

1858 1802
03547

ARMIDA





Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

L'edizione 2014 è dedicata a Claudio Abbado



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa
dal Comune di Pesaro, dalla Provincia di Pesaro e Urbino,
dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro,
dalla Banca dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica
della Fondazione Rossini.

Il Festival 2014 si attua

con il contributo di: Ministero per i Beni
e le Attività Culturali, Comune di Pesaro, Regione Marche,
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro;

con l'apporto di: Banca Marche, Banca dell'Adriatico;

con la partecipazione di: Abanet Internet Provider,
AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Carifano, Harnold's,
Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel,
Ratti Boutique, Retina Web Agency;

collaborano: AMAT, ASPES Spa, Azienda Ospedaliera San Salvatore,
Centro IAT- Informazione e accoglienza turistica,
Conservatorio di musica G. Rossini.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival
e di Opera Europa.



Presidente
Matteo Ricci
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Maurizio Gennari
Stefano Pivato
Riccardo Paolo Uguccione
Maria Rosaria Valazzi

Collegio sindacale
Alessandro Cicoella (presidente)
Gabriele Angelini
Franco D'Angelo



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Amministrazione e coordinamento
sicurezza del personale
Marco Angelozzi

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Servizi di Biglietteria
e Promozione
Patricia Franceschini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Archivio musicale
Federica Bassani

Direzione allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Ufficio Produzione
Daniela Ridolfini

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

PR e Fundraising
Welleda Fochesato Donovan

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
e Social Media
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione. La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in Edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'Edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton. La Fondazione si fregia della presenza di un Comitato d'onore, presieduto da Bruno Cagli, di cui fanno parte Jeremy Commons, Johan Eckeloo, Maurizio Pollini, Antonio Pappano, Salvatore Settis.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico di Tancredi, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati, come Torvaldo e Dorliska, Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi. L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della Biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva. La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

Il Presidente
Oriano Giovanelli

ARMIDA

SCHENKUNG

ALBERT GIER

Rossini Opera Festival 2014

**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa New Age, Repubblica di San Marino
luglio 2014

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio
del Gruppo Cordenons spa*

Gruppo Cordenons

Sommario

Dolci inganni, soavi catene <i>di Bruno Cagli</i>	p. 13
--	-------

Pleasing Deceits, Sweet Chains <i>by Bruno Cagli</i>	p. 23
---	-------

<i>Armida</i> : l'edizione critica e l'opera <i>di Charles S. Brauner e Patricia B. Brauner</i>	p. 35
--	-------

<i>Armida</i> : the Edition and the Opera <i>by Charles S. Brauner and Patricia B. Brauner</i>	p. 43
---	-------

Il giardino incantato di Armida <i>di Alberto Ausoni</i>	p. 53
---	-------

Armida's Enchanted Garden <i>by Alberto Ausoni</i>	p. 63
---	-------

<i>Soggetto</i>	p. 73
-----------------	-------

<i>Story</i>	p. 77
--------------	-------

<i>Argument</i>	p. 81
-----------------	-------

<i>Handlung</i>	p. 84
-----------------	-------

<i>Argumento</i>	p. 87
------------------	-------

あらすじ	p. 91
------	-------

<i>Schema musicale</i>	p. 94
------------------------	-------

<i>Libretto</i>	p. 97
-----------------	-------

<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 135
---	--------

Ritratto di Gioachino Rossini, 1819.
Incisione colorata da disegno di Louis
Dupré, particolare del frontespizio di
The Musical Bouquet, N. 19, Londra,
Musical Bouquet and Strange [1845]
(Collezione Reto Müller, Basel)



ARMIDA

Dramma per musica in tre atti di
Giovanni Schmidt

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Goffredo
Rinaldo
Idraote
Armida
Gernando
Eustazio
Ubaldo
Carlo
Astarotte

Paladini, Guerrieri, Demoni, Larve, Soldati Franchi,
Damasceni seguaci d'Armida

Prima rappresentazione
Napoli, Teatro San Carlo
9 novembre 1817

Ritratto di Isabella Colbran, prima interprete dell'opera nel ruolo del titolo.
Incisione da disegno di José de Madrazo,
Roma 1810 (Collezione Ragni, Napoli)



Dolci inganni, soavi catene

*La musica dell'Armida... è figlia
di un lungo studio di un uomo intollerante,
che tutto ardisce...*

Terza delle nove grandi opere serie destinate da Rossini al pubblico napoletano in virtù del rapporto che per sette anni lo tenne legato all'impresario Barbaja, *Armida* segnò un ulteriore brusco cambiamento e una profonda innovazione nella scelta del soggetto e della tipologia. Liberatosi già al suo debutto napoletano dai legami con l'opera settecentesca che lo avevano condizionato nelle opere serie scritte per Venezia e Milano, Rossini aveva affrontato con *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815) un dramma storico che avrebbe contribuito non poco ad affermare quella moda dell'Inghilterra destinata a dominare le scene italiane negli anni a venire. Con *Otello* (1816) aveva invece affrontato, a sorpresa, un soggetto scespiriano, audacissimo per i palcoscenici dell'epoca e non solo per il finale tragico. Era evidente l'intenzione di Rossini di utilizzare il massimo teatro italiano, il San Carlo, e le possibilità che gli venivano offerte dalla sua posizione in seno all'impresa di Barbaja, per saggiare le proprie capacità in soggetti anche completamente opposti tra di loro. Come sono appunto *Otello* e la successiva *Armida* con la quale per la prima volta Rossini affrontò il genere fantastico. Ma andrà anche sottolineato che, nei men che due anni che separano *Elisabetta* da *Armida*, Rossini aveva trovato tempo e genialità per completare il suo iter nel campo dell'opera buffa con *Il barbiere* e *La Cenerentola* e aveva prodotto nel genere semi-

serio quella summa insuperabile che era *La gazza ladra*. Esempio di sfruttamento intensivo di un talento in direzioni opposte quasi unico persino in un'epoca e in un campo, quello del melodramma, aduso a simili forzature. Il miracolo era da un lato nella tenuta e nel livello di quei capolavori massimi, dall'altro nella capacità, pur nella diversità, di ricondurre stili e generi, linguaggio e concezione teatrale sotto il segno di una sorprendente unità. *La gazza ladra* era andata in scena alla Scala il 31 maggio 1817. Ci mancano documenti certi per seguire il Pesarese nei due mesi successivi, trascorsi probabilmente a Bologna con la famiglia e durante i quali fece probabilmente almeno una puntata a Roma. Nell'agosto comunque era già a Napoli al lavoro per la nuova opera, destinata ad essere rappresentata al San Carlo nell'autunno. La prima notizia in merito ci viene dal «Giornale delle Due Sicilie» del giorno 11:

Il Signor Rossini, arrivato da più giorni da noi, è in questo momento applicato a scrivere l'*Armida*, nuovo dramma del Signor Smith. Quale più bell'argomento per eccitare l'estro animatore del chiarissimo autore della musica dell'*Elisabetta*?

Andava 'sans dire' che il personaggio su cui era centrata l'opera era quello, immortale e popolarissimo, della *Gerusalemme liberata* del Tasso. E difatti il redattore di cose musicali del «Giornale delle Due Sicilie» non

fa nemmeno cenno della fonte. Ma abituato com'era a punzecchiare più o meno discretamente Rossini evocandogli le ombre degli illustri predecessori, e segnatamente di quelli della scuola napoletana, non manca di aggiungere:

Questo stesso argomento fu messo in musica da Gluck in Francia e da Iommelli sulle regie scene di S. Carlo. Iommelli ebbe la fortuna di vestire de' suoi dolcissimi modi musicali i versi del Signor D. Francesco Saverio de Rogatis, giudice della Suprema Corte di Giustizia, ed il primo che abbia fatto degnamente parlare ad Anacreonte il dolcissimo linguaggio *Del bel paese là dove il si suona*.

A prescindere dai richiami poetici (Dante, Anacreonte e quel Francesco Saverio De Rogatis allora lodatissimo per le sue traduzioni dal greco e chiamato «italo Anacreonte»), il redattore si limita a chiamare in causa due soli musicisti. Eppure a voler citare dei predecessori non c'era che l'imbarazzo della scelta. Della vicenda cantata dal Tasso, infatti, il melodramma si era impadronito sin dai primordi, con l'*Armida* di Monteverdi (1627) cui erano succeduti già nel XVII secolo un buon numero di altri lavori, tra i quali andrà almeno citato quello di Lulli (1686). Una vera e propria esplosione di *Armide* e di Rinaldi si era poi avuta sulle scene settecentesche, con compositori, per nominarne solo un paio, del calibro di Händel e di Haydn, senza contare i balli (tra i quali quelli di Noverre e Angiolini). Ma il giornalista napoletano (abbastanza colto da conoscere certo, se non tutti, almeno alcuni di questi titoli) fa una scelta mirata evocando due autori legati a quella linea drammaturgica riformista che seguitava a contrapporsi incessantemente da parte dei rigoristi e dei puristi al teatro musicale corrente, Iommelli appunto, la cui *Armida abbandonata* era andata in scena al San Carlo nel 1770, e Gluck, la cui

Armide era stata data a Parigi nel 1777. Difficilmente Rossini poteva essere in grado di conoscere la musica di questi dotti precursori. Ma certo non poteva rimanere del tutto insensibile al richiamo alla 'riforma' e ai suoi valori, oltre a quello, più generico, ma così importante 'in loco', alla tradizione napoletana.

Quaranta giorni dopo, esattamente il 22 settembre, il «Giornale delle Due Sicilie» torna sull'argomento:

Gli spettacoli tacciono, ma il mondo teatrale non tace. Rossini si applica a vestire l'*Armida* del Signor Smith di musica originale; e Rossini, volendo, può e sa essere originale.

Delizioso quel «può e sa essere originale» applicato ad un compositore che nel 1817 aveva ancora 25 anni e stava lavorando ad un'impresa teatralmente e musicalmente impervia! E pericolosa, o quanto meno fastidiosa, l'insistenza con cui si alimentavano le aspettative di un lavoro rigoroso, nuovo e degno ad un tempo di figurare ai più pericolosi confronti. Rossini comunque non prese sottogamba l'impegno e dedicò grandi cure alla sua nuova fatica, giunta in porto soltanto l'11 novembre. Se ai primi di agosto era già al lavoro, c'erano stati più di tre mesi per la stesura e preparazione. Pochissimi per i più, molti per i ritmi del Rossini di quegli anni.

Non abbiamo notizie sulla scelta del soggetto e su quanta parte vi abbia avuto il compositore. Certo non sembrava del tutto accettabile, alla luce della ricostruita carriera napoletana di Rossini, quanto scriveva Radiciotti, più del solito scettico sul soggetto di quest'opera così lontana dalla sua visuale e più del solito acrimonioso sul suo libretto:

...nel 1817, i compositori italiani non avevano libertà di scelta, in fatto di libretti; ed egli [Rossini] dovette accettare quello che il Barbaja aveva ordinato al suo 'poeta'.

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.

INTERLOCUTORI.

GOFFREDO,

Signor Ciccimarra.

RINALDO,

Signor Nozzari, al servizio della real cappella palatina.

IDRAOTE,

Signor Benedetti, al servizio della real cappella palatina.

ARMIDA,

Signora Colbran, accademica filarmonica di Bologna.

GERNANDO,

Signor Bonoldi.

EUSTAZIO,

Signor Chizzola.

UBALDO,

Signor Bonoldi suddetto.

CARLO,

Signor Ciccimarra suddetto.

ASTAROTTE,

Signor Chizzola suddetto.

Paladini,

Guerrieri,

Demoni,

Larve,

Soldati Franchi,

Damasceni seguaci d' Armida.

AR.

Armida: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera al Teatro San Carlo di Napoli nell'autunno 1817 (Collezione Ragni, Napoli)

Sappiamo quanto poco succube della situazione fu Rossini a Napoli, anche se per *Armida* ci manca una documentazione *ad hoc* e, di conseguenza, il processo alle intenzioni resta arduo. Quale interesse specifico poteva infatti avere Barbaja e quale invece Rossini a quel soggetto comunque rischioso, come si era affrettata a sottolineare la stampa sin dal primo annuncio?

Da un lato, infatti, il personaggio della maga, concentrato di seduzione e di voluttà, che tiene prigioniero delle sue grazie Rinaldo nel palazzo incantato, se aveva risposto perfettamente al gusto e all'estetica barocca, rischiava di suonare alquanto superato in anni

di incipiente romanticismo, nel momento in cui ai soggetti fantastici si andavano contrapponendo sempre più le vicende storiche e alle favole mitiche le tragedie. Dall'altro lato però Barbaja, prima che Rossini, poteva avere il desiderio di sfruttare gli elementi spettacolari e fastosi del soggetto del Tasso, interesse tanto maggiore dovendo agire nel San Carlo appena riaperto dopo la miracolosa ricostruzione operata in meno di un anno dall'incendio del febbraio 1816. Con la nuova opera del compositore ufficiale della compagnia, l'impresario sarebbe stato in grado di valorizzare al massimo la parte scenografica, il corpo di ballo e tutte quelle componenti che facevano del suo il primo teatro d'Italia (e dunque d'Europa e del mondo). Ma perché mai Rossini, dopo lo scavo in profondità operato con *Otello* e con *La gazza ladra*, avrebbe dovuto essere alieno dal concedersi a tanto lussuosa divagazione? Seppur di

divagazione si trattava. E perché mai avrebbe dovuto evitare la sfida insita nel far rivivere un personaggio tanto sfruttato sulle scene?

Altrettanto aperto alle più diverse suggestioni può essere un ulteriore elemento tra quanti possono avere influito sulla scelta del soggetto. Con *Armida* si riservava ad Isabella Colbran un ruolo 'esclusivo'. La grande cantante spagnola, legata anche sentimentalmente a Barbaja e, si diceva, allo stesso Re Ferdinando, dopo i ripetuti trionfi (soprattutto in ruoli come quello di Elisabetta che ne avevano evidenziato al massimo le doti vocali e sceniche) era al culmine della carriera e probabilmente anche del potere personale. Nulla di meglio che utilizzarlo imponendosi in un soggetto con un unico personaggio femminile, centro e perno sul piano vocale, scenico, spettacolare e psicologico. Ma come escludere che Rossini, futuro marito della diva e terzo a goderne tra cotanti contendenti, sia stato compiacente, se non addirittura pronubo dell'ardita operazione? L'incastro sembra insolubile e conta, a togliere il velo, il risultato. Che fu smagliante, pienamente riuscito e rossiniano al massimo, come solo l'ascoltatore di oggi, sgombrato dei pregiudizi di cui furono vittime i contemporanei e l'estetica tardo-romantica, può valutare.

Chi certo dovette sottostare a malincuore all'incombenza, a giudicare dalla nota posposta all'Argomento e stampata nella prima edizione del libretto, fu il poeta dei Reali Teatri Giovanni Schmidt, che già aveva collaborato con Rossini per l'*Elisabetta* e che era stato chiamato alla nuova incombenza. Da buon classicista, Schmidt lamenta l'impossibilità, con un soggetto legato al «meraviglioso» e in cui «un amore nell'ebrietà del contento» rischiava di divenire l'unico sostegno dell'azione, di attenersi alle «regole

dell'arte drammatica» e di seguire la «prescritta unità di luogo». Obiezioni che certo non potevano interessare più che tanto Rossini, ormai ben deciso a superare i vecchi schemi. Schmidt non manca nemmeno di citare le costrizioni dell'«odierno teatrale sistema, il quale, esigendo una complicazione di così detti pezzi concertati, obbliga il poeta a scarsissimo numero di recitativi, onde non produr tedio negli spettatori». Accusa questa che sembra, tra le righe, rivolgersi proprio a Rossini che dei grandi concertati aveva fatto le strutture portanti della drammaturgia e che dei recitativi del libretto, con buona pace del poeta, musicò solo una parte. Infine Schmidt lamenta di aver «dovuto anche abbreviare in maniera più che ordinaria l'atto secondo, per dar luogo al ballo analogo che forma uno de' principali ornamenti del dramma». Tutte accuse che dimostrano la renitenza ad adattarsi alle esigenze dei committenti.

Pur scritto *obtorto collo* e con certo impaccio nella conduzione e nella versificazione, il libretto finisce tuttavia per essere funzionale alla rinnovata e rinnovantesi drammaturgia rossiniana. Schmidt ambienta il primo atto nel campo dove i Crociati stanno per rendere onori funebri ad uno dei loro capi, Dudone. Giunge Armida che, fingendosi spodestata dal trono di Damasco, chiede a Goffredo il soccorso di «dieci eletti campioni». Spinto dai paladini, già irretiti dalla bella maga, il perplesso Goffredo finisce per cedere, ma esige che prima sia scelto il successore di Dudone. Eustazio, suscitando la gelosia e l'ira di Gernando, propone Rinaldo. I due rivali giungono ad uno scontro che, nel finale dell'atto, porta all'uccisione di Gernando da parte di Rinaldo. Fin qui Schmidt segue da vicino i canti IV e V della *Gerusalemme liberata*. Unica licenza è quella, da lui stesso ricordata, di

fingere che «Armida già da qualche tempo amasse Rinaldo prima di condursi al campo di Goffredo». Questo antefatto gli consente di inserire un duetto d'amore nel primo atto, che viene dunque ad avere come punti di forza l'Introduzione (presentazione dei Crociati e di Goffredo), il quartetto che segue all'arrivo di Armida e, dopo un'aria di Gernando, il duetto con Rinaldo e il finale. L'architettura, con un pezzo solistico posto al centro di due doppie e grandi arcate (c'è in più un solo coro tra l'introduzione e il quartetto), non è dissimile da quello del primo atto dell'*Elisabetta*.

Dove la struttura si fa anomala è nel secondo atto. Dopo un breve quadro dedicato ad Astarotte e al coro dei demoni, ospitato in un'«orrida selva», la scena cambia gradatamente con l'arrivo di Rinaldo e di Armida su una nube che, diradandosi, si trasforma prima in un «seggio di fiori», poi nell'interno di un «magnifico palagio». Le successive mutazioni ospitano un doppio coro di spiriti infernali, un altro breve duettino Armida-Rinaldo, i vari cori e le danze dei geni e delle ninfe con la grande aria con variazioni di Armida «D'Amor al dolce impero».

Il terzo atto, derivato dal Canto XVI del poema, si apre sul giardino incantato dove si inoltrano Ubaldo e Carlo, venuti per strappare Rinaldo alla maga. I due si nascondono all'apparire degli amanti, ma quando Armida si allontana si fanno avanti. Rinaldo, vedendo la propria immagine «imbelle» riflessa nello «scudo adamantino» che gli viene presentato, torna in sé e a nulla valgono i richiami di Armida. Tutta l'ultima parte è dedicata alle suppliche, alla disperazione, all'ira della Maga. Divisa tra le due larve dell'Amore e della Vendetta, Armida, ordinata la distruzione del giardino fatato, scompare, tra il coro dei demoni, sul carro «tirato da' draghi».

Musicalmente nel terzo atto si ha un duettino (Carlo-Ubaldo), un coro di «larve in sembianza di Ninfe», un altro breve duettino Armida-Rinaldo e, prima del composito finale tutto centrato sulla protagonista, un ampio terzetto (Rinaldo-Carlo-Ubaldo) per tre tenori.

Come sempre in Rossini la struttura e la distribuzione vocale determinano la musica o sono da essa determinate. Quanto alle strutture Rossini era ormai ben addentro nella sua rivoluzione e liquidazione dell'eredità settecentesca e persino di certe proprie predilezioni prenapoletane. Si comincia, in *Armida*, con la sinfonia che, abbandonato lo schema «alla Rossini», si limita ad introdurci al Campo dei Crociati coniugando un maestoso tema di marcia e una brillante fanfara. Non è che l'inizio. Il compositore che appena qualche anno prima si era trovato costretto a gestire nell'opera seria il pesante bagaglio di tributi all'aria e, di conseguenza, ai cantanti, sembra aver messo da parte definitivamente questa forma di rigoroso numero chiuso cui risponde appena un pezzo dell'opera, l'Aria di Gernando nel primo atto. Gli altri interventi solistici sono tutti incuneati in strutture più ampie, come quelle dei concertati, dei duetti e/o dei terzetti. Quanto alla vocalità, in *Armida* vi è, come già accennato, un solo ruolo femminile e una sola voce femminile, mancandovi anche quei ruoli *en travesti* che Rossini aveva utilizzato nella sua prima fase e che ben presto avrebbe reintrodotti anche a Napoli dove erano stati messi fuori uso nel periodo francese. Da questo punto di vista il caso è unico nella produzione rossiniana delle grandi opere (oltre ad *Armida*, solo *L'inganno felice* e *Adina* hanno un solo ruolo femminile, ma si tratta di «farse», in un atto, e con cinque soli personaggi). Al di fuori di quello della protagonista ci sono nell'opera

otto ruoli, tra grandi e piccoli, sette dei quali furono alla prima affidati a tenori. Essi si ridussero in pratica a quattro, dato che Gaetano Chizzola sbrighò il doppio ruolo comprimariale di Eustazio e di Astarotte (questo in origine vergato in chiave di basso), Claudio Bonoldi quelli di Gernando ed Ubaldo, di notevole peso, soprattutto il primo, e Giuseppe Ciccimarra quelli di Goffredo e di Carlo. La riduzione fu resa possibile dal fatto che, se si eccettuano Armida e Rinaldo, la presenza degli altri personaggi non è mai continua. Goffredo, Gernando ed Eustazio appaiono solo nel primo atto, Astarotte nel primo quadro del secondo, Carlo ed Ubaldo soltanto nel terzo. Questa discontinuità non risponde ad alcuna logica apparente (Carlo ed Ubaldo, che sono paladini, avrebbero ben potuto comparire già nel primo atto), tanto più che Schmidt fu costretto a far accompagnare Armida al campo dal mago Idraote (sotto falso nome) al solo scopo, si direbbe, di introdurre il grande basso della compagnia di Barbaja, Michele Benedetti, e fornire una voce grave al quartetto. In tanta dispersione di ruoli, l'uniformità di tessitura (tra l'altro, come notato da Rodolfo Celletti, i protagonisti maschili della prima parte dell'opera appartenevano tutti e quattro al tipo di tenore baritonale) è indice di una eccentricità della struttura vocale che non può essere casuale. In realtà Rossini mira allo scopo di esaltare Armida come centro unico, privo, sia drammaturgicamente che musicalmente, di un vero antagonista. Se infatti gli altri personaggi appaiono frammentariamente, Rinaldo, che a Napoli era il grande Andrea Nozzari, si comporta come una specie di doppio vocale di Armida nella maggior parte delle scene. Una vera autonomia la assume solo all'inizio del Finale Primo, quando sfida Gernando, e al termine dell'opera quando recupera il senso

dell'onore e si distacca da Armida (e qui con una parte sviluppata al punto da compensare parzialmente la mancanza di una propria aria). Negli altri casi il canto di Rinaldo sembra, melodicamente e stilisticamente, speculare a quello di Armida. Si inverte così anche sul piano vocale, e dunque musicale, la soggezione dell'eroe alla maga. Ma tutta l'opera poi, magistrale in ogni singolo numero, s'incendia in quelli in cui è presente la protagonista che, oltre all'esordio nel quartetto del primo atto, ha al suo attivo le due grandi scene solistiche in corrispondenza dei finali secondo e terzo. Nella prima, «D'Amor al dolce impero», la voluttà e l'edonismo si esprimono in uno smagliante virtuosismo canoro. Non a caso la pagina resterà tra le più celebri ed eseguite. Accanto ad essa ha goduto di enorme favore, già all'epoca di Rossini, il duetto del primo atto «Amor! Possente nome!» (trasferito non di rado all'epoca in altre opere). Anche qui il dato immediato è l'edonismo tradotto in musica tramite gli accorgimenti più sottili del belcanto, ma anche grazie a quelle seducenti brevi melodie, appena venate di patetismo, che costituivano la concessione massima di Rossini al sentimento. In questa centralità di Armida e in questo ricondurre gli altri personaggi ad un'orbita unica ed obbligata, si crea musicalmente il nucleo e il vero cuore del dramma, la seduzione della donna-maga che riduce, come vuole il soggetto, tutti al suo servizio e tutti tiene legati con voluttuosi, quanto fallaci nodi. Non stupisce così che l'opera sfolgori ed abbagli e che per ottenere questo scopo Rossini ricorra, oltre che alla vocalità, ad una serie esuberante di trovate armoniche e strumentali. Che non mancarono di colpire sin dall'apparizione dell'opera, la quale, ad onta di quanto è stato scritto a ripetizione, a Napoli piacque (soprattutto a



Claudio Bonoldi
Al Merito

*All' Emolumento Signor Mariella Tranti, P. Reggior
 Virtuosità di Canto
 L'Opera Italiana, Roma, 1811.*

Claudio Bonoldi, primo interprete dell'opera nei ruoli di Gernando e Ubaldo. Incisione di Giovanni Bernardoni (Collezione Ragni, Napoli)

giudicare dalle riprese negli anni successivi) e conobbe anche una discreta diffusione in Italia, maggiore ancora nei paesi di lingua tedesca. Ma violente furono le reazioni dei recensori, come quello già ricordato del «Giornale delle Due Sicilie» che

considerò Rossini succube delle nuove mode oltramontane:

Comparso in mezzo agli sforzi inquieti dell'armonia contro la melodia Rossini doveva mostrarsi coraggioso (e ben egli potea) contro questa rivoluzione umiliante e distruttiva la quale rinvenir dovrebbe partigiani nei soli ingegni mediocri; però, mal conoscendo se stesso, scelse egli fondare la sua gloria sulla corruzione del secolo, preferendo lo spirito, il quale combina e calcola, a quel fuoco sacro da

cui egli è animato ed il quale crea e perfeziona. Io paragono la musica di Armida a giovin vaghissima la quale a' tratti della fisionomia mostri chiara la sua origine Italo-Alemanna.

Torna qui la vecchia accusa di «Tedeschino» rivolta a Rossini sin dall'adolescenza, un'accusa che trovava i suoi accaniti cultori nei seguaci della melodia *tendre e naïve* alla Paisiello e alla Cimarosa, come lo stesso Stendhal, rimasto *rossiniste-1813*. Non dissimile, anche se più crudo e spiccio, il giudizio del recensore del «Nuovo Osservatore Veneto» che, quando l'opera comparve al San Benedetto di Venezia, scriveva:

La musica dell'*Armida* manca di facilità; è figlia di un lungo studio di un uomo intollerante, che tutto ardisce... Questa musica, mi si dice, è di malagevole esecuzione; ed è per ciò - io rispondo - ch'essa è riprovevole.

Tali giudizi severi o anche violenti non erano, dal punto di vista di chi li faceva propri, ingiustificati e, in qualche modo, coglievano nel segno. Ciò che quei bravi *laudatores temporis acti*, nostalgici di un ancien régime ormai liquidato, non potevano comprendere o accettare erano le ragioni delle scelte rossiniane che erano, ci si perdoni il bisticcio, della mente e non, come essi avrebbero voluto, del cuore. E si spiega la maggior apertura in Austria e Germania, dove si era più pronti a cogliere la sottigliezza dell'*artificio*. Non il valore globale dell'opera però, disconosciuto ancora più gravemente in seguito da quanti hanno parlato di barocchismo vocale. Né va dimenticato che, in occasione della celebre ripresa del Maggio Musicale Fiorentino del 1952 (con Maria Callas, la direzione di Tullio Serafin e le scene di Alberto Savinio) molti recensori non mancarono di ripescare quei temi abusati. Altri, pur ammirando, si persero nel labirinto, vittime di un altro errore,

quello di cercare il dramma tra virgolette, il quale altro non poteva essere se non quello di Rinaldo, che invece nell'opera è mera parvenza. Al pari del buon Schmidt, preoccupato di creare un'opera monocorde tutta sul versante dell'«ebrietà del contento», altri invocavano i «necessari» contrasti. Non Rossini però che aveva voluto scrivere un'*Armida* alle prese prima di tutto o forse solo con i propri trabocchetti. La maestra d'inganni, naturalmente finirà per ingannare prima di tutto se stessa e, ripetendo la tragedia di Narciso, per ritrovarsi sola.

È il finale dell'opera, come sempre in Rossini ad onta di quanto spesso si ritenga e si scriva, la chiave di volta esplicativa delle sue operazioni, persino quando esse possono apparire errate o arrischiate. Come è il caso di *Armida* nel cui finale balza agli occhi un dato incontestabile e sorprendente: esso è esattamente il rovescio dei finali di *Elisabetta*, di *Cenerentola* o di quelli a venire della *Donna del lago* o di *Bianca e Falliero* e cioè di quei finali consistenti in elaborate esplosioni belcantistiche in cui Rossini riesce a raggiungere un assoluto estraniamento. Come non aspettarsi altrettanto in *Armida*, la sola opera in cui quell'edonismo vocale in cui tanto spesso Rossini si rifugia (o sembra rifugiarsi), ha piena e totale cittadinanza e ragion d'essere? Come non attendersi quanto meno il «trionfo della bontà» e dei giusti, con una trionfale punizione della colpevole con arie di furore, cori di giubilo e quant'altro l'armamentario delle convenzioni melodrammatiche offriva per approntare un'opportuna catarsi? Ma sarebbe stata soluzione troppo facile e troppo poco consona ad «un uomo intollerante, che tutto ardisce», come con l'adorniana chiavrovezza dettata dal rancore lo aveva definito il critico veneziano. Rossini fa esattamente l'opposto e suggella *Armida* seguendo altra

logica e fornendo una conclusione frammentata e stravolta, dimessa quasi nei suoi accenti dilacerati e ridotti all'essenziale. Quando, dopo il terzetto dei tenori, la protagonista rientra in scena per scoprirsi abbandonata, abbiamo sì un'esplosione di furore in piena regola, fitta di salti, scale e veementi fioriture («Se al mio crudel tormento»), ma poi, dopo che Rossini si è liberato con poche battute di Rinaldo (qui inadeguato al massimo!) con l'andantino «Dove son io!... Fuggi!» è come se iniziasse gradatamente una spoliatura che da maga trasforma Armida in donna e in vittima di opposti sentimenti. È una lunga teoria di frasi spezzate che non trova sollievo e risoluzione in una cabaletta, ma sfocia in un breve e concitato allegro che chiude, si direbbe, a precipizio l'opera. Si può immaginare quanto poco questa chiusa, che trovò il consenso del Radiciotti per essere «tutta drammatica, vigorosa e bene in carattere» abbia potuto soddisfare i contemporanei. Della delusione si fece portatore il già citato recensore dell'«Osservatore Veneto» che petrarcheggia addirittura nel descrivere l'uscita di teatro dei rossinisti:

Allo sparir di Rinaldo sembra che Rossini abbia scritto con istanchezza il resto dell'atto. Il finale vi offre tutta l'immagine della trascuratezza; sicché il sipario discese tra l'universal silenzio e i Rossiniani a passo tardo e lento partironsi pensosi dal teatro.

Errava l'uno, il recensore, come avrebbe errato più tardi il Radiciotti nel non trovar coerente questa chiusa. Il bel canto aveva trionfato in precedenza, offerto nel corso di tutta l'opera la sua fantasmagoria. Al finale spettava segnare la resa dei conti. Chi dunque più di Barbaja poteva aver avuto interesse a veder musicata nel 1817 *Armida* se non colui che nato al bel canto di lì a pochi anni avrebbe chiuso col

silenzio? E cos'altro avrebbe offerto l'*explicit* all'esplosione della genialità del musicista più precoce e più precocemente destinato a cedere che il teatro ricordi, se non gli sparsi lacerti di una drammaticità non voluta forse, ma sempre temuta e vista in agguato? Come tante altre opere di Rossini, comprese quelle che si suggellano in esplosioni belcantistiche, anche *Armida* evita di chiudersi alla ribalta. Si chiude, o meglio si perde, non nell'utopia come era avvenuto in *Elisabetta* o in *Cenerentola*, ma piuttosto nel fondo del palcoscenico o di qualche abisso che sarebbe errore tentar di esplorare. Basti sapere che esiste e che, ad evitarlo, conviene restare avvinti alle catene, soavi ed aurate, della musica che precede.

Bruno Cagli

Isabella Colbran in una incisione di Angelo Boucheron, Torino 1811 (Collezione Ragni, Napoli)



ISABELLA COLBRAN

*Alfin d'un'altra in sen t'ho colto infido,
Sclamò Ciprigna al suo figliuol Cupido;
Ed ei, non ti sdegnar. Madre, dicca,
Cangiata in pastorella io ti credea. D.B.*

Boucheron à Turin

Pleasing Deceits, Sweet Chains

*The music of Armida...
is the offspring of prolonged study
on the part of an intolerant man
who dares to face every challenge...*

The third of the nine great serious operas that Rossini wrote for Neapolitan audiences in fulfilment of his contract binding him for seven years to the impresario Barbaja, Armida marked yet another sudden change and a profound innovation in the choice of subject-matter and type of work. With the first opera that he wrote for Naples, Elisabetta regina d'Inghilterra (1815), Rossini had already sloughed off the eighteenth-century conventions that had influenced him when writing opere serie for Venice and Milan, to deal with an historical drama that would play a far from insignificant part in establishing the fashion for English subjects that was destined to dominate the Italian theatre in the following years. With Otello (1816) he had surprised his audience by dealing with a Shakespearian subject that was a daring choice for its day, and not merely because of the tragic ending. It had become clear that Rossini intended to make use of Italy's greatest theatre, the San Carlo, and the opportunities offered by his position as a firmly entrenched member of Barbaja's management, to fully test his own powers in setting subjects widely differing one from another. This in fact happened with Otello and the opera following it, Armida, in which for the first time Rossini undertook a story dealing with magic and fantasy. However, we must point out that in the two years, or less, that separate Elisabetta from Armida, Rossini had found the time

and the inspiration to round off his achievements in the field of opera buffa with Barbiere and La Cenerentola and in the field of semiseria he had produced that unrivalled masterpiece La gazza ladra. This constitutes an example of the intensive exploitation of genius in several different directions at the same time that must be almost unique, even for an epoch and a field – that of opera – where talent was regularly forced in this way. The miracle consisted on the one hand in the richness and the high level of invention in those supreme masterworks, on the other hand in the composer's being able to confer an amazing unity upon works of such very different style, genre, and theatrical language and conception.

The first performance of La gazza ladra had taken place at La Scala on the 31 May 1817. We possess no sure documentation enabling to trace Rossini's movements during the following two months, but he may have spent them with his family in Bologna, making at least one trip to Rome. However, we know that in August he was already in Naples, at work upon his new opera due to be performed at the San Carlo in the autumn. We learn our first news of it from the newspaper "Il Giornale delle Due Sicilie" on the 11th:

Signor Rossini, who arrived in our midst some days ago, is at present employed in setting to music Armida, a new libretto by Signor Smith. What better subject to inflame

the creative fires of the celebrated composer of the music to *Elisabetta*?

The writer had no need to add that the character around whom the story of the opera revolved was the very *Armida*, celebrated, immortal and highly popular amongst composers, sung by Tasso in the pages of the *Gerusalemme liberata*. And, in fact, the musical journalist of the "*Giornale delle Due Sicilie*" does not make the slightest reference to the source of the libretto. However, accustomed as he was to taunting Rossini more or less openly by evoking the shades of his illustrious predecessors, and more especially the composers of the Neapolitan school, he cannot resist adding:

This same story was set to music by Gluck in France and by Jommelli upon the royal stage of the San Carlo. Jommelli had the good luck to set his most mellifluous strains to the lines of Signor Don Francesco Saverio de Rogatis, judge of the High Courts of Justice, the first to have translated Anacreon into the melodious language Del bel paese là dove il sì suona (i.e. into Italian).

Quite apart from poetical allusions (*Dante, Anacreon and Francesco Saverio De Rogatis* who was highly praised in those days for his translations from Greek and who was dubbed "*the Italian Anacreon*") the journalist limits himself to quoting only two composers. And yet, had he wanted to quote other predecessors there was no end of names to choose from. In fact, from the very earliest days of opera Tasso's story had been seized upon: Monteverdi's *Armida* (1627) was followed, in the seventeenth century alone, by a large number of works, amongst which we should at least quote Lully's of 1686. The eighteenth century theatre witnessed a veritable explosion of *Armidas* and *Rinaldos* by composers of the calibre of *Händel* and *Haydn*,

to name but two, without mentioning the ballets (amongst which those by *Noverre* and *Angiolini*). But our Neapolitan journalist (certainly well-educated enough to be familiar with some, if not all of these titles) is making a significantly pointed choice by quoting two composers who were concerned in that school of operatic reform which was continually being held up by purists and partisans as a stick with which to beat the contemporary musical stage: *Jommelli*, whose *Armida abbandonata* had been produced at the *San Carlo* in 1770, and *Gluck*, whose *Armide* had been given in *Paris* in 1777. Rossini would scarcely have had any opportunity to look at the scores of these scholarly predecessors. But, to be sure, he could not have been indifferent to the urgent calls for "reform" and all it stood for; besides the need to satisfy the demands of Neapolitan tradition, vaguer but so important for those on the spot.

Forty days later, to be precise on the 22 September, the "*Giornale delle Due Sicilie*" took up the theme once more:

Our theatres may be closed, but the theatrical world is not silent. Rossini is concentrating upon dressing up Signor Smith's Armida with original music, and Rossini can and will be original when he wants to be.

How charming is that "can and will be original", applied to a composer who, in 1817, was still only 25 years old and who was at work upon an opera both theatrically and musically unapproachable! And how dangerous, or at least how annoying is the insistent building up of expectations for an opera that might be a thorough masterpiece, new and at the same time worthy to stand up to the most dangerous comparisons. However, Rossini did not at all underestimate his task



Frontespizio della riduzione per canto e pianoforte edita a Lipsia nel 1823-24 da Breitkopf & Härtel (Collezione Ragni, Napoli)

and dedicated enormous pains to his latest creation, which finally saw the light on the 11th November. If he was already at work at the beginning of August, he had taken three months for the preparation and realisation of the opera: not much time for the average composer, but a long time for Rossini when one thinks of his usual working rhythm at that epoch of his composing life.

We have no information about the choice of subject matter and what say the composer might have had in it. However, in the light of what we have been able to reconstruct of Rossini's Neapolitan career, it does not seem possible to accept what Radiciotti has to say upon the subject, even more sceptical than usual about this opera, so far away from

his aesthetic viewpoint, and he is more than usually acrimonious about the libretto:

In 1817 Italian composers enjoyed no freedom of choice where librettos were concerned; and he (Rossini) had to accept the one the Barbaja had ordered from his "poet".

We know that in Naples Rossini was very little inclined to be a merely passive figure in events, even though in the case of *Armida* we have no precise documentation and, consequently, it is difficult to decide what took place and who influenced who. What could possibly have been the attraction in a subject so risky, as the press were quick to point out from the start, to either Barbaja or to Rossini? In fact, in some respects the figure of the enchantress, a mixture of seductiveness and voluptuousness, who by means of her charms captures Rinaldo and holds him prisoner in an enchanted palace, even though it

might have been perfectly suited to Baroque taste and aesthetics, risked seeming out of date in an age on the verge of Romanticism, at a time when instead of fantastic subjects and fables from mythology there was an increasing tendency to enjoy historical stories and tragedies. On the other hand, though, perhaps Barbaja – rather than Rossini – might have wanted to exploit the luxuriously spectacular elements of Tasso's story, all the more so because the opera was scheduled for production at the San Carlo, shortly due to be re-opened after the miraculous reconstruction, effected in less than a year, following upon the fire of February 1816. With this new opera by the company's official composer, the impresario would be able to fully stress the scenic effects in the performance, the ballet and all the other elements that made his theatre the first in Italy (and therefore in Europe and in the world). But then, would not Rossini himself, after having plumbed the emotional depths in *Otello* and *La gazza ladra*, have wanted to treat himself to this kind of lascivious digression? If it really was a digression. And why should he try to avoid the challenge inherent in bringing back to life a character who had been made such use of on the stage?

One further element amongst those that might have influenced the choice of subject is equally open to the most varied speculation. *Armida* represented an "exclusive" role for Isabella Colbran. The great Spanish singer, sentimentally attached to Barbaja and, it was rumoured, to King Ferdinando himself, after her endless triumphs (especially in roles like *Elisabetta* which had placed in the limelight all her vocal and dramatic gifts) was at the height of her career and probably also of her personal power. What better than to exploit it by starring in a story

with only one female character, the centre of the action and the pivot upon which everything turned from the vocal, scenic, spectacular and psychological point of view. But how can we exclude the possibility that Rossini, the future husband of the diva and the third to enjoy her favours among so many suitors, willingly agreed to the subject, and was perhaps even the first to suggest this arduous undertaking? It seems an insoluble puzzle and what matters, when all is said and done, is the result: the result was brilliant, a highly successful opera, Rossinian to a degree that only today's listeners can appreciate, for they are free both from the prejudices affecting his contemporaries and from the aesthetics of the late Romantic period.

The one person who applied himself to his task with a certain reluctance, as far as we can judge from the note following the résumé of the story printed in the first edition of the libretto, was the poet of the Royal Theatres, Giovanni Schmidt, who had already collaborated with Rossini upon *Elisabetta* and who had been summoned to undertake this new commission. As a good classicist, Schmidt bemoans the impossibility of conforming to "the laws of writing for the stage" and of observing "the prescribed unity of place" in a subject dealing with the "marvellous" and in which "love revelling in satiety" threatened to become the only plot interest. Such objections would certainly not interest Rossini very much, decided as he was by this time to overthrow the old patterns. Schmidt even goes so far as to complain about the constraints of "our modern theatrical system, which, requiring as it does a complexity of so-called pezzì concertati (ensembles), forces the poet to write a very small number of recitativi, in order not to risk boring the audience". Between the lines this accusa-

Frontespizio figurato della riduzione
per pianoforte solo edita dal Nuovo Sta-
bilimento Letterario Tramater, Napoli,
1819 c. (Collezione Ragni, Napoli)



ARMIDA
Musica del Cav.
G. ROSSINI

Riduzione per Pianoforte solo

1. Sinfonia	50	9. Quartetto Dura. Ser. 1.	20
2. Introduzione	20	10. Canz. di. 1.°	10
3. Cor. Armato a la. rubide	40	11. Quart. Cor. variet. 20	
4. Quartetto Sonatizato	50	12. Cor. Dura. tutto a.	
5. Aria. e. Don. soffrendo l'offesa	50	13. Quartetto Dura. tutto a.	10
6. Quinto Amor possente nonie	20	14. Quartetto di quart. in. 20	
7. Finale. Se pari agli accenti	40	15. Aria finale	20
8. Introduzione, allo 2°	20		

L'opera completa si rilascia
per D° 3
NAPOLI

Nel nuovo Stabilimento Letterario,
Musicale del Tramater Strada Toledo N° 365

tion seems to be aimed at Rossini himself, who had turned his great ensemble numbers into the musical structures that bear the weight of moving the story along, and as far as the recitatives in the libretto were concerned, he set only a part of them to music, whether the poet liked it or not. Schmidt, finally, complains that he had to "cut down the length of the second act in an unheard-of manner to make room for the ballet that forms one of the principal embellishments of the story". These are all accusations that go to prove the poet's reluctance to adapt himself to his customers' requirements.

Although written *obtorto collo* (through clenched teeth) and with some clumsiness in the working out of the plot and in the versification, the libretto, on the whole, serves the purpose of Rossini's musical dramaturgy, renewed and ever renewing itself. Schmidt lays the first act in the encampment where the Crusaders are about to pay funeral honours to the body of Dudone, one of their leaders. Armida enters and, pretending that she has been wrongfully thrust off the throne of Damascus, begs Goffredo to lend her "ten trusty knights" to champion her cause. Spurred on by the Paladins, who are already completely taken in by the enchantress, Goffredo overcomes his initial hesitation and agrees to it, but insists that first they should choose Dudone's successor. Eustazio proposes Rinaldo, arousing the wrath and jealousy of Gernando. The two rivals come to blows and, in the finale to Act One, Rinaldo slays Gernando in combat. Up to this point Schmidt has followed Cantos IV and V of *La Gerusalemme liberata* quite faithfully. His only poetic licence, as he himself points out, is to imagine that Armida has already been in love with Rinaldo for some time before she sets out to visit Goffredo's encampment. This

hint of something happening before the curtain rises enables him to insert a love duet into Act One, whose main strong points therefore consist of the *Introduzione* (presenting the Crusaders and then Goffredo), the quartet arising from Armida's entry on the scene, and, after an aria for Gernando, the duet with Rinaldo and the finale. This architecture, with a solo aria placed between two great double arches (otherwise there is only a chorus between the *Introduzione* and the quartet) is not at all dissimilar to the structure of the first act of *Elisabetta*.

It is in Act Two that the structure becomes anomalous. After a short number for Astarotte and a chorus of demons, which takes place in a "horrid wood", the scene gradually changes as Rinaldo and Armida arrive floating upon a cloud which, gradually thinning away, is transformed firstly into a flowery couch and then into the interior of a magnificent palace. These changing scenes introduce a double chorus of Infernal spirits, another brief duet between Armida and Rinaldo, various choruses and dances of the spirits and nymphs together with Armida's great air and variations "*D'Amor al dolce impero*".

The third act, derived from Canto XVI of the poem, opens upon the enchanted garden through which Ubaldo and Carlo make their way, intent upon saving Rinaldo from the enchantress. When the lovers enter the two knights hide, but when Armida goes off they step out and confront Rinaldo. When Rinaldo sees his reflexion in a polished shield that they give him, he is shocked by his own weak and womanized appearance, comes to his senses and is not affected at all by Armida's blandishments. All the last part of the act is devoted to the enchantress's appeals, despair and wrath. Unable to decide between the two shades of Love and

Vengeance, Armida, having ordered the destruction of the enchanted garden, mounts her chariot drawn by dragons and disappears, escorted by a chorus of demons. The music in Act Three consists of a duettino for Carlo and Ubaldo, a chorus of "ghosts disguised as Armida nymphs", another short duet for Armida and Rinaldo, and a substantial trio for three tenors (Rinaldo, Carlo and Ubaldo) leading to the finale composed of several sections all dominated by Armida.

As always in Rossini the structure and the distribution of the vocal parts determine the music or are determined by it. Where the structure is concerned Rossini was by now fully involved in his revolution and in his overthrowing of the traditions he had inherited from the eighteenth century, and even of certain stereotypes that he favoured in the period before he went to Naples. Armida begins with an overture which has nothing to do with the typically Rossinian pattern and simply leads us into the Crusaders' encampment by uniting a majestic march theme to a brilliant fanfare. This is only the beginning. The composer who, just a few years before, had had no choice but to bow to the rule of the aria – and therefore of the singer – in opera seria, now appears to have laid aside for ever this type of rigorously closed formal number, for in the entire opera perhaps only one piece really answers this description, Gernando's aria in Act One. All the other solo numbers are wedged into larger formal structures such as ensembles, duets or trios. With regard to the vocal writing, as we have said there is only one female role in Armida and only one female voice, for there is not even one of those "travesty" roles that Rossini had used in his first works and which he would shortly re-introduce to Naples, where they had fallen out of

fashion during the period of French influence. From this point of view the opera is unique amongst Rossini's major operas (besides Armida, only *L'inganno felice* and *Adina* have but one female role, but these are both comic operas – *farse* – in one act, and with only five characters). Besides the leading female part there are eight other roles, large and small, in the opera, seven of which, at the first performance, were sung by tenors. In effect these were reduced to four tenors, since Gaetano Chizzola sang the two comprimario roles of Eustazio and Astarotte (the latter having been originally written out in the bass clef), Claudio Bonoldi doubled Gernando and Ubaldo, both of which are substantial roles, especially the former, and Giuseppe Ciccimarra doubled Goffredo and Carlo. This doubling process was possible because, apart from Armida and Rinaldo, the other characters are never onstage for very long. Goffredo, Gernando and Eustazio appear only in Act One, Astarotte only in the first scene of Act Two, and Carlo and Ubaldo only in Act Three. This haphazard arrangement does not correspond to any apparent logic (Carlo and Ubaldo, who are Paladins, could easily have appeared in the first act), and moreover Schmidt was forced to have Armida accompanied to the encampment by Idraote, the magician (under an assumed name) for the sole purpose, one might say, of introducing the great basso of the Barbaja company, Michele Benedetti, and thus furnish the necessary low voice for the quartet. With so many roles scattered at random, the similarity of tessitura (apart from anything else, as Rodolfo Celletti has pointed out, the male interpreters of the leading roles at the first performance of the opera were all four examples of the kind of tenor that we call *tenore baritonale*) betrays an eccentricity

in the formal vocal structure that cannot be accidental. What Rossini is aiming at is to exalt Armida as the sole centre of attention, and not to distract attention from her either musically or dramatically by having any other high voice rivalling her. Whilst the other characters appear fragmentarily, Rinaldo himself, who in Naples was the great Andrea Nozzari, functions as a kind of vocal echo of Armida in most of the scenes. He only assumes a true vocal independence at the beginning of the finale to Act One, when he defies Gernando, and at the end of the opera when he recovers his sense of honour and abandons Armida (and here his part is developed in such a way as to partially compensate for the lack of a true aria). In the other scenes Rinaldo's vocal part seems, melodically and stylistically, merely to mirror Armida's. In this way the hero's subjection to the toils of the enchantress is vividly depicted on a vocal, and therefore on a musical scale. But then the whole opera, each of its numbers a masterly composition, flares into life in those in which the heroine takes part; apart from her entrance number, the quartet in Act One, she is endowed with two great solo numbers that close the second and the third acts. In the former of these, "D'Amor al dolce impero", voluptuousness and hedonism are expressed in dazzling vocal virtuosity. It is no accident that this number has remained amongst the best known and most frequently performed. Besides this, the first act duet "Amor! Possente nome" enjoyed enormous popularity from the start, and was frequently interpolated into other operas at that period. Here too we are dealing with hedonism translated into musical terms by means of the subtlest resources of bel canto, but also thanks to those seductive if brief tunes, delicately veined with pathos, which constitute Rossini's

maximum concession to sentiment. This placing of Armida in the central position and forcing the other characters to circle round her creates the musical nucleus and true heart of the drama, the seductive arts of the female enchantress who, as required of her by the plot, reduces everyone to her service and holds them all tied to her with voluptuous, however deceiving knots. It is therefore not surprising that the opera should be dazzlingly brilliant, to obtain which effect Rossini relies not only upon vocal coruscations but also upon a series of spectacular harmonic and instrumental inventions. These did not fail to impress the audience even at the first performances of the opera, which, despite what has been repeatedly asserted in print, was a great success in Naples (especially if we judge it by the number of times it was revived in subsequent years) and was performed fairly widely in Italy, though even more so in German-speaking countries. But the reactions of the newspaper critics were violent, including that of the journalist of the "Giornale delle Due Sicilie" quoted above, who considered that Rossini had been too influenced by recent foreign fashions:

Caught up in the agitating fray of harmony versus melody Rossini should have put on a bold front (who more capable of this than he?) and defied this humiliating and destructive revolution, which should only find acolytes amongst the lesser composers; however, not really sure of himself, he has chosen to hitch his waggon to the decadence of our times, preferring the calculating and scientific mind to that sacred fire which he possesses and whose style is to create and to make perfect. The music of Armida is like a lovely young woman whose features betray her Italo-Germanic origins.

Here we find once more that accusation of being "a little German" that had been levelled at Rossini since



Giuseppe Ciccimarra, primo interprete dell'opera nei ruoli di Goffredo e Carlo. Litografia di Lanzelly pubblicata a Vienna da Pietro Mechetti (Collezione Ragni, Napoli)

he was in his teens, an accusation that was fervently nourished by such slavish admirers of the tender and naïf melodies of the school of Paisiello and Cimarosa as Stendhal himself, who remained a faithful admirer of Rossini's earlier music, and his 1813 manner. When the opera was mounted at the San Benedetto theatre in Venice, the reviewer for the "Nuovo Osservatore Veneto" published a criticism in the same style, though rather more crude and slapdash:

The music of Armida is lacking in spontaneity; it is the offspring of prolonged study on the part of an intolerant man, who dares to face every challenge... They tell me that this music is very difficult to perform; and for this reason – say I – it must be censured.

Such severe, even violent reviews were not unjustified in the light of the point of view of those who read and approved of them, and up to a point they hit the nail on the head. What those stout-hearted laudatores temporis acti, feeling nostalgic as they were for an ancien régime that no longer existed, could neither understand nor accept was the motivation behind Rossini's decisions, for his musical inventions sprang from the brain and not, as they would have preferred, from the heart. It is

easy to understand why the opera was more heartily welcomed in Austria and Germany, where audiences were more ready to accept the subtleties of creative invention. Not that they appreciated the opera as a whole, however, for later on critical opinion gravely misrepresented it by carping about its supposed baroque vocal style. Nor should we forget that, on the occasion of the famous revival at the Florence May Festival of 1952 (with Maria Callas, conducted by Tullio Serafin and with scenic designs by Alberto Savinio) many reviewers did not fail to harp again on these well-worn themes. Others, whilst admiring the work, got lost in a labyrinth, victims of another mistake: that of trying to guess what the drama might be that they supposed must be lurking beneath the surface, and which they supposed could only be Rinaldo's drama, whereas, on the contrary, in this opera that is merely a cardboard pretence. Just as poor old Schmidt was reluctant to write an opera dealing with only one theme, the "satiety of pleasure", other reviewers looked in vain for the "necessary" contrasts. Rossini, however, had no need of all this; he simply wanted to write an Armida that would avoid the obvious pitfalls, and perhaps no more than this. The mistress of deceit will naturally end up by deceiving herself most of all and, repeating the tragedy of Narcissus, will find herself alone at the end. The keystone that explains Rossini's intentions, even when these may appear mistaken or hazardous, is as always to be found in the finale to the opera, whatever might often be written to the contrary. This is, in fact, true of Armida, whose finale presents us with an indubitable though surprising fact: it is exactly the opposite of the finales to Elisabetta, to La Cenerentola or of those that he was shortly to compose for La donna del lago or Bianca e Falliero:

i.e. those finales consisting of elaborate bursts of bel canto virtuosity in which Rossini manages to maintain, in a complete sense of detachment. How natural for us to expect the same thing in Armida, the only opera that is entirely given up to that kind of vocal hedonism in which Rossini so often takes refuge (or seems to take refuge)! How natural it seems for us to expect the "triumph of the good" and the just, with a triumphal punishment of the wicked in ardas of fury, choruses of jubilation and all the other furnishings offered by operatic convention to provide an opportune catharsis! But it would have been too easy a solution and not at all typical of "an intolérant man, who dares to face every challenge" as the Venetian critic had defined him in his bile, unwittingly prophetic in a way that recalls Adorno. Rossini does exactly the opposite of what we expect and sets the final seal upon Armida by following quite a different logic and by writing an ending that is fragmentary and tormented, almost subdued in its accents of distress and reduced to the bare essentials. When, after the trio for three tenors, Armida returns to the stage to find that she has been abandoned, then we do have an explosion of wrath in the grand style, full of leaps, scales and vehement fioriture ("Se al mio crudel tormento"), but then, once Rossini has freed his way with a few lines for Rinaldo (who cuts a very feeble figure here!), from the beginning of the andantino "Dove son io!... Fuggi!" it is as though Armida gradually begins to be despoiled of her magic powers and to be transformed into a mere woman, the victim of conflicting passions. It is a long string of broken utterances that instead of finding relief and resolution in a cabaletta flow into a brief and agitated allegro that, one might say, rushes the opera to a precipitous conclusion. One can

easily imagine how little this ending can have pleased Rossini's contemporaries, however much Radiciotti might have approved of it for being "thoroughly dramatic, vigorous and truly in character". The article already quoted in the "Osservatore Veneto" gives voice to the general disappointment, aping Petrarch in his description of how the "Rossinians" left the theatre:

After Rinaldo has left the stage it seems as though Rossini has written the rest of the act half-heartedly. The Finale gives one a vivid picture of neglect; and so the curtain falls to be greeted by universal silence, and the Rossinians, with slow and heavy step, left the theatre deep in gloomy thought.

The reviewer was wrong, just as Radiciotti was wrong many years later in not finding this finale in the spirit of the rest of the opera. Bel canto had triumphed all the way through the work, offering all its phantasmagoria. The finale is the moment when all accounts have to be settled. Who then, even more than Barbaja, could have been interested in a new musical setting of Armida as late as 1817 if not Rossini himself, born to bel canto but who only a few years later would lapse into silence? And was it not the scattered, hidden muscles of drama that he may not have wanted, but yet feared and felt was lurking there to trip him up, that gave him the clue for the closing pages of this musical explosion of the genius of the most precocious, as well as the most precociously extinguished musician in the history of the theatre? Like many another Rossini opera, including those ending in a burst of bel canto bravura, Armida also avoids ending with a flourish at the footlights. It closes, or rather fades away, not in Utopia, as had happened in Elisabetta or in La Cenerentola, but rather at the back of the stage or in the depths of

some abyss into which it would be a mistake to peer. Let it be enough for us to know that it is there, and, in order not to fall in, it is better to remain bound by the dulcet and golden strains of the music of the rest of the opera.

Bruno Cagli

Translation by **Michael Aspinall**

Frontespizio della riduzione per canto e
pianoforte edita a Parigi nel 1823-25 da
Carli (Collezione Ragni, Napoli)

Partizione
D'ARMIDA
Pianina: Tragic in tre Atti
Musica di
G. ROSSINI
Ridotta per Pian-Forte.
Prezzo 56^r
A PARIS

Che. CARLI, Editeur et M^d de Musique, Boulevard Montmartre, N^o 14.

1795.

Il. G.

Armida: l'edizione critica e l'opera

L'edizione critica

La preparazione dell'edizione critica di *Armida*, come quella di qualsiasi altra opera rossiniana, ha comportato un attento esame di tutti i materiali a disposizione dei curatori: partiture manoscritte e a stampa, libretti, lettere, recensioni dell'epoca. Nel caso di *Armida*, come per la maggioranza delle opere di Rossini, abbiamo a disposizione la partitura autografa per lo più intatta, e questa costituisce ovviamente la fonte principale per l'edizione critica. Ma ogni partitura rossiniana pone ai curatori diversi ordini di problemi. Nell'autografo di *Armida*, attualmente conservato presso la Fondazione Rossini di Pesaro, mancano due cori: «Quell'astro mattutino» [N. 2], ed il coro delle ninfe «Canzoni amorose» nel finale secondo [N. 10]. L'autografo del N. 2 è sopravvissuto solo in parte,¹ quello dell'altro coro è perduto del tutto, ma entrambi i pezzi figurano in fonti secondarie. A quel che pare, la partitura autografa del N. 4, l'aria di Gernando «Non soffrirò l'offesa», finì in possesso del tenore ed amico di Rossini Giulio Marco Bordogni² che lo usò forse come pezzo di bravura. Nella partitura autografa dell'opera il pezzo fu sostituito con un'altra aria; ma questa parte aggiunta, di mano di un copista, ci trasmette solamente le linee della voce e del basso.

La situazione del N. 4 costituisce un problema difficile ed affascinante. Il pezzo sostitutivo, «Sopportar non sa l'offesa», è in una tonalità diversa

da quella del pezzo originario; pertanto, Rossini dovette scrivere una seconda versione della conclusione del recitativo precedente. Il copista dell'aria aggiunse al di sopra della nuova conclusione «Cadenza cambiata nel Rec.vo di Gernando davanti l'Aria». L'originario N. 4 fu rimosso e sostituito con l'aria alternativa (col recitativo modificato) prima che i fogli del manoscritto venissero numerati. L'autografo dell'aria originaria presenta l'intestazione di Rossini «Dichiaro io sottoscritto che tutte le Parole, che le note contenute in questo originale sono di mio pugno. Gioachino Rossini, Firenze li 19 aprile 1850»: ciò indica che l'aria fu rimossa dall'autografo non più tardi di quella data (ma probabilmente molto prima). Non è stata identificata alcuna versione orchestrata dell'aria sostitutiva, ed è difficile stabilire se il brano sia da attribuire a Rossini. A differenza del pezzo originario, questo è scritto per baritono invece che per tenore: Claudio Bonoldi, il primo interprete delle parti sia di Ubaldo che di Gernando, era infatti un tenore con una notevole estensione nel registro grave. Egli rivestì ruoli da tenore e da baritono, ed era presumibilmente in grado di eseguire entrambe le arie.³ Ma Giovanni David e Giovanni Battista Rubini – che sostituirono Bonoldi in successive stagioni del San Carlo – erano tenori acuti, e nessuno dei due avrebbe preferito il pezzo sostitutivo a quello originario: è quindi improbabile che la

sostituzione sia stata operata per i successivi allestimenti napoletani. L'aria originaria si trova in tutte le copie musicali dell'opera (ad eccezione di una, in cui manca anche l'aria alternativa); il testo relativo si legge nel libretto stampato in occasione della prima come anche in tutti i libretti successivi.

Vi è poi un altro elemento: in *Armida* Rossini inizia quasi sempre il recitativo successivo ad un pezzo nella stessa tonalità di quello. In questo caso il recitativo dopo l'aria di Gernando inizia in Si bemolle maggiore – la tonalità dell'aria sostitutiva – mentre l'aria originaria era in La maggiore.⁴ In quest'opera, l'unico altro esempio di un cambio di tonalità tra un pezzo chiuso ed il recitativo successivo si trova nel terzo atto: il terzetto (N. 14) si conclude in Do maggiore, mentre il recitativo seguente si apre in La minore (le due tonalità sono comunque vicine).⁵ Non sappiamo che cosa sia accaduto nel caso della scena di Gernando; un'ipotesi coerente con lo stato dei materiali è che il pezzo alternativo sia il risultato di una sostituzione fatta all'ultimo minuto per la prima esecuzione (forse perché Bonoldi non voleva o non poteva cantare il pezzo originario): si tratterebbe quindi di una modifica fatta troppo tardi per figurare nel libretto, e poi soppressa. Quale che sia la situazione, l'edizione critica adotta l'aria originaria, giacché questa è attestata nel libretto, e la sua musica è di pugno di Rossini ed è pertanto indubbiamente autentica. Il pezzo sostitutivo viene pubblicato in appendice.

Un problema frequente per i curatori di edizioni rossiniane è costituito dai cosiddetti "spartitini": in questi il compositore annotava le parti strumentali in eccesso, nei casi in cui la carta da musica usata non avesse un numero sufficiente di pentagrammi per pagina. Spesso la partitura principale indica che le

parti dei corni, dei tromboni e delle percussioni si trovano «In Fine», ma in tanti casi un destino ingrato ci ha fatto perdere le tracce di questi spartitini autografi. L'autografo di *Armida* ci fornisce uno spartitino per grancassa nel N. 2, ma è privo dei necessari spartitini per i Nn. 1, 3, 6, 10 e 15. Una copia ottocentesca dell'opera, conservata a Milano, presenta degli spartitini per alcune di queste parti mancanti, ma negli altri casi sono stati i curatori a doverli ricomporre.⁶

Un altro tipo di problema si presenta nel duetto del secondo atto «Dove son io!» (N. 9). L'introduzione strumentale di questo pezzo comprende una lunga, seducente melodia per violoncello solo. Ma l'autografo mostra che la melodia è stata soppressa prima che i fogli venissero numerati: delle tracce di colla indicano che il passo è stato a suo tempo coperto con una *collette*, uno dei pezzi di carta usati a tale scopo. Ciononostante, queste battute sono presenti in tutte le copie manoscritte della partitura (con una sola eccezione). Anche se il taglio, a quel che sembra, fu apporato in una fase iniziale, l'edizione critica conserva il passo.

Nella sua prima stagione *Armida* non ebbe un successo clamoroso; è forse per questa ragione che Rossini abbreviò l'opera per la ripresa nella stagione 1818-19.⁷ La versione in due atti è descritta in una lettera (18 dicembre 1818) dell'impresario Barbaja a Giovanni Carafa, duca di Noja e sovrintendente dei teatri napoletani:

Il primo atto tale e quale = Il secondo atto unito al terzo come siegue = Si comincerà dal 2do Coro delle Furie = *Di ferro e sangue* sino alla trasformazione, in cui si vedrà non la Reggia, ma il Giardino; si canterà il coretto = *Canzoni amorose* poi partiranno tutti, e verranno col duetto *Ubaldo e Carlo*. Seguirà il tutto sino all'ultimo, scorciando, se conviene, l'ultima scena di *Mad.a Colbran*.⁸

Si noti che tale versione omette «D'Amor al dolce impero» di Armida, oltre che l'intero ballo. Tutte queste modifiche consistono nella semplice omissione di pezzi (nessuno dei tagli è indicato nell'autografo); l'unica eccezione si trova nella scena finale. Qui Rossini inserì nell'autografo un breve recitativo, a rimpiazzare la sezione centrale dell'aria finale di Armida. La partitura autografa conserva tanto la sostituzione che la versione originaria; quest'ultima presenta delle tracce di colla che rivelano ancora una volta la presenza, per qualche tempo, di una *collette*. Il recitativo inserito figura in appendice all'edizione critica.

L'abbreviazione del duetto «Dove son io!» e dell'aria finale, e i tagli apportati per la versione in due atti cambiano la forma di *Armida* in modo sostanziale. La nostra scelta di conservare le versioni più lunghe di queste scene è dovuta non soltanto alla nostra interpretazione dello stato fisico dell'autografo, ma anche alla nostra concezione di quest'opera come lavoro teatrale.

L'opera

In *Armida* tutti i conflitti fondamentali sono conflitti interiori dei personaggi, oppure sono il risultato del contrasto inconciliabile tra due mondi: il mondo del dovere cavalleresco e quello incantato dell'amore. Rinaldo dà voce a questo contrasto sin dalla sua prima frase: egli vorrebbe che Gerusalemme fosse già caduta, così da potersi recare a soccorrere Armida («Ah! perché mai non cadde / Sionne ancor!»). Armida, sostenuta da un lungo accordo sottovoce degli archi, risponde: «Oh quanto è mai diverso / Dal tuo questo mio cor!». I due ricordano il loro primo incontro, quando il cavaliere fu salvato dai poteri magici di lei. Rinaldo aveva in seguito abbandonato la maga. Gli amanti infatti sono guidati da logiche opposte: al «bellico ardore» del

paladino, Armida oppone la propria passione amorosa. Il conflitto di fondo dell'opera è così stabilito, facendone presagire gli ulteriori sviluppi. Armida dimentica i propri doveri (o quelli che Idraote considera tali) a causa del proprio amore per Rinaldo; egli negherà il proprio amore per lei a causa del suo cavalleresco senso del dovere.

Poiché *Armida* è per lo più priva dei conflitti drammatici tipici dell'opera seria, la sua musica presenta alcune caratteristiche insolite. Non risultano numerosi i composti numeri musicali con ampie articolazioni tipici delle altre opere serie rossiniane: questi pezzi – costituiti da varie sezioni che si contrastano alternando stasi e movimento – dovrebbero, infatti, essere suscitati dalla presenza di grandi conflitti drammatici.

Il primo atto di *Armida* si svolge nel modo solito, come una serie appunto di contrasti drammatici tra personaggi convenzionali. Nel quartetto «Sventurata! or che mi resta?» (N. 3) si ha una situazione tipica: una donna supplichevole (Armida) chiede soccorso ad una figura autorevole (spesso un re o un padre, in questo caso Goffredo), ed infine vince le sue resistenze grazie al sostegno di un terzo (Eustazio). Nell'aria «Non soffrirò l'offesa» (N. 4) Gernando inveisce contro la scelta di Rinaldo come duce dei Francesi, e la sua ira cresce quando ode il coro di lodi per il suo rivale; tale ira raggiungerà il suo culmine con la lotta per il potere nel finale primo (N. 6). Ma tutti questi eventi hanno una funzione drammatica diversa dal solito. Il conflitto tra la figura autoritaria e la donna implorante, invece di protrarsi per tutta l'opera (come accade, ad esempio, in *Otello* ed in *Bianca e Falliero*), si risolve immediatamente, appena Goffredo cede alle suppliche di Armida. Il conflitto tra i rivali – un espediente della trama per costringere Rinaldo ad unirsi

ad Armida – ha un'importanza relativa nell'economia complessiva del dramma, e si conclude con la morte di Gernando già nel finale primo. Di conseguenza, la situazione alla fine del primo atto non annunzia la continuazione dei conflitti tra i personaggi, ma prepara invece ad un periodo di assenza di conflitti; e ciò richiederà al compositore una risposta musicale diversa dal solito. Gran parte della porzione centrale di *Armida* è priva di ogni tensione drammatica, e celebra invece l'amore tra Armida e Rinaldo. Si spiega così una caratteristica insolita nella struttura dell'opera: il convenzionale duetto a più sezioni è per lo più sostituito da una serie di brevi "duetti d'amore" privi di articolazioni interne. Il duetto a più sezioni, infatti, non è mai un semplice duetto d'amore: i personaggi possono certo dichiararsi amore reciproco, ma debbono anche esprimere qualcos'altro. Ad esempio, nel duetto del primo atto «Amor! Possente nome!» (N. 5) Rinaldo resiste ai poteri dell'amore (*primo tempo*) per poi vacillare mentre Armida lo osserva (*secondo tempo*); egli infine acconsente (*tempo di mezzo*), e i due si dichiarano amore reciproco (*cabaletta*). Ma non appena Rinaldo cede non vi è più spazio per equivoche incertezze.

Un primo assaggio di questa celebrazione dell'amore di Armida e Rinaldo si ha nel Finale Primo, dopo che Rinaldo ha ucciso Gernando. I due amanti rimangono soli sulla scena mentre i cavalieri partono alla ricerca di Goffredo. Armida supplica Rinaldo di sottrarsi alla furia di Goffredo, ma egli si rifiuta. Il dialogo prosegue in un breve duetto («Deh! se cara a te son io»), in cui lei lo prega di mettersi in salvo, mentre egli cerca di placarne l'ansia. Ma musicalmente questo duettino non è che il primo di una serie in cui i due amanti sembrano sciogliersi l'uno nelle braccia dell'altra: le voci

si fanno eco (la musica di Rinaldo ripete quella della prima frase di Armida), per poi unirsi in un moto quasi parallelo mentre le figure palpitanti degli archi sono addolcite dal suono dei legni.

La serie prosegue con due brevi duetti d'amore in una sezione («Dove son io!» [N. 9] nel secondo atto, e «Soavi catene» [N. 13] nel terzo), la cui musica dà voce alla più pura beatitudine. Non appena Rinaldo scopre di trovarsi sull'isola incantata, egli dà inizio ad un fin troppo breve duettino con Armida («Dove son io!»): cinquantasei battute (di cui quasi la metà corrisponde all'introduzione col violoncello solo) in cui le voci si rispondono ad intervalli ravvicinati per poi intrecciarsi ed alternare passi di coloratura. Nel duetto del terzo atto («Soavi catene»), un brano ugualmente breve con un'introduzione per violino solo, le due voci non si separano mai, ma ripetono assieme «Soavi catene, / se amore v'ordì, / per sempre al mio bene / mi unite così». L'insolita forma del pezzo è forse l'esempio più chiaro del modo in cui Rossini dà vita ad un mondo del tutto diverso da quello dei crociati.

Questi duetti (Nn. 9 e 13), deliziosi di per sé, sono particolarmente efficaci se considerati all'interno dell'opera: essi rispettivamente aprono e chiudono il capitolo degli amori di Rinaldo e Armida, così incorniciando la parte centrale dell'opera; sono simili nello stile e di fatto il secondo sembra citare il primo [esempio 1]. Entrambi inoltre presentano una raffinata orchestrazione, con un ruolo solistico per uno strumento ad arco, e sono scritti in tonalità vicine (La maggiore e Mi maggiore). Rossini ha quindi fatto il possibile per suggerire una certa continuità tra i due brani,⁹ il che rende il recupero dell'assolo di violoncello nel N. 9 anche più necessario.

Gran parte della musica che in-

Esempio 1

Rinaldo
Do - ve son i - o!...

Armida
per sem - pre al mio be - ne

Esempio 2

Arm.
Mio bel te - sor!

Fl. I Solo

Esempio 3

Yabella

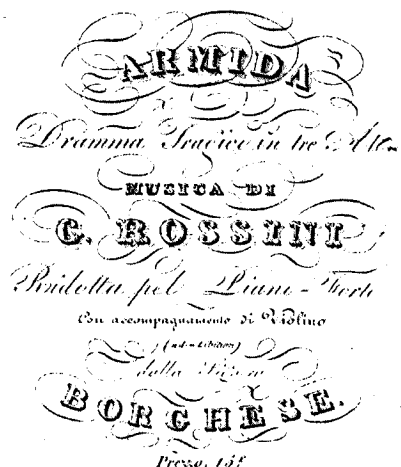
tercorre tra i due duetti mostra la stessa semplicità di stile e la stessa orchestrazione evocativa: si ascoltino, ad esempio, i cori «Canzoni amorose» (nel finale secondo, N. 10) e «Qui tutto è calma» (N. 12), o la musica per il ballo alla fine del secondo atto, con l'assolo di violoncello che ricorda «Dove son io!». Anche l'irruzione del mondo cavalleresco e guerresco nelle persone di Carlo e Ubaldo adotta per lo più gli stessi modi («Come l'aurette placide» N.

11); tuttavia, quando i due dissipano l'illusione del mondo idillico la loro musica assume il carattere frenetico dei cori demoniaci (Nn. 7 e 8). Ma la musica della prima parte del duetto di Carlo e Ubaldo – con i suoi ritmi seducenti e con l'accompagnamento dell'arpa – rende certo quell'illusione molto più attraente della loro prosaica realtà.

Il rifugiarsi di Armida e Rinaldo in quel mondo idillico è uno dei tratti di singolarità di quest'opera. Un



« PIRELLA » - Via della Spina, 10 - FIRENZE. - Edizione del 1823. - A. di
 « PIRELLA » - Via della Spina, 10 - FIRENZE. - Edizione del 1825. - A. di



Proprietà dell'Editore. Firenze alla Libreria
 in Firenze.
 Presso CIMI, Editore e Succursale di Roma, Boulevard Strasbourg, 37. - 1825.
 2145.

Due edizioni parigine: riduzione per canto e pianoforte (Pacini, 1823-25) e per pianoforte e violino (Carli, 1826 c.) (Collezione Ragni, Napoli)

altro è costituito dal ruolo pubblico di Armida, quello della maga capace dei più sorprendenti sortilegi. La musica associata a questo aspetto del suo personaggio è molto diversa dalla languida musica dei duetti d'amore. Lo si sente nel modo più chiaro nella sua aria «D'Amor al dolce impero» (nel finale secondo, N. 10): qui Armida introduce il balletto di spiriti che ella stessa ha evocato «onde estinguere nel cuore di Rinaldo ogni avanzo d'ardore di gloria, per vie più destarvi quello dell'amore». La prodigiosa tecnica necessaria per eseguire le fioriture di quest'aria simboleggia i poteri soprannaturali di Armida. Anche in questo caso non v'è conflitto drammatico, e Rossini adotta non la solita forma in più sezioni, ma quella delle variazioni: le strofe celebrano il trionfo dell'amore sulla natura, e in ciascuna di esse la linea della voce è ornata in modo diverso.

Lo stesso stile elaborato caratterizza gran parte della musica di Armida,

quando la principessa non è a contatto (in senso più o meno concreto) con Rinaldo. Lo si può osservare una prima volta nel quartetto del primo atto. Ella richiede l'aiuto di dieci dei cavalieri di Goffredo, adottando non i dolci modi dell'*ingenue*, ma la sua maniera più tipicamente incantatoria: se dobbiamo credere alla musica, Armida non persuade Goffredo coi toni lamentosi, ma attraverso la magia della coloratura.

I due aspetti di Armida si fondono nella sua aria finale. Qui si torna ad avere un conflitto drammatico – non tanto tra i personaggi (anche se Armida affronta Rinaldo e i suoi salvatori) – quanto all'interno di Armida stessa. Le potenze infernali non hanno risposto alle sue invocazioni, e la sua perdita di poteri magici appare anche più grave quando, sopraffatta da un amore disperato ed altruistico, ella offre di umiliarsi a seguire Rinaldo come suo scudiero se lui non la vorrà più ad amante. Nondimeno, anche in questo scontro ritroviamo in Armida l'incantatrice che canta musica di difficoltà quasi soprannaturale; ed anche se Rinaldo (che non risolve il suo conflitto, e deve essere trascinato via dai com-

pagni) non è persuaso a rimanere con Armida, questa ci ricorda ancora una volta la sua grandezza, la sua potenza. Dopo che Carlo e Ubaldo si sono allontanati con Rinaldo, Armida sviene. La musica modula ad una tonalità distante (da Sol bemolle maggiore a Sol maggiore), l'andamento rallenta (Andantino) e si ode un'ultima eco della musica *amorosa*. Armida canta «Dove son io!», che richiama alla memoria le parole e la musica del duetto nel secondo atto, mentre il flauto presenta un altro motivo da quel duetto (dal «Mio bel tesor!» di Armida) [esempio 2]. Armida vacilla tra desiderio di vendetta ed amore; la musica suggerisce per lo più il secondo, ma infine il fatto che Rinaldo abbia rifiutato anche la parte più umana di lei non le lascia altra scelta che quella di negare il potere dell'amore e distruggerne il regno (sostituire questa musica col recitativo fornito da Rossini per la versione in due atti comporterebbe una perdita musicale e drammatica devastante, quale che sia il guadagno in termini di ritmo teatrale). Nell'allegro conclusivo (con un improvviso passaggio da Sol maggiore a Mi bemolle maggiore) il lato tenero, sensuale del suo carattere è sopraffatto da quello magico. L'opera è essenzialmente uno studio di caratteri più che la rappresentazione musicale di una serie di eventi ed azioni. Essa è, in particolare, lo

studio di un personaggio, quello di Armida. Verso la conclusione del finale primo in margine alla partitura autografa troviamo il nome «Isabella», scritto a rovescio dalla mano di Isabella Colbran, come se lei fosse seduta dall'altra parte del tavolo mentre Rossini componeva l'opera [esempio 3]. Anche se probabilmente né Rossini né la Colbran hanno scelto il soggetto dell'opera (non sappiamo chi l'abbia scelto o come sia stato scelto), Rossini creò la parte di Armida per lei e, almeno quella volta, in sua presenza. Quando Rossini scrisse alla madre il 21 luglio 1817, annunciandole che il soggetto della sua prossima opera sarebbe stato Armida, aggiunse: «Colbran Saluta tutta la Famiglia compreso il Cane».¹⁰ Il 29 luglio era sull'isola di Ischia, «Paese Noiosissimo ma La Società della Colbran e degli amici che abbiamo in casa ci fa passare meno male il tempo».¹¹ Sembra probabile che questo fosse l'inizio della loro relazione. Non potremmo allora pensare che il compositore abbia creato Armida ad immagine di quella donna, che lo aveva incantato con la magia dei suoi poteri musicali?

Charles S. Brauner
Patricia B. Brauner

Traduzione di Stefano Castelvechi

¹ L'ultimo dei quattro fascicoli su cui il pezzo fu scritto è rimasto nell'autografo; il secondo fascicolo è conservato a Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, fondo Michotte. Non si sa dove si trovino il primo ed il terzo fascicolo.

² Bordogni (1789-1856) fu uno dei primi interpreti della parte di Argirio in *Tancredi*

(Milano 1813). Nel 1818 si trasferì a Parigi, dove cantò per quattordici anni al Théâtre Italien, figurando in tutti gli allestimenti rossiniani di quel teatro. Nel 1820 Cherubini lo nominò professore di canto al Conservatorio di Parigi, posizione che Bordogni occupò per circa un trentennio. Il tenore si ritirò dalle scene nel 1833. L'autografo dell'aria si trova ora all'Accademia Filarmonica di Bologna.

³ Bonoldi (1783-1846) fu il primo interprete delle parti di Giocondo nella *Pietra del paragone* (Milano 1812), Ladislao in *Sigismondo* (Venezia 1814) e Contareno in *Bianca e Faliero* (Milano 1819); ma vestì anche i panni baritonali del Don Giovanni mozartiano (a Milano nel 1813) e di Assur in una ripresa di *Semiramide* (Padova 1824). Membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna dal 1814, lasciò le scene nel 1840 per stabilirsi a Milano, dove insegnò al Conservatorio.

⁴ Un elemento di ulteriore complicazione è aggiunto dal fatto che Rossini usò per questo recitativo un tipo di carta che non si riscontra in alcun altro luogo della partitura.

⁵ Tra le opere serie napoletane di Rossini abbiamo preso in esame *Otello* (1816), *Ermione* (1819), *La donna del lago* (1819) e *Zelmira* (1822). In questi lavori di solito un pezzo è seguito da un recitativo che si apre nella stessa tonalità (in qualche caso alla dominante o alla sottodominante). Talvolta Rossini marca l'inizio di una nuova scena con una relazione di terza (ad esempio, da La bemolle maggiore a Do maggiore per l'entrata di Otello dopo la preghiera di Desdemona). Queste opere non presentano esempi di relazioni tonali distanti quanto La maggiore/Si bemolle maggiore.

⁶ N. 1: la banda turca è stata ricostruita sulla base di una indicazione verbale («Banda») nel manoscritto milanese (MI); N. 3: le parti di banda turca, sistri, timpani e trombone dopo battuta 204 sono basate sullo spartitino di MI; N. 6: corni e trombe sono tratti da MI, serpentone e grancassa ricostruiti; N. 10 Ballo: si sono ricostruite le parti di timpani e grancassa; N. 15: si sono ricostruiti la seconda coppia di corni, grancassa, piatti e sistri; MI

presenta uno spartitino per «Catuba» (un ottone grave) su cui è stata basata la parte per serpentone.

⁷ Secondo Radiciotti (*Gioacchino Rossini: Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli 1927-29, III, p. 226) la versione in due atti fu data nel gennaio del 1819, ma i documenti del San Carlo indicano delle riprese nell'ottobre del 1818 e nel luglio del 1819 (Carlo Marinelli Roscioni, *Il Teatro di San Carlo: la cronologia 1737-1987*, Napoli 1987).

⁸ *Lettere e documenti. Volume I: 29 febbraio 1792-17 marzo 1822*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro 1992, p. 345.

⁹ I duetti hanno luogo in due ambienti diversi: «Dove son io!» nel letto di fiori magicamente creato da Armida in un'«orrida selva», «Soavi catene» nel giardino incantato del palazzo di Armida. Ma nella versione in due atti descritta dalla lettera di Barbaja lo scenario è lo stesso per i due pezzi, il che potrebbe far pensare che gli amanti non abbiano mai lasciato il luogo del loro idillio tra la metà del secondo atto e la metà del terzo.

¹⁰ *Lettere e documenti. Volume IIIA: 18 febbraio 1812-22 giugno 1830 (Lettere ai genitori)*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro 2004, p. 180.

¹¹ *Ibid.*, p. 181.

Armida: the Edition and the Opera

The Edition

Preparing a critical edition of *Armida*, as in any Rossini opera, involves careful analysis of all the materials available to the editor: manuscript and printed scores, libretti, letters, contemporary reviews. For *Armida*, as for most of Rossini's thirty-nine operas, the autograph score exists largely intact and naturally serves as the basic source for a critical edition. But several types of problems arising from the nature of a Rossinian opera score pose difficulties for the editor. From the autograph score of *Armida*, currently held by the Fondazione Rossini in Pesaro, two choruses are missing ("Quell'astro mattutino" [N. 2] and the nymphs' chorus "Canzoni amorose" from the second finale [N. 10]). The autograph of N. 2 is partially preserved,¹ the other lost, but both appear in secondary sources. The autograph score of the bravado aria for the knight Gernando ("Non soffrirò l'offesa", N. 4) apparently found its way into the possession of Giulio Marco Bordogni,² a tenor among Rossini's circle of friends, perhaps to serve him as a showpiece. In the opera score it was replaced by a different aria, in a copyist's hand; however, the copy preserves only the vocal and bass lines. This aria is an intriguing and difficult problem. The substitute, "Sopportar non sa l'offesa", is in a different tonality from the original aria. Therefore Rossini wrote a second version of the ending of the previous recitative, to which the copyist of the

aria has "Changed ending of Gernando's recitative before the Aria". The original aria for Gernando was removed from the autograph, and the alternative aria with its revised recitative added, before the foliation of the manuscript. The autograph of the original aria bears Rossini's intestation "I the undersigned declare that all the words and the music contained in this original are in my hand. Gioachino Rossini, Florence, 19 April 1850", showing that it was removed from the autograph no later than that date (although probably much earlier).

No orchestrated version of the substitute aria has been located, and we can make no judgement as to whether it is by Rossini. Contrary to the original, it is notated for a baritone rather than a tenor; Claudio Bonoldi, who sang both Gernando and Ubaldo at the premiere, was a tenor with an extended lower range. He sang both tenor and baritone roles and presumably could have sung either aria.³ Both Giovanni David and Giovanni Battista Rubini, however, who replaced Bonoldi in later seasons at San Carlo, were high tenors, and neither would have sung the substitute in preference to the original, meaning that it could not have been written for the later Neapolitan productions. The original aria is in all copies of the opera except one (which lacks the substitute aria as well), and the text of the original version is in the libretto of the premiere as well as in all other libretti.

One additional piece of evidence: Rossini's almost invariable practice in *Armida* is to begin the recitative following a number in the same key as the number. In this case, the recitative after Gernando's aria opens in B-flat major, the key of the substitute aria, rather than A major, the key of the original aria.⁴ The only other instance in this opera of a change of key between a closed number and the subsequent recitative is in Act III: the trio (N. 14) ends in C major and the recitative begins in A minor (these keys, however, are closely related).⁵ We are uncertain what happened in Gernando's scene; one hypothesis that fits the evidence is that the substitute was a last-minute replacement for the premiere (possibly because Bonoldi would not or could not, in fact, sing the original) made too late to appear in the libretto and then suppressed. Whatever occurred here, the critical edition uses the original aria since it is attested to by the libretto, is in Rossini's hand, and is therefore undoubtedly authentic; the substitute is in an appendix.

A particular problem for the editors of most Rossini operas are the spartitini, or "little scores", where the composer notated the instrumental parts for which the music paper had insufficient staves. Horn, trombone, and percussion parts are frequently indicated in the principal score as being "In Fine", but often luck has been unkind and the autograph spartitini are not to be found. The *Armida* autograph has a spartitino for bass drum in N. 2 but lacks the necessary spartitini for Nos. 1, 3, 6, 10 and 15. A nineteenth-century copy of the opera now in Milan has spartitini for some or these missing parts, but in the other cases the editors have had to compose them.⁶

Another sort of problem is encountered in the duet from Act II, "Dove son io!" (N. 9). This number includes

in its instrumental introduction a long, beguiling melody for solo violoncello. Remnants of glue, however, which once held a collette (a piece of paper covering a deleted passage), indicate that this melody was cut, before the folios were numbered. Nevertheless, these measures are present in all but one manuscript copy of the score. Although this cut appears to have been made early, the critical edition retains this passage. *Armida* was not a resounding success in its first season; perhaps for this reason Rossini shortened the opera for the revival in the 1818-19 season.⁷ A letter of 18 December, 1818 from the impresario Barbaja to Giovanni Carafa, duca di Noja and soprintendente of the Neapolitan theaters, describes the two act version:

*The first act is the same. The second act united to the third as follows: It will begin with the second Chorus of Furies "Di ferro e sangue" up to the transformation, in which we will see not the palace but the garden. The coretto "Canzoni amorose" is sung, then all leave, and Carlo and Ubaldo come on with their duet. The rest then follows up to the end, shortening, if necessary, the final scene of Mad.a Colbran.*⁸

It is noteworthy that this version would omit *Armida's* "D'Amor al dolce impero" and the entire ballet. All these changes except one involve simply omitting pieces (none of these cuts is indicated in the autograph). The one exception is that of the final scene, where Rossini has inserted into the autograph a brief recitative to replace the middle section of *Armida's* aria finale, which also remains in the autograph although with glue spots again indicating the presence at one time of a collette. The inserted recitative appears in an appendix of the critical edition.

The shortening of the duet "Dove son io!" and the aria finale and the cuts for the two-act version change



Armida

OPERA SERIA IN TRE ATTI MUSICA DEL SIG.^{RO} MAESTRO

ROSSINI

ridotta per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF

Proprietà degli Editori.

Vienna Pubblicato da *Sauer & Leidesdorf* Sternstrasse 1791

Frontespizio figurato della riduzione per pianoforte solo edita a Vienna da Sauer & Leidesdorf, 1826 c. (Collezione Ragni, Napoli)

the shape of the opera in important ways. Our decision to maintain the longer versions of these scenes results not only from our understanding of the physical state of the score but also from our conception of the opera as a drama.

The Opera

The essential conflicts in *Armida* either occur only within a character or as an irreconcilable contrast between two worlds: the world of knightly duty and the enchanted world of love. Rinaldo expresses this latter theme in his first utterance in the opera, yearning for Jerusalem to fall so he will be free to deliver Armida

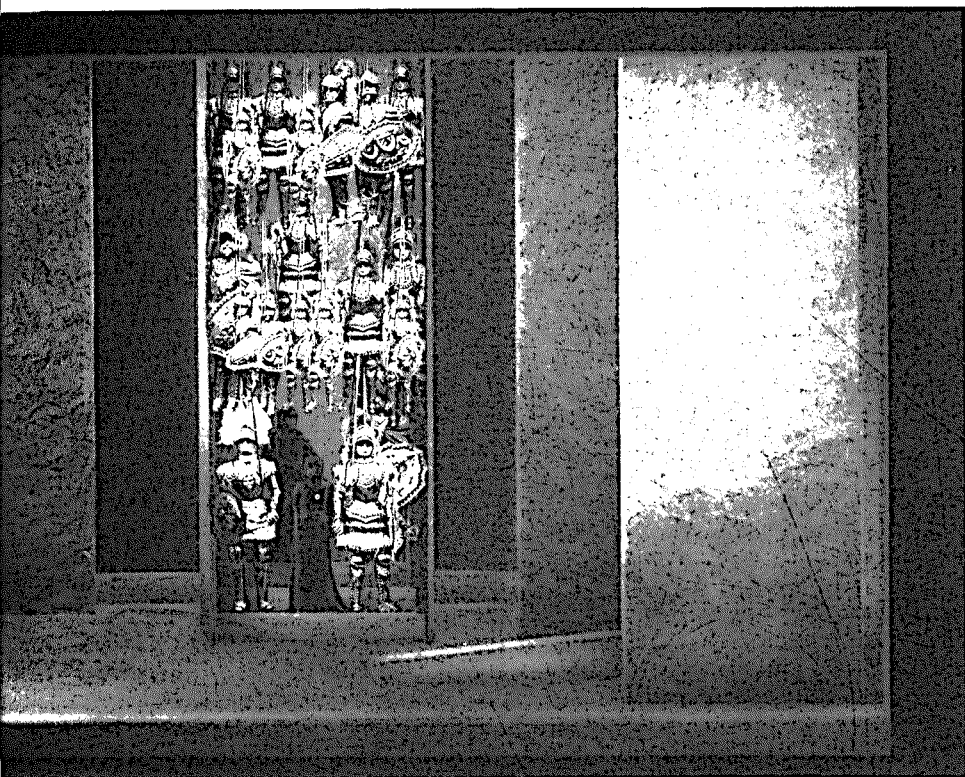
("Ah! perché mai non cadde / Sionne ancor!"). Armida, accompanied by a sustained sottovoce chord in the strings, responds "Oh how very different is my heart from yours!" ("Oh quanto è mai diverso / Dal tuo questo mio cor!"). They recall their first meeting, in which she rescued him by magic power. He left her then because the battle trumpet and martial ardor called him to the field ("bellica tromba / al campo m'invitò, bellico ardore") but she is motivated by a different desire: "Love drew me here" ("E me qui trasse amore"). In this foreshadowing of the course of the opera the real conflict is established. Armida's duty (as Idraote sees it) is annulled by her love for Rinaldo; Rinaldo's love for her will be negated by his sense of chivalric duty. Because Armida for much of its length lacks the typical dramatic



Margherita Palli: bozzetto per le scenografie di *Armida*. Pesaro, 2014

conflicts of opera seria, its music displays some unusual features. The long scene-complexes-closed numbers of several sections with their contrasts and their alternations between movement and stasis – that Rossini's opere serie generally use depend on the presence of dramatic conflicts, which are articulated by these structures. Act I of *Armida* unfolds in the normal way, as a series of such dramatic conflicts with conventional characters. In the quartet "Sventurata! or che mi resta?" (N. 3) there is a typical situation: the suppliant female (*Armida*) pleads for aid from the authoritative figure (*Goffredo*), he resists, and she overcomes his resistance with the help of a supporter (*Eustazio*). In the bravado aria "Non soffrirò l'offesa"

(N. 4), *Gernando* raves against the selection of *Rinaldo* as leader of the French, and redoubles his rage when he hears the chorus praise his rival; his anger leads to the fight for power in the first-act finale (N. 6). However, these events have a different function in the drama from the usual. Instead of the conflict between authority figure and suppliant female lasting throughout the opera (as it does in *Otello* and *Bianca e Falliero*, for example), it is resolved instantly, as *Goffredo* yields to *Armida*'s request for immediate aid. The conflict between rivals, a plot device to force *Rinaldo* and *Armida* together, is comparatively unimportant for the drama as a whole and is ended by the death of *Gernando* in the first act finale. As a result, the stage is set, not for continued conflict between characters, but for a period without conflict, which requires a different



musical response from the composer. For most of its central portion the opera is devoid of dramatic tension and is instead devoted to the celebration of the love between Armida and Rinaldo, a situation that accounts for an unusual feature of the opera's structure. In the conventional multi-sectional duet, there can be not such thing as a love duet. Characters may express their ardor, but they must express other things as well. For example, in the first-act duet "Amor! Possente nome!" (N. 5) Rinaldo first resists the powers of love (primo tempo), then vacillates while Armida observes his vacillation (secondo tempo), then agrees to love her (tempo di mezzo) before they can declare their passion (cabaletta). However, once Rinaldo yields to love there is no longer a place for these equivocations and vacillations. Our first taste of this celebration

comes in the finale to Act I, after Rinaldo has killed Gernando. The two lovers are left alone on stage as the knights go in search of Goffredo. Armida pleads with Rinaldo to escape Goffredo's wrath, but he refuses. A brief duet ("Deh! se cara a te son io") continues the previous dialogue, she begging him to save himself, he calming her anxiety. The music, however, is the first of what will prove to be a series of duettini in which the lovers seem to melt into one another's arms. The voices echo each other; Rinaldo's music repeating Armida's first phrase, then joining in nearly parallel movement as palpitating figures in the strings are soothed by the woodwinds. The series continues with two brief one-section love duets in the second and third acts ("Dove son io!" [N. 9] and "Soavi catene" [N. 13]), musical representations of pure bliss. When

Rinaldo discovers himself on the enchanted island he begins a duettino with Armida ("Dove son io!") of fifty-six too-brief measures (nearly half of which is the introduction featuring the violoncello solo discussed in the first section of this essay), in which the voices respond to each other at close intervals and entwine in alternating coloratura phrases. In the third-act duet ("Soavi catene"), an equally brief piece with an introduction for solo violin, the two voices never separate but iterate together, "Gentle chains, if love forged you, bind me forever thus to my beloved" ("Soavi catene, / se amore v'ordì, / per sempre al mio bene / mi unite così"). The unusual form is perhaps the clearest example of Rossini's depiction of a world completely different from that of the Crusaders.

These two duets, lovely individually, are especially effective together. They come at the beginning and the end of the lovers' dalliance and so frame the central part of the opera. They are similar in style, and indeed the second seems to quote the first [example 1]. They both have exquisite orchestration featuring a solo string instrument. They are in related keys (A major and E major). Thus Rossini has made every attempt to suggest continuity between these pieces,⁹ which makes the restoration of the violoncello solo in N. 9 all the more necessary.

Much of the music between these duets displays the same simplicity of style and evocative instrumentation: the choruses "Canzoni amorose" (in the second finale, N. 10) and "Qui tutto è calma" (N. 12) and the ballet music (end of Act II) with its solo violoncello reminiscent of "Dove son io!", for example. Even the intrusion of the other world of knights and warfare, in the persons of Carlo and Ubaldo, is largely in this manner ("Come l'aurette placide", N. 11), although when they dispel the illu-

sion of the idyllic world their music takes on the frenetic character of the demonic choruses (Nos. 7 and 8). Certainly, the music of the first part of the duet of Carlo and Ubaldo, with its enticing rhythms and harp accompaniment, makes that illusion much more attractive than their prosaic reality.

The escape of Armida and Rinaldo to this idyllic world is one unusual aspect of this opera. Another is the public character of Armida, Armida the sorceress who can perform stupendous feats of magic. The music for this side of her personality is very different from the languorous music of the love duets. We hear it most clearly in her aria "D'Amor sì dolce impero" in the second-act finale (N. 10), with which she introduces the ballet of spirits she has conjured up "to extinguish in Rinaldo's heart every remnant of desire for glory and to awaken those of love" ("onde estinguere nel cuor di Rinaldo ogni avanzo d'ardore di gloria, per vie più destarvi quello dell'amore"). The prodigious technique required to sing the fioriture of this aria serves as an emblem of Armida's supernatural powers. Here too there is no dramatic conflict and so Rossini avoids the usual multisectional form, turning instead to that of variation, in which each stanza, describing the triumph of love over creation, is embellished with different vocal delights.

The same elaborate style is characteristic of much of Armida's music when she is not entwined (actually or metaphorically) with Rinaldo. Our first view of this aspect of her is in the quartet in Act I. She asks for the aid of ten of Goffredo's knights, not in the sweet accents of the ingenua but in her most sorceress-like Armida manner; if we are to believe the music, she persuades Goffredo not with plaintive tones but with the magic of her coloratura.

In her aria finale we see the two sides

Example 1

Example 1 shows two vocal lines. The top line is for Rinaldo, with the lyrics "Do - ve son i - o!...". The bottom line is for Armida, with the lyrics "per sem - pre al mio be - ne". Both lines are in G major and feature a melodic phrase that spans across the bar lines.

Example 2

Example 2 shows two musical staves. The top staff is for Armida, with the lyrics "Mio bel te - sor!". It features a triplet of eighth notes followed by a series of sixteenth notes. The bottom staff is for Flute I Solo, with a melodic line that includes a trill and a grace note.

Example 3

Example 3 shows a handwritten musical score for Isabella. The name "Isabella" is written in cursive on the left. The notation is on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

of Armida together. Here dramatic conflict returns – not so much between characters, although she does confront Rinaldo and his rescuers, as within her. The infernal powers have not responded to her invocation, and her loss of magical power is intensified when, in desperation and self-sacrificing love, she offers to debase herself by following Rinaldo as his squire if he will no longer have her as lover. Yet the confrontation finds Armida again as the sorceress

singing music of nearly supernatural difficulty, and although Rinaldo (who never resolves his conflict and must be dragged away by his friends) is not persuaded to remain with her, we are reminded of what a great and powerful woman she is. After Carlo and Ubaldo leave with Rinaldo, Armida faints. The music modulates to a distant key (from G-flat major to G major), the tempo slows (*Andantino*), and we hear final echo of the love music. Armida sings

"Dove son io!", reminiscent in both text and music of the duet in Act II, with another motive from that duet in the flute (from Armida's line "Mio bel tesor!") [example 2]. Armida vacillates between Vengeance and Love; most of the music suggests the latter, but eventually Rinaldo's rejection of even her most human self leaves her no choice but to deny the power of love and destroy its kingdom. (The musical and dramatic loss from the replacement of this music with the substitute recitative Rossini provided for the two-act version would be devastating, whatever might be gained in pacing). In the final Allegro (with a sudden shift from G major to E-flat major) the tender, sensual side of her character loses out to the sorceress.

The opera is essentially a character study rather than a musical representation of a series of events and actions. Furthermore, it is a study of one character, Armida. In the margin near the end of the first finale in the autograph score, we find the name *Isabella*, written upside down in the hand of Isabella Colbran, as if she were sitting across the table from Rossini as he composed the opera

[example 3]. Although probably neither Rossini nor Colbran chose the subject of the opera (we do not know who chose it or how it was chosen), Rossini wrote the role of Armida for her and, at least that one time, in her presence. When Rossini wrote to his mother on July 21, 1817, announcing that the subject of his next opera was to be Armida, he added that "Colbran Saluta tutta la Famiglia compreso il Cane" (Colbran greets the whole family, including the dog).¹⁰ On July 29 he was on the island of Ischia, "Paese Noiosissimo ma La Società della Colbran e degli amici che abbiamo in casa ci fa passare meno male il tempo" (a very boring land, but the society of Colbran and of the friends whom we have at home makes the time here pass less badly).¹¹ It seems likely that this was the beginning of their liaison. Might we not then see in Rossini's creation his image of this woman, magical in her musical powers and enchantress of the composer?

Charles S. Brauner
Patricia B. Brauner

¹ The last of the four fascicles on which the number was written remains in the autograph; the second fascicle is extant in Brussels, Conservatoire Royale de Musique, fonds Michotte. The whereabouts of the first and third fascicles is unknown.

² Bordogni (1789-1856) was an early interpreter of Argirio in *Tancredi* (Milan, 1813). In 1818 he went to Paris, where he sang for fourteen years at the Théâtre Italien, appearing in all the Rossini operas performed there. Cherubini made him professor of singing at the Conservatoire in 1820, a post that he held for some thirty years. He retired from the stage in 1833. The autograph is now held by the Accademia Filarmonica of Bologna.

³ Bonoldi (1783-1846) created the roles of Giocondo in *La pietra del paragone* (Milan, 1812), *Ladislao in Sigismondo* (Venice, 1814), and *Contareno in Bianca e Falliero* (Milan 1819). He also sang the baritone roles of Mozart's *Don Giovanni* (Milan, 1813) and of *Assur in Semiramide* (Padua, 1824). A member of the Accademia Filarmonica of Bologna since 1814, he retired from the stage in 1840, settling in Milan, where he taught at the Conservatory.

⁴ An even more complicated history is suggested by the fact that Rossini wrote this recitative on a type of paper used nowhere else in the opera.

⁵ We have examined *Otello* (1816), *Ermione* (1819), *La donna del lago* (1819) and *Zelmira* (1822) among Rossini's Neapolitan opere serie. In these works, Rossini usually follows a number with a recitative in the same key, occasionally with one in the dominant or subdominant. Sometimes, Rossini uses third-related keys to mark a new scena (e.g., from A-flat to C for the entrance of *Otello* following *Desdemona's* preghiera). There are no instances in these operas of key relationships as remote as A to B-flat.

⁶ N. 1: banda turca reconstructed based on verbal indications in the Milan manuscript (MI) for the employment of a "Banda"; N. 3: banda turca, sistri, timpani, and the

trombone part after m. 204 are based on the spartitino in MI; N. 6: horns and trumpets taken from MI, serpentone and bass drum reconstructed; N. 10 Ballo: timpani and bass drum parts reconstructed; N. 15: second pair of horns, bass drum, cymbals and sistri reconstructed; MI has a spartitino for "Catuba", a low brass instrument, on which the serpentone part is based.

⁷ Radiciotti (Gioacchino Rossini: Vita documentata, opere ed influenza su l'arte, Tivoli 1927-29, III, p. 226) gives the date of the two-act version as January, 1819, but the S. Carlo records indicate revivals in October, 1818 and July, 1819 (Carlo Marinelli Roscioni, Il Teatro di San Carlo: la cronologia 1737-1987, Napoli 1987).

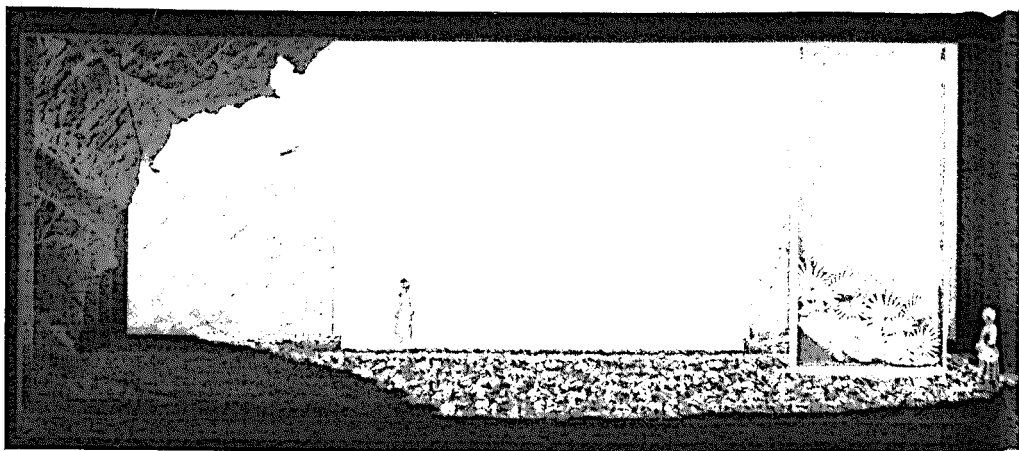
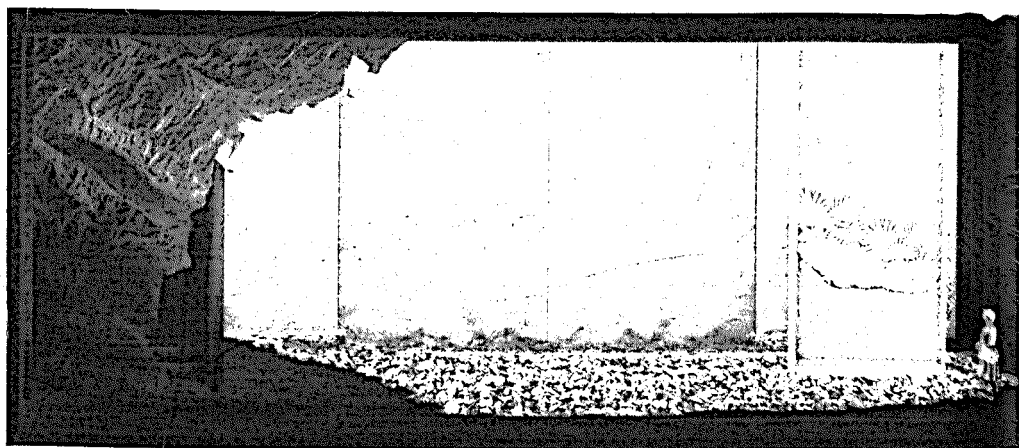
⁸ Lettere e documenti. Volume I: 29 febbraio 1792-17 marzo 1822, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro 1992, p. 345.

⁹ These duets take place in different locations: "Dove son io!" in the bed of flowers Armida has magically created in the wilderness, "Soavi catene" in the enchanted garden of Armida's palace. However, in the two-act version described in Barbaja's letter, the settings are the same, which could suggest that the lovers have not moved from their idyllic site from the middle of Act II to the middle of Act III.

¹⁰ Lettere e documenti. Volume IIIa: 18 febbraio 1812-22 giugno 1830 (Lettere ai genitori), a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro 2004, p. 180.

¹¹ Ibid., p. 181.

Margherita Palli: bozzetti per le scenografie di *Armida*. Pesaro, 2014



Il giardino incantato di Armida

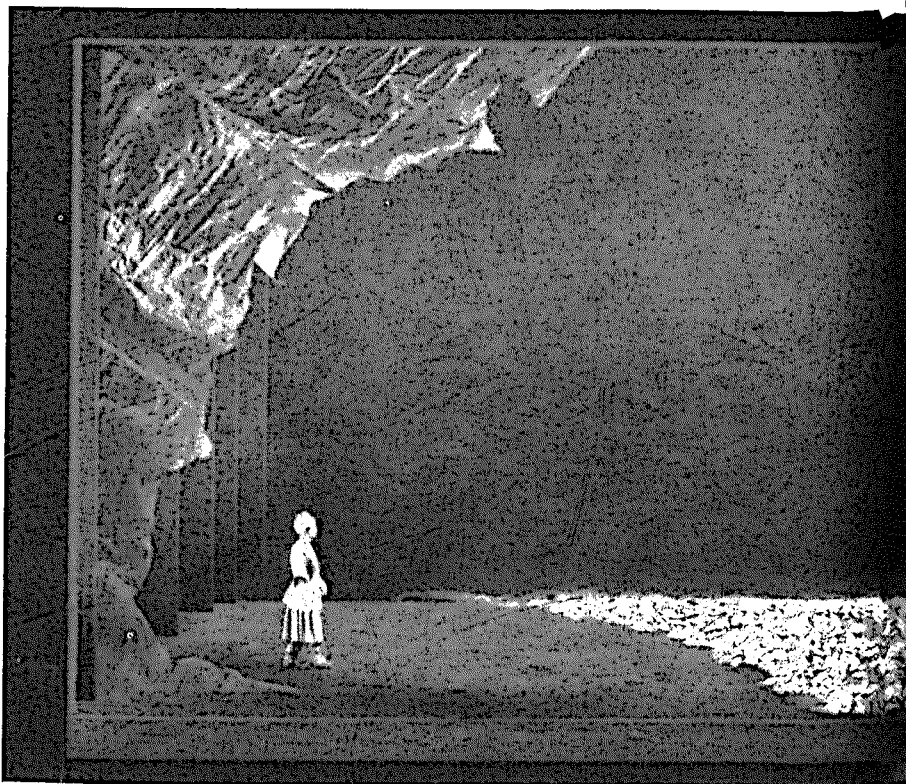
Non dimentichiamo di osservare, a gloria del Tasso, che la maggior parte dei gondolieri conosce a memoria gran parte della sua *Gerusalemme liberata*, che parecchi la conoscono per intero, che passano le notti d'estate sulle loro imbarcazioni a cantarne i versi a turno da una barca all'altra.¹

Il canto dei gondolieri, che nei teatri della Serenissima Repubblica godevano dell'entrata gratuita, non aveva incantato soltanto Rousseau nella sua breve permanenza veneziana. Durante il suo viaggio in Italia, anche Goethe aveva ascoltato le loro melodie, intonate a gara su versi di Tasso e Ariosto.² Le storie cavalleresche d'armi e d'amore erano sulla bocca di tutti, declinate in prosa o in musica da battello: un universo epico che in quel finale di secolo, già intriso di fermenti romantici, riusciva ancora a commuovere. Dal 1581, anno della sua pubblicazione, *La Gerusalemme* di Tasso aveva ricevuto il privilegio di un'editoria generosa, che ne confermava il successo presso intellettuali, poeti, pittori e musicisti. La componente teatrale del poema risultava evidente, in particolare negli episodi in cui il meraviglioso e il soprannaturale sospendevano le coerenze del racconto storico. Elementi spettacolari si univano ad un antico repertorio di seduzioni e sortilegi amorosi, specialmente nei canti dedicati alla maga saracena Armida e al suo piano di destabilizzazione dell'esercito cristiano.

L'episodio più in linea con la visione

di un mondo in bilico tra finzione e realtà si colloca in quell'effimero paradiso di piaceri nel quale Armida esercita il proprio potere e supplisce al suo destino di solitudine. Uno spazio circoscritto all'interno di una struttura labirintica che lo rende un *hortus conclusus*, inviolabile. Vi è qualcosa di antichissimo in questo luogo di eterna primavera in cui spazio e tempo subiscono alterazioni altrove inimmaginabili. In un palcoscenico teatrale in cui la natura appare così perfetta da risultare mostruosa, si snoda un'etica del piacere contrapposta al conseguimento della gloria e della virtù morale. Il giardino di Armida si configura come una delle variazioni, intrisa di finenze rinascimentali, di quegli *amœni loci* in cui l'omerico Ulisse si era trovato intrappolato sulla via del ritorno ad Itaca. Anch'egli, come il Rinaldo della *Gerusalemme*, ingannato dai poteri e dalle lusinghe erotiche di due donne, Calipso e Circe. Con strategie ereditate dalle arcaiche dee omeriche, la maga Armida aveva distolto lo sguardo di Rinaldo dalla sua missione in difesa del Santo Sepolcro, asservendone i sensi e la mente, ed obnubilandone la coscienza di eroe epico. Un cambiamento di rotta, e l'abbandono di ogni virile strumento di guerra fra le delizie di una magica prigionia, in un *trompe-l'œil* intriso di umori femminili.³

Penetrando nel giardino incantato di Armida, i paladini Carlo ed Ubaldo erano riusciti a sottrarre

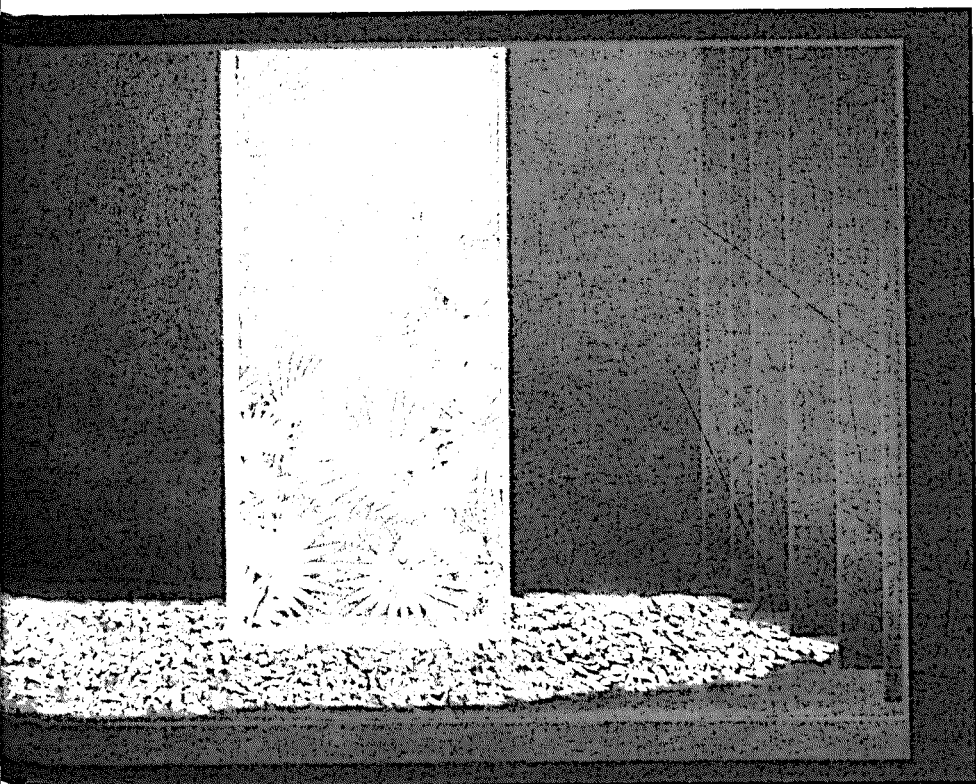


Margherita Palli: bozzetto per le scenografie di *Armida*. Pesaro, 2014

Rinaldo a quei piaceri destinati a svanire con la tempestività con cui erano stati approntati. Con lo strappo amoroso si squarciano le quinte di una natura meravigliosamente ideata e diretta. Armida, avvinta in quei lacci d'amore con cui aveva soggiogato il guerriero, rimane in scena protagonista di un avvicinarsi di metamorfosi. Sentimenti di disperazione, vendetta, rassegnazione, e un'inevitabile perdita dei sensi si succedono a ritmi accelerati, così diversi dalla placida sospensione temporale stabilita dalle leggi dell'eros. Giunta al campo di battaglia, di fronte alla sconfitta delle armate pagane Armida tenta di togliersi la vita, con un gesto prontamente sventato da Rinaldo. A lei non si riserva il tragico congedo

della regina di Cartagine; l'ultima sua metamorfosi si attuerà abbracciando la fede cristiana. Per l'eroico Rinaldo, una duplice vittoria.

Gli ambigui paradisi di Circe, Alcina e Armida si offrono come altrettante sfide a quella cultura manierista e barocca che amava cimentarsi nelle più spericolate metamorfosi. Nella Francia di Luigi XIII, il *Ballet d'Armide, ou La délivrance de Renaud*, rappresentato al Louvre nel 1617, si configura come una perfetta alchimia fra i più svariati elementi dell'immaginario barocco. Nel giardino incantato di Armida, il valoroso Rinaldo appare in una beatitudine immemore di qualsiasi missione estranea alla propria felicità. Una realtà illusoria, un flusso di apparenze che cedono il posto, in tempi brevissimi, ad altrettante apparenze. Nessuna sottigliezza introspettiva né complicate elaborazioni



amoroze. Si applaudono le sorprese sceniche e quei cambiamenti a vista capaci di trasportare sulla terra mondi fantastici, anche se effimeri. Allo scadere del Cinquecento e nei primi decenni del nuovo secolo, la saracena Armida entra nei circuiti del madrigale, recuperando un'intimità che il *ballet de cour* sembrava precluderle. Due composizioni polifoniche di Giaches de Wert e Luca Marenzio, *Vezzosi augelli infra le verdi fronde*,⁴ descrivono il giardino incantato della maga tramite un codice retorico basato su ripetizioni in progressione e andamenti imitativi. Volgendosi ai più complessi paesaggi dell'anima, il madrigale di Claudio Monteverdi *Vattene pur, crudel, con quella pace*⁵ esprime lo stato d'animo di Armida abbandonata da Rinaldo, e il suo alternare la brama di vendetta ad uno smarrimento intriso di dolore e nostalgia.

Una poetica chiaroscurale che si avvale di salti, tensioni armoniche, e di una scala cromatica discendente che restituisce la perdita dei sensi di Armida. Alla maga abbandonata è Sigismondo d'India a riservare il privilegio della monodia nel madrigale *Là tra 'l sangue e le morti ego giacente*,⁶ i cui accenti espressivi, veri e propri "gesti verbali", aprono a quel gusto scenico che sarà proprio del teatro d'opera. Decisamente teatrale doveva essere l'*Armida* di Monteverdi, un ampio madrigale in stile rappresentativo andato purtroppo disperso.

Spetterà al teatro d'opera fondere la spettacolarità del balletto di corte con l'universo più intimo del madrigale. Nel 1638, a Venezia, Francesco Manelli mette in scena al San Cassiano *La maga fulminata*, su libretto di Benedetto Ferrari, la cui vicenda è il prodotto di un abile

montaggio fra i poemi di Ariosto e Tasso. Il suo successo è dovuto essenzialmente alla componente magica, affidata ai numerosi cambi scenici e alla macchinaria, capace di soddisfare i gusti di un pubblico pagante. L'elemento fantastico si conferma un ingrediente quasi d'obbligo, a tal punto che a distanza di un solo anno Venezia lo ripropone, riconducendolo all'autorevolezza della *Gerusalemme liberata*, con un'*Armida* su libretto e musiche dello stesso Ferrari.⁷

A restituire le stringenti passioni della maga amante, senza tuttavia rinunciare alla componente fantastica, sarà Jean-Baptiste Lully, il fiorentino che voltò le spalle all'Italia e ai suoi eccessi barocchi per forgiare un modello d'opera alternativo, così granitico da condizionare il teatro lirico francese per oltre un secolo. Fu Luigi XIV in persona a scegliere *Armide* quale soggetto per la nuova *tragédie en musique* che Lully si apprestava a comporre su libretto di Philippe Quinault. Lo sfondo guerriero e gli imperativi della fede ne costituiscono il prologo, sipario un po' sbiadito ma obbligatorio che introduce la figura della maga, vittoriosa sull'esercito cristiano, e i suoi conflitti amorosi. Nel secondo atto, nucleo dell'opera, Armida scopre che Rinaldo, insensibile al suo fascino femminile, si è avventurato nel suo giardino di delizie. Avvicinandosi al giovane addormentato, con l'intenzione di vendicare l'amor proprio ferito, articola un monologo⁸ che pare modellato sugli assoli delle tragiche eroine di Racine. La semantica della vendetta e del progressivo turbamento amoroso era affidata all'autorevolezza vocale e declamatoria di Marie Le Rochois, prima interprete del ruolo di Armida. L'epifania amorosa vince alla fine sull'odio, estinguendo ogni impulso di vendetta. Ma se il fascino naturale della donna non era bastato a

sedurre Rinaldo, occorrono gli occulti poteri della maga ad avvincherlo nelle catene d'amore. Prigioniera di una passione inopportuna, Armida prende coscienza della propria sconfitta, poiché Rinaldo può amarla solo in quanto vittima di un'illusione. Ricorrendo alla magia nera, invoca l'Odio e i suoi tremendi ministri, ma infine rinuncia ai propositi di vendetta riappropriandosi del suo mal d'amore. Nel corso del quinto atto, i compagni di Rinaldo giungono al palazzo della maga, ed esortano il paladino ad abbandonare quel luogo d'illusioni e a riprendere il sentiero del dovere. Il dolore di Armida per un amore così mal ricompensato le oscura la vista, lasciandola priva di sensi. Nell'ultimo assolo, cosciente del proprio fallimento,⁹ la maga esorta le potenze infernali a distruggere quel palazzo frutto di vani incantesimi, e si allontana sul suo carro alato. Nessuna conversione. L'opera, una delle più belle di Lully e Quinault, viene rappresentata al Palais Royal nel febbraio del 1686, ma non approda a corte. Il re non la vide mai. Gli anni dei piaceri galanti sembravano ormai lontani, e i ripetuti moniti del partito dei "devoti" esortavano il monarca ad indirizzarsi verso pratiche di maggior austerità.

Nel frattempo, il mito di Armida viene affidato ai laboratori dell'opera seria e alle strategie di teatri a configurazione impresariale, regolati dalle leggi dell'utile economico. A Venezia, Carlo Pallavicino compone una monumentale *Gerusalemme liberata*, andata in scena nel 1687, e Francesco Silvani fornisce il libretto per un'*Armida abbandonata*, musicata da Giovanni Maria Ruggieri e rappresentata nel 1707. Lo stesso Vivaldi si confronta con l'epica della *Gerusalemme*, con un'*Armida al campo d'Egitto* andata in scena al San Moisè per il carnevale del 1717. Pochi anni prima, le vicende di

Giovanna Buzzi: figurino per il copricapo di Idraote. Pesaro, 2014



Rinaldo e Armida approdavano in Inghilterra. Nel febbraio del 1711, a poche settimane dal suo arrivo nella capitale, Händel esordiva al Queen's Theatre di Haymarket con il *Rinaldo*, su libretto di Giacomo Rossi. L'opera, che spianerà la strada alla carriera di Händel, riuniva gli ingredienti necessari per ottenere il plauso di un pubblico poco interessato alle finanze poetiche della lingua italiana e più sensibile alle prodezze sceniche e vocali: l'evocazione del mondo cavalleresco, un ottimo cast vocale, un organico orchestrale di sicuro effetto e sontuosi apparati scenici. Le sottigliezze introspettive dell'*Armida abbandonata*, una cantata drammatica composta da Händel quattro anni prima per il marchese Ruspoli, cedono qui il posto al protagonismo del paladino – ruolo affidato al castrato Nicolò Grimaldi¹⁰ – e ad un corredo di atmosfere marziali e cavalleresche, alternate a digressioni magiche. L'opera si concentra sull'evoluzione interiore di Rinaldo, sulla sua fedeltà al credo cristiano e alla promessa sposa Almirena – figura assente nella *Gerusalemme* –. Armida, connotata negativamente fin da subito, fa una spettacolare entrata dall'etere, su un carro trainato da due draghi. Per lo più, Händel le riserva prepotenti espressioni di furore. Il tono sentimentale e lo struggimento d'amore sono affidati al «Cara sposa, amante cara»,¹¹ una patetica aria di Rinaldo in pausa dal suo eroismo guerriero, e all'elegiaca «Lascia ch'io pianga»¹² di Almirena, le cui parole, spezzate dai silenzi, si alternano alle lacrime. Nel corso del Settecento, Armida e Rinaldo si contendono il protagonismo di una lunga sequenza di drammi in musica. Lo *star system* dei teatri d'opera italiani, esportato con successo anche oltrealpe, punta sulle performance vocali di interpreti in grado di soddisfare le aspettative del pubblico e di assicurare immediati

riscontri di cassa. Le sole resistenze a tale modello provengono dalla Francia, dove le *tragédies-lyriques* di Lully continuano a dettar legge e a scoraggiare un deciso rinnovamento del teatro musicale. Se lo stile di Lully è destinato a passare di moda, i libretti di Quinault godono al contrario di un crescente favore, e non solo in ambito francese.¹³ Prima dell'illustre reimpiego da parte di Gluck, il libretto dell'*Armide*, seguendo una prassi tutta italiana, viene tradotto e adattato per l'*Armida* di Tommaso Traetta, rappresentata al Burgtheater di Vienna nel 1761. Un'operazione complessa, non tanto per la conversione linguistica, quanto per il doversi misurare con un'estetica così diversa da quella italiana: ripartizione in cinque atti, rilevante presenza dei cori e ampi *divertissements* danzati all'interno dei singoli atti.¹⁴ L'intento è quello di conferire all'opera seria italiana una nuova veste drammaturgica sulla base della *tragédie-lyrique*, proprio negli anni in cui a Vienna maturano le teorie riformistiche di Gluck e Calzabigi.

Quando nel 1777, a Parigi, va in scena l'*Armide* di Gluck, il ritorno all'ordine e all'equilibrio fra testo poetico e linguaggio musicale, vagheggiato da oltre due decenni, si era ormai realizzato. Nelle sue precedenti opere rappresentate a Parigi, Gluck aveva rinnovato la tradizione lullista adottando quella poetica di naturalezza e verosimiglianza incoraggiata dalle riflessioni dei *philosophes*. Con un atto di quasi spavalderia, per la creazione dell'*Armide* s'indirizza al libretto di Quinault, additato quale esempio di equilibrata drammaturgia e musicalità. Pur rispettando quasi alla lettera il testo originale – al di là di alcuni tagli –, Gluck svincola la declamazione dalle rigide regole prosodiche, isolando e potenziando la forza drammatica di singole pa-

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Armida. Pesaro, 2014



role. Per restituire il caos affettivo di Armida ed enfaticizzare il realismo scenico dei suoi due grandi monologhi – «Enfin, il est en ma puissance» e «Le perfide Renaud me fuit» –,¹⁵ i versi vengono frequentemente spezzati ed inframezzati da pause e sospiri affannosi, all'interno dei quali i silenzi si alternano ad intensi recitativi accompagnati. Fondamentale, in aggiunta, era la componente gestuale, che Gluck aveva assimilato frequentando Jean-Georges Noverre, ideatore del *balletto d'azione*.¹⁶ Il linguaggio gluckiano rappresenta un inevitabile confronto per i compositori della sua e della nuova generazione, che ne colgono le novità, in parte assimilandole e in parte riservandole al secolo successivo. Benché precedente di qualche anno rispetto all'*Armide* di Gluck, l'*Armida abbandonata* di Niccolò Jommelli, rappresentata al San Carlo di Napoli nel 1770, oscilla fra rinnovamento e tradizione. Dopo oltre vent'anni da quando aveva musicato il mito di Didone, Jommelli accoglie la lezione di Gluck, inserendo nella sua opera cori e danze, ma senza rinunciare alle formule del belcantismo e ai consueti schemi drammaturgici. Lo scontro fra le ragioni del cuore e gli imperativi del dovere dà vita ad un Rinaldo meno sbiadito del solito e logorato dal dubbio. Ma il ruolo principale è come sempre riservato ad Armida e ai suoi contrasti affettivi. Imponenti arie, inquadrare da recitativi con ricche cromie orchestrali, restituiscono lo sconvolgimento amoroso, le fragilità emotive e l'immancabile istinto di vendetta della maga. Un ruolo di bravura affidato al soprano Anna de Amicis, che si conquista un grandioso finale di secondo atto. Nell'apprendere la notizia della partenza di Rinaldo, Armida compiangere se stessa e rinnega la sua bellezza, per poi lanciarsi nella spericolata aria «Odio, furor, dispetto»,¹⁷ disse-

minata di volatine e note staccate nel registro sovracuto.

In anni in cui ogni compositore sembra voler lasciare una sua *Armida* al declinante secolo, Haydn ne compone una per i principi Esterházy, andata in scena a Vienna nel 1784 e destinata ad un'infinità di rappresentazioni. La scelta di un soggetto "eroico", per di più così a lungo frequentato, costituisce una sfida per un compositore abituato ad esplorare i territori dell'opera buffa. L'interesse della sua *Armida* non risiede tanto nella storia e nel libretto un po' consunto di Nunziato Porta – adattamento di preesistenti versificazioni –, ma nella drammaturgia musicale che lo riveste. L'impianto generale dell'opera risente del clima "riformato" di quegli anni sin dall'*ouverture*, che anticipa spunti e motivi che si ripresentano nel corso della partitura. Ampi spazi musicali sono riservati ad Armida e al suo delirio amoroso, con assoli patetici e di furore. Senza rinunciare alle formule del belcantismo, Haydn restituisce il linguaggio delle passioni attraverso arie formalmente diversificate. Spesso prive d'introduzione orchestrale e dei consueti *da capo*, sono per lo più anticipate e non di rado concluse da recitativi accompagnati ricchi di contrasti dinamici e timbrici. La partitura di Haydn conferisce maggior spessore anche al paladino amante, alla sua lacerante scelta e ai continui passi indietro rispetto ad una supposta invincibile virtù. Sono pochi gli accenni alla gloriosa sua impresa, richiamata nella scena finale da una marcetta quasi caricaturale, che si direbbe trasmigrata dalle comiche pagine dell'*Orlando paladino*. Se nel 1804, al Teatro Imperiale di Torino, viene riproposta l'*Armida* di Haydn, è per rendere omaggio al compositore austriaco di cui si era diffusa la notizia – peraltro falsa – della morte. Con l'ingresso del nuovo

secolo, infatti, gli amori di Rinaldo e Armida sembrano non appassionare più il teatro d'opera. Nuovi miti tragici e nuovi soggetti storici accedono ai palcoscenici della lirica, e i giardini incantati della maga retrocedono ad una geografia lontana.

Non sappiamo che cosa Rossini conoscesse di questa ricca eredità musicale. Eppure a lui, poco incline al meraviglioso, spetterà il congedo da Armida, a cui dedicherà un tempo piuttosto lungo per il suo abituale "far presto". Sarà il San Carlo di Napoli, dopo il devastante incendio, a chiedergli un'opera per una riapertura in grande. La sua *Armida*, su libretto di Giovanni Schmidt, andrà in scena il 9 novembre 1817. Quasi priva di consistenza narrativa, sarà tutta incentrata sulla protagonista – ruolo affidato alle doti vocali di Isabella Colbran –, attorno alla quale ruoteranno sole voci maschili, per lo più tenorili e satellitari. Le trovate armoniche ed orchestrali con cui Rossini rivestirà le vicende di Rinaldo e Armida non incontreranno il favore della critica. Dopo i torbidi intrighi e il tragico strappo amoroso del suo *Otello*, così scenicamente audace, le schiarite del giardino incantato di Armida, il languido lirismo e i furori della maga abbandonata non riusciranno a convincere, e il titolo rossiniano sfumerà rapidamente dai cartelloni teatrali.

Pochi anni dopo, nel corso del suo primo soggiorno parigino, il giovane Liszt, instancabile ideatore di parafrasi, scriverà un *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*. Due dei temi appartengono a donne innamorate: Elena, "donna del lago", e Armida.¹⁸ Geografie di romantica ideazione l'una e di antichissima memoria l'altra, ma solo apparentemente diverse, perché entrambe immaginarie e al riparo dai richiami della realtà. Nel giardino di Armida, meraviglioso

labirinto mentale, Rossini aveva voluto ricollocare un possibile accesso alla felicità, declinandolo nella dimensione del sogno. Allo smarrimento di Rinaldo, che adagiato «su un seggio di fiori» si domandava frastornato: «Dove son io!», la maga, pur consapevole che l'idillio amoroso sarebbe sfumato, gli rispondeva: «Al fianco mio».¹⁹

«C'è una risposta più bella? Essa conserva e tramanda il pensiero che la persona amata e l'idea di felicità che si offre nella metafora del giardino incantato siano le due facce di un'unica realtà. Non è che esiste un luogo felice in cui diventa possibile vivere l'amore: esiste un luogo che è l'amore, dov'è possibile vivere la felicità».²⁰

Alberto Ausoni

- ¹ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* ["barcarolles", *ad vocem*], Parigi 1768.
- ² J.-W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano 1983, p. 91.
- ³ A proposito del giardino d'illusioni di Armida, cfr. S. Prandi, "Il colore degli idoli: «interna pittura» e «parlar disgiunto» nell'opera tassiana", in *Tasso, Tiziano e i pittori del "parlar disgiunto". Un laboratorio tra le arti sorelle. Atti del colloquio - Ferrara, 4-6 dicembre 1997* -, Modena 2002, pp. 49-65.
- ⁴ I due madrigali sono inclusi rispettivamente nell'*Ottavo libro de' madrigali a 5 voci* (1586) e nel *Primo libro de' madrigali a 4 voci* (1585).
- ⁵ La composizione è contenuta nel *Libro III dei madrigali*, pubblicato nel 1592.
- ⁶ Il madrigale fa parte delle *Musiche a voce sola*, pubblicate nel 1609.
- ⁷ Condividendo la sorte di non pochi drammi in musica dell'epoca, la partitura è andata dispersa.
- ⁸ «Enfin, il est en ma puissance, / Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur. / Le charme du sommeil le livre à ma vengeance» (*Idem*, atto 2, scena V, vv. 339-341). Ma dinanzi al volto di Rinaldo, Armida intona versi ben più esitanti: «Quel trouble me saisit! qui me fait hésiter? / [...] / Frappons... Ciel! qui peut m'arrêter? / Achevons... Je frémis! Vengeons-nous... Je soupire!» (Lully-Quinault, *Armide*, atto 2, scena V, vv. 345, 347-348).
- ⁹ «Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte; / Cachez ma faiblesse et ma honte / Dans les plus reculés déserts. / Volez, conduisez-nous au bout de l'univers» (*Idem*, atto 2, scena V, vv. 364-367).
- ¹⁰ Nella seconda versione del *Rinaldo*, andata in scena a Londra nell'aprile del 1731, la parte fu affidata al castrato Francesco Bernardi, detto il Senesino.
- ¹¹ Händel-Rossi, *Rinaldo*, atto 1, scena VII.
- ¹² *Idem*, atto 2, scena IV.
- ¹³ Sulla questione cfr. M. Armellini, *Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Firenze 1991, pp. 116-122.
- ¹⁴ A tal proposito cfr. N. Eskenazy, "Les adaptations des divertissements de l'*Armide* de Quinault-Lully dans trois drammi per musica de la seconde partie du XVIII siècle", in *Cahiers d'études romanes*, n. 13, 2005, pp. 63-84.
- ¹⁵ Gluck-Quinault, *Armide*, atto 2, scena V / atto 5, scena V.
- ¹⁶ Noverre affrontò a sua volta le vicende della maga Armida nel *Renaud et Armide*, un *balletto eroico-pantomimo* rappresentato a Lione nel 1760.
- ¹⁷ Jommelli-de Rogatis, *Armida abbandonata*, atto 2, scena XII.
- ¹⁸ Dall'*Armida* rossiniana Liszt trae il tema della cabaletta «Caro/a per te quest'anima», finale del primo duetto fra la maga e Rinaldo (Rossini-Schmidt, *Armida*, atto 1, scena 7).
- ¹⁹ *Idem*, atto 2, scena II.
- ²⁰ A. Baricco, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Torino 1997, p. 113.

Armida's Enchanted Garden

"Let us not forget to observe, in honour of Tasso, that most of the gondoliers know a large part of La Gerusalemme liberata by heart, that a lot of them know all of it, and that they pass the summer nights on their boats reciting its verses in turn from one boat to another".¹

Rousseau was not the only one to be enchanted, during his brief stay in Venice, by the singing of the gondoliers, who enjoyed free entry to the theatres of the Serenissima Repubblica. During his Italian journey, Goethe too had listened to them competing with one another in songs set to the verses of Tasso and Ariosto.² The chivalric stories of love and war were on everyone's lips, declaimed in prose or in boating music: an epic universe that still succeeded in moving the heart in the closing years of that century, already imbued with Romantic ferment.

From 1581, the year of its publication, Tasso's *Gerusalemme* had been privileged to be widely distributed, confirming its success with intellectuals, poets, painters and musicians. The theatrical component of the poem was obvious, in particular in the episodes in which the wonderful and the supernatural interrupted the flow of the historical narrative. Theatrical elements combined with an ancient repertory of amorous seductions and spells, especially in the cantos dedicated to the Saracen enchantress Armida and her plot to undermine the Christian army.

The episode most attuned to the vi-

sion of a world balanced between fiction and reality is found in that elusive paradise of pleasures in which Armida exercises her powers and suffers her destiny of solitude. A circumscribed space within a maze-like structure that makes it a *hortus conclusus*, inviolable. There is something very ancient in this place of eternal spring in which space and time undergo alterations unimaginable elsewhere. In a theatrical setting in which nature appears so perfect as to seem monstrous, an ethos of pleasure is evolved that is opposed to the search for glory and moral virtue. The garden of Armida manifests itself like one of the variations, soaked in Renaissance refinements, of those *amœni loci* [pleasant spots] in which Homer's Ulysses found himself entrapped on his way home to Ithaca. He too, like Rinaldo in the *Gerusalemme*, was fooled by the powers and by the erotic wiles of two women, Calypso and Circe. With strategies inherited from the archaic goddesses of Homer, the enchantress Armida had distracted Rinaldo from his mission in defence of the Holy Sepulchre, enslaving his mind and senses, and clouding over his epic hero's conscience. He changes his course, and abandons every manly instrument of war amid the delights of a magical imprisonment, in a *trompe-l'œil* imbued with feminine wiles.³

Finding their way into Armida's enchanted garden, the Paladins Carlo and Ubaldo had managed to

tear Rinaldo away from the delights that were destined to vanish with all the suddenness with which they had appeared. With the separation of the lovers the painted stage settings of a marvelously created and directed simulation of nature are torn asunder. Armida, bound in those chains of love with which she had subdued the warrior, remains onstage as the central character in the following metamorphosis. Feelings of despair, vengeance, resignation, and the inevitable fainting fit follow one another quicker and quicker, so different from the placid suspension of time imposed by the laws of Eros. When she comes to the battlefield and witnesses the defeat of the pagan armies Armida tries to commit suicide, but Rinaldo quickly intervenes to prevent this. Not for her the tragic end of the Queen of Carthage; her last metamorphosis will take the form of her embracing the Christian religion. A double victory for the heroic Rinaldo.

The ambiguous heavens of Circe, Alcina and Armida represented so many challenges to the mannerist and baroque culture that loved to plunge into the most reckless metamorphoses. In Louis XIII's France the Ballet d'Armide, ou La delivrance de Renaud, performed at the Louvre in 1617, represents a perfect amalgamation of all the most diverse elements of the baroque fancy. In Armida's enchanted garden, the courageous Rinaldo appears in a state of bliss excluding any memory whatever of duties other than his own happiness. An illusory reality, a succession of visions that very quickly give place to yet more visions. No introspective subtlety nor complicated elaborations of the love theme. The scenic effects were greeted with applause, as were the transformations that succeed in transporting fantastic worlds to earth, howbeit ephemerally.

At the end of the sixteenth century and in the early years of the seventeenth, the Saracen Armida entered into the circuit of madrigals, finding herself once more in the intimate atmosphere that the ballet de cour had seemed to deny her. Two polyphonic compositions by Giaches de Wert and Luca Marenzio, Vezzosi augelli infra le verdi fronde [Pretty birds among the green fronds]⁴ describe the enchanted garden of the sorceress by means of a rhetorical code based on progressive repetitions and imitative passages. Addressing the most complex landscapes of the soul, Claudio Monteverdi's madrigal Vattene pur, crudel, con quella pace [Cruel one, leave me]⁵ expresses Armida's state of mind on being abandoned by Rinaldo, and her vacillating between the desire for vengeance and bewilderment coloured by sorrow and nostalgia. A multi-coloured poetic scheme uses leaps, harmonic tensions, and a descending chromatic scale illustrating Armida's fainting fit. It is Sigismondo d'India who endows the deserted enchantress with solo song in the madrigal Là tra 'l sangue e le morti egro giacente [Lying sick over there among blood and corpses],⁶ whose expressive accents, true "verbal gestures", introduce the theatrical taste that would be exactly that of the opera house. Monteverdi's Armida, a long madrigal in dramatic style, must have been decidedly theatrical, but it is unfortunately lost.

It remained to the opera house to unite the spectacle of the court ballet with the more intimate universe of the madrigal. In 1638, at the San Cassiano theatre in Venice, Francesco Manelli staged La maga fulminata, to a libretto by Benedetto Ferrari, whose story is a skilful fusion of the poems by Ariosto and Tasso. Its success was fundamentally due to the element of magic, entrusted to the numerous scene changes and stage

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Goffredo. Pesaro, 2014



machinery that were able to satisfy the tastes of a paying audience. The fantastic element would come to be recognized as an almost essential ingredient, so much so that only a year later Venice would return to it, going back to the authentic source, *Gerusalemme liberata*, with an Armida with both words and music by that same Ferrari.⁷

The urgent passions of the enamoured anchantress would be newly evoked, without however giving up the fantastic element, by Jean-Baptiste Lully, the Florentine who turned his back on Italy and its baroque excesses to forge a new, alternative model of opera, so solid that it would condition French opera for more than a century. It was Louis XIV in person who chose Armide as the subject for the new tragédie en musique that Lully was preparing to compose to a libretto by Philippe Quinault. The background of war and the demands of faith make up its prologue, a somewhat jaded but obligatory opening that introduces the figure of the enchantress, victorious over the Christian army, and her conflicting love affairs. In the second act, the nucleus of the opera, Armida discovers that Rinaldo, insensible to her charms, he wandered into her garden of delights. Approaching the sleeping youth, intending to have revenge for her wounded pride, she declaims a monologue⁸ modeled, it seems, on the speeches of Racine's tragic heroines. The semantics of vengeance and the progressive perturbation of love were entrusted to the experienced vocal and declamatory skills of Marie Le Rochois, creator of the role of Armida. The epiphany of love eventually triumphs over hate, extinguishing any vengeful impulse. But if the natural fascinations of the woman are not enough to seduce Rinaldo, the occult powers of the enchantress are called upon to bind him in the chains of

love. Trapped in an inconvenient passion, Armida realizes that she herself has been vanquished, because Rinaldo can only love her while he is the victim of an illusion. Turning to black magic for help, she invokes Hate and her terrifying ministers, but at the last she gives up her schemes of vengeance and grasps the nettle of unrequited love. During the fifth act, Rinaldo's companions at arms reach the palace of the enchantress, and implore the paladin to abandon that haunt of illusions and return to the paths of duty. Armida's anguish at having loved with such poor return clouds her sight, and she falls senseless. In her last solo, aware of her own failure,⁹ the enchantress exhorts the infernal powers to destroy her palace, built by means of fruitless incantations, and flies away in her winged chariot. She is not converted. The opera, one of Lully and Quinault's finest, was performed at the Palais Royal in February 1686, but did not reach the Court. The King never saw it. The years of courtly pleasures seemed far off by then, and the ceaseless warnings of the religious party called upon the monarch to occupy himself with more austere practices. Meanwhile, the myth of Armida fell into the hands of the creators of opera seria and of theatrical enterprises run by impresarios, governed by the laws of economical profit. In Venice, Carlo Pallavicino composed a monumental *Gerusalemme liberata* that was staged in 1687, and Francesco Silvani wrote the libretto for an *Armida abbandonata* set to music by Giovanni Maria Ruggieri and performed in 1707. The great Vivaldi measured himself with the *Gerusalemme* epic, with an *Armida al campo d'Egitto* performed at the San Moisè theatre for the Carnival season of 1717.

A few years earlier, the adventures of Rinaldo and Armida had found

their way into England. In February 1711, a few weeks after his arrival in the capital city, Händel made his bow at the Queen's Theatre, Haymarket with *Rinaldo*, to a libretto by Giacomo Rossi. The opera, which set Händel's feet on the paths of fame, united all the elements necessary to win the applause of an audience not particularly interested in the poetic refinements of the Italian language and more sensitive to scenic and vocal wonders: the evocation of bygone chivalry, a first-class cast of singers, an effective orchestra and sumptuous scenic machinery. The introspective subtleties of *Armida abbandonata*, a dramatic cantata composed by Händel four years previously for the Marquis Ruspoli, here have to give way to the paladino hero, who is at centre stage all the way through – the rôle given to the castrato Nicolò Grimaldi –¹⁰ and to a background of martial and chivalrous atmosphere, alternating with episodes of magic. The opera concentrates on the inner growth of *Rinaldo*, on his faithfulness to the Christian creed and to his vows to *Almirena* – a character not to be found in the *Gerusalemme*. *Armida*, drawn as a negative character right from the start, makes a spectacular entry from the skies, in a chariot drawn by two dragons. On the whole, Händel restricts her to imperious expressions of wrath. The sentimental tone and the anguish of love are to be found in “*Cara sposa, amante cara*”,¹¹ a pathetic air in which *Rinaldo* ceases for a while to be the warlike hero, and *Almirena*'s elegiac “*Lascia ch'io pianga*”,¹² whose words, broken up by silences, alternate with tears.

During the eighteenth century, *Armida* and *Rinaldo* were featured as rival stars in a long series of operas. The star system of the Italian opera houses, successfully exported abroad, relies on the vocal performances of singers able to satisfy the

audience's expectations and ensure a good intake at the box office. The only resistance to this model came from France, where Lully's tragédies lyriques continued to set the fashion and to discourage any decisive renovation of the musical theatre. If Lully's style was destined to pass out of vogue, Quinault's librettos, on the other hand, continued to be viewed with growing favour, and not only in French circles.¹³ Before Gluck used it again so famously, the libretto of *Armide*, following a typically Italian procedure, was translated and adapted for Tommaso Traetta's *Armida*, performed at the Burgtheater, Vienna, in 1761. A complex operation, not so much for the change of language, but rather for the need to live up to an aesthetic so different from the Italian: division into five acts, a notable presence of the chorus and ample ballet divertissements danced during the various acts.¹⁴ The objective was to confer on Italian opera a new dramaturgical dress based on the tragédie-lyrique, in the very years that the reforming theories of Gluck and Calzabigi were maturing in Vienna.

When Gluck's *Armide* was staged in Paris in 1777, the return to normality and to balance between the poetic text and the musical language, desired for over two decades, was finally realized. In his preceding Paris operas, Gluck had renewed the Lully tradition adapting the natural and credible poetic forms recommended by the ruminations of the philosophes. In creating *Armide*, he almost brazenly picked on Quinault's libretto, always pointed to as a perfect example of balance between drama and music. While following the original text almost literally – apart from some cuts here and there – Gluck frees the declamation from the rigid rules of prosody, isolating and strengthening the dramatic force of individual words. To better

depict the confusion of feelings in *Armida* and to emphasize the scenic realism of her two great monologues – “Enfin, il est en ma puissance” and “Le perfide Renaud me fuit” –¹⁵ the lines are often interrupted by pauses and heartfelt sighs, and moments of silence alternate with intense accompanied recitatives. Added to this was the fundamental component of gesture, which Gluck had absorbed by following the work of Jean-Georges Noverre, founder of the balletto d'azione.¹⁶

Gluck's language represented an inevitable standard for the composers of his and of the new generation, who appreciated its novelty, partly assimilating it and partly waiting until the next century before using it. Although it was performed a few years before Gluck's *Armide*, Niccolò Jommelli's *Armida abbandonata*, performed at the San Carlo, Naples in 1770, wavers between tradition and reform. More than twenty years after he had set the myth of Dido to music, Jommelli has learned from Gluck and has inserted choruses and dances into his opera, but without rejecting the formulas of bel canto and familiar dramaturgical forms. The struggle between the heart's reasons and the call of duty make this *Rinaldo* less watery than usual and worn out by doubts. But, as usual, the main role is reserved for *Armida* and her warring emotions. Imposing arias, framed by recitatives rich in orchestral colours, illustrate the enchantress's amorous upheaval, emotional fragility and inescapable instinct for vengeance. This bravura role was entrusted to the soprano Anna de Amicis, crowned with an impressive finale to the second act. Hearing that *Rinaldo* has left her, *Armida* weeps for her own fate and renounces her beauty, then launches into the taxing aria “Odio, furor, dispetto”,¹⁷ liberally sprinkled with runs and staccato high notes.

In the years when every composer seemed to want to endow the declining century with his own *Armida*, Haydn composed one for the Esterházy princes, which was staged in Vienna in 1784 and was destined to be frequently performed. The choice of a “heroic” subject, moreover one set to music over and over again, presented a challenge for a composer more used to exploring the territories of opera buffa. His *Armida* is interesting not so much for its history or for its rather tired libretto by Nunziato Porta – an adaptation of preceding versifications – but in the musical dramaturgy filling it out. The overall construction of the opera echoes the atmosphere of reform that was in the air at the time, starting with the Overture, which hints at themes that will be heard again during the course of the opera. Long stretches of music are reserved for *Armida* and her amorous delirium, with solos in both pathetic and furious mood. Without sacrificing any bel canto formulas, Haydn uses different forms of aria to express the language of the passions. Often without orchestral introductions or the usual *da capo*, they are mostly introduced and not rarely concluded by accompanied recitatives rich in dynamic and timbral contrasts. Haydn's score also brings into higher relief the enamoured paladin, his agonizing choice and his repeated falling off from a supposed high standard of invincible virtue. There are only a few mentions of his glorious undertaking, recalled in the final scene by a march that is almost a caricature, which one might almost say had been interpolated from the comic pages of *Orlando paladino*. If Haydn's *Armida* was revived at the Teatro Imperiale, Turin, in 1804, it was to pay homage to the Austrian composer whose death had been – falsely – reported. With the dawn of the new century, in fact, the loves of

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Rinaldo. Pesaro, 2014



Rinaldo and Armida do not seem to have appealed to the opera house any more. New tragic myths and new historical subjects found a place on the opera stage, and the magic gardens of the enchantress were reduced to far-off geography.

We do not know how much of this rich musical inheritance was familiar to Rossini. And yet he, little inclined as he was to the marvelous, was to write the last Armida opera, taking rather more time over it than his usual "get it done quickly". It would be the San Carlo, Naples, after the devastating fire, to commission from him an opera worthy of a full-scale re-opening ceremony. His Armida, to a libretto by Giovanni Schmidt, would be staged on the 9th November 1817. Almost without any story line, it would all focus on the protagonist – a part entrusted to the vocal skills of Isabella Colbran – who is surrounded by male voices only, mostly tenors in subordinate roles. Rossini's invention in harmony and orchestration in setting the story of Rinaldo and Armida would not meet with critical favour. After the turgid intrigue and scenes of tragic love in his Otello, so dramatically audacious, the peacefulness of Armida's enchanted garden, the languid lyricism and the wrath of the cast-off sorceress did not manage to please, and this opera of Rossini's soon disappeared from the repertoire.

A few years later, during his first sojourn in Paris, the young Liszt, tireless improviser of paraphrases, would write an Impromptu brilliant sur des thèmes de Rossini et Spontini. Two of the themes are connected with women in love: Elena, the Lady of the Lake, and Armida.¹⁸ The former is connected with romantically inspired landscapes, the latter with ancient myth, but their difference is only apparent, since both are imaginary and cut off from the claims of reality. In the gardens

of Armida, a marvelous mental labyrinth, Rossini wanted to introduce a possible means of arriving at happiness, placing this in the dimension of dreams. When the confused Rinaldo, seated "on a seat garlanded with flowers", asks himself, in a daze: "Dove son io!" ["Where am I?"], the enchantress, even though she knows that the amorous idyll is doomed to vanish, answers: "Al fianco mio" ["At my side"].¹⁹

"Could there be a nicer answer? It contains and transmits the idea that the beloved one and the idea of happiness offered by the metaphor of the enchanted garden are two faces of the same reality. It is not the case that there exists a happy place in which it becomes possible to enjoy love: there exists a place called love, where it is possible to enjoy happiness".²⁰

Alberto Ausoni

Translation by Michael Aspinall

¹ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* [*"barcarolles"*, ad vocem], Paris 1768.

² J.-W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milan 1983, p. 91.

³ With regard to Armida's garden of illusions, cf. S. Prandi, "Il colore degli idoli: «interna pittura» e «parlar disgiunto» nell'opera tassiana", in Tasso, Tiziano e i pittori del "parlar disgiunto". Un laboratorio tra le arti sorelle. Atti del colloquio, Ferrara, 4-6 dicembre 1997, Modena 2002, pp. 49-65.

⁴ The two madrigals are included in the *Ottavo libro de' madrigali a 5 voci (1586)* and the *Primo libro de' madrigali a 4 voci (1585)* respectively.

⁵ The composition is to be found in the *Libro III dei madrigali*, published in 1592.

⁶ The madrigal is contained in the *Musiche a voce sola*, published in 1609.

⁷ As in the case of rather a lot of operas of the period, the score has been lost.

⁸ "Enfin, il est en ma puissance, / Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur. / Le charme du sommeil le livre à ma vengeance" (Idem, Act 2, Scene V, vv. 339-341). But when confronted by Rinaldo's face, Armida's lines become more hesitant: "Quel trouble me saisit! Qui me fait hésiter? / [...] / Frappons... Ciel! Qui peut m'arrêter? / Achéons... Je frémis! Vengeons-nous... Je soupire!" (Lully-Quinault, *Armide*, Act 2, Scene V, vv. 345, 347-348).

⁹ "Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte; / Cachez ma faiblesse et ma honte / Dans les plus reculés deserts. / Volez, conduisez-nous au bout de l'univers" (Idem, Act 2, Scene V, vv. 364-367).

¹⁰ In the second version of *Rinaldo*, staged in London in April 1731, the part was given to the castrato Francesco Bernardi, called *Il Senesino*.

¹¹ Händel-Rossi, *Rinaldo*, Act 1, Scene VII.

¹² Idem, Act 2, Scene IV.

¹³ On this matter cf. M. Armellini, *Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Florence 1991, pp. 116-122.

¹⁴ Concerning this, cf. N. Eskenazy, "Les adaptations des divertissements de l'Armide de Quinault-Lully dans trois drammi per musica de la seconde partie du XVIIIe siècle", in *Cahiers d'études romanes*, n. 13, 2005, pp. 63-84.

¹⁵ Gluck-Quinault, *Armide*, Act 2, Scene V / Act 5, Scene V.

¹⁶ Noverre in his turn undertook the affairs of the enchantress Armida in his *Renaud et Armide*, a balletto eroico-pantomimo performed at Lyons in 1760.

¹⁷ Jommelli-de Rogatis, *Armida abbandonata*, Act 2, Scene XII.

¹⁸ From Rossini's *Armida* Liszt took the melody of the cabaletta "Caro per te quest'anima", the finale of the first duet between the enchantress and Rinaldo (Rossini-Schmidt, *Armida*, Act 1, Scene VII).

¹⁹ Idem, Act 2, Scene II.

²⁰ A. Baricco, *Il genio in fuga*. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini, Turin 1997, p. 113.

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Carlo. Pesaro, 2014



Soggetto

Antefatto

I guerrieri crociati assediano ormai da tempo la città di Gerusalemme per liberare il Santo Sepolcro: li cappeggia Goffredo di Buglione. Idraote, re di Damasco dotato di poteri magici, ha ordito uno strategemma per indebolire le truppe cristiane: la nipote Armida, anch'essa maga e sua complice nella trama, dovrà fingersi sua nemica e chiedere aiuto ai cristiani contro di lui. In realtà ciò dovrà servire ad allontanare dall'assedio di Gerusalemme i più valorosi tra i crociati.

Atto primo

Presso il campo cristiano, nelle vicinanze di Gerusalemme, Goffredo di Buglione invita i soldati ad onorare la salma di Dudone, capo dei paladini franchi. Eustazio, fratello di Goffredo, introduce la bellissima Armida, accompagnata, sotto mentite spoglie, da Idraote. Armida rivela come, unica erede al trono di Siria, questo le sia stato usurpato da Idraote: per riconquistarlo si appella ora alla magnanimità di Goffredo e lo prega di inviare i dieci paladini più valorosi contro l'usurpatore. Il comandante cristiano promette che appagherà il desiderio di Armida ma solamente dopo che Gerusalemme sarà stata liberata. Tuttavia Eustazio e gli altri paladini, mossi a pietà e colpiti dalla bellezza di Armida, insistono presso Goffredo e questi alla fine, nonostante avverta un sinistro presagio, acconsente alle richieste della donna. I paladini eleggono

intanto quale successore di Dudone e loro capo Rinaldo: egli dovrà, per ordine di Goffredo, scegliere i dieci paladini per l'impresa. Eustazio ed altri cristiani, ormai invaghiti di Armida, seguono nel frattempo la maga ed Idraote nelle loro tende. L'elezione di Rinaldo provoca però la rabbia di Gernando, paladino franco desideroso a sua volta di ricoprire l'alto grado ed invidioso che esso sia stato affidato ad un giovane italiano: egli perciò giura vendetta. Idraote è soddisfatto per l'andamento del suo piano, poiché già alcuni guerrieri sono nelle sue mani; egli incita la nipote a far cadere nei suoi lacci in particolar modo il più valoroso tra i nemici, Rinaldo. Questi s'avvanza e si incontra con Armida: conoscitisi in passato, allorché ella con le sue arti magiche aveva salvato Rinaldo da una schiera nemica, i due sono innamorati l'uno dell'altro, anche se l'eroe, a differenza di Armida, non l'ha mai palesato. La donna rimprovera il paladino perché, immemore dell'aiuto ricevuto, e del suo affetto, l'ha abbandonata per la gloria delle armi ed ora la combatte come una nemica. Rinaldo si discolpa, adducendo il suo dovere di cristiano e di soldato, ma non riesce a resistere ai rinnovati accenti d'amore di Armida e, dopo aver vacillato, si risolve a seguirla. La partenza dei due è però scoperta e bloccata da Gernando, il quale di fronte ai paladini accorsi accusa in modo ironico e sferzante Rinaldo di codardia: i rivali si battono e Gernando cade trafitto.

I seguaci dei due si minacciano vicendevolmente; Goffredo, sdegnato, accusa Rinaldo e lo esorta a consolarsi prigioniero. In una atmosfera di sgomento Rinaldo, consigliato da Armida, abbandona il campo seguito dalla maga.

Atto secondo

In un'orrida selva sull'isola della Fortuna, regno di Armida, sorge di sotto terra una schiera di demoni, fra cui Astarotte. Questi narra come Rinaldo sia ormai preda dell'amore per la maga e come ciò possa decidere le sorti della guerra. I demoni spariscono e su di un carro volante tirato da due draghi giungono Armida e Rinaldo in dolce conversazione d'amore. Armida giustifica il suo passato comportamento rivelando che ha accondisceso al piano di Idraote proprio per poter rivedere Rinaldo; e poiché ormai i paladini caduti in sua mano sono stati liberati proprio da lui, non esiste più tra loro alcun motivo di rancore e possono perciò abbandonarsi all'amore. Rinaldo ha perdonato Armida e non desidera altro che condividere con lei il loro reciproco sentimento, ma si stupisce che ella lo abbia condotto in un luogo così orrido. Allora Armida con un cenno trasforma la selva in un magnifico palazzo dove compaiono Geni, Ninfe, Amorini e Piaceri. I due amanti si abbandonano alla loro passione ed Armida, accompagnata da danze e cori di ninfe, inneggia alla giovinezza ed ai piaceri dell'amore. La maga infine evoca una visione allegorica: un giovane guerriero viene circondato da ninfe che fanno a gara per sedurlo, ed egli, dopo aver tentato di resistere, cede alla voluttà: le sue armi guerriere si tramutano in ghirlande di fiori.

Atto terzo

In uno splendido giardino incantato s'avanzano Ubaldo e Carlo, due guerrieri cristiani inviati da Goffre-

do di Buglione per tentare di sottrarre Rinaldo all'amore di Armida e per ricondurlo alla guerra santa: lo zio dello stesso Rinaldo, Guelfo, ha supplicato Goffredo e questi è disposto a perdonare l'eroe e ad accoglierlo. I due crociati hanno superato tutti gli incantesimi posti da Armida per rendere inaccessibile il giardino grazie ai doni magici ricevuti dal saggio d'Ascalona, mago ancor più potente di Armida ed Idraote; ora i guerrieri sono incantati dalla bellezza del luogo, ma comprendono che si tratta di un incantesimo maligno e con la loro verga magica respingono le ninfe che con canti e danze tentavano di soggiogarli. Si avvicinano Armida e Rinaldo, mentre Carlo ed Ubaldo si nascondono in una bosaglia; gli innamorati riaffermano il loro amore reciproco e promettono fedeltà costante. Armida si congeda da Rinaldo, al quale si mostrano Carlo ed Ubaldo: i compagni d'armi lo rimproverano aspramente perché mentre la guerra infuria ed ogni soldato combatte per la liberazione di Gerusalemme, proprio egli, il più valoroso fra tutti, vive abbandonato all'amore di un'infedele; gli porgono infine uno scudo scintillante nel quale Rinaldo può vedere riflessa la propria immagine ormai infiacchita ed imbecille. Rinaldo, esterrefatto, è in preda alla vergogna e al rimorso, ma si confessa ancora innamorato di Armida: incitato da Carlo ed Ubaldo, risolve il proprio conflitto interiore e, deciso a seguire la voce dell'onore e del cielo, parte con i suoi compagni. Armida, rientrando, scorge di lontano Rinaldo allontanarsi con i due crociati e, colta dalla sorpresa e poi dal furore, invoca le potenze infernali; ma la sua invocazione non riceve risposta e la maga decide così di inseguire l'amante traditore. All'esterno del palazzo di Armida, mentre Rinaldo è ancora afflitto per aver dovuto abbandonare la sua amata, Carlo ed Ubaldo ringraziano

Giovanna Buzzi: figurino per il costume di un Paladino. Pesaro, 2014

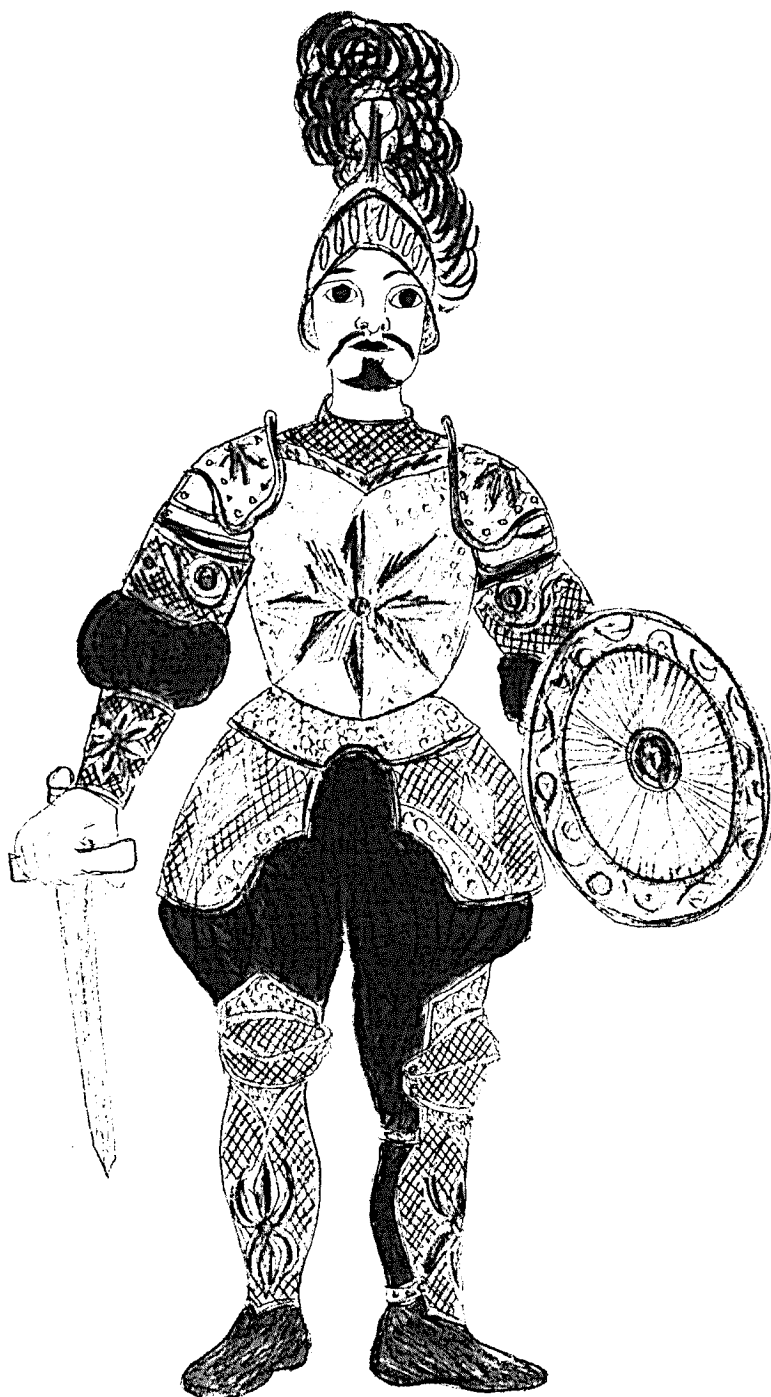


il cielo per essere usciti dal giardino incantato. Irrompe però Armida che, ancora incredula, chiede a Rinaldo perché voglia abbandonarla. L'eroe risponde con il cuore spezzato che il dovere lo chiama e che, comunque, manterrà sempre una dolce memoria del loro amore. Armida allora si dice disposta a seguirlo ovunque, a servirlo come un'ancella pur di non perderlo, ma egli, addolorato, la respinge. Il dolore sopraffà Armida che maledicendo Rinaldo per la sua crudeltà, gli chiede almeno di ucciderla per mettere fine ai suoi tormenti.

Ma Rinaldo, trascinato da Carlo ed Ubaldo, parte ed Armida cade priva di sensi. Quando rinviene, rimasta sola ed in preda ad uno sconvolgente dolore, è avvicinata da una larva con le sembianze della Vendetta e da una con le fattezze dell'Amore; duramente combattuta, scaccia quest'ultima e giurando vendetta sale su di un carro tirato da draghi con il quale, tra fiamme e demoni, s'innalza in volo.

Mauro Bucarelli

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Eustazio. Pesaro, 2014



Story

Before the curtain rises

Goffredo di Buglione is the leader of the crusaders, who have been besieging the city of Jerusalem, in order to deliver the Holy Sepulchr from the Unbelievers, for quite some time now. The magician Idraote, King of Damascus, has planned a ruse to weaken the Christian troops: his niece Armida, herself also a practitioner of witchcraft and his accomplice in the scheme, will pretend to have quarrelled with him and will ask the Christians to help her fight him. The real aim of the plan is to draw the bravest crusaders away from the siege of Jerusalem.

Act One

In the Christian encampment near the walls of Jerusalem, Goffredo di Buglione calls upon the soldiers to pay homage to the remains of Dudone, leader of the Frankish paladins. Eustazio, Goffredo's brother, leads in the fair Armida, who is escorted by Idraote, in disguise. Armida reveals that although she is the sole heiress to the realm of Syria, Idraote has usurped her throne: to get it back she appeals to Goffredo's magnanimity, begging him to send his ten bravest paladins against the usurper. The Christian commander promises that he will grant her request, but only after Jerusalem has been freed. However, Eustazio and the other paladins, moved to pity and struck by Armida's beauty, bring pressure to bear upon Goffredo, who at last, despite an awful

foreboding, agrees that he will grant Armida's request. Meanwhile the paladins elect Rinaldo as Dudone's successor and their leader: Goffredo orders him to choose the ten paladins for the exploit. Seduced by Armida's charms, Eustazio and the other Christian warriors follow the sorceress and her uncle Idraote to their tents. However, the election of Rinaldo has greatly angered Gernando, a Frankish paladin who has aspired to the leadership and who is envious of the young Italian to whom the leadership has been entrusted; he swears to be revenged. Idraote is satisfied by the way his plan is working out, for already some of the warriors have fallen into his power; he urges his niece to concentrate on seducing Rinaldo, the bravest amongst the enemy soldiers. Rinaldo now comes in and meets Armida: they have met before, because Armida's magic powers once saved him from a band of enemy soldiers; they fell in love with each other, Armida openly declaring her love whilst Rinaldo concealed his passion for her. Armida upbraids him because he has deserted her to follow the fortunes of war, forgetting her love for him and her invaluable help, and is now fighting against her as if she were his enemy. Rinaldo tries to excuse himself, pleading his duty as a Christian and as a soldier, but he cannot resist Armida when she cajoles him with loving endearments, and, after a few moments of uncertainty, he decides to follow her. However, Gernando discovers

Giovanna Buzzi: figurino per il costume dei Demoni. Pesaro, 2014



that they are trying to leave and blocks their way; he accuses Rinaldo of cowardice in ironically cutting terms, before the gathered paladins: they fight a duel and Gernando falls to the floor, wounded. The followers of the two paladins now begin threatening amongst themselves; Goffredo indignantly accuses Rinaldo of disturbing the peace and exhorts him to give himself up as a prisoner. In the resulting confusion Rinaldo, following Armida's advice, leaves the camp closely followed by the enchantress herself.

Act Two

In a dark and frightening wood on the Island of Fortune, the realm of Armida, an army of demons – including Astaroth – arise out of the earth. Astaroth relates that Rinaldo has now succumbed entirely to the charms of the enchantress and explains how this might affect the outcome of the war. The demons vanish and Armida and Rinaldo appear, exchanging loving vows in a flying chariot drawn by dragons. Armida explains away her previous behaviour by revealing that she had only pretended to fall in with Idraote's schemes simply to be able to see Rinaldo again; since he himself has already freed all the paladins who had fallen into her toils, there is no longer anything to prevent their forgetting their differences and giving themselves up entirely to the joys of love. Rinaldo has forgiven Armida and thinks of nothing else but sharing the delights of love with her, but he cannot understand why she has brought him to such a gloomy place. And so, with a gesture, Armida transforms the forest into a magnificent palace in which genii, nymphs, cupids and sprites appear. The two lovers give themselves up to amorous delight and Armida, accompanied by singing and dancing nymphs, sings the praises of youth and the joys of

love. Then Armida summons up an allegorical vision: a young soldier is surrounded by wanton nymphs, all trying their best to seduce him, and he, after vainly trying to resist, yields to pleasure: his warlike arms are transformed into garlands of flowers.

Act Three

The scene is laid in a magnificent enchanted garden: Ubaldo and Carlo, two Christian warriors, have been sent by Goffredo di Buglione to try to lead Rinaldo away from Armida's enchantments and escort him back to the Crusade; Guelfo, Rinaldo's uncle, has interceded for him with Goffredo, who is now disposed to forgive Rinaldo and welcome him back. Thanks to a magic wand given to them by the Wise Man of Ascalona, a magician even more powerful than Armida and Idraote, the two crusaders have managed to overcome all the spells cast by Armida to render her garden inaccessible; although the warriors are impressed by the beauty of the spot, they realize that it is all created by black magic, and with their magic wand they drive off the nymphs who try to enslave them with their songs and dances. Carlo and Ubaldo hide in a thicket as Armida and Rinaldo come in, repeating their joint protestations of love and vowing to be forever true to one another. When Armida leaves Rinaldo alone, Carlo and Ubaldo reveal themselves to him: his companion at arms bitterly reproach him because he, the bravest among the brave, is spending all his time dallying with a pagan woman whilst the Holy War is raging and each individual soldier thinks only of the cause, the liberation of the city of Jerusalem. Finally they give him a highly polished shield in which he sees himself reflected, enfeebled and anything but warlike. Rinaldo, horrified, is full of shame and remorse but confesses that he is still in love with Armida:

encouraged by Carlo and Ubaldo, he gets the better of this weakness after a struggle with himself and, having determined to follow the voice of honour and the will of Heaven, he leaves with his companions. Armida, returning, sees from afar Rinaldo going off with the two crusaders and overwhelmed by shock and by fury, she invokes the infernal powers: no answer is vouchsafed to her summons and the enchantress decides to pursue her faithless lover. Outside Armida's palace, whilst Rinaldo still feels guilty of having abandoned his mistress, Carlo and Ubaldo thank God for delivering them from the dangers of the enchanted garden. However, Armida bursts in amongst them, still scarcely able to believe that Rinaldo has left her, and asks him the reason. With his heart near breaking, Rinaldo tells her that he must answer the call of duty but that he will always remember their love with the greatest tenderness. Armida then declares that she is willing to follow him anywhere, to serve as his handmaiden rather than lose him, but he rejects her offer, although he is very saddened by her distress. Armida, overcome by her grief, curses Rinaldo for his cruelty to her, but at the same time begs him at least to kill her and so put an end to her sufferings. However, Rinaldo is dragged off by Carlo and Ubaldo and she falls fainting to the ground. When she comes round she finds herself left all alone, and in her devastating grief she sees two spirits approaching her, one representing Vengeance and the other Love; after a hard struggle with herself she rejects Love and embraces Vengeance. Vowing to be avenged, she mounts a chariot drawn by dragons and flies away through the air, surrounded by flames and demons.

Translation by Michael Aspinall

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Armida. Pesaro, 2014



Argument

Antécédents

Depuis longtemps déjà les croisés, dont le chef est Goffredo di Buglione (Godefroy de Bouillon), assiègent Jérusalem pour libérer le Saint-Sépulcre. Idraote, roi de Damas, doué de pouvoirs magiques, a ourdi un stratagème destiné à affaiblir les troupes chrétiennes: sa nièce et complice Armida, elle aussi magicienne, devra se faire passer pour son ennemie et demander de l'aide aux chrétiens contre lui. La ruse a pour but d'éloigner du siège de Jérusalem les croisés les plus valeureux.

Premier acte

Non loin du camp des chrétiens, au voisinage de Jérusalem, Goffredo di Buglione invite ses soldats à rendre hommage à la dépouille mortelle de Dudone, chef des paladins francs. Eustazio, frère de Goffredo, introduit la belle Armida accompagnée, sous un déguisement, d'Idraote. Armida se présente comme l'unique héritière du royaume de Syrie qui lui aurait été usurpé par Idraote; pour le reconquérir, elle en appelle à la générosité de Goffredo et le prie d'envoyer ses dix paladins les plus valeureux pour chasser l'usurpateur. Le chef chrétien promet qu'il satisfera le désir d'Armida mais seulement après que Jérusalem aura été libérée. Pourtant, Eustazio et les autres paladins, pris de pitié et saisis par la beauté d'Armida, insistent auprès de Goffredo; ce dernier, malgré un sinistre pressentiment, finit par accéder à la demande de

la magicienne. Entre-temps, les paladins élisent Rinaldo comme chef et successeur de Dudone. Il devra, suivant les ordres de Goffredo, choisir les dix paladins nécessaires à l'entreprise. Eustazio et les autres chrétiens, envoûtés par Armida, ont suivi la magicienne et Idraote sous leur tente. L'élection de Rinaldo, cependant, provoque la rage d'un paladin franc, Gernando, désireux lui aussi d'accéder au commandement et envieux qu'il ait été confié à un jeune italien; il jure donc d'en tirer vengeance. Idraote est satisfait de la manière dont se déroule son plan; déjà plusieurs guerriers sont en son pouvoir. Il invite plus particulièrement sa nièce à faire tomber dans ses rêts le plus valeureux de leurs ennemis, Rinaldo. Ce dernier entre alors et retrouve Armida: ils se sont connus dans le passé lorsqu'Armida, grâce à ses pouvoirs magiques, l'a sauvé d'une embuscade ennemie. Ils sont épris l'un de l'autre même si, à la différence d'Armida, Rinaldo n'a jamais manifesté son amour. La magicienne reproche alors au paladin, oublieux de l'aide qu'il a reçue, de l'avoir abandonnée au profit de la gloire des armes, et de la combattre désormais comme une ennemie. Rinaldo se disculpe, alléguant son devoir de chrétien et de soldat, mais il ne peut résister aux nouvelles injonctions amoureuses d'Armida et, après avoir hésité, il se résout à la suivre. Leur départ, cependant, est découvert et entravé par Gernando; devant les paladins accourus, ce

dernier accuse, de manière cinglante et ironique, Rinaldo de couardise. Les deux rivaux se battent alors, et Gernando tombe transpercé. Les compagnons des deux adversaires se menacent mutuellement; Goffredo, indigné, accuse Rinaldo et l'exorte à se constituer prisonnier. Entraîné par Armida, Rinaldo quitte alors le camp qu'il laisse en pleine confusion.

Deuxième acte

Dans une forêt sinistre sur l'île de la Fortune, royaume d'Armida, surgit de terre une armée de démons, parmi lesquels se trouve Astarotte. Celui-ci raconte comment Rinaldo est désormais lié par son amour à la magicienne et comment cela peut décider de l'issue de la guerre. Les démons disparaissent et, sur un char volant tiré par deux dragons, apparaissent Armida et Rinaldo, plongés dans un doux entretien amoureux. Armida justifie son comportement passé en révélant qu'elle a cédé aux instances d'Idraote justement pour revoir Rinaldo: puisque désormais les paladins tombés entre ses mains ont été libérés, il n'y a plus entre eux aucun motif de rancœur et ils peuvent s'abandonner à leur amour. Rinaldo a pardonné à Armida et il ne désire plus rien d'autre que jouir avec elle de leurs sentiments réciproques, mais il s'étonne qu'elle l'ait conduit dans un endroit aussi lugubre. Alors, d'un geste, Armida transforme la forêt en un magnifique palais où s'ébattent Génies, Nymphes, Amours et Plaisirs. Les deux amants s'abandonnent à leur passion et Armida, accompagnée de danses et de chœurs de nymphes, chante la jeunesse et les plaisirs de l'amour. La magicienne évoque ensuite une vision allégorique: un jeune guerrier est entouré de nymphes qui rivalisent pour le séduire; ce dernier, après avoir tenté de résister, cède à la volupté et ses armes guerrières se transforment alors en guirlandes de fleurs.

Troisième acte

Ubaldo et Carlo, deux guerriers chrétiens envoyés par Goffredo s'avancent dans un splendide jardin enchanté: ils sont là pour essayer de soustraire Rinaldo à l'amour d'Armida et pour le ramener à la guerre sainte. L'oncle de Rinaldo, Guelfo, a supplié Goffredo et celui-ci est disposé à pardonner le héros et à l'accueillir. Les deux croisés ont surmonté tous les sortilèges qu'Armida avait établis pour rendre le jardin inaccessible, grâce aux pouvoirs magiques reçus de l'enchanteur d'Ascalona, magicien encore plus puissant qu'Armida et Idraote. Les deux guerriers sont éblouis par la beauté du lieu, mais ils comprennent qu'il s'agit là aussi d'un sortilège malin et à l'aide de leur baguette magique ils repoussent les nymphes qui, par leurs chants et leurs danses, tentaient de les soumettre. Armida et Rinaldo s'approchent alors; Carlo et Ubaldo se dissimulent dans un fourré. Les deux amants réaffirment leur amour réciproque et se promettent une fidélité constante, puis Armida quitte Rinaldo; Carlo et Ubaldo se montrent alors à lui et lui font d'amères reproches: comment peut-il, lui, le plus valeureux de tous, tandis que la guerre s'intensifie et que chaque soldat combat pour la libération de Jérusalem, s'abandonner à l'amour d'une infidèle? Ils lui tendent ensuite un bouclier étincelant dans lequel Rinaldo peut voir le reflet de sa propre image tel qu'il est devenu, faible et craintif; terrifié de ce qu'il voit et plein de honte et de remords, Rinaldo confesse malgré tout qu'il est toujours amoureux d'Armida. Encouragé par Carlo et Ubaldo, il résout pourtant son dilemme et, décidé à suivre la voie de l'honneur et du salut, il part avec ses compagnons. Armida, de retour, aperçoit au loin Rinaldo qui s'éloigne avec les deux croisés; elle est d'abord surprise puis, saisie par la

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
delle Larve. Pesaro, 2014



fureur, elle invoque les puissances infernales; ses invocations restant sans réponses, la magicienne décide de suivre l'amant qui la trahit. A l'extérieur du palais d'Armida, alors que Rinaldo est encore attristé d'avoir dû abandonner sa bien-aimée, Carlo et Ubaldo remercient le ciel d'avoir pu sortir du jardin enchanté. Armida surgit alors. Encore incrédule, elle demande à Rinaldo pourquoi il veut l'abandonner. Le cœur brisé, le héros lui répond que son devoir l'appelle mais qu'il gardera toujours un doux souvenir de leur amour. Armida se dit alors prête à le suivre n'importe où, à le servir comme une esclave pour ne pas le perdre, mais, bien qu'ému, il la repousse. La souffrance submerge Armida qui, maudissant

Rinaldo pour sa cruauté, lui demande de mettre au moins fin à ses tourments en la tuant. Entraîné par Carlo et Ubaldo, Rinaldo s'éloigne et Armida, privée de sens, s'évanouit. Revenue à elle et en proie à la douleur la plus extrême, elle est rejointe par deux spectres, dont l'un a pris l'apparence de la Vengeance et l'autre celle de l'Amour éploré. Après un rude combat, elle chasse ce dernier et, jurant de se venger, elle monte sur un char tiré par des dragons avec lequel, au milieu des flammes et des démons, elle s'élance dans les airs.

Traduction de Jean-Marie Bruson

Handlung

Vorgeschichte

Die Kreuzritter belagern schon seit längerer Zeit Jerusalem, um die Grabeskirche zu befreien: ihr Heerführer ist Gottfried von Bouillon. Idraote, König von Damaskus und mit Zauberkraften begabt, hat einen Plan ausgeheckt, um die christlichen Truppen zu schwächen. Seine Nichte Armida, ebenfalls Zauberin und seine Komplizin, soll sich als seine Feindin ausgeben und die Christen um Hilfe gegenüber dem König bitten. In Wirklichkeit sollte dies nur dazu dienen, die tapfersten Kreuzritter von der Belagerung zu fernzuhalten.

Erster Akt

Im Lager der Kreuzfahrer fordert Gottfried von Bouillon die Soldaten auf, dem Leichnam Dudones, des Anführers der fränkischen Paladine, Ehre zu erweisen. Eustazio, Gottfrieds Bruder, führt die schöne Armida herein, die von dem verkleideten Idraote begleitet wird. Armida teilt mit, dass Idraote ihr als einziger Thronerbin von Syrien den Thron unrechtmäßig entrissen habe: um den Thron wieder zu erlangen, ruft sie die Großherzigkeit Gottfrieds an und bittet ihn, die zehn tapfersten Paladine gegen den Usurpator zu entsenden. Der Heerführer der Christen verspricht, dass er Armidas Wunsch erfüllen wird, aber erst nach der Befreiung Jerusalems. Eustazio jedoch und die anderen Paladine, von Mitleid erfüllt und von der Schönheit Armidas ergriffen,

bedrängen Gottfried und dieser gibt am Ende trotz eines ungunstigen Gefühls dem Wunsche Armidas nach. Die Paladine wählen inzwischen Rinaldo zum Nachfolger Dudones und zu ihrem neuen Anführer: er soll nun, auf Gottfrieds Geheiß, die zehn Paladine für das Unternehmen auswählen. Eustazio und die anderen Kreuzfahrer, von Armida betört, folgen dieser und Idraote in ihre Zelte. Die Wahl Rinaldos erfüllt jedoch Gernando, den fränkischen Paladin, mit Wut, der seinerseits den hohen Rang anstrebte und auf den jungen Italiener eifersüchtig ist, der nun diese Auszeichnung erhalten hat. Gernando schwört Rache. Idraote ist mit dem Verlauf seines Plans zufrieden, denn schon jetzt sind einige Ritter in seinen Händen. Er fordert Armida auf, vor allem den Tapfersten seiner Feinde, Rinaldo, zu umgarnen. Dieser trifft sich mit Armida; sie hatten sich in früherer Zeit schon kennengelernt, als Armida mit ihren Zauberkraften Rinaldo vor einer feindlichen Truppe gerettet hatte. Die beiden verlieben sich, auch wenn der Ritter, im Gegensatz zu Armida, dies nie geäußert hat. Die Frau wirft Rinaldo vor, dass er trotz der erhaltenen Hilfe und ihrer Liebe sie zugunsten des Waffenruhms verlassen habe und sie nun wie eine Feindin bekämpfe. Rinaldo entschuldigt sich, indem er seine Pflicht als Christ und Soldat anführt, aber er widersteht nicht den erneuerten Liebesbezeugungen Armidas und nach einigem Zögern beschließt er,

ihr zu folgen. Das Weggehen der beiden wird aber von Gernando entdeckt und verhindert, der vor den hinzugekommenen Rittern Rinaldo als Feigling schmäht. Es kommt zum Duell, in dem Gernando fällt. Die Gefolgsleute der beiden bedrohen sich gegenseitig. Gottfried ist empört, gibt Rinaldo die Schuld und fordert ihn auf, sich gefangen zu geben. In einer Atmosphäre der Verwirrung verlässt Rinaldo das Lager, gefolgt von der Zauberin.

Zweiter Akt

In einem unheimlichen Wald auf der Insel Fortuna, Armidas Königreich, lebt unter der Erde eine Gruppe Dämonen, darunter Astarotte. Dieser erzählt, dass Rinaldo in die Zauberin verliebt sei und dass dies das Kriegsgeschick entscheiden könne. Die Dämonen verschwinden, und auf einem geflügelten, von zwei Drachen gezogenen Wagen erscheinen Armida und Rinaldo in verliebtem Zwiegespräch. Armida rechtfertigt ihr vorheriges Verhalten damit, sie sei dem Plan von Idraote nur deshalb gefolgt, um Rinaldo wiedersehen zu können; und da nunmehr die in ihre Hände gefallen Paladine von ihm befreit worden seien, gebe es zwischen ihnen keinen Grund zu Groll und sie könnten sich ihrer Liebe hingeben. Rinaldo hat Armida verziehen und möchte nur eines, seine Gefühle mit ihr zu teilen. Aber er verstehe nicht, warum sie ihn an einen so unheimlichen Ort gebracht habe. Da verwandelt Armida mit einer Handbewegung den Wald in einen prächtigen Palast mit Geistern, Nymphen und Putten. Die beiden Liebenden geben sich ihrer Leidenschaft hin und Armida, begleitet von Tänzen und Chören der Nymphen, preist die Jugend und die Genüsse der Liebe. Am Ende ruft sie eine allegorische Vision herbei: ein junger Ritter wird von Nymphen umringt, die darin wetteifern, ihn zu

verführen, und nachdem er versucht hat, ihnen zu widerstehen, gibt er der Wollust nach: seine Waffen werden zu Blumengirlanden.

Dritter Akt

In einem prächtigen verzauberten Garten schreiten Ubaldo und Carlo, zwei Kreuzritter, die Gottfried von Bouillon ausgesandt hatte, damit sie Rinaldo aus Armidas Liebe befreien und ihn in den heiligen Krieg zurückführen. Der Onkel Rinaldos, Guelfo, hat Gottfried angefleht, und dieser ist bereit, dem Ritter zu verzeihen und ihn wieder zu empfangen. Die beiden Kreuzritter haben alle Zauberstücke Armidas überwunden, mit denen diese den Zugang zum Garten unmöglich machen wollte. Diese Zauberstücke hatte sie von dem Weisen von Ascalona erhalten, einem Zauberer, der noch mächtiger ist als Armida und Idraote. Jetzt sind die Ritter von der Schönheit des Ortes verzaubert, aber sie begreifen, dass es sich um einen bössartigen Zauber handelt, und mit ihrem Zauberstab weisen sie die Nymphen zurück, die mit Tänzen und Gesängen versuchen, sie zu umgarnen. Armida und Rinaldo kommen herbei, während Carlo und Ubaldo sich im Gebüsch verstecken; die Verliebten beteuern gegenseitig ihre Liebe und versprechen sich ewige Treue. Armida lässt Rinaldo zurück, zu dem nun Carlo und Ubaldo treten. Die Waffengefährten machen Rinaldo heftige Vorwürfe, dass er, während der Krieg wütet und jeder Soldat für die Befreiung Jerusalems kämpft, ausgerechnet er, der Tapferste von allen, sich der Liebe zu einer Ungläubigen hingibt; sie reichen ihm ein glänzendes Schwert, in dem er sein geschwächtes und unkriegerisches Antlitz gespiegelt sieht. Rinaldo ist zutiefst erschüttert, voller Scham und Gewissensbissen nennt er sich immer noch in Armida verliebt: unterstützt von Carlo und Ubaldo,

löst er seinen Gewissenskonflikt und beschließt, der Stimme der Ehre und des Himmels zu folgen und tritt mit seinen Gefährten ab. Armida kehrt zurück und sieht, wie Rinaldo mit den beiden Kreuzrittern weggeht. Überrascht und voll Wut ruft sie die höllischen Mächte an, bleibt aber ohne Antwort und beschließt, den betrügerischen Liebhaber zu verfolgen. Vor Armidas Palast ist Rinaldo noch betrübt, dass er seine Geliebte hat verlassen müssen, und Carlo und Ubaldo danken dem Himmel, dass es ihnen gelungen ist, aus dem verzauberten Garten herauszukommen. Da tritt Armida auf, die, noch ungläubig, Rinaldo fragt, warum er sie verlassen will. Rinaldo antwortet mit gebrochenem Herzen, dass ihn die Pflicht ruft und dass er auf jeden Fall ihre Liebe immer im Gedächtnis bewahren wird. Armida erklärt sich daraufhin bereit, ihm überallhin zu folgen, ihm wie eine Magd zu dienen, nur um ihn nicht zu verlieren, aber er weist sie voller Schmerzen zurück. Armida ihrerseits ist vom Schmerz überwältigt, verflucht Rinaldo wegen seiner Grausamkeit und bittet ihn, sie wenigstens zu töten, um ihrer Qual ein Ende zu bereiten. Aber Carlo und Ubaldo ziehen Rinaldo weg und Armida fällt bewusstlos zu Boden. Als sie, allein gelassen und von großen Schmerzen geplagt, wieder zu sich kommt, nähert sich ihr eine Larve in Gestalt der Rache und eine andere in Gestalt der Liebe; im Inneren zerrissen, jagt sie letztere fort, schwört Rache und steigt

in einen von Drachen gezogenen Wagen, mit dem sie unter Flammen und begleitet von Dämonen in die Lüfte fährt.

Übersetzung **Herbert Greiner**

Argumento

Previo

Los guerreros cruzados asedian Jerusalén desde tiempo atrás para liberar el Santo Sepulcro. Los conduce Godofredo de Bullón. Idraote, rey de Damasco, dotado de poderes mágicos, ha urdido una estratagema para debilitar a las tropas cristianas. Su sobrina Armida, maga asimismo y cómplice de la intriga, deberá fingirse enemiga suya y pedir ayuda a los cristianos, con el objeto de alejar del sitio de Jerusalén a los más valerosos luchadores cruzados.

Acto primero

En torno al campo cristiano, cerca de Jerusalén, Godofredo invita a los suyos a honrar los restos de Dudón, jefe de los paladines francos. Eustacio, hermano de Godofredo, presenta a la bellísima Armida, acompañada por Idraote disfrazado. Armida explica que es la única heredera del trono de Siria, que le ha sido usurpado por Idraote y para reconquistarlo apela a la magnanimidad de Godofredo y le ruega que envíe a los diez paladines más valientes contra el usurpador. El comandante cristiano promete satisfacer el deseo de Armida pero sólo después de que sea liberada Jerusalén. Eustacio y otros paladines, movidos por la piedad y también por la belleza de Armida, insisten ante Godofredo quien, a pesar de funestos presagios, acaba por acceder. Entre tanto, los paladines eligen a Reinaldo como sucesor de Dudón y jefe de ellos. Será quien escoge a los diez más valerosos. Eustacio y otros

cristianos, fascinados mientras tanto por Armida, acompañan a la maga y a Idraote a sus tiendas. Pero la elección de Reinaldo provoca la ira de Gernando, paladín franco deseoso, a su vez, de alcanzar tan alto grado y envidioso de que se haya escogido a otro, un joven italiano, por lo cual jura vengarse. Idraote está satisfecho por el cumplimiento de su plan, puesto que algunos guerreros ya están en sus manos, e incita a la sobrina para que haga caer en sus brazos al más valiente de todos, Reinaldo. Éste aparece y se encuentra con Armida, conocida de antiguo, cuando la maga lo salvó de unos enemigos. Ambos se han enamorado, no obstante que el héroe, a diferencia de Armida, nunca lo ha manifestado. La mujer reprocha al paladín porque, a pesar de la ayuda recibida y de su afecto, la abandonó a favor de la gloria de las armas y ahora la combate como enemiga. Reinaldo se disculpa invocando su deber de cristiano y de soldado pero no resiste a los renovados dichos de amor de Armida y, tras vacilar, decide seguirla. La partida de ambos es descubierta y detenida por Gernando, el cual acusa de modo irónico y despectivo a Reinaldo de cobardía, en presencia de los paladines. Los rivales se desafían y Gernando cae muerto. Los partidarios de ambos se enfrentan y se amenazan. Godofredo, desdeñado, acusa a Reinaldo y le aconseja que se entregue prisionero. Con ánimo penoso, Reinaldo, aconsejado por Armida, abandona el campo seguido por la maga.

Acto segundo

En una horrenda selva, en la Isla de la Fortuna, en el reino de Armida, surge de la tierra una tropa de demonios, entre los cuales Astarote, quien narra cómo Reinaldo es presa del amor por la maga y cómo ella puede decidir la suerte de la guerra. Los demonios desaparecen y se presenta un carro volante conducido por dos dragones en el cual viajan Reinaldo y Armida, sumidos en una dulce conversación amorosa. Armida justifica su pasada conducta revelando que ha condescendido al plan de Idraote sólo para ver de nuevo a Reinaldo. Dado que los otros paladines caídos han sido liberados por Reinaldo, ya no existen motivos para el rencor. Pueden, entonces, entregarse a su amor. Reinaldo perdona a Armida y no desea más que compartir con ella sus sentimientos pero se asombra de que ella lo haya conducido a tan hórrido lugar. A continuación, con un simple gesto, Armida transforma la selva en un magnífico palacio poblado de genios, ninfas, amorcillos y placeres. Los dos amantes se abandonan a su pasión y Armida, acompañada por danzas y coros de ninfas, canta un himno a la juventud y a los placeres del amor. Por fin, invoca una visión alegórica: un joven guerrero aparece rodeado de ninfas que compiten por seducirlo y él, tras intentar resistirse, cede a la voluptuosidad. Sus armas se convierten en guirnaldas florales.

Acto tercero

En un espléndido jardín encantado avanzan Ubaldo y Carlos, dos guerreros cristianos enviados por Godofredo de Bullón para tratar de sustraer a Reinaldo del amor por Armida y reconducirlo a la guerra santa. Güelfo, tío de Reinaldo, ha suplicado a Godofredo y éste está dispuesto a perdonar al héroe y acogerlo. Ambos cruzados han superado todos los encantamientos ofrecidos

por Armida para tornar inaccesible el jardín gracias a los dones mágicos recibidos del sabio de Ascatón, un mago todavía más poderoso que Armida e Idraote. Ahora, los cruzados se encantan con la belleza del lugar pero entienden que se trata de un maligno encantamiento y con su varilla mágica rechazan a las ninfas que intentan subyugarlos con cantos y danzas. Se aproximan Armida y Reinaldo, mientras Carlos y Ubaldo se esconden en un bosque. Los enamorados reafirman su recíproco amor y se prometen constante fidelidad. Armida se aleja de Reinaldo, al cual se muestran Carlos y Ubaldo, compañeros de armas que lo reprochan con rudeza. Mientras arrecia la guerra y todos los soldados combaten para liberar Jerusalén, justamente él, el más valiente de todos, vive abandonado al amor de una infiel. Finalmente le ofrecen un destellante escudo en el cual Reinaldo puede ver su propia imagen, enflaquecida y exánime. Reinaldo, estupefacto, se siente avergonzado y arrepentido pero se admite todavía enamorado de Armida. Incitado por Carlos y Ubaldo resuelve su propio conflicto interior y, decidido a obedecer la voz del honor y del cielo, parte con sus compañeros. Vuelve Armida quien ve a Reinaldo a lo lejos con los otros dos cruzados y, sorprendida y luego furiosa, invoca a las potencias infernales. Pero su invocación no obtiene respuesta y la maga decide, en consecuencia, seguir al amante traidor. Fuera del palacio de Armida, mientras Reinaldo se lamenta aún de haber abandonado a su amada, Carlos y Ubaldo agradecen al cielo por haber podido salir del jardín encantado. De pronto aparece Armida la cual, incrédula, pregunta a Reinaldo por qué la quiere abandonar. Con el corazón partido, el héroe responde que lo llama el deber pero que, de todos modos, mantendrá siempre un dulce

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Ubaldo. Pesaro, 2014



recuerdo de su amor. Armida, entonces, se declara dispuesta a seguirlo a cualquier parte, a servirlo como una asistente con tal de no perderlo. Él, dolorido, la rechaza. El dolor domina a Armida, la cual, maldiciendo a Reinaldo por su crueldad, le pide que al menos la mate para poner fin a sus tormentos. Pero Reinaldo, arrastrado por Carlos y Ubaldo, se marcha y Armida cae desmayada.

Cuando se repone, sola y presa de un estremecido dolor, se le acerca un fantasma bajo las formas de la Venganza y los hechizos del Amor. En duro combate, se deshace de estos últimos y, jurando vengarse, sale volando en su carruaje conducido por dos dragones.

Traducción de **Blas Matamoro**

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Gernardo. Pesaro, 2014



あらすじ

前置き

ブイヨンのゴッフレードを指揮官とする十字軍の騎士たちが、聖墳墓の解放をめざして既に長らく野営しエルサレムを包囲している。妖術をあやつるダマスカス王のイドラオテは、キリスト教徒軍勢の弱体化をめざし、ある策略を企てた。魔女である姪のアルミーダに自分と敵対しているように装わせ、十字軍に援護を求めさせようというのであるが、その狙いは、実はエルサレム包囲から最も屈強な騎士たちを遠ざけることであつた。

第一幕

イエルサレム近郊にある十字軍の野営地。指揮官であるブイヨンのゴッフレードは、フランク族の勇士ドゥドーネの亡骸を称えようと騎士たちに呼びかける。そこにゴッフレードの兄弟であるエウスターツィオが、変装したダマスカス王イドラオテを従えた美しいアルミーダを招き入れる。アルミーダは、唯一のシリア王位継承者と名乗り、王位がどのように叔父イドラオテによって奪われたかを明かし、その王位奪還のため、選りすぐりの騎士10名を篡奪者である叔父イドラオテに立ち向かわせて欲しいとゴッフレードの寛大さにすがる。ゴッフレードはアルミーダの願いを叶えると約束するが、それはエルサレムが解放された暁のことだと告げる。しかし、エウ

エウスターツィオと騎士たちはアルミーダの境遇に同情し、美貌にも惑わされてゴッフレードの説得に努める。結局、ゴッフレードは不吉の前兆を予感しつつも、彼女の願いを受け入れる。騎士たちは自分たちの長たるドゥドーネの後継者としてリナルドを選ぶのだが、彼はゴッフレードの命により、この戦いのために騎士を10人選ばなければならなくなる。いまやアルミーダの虜となったエウスターツィオと騎士たちは、彼女と叔父のイドラオテに続いてそれぞれのテントの中へと入っていく。リナルドの選出で、同じく高位を任されたいと望んでいた騎士ジェルナンドは激怒し、若いイタリア人が任命されたことを妬み、復讐を誓う。一部の十字軍騎士を手中におさめたイドラオテは自分の計画の進み具合に満足し、アルミーダに彼女ならではのやり方で敵の中で最も屈強なりナルドを罠にはめるようそそのかす。群衆から進み出たリナルドはアルミーダと対面するが、実は二人は過去にアルミーダが魔術で敵の群れからリナルドを救った時からの顔見知りである。アルミーダとは異なり、リナルドがその胸のうちを明かすことは決してなかったにしろ、互いに想いを寄せる仲でもある。アルミーダは、命を救った自分への恩と愛情も忘れ、軍の名誉のために自分を捨てて今や敵対するリナルドを責める。リナルドはキリスト教徒と騎士としての責務を持ち出して弁明するが、アルミーダが繰り返す強い愛

の言葉に逆らえなくなる。そして信念揺らぐ中、アルミーダと共に去る決意をする。

しかし、二人の旅立ちはジェルナンドに気づかれ阻止される。駆けつけた騎士たちの前で、ジェルナンドは皮肉な口調で執拗にリナルドを臆病者と叱責する。ライバル二人は戦いを挑み、ジェルナンドは刺されて命を落とす。双方の従者たちが互いに威嚇し合う中、怒りに震えるゴッフレードはリナルドの罪をとがめ、彼に収監を勧告する。狼狽満ちた雰囲気の中、アルミーダにも促されてリナルドは彼女を従え陣營を後にする。

第二幕

アルミーダの支配するフォルトゥーナ島の恐ろしい森。地中には悪霊たちが群れを成し、その中にいるアスタロッテが、いまやリナルドが魔女アルミーダにどれほど心を奪われているか、そしてそのことがこの戦いの命運をいかに左右するかを語っている。悪霊たちは姿を消し、二匹の竜に引かれた空飛ぶ車の上で甘い愛の言葉を交わしているアルミーダとリナルドが現れる。アルミーダは、リナルドに再会するためイドラオテの策略に応じた事を明かし、過去の行いを釈明する。自分の手中に堕ちた騎士たちはリナルドによって既に解放されたので、二人の間にもはや恨みの念はなく、恋に身を委ねることができるのだと。リナルドはアルミーダを許し、互いの想いを育むことしか望まないと告げるが、アルミーダが自分をこんな恐ろしい場所に連れてきた事には驚きを隠せない。すると、アルミーダは魔術で一瞬にして森を精霊、妖精、キュービッド、魅惑にあふれた見事な宮殿に変えてしまい、そこで愛し合う二人は情愛に身をまかす。妖精たちの踊りや歌に合わせて、アルミーダは若さと愛の喜びを賛美する。

アルミーダは寓意的な幻影まで呼び起こし、そこでは若い兵士が彼を取り囲む妖精たちの激しい誘惑に耐つつも欲望に負かされてしまい、が手に持つ武器までが花飾りへと姿を変える。

第三幕

魔力によって造られた美しい庭園。十字軍騎士のウバルドとカルロがその中を歩いてくる。二人は、アルミーダの愛欲からリナルドを救出し、彼を聖戦に引き戻すためにブリヨンのゴッフレード指揮官に送り込まれて来たのだ。実は、リナルド自身の叔父であるグエルフォの嘆願に、ゴッフレードが英雄リナルドの行為を許して迎え入れる気になったのである。二人の兵士は、アルミーダが誰も寄せ付けない様に庭園に仕組んだ魔術に打ち勝つが、それはアルミーダとイドラオテよりも力のある妖術使いアスカローナの賢者から渡された魔法の授かり物のお蔭であった。彼ら二人は庭園の美しさに心奪われつつも、それが邪悪な魔力によるものだとは悟り、舞踏と歌で彼らを感じさせようとする妖精たちを、手にした魔法の杖で追い払えることも分かっている。近づくアルミーダとリナルド。カルロとウバルドは茂みに身を隠す。愛し合う二人は互いの愛を確信し合い、変わらぬ忠誠を誓うが、やがてアルミーダがその場を立ち去った。そこへカルロとウバルドが現れ、戦況は激化し、全ての兵士がエルサレム解放のために戦う中で、こともあろうに最も勇敢な騎士リナルドが異教徒との愛に溺れてしまおうとはとリナルドを激しく叱責する。二人はリナルドの前に磨きがかかった盾を突きつけ、リナルドに己の姿を映して見させる。そこに映る惨めな弱者の姿に愕然としたリナルドは、恥ずかしさと後悔の念に襲われつつも、未だアルミーダへの想い

が断ち切れないと打ち明ける。しかしカルロとウバルドに励まされ、心の葛藤に打ち勝つと、信義と天の声に従おうと決心し、仲間と共にこの楽園を去る。

戻ってきたアルミーダは、二人の騎士と共に去っていくリナルドを遠くに見つけ、驚愕は激怒と化して地獄の力を振り絞る。しかしアルミーダの魔力及ばず、裏切った恋人を追うことを決心する。

アルミーダの宮殿の外。愛する人を見捨てざるを得なかったことに尚も苦しむリナルド。片やカルロとウバルドは魔の楽園から抜け出せたことを神に感謝している。そこに疑念に満ちたアルミーダが現れて、なぜ自分を捨てる気になったのかとリナルドに問いたす。リナルドは、自らの責務に突き動かされたからなのだが、二人の愛の甘美な思い出は忘れないと張り裂けんばかりの思いで答える。すると、彼と一緒にいるためならどこにでもついて行き、奴隷

としてでも仕えたとアルミーダが申し出るが、リナルドは心を痛めつつも彼女の願いをはねのける。苦悩に打ちのめされたアルミーダは、リナルドの残酷さを呪いながらも、せめて彼の手で命を絶ってこの苦悩から解放して欲しいと嘆願する。

しかし、リナルドはカルロとウバルドに力づくで連れて行かれ、アルミーダは気を失って倒れ込む。意識を取り戻して、一人取り残された苦悩に錯乱状態となるアルミーダのもとへ、復讐の衣と愛の衣をまとった二つの亡霊が姿を現す。激しく動揺するアルミーダは、愛への決別と復讐の誓いを胸に、竜の引く車で炎と悪霊を渦巻かせながら飛び立って行く。

翻訳：富永直人

協力：ミレニウムツーリスト

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1** **Introduzione** Lieto, ridente oltre l'usato
(Goffredo, Coro)
[Recitativo Dopo l'Introduzione] Sì, guerrieri
(Goffredo)
-
- N. 2** **[Coro]** Germano, a te richiede
(Goffredo, Eustazio, Coro)
[Recitativo Dopo il Coro] Signor, tanto il tuo nome
(Armida, Goffredo, Eustazio, Idraote)
-
- N. 3** **[Quartetto]** Sventurata! or che mi resta
(Armida, Goffredo, Eustazio, Idraote, Coro)
[Recitativo Dopo il Quartetto] Cedei, guerrieri, è ver
(Armida, Goffredo, Gernando, Eustazio, Idraote)
-
- N. 4** **[Aria Gernando]** Non soffrirò l'offesa
(Gernando, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Aria di Gernando Sorte ci arride
(Armida, Rinaldo, Idraote)
-
- N. 5** **[Duetto Armida - Rinaldo]** Amor! (Possente nome!)
(Armida, Rinaldo)
[Recitativo] Dopo il Duetto di Rinaldo e Armida
Ecco il guerriero
(Rinaldo, Gernando, Coro)
-
- N. 6** **Finale Primo** Se pari agli accenti
(Armida, Gernando, Rinaldo, Goffredo, Coro)
-

ATTO SECONDO

- N. 7 **[Coro di Furie]** Alla voce d'Armida possente
(Coro)
[Recitativo Dopo il Coro] Sovr'umano potere
(Astarotte)
- N. 8 **Coro** Di ferro e fiamme cinti
(Astarotte, Coro)
- N. 9 **Duetto [Armida-Rinaldo]** Dove son io!...
(Armida, Rinaldo)
[Recitativo Dopo il Duetto] Mio ben, questa che premi
(Armida, Rinaldo)
- N. 10 **[Finale Secondo]**
[Scena] No: d'Amor la reggia è questa
(Armida, Rinaldo, Coro)
[Coro di Ninfe] Canzoni amorose
(Coro)
Ballo, Tema con Variazioni D'Amor al dolce impero
(Armida, Coro)
[Seguito del Ballo]
(Coro)

ATTO TERZO

- N. 11 **[Duetto Carlo-Ubaldo]** Come l'aurette placide
(Carlo, Ubaldo)
[Recitativo Dopo il Duetto Carlo-Ubaldo] Oh! quanto, amico
(Carlo, Ubaldo)
- N. 12 **[Coro di Ninfe]** T'inganni... Qui tutto è calma
(Carlo, Ubaldo, Coro)
[Recitativo] Dopo il Coro Fuggite inferni mostri
(Carlo, Ubaldo)
- N. 13 **[Duetto Armida-Rinaldo]** Soavi catene
(Armida, Rinaldo)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Armida-Rinaldo] O mio Rinaldo
(Armida, Rinaldo, Carlo, Ubaldo)
- N. 14 **Terzetto** In quale aspetto imbelle
(Rinaldo, Carlo, Ubaldo)
[Recitativo] Dopo il Terzetto Dov'è?... dove si cela?
(Armida, Rinaldo, Carlo, Ubaldo)
- N. 15 **[Finale Terzo]** Se al mio crudel tormento
(Armida, Rinaldo, Carlo, Ubaldo, Coro)

Rinaldo e Armida in una tavola incisa da
G. Audran su disegno di Nicolas Poussin



Libretto

secondo l'Edizione critica
della Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di Charles S. Brauner e Patricia B. Brauner

Rinaldo e Armida in una illustrazione della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Incisione di A. Suntach su disegno di A. Kauffmann



Atto primo

Scena I

Campo di battaglia. In distanza la città di Gerusalemme. Le trombe annunziano la presenza del supremo Duce, ed i Franchi, uscendo dalle rispettive tende, si schierano, facendogli i militari onori. Comparisce Goffredo dalla sua tenda, accompagnato da un numero di Paladini primari.

Coro di Paladini

Lieto, ridente
oltre l'usato
in oriente
si mostra il dì.

Parte del Coro

Forse la gloria,
di pace allato,
la tua vittoria
previen così.

Tutto il Coro

La tua vittoria
previen così.

Goffredo

Ah! no: sia questo
di tregua il giorno;
dover funesto
si compirà.

Arditi, all'ire
farem ritorno.
Per or l'ardire
ceda a pietà.

Coro

Arditi, all'ire
farem ritorno:
per or l'ardire
ceda a pietà.

Goffredo

Sì, guerrieri, fian sacre
all'estinto Dudon le nostre cure.
Funebre pompa all'onorata salma
oggi la tomba dia. Laudi, sospiri
e tributi di pianto
abbia l'eroe, che sul finir di vita
il sentier di virtude agli altri addita.

Scena II

Eustazio. I precedenti.

Eustazio

Germano, a te richiede
donna real, piangente,
or di venirti al piede
aita ad implorar.

Goffredo

Venga.

Eustazio parte.

Maggior conforto
che in sollevare un core
assorto nel dolore,
alma non può trovar.

Coro di Paladini

Suol di virtude in porto
l'esempio tuo, signore,
ogni anima guidar.

Scena III

Preceduta e seguita da molti guerrieri, fra' quali Eustazio, comparisce Armida sopra un cocchio, accompagnata da Idraote sotto spoglie di privato, e da picciol seguito di Damasceni a cavallo.
Ognuno se le affolla d'intorno.

Coro generale

Quell'astro mattutino,
forier de' rai del giorno,
di tanta luce adorno
non si mostrò finor.
Del volto peregrino
l'angelica possanza
ogni splendore avanza,
offusca ogni splendor.

Armida scende, e guidata da Eustazio si presenta a Goffredo.

Armida

Signor, tanto il tuo nome ovunque suona,
che fino a' tuoi nemici
avvien che desti in petto
sensi di meraviglia e di rispetto.
Del trono di Damasco in me l'erede
(la cui sventura eccede
ogni più ria sventura) io ti presento.
Il barbaro Idraote,
di sangue a me congiunto, il serto avito
non sol pensa involarmi,
che insidia i giorni miei.
Se magnanimo sei (che tal ti credo)
quanto sei valoroso,
da te sperar mi giova il mio riposo.

Goffredo

Principessa gentil, che far poss'io?
Parla.

Armida

La tua pietade
io reclamo. Fra tanti,
che qui ti fan corona, eccelsi eroi,
la desolata Armida
dieci eletti campioni a te richiede.
Questi a ripormi in sede
bastanti son. Fedele il popol mio,
attende solo chi l'inciti all'armi;
e se avvien ch'io mi mostri di Damasco
con tai prodi alle mura,
Duce, la mia fortuna è appien sicura.
*(abbassando gli occhi, con finta umiltà aspetta la
risposta di Goffredo)*

Idraote

(Che dirà?)

Eustazio

*(Quella voce, i mesti accenti
penetran l'alma mia.)*

Goffredo

(dopo aver pensato)

Reina, senti.

In servizio del cielo,
sangue e sudor da noi si spande. Rieda
in libertà Sionne; su quel monte
di nostra fede ondeggi

il venerato segno,
e poi si pensi al tuo perduto regno.

*Armida mostra di piangere, Idraote freme, Eustazio ed
un numero di Paladini danno segno di rammarico.*

Armida

Sventurata! or che mi resta
se pietà non trovo in te?
Della morte, più funesta
è la vita omai per me.

Goffredo

Calma il duol; per te spenta
la speranza ancor non è.
La promessa mia rammenta:
prendi in pegno la mia fé.

Idraote

(Non tradirmi, amica speme;
non stancarti, o mio furor.)

Eustazio e Coro

(Non ha core chi non geme
al suo pianto, al suo dolor.)

Armida

(Per me ognun sospira e geme,
preda omai d'un folle amor.)
(a Idraote)
Vieni.

Eustazio

Dove?

Armida

Ove mi guida
il rigor d'avversa stella.

Eustazio

(ad Armida)
Ferma...

Idraote

Ahi misera donzella.

Eustazio

Deh! german, pietà d'Armida.

Coro

(a Goffredo)
Deh! pietà di lei, signor.

Goffredo

(Or che farò?...
Ceder dovrò?...
M'assisti, o ciel.)

Armida

Speme non ho...
Regger non so...
Fato crudel!

Eustazio e Idraote

(Chi può soffrir
il suo martir,
alma non ha.)

Coro

Veder languir
infra i sospir
real beltà...

Eustazio, Idraote e Coro

(Oh crudeltà!)

Goffredo

(M'assisti, o ciel.)

Armida

Fato crudel!

Eustazio

German, se togli al campo
breve drappel di noi,
non fia che rechi inciampo
de' Franchi al trionfar.

All'oppugnate mura
restino i duci eroi;
guerrier noi di ventura,
possiam per lei pugnar.

Idraote

Pietà, dover c'invita
gli oppressi a sollevar.

Coro

Gloria il sentier ci addita
che noi dobbiam calcar.

Goffredo

(dopo breve pausa)

Cedo al comun desio:
fian paghi i voti suoi.

Armida

E sarà ver?

Eustazio, Idraote e Armida

(Cor mio
alfin potrai sperar.)

Armida

Per me propizio il fato
rallenta il suo rigore.
Ah! sì, questo mio core
comincia a respirar.

Tutti, fuorché Goffredo

Per te propizio il fato,
rallenta il suo rigore.
Armida, il tuo bel core
cominci a respirar.

Goffredo

(Un moto inusitato,
un gelido timore,
presagio di dolore,
mi sento in sen destar.)

Cedei, guerrieri, è ver; però vogl'io
che dalla vostra schiera
si elegga il successor del duce spento.
Ei scelga a suo talento
fra voi dieci campioni. Il chiesto dono
sappia ciascun che si concede a lei
da' vostri sì, non da' consigli miei.

*Goffredo parte con seguito di guerrieri, e le schiere
si ritirano. Frattanto un numero di Paladini va con
Eustazio in disparte e parlano alquanto fra loro.*

Scena IV

Eustazio, Armida, Idraote, Paladini ecc. Gernando.

Eustazio

(avanzandosi)

Opportuna è la scelta:
successor di Dudon Rinaldo sia.

Gernando

(Rinaldo!... Il vero ascolto?... Oh rabbia!)

Armida

caro nome e fatal!)

(Oh nome!

Idraote*(sotto voce ad Armida)*

Questi è l'oggetto
in cui, prima d'ogni altro, oggi vorrei,
per antico desio, bramar lo sdegno.

Armida*(Questi è l'idol mio.)***Eustazio**

Real donzella, il campo
a te per or serva d'asilo. Accinto
ad obbedirti fia ciascuno.

Armida*(Ho vinto.)*

*Accompagnata da Eustazio, Armida entra in una delle
principali tende con Idraote, col seguito de' Damasceni
e con parecchi Paladini.*

Eustazio

Compagni, ai suoni di festose grida
si proclami Rinaldo.

Parte col rimanente de' Paladini.

Scena V*Gernando.*

Gernando

Oh sorte infida!

Come! a Dudon costui succede? Il grado,
che vanto a me recar potea, fia suo?
Ti scuoti al fin Gernando;
un italo garzon soffrir potrai
che tanto a te sovrasti?... Ah! non fia mai.

Non soffrirò l'offesa,
per questa spada il giuro;
alma di gloria accesa
l'ire frenar non sa.

E questi son gli allori
dovuti a' miei sudori?
Ahi quale, avverso il fato,
cruda mercé mi dà!

Voci in dist[anza]

Viva Rinaldo!...

Gernando

Oh affanno!
Decisa è la mia sorte.

Voci come sopra

Viva!... L'eroe ch'egual non ha!

Gernando

Oh duol che egual non ha!
Fiero destin tiranno!

Altre voci

Viva Rinaldo, il forte,
splendor di nostra età.

Gernando

Ah! tutti v'unite,
miei sdegni in quest'alma,
che, priva di speme,
la calma perdé.
Miei sdegni, venite:
vi bramo con me.

(parte)

Scena VI

Idraote, Armida.

Idraote

Sorte ci arride. Ove celata stassi
la fida schiera, i passi
a diriger t'affretta.
Dell'Asia la vendetta, a che non posso
compiere appien!

Armida

Fra' lacci,
dieci non sol, ma cento
fia che portino il piè. Nutre ciascuno,
di Goffredo a dispetto,
nell'anelante petto
di seguirmi il desir.

Idraote

Ma di Rinaldo...

Armida

Ah!

Idraote

Sospiri! perché?

Armida

Facil ti credi
quell'anima domar?

Idraote

La miglior preda
fia che manchi a Idraote?

Armida

Eccolo... (Oh come
mi balza il cor!) Deh! vanne... (Ove son io!)
Spera... chi sa?...

Idraote

Figlia diletta, addio.
(*parte dal campo*)

Scena VII

Rinaldo, Armida.

Rinaldo

Principessa, sei tu! Nel rivederti
qual gioia provo... e qual affanno insieme!
I tuoi disastri intesi, e il cor ne geme.
Ah! perché mai non cadde
Sionne ancor! Forse al rapito soglio
d'appianarti la strada
saria l'onor concesso a questa spada.
Ma sdegnosa mi guardi, e non rispondi?

Armida

Nello stato in cui sono,
opre, non vani detti, a me fan d'uopo.
Oh quanto è mai diverso
dal tuo questo mio cor! Barbari noi
chiama la vostra Europa;
ma barbaro non è colui che vita
può dare a un'infelice, e non l'aita?

Rinaldo

Senti: l'altrui favore
duce mi vuol di prode schiera... Vedi...
colpa non ho... se fra' seguaci tuoi...

Armida

Taci... non proseguir; schernirmi vuoi?

Rinaldo

Io schernirti? T'inganni.
Dal dì che ti mirai,

rispetto e... (quasi amor dicea) serbai.
(Ah pur troppo l'adoro!)

Armida

Va, spietato!

Rinaldo

Di che m'accusi?

Armida

Fingi

non comprender miei detti, o ti scordasti
quando, in ermo sentiero,
smarrito cavaliere, e in qual momento?...

Rinaldo

Tutto, non dubitar, tutto rammento.
Tua magica possanza
sottrasse i giorni miei
de' nemici al furor. Grata quest'alma,
costante la memoria
ognor ne serberà.

Armida

Ma in cupo oblio

riponesti però l'affetto mio.
Sì, d'Armida l'affetto,
che la sua debolezza
ti fe' palese. E qual mai frutto ottenni?
Un marcato disprezzo,
un crudele abandon[o]...

Rinaldo

Cessa, deh! cessa

di trafiggermi, Armida.
Se da te volsi il piè, bellica tromba
al campo m'invitò, bellico ardore,
desio di gloria.

Armida

E me qui trasse amore.

Rinaldo

Amor! (Possente nome!
Come risuoni! come
su quel soave labbro,
nel mio dolente cor!)

Armida

Sì, amor... Se un'alma fiera
ti diè natura in sorte,
recami pur la morte,
e in me fia spento amor.

Rinaldo

Armida... (Oh ciel!)

Armida

Che vuoi?

Rinaldo

Chiede il destin...

Armida

Che mai?

RinaldoCh'io fugga i tuoi bei rai:
dover mel comandò.**Armida**Fuggirmi! Eppur gli eroi
sovente amor piagò.**Rinaldo**(Vacilla a questi accenti,
manca la mia costanza.
Misero! più speranza
di libertà non ho.)**Armida**(Vacilla a questi accenti,
manca la sua costanza...
La dolce mia speranza
perduta ancor non ho.)**Rinaldo**Ah! non poss'io resistere...
Sì, t'amerò costante.**Armida**Oh inaspettato giubilo!
Oh fortunato istante!**Rinaldo e Armida**Cara, per te quest'anima
Caro, per te quest'anima
prova soavi palpiti,
ch'esprimere non so.
(partono)

Scena VIII

Gernando, alcuni Paladini.

Gernando

(accennando Rinaldo che va con Armida)

Ecco il guerriero, il duce,
il primier degli eroi,
quel Rinaldo a ragion scelto da voi.
Oh quanti, oh quanti allori
mieter per lui dovrete!
L'invincibil suo brando
di gloria al tempio già sospeso io miro.
Eccovi di sue gesta un chiaro segno:
vincitor di donzelle, eroe ben degno!

Coro di Paladini

Non proseguir; rispetta,
signor, la sua virtù.

Gernando

Virtù! s'inganna
chi trovarla in lui spera.
Virtù in Rinaldo!

Scena IX

Rinaldo. I precedenti.

Rinaldo

(nell'atto di traversare il campo si ferma)
(Il nome mio!)

Gernando

Costui

di che mai può vantarsi?
Osa forse uguagliarsi a chi si pregia
d'ampio dominio e popoli soggetti?
Oh! l'eroe si rispetti,
ch'altro non ha che sterile retaggio
d'avi e scettri remoti.
Bella, grande è la scelta
che in lui faceste; ei meritava il dono
d'esservi duce, in ver; lieto ne sono.

Rinaldo

(Indegno!)

Gernando

E l'accettò? Folle! ah: quant'osa

signor d'indegno stato,
signor, che nella serva Italia è nato!

Rinaldo

(Io fremo.)

Gernando

E non pensaste
che l'ombra di Dudone,
mentre in questo superbo i lumi gira,
freme lassù nel ciel di nobil ira?

Coro di Paladini

Prode è Rinaldo.

Gernando

Stolta
temerità, furore,
non già valor guerriero
in lui chi mai non vede?

Rinaldo

(avanzandosi)

Ah menzognero!

Se pari agli accenti
hai l'anima audace,
t'accingi, mendace,
quel brando a impugnar.
(*snuda la spada*)

Gernando

Ch'io tema il tuo sdegno?
Indegno, t'inganni.
Son pronti a' tuoi danni
la destra e l'acciar.
(*snuda la spada*)

Scena X

Compariscono da tutt'i lati Paladini e guerrieri d'ogni rango. Armida. I precedenti.

Coro

Fermate...

Rinaldo

Sgombrate...

Armida

(Rinaldo in periglio!...)

Armida e Coro

Ah! prodi, cessate...

Gernando e Rinaldo

Non odo consiglio.

Invan l'ira mia

si tenta frenar.

I due Paladini si azzuffano; Rinaldo incalza Gernando dietro alle tende.

Scena XI

I precedenti, fuorché Gernando.

Rinaldo

(di dentro)

Muori...

Coro

Oh colpo!

Tutti verso la parte dove sono andati i due combattenti.

Armida

(andando incontro a Rinaldo)

Che facesti!

Rinaldo

(retrocedendo)

Quell'indegno è già punito.

Di Rinaldo fu schernito,

vendicato fu l'onor.

Coro

Oh sventura! Crudo scempio!

Qual esempio di terror!

Armida

Che terribile momento!

Ah! m'opprime il mio dolor!

Coro

Sappia il duce il caso orrendo.

Partono tutti, fuorché Rinaldo e Armida.

Scena XII*Armida, Rinaldo.*

Armida

Ah! paventa...

Rinaldo

Qui l'attendo.

Armida

Va, t'ascondi al suo rigor.

Deh, se cara a te son io,
non espor sì bella vita.**Rinaldo**Se non cedo al tuo desio,
il dover a ciò m'invita.**Armida**

Come, oh Dio, mi trema il cor!

Rinaldo

Idol mio, serena il cor!

Scena XIII*Paladini amici di Gernando, Paladini amici di Rinaldo
circondano Goffredo, guerrieri accorsi da ogni lato. I
precedenti.*

Parte del Coro (amici di Gernando)

Vieni, o duce, punisci l'errore.

Armida*(a Rinaldo)*

(Ah! mio ben...)

Goffredo

Giusto ciel, che ascoltai!

Parte del Coro (amici di Rinaldo)

Di Rinaldo fu leso l'onore.

Parte del Coro (amici di Gernando)

Furibondo, ei l'acciaro impugnò.

Parte del Coro (amici di Rinaldo)

Provocato, ei l'acciaro impugnò.

Goffredo

Dove mai quest'iniquo s'aggira?

Rinaldo

Tal non sono. Rinaldo rimira.

Goffredo

Empio! trema.

Rinaldo

Delitti non ho.

Armida

(Non tradirmi speranza fallace.)

Coro

La discordia coll'orrida face
vasto incendio nel campo arrecò.

Goffredo

Porgi a' lacci, ad esempio de' rei,
quella destra furente ed infida.

Rinaldo

Questa mano alle palme, a' trofei,
non a' lacci finor s'avvezzò.

Armida

(sottovoce a Rinaldo)

(Vanne: i passi precedi d'Armida;
a momenti seguirti saprò.)

Tutti, fuorché Armida e Rinaldo

Un astro di sangue
dall'etra s'affaccia;
ogni alma già langue
l'agghiaccia il dolor.

Caligine intorno
intorbida il giorno;
al campo minaccia
affanni, terror.

Rinaldo

(M'invita la sorte,
s'afferri il suo crine.
Possenti, divine
ritorte d'amor,
in voi solo affida
la speme il mio cor.)

(parte)

Armida

(Amica la sorte
mi porge il suo crine.
Possenti, divine
ritorte d'amor,
Armida vi affida
la speme del cor.)

Atto secondo

Scena I

Orrida selva. Framezzo ad alcune piante vedesi il mare in distanza.

Astarotte e coro di demoni, sorgendo di sotto terra.

Coro

Alla voce d'Armida possente
Acheronte varcammo e Cocito.
Questo muto, inospite lito
per nostr'opra animar si dovrà.
Su, consorti, qui fermisi il piede,
qui spegnete le orribili tede,
deponete il vipereo flagello;
tanto impone chi legge ne dà.
Al prodigio d'Armida novello
tutto ligio l'inferno sarà.
Suol d'Idraote la regia nepote
suol dell'ombre frenare il muggito.
Han possanza sue magiche note
d'addoppiar l'ululato, il ruggito
dove meta il dolore non ha.
Questo muto ed inospite lito
per nostr'opra animar si dovrà.

Astarotte

Sovr'umano potere,
numi del tetro abisso, or qui ci chiama.
D'ogn'intorno la fama
il nome spande di Rinaldo, il primo
fra' temuti campioni
di colui che su gli astri,
per nostra pena eterna,
il tutto a suo piacer move e governa.
Pur d'amoroso laccio il guerrier forte
preda rimase; Armida osò rapirgli
senno, onor, libertà, per far che manchi
degli abborriti Franchi
il maggior brando al capitan supremo,
e per toglier Sionne al fato estremo.

Il secondarla, o numi,
non fia lieve per noi? Nell'opre nostre
il re dell'ombre affida;
per noi tremi Goffredo, esulti Armida.

Coro

Di ferro e fiamme cinti,
contra il celeste impero,
là nel superno tetto
sai che pugnammo un dì.

È ver, cademmo vinti;
ma del valor primiero
non anco a noi nel petto
il germe inaridi.

Comparisce dall'alto una nube.

Astarotte

Ebben, l'istante è giunto
da porre in opra e possa e ardir. Mirate,
s'appressa Armida. Ascoso,
di sua magica verga ognun di voi
al sibilo sia presto;
del nostro maggior nume il cenno è questo.

Spariscono.

Scena II

Giunta a terra la nube si dilegua e presenta un carro tirato da due draghi, su cui Armida e Rinaldo. Armida converte il carro in un seggio di fiori. I draghi spariscono. Rinaldo è quasi fuori di sé dalla sorpresa.

Rinaldo

Dove son io!...

Armida

Al fianco mio.

Rinaldo

Oh me beato!

Armida

Mio bel tesor!

Rinaldo

Se tuo mi chiami...

Armida

Caro, se m'ami...

Rinaldo e Armida

Sfido del fato
tutto il rigor.

Armida

Mio ben, questa che premi
della Fortuna è l'isola nomata,
sol nota a me. Qui si deponga omai
ogni nostro rancore,
e qui tutto respiri e pace e amore.
Brama di rivederti,
speme di possederti, all'altrui voglie
ceder mi fé, non già crudel desio.
Finsi col Franco duce
mio malgrado, e il tuo brando
le catene troncando
a' miei seguaci amanti,
d'Idraote e di me punì la trama.

Rinaldo

Vedi il mio cor se t'ama:
tutto vada in obbligo; solo Idraote
io colpevol estimo. Or non si pensi
che al nostro maturo amor... Ma prigioniero
perché guidarmi in orrida foresta?

Armida

No: d'Amor la reggia è questa,
ecco il centro del piacer.

Coro

Sì, d'Amor la reggia è questa,
questo è il centro del piacer.

*Al cenno d'Armida la scena si cangia nell'interno d'un
Magnifico palagio.*

*Larve in sembianze di Genii, di Ninfe, d'Amorini e di
Piaceri ingombrano la scena, formando varii gruppi.*

Alcune Ninfe

Canzoni amorose,
carole festose,
cantate, formate,
seguaci d'Amor.

Tutte le Ninfe

Canzoni amorose,
carole festose,
cantiamo, formiamo,
seguaci d'Amor.

Succedono le danze, di quando in quando intrecciate col canto. Gli Amorini presentano a Rinaldo ghirlande di fiori.

Armida

D'Amor al dolce impero
natura ognor soggiace.
Dov'è quell'alma audace
che non apprezzi Amor?

Chi, misero, non sente
la fiamma sua possente,
di smalto ha il core in petto,
o mai non ebbe un cor.

Coro

Dov'è quell'alma audace
che non apprezzi Amor?

Armida

Gli augei tra fronde e fronde
spiegano amor col canto;
aman perfin dell'onde
i muti abitator.

Aman le crude belve
là fra le ircane selve,
son per amor feconde
le stesse piante ancor.

Coro

Dov'è quell'alma audace
che non apprezzi Amor?

Armida

La fresca età sen fugge,
è la beltade un lampo,
ché l'una e l'altra strugge
il tempo vorator.

Dunque godete, amanti
de' vostri lieti istanti,
or che vi ride in volto
di giovinezza il fior.

Armida siede accanto a Rinaldo.

Coro

Ah! sì, godete amanti
de' vostri liet'istanti,
or che vi ride in volto
di giovinezza il fior.

Armida, onde estinguere nel cuore di Rinaldo ogni avanzo d'ardore di gloria, per vie più destarvi quello dell'amore, fa comparire una Larva sotto le sembianze di giovine guerriero, circondato da più leggiadre Ninfe, le quali a gara si accingono a sedurlo. Egli vuole schermirsi da' loro vezzi; ma la voluttà, impossessandosi a grado a grado di lui, fa che finalmente si lasci togliere le sue guerriere insegne, sostituendo ad esse il serto e le ghirlande di fiori.

Coro

Tutto spira d'Armida all'aspetto
pace, amore, diletto, amistà.

Atto terzo

Scena I

Giardino incantato, in cui mostrasi in tutto il suo aspetto la semplice natura. Piante abbondanti di frutta, siepi e cespugli pieni d'ogni sorta di fiori; acque correnti, altre stagnanti sulle quali veggonsi in moto diversi augelli; altri augelli di vivaci colori svolazzano d'albero in albero; da un lato alcune spelonche coperte di musco; il prospetto è limitato da amene colline e valli ombrose adiacenti.

Ubaldo, Carlo.

Ubaldo

Come l'aurette placide
spiran fra l'erbe e i fiori!

Carlo

Par che d'amor favellino
lieti gli augei canori
a noi d'intorno.

Ubaldo

E l'eco che risponde...

Carlo

E il mormorio dell'onde...

Ubaldo e Carlo

Tutto a noi par che dica:
sacro a natura amica
ecco il soggiorno.

Ma no: d'orribil arte
questi gl'inganni sono;
dell'empio averno è dono
ciò che natura appar.

Qui l'atro crine anguifero
scuoton le fiere Eumenidi,
che di velen mortifero
van l'aure ad infettar.

Ubaldo

Oh! quanto, amico, d'Ascalona al saggio
tenuti siam! Lungo tragitto parve
a noi breve cammino.
Fu soccorso divino
quest'aurea verga e questo scritto.

Carlo

In fuga

il serpente custode ed ogni fera
che ci contese il passo,
volger vedemmo. A compiere or ci resta
il desiato fin di nostra impresa.

Ubaldo

Qui (lo scritto il palesa)
vedrem Rinaldo a un folle amor in preda.

Carlo

Ah! voglia il cielo ch'ei ceda
agl'inviti d'onor.

Ubaldo

Solingo è il loco.

Carlo

T'inganni. A noi sen viene
stuol di Ninfe leggiadre. Odi contento...

*Lenta armonia, che a grado a grado s'avvicina e
rinforza.*

Ubaldo

Di fermezza e d'ardir quest'è il momento.

Scena II

*Larve in sembianza di Ninfe, cantando e danzando. I
precedenti.*

Coro

Qui tutto è calma,
delizia, amor;
qui trova un'alma
scampo al dolor.

Qui l'atre sfere
non han potere,
l'avverso fato
non ha vigor.

Quest'è il beato
d'amor soggiorno;
l'età dell'oro
qui fe' ritorno:
oh fortunato
chi vanta un cor!

Ubaldo

Fuggite inferni mostri; ite onde usciste.

Scuotendo la verga d'oro, le Larve spariscono.

Scena III

Carlo, Ubaldo.

Carlo

Nuovo portento!

Ubaldo

Ah! possa
sgombrar così dal core
del misero Rinaldo un folle amore.

Carlo

Lo spero. Il ciel compirà l'opra.

Ubaldo

Oh quanto
fia caro a Guelfo del nipote amato
il ritorno bramato!

Carlo

Al campo tutto,
allo stesso Goffredo,
che punirlo volea, ch'or gli perdona,
fia gioia il riveder cotanto eroe...

Ubaldo

Taci... Se non m'inganno,
da quel sentiero lento calpestio
parmi sentir.

Carlo

Sì...

Ubaldo

Oh sorte!

Vedilo.

Carlo

È desso... Oh noi felici!

Ubaldo

E seco

vien colei che lo asconde
prigioniero avvilito in queste sponde.

Carlo

S'incontri...

Ubaldo

No. Per or meco ti cela
colà fra quelle piante.

Carlo

Ma di mostrarci a lui...

Ubaldo

Non è l'istante.

Si nascondono in una boscaglia.

Scena IV

Armida e Rinaldo, tenendosi per mano.

Armida e Rinaldo

Soavi catene,
se amore v'ordì,
per sempre al mio bene
mi unite così.

Armida

O mio Rinaldo, ammira
quest'amenò soggiorno. Or, benché ardente
Sirio si mostri in ciel, per opra mia
la fiorita stagion
e il pomifero autunno
si porgono le destre
in questo fortunato asil campestre.

Rinaldo

Tutto mi fa beato,
ma più di tutto Armida,
purch'io viva sicuro
di sua costanza...

Armida

Che! dubiteresti?

Rinaldo

Così rara beltà, che far potria
un monarca felice...
Real donzella... lungi
per mia cagion dal regno suo natio...

Armida

Sul tuo cor non ho regno, e tu sul mio?
E ciò non basta? Amor me vinse.

Rinaldo

E seco,

Armida, gareggiasti
quando co' vaghi rai m'imprigionasti.

Armida

Resta, mio ben. Degg'io per poch'istanti
lungi da te...

Rinaldo

Come?

Armida

Non lieve cura
mi chiama altrove. Addio.
In breve al fianco tuo mi rivedrai.
(parte)

Scena V

Rinaldo.

Rinaldo

Lo splendor di que' rai
se un solo istante io perdo,
parmi perder la pace...
Ma qual altro splendor m'abbaglia il ciglio!...
Armi son quelle... ed armi Franche! A stento
a' propri sguardi io credo...

Scena VI

Ubaldo, Carlo, Rinaldo.

Ubaldo

(a Carlo)

Amico, inoltra il piè.

Rinaldo

Cielo! chi vedo!

Ubaldo

Avvilto guerrier, schiavo d'amore,
Ubaldo e Carlo in noi rimira. Osserva
qual ci veste le membra
onorevole incarco. E mentre il ferro
noi cinge, mentre il brando
ci pende al fianco, adorno
veder dobbiam di rose e in bianchi lini
il più forte tra i Franchi e tra i Latini?

Rinaldo

(Oh rimprovero amaro!)

Carlo

Il campo tutto
impaziente aspira
a innalzar di Sion sull'alte mura
l'augusto suo vessillo.
Desta di tromba squillo
ogni soldato, anche il men forte; e solo
Rinaldo, il pro' Rinaldo,
l'indomito guerriero,
sconosciuto sen vive e prigioniero?

Rinaldo

Deh! amici... è ver: son io... Sono infelice...
Ma voi come qui tratti,
se quest'ermo sentier...

Ubaldo

Virtù celeste,
non arte stigia, a noi servì di guida.

Carlo

Ceda l'iniqua Armida
al poter di quel Dio che al tutto impera.

Rinaldo

Armida!... ella è il mio ben...

Carlo

Sogni?

Ubaldo

Deliri?

In questo scudo espresso
mira di tua viltà tutto l'eccesso.
(*scuopre uno scudo adamantino*)

Rinaldo

In quale aspetto imbelles
io me ravviso, oh stelle!...

Qual di viltade oggetto!...
Oh immenso mio rossor!

(rimane immobile e quasi fuori di sé)

Carlo e Ubaldo

(Sospira, langue, geme.
D'onor già sente i moti.
O Numè! i nostri voti
secondi il tuo favor.)

Ubaldo

(a Rinaldo)

Vedi qual reo governo
di te fa un empio affetto.

Carlo

S'hai cor bastante in petto
resisti a tanto orror.

Rinaldo

(seguitando a guardarsi nello scudo)

Qual di viltade oggetto!...
Oh immenso mio rossor!

Carlo

Il tuo dover ti chiama.

Ubaldo

Gloria a pugnar t'invita.

Carlo e Ubaldo

La tromba della fama
ridesti il tuo valor.

Rinaldo

Cessate... oimè! cessate...
Che barbaro tormento!
Io vile?... No: rammento
che son Rinaldo ancor.

(si squarcia e getta ogni fregio di mollezza)

Ubaldo e Carlo

Or sì, che in te rimiro
l'eroe qual fosti ognor.

Rinaldo

(Ahi! qual contrasto io provo
di duol, di gloria e amor!)

Ubaldo e Carlo

Vieni.

Rinaldo

Vi seguo... (Oh Dio!
Lasciarla mai poss'io!)

Ubaldo e Carlo

A che t'arresti?

Rinaldo

Armida!
Per te mi manca il cor!...

Ubaldo e Carlo

Severa omai ti sgrida
la voce dell'onor.

Breve pausa.

Rinaldo

Unitevi a gara
virtude, valore,
per vincere amore
che affanno mi dà.

*Breve pausa. Frattanto Rinaldo alza gli occhi al cielo
in atto di implorarlo.*

Ma un raggio improvviso
quest'alma rischiara...
Ah! sì, ti ravviso
celeste bontà.

Ubaldo e Carlo

Splendor degli eroi,
t'invola con noi;
del ciel si dichiara
per te la pietà.

Partono.

Scena VII

Armida frettolosa e sbigottita.

Armida

Dov'è?... dove si cela?... E pur poc'anzi
qui lo lasciai... Son fuor di me! Sen giace
là sulla soglia il fier custode estinto...
Oh stelle! il mio poter fia dunque vinto?
Vadasi... Ma che vedo!
Due guerrier di Goffredo... Ohimè! Rinaldo
segue i lor passi... Fermati... L'affanno

mi tronca i detti... Senti...
perfido! non m'ascolta! Ebben, d'Averno
la possanza s'invochi. Furie, udite:
(scuote la verga magica)
per la tremenda Dite, a me si guidi
quel traditor.
(pausa)

Ma voce non risponde
dalle infernali sponde.
Ohimè!... fatal momento!...
Che fo?... Seguiam l'infido... Oh fier tormento!
(parte veloce)

Scena VIII

Esterno del palagio d'Armida.
Ubaldo, Carlo, Rinaldo.

Ubaldo

Sia lode al ciel, da quelle inique mura
uscimmo al fin.

Carlo

Breve cammin ci resta;
vadasi al palischermo.

Rinaldo

Amici, ah! voi,
per pietà, rinfrancate
questo debole cor. Solo non basto
me stesso a superar.

Carlo

Veloce al lido,
vieni, volgasi il piè.

Armida

(da lontano)

T'arresta, infido!

Rinaldo

È dessa... Oh Dio!... l'udiste?

Carlo

Di coraggio,
amico, armar ti dei.

Rinaldo

Ohimè!

Ubaldo

Ti giovi l'ascoltar costei.
 Se resisti a' suoi vezzi,
 alle lagrime sue,
 il più grande a ragion sei degli eroi.

Scena IX

Armida frettolosa; i precedenti.

Armida

Ed è pur vero?... abbandonarmi vuoi?
 Crudel!

Rinaldo

Vuole il destino
 ch'io da te volga il piè... Gloria m'invita
 al campo dell'onore...

Armida

E gloria fia
 tradir l'amor, la fé?...

Rinaldo

Dolce memoria
 per me sempre sarai... Rimanti in pace...
(partendo)
 (Ah mi si spezza il core.)

Armida

(trattenendolo)
 Pace? e pace trovar può il mio dolore?

Ubaldo

(sotto voce a Rinaldo)
 Resisti.

Carlo

(sotto voce a Rinaldo)
 A lei nascondi
 l'affanno, il duol.

Rinaldo leggermente la respinge, voltando il viso per celarle il suo turbamento, ed è in atto di partire.

Armida

Parti, se vuoi; sol chiedo
 i tuoi passi seguir...
(seguitandolo)
 Qual più ti piace
 di me dispor potrai; se pur ti è grato,

ancella umil raccorcerò la chioma,
or che a te fatta è vile.
In aspetto servile
te seguirò dove l'ardor guerriero
fia che più ferva. Sento
per condurti i destrieri e portar l'armi
in me vigor bastante;
mi avrai fedel seguace e non amante.

Rinaldo

(sotto voce a' due compagni)

Ohimè! quai detti...

Ubaldo

(sotto voce a Rinaldo)

Inganni.

Carlo

(sotto voce a Rinaldo)

Insidie.

Armida

E taci?...

Sì, qual [che] più vuoi, sarò scudiero o scudo.
Forse guerrier sì crudo
non vi sarà che, per ferirti, voglia
passarmi il sen... Ma parla.

Rinaldo

Armida, è tempo

che pongansi in oblio
i miei, gli errori tuoi. Resta...
(partendo)

Armida

Deh! ferma...

e non gemi?

Rinaldo

(Che pena!)

Armida

E asciutto il ciglio

serbi ancora, spietato?
Ed hai cor di lasciarmi in questo stato?

Se al mio crudel tormento
segno di duol non dai,
tu non avesti mai
scintilla di pietà.

Barbara tigre ircana

a te donò la vita,
e l'alma tua nutrita
fu ognor di crudeltà.

Rinaldo

(sospirando e partendo)

Cangiar non puoi tua sorte:
non la poss'io cangiar.

Armida

(trattenendolo)

Ah! dammi almen la morte:
dà fine al mio penar.

Carlo e Ubaldo

Resisti omai da forte.

Ubaldo

Vieni.

Carlo

Risolvi.

Ubaldo e Carlo

Al mar.

Rinaldo

Addio...

Armida

Senti, idol mio!...
Un solo istante chieggo...

Ubaldo

Non più.

Carlo

(trascinando Rinaldo)

Partir conviene.

Armida

Vacilla... il piè... non reggo...
mi sento... oh Dio!... mancar...
(cade priva di sensi)

Rinaldo, che si sarà allontanato, retrocede in fretta.

Rinaldo

Armida!... amato bene!...
Deh! si soccorra...

Ubaldo e Carlo*(lo conducono a forza)*

Al mar!...

Scena X*Armida.**Allontanato Rinaldo, ella insensibilmente rinviene, quindi si alza, guarda intorno e dice:*

Armida

Dove son io!... Fuggì!
Lasciarmi, ohimè! così
poté l'ingrato?

E vivo ancor!... e palpiti
mio desolato cor?...

(si aggira incerta)

Che fo?... Vendetta... Amore...
Di voi chi udir dovrò?...
Del mio trovar si può
più atroce stato!

(rimane concentrata ne' suoi pensieri)

Frattanto sorge una Larva in sembianza della Vendetta.

Vendetta...

(scuotendosi)

Ah! sì, ti miro:
te sola invoco: vieni...

Mentre vuole avvicinarsi alla Larva suddetta, sorge altra Larva sotto le forme dell'Amore, sospiroso e piangente.

Amor!... con quel sospiro
perché il mio sdegno affreni?...
Forse spietato sei,
sebben tu piangi, Amor.

(verso la Vendetta)

Forse pietade è in lei,
cinta benché d'orror.

(pensa alquanto, poi corre alla prima Larva)

È ver... gode quest'anima
in te, fatal Vendetta.
Da me repente involati
perfido Amor, t'affretta.

Sparisce la Larva dell'Amore.

Se al mio poter voi Furie
sorde non siete ancor,
ad inseguir traetemi
un empio, un traditor.

Scena ultima

[Armida,] Coro di demoni.

Coro di demoni, recando il carro d'Armida tirato da' draghi.

Coro

Paga sarai.

Armida

Distrutto
tutto qui resti, tutto.

I demoni, armati di faci, eseguiscono, e la scena ritorna nel primo orrore.

Armida e Coro

S'altro non può, l'Averno
m'ispiri il suo furor.
t'ispiri

Armida ascende il carro e s'innalza a volo tra i globi di fiamme e di fumo. Cala il sipario.

Fine.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

-
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. È suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
-
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
-
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
-
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
-
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
-
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
-
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
-
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
-
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla, ossia Il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalgia la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812. È aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e li incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
-
- 1807** È impegnato come "maestro al cembalo" al Teatro di Faenza nella stagione di primavera, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.
-

-
- 1808** È un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** Per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto.
Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna.
Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi.
Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le stagioni* di Haydn al Liceo.
Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura.
Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** È l'anno di *Almaviva*, ossia *L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta di *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito di uno sconosciuto committente di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo).
Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto.
Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere.
Dopo un breve soggiorno a Bologna, a novembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere due cantate: *La santa alleanza* e *Il vero omaggio*.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini.
Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare il progetto. L'opera non è stata finora ritrovata.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
-
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
-
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltata dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che la considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
-
- 1830** Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione. Isabella rimase a Bologna.
-
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Tornato a Parigi, riuscirà a comporre solo sei pezzi, dando l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
-
- 1832** Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
-
- 1835** Publica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
-
- 1836** Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce la pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
-
- 1837** In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
-
- 1839** In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
-
- 1841** Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
-
- 1842** Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta di quattro pezzi in sostituzione dei sette scritti da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
-
- 1843** Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845** Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
-
- 1846** Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
-
- 1847** Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo riceve la visita di Richard Wagner.
Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte.
Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre. Viene tumulato nel cimitero di Pere Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 23 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici
del Rossini Opera Festival 2014

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Consiglio d'amministrazione

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Achille Marchionni

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Platino

Sabine e Dan Stoler, *Rishon Lezion*

Sostenitori

Rayr Simonyan, *Moscow*

Maride Gagliardi, *Torino*

Heinz Willer, *München*

Michael Boetzel, *Berlin*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Paul Butler, *London*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Maria Luisa Grassi Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Peter Vandamme, *Brugge*

Mayri Voûte, *Paris*

Michael D. Watts, *Milano*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Aldo Battaini, *Varese*

Maria Teresa Mastromarino, *Roma*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Natalia Aspesi, *Milano*

Famiglia Bahamonde, *La Coruña*

Eulalia e Bernardo Battistelli, *Pesaro*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Heinrich Dülz, *Seeshaupt*

Gerd Endmayr, *Wien*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Gianfrancesco Fazzini e Grazia Paoletti,
Firenze

Valeria e Pietro Fenici, *Fano*

Patrick Furniss, *Norwich*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*
 Giovanna Maria e Salvatore Giordano, *Pesaro*
 Juana Herrera Marroquin, *Valencia*
 Jean-Luc au Sablon the Hair Colorist, *Bruxelles*
 Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*
 Vittorio Livi, *Pesaro*
 Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*
 Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*
 Achille Marchionni, *Pesaro*
 Francesco Merloni, *Fabrizio*
 Dorotee Obsieger, *Bonn*
 Polina Ogiy, *Moscow*
 Luciana Pierangeli, *Roma*
 Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*
 Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*
 Silvana Ratti, *Pesaro*
 Luisa Rossi, *Pesaro*
 Michela Scarpa Vitali, *Milano*
 Wilhelm Schlötterer, *Pullach*
 Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
 Villa Cattani Stuart, *Pesaro*
 Umberto Walter, *Faggeto Lario*

Amici

Thibaut Dixneuf, *Pavant*
 Hotel Giovanna Regina, *Gabicce Mare*
 Karen Moylan, *Dublin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*

Pierre Criquet, *Marseille*
 Christos Mortzos, *Köln*
 Jean-François Pechberty, *Paris*

Claude Fernandez, *Aubervilliers*
 Giovanni Graniti, *Firenze*
 Liz e Nigel Peace, *Alton*
 Herbert Robinson, *London*
 Thomas Row, *Wien*
 Vadim Subbotin, *Moscow*
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*
 Lester Warren, *Nîmes*
 Hans Winkler, *Wien*

Anna Eszter Aczel, *Redcliffe*
 Werner Adam, *Karlsruhe*

Manlio Bassano, *Marmirolo*
 Richard Jacques, *London*
 Koichi Murakami, *Tokyo*
 Bruno Recchia, *Zollikofen*
 Nicholas Scott, *London*
 Taro Shirakawa, *Tokyo*
 Aart S. Velthuisen, *Maarsen*
 Elke Wallat, *Rodgau*

David Adams, *Paris*
 Kazumasa Akiyama, *Tokyo*
 Ken Aldred, *Jersey*
 Daphne Joyce Allen, *Roma*
 Jean Allouis, *Aix-en-Provence*
 Satoshi Asaoka, *Yokohama*
 Gianluca Attanasio, *Faenza*
 Catherine Bailey, *Kent*
 Jean Louis Barboni, *Bruxelles*
 Willi Bauer, *Gaggenau*
 Mario Bazzoli, *Venezia Mestre*
 Filippo Beck, *Zürich*
 Ladislav Belanyi, *Kosice*
 Alberto Benvenuti, *Vicenza*
 Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
 Teresa Berry, *Collazzone*
 André Birling, *Moscow*
 Marie-Therese Bise, *Villars-sur-Glâne*
 Martine Blech, *Paris*
 Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
 Alfredo Bonetti, *Povo di Trento*
 Pietro Boscolo, *Treviso*
 Giuseppe Bosoni, *Piacenza*
 Marc Brisard, *Libourne*
 Valery Brown, *Karlsruhe*
 Mario Busiri Vici, *Perugia*
 Lucius Caffisch, *Gingins*
 John Cant, *Guildford*
 Renza Carloni Esposito, *Pesaro*
 Marina Cascini, *Fara in Sabina*
 François Casier, *Bruxelles*
 Monella Cerri, *Bologna*
 Sylvain Chambre, *Avon*
 Petros Charalambous, *London*
 Kathleen Chiti, *Milano*
 Vadim Chugunov, *Moscow*
 Circolo Amici della Lirica, *Pesaro*
 Trevor Collins, *London*
 Alberto Coppola Amaro d'Aste, *Palermo*

Morella Cottam, *London*
 Colin John Craig, *Cascais*
 Marise Cremona, *Gaggio Montano*
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*
 David Crook, *London*
 Marcello D'Antonino, *Zürich*
 Neil Dalrymple, *London*
 Timoteo Davies, *Bruxelles*
 Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
 Mario De Martiis, *Genova*
 Christian de Menthon, *Paris*
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Philippe Debet, *Paris*
 Laura Del Monte Raffacelli, *Pesaro*
 René Del Porte, *Sart-Jalhay*
 Michèle e Jean-Pierre Denies,
 Dunkerque
 Dominique Desjeux, *Paris*
 Michael Dlabka, *Berlin*
 Marcello Dolia, *Cagliari*
 Hugh Dumas, *Stockbridge*
 Ente Olivieri, *Pesaro*
 Esatour Srl, *Pesaro*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 François Falco, *Corenc*
 Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
 Farmacia Centrale Ruggeri, *Pesaro*
 Valentina Fernandez Marina, *Alicante*
 Paolo Fioretti, *Firenze*
 Marina e Carlo Flamigni, *San Varano*
 Henry Forgues, *Biarritz*
 Giorgio Forni, *Bologna*
 Bruno Fraitag, *Paris*
 Nelly Frei Glaeser, *Ostra*
 Lilly Fröhlich, *Nänikon*
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
 Hugo Furrer, *Bern*
 Stefan Gagg, *Bangkok*
 Marco Gallizioli, *Venezia*
 Philippe Gilbert, *Neuilly-sur-Seine*
 Giorgio Girelli, *Roma*
 Ferdinando Giugliano, *Fano*
 Renato Giulietti, *Imola*
 Guido Glaeser, *Ostra*
 Felix Glättli, *Wallisellen*
 Cecile Gordon, *London*
 Vittorio Gorgoni, *Pesaro*
 Gianna Gozzi, *Modena*

Stephan Grass, *Zürich*
 Irene Evelyn Guest, *Roma*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Joachim Hagen, *Hamburg*
 Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
 Takashi Hasegawa, *Hadano*
 Werner Hayder, *Mödling*
 Freya Hezel-Kübert, *München*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Adam Hodgkin, *Gaggio Montano*
 Werner Hoffmann, *München*
 Roger Holden, *Richmond*
 Louise e Peter Hoobin, *Brisbane*
 Philippe Hourcade, *Bayonne*
 Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 Ferruccio Hurle, *Milano*
 Tino Inselmini, *Vezia*
 Antonio Invernizzi, *Torino*
 Satomi Iritani, *Tokyo*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Pierre Julien, *Limoges*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Kerim-Hedi Khemici, *Pavant*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Monika e Dieter Koch, *Herrsching*
 Takahiro Koida, *Osaka*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Michael Kornby, *Aseda*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Norman Lessels, *Edinburgh*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Roberto Magro, *Milano*
 Yosuke Maki, *Tokyo*
 Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*
 Isabel Martinez, *Zaragoza*
 Gisele Marty, *Palma de Mallorca*
 Daijiro Mashimo, *Tokyo*
 Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
 Farquhar McKay, *London*
 Elio Menzione, *Berlin*
 Sai Miyazawa, *Kawasaki*
 Rolf Mues, *München*
 Reto Müller, *Basel*

Mitsuko Murase, *Tokyo*
 Kevin O'Hare, *Glasgow*
 Tatsuya Omura, *Tokyo*
 Akiko Otokita, *Tokyo*
 Thierry Paccoud, *Ankara*
 Paolo Paolini, *Milano*
 François Poli, *Paris*
 Sophie Pommerell-Wintringer,
 Echternach
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Alain Pujol, *Paris*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Bernard Rein, *Paris*
 Hans Renner, *Groningen*
 Ruggero Ridolfi, *Forlì*
 Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Andrée e Leonardo Rolla-Techeur,
 Bruxelles
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Roberto Romano, *Roma*
 Régis Romant, *Fontjoncouse*
 Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
 Isabella Segerer, *München*
 Vincenzo Sirsi, *Flero*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Robert William Stanton, *Milano*
 Emmanuel Stauffer, *Arogno*
 Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Danielle e Dirk Sterkendries Krekels,
 Heleciné
 Sergio Strata, *La Spezia*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Maria Rosanna Talevi, *Ancona*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Irene Tomacelli, *London*
 Mario Torre, *Napoli*
 Michèle e Pierre Touboul-Kaufeler,
 Montchaboud
 Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Armin Trautmann, *Augsburg*
 Masahiro Tsuji, *Tokyo*
 Masaki Tsunooka, *Genève*
 Kei Tsuruma, *Tokyo*

Giuseppe Ugolini, *Rimini*
 Pierre Valentin, *Paris*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Valeria Veroni, *Bologna*
 Alessandro Viscogliosi, *Roma*
 Giovanni Vitali, *Firenze*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Rainer Voigt, *Sevenoaks*
 Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Kazu Yoshida, *Tokyo*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Vittorio Zamboni, *Legnano*
 Tatyana Zatssepina, *Moscow*
 Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici under 30

Maria Angela Bellini, *Lecco*
 Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
 Emma Bonetti, *Povo di Trento*
 Immanuel Gartner, *Wien*
 Matteo Gerlegni, *Ghedì*
 Roger Jupe, *London*
 Davide Martini, *Cascina*
 Marion Massonnat, *Paris*
 Alessandro Morrone Mozzi, *Fermo*
 Roberta Nuzzo, *Genova*
 Eva Padovani, *Dunkerque*
 Mattia Palese, *Andora*
 Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
 Maria Vittoria e Margherita Tomassini,
 Pesaro
 Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
 Marten H. Velthuijsen, *Utrecht*

Francesco Esposito, *Lecco*



Tanti affetti

Friends of the Rossini Opera Festival 2014

Board of Directors

Alexander D. Crary, *President*
Paola Pierangeli Tittarelli,
Vice President
Welleda Donovan, *Vice President*
Kay Bearman, *Treasurer*
Beverly Kleiman, *Secretary*
James David Draper
Gary Gordon
Karl Varnik

Honorary Board

Claudio Abbado (1933-2014)
June Anderson
Rockwell Blake
Marilyn Horne
Chris Merritt
Samuel Ramey
Luca Ronconi

Patrons

Isaacson-Draper Foundation, *New York NY*

Alexander D. Crary, *Washington DC*

Golden Supporter

Kay Bearman, *New York NY*

Supporters

Gary Gordon, *New York NY*
Susan M. Kelly, *Houston TX*
Beverly Kleiman, *Arlington MA*

Friends

Robert M. Steiner, *New York NY*
Peter Yeomanson, *Miami FL*

John F. Peppin, *New York NY*

Richard Beams, *West Roxbury MA*
Lucia Bogatay, *San Francisco CA*
Norman Dobbs, *Boston MA*
William Earle, *New York NY*
Michael Gilsenan, *New York NY*
Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*
Thomas Kelly, *Cambridge MA*
Jules P. Kirsch, *New York NY*
John Ratcliffe, *Los Angeles CA*
John Teffenhart, *Hillside NJ*
Marilee Wheeler, *Brookline MA*

Il Festival ringrazia



Media partners



Soluzioni web



Le pubblicazioni del Rossini Opera Festival
sono realizzate con il contributo di



Amici del
Rossini Opera Festival



Friends of the
Rossini Opera Festival