

GIOACCHINO ROSSINI

ARMIDA

Dramma per musica in tre atti

**Prima rappresentazione:
Napoli, Teatro San Carlo, 11 XI 1817**

Terza delle nuove 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, profonda rivoluzione nel cammino del rinnovamento dell'opera seria intrapreso nel 1815 col dramma storico *Elisabetta regina d'Inghilterra* e proseguito nel 1816 con lo scespiriano *Otello*. Toccava ora al genere fantastico, quasi a sottolineare la capacità del giovanissimo compositore di affrontare le più svariate angolature e i soggetti più contrastanti.

La prima notizia della nuova opera, destinata ad essere rappresentata al S. Carlo nell'autunno del 1817, ci viene dal *Giornale delle Due Sicilie* dell'11 agosto: "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 della *Gerusalemme liberata* del Tasso che aveva illustri antecedenti anche nel teatro musicale. Della vicenda 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 Lilli (1686).

Una vera e propria esplosione di *Armide* e di *Rinaldi* si era poi avuta sulle scene settecentesche, con un compositore del calibro di Handel e di Haydn, di Jommelli (la cui *Armida abbandonata* era andata in scena al S. Carlo nel 1770) e di Gluck (Parigi 1777).

C'era di che spaventarsi di fronte a tutti e così svariati modelli. Ed una qualche esitazione forse Rossini la dovette avere se la sua *Armida*, già

iniziata ai primi di agosto, giunse in porto l'11 novembre, dunque dopo oltre tre mesi, pochissimi per i più, abbastanza per i suoi ritmi di quegli anni. Indice di cura nell'affrontare un soggetto rischioso non solo per gli inevitabili confronti.

Se infatti il personaggio della maga, concentrato di seduzione e di voluttà, aveva risposto perfettamente al gusto ed all'estetica barocche, poteva apparire alquanto superato in anni di incipiente romanticismo, nel momento in cui ai soggetti fantastici si andavano contrapponendo sempre più le vicende storiche ed alle favole mitiche le tragedie.

FIGURINI



L'impresa aveva però i suoi lati seducenti. Barbaja, prima e più ancora di Rossini, dovendo agire nel S. Carlo appena riaperto dopo la ricostruzione operata in meno di un anno dall'incendio del febbraio 1816, poteva avere il desiderio di sfruttare gli elementi spettacolari del soggetto che consentiva di valorizzare al massimo la parte scenografica, il corpo di ballo e tutte quelle componenti che facevano del suo teatro il primo d'Italia.

D'altra parte anche Rossini, dopo lo scavo in profondità operato con *Otello* e con *La gazza ladra* appena rappresentata a Milano, poteva ben essere incline a concedersi una così lussuosa divagazione. Né va trascurato un'ulteriore elemento tra quanti possono aver 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, nel 1817 era al culmine della carriera e del potere personale. Nulla di meglio per sfruttarlo imponendosi in un soggetto con un unico personaggio femminile, centro e perno sul piano vocale, scenico, spettacolare e psicologico.

Chi dovette sottostare a malincuore all'incombenza fu il poeta Giovanni Schmidt, che in una nota stampata nel libretto lamenta l'impossibilità di rispettare le "regole dell'arte drammatica" ovvero quelle classiche, con un soggetto legato al "meraviglioso" e in cui "un amore nell'ebrietà del contento" rischiava di divenire l'unico sostegno dell'azione.

Obiezione che non poteva interessare più di 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 che sembra 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 dei principali ornamenti del dramma". Autodifese che mostrano la renitenza ad adattarsi alle esigenze dei committenti.

Con un certo impaccio nella conclusione e nella versificazione, il libretto finisce tuttavia per essere funzionale alla ritrovata drammaturgia rossiniana.

Schmidt ambienta il primo atto nel campo dove i Crociati stanno per rendere gli onori funebri a Dudone. Giunge Armida che, fingendosi spodestata dal trono di Damasco, chiede a Goffredo il soccorso di "dieci eletti campioni".

Spinto dai paladini, già irretiti dal fascino della maga, il perplesso Goffredo finisce per cedere, ma esige che prima sia scelto il successore di Dudone. Eustazio propone Rinaldo, suscitando la gelosia e l'ira di Gernando. I due rivali giungono ad uno scontro che, nel finale dell'atto, porta all'uccisione di Gernando da parte di Rinaldo.

FOTO DI SCENA



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 già 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 l'arrivo di Armida e, dopo un'aria di Gernando, il duetto con Rinaldo e il finale.

L'architettura, con un prezzo solistico posto al centro di due doppie e grandi arcate (c'è in più un solo coro tra l'introduzione ed il quartetto), non è dissimile da quello del primo atto dell'*Elisabetta*.

Del tutto insolita è invece la struttura del secondo atto. Dopo un breve quadro dedicato ad Astarotte e al coro dei deboli di 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 cori e le danze dei geni e delle ninfe con la grande aria con variazioni di Armida "D'amore al dolce impero".

Il terzo atto, derivato dal canto XVI del poema, si apre sul giardino incantato dove s'incontrano 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 sembianze 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 (un unicum, crediamo, nella storia del melodramma).

Come sempre in Rossini la struttura e la distribuzione vocale determinano la musica o sono da essa determinate. La sinfonia, abbandonato lo schema usuale, ci immette direttamente nel campo dei

Crociati coniugando un maestoso tema di marcia ed una brillante fanfara. Non è che l'inizio di un'opera in cui l'eredità settecentesca appare ormai del tutto liquidata. Il compositore che appena qualche anno prima si era trovato costretto a gestire 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 nelle strutture più ampie dei concertati, dei duetti e dei terzetti.

FOTO DI SCENA



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 stilizzato nella sua prima fase e che ben presto avrebbe reintrodotta anche a Napoli. Da questo punto di vista il caso è unico nella produzione delle opere rossiniane in più atti.

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 Ghizzola sbrigò i due ruoli 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, 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 è indice di una eccentricità della costellazione 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, ed 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).

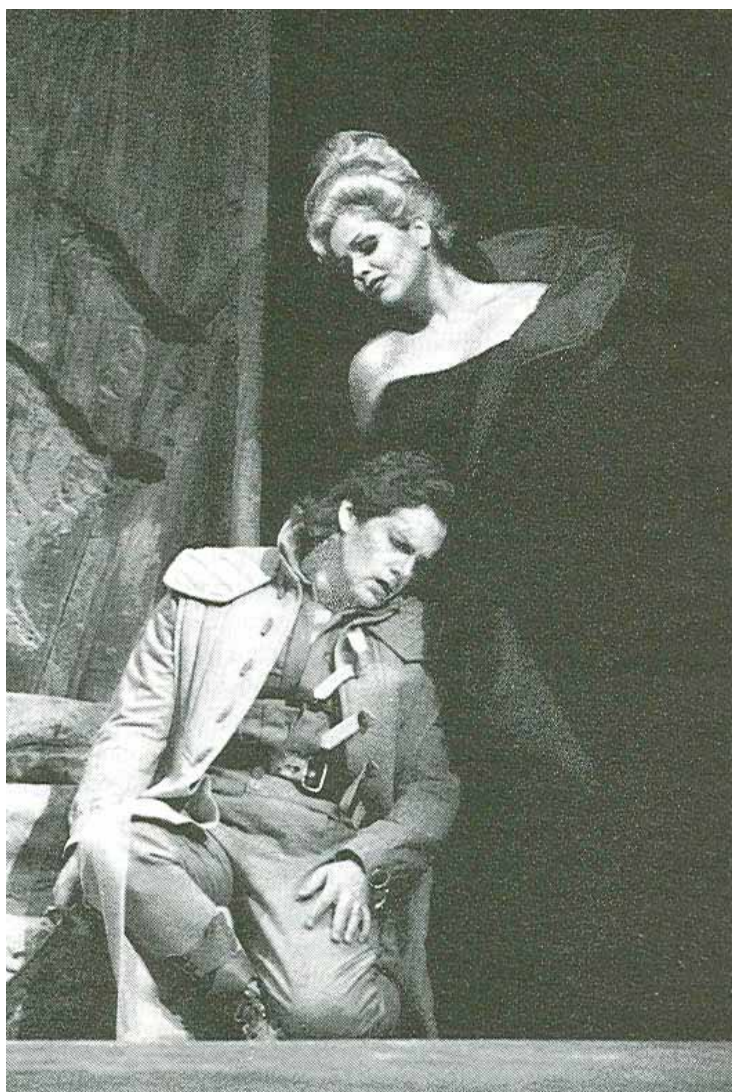
Negli altri casi il canto di Rinaldo sembra, melodicamente e stilisticamente, speculare a quello di Armida.

Si inverte così anche sul piano vocale, e dunque musicale, la soggezione dell'eroe alla maga. Ma tutta l'opera poi, magistrale in tutti i suoi numeri, 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 scelte solistiche in corrispondenza dei finali secondo e terzo.

Nella prima, "D'amore 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".

Anche qui il dato immediato è l'edonismo tradotto in musica tramite gli accorgimenti più sottili del belcanto e quelle seducenti brevi melodie, appena venate di patetismo, che costituivano la concessione massima di Rossini al sentimento.

FOTO DI SCENA



In questa centralità di Armida, ed in questo rincorrere gli altri personaggi, 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. Queste innovazioni non mancarono di colpire sin dall'apparire dell'opera, la quale, ad onta di quanto è stato scritto a ripetizione, a Napoli piacque e conobbe anche una discreta diffusione in Italia, maggiore ancora nei paesi di lingua tedesca, ma suscitò le violente reazioni di alcuni recensori, come quella più ricordata del "Giornale delle Due Sicilie" che considerò Rossini succube delle nuove mode ultramontane.

Ricomparve la vecchia accusa di "tedeschino" rivolta a Rossini sin dall'adolescenza, un'accusa che ritrovava i suoi accaniti cultori nei seguaci della melodia "*tendre et naive*" alla Paisiello ed alla Cimarosa. Tali giudizi non erano ingiustificati e, in qualche modo, coglievano nel segno.

Ciò che quei bravi nostalgici di un *antico regime* ormai liquidato non potevano comprendere od accettare erano le ragioni delle scelte rossiniane, ragioni della mente e non, come essi avrebbero voluto, dal cuore.

E si spiega la maggiore 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" e da quanti, al seguito della critica tardo-romantica, postisi alla ricerca del "dramma" tra virgolette, trovarono troppo poco scavati i contrasti psicologici tra Armida e Rinaldo.

Vero è che quest'ultimo dell'opera è mera parvenza e che Rossini aveva inteso scrivere un'*Armida* alle prese prima di tutto o forse solo con i propri trabocchetti, per cui il suo dramma è di mostrarci una maestra d'ingegni che finisce per ingannare sé stessa e, ripetendo una tragedia di Narciso, finisce per trovarsi sola.

È il finale dell'opera ad offrirci la chiave di volta esplicativa dell'operazione rossiniana. Qui balza agli occhi un dato sorprendente: esso è esattamente il rovescio dei finali di *Elisabetta*, di *Cenerentola* o della futura *Donna del lago*, 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, ha piena e totale cittadinanza e ragion d'essere?

FOTO DI SCENA



Come non attendersi quanto meno il "trionfo della bontà" e dei giusti, con una trionfante punizione della colpevole con aria 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 al disincantato Rossini, il quale 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 momento di furore in piena regola, fitto 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 con cui la maga trasforma Armida in donna ed 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 precipitosamente l'opera. Finale, come molti tra quelli di Rossini, incompreso dai contemporanei, ma il cui significato è trasparente.

Lungo tutta l'opera il bel canto aveva trionfato ed offerto la sua fantasmagoria. Ma sappiamo che colui che era nato al bel canto di lì a pochi anni avrebbe chiuso la sua carriera col silenzio.

Cosa dunque poteva offrire la chiusa di quest'opera, dopo tanta sonora voluttà, da parte 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 ed in agguato?

Come tante altre opere di Rossini anche *Armida* evita di chiudersi alla ribalta. Si chiude, o meglio si perde, non nell'utopia come era avvenuto in *Elisabetta*, ma nel fondo del palcoscenico o di qualche abisso che sarebbe errore tentar di esplorare. Meglio restare avvinti alle catene, soavi ed aurate, della musica che precede.

LA TRAMA

Sotto La guida di Goffredo (Goffredo di Buglione) le truppe crociate occupano la città di Sion (Gerusalemme). Idraote, re di Damasco, e la maga Armida, sua nipote, vogliono impedire con un tranello la vittoria dei cristiani: Armida deve chiedere aiuto a Goffredo per dare battaglia allo zio il quale, secondo quel che si dice, le avrebbe usurpato il trono, indebolendo così l'esercito cristiano.

La maga (Armida) è innamorata di un cavaliere franco, Rinaldo, che combatte dalla parte dei cristiani; in passato, allorché si era perso, l'aveva salvato dal nemico.

FOTO DI SCENA



ATTO I

Sul fare del giorno Goffredo convoca i paladini. Prima di proseguire la battaglia, devono rendere gli estremi onori alla salma del comandante dei franchi, Dudone.

Eustazio, il fratello di Goffredo, annuncia l'arrivo di Armida, accompagnata dal suo seguito e da Idraote mascherato. Armida si butta ai piedi di Goffredo e gli chiede di assegnarle alcuni guerrieri del suo esercito. Devono aiutarla a riconquistare il trono che le è stato sottratto.

Goffredo promette di aiutarla solo dopo aver conquistato Sion, ma Eustazio e i paladini, abbagliati dalla bellezza di Armida, lo distolgono dalla sua malafede.

Armida e Idraote trionfano. Goffredo invita i franchi ad eleggere un nuovo comandante: questi dovrà poi scegliere i dieci guerrieri richiesti da Armida.

La scelta cade su Rinaldo. Gernando, un paladino franco che si era illuso di essere eletto, è furioso e giura vendetta.

Idraote è ormai certo di essere vicino al compimento della sua vendetta sui cristiani. Ora Armida deve affascinare Rinaldo, ma il suo amore per lui la trattiene. Entra in scena Rinaldo, Armida gli ricorda il loro ultimo incontro. Egli non è tra i guerrieri a lei destinati; Armida lo rimprovera di non esserle riconoscente per averlo un tempo salvato.

Rinaldo fa appello al suo dovere di cavaliere cristiano: la liberazione di Sion rappresenta lo scopo principale della sua missione. Quand'ella però lo accusa di disprezzare il suo amore, cede al fascino della maga, le dichiara il suo amore e la segue.

Mentre stanno per lasciare l'accampamento, Rinaldo sente Gernando che lo chiama donnaiolo e lo accusa di essere un codardo.

Adirato Rinaldo lo sfida a duello e lo uccide. Goffredo, al quale i cavalieri inorriditi hanno riferito l'accaduto, vuole far arrestare Rinaldo. Ma Rinaldo fugge con Armida.

ATTO II

La foresta misteriosa.

Astarotte e uno stuolo di demoni risalgono dagli inferi. Vogliono aiutare Armida nella battaglia contro i cristiani. Astarotte racconta loro che la maga ha completamente irretito il cavaliere. Essi scompaiono. Armida e Rinaldo scendono dolcemente su di una nuvola. La maga gli confessa di aver mentito a Goffredo, ma solo con lo scopo di rivederlo. Il cavaliere, innamorato, la perdona. Armida tramuta quel luogo poco accogliente in un meraviglioso palazzo, animato da ninfe e amorini. Essi lodano con canti e balli il potere di Armida e la forza dell'amore, che è anche l'argomento di un'apparizione: un giovane guerriero cade vittima dell'amore; si lascia portare via le armi ed incoronare con ghirlande di fiori.

FOTO DI SCENA



ATTO III

Il giardino incantato.

Carlo e Ubaldo, due paladini franchi, arrivano sul luogo. Devono strappare Rinaldo dall'incantesimo di Armida. Goffredo, su richiesta dello zio ha ormai perdonato il cavaliere.

I due con l'aiuto di una bacchetta magica riescono a vincere il potere di Armida e penetrano nel suo giardino. Essi oppongono resistenza anche alle ninfe che tentano di sedurli.

Quando arrivano Armida e Rinaldo i cavalieri si nascondono. I due innamorati si giurano reciproca fedeltà. Armida lascia solo Rinaldo per un attimo.

Ubaldo e Carlo approfittano dell'occasione per parlare con lui. Lo aggrediscono con mille rimproveri e lo accusano di essere un vigliacco.

Rinaldo è combattuto tra l'amore e l'onore. Solo quando i paladini gli mostrano la sua immagine riflessa in uno scudo lucente, comprende di essersi comportato in modo indegno. Ora vuole unirsi a loro.

Armida ritorna; Rinaldo è ormai lontano. Ella tenta di fermarlo ricorrendo ai suoi poteri, ma fallisce. Raggiunge i cavalieri che credevano di essere riusciti a fuggire e supplica Rinaldo di permetterle di seguirlo in battaglia come scudiero o come umile serva.

Ma ciononostante Rinaldo l'abbandona; Armida perde i sensi. Rinaldo tentenna, ma Carlo e Ubaldo lo portano via con la forza.

Armida torna in sé. È combattuta tra la vendetta e l'amore, di cui le appaiono le raffigurazioni.

Infine decide per la vendetta che le sembra essere più caritatevole.

Armida ordina al suo seguito di distruggere quel luogo; lei stessa vola via sulla sua carrozza trainata da draghi.