

Recensioni & Approfondimenti

Maria Chiara Mazzi

Conservatorio di Musica 'Giovan Battista Martini', Bologna

Un mondo di musiche dal Giardino di Armida

Abstract

Gerusalemme liberata di Tasso propone una prismatica varietà di personaggi e di caratteri che hanno interessato la storia musicale e in particolare quella del melodramma. In questo articolo, ci soffermiamo sulle diverse realizzazioni musicali della vicenda della maga Armida: madrigali, tragedie in musica, cantate, serenate, opere serie, opere comiche ecc. in un arco cronologico da fine del Cinquecento a inizio Novecento, con un piccolo focus sull'interessante funzione dei violini nella cantata di Händel. Una vicenda il cui significato è duplice: tratteggiare i rapporti tra Occidente e Oriente in vari momenti della storia europea e riproporre l'antica storia del prode guerriero (Rinaldo) che dimentica il proprio dovere distratto dal fascino femminile (Armida) e che viene riportato all'ordine, abbandona il giardino di delizie per tornare ai suoi compiti di eroe.

Keywords

Armida | Madrigale | Melodramma | Opera Seria | Arcadia | Tasso

Il Conservatorio 'G. B. Martini' di Bologna è partner, nonché soggetto attuatore, del Progetto AFAM PNRR di cui al D.D. n. 124/2023 denominato Jerus-It-ArtS "Between Italy and Jerusalem: Retracing Music and Arts Networks, Enhancing Education and Promoting Cultural Heritage Preservation", finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU – Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) – Missione 4 – Componente 1 "Potenziamento dell'offerta dei servizi all'istruzione: dagli asili nido all'università" – Investimento 3.4 "Didattica e competenze universitarie avanzate", sotto-investimento T5 "Partenariati strategici/iniziative per innovare la dimensione internazionale del sistema AFAM" - CUP E33C24000160006. L'obiettivo principale è quello di avviare una serie di attività innovative di conservazione e promozione della cultura artistica, musicale e coreutica italiana a livello internazionale. Il Conservatorio 'G. B. Martini' di Bologna implementa attività di approfondimento ed analisi di forme innovative di ricerca sulla storia della musica e sulle relazioni musicali tra Italia – Medio Oriente con attenzione a Gerusalemme, Israele e Palestina, ispirate in particolare modo da San Francesco e le sue opere in Terra Santa.



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



CONSERVATORIO DI BOLOGNA
GIOVAN BATTISTA MARTINI



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

La prismatica varietà di personaggi della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso ha consentito alla storia musicale sin da fine Cinquecento di costruire trame sempre diverse, ora rispettando la traccia originale, ora aggiungendo personaggi e vicende collaterali, ora seguendo interamente la vicenda raccontata dal poema, ora scegliendone, volta a volta, alcuni momenti significativi.

Vogliamo avvolgere qui rapidamente il nastro tra le note della storia di Armida e Rinaldo,¹ che ripropone, seppur allargata ad un inatteso lieto fine, l'eterna vicenda dell'eroe distolto dal proprio dovere dal fascino femminile ma richiamato all'ordine da un intervento esterno che lo 'salva' e lo richiama all'ordine.

Ci risiamo: da Eva in poi è ancora una volta colpa di una donna se tutto sembra andare a catafascio! Come le precedenti illustri – da Circe e Calypso, per tacere di Didone – la nostra maga saracena trattiene l'eroe in un *locus amoenus* e in un meraviglioso tempo sospeso, dai quali alla fine sarà 'salvato', replicando l'eterno plot della nefasta influenza sull'uomo della capacità seduttiva femminile, qui utilizzata a fini militari dall'esercito pagano per tentare di sconfiggere gli avversari cristiani.

Torniamo al poema di Tasso, ricordiamo qui brevemente la vicenda dei due amanti, che lega in un *fil rouge* diversi canti del poema, dal Quarto al Ventesimo.

Armida, nipote di Idraote signore di Damasco, dopo aver inutilmente tentato di sedurre Goffredo al campo crociato (IV, 33-64) attrae e imprigiona Rinaldo portandolo nel suo splendido giardino su una delle Isole Fortunate (X, 61-67) dove vive con lui un'intensa storia d'amore (XIV, 51-71). I crociati Carlo e Ubaldo lo ritrovano e, usando uno scudo fatato come specchio, gli mostrano il decadimento del suo aspetto e lo riconducono al dovere. Armida, abbandonata, tenta inutilmente di richiamare l'eroe e, presa dall'ira e delusa, finisce per distruggere l'isola e il palazzo della sua felicità (XVI, 1-75).

Ma non finisce qui.

Per vendicarsi decide di porsi alla testa dell'esercito pagano (XVII, 33-34) ma durante la battaglia non riesce ad uccidere Rinaldo. Salvatasi a stento nella sconfitta tenta allora di uccidersi, ma proprio in quel momento giunge Rinaldo nelle cui braccia sviene per l'emozione. Al ritorno in sé tutto si sistema con un sorprendente lieto fine: lui le confessa il suo amore, lei si converte al cristianesimo e si sposeranno felici di condividere la fede e la vita (XX, 61-67, 127-130, 130-136).

I versi delle ottave del poema tassesco, pubblicato nel 1581, ispirano da subito i madrigalisti, e, per fare solo alcuni esempi, già nel 1586 Jacques de Wert dà voce alla disperazione della donna dopo l'abbandono da parte di Rinaldo in "Forsennata gridava",² dal

¹ Per seguire interamente le varie realizzazioni musicali cfr. G. MORELLI e E. SURIAN, *Contagi d'Armida*, in M.A. BALSANO e T. WALKER (a cura di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Olschki, Firenze 1988 e N. DI NINO, *La strega innamorata. Riprese della figura di Armida sulla scena teatrale*, «Italice», 95, 3, 2018, p. 21-50.

² J. DE WERT, *Madrigali a cinque voci libro VIII*, Gardano, Venezia 1586. Il madrigale è il diciassettesimo.

canto XVI., canto dal quale Claudio Monteverdi trarrà il testo per il suo “Vattene pur crudel”.³

Sono però la disperazione e l’ira della protagonista a costituire ad inizio Seicento, grazie all’avvento della monodia accompagnata, il centro dell’interesse dei musicisti: tra tutti ci piace citare una nuova intonazione di “Forsennata gridava” ad opera di Sigismondo d’India,⁴ che abbandona la polifonia del madrigale assegnando alla protagonista, finalmente personificata, una forza sino ad allora sconosciuta.

È impossibile in questa sede inseguire tutti i madrigalisti affascinati dalle ottave tassiane, ma citiamo, per concludere questa parte del percorso ricordando il ravennate Francesco Eredi, che nel 1629 intesse con gli episodi tratti dai canti XVI e XX una collana di 20 madrigali, nella cui «Nota dello Stampatore» leggiamo:

Questa (se ben non sola) è la ragione che mi move a presentare a S. V. Illustrissima la bellissima Armida, regina di Damasco, se non cantatrice almeno incantatrice o per meglio dire tanto migliore cantatrice quanto è maggiore incantatrice, non essendo altro la Musica che un canto che per gli orecchi serpendo, si fa nei cuori un potentissimo incanto.⁵

Imboccata la strada della monodia, Armida entra con prepotenza nel mondo del melodramma,⁶ e il testo del poema non viene più utilizzato nella sua integrità, ma come base di partenza per la stesura di libretti che propongono come argomento parti più o meno lunghe e varie della vicenda, declinata, elaborata, spesso arricchita di episodi estranei, talora completamente travisata nel corso dei secoli dalla fantasia di poeti che seguono le sempre differenti istanze estetiche, sociali e politiche.

Nel primo decennio del Seicento la storia è utilizzata più raramente, mentre dal terzo decennio del secolo assistiamo alla fioritura di un ricco bouquet di Armide.

Partiamo dal 1639 e da Venezia,⁷ con Benedetto Ferrari che utilizza un libretto proprio, a cui seguono, sempre nella città lagunare, nel 1707 Giovanni Maria Ruggieri e Giuseppe Boniventi su libretto di Francesco Silvani, mentre nel 1711 la storia narrata nel libretto di Grazio Bracciolini per Giacomo Rampini inizia dopo che Rinaldo ha abbandonato il castello incantato.

³ C. MONTEVERDI, *Terzo Libro de Madrigali a cinque voci*, Amadino, Venezia 1592. Il madrigale citato è formato da 3 ottave ed è l’ottavo nella raccolta.

⁴ S. D’INDIA, *Musiche da cantar solo libro primo*, Simon Tini, & Filippo Lomazzo, Milano 1609. Il brano citato è il numero 21.

⁵ F. EREDI, *L’Armida del Tasso posta in musica a cinque voci col suo Basso per sonare [...] opera Terza*, Vincenti, Venezia 1629, p. 2. Per la concezione di Armida come Sirena e Medusa cfr. S. VOLTERRANI, *Tasso e il canto delle sirene*, «Studi Tassiani», XLV, 1997, n. 45, pp. 51-83 e T. TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, in C. GUASTI (a cura di), *Prose diverse*, X, Le Monnier, Firenze 1875, II, pp. 203-215 ma anche L. DOLCE, *Dialogo della istituzione delle donne*, Giolito de’ Ferrari, Venezia 1553.

⁶ Gli inizi del viaggio nel melodramma sono seguiti da cfr. C. CAPPELLETTI, L. C. ROSSI, *Tasso in scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro*, «Studi tassiani», LXVIII, 2020, pp. 137-156.

⁷ Cfr. F. TANSINI, *Armida: da personaggio tassiano a motivo scenico per i teatri veneziani tra Sei e Settecento*, «Studi Tassiani», LXX, 2022, p. 169-188.

Tra le opere presentate a Venezia ci piace citare in particolare *Armida al campo d'Egitto* di Antonio Vivaldi⁸ (1718), su un libretto che mescola amori ingannevoli, respingimenti, tradimenti, travestimenti, vendette e sortilegi, data al San Moisè, teatro nel quale viene rappresentato anche *Il trionfo di Armida* di Tomaso Albinoni, su un libretto di Collatelli già utilizzato in precedenza.⁹

Non mancano tuttavia altre Armide in Italia, come quella di Antonio Chiochiolo (Padova, 1694) e di Teofilo Orgiani (Verona, 1711), e quelle di Giuseppe Maria Buini (Bologna, 1716), di Domenico Sarro e di Michele Falco (Napoli, 1718 e 1719), queste ultime tutte su libretto *evergreen* di Francesco Silvani (nel quale la vicenda, se pure variata nelle diverse versioni, si conclude col lieto fine) che conterà una ventina di realizzazioni tra 1707 e 1728.¹⁰ Ma non vanno dimenticati infine i palcoscenici europei come quella di Carlo Pallavicino (Amburgo, 1695), di Antonio Bioni e di Giovanni Antonio Guerra (Praga, rispettivamente 1725 e 1728).¹¹

A questo punto la domanda sorge spontanea: come mai questa vicenda ha avuto in quegli anni un così grande successo?

Le risposte sono molteplici e proviamo a darne alcune. Intanto, almeno fino a fine Seicento e in ambito veneziano, palazzi favolosi, magie e incantamenti consentono l'uso di macchine stupefacenti. E ancora, in teatro la presenza scenica della protagonista, donna seduttrice e amante guerriera che agisce su una straordinaria varietà di registri espressivi, consente alle primedonne sempre più applaudite sui palcoscenici l'esibizione della propria abilità vocale.

Per uscire dalla finzione ed entrare nella storia, ricordiamo poi che tra fine Seicento e inizio Settecento si assiste all'ultimo grande scontro tra Europa e Impero Ottomano al quale pone fine nel 1718 la Pace di Passarowitz, e quindi l'avventura di Armida, dapprima nemica e poi felice sposa di Rinaldo, rappresenta simbolicamente prima lo scontro e poi la ritrovata concordia tra i due mondi.

Infine, non dobbiamo dimenticare che negli stessi anni l'ambientazione naturalistica e fantastica dell'episodio sembra fatta apposta per trovare collocazione nei giardini dell'Accademia di Arcadia, luoghi incantati dove a fianco dei due protagonisti agiscono in mondi galanti amorosi personaggi collaterali e dove il lieto fine è un giusto coronamento della storia d'amore in un mondo rappacificato.¹²

⁸ G. PALAZZI, *Armida al campo d'Egitto. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di San Moisè il carnevale dell'anno 1718*, Rossetti, Venezia 1718.

⁹G. COLLATELLI, *Il trionfo d'Armida. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano a S. Moisè l'anno 1726*, Rossetti, Venezia 1726.

¹⁰ Cfr. in F. TANSINI, *Op. cit.*, alla nota 2 troviamo l'elenco completo di tutti i libretti delle opere veneziane su questo argomento.

¹¹ Per l'elenco completo di tutte le opere, date sia in prima assoluta che in replica, finora censite rimandiamo a <https://corago.unibo.it>.

¹² Per una lettura trasversale dei libretti cfr. L. BIANCONI, T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, p. 209-296.

Proprio partendo dall’Arcadia, e prima di continuare il viaggio nelle versioni operistiche, vogliamo ricordare un lavoro datato Vignanello, 19 giugno 1707.

Ci troviamo nel viterbese, nel giardino del castello di Francesco Maria Ruspoli che, per citare Tasso, «di natura arte par, che per diletto l’imitatrice sua scherzando imiti». Un luogo dove Arte e Natura, razionale e selvatico, ci portano in un’ideale «terza dimensione», nel *Paradeisos* di un’Arcadia pastorale ed incontaminata.¹³

Insomma, è luogo perfetto per diventare l’Isola Fortunata del Tasso, ed è a questo luogo che Georg Friedrich Händel (per la cantante ventunenne Margherita Durastante) destina la cantata *Armida abbandonata* nella quale l’inevitabile mancanza di drammatizzazione consente il dispiegamento di tutti gli stati d’animo che agitano la maga. Strutturata come una vera e propria scena d’opera, la cantata si affida all’espressività di un organico cameristico che, oltre alla voce di soprano, prevede la sola presenza di due violini e continuo.

Manca la scena, se non vogliamo considerare tale lo splendido giardino di Vignanello, ma contribuiscono a creare la variabilità espressiva il plastico andamento della voce solista e, insieme, la partecipata presenza dei due violini, veri e propri co-protagonisti della narrazione.

Nel recitativo iniziale essi sostituiscono, prima con gli arpeggi e poi con gli accordi, il continuo mentre, dopo aver taciuto nell’aria immediatamente successiva, nel recitativo accompagnato “Oh voi, dell’incostante” realizzano il *Furioso* richiesto nella partitura, a sottolineare con l’onomatopea l’infuriare delle onde e dei venti evocati dal furore della maga. Tutto si spegne, infine, nell’aria conclusiva “Venti fermate” dove, in ritmo ternario, i due strumenti ad arco fanno da controcanto alla malinconica rassegnazione di Armida.

A questo punto del nostro itinerario diventa fondamentale aprire, se pure brevemente, una strada parallela a quella che abbiamo percorso finora, attraversare le Alpi e arrivare nella Francia di Luigi XIV.

Armide, su libretto di Philippe Quinault, è l’ultima *tragédie lyrique* di Jean-Baptiste Lully:¹⁴ nei cinque atti la trama è ridotta all’innamoramento di Armida e al successivo abbandono, con un *focus* sul tormento della maga e la scomparsa del consolatorio lieto fine. Ma il cambio di paradigma non stupisce se portiamo il nostro sguardo oltre le porte del teatro: Quinault, in maniera del tutto didascalica, è infatti coerente con gli obiettivi ‘politici’ assegnati al melodramma dal Re Sole, il quale aveva bisogno di uomini disposti al combattimento e non pronti ad adagiarsi tra gli incanti dei castelli e i piaceri della vita tranquilla, e quindi utilizza solo l’episodio centrale della narrazione, in modo da richiamare al dovere i distratti e gli incerti.¹⁵

¹³ Cfr. W. KIRKENDALE-G. MONARI, *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, LIM, Lucca 2017.

¹⁴ Académie Royale de Musique, Parigi, 15 febbraio 1686.

¹⁵ Sull’uso politico della musica e del melodramma nella Francia di Luigi XIV cfr. R. M. ISHERWOOD, *La musica al servizio del re*, Il mulino, Bologna 1988.

Nemmeno a dirlo: tale è l'impatto di questo lavoro che i due monologhi della protagonista (fine II atto, "Enfin, il est en ma puissance" e fine del V atto "Le perfide Renaud me fuit") diventeranno campo di battaglia nella *querelle* fra i 'melodisti', difesi da J. J. Rousseau, e gli 'armonisti', rappresentati da J. P. Rameau, il quale dedicherà all'analisi del monologo oltre cinquanta pagine del suo trattato.¹⁶

Lo stesso libretto viene poi utilizzato da Christoph Willibald Gluck per la sua *Armide*,¹⁷ ancora una volta destinata a diventare il punto di partenza per una *querelle* che contrapponeva i 'passatisti', che considerarono il lavoro come un oltraggio nei confronti di Lully, ancora abbondantemente eseguito, e i 'modernisti', sostenitori non solo della 'riforma' propugnata oltre quindici anni prima da Gluck, ma anche, come abbiamo detto, della visione razionalistica espressa da Rameau.

Torniamo ora alle opere disseminate sui palcoscenici italiani.

Dagli anni Venti del Settecento il numero delle opere intitolate alla maga diminuisce drasticamente, certo a causa della razionalizzazione metastasiana ma anche del mutato clima estetico che persegue ora obiettivi più moraleggianti.

Già dalla fine degli anni Sessanta l'interesse verso questo soggetto cresce però nuovamente, e in catalogo possiamo recuperare almeno due dozzine di nuove produzioni su libretti preparati da una nuova generazione di poeti. Un elenco dove nomi notissimi sono circondati da stelle forse oggi meno luminose.¹⁸

Meritano una menzione speciale tra Settecento e Ottocento altri quattro lavori, in rigoroso ordine di apparizione, a cominciare da *Armida abbandonata* di Nicolò Jommelli,¹⁹ prima opera seria composta al suo ritorno in Italia dopo aver passato in Europa 30 anni, nella quale il cast stellare annoverava nel ruolo di Rinaldo il castrato Gio-

¹⁶ J. P. RAMEAU, *Nouveau système de musique théorique*, Parigi, 1726, già pubblicato in edizione italiana nel 1753. La polemica viene poi richiamata in F. LESURE, *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes*, Parigi 1781. Ed. mod., Minkoff, Ginevra 1984.

¹⁷ Opéra di Parigi, 23 settembre 1777. Cfr. M. ARMELLINI, *Le due 'Armide'. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Passigli, Firenze, 1993; e C. S. BRAUNER, *Da Tasso a Rossini: le metamorfosi di Armida*, in *Armida*, Fondazione Rossini, Pesaro 2000 ('I libretti di Rossini', 7), pp. xi-cxxiv.

¹⁸ Da <https://corago.unibo.it>, trascriviamo sinteticamente: col libretto di Jacopo Durandi si cimentano ad esempio Pasquale Anfossi (Torino, 1770), Vincenzo Manfredini (Bologna, 1770), Giuseppe Gazzaniga (Roma, 1773), Ferdinando Bertoni (Venezia, 1781), Nicola Zingarelli (Roma, 1786), Michele Mortellari (Modena, 1776) e Antonio Sacchini (Milano, 1772). Il libretto di Giovanni Ambrogio Migliavacca attira invece Gennaro Astarita (Venezia, 1777) e Josef Mislivecek (Milano, 1780), mentre Giuseppe Scarlatti (Vienna, 1766) e Vincenzo Righini (Vienna, 1782) usano il testo di Marco Coltellini: Non possiamo dimenticare Tommaso Traetta, con un libretto di Giacomo Durazzo (Vienna, 1760), e l'opera buffa di Domenico Cimarosa su un testo di Giuseppe Palomba (Napoli, 1777), e ancora Luigi Cherubini su testo di Bartolomeo Vitturi (Firenze, 1782), Luigi Gatti (De Gamerra, Mantova, 1775), Felice Alessandri (Foppa, Padova, 1794), Francesco Bianchi (Da Ponte, Londra, 1802), Gaetano Andreozzi (An, Napoli, 1802), Giovanni Riario Sforza (Pagliuca, Napoli, 1812), Pietro Pasquinoli (Bergonzi, Cremona, 1817).

¹⁹ Teatro San Carlo, 30 maggio 1770, Il libretto è di Francesco Saverio de' Rovati.

vanni Aprile e in quello della protagonista Anna De Amicis, una delle più grandi cantanti del tempo.

Da Napoli arriviamo a Vienna²⁰ dove recuperiamo un' *Armida* «in stile magico-eroico-amoroso toccante il tragico», come la definisce l'autore Antonio Salieri.²¹ Anche in questo caso siamo davanti ad una primizia, poiché si tratta della prima opera seria composta dal giovane veneto dopo il suo arrivo nella capitale imperiale.

Da Vienna giungiamo ad Esterhaza²² dove Franz Joseph Haydn propone il dramma eroico *Armida*, che ha tale successo da essere replicato ben 54 volte nel corso dei quattro anni successivi. Un melodramma, l'ultimo del catalogo del compositore dove il ribaltamento delle gerarchie trasforma Armida in uno stereotipo espressivo mentre Rinaldo giganteggia nel dubbio tra amore e dovere.

A chiudere un cerchio, *Armida* torna a Napoli con Gioachino Rossini,²³ eco degli studi tassiani che nella capitale partenopea avevano conosciuto nuova vitalità dalla seconda metà del secolo XVIII. Il lavoro non ottiene tuttavia il dovuto successo perché giudicato troppo "italo-alemanno",²⁴ oltre ad essere di ardua realizzazione per la presenza di ben sei tenori che si confrontano con l'unica primadonna, all'epoca Isabella Colbran.

L'Ottocento non abbandona la storia della maga saracena, la cui suggestione entra in melodrammi come quello di Carlo Taddeucci (Firenze, 1868) e balli fantastici come quello di Ferdinando Pratesi (Roma, 1869).

Sono tuttavia i nomi che non ti aspetti a parlarci ancora una volta di lei, come quello di Johannes Brahms, che nel 1868 prepara *Rinaldo*, cantata per coro maschile, soli e orchestra op. 50, basata su un poema di Goethe a sua volta ispirato al lavoro di Tasso, nella quale Armida è però solo una muta presenza.²⁵

²⁰ Teatro di Porta Carinzia, 2 giugno 1771, libretto di Coltellini.

²¹ R. ANGERMÜLLER e E. BIGGI PARODI (a cura di), *Antonio Salieri (1750-1825) e il teatro musicale a Vienna*, LIM, Lucca 2012.

²² Teatro di Palazzo Esterhazy, 26 febbraio 1784, libretto è di Nunziato Porta. Cfr. H. C. ROBBINS LONDON, D. W. JONES, *Haydn*, Rusconi, Milano 1988, pp. 319-385, 325.

²³ Teatro San Carlo, 9 novembre 1817, libretto di Giovanni Schmidt. Cfr. C. S. BRAUNER, *Da Tasso a Rossini: le metamorfosi di Armida*, cit., e D. CHIODO, *Armida. Da Tasso a Rossini*, Vecchiarelli, Roma 2018.

²⁴ Come scrive il «Giornale delle due Sicilie» all'indomani della prima.

²⁵ La figura stessa di Tasso gode di una enorme fortuna letteraria come protagonista tra Illuminismo e Romanticismo. Cfr. U. BOSCO, *Il Tasso come tema letterario nell'Ottocento italiano*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 91, 1928, pp. 1-66. Sulla fortuna letteraria di Tasso in età romantica, oltre al bel saggio di A. DI BENEDETTO, «La sua vita stessa è una poesia». *Sul mito romantico di Torquato Tasso*, «Esperienze letterarie», xxii, 1997, pp. 7-34 e ancora P. DI SACCO, *I romantici e Tasso tra poesia, critica e storia della cultura*, «Otto/Novecento», 23, 1999, pp. 67-116.

A conclusione va ricordata l'*Armida* in quattro atti di Antonin Dvořak²⁶ su un libretto che Jaroslav Vrchlický trae da Quinault ma rilegge all'interno del rinnovato gusto simbolista. Una nuova apparizione della maga, insomma, nella quale essa diventa una *femme fatale* e, quasi figlia delle seduttrici wagneriane, trova una sua ultima grande reincarnazione.

²⁶ L'opera è data al Teatro Nazionale di Praga il 25 marzo 1904. Cfr. <https://www.antonin-dvorak.cz/en/work/armida/> (consultato il 5/12/2025) dove sono riportati il libretto in lingua originale, il cast della prima rappresentazione.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.