degli infedeli e la sottomissione politica dei cavalieri a Goffredo.⁵ Questo *bifrontismo* rilevato da Caretti è stato ulteriormente approfondito di recente da Monica Bisi, che nella struttura del poema individua nella progressività e nella circolarità i due elementi entro cui si muovono le storie dei personaggi.⁶

³ Utile per un approfondimento è il dettagliato saggio di CORRADO CONFALONIERI, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La «Gerusalemme liberata» e una nuova teoria dell'epica*, Carocci, Roma, 2022. Per Confalonieri, Tasso vorrebbe rispettare le tre unità aristoteliche, ma le interpreta in modo totalmente personalizzato. Nella visione del poeta di Sorrento, tutto lo sviluppo dei singoli episodi ha un ruolo 'unitario' per il raggiungimento dello scopo finale; il concetto è spesso ribadito ai suoi revisori romani, in quanto il tutto è ritenuto funzionale alla trama; Tasso si pone provocatoriamente in contrasto con le regole, vorrebbe rispettarle ma le trova restrittive, non vorrebbe scontentare i critici ma difficilmente cede alla richiesta di tagli al suo poema.

⁴ Cfr. LANFRANCO CARETTI, *Introduzione a TORQUATO TASSO, Gerusalemme liberata*, Mondadori (I edizione Oscar), Milano, 1992, p. XVII. Caretti utilizza «discorde concordia» (locuzione latina che risale a Orazio: *concordia discors*) per definire la tensione armonica e insieme contraddittoria che Tasso costruisce nel poema e nella sua visione del mondo e dell'arte. Caretti impiega questa espressione per esprimere la compresenza, nel poema tassiano, di elementi contrastanti ma riconciliati in una superiore unità estetica e morale. È una chiave di lettura molto influente nella critica novecentesca del Tasso.

⁵ Cfr. SERGIO ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano nella «Gerusalemme liberata»*, «Belfagor», XXXI, 1976, pp. 387-413. Il saggio di Zatti è un utile approfondimento di Caretti.

⁶ Cfr. MONICA BISI, «...Del mondo a l'altro lato»: *conversione e metamorfosi nella «Gerusalemme liberata»*, «Aevum», LXXXV, 2011, (777-817), pp. 778-779. Bisi ritiene che «nell'opera si contrappongono cristiano e infedele; mondo celeste e mondo infernale; preghiera e magia; acqua e fuoco; ordine e disordine;

Al di là delle analisi dettagliate, è evidente, nel senso più ampio, che questi sono tutti aspetti di un Rinascimento che ha smarrito le sue certezze e sta assistendo alla diminuzione dell'entusiastico attivismo che una volta animava la civiltà italiana. La riflessione sulla situazione politica è ora oscurata dalla minaccia della sconfitta e aggravata dalla turbolenza della Riforma, con il suo obiettivo di rinnovamento morale. In questo contesto instabile, in cui il peccato e la redenzione, la passione e l'ideale sembrano perpetuamente irraggiungibili, la tensione si traduce in ansia e inquietudine. Questa stessa ansia rende tormentato e problematico il mondo raffigurato nella *Gerusalemme liberata*. Tasso acquisisce una nuova consapevolezza: il potere dell'uomo e dell'intelletto è limitato da vincoli morali e metafisici.⁷

A pochi anni dalla prima edizione, i versi della *Gerusalemme liberata* hanno suscitato l'interesse del mondo artistico; in particolare sia il campo della pittura che quello della musica hanno visto un immediato e crescente proliferare di opere ispirate agli episodi del poema tassiano, innescando un fenomeno di ricreazione destinato a durare per tutto il corso dei due secoli successivi e che il musicologo tedesco Reinhard Wiesend così riassume:

I due campi principali della *ri-creazione* del Tasso, quello della pittura e quello dell'opera, trasformano gli episodi dell'epos, collocandoli in altre sfere percettive ed affettive: ambedue li adattano alle esigenze dei «nuovi generi» e li assumono nelle proprie dimensioni estetiche. Solo l'opera per musica partecipa, in certa misura fedelmente, della dimensione letteraria del

uniforme e multiforme; viaggio e immobilità; conversione e metamorfosi: il primo termine di ogni coppia è ascrivibile alla rubrica del movimento rettilineo, il secondo a quella del movimento circolare. [...] Dal punto di vista dei contenuti non sarà difficile stabilire un legame fisso tra magia, disordine, movimento circolare, ripetizione, immobilità e metamorfosi; e, d'altra parte, far corrispondere il movimento rettilineo del viaggio, la novità, l'ordine e la preghiera al processo di conversione che riguarda in particolare alcuni personaggi» (p. 778). Scrive ancora Bisi: «Armida è figura chiave che permette di rilevare le caratteristiche proprie al magico; dall'inizio la maga è dissimulatrice, mostra e nasconde, assume un volto diverso dal proprio pensiero: *Vela il soverchio ardir con la vergogna, / e fa manto del vero a la menzogna* (G.L., IV, 25). Il suo giardino è effetto di un tale artificio che in esso sembra che la natura imiti l'arte; il suo palazzo si rivela un'illusione; le sue parole dissimulano a proprio vantaggio. Il personaggio della bella maliarda ci aiuta a costruire e a caratterizzare il paradigma di uno dei lati della dialettica binaria disegnata sopra: novella Circe, Armida trasforma gli uomini in pesci e poi li restituisce alla vita umana, opera dunque nell'ordine della ripetizione, dell'anti finalismo, della reversibilità; ha a che fare con la figura chiusa del cerchio e, con le bellezze di cui riempie il proprio giardino, nasconde il disordine dietro un'illusoria armonia» (p. 779).

⁷ È ancora Caretti a darne una interpretazione eloquente e profonda, spiegando nel dettaglio gli elementi di questo 'bifrontismo': «Il piacere appare insidiato dal sentimento della labilità, e si fa tanto più acre e voluttuoso quanto più se ne avverte l'effimera durata; l'amore è contristato dalla corresponsione negata e soprattutto dai presagi funesti, e si nutre di languidi ardori o di disperata mestizia; la fama terrena è corrosa dal trascorrere del tempo, e lascia di sé solo un'eco fragile che il vento disperde; la natura finge promesse e lusinghe, ma improvvisamente impietrisce in un pauroso squallore desertico; gli eventi sono soggetti all'estro imperscrutabile e spesso crudele della fortuna, sì che la gioia è costantemente minacciata dal dolore» (LANFRANCO CARETTI, *Ariosto e Tasso*, edizione rivista e ampliata, Einaudi, Torino, 2001, p. 106).

modello, anche se i libretti, come si vedrà, non cesseranno mai di obbedire in primis a proprie regole e consuetudini.⁸

Contestualmente alla pubblicazione del poema si sviluppa rapidamente un fiorente filone iconografico-pittorico dedicato alla figura di Armida. Già nel Cinquecento compaiono incisioni che illustrano le edizioni del poema, ma è nel Seicento che la figura si afferma come soggetto privilegiato della pittura barocca. Opere di artisti come Nicolas Poussin e Giovanni Lanfranco raffigurano l'episodio del giardino incantato, enfatizzando il contrasto tra la bellezza idilliaca del paesaggio e il dramma interiore del protagonista. L'immagine di Armida tende a incarnare il fascino pericoloso del femminile, in linea con una visione secentesca che spesso associa la donna alla seduzione e alla caduta morale. Tuttavia, in alcune versioni pittoriche – si pensi a Francesco Hayez nell'Ottocento – emerge una diversa lettura, più empatica, in cui Armida appare come vittima di passioni e costrizioni sociali, anticipando letture romantiche e persino protofemministe del personaggio.

Armida, dunque, si configura sin dalle origini come una presenza costante e stratificata nell'immaginario letterario e artistico europeo. Figura emblematica di bellezza seducente e potere femminile, essa attraversa i secoli imponendosi in particolare nel periodo barocco, quando diventa uno dei soggetti prediletti nelle arti visive e troverà ben presto un'espressione privilegiata anche nel teatro musicale, ambito in cui la sua complessità drammatica verrà ulteriormente amplificata.

Pur occupando una posizione relativamente marginale nell'ambito della presente trattazione, l'analisi delle prime raffigurazioni iconografiche degli episodi tra Armida e Rinaldo si rivela un passaggio fondamentale per comprendere la genesi e l'evoluzione dei primi esperimenti teatrali ispirati al medesimo soggetto. Lo studio di tali immagini, infatti, consente di cogliere significative corrispondenze strutturali e tematiche tra le arti visive e le prime forme di rappresentazione teatrale del tema, delineando un filo di continuità che, fin dagli albori della fortuna barocca di Armida, sembra collegare la resa figurativa del personaggio alla sua successiva trasposizione scenica. Le prime illustrazioni, dunque, non solo anticipano alcuni motivi iconografici ricorrenti, ma contribuiscono anche a configurare un immaginario condiviso che

⁸ REINHARD WIESEND, *Armida tra pittura e opera seria: i quadri di Tiepolo a Würzburg e il «Rinaldo» di Händel*, «Musica e storia», VII, n. 2, 1999, pp. 447-464. Scrive Wiesend: «L'interesse, la preferenza per l'epos tassesco e le ricadute artistiche dell'estrazione di questo o quell'episodio del poema, si esprimono preferenzialmente, almeno nel Sei e Settecento, in due campi ben distinti: quello delle arti figurative, in specie della pittura, e quello della musica» (p. 448). Il saggio contiene anche un sommario elenco delle opere ispirate alla vicenda di Rinaldo e Armida tratto dal catalogo Sartori, che inevitabilmente risulta esiguo e incompleto.

troverà nuova espressione e ulteriore sviluppo nel teatro musicale. In particolare, le prime illustrazioni a corredo delle edizioni — o pre-edizioni — del poema tassiano offrono spunti preziosi per cogliere gli orientamenti iconografici che contribuiranno a definire la rappresentazione scenica del personaggio nei decenni successivi.

Un punto di partenza essenziale per questa breve ricognizione è costituito dall'insieme di illustrazioni realizzate da Domenico Mona intorno al 1575 (**figure 1-3**),⁹ la cui rilevanza è accresciuta dal fatto che esse precedono la pubblicazione ufficiale della *Gerusalemme liberata*. In questa fase, infatti, il poema circolava ancora sotto il titolo provvisorio de *Il Goffredo* — titolo adottato anche nell'edizione non autorizzata pubblicata da Angelo Ingegneri e stampata da Malaspina a Venezia nel 1580 — ed è a tale titolo che occorre fare riferimento quando si analizzano queste prime prove figurative. La vicinanza personale e intellettuale tra Mona e Tasso rende plausibile ipotizzare che l'artista avesse avuto accesso al testo completo in una forma prossima alla versione definitiva, e che fosse dunque il primo illustratore a concepire un ciclo visivo esteso per tutti e venti i canti del poema.

Le tre scene che raffigurano Armida si rivelano particolarmente significative in quanto già evidenziano alcuni snodi narrativi cruciali che diventeranno canonici nella tradizione figurativa successiva — basti pensare alle illustrazioni di Bernardo Castello per l'edizione genovese del 1590. Tuttavia, l'interpretazione offerta da Mona si discosta da quella più tardiva e idealizzata: la sua Armida non è affatto rappresentata

⁹ Per la rassegna iconografica si è fatto riferimento a *Il Goffredo di m. Torquato Tasso. Nuovamente dato in luce. Con Privilegi*, in Vinegia, appresso Domenico Cavalcalupo, a istanzia di Marc' Antonio Malaspina, 1580 (con i disegni di Domenico Mona del 1575); la *Gierusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Bernardo Castello; e le annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Girolamo Bartoli, Genova 1590; *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con la vita di lui e con gli argomenti dell'opera del cav. Guido Casoni*, in Venetia, dal Sarzina, 1625 (con le tavole di Giacomo e Francesco Valegio) e ancora altre edizioni consultate per confronti sono le successive edizioni illustrate da Castello: *La Gierusalemme di Torquato Tasso con gli Argomenti del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale figurata da Bernardo Castello Pavoni*, Genova, 1604; *La Gierusalemme del Signor Torquato Tasso con gl'Argomenti del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale figurata da Bernardo Castello*, Pavoni, Genova, 1615; *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con le annotationi di Scipione Gentili, e di Giulio Guastavini, et li argomenti di Oratio Ariosti*, Pavoni [ad istanza di Bernardo Castello], Genova, 1617; *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso [con l'Allegoria del poema dello stesso autore e con gli argomenti a ciascun canto di Horatio Ariosti] adornata con bellissime figure a ciascun canto*, si vende all'insegna della Sapienza, Venezia 1673. Per gli approfondimenti si è consultata la seguente bibliografia: LINA BOLZONI, CARLO ALBERTO GIROTTI (a cura di), *La galassia Ariosto: fortuna del format del Furioso in altre edizioni cavalleresche, in Donne, cavalieri, incanti e follia. Viaggi attraverso le immagini dell'Orlando Furioso. Catalogo della mostra*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2013, pp. 35-72; FRANCESCO FERRETTI, *Domenico Mona illustratore del «Goffredo»*, in *Tasso und die bildenden Künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, a cura di Sebastian Schütze e Maria Antonietta Terzoli, De Gruyter, Boston, 2018, pp. 185-216; RENSSLAER W. LEE, *Observations on the First Illustrations of Tasso's Gerusalemme liberata*, «Proceedings of the American Philosophical Society», CXXV, 1981, pp. 329-356; ELISA MARTINI, *Il Tasso istoriato. La «Gerusalemme» tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del «Furioso»*, Pacini-Fazzi, Lucca, 2013, pp. 213-231; WIESEND, *Armida tra pittura e Opera Seria*; ANNA LICIA GAGLIARDO, *Il Tasso e le poetiche figurative della fine del Cinquecento*, a cura di Domenico Cufalo, con prefazione di Mariny Guttilla, Avalon, Ribera (AG), 2014.

come figura seduttiva o trionfante, bensì come personaggio in fuga (**figura 2**: *Armida su un carro volante fugge verso il Mar Morto*) o in una posizione di aperta sconfitta (**figura 3**: *Rinaldo si avventa contro il fantasma di Armida*).



Figura 1: Domenico Monna, illustrazione per *Il Goffredo*, 1575ca. Carlo e Ubaldo combattono il drago di Armida con la verga del mago di Ascalona (GL, XV, 49). Disegno a penna ed acquerello monocromo.



Figura 2: Domenico Mona, illustrazione per *Il Goffredo*, 1575ca. *La barca della Fortuna riporta verso Gerusalemme Carlo, Ubaldo e Rinaldo (GL, XVI, 62, 5-8), mentre Armida si dirige verso il Mar Morto sopra un carro volante (GL, XVI, 70 e 71).* Disegno a penna ed acquerello monocromo.



Figura 3: Domenico Mona, illustrazione per *Il Goffredo*, 1575ca. *Rinaldo disincanta la selva di Saron, avventandosi contro l'albero sacro al fantasma di Armida («Vassene al mirto; allor colei s'abbraccia / Al caro tronco, e s'interpone, e grida», GL, XVIII, 34).* Disegno a penna ed acquerello monocromo.

Manca del tutto, in queste tavole, la rappresentazione della donna nel momento della seduzione o dell'innamoramento, così come l'eventuale redenzione o riconciliazione amorosa con Rinaldo (che avviene in *GL*, xx). Mona sembra insistere piuttosto sugli aspetti oscuri e perturbanti dell'eros, associando Armida a una dimensione quasi demoniaca.

Questi primi nuclei iconografici forniscono non solo un precedente figurativo alla successiva fortuna visiva del personaggio, ma anche elementi ricorrenti — scenici, gestuali, simbolici — che si rifletteranno nelle prime forme di rappresentazione teatrale, dagli intermedi fino agli embrionali esempi di dramma per musica. Tale continuità suggerisce una precoce funzione formativa delle immagini, che veicolano una lettura moralizzante del mito di Armida e ne orientano le successive riscritture sceniche, coerentemente con la valenza educativa e spirituale attribuita alla rappresentazione nei contesti tardo-cinquecenteschi e primi-seicenteschi.

L'edizione genovese del 1590 può essere considerata come la prima edizione ufficiale e illustrata del poema tassiano; arricchita dalle illustrazioni di Bernardo Castello (**figura 4**), incise da Giacomo Franco e Agostino Carracci, segna l'inizio di una serie di edizioni arricchite da immagini. Tra queste, spicca anche l'edizione veneziana del 1625 con tavole realizzate da Francesco e Giacomo Valegio e Odoardo Fialetti (**figura 5**). Nelle scene concepite da Bernardo Castello appare sottolineata la componente epico-religiosa del poema attraverso la rappresentazione di episodi bellici e fenomeni soprannaturali tesi a dimostrare come il conflitto tra i crociati cristiani e gli infedeli rifletta i termini di una lotta più vasta e universale tra Dio e Satana, tra il bene e il male. Le incisioni di Castello sono notevoli per la loro capacità di trasmettere l'emozione e la drammaticità della storia; i personaggi sono ritratti con espressioni vivide, gesti eloquenti e dettagli intricati nei costumi e nell'ambientazione. In particolare, le rappresentazioni di Armida, con la sua bellezza straordinaria e i suoi abiti sfarzosi, catturano l'attenzione dello spettatore. La posizione abbandonata e vagamente femminile di Rinaldo (si osservi la differenza con i tratti più ruvidi del volto di uno dei due cavalieri che osservano la scena) resterà un modello per i pittori successivi.



Figura 4: Bernardo Castello, *Rinaldo e Armida nel giardino*. Illustrazione per la *Gerusalemme liberata*, Genova 1580.

La relazione tra la visione figurativa proposta da Bernardo Castello e la messa in scena delle prime trasposizioni teatrali del soggetto risulta particolarmente significativa. La librettistica del primo Seicento — cronologicamente prossima alla pubblicazione dell'edizione illustrata del poema — sembra infatti riflettere

l'immaginario evocato dalla celebre scena d'amore tra Rinaldo e Armida così come rappresentata da Castello: una composizione che insiste sulla spazialità della scena, aperta allo sguardo di Carlo e Ubaldo, in cui il corpo di Rinaldo appare in totale abbandono su quello di Armida, mentre sullo sfondo, oltre la quinta arborea, si staglia un palazzo circolare.¹⁰ Particolare attenzione merita una delle illustrazioni più significative tra quelle che corredano le prime edizioni della *Gerusalemme liberata*: la tavola incisa da Francesco e Giovanni Valegio raffigurante la liberazione di Rinaldo (figura 5).



Figura 5: Francesco e Giovanni Valegio (Valesio): Scena della liberazione di Rinaldo, illustrazione per la *Gerusalemme liberata*, edizione con tavole di Francesco e Giacomo Valegio e di Odoardo Fialetti, Venezia 1625.

¹⁰ *La galassia Ariosto: fortuna del format del Furioso in altre edizioni cavalleresche*, p. 68

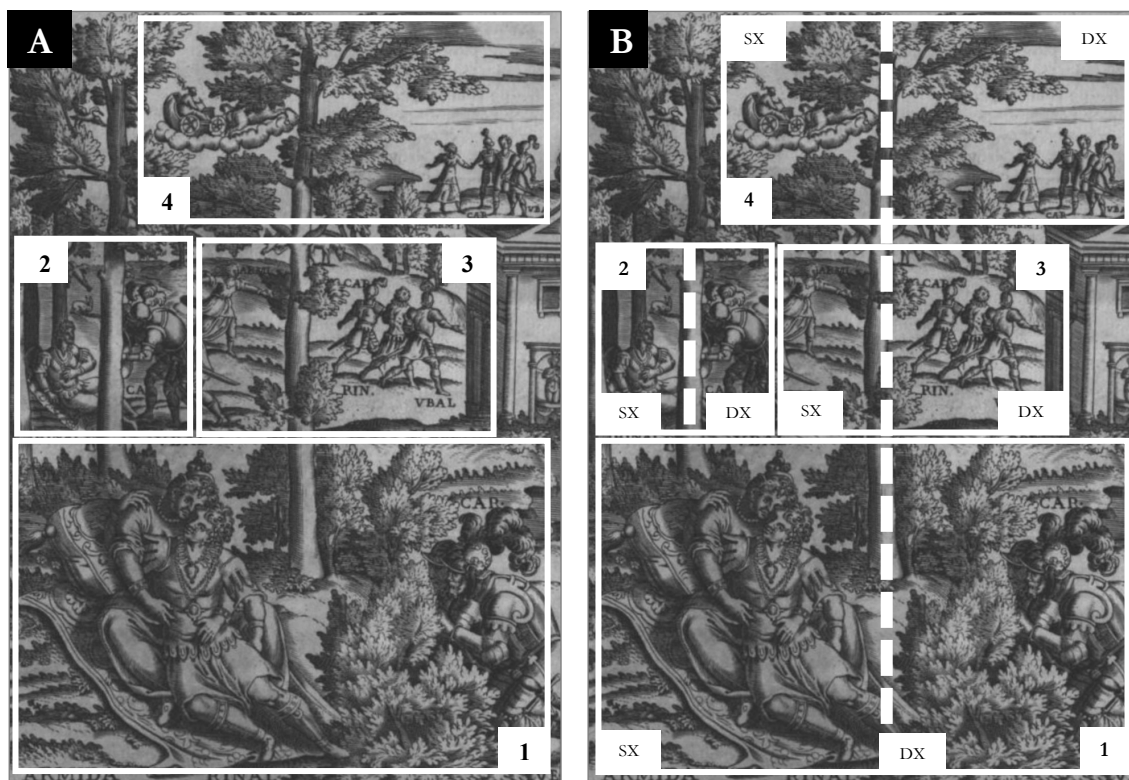


Figura 6: Nella figura a sinistra (A) sono evidenziati e numerati progressivamente i quattro scenari distinti che Valegio ha unito in un'unica incisione. Nell'immagine a destra (B) sono indicate le divisioni simmetriche destra/sinistra dei vari scenari.

Nonostante l'impressione generale di unità compositiva, l'immagine si articola in una sequenza di momenti distinti, distribuiti prospetticamente, che producono un effetto illusorio di continuità narrativa.

Si potrebbe osservare come i fratelli Valegio applichino, in forma visiva, le tre unità aristoteliche, pur illustrando un episodio complesso articolato su una pluralità di azioni. Tuttavia, il collegamento con le teorie aristoteliche in questo caso non si limita solo alle regole della tragedia, ma si estende alla filosofia, in cui i concetti di bene e male vengono rappresentati nella tavola mediante una suddivisione tra il lato destro (maschile e bene) e il lato sinistro (femminile e male).¹¹ Secondo Aristotele, il movimento corretto ha origine dal lato destro, mentre il movimento che inizia dal lato sinistro è considerato di cattivo auspicio.

L'illustrazione dei Valegio rappresenta in modo sintetico quattro momenti distinti nell'episodio della liberazione di Rinaldo, come evidenziato nella figura 6-A.

¹¹ Nel XVII secolo si assiste a un cambiamento significativo nella posizione delle donne all'interno della cultura: esse cominciano a conquistare spazi nei luoghi della produzione intellettuale, rivendicando la propria dignità e la propria eccellenza, anche se solo parzialmente riconosciute. Di questi aspetti tratterò in modo approfondito nel capitolo IV.

Tuttavia, uno sguardo più attento rivelerebbe una chiara intenzione di creare un contrasto dinamico tra queste quattro azioni.

Nel disegno, la parte destra di ciascuno dei quattro scenari è riservata ai personaggi ritenuti positivi, mentre la parte sinistra è dedicata agli elementi considerati negativi. Questo approccio visivo mette in evidenza la polarità delle situazioni rappresentate, sottolineando le interazioni complesse tra i protagonisti e gli antagonisti dell'episodio. La disposizione delle figure e degli oggetti nell'illustrazione suggerisce un confronto diretto tra le forze in gioco, enfatizzando la dualità tra bene e male, giustizia e ingiustizia, eroismo e malvagità.

Inoltre, questa suddivisione visiva può contribuire a guidare lo spettatore o il lettore attraverso la narrazione, aiutando a distinguere chiaramente i diversi elementi della storia e le loro implicazioni. L'uso sapiente della tecnica illustrativa non solo arricchisce la comprensione dell'episodio, ma stimola anche una riflessione più profonda sulle dinamiche dei personaggi e degli eventi in corso. Nel complesso, l'illustrazione dei Valegio si dimostra un elemento chiave nella rappresentazione visiva della storia, offrendo una prospettiva intrigante sulla complessità delle azioni e dei personaggi che la compongono.

Il grande albero centrale nella scena è una sorta di linea di confine che divide chiaramente gli scenari 1, 3 e 4 dalla situazione rappresentata nella figura 6-B, mentre un altro albero più in secondo piano svolge un ruolo simile nel separare lo scenario 2. Questa suddivisione spaziale è essenziale per comprendere l'organizzazione delle diverse scene.

Negli scenari 1, 2, 3 e 4 è interessante notare che la parte destra delle rappresentazioni è sempre occupata da Carlo e Ubaldo, i quali osservano gli amanti o tentano di convincere Rinaldo a fare ritorno al campo crociato. Ciò crea una sorta di continuità narrativa tra queste scene, in quanto vediamo vari momenti chiave dell'azione che coinvolge questi personaggi, da quando cercano di influenzare gli eventi fino alla liberazione di Rinaldo e alla sua spiegazione ad Armida circa la sua decisione.

Ciò che aggiunge complessità e interesse a questa rappresentazione è il modo in cui i Valegio hanno incorporato la figura di Armida nell'ultimo scenario, sia nella parte destra che sinistra. Da un lato, la vediamo mentre ascolta Rinaldo, manifestando la sua disperazione e il dolore dell'abbandono, e dall'altro la vediamo infuriata mentre fugge in cielo sul suo carro. Questa doppia rappresentazione di Armida sottolinea in modo evidente l'ambiguità e l'ambivalenza del suo personaggio.

Pur non intendendo approfondire in questa sede il rapporto diretto tra le prime elaborazioni librettistiche dedicate ad Armida – come *Gl'amori d'Armida* di Giovanni Villifranchi (1600), gli intermedi guariniani (1612–1616), *Rinaldo liberato da gl'incanti d'Armida* di Silvestro Branchi (1623) e *Armida infuriata* di Orazio Persio (1629) – e le coeve illustrazioni di artisti come Valegio e Castello, è tuttavia significativo osservare come già nelle prime testimonianze figurative e letterarie si delinei una certa convergenza tematica e simbolica. Le scelte iconografiche degli incisori e quelle narrative dei letterati sembrano muoversi attorno a un immaginario condiviso, in cui la figura di Armida emerge come snodo di tensioni affettive e morali, incarnazione visiva e testuale di un'identità femminile ambivalente e affascinante. Senza voler formulare qui un'analisi comparata sistematica, questo accostamento introduttivo serve a sottolineare la precoce polisemia del personaggio, già carico di significati che travalicano i confini del singolo medium artistico.

Tali premesse aprono la strada alla sua fortuna musicale nel contesto barocco, un'epoca caratterizzata da profonde dinamiche di trasposizione e ibridazione tra le arti: la parola poetica si fa immagine, gesto e suono. In questo scenario, Armida si rivela un soggetto ideale per il nuovo linguaggio del teatro musicale, capace com'è di catalizzare passioni estreme, illusioni sceniche, tensioni morali e spettacolari episodi di magia. L'opera barocca, infatti, trova nella sua figura una materia perfetta per esprimere il proprio vocabolario affettivo ed estetico: arie melanconiche, recitativi drammatici, inganni amorosi, scene visionarie. Dalla letteratura alla pittura, dalla scenografia al melodramma, Armida si configura come una figura transmediale, emblematica delle tensioni e dei desideri del Barocco europeo. La sua complessità la rende un oggetto privilegiato per esplorare i processi di costruzione dell'identità femminile nelle arti e le modalità con cui il testo poetico viene riscritto e spettacolarizzato nella cultura seicentesca.

L'evoluzione della figura di Armida nel teatro musicale del Seicento si configura come un processo complesso di rifunzionalizzazione drammaturgica, in cui il personaggio, lungi dall'essere un mero trasferimento del testo tassiano in forma scenica, viene sottoposto a una profonda elaborazione narrativa e musicale. La dialettica tra fedeltà all'originale epico e libertà dell'adattamento teatrale si traduce in scelte poetiche e spettacolari che ne ridefiniscono il ruolo, rendendola spesso protagonista assoluta dell'azione scenica, talvolta a discapito di Rinaldo. Il suo percorso, oscillante tra redenzione e perdizione, assume così nuove valenze drammatiche e simboliche, funzionali all'estetica e alla poetica del teatro barocco, in

cui parola, musica e gesto concorrono alla costruzione di un'identità femminile ambigua e fortemente espressiva.

I.2 Prima della scena: Armida nei madrigali del Cinque-Seicento

Prima di conquistare il palcoscenico del teatro musicale barocco, Armida ha vissuto una fase di intensa codificazione musicale nei madrigali del tardo Cinquecento e primo Seicento. Questo passaggio è decisivo per comprendere la successiva formalizzazione del personaggio in ambito operistico. I madrigali tassiani — tra cui quelli ispirati ai canti della *Gerusalemme Liberata* — costituirono un importante laboratorio di sperimentazione affettiva e retorica, fornendo ai compositori un linguaggio musicale adatto a esprimere le passioni forti e contrastanti incarnate da figure come Armida. Il ruolo dei madrigali di ispirazione tassiana può essere considerato come momento intermedio tra la letteratura epica e la scena teatrale, in particolare nelle raccolte di Luca Marenzio, Claudio Monteverdi e Sigismondo d'India, dove la figura di Armida, evocata in forma diretta o allusiva, diventa oggetto di trasfigurazione musicale.

Nel Cinquecento il madrigale si configura come il genere musicale per eccellenza nella trasposizione della poesia colta. Nato come forma vocale d'élite, assume nel corso del secolo funzioni sempre più espressive, sino a divenire veicolo privilegiato per la resa affettiva e patetica della parola poetica. È in questo contesto che il testo tassiano trova terreno fertile, offrendo episodi carichi di tensione emotiva e figurazioni liriche intense; molte ottave della *Gerusalemme Liberata*, come quelle legate al personaggio di Armida, si prestano a essere isolate e rielaborate in forma madrigalistica, dando vita a una liricizzazione dell'epica che apre la strada a nuove possibilità compositive.

La fortuna musicale del personaggio di Armida nella tradizione madrigalistica dei secoli XVI e XVII costituisce un caso emblematico di come la letteratura epica potesse diventare materia prediletta per la sperimentazione espressiva e drammatica del madrigale. Già pochi anni dopo la pubblicazione della *Gerusalemme liberata* (1581), le parole di Tasso trovarono eco tra i compositori, che colsero nella figura di Armida un potente veicolo di tensioni affettive, conflitti interiori e pathos narrativo.¹²

¹² Per l'approfondimento del repertorio madrigalistico in oggetto sono stati essenziali i saggi di ALFRED EINSTEIN, «*Orlando Furioso*» and «*La Gerusalemme liberata*» *As Set to Music during the 16th and 17th*

Il primo segnale di questo interesse risale al 1585, quando Luca Marenzio incluse nel suo *Primo libro di madrigali a quattro voci* il brano «Vezzosi augelli infra le verdi fronde», tratto dal canto XVI. Questo testo, carico di suggestioni naturalistiche e dal tono idillico, sarebbe stato ripreso da numerosi compositori nei decenni successivi, segno di una precoce e duratura fascinazione per la scena amorosa tra Rinaldo e Armida.

A partire dal 1586, tuttavia, l'interesse si ampliò notevolmente. Giaches de Wert, in particolare, propose una serie di madrigali dedicati interamente all'episodio tassiano, tra cui «Forsennata gridava», «Qual musico gentil», «Poi cominciò: Non aspettar ch'io preghi», fino a «Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia». Questa serie rivela un interesse per la costruzione di una coerenza narrativa interna, che si sviluppa seguendo da vicino il filo del poema tassiano. Più che una semplice giustapposizione di brani, la raccolta tende ad assumere i tratti di una sequenza coerente, in cui i madrigali si susseguono con una certa progressione drammatica. Pur senza configurarsi come un progetto unitario in senso moderno, tale impostazione prefigura modalità compositive e strutturali che troveranno spazio nelle pratiche musicali del primo Seicento.

Negli anni Novanta del Cinquecento, compositori come Ippolito Baccusi e Claudio Monteverdi contribuirono alla diffusione del ciclo armidiano. Monteverdi, nel suo *Terzo libro de madrigali* del 1592, scelse versi particolarmente intensi, come «Vattene pur, crudel, con quella pace» e «Là tra 'l sangue e le morti egro giacente», per esplorare nuove possibilità espressive, tanto nel trattamento armonico quanto nella drammatizzazione dei testi.

Il passaggio al Seicento segna un ulteriore approfondimento della figura di Armida, anche alla luce della trasformazione del madrigale in forma concertata. Simone Molinaro e Antonio Il Verso, ad esempio, arricchirono il repertorio con composizioni che alternano registri lirici e tragici, mentre compositori come Amadio Freddi e Sigismondo d'India continuarono a scavare nei momenti più cupi e psicologicamente complessi del personaggio.

Antonio Cifra rappresenta uno dei casi più significativi per quantità e varietà di madrigali armidiani. Tra il 1613 e il 1619, egli mise in musica numerosi versi della

Centuries, «Notes», seconda serie, VIII, 1951, pp. 623-630 e LODOVICO FRATI, *Torquato Tasso in musica (note bibliografiche)*, «Rivista musicale italiana», XXX, 1923, pp. 389-400. Si veda inoltre MARIA ANTONELLA BALSANO, THOMAS WALKER (a cura di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Olschki, Firenze, 1988 (Quaderni della «Rivista italiana di musicologia», 19).

Liberata, tra cui «Si volse Armida, e 'l rimirò improvviso» e «O sempre, e quando parti e quando torni», mostrando un'attenzione al dettaglio espressivo e alla teatralità della declamazione vocale che prelude chiaramente al melodramma.

Il culmine di questa tradizione si registra nel 1629 con la pubblicazione dell'opera *L'Armida del Tasso posta in musica a cinque voci* di Francesco Eredi. Questo lavoro si distingue per l'ambizione di raccogliere e organizzare un vero ciclo narrativo su Armida, includendo ben diciotto madrigali tratti da vari canti del poema. Si tratta di una vera e propria opera "monografica", che unifica sotto un progetto coerente le singole tappe della vicenda tassiana, dalla seduzione alla vendetta, fino al drammatico abbandono.

Negli anni successivi, la figura di Armida continua a esercitare il suo fascino. Compositori come Domenico Massenzio, Antonio Giramo e Domenico Mazzocchi, pur nella varietà dei loro stili e contesti geografici (da Roma a Napoli), tornano più volte a rielaborare gli stessi episodi tassiani, segno di una familiarità ormai consolidata del soggetto con l'estetica e la sensibilità del madrigale tardo. Va tuttavia evitata ogni lettura teleologica che interpreti questa fortuna come una progressione lineare e necessaria verso la forma operistica. Madrigale e opera restano, per funzione, contesto e codici, due generi distinti, e ogni sovrapposizione forzata rischia di banalizzare le loro rispettive specificità.

Ciò nonostante, è possibile riconoscere nel madrigale tardo – specie nei casi in cui si struttura in sequenze coerenti come nell'opera di Eredi – una tensione espressiva e drammatica che anticipa sensibilità e tecniche proprie del teatro musicale. Non si tratta dunque di una continuità formale tra madrigale e opera, quanto piuttosto di una continuità funzionale, in cui il trattamento affettivo e retorico del testo poetico assume un carattere quasi scenico. La musica, nel suo farsi voce della parola, comincia a configurarsi come spazio d'azione, non più solo di contemplazione. La figura di Armida, con la sua carica emotiva e narrativa, si presta particolarmente a questo tipo di elaborazione, fungendo da catalizzatore di una drammaturgia implicita che, senza ancora sfociare nel melodramma, ne prepara tuttavia alcune istanze fondamentali.

In questa prospettiva, i madrigali su Armida possono essere letti come un laboratorio espressivo in cui si sperimentano forme e dispositivi che troveranno pieno sviluppo nella prassi teatrale della prima metà del Seicento.

Il breve excursus condotto sulla produzione madrigalistica ispirata alla figura di Armida permette di delineare un quadro preliminare utile alla comprensione delle prime trasposizioni sceniche, le quali non solo recepiscono la materia epica tassiana,

ma si inseriscono anche nel solco dell'estetica musicale maturata nei laboratori madrigalistici tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. A corredo di questa ricognizione, si presenta di seguito una tabella sinottica, ordinata cronologicamente, che raccoglie in modo sistematico e aggiornato l'intera produzione madrigalistica nota dedicata – in forma diretta – al personaggio di Armida.

Tabella 1					
Cronologia della produzione madrigalistica dedicata ad Armida					
Anno	Compositore	Raccolta	Titolo del madrigale	Canti	Luogo
1585	Luca Marenzio	<i>Madrigali a quattro voci, libro primo</i>	Vezzosi augelli infra le verdi fronde	(XVI/12)	Venezia
1586	Pasquale Tristabocca	<i>Il secondo libro di madrigali a cinque voci</i>	Vezzosi augelli infra le verdi fronde	(XVI/12)	Venezia
1586	Giaches De Wert	<i>L'ottavo libro de madrigali a cinque voci</i>	Vezzosi augelli infra le verdi fronde	(XVI/12)	Venezia
			Forsennata gridava	(XVI/40)	
			Qual musico gentil	(XVI/43)	
			Poi cominciò: "Non aspettar ch'io preghi"	(XVI/44)	
			Se m'odii e in ciò diletto alcun tu senti	(XVI/45)	
			Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore	(XVI/46)	
			Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia	(XVI/47)	
1588	Giammatteo Asola	<i>Fiori musicali di diversi auttori a tre voci. Libro secondo</i>	Vezzosi augelli infra le verdi fronde	(XVI/12)	Venezia
1594	Ippolito Baccusi	<i>Il primo libro de madrigali a tre voci</i>	Qual musico gentil	(XVI/43)	Venezia
			Poi cominciò: "Non aspettar ch'io preghi"	(XVI/44)	
			Se m'odii e in ciò diletto alcun tu senti	(XVI/45)	
			Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore	(XVI/46)	
			Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia	(XVI/47)	
			Vattene pur, crudel, con quella pace	(XVI/59)	
			Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	
			Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro	(XVI/61)	
1592	Claudio Monteverdi		Vattene pur, crudel, con quella pace	(XVI/59)	Venezia

		<i>Il terzo libro de madrigali a cinque voci</i>	Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	
			Poi ch'ella in sé tornò, deserto e muto	(XVI/63)	
1596	Hans Leo Hassler	<i>Madrigali a 5, 6, 7, & 8 voci</i>	Vattene pur, crudel, con quella pace	(XVI/59)	Augusta
			Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	
1600	Simone Molinaro	<i>Il secondo libro delle canzonette a 3 voci</i>	Vezzosi augelli infra le verdi fronde	(XVI/12)	Venezia
			Vola fra gli altri un che le piume ha sparte	(XVI/13)	
			"Deh mira," egli cantò, "spuntar la rosa"	(XVI/14)	
			Qual musico gentil	(XVI/43)	
1603	Antonio Il Verso	<i>L'ottavo libro de madrigali a cinque voci</i>	Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro	(XVI/61)	Venezia
1605	Antonio Il Verso	<i>Il secondo libro de madrigali a tre voci</i>	Poi ch'ella in sé tornò, deserto e muto	(XVI/63)	Venezia
			Misera Armida, allor dovevi, e degno	(XVI/65)	
1605	Amadio Freddi	<i>Il primo libro de madrigali a sei voci</i>	Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	Venezia
			Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro	(XVI/61)	
1609	Sigismondo D'India	<i>Musiche di Sigismondo D'India</i>	Forsennata gridava	(XVI/40)	Milano
			Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	
1613	Antonio Cifra	<i>Li Diversi Scherzi a una, a due et tre voci. Libro primo</i>	Vezzosi augelli infra le verdi fronde	(XVI/12)	Roma
			Si volse Armida, e 'l rimirò improvviso	(XX/128)	
1613	Antonio Cifra	<i>Li Diversi Scherzi a una, a due et tre voci. Libro secondo</i>	Vattene pur, crudel, con quella pace	(XVI/59)	Roma
			Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	
			Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro	(XVI/61)	
1614	Antonio Cifra	<i>Scherzi et arie a une, due, tre, et quattro voci per cantare nel clavicembalo ò altro simile istromento</i>	O sempre, e quando parti e quando torni	(XX/131)	Venezia
			Certo è scemo il tuo onor, se non s'addita	(XX/132)	
1615	Antonio Cifra	<i>Li diversi scherzi a una, a due, a tre et quattro voci. Libro quarto</i>	Fa nove cresse l'aura al crin disciolto	(IV/30)	Roma
1615	Sigismondo D'India	<i>Le musiche a due voci</i>	Argo non mai, non vide Cipro o Delo	(IV/29)	Venezia
			Fa nove cresse l'aura al crin disciolto	(IV/30)	
1617	Giovan Battista Bartoli	<i>Il primo libro de madrigali a cinque voci</i>	Vattene pur, crudel, con quella pace	(XVI/59)	Firenze
1619	Antonio Cifra	<i>Li diversi scherzi a due,</i>	Deh, perché sdegni me, com'egli è vago	(XVI/22)	Anversa

		<i>a tre et quattro voci. Libro sesto</i>			
1622	Enrico Torscianello	<i>in Vezzasetti fiori di varii autori</i>	"Deh mira," egli cantò, "spuntar la rosa"	(XVI/14)	Roma
1626	Cristoforo Piochi	<i>Il primo libro delli madrigali concertati a due, tre e quattro voci</i>	"Deh mira," egli cantò, "spuntar la rosa"	(XVI/14)	Venezia
1629	Francesco Eredi	<i>L'Armida del Tasso posta in musica a cinque voci, col suo basso per suonare</i>	Rimanti in pace; i' vado: a te non lice	(XVI/56)	Venezia
			Vattene pur, crudel, con quella pace	(XVI/59)	
			Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	
			Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro	(XVI/61)	
			Or che farà? Dee su l'ignuda arena	(XVI/62)	
			Poi ch'ella in sé tornò, deserto e muto	(XVI/63)	
			Che fa più meco il pianto? Altr'arme, altr'arte	(XVI/64)	
			Misera Armida, allor dovevi, e degno	(XVI/65)	
			Questa bellezza mia sarà mercede	(XVI/66)	
			Piacquele assai che 'n quelle valli ombrose	(XX/123)	
			Ah, ma non fia che fra tant'armi e tante	(XX/124)	
			Dimostratevi in me ch'io vi perdono	(XX/125)	
			Felice me, se nel morir non reco	(XX/126)	
			Qui tacque: e stabilito il suo pensiero	(XX/127)	
			Si volse Armida, e 'l rimirò improvviso	(XX/128)	
			E 'l bel volto e 'l bel seno a la meschina	(XX/129)	
			E con man languidetta il forte braccio	(XX/130)	
			O sempre, e quando parti e quando torni	(XX/131)	
			Così doleasi; e con le flebil'onde	(XX/134)	
1629	Domenico Massenzio	<i>Scelta di Madrigali, canzonette, Villanelle, Romanesche, Ruggeri, et una Canzone sopra la Follia di sette partite, a una voce</i>	Vezzosi augelli infra le verdi fronde	(XVI/12)	Roma
1630	Antonio Giramo	<i>Arie a più voci. Primo</i>	"Deh mira," egli cantò, "spuntar la rosa"	(XVI/14)	Napoli

		<i>libro della Seconda Opera</i>	Così trapassa al trapassar d'un giorno	(XVI/15)	
			Forsennata gridava	(XVI/40)	
			Vattene pur, crudel, con quella pace	(XVI/59)	
			Là tra 'l sangue e le morti egro giacente	(XVI/60)	
1638	Domenico Mazzocchi	<i>Madrigali a cinque voci et altri varii concerti</i>	Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro	(XVI/61)	Roma

L'analisi della produzione nota, raccolta in forma sistematica nel catalogo precedente, consente di individuare alcune tendenze ricorrenti sia sul piano tematico sia su quello affettivo, tracciando una linea evolutiva coerente lungo i primi decenni del Seicento.

Uno degli aspetti più rilevanti nella trasposizione madrigalistica dell'episodio di Armida è la voce che veicola il testo poetico. Vi è una netta distinzione tra madrigali in cui Armida è soggetto attivo nell'esposizione — vera e propria enunciazione in prima persona che si configura come una teatralizzazione interna alla forma polifonica — e quelli in cui è oggetto della narrazione, evocata da terze voci impersonali che descrivono l'affetto, il tormento, o la condizione emotiva della maga in modo indiretto. Inoltre una parte minore di madrigali applica la soluzione delle voci esterne ma non per evocare affetti propri di Armida, ma per evocare il paesaggio pastorale. Soltanto tre madrigali, eccezionalmente, danno voce a Rinaldo inquadrandosi in quella tavolozza di affetti che riguardano la *virtù*, la *consolazione* e la *seduzione*.

Nei madrigali in cui Armida parla in prima persona, possiamo osservare una tendenza alla drammatizzazione *ante litteram*, dove la voce poetica si sovrappone al personaggio stesso: questi testi assumono un valore quasi soliloquiale, permettendo alla protagonista di esprimere affetti contrastanti (desiderio, vendetta, amore, disperazione) che già prefigurano le istanze psicologiche del futuro teatro musicale. È il caso, ad esempio, di testi che presentano titoli e contenuti riferibili chiaramente a un'auto-espressione di Armida come «Lasciatemi morire» o «Crudel che mi fuggisti», dove la narrazione si fa confessione.

Al contrario, nei madrigali in cui Armida è evocata da una narrazione, la sua figura è trattata più come archetipo o oggetto di contemplazione. In questi casi, la narrazione si avvale di uno sguardo poetico esterno che riflette sull'exasperazione degli affetti con tono elegiaco o moralizzante. Questo approccio è comune nella polifonia madrigalistica del tardo Cinquecento e primo Seicento, dove l'interiorità del personaggio non viene indagata direttamente, ma si rifrange in un gioco di specchi

linguistici e metaforici in cui, in questo caso, il testo tassiano si presta bene. Armida, dunque, appare come un emblema, una donna fatale, talvolta figura negativa, altre volte tragica, le cui emozioni sono restituite dalla coralità e non dalla soggettività.

In sintesi, i madrigali che pongono Armida come voce parlante costituiscono i casi più prossimi a una teatralizzazione ante litteram e assumono, con le dovute cautele, un valore pre-operistico per la loro capacità di strutturare un'affettività complessa e dinamica. Al contrario, i madrigali dove la sua voce è filtrata attraverso una narrazione esterna presentano un'immagine più idealizzata o simbolica, spesso più funzionale a illustrare un concetto morale o estetico che a sviluppare una soggettività drammatica. Questa distinzione contribuisce a chiarire come la figura di Armida venga utilizzata nella musica vocale profana prima dell'affermarsi del melodramma: da un lato come personaggio, dall'altro come allegoria. Dalla tabella 2 di pagina 23 inoltre è possibile vedere come i madrigali possano essere distribuiti tra nuclei tematici ben distinti.

Un primo nucleo tematico si concentra sull'ambientazione pastorale e idilliaca del giardino incantato di Armida. Madrigali come «Vezzosi augelli infra le verdi fronde», «Vola fra gli altri un che le piume ha sparte», «Deh mira, egli cantò, spuntar la rosa» musicati da Luca Marenzio (1585), Pasquale Tristabocca (1586), Giaches de Wert (1586) e Simone Molinaro (1600), mettono in musica le ottave 12, 13 e 14 del canto XVI della *Gerusalemme liberata*, restituendo un'atmosfera di sospensione lirica. Le immagini naturali, il canto degli uccelli, la frescura delle fronde offrono un paesaggio emotivamente ambivalente: da un lato edenico, dall'altro presago della futura disillusione. L'ambientazione bucolica si carica così di una tensione affettiva sottile, funzionale alla raffigurazione del desiderio amoroso e della sua trasfigurazione.

A partire dall'ultimo decennio del Cinquecento, accanto a questi paesaggi sonori idealizzati, emergono madrigali che esplorano invece il momento della rottura e del dolore («Forsennata gridava», «Non aspettar ch'io preghi», «Se m'odii e in ciò diletto alcun tu senti», «Vattene pur, crudel, con quella pace»), basato sulle ottave 40, 44, 45, 59 del canto XVI, rappresentando il lamento disperato di Armida abbandonata da Rinaldo. L'affetto dominante è quello della *disperazione*, e la scrittura madrigalistica abbandona ogni compiacimento descrittivo per concentrarsi sull'espressione cruda del turbamento interiore.

Tabella 2

Nuclei tematici nella produzione madrigalistica su Armida

Anno	Compositore	Titolo della raccolta	Titolo del madrigale	Tipologia di narrazione	Nucleo tematico
1585	L. Marenzio	Madrigali a quattro voci, libro primo	<i>Vezzosi augelli infra le verdi fronde</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1586	P. Tristabocca	Il secondo libro di madrigali a cinque voci	<i>Vezzosi augelli infra le verdi fronde</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1586	G. De Wert	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Vezzosi augelli infra le verdi fronde</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1586	G. De Wert	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Qual musico gentil</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1586	G. De Wert	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Forsennata gridava</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e dolore
1586	G. De Wert	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Poi cominciò: "Non aspettar ch'io preghi"</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e dolore
1586	G. De Wert	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Se m'odii e in ciò diletto alcun tu senti</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e dolore
1586	G. De Wert	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e dolore
1586	G. De Wert	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e dolore
1588	G. Asola	Fiori musicali di diversi autori a tre voci. Libro secondo	<i>Vezzosi augelli infra le verdi fronde</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1592	C. Monteverdi	Il terzo libro de madrigali a cinque voci	<i>Vattene pur, crudel, con quella pace</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1592	C. Monteverdi	Il terzo libro de madrigali a cinque voci	<i>Poi ch'ella in sé tornò, deserto e muto</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1592	C. Monteverdi	Il terzo libro de madrigali a cinque voci	<i>Là tra 'l sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Qual musico gentil</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Poi cominciò: "Non aspettar ch'io preghi"</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Se m'odii e in ciò diletto alcun tu senti</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Vattene pur, crudel, con quella pace</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1594	I. Baccusi	Il primo libro de madrigali a tre voci	<i>Là tra 'l sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione

1596	H. L. Hassler	Madrigali a 5, 6, 7, & 8 voci	<i>Vattene pur, crudel, con quella pace</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1596	H. L. Hassler	Madrigali a 5, 6, 7, & 8 voci	<i>Là tra 'l sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1600	S. Molinaro	Il secondo libro delle canzonette a 3 voci	<i>Qual musico gentil</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1600	S. Molinaro	Il secondo libro delle canzonette a 3 voci	<i>Vezzosi augelli infra le verdi fronde</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1600	S. Molinaro	Il secondo libro delle canzonette a 3 voci	<i>Vola fra gli altri un che le piume ha sparte</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1600	S. Molinaro	Il secondo libro delle canzonette a 3 voci	<i>“Deh mira,” egli cantò, “spuntar la rosa”</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1603	A. Il Verso	L'ottavo libro de madrigali a cinque voci	<i>Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1605	A. Freddi	Il primo libro de madrigali a sei voci	<i>Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1605	A. Il Verso	Il secondo libro de madrigali a tre voci	<i>Poi ch'ella in sé tornò, deserto e muto</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1605	A. Il Verso	Il secondo libro de madrigali a tre voci	<i>Misera Armida, allor dovevi, e degno</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1605	A. Freddi	Il primo libro de madrigali a sei voci	<i>Là tra 'l sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1609	S. D'India	Musiche di Sigismondo D'India	<i>Forsennata gridava</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1609	S. D'India	Musiche di Sigismondo D'India	<i>Là tra 'l sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1613	A. Cifra	Li Diversi Scherzi a una, a due et tre voci. Libro secondo	<i>Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1613	A. Cifra	L'Armida del Tasso	<i>Si volse Armida, e 'l rimirò improvviso</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1613	A. Cifra	Li Diversi Scherzi a una, a due et tre voci. Libro secondo	<i>Vattene pur, crudel, con quella pace</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1613	A. Cifra	Li Diversi Scherzi a una, a due et tre voci. Libro secondo	<i>Là tra 'l sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1613	A. Cifra	Li Diversi Scherzi a una, a due et tre voci. Libro primo	<i>Vezzosi augelli infra le verdi fronde</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1614	A. Cifra	Scherzi et arie a une, due, tre, et quattro voci...	<i>O sempre, e quando parti e quando torni</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1614	A. Cifra	Scherzi et arie a une, due, tre, et quattro voci...	<i>Certo è scemo il tuo onor, se non s'addita</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1615	A. Cifra	Li diversi scherzi a una, a due, a tre et quattro voci.	<i>Fa nove crespè l'aura al crin disciolto</i>	Armida oggetto della narrazione	Seduzione e ammirazione
1615	S. D'India	Le musiche a due voci	<i>Argo non mai, non vide Cipro o Delo</i>	Armida oggetto della narrazione	Seduzione e ammirazione
1615	S. D'India	Le musiche a due voci	<i>Fa nove crespè l'aura al crin disciolto</i>	Armida oggetto della narrazione	Seduzione e ammirazione
1617	G. B. Bartoli	Il primo libro de madrigali a cinque voci	<i>Vattene pur, crudel, con quella pace</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1619	A. Cifra	Li diversi scherzi a due, a tre et quattro voci. Libro sesto	<i>Deh, perché sdegni me, com'egli è vago</i>	Rinaldo soggetto attivo	Seduzione

1622	E. Torscianello	in Vezzasetti fiori di varii autori	<i>“Deh mira,” egli cantò, “spuntar la rosa”</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1626	C. Piochi	Il primo libro delli madrigali concertati...	<i>“Deh mira,” egli cantò, “spuntar la rosa”</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Or che farà? Dee su l’ignuda arena</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Qui tacque: e stabilito il suo pensiero</i>	Armida oggetto della narrazione	Disperazione e Ira
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Si volse Armida, e l’rimirò improvviso</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>E l’bel volto e l’bel seno a la meschina</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>E con man languidetta il forte braccio</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Vattene pur, crudel, con quella pace</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Poi ch’ella in sé tornò, deserto e muto</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Misera Armida, allor dovevi, e degno</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Questa bellezza mia sarà mercede</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>O sempre, e quando parti e quando torni</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Piacquele assai che ‘n quelle valli ombrose</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Ah, ma non fia che fra tant’armi e tante</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Dimostratevi in me ch’io vi perdono</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Felice me, se nel morir non reco</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Che fa più meco il pianto? Altr’arme, altr’arte</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Là tra l’ sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1629	D. Massenzio	Scelta di Madrigali, canzonette, Villanelle, Romanesche...	<i>Vezzosi augelli infra le verdi fronde</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Così doleasi; e con le flebil’onde</i>	Rinaldo soggetto attivo	Consolazione
1629	F. Eredi	L’Armida del Tasso	<i>Rimanti in pace; i’ vado: a te non lice</i>	Rinaldo soggetto attivo	Virtù
1630	A. Giramo	Arie a più voci. Primo libro della Seconda Opera	<i>Forsennata gridava</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1630	A. Giramo	Arie a più voci. Primo libro della Seconda Opera	<i>Vattene pur, crudel, con quella pace</i>	Armida soggetto attivo	Disperazione e Ira
1630	A. Giramo	Arie a più voci. Primo libro della Seconda Opera	<i>Là tra l’ sangue e le morti egro giacente</i>	Armida soggetto attivo	Abbandono e disperazione
1630	A. Giramo	Arie a più voci. Primo libro della Seconda Opera	<i>Così trapassa al trapassar d’un giorno</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale

1630	A. Giramo	Arie a più voci. Primo libro della Seconda Opera	<i>"Deh mira," egli cantò, "spuntar la rosa"</i>	Evocazione del mondo pastorale	Pastorale
1638	D. Mazzocchi	L'Armida del Tasso	<i>Chiudesti i lumi Armida: il cielo avaro</i>	Armida oggetto della narrazione	Abbandono e disperazione

Con l'ingresso nel primo Seicento il focus si sposta dal contesto narrativo all'indagine psicologica. Armida non è più solo una figura letteraria evocata, ma diventa un soggetto musicale autonomo, capace di incarnare passioni violente, contraddittorie, dirompenti; si assiste a una vera e propria *cristallizzazione degli affetti*: alla dolcezza estatica dei primi madrigali si contrappongono sempre più spesso componimenti centrati sul dolore, il delirio, la furia. L'eroina tassiana diventa figura esemplare per l'esplorazione musicale delle passioni estreme, secondo la poetica affettiva che guiderà anche il nascente teatro musicale.

Nel complesso, la produzione madrigalistica dedicata ad Armida non si limita a un'esercitazione descrittiva su testi tassiani, ma costituisce un laboratorio pre-drammatico in cui si sperimentano le possibilità musicali di rendere affetti e trasformazioni interiori. Si delinea così una traiettoria che parte dalla rappresentazione di ambienti e situazioni e giunge alla messa in scena implicita del personaggio, prefigurando quel processo di centralizzazione drammatica che si compirà nel teatro musicale secentesco.

La varietà dei registri affettivi e la pluralità dei temi trattati testimoniano la ricchezza semantica e simbolica del personaggio, già ampiamente riconosciuta dai compositori di madrigali, che contribuiranno a trasmettere questa complessità alla tradizione melodrammatica successiva.

I.3 Dal poema al palcoscenico: gli intermedi

Con l'avvento del teatro d'opera, i soggetti della *Gerusalemme liberata* iniziarono ad essere fonte d'ispirazione per i testi da rappresentare in musica. Il primo banco di prova furono inevitabilmente gli intermedi,¹³ sia per il carattere spettacolare che in certi episodi la *Liberata* offriva, sia per alcune caratteristiche di rilevanza morale-

¹³ Sugli intermedi è di fondamentale importanza il testo di NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Eri Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, Torino, 1969. Un altro utile saggio sul repertorio degli intermedi è quello di HOWARD MAYER BROWN, *Sixteenth-century instrumentation: the music of the Florentine intermedii*, s.l., American Institute of Musicology, 1973 (Musicological studies & documents, 30). Altri testi di riferimento sono: FRANCO PIPERNO, *Musiche in commedia e intermedi alla corte di Guidubaldo II Della Rovere duca di Urbino*, «Recercare», x, 1998, pp. 151-171; BARBARA MARIGNETTI, *Gli Intermedi della «Pellegrina»: repertori emblematici e iconologici*, «Rivista Italiana di musicologia», XXXI, 1996, pp. 281-301; ANDREW DELL'ANTONIO, *Performance of Identity in Early Modern Italian Music*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XVIII, 2015, pp. 23-31.

educativa che specificatamente la vicenda di Armida e Rinaldo poteva suggerire. Mayer Brown definisce gli intermedi dei *tableaux vivants* basati unicamente su soggetti mitologici e inizialmente costruiti su un unico tema che li legasse come un filo conduttore. In considerazione delle asserzioni di Mayer Brown, è chiaro come la vicenda di Armida, che trova collocazione tra gli intermedi già nel 1614, sia un elemento d'eccezione in quanto storia 'moderna' inserita in un contesto di norma dominato dalla mitologia. Evidentemente la vicenda di Armida, che nulla ha di mitologico, è intesa come allegoria che in maniera inedita abbraccia tematiche della religiosità cristiana mai affrontate nel precedente repertorio degli intermedi.

Le prime rappresentazioni della storia di Armida negli intermedi si compongono principalmente di frammenti dell'intera narrazione, rispondendo così a due principali obiettivi: uno è l'aderenza ai principi aristotelici dell'unità di tempo, di luogo e di azione, mentre l'altro è la promozione di un messaggio educativo che pone particolare enfasi sulla redenzione di Rinaldo e sulla sua decisione ragionata di lasciare il palazzo di Armida. Dall'altro lato, Armida stessa sperimenta un traumatico abbandono da parte del cavaliere cristiano, che sceglie la fede religiosa autentica anziché l'attrazione effimera.

Interessante è cercare di comprendere quali meccanismi diedero una spinta determinante per il passaggio da pura ispirazione madrigalistica a vere e proprie rappresentazioni in musica delle vicende della *Liberata* (e in particolare della vicenda di Armida e Rinaldo). Si può senz'altro ipotizzare che il successo di Armida sia legato a diversi fattori: da un lato al crescente interesse per gli spettacoli magnifici, dall'altro alla questione culturale che aveva visto, negli anni a ridosso del Seicento, un diffuso dibattito sul ruolo e sull'identità della donna; ma c'è anche una questione di giochi di potere che interessa la Chiesa.

Le ambientazioni fantastiche hanno indiscutibilmente un ruolo decisivo nell'orientare le preferenze verso determinati soggetti teatrali:¹⁴ i concili infernali e tutti gli episodi che ruotano attorno a tematiche magiche e d'incanto bene si prestano alle ambiziose pretese di committenti, ingegneri e artigiani delle più complesse macchine sceniche; il tutto con l'intento di suscitare meraviglia e stupore negli spettatori.

¹⁴ Per comprendere il largo successo e la diffusione in campo poetico dei concili infernali e delle loro origini si può fare riferimento a LORENZO CARPANÈ, *Donne e demoni: per una lettura del concilio infernale tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno*, «Studi tassiani», LVI-LVIII, 2008-2010, pp. 181-203, e in particolare il paragrafo *Da Gregorio a Tasso*, a pagina 188, in cui è discusso il ruolo della donna quale tentatrice diabolica, l'esperienza del peccato e la redenzione dell'eroe. Per il sovrannaturale e le caratteristiche proprie di queste ambientazioni nel melodramma settecentesco è utile il testo di DAVID J. BUCH, *Magic Flutes & Enchanted Forest. The supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.

In riferimento alla questione sociopolitica e ai giochi di potere in cui la Chiesa riveste un ruolo centrale,¹⁵ l'arrivo sulla scena della storia tra Armida e Rinaldo assume un significato che supera la mera rappresentazione intima degli affetti espressa nei madrigali precedenti, e diventa uno strumento di rivendicazione ambivalente.

Se da un lato, in seguito alla devoluzione del 1598, gli Este cercano di riaffermare la propria legittimità politica facendo leva sul valore simbolico di Rinaldo — identificato, seppur arbitrariamente, come un remoto antenato della casata — per opporsi all'autorità pontificia e rivendicare un ruolo governativo su Ferrara, dall'altro la Chiesa cattolica non tarda a impiegare la forza scenica e morale della figura di Armida come veicolo per la propria propaganda. In questo contesto, Armida diventa uno strumento culturale funzionale agli obiettivi della Controriforma, utilizzato per esprimere moniti contro la crescente insofferenza verso l'istituzione ecclesiastica e per consolidare il controllo sui territori recentemente acquisiti o riconquistati, come Ferrara stessa o la Valtellina nel 1623. Un esempio è lo spettacolo organizzato a Bologna nel 1623 in onore di Orazio Ludovisi che a giugno fece tappa nella città emiliana al rientro dalla campagna in Valtellina. Per l'occasione fu allestita la favola pastorale *L'amorosa innocenza* di Silvestro Branchi, con un intermedio dal titolo *Rinaldo liberato da gl'incanti d'Armida*.¹⁶ Un punto a favore di questa ambivalenza è il fatto che dopo il 1598 i Bentivoglio (Enzo e i suoi fratelli Guido, poi cardinale, e Giovanni) rimasero a Ferrara in ottima armonia con il nuovo governo della Chiesa e contemporaneamente restando in buoni rapporti anche con gli Estensi. Tutto ciò è significativo considerando che proprio Enzo Bentivoglio fu il *deus ex machina* degli spettacoli teatrali e musicali di quel periodo a Ferrara.¹⁷

¹⁵ Una lettura certamente da approfondire ma che si occupa specificatamente dei rapporti tra potere e cultura in ambito romano è il testo di PETER RIETBERGER, *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden, Boston, 2006 (Brill's Studies in Intellectual History, 135); un passo interessante del volume riguarda proprio il *delectare et docere*. Tra i testi presi in esame sulla questione politica e la Chiesa vi è FRANCO PIPERNO, *Suoni della sovranità. Le cappelle musicali fra storiografia generale e storia della musica*, in *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale (Camaione, 21-23 ottobre 2005), a cura di Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni e Andrea Chegai, Olschki, Firenze, 2007, pp. 11-37.

¹⁶ L'AMOROSA | INNOCENZA | PASTORALE | DI SILVESTRO BRANCHI | Con nuovo Prologo, & Intermezzi, | Recitata nell'arrivo dell'Ill.^{mo} et Eccell.^{mo} | Signor Duca | HORATIO LUDOVISI. | All'Ill.^{mo} Senato di Bologna. | [fregio] | IN BOLOGNA | Per Theodoro Mascheroni, & Clemente Ferroni, 1623. | Con licenza de' Superiori.

¹⁷ Molto articolata ed esaustiva è la 'voce' *Bentivoglio*, Enzo compilata da TIZIANO ASCARI per il *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 8 (1966), consultabile online all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/enzo-bentivoglio_%28Dizionario-Biografico%29/. Su alcuni aspetti del ruolo di organizzatore degli spettacoli e sull'inventio di Enzo Bentivoglio è utile il contributo di CECILIA VICENTINI, *I Bentivoglio dall'ideazione alla fruizione artistica: un complesso sistema di strategie comunicative*, in CHIARA GIULIA MORANDI, CATERINA SINIGAGLIA, MICHELA TESSARI, IRENE DI PIETRO, DAVIDE DA PIEVE (a cura di), *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei*, Bononia University Press, Bologna, 2019, pp. 17-30.

In netto contrasto con questo impiego ideologico del soggetto nei contesti di diretta influenza pontificia, Venezia si distingue come una realtà politica più laicizzata e spesso in aperta polemica con Roma. La Serenissima promuove una cultura teatrale che, pur dialogando con la tradizione epico-religiosa, tende a emanciparsi da vincoli confessionali rigidi. Ciò potrebbe spiegare la lunga assenza di Armida dalle scene veneziane, dove il soggetto non compare fino al 1639 con l'*Armida* di Benedetto Ferrari, in controtendenza rispetto alla vivace circolazione madrigalistica sul tema, in cui proprio Venezia occupa un ruolo di primo piano rispetto al panorama editoriale europeo.

Il cristiano contro il musulmano, il bene contro il male, lo Stato Pontificio contro il governo di casa Este, il cattolicesimo contro il protestantesimo, la ragione contro la follia; in quest'ultima ottica, è anche il tentativo di contenere, sotto la minaccia di una punizione cristiano-divina, gli anticonformismi, le immoralità della società e, in termini più ristretti, l'adesione alle nuove forme religiose che si facevano via via più sfuggenti al controllo della Chiesa romana.

Una delle manifestazioni più evidenti dell'interazione tra contesto politico-religioso e drammaturgia riguarda la modulazione dei finali negli intermedii dedicati alla vicenda di Armida e Rinaldo. In diversi centri della penisola, in particolare quelli sottoposti all'influenza diretta della Chiesa — come Ferrara, Bologna, Napoli, Orvieto, Roma e Firenze — le prime elaborazioni drammaturgiche ispirate al soggetto di Armida tendono a esiti narrativi segnati da una chiara intenzione edificante o moraleggiante. Tali contesti, ben rappresentati nella tabella riepilogativa delle produzioni tra il 1600 e il 1639 (**tabella 2**), mostrano una coerenza con i valori penitenziali e controriformistici dominanti, e riflettono un uso del teatro come strumento di controllo simbolico, piuttosto che di evasione o di esplorazione ambigua dei sentimenti. In queste versioni, l'elemento tragico o esemplare prevale, riducendo lo spazio per ambiguità affettive o risoluzioni concilianti. Di contro, nel sistema produttivo veneziano — caratterizzato da una maggiore autonomia dalle pressioni ecclesiastiche e da una marcata vocazione laica e commerciale — si assiste, oltre al passaggio da intermedio a dramma autonomo, anche a un diverso orientamento estetico e ideologico, che si riflette anche nella scelta del finale.

Emblematico, in tal senso, è il lieto fine dell'*Armida* di Benedetto Ferrari (1639), prima apparizione del soggetto sulle scene veneziane, che si discosta significativamente dalle conclusioni più cupe e moralizzanti delle versioni

intermediali precedenti. Questo esito positivo può essere interpretato non solo come una strategia drammaturgica volta a incontrare il gusto del pubblico e le esigenze del mercato teatrale lagunare, ma anche come una risposta indiretta al clima politico dell'epoca, attraversato da forti tensioni legate alla minaccia ottomana. In un contesto in cui il teatro si fa anche luogo di affermazione simbolica della tenuta civile e politica della Repubblica, l'immagine di una riconciliazione e di un ordine ritrovato assume un valore rassicurante e quasi propagandistico.

L'essenziale identità dei personaggi femminili della *Liberata* si riscontra proprio in questo tentativo di fuggire dai ruoli prestabiliti e nella punizione che ne consegue. La carica trasgressiva che ogni eroina porta con sé è arginata dall'ideologia trionfante dell'imperialismo cristiano che fagocita gli spazi di libertà e respinge ai margini e colpevolizza il desiderio deviante. La libertà di comportamento dei personaggi, soprattutto di quelli femminili, è una minaccia per la riuscita dell'impresa cristiana; perciò, abbattere l'alterità è necessario per la vittoria.¹⁸

Un'altra delle particolarità della vicenda amorosa tra Rinaldo ed Armida è che essa si fa territorio di conflitto tra Amore e Ragione. L'amore impedito da titubanze o indecisioni, in cui il conflitto amoroso scaturisce dall'appartenenza dei due amanti a schieramenti rivali, è una costante delle rappresentazioni, delle cantate e dei madrigali seicenteschi; quello raccontato nella storia tra Armida e Rinaldo è invece un conflitto che va oltre gli impedimenti amorosi terreni e nel quale la ragione è territorio del bene e invece paradossalmente l'amore è territorio del male, della lascivia, della sfera dei sensi in accezione negativa. La *Gerusalemme liberata* è un poema cristiano e prima ancora di essere un testo con tematiche religiose è in realtà una vera e propria apologia della Chiesa, dove l'unico interesse, anche a costo di versare sangue, è la riconquista della Terra Santa.

Prima di affrontare nel dettaglio la librettistica, è utile disporre di un quadro cronologico chiaro e articolato della produzione compresa tra il 1600 e il 1639, anno che segna l'emergere della prima forma compiutamente drammatica ispirata alla figura di Armida. La tabella 3 propone una sintesi sistematica delle principali manifestazioni intermediali che hanno interessato il soggetto nel primo Seicento, comprendendo non solo gli intermedi propriamente detti, ma anche feste sceniche e tornei a cavallo. Queste forme spettacolari, seppur diverse tra loro, testimoniano i

¹⁸ LORENZA GRAGLIA, *Scambio e identità nei personaggi femminili della «Gerusalemme liberata»: percorsi di trasgressione, emancipazione e punizione*, risorsa online reperibile sul sito Treccani, sezione *Il Chiasmo*: https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Scambio/SNS_Graglia_Liberata.html

primi tentativi – spesso ancora episodici o allegorici – di portare in scena la vicenda amorosa di Armida e Rinaldo, contribuendo alla sua graduale trasformazione in materiale operistico.

Tabella 3					
Tabella riepilogativa e cronologica dei titoli dal 1600 al 1639					
Anno	Autore testo	Città	Tipologia	Titolo	Compositore
1600	G. Villifranchi	Venezia	Favola scenica	<i>Gl'amori d'Armida</i>	?
1602	M. Bordonia	Bergamo	Giochi a cavallo	<i>Terza squadra di Cavalieri con la Maga</i>	?
1612	O. Magnanini	Ferrara	Torneo a cavallo	<i>Invenzione del Sig. Enzo Bentivogli</i>	?
1614	B. Guarini	Ferrara	Intermedio I ^a versione	<i>Rinaldo ed Armida</i>	Capece (?)
1614	B. Guarini A. Guarini G. Preti	Ferrara	Intermedio II ^a versione	<i>Rinaldo ed Armida</i>	Capece (?) Marotta (?)
1615	O. Orsucci	Camaiore	Intermedio	<i>Rinaldo et Armida</i>	?
1616	B. Guarini A. Guarini G. Preti E. Bentivoglio	Ferrara	Intermedio III ^a versione	<i>Rinaldo ed Armida</i>	Capece (?) Marotta (?) Macchiavelli (?)
1623	S. Branchi	Bologna	Intermedio	<i>Rinaldo liberato da gl'incanti d'Armida</i>	Ottavio Vernizzi
1626	F. Caccini	Firenze		<i>Rinaldo innamorato</i>	Francesca Caccini
1629	O. Persio	Napoli	Intermedio	<i>Armida Infuriata</i>	?
1629	F. Miedelchini	Orvieto	Favola boschereccia	<i>Rinaldo prigioniero</i>	?
1631	O. Tronsarelli	Roma	Dramma	<i>Rinaldo prigioniero</i>	?
1638	F. Saracinelli	Firenze	Festa a cavallo	<i>Armida e l'Amor pudico</i>	?
1639	B. Ferrari	Venezia	Dramma per musica	<i>L'Armida</i>	Benedetto Ferrari

Come già accennato in precedenza e come si evince dalla tabella cronologica, la «favola scenica» *Gl'amori d'Armida* di Giovanni Villifranchi rappresenta il primo tentativo noto di trasposizione teatrale del poema tassiano, mediante una commistione di versi originali e riscrittura drammaturgica. Villifranchi infatti costruì i dialoghi tra i personaggi, già presenti o citati nella *Gerusalemme liberata*, cercando di mantenere un forte legame con il testo originale di Tasso e per rendere più evidente questa

continuità, integrò nel suo dramma sia nuovi dialoghi sia ampi passaggi di discorso diretto tratti dal poema, riportati fedelmente e distinti nel libretto attraverso l'uso delle virgolette.

Pubblicata a Venezia da Giovanni Battista Ciotti e dedicata ai fratelli senesi Marcello e Ascanio Agostini il 10 novembre 1599, il testo fa parte di un trittico che comprende anche *La fuga d'Erminia* e *La cortesia di Leone a Ruggiero* (quest'ultima tratta da Ariosto), concepiti come unità tematica e pedagogica.¹⁹

Nel prologo, affidato all'«Ombra del Tasso», il poeta proclama il desiderio che le sue creature letterarie possano trovare nuova vita sulla scena e nella musica, da intendersi probabilmente come poesia piuttosto che canto, dato che nulla nel testo indica una destinazione musicale vera e propria. Tuttavia, non ci sono testimonianze né indizi affidabili che suggeriscano una reale rappresentazione o una messa in musica dell'opera.

Notizie più certe abbiamo invece di un altro tentativo di portare la vicenda di Armida sulle scene. Si tratta di una breve «invenzione» inserita nei *Giochi a cavallo* realizzati a Bergamo per i festeggiamenti del matrimonio di Enzo Bentivoglio con Caterina Martinengo nel 1602. La vicenda è evocata, in modo non troppo specifico, nel corso della sfilata di una «terza squadra di cavalieri», in cui

Con orrendo terremoto spalancossi la principal porta del Castello, e da quella uscì un fiero e spaventoso Drago, qual dalla bocca e naso andava vomitando e fuoco e fiamme, tirava questo un superbo carro, sopra il quale vedevasi una maga pomposamente vestita, circondata da otto paggi riccamente guarniti [...].²⁰

Si tratta indubbiamente di un riferimento alla maga Armida, anche se il vero fulcro della rappresentazione fu l'impressionante macchina scenica con il «Drago, qual dalla bocca, e naso andava vomitando e fuoco e fiamme». La meravigliosa macchina scenica dovrà aver sortito gli effetti sperati tanto da convincere lo stesso Bentivoglio a riproporla a Ferrara nel *Torneo a cavallo* del 1612, che conosciamo nei particolari grazie

¹⁹ TIM CARTER, *Monteverdi's Musical Theatre*, YaleUniversity Press, Londra, 2002. Cfr. anche LINDA PIRRUCCIO, *Giovanni Villifranchi: la fabbrica delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Bulzoni, Roma, 2012. Seppur ben articolato e ricco di informazioni, il contributo della Pirruccio purtroppo non prende in esame alcuna ipotesi dal punto di vista musicale, limitandosi a un esame del testo messo a confronto con le ottave del poema di Tasso.

²⁰ DIALOGO | de' Giuochi | FATTI DA CAVAGLIERI | Bergamaschi, | *In honore dell'Eccellentiss. Sig. | FRANCESCO MARTINENGO | Generale della Cavalleria Venetiana, | Nelle Nozze della Sig. Catherina sua figliuola, | co' l' Signor Entio Bentivoglio.* | DI MATTEO BORDONIA | Dottor di Leggi. | Al Serenissimo | FILIPPO EMANUELE | Principe di Savoia &c. | [stemma] | IN BERGAMO, per Comin Ventura. | MDCII, p. 29.

al dettagliato resoconto compilato da Ottavio Magnanini, filosofo morale e segretario dell'Accademia degli Intrepidi con il nome di Arsiccio.²¹

Tra il 1612 e il 1616 si colloca la nascita dei primi veri intermedi sulla vicenda di Armida e Rinaldo, e ancora protagonista dell'invenzione fu Enzo Bentivoglio che ne commissionò una serie da far rappresentare durante la messa in scena dell'*Alceo* di Antonio Ongaro nel 1612.

Questa rappresentazione non ebbe mai luogo e i medesimi intermedi furono stampati e rappresentati due anni dopo (**figura 7**), inseriti fra gli atti dell'*Idalba* di Maffio Venier, e poi nuovamente messi in scena nel 1616 con la rappresentazione della *Bradamante gelosa* di Alessandro Guarini. A occuparsi della stesura dei testi fu Battista Guarini, padre di Alessandro. In particolare, tra il 1612 e il 1616 i due *tableaux* incentrati

su *Rinaldo e Armida* subirono alcune modifiche e ampliamenti.²²

Proprio per ribadire i concetti educativi, in accordo con l'apologia della Chiesa cui accennavamo precedentemente, ancora Ottavio Magnanini sente la necessità di spiegare il profondo significato della rappresentazione degli intermedi, inserendo lezioni morali in forma di discorsi all'interno del libretto dell'*Alceo* (**figura 8**). In merito ai due intermedi di *Rinaldo ed Armida* Magnanini riporta tre lunghe riflessioni: il percorso argomentativo si sviluppa attorno ad alcuni nodi concettuali fondamentali sul conflitto tra sensibilità e ragione, la perdita e la possibile riconquista dell'autonomia della ragione

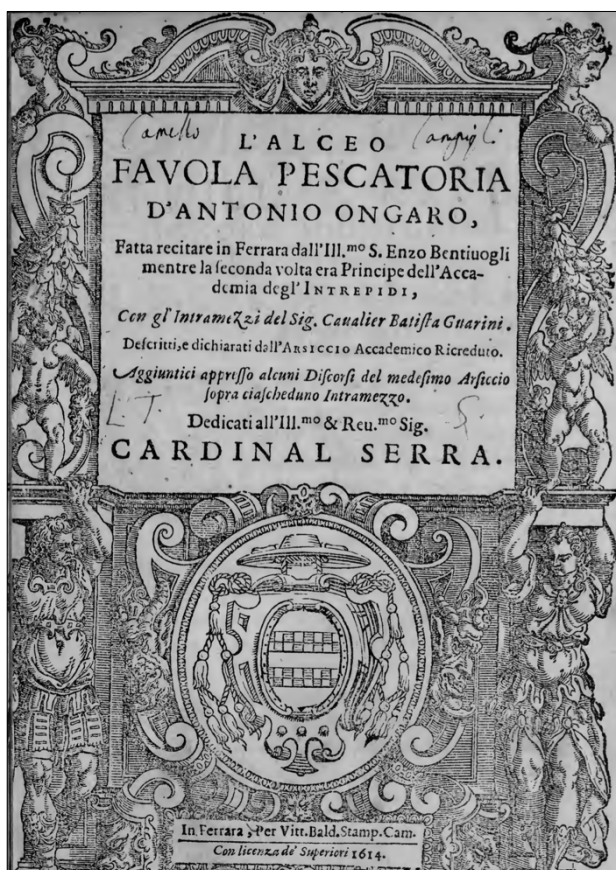


Figura 7: Frontespizio dell'edizione a stampa dell'*Alceo*, contenente gli intermedi di Battista Guarini.

²¹ RELAZIONE | DEL TORNEO | A cavallo, e a piedi, | Fatto questo Carnevale in Ferrara per ordine dell'Accademia. | Dove s'intende il grande apparato, e la maravigliosa | invenzione del Sig. Enzo Bentivogli nel | comparire a mantenerlo. | Con la descrizione delle pompose livree de' Cavalieri | combattenti. | Compilata dall'ARSICCIO Accademico Ricreduto. | [immagine] | IN FERRARA, | per Vittorio Baldini, Stampator Camerale, M.DC.II. | Con Licenza de' Superiori.

²² ALBERTO BENISCELLI, *Tra pathos e allegoria: la memoria di Tasso nel resoconto di una messinscena ferrarese di primo Seicento*, in «Tutto ti serva di libro» *Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, a cura di Johannes Waardenburg, I, Argo, Lecce, 2019, pp. 572-589.

sull'impulso sensuale, e il ruolo centrale che questo equilibrio assume nella definizione della libertà interiore. Le riflessioni si ampliano poi toccando temi quali la valorizzazione della verginità, la necessità naturale, morale e politica del matrimonio, nonché l'opportunità di interpretare le favole secondo chiavi morali e filosofiche. A ciò si aggiunge un'analisi del concetto di libero arbitrio, indagato sia nella sua natura sia nella sua denominazione, come facoltà dell'uomo di autodeterminarsi secondo ragione.²³

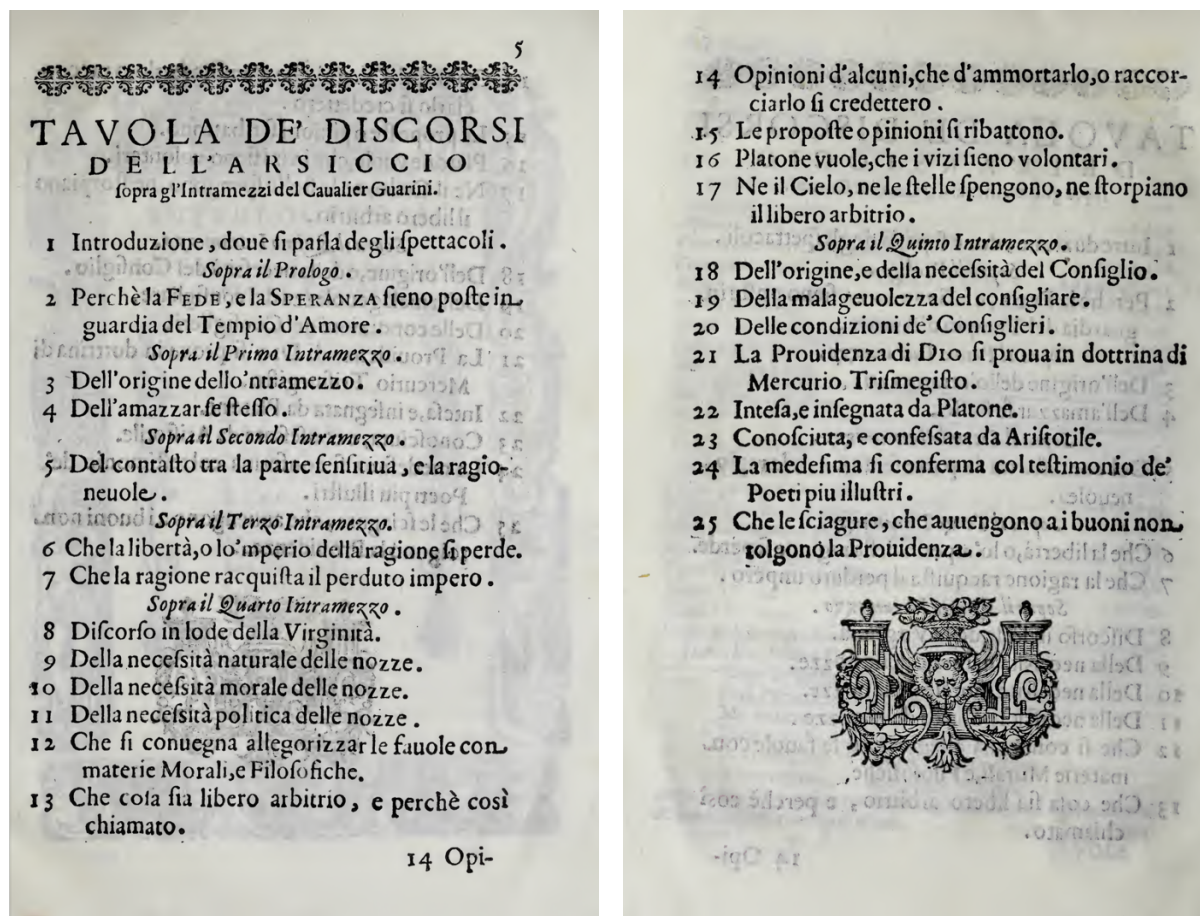


Figura 8: Tavola de' discorsi dell'Arsiccio sopra gl'Intramezzi del Cavalier Guarini.

²³ OTTAVIO MAGNANINI, *Discorsi dell'Arsiccio sopra gl'Intramezzi del Cavalier Guarini: Del contrasto tra la parte sensitiua, e la ragione* (pp. 71-76); *Che la libertà, o lo'imperio della ragione si perde* (pp. 109-113) e *Che la ragione racquista il perduto impero* (pp. 113-117). Le sue riflessioni proseguono con discorsi in lode della Virginità; Della necessità naturale delle nozze; Della necessità morale delle nozze; Della necessità politica delle nozze; Che si conuegna allegorizzar le favole con materie Morali e Filosofiche; Che cosa sia libero arbitrio, e perchè così chiamato. Interessante è il contributo di GIULIANA NOVEL, *Le ragioni della morale e dello spettacolo: il ruolo dell'Arsiccio accademico Ricreduto negli ultimi intermedi guariniani*, in BIANCA MARIA DA RIF (a cura di), *Rime e lettere di Battista Guarini*, Atti del convegno di studi (Padova, 5-6 dicembre 2003), Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2008, pp. 215-224.

La serie di intermedi scritti da Battista Guarini per l'*Alceo* del 1612, che sono annoverati tra gli ultimissimi componimenti del drammaturgo ferrarese, è stata oggetto di studio approfondito da parte di Walter Hill (1990 e 1997) e successivamente di Dinko Fabris (1999) e Thomas Stein (2012).²⁴

Dei tre allestimenti degli intermedi in questione si conservano i libretti, il che consente un confronto diretto tra le diverse redazioni testuali, oggetto di un'analisi più approfondita nel paragrafo seguente. A tale riguardo, Stein ha già condotto un esame comparativo tra le versioni del 1612, 1614 e 1616, mettendo in luce significative divergenze testuali e strutturali. Egli osserva come gli originali del 1612 subirono sostanziali rimaneggiamenti nelle messe in scena successive, e sottolinea la difficoltà filologica nell'attribuire con certezza le modifiche intervenute. Alcuni interventi sono da attribuire ad Alessandro Guarini, altri a Girolamo Preti, mentre ulteriori aggiunte o modifiche sembrano riconducibili alla mano di Enzo Bentivoglio stesso, figura centrale nella progettazione e nella realizzazione degli spettacoli ferraresi.

Negli stessi anni in cui il testo guariniano veniva ampliato e riproposto, un altro letterato, Ottavio Orsucci, nobile lucchese colto e dedito alla composizione di commedie, elaborò un nuovo intermedio che fu rappresentato a Camaiore nel 1615: *Rinaldo et Armida* (**figura 9**).²⁵ Il testo manoscritto ci è pervenuto grazie alla trascrizione che Giambastiano Merelli, cittadino lucchese, ne fece nel 1625 accompagnando il testo con una lettera nel paratesto indirizzata all'autore, da cui si è potuto desumere l'anno e l'occasione della rappresentazione.

Al Molto Ill.^{re} Signor mio Oss.^{mo} il Sig.^r Ottavio Orsucci

Non so come mi sia comparso nelle mani l'intermedi [di] sua composizione, che fino l'anno 1615 furono recitati nella terra di Camaiore suddita di quest'ecc.^a mia patria con l'occasione di quel carnevale, la qual opera et funzione per se stessa et per li spiriti elevati che la recitarono pur di quel

²⁴ In merito agli intermedi ferraresi di Battista Guarini si è fatto riferimento ai seguenti testi: VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed «Il Pastor fido»*. Studio biografico-critico con documenti inediti, Ermanno Loescher, Torino, 1886, pp. 155-156; JOHN WALTER HILL, *Guarini's Last Stage Work*, in ANGELO POMPILIO, DONATELLA RESTANI, LORENZO BIANCONI, F. ALBERTO GALLO (a cura di), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, vol. 3, EDT, Torino, 1990, pp. 131-137; JOHN WALTER HILL, *Roman monody, Cantata and Opera from the circles around Cardinal Montalto*, vol. 1, Clarendon Press, Oxford 1997, pp. 258-278 (corrispondenti al capitolo 8: «La priggionia, incantamento, et liberatione di Rinaldo»: *Guarini's Last Stage Work*); DINKO FABRIS, *Mecenati e Musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1999; THOMAS STEIN, *Nel nome del gran Torquato: «Gerusalemme liberata» e drammaturgia secentesca*, Peter Lang, Berna, 2012, pp. 533-559; VERONICA BALDASSA, *Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa», «Studi giraldiani. Letteratura e teatro»*, VIII, 2022, pp. 177-204.

²⁵ Ottavio Orsucci fu anche cancelliere maggiore della Repubblica di Lucca dal 1631 al 1651. Cfr. *Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca*, tomo XIV, parte I, tipografia Giusti, Lucca, 1914, pp. 58-59.

luogo comparvi di somma lode et con particolar diletto sentita. Io che posso credere questo parto del suo elevato ingegno esserli stato da furtiva mano levata ho giudicato mio gran debito copiarla nella forma che lo presento accio che per la restituzione di esso il ladro venga libero et io inserito di nuovo nella grazia di V.S., alla quale auguro dall Sig.^{re} il compimento di quella grandezza che V.S. desidera.

XXI Gennaro 1625 ²⁶

Non siamo in grado di stabilire se l'opera di Orsucci abbia avuto destinazione musicale, ma vale la pena citarla per completezza di informazioni sulla diffusione del soggetto in ambito teatrale. Tuttavia la struttura di questo intermedio risulta interessante giacché inedita nel trattamento del soggetto. Suddiviso in quattro brevissimi atti, ognuno rappresenta i momenti diversi del recupero di Rinaldo da parte dei crociati Carlo e Ubaldo, con una minore attenzione verso il lato spettacolare (come nel caso degli intermedii di Guarini) e con un testo originale che mai riprende testualmente l'opera di Tasso (come invece tendenzialmente fa Villifranchi). Eccone una breve sintesi:

Atto I

Carlo, Ubaldo, due ninfe

Carlo e Ubaldo, sbarcati sulle isole felici incontrano due ninfe che li invitano a rivolgere verso i piaceri i loro sensi; i due cavalieri respingono le ninfe.

Atto II

Rinaldo, Armida, Carlo e Ubaldo

Armida lascia Rinaldo da solo e Carlo e Ubaldo si presentano e rimproverano Rinaldo. Rinaldo si ridesta dal torpore dei sensi e decide di seguire i due amici per far ritorno da Goffredo.

Atto III

Carlo, Armida, Ubaldo e Rinaldo

Carlo intima di affrettarsi alla fuga, ma sopraggiunge Armida che implora Rinaldo di restare. Rinaldo afferma che il loro amore è stato un errore, scatenando la disapprovazione e la delusione di Armida che promette di vendicarsi.

Atto IV

Rinaldo, Coro e Armida

Un coro tenta di irretire Rinaldo, ormai tornato al campo, e la comparsa di Armida lo destabilizza; ma fiero discaccia i dubbi e conferma la sua volontà di rinnegare l'amore e le passioni.

²⁶ RINALDO ET ARMIDA | Intermedi del Sig:r | OTTAVIO | ORSUCCI NO | BILE | LVCCHESI | 1615 | Intermedi. – I-Lg, ms. n. 1659, c. 30r.



Figura 9: Frontespizio del manoscritto dell'intermedio *Rinaldo et Armida* rappresentato a Camaiore (1615) di Ottavio Orsucci, conservato presso la Biblioteca Statale di Lucca.

Ma prima che la vicenda di Armida e Rinaldo assuma una forma compiutamente operistica, il soggetto trova espressione ancora in una serie di intermedi che contribuiscono a traghettarlo dalla dimensione epico-letteraria verso una più propriamente teatrale. Tra questi, spicca l'intervento di Silvestro Branchi, che nel giugno del 1623, in occasione dell'ingresso di Orazio Ludovisi nel Senato bolognese, compose *Rinaldo liberato da gl'incanti d'Armida*. L'intermedio, assieme a un prologo (*Europa rapita da Giove cangiato in toro*) e ad altri quadri spettacolari (*Il trionfo della Fama* e *Angelica legata allo scoglio, liberata da Rinaldo*), fu inserito all'interno della favola pastorale *L'amorosa innocenza*, con musiche di Ottavio Vernizzi. Rispetto ai precedenti modelli, Branchi amplia l'organico drammaturgico: accanto ai personaggi canonici – Rinaldo, Armida, Carlo e Ubaldo – compaiono anche un nocchiero e un coro di damigelle, segnando così un primo tentativo di articolazione scenica più complessa.

Alla fine della seconda decade del Seicento, il soggetto di Armida e Rinaldo sembra ormai avviato verso un'evoluzione strutturale più consapevole, capace di oltrepassare i confini tradizionali dell'intermedio. Un esempio emblematico di questa fase di transizione è offerto da *Armida infuriata* di Orazio Persio, pubblicata a Napoli nel 1629 presso lo stampatore Roncagliolo.²⁷ Pur presentandosi ancora come un intermedio, l'opera rivela chiaramente l'intento di superare tale forma: la scansione in sei scene e l'inclusione di un antefatto narrato, ad esempio, mostrano una tensione verso l'unità drammatica e verso una maggiore compiutezza formale. Più che semplice quadro spettacolare, si configura come una narrazione autonoma, segnata da un uso più sofisticato degli strumenti teatrali e da una strutturazione in scene che guarda già al melodramma nascente. Il contenuto delle scene può essere così riassunto:

Scena I

La Fortuna, Carlo e Ubaldo

Narra il viaggio per mare di Carlo e Ubaldo sulla nave della Fortuna. La Fortuna descrive tutte le Isole Felici fino al momento dell'approdo.

Scena II

Carlo e Ubaldo

I paladini approdano sull'isola di Armida e descrivono l'antefatto del rapimento di Rinaldo. Giungono nel labirinto del giardino incantato dove incontrano ninfe e creature magiche. Addentrandosi nel giardino sentono arrivare Rinaldo e Armida.

²⁷ ARMIDA | INFURIATA | INTERMEDIO | SECONDO. | Del Dottor Horatio Persio | [immagine di Eros] | IN NAPOLI, 1629. | Per Gio. Domenico Roncagliolo | *Con licenza de' Superiori*.

Scena III

Armida e Rinaldo

I due amanti cantano il loro amore finché Armida lascia solo Rinaldo per allontanarsi.

Scena IV

Ubaldo, Carlo e Rinaldo

Rimasto solo Rinaldo, Carlo e Ubaldo si svelano e risvegliano Rinaldo dal torpore degli amorosi sensi.

Scena V

Armida, Ubaldo, Carlo e Rinaldo

Armida torna sulla scena e scopre che Rinaldo sta fuggendo; lo insegue e lo raggiunge e tenta di trattenerlo. Armida si dispera e infine sviene. Carlo, Ubaldo e Rinaldo partono.

Scena VI

Armida sola

Armida si risveglia e si rende conto che Rinaldo è partito. Lo maledice e per vendetta chiede la sua testa decapitata. Il palazzo di Armida va in fumo tra tuoni e terremoti.

A differenza degli intermedi precedenti, che circoscrivono l'azione dall'istante in cui Carlo e Ubaldo scoprono i due amanti in atteggiamenti lascivi all'interno del giardino fino all'abbandono di Rinaldo, questo intermedio muove la trama a partire dal viaggio che Carlo e Ubaldo, guidati dalla nave di Fortuna, intraprendono verso le Isole Felici, dimora di Armida, con la scena prima che funge quasi da prologo alle successive. Un dato importante è il fatto che per la prima volta la vicenda di Armida sulla scena viene contaminata dalla presenza dell'elemento mitologico della Fortuna. I canti interessati della *Gerusalemme liberata* sono il quindicesimo e il sedicesimo, mai citati letteralmente ma usati come canovaccio. La musica resta sconosciuta, ma il compositore sarebbe da ricercare tra due compositori pugliesi cari a Orazio Persio e destinatari di suoi versi encomiastici in cui sono definiti *musicisti eminenti*: si tratta di Sebastiano Traetta di Altamura e Leonardo Scarla di Modugno.²⁸

Non è un caso che proprio in quegli anni altri autori riprendano e sviluppino la linea di tendenza dettata da Persio. Il *Rinaldo prigioniero* di Francesco Maidaichini, anch'esso datato 1629, e l'omonimo lavoro di Ottavio Tronsarelli, rappresentato a

²⁸ Si vedano gli studi di CRISTINA ACUCELLA, *Lo sconosciuto sodalizio degli Sfaccendati e il "nuovo Parnaso" di Stigliani. Prime ricerche sulla cultura accademica a Matera nel XVII secolo*, «Quaderni di italianistica», XLII, 2021, pp. 131-162, e *Il poema-mondo di Stigliani: edizione e commento di un sonetto inedito di Orazio Persio*, «Per Leggere», XXI/XLI, 2021, pp. 53-73. Si consulti inoltre OTTAVIO SERENA, *I musicisti altamurani. Notizie raccolte e pubblicate [...] in occasione del centenario della nascita di Saverio Mercadante*, Tipografia Portoghese, Altamura, 1995, p. 7, il quale sostiene che Sebastiano Traetta possa essere uno stretto parente del celebre musicista Tommaso Traetta.

Roma nel 1631, costituiscono infatti il punto di arrivo di un percorso che dalla frammentarietà dell'intermedio conduce alla piena integrazione del soggetto tassiano nel repertorio operistico. I due libretti — pur condividendo il titolo — propongono soluzioni drammaturgiche diverse, ma entrambe coerenti con quella 'mitologizzazione' dei contenuti tassiani avviata proprio da Persio,²⁹ in cui l'elemento epico si fonde con l'allegoria morale e la simbologia mitologica, offrendo così al pubblico seicentesco un'esperienza teatrale non più episodica ma compiuta e strutturalmente solida.

A completare questo quadro di transizione si colloca anche il *Rinaldo innamorato* di Francesca Caccini, che sarebbe stato rappresentato nel 1625. Citato da François-Joseph Fétis nella *Biographie universelle des musiciens*, il lavoro è considerato dalla tradizione storiografica come il primo esempio di opera autonoma sul soggetto tassiano, non più vincolata al modello dell'intermedio. Tuttavia, in assenza di fonti musicali o librettistiche e con la sola testimonianza indiretta di Fétis — che attribuisce il possesso della partitura all'Abate Bainsi, localizzandola presso la Biblioteca della Minerva³⁰ —, ogni ricostruzione rimane ipotetica, e l'attribuzione alla compositrice resta incerta.³¹ Ciononostante, il solo fatto che un'opera su Rinaldo e Armida venga identificata, già a questa altezza cronologica, come lavoro unitario e articolato, testimonia l'interesse precoce e diffuso per l'autonomia drammatica del soggetto.

Nel 1639 è Benedetto Ferrari, che in seno alla produzione teatrale veneziana, presenta un nuovo libretto dal titolo *Armida*,³² completando quel processo di passaggio definitivo sulle scene teatrali della vicenda amorosa di Armida e Rinaldo, innalzata a pieno titolo tra i drammi in musica. Gli anni successivi vedranno un crescendo di titoli con un progressivo variare della trama e una giostra di personaggi più svariati fino al

²⁹ Cfr. STEIN, *Nel nome del gran Torquato*, p. 544: «La spinta alla mitologizzazione dei contenuti tassiani caratterizza il Rinaldo prigioniero di Francesco Miedelchini (al secolo Giacinto Maidaichini [...]), una "compositione per recitarsi in musica" cui spetta un primato importante, quello di aver inaugurato il teatro seicentesco ad Orvieto».

³⁰ Cfr. FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, 'voce' Caccini, Francesca, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Librairie de Firmin Didot Frères, Parigi, 1860, II ed. (I ed. 1838), vol. I, p. 142: «L'abbé Bainsi possédait la partition d'un autre ouvrage de cette femme distinguée, intitulé *Rinaldo innamorato*; elle se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de la Minerva, à Rome». La Biblioteca della Minerva oggi corrisponde alla Biblioteca Casanatense, ma attualmente questa partitura risulta introvabile.

³¹ Le poche notizie su questo presunto lavoro di Francesca Caccini provengono da CAROLYN RANEY, *Francesca Caccini's «Primo Libro»*, «Music & Letters», XLVIII, 1967, pp. 350-357; e anche ADELMO DAMERINI, *Le musiche di antichi maestri toscani*, in *Musicisti toscani. Scritti [...] pubblicati in occasione della «XI Settimana Musicale Senese»*, 14-22 Settembre 1954, a cura di Franco Schlitzer, Ticci, Siena, 1954, pp. 10-13. Non vi è stranamente invece alcun cenno al *Rinaldo innamorato* nel vasto saggio di SUZANNE G. CUSICK, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009.

³² L'ARMIDA | del Sig.^r | BENEDETTO FERRARI | Rappresentata in Musica | In Venetia l'Anno 1639 | AL SERENISSIMO | FRANCESCO ERIZZO | DOGE | DI VENETIA | Dedicata | Con licenza de superiori | e Privilegio.

1695, quando le trame verranno epurate dagli elementi mitologici classici con l'*Armida* di Collatelli.³³

³³ Interessante è il contributo sulla ricezione in ambito europeo di Armida fornito da ALBERT GIER, *Armida und Rinaldo*, in *Mittelalterrezeption im Musiktheater. Ein stoffgeschichtliches Handbuch*, a cura di Christian Buhr, Michael Waltenberger, Bernd Zegowitz, De Gruyter, Boston, 2021, pp. 473-493.

Capitolo II

L'approdo all'opera: continuità e reinvenzione

II.1 Armida sulle scene italiane del Seicento

A partire dal 1639, il soggetto di Armida si stabilisce con sempre maggiore evidenza nella produzione teatrale, assumendo forme drammaturgiche via via più autonome e articolate rispetto alla precedente fase degli intermedi. Nel corso della seconda metà del Seicento, la materia tassiana viene ripresa e trasformata secondo modalità eterogenee, che riflettono i mutamenti del gusto, la diversificazione dei contesti culturali e l'evoluzione dei modelli teatrali. L'arco cronologico che va dall'*Armida* di Benedetto Ferrari (Venezia, 1639) fino all'*Armida impazzita per amor di Rinaldo* rappresentata a Modena nel 1677, costituisce il nucleo centrale di questo percorso, in quanto offre uno spaccato significativo di come il personaggio si sia andato definendo prima della svolta rappresentata dall'*Armide* di Philippe Quinault e Jean-Baptiste Lully, che debutterà a Parigi nel 1686.³⁴ L'opera francese, insieme alla sua traduzione italiana a opera di Giacomo D'Alibert (Roma, 1690), segna un punto di svolta nella fortuna del soggetto, introducendo un nuovo modello lirico e drammaturgico che influenzerà la ricezione successiva. Nel corso dei decenni Armida assume dunque via via configurazioni differenti, passando attraverso adattamenti, riscritture e contaminazioni che riflettono tanto i gusti locali quanto le diverse poetiche teatrali. La distanza geografica tra le città coinvolte – da Venezia a Varsavia, da Ferrara a Napoli e a Modena – dimostra l'ampia circolazione del tema e la sua capacità di risuonare con contesti culturali e politici molto eterogenei. La tabella che segue offre

³⁴ Per questa prima ricognizione relativa all'inizio del Seicento si vedano anche PHILIPPE QUINAULT - JEAN-BAPTISTE LULLY, *Armide*, a cura di Filippo Annunziata, ETS, Pisa, 2015; THOMAS STEIN, *Nel nome del gran Torquato*, pp. 535-715; DAVID J. BUCH, *Magic Flutes & Enchanted Forest. The supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, University of Chicago Press, Chicago, 2008, p. 21. Anche LODOVICO FRATI (*Torquato Tasso in musica*) tenta una panoramica dei libretti d'opera tratti dalla *Gerusalemme liberata*, ma il testo è datato (1923) e l'elenco a margine del saggio ignora totalmente i lavori antecedenti l'*Armida* di Benedetto Ferrari del 1639. Alcuni saggi più recenti hanno tentato di colmare la lacuna, ma si tratta di contributi non musicologici e/o che riguardano non solo la vicenda di Armida ma anche altri episodi del poema; nello specifico, utili per tematiche e qualità delle informazioni è il testo di ALESSANDRO MUNARI, *Lo «strano nodo» di Armida: dall'epica di Tasso al libretto di Benedetto Ferrari*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico ed Enrico Zucchi, Dell'Orso, Alessandria, 2017, pp. 39-50.

un orientamento generale, presentando in forma schematica titoli, autori e contesti produttivi dal 1639 al 1690.

Tabella cronologica dei titoli dal 1639 al 1690						
Anno	Autore testo	Titolo	Tipologia	Struttura	Città	Compositore
1639	B. Ferrari	<i>L'Armida</i>	Opera in musica	Prologo e 3 atti	Venezia	Benedetto Ferrari
1641	V. Puccitelli	<i>Armida abbandonata</i>	Azione in musica	Prologo e 3 atti	Varsavia	Marco Scacchi
1642	A. Pio di Savoia	<i>L'amore trionfante dello sdegno</i>	Dramma per musica	5 azioni	Ferrara	Marco Marazzoli
1666	C. Plantamuro	<i>Armida</i>	Dramma per musica	Prologo e 3 atti	Napoli	?
1669	F. M. Santinelli	<i>L'Armida nemica, amante e sposa</i>	Dramma per musica	Prologo e 5 atti	Venezia	?
1677	G. B. Toschi / Angela Orsi	<i>L'Armida impazzita per amor di Rinaldo</i>		Prologo e 3 atti	Modena	?
?	?	<i>La liberazione di Rinaldo</i>	Intermezzo	2 atti	?	?
1686	P. Quinault	<i>L'Armide</i>	Tragédie lyrique	Prologo e 5 atti	Parigi	J. B. Lully
1690	G. D'Alibert	<i>Armida</i>	Tragedia da Quinault	Prologo e 5 atti	Roma	J. B. Lully

Tra il 1639 e il 1677, il mito di Armida subisce una pluralità di declinazioni drammaturgiche e stilistiche che riflettono non solo il mutare del gusto musicale e teatrale, ma anche la complessità della figura femminile nel contesto ideologico del Seicento. Il *corpus* considerato mostra come il personaggio venga filtrato, distorto o reinventato in funzione delle esigenze spettacolari e della mutevole struttura del dramma per musica.

II.1.1 Benedetto Ferrari (1639) e Virgilio Puccitelli (1641)

Tra le prime elaborazioni pienamente drammatiche del soggetto, *L'Armida* di Benedetto Ferrari (Venezia, 1639) e *l'Armida abbandonata* di Virgilio Puccitelli (Varsavia, 1641) occupano una posizione di rilievo nella storia del teatro musicale secentesco. Pur nate a breve distanza temporale e costruite entrambe intorno al medesimo nucleo epico tassiano, le due versioni divergono per soluzioni drammaturgiche, esiti ideologici e visione del personaggio femminile, e rappresentano

due modelli complementari e talvolta opposti nella ricezione del mito di Armida nel primo melodramma.

Ferrari fu attivo a Venezia come librettista e compositore dal 1637 al 1644, partecipando alla nascita del teatro d'opera pubblico. Com'è noto, la sua *Andromeda*, musicata da Manelli e rappresentata nel 1637, fu la prima opera messa in scena in un teatro pubblico a pagamento; fu anche impresario e suonatore di tiorba e con Manelli proseguì la collaborazione per *La maga fulminata* (1638). Ferrari fu pioniere dell'opera veneziana; i suoi primi libretti mostrano ancora elementi del modello romano, ma già introducono effetti scenici spettacolari.³⁵

L'Armida di Ferrari³⁶ costituisce, sotto molti aspetti, una svolta nella rappresentazione del soggetto in ambito teatrale: è il primo testo noto in cui Armida non solo rinuncia alla vendetta, ma abbraccia una dimensione redentiva che culmina nella conversione e nel matrimonio con Rinaldo. La figura della maga viene progressivamente spogliata dei suoi attributi soprannaturali: se l'incanto permane sul piano scenografico — alimentato dall'intervento delle Sirene o delle Furie —, la protagonista agisce quasi sempre in chiave umana, emotiva, vulnerabile. È piuttosto il mondo mitologico a prendere in carico la funzione magica, con l'intervento inedito di Giove che, preoccupato per la sorte di Rinaldo, ordina ad Amore di colpire Armida con un dardo per trasformare il suo odio in desiderio:

GIOVE³⁷

Figlio, non vuò che provi
bella donna per me doglie ed affanni:
sono le grazie tue peggior dei danni.
Tropo son cari i tuoi maturi frutti,
e sempre al fianco han le tue gioie i lutti.
S'hai desio di piacer al tuo gran padre,
ai miseri mortali
ratto dispiega l'ali,
e dove Armida ha loco,
ivi adopra lo strale e vibra il foco.

³⁵ JOHN WHENHAM, «Ferrari [Ferrari 'dalla Tiorba'; Ferrari 'della Tiorba'], Benedetto», in *Grove Music Online*. Risorsa online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009514>.

³⁶ L'ARMIDA | del Sig.^r | BENEDETTO FERRARI | Rappresentata in Musica | In Venetia l'Anno 1639 | AL SERENISSIMO | FRANCESCO ERIZZO | DOGE | DI VENETIA | Dedicata. | Con Licenza de Superiori, | e Privilegio | IN VENETIA | appresso Antonio Bariletti. Per uno studio approfondito su alcuni aspetti dell'opera di Ferrari si rimanda anche al saggio ANNA SZWEYKOWSKA, *Benedetto Ferrari, poeta dei primi drammi veneziani*, «Musica Iagellonica», VII, 2013, pp. 25-72. Si veda inoltre il saggio critico *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di Nicola Badolato, Vincenzo Martorana, prefazione di Lorenzo Bianconi, Olschki, Firenze, 2013, pp. XVIII-XX e 83-120.

³⁷ Per i criteri di trascrizione dei testi poetici, e anche dei paratesti, adottati da qui innanzi si rimanda alla pagina 134.

AMORE

E chi deve avvampar a la mia face?

GIOVE

La maga, il cui bel sen d'ira si sface.

AMORE

L'ira d'un core non spaventa Amore.

(Benedetto Ferrari, *L'Armida*, I.4)

Lo stesso Giove torna ad agire anche nel terzo atto del dramma, quando, in apertura, decreta la caduta di Gerusalemme e la sconfitta dei pagani: un'affermazione di volontà divina che, pur attingendo al lessico della classicità, interviene su un episodio chiaramente legato all'orizzonte biblico-cristiano. La figura di Giove, in tal modo, si fa garante dell'ordine e del compimento della storia, sovrapponendo il proprio volere a quello della tradizione cristiana e trasformando l'azione scenica in una sintesi eterodossa ma funzionale dei due sistemi culturali.

GIOVE

Numi, cui lieti accoglie
l'eternità nel grembo ed a cui lice
calcar del cielo le stellate soglie,
giunta è omai di Sion l'ora infelice.
[...]
Per decreto di Giove
oggi abbattuta cade
la famosa cittade
e mostra a chi nol crede
che ogn'imperio del mondo al Cielo cede.

(Benedetto Ferrari, *L'Armida*, III.1)

Questa scelta introduce una nuova gerarchia tra i poteri, che non risponde più alla logica epica del contrasto tra cristiani e pagani, ma a un ordine simbolico in cui amore e destino divino si intrecciano. È qui che si intravede per la prima volta la trasformazione dell'epica tassiana in drammaturgia affettiva, dove il soprannaturale non è più minaccia, ma forza mediatrice del cambiamento interiore.³⁸

³⁸ Sulla trasformazione dell'epica tassiana in drammaturgia affettiva, Nicola Badolato sottolinea come il cambiamento del finale originale, la commistione dell'epico e del mitologico e l'introduzione di una seconda trama amorosa (Tamburla e Fauno) siano «vistose deviazioni» che sembrano «voler ammiccare

Anche l'*Armida abbandonata*³⁹ di Puccitelli introduce con forza il ruolo delle forze sovranaturali, ma in chiave diversa: se in Ferrari l'intervento degli dèi ha una funzione mediatrice e redentrice, nell'autore marchigiano si assiste a un vero e proprio scontro cosmico tra Amor Lascivo, Amor Celeste e Gelosia, dove le forze morali combattono per il possesso dell'anima di Rinaldo.

Virgilio Puccitelli (San Severino Marche, 1599 – 1654) fu un ecclesiastico e intellettuale italiano che visse una parte significativa della sua carriera alla corte del re polacco Ladislao IV Vasa, uno dei sovrani più sensibili alle arti e promotori del teatro musicale in Europa orientale. Dopo aver vissuto a Roma e viaggiato a lungo, Puccitelli entrò al servizio di Ladislao intorno al 1630, e dal 1634 ne divenne segretario personale, svolgendo missioni diplomatiche e organizzative anche legate alla vita musicale di corte.⁴⁰ La sua attività di librettista si inserisce in un contesto culturale raffinato e ambizioso: Ladislao IV cercava infatti di trasformare la corte di Varsavia in un centro musicale simile a quelli italiani, promuovendo sia la nascita di un teatro di corte stabile sia il repertorio dell'opera italiana. Puccitelli contribuì direttamente a questo progetto con la stesura di nove libretti d'opera, pensati per essere messi in scena con macchine teatrali spettacolari e accompagnati dalla musica di compositori della cappella reale, tra cui Marco Scacchi.⁴¹

L'*Armida abbandonata*, andata in scena a Varsavia nel maggio 1641 (ma la dedica è del 9 febbraio),⁴² si colloca sulla scia di questo teatro più elaborato, cortigiano e psicologicamente stratificato. Nel tentativo di chiarire le fonti e i modelli a cui Puccitelli potrebbe essersi ispirato nella composizione del suo libretto, è stata avanzata l'ipotesi che egli abbia rielaborato il testo di Benedetto Ferrari. Tale ipotesi si basa sulla coincidenza cronologica tra la permanenza di Puccitelli in Italia — tra la fine del 1638 e l'inizio del 1640 — e la stesura di entrambi i libretti, suggerendo una possibile influenza del teatro veneziano sulla produzione operistica della corte polacca negli anni successivi.⁴³ Tuttavia, un confronto diretto tra i due testi smentisce questa supposizione. Sebbene Puccitelli e Ferrari condividano l'argomento tratto dalla

a una platea che nel frattempo si doveva essere avvezza a simili divagazioni» (BADOLATO, *I modelli drammatici e le tecniche di scrittura*, in *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, pp. XIX-XX).

³⁹ ARMIDA | ABANDONATA | Attione rappresentata | in Musica | L'anno del Carnevale 1641. | ALLE | MAESTA, | & | SERENISSIMI PRENCIPI | DI | POLONIA E SVEZIA. | DI | VIRGILIO PUCCITELLI.

⁴⁰ ANNA SZWEYKOWSKA, «Puccitelli, Virgilio», in *Grove Music Online*, [risorsa online](#).

⁴¹ ANNA SZWEYKOWSKA, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla Corte di Ladislao IV di Polonia*, «*Rivista Italiana di Musicologia*», VII, n. 2, 1972, pp. 182-183.

⁴² ALINA ZÓRAWSKA-WITKOWSKA, 'Dramma per musica' at the Court of Ladislaus iv Vasa (1627-1648), in *Italian Opera in Central Europe*, a cura di Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy e Reinhard Strohm, vol. 1, BWM, Berlino, 2006, p. 30.

⁴³ ANNA SZWEYKOWSKA, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana*, p. 188.

Gerusalemme liberata, i loro approcci narrativi divergono profondamente. Ferrari struttura la sua *Armida* articolando ciascun atto su episodi tratti da diversi canti tassiani (IV, XV, XVI, XX), mentre Puccitelli concentra l'intera azione sul XVI canto e sulla conclusione del XV, mantenendo una coerenza tematica incentrata, almeno fino alla metà del terzo atto, sul motivo della gelosia.⁴⁴

Il tema amoroso, venato di sospetto e disincanto, così come l'ambientazione magica dominata da una figura femminile potente e vulnerabile, trovano in *Armida abbandonata* una rilettura personale, più attenta agli aspetti morali e interiori che non all'azione scenica in senso stretto.⁴⁵ L'azione si muove su molteplici livelli: accanto alla vicenda principale si sviluppano sottotrame comiche e allegoriche, e l'intreccio è arricchito da coppie secondarie, cori pastorali, scene simboliche e inserti moralizzanti.

Un elemento distintivo dell'*Armida abbandonata* riguarda il trattamento dello spazio scenico. Se in Ferrari, Armida e Rinaldo si muovono nel tradizionale (quasi pastorale) giardino di delizie, nell'*Armida abbandonata* lo scenario si arricchisce di metamorfosi e incantesimi atmosferici fino al travestimento della maga in altra figura femminile (la regina Erisena) al solo scopo di collaudare la fedeltà dell'eroe:

ARMIDA (*travestita da Erisena*)

[...]

Erisena son io, che ho là il mio Regno

[...]

Dunque accogli, ben mio,

sì fervido desio

e meco vien sul mio fidato legno,

lasciando quest'infida,

ingannatrice Armida

per prender col mio cor congiunto il Regno.

RINALDO

Ben merti, o bella, amore

poiché al sembiante porti,

nel seren del bel volto, almo splendore.

Ma che per te fiamma d'amore io senta,

lungi troppo sei tu da quel che brami,

che altri non sia mai ch'io ami

che la mia bella Armida,

di cui fermo e costante

immutabil sarò felice amante.

(Virgilio Puccitelli, *Armida abbandonata*, III.5)

⁴⁴ SZWEYKOWSKA, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana*, pp. 188-189.

⁴⁵ *Ibidem*.

Questa scena di inganno e prova non ha precedenti diretti nella tradizione armidiana e rivela una crescente sofisticazione nella costruzione della drammaturgia sentimentale del Seicento.

A livello ideologico i due libretti producono significati divergenti. L'*Armida* di Ferrari traduce la parabola femminile in una forma di riconciliazione religiosa: l'amore è legittimato solo quando si fa coniugale e cristiano, e la protagonista può essere salvata solo nel momento in cui si sottomette, per scelta, alla logica del battesimo e del matrimonio. L'*Armida abbandonata* di Puccitelli, al contrario, lascia la protagonista senza possibilità di redenzione, inscritta in una dinamica tragica e senza compensazione, in cui il tradimento di Rinaldo non trova una ricomposizione etica. Il canto finale di Armida – che invoca chiunque voglia portarle la testa dell'amato – segna un ritorno violento al modello della maga vendicativa, sospesa tra furia e delirio.

ARMIDA

Udite, o chiari amanti; udite, o voi
che adorator di mia beltà veniste,
guerrier superbi e generosi eroi
che sol per questo altiero
vergognose repulse ognor soffriste;
uccidetemi il fiero,
e chi tronco dal collo il capo indegno
presenterammi, io sua sarò col Regno.

(Virgilio Puccitelli, *Armida abbandonata*, III.10)

Le due versioni del soggetto rappresentano due declinazioni possibili del medesimo mito: da un lato, il tentativo di pacificare la tensione tra desiderio e virtù tramite una soluzione sacrale e istituzionale (Ferrari); dall'altro, la messa in scena della frattura insanabile tra eros e ordine, con un'esplosione finale che lascia irrisolto ogni equilibrio (Puccitelli). Entrambe, però, testimoniano l'elasticità del soggetto di Armida, la sua capacità di assorbire modelli diversi e di fungere da specchio dei dilemmi morali e affettivi del primo Seicento.

II.1.2 Ascanio Pio di Savoia (1642)

Nel panorama delle prime elaborazioni operistiche dedicate al mito tassiano di Armida, *Amore trionfante dello sdegno* di Ascanio Pio di Savoia (Ferrara, 1642)⁴⁶ si distingue invece per una drammaturgia interamente costruita sulla teatralizzazione dei conflitti interiori. Ascanio Pio di Savoia, nato nel 1588, appartiene a quella generazione di nobili intellettuali post-rinascimentali che univano una solida formazione giuridica a una marcata vocazione letteraria. Nel 1605 fece il suo ingresso nella Roma pontificia, seguendo il fratello cardinale Emanuele al conclave che portò all'elezione di papa Leone XI. Tornato a Ferrara, nel 1618 assunse la carica di giudice dei Savi. Membro dell'Accademia degli Intrepidi con il nome di Sofferente, ne fu anche principe negli anni 1617 e 1621. Il suo esordio nel teatro musicale risale agli *Intermedi* cavallereschi e mitologici composti per le nozze di Odoardo Farnese e Margherita di Toscana (1628–29), recitati con musica e macchine sceniche a Parma.⁴⁷ Nel carnevale del 1641 – verosimilmente dopo la fine di gennaio – venne messo in scena *Amore trionfante dello sdegno*, un «dramma recitato in musica con macchine» allestito per iniziativa di Cornelio Bentivoglio e probabilmente legato ai festeggiamenti per le nozze tra membri delle famiglie Martinengo e Bonelli. Lo spettacolo fu il risultato di una collaborazione tra Ferrara, Roma e Venezia: il libretto di Pio di Savoia fu accompagnato dalle musiche di Marco Marazzoli, compositore e cantore al servizio del cardinale Antonio Barberini, e dagli apparati scenici di Giovanni Burnacini, allora attivo sulla scena veneziana.⁴⁸

A differenza di Ferrari, che aveva proposto una figura di Armida umanizzata, priva di poteri magici e condotta verso una riconciliazione nuziale e cristiana, e di Puccitelli, che insisteva invece sulla frammentazione narrativa e sull'alternanza di registri (lirico, comico, simbolico), l'opera di Pio di Savoia affida la progressione del dramma a un serrato confronto tra personificazioni astratte come Curiosità, Prudenza, Amore, Sdegno, Lascivia e Valore. Si assiste così a un vero e proprio teatro della

⁴⁶ L'AMORE TRIONFANTE | DELLO SDEGNO | *Dramma Recitato in Musica Con Machine* | NELLA CITTÀ DI FERRARA | Per la Venuta Del L'ECC.^{mo} PRINCIPE | SIG.^o D. TADDEO BARBERINI | Prefetto Di ROMA, GENERAL.^{mo} | Del l'Armi Di S CHIESA | OPERA | DI D. ASCANIO PIO | *Di Savoia* | In Ferrara p fran.co Suzzi Stamp: Cam. Si veda WOLFGANG WITZENMANN, *Autographe Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana* (I), «Analecta musicologica», 7, 1969, pp. 36-86.

⁴⁷ ROBERTA ZIOSI, *I libretti di Ascanio Pio di Savoia: un esempio di teatro musicale a Ferrara nella prima metà del Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1999, pp. 137-140.

⁴⁸ ROBERTA ZIOSI, *Amore trionfante dello sdegno: un'Armida ferrarese (1641-43)*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, atti del convegno internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di Gianni Venturi, 3 tomi con num. unica delle pp., Olschki, Firenze 1999, p. 1280.

coscienza, dove ogni impulso, esitazione o cambiamento emotivo dei personaggi principali è oggettivato in forma drammatica. La tensione tra passioni opposte non si risolve in un unico gesto simbolico, ma viene scomposta e indagata attraverso una successione di cinque *azioni* autonome, ciascuna delle quali affronta un diverso nodo morale o psicologico. La vicenda non è dunque costruita sullo sviluppo lineare di eventi epici, ma sull'articolazione drammatica di forze psicologiche contrapposte che agiscono come personaggi.

Nella prima azione si contrappongono Curiosità e Prudenza, quasi a rappresentare le voci interiori di Rinaldo diviso tra impulso e moderazione:

RINALDO

Dal dì che liberai
quei cavalier che Armida
avea legati albergatrice infida,
altro loco sì bel non vidi mai.

CURIOSITÀ

Mira de la colonna il bel lavoro
e leggi quel che spiega in note d'oro.

RINALDO

O peregrin che rimirando vai
dall'Indo e il Gange a i termini d'Alcide,
a quest'isola uguale altra giammai
l'orecchia non udì, l'occhio non vide.
Passa se vuoi vederla.

CURIOSITÀ

Sembra quest'onda liquefatta perla,
sembra la ripa lucido smeraldo;
l'isola che sarà? Passa Rinaldo.

PRUDENZA

Non passare, o guerriero,
né prestar fede al suono lusinghero.
Chiudi l'orecchie e gli occhi e fa partenza;
quella che or ti consiglia è la Prudenza.

CURIOSITÀ

Peregrinando il Mondo
non s'ha gusto maggior che nuove cose
veder maravigliose.

PRUDENZA

È troppo vana impresa e senza frutto
il voler risapere e veder tutto.

CURIOSITÀ

Ignote, belle imprese ricercando
errar non puote errante cavaliere.
Così acquistò Ruggiero
eterna fama, e acquistolla Orlando.

(Ascanio Pio di Savoia, *Amore trionfante dello sdegno*, azione prima)

In Ferrari l'azione si avviava con un prologo mitologico (Fortuna), mentre in Puccitelli erano Aurore e Zeffiretti a introdurre un'atmosfera pastorale; qui, invece, la soglia dell'azione coincide con il conflitto interiore del protagonista, che viene rappresentato scenicamente attraverso due personaggi distinti che ne incarnano le opposte tensioni emotive e morali. Il successivo intervento di Amore, che trasforma l'odio di Armida in passione, richiama da vicino l'analoga scena in Ferrari, dove Giove inviava Amore per convertire la furia della protagonista in desiderio. Tuttavia, mentre nell'*Armida* di Ferrari l'intervento di Amore rappresenta l'innescò di una parabola redentiva lineare, che conduce alla riconciliazione affettiva e alla conversione finale di Armida, in *Amore trionfante dello sdegno* di Pio di Savoia esso costituisce soltanto l'avvio di una dialettica più articolata, che si sviluppa progressivamente lungo l'intero arco del dramma:

AMORE

E non avrai pietate
di spegner quella vita,
che tigri e sassi a la pietate invita?
Sua giovinetta etate,
o giovinetta, mira.
Frena, deh frena l'ira.
[...]
Guarda negli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi; or che sia, s'ei gli gira?
Già vinta è la sdegnosa. Ella s'asside,
et in amor già si converte l'ira.
[...]
Parto vittorioso e trionfante
poiché la bella disdegnosa maga
di dare in vece proverà la piaga,
già di nemica divenuta amante.

(Ascanio Pio di Savoia, *Amore trionfante dello sdegno*, azione prima)

Nella seconda azione, il cammino dei cavalieri cristiani Carlo e Ubaldo si carica di valore esemplare e si misura con la Tentazione e con l'apparato seduttivo del paesaggio incantato; nella terza, la scena si concentra sul conflitto tra Lascivia e Valore, un vero e proprio confronto ideologico in cui la prima rivendica la dolcezza dei piaceri come complemento alla vita eroica, mentre il secondo ne denuncia l'impudicizia e la capacità di infangare la gloria degli eroi:

LASCIVIA

Generoso valor, perché mi tratti
qual contraria e nemica?
E perché oltraggi e batti
colei che a tua virtù sempre fu amica?

VALORE

Taci e fuggi, impudica,
e te fugga ciascun che valor ama.
O carnefice ria di vita e fama.

LASCIVIA

De la vita guerriera
condisce pur l'amaro
quella ch'io do dolcezza.
E come il duro acciaio
cangia in ferro miglior molle miniera,
tal giova a la fortezza
mista mia tenerezza.

VALORE

Qualora un forte sen t'apre le porte,
perde il nome di forte.
Accresce a guerrier petto
stimoli un amoroso onesto affetto;
ma sempre mai fu schivo
il verace valor d'Amor lascivo.

(Ascanio Pio di Savoia, *Amore trionfante dello sdegno*, azione terza)

Nella quarta azione entra in scena lo Sdegno, che si presenta come forza purificatrice. Dopo aver allontanato la Lascivia dal cuore di Rinaldo, ora si propone di estirpare Rinaldo stesso dal cuore di Armida. Infine, nella quinta azione, si catalizza lo scontro decisivo tra Amore e Sdegno: il primo consola le sofferenze della protagonista, cercando di guidarla verso la riconciliazione, mentre il secondo le sussurra di non perdonare e di non cedere. È solo al termine di questa lunga contesa simbolica che

Armida, ormai svuotata dalla lotta interiore, sceglie di abbandonarsi al sentimento, suggellando così la vittoria finale di Amore:

ARMIDA

Di quei labri odorati,
di quegl'occhi adorati
troppo efficaci son pianti e ragioni.
Ecco l'ancella tua; d'essa disponi.

RINALDO E ARMIDA

Qual nebbia si dilegua ai raggi aurati,
così ratto dispare
sdegno d'amante al sol de gli occhi amati.
Poco suol contrastare
sdegnosa fiamma a l'amoroso ardore.
Indi con lui s'unisce e 'l fa maggiore.
Son l'ire de gli amanti più reali
fucina e cote a gli amorosi strali.

(Ascanio Pio di Savoia, *Amore trionfante dello sdegno*, azione quinta)

Questi conflitti diventano molto più centrali di quanto non avvenga in Puccitelli, dove le forze allegoriche (Amor Celeste, Amor Lascivo, Gelosia) restavano funzionali a episodi specifici e di contorno rispetto alla linea principale.

A paragone delle altre due versioni, l'Armida di Pio di Savoia conserva poteri magici (evoca un mostro infernale, vola via su un carro) ma è anche attraversata da una gamma emotiva più tormentata: piange, sviene, si dispera, si oppone alla fuga di Rinaldo, e solo nel finale, dopo l'ultima disfida tra Amore e Sdegno, si abbandona al sentimento. Il processo di riconciliazione è quindi molto più lento e drammaticamente articolato rispetto alla risoluzione repentina di Puccitelli – dove Rinaldo cede subito alla ragione e Armida precipita nel furore – e alla pacificazione armonica di Ferrari, che chiudeva con l'incoronazione degli sposi.

Mentre in Ferrari la tensione si sviluppava per accumulo e in Puccitelli per frammentazione episodica, qui si impone una progressione logica e quasi pedagogica del dramma. La fuga finale di Armida, preceduta dalla caduta in battaglia e dal dialogo con Rinaldo, culmina in un abbandono volontario alla potenza dell'amore, senza necessità di conversione religiosa o sottomissione sociale: l'unione con Rinaldo avviene per cedimento affettivo, non per imposizione morale.

Nel confronto con Ferrari e Puccitelli, l'opera di Pio di Savoia rappresenta dunque una terza via, più intimista. Se Ferrari tende alla redenzione cristiana e

Puccitelli alla dissoluzione tragica, Pio di Savoia insiste sulla centralità del conflitto interiore, offrendo un'Armida meno maga e vittima e più riflessiva, attraversata da passioni che trovano corpo nei personaggi simbolici che la circondano.

La riconciliazione finale non è tanto un ritorno all'ordine, quanto una forma di pacificazione interiore, che fa dell'amore una forza trasformativa ma non dogmatica. Questo modello introspettivo e allegorico, fondato sulla personificazione dei moti affettivi, avrà un destino meno fortunato rispetto alle soluzioni più dinamiche o spettacolari, ma costituisce un apice di raffinamento drammaturgico nella storia della ricezione barocca di Armida. Il soggetto, ancora una volta, si dimostra plastico, capace di assorbire – e far risuonare – modelli poetici, morali e teatrali eterogenei, adeguandosi di volta in volta a finalità ideologiche, stilistiche e performative diverse.

Il titolo rappresenta un caso di particolare rilievo, in quanto costituisce l'unico esempio del periodo per il quale si conserva integralmente la partitura musicale, composta da Marco Marazzoli (figura 10).⁴⁹ Dal punto di vista strutturale, la partitura si articola in un flusso continuo di scrittura musicale, privo di suddivisioni formali, se non per la presenza delle cinque 'azioni', le quali risultano separate da brevi sinfonie strumentali che scandiscono il passaggio dall'una all'altra. Al di fuori di queste interpunzioni orchestrali, l'intero tessuto musicale è affidato a linee vocali monodiche, ciascuna assegnata ai rispettivi personaggi, disposte su un singolo rigo e sorrette esclusivamente da un basso continuo non figurato.



Figura 10: Una pagina della partitura di *Amore trionfante dello sdegno* con la musica di Marco Marazzoli.

⁴⁹ Il manoscritto completo è attualmente conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (V-CVbav, collocazione: Chigi. Q VIII 189)

II.1.3 Carlo Plantamuro (1666)

Con l'*Armida*⁵⁰ di Carlo Plantamuro,⁵¹ stampata a Napoli nel 1666, il soggetto tassiano conosce una fase di maturazione drammaturgica che, pur mantenendo l'impianto affettivo tradizionale, mostra segnali evidenti di ampliamento narrativo, di diversificazione dei registri e di una sempre più netta separazione tra i poli dell'amore e dell'odio. Rispetto ai modelli precedenti, l'opera si distingue per un'estesa articolazione scenica, una forte commistione di tragico e comico e un'esplicita teatralizzazione della metamorfosi di Armida, che si configura, più che come incantatrice seduttrice, come una figura tragica e maledetta.

Fin dal prologo, affidato ad Amore e Sdegno – due entità allegoriche già apparse in Ferrari e Pio di Savoia – la dialettica passionale viene posta al centro del dramma:

AMORE

Vo sveller in erba
la speme a lo Sdegno,
Armida superba
sia schiava al mio Regno.

SDEGNO

Vo vincer Amore
con gelo sì saldo,
ch'estingua l'ardore
d'Armida e Rinaldo.

(Carlo Plantamuro, *Armida*, prologo)

Tuttavia, a differenza di Pio di Savoia, dove queste figure governavano l'intero impianto simbolico dell'opera, in Plantamuro il loro intervento è confinato a un'introduzione retorica, quasi come una chiave d'accesso poetica che non trova poi

⁵⁰ ARMIDA | DRAMMA TRAGICO | DEL SIGNOR | CARLO | PLANTAMURO | DEDICATA | ALL'ILLUSTRIS. SIGN. CONTE | PIETRO | MASSARENGHA | Conte di Massarenga, e Sig. d'Ugiano' | Residente per l'Altezza Serenissi- | ma di Parma. | In Napoli, Per Agostino di Tomasi 1666 | *Con licenza de' Superiori*.

⁵¹ Non si possiedono informazioni biografiche certe su Plantamuro; tuttavia, si ipotizza un'origine pugliese, in quanto il suo nome compare nella *Cronica de' Minori Osservanti di Altamura*, redatta da Fra Bonaventura Da Lama nel 1724. In tale fonte, egli è descritto come «famoso in penna, e pennello, Poeta, e Pittore; Cesare nell'uno e nell'altro; stampò la 'Centuria degli affetti svelati', e lasciò molti Romanzi degni del Torchio», a testimonianza della sua attività sia letteraria sia artistica (cfr. *Altamura, Immagini e Descrizioni Storiche*, a cura di Giuseppe Pupillo e operatori C.R.S.E.C. BA/7, edizione a cura di Domenico Scavetta e Felice Lisanti, edizione digitale, 2017, p. 103; risorsa online: https://www.energheia.org/wp-content/uploads/2017/10/Altamura-Immagini-e-Descrizioni-Storiche-Giuseppe-Pupillo-Operatori-C.R.S.E.C.-BA_7.pdf).

sviluppo nel corpo del dramma. La tensione tra amore e rigore si trasferisce infatti nei personaggi umani, che agiscono in un contesto narrativo molto più frastagliato.

La particolarità del libretto consiste proprio in questa moltiplicazione dei livelli drammatici: accanto alla linea centrale, che vede Armida innamorarsi di Rinaldo, troviamo almeno due sottotrame autonome, in particolare l'amore non corrisposto di Lidia per Rambaldo, e un sistema di personaggi comici.

Il tono comico è ben sviluppato ed è parte integrante della costruzione drammaturgica; i personaggi comici non si limitano a svolgere una funzione decorativa o d'intermezzo, ma partecipano attivamente alla definizione del sottotesto ideologico e morale del dramma, offrendo un controcanto satirico e disincantato alle passioni tragiche dei protagonisti.

Il fulcro comico dell'opera è rappresentato da tre personaggi: Moschino, il paggio buffone; Dorilla, la damigella arguta e irriverente; e Artemia, la vecchia nutrice. Questi tre personaggi formano una sorta di "triangolo della derisione", all'interno del quale si articolano momenti di ironia, doppi sensi, riflessioni licenziose e soprattutto una corrosiva visione dell'amore. Moschino, in particolare, è costruito come un classico *fool* seicentesco: scaltro, verboso, licenzioso, consapevole di non essere preso sul serio, ma proprio per questo libero di dire la verità più scomoda, soprattutto riguardo alle ipocrisie amorose e sociali. Il suo monologo sull'arte del buffone, in cui si vanta di vivere meglio di qualsiasi innamorato è un manifesto di disillusione che strappa il velo al pathos dominante e smaschera l'illusorietà dell'amore tragico:

MOSCHINO

Amore un tuo seguace
non conosce mai pace,
chi va alla guerra, stroppio se ne viene,
chi studia perde il sonno, e l'arteggiani
fanno i calli alle mani,
il mestier del ruffiano ha qualche bene,
ma sovente sul viso
mostra l'insegne sue con qualche sfriso,
lo stato più felice in conclusione
è quello del buffone.

Il buffone entra per tutto,
si fa lecito ogni loco,
vol campare, e corra foco,
mai di borza, o bocca asciutto.
Con due buffi in sul mostaccio,
punge, sfoga e dice il vero,
n'ha per pena, o bel pensiero,

quando merta al collo un laccio.
Va coi principi in dozzina
sembra un grande, ancorché nano,
ove ha l'occhio, ivi ha la mano
in dispensa ed in cucina.
Con astuzie e con imbrogli
da ciascuno è regalato,
da signori è sì stimato,
che le fidano le mogli.

Or vita sì bizzarra, ed a capriccio
chi dirà, che non sia dei Campi Elisi
un ritratto posticcio?
Ma ecco Lidia, o come vien turbata,
povera innamorata,
vo sentirla da qui, ch'amore amaro
la fa strillar qual gatta di gennaro.

(Carlo Plantamuro, *Armida*, I.6)

Dorilla, da parte sua, rappresenta la controparte femminile di Moschino. Sferzante e volitiva, non si lascia sopraffare dalla retorica amorosa e risponde colpo su colpo, con ironia e allusioni sessuali che giocano sul linguaggio bifronte. Nella schermaglia verbale con Moschino (I.8), si fanno beffe non solo dell'amore ma anche dei codici teatrali cortesi, offrendosi come un parallelo ironico della coppia protagonista:

DORILLA

Ciechi amanti,
che coi pianti
ammollir credete un core,
fate errore.
S'un superbo
guardo acerbo
coi sospir ferir pensate,
v'ingannate.
Volto amato
Sempre è ingrato,
chi vol vincere ogni sesso,
cangi spesso.

Oh, sei tu qui Moschino?

MOSCHINO

Appunto in carne, e in ossa.

DORILLA

Come ti senti il sen?

MOSCHINO

Più ti senti il sen?

DORILLA

Ah furbo, impertinente,
non sai, che dell'equivoco m'avvedo?

MOSCHINO

Io parlo schiettamente,
per questo ciel che tocco, e non lo vedo.

DORILLA

Dir volea, se fra tanti,
che amor qui passa a rollo
ti sei scritto ancor tu?

MOSCHINO

Come, che dici? Innamorato, e più
dalla punta del piè per fin al collo.

DORILLA

Questo più non intende.

MOSCHINO

Io tel chiarisco.
Con uno dei strali
fa piaghe mortali
Cupido in un seno,
e questo la fama
amante poi chiama.
S'un dardo è bastante
per far un'amante
e forza a due strali,
che Amor mi saetti,
che tengo due petti.
Se a doppia ferita
espono la vita,
dunque amo assai più,
che un duplice amore
d'un solo è maggiore.

DORILLA E MOSCHINO (*a 2*)

Viva, viva Moschin
con tergo sì vasto
mi rassembri un delfin.
A ferir in più lochi Amore alletti
per ricetta alle grazie offri due petti.

Viva Dorilla
mai sazia d'un pasto

tu il sen di Scilla.
A far arder più fochi Amore alletti
per mostrar le tre grazie uniam tre petti.

(Carlo Plantamuro, *Armida*, I.8)

La figura di Artemia, infine, introduce una comicità fondata sull'età, sulla memoria del desiderio e sul contrasto tra l'antico ruolo materno e la consapevolezza della propria decadenza. L'inserimento del personaggio di Tancredi, qui per la prima volta presente in un'opera su Armida, amplia inoltre l'orizzonte, stabilendo un dialogo trasversale con altri filoni tassiani.

Rispetto a Ferrari, la figura della protagonista in Plantamuro, è decisamente meno umanizzata. Se nell'*Armida* del 1639 il suo potere magico veniva subordinato alla volontà degli dèi e la sua redenzione sancita dalla proposta di nozze e conversione, qui ella riafferma pienamente i suoi connotati magici, evocando Asmodeo e, nel finale, le Furie dell'Averno. Il rifiuto dell'amore e il richiamo agli inferi costituiscono una delle chiusure più cupe e irrimediabili di tutte le rielaborazioni armidiane secentesche:

ARMIDA

E così m'ingannò, si partì, mi lasciò.
Amor, non più lusinghe; io non son teco,
restati omai. Tesifone vien meco
e contro il mio fugace
vibra le serpi e agita la face.
Svenatelo, sbranatelo,
mostri, Furie d'Averno.
Si sommovi l'Inferno,
si disfacci l'incanto e il mio tormento
sia d'ingrati spavento.
Al sangue, all'armi, vo vendicarmi
a dispetto d'Amor, del Ciel, del fato;
tutte le vie son piane a un disperato.

(Carlo Plantamuro, *Armida*, III.ultima)

Armida non è più, come in Puccitelli, una donna illusa e abbandonata; né, come in Pio di Savoia, una protagonista attraversata da conflitti morali allegorici. In Plantamuro è una figura che assume su di sé il peso della delusione, della perdita e del rifiuto, rispondendo non con la pietà o la conversione, ma con l'odio e la dannazione.

Rinaldo, a sua volta, pur essendo il protagonista del mito letterario di partenza, assume in quest'opera un ruolo sorprendentemente tardivo: compare solo nel secondo atto, disorientato e smarrito, cede all'amore in modo piuttosto prevedibile e ne esce –

grazie all'intervento di Carlo e Ubaldo – con una rapidità che ricorda più Puccitelli che Pio di Savoia. Il suo risveglio avviene attraverso un rimprovero secco, privo di sfumature, che lo riporta al dovere con un'immediatezza quasi meccanica:

UBALDO

Così, così Rinaldo
l'altre palme innaffi al tuo valore
col marzial furore,
ch'un bacio al tuo pagnar serve d'araldo.
Dunque Europa nell'Asia tragittata
hai per una infedele abbandonata?
[...]

CARLO

Quest'è il brando, Signor [...]

RINALDO

Gradisco il dono e la vendetta giuro.
Ma quai pompe ho d'intorno
di servitù, di scorno?
O mia vergogna eterna, o caso duro.

(Carlo Plantamuro, *Armida*, III.8)

Anche qui il centro emotivo non è tanto il conflitto interiore del cavaliere, quanto la reazione della donna abbandonata.

Significativa è anche la sequenza conclusiva, in cui Armida, priva di ogni residuo di grazia o malinconia, non solo rifiuta l'amore, ma ne denuncia apertamente la menzogna, invocando vendetta e maledizione. Il coro finale, che invita a fuggire il dio d'amore perché instabile e traditore, chiude l'opera su una nota di disincanto radicale, lontana dalla conciliazione morale di Ferrari, ma anche dalla pacificazione simbolica di Pio di Savoia.

L'*Armida* di Plantamuro rappresenta una tappa significativa nell'evoluzione del soggetto: è un'opera che spinge ai margini la tensione religiosa e allegorica delle versioni precedenti, privilegiando un'estetica dell'espansione drammatica e dell'intreccio. I molteplici registri, la forte presenza del comico e l'estrema definizione tragica di Armida ne fanno un esempio emblematico della ricezione tardo-seicentesca del mito, già proiettato verso nuove sensibilità affettive e sceniche.

II.1.4 Francesco Maria Santinelli (1669)

Forma decisamente più evoluta delle esperienze precedenti è *L'Armida nemica, amante e sposa* di Francesco Maria Santinelli,⁵² rappresentata a Venezia nel 1669.

Nato a Pesaro nel 1627, Santinelli fu un nobile, poeta, drammaturgo e alchimista italiano, educato sia nelle arti cavalleresche sia negli studi letterari e scientifici. Fu fondatore dell'Accademia dei Disinvolti e membro di numerose accademie italiane ed europee. La sua carriera fu segnata dall'intenso legame con Cristina di Svezia, alla cui corte servì come poeta e cameriere maggiore, fino al brusco allontanamento nel 1659.⁵³

Dopo la rottura con Cristina e un travagliato matrimonio con la nobildonna Anna Maria Aldobrandini,⁵⁴ Santinelli si rifugiò a Vienna, dove ricevette protezione e onori dalla corte imperiale asburgica, alla quale dedicò gran parte della sua produzione poetica e teatrale. In questi ambienti le sue doti letterarie si affinarono e si espressero in drammi come *La disperatione fortunata* (1659) e *Il trionfo di Buda* (1687), giungendo a piena maturazione con *L'Armida nemica, amante e sposa*.

Il titolo stesso, articolato in tre stati emotivi e narrativi (nemica, amante e sposa), sembra voler anticipare il perno drammaturgico di tutta l'opera: una parabola di conversione affettiva e simbolica, in cui il conflitto iniziale si scioglie non nella sconfitta, ma in una riconciliazione che è tanto amorosa quanto politica.

Come già in Ferrari, anche qui il percorso di Armida culmina nelle nozze e in una forma di integrazione tra eros e ragione. Tuttavia, se in Ferrari la conversione era mediata da un intervento divino e orientata a un lieto fine con implicazioni morali e religiose, in Santinelli la tensione si risolve attraverso una progressiva interiorizzazione del conflitto. *L'Armida veneziana* del 1669 è certamente meno mitologica di quella di Ferrari, ma anche meno allegorica di quella di Pio di Savoia. Non si confronta con personificazioni astratte in un quadro sistematico, né con forze infernali guidate da Giove o Amore. Le sue contraddizioni sono invece sviluppate drammaturgicamente attraverso un dialogo serrato con figure comiche (Faloppo),

⁵² L'ARMIDA | Nemica, Amante, e Sposa. | DRAMMA MUSICALE | DEL | MARCHESE SANTINELLI | CONSACRATO | ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ | DELLA | IMPERATRICE | ELEONORA. | [stemma] | IN VENETIA M.DC.LXIX. | Appresso Francesco Salerni, | e Giovanni Cagnolini. | *Con Licenza de' Superiori, e Privilegio*.

⁵³ Notizie sui rapporti tra Santinelli e Cristina di Svezia si trovano in ANNA MARIA PARTINI, *Cristina di Svezia e il suo Cenacolo Alchemico*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2010, pp. 65-120.

⁵⁴ MEMORIE | IMPRESE, E RITRATTI | DE' SIGNORI | ACCADEMICI GELATI | DI BOLOGNA | Raccolte nel Principato del Signor | CONTE VALERIO ZANI | IL RITARDATO. | *All'eminetiss. E Reverendiss. Sig.* | CARD. FRANCESCO | BARBERINO | Decano del Sacro Collegio | ACCADEMICO, E PROTETTORE. | In BOLOGNA, Per Manolesi. M.DC.LXXII. | *Con licenza de' Superiori*, pp. 167-170

riflessive (la nutrice Laura) o amorose (Rinaldo), che contribuiscono ad ampliare lo spettro espressivo della rappresentazione.

Rispetto a Puccitelli (1641), che già introduceva un'Armida più umana e psicologicamente sfaccettata, Santinelli porta all'estremo la componente affettiva, arricchendola con monologhi interiori di grande pathos e con una teatralizzazione del dubbio, del sospetto e della gelosia. Il lungo monologo in cui Armida veglia su Rinaldo addormentato — contemplando il suo volto, tergendone il sudore, baciandolo — non ha corrispettivi diretti nei testi precedenti per ampiezza e intensità lirica:

ARMIDA

Tu dormi ahimè, tu dormi,
mio bel nemico, e posi?
Né ti predice l'alma
che mie vigilie sono i tuoi riposi?
Ah se veder potessi in qual tormento
veglian miei sensi or, che in tranquilla calma
tu riposi contento,
forse avresti al mio cor voglie conformi.
Tu dormi ahimè, tu dormi.
Lascia ahimè, lascia il sonno,
se pur non sogni almeno,
che tu mi voli in seno,
fervido adorator di mia bellezza.
E che l'anima avvezza
a goder de' miei guai
mal potrà sognar mai le mie venture;
o se le sogna pure,
esser altro, che sogni alfin non ponno.
Lascia ahimè, lascia il sonno.
Deh no, begli occhi, no.
Se aperti mi ferite,
dormite pur, dormite;
rinnovar le mie piaghe io già non vuò.
Deh no, begli occhi, no.
Ahi sì, begli occhi, sì.
Svegliatevi, piagate;
nove fierezze usate.
Io sempre adorerò chi mi ferì.
Ahi sì, begli occhi sì.
Ma che più bado a sviscerar l'affetto
su meditati amplessi?
Di vagheggiar si cessi, e omai succeda
a sognato gioir vero diletto.
Nube candida al par de la mia fede, (*Sorge una nube di sotto terra che gli alza in aria*)
sorta dal più profondo,
del sotterraneo mondo,

ai trionfi d'Amor serva di sede.
 Che miro? Il Sol col suo splendore ardente
 d'imperlato sudor gli bagna il volto,
 quindi il bel crin lucente, in onde sciolto,
 mosso al fresco spirar d'aure gioconde,
 gli ondeggia intorno a rasciugar le perle.
 Meraviglie incredibili a vederle?
 Lo bagna il sole, e lo rasciugan l'onde.
 Or mio povero lino
 che già terger solevi i pianti miei,
 terger ben ti farei
 dal sembiante divino i bei sudori,
 ma presso a tanta luce,
 benché molle ancor sia dei miei dolori,
 arderesti, com'io.
 Debil schermo al suo foco è il pianto mio.
 Lascia dunque che adempia il tuo difetto
 la mia fervida bocca.
 Ministerio sì dolce a lei sol tocca (*Lo bacia*)
 per ristorarmi il cor che m'arde in petto.
 Stille, o voi, che odorose
 in sì florido viso
 irrigate le rose,
 certo cadeste qui dal Paradiso.
 Io mi sento bear mentre vi fuggo,
 e mentre fuggo voi per voi mi struggo.
 Sì mi struggo per voi, stille vivaci,
 ecco che in sugger voi, mi struggo in baci.

(Francesco Maria Santinelli, *L'Armida nemica, amante e sposa*, I.6)

Si tratta di un momento sospeso, intimo, che spezza la progressione narrativa e concentra l'attenzione su uno stato emotivo che non è più solo funzione dell'intreccio, ma diventa materia drammaturgica autonoma.

Nel secondo atto si inserisce un episodio particolarmente significativo dal punto di vista drammaturgico e metateatrale: la rappresentazione di una commedia all'interno del dramma principale, secondo la ben nota tecnica del teatro nel teatro. Questo momento, che occupa le scene 3-8, introduce una breve rappresentazione della tragedia di *Didone ed Enea*, voluta da Armida per intrattenere Rinaldo nel palazzo incantato. L'espedito metadrammatico non solo funge da dispositivo narrativo per risvegliare Rinaldo, ma accentua la riflessione sulla finzione e sulla verità del sentimento, tra gioco scenico e rivelazione psicologica.

Anche la componente comica è più compiutamente integrata rispetto ai modelli precedenti. Se già in *Plantamuro* le figure di Moschino e Dorilla costituivano un

parallelo ironico della coppia protagonista, in Santinelli i personaggi buffi (Laura, Lisardo, Faloppo) diventano attori secondari di un'ulteriore microtrama amorosa, intrecciata alla principale e culminante in una (finta) promessa di matrimonio. Il loro ruolo non si limita all'alleggerimento del tono, ma funge da specchio deformante e da commento satirico alla vicenda principale, offrendo al pubblico un ventaglio di registri espressivi che spaziano dal lirismo all'ironia, dal serio al farsesco.

L'articolazione in cinque atti consente un più ampio respiro narrativo e un'estensione del tempo scenico, soprattutto nell'ultimo atto, che ospita la risoluzione definitiva del conflitto. A differenza di *Amore trionfante dello sdegno*, dove il duello tra Amore e Sdegno restava in campo simbolico, qui il loro scontro si materializza in due momenti precisi e teatrali: prima come confronto metaforico durante il primo incontro tra Armida e Rinaldo, poi come eco psicologica nel finale, quando Rinaldo, disarmando Armida, la convince a cedere all'amore:

ARMIDA

Sei pur giunto, o Rinaldo,
col tuo sangue a lavar li scorni miei. (*Vuol ferirlo e poi si ferma*)
Ma chi mi tiene, oh dèi?
Quale strale improvviso
di beltà vincitrice il cor mi punge?

RINALDO (*In sogno*)

Vieni amante o nemica?

AMORE

Sì, viene Amante.

SDEGNO

No, nemica giunge.

ARMIDA

Sogna il crudel, ma l'ira mia non dorme,
che s'ho diviso il cor nemica amante
tra l'amore e lo sdegno,
furia d'entrambi ad isvenarlo io vegno.

(Francesco Maria Santinelli, *L'Armida nemica, amante e sposa*, I.5)

Il gesto di disarmo, già presente in Ferrari ma lì motivato dal decreto divino, assume qui un valore profondamente umano e relazionale: è Rinaldo, non più mosso da obblighi trascendenti, a riconoscere in Armida non più la nemica ma la sposa, e a offrirle non la morte, ma un futuro condiviso.

RINALDO

Deh frena il tuo dolore,
spegni lo sdegno tuo nei pianti miei. (*La lascia senz'armi*)

ARMIDA

Ancor sazio non sei
di tormentar questo infelice core?
[...]

RINALDO

Armida, il cor turbato omai tranquilla. (Tasso)⁵⁵
Non traditor, non perfido son io.
Specchiati in queste luci, e al pianto mio
vedrai che del mio cor sei la pupilla.

(Francesco Maria Santinelli, *L'Armida nemica, amante e sposa*, V.6)

Il finale riconciliante si pone in dialogo con quello di Ferrari, ma lo supera in complessità: non è la redenzione religiosa a salvare la protagonista, ma il riconoscimento reciproco, l'affermazione di un amore che resiste alle prove, ai tradimenti, alle illusioni. La dimensione morale si affievolisce a favore di un impianto affettivo e teatrale che predilige la trasformazione interna, il perdono, la tenerezza.

Il libretto di Santinelli rappresenta una sintesi matura delle versioni precedenti, inglobandone suggestioni mitologiche, allegoriche e comiche, e portando a compimento una drammaturgia più articolata, specchio di un Barocco ormai avviato verso una poetica dell'interiorità e della complessità relazionale.

II.1.5 *Angela Orsi* (1677)

In chiusura di questo percorso attraverso le declinazioni seicentesche del soggetto armidiano, è opportuno soffermarsi su un'ulteriore testimonianza significativa. Si tratta del dramma *L'Armida impazzita per amor di Rinaldo* di Angela Orsi, rappresentato a Modena nel 1677.⁵⁶ Questo libretto porta con sé un'ambiguità di destinazione performativa: il frontespizio parla infatti di *opera eroica* e non sono

⁵⁵ Il verso sul libretto è contrassegnato dal riferimento a Tasso. Si tratta di una citazione da *G.L.* XX,134.

⁵⁶ L'ARMIDA | IMPAZZITA | PER AMOR DI RINALDO, | Opera Eroica | *Dedicata all'Altezza Sereniss. | DI FRANCESCO II | D'ESTE, | Duca di Modena, reggio, & c. | Da Angela Orsi Comica.* | IN MODENA | Appresso Demetrio Degni, 1677. | *Con Lic. De' Superiori.*

presenti elementi che attestino con certezza una messa in musica,⁵⁷ né indicazioni che ne escludano la destinazione alla semplice recitazione.

Nonostante questi dubbi, il testo si inserisce coerentemente nel solco drammaturgico già tracciato dalle opere precedenti, offrendo anzi una delle elaborazioni più estreme della figura di Armida. L'impalcatura tematica resta saldamente ancorata al dualismo tra amore e guerra, passione e dovere, ma con un'intensificazione dei contrasti psicologici e simbolici: l'eroina si muove lungo una traiettoria affettiva sempre più scissa, fino all'episodio culminante della follia, che porta a compimento quella tensione tra attrazione e rifiuto, redenzione e dannazione già prefigurata in molte delle versioni precedenti. In questo senso, *L'Armida impazzita* non introduce elementi radicalmente nuovi, ma piuttosto porta a maturazione, in forma quasi iperbolica, le potenzialità latenti del personaggio. Anche per questo, pur nella sua marginalità editoriale e performativa, essa si rivela un tassello indispensabile per comprendere la parabola teatrale di Armida nel Seicento.

Rispetto ai precedenti modelli analizzati, questa *Armida impazzita* porta all'estremo la dialettica tra amore e guerra, passione e ragione, fede e magia. Si riprende l'impianto allegorico già sperimentato nei prologhi dei decenni precedenti, e la struttura dei tre atti è drammaturgicamente densa di personaggi e sottotrame (si segnalano in particolare l'inserimento di Erminia e Tancredi e il tentativo di fondere il tratto epico con elementi mutuati dalla commedia d'intreccio, quali la presenza di figure servili come Vaffrino, i camuffamenti, i battibecchi e gli equivoci).

Un aspetto particolarmente significativo è la complessità del punto di vista femminile, incarnato da una Armida che viene ritratta con intensa profondità emotiva, divisa tra desiderio d'amore e sete di vendetta, fino a una progressiva alienazione.

L'opera, attraverso una formula inedita, prende avvio dal momento in cui Rinaldo è già stato liberato dagli incanti di Armida grazie all'intervento di Carlo e Ubaldo (che non sono mai menzionati e non figurano tra i personaggi). L'*escalation* drammatica culmina nel terzo atto con l'episodio che dà il titolo all'opera: la follia di Armida. Lungi dall'essere solo un momento ornamentale, la scena di follia assume qui una funzione simbolica: l'alterazione mentale di Armida diventa la manifestazione estrema del fallimento della conciliazione tra eros e virtù cristiana, tra passione individuale e ordine pubblico. Diversamente da quanto avveniva in Ferrari, dove

⁵⁷ Il libretto presenta alcune isolate indicazioni scenico-musicali, quali «Trombe» o «Si suona», che sembrano suggerire l'impiego strumentale limitato a momenti selezionati dell'azione, piuttosto che indicare una strutturazione musicale continua.

l'amore si convertiva in matrimonio e armonia sociale, o in Pio di Savoia, dove il conflitto universale tra Amore e Sdegno trovava una risoluzione conciliante ma non di impronta religiosa, qui la pazzia è l'unica via di fuga possibile di un personaggio che non trova più spazio né nella dimensione epica né in quella affettiva; la follia è sì il punto culminante della tensione drammatica, ma anche l'unico momento in cui Armida viene realmente ascoltata e riconosciuta nella sua sofferenza. Qui l'eroina non viene riconciliata con l'ordine politico e sociale se non attraverso un atto di compassione maschile (quello di Rinaldo). L'ambivalenza della figura di Armida si acuisce: amante e nemica, incantatrice e vittima, razionale e delirante.

In questo senso, l'opera di Modena rappresenta un momento interessante nella ricezione teatrale del personaggio. Il soggetto, pur rimanendo saldamente ancorato alla matrice tassiana, accoglie elementi di ambiguità etica e di disordine emotivo. Pur non avendo certezza della sua destinazione scenico-musicale, *L'Armida impazzita per amor di Rinaldo* si presenta come una fonte preziosa che mostra il modo in cui, a ridosso della fine del secolo, la figura di Armida continuasse ad offrire materia di riflessione sulla fragilità dei ruoli, la crisi delle certezze morali e la permeabilità tra ordine divino e passione umana.

II.1.6 Conclusione

Il ciclo operistico incentrato su Armida, tra 1639 e 1677, mostra un percorso che va dalla semplificazione drammatica alla complessità affettiva e che mette in evidenza il successo duraturo del soggetto. Ciò si spiega con la sua straordinaria versatilità simbolica e drammaturgica: Armida non è un personaggio fisso, ma una figura mobile, sfaccettata, che si presta a continue variazioni perché incarna alcune delle tensioni più profonde del barocco. È donna, maga, amante, vittima, sposa: una molteplicità di volti che riflettono non solo l'evoluzione del linguaggio teatrale, ma anche le inquietudini ideologiche e culturali del Seicento. Se Ferrari pone le basi del personaggio operistico, gli sviluppi successivi ne moltiplicano le sfaccettature.

Il suo fascino sta proprio nell'ambiguità. Armida unisce in sé due maschere fondamentali dell'immaginario operistico: quella dell'incantatrice – legata al potere, al mistero, al meraviglioso anche demoniaco – e quella dell'amante – legata al pathos, al dolore, alla passione sensuale.⁵⁸ Da un lato è figura di dominio, capace di sovvertire i

⁵⁸ MUNARI, *Lo «strano nodo» di Armida*, p. 39.

ruoli di genere assumendo caratteristiche virili sotto forma di potere magico; dall'altro è figura di fragilità, di abbandono e di struggimento amoroso, emblema dell'emozione e dell'affetto, categorie tradizionalmente attribuite al femminile.

Le numerose riscritture del mito di Armida sono dunque il segno della sua efficacia scenica, ma anche della sua funzione simbolica: Armida si fa teatro del barocco, con tutta la sua instabilità, la sua teatralità esibita, la sua bellezza ambigua. Le scene topiche a lei associate – l'evocazione infernale, l'apparizione improvvisa, il lamento, il suicidio tentato – non sono solo episodi narrativi, ma rituali emotivi che il pubblico attende e riconosce. In questo senso, Armida non solo resiste al tempo: si rinnova con esso, perché continua a dire qualcosa di essenziale sull'animo umano e sul desiderio, nel linguaggio seducente dell'opera.

II.2 La sfida del soggetto

La molteplicità di varianti, adattamenti e commistioni del soggetto armidiano, dal 1600 al 1677, non risponde tuttavia unicamente alla sua duttilità simbolica, ma trova la propria ragione anche in un nodo strutturale più profondo. Le continue modifiche operate dai poeti per musica, infatti, non si limitano ad arricchire o a diversificare la trama, bensì mirano a sciogliere un problema drammaturgico intrinseco al soggetto stesso: come trasformare in azione scenica un episodio tanto potente sul piano emotivo quanto fragile su quello narrativo. L'isola incantata, cornice affascinante ma statica, rappresenta al tempo stesso la forza e il limite di questo soggetto: luogo simbolico di seduzione e illusione, ma povero di sviluppo dinamico. Ne deriva che Armida diviene, per i librettisti, una vera e propria sfida drammaturgica, cui essi rispondono con soluzioni spesso ardite e talvolta giustificate nei paratesti. In questa tensione tra attrattiva poetica e difficoltà teatrale si colloca la lunga fortuna del personaggio, che non cessa di stimolare l'inventiva e la riflessione di chi lo porta in scena.

Nonostante la ricchezza emotiva e simbolica del soggetto, la sua trasposizione teatrale ha costantemente sollevato interrogativi di ordine strutturale e drammaturgico. Armida è infatti uno dei pochi soggetti del teatro secentesco a coniugare elementi epici e psicologici, tensioni religiose e sentimentali, dentro una cornice di spazio e tempo ristretti che finisce spesso per inibire lo sviluppo dinamico dell'intreccio.

È proprio tale condizione di chiusura drammatica ad attirare, a distanza di due secoli, l'attenzione di Giovanni Schmidt, autore del libretto dell'*Armida* rossiniana (1817), che nel commento introduttivo al suo testo denuncia apertamente i limiti imposti da un impianto scenico ridotto e da una struttura affettiva poco articolata. La sua osservazione colpisce per la lucidità con cui individua il nodo critico di molte versioni precedenti:

«Intanto si ravvisa [...] che volendosi in tale argomento serbar la prescritta unità del luogo nell'isola incantata, fredda e sterile ne risulterebbe l'azione non tanto per il ristretto numero di quattro attori, due dei quali (Ubaldo e Carlo) interloquir non dovrebbero con Rinaldo se non verso la fine del Dramma, quanto per la mancanza degli affetti da maneggiarsi. Infatti un amore nell'ebrietà del contento è la sola molla su cui sarebbe d'uopo sostenere quasi due atti, giacché la gloria di Rinaldo, lo sdegno e la disperazione d'Armida non possono destarsi che sul fine dello spettacolo. Per cagioni adunque di difficoltà n'è avvenuto che di non pochi drammi scritti su questo argomento, niuno poté andar esente dalla sferza dei delicati censori. Incaricato l'autore di questa nuova Armida [...] gli è convenuto in oltre adattarsi all'odierno teatrale sistema [...]. Se poi si è egli arbitrato di allontanarsi in qualche parte dall'immortale autore della Gerusalemme, particolarmente fingendo che Armida già da qualche tempo amasse Rinaldo prima di condursi al campo di Goffredo; che Rinaldo le corrispondesse, senza averglielo però palesato, ecc., si lusinga che ciò non gli venga ascritto a grave errore, se si abbia riguardo all'inconveniente evitato di far nascere e crescere in una breve scena il loro amore a segno di formare un gran duetto, valevole a destare la fantasia dell'egregio compositore della musica che ha avuto al fianco.»⁵⁹

Il problema maggiore, secondo l'autore, risiede nella difficoltà di mantenere l'unità di luogo — l'isola incantata di Armida — e contemporaneamente garantire varietà d'azione e dinamiche relazionali efficaci. Con solo quattro personaggi rilevanti (Rinaldo, Armida, Ubaldo e Carlo) — due dei quali, per gran parte dell'opera, non interagiscono con il protagonista — la rappresentazione rischia di risultare statica e monotona. Inoltre, l'unico motore drammaturgico nei primi due atti sarebbe l'amore già appagato tra Armida e Rinaldo, che offre ben poche possibilità di sviluppo affettivo fino al momento della rottura finale.

Queste difficoltà, riconosce l'autore, hanno causato frequenti critiche da parte degli spettatori più esigenti, al punto che *nessuna* delle tante versioni precedenti del dramma è riuscita a evitare le accuse di monotonia o incoerenza.

⁵⁹ ARMIDA, | DRAMMA PER MUSICA | RAPPRESENTATO | LA PRIMA VOLTA IN NAPOLI | NEL REAL TEATRO DI S. CARLO | *Nell'autunno del 1817* | NAPOLI, | DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA | 1817, pp. 4-5.

Il passo di Schmidt, pur collocandosi in un'epoca ormai distante dalle origini barocche del soggetto, mette in luce con rara chiarezza come le difficoltà legate alla rappresentazione teatrale di *Armida* non derivino soltanto dalla complessità psicologica del personaggio o dalla densità simbolica della vicenda, ma da una questione squisitamente drammaturgica: rendere operante, in scena, una trama che si consuma tutta nell'interiorità e che, senza interventi strutturali o innesti secondari, rischia di restare priva di tensione teatrale.

A riprova di quanto profondamente radicata fosse, già in epoca moderna, la consapevolezza delle difficoltà strutturali legate al soggetto di *Armida*, vale la pena citare un'altra testimonianza esemplare: quella di Francesco Saverio De Rogati, autore di un'*Armida abbandonata* andata in scena al Teatro di San Carlo nel 1770 con musiche di Niccolò Jommelli, che affronta consapevolmente questo dilemma. Nelle note di paratesto al libretto, egli manifesta apertamente le difficoltà che il soggetto comporta nella sua trasposizione teatrale, lamentando l'impossibilità di ambientare l'intera azione nell'isola incantata senza incorrere in una drastica riduzione dell'intreccio e del numero dei personaggi, elementi ritenuti indispensabili per la sostenibilità drammaturgica di un'opera seria.

Il risaputo argomento dell'*Armida*, dell'immortale autore della *Gerusalemme*, ha somministrato il fondamento al presente dramma. Questo stesso soggetto si vede da molti trattato: nell'adattarlo però al teatro, ognuno ne ha variato a suo modo le circostanze, fingendo l'azione, altri in Damasco, altri, parte nell'Isola, e parte anche in quella Reggia, ed altri in un Palazzo in riva del mare nelle vicinanze del Campo di Goffredo, convenendo tutti, che laddove in quell'Isola si fosse finta interamente l'azione, appena sarebbe stato capace il soggetto d'un picciolo Componimento, stante il ristretto numero degli Attori.⁶⁰

Anche De Rogatis riconosce che la chiusura spaziale dell'isola limita l'introduzione di nuove figure drammatiche, riducendo l'efficacia affettiva e impedendo il rispetto delle convenzioni strutturali imposte dal teatro musicale del tempo. Tali riflessioni vengono approfondite ulteriormente nel 1784, quando lo stesso autore rimaneggia il libretto originario e lo fa precedere da una lunga riflessione sul dramma, in cui rivendica le proprie scelte poetiche e difende la reintegrazione del meraviglioso e della magia — elementi tipici della tradizione armidiana — pur

⁶⁰ ARMIDA | ABBANDONATA | DRAMMA PER MUSICA | da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo | nel dì 30. Maggio 1770. | Per festeggiare il Nome | DI | FERDINANDO IV. | NOSTRO AMABILISSIMO SOVRANO, | ED ALLA MAESTÀ SUA | DEDICATO. | [fregio] | IN NAPOLI MDCCLXX. | PER FRANCESCO MORELLI | *Impressore del Real Teatro.*, p. 3r.

riconoscendo che tali inserzioni contrastano con la poetica metastasiana della verosimiglianza. Queste riflessioni, con il libretto revisionato, saranno pubblicate in appendice a *Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani*. De Rogatis sottolinea come il rispetto della coerenza interna e dei canoni drammatici in uso, tra cui l'unità di tempo e il numero regolato dei personaggi, sia risultato in questo caso subordinato alla necessità di restituire la ricchezza visionaria del soggetto. Nonostante l'«esito felice della musica», egli ammette i difetti poetici dell'opera, giustificandoli con la natura stessa del soggetto, la cui potenza immaginifica richiedeva un certo grado di licenza strutturale. In tal senso, De Rogatis testimonia l'ambigua posizione del soggetto di Armida nel teatro d'opera: da un lato vincolato alla rigidità di schemi ormai consolidati, dall'altro irresistibilmente attratto dalla forza evocativa e dalle potenzialità spettacolari del suo materiale originario:

L'esito felice della musica non toglie i difetti poetici a questo dramma, e non assolve il poeta dalle giuste censure del filosofo. [...] Comprende ognuno, che se così non avessi fatto, a riserba di quattro interlocutori, due dei quali d'un istesso carattere, niun altro senza maggiori inverosimiglianze poteva aver luogo in questo dramma e con ciò avrei controvenuto al canone inviolabile dell'odierno teatro in musica, in cui debbon non meno di cinque, non più di sette essere gl'interlocutori del dramma.⁶¹

Queste dichiarazioni, che sembrano quasi una protesta contro i limiti imposti da una materia narrativa tanto affascinante quanto ostica, confermano quanto il soggetto di Armida – per la sua struttura concentrata, per l'unità spaziale imposta dal locus incantato e per la polarizzazione affettiva centrata su un'unica dinamica amorosa – abbia costretto i librettisti di ogni epoca a compromessi strutturali, a soluzioni inventive, o all'introduzione di nuovi personaggi e sottotrame per evitare l'*impasse* drammaturgica. Lungi dall'essere un tema comodo, Armida si rivela un banco di prova, un paradosso produttivo che ha messo in tensione, lungo secoli di storia teatrale, il principio della verosimiglianza e le regole canoniche della scena musicale.

Indubbiamente, quando il soggetto iniziò le sue timide apparizioni nel teatro musicale in forma di intermedio, il problema strutturale era meno evidente, dato che per loro natura, gli intermedi erano brevi *tableaux* che occupavano un breve lasso di tempo tra un atto e l'altro di una rappresentazione teatrale e assolvevano un compito

⁶¹ RIFLESSIONI | SUL DRAMMA INTITOLATO | ARMIDA ABBANDONATA., [contenute in] LE ODI | DI ANACREONTE | E | DI SAFFO | RECAE IN VERSI ITALIANI | DA | FRANCESCO SAVERIO DE ROGATI | TOMO II. | Πειθώ Ανακρείοντι συνέσπετο. | ANTHOL. fol. 92. | COLLE MDCCLXXXIII. | Nella Stamperia di Angiolo Martini e Comp. | *Con Approvazione.*, pp. 225-232.

pressoché educativo. In questi casi il ruolo educativo, in linea con i principi della controriforma, doveva convivere con il gusto per il teatro spettacolare incarnato dalle macchine sceniche che venivano usate per l'apparizione del carro volante di Armida, o dalle scene infernali con l'evocazione delle furie. Tuttavia, queste commistioni tra elementi cristiani ed elementi sovrannaturali o mitologici spingevano comunque gli autori dei testi a dover giustificare le loro scelte poetiche, rivelando, già dagli esordi, una certa tensione culturale.

In questi primi tentativi di teatralizzazione del soggetto di Armida, i paratesti dei libretti offrono un osservatorio privilegiato per cogliere le tensioni profonde che attraversano la cultura barocca, in particolare per quanto riguarda proprio la commistione tra temi cristiani e temi mitologici. Tale mescolanza, che nella *Gerusalemme liberata* stessa si manifesta in forma sottile ma costante, diventa ancora più problematica nel momento in cui il poema viene trasposto in forma teatrale e musicale, cioè in un linguaggio che esalta la sensualità, l'emozione, l'evidenza corporea dell'azione scenica. È in questo contesto che i paratesti assolvono a una funzione ideologicamente e artisticamente cruciale: chiarire, giustificare, legittimare una poetica che osa mettere in scena l'incontro – o meglio, lo scontro – fra l'immaginario epico-cristiano e quello favolistico-pagano. Si legga l'avviso preposto a *L'amorosa innocenza* (1623):

AI LETTORI.

Nobilissimi Lettori, accogliete, vi prego, con lieta fronte quello, che vi può dare un vostro affettuoso scrittore in termine di due giorni, comandato da chi può, scusando tutti quegli errori, che fossero nell'Opera mia: e dove leggerete le parole Fato, Dei, Sorte, e altre voci simili le intenderete conforme all'uso poetico però che, sono con l'istesso modo, e senso da me esplicate; e pregando il cielo, che vi conservi in felice stato, vi saluto.⁶²

Nei libretti emerge chiaramente la consapevolezza degli autori di trovarsi su un terreno sdruciolevole. L'uso di parole come *Fato*, *Dei*, *Nume*, *Destini*, che nella tradizione mitologica classica evocano potenze sovrannaturali autonome, diventa nel contesto barocco materia incandescente. In una cultura ancora segnata dalla censura ecclesiastica e dall'apparato dottrinale post-tridentino, ogni elemento che potesse anche solo vagamente richiamare credenze politeistiche o deterministiche rischiava di essere interpretato come un attentato all'unità teologica del cristianesimo. Per questo, gli autori si affrettano a precisare che tali espressioni vanno intese "secondo l'uso

⁶² L'AMOROSA | INNOCENZA, p. 3r.

poetico”, che si tratta di una finzione letteraria, di una convenzione retorica. Si ribadisce con forza la distinzione fra il poeta e il credente: si scrive come artisti, ma si crede come cristiani. Così precisa il monito che apre *Rinaldo prigioniero* (1629):

A CHI LEGGE

L’Autore si scusa, se il suo stile non è così vago ed elegante, come un tal soggetto richiede, perché essendo fatta tal composizione per recitarsi in Musica, esser non poteva altrimenti. L’istessa ragione rende anco circa la brevità. Del resto circa nomi Fato, Fortuna, Dei, ecc., si protesta sotto tali nomi non asserire divinità: perché infatti egli scrive come poeta: ma crede come Cristiano.⁶³

Questa formula, che può apparire oggi quasi banale, è in realtà la chiave per comprendere come l’immaginario mitologico fosse tollerato (e anzi necessario) nella costruzione drammaturgica, a patto però di essere subordinato a una cornice esplicitamente cristiana.

La figura di Armida, del resto, incarna perfettamente questa ambiguità: maga e seduttrice, ma anche creatura dotata di profondità psicologica e perfino potenzialmente redimibile, ella agisce entro un orizzonte mitico, ma interagisce con eroi cristiani e ne mina la missione. Nei primi libretti d’opera che ne trattano, il mito si fa corpo e spettacolo, ma viene inevitabilmente filtrato, talora attenuato, altre volte giustificato, secondo un codice morale che deve salvaguardare la coscienza dell’autore e la ricezione dello spettatore. Questo spiega, ad esempio, l’insistenza di Pio di Savoia nel dichiarare il proprio dolore per essersi avvicinato «sull’ultimo confine, ove può arrivare una casta Musa»; la metafora indica chiaramente il pericolo insito nella rappresentazione teatrale di un eros mitologico che si confronta con la spiritualità cristiana:

A CHI LEGGE

Sei pregato, o discreto lettore, a ricevere le parole Fato, Destino, Beare, Nume, Deità, ed altre di simil lega, come uscite dalla fallace alchimia della Poesia, non dalla finissima miniera della Fede. Questa è professata e protestata dall’Autore con le parole, e molto più col cuore, pura, ed intatta. Sei non meno supplicato a non prendere a scandalo alcune tenerezze sparse per quest’Opera, nelle quali l’Autore si è lasciato strascinare dal Soggetto amoroso, e dalla licenza Teatrale. Egli confessa, e sente dolore di esser giunto sull’ultimo confine, ove può arrivare una casta Musa, ed ove ogni sdrucchiolo poteva farlo cadere nel precipizio degli altrui precipizi. In avvenire procurerà di tenersene più lungi, e di fare con opportunità emmenda di questo pericolosissimo ardire.⁶⁴

⁶³ MEIDELCHINI, *Rinaldo prigioniero*, 1629, 2r

⁶⁴ L’AMORE TRIONFANTE | DELLO SDEGNO, pp. 3r-3v.

Tuttavia, proprio in questa zona di contatto tra le due dimensioni – mitica e cristiana – nasce un ibrido poetico e teatrale di straordinaria fertilità. Gli autori non cercano di espellere il mito dalla scena, ma lo reinquadrano in una cornice allegorica, morale, o psicologica, spesso rivendicando una lettura «molto più col cuore» pur nella licenza dell'arte. È un processo di trasfigurazione, che non cancella ma trasforma: il *Fato* diventa metafora della Provvidenza; la *Deità* assume tratti più simbolici che di culto; la *Sorte* si riduce a retorica del pathos. In questa prospettiva, la teatralizzazione del soggetto Armida rappresenta un laboratorio primario in cui si sperimenta una nuova forma di sacro spettacolo: via via non più didattico o edificante in senso stretto, ma capace di mettere in scena la complessità del desiderio, della libertà, del conflitto tra natura e grazia, con strumenti presi tanto dalla mitologia antica quanto dalla sensibilità cristiana.

Angela Orsi fornisce un particolare esempio eloquente di questa consapevolezza: facendo riferimento al «tratto Poetico» ma anche al «sentimento Cattolico», assume una posizione matura, che non rifugge la contaminazione, ma la governa con sapienza. In lei si coglie forse un passaggio ulteriore: la mitologia non è più solo un'eredità da giustificare, ma una risorsa simbolica da interpretare e, se necessario, cristianizzare. Così la follia amorosa di Armida non è più solo un'eredità pagana, ma una figura della caduta umana, un'allegoria del disordine delle passioni di fronte alla verità della fede. È in questo crocevia che si misura la grandezza, ma anche la fragilità, di questi primi librettisti: la loro capacità di tenere insieme linguaggi in apparenza inconciliabili, di portare in scena la mitologia senza rinnegarne la bellezza, ma trasfigurandola in chiave morale o spirituale, secondo quella che si potrebbe definire una poetica dell'integrazione vigilante. Lungi dall'essere un'operazione puramente difensiva, questa commistione fra cristianesimo e mitologia si rivela dunque un nucleo generativo della teatralità barocca, capace di dare forma a una drammaturgia complessa, stratificata, e ancora oggi straordinariamente ricca di risonanze. Così Orsi:

LETTORE

Se si potesse aggiungere all'infinito, ti direi che l'episodio delle pazzie d'Armida per gli amori di Rinaldo, e sposalizio col medesimo che qui troverai, fosse aggiunto a loro fatti coloriti nella Gierusalemme Conquistata da poetici tratti dell'inarrivabile e sempre glorioso Sig. Torquato Tasso. Dirò adunque, più propriamente, ch'essendo quell'archetipo dei poemi pieno d'immensi splendori, ha somministrato lume ad un ingegno per dedurne da esso i presenti accidenti fondati su la tesi di quell'epico componimento. Se in quello adunque non t'offese

finora parola, che fosse meno degna d'un Poeta, che descrive arme Cristiane, e pie, non ti turbi in questo né meno qualche detto, che ritrovassi di Fato, Destino, e simili, scritti con tratto poetico, ma con sentimento Cattolico. Vivi felice.⁶⁵

La progressiva perdita del ruolo educativo del soggetto tassiano a partire dagli anni trenta del Seicento (in concomitanza con la diffusione del soggetto a Venezia, città chiaramente laica) e la necessità di svincolare il soggetto da sedi secondarie (gli intermedi) per promuoverlo a rappresentazione autonoma, pone invece nuovi problemi che non basta affrontare con semplici giustificazioni (nei paratesti), giacché il fascino del meraviglioso non può più bastare a solleticare la curiosità di un pubblico che in quegli anni cominciava a essere più eterogeneo; non più il pubblico riservato delle corti, ma un pubblico pagante che pretendeva soggetti avvincenti, ricchi di intreccio e colpi di scena. La linearità drammaturgica di Armida diventa debole, il fascino della spettacolarità non basta; la soluzione consiste allora nell'ingerenza, nella storia, di personaggi nuovi, che spesso frantumano l'azione, ne stravolgono il soggetto originario che mantiene solo in linea generale il contesto e le evoluzioni di massima, spostando nel corso del dramma l'attenzione su altre vicende o dinamiche.

Questa necessità di rendere il testo, e dunque lo spettacolo, maggiormente accattivante, comincia a diventare un'esigenza che presto impegna le penne dei poeti per musica e che è essenziale per il salto da intermedio a vero e proprio dramma con vita propria, già dalla metà del Seicento; e se le più ovvie soluzioni, comunque ereditate dal filone degli intermedi, sono le sempre maggiori ingerenze dei personaggi mitologici, non tardano a essere introdotti personaggi collaterali di pura fantasia. Alla luce di tutto ciò è dunque utile ribadire che Armida è, non solo uno dei soggetti più longevi nel teatro d'opera, ma anche la figura che più ha subito l'incostanza delle interpretazioni nell'imitazione letteraria.⁶⁶

II.3 Soluzioni al problema drammaturgico

L'analisi comparata dei testi secenteschi dedicati al soggetto armidiano per il teatro musicale (dai tornei agli intermedi di Guarini e Persio, dai drammi di Ferrari e Puccitelli a quelli di Pio di Savoia, Santinelli, Plantamuro e Angela Orsi) fa emergere

⁶⁵ ANGELA ORSI, *L'ARMIDA | IMPAZZITA | PER AMOR DI RINALDO*, 1677, p. 5.

⁶⁶ ROBERTA ZIOSI, *Amore trionfante dello sdegno: un'Armida ferrarese (1641-42)*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Olschki, Firenze, 1999, p. 1274.

con chiarezza alcune strategie drammaturgiche ricorrenti, adottate per fronteggiare le insidie strutturali che il soggetto comporta, individuate nel paragrafo precedente. Il modello tassiano, ricco di tensione lirica ma povero di azione, impone infatti una continua ricerca di soluzioni narrative atte a dilatare la materia originale senza tradirne il nucleo poetico. L'azione, che nella *Gerusalemme liberata* è spesso statica e interiore, nella trasposizione teatrale ha bisogno di essere dinamizzata, moltiplicando gli eventi, i personaggi e i registri espressivi. La centralità della relazione Rinaldo/Armida non basta a sostenere un dramma articolato in tre atti secondo la prassi del teatro musicale: da qui scaturisce l'introduzione di sottotrame amorose, intrecci secondari e personaggi comici o moralizzatori, elementi destinati ad ampliare le dinamiche e diversificare le tonalità affettive.

L'evoluzione del soggetto nelle prime trasposizioni sulla scena, quali intermedi e tornei, si fonda esclusivamente sull'esposizione del nodo e sul suo scioglimento, omettendo del tutto quel terzo e fondamentale momento della struttura drammaturgica che sarà invece codificato nel teatro musicale del Seicento: lo sviluppo e la complicazione del nodo, destinati a occupare strutturalmente il secondo atto del dramma. Questa mancanza va tuttavia giustificata alla luce della natura stessa dell'intermedio, concepito non come azione drammatica autonoma, ma come breve *tableau* di grande impatto visivo e musicale, incastonato tra gli atti di una commedia o tragedia, spesso privo di esigenze narrative complesse. In tale contesto, l'intreccio non era necessario né richiesto: l'effetto spettacolare e l'immediatezza del messaggio simbolico erano privilegiati rispetto alla coerenza drammatica. Per questo motivo, i primi soggetti armidiani per la scena si risolvono in schemi semplici e bipartiti, incapaci (o forse non intenzionati) a sostenere una vera dinamica drammatica, ma funzionali a restituire, in forma condensata, l'emozione e il meraviglioso dell'universo tassiano.⁶⁷ Gli intermedi di Guarini, Persio, Branchi e Meidelchini (tra il 1612 e il 1629) sviluppano il soggetto attorno ai quattro personaggi principali (Rinaldo, Armida e i due cavalieri crociati) e al ravvedimento e fuga di Rinaldo con conseguente ira di Armida, poco preoccupandosi di arricchire la trama ma abbellendo le brevi rappresentazioni con soluzioni isolate ed estranee alla trama come i racconti del viaggio di Fortuna (Persio) e il racconto dell'antefatto al rapimento di Rinaldo per bocca di Ubaldo (Persio). Sono presenti anche momenti pastorali come il canto dei pappagalli (Miedelchini) o scene di corteggiamento delle ninfe e cori di pastori (Miedelchini).

⁶⁷ Cfr. NICOLA BADOLATO, *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*.

Alessandro Guarini e Girolamo Preti ampliano i testi di Battista Guarini introducendo una schiera di *personaggi infernali* (Plutone, Aletto, Megera, Furie) spostando maggiormente l'attenzione sulle caratteristiche spettacolari del soggetto. Non precisamente di risvolti drammaturgici si può parlare, ma è certamente un tentativo di variare il soggetto, senza snaturarlo, e renderlo appetibile ad un pubblico indubbiamente più affascinato dai tratti spettacolari e magici che dalla mera vicenda dell'abbandono e della conversione che la storia racconta non senza una ragguardevole dose di *educazione morale*.

Ottavio Tronsarelli nel 1631 nel suo *Rinaldo prigioniero* (anche se non specificato si tratta comunque di un intermedio) addirittura regredisce a una forma quasi pastorale e incompleta del soggetto: togliendo i personaggi di Carlo e Ubaldo riduce la scena al solo addormentamento e rapimento di Rinaldo; un testo che a prima vista appare mutilato di un principio e di un finale, in cui emerge più il lato amoroso di Armida, incorniciato dai commenti di Licinda e Oronte. Non v'è speculazione educativa, semmai un trionfo dell'amore che trova il suo compimento nel momento in cui Armida cede all'innamoramento rinunciando al primario obiettivo: neutralizzare Rinaldo uccidendolo. Il fuoco del dramma di Tronsarelli sembra quindi essere lo scioglimento dell'ira nemica di Armida davanti l'indifeso sonno di Rinaldo; un sonno che annulla ogni virilità guerriera del cavaliere e che smuove l'amore nel cuore della maga pagana. Svestito dei simboli guerrieri e virili Rinaldo conquista il cuore di Armida, che non vede più l'eroe cristiano da sconfiggere, ma un uomo da amare.

Nel caso di Benedetto Ferrari, uno dei primi veri tentativi di trasposizione della storia di Armida in un contesto musicale ampio e autonomo, il problema viene affrontato per via mitologica. L'intelaiatura drammaturgica dell'*Armida* del 1639 si fonda su un impianto allegorico e simbolico che affianca alla vicenda principale un denso paratesto ideologico. L'introduzione di figure mitiche e il coro finale di redenzione permettono a Ferrari di strutturare il dramma su una linea ascendente di progressiva purificazione, risolvendo la staticità dell'amore nell'azione finale della conversione.

Ferrari attua alcune soluzioni: alcuni personaggi (*Fauno* e *Tamburla*) vivacizzano la trama con due brevi scene in cui ridicolizzano Amore, ma poi, per punizione, ne restano vittime innamorate e non corrisposte (rispettivamente di Tamburla e Rinaldo); si tratta di uno scherzo del dio Amore che solo Diana potrà sciogliere e che, in effetti, poco offre in termini di intreccio drammatico alla trama essenziale, restando, nella sostanza, dei *tableaux vivants* fin quasi a sé stessi.

Un elemento interessante nel testo di Ferrari, invece, è la forte ingerenza mitologica nella trama: se l'intervento di Plutone e del regno degli inferi tutto sommato mantiene intatta l'aderenza al poema cristiano, non si può dire lo stesso dell'intervento di Giove e Amore, che in Ferrari si fanno artefici dell'innamoramento di Armida. Una commistione tra cristianità e mitologia che si spinge oltre; non ci si spiega infatti perché a Giove stia a cuore la liberazione di Gerusalemme e la sconfitta dei musulmani, se non in un'ottica sovrareligiosa (e forse più laica) in cui bene e male rappresentano due identità opposte indipendentemente dalla dottrina religiosa. Tuttavia, il prezzo pagato da Ferrari è l'indebolimento del conflitto interno e dell'ambiguità passionale che caratterizzano l'originale modello tassiano, in favore di un impianto più saldo e drammaticamente più prevedibile.

Al contrario, l'*Armida abbandonata* di Puccitelli (1641), pur ereditando alcune strutture convenzionali dell'opera allegorica, si apre a una maggiore varietà drammaturgica, grazie soprattutto all'uso di personaggi secondari come Dorilla e Ordauro, ma soprattutto grazie a una trama ben articolata in cui Armida è posta in costante dialettica con altri personaggi che ne riflettono e amplificano gli stati d'animo. Il fulcro drammaturgico resta il contrasto tra amore e dovere, ma viene arricchito da una pluralità di azioni parallele che conferiscono al dramma un equilibrio più fluido tra pathos e azione. Puccitelli stravolge il soggetto ancor più di Ferrari relegando la scena dell'arrivo di Carlo e Ubaldo e della liberazione di Rinaldo addirittura in tre sole scene alla fine del terzo atto (dalla scena 9 alla 11) come culmine di un'impalcatura drammaturgica costruita attorno al dubbio della gelosia, fomentato da Dorilla e Ordauro, e sperimentati mediante l'uso di cambi d'identità (Gelosia si tramuterà in Dorilla per insidiare Armida e poi Armida si tramuterà in Erisena per tentare Rinaldo e saggiarne la reazione). La gelosia agisce inoltre su più fronti quando Dorilla, gelosa di Ordauro, lo sorprende in giardino in compagnia delle ninfe. Il testo di Puccitelli sposta l'attenzione su problemi più puramente umani; il tema della gelosia diventa la costante dei tormenti sia della protagonista Armida che dei personaggi secondari, facendone quasi il tema principale in oltre due terzi del dramma. Esiste però qualche discrepanza, qualche difetto nel complesso: il modo in cui questo tema viene presentato per tutti i primi due atti non si lega drammaturgicamente bene con la conclusione scontata del dramma. Non è chiaro di cosa o chi Armida sia gelosa, tanto da ricorrere all'inganno del mutar sembianze davanti Rinaldo per metterlo alla prova; nel corso del dramma Rinaldo non dà mai modo di poter dubitare di lui. Certamente

salta all'occhio in Puccitelli il progressivo abbandono dei personaggi mitologici a favore di personaggi reali e dinamiche più umane.

Ascanio Pio di Savoia in *Amore trionfante dello Sdegno* (Venezia 1642) — primo dramma di cui si conserva ancora la musica nella sua interezza, composta da Marco Marazzoli — introduce un'espansione dell'universo diegetico attraverso personaggi esterni al poema tassiano ma ancora di ispirazione mitologica. In questo caso, la drammaturgia si orienta verso un impianto quasi corale, in cui l'amore di Armida per Rinaldo è solo una delle componenti di un sistema affettivo più complesso. Pio di Savoia mette in scena, oltre al soggetto lineare e classico, una vera e propria introspezione, materializzando in personaggi i sentimenti contrapposti che muovono il dramma: la Curiosità e la Prudenza (che spingono Rinaldo ad inoltrarsi nel giardino dove incontrerà Armida), l'Amore e lo Sdegno (che via via nel corso del dramma interverranno costruendo una vera e propria disputa dove Armida e Rinaldo saranno esclusivamente loro strumenti di contesa). Ad arricchire la trama lineare delle cinque *azioni* saranno quindi gli interventi di questi personaggi, personificazione di elementi interiori, che in vari momenti dialogheranno o si produrranno in monologhi.

Carlo Plantamuro, nella sua *Armida napoletana* del 1666, adotta invece un taglio più disomogeneo: il suo libretto presenta un'azione fortemente frammentata, divisa in episodi autonomi con funzione di ampliamento e digressione. L'introduzione di personaggi reali nuovi come Lidia e Rambaldo, sulla scia di Puccitelli, crea una rete di relazioni parallele che, se da un lato contribuiscono a dare varietà e ritmo al dramma, dall'altro finiscono per disperdere il nucleo centrale della vicenda. La struttura si sviluppa a blocchi narrativi piuttosto che per progressione causale, e l'elemento comico — affidato al buffone Moschino e alla damigella Dorilla — si configura non solo come contrasto, ma anche come fuga tematica dalla tensione tragica del testo. La coesistenza di registri e sottotrame finisce così per rappresentare una strategia di equilibrio drammaturgico a fronte dell'esilità del soggetto tassiano.

Il caso delle rappresentazioni napoletane del soggetto Armida merita una breve riflessione a margine. Se già con Orazio Persio si era attuato un primo tentativo di trasformare un intermedio in un dramma completo in diversi atti (l'intermedio di Persio è articolato in sei scene) e in cui la storia è pochissimo inficiata da elementi mitologici (solo Fortuna nella prima scena/prologo), anche con Carlo Plantamuro Napoli si fa teatro di sperimentazione del soggetto e avanguardia. Plantamuro tenta di risolvere la fragilità drammaturgica inserendo — ed è appunto la prima volta che accade sulle scene — altri due cavalieri cristiani: Rambaldo e Tancredi, aggiungendo,

alla trama originaria, l'intreccio amoroso tra Rambaldo, Armida e Lidia sua serva. Di fatto, pur discostandosi dall'originaria trama, Plantamuro opera una delle più significative varianti al dramma, rimuove cioè ogni ingerenza divina che, per eredità, aveva fino a quel momento reso il soggetto cristiano commisto ad elementi puramente mitologici.

Un ulteriore affinamento della macchina teatrale armidiana avviene con *L'Armida nemica, amante e sposa*, dramma di Santinelli del 1669, il cui libretto presenta un equilibrio calibrato tra azione principale e sottotrame buffe, dove i personaggi di Lisardo, Laura e Faloppo creano una seconda linea drammaturgica che riflette e parodizza la tragedia sentimentale dei protagonisti. Il ricorso alla commistione di registri, unito all'uso del metateatro (la rappresentazione nel terzo atto di *Didone ed Enea* come dramma nel dramma), permette a Santinelli di affrontare la difficoltà strutturale del soggetto con raffinata consapevolezza, ampliando le possibilità affettive e retoriche dell'intreccio. L'azione non è più un semplice contenitore dell'angoscia amorosa di Armida, ma un dispositivo narrativo mobile che si adatta a molteplici livelli di lettura. Santinelli cristallizza l'impalcatura drammatica degli intrecci amorosi ma si spinge anche oltre, inserendo personaggi ancora nuovi tra cui il buffo Faloppo.

Senza dubbio quella di Santinelli è tra le più interessanti versioni per il teatro; un'Armida in cui cerca di rispondere ad alcune questioni irrisolte, cercando di dare un senso logico alla storia. Ad esempio, si pone il problema del perché Armida lasci da solo Rinaldo nel bel mezzo del loro amareggiare (particolare mai affrontato nelle versioni precedenti) e lo risolve nella scena 5 del secondo atto facendo intervenire Asmonda che annuncia l'arrivo di Oronte per un'udienza urgente (ha avvistato degli stranieri sbarcare sull'isola). La gravità della situazione costringe dunque Armida a intervenire di persona e scusandosi con Rinaldo si allontana.

Un'altra questione è sul tempo in cui Rinaldo resta solo, che non viene mai specificato. In questo caso Santinelli fa intervenire quattro ninfe che servono non solo a intrattenere Rinaldo, ma anche a far sì che egli, ormai abbandonato all'ozio e al piacere, si convinca a restare al palazzo con Armida. Inoltre, come già anticipato, la novità interessante è l'utilizzo del *teatro nel teatro* all'interno del terzo atto (scene 3-8). Con l'*escamotage* della rappresentazione di *Didone ed Enea*, Santinelli inventa un modo per mettere in scena la liberazione di Rinaldo sotto gli occhi di Armida, che intanto crede sia tutta una finzione.

La piena consapevolezza delle esigenze drammaturgiche, ormai codificate a fine secolo, si riscontra nel caso di *Armida impazzita per amor di Rinaldo* (Modena, 1677), attribuito ad Angela Orsi.

La moltiplicazione dei luoghi (il campo crociato, l'isola incantata, la selva magica), la presenza di numerosi personaggi secondari e sottotrame amorose (Erminia e Tancredi, Adrasto e Tisaferno invaghiti di Armida), l'inserimento di un climax tragico con la pazzia e il suicidio simulato di Armida, sono tutti dispositivi drammatici volti a dilatare e variegare l'azione. Il libretto mostra così una costruzione a episodi che si avvicina alla prassi del dramma eroico, ma senza rinunciare al meraviglioso e alla forza visionaria dell'originale tassiano. Qui più che altrove, la necessità di rispettare il numero convenzionale di personaggi (tra cinque e sette) si unisce alla volontà di soddisfare il gusto per la varietà scenica.

In conclusione, l'evoluzione drammaturgica del soggetto di Armida nel Seicento riflette una crescente tensione tra il vincolo dell'archetipo letterario e le esigenze sceniche del teatro musicale. L'impossibilità di fondare un intero dramma su un unico nodo affettivo porta a soluzioni diversificate: allegorie, sottotrame, inserti comici, metateatro, dilatazione spaziale e moltiplicazione degli affetti. Ogni autore si confronta con la sfida strutturale rappresentata da un'azione potenzialmente «fredda e sterile», come l'avrebbe definita Giovanni Schmidt, e risponde con strategie inventive che confermano la vitalità, ma anche la fragilità, del modello armidiano.

Capitolo III

Dinamiche di genere

III.1 *Empowerment* e autonomia tra poema e libretto

Il personaggio di Armida offre un'interessante prospettiva sulla rappresentazione delle donne nella letteratura e nell'opera; la sua immagine è complessa e si evolve in base al contesto culturale e sociale del periodo in cui viene adattata. Nella *Gerusalemme liberata*, Armida è una maga, una figura seducente e potente che utilizza le sue abilità per manipolare e intrappolare i cavalieri cristiani. Tasso la rappresenta come una donna di grande bellezza e forza, ma anche come un simbolo delle tentazioni e delle distrazioni che possono allontanare l'uomo dalla sua missione divina. L'autore dà della sessualità di Armida una rappresentazione che contrasta apertamente con l'immagine tradizionale delle donne nell'epica, spesso idealizzate come virtuose e castigate, e mette sin da subito in primo piano le sue caratteristiche femminili, ponendo la magia come elemento accessorio.⁶⁸ Armida è dotata di un potere femminile che, manifestandosi attraverso la sua abilità seduttiva e distruttiva, la rende una figura affascinante e pericolosa al tempo stesso. Questa potenza, però, è sempre messa in discussione dalla sua condizione di donna in un contesto patriarcale, dove le sue azioni vengono interpretate come deviazioni dalle norme sociali stabilite.

Sebbene Armida possieda una forza intrinsecamente potente, la sua autonomia è costantemente limitata dalle aspettative e dai valori di una società che non riconosce

⁶⁸ Scrive Paola Casale: «Generalmente annoverata nel catalogo delle maghe celebri, per Armida, in realtà, la magia non è altro che un accessorio secondario; donna, infatti, prima ancora che esperta delle occulte frodi, ce la presenta lo stesso poeta quando, sul limitare del quarto canto, fa irrompere sulla scena il personaggio chiamato in causa dal machiavellico zio Idraote: «Donna a cui di beltà le prime lodi/ concedea l'Oriente, è sua nepote». La bellezza fisica, dunque, è il primo tratto che disegna il profilo del personaggio; non si tratta certo di una caratteristica nuova nel panorama poetico; diversa, piuttosto, è la modalità attraverso la quale il Tasso fa emergere il dato; il poeta non compone la figura del suo personaggio a partire dalla descrizione di tratti fisici; nel caso di Armida, infatti, come ha notato il Chiappelli «il vocabolario emergente nella descrizione [...] è interpretativo non oggettivo, verte sull'effetto dell'apparizione più che sull'apparizione stessa». (PAOLA CASALE, *Tasso e la femminilità moderna: Armida*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (risorsa online: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Casale%20Paola.pdf>).

il potere femminile come legittimo. Il processo fondamentale attraverso il quale ella cerca di acquisire potere e voce nella società (*empowerment*) si rivela difficile. La sua seduzione nei confronti di Rinaldo non è solo una manifestazione di desiderio, ma anche una strategia per affermare il controllo in un mondo dominato dagli uomini. Questa dinamica di seduzione si rivela, tuttavia, come una sorta di trappola, poiché le sue azioni sono percepite attraverso la lente del timore maschile nei confronti dell'autonomia e della potenza femminile.⁶⁹ Armida non è semplicemente una seduttrice per il suo piacere personale, ma un personaggio che cerca di esercitare un controllo su una situazione che le sfugge di mano, rivelando quanto la sua affermazione di potere sia, in ultima analisi, effimera di fronte alla prevalenza del dominio maschile.

La tensione tra il suo desiderio di autonomia e le costrizioni imposte dal patriarcato la rendono una figura complessa, simbolo di una lotta che continua a risuonare nel dibattito contemporaneo sul ruolo delle donne nella società; ma per comprendere pienamente questa complessità e l'ambiguità del personaggio è fondamentale considerare il contesto storico e culturale in cui Tasso, e successivamente i poeti per musica, si mossero.

La seconda metà del Cinquecento fu un periodo segnato da un intenso dibattito sulla condizione femminile, che rifletteva una diffusa mentalità misogina. Tra i contributi a questo dibattito spiccano, per misoginia, opere come *Dei donneschi difetti* di Giuseppe Passi (Venezia, 1595) e *Il flagello delle meretrici* di Giovanni Antonio Massinoni (Venezia, 1599).⁷⁰ Entrambi sostenevano la naturale inferiorità della donna, addirittura (Massinoni) equiparando la figura femminile a quella della prostituta e dipingendola come un pericolo per la società civile. Questi testi testimoniano la profondità del radicamento di un pensiero antifemminile nella cultura dell'epoca e creano lo sfondo ideologico entro cui si muove la rappresentazione di Armida. Lo

⁶⁹ «L'agire del personaggio, in sostanza, viene registrato dal poeta attraverso il filtro degli occhi dei crociati che, loro malgrado, diventano 'vittime' d'amore» (CASALE, *Tasso e la femminilità moderna*).

⁷⁰ Un'ampia analisi del testo di Passi è in FABIO BONI, «VII: foetorem in lecto». Una lettura de «I donneschi difetti» di Giuseppe Passi ravennate, «Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis», V, n. 1, 2010, pp. 25-36. Scrive Boni: «Dietro l'impostazione antifemminile e misogina che attraversa il XVII secolo stava un grande sforzo erudito e teorico teso a motivare il giudizio negativo che gravava sulla donna, un essere ritenuto subordinato per natura, preda di vizi e passioni, volubile ed inaffidabile, nonché dotato di una certa pericolosità. Un animale da temere, insomma, ma anche da studiare. Fiorisce così una serie di trattati, il cui scopo è quello di mettere in luce le tare di questo animale, le sue imperfezioni, le sue armi, la sua inevitabile sottomissione. Questa trattatistica ereditava a sua volta le riflessioni che, fin dall'antichità, insigni ed incontestabili autori avevano espresso sulla donna» (p. 25). E ancora: «Sulla base di tali riflessioni poté prendere forma il pensiero misogino, fino alle punte del primo Seicento. In questo secolo, il tema centrale della produzione misogina è proprio l'ineguaglianza della donna come inferiorità» (*ivi*, p. 26).

stesso Tasso stesso, nei suoi *Discorsi della virtù femminile e donnesca* (Venezia, 1582), anticipa questo dibattito, contribuendo al dialogo sulla natura e il ruolo della donna.

Tra le reazioni a questa ondata di misoginia emerge con forza la figura della letterata Modesta Pozzo, autrice de *Il merito delle donne* (Venezia, 1600), che offre un ritratto diametralmente opposto a quello degli uomini, descritti come superbi, invidiosi e inferiori. Pozzo non si limita a questa critica; ancor prima risponde alla predominanza dell'immagine maschile nella letteratura dell'epoca componendo un poema epico in stile ariostesco, *Il Floridoro* (Venezia, 1581), dove gli uomini, come Risardo (in cui la critica spesso rivede il personaggio di Rinaldo), appaiono come figure fallite. Questo rappresenta una risposta diretta alle eroine tassiane, che, nonostante gli sforzi del poeta per rompere le convenzioni, rimangono comunque negative.

Il XVII secolo segna un periodo in cui le donne iniziano a reclamare visibilità nella produzione culturale, affermando la propria dignità e, in misura limitata, ottenendo un riconoscimento. È l'epoca della rivendicazione dell'eccellenza femminile, testimoniata non solo da trattati come *La nobiltà ed eccellenze delle donne* di Lucrezia Marinelli (Venezia, 1600), ma anche da opere satiriche, come *Contro 'l lusso donnesco* di Arcangela Tarabotti (Venezia, 1644).⁷¹

In questo contesto, la figura di Armida deve essere letta criticamente, alla luce di una moderna ottica di genere. Nonostante il suo personaggio guadagni spessore emotivo nelle rielaborazioni librettistiche successive, la sua evoluzione rimane intrappolata in una rappresentazione ambivalente. Armida, da una parte, incarna il desiderio di affrancamento e autonomia femminile; dall'altra, è costretta a confrontarsi con i limiti imposti dalla società. La sua lotta interiore, che nelle versioni librettistiche viene maggiormente esplorata, diventa una sorta di metafora della condizione femminile dell'epoca: una tensione costante tra l'aspirazione alla libertà e le aspettative sociali che relegano la donna a un ruolo subordinato.

Il destino finale di Armida nella librettistica secentesca, spesso riconciliato con l'ordine patriarcale attraverso la sua sottomissione a Rinaldo (O. Tronsarelli, *Rinaldo prigioniero*; B. Ferrari, *L'Armida*; A. Pio di Savoia, *Amore trionfante dello sdegno*; F. M.

⁷¹ Ancora Boni nel suo contributo afferma: «Il secolo XVII costituisce infatti il momento in cui le donne – facendo breccia tra le articolate resistenze opposte da un mondo di dotti declinato al maschile, forte del preteso rigore scientifico di argomentazioni tratte che rimandano in varia misura alla conoscenza medica, alla tradizione teologico-filosofica, alla consuetudine di un presunto comune buon senso – conquistano timidamente qualche primo spazio all'interno dei luoghi della produzione culturale, giungendo per lo meno a rivendicare (e, in minima parte, a veder riconosciuta) la propria dignità a prendervi parte». Si veda anche la recensione di Luca Ceriotti al volume *Donne filosofia e cultura nel Seicento*, a cura di Pina Todaro (Roma, CNR, 1999), «Nuova Rivista Storica», LXXXIV, 2000, p. 229-236.

Santinelli, *L'Armida nemica amante e sposa*) o il suo ritorno alla dimensione di seduttrice sconfitta (B. Guarini, *Armida e Rinaldo*; S. Branchi, *Rinaldo liberato da gl'incanti d'Armida*; O. Persio, *Armida infuriata*; F. Moidani, *Rinaldo prigioniero*; V. Puccitelli, *Armida abbandonata*; Carlo Plantamuro, *Armida*) evidenzia le difficoltà intrinseche nel realizzare una piena autonomia femminile. La sua rappresentazione diventa così un terreno di scontro tra le forze del patriarcato e i primi segnali di una coscienza femminile più articolata, che tenta di emergere nonostante le restrizioni dominanti.

In Armida vi è una presa di coscienza e soprattutto di posizione sulla propria identità, un tentativo di emancipazione della figura femminile che però è puntualmente destinato a fallire. In questo senso Tasso elabora le figure femminili della *Gerusalemme liberata* come donne sconfitte, vittime della superiorità maschile ma anche della propria ambiguità identitaria che le rende fragili, inaffidabili e deboli; e proprio in merito all'aspetto identitario dei personaggi femminili della *Liberata*, al loro tentativo di emancipazione fallito e al loro soccombere alla società dei vincitori, Lorenza Graglia sottolinea la relazione tra il loro fallimento e gli scambi di identità.⁷²

Armida in particolare ha una natura metamorfica, capace della più astuta menzogna ma anche del più sincero amore, in grado di incarnare allo stesso tempo la parte spirituale così come la parte più sensuale ed erotica dell'amore.

I segni della complessità del personaggio possono essere identificati in specifiche caratteristiche che la librettistica svilupperà come *topoi*, concentrandosi su scene chiave che stabiliranno un modello spesso ripreso e raramente abbandonato. Questo modello diventa la base su cui si fonda l'intera tradizione operistica legata al soggetto, risultando altamente selettivo rispetto alle altre ambientazioni presenti nel poema tassiano.

⁷² Cfr. LORENZA GRAGLIA, *Scambio e identità nei personaggi femminili della Gerusalemme liberata: percorsi di trasgressione, emancipazione e punizione*, risorsa online disponibile nel portale Treccani dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, sezione «Il Chiasmo», 2023.

(https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Scambio/SNS_Graglia_Liberata.html).

Scriva Graglia in merito: «Questo identico e solitario percorso di trasgressione (e cioè il percorso di Erminia, Clorinda e Armida), fallimento del tentativo di emancipazione e sottomissione alla società dei vincitori è sottolineato anche dai sistematici scambi di identità tra le tre eroine. I confini delle vicende dei personaggi femminili spesso si perdono in strane contaminazioni, in destini che si scambiano, intrecciandosi e riflettendosi reciprocamente. Non solo gli altri personaggi del poema le scambiano, confondendo le une con le altre, ma sono loro stesse che si scambiano a vicenda abiti, armature, storie e personalità». E ancora «Un altro passaggio in cui lo scambio di identità tra le eroine si fa evidente è il momento in cui la maga Armida entra nel campo cristiano per dare inizio al suo piano di disgregazione dell'esercito crociato grazie alle sue capacità di seduzione e dissimulazione. Dovendo interpretare un ruolo diverso da sé per essere accolta tra i nemici senza destare sospetti, si finge 'vergine peregrina e fuggitiva' (G.L., IV, 36) in cerca di protezione; il racconto retrospettivo che inventa sembra ispirato alla reale vicenda di Erminia, 'peregrina' anch'essa lontana dalla sua terra, principessa senza regno, ormai conquistato dai nemici. La natura metamorfica della maga le permette di scambiarsi con Erminia anche negli atteggiamenti, comportandosi con la stessa timidezza, ritrosia e pudore che caratterizza l'altra protagonista del poema».

In primo luogo, il labirinto e il giardino. La surreale ambientazione dove Rinaldo è tenuto prigioniero non è solo il simbolo del suo tormento interiore, ma, come evidenziato da Ezio Raimondi,⁷³ funge anche da barriera difensiva. Il giardino paradisiaco che Armida ha creato si basa sulla struttura labirintica per garantire la propria inaccessibilità e proteggersi da intrusioni esterne. In questo modo, Armida coltiva l'illusione di un'autonomia emotiva, esercitando il controllo sull'altro all'interno di uno spazio ben delimitato, reso impenetrabile dal labirinto stesso.⁷⁴

Un ulteriore aspetto che svela la complessità psicologica del personaggio è la libertà di cui Armida gode all'interno del suo regno. Mentre Rinaldo è costretto in una prigionia fisica e mentale, Armida si muove liberamente, sfidando le convenzioni della società tardo-rinascimentale. Sebbene questa libertà sia circoscritta al solo *hortus conclusus*, essa rivela un tratto del modello femminile premoderno che Margaret King sintetizza come il peso della solitudine tipica dell'amazzone, senza però avere ancora raggiunto una completa emancipazione.⁷⁵

Armida è intrinsecamente legata a rappresentazioni negative che evocano pericolo e manipolazione, e riflettendo in modo emblematico le dinamiche patriarcali e sessiste della società del tempo, è vista come un ostacolo alla virtù e alla missione dei cavalieri. Questa percezione è indicativa delle paure maschili nei confronti del potere femminile. La sua bellezza e le sue abilità magiche la rendono una figura affascinante, ma anche minacciosa, poiché incarna l'idea che la donna possa deviare gli uomini dai loro obiettivi e dai loro doveri. Questo stereotipo di donna pericolosa alimenta una narrativa in cui la femminilità è associata a inganno e disonestà, relegando Armida a un ruolo di seduttrice manipolativa che mina la forza e la determinazione dei cavalieri.

La sua caratterizzazione rispecchia un atteggiamento patriarcale che tende a demonizzare le donne dotate di potere, riducendole a mere figure di tentazione che rappresentano una minaccia per l'ordine sociale. In questo contesto, Armida diventa un simbolo di ciò che la società patriarcale teme: una donna che, attraverso la sua bellezza e il suo fascino, riesce a influenzare e controllare gli uomini, destabilizzando la loro missione e la loro identità. L'immagine di Armida serve quindi a mantenere l'idea che le donne debbano essere controllate e limitate, in quanto la loro libertà di

⁷³ Cfr. EZIO RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze, 1980, pp. 172-173.

⁷⁴ Cfr. CASALE, *Tasso e la femminilità moderna*.

⁷⁵ Cfr. MARGARET L. KING, *Women of the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1991, p. 11: «A metaphor for the woman of might was the Amazon, at once fearsome, free and alone. Did women have a Renaissance? [...] their role is to reproduce, their home is their fortress and their prison, their destiny is endless work with needle and spindle». Cfr. anche CASALE, *Tasso e la femminilità moderna*.

azione è vista come un potenziale pericolo. La sua rappresentazione, con tutte le sue sfaccettature negative, non solo sottolinea il sessismo dell'epoca, ma offre anche uno spunto di riflessione sulle attitudini culturali che persistono nella percezione contemporanea delle donne che cercano di affermare il proprio potere. Attraverso la figura di Armida, Tasso evidenzia le tensioni tra il patriarcato e l'autonomia femminile, rivelando come il giudizio maschile possa distorcere la rappresentazione delle donne, relegandole a ruoli di nemiche o distruttrici, piuttosto che riconoscerne l'umanità e la complessità. In questo modo, Armida non è solo un personaggio letterario, ma diventa un simbolo delle lotte e delle limitazioni che le donne affrontano nella loro ricerca di riconoscimento e autonomia, mostrando come le dinamiche di genere siano intrinsecamente legate a strutture di potere più ampie.

La figura di Armida, nelle trasposizioni teatral-musicali del Seicento, offre un ambito di riflessione particolarmente ricco, poiché incarna una complessità di significati che si sviluppano nel tempo e si prestano a interpretazioni sia storiche che critiche. Questa evoluzione avviene principalmente attraverso l'eliminazione degli elementi religiosi presenti nel poema originale che trasformano il soggetto: non si tratta più della liberazione di Rinaldo per permettergli di tornare al campo di battaglia contro gli infedeli, ma piuttosto della sua liberazione dal gioco femminile.

Questo cambiamento è graduale e coinvolge principalmente la produzione teatrale successiva al 1630. Nei testi precedenti (*Dialogo de' giuochi fatti da cauaglieri Bergamaschi*; B. Guarini, *Armida e Rinaldo*; S. Branchi, *Rinaldo liberato da gl'incanti d'Armida*; O. Persio, *Armida infuriata*; F. Mایدalchini, *Rinaldo prigioniero*) si riscontrano ancora elementi marcatamente fantastici, con la presenza di scene infernali e divinità che alimentano la dimensione spettacolare del soggetto, mentre le trame tendono a mantenere un carattere semplice e fortemente religioso. Del resto, il tema religioso come forma di spettacolo trova facile realizzazione nella commistione con il "magismo", con la duplice valenza di sortire da un lato l'effetto seduttivo attraverso il meccanismo del meraviglioso, ma dall'altro anche di trasmettere un messaggio educativo attraverso la severa dottrina dell'azione-reazione, ossia peccato-punizione. Tale caratteristica è principalmente giustificata dalla natura intrinseca di questi spettacoli, concepiti per suscitare meraviglia e intrattenimento durante le pause tra gli atti di una commedia, nonché dal contesto storico delle città in cui si svilupparono, come Ferrara, Orvieto e Bologna, tutte parte del dominio papale nel periodo in esame. Esempi indicativi di questa attenzione maggiore al carattere fantastico si riscontrano nelle descrizioni minuziose di alcuni scenari:

Or avvicinatasi alquanto questa gran machina, con orrendo terremoto spalancossi la principal porta del Castello, e da quella uscì un fiero e spaventoso Drago, qual dalla bocca, e naso andava vomitando e fuoco e fiamme, tirava questo un superbo carro, sopra il quale vedevasi una maga pomposamente vestita, circondata da otto paggi riccamente guarniti, con torcie accese in mano, e seguita da quattro bellissime donzelle [...].

(*Dialogo de' giuochi fatti da cauaglieri Bergamaschi*, terza squadra)

Compiuto l'Atto [terzo], la Scena tragica velocemente si nascose; e mutato lo stesso pavimento, un'altra Scena tutta d'orridi scogli apparve; la cui prospettiva una grotta molto grande piena di ruvidi sassi mostrava, e tra quei sassi gran quantità di fiamme si vedevano. Innanzi alla grotta apriva le fauci immense una caverna oscura, dalla quale cominciò con moto piacevolissimo, e lento a sorgere un Trono spazioso, ed eccelso, nella cui sommità sedeva Plutone cinto da dieci Deità infernali, tra quali a i soliti contrassegni furono le tre Furie riconosciute. Erano questi personaggi superbamente vestiti di colori oscuri, ma carichi d'oro, sì che facevano una vista bella, e grave. Finito, ch'ebbe il Trono d'alzarsi quanto bastava, Plutone orgogliosamente cantò li seguenti bellissimi versi parte tolti dal gran Tasso, e parte da finissima penna a proposito della presente invenzione aggiunti.

(B. Guarini, *Armida e Rinaldo*, IV)

È significativo che nei drammi per musica non venga mai rappresentato il ritorno di Rinaldo al campo crociato o la liberazione di Gerusalemme, evidenziando così, soprattutto nei testi successivi al 1630, un cambiamento nel focus del soggetto originario. Inizialmente concepita come antagonista, nemica dei crociati e simbolo del male, della tentazione e del peccato, Armida si evolve in modo significativo all'interno delle interpretazioni drammaturgiche; la sua trasformazione, che passa dal ruolo di seduttrice, ingannatrice demoniaca a quello di donna capace di sentimenti profondi e conflitti interiori, riflette un mutamento non solo del personaggio, ma anche della concezione culturale della figura femminile.

Armida, innamorandosi di Rinaldo, tradisce il suo obiettivo iniziale, mettendo in atto un cambiamento che deve essere interpretato come metafora del potenziale trasformativo della donna. Tuttavia, nonostante questa apparente evoluzione, Armida rimane vincolata alle convenzioni patriarcali dell'epoca, che limitano la sua autonomia. Le sue azioni, pur significative, vengono ricondotte all'interno di uno schema narrativo che le impedisce di affermare pienamente la sua indipendenza.

Le trasposizioni librettistiche seicentesche, pur introducendo una maggiore complessità emotiva del personaggio, non riescono a liberarlo completamente dagli stereotipi patriarcali. Il processo di umanizzazione del personaggio magico messo in atto nei testi per musica rende Armida più empatica e meno stereotipata; ma se da un

lato ella guadagna una dimensione tragica, capace di esprimere conflitti interiori e sentimenti di vulnerabilità, dall'altro continua a essere inserita in un contesto in cui la sua autonomia rimane subordinata alle norme. La sua capacità seduttiva, che inizialmente la rende una figura di potere, viene poi relativizzata e ridotta a eccezione, anziché essere accettata come parte del suo essere.

Nel processo di umanizzazione, Armida assimila caratteristiche tipicamente femminili, come la paura dell'abbandono e la gelosia, trasformandosi così da archetipo di maga malvagia in donna languida e insicura. In questo contesto, il potere e l'autonomia fungono da ponte provvisorio tra le due rappresentazioni *maga-donna*. Peculiarità schiettamente umane sono rintracciabili nei drammi del Seicento e un esempio significativo è l'*Armida abbandonata* di Virgilio Puccitelli (1641). Nell'atto III, Armida, dominata da un'intensa insicurezza e dalla gelosia nei confronti di Rinaldo, adotta l'identità di una finta principessa di nome Erisena; un espediente che serve a mettere alla prova la sincerità dei sentimenti di Rinaldo, poiché ella teme che la sua fedeltà non sia genuina.

ARMIDA

Ecco in altri sembianti;
colei che in mille forme,
così strane, e diverse,
mille amanti converse
come sott'altro volto,
scopre mentito al core,
di finta fiamma, immaginato ardore.
Ma che? non sia fallace;
sia pur troppo verace,
che all'Amor mio chiederò, per l'amor mio,
ben con lingua mentita,
ma pur nel cor ferita,
per alto prezzo sol, suo bel desio;
ma lassa, a qual mi accingo
duro partito, e disperata stringo?
Deh dammi Amor, che l'idol mio crudele,
mi sia ne pianti, e sprezzì le querele,
rida al mio duolo, e goda ai miei martiri;
sdegni i miei pianti, nieghi a miei lamenti,
di udirne sussurrare, anche gli accenti;
e in pietà dispietata,
frema al mio lagrimar, m'odi e si adiri.
ma eccolo, che viene:
qui di mesto pallor, la guancia tingo
e con lingua d'amante, amore or fingo.

(V. Puccitelli, *Armida abbandonata*, III.4)

Quando ella si rende conto che Rinaldo resiste alle lusinghe della finta principessa Erisena, prova un senso di sollievo:

RINALDO

Vanne, se saggia sei, cerca al tuo amore,
d'un altro amante il core
che più nel seno mio, non s'offre loco
per novella beltade, ad altro foco.

ARMIDA

O me felice a pieno;
ecco fatto il mio stato
e felice, e beato.
Lungi dunque dal petto,
ombre di tema, e nubi di sospetto.

(V. Puccitelli, *Armida abbandonata*, III.5)

Ulteriori esempi di umanizzazione, che coinvolgono ancora la sfera del sospetto e della gelosia (tutti tratti assenti dall'opera di Tasso), emergono dall'*Armida nemica, amante e sposa* (1669) di Santinelli e nell'anonima *Liberazione di Rinaldo* (fine sec. XVII). Nel terzo atto del dramma di Santinelli, durante la finta rappresentazione di *Didone ed Enea*, Armida non si accorge inizialmente del tranello messo in atto per liberare Rinaldo:

ARMIDA

Io non so che cosa sia,
ma mi par, che nel mio petto
un incognito sospetto
m'empia il cor di gelosia.
Mille volte in un momento
temo e spero, ardo e agghiaccio.

A la speme or corro in braccio,
a la tema ora acconsento.
O d'amor stranio tormento
da qual seno atro d'Averno
per flagello sempiterno
ten venisti a l'alma mia
io non so, che cosa sia.

(F. M. Santinelli, *Armida nemica, amante e sposa*, III.5)

Questi elementi emotivi, che potremmo quasi definire disturbi paranoici, sono un campanello d'allarme: indicano una donna che non è più malefica e priva di umanità, ma che mostra invece una vulnerabilità profonda e autentica e che perde del

tutto il controllo della situazione nonostante la sua natura sovrumana. Non diversamente accade nella *Liberazione di Rinaldo*:

ARMIDA

Un timore, un sospetto,
un gelo occulto, un tormentoso foco
mi rapiscon la gioia a poco a poco.
Insomma, un non so che
ch'esprimerlo non so
accresce le mie doglie in questo dì.

(Anonimo, *La liberazione di Rinaldo*, II.2)

In conclusione, le rappresentazioni di Armida restituiscono una figura complessa e ambivalente. Sebbene la sua evoluzione conferisca profondità al personaggio, la sua lotta interiore rimane spesso intrappolata in schemi di sessismo e patriarcato, evidenziando la tensione tra aspirazioni individuali e aspettative sociali. Il destino finale di Armida, che in molte trasposizioni sottolinea il ripristino di un ordine patriarcale, mette in luce le difficoltà intrinseche nell'affermare una vera autonomia femminile. In questo senso, Armida diventa simbolo di una lotta interiore, riflettendo la complessità delle esperienze femminili e il desiderio di libertà.

Il confronto tra il poema tassiano e le trasposizioni librettistiche del Seicento rivela un'evoluzione significativa nella rappresentazione del potere e dell'autonomia femminile. Mentre nella *Gerusalemme liberata* Armida incarna principalmente le tentazioni femminili, nella librettistica del Seicento il suo personaggio acquisisce maggiore complessità, manifestando una lotta interna tra desideri personali e le imposizioni di un patriarcato oppressivo. Questo cambiamento invita a riflettere su come le rappresentazioni femminili possano variare nel tempo, contribuendo a una comprensione più critica delle dinamiche di potere. La storia di Armida, ricca di sfumature e significati, rimane così attuale, soprattutto in una prospettiva che interroga le relazioni di genere e le loro implicazioni.

III.2 I rischi della seduzione

Con l'obiettivo di chiarire cosa si intenda per desiderio nella musica e come, e da chi, possa essere costruito, Andrew Dell'Antonio spiega che «constructing an ebb and flow of musical tension and release, and setting up and toying with expectations,

are components in the creation of a musical desire. Musical desire of this sort is by no means equivalent to erotic desire. Yet the two sorts of experiences musical and erotic desire can be linked in metaphorical terms by understanding the one in terms of the other. Such an understanding may be achieved by mapping onto the unfolding of musical events the emotional and perhaps physical frissons of erotic desire».⁷⁶

Sebbene Dell'Antonio nel suo studio si concentri principalmente sul repertorio strumentale del Seicento, la sua analisi può essere utilmente applicata anche al repertorio operistico. È sostanziale innanzitutto considerare come nel primo Seicento si sviluppi una nuova comprensione dei sensi, che vengono visti come strumenti cruciali per capire un mondo in costante cambiamento, favorendo esperienze intense e il legame tra sensi e passioni. José Antonio Maravall evidenzia come nel primo Seicento vi sia stato un rinnovato interesse da parte degli intellettuali riguardo al funzionamento dei sensi. Molti pensatori si concentrarono sull'idea che il mondo fosse in continuo cambiamento, sottolineando che ciò che è percepito come certo può rapidamente diventare incerto.⁷⁷ Questo interesse si tradusse in un tipo di empirismo sensoriale, dove i sensi, nonostante la loro imperfezione, diventano l'unica risorsa a disposizione per comprendere un mondo caratterizzato da apparenze e illusioni. In altre parole, gli intellettuali riconobbero che, anche se possono ingannare, i sensi sono gli strumenti che l'uomo ha a disposizione per navigare attraverso la realtà. Sia nella filosofia che nelle arti, e tantopiù nel teatro musicale, si registra un'enfasi sui contrasti che stimolano e sorprendono i sensi, così come sulla creazione di immagini che cambiano e si trasformano, simili a quelle di un caleidoscopio. Questo approccio riflette una nuova valorizzazione delle esperienze sensoriali come strumento per comprendere la realtà. Gli intellettuali rifiutano la visione neoplatonica, che tendeva a diffidare degli stimoli sensoriali, in favore di un'idea che cerca esperienze sempre più intense. Questo segna un cambiamento verso un'accettazione dei sensi come mezzi validi di esplorazione e conoscenza.

La stimolazione dei sensi viene descritta come un *riscaldamento delle passioni*, il che implica che i sensi non sono solo strumenti di percezione, ma influenzano profondamente le emozioni e le passioni.⁷⁸ Va da sé che passare da meri strumenti di percezione a strumenti che influenzano le emozioni fa dei sensi un'arma a doppio

⁷⁶ ANDREW DELL'ANTONIO, *Construction of Desire in Early Baroque Instrumental Music*, in *Gender, Sexuality and Early Music*, a cura di Todd M. Borgerding, Routledge, New York, 2002, p. 199.

⁷⁷ Cfr. JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del barocco: analisi di una struttura storica*, Il Mulino, Bologna, 1985.

⁷⁸ Cfr. DELL'ANTONIO, *Construction of Desire*, p. 200.

taglio: la valorizzazione degli elementi sensoriali nasconde infatti l'insidia legata al potere di controllo che, attraverso il condizionamento delle percezioni, si può operare sugli individui.

Restando nell'ambito della nostra trattazione sul teatro musicale, è indubbio che quando belle e fasciose maghe dei poemi cavallereschi come Alcina e Armida diventano figure operistiche ed esibiscono i loro poteri irresistibili sul palcoscenico, quando attraggono principi e cavalieri e li trattengono sospiranti e turbati nei piaceri dell'ozio e dell'amore, l'opera rivela la sua stessa essenza magica e, insieme, la sua pericolosa capacità di soggiogare la volontà.⁷⁹

Catherine Clément, nel tracciare i contorni delle figure femminili nel teatro musicale, sostiene a ragion veduta che l'opera è in grado di esercitare un potente controllo attraverso la narrazione, il testo e la musica, plasmando il desiderio del pubblico affinché la morte dell'eroina possa essere vista come inevitabile così come esteticamente affascinante.⁸⁰ La studiosa francese ha interpretato le eroine tragicamente condannate dell'opera in una prospettiva religiosa, vedendole come vittime di sacrifici rituali che portano con sé la colpa individuale e collettiva degli spettatori. Utilizzando l'analisi strutturale del mito di Lévi-Strauss per individuare i modelli ricorrenti nelle trame operistiche (tra cui la donna-estranea, la rivalità padre-figlio e le dinamiche amorose familiari), Clément ha sottolineato come questi personaggi femminili incarnino l'elemento abietto con il quale la società, attraverso l'atto di escluderle, riafferma la propria coesione interna.⁸¹

I primi studi femministi sull'opera barocca offrivano un'interpretazione delle eroine più contenuta rispetto a quella clémentiana, tendendo a identificare nei personaggi femminili esclusivamente ruoli di sfida e seduzione. L'espressione emotiva femminile, intimamente legata al canto, divenne rapidamente centrale nel genere operistico. L'aria «Lasciatemi morire» dall'*Arianna* di Monteverdi rappresenta la fonte del *topos* del lamento dell'eroina. I lamenti femminili, solitamente motivati da tradimenti sessuali, esprimono una gamma di emozioni che includono la nostalgia, la disperazione, l'ira e l'ignobile vendetta.⁸²

⁷⁹ Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Opera and Enchantresses*, in *Opera Through Other Eyes*, a cura di David J. Levin, Stanford University Press, Stanford, 1994, p. 20.

⁸⁰ CATHERINE CLEMENT, *Opera, Or, The Undoing of Women*, Virago Press, London, 1989, pp. IX-XVIII

⁸¹ HEATHER HADLOCK, *Opera and gender studies*, in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, a cura di Nicholas Till, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 257-275: 259.

⁸² Cfr. HADLOCK, *Opera and gender studies*, pp. 264-265.

Tuttavia, la ricerca di Wendy Heller sull'opera veneziana⁸³ ha ampliato questa prospettiva, dimostrando in modo convincente come personaggi e voci femminili nell'opera barocca funzionassero come strumenti di ambizione politica e potere sessuale.

Nell'opera del Seicento le donne possono essere personaggi dell'azione, ma non vengono riconosciute come ascoltatrici attive, privilegio riservato piuttosto agli uomini sensibili. Nel XVII secolo l'opera è considerata un'arena di consumo, teatro di ostentazione e competizione sociale, il cui il pubblico, per tacita presunzione, è identificato principalmente con lo spettatore maschio eterosessuale. Il teatro stesso, in quanto spazio fisico, è ampiamente percepito come un luogo riservato agli esteti e agli uomini alla moda, nonostante la sua frequentazione da parte di un pubblico eterogeneo. Di fatto si dà per scontato che il teatro sia un luogo destinato a un pubblico maschile ed eterosessuale, mentre la donna non è considerata come soggetto della fruizione. In questa dimensione, tuttavia, aleggia anche un rigido tabù: quello del desiderio omosessuale.⁸⁴

Il desiderio omoerotico, non esplicitamente ammesso, è oggetto di pubblica condanna, e il motivo è ben comprensibile: esso rappresenta una minaccia per il potere e l'egemonia maschili, e in quanto tale va o rimosso o esorcizzato. Questa prospettiva aiuta a meglio inquadrare il Rinaldo effeminato di tanti libretti seicenteschi, nei quali l'eroe cristiano è ridotto a vittima imbelli delle magie seduttive di Armida. I testi barocchi sottolineano questo aspetto in minuziose descrizioni dell'effeminatezza del cavaliere crociato che ha abdicato al suo valore e alla sua virtù mascolina a favore del corpo, della natura e dell'amore lascivo.

Su questa rigida dicotomia hanno indagato le antropologhe Marilyn Strathern e Carol MacCormack, per le quali i discorsi fondati sulla distinzione tra natura e cultura tendono a rappresentare la natura come femminile, bisognosa di essere controllata da una cultura che viene costantemente descritta come maschile, attiva e astratta. Lo schema ricalca la logica della misoginia esistenziale, dove mente e ragione

⁸³ Cfr. WENDI HELLER, *Emblems of Eloquence*, University of California Press, Berkeley, 2003. Heller concepì questo saggio sulla base degli studi per la sua tesi di dottorato dal titolo *Chastity, heroism, and allure: women in the opera of seventeenth-century Venice* (Brandeis University, 1995). Heller studiò l'evoluzione di eloquenza femminile nell'opera veneziana, i modi altamente ambivalenti con cui la mascolina Repubblica di Venezia incorporava le donne nel teatro e il modo in cui queste donne forgiavano una nuova relazione tra l'opera e il mondo antico. L'approccio della studiosa è ben sintetizzato all'inizio del suo saggio, quando esordisce affermando che «Opera in Venice developed during a period in which the position of women, their rights and freedoms, their virtues and sins, their responsibility for the fall of man, their membership in the human race, and even their possession of immortal souls were under constant debate».

⁸⁴ Cfr. HADLOCK, *Opera and gender studies*, p. 263.

sono associate alla mascolinità e alla capacità di agire, mentre corpo e natura vengono visti come entità passive e mute, in attesa di essere definite da un soggetto maschile a loro contrapposto.⁸⁵

Alla fine del XVII secolo, i ritratti femminili nell'opera, simboli di sensualità, potere e vulnerabilità, si arricchiscono di complessità e trovano espressione in figure iconiche come Armida e Didone. Tuttavia, mentre il personaggio della leggendaria regina fenicia diventa oggetto di interesse per un numero ristretto di librettisti durante il Seicento (G. F. Busenello, P. Moscardini, A. Franceschini, G. M. Rapparini e F. M. Paglia), nello stesso periodo il personaggio di Armida cattura l'attenzione di una dozzina di poeti per musica. Sebbene la natura archetipica e l'esperienza di Armida rimangano costanti nella storia dell'opera, gli eroi, i personaggi secondari e i contesti sociali che la circondano mutano continuamente. L'opera non solo veicola, ma costruisce significati legati al genere attraverso i suoi libretti, le convenzioni musicali e il suo tessuto complessivo, fatto di voci e corpi caratterizzati da specifiche identità di genere.

Ispirandosi in particolare alle tesi di Thomas Laqueur,⁸⁶ la nuova generazione di studiosi di opera barocca ha sviluppato nuovi approcci teorici per l'analisi del genere e della sessualità all'interno del repertorio. Secondo Laqueur, nell'età moderna non esisteva una concezione rigida e dicotomica di maschile e femminile. Al contrario, il sesso biologico e il genere venivano concepiti come parte di un *continuum*, una sorta di scala gerarchica in cui la mascolinità adulta occupava il gradino più alto, mentre la femminilità adulta e l'infanzia si trovavano ai livelli inferiori. Ogni corpo e soggetto di genere veniva concepito come inizialmente collocato ai gradini inferiori di una scala evolutiva, destinato a progredire verso la sua piena maturazione. Il soggetto maschile completamente sviluppato era considerato emotivamente e sessualmente controllato, agendo secondo i principi razionali piuttosto che seguendo impulsi emotivi. Al contrario, il soggetto femminile era spesso descritto come dominato dalle passioni, incline al narcisismo, alla sensualità e agli impulsi istintivi come il desiderio, la compassione o la vendetta. Il pericolo insito in questa concezione era il rischio di un'inversione dei ruoli: donne ambiziose e appassionate potevano trasgredire i limiti

⁸⁵ Cfr. CAROL P. MACCORMACK, *Nature, culture and gender: a critique*, in *Nature, Culture and Gender*, a cura di Carol P. MacCormack e Marilyn Strathern, Cambridge University Press, New York, 1980, pp. 1-21; cfr. anche JUDITH BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione di Sergia Adamo, Laterza, Roma, 2022, pp. 55-56.

⁸⁶ Thomas Walter Laqueur, storico, sessuologo e scrittore americano, ha teorizzato l'esistenza di un "antico modello" di sessualità definito "monosesso", in cui la donna era considerata come uomo imperfetto. Le sue teorie, spesso contestate dagli storici della scienza, confluiscono nella monografia *Making Sex: body and gender from Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge e Londra, 1990.

tradizionali della femminilità, mentre uomini incapaci di autodisciplina potevano scivolare in uno stato effeminato, dominato dai sentimenti e dall'autoindulgenza.⁸⁷

Sulla base delle considerazioni fin qui esposte, è necessario dunque analizzare il successo del soggetto tassiano nel teatro musicale, da diverse prospettive che coinvolgono diversi segmenti della società. Da un lato agisce il sistema produttivo e di conseguenza ciò che vi sta dietro, come le motivazioni politiche e didattiche che sono influenzate dalla situazione politico-sociale del periodo e che abbiamo analizzato nei capitoli precedenti; ma dall'altro lato c'è indubbiamente la ricezione del soggetto che va guardato da diverse ottiche: quella femminile e quella maschile. È facile immaginare l'ottica maschile, presumibilmente divisa tra quanti erano segretamente affascinati dal tema dell'abbandono ai sensi e della capitolazione all'ozio e all'amore sessuale e coloro che invece, seppur attratti dal carattere sensuale della vicenda, coglievano soprattutto il risvolto della supremazia del potere maschile nei confronti di Armida: un'Armida che viene *significata* dal soggetto maschile, per dirla con Judith Butler.

Dal punto di vista del pubblico femminile, è plausibile ipotizzare una certa dose di immedesimazione attiva, ossia un moto di identificazione delle spettatrici donne con l'eroina autonoma e potente che però è destinata a soccombere al potere maschile. Non è neppure da escludere che una parte di pubblico femminile abbia nutrito antipatia per una protagonista tanto demoniaca da compromettere la stabilità dell'ordine delle cose precostituite (il patriarcato). Non bisogna comunque trascurare, in questa valutazione, un altro fattore, ossia che per le nobildonne italiane frequentare il teatro era un simbolo di prestigio e anche un'opportunità di visibilità e mondanità. Nel delineare una probabile platea di 'ascoltatori attivi' dello spettacolo, è imprescindibile considerare che un soggetto come quello di Armida sia stato concepito e strutturato per un pubblico maschile, con tutti i sottintesi sensuali e repressivi che ne derivano. Armida è un personaggio pensato da uomini e per uomini, vittima sin dalle sue origini letterarie. Sebbene si presenti come una figura autonoma e libera, è per volontà di Idraote che è costretta a intervenire come strumento per indebolire i crociati. Fin dall'inizio, Armida è quindi oggetto del potere maschile: la sua apparente autonomia e l'influenza che esercita sugli uomini affondano le loro radici in un impulso maschile e sono frutto dell'ordine di un uomo.

⁸⁷ Cfr. THOMAS W. LAQUEUR, *Making Sex*, pp. 25-62; HADLOCK, *Opera and gender studies*, p. 265.

O diletta mia, che sotto biondi
capelli, e fra sì tenere sembianze,
[...]
tessi la tela ch'io ti mostro ordita,
di cauto vecchio esecutrice ardita.

(*Gerusalemme liberata*, IV, XXIV)

Armida, personaggio creato da uomini e per un pubblico maschile, è un'eroina solitaria costantemente in confronto con figure maschili, dove la sensualità gioca un ruolo centrale. Nel contesto librettistico del Seicento, il suo rapporto con gli uomini che la circondano e il ruolo della sua sensualità seguono dinamiche precise. Escludendo gli intermezzi (Guarini, Branchi, Persio e Tronsarelli, 1612-1631), nei primi drammi musicali Armida non interagisce con altri personaggi maschili, e solo Rinaldo, seppur temporaneamente, soccombe al suo potere seduttivo. Anche la figura di Tisaferno, presente in *Amore trionfante dello sdegno* (1641) di Ascanio Pio di Savoia, risulta marginale: non appare mai in scena, e le informazioni su di lui provengono da un suo soldato che, riferendo ad Armida, enfatizza la totale sottomissione del cavaliere alla maga:

ARMIDA

Che fa il gran Tisaferno
il fulmine di guerra?
Pugna egli ancora? o l'ha gittato a terra
quella furia d'Averno?

SOLDATO

A lo sparir di te, suo bel conforto
disparve a Tisaferno il giorno, e il Sole.
E mentre egli si duole
di non poter seguirti,
raccolti tutti i bellicosi Spirti
con valor disperato
dà colpo tal su la nemica fronte,
c'avria diviso, avria abbattuto un monte.
Tosto la testa incalza
tanto, che il punge mortalmente al core,
e ne discaccia in un'alma, e l'amore.
Ma tempo non mi par di stare a bada.
per potere andarmene più scarco,
qui lascio l'elmo, e l'arco,
e l'usbergo, e la spada.

(A. P. di Savoia, *Amore trionfante dello sdegno*, azione quinta)

Le uniche figure maschili che, oltre a Rinaldo, entrano in relazione con Armida sono Rambaldo, nell'*Armida* (1666) di Plantamuro, e Altamoro, un principe pagano che

appare ne *La liberazione di Rinaldo* (fine XVII secolo). Altamoro viene ritratto come un personaggio fragile, dominato dalle proprie debolezze, e alla fine subisce una sorte tragica: diventa la vittima sacrificale della furia di Armida, che, adirata per le sue insistenti richieste di amore, lo trasforma in un cipresso. Nonostante i suoi ripetuti tentativi di dissuaderlo, Altamoro non riesce a sottrarsi alla sua rovina:

ALTAMORO

Se di pietade un raggio
mai non devo mirar nel mio languir,
deh finitemi d'uccidere
crude stelle io vo morir.
Troppo duro è il semvivere
fra i tormenti e fra i martiri.
[...]
Il Fato mi schernisce,
Amor di me non cura,
Armida tradisce ed io son morto.

(Anonimo, *La liberazione di Rinaldo*, I.1)

Deh mira le mie pene
bella maga amorosa.
[...]
Qual gelido timore
mi occupa i sensi ohimè,
maga gentil abbi pietà di me.

(Anonimo, *La liberazione di Rinaldo*, II.8)

Anche Rambaldo si rivela completamente sottomesso al fascino di Armida. Innamorato, egli diventa semplicemente uno strumento nelle mani della maga, che in realtà non adotta alcuna strategia seduttiva nei suoi confronti. Di fronte alle parole affettuose di Rambaldo, Armida appare glaciale e distaccata, focalizzando la sua attenzione sul suo obiettivo principale. La sua indifferenza mette in evidenza il potere che esercita sugli uomini che la circondano, rivelando come il suo interesse non sia per loro, ma piuttosto per il raggiungimento dei propri scopi:

RAMBALDO

Idolo del mio core,
mentre in me vanti un'assolato Impero,
senza dubbio o timore
puoi svelarmi a tua posta ogni pensiero,
disponi, o bella, pur, come t'aggrada
ciò che può questo petto, e questa spada.

ARMIDA

Sai, che qui prigionieri
tengo quei franchi Eroi, che voglia, o sorte

miei campioni l'ellesse a finta impresa;
son rimasta fin or dubbia e sospesa
in diversi pensieri
di mandarli in Egitto, o darli morte;

(C. Plantamuro, *Armida*, I.4)

Rambaldo è completamente preda del fascino di Armida e non si accorge di essere sfruttato. Si comporta in modo estremamente servile, accettando di eseguire qualsiasi ordine, inclusa la responsabilità di condurre personalmente i prigionieri in Egitto. Questo gesto segna simbolicamente il suo definitivo allontanamento dal palazzo e dal giardino incantato, sottolineando la sua totale subordinazione agli obiettivi della maga e il suo distacco dalla realtà che lo circonda:

RAMBALDO

Al tuo piede Real piego la fronte,
com'ho piegato ad adorarti il core,
e quando (o bella) io mai di tanto onore
fia, che il debito sconte;
sappi più d'ogni Dio quest'alma fida
e d'un cenno d'Armida.

(C. Plantamuro, *Armida*, I.4)

Dall'analisi dei rapporti tra Armida e gli altri personaggi maschili emerge una sensualità che non è mai esplicita, ma piuttosto implicita e intrinsecamente legata alla natura del suo personaggio. Qualunque sia il comportamento adottato da Armida, gli uomini sembrano comunque soggiogati dalla sensualità che permea il contesto in cui si trovano, un ambiente caratterizzato dal palazzo e dal giardino di Armida. Questi luoghi non solo riflettono la sua essenza, ma contribuiscono attivamente a creare uno stato dell'essere che affascina e intrappola coloro che vi si avventurano.

Il giardino, come anticipato nel paragrafo precedente, rappresenta da un lato l'ambiente surreale che simboleggia il tormento interiore di Armida; dall'altro, appare come un luogo senza storia né futuro, creato unicamente perché ne restino attratti Rinaldo e i cavalieri. Esso è un artificio, la cui unica funzione è attirare gli uomini, incarnando fisicamente l'elemento sensuale.

Come abbiamo visto, la relazione tra sensualità e potere in Armida si sviluppa attraverso un intreccio profondo e complesso: la sensualità diventa strumento di potere, capace di sedurre e dominare, ma allo stesso tempo si tinge di un'aura magica, indefinita. Armida esercita un potere irresistibile indipendentemente dai suoi

atteggiamenti, ma lo fa per il solo fatto di aver creato un luogo immaginario dove poter esercitare questo potere.

Al di fuori del suo spazio, Armida diventa innocua, e la librettistica secentesca lo evidenzia con il modulo standardizzato di ambientazione *giardino-fuga*. Oltre il perimetro della dimensione da lei creata e controllata, Armida perde ogni possibilità di confronto con l'uomo. A tal proposito, il confronto con altre figure demoniache maschili presenti nell'opera di Tasso e nel *Paradiso perduto* di John Milton (1667) può rivelarsi particolarmente utile, poiché evidenzia come la costruzione del personaggio di Armida, pur dotato di sensualità e potere, segua dinamiche dettate dallo sguardo e dall'immaginario maschile:

D'essi parte a sinistra e parte a destra
a seder vanno al crudo re davante.
Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
sostien lo scettro ruvido e pesante;
né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra,
né pur Calpe s'inalza o'l magno Atlante,
ch'anzi lui non paresse un picciol colle,
sí la gran fronte e le gran corna estolle.

Orrida maestà nel fero aspetto
terrore accresce, e più superbo il rende:
rosseggian gli occhi, e di veneno infetto
come infausta cometa il guardo splende,
gl'involge il mento e su l'irsuto petto
ispida e folta la gran barba scende,
e in guisa di voragine profonda
s'apre la bocca d'atro sangue immonda.

(T.Tasso, *Gerusalemme liberata*, Canto IV, ottave 6-7)

Reggea Damasco e le città vicine
Idraote famoso e nobil mago;
che fin da' suoi prim'anni all'indovine
arti si diede, e ne fu ognor più vago.
Ma che giovar, se non potè del fine
di quella incerta guerra esser presago?
Né aspetto di stelle erranti o fisse,
né risposta d'Inferno il ver predisse?

(*Gerusalemme liberata*, Canto IV, ottava 20)

Alto su un trono di condizione regale, che molto
superava in splendore le ricchezze di Ormus e dell'Indo
o dove l'Oriente fastoso con la mano ricchissima rovescia
sui propri barbari re perle e oro, là Satana
sedeva eccelso, elevato a una simile
malvagia posizione per i propri meriti; e oltre

ogni speranza sentendosi ormai sollevato
dalla disperazione aspira anche più in alto, insaziabile
di proseguire col Cielo un'inutile guerra, e dai fatti
non ancora avvertito, in questo modo espone
i suoi orgogliosi propositi.

(John Milton, *Paradiso perduto*, libro II, vv. 1-11)⁸⁸

Satana non è raffigurato come incarnazione del male assoluto, ma come un coraggioso combattente che ha avuto l'audacia di ribellarsi, in nome della libertà, non contro un bene supremo, ma contro un potere autoritario che rifiuta il pluralismo e cerca di imporre un dominio totale, soffocando ogni altra opinione; viene dipinto con immagini di maestosità e ambizione sovrumana, elevato su un trono regale che simboleggia il suo *status* di leader potente. Anche la descrizione di Idraote è incisiva e mette subito in evidenza il suo duplice ruolo di mago e reggente della città di Damasco, con la magia che conferisce senso alla sua esistenza. Il suo potere, infatti, gli permette di prevedere l'esito della guerra, rendendolo una figura centrale e determinante negli eventi.

Armida, pur essendo anch'essa legata al mondo dell'oscurità e del male, non gode di una rappresentazione altrettanto incisiva, bensì di una descrizione piuttosto allettante da punto di vista sessuale.

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'Amor si nutre e desta.
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 arresta,
ché non ben pago di bellezza esterna
ne gli occulti secreti anco s'interna.

(*Gerusalemme liberata*, Canto IV, ottava 31)

Questo squilibrio nella descrizione di figure maschili e femminili demoniache riflette il modo in cui la letteratura tradizionale tendeva a codificare i ruoli di genere.

Satana, presentato come un antagonista epico, riceve un trattamento solenne che lo rende una figura di sfida contro il divino, attribuendogli una grandezza che si esprime anche attraverso la sua ribellione. Armida, al contrario, è una figura la cui sensualità e pericolosità sono spesso centrali, e la sua rappresentazione è più

⁸⁸ JOHN MILTON, *Paradiso perduto*, a cura di Roberto Sanesi, introduzione di Frank Kermode con un saggio di T.S. Eliot, testo inglese a fronte, Mondadori, Milano, 2015, p. 61

complessa ma meno maestosa. Sebbene il suo potere derivi dalla seduzione e dall'inganno, la sua sensualità è intrinsecamente legata alla percezione della donna come figura manipolatrice e "demoniaca", un tropo ricorrente nella tradizione patriarcale.

Armida non viene mai presentata come una figura potente per i propri meriti, ma piuttosto come uno strumento di tentazione e caos. La sua sensualità, dunque, non è soltanto una caratteristica personale, ma una forza destinata a essere subordinata o neutralizzata dai protagonisti maschili. Mentre Satana si erge come figura ribelle e sovrana, Armida è confinata in uno spazio più ristretto e ambiguo, definito dalla sua capacità di sedurre piuttosto che dalla sua autorità intrinseca.

Armida incarna una pericolosità "passiva", che non le conferisce lo stesso livello di agency o complessità morale degli altri personaggi maschili. In questo senso, la sua figura diventa simbolo della tensione culturale tra il desiderio e la paura della sensualità femminile, una forza che, pur essendo centrale alla narrazione, è sempre subordinata a un ordine maschile.

In conclusione, il trattamento differenziato tra altre figure demoniache e Armida evidenzia come il potere e la sensualità vengano filtrati attraverso una lente di genere nella letteratura classica e, di riflesso, nelle trasposizioni per il teatro musicale. Mentre i personaggi maschili possono essere descritti come potenti anche nella loro malvagità, le figure femminili spesso rimangono intrappolate in ruoli che riducono il loro potenziale a una dimensione puramente sessuale o manipolativa, priva della grandezza simbolica riservata ai loro corrispettivi maschili.

Capitolo IV

Le testimonianze musicali: frammenti di un mosaico

IV.1 Quel che resta del canto

Il presente capitolo affronta una questione cruciale per la ricostruzione del percorso seicentesco del soggetto armidiano: la sopravvivenza, la dispersione e il recupero delle sue testimonianze musicali. Se nei capitoli precedenti l'attenzione si è concentrata prevalentemente sulla stratificazione librettistica e sulle trasformazioni drammaturgiche del mito, qui l'indagine si sposta sul versante sonoro, interrogando le fonti musicali superstiti, anche alla luce dell'acquisizione di nuovi testimoni.

Il recupero di materiali fino a tempi recenti non accessibili — come l'autografo di Alessandro Capece oggi conservato alla Yale University — impone infatti una revisione delle ipotesi consolidate e apre prospettive inedite sulla configurazione musicale degli intermedi guariniani e, più in generale, sulla resa sonora del mito di Armida nel primo Seicento.

Accanto al caso di Capece, che offre una possibile testimonianza prossima alla versione originaria degli intermedi inseriti all'interno dell'*Alceo*, verranno presi in esame altri momenti significativi della tradizione musicale armidiana seicentesca: da un lato la rilettura operata da Luigi Rossi e Marco Marazzoli nell'*Amore trionfante dello sdegno*, in cui la scrittura monodica e l'articolazione strumentale contribuiscono a ridefinire l'equilibrio tra pathos amoroso e tensione eroica; dall'altro l'interessante caso dell'intermezzo anonimo *La liberazione di Rinaldo*, testimonianza tardo-seicentesca che rivela una sorprendente libertà nel rimodulare i codici drammaturgici tradizionali.

Il filo conduttore di queste tre sezioni non è soltanto la presenza del personaggio di Armida, ma la possibilità di osservare, attraverso le fonti musicali, la continua rinegoziazione del suo profilo espressivo. Dal *recitar cantando* ancora intriso di moduli madrigalistici, alle sinfonie strumentali che anticipano gli affetti della scena, fino alla ibridazione comico-eroica dell'intermezzo anonimo, emerge un panorama nel quale la musica non si limita a illustrare il testo, ma interviene attivamente nella costruzione ideologica e affettiva del personaggio. In tal senso, le musiche ritrovate non rappresentano soltanto un recupero documentario, ma un passaggio essenziale per

comprendere come il mito armidiano si sia plasmato e trasformato attraverso la pratica compositiva, rivelando una sorprendente capacità di adattamento alle diverse poetiche del Barocco.

Il capitolo si configura dunque come un'indagine sulle tracce sonore del mito, volta a integrare la prospettiva librettistica con quella musicale e a restituire al soggetto armidiano la sua piena dimensione teatrale, nella quale parola, scena e musica concorrono inscindibilmente alla definizione della sua identità.

IV.2 Musiche ritrovate: Il *Dialogo* di Alessandro Capece

Come anticipato nel paragrafo precedente, vorrei adesso soffermarmi su alcune considerazioni relative alle musiche degli intermedi di Battista Guarini e in particolare all'interessante identificazione delle musiche inedite dei due intermedi *Rinaldo e Armida* inseriti all'interno della favola pastorale *Alceo*.

Pur riconoscendo la minuziosità del lavoro di Walter Hill, che individua alcune partiture relative agli intermedi in oggetto, è necessario tornare a esaminare la questione alla luce della recente disponibilità di alcuni manoscritti della Yale University. È stata infatti resa pubblica parte della collezione privata di Albi Rosenthal che la Yale University ha acquisito nel 2009 tramite Sotheby e che adesso è confluita nella Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Tra i materiali così pervenuti si trova un fascicolo di musica autografa di Alessandro Capece contenente tre dialoghi a due voci e un madrigale (si rimanda all'Appendice II alle pagg. 163-170 per la trascrizione integrale del testo e della musica).⁸⁹ L'esistenza di questo autografo non è cosa nuova giacché nel 1982 il musicologo inglese John Whenham procedette ad una sommaria catalogazione del fascicolo⁹⁰ e fornì dettagliate informazioni sulla provenienza della fonte e sui titoli dei dialoghi in esso contenuti. Di seguito la brevissima nota informativa che Whenham fornisce unitamente ai ringraziamenti per Rosenthal che aveva autorizzato la visione del manoscritto:

⁸⁹ Collocazione: US-NHub, Monteverdi 2, Box 1, Cartella 3. Le informazioni sul fascicolo e sull'acquisizione della collezione sono reperibili sul sito dell'Università di Yale, all'indirizzo <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1002>

⁹⁰ JOHN WHENHAM, *Duet and dialogue in the Age of Monteverdi*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982, p. 156.

Autograph of Alessandro Capece; formerly in the Borghese Library, Rome, later part of the Hayer Collection.

Since this manuscript is not in a public collection, I give below a complete list of its contents. I should like to express my thanks to the present owner of the manuscript for allowing me to examine it and to publish this list of its contents.

L'autografo di Capece, dalle indicazioni di Whenham, pare sia appartenuto inizialmente alla Biblioteca Borghese, e infatti reca una dedica a Marcantonio Borghese.⁹¹ Successivamente venne acquisito da Wilhelm Heyer per la sua collezione destinata negli anni in parte a disperdersi e in parte a essere venduta all'asta; si può supporre che Rosenthal sia venuto in possesso del manoscritto proprio dalle operazioni di vendita della Collezione Heyer. Whenham non riuscì tuttavia ad individuare l'origine dei testi, tant'è che limitatamente al *Dialogo Armida e Rinaldo* inserì il commento «text not from Tasso», senza però accorgersi che i versi fossero di Guarini. Così il musicologo inglese cataloga i tre dialoghi e il madrigale:

1. Opra d'alto stupore (la fede, e la speranza); A (Speranza) B (Fede) bc.
2. Vieni del mondo o donator cupido (Dialogo Venere, et Arione); S (Venere) S A T (Arione) bc.
3. O fortunata Armida (Dialogo. Armida, e Rinaldo); [text not from Tasso, Gerusalemme liberata]; S (Armida) T (Rinaldo) bc
4. Era l'anima mia (Mad: ad una voce. Morte soccorsa); Guarini (M); S bc.

Whenham riconduce a Guarini soltanto l'ultimo dei quattro pezzi del fascicolo, cioè il madrigale «Era l'anima mia». Al tempo degli studi di Hill⁹² e Fabris⁹³ non si aveva contezza del contenuto specifico dei dialoghi, né si disponeva di alcuna trascrizione del testo musicato, e il catalogo di Whenham venne inspiegabilmente ignorato. Ci si potrebbe stupire del fatto che anche a Stein,⁹⁴ il cui lavoro è posteriore all'acquisizione della Yale University, sia sfuggito questo documento, ma in effetti Stein nella sua monumentale trattazione, data la natura specifica dei suoi studi e della sua formazione non musicologica, si è affidato ai precedenti studi pubblicati in merito, concentrando il suo impegno in un'analisi prettamente letteraria e linguistica. Sia i lavori di Hill che di Fabris, sulla base dei documenti a disposizione e da loro consultati, assegnano a Cesare Marotta la paternità di parte delle musiche degli intermedi dell'*Alceo*, tesi

⁹¹ Sul verso del foglio di guardia si legge: «All'. Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} Sig.^{re} et P^{ron} mio Col.^{mo} | il sig.^r D. Marc. Antonio Borghese | Principe di Sulmona | Deuotissimo Seruidore | Alessandro Capece».

⁹² JOHN WALTER HILL, *Guarini's Last Stage Work*.

⁹³ DINKO FABRIS, *Mecenati e Musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*.

⁹⁴ THOMAS STEIN, *Nel nome del gran Torquato: «Gerusalemme liberata» e drammaturgia secentesca*.

sostenuta grazie al supporto di alcune lettere intercorse tra lo stesso Marotta e Bentivoglio. Hill, inoltre, ipotizza che un altro musicista abbia preso parte al lavoro di composizione delle musiche: Ippolito Macchiavelli. Delle musiche degli intermedi approntate da entrambi i compositori, nonostante le tesi e i documenti a supporto, rimangono pochissime tracce, riconducibili soltanto a tre numeri: «Quando il ciel vago s'infiora» di Ippolito Macchiavelli, «O dolcezze amarissime d'amore» e «Che più giova mirar occh'infelici» di Cesare Marotta.

Esaminando l'autografo di Alessandro Capece è possibile notare invece che esso comprende buona parte delle musiche per gli intermedi di Guarini. Le tre composizioni presenti nel fascicolo adottano tutte il testo originario degli intermedi per l'*Alceo*, ossia quello steso dal poeta ferrarese nel 1612; si tratta di due dialoghi completi (*Dialogo Fede e Speranza*, che fa da prologo, e *Dialogo Armida e Rinaldo*, secondo intermedio) e della parte conclusiva di un terzo (*Dialogo Venere e Arione* (quarto intermedio)).

Nelle messe in scena successive di cui abbiamo testimonianza, il testo dell'intermedio *Armida e Rinaldo* subì alcune modifiche per volontà di Enzo Bentivoglio che, nel riproporlo all'interno dell'*Idalba* nel 1614 e della *Bradamante gelosa* nel 1616,⁹⁵ sollecitò la revisione del testo di Guarini con l'intenzione di accentuarne il carattere spettacolare. Nelle nuove versioni gli intermedi, oltre a subire modifiche, trovano anche collocazione differente rispetto all'ordine del 1612: *Fede e Speranza* diventa primo intermedio, *Armida e Rinaldo* (ampliato) serve come secondo e terzo intermedio e *Venere e Arione* (pure modificato — scompare, tra l'altro, la figura di Arione che è sostituita da un coro di Ninfe e Tritoni) funge da quarto intermedio.

Osservando le parti aggiunte nella versione per l'*Idalba* e le musiche superstiti individuate da Hill, è presumibile che Ippolito Macchiavelli abbia lavorato alla seconda versione del testo di *Armida e Rinaldo*, giacché il brano «Quando il ciel vago s'infiora» intonato dalla Fortuna, non esisteva nella versione del 1612. Anche il testo delle due intonazioni di Cesare Marotta «O dolcezze amarissime d'Amore» e «Che più giova mirare occh'infelici» è assente nella prima versione; anzi «Che più giova mirare

⁹⁵ Enzo Bentivoglio, sulla scia del successo dei balli, dei tornei e dei primi intermedi ferraresi, ripropose gli allestimenti sollecitando l'inserimento di un maggior numero di scene infernali. Sull'importanza delle macchine sceniche per questi *intramezzi* è indispensabile la lettura della *Descrizione degli intramezzi* nella *Bradamante gelosa* del 1616 in cui è chiaramente spiegato questo successo: «Quando il Signor Enzo Bentivogli (già sono poco men, che due anni) per solennizzare maggiormente la venuta in questa città dell'Illustrissimo Sign. Cardinale Rivarola Legato di Romagna, fece ponere in iscena l'*Idalba* Tragedia di Maffeo Venieri, piacquero tanto gli *Intramezzi* da' quali fu accompagnata; sì perché le machine furono, al ver dire, bellissime, e maravigliose troppo».

occh'infelici» compare addirittura soltanto nella terza e ultima versione degli intermedi fatti per la *Bradamante gelosa* del 1616. Da queste constatazioni si potrebbe per il momento sostenere che i tre dialoghi di Alessandro Capece siano probabilmente la fonte musicale più vicina agli intermedi originali scritti da Battista Guarini per l'*Alceo*.

Un'altra breve considerazione a margine riguarda il canto di Armida «Lagrimosa pietà» presente nella terza versione degli intermedi (quella del 1616), il cui testo è parzialmente identico a quello di una villanella dal *Primo Libro di Villanelle* di Johann Hieronymus Kapsperger del 1610.

Tabella comparativa del testo «Lagrimosa pietà»	
Testo dal <i>Primo libro di villanelle</i> 1610	Testo dall'intermedio 1616
Lagrimosa pietà chi più consolami, or <i>*che l'altrui</i> dolor il cor mi macera, e <i>nell'intere notti il sonno</i> involami. Veggio più del pastor la greggia macera e come <i>in pochi di</i> tutta disperdersi <i>ne boschi errando sconsolata e lacera.</i> Crudel Amor così la vita perdesi, ne per lagrime, o prieghi miserabili la speme degli amanti unqua rinverdesi. O doglie sempiterni, o gioie labili itene consumando afflitti l'animi, ch'io canterò d'Amor l'ire durabili.	Lagrimosa pietà che più consolami, or, che sia gran dolor il cor mi macera, e di me stessa la più parte involami. Sento l'alma dolente afflitta, e lacera, e come nel dolor tutta disperdersi. Crudel Amor così la vita perdesi, né per lagrime, o prieghi miserabili la speme degli amanti unqua rinverdesi. O doglie sempiterni, o gioie labili itene consumando afflitta l'anima, ch'io canterò d'Amor l'ire durabili.

* In corsivo le parti diverse tra i due testi.

In considerazione del fatto che il primo libro di villanelle di Kapsperger venne pubblicato nel 1610 e che il testo compare nella versione degli intermedi del 1616, è plausibile credere che la villanella possa essere stata presa in prestito e inserita nell'intermedio con lo scopo di arricchirlo, così come era specifica intenzione di Bentivoglio. Il testo fu in alcune parti rimaneggiato per calzare meglio all'interno della trama tassiana e quindi eliminando i riferimenti pastorali della versione originale. Non siamo in grado attualmente di stabilire se anche la musica di Kapsperger venne presa in prestito, ma non è un dato da escludere in considerazione del fatto che, come abbiamo visto, gli intermedi videro una partecipazione collettiva di diversi compositori legati agli ambienti romani. Hill cita tra i compositori anche Bernardino

Nanino ma il testo che individua, «Cogliam la rosa», coincide con la seconda metà di un'ottava della *Gerusalemme liberata* (GL, XVI, 15) e potrebbe trattarsi di un'intonazione generica non legata all'intermedio.⁹⁶

Il *Dialogo di Rinaldo e Armida* di Alessandro Capece si inserisce pienamente nella tradizione dell'intermedio drammatico del primo Seicento, presentando una scrittura musicale che riflette fedelmente la retorica e gli affetti del testo poetico. Il brano è costruito per due voci principali, soprano e contralto, sostenute da un basso continuo privo di cifratura, la cui funzione è tanto armonica quanto retorica e modale, in piena sintonia con la prassi esecutiva dell'epoca. La partitura è notata con un solo bemolle in chiave (Sib), condizione che esclude l'adozione del modo lidio puro su Fa (che prevedrebbe il Si naturale). Ciò indica un impianto modale di tipo lidio mutato, dove la quarta aumentata è sistematicamente abbassata a Sib per attenuare il tritono con Fa, a favore di un'atmosfera più patetica, intima e grave. Tale mutazione modale corrisponde alla logica affettiva e teatrale che governa l'intero impianto musicale.

Già nelle prime battute si evidenzia una scrittura fortemente retorica. Il basso attacca con una figurazione discendente (misure 1–2), che genera un senso di attesa eterea e grave. Questo moto si risolve sull'intervallo Fa–Sib (misura 3), dando luogo a una cadenza plagale che tuttavia non chiude il discorso armonico, bensì lo sospende, in corrispondenza dell'interrogativo retorico che chiude la frase di Armida: «chi fece mai di me preda più cara?». Il compositore adotta dunque un linguaggio che rifugge la cadenza tonale per privilegiare una dimensione aperta, in piena coerenza con il significato poetico.

1 2 3 4

Soprano (Armida)

O for-tu - na - ta_Ar-mi-da, chi fe-ce mai di me pre-da più ca-ra? O bel-lez-za_in-fi -

Contralto (Rinaldo)

8

Basso

⁹⁶ Hill localizza la partitura di Nanino *Cogliam la rosa* in I-Ru, MS 279 [cc. 56-60], ma senza indicare il titolo della raccolta.

Il tessuto vocale si sviluppa secondo un'articolazione sillabica, prevalentemente per gradi congiunti, con salti rari e mirati (terze, quarte o ottave), spesso coincidenti con capoversi testuali o punti retorici forti.

Armida si rivolge a sé stessa in tono estatico, meravigliato. Il testo esalta il tema della conquista amorosa. Musicalmente, l'intonazione è sillabica, con valori brevi che culminano nell'isolare la parola «cara», posta su note alte, conferendo rilievo affettivo e tono interrogativo. Capece sottolinea le parole «venni a ferirti» con una discesa melodica, un gesto musicale che richiama la resa affettiva.

La frase iniziale affidata ad Armida mostra un disegno melodico la cui struttura si può scomporre in quattro segmenti simmetrici, separati da pause: il primo (misure 1-2) si estende dall'intervallo Re¹ a Sol¹; il secondo (misure 2-3) sposta l'ambito da Sol¹ a Re²; il terzo (misure 4-5) ridiscende su Do¹-Fa¹; infine il quarto (misure 5-6) ripropone l'intervallo iniziale Re¹-Sol¹, includendo un salto di quarta (Mi¹-La¹) sulla parola «venni». Tale successione può essere sintetizzata nel modello A-B-C-A', generando una simmetria acustica che suggerisce un effetto antifonale interno.

A: (Re¹ - Sol¹)



B: (Sol¹ - Re²)



C: (Do¹-Fa¹)



A': (Re¹-Sol¹) + La



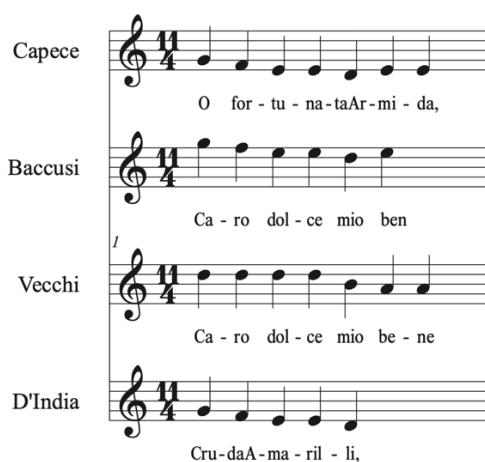
Questo tipo di successione melodica è rafforzato da un segmento successivo (misure 7-9), che sviluppa una discesa regolare nell'intervallo Re²-Sol¹ con un

abbassamento cromatico del Mi a Mib, il quale rafforza il senso di conclusione e chiusura.



L'uso delle pause per scandire ogni sezione testuale sottolinea la volontà del compositore di aderire al ritmo naturale del discorso poetico. La linea vocale viene così modellata non solo sulla metrica del verso, ma anche sulla logica affettiva del testo, con frasi interrogative lasciate in sospensione e affermazioni chiuse da una cadenza consonante.

È particolarmente interessante il confronto tra l'*incipit* melodico di Armida e quello di due madrigali intitolati *Caro dolce mio bene*, rispettivamente di Ippolito Baccusi e di Orazio Vecchi. In entrambi si riscontra un simile modo di procedere, sintomo del consolidamento di formule melodiche madrigalistiche comuni, che Capece integra nel suo stile monodico. Ancora più rilevante è l'affinità riscontrabile con l'*incipit* di *Cruda Amarilli* di Sigismondo d'India (1606), dove la linea del soprano si sviluppa sullo stesso disegno melodico dell'*incipit* «O fortunata Armida». L'analogia, che si mantiene anche in assenza di identità ritmica o armonica, mostra come Capece assimili modelli madrigalistici in un contesto drammatico e monodico, conferendo una qualità arcaizzante e nobile all'invocazione iniziale.⁹⁷



(Per facilitare il confronto i valori delle note sono stati standardizzati tutti in semiminime)

⁹⁷ L'esempio musicale fa riferimento, oltre a Capece, alla voce del *Canto* dei seguenti brani: IPPOLITO BACCUSI, *Caro dolce mio ben*, coll.: D-MÜS SANT HS 2432 IV (Nr. 13); ORAZIO VECCHI, *Caro dolce mio ben*, coll.: I-Bc Museo internazionale e biblioteca della musica U.272; SIGISMONDO D'INDIA, *Cruda Amarilli*, coll.: I-Bc Museo internazionale e biblioteca della musica AA.114.

Dopo la prima sezione, conclusa con una cadenza consonante (misura 19), la parola passa a Rinaldo, il quale riprende la scena con un'incalzante linea vocale su una struttura di basso analoga a quella che aveva aperto il canto di Armida. Anche qui, si registra un modo di procedere discendente di tipo lirico-retorico, ma con una nuova connotazione affettiva.

20

Soprano
(Armida)

Contralto
(Rinaldo)

Basso

Chi m'ha qui trat - to, O-ve son io? Che veg-gio? Dor-mo, an-cor? Son io de-sto? O pur va - neg - gio?

L'introduzione del Mib nella linea melodica di Rinaldo, in contrasto con il Mi naturale impiegato in precedenza, introduce una sottile tensione modale che intensifica l'atmosfera di incertezza e spaesamento drammatico. Tale cromatismo, articolato nella discesa Re-Do-Sib, acquista un marcato valore espressivo, rafforzando musicalmente il disorientamento evocato nel testo con l'interrogativo «vaneggio?». La scrittura vocale conserva una scansione regolare, scandita da pause in corrispondenza delle cesure testuali, secondo una prassi prossima a quella madrigalistica, e si arricchisce di un madrigalismo evidente proprio sulla parola «vaneggio», affidata a una linea instabile.

Il dialogo tra Armida e Rinaldo prosegue secondo questa medesima logica strutturale, in cui il basso continuo svolge una funzione di sostegno armonico sobrio ma espressivo, accompagnando l'alternanza delle due voci. Le rispettive linee vocali, nel loro insieme, si mantengono misurate, evitando artifici virtuosistici e privilegiando, come già osservato, la chiarezza declamatoria e l'efficacia affettiva del testo. Si osservano tuttavia lievi abbellimenti nella parte di Rinaldo, applicati selettivamente su parole di rilievo semantico come «vaneggio» e «beltà», a testimonianza di una retorica musicale discretamente elaborata.

8

va - neg - gio?



La sezione conclusiva del *Dialogo* si configura come un passaggio di particolare rilievo, sia sotto il profilo formale che espressivo. Essa assume i tratti di un vero e proprio madrigale a due voci, in cui la densità retorica della scrittura musicale si intreccia strettamente con l'andamento poetico e affettivo del testo.

Il basso continuo, in apertura di questa sezione, si caratterizza per una reiterazione insistita della nota Sib, mantenuta per tre battute consecutive, prima di procedere con un breve moto discendente su Sol e infine su Fa. Questa permanenza sul Sib, che potremmo interpretare come una sorta di pedale modale, non ha una funzione tonale in senso stretto, ma assume piuttosto un valore preparatorio e sospensivo, instaurando un clima di solennità rarefatta, quasi liturgica, che predispone all'emergere di una tensione affettiva.

Il passaggio successivo a Sol e il moto verso il Fa, che potrebbe far presagire una cadenza perfetta, viene però privato della sua risoluzione compiuta: la sospensione non si scioglie in una chiusura armonica definita, ma viene mantenuta in funzione espressiva, contribuendo a quella "retorica dell'instabilità affettiva" che caratterizza l'intero brano. In questa cornice, la scrittura armonica, pur essenziale nella costruzione, si rivela densa di significato retorico: la disposizione delle altezze e dei gradi funzionali non risponde a una logica puramente contrappuntistica né pienamente tonale, bensì a un principio espressivo orientato a restituire le sfumature del pathos insito nel dialogo tra i personaggi.

In questa parte conclusiva del dialogo le due voci procedono per lo più in parallelo, mantenendo spesso una distanza di sesta maggiore. Questo intervallo, notoriamente privo di tensione, conferisce alla scrittura un carattere disteso e riconciliatorio, suggerendo la possibilità di un'intesa tra i due interlocutori e rafforzando la valenza simbolica dell'unione tra Armida e Rinaldo. Non si osserva un autentico intreccio polifonico, ma si possono individuare almeno due sezioni in cui le voci procedono per imitazione: la prima è sulla frase «come sua cara preda», la seconda su «che questo soavissimo legame», in corrispondenza della chiusura del brano.

12

Soprano (Armida)

Contralto (Rinaldo)

Basso

co - me su_a ca - ra pre-da A - qui-la

co-me su_a ca - ra pre - da A - qui-la

22

Soprano (Armida)

Contralto (Rinaldo)

Basso

si - mo le - ga - me.

che que-sto so - a - vis - si - mo le - ga - me.

Sull'ultima parola la linea del canto di Armida registra un rallentamento per consentire al canto di Rinaldo di raggiungerla concludendo all'unisono sul Sol; un gesto musicale che suggella simbolicamente l'unione affettiva e l'accordo raggiunto, offrendo un punto di equilibrio dopo l'instabilità precedentemente costruita.

Particolarmente significativo è anche il trattamento della frase «Stringine, dea possente», in cui la scrittura vocale si dilata su valori estesi conferendo al passaggio una solennità marcata e un senso di sospensione estatica che ben si accorda con la portata emotiva e simbolica dell'invocazione. È proprio in questi momenti che si evidenzia in modo più netto il legame strutturale tra parola, musica e affetto, fulcro della poetica espressiva del recitar cantando.

9

Soprano (Armida)

Strin-gi - ne De_a Pos - sen - te,

Contralto (Rinaldo)

Strin-gi - ne De_a Pos - sen - te,

Basso

9

Nel complesso, la scansione metrica e le scelte armoniche contribuiscono a creare un linguaggio fortemente espressivo, in cui la sospensione cadenzale e l'ambiguità modale assumono un valore eminentemente drammatico, più che formale. La sezione finale del dialogo, nella sua costruzione equilibrata e nell'uso misurato del contrappunto, rappresenta un esempio paradigmatico della retorica musicale pre-melodrammatica, in cui l'intreccio tra affetto, declamazione e struttura armonica anticipa con lucidità le future direzioni dell'opera barocca.

IV.3 Un *intermezzo* anonimo tardo seicentesco

Interessante, nel quadro delle rielaborazioni del soggetto Armida del secondo Seicento, è il caso della partitura anonima intitolata *La liberazione di Rinaldo*. Conservata presso la Library of Congress di Washington e recentemente catalogata nel database RISM (ottobre 2022),⁹⁸ questa fonte costituisce un'interessante aggiunta al panorama delle rielaborazioni del soggetto tassiano. Il manoscritto contiene un intermezzo in due atti di cui si ignorano sia l'autore del testo poetico che quello della musica. Il lavoro si distingue per alcune peculiarità drammaturgiche: accanto ai consueti Rinaldo, Armida e Ubaldo, compaiono infatti due figure inedite nel repertorio tassiano, Altamoro e un Mago. La loro presenza introduce un elemento di discontinuità rispetto alla tradizione più consolidata, aprendo a suggestioni riconducibili al teatro magico e alla dimensione eroico-fiabesca. L'analisi della fonte consente di mettere in luce la persistenza e la trasformazione del soggetto in una fase avanzata del Barocco, offrendo nuovi spunti sull'equilibrio tra continuità tematica e sperimentazione. La trascrizione del testo poetico permette inoltre di valorizzare la specificità linguistica e simbolica di questa

⁹⁸ *La liberazione di Rinaldo*, manoscritto coll.: US-Wc, M1500. L685

variante, contribuendo a una più ampia comprensione dell'evoluzione del modello drammatico ispirato alla *Gerusalemme liberata*.

L'individuazione del manoscritto rappresenta dunque un importante recupero che consente di aggiungere un tassello in più nello studio del legame tra tradizione e innovazione nella rappresentazione di personaggi e situazioni del soggetto tassiano.

Per comprendere appieno il valore e il significato del manoscritto è utile ricostruire le circostanze che ne hanno determinato l'acquisizione. Analizzare le modalità con cui il manoscritto è giunto fino a noi non solo consente di chiarirne la storia materiale, ma offre anche preziosi indizi sul contesto collezionistico e istituzionale in cui è stato conservato e trasmesso.

Attraverso l'analisi dei registri di acquisto della Library of Congress relativi al 1940, anno in cui il manoscritto fu aggiunto alla collezione, è stato possibile ricostruire parzialmente la sua provenienza. Risulta infatti che nel 1939 la casa editrice tedesca Brockhaus, agendo per conto della LoC, allora diretta da Herbert Putnam,⁹⁹ acquisì un vasto insieme di materiali musicali provenienti dalla collezione privata dell'antiquario di Lipsia Karl Max Poppe. Questi materiali erano dettagliatamente descritti nell'*Antiquariats Katalog nr. 52*, un catalogo redatto da Poppe che costituiva un'importante vetrina di opere rare e preziose.

Il lotto acquistato comprendeva diversi pezzi significativi, tra cui la partitura a stampa dell'opera *Léonore ou L'amour conjugal* op. 13 di Pierre Gaveaux, una raccolta di cinquantotto volumi contenenti inni protestanti e libri di preghiere devozionali pubblicati tra il 1661 e il 1883, la partitura dell'operetta in un atto *Auf neutralem Boden* op. 40 di Carl Gramman, una selezione di sonate per due violini, viola, violoncello o contrabbasso di Max Humble e la *Méthode complète et raisonnée de timbales* di Georges Kastner. Tuttavia, l'elemento di maggiore rilievo del lotto era costituito dalla partitura manoscritta dell'intermezzo *La liberazione di Rinaldo*, attribuibile a un autore anonimo della seconda metà del XVII secolo.

Quest'ultimo manoscritto, particolarmente interessante per il suo valore storico e musicologico, fu acquisito per la somma di 50 Reichsmark, equivalente a poco meno di 12 dollari statunitensi dell'epoca. L'intero stock, invece, fu acquistato dalla Library of Congress per un totale di circa 325 Reichsmark, pari a circa 77 dollari statunitensi.

⁹⁹ Putnam fu una figura centrale nello sviluppo delle biblioteche statunitensi. Avviò la sua carriera come bibliotecario presso il Minneapolis Athenaeum (1884-1887), per poi passare alla Biblioteca pubblica di Minneapolis (1887-1891) e, successivamente, alla Biblioteca pubblica di Boston (1895-1899). Nel 1899 assunse la guida della Library of Congress a Washington, incarico che mantenne fino al 1938. Durante il suo mandato, l'istituzione passò da essere una raccolta parlamentare a diventare una delle principali biblioteche al mondo.

L'acquisizione rappresenta un esempio significativo degli sforzi compiuti dall'istituzione per arricchire le proprie collezioni con materiali di rilevante importanza culturale e storica, contribuendo così alla preservazione e alla diffusione del patrimonio musicale internazionale.

Il manoscritto non reca né data né indicazioni relative al contesto produttivo o performativo, né testimonianze che ne attestino una rappresentazione, ma l'articolazione del testo e la sua struttura scenica suggeriscono una destinazione teatrale autonoma e non di semplice intermezzo, piuttosto si presenta come un'interessante operina in due atti.

Il lavoro si configura come un piccolo dramma musicale autosufficiente, costruito secondo una partitura drammaturgica compatta ma ben articolata, con scene dialogiche, arie, recitativi e momenti coreici (un Ballo di ninfe e satiri chiude il primo atto). L'orditura scenica è divisa in due atti con numerose scene, animate da personaggi ben delineati, alcuni dei quali atipici rispetto alla tradizione teatrale ispirata al soggetto tassiano che stiamo analizzando. Accanto ai protagonisti canonici — Rinaldo, Armida e Ubaldo — compaiono infatti figure inedite come Altamoro, principe egiziano innamorato di Armida,¹⁰⁰ e un Mago, che svolge un ruolo simile a quello del consigliere o *deus ex machina* nella seconda parte dell'azione quando accompagna Ubaldo al giardino di Armida, rivelando l'antefatto.

Particolarmente significativa è anche la presenza di Dema, balia e figura comica di grande rilievo, dotata di autonomia scenica e di un registro espressivo ironico e spigliato che richiama l'immagine di Artemia nel soggetto di Plantamuro.

Le dinamiche della trama ritraggono Armida sempre più come una vittima delle azioni di Rinaldo, offrendo una nuova prospettiva sulla sua caratterizzazione. La rappresentazione maschile, invece, non solo mette in cattiva luce Rinaldo, considerato nella sostanza il traditore nei confronti di Armida, ma ridicolizza anche il personaggio di Altamoro. Nel corso del dramma, Altamoro è rappresentato come un individuo debole, preda dei suoi innamoramenti, e alla fine diventa la vittima sacrificale dell'ira di Armida che lo trasforma per rabbia in un cipresso. Questa metamorfosi non simboleggia semplicemente la debolezza dell'uomo, ma segna una capitolazione definitiva e senza via d'uscita da essa.

¹⁰⁰ Altamoro, pur essendo personaggio attestato nel poema tassiano (*Gerusalemme liberata*, XIX, 125; XX, 22), dove compare come re di Samarcanda e si distingue per la sua intenzione di vendicare Armida opponendosi a Rinaldo, non trova impiego nelle precedenti rielaborazioni teatrali del ciclo armidiano. La *Liberazione di Rinaldo* costituisce pertanto un caso unico nella tradizione scenica secentesca per l'inclusione e lo sviluppo drammaturgico di questa figura secondaria del poema.

ALTAMORO

Se di pietade un raggio
mai non devo mirar nel mio languir,
deh finitemi d'uccidere,
crude stelle io vo morir.
Troppo duro è il semivivere,
fra i tormenti e fra i martiri.
[...]
Il Fato mi schernisce,
amor di me non cura,
Armida tradisce ed io son morto.

(La liberazione di Rinaldo, I.1)

Deh mira le mie pene
bella maga amorosa.
[...]

Qual gelido timore
mi occupa i sensi ohimè,
maga gentil abbi pietà di me.

(La liberazione di Rinaldo, II.8)

Dema è il personaggio che, nel corso del dramma, cercherà di mettere in guardia Armida dal potere distruttivo dell'amore. Come balia di Armida, è una donna di una certa età che, nonostante il tempo, si sente ancora capace di domare gli uomini, tanto da tentare, goffamente e invano, di sedurre lo stesso Altamoro. Si vanta di aver cresciuto Armida in bellezza, pur riconoscendo di non averle trasmesso la determinazione e la costanza necessarie ad una donna:

DEMA

Armida dal mio seno
la bellezza acquistò non la costanza.
La conosco abbastanza,
ella è una certa frasca
che vorrebbe ogni dì cento amanti in tasca.

(La liberazione di Rinaldo, I.1)

In effetti ella ribadisce più volte la natura fragile delle donne, tema che emerge con forza sin dall'inizio (I.1), ma soprattutto nel suo monologo finale (II.9):

Tant'è non posso più star alla dura,
oh, quanto delle donne è molle la natura.

(La liberazione di Rinaldo, I.1)

Con gli amanti d'oggi
di belle donne così va,
l'esser pronte a dir di sì
quanto mai penar vi fa.

Buon per voi se notte e dì
vi sforzassi a dir di no,
di più d'un che vi schernì
rideresti io ben lo so.

Ma perché di membra tenere
vi compose la natura,
non potete su la dura
tanto star con l'uman genere.

Io per me ridotto in cenere
ogni amante sol vorrei,
volentier l'ascolterei
bestemmiar Amor e Venere.

(La liberazione di Rinaldo, II.9)

Dema si fa simbolo della fierezza e durezza femminile, della virtù; ella, con pragmatica saggezza, diviene lo strumento con il quale risvegliare l'orgoglio femminile, mettendo in guardia le donne dal concedersi troppo facilmente:

Or t'intendi abbastanza,
in conclusione, ei ti truffò la paga,
ma se tu nol sapevi
dei zerbin d'oggi di quest'è l'usanza.

[...]

Ci vuol altro a farsi amante
che un inchino ed un saluto,
far sui canti lo svenuto
vi è più d'un che lo sa fare.
Per far d'una beltà paghi i desiri
vogliono esser monete e non sospiri.

(La liberazione di Rinaldo, II.2)

Dema rappresenta il fulcro della trama, poiché sono i suoi ammonimenti e le sue chiarificazioni a deviare il senso degli eventi rispetto alla sostanza originale della vicenda tassiana. Grazie a lei, Armida, anziché Rinaldo, emerge come vittima dell'amore. Tuttavia Dema è anche un personaggio comico, capace di alleggerire la serietà della narrazione con il suo ironico disincanto. Le sue battute, come il commento sull'incantesimo che Armida infligge al principe Altamoro trasformandolo in un cipresso (Atto II.8), contribuiscono a creare un contrasto efficace tra il dramma e l'umorismo:

E sì mesta ritorni
dall'amorose tresche?
Dimmi che c'è di nuovo,
forse bisogno hai tu dell'ova fresche?

(La liberazione di Rinaldo, II.2)

Due povere fanciulle
lasciare in questo stato,
diamoli una querela al Potestà.

(La liberazione di Rinaldo, II.7)

Costui giunse in mal punto.
Sarà la bella cosa
se li spezza la verga su le rene.

[...]

Oh, povero Altamoro,
sventurato or si può dire invero
che la sua dama al fin l'abbia piantato.

(La liberazione di Rinaldo, II.8)

Se non fosse per i continui commenti di Dema, la trama seguirebbe sostanzialmente la tradizione del soggetto. Tuttavia, osservando attentamente, si nota che il carattere di Armida appare in alcuni tratti più pacato e sottomesso. Anche la reazione alla scoperta che Rinaldo partirà assieme a Ubaldo per far ritorno al campo di Goffredo, risulta meno violenta di quanto ci si aspetti, e inizialmente le rimostreanze della maga sembrano colpire più Ubaldo che Rinaldo:

ARMIDA

Così son tradita!

RINALDO

Anco in sogno la bella
natura m'appella.

ARMIDA

Crudele e partirai?

RINALDO

Pria ch'io ti dica Addio non sarà mai.

[...]

ARMIDA

Ed in qual luogo
volger potrai o traditore il piede?
(*Rivolgendosi a Ubaldo*)
E tu perfido mostro
come quivi giungesti,
chi le giude sferzò?
Chi gl'incanti spezzo?

[...]

Dimmi almen dove andrai.

RINALDO

A Goffredo ritorno.

ARMIDA

E pietà non avrai della mia sorte?

RINALDO

Ah, che pria di partir vorrei la morte!

ARMIDA

E partirai.

[...]

Deh ti muova il mio pianto.

UBALDO

Egli è inflessibile.

ARMIDA

Deh resta anima mia.

(*La liberazione di Rinaldo, II.5*)

È solo nel momento in cui Rinaldo parte che Armida mostra la sua ira e decide di impugnare le armi per inseguire il traditore:

ARMIDA

Il crudel s'è partito
e in braccio del dolore
ha potuto lasciarmi.
Su, svegliatevi o furie
a vendicarmi.

[...]

Verso il campo d'Egitto
volgasi pur il piede,
d'armi la destra ormai si tenti,
pur ogn'arte purché mora l'indegno,
non si curi l'onor, la vita, il Regno.

(La liberazione di Rinaldo, II.6)

A questo punto, Dema interviene con il suo monologo conclusivo in cui mette in guardia le donne, modificando così la prospettiva del soggetto. Quando vede arrivare Armida pronta a partire per l'Egitto, Dema conclude con un invito velato a non mostrarsi deboli o indifese, ma a essere fiere e vigorose, poiché la «gente accorta» riconoscerà in loro le qualità di guerriere e donne forti:

Ma perché di membra tenere
vi compose la natura,
non potete su la dura
tanto star con l'uman genere.
Devi andar alla guerra in questa età,
di te che si dirà?
Dirà la gente accorta
che con l'asta alla mano io son Bellona
e se alla guerra vo non son poltrona.

(La liberazione di Rinaldo, II.9)

La struttura dell'opera alterna con equilibrio i registri drammatici e comici, ponendo particolare enfasi sul dualismo fra passione amorosa e vocazione eroica, tipico del soggetto armidiano. Tuttavia, questa *Liberazione di Rinaldo* si distingue per

una notevole originalità narrativa: l'evoluzione del personaggio di Armida si compie sotto il segno della delusione amorosa e della vendetta, fino alla vendetta magica esercitata su Altamoro (trasformato in cipresso), ma l'ironia dei personaggi secondari come Dema introduce una sfumatura disincantata che smorza la tragicità degli eventi. Il nuovo assetto drammaturgico offerto da *La liberazione di Rinaldo* si può configurare come una deviazione significativa rispetto alle strutture narrative consolidate dai precedenti libretti. La presenza di personaggi inediti, come il fragile Altamoro, vittima sacrificale dell'ira amorosa di Armida, e la comica Dema, figura femminile dalla sorprendente forza morale e dotata di funzione ammonitrice, rivela una rimodulazione dei codici simbolici e ideologici legati alla rappresentazione di Armida. Mentre nelle opere di Ferrari, Puccitelli, Pio di Savoia, Plantamuro e Santinelli la protagonista veniva per lo più inscritta entro una dialettica tra redenzione e dannazione, spesso risolta attraverso la sua subordinazione amorosa o il suo annientamento morale, *La liberazione di Rinaldo* sposta l'asse drammatico: Armida non è più soltanto la strega pericolosa da redimere, né semplicemente l'amante ferita da compatrioti, ma una figura che è vittima e insieme agente. La comicità tagliente di Dema e la ridicolizzazione maschile – Altamoro su tutti – contribuiscono a capovolgere le gerarchie emotive e morali tradizionalmente assegnate ai sessi e ai ruoli. In tal senso, *La liberazione di Rinaldo* si pone come un'anomalia fertile e una testimonianza eloquente della flessibilità del mito di Armida nella tarda stagione barocca.

Conclusioni

Il percorso di indagine condotto in questa tesi ha inteso dimostrare come la fortuna secentesca di Armida non sia il risultato di una semplice trasposizione del modello tassiano, bensì l'esito di un processo complesso di rifunzionalizzazione drammaturgica e ideologica che, tra i primi decenni del XVII secolo e la fine del secolo, ha progressivamente trasformato un episodio relativamente circoscritto della *Gerusalemme liberata* in uno dei nuclei più fecondi e longevi dell'intero teatro musicale europeo. L'analisi delle fonti e dei libretti ha evidenziato come il soggetto, inizialmente accolto entro la cornice spettacolare degli intermedi e dei tornei, si sia rivelato un laboratorio privilegiato per la sperimentazione di soluzioni sceniche e retoriche volte a superare la strutturale staticità dell'isola incantata, spazio chiuso e drammaturgicamente fragile, che pure costituiva la cifra poetica dell'episodio tassiano. Proprio tale fragilità ha stimolato l'inventiva dei librettisti, i quali, nel tentativo di ampliare la trama e diluire la brevità degli eventi, hanno introdotto episodi autonomi di puro gusto spettacolare, interventi divini e commistioni mitologiche, personaggi allegorici incarnanti affetti come Gelosia, Amore, Sdegno, Curiosità e Prudenza, fino all'inserimento di nuove figure cavalleresche e intrecci amorosi paralleli atti a riplasmare in profondità l'assetto originario del racconto. In questa prospettiva, le esperienze di Benedetto Ferrari, Virgilio Puccitelli, Ascanio Pio di Savoia, Carlo Plantamuro e Francesco Maria Santinelli non rappresentano episodi isolati, ma tappe di un'evoluzione coerente che testimonia il progressivo passaggio da una drammaturgia ancora legata al meraviglioso episodico a una costruzione più articolata e introspettiva, nella quale l'interiorità dei personaggi diventa motore dell'azione scenica. Se Puccitelli avvia un processo di interiorizzazione materializzando sulla scena la gelosia e facendone un agente drammatico autonomo, Pio di Savoia radicalizza tale tendenza, trasformando gli affetti in veri e propri personaggi e facendo di Rinaldo e Armida strumenti di una disputa morale e filosofica sulla supremazia tra Amore e Sdegno; con Plantamuro, soprattutto nel contesto napoletano degli anni Sessanta, si assiste invece a un'operazione di epurazione mitologica e di potenziamento dell'intreccio mediante l'introduzione di Rambaldo, Tancredi e della sottotrama con Lidia, tentativo evidente di risolvere la tensione tra concentrazione tematica e necessità di varietà drammaturgica. Tale dinamica evolutiva dimostra come la storia di Armida e Rinaldo costituisca un topos

drammaturgico di straordinaria duttilità, fondato su un triangolo di amore, abbandono e possibile redenzione o tragedia finale che la rende assimilabile, per forza archetipica, ad altri miti narrativi di lunga durata, ma arricchita da un elemento ulteriore e decisivo: il meraviglioso magico, che legittima la spettacolarità scenica e, al contempo, giustifica la verosimiglianza del canto in un'epoca in cui la convenzione musicale non era ancora culturalmente neutralizzata come per il pubblico moderno. Armida, soggetto non mitologico ma sospeso tra storia e fantasia, tra crociata e incantesimo, si è rivelata infatti ideale per il nascente dramma per musica, poiché coniuga l'autorità di un contesto storico-religioso con la libertà immaginativa necessaria alla costruzione di macchine sceniche, trasformazioni e incanti, integrando in sé tradizione epica e innovazione teatrale. Tuttavia, al di là delle ragioni formali e strutturali, la presente ricerca ha individuato nella dimensione empatica il vero motore della sua straordinaria longevità: Armida non sopravvive nei secoli soltanto per la sua efficacia spettacolare, ma perché intercetta un nodo antropologico profondo, quello della violenza e del potere nei rapporti affettivi, della tensione tra desiderio di autonomia e imposizione di modelli sociali, della frattura tra ciò che si è e ciò che si dovrebbe essere secondo schemi culturali rigidamente codificati. La sua parabola scenica, oscillante tra maga vendicatrice e donna ferita, tra seduttrice potente e figura vulnerabile, riflette e insieme problematizza un sistema di aspettative di genere che assegna alla donna la grazia e la remissività e all'uomo l'aggressività e l'azione; in tal senso, il conflitto tra Armida e Rinaldo trascende l'orizzonte epico per diventare metafora di dinamiche relazionali ancora riconoscibili, nelle quali la violenza non è soltanto fisica ma si annida nelle parole, negli atteggiamenti, nelle consuetudini interiorizzate e rese invisibili dalla loro stessa ripetizione. È in questa capacità di trasformare un episodio cavalleresco in uno specchio delle tensioni quotidiane che risiede la forza del soggetto, capace di oltrepassare la fruizione teatrale per radicarsi nell'immaginario collettivo. La progressiva rielaborazione secentesca non ha dunque tradito il modello tassiano, ma lo ha sottoposto a un continuo processo di rifrazione che, pur talvolta riplasmandone radicalmente il tratto primordiale, ne ha garantito la sopravvivenza attraverso l'adattamento alle mutate esigenze estetiche, morali e spettacolari. In definitiva, Armida si configura come un dispositivo drammaturgico aperto, una matrice narrativa strutturalmente predisposta alla riscrittura, la cui resilienza deriva dall'equilibrio tra semplicità dell'intreccio originario e inesauribile possibilità di variazione; ed è proprio questa tensione tra nucleo stabile e metamorfosi continua ad aver consentito al soggetto di consolidarsi nel teatro musicale del Seicento

e di proiettarsi oltre, come icona ambigua e potentissima dell'immaginario europeo, in cui meraviglia e introspezione, spettacolo e conflitto interiore, storia e mito continuano a dialogare in una forma sempre rinnovata.

Appendici

Criteri di trascrizione

I criteri di trascrizione dei testi poetici e dei paratesti adottati nella presente dissertazione si ispirano a un orientamento moderatamente conservativo. Poiché l'analisi filologica non costituisce l'oggetto principale dello studio, si è scelto di privilegiare soluzioni che garantiscano la scorrevolezza della lettura, limitando al minimo indispensabile gli interventi sui testi originali.

La disposizione grafica differenzia il recitativo, allineato a sinistra, dai pezzi chiusi, rientrati maggiormente a destra ed evidenziati da una riga vuota prima, dopo e fra le strofe. Se il verso è ripartito fra due o più personaggi, si ricostruisce il metro allineando gli spezzoni in successione orizzontale su righe consecutive.

Negli ensembles la virgola dopo i nomi dei personaggi e l'indicazione "a 2", "a 3" o simile in corrispondenza dell'ultimo di essi esprime la simultaneità dell'esecuzione.

Le didascalie di scena sono riportate in tondo, quelle d'azione in corsivo. Le didascalie che accompagnano il testo cantato, pure scritte in corsivo, sono racchiuse fra parentesi e poste all'interno o alla fine del verso se si riferiscono al personaggio che parla, altrimenti vanno a capo e senza parentesi.

Sono state svolte le abbreviazioni nei nomi dei personaggi sia all'inizio della battuta che nelle didascalie e nel testo poetico.

Sono stati mantenuti l'uso di "gli" per "li" pronome oggetto plurale e di "li" per "gli" pronome indiretto singolare.

Sono state normalizzate le grafie, sostituendo l'ampersand (&) con la congiunzione "e" e la "t" con la "z" (*restitutione/restituzione, gratia/grazia, satia/sazia, martial/marzial*), secondo l'uso ortografico moderno.

Sono state unite le parole la cui fusione non comporta né accento né raddoppiamento fonosintattico nonché le grafie separate della particella pronominale del tipo "se 'n", "te 'l" e simili, presenti.

La "h" etimologica è stata eliminata per le voci del verbo avere e per gli avverbi (*homai/omai; hora/ora; ecc.*). Si è reso inoltre necessario distinguere "u" da "v".

Accenti e apostrofi sono stati eliminati o introdotti in conformità all'uso moderno (*in particolare fé/fede, fe'/fece, vo/vado*).

Le maiuscole sono state conservate per i nomi propri e sostituite con la minuscola in tutti gli altri casi, in particolare all'inizio del verso. Dopo i puntini di sospensione e il punto esclamativo o interrogativo è stata utilizzata la minuscola se l'andamento sintattico prosegue, la maiuscola negli altri casi.

L'interpunzione è stata ammodernata.

Appendice I

Tabella comparativa degli intermedi di Battista Guarini

L'ALCEO
FAVOLA PESCATORIA
D'ANTONIO ONGARO,
 Fatta recitare in Ferrara dall'Ill.mo S. Enzo Bentivogli
 mentre la seconda volta era Principe dell'Acca-
 demia degl'INTREPIDI,
Con gl'Intramezzi del Sig. Cavalier Batista Guarini.
 Descritti, e dichiarati dall'ARSICCIO Accademico Ricreduto.
Aggiuntici appresso alcuni Discorsi del medesimo Arsiccio sopra
ciascheduno Intramezzo.
Dedicati all'Ill.mo & Rev.mo Sig.
CARDINAL SERRA.
 In Ferrara, Per Vitt. Bald. Stamp. Cam.
 Con licenza de' Superiori **1612-14.**

SECONDO INTRAMEZZO

Compiuto, che fu il secondo atto, una nuova scena appresentossi a gli occhi dei riguardanti, poiché sparite quelle fabbriche altere, si vide nella prospettiva un mare, e d'ogn'intorno isole spaziose, cinte di monti così alpestri, ed inaccessibili, che infino a riguardarli generavano spavento. Su la cima di quelli, ch'erano in faccia scese pian piano da alta parete del cielo un carro, il più bello, ed il più vago, che l'arte possa fabbricare, poiché vi si vedeva non pur fiammeggiar l'oro, e l'argento, ma molta varietà di gioie, diligentemente compartite. Era tirata questa bellissima machina, da due grandi, e fieri Griffi, i quali movendo l'ali, e il corpo, col mostrar d'esser vivi, rendean maggiore la maraviglia, e l'attenzione. Entro il carro sedeva una dama oltre al creder umano pomposamente, e vagamente vestita. Di sotto era coperta di tocca d'oro incarnatina di fiori vaghissimi tempestata; di sopra avea una tonicella, in guisa di rocchetto, di tocca d'argento, cinta con nastri di seta incarnatina. La capillatura era crespata, bionda, e mille lacciuoli su la fronte, quasi sopra neve alpina erano lascivamente distesi, e per entro quelle selve d'oro, avean le grazie i più vaghi, e nobili fiori, che produca la virtù d'aprile, ingegnosamente sparsi, e tra i fiori molte vere gioie, risplender si vedeano. Le braccia infin'al

INTRAMEZZI
 Dell'**Idalba** Tragedia,
 Fatta rappresentare
 Dall'Ill.mo Sig.
ENZO BENTIVOGLI
In Ferrara di 6. di Febbraio 1614.
Descritti dall'ARSICCIO,
Dedicati all'Illustrissimo, e
Reverendiss. Sig.
CARD. BORGHESE.
In Ferrara, appresso Vitt. Bald.
Stampatore Camerale.
 Con licenza de' Sup **1614.**

SECONDO INTRAMEZZO

Compiuto, che fu il secondo atto, una nuova scena appresentossi a gli occhi dei riguardanti, poiché sparite quelle fabbriche altere, si vide nella prospettiva un mare, e d'ogn'intorno isole spaziose, cinte di monti così alpestri, ed inaccessibili, che infino a riguardarli generavano spavento. Su la cima di quelli, ch'erano in faccia scese pian piano da alta parete del cielo un carro, il più bello, ed il più vago, che l'arte possa fabbricare, poiché vi si vedeva non pur fiammeggiar l'oro, e l'argento, ma molta varietà di gioie, diligentemente compartite. Era tirata questa bellissima machina, da due grandi, e fieri Griffi, i quali movendo l'ali, e il corpo, col mostrar d'esser vivi, rendean maggiore la maraviglia, e l'attenzione. Entro il carro sedeva una dama oltre al creder umano pomposamente, e vagamente vestita. Di sotto era coperta di tocca d'oro incarnatina di fiori vaghissimi tempestata; di sopra avea una tonicella, in guisa di rocchetto, di tocca d'argento, cinta con nastri di seta incarnatina. La capillatura era crespata, bionda, e mille lacciuoli su la fronte, quasi sopra neve alpina erano lascivamente distesi, e per entro quelle selve d'oro, avean le grazie i più vaghi, e nobili fiori, che produca la virtù d'aprile, ingegnosamente sparsi, e tra i fiori molte vere gioie, risplender si vedeano. Le braccia infin'al

DESCRIZIONE degl'Intramezzi
Co' quali l'Ill.mo Sig. Enzo Bentivogli Ha fatto
rappresentare la Tragedia del Sig
Alessandro Guarini Intitolata
BRADAMANTE GELOSA.
In Ferrara, Per il Baldini 1616 Con licenza de'
Superiori

TERZO INTRAMEZZO

Compiuto, che fu il secondo atto, una nuova scena appresentossi a gli occhi dei riguardanti, poiché sparite quelle fabbriche altere, si vide nella prospettiva un mare, e d'ogn'intorno isole spaziose, cinte di monti così alpestri, ed inaccessibili, che infino a riguardarli generavano spavento. Su la cima di quelli, ch'erano in faccia scese pian piano da alta parete del cielo un carro, il più bello, ed il più vago, che l'arte possa fabbricare, poiché vi si vedeva non pur fiammeggiar l'oro, e l'argento, ma molta varietà di gioie, diligentemente compartite. Era tirata questa bellissima machina, da due grandi, e fieri Griffi, i quali movendo l'ali, e il corpo, col mostrar d'esser vivi, rendean maggiore la maraviglia, e l'attenzione. Entro il carro sedeva una dama oltre al creder umano pomposamente, e vagamente vestita. Di sotto era coperta di tocca d'oro incarnatina di fiori vaghissimi tempestata; di sopra avea una tonicella, in guisa di rocchetto, di tocca d'argento, cinta con nastri di seta incarnatina. La capillatura era crespata, bionda, e mille lacciuoli su la fronte, quasi sopra neve alpina erano lascivamente distesi, e per entro quelle selve d'oro, avean le grazie i più vaghi, e nobili fiori, che produca la virtù d'aprile, ingegnosamente sparsi, e tra i fiori molte vere gioie, risplender si vedeano. Le braccia infin'al

gomito erano ignude, e ornate di preziose maniglie; la gamba era vestita di stivaletti d'argento, con fiocchetti, e nastri incarnatini, onde in ogni parte apparve la dama così cascante di vezzi, che ne in passo, ne in gnido Venere stessa, non si lasciò vedere in guisa più allettatrice, ne più atta a fullucherare i marmi stessi. Teneva questa dama nelle mani, catene di fiori bellissimi, con le quali avea fatto suo prigionier, un cavaliere, che dormiva in seno, e questi avea un corsaletto d'oro al petto, con un girello nobilissimo, una mezza spada gli pendeva al fianco, le ginocchia erano ignude, e gli stivaletti inargentati. Da i quali contrassegni ognuno si ramentò agevolmente il caso d'Armida allora, che per farne straccio, prese Rinaldo, dicendo il Tasso

Di ligustri, di tigli, e delle rose,
le quai fiorian per quelle piagge amene con
nov'arie congiunse, indi compose lenti, ma
tenacissime catene.
Queste al collo, alle braccia, a i piè gli pose
così l'avvinse, e così preso il tiene; quindi,
mentr'ei dorme, il fa riporre
sovra un suo carro, e rata il Ciel trascorre.

Posato addunque il carro sopra quei ruvidi monti, la
damigella cantò soavissimamente i versi, che
seguono

ARMIDA

O fortunata Armida,
chi fece mai di me preda più cara?
O bellezza infinita,
io venni per ferirti, e m'hai ferita?
Or le ferite son baci amorosi.
O bellezza possente
tu molle hai fatto il cor, ch'era diamante,
e di nemica ti son fatta amante.
Ma voi spirti d'Averno

gomito erano ignude, e ornate di preziose maniglie; la gamba era vestita di stivaletti d'argento, con fiocchetti, e nastri incarnatini, onde in ogni parte apparve la dama così cascante di vezzi, che ne in passo, ne in gnido Venere stessa, non si lasciò vedere in guisa più allettatrice, ne più atta a fullucherare i marmi stessi. Teneva questa dama nelle mani, catene di fiori bellissimi, con le quali avea fatto suo prigionier, un cavaliere, che dormiva in seno, e questi avea un corsaletto d'oro al petto, con un girello nobilissimo, una mezza spada gli pendeva al fianco, le ginocchia erano ignude, e gli stivaletti inargentati. Da i quali contrassegni ognuno si ramentò agevolmente il caso d'Armida allora, che per farne straccio, prese Rinaldo, dicendo il Tasso

Di ligustri, di tigli, e delle rose,
le quai fiorian per quelle piagge amene con
nov'arie congiunse, indi compose lenti, ma
tenacissime catene.
Queste al collo, alle braccia, a i piè gli pose
così l'avvinse, e così preso il tiene; quindi,
mentr'ei dorme, il fa riporre
sovra un suo carro, e rata il Ciel trascorre.

Posato addunque il carro sopra quei ruvidi monti, la
damigella cantò soavissimamente i versi, che
seguono

ARMIDA

O fortunata Armida,
chi fece mai di me preda più cara?
O bellezza infinita,
io venni per ferirti, e m'hai ferita?
Or le ferite son baci amorosi.
O bellezza possente
tu molle hai fatto il cor, ch'era diamante,
e di nemica ti son fatta amante.
Ma voi spirti d'Averno

gomito erano ignude, e ornate di preziose maniglie; la gamba era vestita di stivaletti d'argento, con fiocchetti, e nastri incarnatini, onde in ogni parte apparve la dama così cascante di vezzi, che ne in passo, ne in gnido Venere stessa, non si lasciò vedere in guisa più allettatrice, ne più atta a fullucherare i marmi stessi. Teneva questa dama nelle mani, catene di fiori bellissimi, con le quali avea fatto suo prigionier, un cavaliere, che dormiva in seno, e questi avea un corsaletto d'oro al petto, con un girello nobilissimo, una mezza spada gli pendeva al fianco, le ginocchia erano ignude, e gli stivaletti inargentati. Da i quali contrassegni ognuno si ramentò agevolmente il caso d'Armida allora, che per farne straccio, prese Rinaldo, dicendo il Tasso

Di ligustri, di tigli, e delle rose,
le quai fiorian per quelle piagge amene con
nov'arie congiunse, indi compose lenti, ma
tenacissime catene.
Queste al collo, alle braccia, a i piè gli pose
così l'avvinse, e così preso il tiene; quindi,
mentr'ei dorme, il fa riporre
sovra un suo carro, e rata il Ciel trascorre.

Posato addunque il carro sopra quei ruvidi monti, la
damigella cantò soavissimamente i versi, che
seguono

ARMIDA

O fortunata Armida,
chi fece mai di me preda più cara?
O bellezza infinita,
io venni per ferirti, e m'hai ferita?
Or le ferite son baci amorosi.
O bellezza possente
tu molle hai fatto il cor, ch'era diamante,
e di nemica ti son fatta amante.
Ma voi spirti d'Averno

fattemi su quel monte
un pallagio real, degno ricetto
del mio ben, del mio cor, del mio diletto.

fattemi su quel monte
un pallagio real, degno ricetto
del mio ben, del mio cor, del mio diletto.

fattemi su quel monte
un pallagio real, degno ricetto
del mio ben, del mio cor, del mio diletto.

E al pronunciar di quelle parole — *Ma voi spirti d'Averno* — comparve in un lato della scena, sopra uno di quei monti, che più d'ogn'altro verso il cielo inalzava la rugosa, e superba fronte un palagio, per l'eccellenza dell'arte, e per lo valore della materia, che imitava, veramente maraviglioso, e nello stesso punto risvegliatosi il cavaliere, e vedutosi sopra quei balzi pieno d'altissima maraviglia, disse cantando

E al pronunciar di quelle parole — *Ma voi spirti d'Averno* — comparve in un lato della scena, sopra uno di quei monti, che più d'ogn'altro verso il cielo inalzava la rugosa, e superba fronte un palagio, per l'eccellenza dell'arte, e per lo valore della materia, che imitava, veramente maraviglioso, e nello stesso punto risvegliatosi il cavaliere, e vedutosi sopra quei balzi pieno d'altissima maraviglia, disse cantando

E al pronunciar di quelle parole — *Ma voi spirti d'Averno* — comparve **nel monte, di mezzo** che più d'ogn'altro verso il cielo inalzava la rugosa, e superba fronte un palagio, per l'eccellenza dell'arte, e per lo valore della materia, che imitava, veramente maraviglioso, e nello stesso punto risvegliatosi il cavaliere, e vedutosi sopra quei balzi pieno d'altissima maraviglia, disse cantando

RINALDO

Chi m'ha qui tratto? ove son io? che veggio?
Dormo ancor? son io desto? o pur vaneggio?

RINALDO

Chi m'ha qui tratto? ove son io? che veggio?
Dormo ancor? son io desto? o pur vaneggio?

RINALDO

Chi m'ha qui tratto? ove son io? che veggio?
Dormo ancor? son io desto? o pur vaneggio?

A cui Armida, quanto più dolcemente poté, così rispose pur cantando

A cui Armida, quanto più dolcemente poté, così rispose pur cantando

A cui Armida, quanto più dolcemente poté, così rispose pur cantando

ARMIDA

Non temer cavaliere,
che qui per felicissimo destino
condur ti fece alto voler divino.

ARMIDA

Non temer cavaliere,
che qui per felicissimo destino
condur ti fece alto voler divino.

ARMIDA

Non temer cavaliere,
che qui per felicissimo destino
condur ti fece alto voler divino.

Udita Rinaldo la voce delicata, prestamente rivoltossi, a rimirare Armida, che d'esserle in grembo non s'era infino allora avveduto, e con maraviglia maggiore in lei, mentre cantava, fisso teneva lo sguardo, e poi disse

Udita Rinaldo la voce delicata, prestamente rivoltossi, a rimirare Armida, che d'esserle in grembo non s'era infino allora avveduto, e con maraviglia maggiore in lei, mentre cantava, fisso teneva lo sguardo, e poi disse

Udita Rinaldo la voce delicata, prestamente rivoltossi, a rimirare Armida, che d'esserle in grembo non s'era infino allora avveduto, e con maraviglia maggiore in lei, mentre cantava, fisso teneva lo sguardo, e poi disse

RINALDO

Chi se tu donna, o dea,
che mortal cosa alla beltà non sembri.

RINALDO

Chi se tu donna, o dea,
che mortal cosa alla beltà non sembri.

RINALDO

Chi se tu donna, o dea,
che mortal cosa alla beltà non sembri.

Armida astutamente considerando, che se a lui si fosse data a conoscere, per non l'aver ancor entro all'incantate mura condotto, avrebbe, destando gli spiriti guerrieri, potuto fuggirle, subito pensò d'ingannarlo, facendogli a credere, ch'ella era la Gloria da lui tanto avidamente bramata. E se mi fosse detto, era egli tanto, che Rinaldo non avea veduta Armida, onde raffigurar non la potesse? Rispondo, che con sue arti, e prestigi, o avea mutato in apparenza il proprio sembiante, o di Rinaldo in guisa avea affascinati gli occhi, che di riconoscerla non gli era concesso; in quella guisa che presso Omero sì spessamente i Dei sotto altre forme si dimostrano, e in quella ancora, che Minerva trasfigurava Ulisse. Replicò dunque Armida all'istanza fattale da Rinaldo.

ARMIDA

Io son la Gloria, quella
da te cotanto amata.
Qui regno, e la mercede
del tuo valor nelle mie braccia avrai.
tu sol signor del regno mio sarai.

Le quali parole finite, che ebbe Armida, tutti e due insieme il seguente voto amoroso cantarono.

ARMIDA E RINALDO

O de' teneri amori
bella madre, e cortese, ascolta i voti
di due cupidi amanti a te divoti.
Stringine dea possente,
come sua cara preda aquila suole.
E chi di noi si pente,
e il nodo attentar vuole,
rompa del viver suo prima lo stame
che questo soavissimo legame.

Armida astutamente considerando, che se a lui si fosse data a conoscere, per non l'aver ancor entro all'incantate mura condotto, avrebbe, destando gli spiriti guerrieri, potuto fuggirle, subito pensò d'ingannarlo, facendogli a credere, ch'ella era la Gloria da lui tanto avidamente bramata. E se mi fosse detto, era egli tanto, che Rinaldo non avea veduta Armida, onde raffigurar non la potesse? Rispondo, che con sue arti, e prestigi, o avea mutato in apparenza il proprio sembiante, o di Rinaldo in guisa avea affascinati gli occhi, che di riconoscerla non gli era concesso; in quella guisa che presso Omero sì spessamente i Dei sotto altre forme si dimostrano, e in quella ancora, che Minerva trasfigurava Ulisse. Replicò dunque Armida all'istanza fattale da Rinaldo.

ARMIDA

Io son la Gloria, quella
da te cotanto amata.
Qui regno, e la mercede
del tuo valor nelle mie braccia avrai.
tu sol signor del regno mio sarai.

Le quali parole finite, che ebbe Armida, tutti e due insieme il seguente voto amoroso cantarono.

ARMIDA E RINALDO

O de' teneri amori
bella madre, e cortese, ascolta i voti
di due cupidi amanti a te divoti.
Stringine dea possente,
come sua cara preda aquila suole.
E chi di noi si pente,
e il nodo attentar vuole,
rompa del viver suo prima lo stame
che questo soavissimo legame.

Armida astutamente considerando, che se a lui si fosse data a conoscere, per non l'aver ancor entro all'incantate mura condotto, avrebbe, destando gli spiriti guerrieri, potuto fuggirle, subito pensò d'ingannarlo, facendogli a credere, ch'ella era la Gloria da lui tanto avidamente bramata. E se mi fosse detto, era egli tanto, che Rinaldo non avea veduta Armida, onde raffigurar non la potesse? Rispondo, che con sue arti, e prestigi, o avea mutato in apparenza il proprio sembiante, o di Rinaldo in guisa avea affascinati gli occhi, che di riconoscerla non gli era concesso; in quella guisa che presso Omero sì spessamente i Dei sotto altre forme si dimostrano, e in quella ancora, che Minerva trasfigurava Ulisse. Replicò dunque Armida all'istanza fattale da Rinaldo.

ARMIDA

Io son la Gloria, quella
da te cotanto amata.
Qui regno, e la mercede
del tuo valor nelle mie braccia avrai.
tu sol signor del regno mio sarai.

Le quali parole finite, che ebbe Armida, tutti e due insieme il seguente voto amoroso cantarono.

ARMIDA E RINALDO

O de' teneri amori
bella madre, e cortese, ascolta i voti
di due cupidi amanti a te divoti.
Stringine dea possente,
come sua cara preda aquila suole.
E chi di noi si pente,
e il nodo attentar vuole,
rompa del viver suo prima lo stame
che questo soavissimo legame.

Dopo un coro d'Amorini vestiti al solito con stivaletti d'argento, archi, e turchi, unitamente, e con indicibil dolcezza si diedero a cantare la seguente canzonetta, la quale pel numero, per le parole tutte delicate, e per la musica soavissima, ed eccellente fu riputata soprammodo graziosa.

AMORINI

Se voi godete,
se lieti siete,
gradite amanti
i nostri canti.

Tanti diletti
noi vi portiamo,
quanti noi siamo
dolci amoretti.

Quelle vaghezze,
quelle dolcezze,
quei sì vezzosi
baci amorosi.

Gioie son vostre
opre son nostre;
da voi provate,
da noi donate.

Dolce talento
di cor contento
di sempre amare
ne mai ristare.

Sia benedetto
quel dolce detto;
viva l'Amore
gioia del core

Finito il canto entrarono tutti nel castello, e partissi il carro, che i due amanti avea condotto, e si dileguò la scena alpestre, e scoscesa.

Sezione cassata

Sezione cassata

Sezione cassata

Sezione cassata

Se questo intermezzo piacesse, non è da domandare, perché riguardisi l'imitazione, o l'allegoria, egli è per ogni guisa eccellentissimo, e degno frutto del Tasso, e degna parte episodica di quel nobilissimo poema. La prima vi ho descritto in parte; dell'altra, cioè a dire dell'allegoria, vuol ragione, che qualche cosa da noi se ne discorra.

Il fine del Secondo Intramezzo

Sezione cassata

Finito il canto entrarono tutti nel castello, e partitosi il carro, che i due amanti avea condotto. E quando gli spettatori, si credevano, che qui avesse avuto fine lo intramezzo, a più alti stupori si diede cominciamento. Imperocchè, mentre altri commentava la fabbrica del palagio, altri la venuta del carro, altri il canto degli amanti, spalancossi il pavimento del palco della scena, e si vide sorgere un mare che sì bene imitava quel vero, e naturale ondeggiamento, quel soave innalzarsi e abbassarsi, ch'egli fa, non già nel suo più tempestoso fiotto, e marea, dalla forza d'Austro, e di Borea cagionati; ma quando certi piacevoli venticelli negl'ardori della state dolcemente il vezzeggiano, ed egli, vinto da così care lusinghe, e, quasi posto a riposar in piacevol culla, si lascia lentamente dimenare, e agitar dall'aure. Piacque in estremo la invenzione, e tanto più fu lodata, quanto non ci ebbe, chi non giudicasse, che quanti mari si sono oggidì veduti in iscena, benchè reali, da questo del Sig. Enzo, nella naturale imitazione di quel movimento, sian rimasi superchiati, e vinti di gran lunga. A sì bella vista erano intenti gli spettatori, quando dall'uno dei corni della scena, s'udi una voce di donna, che non men dottamente, che soavissimamente cantava. Or qui rinnovò l'attenzione, e la meraviglia. Comparve pian pian nel mare, che dicemmo, una nave tanto bella, tanto vaga, e ricca d'oro, d'ariento, e di gemme d'ogni colore, che men illustre dirò quasi, che sia quella, che risplende in cielo. E quello, che la rendea

Sezione cassata

Finito il canto entrarono tutti nel castello, e partitosi il carro, che i due amanti avea condotto. E quando gli spettatori, si credevano, che qui avesse avuto fine lo intramezzo, a più alti stupori si diede cominciamento. Imperocchè, mentre altri commentava la fabbrica del palagio, altri la venuta del carro, altri il canto degli amanti, **s'avvidero di meraviglia più alta, e graziosa, che loro appresentava il mare, il quale** sì bene imitava quel vero, e naturale ondeggiamento, quel soave innalzarsi e abbassarsi, ch'egli fa, non già nel suo più tempestoso fiotto, e marea, dalla forza d'Austro, e di Borea cagionati; ma quando certi piacevoli venticelli negl'ardori della state dolcemente il vezzeggiano, ed egli, vinto da così care lusinghe, e, quasi posto a riposar in piacevol culla, si lascia lentamente dimenare, e agitar dall'aure. Piacque in estremo la invenzione, e tanto più fu lodata, quanto non ci ebbe, chi non giudicasse, che quanti mari si sono oggidì veduti in iscena, benchè reali, da questo del Sig. Enzo, nella naturale imitazione di quel movimento, sian rimasi superchiati, e vinti di gran lunga. A sì bella vista erano intenti gli spettatori, quando dall'uno dei corni della scena, s'udi una voce di donna, che non men dottamente, che soavissimamente cantava. Or qui rinnovò l'attenzione, e la meraviglia. Comparve pian pian nel mare, che dicemmo, una nave tanto bella, tanto vaga, e ricca d'oro, d'ariento, e di gemme d'ogni colore, che men illustre dirò quasi, che sia quella, che risplende in cielo. E quello, che la rendea

più stupenda e vaga, era un drago oltramirabile, che serviva per rostro e sperone della nave. Avendo in ciò voluto il Sig. Enzo imitar gli antichi, non tanto perché nella cima della prora un qualche nobile animal, e più stimato formavano; quanto perché da essi ogni loro navilio a quel Dio, che più degli altri riverivan per protettore, era consecrato, dal nome loro la nave medesima denominando. Ma basti aver accennata la intenzione; e però tornando alla nostra, ella arrivò con mirabil leggiadria nel mezzo della scena; portando una bellissima giovane, e due cavalieri armati; Questa era quella donzella fatale, che secondo il dottissimo favoleggiamento del Tasso conduceva Carlo, ed Ubaldo a liberar Rinaldo da i lacci indegni d'Armida. Alla propria bellezza della giovane, s'aggiunsero bellissimi, e pomposi vestimenti, perché tra la varietà dei colori attribuitile dal Tasso, diraggiavan l'oro, e le gemme in molta copia. Venne cantando, come dicemmo; ed era l'aria sì graziosa, e di passaggi, e di spiriti bellissimi, sì ripiena, ed ornata, che gli spettatori per l'inusitata, ed eccessiva dolcezza, più attoniti restarono, che se al canto micidial delle Sirene fossero stati intenti. Anzi, che se sì cara, e soave al par di questa stata fosse l'armonia di quelle bellissime fiere del mare, non avrebbe Ulisse fuggita, ma incontrata così avventurosa morte, ed un così dilettevole venir meno. **Finita, che ebbe questa leggiadrissima canzone, si rivolse inverso quei diruppi della scena, addittando ai cavalieri il luogo in cui Rinaldo vivea tra le delizie vergognose del senso, e cantò queste parole.**

più stupenda e vaga, era un drago oltramirabile, che serviva per rostro e sperone della nave. Avendo in ciò voluto il Sig. Enzo imitar gli antichi, non tanto perché nella cima della prora un qualche nobile animal, e più stimato formavano; quanto perché da essi ogni loro navilio a quel Dio, che più degli altri riverivan per protettore, era consecrato, dal nome loro la nave medesima denominando. Ma basti aver accennata la intenzione; e però tornando alla nostra, ella arrivò con mirabil leggiadria nel mezzo della scena; portando una bellissima giovane, e due cavalieri armati; Questa era quella donzella fatale, che secondo il dottissimo favoleggiamento del Tasso conduceva Carlo, ed Ubaldo a liberar Rinaldo da i lacci indegni d'Armida. Alla propria bellezza della giovane, s'aggiunsero bellissimi, e pomposi vestimenti, perché tra la varietà dei colori attribuitile dal Tasso, diraggiavan l'oro, e le gemme in molta copia. Venne cantando, come dicemmo; ed era l'aria sì graziosa, e di passaggi, e di spiriti bellissimi, sì ripiena, ed ornata, che gli spettatori per l'inusitata, ed eccessiva dolcezza, più attoniti restarono, che se al canto micidial delle Sirene fossero stati intenti. Anzi, che se sì cara, e soave al par di questa stata fosse l'armonia di quelle bellissime fiere del mare, non avrebbe Ulisse fuggita, ma incontrata così avventurosa morte, ed un così dilettevole venir meno.

FORTUNA

**Quando il Ciel vago s'infiora
su l'aurora, e di viole
carca il Sole il carro aurato,
e sul prato sparge quelle
al suo par vezzose, e belle.**

Cristallina, e pura linfa
bella Armida ha per suo specchio.
Vedi il meglio, e il più gentile
del suo aprile, e fassi altera
a sua riva Primavera.
Mira lei Rinaldo amante,
e le tante sue bellezze,
le vaghezze singolari
i suoi rari pregi mira,
e ne piange, e ne sospira;
i sospiri, e il pianto viene
ch'ella tiene in seno ascoso.
Orgoglioso, e rigid'angue,
che del sangue degli amanti
sol si nutre, e sol di pianti.

Finita, che ebbe questa leggiadrissima canzone, si
rivolse inverso quei diruppi della scena,
addittando ai cavalieri il luogo in cui Rinaldo
vivea tra le delizie vergognose del senso, e cantò
queste parole.

FORTUNA

Ecco il monte d'Armida; il monte, dove
del magnanimo Duce
la temuta virtù, la man possente
fra delizie d'amor langue, riposa
inerte, e neghittosa.
ite dunque, o guerrieri, ite e svegliate
l'addormentata mente
dal letargo amoroso, all'opre usate
vinca d'infida maga i vezzi, e l'arte,
ceda l'ozio alle guerre, Amore a Marte.

A queste parole della Fortuna, Carlo così rispose.

CARLO

Malagevole impresa,
ma ben degna d'onor, degna di palme,
far da lascivo amor libera un'alma.

FORTUNA

Ecco il monte d'Armida; il monte, dove
del Magnanimo Duce
la temuta virtù, la man possente
fra delizie d'amor langue, riposa
inerte, e neghittosa.
ite dunque, o guerrieri, ite, e svegliate
l'addormentata mente
dal letargo amoroso, all'opre usate
vinca d'infida maga i vezzi, e l'arte,
ceda l'ozio alle guerre, Amore a Marte.

A queste parole della Fortuna, Carlo così rispose.

CARLO

Malagevole impresa,
ma ben degna d'onor, degna di palme,
far da lascivo amor libera un'alma.

E la donna, per aggiunger a gli animi generosi,
dei cavalieri maggiore ardire; così riprese
nuovamente a cantare.

FORTUNA

Itene pur, che per voler del Cielo
nel magnanimo cor Gloria, ed Onore
trionferà del trionfante Amore.

E la donna, per aggiunger a gli animi generosi, dei
cavalieri maggiore ardire; così riprese nuovamente a
cantare.

FORTUNA

Itene pur, che per voler del Cielo
nel magnanimo cor Gloria, ed Onore
trionferà del trionfante Amore.

Ubaldo, in un certo modo fatto impaziente, così disse. Ubaldo, in un certo modo fatto impaziente, così disse.

UBALDO

Andianne al gran Guerriero, or fatto
amante,
e miri in questo specchio adamantino
l'abito effeminato, e il suo sembiante;
che a tal vista potrà vergogna, e sdegno
scacciar dal petto suo l'amor indegno.

UBALDO

Andianne al gran Guerriero, or fatto amante,
e miri in questo specchio adamantino
l'abito effeminato, e il suo sembiante;
che a tal vista potrà vergogna, e sdegno
scacciar dal petto suo l'amor indegno.

E ciò detto saltarono ambeduni sul lido, e con
passi gravi, e frettolosi, s'incamminarono alla
volta del superbo ed incantato monte: mentre i
cavalieri s'affaticavano di giunger colà, e di
vincere i magici intoppi, la donna si diede a
cantare la seguente ottava, con tanta grazia, con
sì leggiadra melodia, che vinse sé stessa. E se con
la passata canzone si lasciò addietro le Sirene del
mare, in questa pareggiò in un certo modo quelle
del Cielo.

E ciò detto saltarono ambeduni sul lido, e con passi
gravi, e frettolosi, s'incamminarono alla volta del
superbo ed incantato monte: mentre i cavalieri
s'affaticavano di giunger colà, e di vincere i magici
intoppi, la donna si diede a cantare la seguente
ottava, con tanta grazia, con sì leggiadra melodia,
che vinse sé stessa. E se con la passata canzone si
lasciò addietro le Sirene del mare, in questa pareggiò
in un certo modo quelle del Cielo.

FORTUNA

O dolcezze amarissime d'Amore,
in cui si giace un cor vivo sepolto,
splender non può giammai spirto, o valore,
s'egli è fra l'ombre di lascivia involto.
Non speri d'acquistar fama, ed onore,
chi da terreno amor non è disciolto.

FORTUNA

O dolcezze amarissime d'Amore,
in cui si giace un cor vivo sepolto,
splender non può giammai spirto, o valore,
s'egli è fra l'ombre di lascivia involto.
Non speri d'acquistar fama, ed onore,
chi da terreno amor non è disciolto.

Sì sì fuggite amor; fuggite amanti,
ch'egli ha del suo piacer seguaci i pianti.

Sì sì fuggite amor; fuggite amanti,
ch'egli ha del suo piacer seguaci i pianti.

Finita la maravigliosa musica della donna, apparvero i cavalieri sul monte e, dopo aver superato il contrasto del serpente, quello del leone, e quello dell'oste formidabile, dei mostri spaventevoli, pervenuti al fonte del riso, anzi del pianto, Carlo, con le parole del Tasso, disse cantando.

Finita la maravigliosa musica della donna, apparvero i cavalieri sul monte e, dopo aver superato il contrasto del serpente, quello del leone, e quello dell'oste formidabile, dei mostri spaventevoli, pervenuti al fonte del riso, anzi del pianto, Carlo, con le parole del Tasso, disse cantando.

CARLO

Ecco il fonte, ed ecco il rio,
che mortali perigli in sé contiene;
or qui tener a fren nostro desio,
ed esser cauti molto a noi conviene.

CARLO

Ecco il fonte, ed ecco il rio,
che mortali perigli in sé contiene;
or qui tener a fren nostro desio,
ed esser cauti molto a noi conviene.

Ma dall'onde incantate soavemente s'alzò una sirena, nella guisa appunto descritta dal Tasso, e cantò con voce dilitatissima, e con modi vezzosi, e lusinghieri questi versi.

Ma dall'onde incantate soavemente s'alzò una sirena, nella guisa appunto descritta dal Tasso, e cantò con voce dilitatissima, e con modi vezzosi, e lusinghieri questi versi.

SIRENA

O fortunati peregrin, cui lice
giungere in questa sede alma, e felice.
Questo è il porto del mondo, e qui il ristoro
delle sue noie, e quel piacer si sente,
che già senti nei secoli dell'oro
l'antica, e senza fren libera gente.
L'arme, che fin a qui d'uopo vi furo,
potete omai depor sicuramente,
e sacrarle in quest'ombra alla quiete:
che guerrieri qui sol d'amor sarete.

SIRENA

O fortunati peregrin, cui lice
giungere in questa sede alma, e felice.
Questo è il porto del mondo, e qui il ristoro
delle sue noie, e quel piacer si sente,
che già senti nei secoli dell'oro
l'antica, e senza fren libera gente.
L'arme, che fin a qui d'uopo vi furo,
potete omai depor sicuramente,
e sacrarle in quest'ombra alla quiete:
che guerrieri qui sol d'amor sarete.

Ma i cavalieri intrepidi, e nella virtù addurati, unitamente, e con maniere dispettose così risposero.

Ma i cavalieri intrepidi, e nella virtù addurati, unitamente, e con maniere dispettose così risposero.

CARLO E UBALDO

Lunge pur l'alma disdegnosa, e schiva
volgiam dalle Sirene empie, omicide
e non ci allettin le lusinghe infide,
che voce han sì piacevole, e lasciva.
Ma i canti loro, e le parole accorte.
sprezzando, entriamo pur nell'alte porte.

CARLO E UBALDO

Lunge pur l'alma disdegnosa, e schiva
volgiam dalle Sirene empie, omicide
e non ci allettin le lusinghe infide,
che voce han sì piacevole, e lasciva.
Ma i canti loro, e le parole accorte.
sprezzando, entriamo pur nell'alte porte.

E così dicendo alteramente voltarono i passi verso la porta del bellissimo palagio, e la sirena, che dalla costante virtù dei cavalieri vide schernito il suo vaghissimo aspetto, e i vezzi insidiosi, e bugiardi, rabbiosa per lo ricevuto oltraggio, nell'acque cristalline, ma avvelenate, precipitosamente si nascose. E finì il terzo intramezzo; nel quale, per recar gusto maggiore agli spettatori, molte cose si sono accozzate, che con altr'ordine sono dal Tasso distinte, e spiegate.

Fine del Secondo Intramezzo

E così dicendo alteramente voltarono i passi verso la porta del bellissimo palagio, e la sirena, che dalla costante virtù dei cavalieri vide schernito il suo vaghissimo aspetto, e i vezzi insidiosi, e bugiardi, rabbiosa per lo ricevuto oltraggio, nell'acque cristalline, ma avvelenate, precipitosamente si nascose. E finì il terzo intramezzo; nel quale, per recar gusto maggiore agli spettatori, molte cose si sono accozzate, che con altr'ordine sono dal Tasso distinte, e spiegate.

Il fine del Terzo Intramezzo

TERZO INTRAMEZZO

Compiuto l'atto, la scena pescatoria velocemente si nascose, e quella così alpestre, col palagio d'Armida, tornossi a far vedere. E dopo un pieno, e sonoro concerto di voci, e di strumenti, che allora s'udì, e nel fine di qualunque atto, e avanti il principar d'ogni intramezzo, si vidde apparire un giardino così vago, e delizioso, che ne più ameni, ne più dilicati non credo già io, che fossero quegli orti famosi di Babilonia, dalla magnificenza degli antichi Rè dei Persiani, per forza d'infinite colonne fabbricati in aria. Più vezzose, ne più liete non credo, che fino quell'Isole Fortunate, alle quali, non pur Platone, ma tutta la trapassata antichità, pervenne

TERZO INTRAMEZZO

Compiuto l'atto, la scena **tragica** velocemente si nascose, e quella così alpestre, col palagio d'Armida, tornossi a far vedere. E dopo un pieno, e sonoro concerto di voci, e di strumenti, che allora s'udì, e nel fine di qualunque atto, e avanti il principar d'ogni intramezzo, si vidde apparire un giardino così vago, e delizioso, che ne più ameni, ne più dilicati non credo già io, che fossero quegli orti famosi di Babilonia, dalla magnificenza degli antichi Rè dei Persiani, per forza d'infinite colonne fabbricati in aria. Più vezzose, ne più liete non credo, che fino quell'Isole Fortunate, alle quali, non pur Platone, ma tutta la trapassata antichità, pervenne

QUARTO INTRAMEZZO

Compiuto l'atto, la scena tragica velocemente si nascose; e **mutato lo stesso pavimento, un'altra scena tutta d'orridi scogli apparve; la cui prospettiva una grotta molto grande piena di ruvidi sassi mostrava, e tra quei sassi gran quantità di fiamme si vedevano. Innanzi alla grotta apriva le fauci immense una caverna oscura, dalla quale cominciò con moto piacevolissimo, e lento a fungere un trono spazioso ed eccelso, nella cui sommità sedeva Plutone cinto da dieci deità infernali, tra quali a i soliti contrassegni furono le tre furie riconosciute. Erano questi personaggi superbamente vestiti di colori oscuri, ma carichi d'oro, si che**

l'anime giuste fermamente si credette. Ne più al vivo, s'avrebber potuti ritrarre, quei sublimi, e avventurosi paesi, dove lo stesso Platone (divinamente favoleggiando) scrive trovarsi la terra composta d'oro, e d'argento, e i monti di smeraldi e di zaffiri, e l'aere così tranquillo e puro, che senza doglie e malori per lunghissimi secoli vi si mena la vita. In questo giardino addunque, dove pareva che primavera eterna avesse spiegate le sue vaghissime pompe, comparve Armida, che come in trionfo conduceva il suo... [continua]

l'anime giuste fermamente si credette. Ne più al vivo, s'avrebber potuti ritrarre, quei sublimi, e avventurosi paesi, dove lo stesso Platone (divinamente favoleggiando) scrive trovarsi la terra composta d'oro, e d'argento, e i monti di smeraldi e di zaffiri, e l'aere così tranquillo e puro, che senza doglie e malori per lunghissimi secoli vi si mena la vita. In questo giardino addunque, dove pareva che primavera eterna avesse spiegate le sue vaghissime pompe, comparve Armida, che come in trionfo conduceva il suo... [continua]

facevano una vista bella, e grave. Finito, ch'ebbe il trono d'alzarsi quanto bastava, Plutone orgogliosamente cantò li seguenti bellissimi versi parte tolti dal gran Tasso, e parte da finissima penna a proposito della presente invenzione aggiunti.

PLUTONE

Tartarei Numi di seder più degni,
là sopra il Sole, ond'è l'origin vostra,
che meco già dai più felici Regni
spinse il gran caso in questa orribil chiostra.
Ai nostri antichi oltraggi, ai giusti sdegni
or s'aggiunge impensata ingiuria nostra.
Che l'invitto Rinaldo il gran guerriero,
togli l'ira del Cielo al nostro Impero.
Se il nemico crudel di nostra gente
già condusse prigion la bella Armida,
or viene a ricondurlo in Oriente
di due guerrier la scelerata guida.
Dunque, ah dunque fia ver, ch'eternamente
delle nostre vergogne il Ciel si rida?
Sorgiamo, e vendicando il nostro scherno,
contro al nemico Ciel s'armi l'Inferno.

Posto, ch'ebbe fine il superbo Plutone al suo cantare, una deità, che gli facevan corona levata in piedi, cantò le parole, che seguitano.

DEITÀ 1

O stelle a noi nemiche, o Dei dell'ombre
dunque l'ire del Ciel sempre sien pronte
contro ai Regni di Stige, e d'Acheronte?
Ah nò nò, vendichianci, e sia temuto
lassù nel Ciel ancor l'Inferno, e Pluto.

Dopo un'altra deità levata da sedere; così disse.

DEITÀ 2

La potenza d'Averno
dunque oprar non può tanto,
che Rinaldo crudel non sia rivolto
dalla prigion d'Armida, ov'ei fu colto?

Quindi s'alzò un'altra di quelle deità, e cantò questi versi.

DEITÀ 3

Vano è il nostro poter, vane son l'arti
d'Armida, e dell'Inferno,
che dal voler eterno
stabilito è, ch'ei torni, e forse cada
quel Regno al fulminar della sua spada.

A questo dire, enfasiato di sdegno e d'astio furioso, voltatosi alle furie imperiosamente diede l'ordine scelerato, che ne seguenti versi si contiene.

PLUTONE

Itene dunque o Furie, itene o mie
fide ministre, o mia potenza, e forze.
Spirate voglie scelerate, e rie
nella mente d'Armida;
e quel suo traditor segua, ed uccida.
Itene al campo, e in ultimo suo danno,
or la forza s'adopri, ed or l'inganno.

Sì tosto, che Plutone ebbe posto fine, egli con tutte le altre deità ripigliò il canto, che seguiva.

PLUTONE E LE DEITÀ TUTTE

Noi torniamo a gli abissi,
ed altri rega a suo voler le stelle,
che noi siam giudicate alme rubelle.

Inteso dalle furie l'assoluto comandamento del loro imperadore, nello stesso tempo, che il trono sopra cui sedevano quelle deità d'Averno cominciò a poco a poco a concentrarsi nelle viscere caliginose dei profondi abissi, nello stesso punto le tre furie, che niuna cosa tenevano sopra il capo, alla quale fosse raccomandato il loro sostegno, cominciarono con la medesima lentezza avvolte in un groppo di fiamme ad alzarsi dal trono, senza aver sotto i piedi cosa alcuna, che le reggesse, di maniera che siccome parevano spiccate da qualunque ritegno, così apportarono una diffusata maraviglia ai riguardanti imperciocchè quanto s'abbassava il trono di Plutone, tanto erano esse da quelle fiamme alzate in aria, e mentre s'inalzavano, s'involò il trono, ma giunta la fiamma volante, e maravigliosa nel mezzo dell'aere Aletto cantò i versi, che seguitano

ALETTO

Andiam come comanda
il Re dell'ombre eterne,
a riveder le region superne,
misere, ma che giova,
tornar dall'aere à i lucidi soggiorni,
s'ivi con pena nuova
sol mirar ci conviene
la dolce imagin del perduto bene.

Posto fine a i versi, tornò la fiamma ad alzarsi alquanto, e nuovamente fermata, Tesifone così cominciò a cantare.

TESIFONE

Usciam pure alla luce
come n'impose il nostro Stigio Duce.
Luce del Ciel serena
altrui diletto, a noi tormento, e pena.
Poiché il lungo splendore
piangon questi occhi, e si consuma il core.

E ciò detto l'una, e l'altra unitamente si diedero a cantare, col frapponervi artificiosi, e bellissimi passaggi.

ALETTO E TESIFONE INSIEME

Empio distin, che fuori
dei nostri ciechi orrori
ci scorge sol, perché con doglia, e scorno
veggiam lucidi il Sol, sereno il giorno.

Dopo la qual soavissima musica, Megera cantò questo madriale.

MEGERA

Che più giova mirare occhi infelici
di questo Sol la luce amata, e cara,
e sospirando i di lieti, e felici
piange la notte gelida, ed amara.
Troppo al ben nostro, ohimè, furo inimici
il destino, e la sorte iniqua, e avara.
Vano è il desir, e vanna è la speranza,
che pianger solo, e sospirar n'avanza.

[continua] Rinaldo, il quale, si come aveva in quelle delizie incantate ogni maschio, e cavaleresco pensiero dimenticato; così l'abito, ei l portamento ottimamente mostravan la vita vergognosa, e laida, in cui le disordinate dissolutezze l'avevan precipitato. Egli avea come una toghetta, o sottana di tocca d'argento, cinta con nastro incarnato; di sopra una veste bellissima di raso verde, tutta coperta d'amoretti, che diligentissimamente vi erano sopra ricamati. Era la bionda chioma increspata, e inanellata ad arte, e una corona di fiori nobilissimi composta, gli adornava la fronte; all'orecchie avea pendenti di gioie; alle braccia, ch'erano mezze ignude, maniglie d'oro, e di gioie, nelle dita molte preziose anella portava. Dal fianco gli pendeva uno specchio per gli ornamenti di molto valore, dicendo il Poeta: — *Dal fianco dell'amante, e stranio arnese / Un cristallo pendea lucido, e netto.* — I coturni, o gli stivaletti erano dorati, e guerniti per vezzo, di nastri di più colori, e d'argento. Ed in somma non avea cosa intorno, ne faceva gesto, che non spirasse lascivia troppo lascivia, e che in femmina impudica, sarebbe anche paruta troppo sfacciata. Rinaldo addunque armato, non come guerriero, ma più che a disonesto amatore si conveniva, coricossi in grembo alla donna, essa all'erberla. E procurò d'appagare alquanto, i famelici sguardi nell'amate bellezze e dissi alquanto, perché non si può saziare l'amoroso digiuno, come disse Lucrezio su quei bellissimi versi,

IN MEDIOQUE SITIT TORRENTI FLUMINE POTANS,
SIC IN AMORE VENUS SIMULACRIS LUDIT AMANTIS,
NEC SATIARE QUEUNT SPECTANDO CORPORA CORAM

e poi così si diede a cantare.

[continua] Rinaldo, il quale, si come aveva in quelle delizie incantate ogni maschio, e cavaleresco pensiero dimenticato; così l'abito, ei l portamento ottimamente mostravan la vita vergognosa, e laida, in cui le disordinate dissolutezze l'avevan precipitato. Egli avea come una toghetta, o sottana di tocca d'argento, cinta con nastro incarnato; di sopra una veste bellissima di raso verde, tutta coperta d'amoretti, che diligentissimamente vi erano sopra ricamati. Era la bionda chioma increspata, e inanellata ad arte, e una corona di fiori nobilissimi composta, gli adornava la fronte; all'orecchie avea pendenti di gioie; alle braccia, ch'erano mezze ignude, maniglie d'oro, e di gioie, nelle dita molte preziose anella portava. Dal fianco gli pendeva uno specchio per gli ornamenti di molto valore, dicendo il Poeta: — *Dal fianco dell'amante, e stranio arnese / Un cristallo pendea lucido, e netto.* — I coturni, o gli stivaletti erano dorati, e guerniti per vezzo, di nastri di più colori, e d'argento. Ed in somma non avea cosa intorno, ne faceva gesto, che non spirasse lascivia troppo lascivia, e che in femmina impudica, sarebbe anche paruta troppo sfacciata. Rinaldo addunque armato, non come guerriero, ma più che a disonesto amatore si conveniva, coricossi in grembo alla donna, essa all'erberla. E procurò d'appagare alquanto, i famelici sguardi nell'amate bellezze [parte cassata], e poi così si diede a cantare.

E perché cantando s'era la fiamma continuamente, e senza avvedersene inalzata, al finir dei versi restarono le furie coperte dalle nuvole, le quali furie, perché erano vestite di drappi oscuri coperti di serpentelli indorati, facevano una vista assai maravigliosa. Dileguate, che furono, spaccossi in altra parte dell'aere, e si vidde seder tra fiori, e verdeggianti erbette Armida e Rinaldo, il quale, si come aveva in quelle delizie incantate ogni maschio, e cavaleresco pensiero dimenticato; così l'abito, ei l portamento ottimamente mostravan la vita vergognosa, e laida, in cui le disordinate dissolutezze l'avevan precipitato. Egli avea come una toghetta, o sottana di tocca d'argento, cinta con nastro incarnato; di sopra una veste bellissima di raso verde, tutta coperta d'amoretti, che diligentissimamente vi erano sopra ricamati. Era la bionda chioma increspata, e inanellata ad arte, e una corona di fiori nobilissimi composta, gli adornava la fronte; all'orecchie avea pendenti di gioie; alle braccia, ch'erano mezze ignude, maniglie d'oro, e di gioie, nelle dita molte preziose anella portava. Dal fianco gli pendeva uno specchio per gli ornamenti di molto valore, dicendo il Poeta: — *Dal fianco dell'amante, e stranio arnese / Un cristallo pendea lucido, e netto.* — I coturni, o gli stivaletti erano dorati, e guerniti per vezzo, di nastri di più colori, e d'argento. Ed in somma non avea cosa intorno, ne faceva gesto, che non spirasse lascivia troppo lascivia, e che in femmina impudica, sarebbe anche paruta troppo sfacciata. Rinaldo addunque armato, non come guerriero, ma più che a disonesto amatore si conveniva, coricossi in grembo alla donna, essa all'erberla. E procurò d'appagare alquanto, i famelici sguardi nell'amate bellezze, e poi così si diede a cantare.

RINALDO

Volgi, Armida, deh volgi
a me quegli occhi, onde beata bei,
che son ritratto vero,
delle bellezze tue gl'incendi miei.
La forma lor, le meraviglie a pieno,
più, che il cristallo tuo, mostra il mio seno.
Deh poichè sdegni me, com'egli è vago
mirar tu almen potessi il proprio volto,
che il guardo tuo, che altrove non è pago
gioirebbe felice in sé rivolto.
Né può specchio ritrar sì dolce imago,
né in picciol verro è un Paradiso accolto,
specchio t'è degno il Cielo, e nelle stelle
puoi risguardar le tue sembianze belle.

RINALDO

Volgi, Armida, deh volgi
a me quegli occhi, onde beata bei,
che son ritratto vero,
delle bellezze tue gl'incendi miei.
La forma lor, le meraviglie a pieno,
più, che il cristallo tuo, mostra il mio seno.
Deh poichè sdegni me, com'egli è vago
mirar tu almen potessi il proprio volto,
che il guardo tuo, che altrove non è pago
gioirebbe felice in sé rivolto.
Né può specchio ritrar sì dolce imago,
né in picciol verro è un Paradiso accolto,
specchio t'è degno il Cielo, e nelle stelle
puoi risguardar le tue sembianze belle.

RINALDO

Volgi, Armida, deh volgi
a me quegli occhi, onde beata bei,
che son ritratto vero,
delle bellezze tue gl'incendi miei.
La forma lor, le meraviglie a pieno,
più, che il cristallo tuo, mostra il mio seno.
Deh poichè sdegni me, com'egli è vago
mirar tu almen potessi il proprio volto,
che il guardo tuo, che altrove non è pago
gioirebbe felice in sé rivolto.
Né può specchio ritrar sì dolce imago,
né in picciol verro è un Paradiso accolto,
specchio t'è degno il Cielo, e nelle stelle
puoi risguardar le tue sembianze belle.

Li quali dilicatissime parole io non leggo mai, che non ammiri lo ingegno del Tasso, e non lo stimi in guisa di Camaleonte, di Proteo, di Vertuno e d'Empusa, perchè, quantunque la sua maniera di dire fosse gravissima, nondimeno egli la piegava dove e comunque voleva in eccellentissima maniera; la onde dalla sua bocca, quando l'imitazione il richiedeva, stillava ambrosia e nettare, in guisa che la dolcezza istessa con più dolci e soavi parlari non spiegherebbe i suoi concetti, e pure ci ha chi non la conosce e a cui sembrano stiracchiamenti e dissipitezze; a quelli si può dire: — *Misero è ben chi veder schifa il Sole.* — E a questi: — *Corrotti gusto ogni dolcezza abborre.* — O come ben conosceva, e gustava la soavità di questo cibo quell'orecchia purgatissima del nostro autore degl'intramezzi, imperocchè quantunque nella bocca di lui, come si legge di Platone, avessero l'api di Parnaso fabbricato un favo di miele, con tuttocciò alla sua mano religiosa parve di far assai, mentre copiò le parole leggiadrissime del Tasso: e se pure talhora gli è convenuto e levare, e mutare, e aggiungere, vedete

Sezione cassata

Sezione cassata

bene, che ha posta una cura particolare in far risplendere tra le sue gioie preziose, i vivaci carbonchi del Tasso. Ma torniamo a quel diritto sentiero, da cui la dovuta riverenza verso così gran poeta alla difesa della cui gloria immortale noi siamo tanto obbligati, quanto è vero, che nella feconda serenità di questo cielo, egli compose dirò quasi l'idea del poema eroico. Cantato, ch'ebbe Rinaldo i versi, che dicemmo, Armida così gli rispose.

ARMIDA

Ben è ragion cor mio,
che tu faccia nel seno
delle bellezze mie dolce conserva,
perché tanto son bella
quanto a te piaccio. Or posa
mentr'io parto, e ritorno.
Pegno in tanto dei miei desii veraci
ti sian questi dolcissimi miei baci.

Partitasi Armida a trattare più severi usi, — cioè gli affari suoi, le sue magiche carte — mentre Rinaldo stava rimirando, dietro a i passi della cara donna, tanto leggiadri che neanche premevan l'erbe istesse, gli sopravvenne Ubaldo, e Carlo; al comparir dei quali egli arditamente levossi in piedi, e Ubaldo avvicinatosi e scoperto lo scudo adamantino e misterioso, datogli quel sacro veglio, così cantò.

UBALDO

Va l'Asia, e tutta
seco l'Europa in guerra.
Te sol dell'universo il moto nulla
muove, egregio campion d'una fanciulla?
Mira qui dentro, e guarda,
sei tu Rinaldo, o femmina sfacciata?

ARMIDA

Ben è ragion cor mio,
che tu faccia nel seno
delle bellezze mie dolce conserva,
perché tanto son bella
quanto a te piaccio. Or posa
mentr'io parto, e ritorno.
Pegno in tanto dei miei desii veraci
ti sian questi dolcissimi miei baci.

Partitasi Armida a trattare più severi usi, — cioè gli affari suoi, le sue magiche carte — mentre Rinaldo stava rimirando, dietro a i passi della cara donna, tanto leggiadri che neanche premevan l'erbe istesse, gli sopravvenne Ubaldo, e Carlo; al comparir dei quali egli arditamente levossi in piedi, e Ubaldo avvicinatosi **[parte cassata]** così cantò.

UBALDO

Va l'Asia, e tutta
seco l'Europa in guerra.
Te sol dell'universo il moto nulla
muove, egregio campion d'una fanciulla?

[versi cassati]

ARMIDA

Ben è ragion cor mio,
che tu faccia nel seno
delle bellezze mie dolce conserva,
perché tanto son bella
quanto a te piaccio. Or posa
mentr'io parto, e ritorno.
Pegno in tanto dei miei desii veraci
ti sian questi dolcissimi miei baci.

Partitasi Armida a trattare più severi usi, — cioè gli affari suoi, le sue magiche carte — mentre Rinaldo stava rimirando, dietro a i passi della cara donna, tanto leggiadri che neanche premevan l'erbe istesse, gli sopravvenne Ubaldo, e Carlo; al comparir dei quali egli arditamente levossi in piedi, e Ubaldo avvicinatosi così cantò.

UBALDO

Va l'Asia, e tutta
seco l'Europa in guerra.
Te sol dell'universo il moto nulla
muove, egregio campion d'una fanciulla?

[versi cassati]

Carlo, per destar maggiormente nel magnanimo garzone gli assonnati pensieri di gloria, dopo le parole di Ubaldo così ebbe a dire.

CARLO

Qual sonno, o qual letargo, ha sì sopita
la tua virtute, o qual viltà l'alletta?
Su su, te il campo, e te Goffredo invita;
te la fortuna, e la vittoria aspetta.
Vieni, o fatal guerriero, e sia fornita
la ben comincia impresa: e l'empia setta,
che già crollasti, a terra estinta cada
sotto l'inevitabile tua spada.

Dopo Ubaldo, scoprendogli lo scudo adamantino, e misterioso datogli da quel sacro Veglio, cantò i seguenti versi.

UBALDO

Mira, o prode guerriero,
come sei tu diverso
da Rinaldo primiero.
Mira, come se privo
del solito vigor, dell'arme ignudo.
Già cavaliere, or drudo.
Vedi qui dentro il tuo ritratto impresso:
mira, ed in te più non vedrai te stesso.

Fece Rinaldo appunto quegli atti, che descrive il poeta, poiché restò attonito, e confuso, come colui, che dopo un lungo letargo, al fine si risveglia, e rimirate nello scudo quelle pompe infami, col chinare gli occhi a terra tentò di ricoprire i suoi brutti errori: v'accorse a un tratto la vergogna, col suo porporeo manto, anzi con le rose già ministre di quelle tenaci catene, onde in iscambio di coprire le mende, e gli schernimenti, che nel volto gli aveva per dispregio dipinto amore, fegli più chiari a i due cavalieri

Carlo, per destar maggiormente nel magnanimo garzone gli assonnati pensieri di gloria, dopo le parole di Ubaldo così ebbe a dire.

CARLO

Qual sonno, o qual letargo, ha sì sopita
la tua virtute, o qual viltà l'alletta?
Su su, te il campo, e te Goffredo invita;
te la fortuna, e la vittoria aspetta.
Vieni, o fatal guerriero, e sia fornita
la ben comincia impresa: e l'empia setta,
che già crollasti, a terra estinta cada
sotto l'inevitabile tua spada.

Dopo Ubaldo, scoprendogli lo scudo adamantino, e misterioso datogli da quel sacro Veglio, cantò i seguenti versi.

UBALDO

Mira, o prode guerriero,
come sei tu diverso
da Rinaldo primiero.
Mira, come se privo
del solito vigor, dell'arme ignudo.
Già cavaliere, or drudo.
Vedi qui dentro il tuo ritratto impresso:
mira, ed in te più non vedrai te stesso.

Fece Rinaldo appunto quegli atti, che descrive il poeta, poiché restò attonito, e confuso, come colui, che dopo un lungo letargo, al fine si risveglia, e rimirate nello scudo quelle pompe infami, col chinare gli occhi a terra tentò di ricoprire i suoi brutti errori: v'accorse a un tratto la vergogna, col suo porporeo manto, anzi con le rose già ministre di quelle tenaci catene, onde in iscambio di coprire le mende, e gli schernimenti, che nel volto gli aveva per dispregio dipinto amore, fegli più chiari a i due cavalieri

amici; e dove prima con diletto vagheggiava gli ornamenti effeminati, e molli, allora confuso, e pentito del suo vaneggiare indegno, vergognando si maravigliava, e, dalla vergogna riaccesi gli spiriti generosi, sdegnosamente cominciò a squarciarsi le vesti, e quelle lascivie abominevoli, come puzzolente fradiciume, allontanar dassè, cantando queste parole.

RINALDO

Perché terra non t'apri, non m'inghiotti?
Squarcio i panni di suore,
come squarcia la vergogna il core.

E finite, che l'ebbe, voltò con dispetto le spalle al lussuriante, e morbidissimo albergo. E perché all'orecchie della sua propria coscienza pareva, che quegli uccelletti, che prima sì dolcemente il confortavano, a — *Coglier la rosa in sul mattino adorno, / di questo dì, che tosto il seren perde: / coglier d'amor la rosa, amare, or quando / esser si puote riamato amando.* — che il mormorar dell'aura, il garrire delle foglie, il sussurrar dell'onde cristalline, e il riso vezzoso di quei fioriti giardini non più fossero lascivette note temprate a i cocenti sospiri d'amore, ma tante voci strepitose, tanti mordaci rimprocci, e villani motteggi, coi quali le sue lordure, e morbidezze gli rimproverassero, perciò per fuggir delle sue colpe, e dei suoi ardori disonesti tanti testimoni veraci, si pose in atto di torcer dietro quelle fidate scorte frettoloso i passi. Quando giunse Armida tanto dolorosa quanto bella, pareva, che stanca dal corso, anzi pure vinta dall'angoscia, non potesse né trar il fiato, né formar parola, alla fine, dopo aver più volte raccolte le cadenti perle in un bianchissimo velo, e rivoltasi gli occhi ora sdegnosetti, ora lusinghieri, e ora pietosi nel fuggitivo suo bene, cominciò tanto soavemente a cantare, che rauche coccoveglie, a suo paraggio, sarebbon parute le sirene d'Omero.

amici; e dove prima con diletto vagheggiava gli ornamenti effeminati, e molli, allora confuso, e pentito del suo vaneggiare indegno, vergognando si maravigliava, e, dalla vergogna riaccesi gli spiriti generosi, sdegnosamente cominciò a squarciarsi le vesti, e quelle lascivie abominevoli, come puzzolente fradiciume, allontanar dassè, cantando queste parole.

RINALDO

Perché terra non t'apri, non m'inghiotti?
Squarcio i panni di suore,
come squarcia la vergogna il core.

E finite, che l'ebbe, voltò con dispetto le spalle al lussuriante, e morbidissimo albergo. E perché all'orecchie della sua propria coscienza pareva, che quegli uccelletti, che prima sì dolcemente il confortavano, a — *Coglier la rosa in sul mattino adorno, / di questo dì, che tosto il seren perde: / coglier d'amor la rosa, amare, or quando / esser si puote riamato amando.* — che il mormorar dell'aura, il garrire delle foglie, il sussurrar dell'onde cristalline, e il riso vezzoso di quei fioriti giardini non più fossero lascivette note temprate a i cocenti sospiri d'amore, ma tante voci strepitose, tanti mordaci rimprocci, e villani motteggi, coi quali le sue lordure, e morbidezze gli rimproverassero, perciò per fuggir delle sue colpe, e dei suoi ardori disonesti tanti testimoni veraci, si pose in atto di torcer dietro quelle fidate scorte frettoloso i passi. Quando giunse Armida tanto dolorosa quanto bella, pareva, che stanca dal corso, anzi pure vinta dall'angoscia, non potesse né trar il fiato, né formar parola, alla fine **[parte cassata]**, così disse.

amici; e dove prima con diletto vagheggiava gli ornamenti effeminati, e molli, allora confuso, e pentito del suo vaneggiare indegno, vergognando si maravigliava, e, dalla vergogna riaccesi gli spiriti generosi, sdegnosamente cominciò a squarciarsi le vesti, e quelle lascivie abominevoli, come puzzolente fradiciume, allontanar dassè, cantando queste parole.

RINALDO

Perché terra non t'apri, non m'inghiotti?
Squarcio i panni di suore,
come squarcia la vergogna il core.

E finite, che l'ebbe, voltò con dispetto le spalle al lussuriante, e morbidissimo albergo. E perché all'orecchie della sua propria coscienza pareva, che quegli uccelletti, che prima sì dolcemente il confortavano, a — *Coglier la rosa in sul mattino adorno, / di questo dì, che tosto il seren perde: / coglier d'amor la rosa, amare, or quando / esser si puote riamato amando.* — che il mormorar dell'aura, il garrire delle foglie, il sussurrar dell'onde cristalline, e il riso vezzoso di quei fioriti giardini non più fossero lascivette note temprate a i cocenti sospiri d'amore, ma tante voci strepitose, tanti mordaci rimprocci, e villani motteggi, coi quali le sue lordure, e morbidezze gli rimproverassero, perciò per fuggir delle sue colpe, e dei suoi ardori disonesti tanti testimoni veraci, si pose in atto di torcer dietro quelle fidate scorte frettoloso i passi. Quando giunse Armida tanto dolorosa quanto bella, pareva, che stanca dal corso, anzi pure vinta dall'angoscia, non potesse né trar il fiato, né formar parola, alla fine, così disse.

ARMIDA

Ove ne vai crudele? ah che tu porti
teco parte di me, parte ne lassi.
O prendi l'una, o rendi l'altra, o morte
dà insieme ad ambe, arresta, arresta i passi.

ARMIDA

Ove ne vai crudele? ah che tu porti
teco parte di me, parte ne lassi.
O prendi l'una, o rendi l'altra, o morte
dà insieme ad ambe, arresta, arresta i passi.

ARMIDA

Ove ne vai crudele? ah che tu porti
teco parte di me, parte ne lassi.
O prendi l'una, o rendi l'altra, o morte
dà insieme ad ambe, arresta, arresta i passi.

Così piangendo gridava Armida, ma non per questo Rinaldo dava punto di sosta al piè fugace. Onde parendo ad Ubaldo, che gran mancamento di cavaliere sarebbe stato negar l'udienza ad una dama, consigliò Rinaldo a sentire Armida: ed il fece, per vietar che disperata, e per la perdita dell'amante e per l'onta che avrebbe ricevuta, non si fosse di sua mano data la morte; o pure tal consiglio gli porse, affinché, com'egli stesso dice, la virtù di Rinaldo divenisse nella pruova più forte, e costante. Le parole cantate da Ubaldo, furono le seguenti.

Così piangendo gridava Armida, ma non per questo Rinaldo dava punto di sosta al piè fugace. Onde parendo ad Ubaldo, che gran mancamento di cavaliere sarebbe stato negar l'udienza ad una dama, consigliò Rinaldo a sentire Armida: ed il fece, per vietar che disperata, e per la perdita dell'amante e per l'onta che avrebbe ricevuta, non si fosse di sua mano data la morte; o pure tal consiglio gli porse, affinché, com'egli stesso dice, la virtù di Rinaldo divenisse nella pruova più forte, e costante. Le parole cantate da Ubaldo, furono le seguenti.

UBALDO

Io non consiglio già, né si conviene,
che d'aspettar costei, signor, ricusi;
di beltà armata, e de' suoi pregi viene
dolcemente nel pianto amaro infusi.
Qual più forte di te, se le Sirene
vedendo, ed ascoltando a vincer t'usi?

UBALDO

Io non consiglio già, né si conviene,
che d'aspettar costei, signor, ricusi;
di beltà armata, e de' suoi pregi viene
dolcemente nel pianto amaro infusi.
Qual più forte di te, se le Sirene
vedendo, ed ascoltando a vincer t'usi?

Rinaldo, accettando il consiglio d'Ubaldo, riflette; e ad Armida voltossi; la qual dopo aver più volte raccolte le cadenti perle in un bianchissimo velo, e alzati gli occhi (che son l'arme più potenti d'amore) ora sdegnosetti, ora lusinghieri, e ora pietosi nel fuggitivo suo bene, cominciò tanto soavemente a cantare, che rauche coccoveggie, a suo paraggio, sarebbon parute le nove figliuole di Plèro.

Rinaldo, accettando il consiglio d'Ubaldo, riflette; e ad Armida voltossi; la qual dopo aver più volte raccolte le cadenti perle in un bianchissimo velo, e alzati gli occhi (che son l'arme più potenti d'amore) ora sdegnosetti, ora lusinghieri, e ora pietosi nel fuggitivo suo bene, cominciò tanto soavemente a cantare, che rauche coccoveggie, a suo paraggio, sarebbon parute le nove figliuole di Plèro.

ARMIDA

Sarà, che quinci parti, e non ti caglia
di quest'albergo tuo già sì diletto?
Vattene; passa il mar, pugna, travaglia,
struggi la fede nostra, anch'io t'affretto.
Che dico nostra? ah non più mia. Fedele
sono a te solo idolo mio crudele.
Solo, ch'io segua te mi si conceda:
picciola fra nemici anco richiesta,
non lascia indietro il predator la preda.
Va il trionfante, il prigionier non resta.
Me fra l'altre tue spoglie il campo veda,
ed all'altre tue lodi aggiunga questa,
che la tua schernitrice abbia schernito,
Mostrando me sprezzata ancella a dito.
Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
di questa chioma, or che a te fatta è vile!
Raccorcierolla: al titolo di serva,
vuò portamento accompagnar servirle.
Te seguirò, quando l'ardor più serva
della battaglia entro la turba ostile,
animo ho bene, ho ben vigor, che baste
a condurti i cavalli, a portar l'aste.
Sarò qual più vorrai scudiero, o scudo:
non fia che in tua difesa io mi risparmi.
Per questo sen, per questo collo ignudo
pria che giungono a te passeran l'armi,
barbaro forse non sarà sì crudo,
che ti voglia ferir per non piegarmi,
condonando il piacer della vendetta
a questa qual si sia beltà negletta.

I qual versi furono dalla giovane accompagnati con tutti quei gesti, che si richiedevano a donna supplice e dolente. Poiché talora il pianto diretto, e l'ardente sospirar le faceva per forza dar sosta al suo lamento; talora tutta tremante gli s'avvicinava. Or per riverenza pareva si ritirasse alquanto in dietro; ora alzava gli occhi vergognosi, e tardi; qualche volta in

ARMIDA

Sarà, che quinci parti, e non ti caglia
di quest'albergo tuo già sì diletto?
Vattene; passa il mar, pugna, travaglia,
struggi la fede nostra, anch'io t'affretto.
Che dico nostra? ah non più mia. Fedele
sono a te solo idolo mio crudele.
Solo, ch'io segua te mi si conceda:
picciola fra nemici anco richiesta,
non lascia indietro il predator la preda.
Va il trionfante, il prigionier non resta.
Me fra l'altre tue spoglie il campo veda,
ed all'altre tue lodi aggiunga questa,
che la tua schernitrice abbia schernito,
Mostrando me sprezzata ancella a dito.
Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
di questa chioma, or che a te fatta è vile!
Raccorcierolla: al titolo di serva,
vuò portamento accompagnar servirle.
Te seguirò, quando l'ardor più serva
della battaglia entro la turba ostile,
animo ho bene, ho ben vigor, che baste
a condurti i cavalli, a portar l'aste.
Sarò qual più vorrai scudiero, o scudo:
non fia che in tua difesa io mi risparmi.
Per questo sen, per questo collo ignudo
pria che giungono a te passeran l'armi,
barbaro forse non sarà sì crudo,
che ti voglia ferir per non piegarmi,
condonando il piacer della vendetta
a questa qual si sia beltà negletta.

I qual versi furono dalla giovane accompagnati con tutti quei gesti, che si richiedevano a donna supplice e dolente. Poiché talora il pianto diretto, e l'ardente sospirar le faceva per forza dar sosta al suo lamento; talora tutta tremante gli s'avvicinava. Or per riverenza pareva si ritirasse alquanto in dietro; ora alzava gli occhi vergognosi, e tardi; qualche volta in

ARMIDA

Sarà, che quinci parti, e non ti caglia
di quest'albergo tuo già sì diletto?
Vattene; passa il mar, pugna, travaglia,
struggi la fede nostra, anch'io t'affretto.
Che dico nostra? ah non più mia. Fedele sono a te
solo idolo mio crudele.
Solo, ch'io segua te mi si conceda:
picciola fra nemici anco richiesta,
non lascia indietro il predator la preda.
Va il trionfante, il prigionier non resta.
Me fra l'altre tue spoglie il campo veda,
ed all'altre tue lodi aggiunga questa,
che la tua schernitrice abbia schernito, Mostrando
me sprezzata ancella a dito.
Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
di questa chioma, or che a te fatta è vile!
Raccorcierolla: al titolo di serva,
vuò portamento accompagnar servirle.
Te seguirò, quando l'ardor più serva
della battaglia entro la turba ostile,
animo ho bene, ho ben vigor, che baste
a condurti i cavalli, a portar l'aste.
Sarò qual più vorrai scudiero, o scudo:
non fia che in tua difesa io mi risparmi.
Per questo sen, per questo collo ignudo
pria che giungono a te passeran l'armi, barbaro
forse non sarà sì crudo,
che ti voglia ferir per non piegarmi, condonando
il piacer della vendetta
a questa qual si sia beltà negletta.

I qual versi furono dalla giovane accompagnati con tutti quei gesti, che si richiedevano a donna supplice e dolente. Poiché talora il pianto diretto, e l'ardente sospirar le faceva per forza dar sosta al suo lamento; talora tutta tremante gli s'avvicinava. Or per riverenza pareva si ritirasse alquanto in dietro; ora alzava gli occhi vergognosi, e tardi; qualche volta in

sembiante così umile, e con infinita leggiadria tutte le parti compose, come se dinanzi a qualche Nume divino per adorarlo si fosse trovata; indi rissorgeva a poco a poco, e con sì bella grazia, che più vaga non par l'aurora al lor, che umido il crine, e il volto di celeste rugiada lentamente spunta nel nostro orizzonte. O quanti cuori s'intenerirono; o quanti sospiri a molti trasse del petto, o quanti di soverchia rigidità accusavan Rinaldo; o quanti forse non avrebbon sostenuto un così lungo, e dolcissimo distruggimento. Deh, perché di ritrovarsi presenti a così nobile spettacolo non fu egli concesso a quegli stitichi, e schizzinosi (se ora pur ce ne viene) che cotesto lamento in particolare del Tasso tengono per un cianciame, da non isbarbar neanche da gli occhi una misera lagrimetta da chi avesse un cuor di cera; da uno, che infino alla cecità per piagner se gli stropicciasse. So ben io, che vinti da pietà, non per rispetto solamente del canto dileticissimo della giovane, me per le parole in se stesse dolcissime, e compassionevoli, si sarebbero asciugati gli occhi; od il rossore avrebbe fatto testimonianza di quell'amaragnuolo pe lo quale nella canova loro non degnarono, che neanche in disparte la farina altrui si guardasse. È vero, che per la difesa dell'Ariosto, infinita obbligazione per noi loro si conservava, ma in verità, che sì come il merito sovrano del Tasso non richiedeva quella maniera dispettosa d'abburartare, così tutti i buoni, e gl'intendenti, ne rimasero non leggiermente offesi, e scandalizzati, perché se in Parnaso ci ha poeta, che l'arte d'Aristotile abbia come legge, osservata questi è il Tasso; e se oggi d'alcuno ci ha, che il fa condannare dal Castelvetro come disprezzator dell'arte, questi mostra d'esser appunto assai più valente, e ghiribizzoso Menante, che pratico del mestiere malagevolissimo di giudicar poeti. Ma ritorniamo nel sentiero, Rinaldo, che se ne stava tutto recato in sé stesso, e con sembianze, nelle qual tra la severità certi colori di tenerezza trasparivano, così rispose cantando.

sembiante così umile, e con infinita leggiadria tutte le parti compose, come se dinanzi a qualche Nume divino per adorarlo si fosse trovata; indi rissorgeva a poco a poco, e con sì bella grazia, che più vaga non par l'aurora al lor, che umido il crine, e il volto di celeste rugiada lentamente spunta nel nostro orizzonte. O quanti cuori s'intenerirono; o quanti sospiri a molti trasse del petto, o quanti di soverchia rigidità accusavan Rinaldo; o quanti forse non avrebbon sostenuto un così lungo, e dolcissimo distruggimento. **[parte cassata]** Rinaldo, che se ne stava tutto recato in sé stesso, e con sembianze, nelle qual tra la severità certi colori di tenerezza trasparivano, così rispose cantando.

sembiante così umile, e con infinita leggiadria tutte le parti compose, come se dinanzi a qualche Nume divino per adorarlo si fosse trovata; indi rissorgeva a poco a poco, e con sì bella grazia, che più vaga non par l'aurora al lor, che umido il crine, e il volto di celeste rugiada lentamente spunta nel nostro orizzonte. O quanti cuori s'intenerirono; o quanti sospiri a molti trasse del petto, o quanti di soverchia rigidità accusavan Rinaldo; o quanti forse non avrebbon sostenuto un così lungo, e dolcissimo distruggimento. Rinaldo, che se ne stava tutto recato in sé stesso, e con sembianze, nelle qual tra la severità certi colori di tenerezza trasparivano, così rispose cantando.

RINALDO

Armida assai mi pesa,
ch'abbi per me, che senza pro t'ascolto,
del mal concetto ardor l'anima accesa.
Errasti, è vero, e trapassasti i modi,
ora gli amori esercitando, or gli odi.
Ma che? son colpe umane, e colpe usate:
scuso la natia legge, il sesso, e gli anni.
Fra le care memorie, ed onorate,
mi sarai nelle gioie, e negli anni.
Sarò tuo cavalier, quanto concede
la guerra d'Asia, e con l'onor la fede.

Alle quali parole, quasi nuova iride, di vari colori dipinse in un punto il volto. E perché Rinaldo, partendo, alla meschina strappò l'anima del petto, entrò in suo luogo a sostener le membra cadenti rabbiosa furia d'Averno; la quale in un tratto con pestifero veleno i purissimi sangui del cuore contaminando, il fervente amor, che a Rinaldo ella portava, rivoltò in più acerbo odio, e crudele; in quella guisa, che avviene del cibo, che se si corrompe, quanto più era delicato, umore tanto più malvagio se ne produce, e la ragione, perché, *omne contrarium fit ex contrario, & omne contrarium corrumpitur in contrarium*. Ora da un'amore dismisurato, un odio altrettanto possente si genera, *quantum enim* (dicono i filosofi) *unius contrarij corrumpitur, tantundem alterius introducitur*. Dunque Armida, che amò cotanto Rinaldo, che per gelosia di veruna cosa di questo mondo non si fidando, nel condusse poco men che fuori del mondo istesso; e creò, per così dire, con la forza degli spiriti infernali nuovo cielo, nuovi elementi, nuovi fiori, e nuovi arbuscelli, di necessità a un tanto eccesso d'amore, un altro eccesso d'odio succedette; Anzi dirò di più, che *corrumpens rei corrumpendae*

RINALDO

Armida assai mi pesa,
ch'abbi per me, che senza pro t'ascolto,
del mal concetto ardor l'anima accesa.
Errasti, è vero, e trapassasti i modi,
ora gli amori esercitando, or gli odi.
Ma che? son colpe umane, e colpe usate:
scuso la natia legge, il sesso, e gli anni.
Fra le care memorie, ed onorate,
mi sarai nelle gioie, e negli affanni.
Sarò tuo cavalier, quanto concede
la guerra d'Asia, e con l'onor la fede.
**Rimanti; o va per altra via felice,
che di meco venir a te non lice.**

Alle quali parole, quasi nuova iride, di vari colori dipinse in un punto il volto. E perché Rinaldo, partendo, alla meschina strappò l'anima del petto, entrò in suo luogo a sostener le membra cadenti rabbiosa furia d'Averno; la quale in un tratto con pestifero veleno i purissimi sangui del cuore contaminando, il fervente amor, che a Rinaldo ella portava, rivoltò in più acerbo odio, e crudele; in quella guisa, che avviene del cibo, che se si corrompe, quanto più era delicato, umore tanto più malvagio se ne produce, [parte cassata] e se così è, l'odio d'Armida non solo pareggiò l'amore, che dianzi portò a Rinaldo, ma sopravvanzollo ancora. Laonde, dagli occhi non più avventando dardi d'amore, ma fiamme di sdegno, più fiera, e dispettosa di Megera istessa così disse.

RINALDO

Armida assai mi pesa,
ch'abbi per me, che senza pro t'ascolto,
del mal concetto ardor l'anima accesa.
Errasti, è vero, e trapassasti i modi,
ora gli amori esercitando, or gli odi.
Ma che? son colpe umane, e colpe usate:
scuso la natia legge, il sesso, e gli anni.
Fra le care memorie, ed onorate,
mi sarai nelle gioie, e negli affanni.
Sarò tuo cavalier, quanto concede
la guerra d'Asia, e con l'onor la fede.
Rimanti; o va per altra via felice,
che di meco venir a te non lice.

Alle quali parole, quasi nuova iride, di vari colori dipinse in un punto il volto. E perché Rinaldo, partendo, alla meschina strappò l'anima del petto, entrò in suo luogo a sostener le membra cadenti rabbiosa furia d'Averno; la quale in un tratto con pestifero veleno i purissimi sangui del cuore contaminando, il fervente amor, che a Rinaldo ella portava, rivoltò in più acerbo odio, e crudele; in quella guisa, che avviene del cibo, che se si corrompe, quanto più era delicato, umore tanto più malvagio se ne produce, e se così è, l'odio d'Armida non solo pareggiò l'amore, che dianzi portò a Rinaldo, ma sopravvanzollo ancora. Laonde, dagli occhi non più avventando dardi d'amore, ma fiamme di sdegno, più fiera, e dispettosa di Megera istessa così disse.

dominari debet, come par che voglia Aristotile colà ove dice *Fit autem corruptio, cum id, quod terminatur, dominetur ipsum terminans*, e dopo, *movens autem dominatur*, che perciò quando quel pianeta, che conforta il gielo, si mostra tutta a noi per lo grand'arco, e tanto è la stagion forte, ed acerba, ch'ammorta gli fioretti per le piagge. Dice Aristotile, che si fa minor putrefazione, che nella state, perché essendo cagionata dall'aere, che ne circonda, ed il quale, per ragion di somiglianza, a sé traendo il calor nativo delle cose, del loro infradicire è cagione: ma nel verno, *pavcum est in ambiente aere calidum, quare nihil potest*, cioè perché non può signoreggiare, neanche ha possanza di corrumpere. Dunque se l'odio è contrario dell'amore, e dall'odio è discacciato, par che si debba dire che maggior dell'amore divenga l'odio; e se così è, l'odio d'Armida non solo pareggiò l'amore, che dianzi portò a Rinaldo, ma sopravvanzollo ancora. Laonde, dagli occhi non più avventando dardi d'amore, ma fiamme di sdegno, più fiera, e dispettosa di Megera istessa così disse.

ARMIDA

Vattene pur crudele,
che avrai me tosto a tergo nuova furia;
va pur, che ovunque andrai
tanto t'agiterò quanto t'amai.
O spirti infernali
mandatemi un dei vostri
più furiosi e più veloci mostri.

E al proferir di quelle parole: — *O spirti infernali* — comparve immantinente nella più alta parte dell'aere un'idra grandissima fatta con maravigliosa diligenza, dai sette capi vomitando tante e sí vive fiamme (ma però composte di soavissimi odori) ch'Etna non mostra incendio maggiore. Solcava la spaventevol fiera gli spaziosi campi dell'aria per linea retta assai velocemente, senza comprendersi con l'occhio, e

ARMIDA

Vattene pur crudele,
che avrai me tosto a tergo nuova furia;
va pur, che ovunque andrai
tanto t'agiterò quanto t'amai.
O spirti infernali
mandatemi un dei vostri
più furiosi e più veloci mostri.

E al proferir di quelle parole: — *O spirti infernali* — comparve immantinente nella più alta parte dell'aere un'idra grandissima fatta con maravigliosa diligenza, dai sette capi vomitando tante e sí vive fiamme (ma però composte di soavissimi odori) ch'Etna non mostra incendio maggiore. Solcava la spaventevol fiera gli spaziosi campi dell'aria per linea retta assai velocemente, senza comprendersi con l'occhio, e

ARMIDA

Vattene pur crudele,
che avrai me tosto a tergo nuova furia;
va pur, che ovunque andrai
tanto t'agiterò quanto t'amai.
O spirti infernali
mandatemi un dei vostri
più furiosi e più veloci mostri.

E al proferir di quelle parole: — *O spirti infernali* — comparve immantinente nella più alta parte dell'aere un'idra grandissima fatta con maravigliosa diligenza, dai sette capi vomitando tante e sí vive fiamme (ma però composte di soavissimi odori) ch'Etna non mostra incendio maggiore. Solcava la spaventevol fiera gli spaziosi campi dell'aria per linea retta assai velocemente, senza comprendersi con l'occhio, e

appena con la mente, come macchina si grande potesse far da sé quel viaggio; ma quello che accrebbe lo stupore, e la meraviglia fu, che arrivata dritto al palagio d'Armida rivoltosi in giro, e per linea obliqua, e cadente andò quel mostro orrendo ad accommodarsi, quasi domestico destriere, in sito ove Armida potesse sopra salirvi, il che ella fece con quel franco coraggio, che suol recar lo sdegno, e la disperazione, e massime in donna spoliata (in quanto rappresentava Armida) dell'onestà suo maggior pregio, in donna dico, che si credea dall'amante tradita. Subitamente, che la fiera si sentì premersi da sì delicata preda l'asprissimo dorso, rivoltosi più baldanzosa un'altra volta, e risalita nella retta linea, fermossi sospesa in aria, e lasciò di gittar fuoco, mentre Armida cantò le parole, che seguono

appena con la mente, come macchina si grande potesse far da se quel viaggio; ma quello che accrebbe lo stupore, e la meraviglia fu, che arrivata dritto al palagio d'Armida rivoltosi in giro, e per linea obliqua, e cadente andò quel mostro orrendo ad accommodarsi, quasi domestico destriere, in sito ove Armida potesse sopra salirvi, il che ella fece con quel franco coraggio, che suol recar lo sdegno, e la disperazione, e massime in donna spoliata (in quanto rappresentava Armida) dell'onestà suo maggior pregio, in donna dico, che si credea dall'amante tradita. Subitamente, che la fiera si sentì premersi da sì delicata preda l'asprissimo dorso, rivoltosi più baldanzosa un'altra volta, e risalita nella retta linea, fermossi sospesa in aria, e lasciò di gittar fuoco, mentre Armida cantò le parole, che seguono

appena con la mente, come macchina si grande potesse far da sé quel viaggio. **Nello stesso tempo dal monte uscì un groppo di diavoli, in guisa brancolati insieme come sono coloro, che dicono far le forze d'Ercole. Due di essi pigliarono a seder sopra le proprie spalle, la sconsolata Armida, e con lentissimo moto alzati, si conobbe, che li due, che le favevan seggio, sopra le spalle a due altri erano fermati, e questi a due altri, sì che in tutto facevano il numero di sei, cosa bellissima da vedere; e accresciva la meraviglia, l'intrepido ardire col quale la giovane sedeva sopra quella viva torre, e diabolico monte. Alla meraviglia s'accompagnaro il piacere, poichè Armida, con maniere, e passaggi dilicatissimi, cantò questi versi.**

ARMIDA

Lagrimosa pietà che più consolami,
or, che sia gran dolor il cor mi macera,
e di me stessa la più parte involami.
Sento l'alma dolente afflitta, e lacera,
e come nel dolor tutta disperdersi.
Crudel amor così la vita perdesi,
né per lagrime, o prieghi miserabili
la speme degli amanti unqua rinverdesi.
O doglie sempriterne, o gioie labili
itene consumando afflitta l'anima,
che io canterò d'amor l'ire durabili.

Finito il graziosissimo canto, con queste parole comandò all'idra, che la stava attendendo, che le s'avvicinasse

Vieni, deh vieni omai
o ministro d'Averno, e porta Armida
ove lo sdegno, e il suo furor la guida.

Allora avvenne cosa di maggior maraviglia; perciocchè al comandamento d'Armida, subito la mostruosa fiera girando in volo, s'andò quasi domestico destriere ad accomodarsi in sito, ove la rabbiosa, e angosciata donna potesse sopra più agevolmente il che ella fece con quel franco coraggio, che suol recar lo sdegno, e la disperazione, e massime in donna spoliata (in quanto rappresentava Armida) dell'onestà suo maggior pregio, in donna dico, che si credea dall'amante tradita. Subitamente, che la fiera si sentì premersi da sì delicata preda l'asprissimo dorso, rivoltosi più baldanzosa un'altra volta, e risalita nella retta linea, fermossi sospesa in aria, e lasciò di gittar fuoco, mentre Armida cantò le parole, che seguono

Caro drago opportuno
levati a volo, e portami in Soria,
campo fatal della vendetta mia.
Andrò colà fra l'armi,
tenterò, soffrirò, cangierò forma,
purché le mie vendette io veggia in parte,
il rispetto, e l'onor stiasi in disparte.

Caro drago opportuno
levati a volo, e portami in Soria,
campo fatal della vendetta mia.
Andrò colà fra l'armi,
tenterò, soffrirò, cangierò forma,
purché le mie vendette io veggia in parte,
il rispetto, e l'onor stiasi in disparte.
**Ahi lassa, e pur io sento
che il mio ardor non è spento.
O miseria d'amore,
vó cercando Rinaldo, e l'ho nel core,
com'avrò cor sì forte
da punir la mia morte?
S'io prendo il traditore,
come l'anciderò, s'io l'ho nel core?**

Caro drago opportuno
levati a volo, e portami in Soria,
campo fatal della vendetta mia.
Andrò colà fra l'armi,
tenterò, soffrirò, cangierò forma,
purché le mie vendette io veggia in parte,
il rispetto, e l'onor stiasi in disparte.
Ahi lassa, e pur io sento
che il mio ardor non è spento.
O miseria d'amore,
vó cercando Rinaldo, e l'ho nel core,
com'avrò cor sì forte
da punir la mia morte?
S'io prendo il traditore,
come l'anciderò, s'io l'ho nel core?

E poi ripigliato il cammino, con infinita leggiadria, e applauso degli spettatori, disparve.

Dopo le quali bellissime parole avendo l'idra ripigliato il cammino, e più, che mai mandato fuori fiamme non che faville, con infinita leggiadria, e applauso degli spettatori, disparve.

Dopo le quali bellissime parole avendo l'idra ripigliato il cammino, e più, che mai mandato fuori fiamme non che faville, con infinita leggiadria, e applauso degli spettatori, disparve.

Il fine del Terzo Intramezzo

Il fine del Terzo Intramezzo

Il fine del Quarto Intramezzo

Appendice II

Dialogo *Rinaldo e Armida*

Intermedio di Battista Guarini con musica di Alessandro Capece

Trascrizione di testo e musica

RINALDO E ARMIDA
Intermedio di Battista Guarini
Musica di Alessandro Capece

Parte 1

ARMIDA

O fortunata Armida,
chi fece mai di me preda più cara?
O bellezza infinita,
io venni per ferirti, e m'hai ferita?
Or le ferite son baci amorosi.
O bellezza possente,
tu molle hai fatto il cor, ch'era diamante,
e di nemica ti son fatta amante.
Ma voi spirti d'Averno
fattemi su quel monte
un pallagio real, degno ricetto
del mio ben, del mio cor, del mio diletto.

RINALDO

Chi m'ha qui tratto? ove son io? che veggio?
Dormo ancor? son io desto? o pur vaneggio?

ARMIDA

Non temer cavaliere,
che qui per felicissimo destino
condur ti fece alto voler divino.

RINALDO

Chi se tu donna, o dea,
che mortal cosa alla beltà non sembri.

ARMIDA

Io son la Gloria, quella
da te cotanto amata,
qui regno, e la mercede
del tuo valor nelle mie braccia avrai.
Tu sol signor del regno mio sarai.

Parte 2

ARMIDA E RINALDO

O de' teneri Amori
bella madre cortese, ascolta i voti
di due cupidi amanti a te divoti.
Stringine Dea possente,
come sua cara preda Aquila suole.
E chi di noi si pente,
e il nodo attentar vuole,
rompa del viver suo prima lo stame,
che questo soavissimo legame.

FINE

Dialogo Armida e Rinaldo

Intermedio di Battista Guarini (1612-1616)

Alessandro Capece

Soprano
(Armida)

Contralto
(Rinaldo)

Basso

5

S

A

b.c.

9

S

A

b.c.

13

S

A

b.c.

O for-tu - na - ta_Ar-mi-da, Chi fe-ce mai di me pre-da più ca-ra? O bel-lez-za_in-fi -

- ni - ta, lo ven-ni_a fe - rir - ti, e m'hai fe - ri - ta? Or le fe - ri - te son ba-ci_a-mo - ro -

- si. O bel - lez - za pos-sen - te, Tu mol-le_hai fat - to_il cor, ch'e - ra dia-man-te, E di ne -

- mi-ca ti son fat-ta_a-man-te. Ma voi spir-ti d'A - ver - no Fat - te-mi su quel mon-te Un pal-la - gio re -

Dialogo Armida e Rinaldo

17

S 
 - al, de - gno ri - cet - to Del mio ben, del mio cor, del mio di - let - to.

A 
 Chi m'ha qui trat -

b.c. 

21

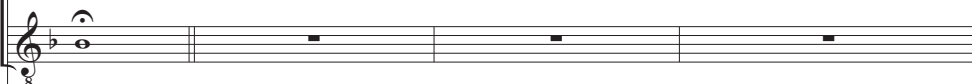
S 

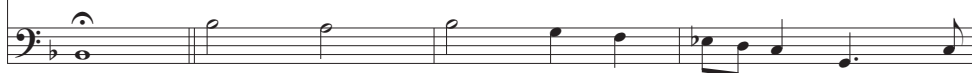
A 
 to. O - ve son io? Che veg - gio? Dor - mo an - cor? Son io de - sto? O pur va - neg -

b.c. 

25

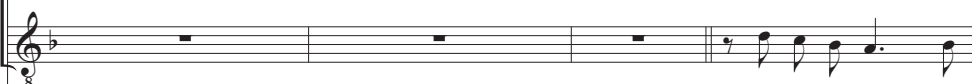
S 
 Non te - mer Ca - va - lie - re, Che qui per fe - li - cis - si - mo de - sti - no

A 
 - gio?

b.c. 

29

S 
 Con - dur ti fe - ce al - to vo - ler di - vi - no.

A 
 Chi sei tu Don - na_o

b.c. 

Dialogo Armida e Rinaldo

33

S  Io son la Glo - ria,

A  De - a, Che mor - tal co - sa al - la bel - tà _____ non sem - bri.

b.c. 

37

S  quel - la Da te co - tan - to, a - ma - ta, Qui re - gno, e la mer - ce - de Del tuo va - lor nel - le mie brac - cia, a - vra -

A 

b.c. 

41

S  - i. Tu sol si - gnor del re - gno mio sa - ra - i. O de' te - ne - ri_A -

A 

b.c. 

45

S  - mo - ri Bel - la ma - dre cor - te - se, a - scol - tali vo -

A 

b.c. 

Dialogo Armida e Rinaldo

49

S - ti Di du_e cu - pi - di_a - man - ti_a te di - vo - ti. Strin - gi - ne

A - ti Di du_e cu - pi - di_a - man - ti_a te di - vo - ti. Strin - gi - ne

b.c. - ti Di du_e cu - pi - di_a - man - ti_a te di - vo - ti. Strin - gi - ne

53

S De_a Pos - sen - te, Co - me su_a ca - ra

A De_a pos - sen - te, Co - me su_a ca - ra pre - da_A -

b.c. De_a pos - sen - te, Co - me su_a ca - ra pre - da_A -

57

S pre - da_A - qui - la suo - le. E chi di noi si pen - te, E'l

A - qui - la suo - le. E chi di noi si pen - te, E'l

b.c. pre - da_A - qui - la suo - le. E chi di noi si pen - te, E'l

61

S no - do_at-ten-tar vuo - le, Rom - pa del vi - ver su - o pri - ma lo sta - me, Che que - sto so - a - vis -

A no - do_at-ten-tar vuo - le, Rom - pa del vi - ver su - o pri - ma lo sta - me,

b.c. no - do_at-ten-tar vuo - le, Rom - pa del vi - ver su - o pri - ma lo sta - me,

Dialogo Armida e Rinaldo

65

S

- si - mo le - ga - - me.

A

8

Che que - sto so - a - vis - si - mo le - ga - me.

b.c.

8

Appendice III

La liberazione di Rinaldo

Trascrizione del testo

La liberazione di Rinaldo

Manoscritto del XVII secolo
Library of Congress (MUSIC 3483, *microfilm* M1500. L 685)

ATTO I

Scena 1 (*Altamoro e Dema*)

ALTAMORO

Infelice Altamoro
principe sventurato,
a qual misero stato
ti conduce la sorte,
ti si nega in scampo
anco la morte.

Ch'io viva così,
o cieli crudeli,
o questo poi nò,
Armida mi uccida
contento sarò.
Ma amare, penare,
languir ogni dì
un core che more
soffrir non lo può.

DEMA

Quanto mi intenerisco
di questo bel garzone al crudo pianto.
Vorrei pur consolarlo
e non m'ardisco, che pavento oh dio
di far all'onor mio un grave oltraggio.

ALTAMORO

Se di pietade un raggio
mai non devo mirar nel mio languir
deh finitemi d'uccidere
crude stelle io vo morir.
Troppo duro è il semvivere
fra i tormenti e fra i martiri.

DEMA

Tant'è non posso più star alla dura
oh, quanto delle donne è molle la natura.

Occhi belli non lacrimate
troppo bello il vostro dolor,
con quell'acque s'accende ogni cor

e a me l'alma distillate.

Vaghe luci deh non piangete
per voi moro, e già vengo men.
In quell'acque s'immerge il mio sen
né può estinguersi la mia sete.

ALTAMORO

Dema è giusto il mio pianto
mentre nel mar d'amore
son vicino al naufragio.

DEMA

Qual destino malvagio
giunger ti nega al desiato porto?

ALTAMORO

Il Fato mi schernisce
amor di me non cura
Armida tradisce ed io son morto.

DEMA

Costui sempre mi piacque
ed or mi sento un non so che nel core
che non so se sia affetto o pizzicore.
Senti Altamoro senti
Armida dal mio seno
la bellezza acquistò non la costanza,
la conosco abbastanza
ella è una certa frasca
che vorrebbe ogni dì cento Amanti in tasca,
ma s'ora in Rinaldo ti scherni,
ti lascio, sarà tuo danno
altre di lei più belle e più cortesi
a un giovin come te non mancheranno.

ALTAMORO

Ch'io mai lasci d'amarla
partirà pria dal sen l'anima mia.

DEMA

E quando una fanciulla
di quindici anni in circa
a me simil di volto e di beltà
ti chiedesse un servizio in carità?

ALTAMORO

Chi vuoi che un infelice preda d'amor
già mai chi sia mai quella

DEMA

Una delle tre grazie
la dea del terzo ciel, Dema la bella.

Si mio core deh dimmi di sì
viva or mai ch'io vengo men,
troppo e duro à questo sen
lo star sola la notte e il dì.

Si mio bene deh legami sì
abbi almen di me pietà
un tantin di carità
ti domando e niente più.

ALTAMORO

Che richieste importune

DEMA

Deh piegati o mio bene

ALTAMORO

Non posso

DEMA

Sei pur debole di bene

ALTAMORO

Dema la nostra etade
che già vacilla e cade
è nemica d'amore

DEMA

Vecchia a me, prendi errore,
se pallida mi vedi e dimagrita
vien ch'io son oggi casta.

Scena 2 (*Armida e detti*)

ARMIDA

Cieco dio che brami da me
se un bel guardo ferito m'ha il cor
che armato di nuovo vigor
or mi nieghi ristoro e mercè.

Cieco dio che cerchi di più
s'un bel crine il sen mi legò
se d'un labro prigioniero mi sto
amo i lacci di mia servitù.

Dema, che si discorre
con quel tuo nuovo amante?

DEMA

Oh che maga alla moda,
che sa fin dove il diavol tien la coda.

Ascolta, figlia, ascolta:
volentieri il mio genio
scherza coi giovinetti e si trastulla
senz'offesa però dell'onor mio,
che balia son ma son però fanciulla.
E quando, Armida, quando
per me risplenderà
un lampo di pietà,
quando mai vedrà tanto rigor
e tanto sdegno in bando?

ARMIDA

Oh dio non ho più core
Rinaldo mel rubò, lo condannò,
nell'amoroso ardore.

ALTAMORO

Mia bella ritrosa
deh cangia tenor.

ARMIDA

Costanza amorosa
m'insegna il rigor.

DEMA

Che foco, che rosa
mi sento nel cor.

[A tre]

ARMIDA

Noioso, nol curo,
il perfido Amore
comanda così.

DEMA

Crudele mi moro
il perfido amore
comanda così

ALTAMORO

Infida t'adoro
perché?

ARMIDA

Altamoro m'ascolta
di Rinaldo invaghita
è così l'alma mia
che d'altro foco ogni memoria oblia.
Pure potrebbe un giorno
cambiarsi la tua sorte
potreste un dì trovare in me pietà,
spera, spera, chissà.

Scena 3
(*Altamoro solo*)

ALTAMORO

Mi lusinga la speme, e mi fugge
dopo avermi costretto a sperar.
S'io non spero quest'alma si strugge
e sperando m'è forza penar.

La speranza mi dice ch'io viva
e a morire mi guida un timor.
Senza speme la doglia m'avviva
e sperando s'accresce l'ardor.

Ma tu dimmi o' mio core
tra speranza e timor che si farà?
Spera chi sa. Ma, oh dio, che vedo?
Oh speranza bugiarda, io non vi credo.

Scena 4
(*Armida, Altamoro, Dema, e Rinaldo*)

ARMIDA

E sì tardi ritorni
o dell'anima mia dolce respiro
e pur io ti rimiro
tutto anelante e stanco
deh qui t'assisi e dà riposo al fianco.

RINALDO

Armida, o cara Armida
oggi tra queste selve
armai la man dell'arco
le fiere attesi fuggitive al varco.

DEMA

Altamoro tu vedi
come usano costor tra queste valli
e noi siam qui per giudicare i folli

ALTAMORO

Parto,
perché giunse l'autor delle mie doglie

DEMA

Non sarà poco poi ch'io sia tua moglie.

ARMIDA

Dunque così mi lasci
sol per seguir le fiere,
dunque tra queste selve
più felici di me saran le belve.

RINALDO

Deh sovvenngati o cara
che dell'assenza mia brevi fur l'ore.

ARMIDA

Tiranne del desio son le dimore

DEMA

Dilla pur tutta ormai
senti la poverina
nei digiuni d'amor patisce assai.

ARMIDA

Ah, se d'un vero affetto tu m'amassi
o Rinaldo lungi un momento solo
non potresti da me torcere il piede.

RINALDO

Se temi di mia fede
troppo, troppo m'offendi.

ARMIDA

Dunque mi ami da senno.

RINALDO

S'io vi adoro o luci vaghe
domandatelo ad Amor.
Vel dirannogli le piaghe
che mi feste in mezzo al cor.

Né cangiar già mai tenor
mi vedrete fino a morte.
In voi gira la mia sorte
per voi nutro un vivo ardor,
del mio sen potenti maghe.

Ma tu m'ami mio bene?

ARMIDA

Te lo dicon per me l'aspre mie pene.

Care voci che il cor mio beate
per voi torna quell'alma a sperar
s'ogni gioia nel sen mi recate
care voci non so che bramar.

Care labbra che il sen mi ferite
per voi sole m'accingo a gioir
s'ogni gioia nel sen m'influite
care labbra non vo più languir.

[A due]

ARMIDA

Care labbra che il sen mi ferite
Per voi sole quest'alma vien men
Care labbra deh soffrite
Che i miei baci vi chiudin almen.

RINALDO

Care labbra che il sen mi beate
Per voi sole quest'alma vien men
Care voci deh lasciate
Che i miei baci vi chiudin almen.

Scena 5
(*Dema sola*)

DEMA

Pazienza, tocca a me
son pur fatta come l'altre
son pur giovin ancor io
ho bellezza ho grazia ho brio
son nel numer delle scaltre
e piacer per me non v'è
pazienza tocc'a me.
Ne conosco tante e tante
che se ben di me più buffe,
trovan tutte qualche amante
ha ciascuna in Amor qualche trastullo
ed io misera
ed io ben che di rose e gigli
abbia tinte le gote
devo star notte e dì con le man vote.
Ma come qui le Ninfe
chi col dardo alla man quivi le mosse?
L'intendo, si l'intendo
vorran in questo loco forse
la caccia far di bestie grosse.

Ballo di Ninfe e di Satiri

ATTO II

Scena 1 (Mago e Ubaldo)

MAGO

Ubaldo alfin vincesti
e se d'Armida il numeroso stuolo
cadde atterrato al suolo
per virtù de miei carmi
a te diedi vigore e tempra all'armi.
Io su lidi di Cocito
mormorai note terribili,
invocai quei nomi orribili
dell'occulte deità.
Di mie voci al crudo invito
venner furie inesorabili,
s'aprir gl'antri miserabili
dove Cerbero si sta.

UBALDO

È questo dunque il luogo
ove la maga amante
gode in ozio amoroso
col guerriero garzon un vil riposo.
Oh, se per te mi lice
ricondurlo a Goffredo io son felice.

MAGO

Quivi a forza d'incanti
la maga invidiosa prima il costrinse
e poi di lui s'accese,
ond'egli vilipese
l'opre illustri di Marte
esser campion d'Amor viè più l'aggrada
e in mano dell'indegna
il cor depositò non che la spada.

UBALDO

Forsennata umanità
che ai dilette ogni ora aspiri
se non freni i tuoi deliri
la ragion scampo non ha.

Infelice gioventù
ch'ami ognor nuovi piaceri,
se non freni i tuoi pensieri
la ragion è in servitù.

MAGO

Della maga il ritorno è già vicino
or tu mentre che il sonno avrà velato

alla ria donna i sensi
vo che a lui ti discopra e in questo scudo,
che è di fino adamante,
fa ch'ei si specchi e miri.
Qual sia lo stato vil d'impuro amante
all'improvvisa vista
tal di sé stesso avrà vergogna e sdegno
che dal cor svelerà l'affetto indegno
colà intanto t'ascondi
sotto quei mirti ed io t'assisto all'opra.

UBALDO

Oh, quanto a giuste imprese il ciel s'adopra.

Scena 2
(*Armida e Dema*)

ARMIDA

Qual incognito martire,
ch'improvviso giunge al sen,
fu il diletto venir men
avvelena il mio gioire
oh, Dio dai dolci amplessi
del mio caro Rinaldo
appena uscito un pensier doloroso
mi tiranneggia in un'alma e la vita.

DEMA

E sì mesta ritorni
dall'amorose tresche?
Dimmi che c'è di nuovo,
forse bisogno hai tu dell'ova fresche?

ARMIDA

Un timore, un sospetto,
un gelo occulto, un tormentoso foco
mi rapiscon la gioia a poco a poco.
Insomma, un non so che
che esprimerlo non so
accresce le mie doglie in questo dì.

DEMA

Se son doglie del parto
figlia non dubitar la balia è qui.

ARMIDA

Godé Rinaldo appena
poc'anzi nel mio sen
vezzi d'amore
che un'insolita pena

così mi giunse a tormentarmi il core
che di sventure viè già son presaga.

DEMA

Or t'intendi abbastanza
in conclusione, ei ti truffò la paga
ma se tu nol sapevi
dei zerbin d'oggi di quest'è l'usanza.

DEMA

Ci vuol altro a farsi amante
che un inchino ed un saluto
far sui canti lo svenuto
vi è più d'un che lo sa fare.

Per far d'una beltà paghi i desiri
vogliono esser monete e non sospiri.

ARMIDA

Dema corri a Rinaldo,
dille che a me ne venga
sol per dar tregua a miei tormenti amari.

DEMA

Per far d'ambasciatrice io non ho pari.

Scena 3
(*Armida sola*)

ARMIDA

Vieni a chi si more
idol mio non tardar più,
darai pace al rio dolore
che del cor tiranno fu.

Ma già parmi che il sonno,
gli occhi e i sensi m'ingombra
Armida in fra quest'ombre
al ventilar dell'aura
col sonno almeno il tuo dolor ristaura.

Scena 4
(*Armida, Rinaldo*)

RINALDO

Eccomi ai cenni tuoi
ohimè che miro
con placido respiro
quivi l'idol mio
carpisce il sonno al mormorar del rio.

Voi dormite o luci belle
né mirate chi vien men,
se voi siete le mie stelle
perché ascondermi il seren.

Voi posate o vaghi giri
né mirate chi si muor,
se per voi spargo sospiri
per accrescermi il dolor.

Ma che pensi o Rinaldo
se fra il sonno e il tuo bene
spieghi all'aure il tenor delle tue pene.
Sì, sì, Rinaldo taci
non si svegli il tuo ben se non coi baci.

Scena 5
(*Ubaldo e detti*)

UBALDO

Oh Rinaldo fremon l'armi d'Europa
contro il pagan che nella Siria regia
e tu per donna indegna
addormentato in vil letargo hai i sensi.
Oh Rinaldo che fai, dimmi che pensi.

RINALDO

Misero ohimè che veggio,
Dove sono, che fò, sogno o vaneggio?

UBALDO

Dove andò campione imbelle
della gloria il bel desio
calpestate dall'oblio.
Dunque, son l'opre più belle.

Lascia pur quei folli amori
esca vil di nobil petto
nel sentiero del diletto
mai non nacquero gli allori.

Sì, sì, torna in te stesso
e se desio di vero onor t'aggrada
tronca i nodi d'amor con la tua spada.

RINALDO

Ubaldo, oh caro amico
scusabil sempre fu fallo d'amore.

UBALDO

Ma se l'affetto è indegno
è manifesto errore.

RINALDO

Dunque, che deggio far?

UBALDO

A terminar l'impresa ti richiama Goffredo.

RINALDO

Ma Armida che dirà se di qui parto?

UBALDO

E se tu resti che dirà la fama?

RINALDO

Deh lascia almeno
ch'io risvegli colei dal dolce oblio
e che pria di partir le dica Addio.

UBALDO

Qual incauta farfalla intorno al foco!
Il funeral t'appresti!
Deh partiamo di qui pria che si desti.

RINALDO

Oh, come l'alma tra contrari affetti
e d'amore e d'amor vive smarrita.

(Armida ha udito tutto e si sveglia)

ARMIDA

Così sono tradita!

RINALDO

Anco in sogno la bella
natura m'appella.

ARMIDA

Crudele e partirai?

RINALDO

Pria ch'io ti dica, addio non sarà mai.

UBALDO

Oh Rinaldo e non vedi
che sì cieco ti rende
un sfrenato desio che ai sogni credi.
Ah, se queste mie voci
se del Buglione i preghi
non muovon il tuo cuor reso di sasso
per torcer di qui il passo

ti servi almen di sprone
il tuo onor la tua fede.

RINALDO
Son vinto.

ARMIDA
Ed in qual luogo
volger potrai o traditore il piede?

(Rivolgendosi a Ubaldo)
E tu perfido mostro
come quivi giungesti
chi le giude sferzò?
Chi gl'incanti spezzo?

UBALDO
Quivi dell'arti tue, forza maggiore
sol mi condusse e spero
toglier dalle tue frodi il mio guerriero.

ARMIDA
E tu forse da me potrai partire,
che son l'anima tua, senza morire?

RINALDO
Armida s'io non moro
pria della mia partita
solo un desio d'onor mi tiene in vita.

ARMIDA
Dimmi almen dove andrai.

RINALDO
A Goffredo ritorno.

ARMIDA
E pietà non avrai della mia sorte?

RINALDO
Ah, che pria di partir vorrei la morte!

ARMIDA
E partirai.

UBALDO
Tra i folli errori
ei teco visse assai.

ARMIDA
Deh ti muova il mio pianto.

UBALDO

Egli è inflessibile.

ARMIDA

Deh resta anima mia.

RINALDO

Non è possibile Armida
omai consenti ch'io tragga
fuor da questo albergo il piede
parto ma la mia fede
teco ne resta e credi
eterno sol per te l'affetto mio.
Rinaldo così giura, Armida Addio.

Scena 6
(*Armida sola*)

Il crudel s'è partito
e in braccio del dolore
ha potuto lasciarmi.
Su, svegliatevi o furie
a vendicarmi.

(*aria bizzarra*)

Crudo Aletto a te s'aspetta,
son delusa, son tradita,
son confusa, son schernita.
Contro l'empio io vo vendetta
crudo altero a te s'aspetta.

Dal mio seno rio veleno
tutta sdegno aumenterò
per colui che mi fuggì
contro quel che mi tradì
tutto Averno desterò.

Si, si così farò
bersaglio del mio sdegno
cadrà chi al mio poter contrasta
son donna son offesa e tanto basta.

Scena 7
(*Dema e Armida*)

DEMA

Figlia, che c'è di nuovo?
E chi tanto sdegnosa ora ti rende?
Dimmi quel che t'offende
alfin io t'ho allevata e ben tu sai

che son tue guance belle
opra di queste candide mammelle.

ARMIDA

Il più crudo d'un scoglio,
il più fier tra le fiere
Rinaldo il menzogner da me fugge.

DEMA

Oh, traditore e t'ha lasciata qui?
E ben io lo dicevo
che con le frodi sue
ci voleva ingannare
forse che non promesse
di sposarci in un giorno tutt'e due?

ARMIDA

Chi va forse non andrà senza pena
tradimento sì atroce
presto o tardi il crudel la pagherà.

DEMA

Due povere fanciulle
lasciare in questo stato,
diamoli una querela al potestà.

Scena 8
(*Altamoro e detti*)

ALTAMORO

Mi rallegro o bella con te
se il tuo vago t'abbandonò coi suoi lacci.
Pria ti legò, poi disciolse la sua fé.

DEMA

Costui giunse in mal punto.

ARMIDA

Così dunque sarò sempre schernita.

ALTAMORO

Ben ti sta se sei tradita
per vendetta di Cupido
ti lasciò Rinaldo infido
né si duol di sua partita.

ARMIDA

Insomma, e che pretendi?

ALTAMORO

Amorosa pietà

ARMIDA

La cerchi invano

ALTAMORO

Mi troverai costante

ARMIDA

Non ti vó per amante

ALTAMORO

Deh mira le mie pene
bella maga amorosa.

DEMA

Sarà la bella cosa
se li spezza la verga su le rene.

ALTAMORO

E non risolvi ancora

ARMIDA

A che?

ALTAMORO

D'apprezzar chi t'adora

ARMIDA

Importuno che sei
accrescon le tue voci i dolor miei
ma che fò che in costui
non sfogo il mio dolore?

ALTAMORO

Qual gelido timore
mi occupa i sensi ohimè
maga gentil abbi pietà di me.

ARMIDA

Perché funesti eventi
brama sol il cor mio?
Voglio che i miei tormenti
scolpiti sian su quel volto istesso,
vo cangiarlo in cipresso.

(Armida trasforma Altamoro in cipresso)

DEMA

Oh, povero Altamoro,
sventurato or si può dire invero
che la sua dama al fin l'abbia piantato.

ARMIDA

Ma forse i miei furori
quivi il termine avran.
Contro quell'empio che tradir mi pote
si sfoghin l'ire,
cada Rinaldo e poi morire.
Verso il campo d'Egitto
volgasi pur il piede
d'armi la destra ormai si tenti
pur ogn'arte purché mora l'indegno
non si curi l'onor, la vita, il Regno.

Scena 9
(*Dema sola*)

DEMA

Con gl'amanti d'oggi
di belle donne così va,
l'esser pronte a dir di sì
quanto mai penar vi fa.

Buon per voi se notte e dì
vi sforzassi a dir di no,
di più d'un che vi schernì
rideresti io ben lo so.

Ma perché di membra tenere
vi compose la natura,
non potete su la dura
tanto star con l'uman genere.

Io per me ridotto in cenere
ogni amante sol vorrei,
volentier l'ascolterei
bestemmiar Amor e Venere.

Ma già quivi rimiro
d'Armida comparir la gente armata
o donna sventurata
devi andar alla guerra in questa età
di te che si dirà?
Dirà la gente accorta
che con l'asta alla mano io son bellona
e se alla guerra vo non son poltrona.

FINE

Bibliografia

Partiture

ANONIMO, *Intermezi | La Liberazione di | Rinaldo*, ms., 92 cc., US-Wc, M1500. L685

ALESSANDRO CAPECE, «Dialogo Armida e Rinaldo», dialogo per 2 voci e b.c., in [*Quattro Dialoghi e un Madrigale*], ms. aut., 24 cc., US-NHub, Monteverdi 2, Box 1, Cartella 3, cc. 17v-20r.

GIOVANNI GIROLAMO KAPSPERGER, «Lagrimosa pietà», in *Libro Primo di Villanelle | à 1 2 et 3 voci accomodate per qualsivoglia | strumento con l'intavolatura del Chitarone | et alfabeto per la Chitarra Spagnola | DEL SIG. GIO: GIROLAMO KAPSPERGER NOBILE ALEMANNO | RACCOLTO | Dal Sig.^r Cavalier Flamminio Flamminij | del ordine di S.to Stefano | Con Privilegio et licenza de superiori In Roma*. 1610, ms., 24 pp., I-Bc, AA.134, p. 22

MARCO MARAZZOLI, [*L'amore trionfante dello sdegno*], ms. aut., 94 cc., V-CVbav, Chigi Q VIII 189

IPPOLITO MACCHIAVELLI, «Quando il ciel vago s'infiora», aria per soprano e b.c., in GRILANDA MUSI- | CALE DI ARIE DI | DIVERSI ECCEL.mi | HAUTORI | Scritta da Francesco Maria | Fucci Romano, ms., I-Vc, Torre Franca Ms.A. 132, cc. 34v-37r.

CESARE MAROTTA, «Che più giova mirar occh'infelici», aria per soprano e b.c., in GRILANDA MUSI- | CALE DI ARIE DI | DIVERSI ECCEL.mi | HAUTORI | Scritta da Francesco Maria | Fucci Romano, ms., I-Vc, Torre Franca Ms.A. 132, c. 106r.

CESARE MAROTTA, «O dolcezze amarissime d'amore», aria per soprano e b.c., in GRILANDA MUSI- | CALE DI ARIE DI | DIVERSI ECCEL.mi | HAUTORI | Scritta da Francesco Maria | Fucci Romano, ms., I-Vc, Torre Franca Ms.A. 132, cc. 73v-75r.

Libretti

GL'AMORI D'ARMIDA | [...] Del Signor | Torquato Tasso. | *Ridotti in Favola Scenica* | DA GIOVANNI | Villifranchi Volterrano. | A' molti Illustri Signori | Il Signor Marcello | & il Signor Ascanio Agostini. | *Con Privilegio, & Licentia de' Superiori*. | In Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti. 1600. (I-Fn, MAGL. 60.8.142/f)

DIALOGO | de' Giuochi | FATTI DA CAVALIERI | Bergamaschi, | *In honore dell'Eccellentiss. Sig.* | CO: FRANCESCO MARTINENGO | Generale della Cavalleria

Venetiana, | *Nelle Nozze della Sig. Catherina sua figliuola.* | *co'l Signor Entio Bentivoglio.*
| DI MATTEO BORDONIA | Dottor di Leggi. | Al Serenissimo | FILIPPO
EMANUELE | Principe di Savoia &c. | [stemma] | IN BERGAMO, Per Comin
Ventura. | MDCII. A.M. (US-NHub)

RELAZIONE | DEL TORNEO | A cavallo, e a piedi, | *Fatto questo Carnevale in Ferrara
per ordine dell'Accademia.* | Dove s'intende il grande apparato, e la maravigliosa |
Invenzione del Sig. Enzo Bentivogli nel | comparire a mantenerlo. | *Con la descrizione
delle pompose livree de' Cavalieri | combattenti.* | Compilata dall'ARSICCIO Accademico
Ricreduto. | [immagine] | IN FERRARA | *Per Vittorio Baldini, Stampator Camerale.*
M.DC.XII. | Con Licenza de' Superiori. (E-Msi, risorsa online)

L'ALCEO | FAVOLA PESCATORIA | D'ANTONIO ONGARO, | Fatta recitare in
Ferrara dall'Ill.mo Enzo Bentivogli | mentre la seconda volta era Principe dell'Acca- |
demia degl'Intrepidi, | *Con gl'Intramezzi del Sig. Cavalier Batista Guarini.* | Descritti, e
dichiarati dall'ARSICCIO Accademico Ricreduto. | *Aggiuntici appresso alcuni Discorsi
del medesimo Arsiccio | sopra ciascheduno Intramezzo.* | Dedicati all'Ill.mo & Rev.mo Sig.
| CARDINAL SERRA | In Ferrara, Per Vitt. Bald. Stamp. Cam. | *Con licenza de'
Superiori* 1614 (I-Fn, MAGL. 3.2.196)

INTRAMEZZI | Dell'Idalba Tragedia, | Fatta rappresentare | dall'Ill.mo Sig. | ENZO
BENTIVOGLI | In Ferrara di 6. Di Febbraio 1614. | *Descritti dall'ARSICCIO, | Dedicati
all'Illustrissimo, | e Reverendiss. Sig. | CARD. BORGHESE. In Ferrara, appresso Vitt. Bald.
| Stampatore Camerale.* | Con licenza de' Sup 1614. (I-Fb, PQ4664.V63 I33 1614 S)

DESCRIZIONE | degl'Intramezzi | Co' quali l'Ill.mo Sig. | ENZO BENTIVOGLI | Ha
fatto rappresentare | la Tragedi del Sig | ALESSANDRO GUARINI | *Intitolata |
BRADAMANTE | GELOSA. | In Ferrara, Per il Baldini 1616. | Con licenza de' Superiori.*
(I-Rn, 34. 3.A.27.04))

L'AMOROSA | INNOCENZA | PASTORALE | DI SILVESTRO BRANCHI | Con
nuovo Prologo, & Intermezi, | *Recitata nell'arrivo dell' Ill.^{mo} & Eccell.^{mo} | Signor Duca |
HORATIO LVDOVISI. | All'Ill.mo Senato di Bologna | [stemma] | IN BOLOGNA |
Per Theodoro Mascheroni, & Clemente Ferroni. 1623, | Con licenza de' Superiori. (I-
Bca, 8. Z. II. 64 op. 1)*

EVROPA | RAPITA DA GIOVE | CANGIATO IN TORO, | Il Trionfo della Fama,
Angelica legata allo | scoglio, liberata da Ruggiero, Rinaldo | liberato da gl'incanti
d'Armida, | INTERMEZI | *Del Sig. Silvestro Branchi, il Costante nell'Accademia | de'
Ravvivati, | Per la sua Amorosa Innocenza, Favola Pastorale, | Recitata sopra del Salone
ad istanza dell'Illustrissimo Senato | con un Prologo & Intermezi nuovi, & la Musica del Sig.
| Ottavio Vernizzi, Organista di S. Petronio. | Nell'arrivo à Bologna dell'Illustriss. &
Eccellentiss. Sig. Duca | HORATI LVDOVISI. | [stemma] In Bologna, per lo
Mascheroni, e'l Ferroni. 1623. | Con licenza de' Superiori. (I-MOe, 70.H.25 1)*

ARMIDA | INFURIATA | INTERMEDIO | SECONDO | Del Dottor Horatio Persio
| [immagine] | IN NAPOLI, 1629. | Per Gio. Domenico Roncagliolo | *Con licenza de'
Superiori.* (I-Rn, 35. 4.I. 11.2bis)

RINALDO | PRIGIONIERO | FAVOLA BOSCHERECCIA | DEL SIG. | FRANCES^{CO}.
MIEDELCHINI | ACCADEMICO ETEROCLITO. | DEDICATA | ALL'ILLVSTR^{MO}
SIG^{RE} | PIETRO BISENSI. | [stemma] | IN ORVIETO | Per Rinaldo Ruuli 1629. | *Con
licenza de' SS. Superiori.* (I-Bc, Comm 291/2)

DRAMMI | MUSICALI | DI | OTTAVIO | TRONSARELLI | *Con licenza de Superiori*
| *In Roma per Francesco Corbelletti l'Anno M.D.C.XXXII* | [...] | RINALDO |
PRIGIONIERO. [foglio 307]. (I-Rn, 34. 2.E.43)

DESCRIZIONE | DELLE FESTE FATTE | IN FIRENZE | PER LE REALI NOZZE DE
SERENISSIMI SPOSI | FERDINANDO II. | GRAN DUCA DI TOSCANA, | E
VITTORIA | PRINCIPESSA D'URBINO. | [stemma] | In Firenze, Per Zanobi Pignoni.
1637. *Con Licenza de' Super.* | [...] | *Armida e L'Amor pudico* [fogli 37-51]. (I-Rc, VOL
MISC. 803 5)

L'ARMIDA | del Sig.^r | BENEDETTO FERRARI | *Rappresentata in Musica* | *In Venetia*
l'Anno 1639 | AL SERENISSIMO | FRANCESCO ERIZZO | DOGE | DI VENETIA |
Dedicata | *Con licenza de superiori* | e *Privilegio.* (I-Vnm, Dramm.0907.06)

ARMIDA | ABANDONATA | Attione rappresentata | in Musica | *L'Anno del*
Carnevale 1641 | ALLE | MAESTA, | & | SERENISSIMI PRENCIPI | DI | POLONIA
E SVEZIA | DI | VIRGILIO PUCCITELLI. (PL-Kj, BJ St. Dr. 311140)

L'AMORE TRIONFANTE | DELLO SDEGNO | *Dramma Recitato in Musica Con*
Machine | NELLA CITTÀ DI FERRARA | *Per la Venuta Del L' ECC^{mo} PRINCIPE* | SIG.^r
D. TADDEO BARBERINI | *Prefetto Di ROMA, GENERAL^{mo}* | *Del l'Armi Di S CHIESA*
| [immagine] | OPERA | DI D. ASCANIO PIO | *Di Savoia* | *In Ferrara p Fran.^{co} Suzzi*
Stamp: Cam. [1642]. (I-Mb, Racc. dramm. 5425)

ARMIDA | DRAMMA TRAGICO | DEL SIGNOR | CARLO | PLANTAMURO |
DEDICATA | ALL'ILLUSTRISS. SIGN. CONTE | PIETRO | MASSARENGHA |
Conte di Massarengha, e Sig. d'Ugiano' | Residente per l'Altezza Serenissi- | ma di
Parma. | In Napoli, Per Agostino di Tomasi 1666. | *Con licenza de' superiori.* (I-Rc,
Comm. 326/5)

L'ARMIDA | Nemica, Amante, e Sposa. | DRAMMA MUSICALE | DEL |
MARCHESE SANTINELLI | CONSACRATO | ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ
| DELLA | IMPERATRICE | ELEONORA | [stemma] | IN VENETIA M.DC.LXIX. |
Appresso Francesco Salerni, | e Giovanni Cagnolini. | *Con Licenza de' Superiori, e*
Privilegio. (I-MOe, 83.E.02 6)

L'ARMIDA | IMPAZZITA | PER AMOR DI RINALDO, | Opera Eroica. | *Dedicata all'Altezza Sereniss.* | DI FRANCESCO II | D'ESTE, | Duca di Modena, Reggio, &c. | *Da Angela Orsi Comica.* | IN MODENA | Appresso Demetrio Degni, 1677. | *Con Lic. De' Superiori.* (I-Rn, 35. 5.A.24.03)

L'ARMIDA | Nemica, Amante, e Sposa. | DRAMMA MUSICALE | DEL | MARCHESE SANTINELLI | PARTE TERZA. | CONSACRATO | ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ | DELLA | IMPERATRICE | ELEONORA | [stemma] | IN LIONE, M.DC.LXXX. | Appresso Io:de Trevis. (I-Mb, Racc. dramm. 2179)

Fonti storiche e trattati:

DISCORSO | DELLA VIRTÙ | FEMMINILE, E | DONNESCA, | DEL SIG. TORQUATO TASSO. | ALLA | SERENISSIMA SIG. DUCHESSA | Di Mantova, &c. | [stemma] | in venetia, | Appresso Bernardo Giunti, e fratelli. | M D LXXXII.

IL | MERITO DELLE | DONNE, | Scritto | DA MODERATA FONTE | In due giornate. | *Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne | e più perfette de gli huomini.* | CON PRIVILEGIO | [stemma] | IN VENETIA, M. DC. | Presso Domenico Imberti.

LE NOBILTÀ, | ET ECCELLENZE | DELLE DONNE: | ET I DIFETTI, E MANCAMENTI | DE GLI HUOMINI | Discorso di Lucretia Marinella. | *In due parti diviso.* | CON PRIVILEGIO. | [stemma] | IN VENETIA, | Appresso Giovan Battista Ciotti Senese. M. DC. | *Con licentia de i Superiori.*

I DONNESCHI | DIFETTI | DI GIUSEPPE PASSI | RAVENNATE | *Nell'Illustrissima Academia de Signori Riccourati | di Padova, & Fuformi di Ravenna | l'Ardito.* | Aggiuntovi in questa Quarta Impressione per compimento | di essi molte cose curiose, che ne gl'altri mancavano, | degne d'esser lette, da chi disegna schivare | gl'inganni delle Femine. | *Con Tre Tavole; la Prima de I Capi contenuti nell'Opera; la Seconda | deg'Autori; la Terza delle cose notabili.* | AL SERENISS. D. FEDERICO FELTRIO | dalla Rovere Prencipe d'Urbino, &c. | CON LICENTIA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO | [stemma] | IN VENETIA, M DC XVIII. | Appresso Vincenzo Somascho.

DELLA | DIGNITÀ, & NOBILTÀ | DELLE DONNE. | DIALOGO | DI CRISTOFANO BRONZINI | D'ANCONA. | *Diviso in Quattro Settimane; E ciascheduna di esse | in Sei Giornate.* | Alla Serenissima Arciduchessa d'Austria. | MARIA MADDALENA | Gran Duchessa di Toscana. | Di nuovo Ristampata, e corretta dall'Autore. | Con Licenza de' Superiori. | [stemma] | IN FIRENZE | *Nella Stamperia di Zanobi Pignoni.* 1624.

LEZIONI | ACCADEMICHE | D'OTTAVIO MAGNANINI | SOPRA GLI OCCHI | DELLA DONA. | DEDICATE | ALL'EMINENTISS. E REVERENDISS. | SIG. CARDINALE | ANTONIO | BARBERINI | Camarlingo di S. Chiesa, ecc. | [stemma] | IN FERRARA, | Per Francesco Suzzi Stampator Camerale. [1639].

CONTRO' L LUSSO DONNESCO, | SATIRA MENIPPEA | DEL SIG. FRAN. BUONINSEGNI. | Con l' | ANTISATIRA | D.A.T. | IN RISPOSTA. | Dedicata all'Altezza Sereniss. Di | VITTORIA | MEDICI DELLA ROVERE | Gran Duchessa di Toscana | In VENETIA, per Franc. Valvasensis | Con lic. De' Super. E Privilegi. 1644

Volumi e saggi

JEFFREY PULVER, *The Intermezzi of the Opera*, «Proceedings of the Musical Association», XLIII, Taylor & Francis, 1917, pp. 139-163

LODOVICO FRATI, *Tasso in musica*, «Rivista musicale italiana», XXX, 1923, pp. 389-400

ALFRED EINSTEIN, *Orlando Furioso and La Gerusalemme Liberata: As Set to Music during the 16th and 17th Centuries*, «Notes», seconda serie, VIII, n. 4, settembre 1951, pp. 623-630

ADELMO DAMERINI, *Le musiche di antichi maestri toscani*, in *Musicisti toscani. Scritti di G. Barblan – A. Bonaccorsi – G. Confalonieri – A. Damerini – S.A. Luciani – F. Mompellio – F. Schlitzer*, pubblicati in occasione della «XI Settimana Musicale Senese», 14-22 Settembre 1954, a cura di Franco Schlitzer, Ticci, Siena, 1954, pp. 10-13

CAROLYN RANEY, *Francesca Caccini's 'Primo Libro'*, «Music & Letters», XLVIII, n. 4, Oxford University Press, 1967, pp. 350-357

LUIGI FASSÒ, *Opere di Battista Guarini*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1969

NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Eri. Edizioni Rai Radiotelevisione italiana, Torino, 1969

WOLFGANG WITZENMANN, *Autographe Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana (I)*, «Analecta musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte», VII, 1969, pp. 36-86

HOWARD MAYER BROWN, *Sixteenth-century instrumentation: the music of the Florentine intermedii*, «American Institute of musicology», s.l., 1973, pp. 15-19

CATHERINE CLEMENT, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1979 – trad. inglese: *“Opera, or the Undoing of Women”*, University of Minnesota Press, 1988 – trad. italiana: *“L'Opera lirica o la disfatta delle donne”*, a cura di Grazia Amati, Marina Bordonali, Sergio Contardi, Brunella Galante, Annalisa Girardis, Marsilio Editori, Venezia 1979

CAROL P. MACCORMACK, *Nature, culture and gender: a critique*, in *Nature, Culture and Gender*, a cura di Carol P. MacCormack e Marilyn Strathern, Cambridge University Press, New York, 1980, pp. 1-21

EZIO RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze, 1980

JEREMY HAYES, *Gluck's Most French Opera*, «The Musical Times», CXXIII, n. 1672, 1982, pp. 35-78

JOHN WHENHAM, *Duet and dialogue in the age of Monteverdi*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982

ROLAND WÜRTZ, *Crosscurrents and the Mainstream of Italian opera seria 1730-90*, «Die Musikforschung», XXXV, Bärenreiter on behalf of Gesellschaft für Musikforschung, 1982, p. 365

LORENZO BIANCONI, THOMAS WALKER, *Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296

MARIA ANTONELLA BALSANO, THOMAS WALKER [a cura], *Tasso, la musica, I musicisti*, «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», XIX, Olschki, Firenze, 1988

JOHN WALTER HILL, *Guarini's Last Stage Work*, in *Trascrizione e recezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, Alberto Gallo, III, EDT, Torino, 1990, pp. 131-137

THOMAS WALTER LAQUEUR, *Making Sex: body and gender from Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge e Londra, 1990

GEORGE NUGENT, *Anti-Protestant Music for Sixteenth-Century Ferrara*, «Journal of the American Musicological Society», XLIII, n. 2, 1990, pp. 228-291

LUCA ZOPPELLI, *Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, «Recercare», II, 1990, pp. 71-93

CLAUDIA DI LUCA, *Tra "sperimentazione" e "professionismo" teatrale: Pio Enea II degli Obizzi e lo spettacolo nel Seicento*, «Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», anno VI, n. 2, 1991, pp. 257-303

STEFANO LA VIA, *Concentus Iovis adversus Voces: Magia, Musica astrale e Umanesimo nel IV Intermedio fiorentino del 1589*, «I Tatti, Studies in the Italian Renaissance», V, 1993, pp. 111-156

MARILYN MIGIEL, *Gender and Genealogy in Tasso's Gerusalemme liberate*, Edwin Mellen Press, Lewiston (NY), 1993

VALERIA FINUCCI, *La scrittura epico-cavalleresca al femminile: Moderata Fonte e "Tredici canti del Floridoro"*, «Annali d'Italianistica», XII, 1994, pp. 203-231

ILARIA GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, Franco Angeli, Milano, 1994.

FRANCIS ROGERS, *Some Prima Donnas of the Latter Eighteenth Century*, «The Musical Quarterly», XXX, n. 2, 1994, pp. 147-162

DANIEL E. FREEMAN, *"La guerriera amante": Representations of Amazons and Warrior Queen in Venetian Baroque Opera*, «The Musical Quarterly», LXXX, n. 3, 1996, pp. 431-460

LAURA MACY, *Speaking of Sex: Metaphor and Performance in the Italian Madrigal*, «The Journal of Musicology», XIV, n. 1, 1996, pp. 1-34

BARBARA MARIGNETTI, *Gli Intermedi della "Pellegrina": repertori emblematici e iconologici*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXI, n. 2, 1996, pp. 281-301

THOMAS A. DOWNING, *Dispossession, and the Sublime: The Case of Armide*, «Theatre Journal», XLIX, n. 2, 1997, pp. 169-188

JOHN WALTER HILL, *Roman monody, Cantata and Opera from the circles around Cardinal Montalto*, I, Clarendon Press, Oxford, 1997

REINHARD STROHM, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, Londra, 1997

FRANCO PIPERNO, *Musiche in commedia e intermedi alla corte di Guidubaldo II Della Rovere duca di Urbino*, «Ricerca», X, 1998, pp. 151-171

JOHN A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, Chicago University Press, Chicago, 1998

DINKO FABRIS, *Mecenati e Musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, LMI, Lucca, 1999

JESSIE ANN OWENS, *Marenzio and Wert Read Tasso: A Study in Contrasting Aesthetics*, «Early Music», XXVII, n. 4, 1999, pp. 555-574

MATTEO RESIDORI, *Armida e Proteo. Un percorso tra Gerusalemme Liberata e Conquistata*, «Italique», II, 1999, pp. 115-142

GIANNI VENTURI [a cura], *Torquato Tasso e la cultura estense, Atti del Convegno internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995)*, Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, CCLXXX, Olschki, Firenze, 1999

ROBERTA ZIOSI, *I libretti di Ascanio Pio di Savoia: un esempio di teatro musicale a Ferrara nella prima metà del Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Editrice LMI, Lucca, 1999

CHARLES S. BRAUNER, *Da Tasso a Rossini: le metamorfosi di Armida*, in *Armida (I libretti di Rossini)*, Fondazione Rossini, Pesaro, 2000

MARCO FOLIN, *Le cronache a Ferrara e negli Stati estensi (secoli XV-XVI)*, in *Storia di Ferrara*, VI, *Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, a cura di A. Prosperi, Corbo, Ferrara, 2000

MARY ANN SMART, *Siren Song: Representation of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton University Press, Princeton e Oxford, 2000

LANFRANCO CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino, 2001

ARNALDO DI BENEDETTO, *Lo sguardo di Armida (un'icona della Gerusalemme Liberata)*, «Lettere Italiane», LIII, n. 1, 2001, pp. 39-48

WENDY B. HELLER, *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voice in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 2004

DÖRTE SCHMIDT, *Rinaldo abbandona Armida. La prima opera seria di Salieri e la questione dell'espressione drammatica*, in *Salieri sulle tracce di Mozart. Catalogo della mostra in occasione della riapertura del Teatro alla Scala di Milano il 7 dicembre 2004*, a cura di Herbert Lachmayer, Theresa Haigermoser e Rehinard Eisendle, Bärenreiter, 2004

NATHANAËL ESKENAZY, *Les adaptations des divertissements de l'Armide de Quinault-Lully dans trois drammi per musica de la seconde partie du XVIII^e siècle*, «Cahiers d'études romanes», XIII, 2005, pp. 63-84

KELLEY HARNESS, *Echoes of Women's Voices: Music, Art, and Female Patronage in Early Modern Florence*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005

LAURINE QUETIN, *Les deux livrets d'Armida écrits à Milan en 1771 et 1773. Regards sur l'esthétique u poète Giovanni de Gamerra*, «Cahiers d'études romanes», XIII, 2005, pp. 53-62

RAFFAELE RUGGIERO, «*Il ricco edificio*». *Arte allusiva nella Gerusalemme liberata*, Olschki, Firenze, 2005

ELENA SALA DI FELICE, *La Gerusalemme liberata: un poema spettacolare*, «Cahiers d'études romanes», XIII, 2005, pp. 13-33

PAOLA COSENTINO, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, «Italique Poésie italienne de la Renaissance», IX, 2006, pp. 69-99

MARINA ROGGERO, *Le carte piene di sogni*, Il Mulino, Bologna, 2006

LINDA HUTCHEON, *Interdisciplinary Opera Studies*, «PMLA Modern Language Association», CXXI, n. 3, 2006, pp. 802-810

PETER RIETBERGEN, *Power and Religion in Baroque Rome*, Brill, Leiden e Boston, 2006

MONICA BRINDICCI, *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Dante & Descartes, Napoli, 2007

DOMENICO CHIODO, *Il soprano Armida*, in *Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali*, a cura di Domenico Chiodo e Paolo Luparia, Vecchiarelli editore, Roma, 2007, pp. 66-77

FRANCO PIPERNO, *Suoni della sovranità. Le cappelle musicali fra storiografia generale e storia della musica*, in *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale, Camaiore, 21-23 ottobre 2005, a cura di Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni e Andrea Chegai, Olschki, Firenze, 2007

LORENZO CARPANÈ, *Donne e demoni: per una lettura del concilio infernale tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno*, «Studi tassiani», LVI-LVIII, 2008-2010, pp. 181-204

ALESSANDRO METLICA, *Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella "Liberata"*, «Filologia e critica», II, 2008, pp. 276-289

CESARE QUESTA, *Soggetti antichi nel Teatro d'Opera*, «Il Saggiatore musicale», XV, n.1, 2008, pp. 97-105

DAVID J. BUCH, *Magic Flutes & Enchanted Forest. The supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2008

PAOLA CASALE, *Tasso e la femminilità moderna: Armida*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam
risorsa online: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Casale%20Paola.pdf>

GIULIANA NOVEL, *Le ragioni della morale e dello spettacolo: il ruolo dell'Arsiccio accademico Ricreduto negli ultimi intermedi guariniani*, in *Rime e lettere di Battista Guarini: Atti del convegno di studi*, Padova, 5-6 dicembre 2003, a cura di Bianca Maria Da Rif, Dell'Orso, Alessandria, 2008.

SUZANNE G. CUSICK, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2009

ANNA ROMAGNOLI, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)*, Tesis de Doctorado, Departament de Filologia Romànica, Universitat de Barcelona, 2009

FABIO BONI, «VII: foetorem in lecto». Una lettura de «I donneschi difetti» di Giuseppe Passi ravenate, «Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis», V, n.1, 2010, pp. 25-36

REBECCA CYPESS, «Esprimere la voce humana»: Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composer of the Early Seventeenth Century, «The Journal of Musicology», XXVII, n. 2, 2010, pp. 181-223

TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*. Ms. vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli, edizione critica di Claudio Gigante, Dell'Orso, Alessandria, 2010

ANDREA LANZOLA, *Armida di Giacomo Durazzo: modernità di un dramma "fatto italiano" verso la riforma teatrale di metà settecento*, in *La letteratura degli italiani, rotte, confini, passaggi*, a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, XIV Congresso nazionale Associazione degli Italianisti, 2010

LUCIANA BORSETTO [a cura], *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*, Atti del Seminario di Studio (Padova, 10-11 dicembre 2007), Padova University Press, Padova, 2011

ROSANNA MORACE, *L'allegoria biblica tra "Gerusalemme Conquistata" e "Mondo Creato"*, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, Atti del Convegno di Portogruaro, 21-22 ottobre 2009, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011

MARIA SERENA SAPEGNO, *Identità e differenze. Introduzione agli studi di genere*, Mondadori Sapienza, Roma, 2011

VIRGINIA WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, traduzione di J. Rodolfo Wilcock, Livio Bacchi Wilcock, Prima edizione nella collana "Universale Economica I Classici", 2011

TIM CARTER, *Monteverdi, Early Opera and a Question of Genre: The Case of Andromeda (1620)*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXVII, n. 1, 2012, pp. 1-34

CORRADO CONFALONIERI, *L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica*, «Prospero. Rivista di Letterature e culture straniere», XVII, 2012, pp. 11-39

MARIATERESA DELLABORRA, *Un riformista italiano a Vienna: Tommaso Traetta*, in *Antonio Salieri e il teatro musicale a Vienna, convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Convegno Internazionale di Studi, Legnago 18-20 aprile 2000, Atti a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi, LMI, Lucca, 2012

MARINA MAYRHOFER, *In "stile magico-eroico-amoroso toccante il tragico": Armida, dramma per musica di Marco Coltellini, musica di Antonio Salieri, Vienna 1771*, in *Antonio Salieri e il teatro musicale a Vienna, convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Convegno Internazionale di Studi, Legnago 18-20 aprile 2000, Atti a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi, LMI, Lucca, 2012

MARITA PETZOLDT MCCLYMONDS, *Salieri and the Franco-Italian Synthesis: Armida and Europa riconosciuta*, in *Antonio Salieri e il teatro musicale a Vienna, convenzioni, innovazioni, contaminazioni stilistiche*, Convegno Internazionale di Studi, Legnago 18-20 aprile 2000, Atti a cura di Rudolph Angermüller e Elena Biggi Parodi, LMI, Lucca, 2012

LINDA PIRRUCCIO, *Giovanni Villifranchi: la fabbrica delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Bulzoni, Roma, 2012

THOMAS STEIN, *Nel nome del gran Torquato: Gerusalemme liberata e drammaturgia secentesca*, University of Zurich, Peter Lang, Berna, 2012

NICHOLAS TILL [a cura], *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012

NICOLA BADOLATO, VINCENZO MARTORANA, LORENZO BIANCONI, *L'Armida: Venezia, Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, 1639 Musica di Benedetto Ferrari*, in *I Drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, Olschki, Firenze, 2013

MICHELE COMELLI, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Ledizioni Publishing, Milano, 2013

CORTNEY N. OWENS, *La Donna Fatale tra evoluzione ed emarginazione*, a Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, degree of Master of Art in Italian Studies, Georgetown University, Washington DC, 2013

EUGENIO REFINI, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, «Italian Studies», LXVIII, n. 1, 2013, pp. 78-98

GIOVANNA SCIANATICO, *Il paesaggio nella Liberata*, «Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XI, 2014, pp. 89-102

FRANCO TOMASI, *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, «Italique», XVII, 2014, pp. 9-17

LORETA DE STASIO, *La pérfida Armida: política, guerra, engaños, magia, amor, celo, sexo y desesperación en algunos libretos de Ópera*, Atti del VII Convegno Internazionale di Analisi Testuale, 25-27 marzo 2015, Università Complutense di Madrid, risorsa online: <https://www.tramayfondo.com/revista/articulos/stasio-armida-entre-las-diosas-10-04-16.pdf>

ANDREW DELL'ANTONIO, *Performance of Identity in Early Modern Italian Music*, «I Tatti, Studies in the Italian Renaissance», XVIII, n.1, 2015, pp. 23-31

ANDREA GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, LED, Milano, 2015

JOHN MILTON, *Paradiso perduto*, a cura di Roberto Sanesi, introduzione di Frank Kermode con un saggio di T.S. Eliot, testo inglese a fronte, Mondadori, Milano, 2015

TONI MARINO, *Gender, fiction e uso sociale della letteratura*, «Gentes», anno III, n. 3, 2016, pp. 181-186

ANNA TEDESCO, "È dell'opera il fin la meraviglia". Il 'meraviglioso' e l'opera del Seicento oggi, in *Le cadeau du village. Musiche e studi per Amalia Collisani*, a cura di Maria Antonella Balsano ... [et al.]. Palermo: Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2016

TANCREDI ARTICO, ENRICO ZUCCHI [a cura], *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, Dell'Orso, Alessandria, 2017

FABIO BONI, *La riflessione di Torquato Tasso sulla donna nel "Discorso della virtù femminile e donnesca"*, «Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis», Studia de Cultura, IX, n. 1, 2017, pp. 215-223

PAOLO GERVASI, *Le conseguenze dell'amore. Donne furiose tra Ariosto e Tasso*, in *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, a cura di Alessandro Benassi e Serena Pezzini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2017

FRANCO PIPERNO, «Affetto»: concetto e lemma nel linguaggio letterario e critico-musicale fra Cinque e Seicento, «Studi musicali», VIII, n. 1, 2017, pp. 49-66

ANGELO CHIARELLI, Il 'Palmerino' e il 'Primaleone' di Lodovico Dolce: fenomenologia amorosa, formalizzazione della guerra e semantizzazione delle morti, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, ADI Editore, Roma, 2018

DOMENICO CHIODO, *Armida da Tasso a Rossini*, Vecchiarelli, Roma, 2018

NICOLA DI NINO, *La strega innamorata. Riprese della figura di Armida sulla scena teatrale*, «Italica», XCV, n. 3, 2018, pp. 334-371

CRISTINA PASSETTI, LUCIO TUFANO [a cura], *Femminile e maschile nel Settecento*, Firenze University Press, Firenze, 2018

ALBERTO BENISCELLI, *Tra pathos e allegoria: la memoria di Tasso nel resoconto di una messinscena ferrarese di primo Seicento*, in *Tutto ti serva di libro: studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, a cura di J. Waardenburg, I, Argo, Lecce, 2019

JO ANN CAVALLO, *Staging the Liberata's female protagonists in a apenninic folk tradition: Clorinda, erminia, and Armida in the Tuscan-Emilian Epic Maggio*, «Letteratura cavalleresca italiana», n. 1, 2019, pp. 119-135

ELISA CURTI, *Armida disvelata. L'immagine del velo nella Gerusalemme liberata*, in «Un viaggio realmente avvenuto» *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2019

CECILIA VICENTINI, *I Bentivoglio dall'ideazione alla fruizione artistica: un complesso sistema di strategie comunicative*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei*, a cura di Chiara Giulia Morandi, Caterina Sinigaglia, Michela Tessari, Irene Di Pietro, Davide Da Pieve, Bonomia University Press, Bologna, 2019

CRISTINA ACUCELLA, *Il poema-mondo di Stigliani: edizione e commento di un sonetto inedito di Orazio Persio*, «Per Leggere», XXI, n. 41, 2021, pp. 53-73

CRISTINA ACUCELLA, *Lo sconosciuto sodalizio degli Sfaccendati e il "nuovo Parnaso" di Stigliani. Prime ricerche sulla cultura accademica a Matera nel XVII secolo*, «Quaderni di italianistica», XLII, n. 1, 2021, pp. 131-162

MELINA ESSE, *Singing Sappho: Improvisation and Authority in Nineteenth-Century Italian Opera*, The University of Chicago Press, 2021

ALBERT GIER, *Armida und Rinaldo*, in *Mittelalterrezeption im Musiktheater. Ein stoffgeschichtliches Handbuch*, a cura di Christian Buhr, Michael Waltenberger, Bernd Zegowitz, De Gruyter, Boston 2021, pp. 473-493

CRISTINA TERESA PENNA, *Nel meraviglioso regno di Amore. Il Tasso lirico e i fantasmi di Armida*, in «(IR)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro», a cura di Davide Cioffrese, Matteo Massari, Irene Soldati, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2021

CRISTINA PEPE, ELENA PORCIANI [a cura], *Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini*, DiLBeC Books, Santa Maria Capua Vetere (CE), 2021

ANNA WAINWRIGHT, *"Tied Up in Chains of Adamant": Recovering Race in Tasso's Armida Before, and After, Acrasia*, «Spenser Studies», XXXV, 2021, pp. 181-212

JUDITH BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione di Sergia Adamo, Laterza, Roma, 2022

VERONICA BALDASSA, *Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII, 2022, pp. 177-201

CORRADO CONFALONIERI, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica*, Carocci, Roma, 2022

FEDERICO FORNONI, *L'opera a luci rosse. Seduzione e sessualità nel melodramma del secondo Ottocento*, Olschki, Firenze, 2022

LORENZA GRAGLIA, *Scambio e identità nei personaggi femminili della Gerusalemme liberata: percorsi di trasgressione, emancipazione e punizione*, risorsa online disponibile nel portale Treccani dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, sezione «*Il Chiasmo*», 2023, ris. online: https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Scambio/SNS_Graglia_Liberata.html

Omnia mutantur, nos et mutamur in illis

Roma
27 Maggio 2026

