



**HAUSBRANDT**

1882



Ogni stagione  
ha la sua musica.  
Note morbide e *Intense*  
ne creano la pausa  
perfetta.



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE  
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

[hausbrandt.it](http://hausbrandt.it)



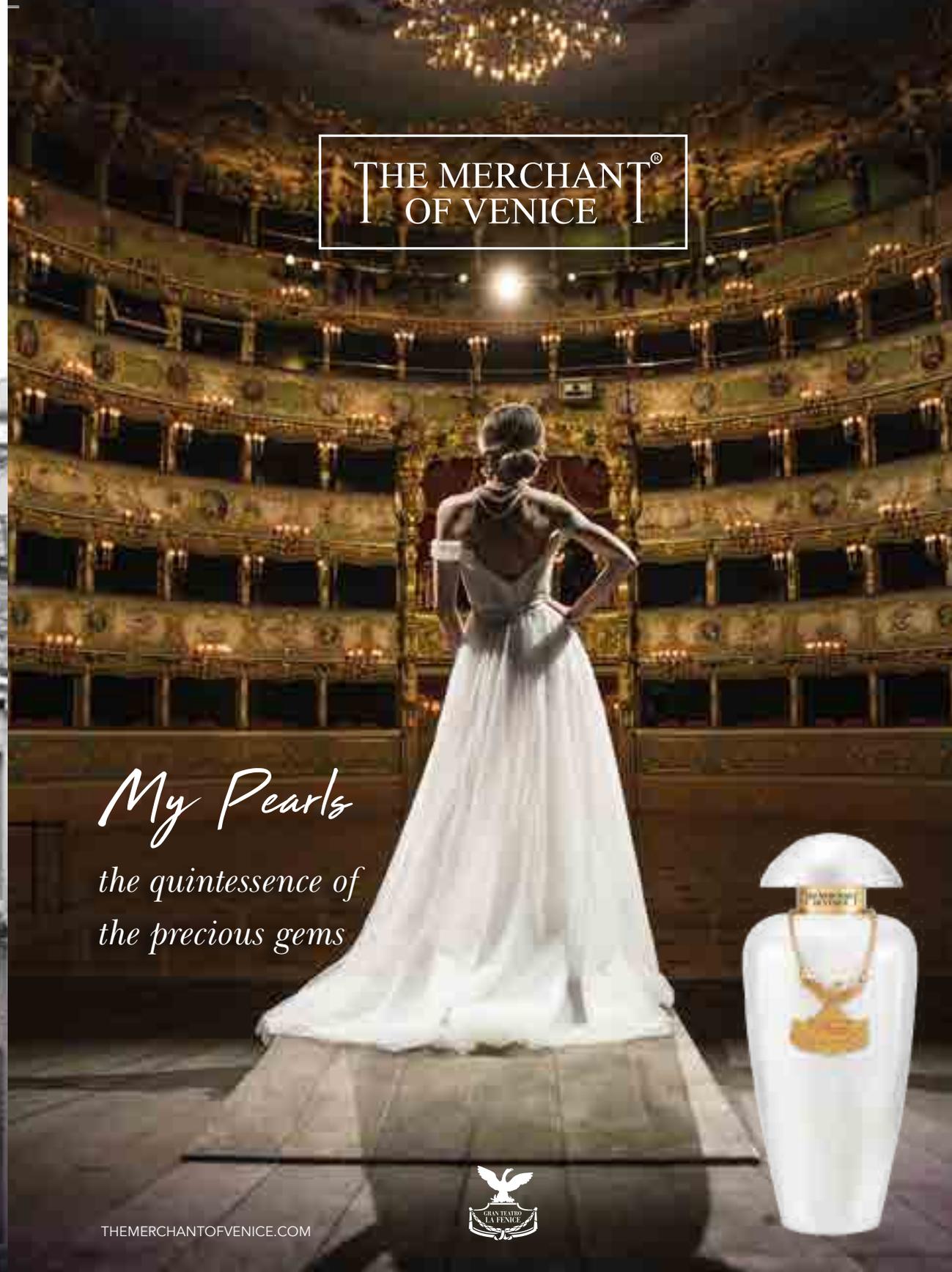
*Maria Callas*  
**MARIA CALLAS**  
+ a.s. +  
**TEATRO LA FENICE**

From the 11th of September 2015  
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro  
Ticket includes entrance to the exhibition  
and visit to the theatre

Biglietti - informazioni e vendita  
Information and tickets [www.venezianunica.it](http://www.venezianunica.it)  
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT<sup>®</sup>  
OF VENICE



*My Pearls*

*the quintessence of  
the precious gems*



THEMERCHANTOFVENICE.COM

LIRICA E BALLETO  
STAGIONE 2020-2021

## RINALDO

**Teatro La Fenice**

martedì 31 agosto 2021 ore 19.00  
giovedì 2 settembre 2021 ore 19.00  
sabato 4 settembre 2021 ore 19.00

La locandina	7
<i>Rinaldo</i> in breve <i>di Emilio Sala</i>	9
Argomento	12
Il libretto	15
<i>Rinaldo</i> , ovvero la contesa dell'arte e dell'ideologia <i>di Reinhard Strohm</i>	35
Pier Luigi Pizzi: «Una macchina teatrale umanizzata» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	50
Federico Maria Sardelli: «Una festa dei colori strumentali»	53
Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice <i>a cura di Franco Rossi</i>	56
Biografie	67





Georg Friedrich Händel (1685–1759), attribuito a Baltasar Denner (1685–1749). Olio su tela, databile 1726–1728 (Londra, National Portrait Gallery).

# RINALDO

*opera seria in tre atti HWV 7*

*libretto di Giacomo Rossi*

su una sceneggiatura di Aaron Hill  
dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso

*musica di Georg Friedrich Händel*

prima rappresentazione assoluta:  
Londra, Queen's Theatre, 24 febbraio 1711

edizione a cura dell'Archivio Musicale del Maggio Musicale Fiorentino

*personaggi e interpreti*

<i>Goffredo, generale dell'esercito cristiano</i>	Leonardo Cortellazzi
<i>Almirena, sua figlia, promessa sposa di Rinaldo</i>	Francesca Aspromonte
<i>Rinaldo, eroe</i>	Teresa Iervolino
<i>Argante, re di Gerusalemme, innamorato di Armida</i>	Andrea Patucelli
<i>Armida, maga regina di Damasco</i>	Maria Laura Iacobellis
<i>Mago cristiano</i>	Tommaso Barea
<i>Donne / Sirene</i>	Valentina Corò, Marilena Ruta
<i>Araldo</i>	Li Shuxin

*maestro concertatore e direttore*

**Federico Maria Sardelli**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

*light designer e collaboratore alla regia* Massimo Gasparon

**Orchestra del Teatro La Fenice**

*continuo*

Francesco Ferrarini *violoncello*, Giulia Nuti *cembalo*, Simone Vallerotonda *tiorba*

*mimi*

Simone Babetto, Andrea Bassi, Francesco Bortolozzo, Gianluca Bozzale, Roberto Capone, Alessio Castrigiano, Maria Diletta Della Martira, Maria Novella Della Martira, Egidio Egidi, Giampaolo Gobbi, Vincenzo Luongo, Andrea Mazzurco, Marlon Zighi Orbi, Gino Potente, Jacopo Rampazzo, Nicola Rocchetti, Eugen Rroji, Andrea Saccoman, Tomaso Santinon, Gaetano Tizzano, Martino Tomassetti, Giuseppe Visaggi

con sopratitoli in italiano e in inglese

allestimento Teatro Municipale di Reggio Emilia  
ricostruito da Fondazione Teatro La Fenice e Teatro dell'Opera di Firenze

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestri di sala Roberta Paroletti, Paolo Polon; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Maria Cristina Vavolo; Roberta Ferrari maestro alle luci; assistente alle scene Serena Rocco; assistente ai costumi Lorena Marin; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; allestimento, attrezzatura I Teatri di Reggio Emilia, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro La Fenice di Venezia; rifacimento scene Silvano Santinelli Scenografie (Pesaro), Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; costumi dell'Allestimento del Teatro alla Scala di Milano; calzature CTC (Milano); trucco Michela Pertot (Trieste); parrucco Audello (Torino); sopratitoli Studio GR (Venezia)

## Rinando in breve

di Emilio Sala

All'inizio del 1711 il venticinquenne Händel, appena giunto a Londra, ricevette dal poliedrico e intraprendente direttore del Queen's Theatre di Haymarket, Aaron Hill, la proposta di mettere in musica un dramma ricavato da un episodio della *Gerusalemme liberata* del Tasso. Sarebbe stata la prima opera italiana espressamente composta per un teatro inglese (in precedenza a Londra si erano avuti solo adattamenti e 'pasticci', ossia lavori teatrali ottenuti assemblando pezzi di autori diversi); l'impresa era alquanto rischiosa, ma Hill pensava di tutelarsi grazie a un'operazione altamente spettacolare, a una messinscena curata nei minimi particolari e a cantanti di grande richiamo. Si premurò quindi di ingaggiare un cast italiano di tutto rispetto, nel quale primeggiava il castrato Nicolò Grimaldi detto Nicolino, che si sarebbe esibito nel ruolo del protagonista.

Dopo che Händel ebbe assicurato la sua collaborazione, Hill diede incarico al poeta italiano Giacomo Rossi di realizzare un libretto d'opera, mettendo in versi il canovaccio che lo stesso Hill aveva preparato. La vicenda tratta il poema del Tasso in modo alquanto libero: lo spettacolo avrebbe dovuto puntare, come vuole la tradizione barocca inglese, soprattutto sugli effetti scenici. Sebbene l'azione principale si svolga fuori dalle mura di Gerusalemme, durante l'assedio posto alla città dai crociati di Goffredo, molte scene di carattere fantastico non hanno un luogo specifico e definito. Hill aveva introdotto, inoltre, un personaggio nuovo rispetto alla vicenda narrata dal Tasso: Almirena, figlia di Goffredo e innamorata di Rinaldo (Händel le assegnò poi due fra le arie più memorabili dell'intera partitura). Diversamente tratteggiato è anche il protagonista: Rinaldo, l'eroe classico chiamato a risolvere il conflitto tra le inclinazioni personali e l'onore militare, qui è figura molto meno eroica. La stessa Armida ha ben poco della furia passionale del personaggio originario: la presenza in scena della maga con i suoi incantesimi è più che altro un pretesto per dispiegare artifici spettacolari.

Dal momento che tutta l'operazione si doveva svolgere in gran fretta, Händel si facilitò il compito attingendo ampiamente alla musica scritta durante gli anni del suo recente soggiorno italiano. Alcune arie del *Rinaldo* sono tratte infatti dalla serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, scritta a Napoli nel 1708, dall'oratorio *Il trionfo del tempo e del disinganno* e dall'opera *Agrippina*, rappresentata a Venezia nel carnevale del 1710. Nessuno dei brani riutilizzati era noto al pubblico di Londra. L'opera andò in scena al Queen's Theatre il 24 febbraio 1711, con un successo immediato e indiscusso. Fu la prima affermazione di Händel nel mondo teatrale



## Argomento

### ATTO PRIMO

Al tempo della prima crociata, Goffredo di Buglione, a capo della spedizione cristiana in Terra Santa contro i saraceni, assedia Gerusalemme. Convinto della vittoria, sprona il giovane Rinaldo, il più valoroso fra i suoi cavalieri, a conquistare la città, promettendogli in sposa sua figlia Almirena, della quale è innamorato corrisposto. Preoccupato per le sorti della battaglia, il re saraceno Argante chiede di conferire con Goffredo e, ottenuto l'assenso, si presenta su un carro trionfale con un enorme seguito. Chiede una tregua, che gli è concessa. La maga Armida, sua amante, si reca da lui e gli promette che, grazie ai suoi poteri magici, farà allontanare Rinaldo dal campo di battaglia, consentendo così la vittoria alle truppe di Argante. Rinaldo e Almirena si scambiano frasi d'amore, quando giunge Armida che riesce a rapire la giovane: Rinaldo cerca di opporsi, ma la maga gli scatena contro una schiera di terribili mostri. Quando sopraggiunge Goffredo, Rinaldo lo informa del rapimento. Decidono allora di recarsi da un mago cristiano che potrà neutralizzare i poteri di Armida. Rinaldo, ripresa fiducia, si accinge a recarsi dal mago.

### ATTO SECONDO

Rinaldo e Goffredo, alla ricerca del mago, giungono sulla riva del mare. Vedono una barca, dalla quale una bellissima donna invita Rinaldo a seguirla, promettendo di condurlo da Almirena. Attratto dal canto di due sirene, il giovane cavaliere, ammaliato, sale sulla barca, incurante del tentativo di Goffredo di trattenerlo. Prigioniera di Armida nel suo palazzo incantato, Almirena piange affranta la sua sorte, quando sopraggiunge Argante che le fa proferte amorose, respinte con sdegno dalla giovane. Intanto, grazie ai suoi sortilegi, la maga ha attirato anche Rinaldo nel suo palazzo, facendolo prigioniero: innamoratasi del giovane cavaliere, tenta invano di sedurlo e, di fronte alla sua ripulsa, di ingannarlo, prendendo le sembianze di Almirena. Ma Rinaldo, scoperto l'inganno, la respinge adirato. Giunge Argante che, alla vista della falsa Almirena, le dichiara di nuovo il suo amore: allora Armida ripreso il suo vero aspetto, accusa l'amante di tradimento e giura vendetta.

### ATTO TERZO

Goffredo e i suoi soldati giungono presso il palazzo incantato della maga e tentano di assaltarla, ma sono respinti dai mostri di Armida. Tornano dunque dal mago: questi consegna loro delle verghe incantate, che mettono in fuga i mostri e fanno scomparire il castello. Nel suo giardino, Armida sta per uccidere Almirena, quando giunge Rinaldo, pregandola inutilmente di risparmiarla la giovane: prova dunque a colpire Armida con la spada, ma dalla terra sorgono degli spiriti a difenderla. I due giovani finalmente vengono liberati da Goffredo e dai suoi che, servendosi ancora delle verghe magiche, fanno dissolvere anche il giardino di Armida. Si svolge infine la battaglia decisiva: il valore di Rinaldo assicura la vittoria alle truppe cristiane. Gerusalemme è conquistata. Argante e Armida, sconfitti e prigionieri, si convertono al cristianesimo e vengono liberati. In un'atmosfera di gioia Rinaldo e Almirena si sposano, mentre tutti intonano un inno alla virtù.



Henry Hulsberg, ritratto di Aaron Hill, coautore con Giacomo Rossi del libretto di Rinaldo.

## Rinaldo

*dramma per musica in tre atti*

libretto di Aaron Hill e Giacomo Rossi  
musica di Georg Friedrich Händel

### Personaggi

*Goffredo, capitano generale dell'armata cristiana* tenore  
*Almirena, sua figlia, destinata sposa a Rinaldo* soprano  
*Rinaldo, eroe del campo, destinato sposo ad Almirena* controtenore  
*Eustazio, fratello di Goffredo* contralto  
*Argante, re di Gerusalemme, amante d'Armida* basso  
*Armida, incantatrice, regina di Damasco* soprano  
*Mago cristiano* basso  
*Donna* soprano  
*Due sirene* soprani  
*Araldo* tenore

AVVERTENZA Si pubblica qui per intero il libretto dell'opera come fu rappresentata a Londra nel 1711. Nello spettacolo in scena si segue prevalentemente questa prima versione, con tagli che riducono i tre atti dell'originale a due parti, e si adotta una scelta compiuta dopo il 1711 dallo stesso Händel: il personaggio di Eustazio, fratello di Goffredo, è eliminato e ciò che della sua parte non viene tagliato passa a Goffredo. L'aria di Rinaldo «Cara sposa» del primo atto, scena settima, è spostata al secondo atto, al cui interno vi sono altri spostamenti. Alcune arie sono eseguite nella versione del 1731, senza che nulla cambi nel testo cantato.

## ATTO PRIMO

## SCENA PRIMA

*Città di Gerusalemme assediata, con porta in prospettiva, da cui escono soldati alla battaglia. Da un canto si vede grandissimo padiglione con trono sopra di cui siede Goffredo, circondato dalle guardie, da Rinaldo, da Almirena, e da Eustazio.*  
Goffredo, Rinaldo, Almirena, Eustazio.

## GOFFREDO

Delle nostre fatiche  
Siam prossimi alla meta, o gran Rinaldo.  
Là in quel campo di palme  
Omai solo ne resta  
Coglier l'estrema messe,  
E già da' lidi eoi  
Spunta più chiaro il sole,  
Per illustrar co' rai d'eterna gloria  
L'ultima di Sion nostra vittoria.

Sovra balze scosces[e] e pungenti  
Il suo tempio la gloria sol ha,  
Né fra gioie, piaceri e contenti  
I bei voti ad apprendere si va.

## RINALDO

Signor, già dal tuo senno,  
E dal valor di questo braccio armato,  
Piange l'Asia rubelle  
Nell'estreme agonie l'ultimo fato;  
Onde al suono ammirando  
Del glorioso tuo nome  
Caderan quelle mura oppresse e dome.  
Ciò, che solo mi resta, o prence invitto,  
È, cogli alti imenei della bella Almirena,  
Giunger a questo cor più lieta sorte;  
Ch'unita la virtù sempre è più forte.

## GOFFREDO

Chi non cura 'l nemico,  
I precipizi affretta, oh forte eroe.  
Sul sentier della gloria  
Tu non devi arrestar il piè nel corso;

Vinta Sion, prendi da me la fede,  
Almirena ti fia bella mercede.

## ALMIRENA

Rinaldo, amato sposo, eh! ti sovenga,  
Ch'ogni ritardo è inciampo  
Nella bella carriera  
Della gloria guerriera.  
Va', pugna ardito in campo,  
Sin che Sion scuota quel giogo indegno;  
Che la face d'Amore  
Spesso gela nel sen marziale ardore.

Combatti da forte, che fermo il mio sen  
Piacere ti prepara, contenti d'ognor.  
Con face di gloria bell'iri seren  
Adesso risplenda nell'alto tuo cor.

## Parte.

## EUSTAZIO

Questi saggi consigli  
Accogli nel tuo sen, prode guerriero.

## RINALDO

Quanto possente sei, bendato arciero!

Ogni indugio d'un amante  
È una pena acerba e ria.  
Il timore sempre lo sferza,  
La speranza seco scherza,  
Or lo prova l'alma mia.

## Parte.

## SCENA SECONDA

*S'ode suonar una tromba, che precede un araldo spedito dalla città, e che viene accompagnato da due guardie sin' alla presenza di Goffredo.*  
Araldo e detti.

## ARALDO

Signor, che delle stelle  
Emuli i pregi, a te salute invia

L'eccelso mio Monarca; e da te chiede  
In un libero varco  
Esporti i sensi suoi con franca fede.

## GOFFREDO

Venga il tuo re a suo grado,  
Ch'in di lui sicurtà l'onore impegno.

## EUSTAZIO

Quivi lo spinge alta cagion di regno.

Sulla ruota di fortuna  
Va girando la speranza.  
Ma se un cor virtute aduna,  
Gl'è sol base la costanza.

## SCENA TERZA

*Argante esce dalla città in un carro trionfale tirato da cavalli, e seguito da un gran numero di guardie a piedi, e gente a cavallo, e discendendo con un corteggio solenne s'accosta alla persona di Goffredo, che si move per incontrarlo.*  
Argante e detti.

## ARGANTE

Sibillar gli angui d'Aletto,  
E latrar vorace Scilla  
Parmi udir d'intorno a me.  
Rio velen mi serpe in petto,  
Né ancor languida favilla  
Di timor, pena mi diè.

Goffredo, se t'arrese  
Sin qui fortuna, ella inconstante sempre,  
Può ben cangiar sue tempere;  
E se saggio tu sei,  
Ascolta i detti miei.  
Per ristorar in parte  
I scambievoli oltraggi,  
Chiedo che si sospenda  
Sol per tre giorni 'l marzial furore;  
Tanto devi a tuo prò, tanto al mio onore.

## GOFFREDO

Chi su base del giusto  
Appoggia l'alte imprese,  
Non teme della sorte i crudi eventi.  
Tu con superbi accenti  
Grazie richiedi, e pur ti fian concesse,  
Che d'un'anima grande  
Leggerai con rossor' i pregi in esse.

No, no, che quest'alma  
Scontenti non dà,  
Con placida calma  
Giovare sol sa.  
Ch'è grande il diletto  
D'un nobile petto,  
Ch'a gloria sen va.

*Va via con gli altri.*

## SCENA QUARTA

*Argante solo.*

## ARGANTE

Infra dubbi di Marte  
Resta sospeso il cuore;  
Ma più vaneggia oppresso  
Ne' pensieri d'Armida,  
Ch'amante in un e mia compagna fida,  
De' marziali eventi  
Nelle zifre del fato  
Corse a spiar gl'arcani  
Per render de' nemici i moti vani.

Vieni o cara, a consolarmi  
Con un sguardo tuo seren.  
Il tuo volto può bear mi,  
E scacciar il duol dal sen.

## SCENA QUINTA

*Armida in aria, che canta sedendo sopra un carro tirato da due dragoni, i quali gettano fiamme e fumo dalla bocca.*

*Armida ed Argante.*

ARMIDA

Furie terribili,  
Circondatemi,  
Sequitatemi  
Con faci orribili.

*Arriva il carro a terra, li dragoni lo tirano sin' al cospetto d'Argante.*

ARGANTE

Come a tempo giungesti,  
Cara, per consolar l'anima smarrita;  
Io, ch'alla tua partita  
Frettoloso anelai, impaziente  
Il tuo ritorno attesi;  
E a quel tiran richiesi  
Breve tregua nel campo  
All'Asia per saper se v'è più scampo.

ARMIDA

Signor, se ben confusi  
Son gli enigmi del fato,  
Io con note tremende  
Pur forzai quell'abisso  
A scior in chiaro suon distinti accenti;  
Ed a mie brame ardenti  
Rispose in tuono amico:  
«Se dal campo nemico  
Svelto fia di Rinaldo il gran sostegno,  
Spera pur d'Asia il desolato regno».

ARGANTE

Corro a spegner quel empio.

ARMIDA

T'arresta, o caro; e sol di me fia cura  
L'allontanar quel forte  
Dalle squadre nemiche.  
Nel mio poter t'affida!

ARGANTE

Parto, e in te sol l'anima mia confida.

*Va via.*

ARMIDA

Molto voglio, molto spero  
Nulla devo dubitar.  
Di mia forza all'alto impero  
Saprò il mondo assoggettar.

## SCENA SESTA

*Luogo di delizie con fonti, viali ed uccelliere, in cui volano, e cantano gli uccelli.  
Almirena, poi Rinaldo.*

ALMIRENA

Augelletti, che cantate,  
Zeffiretti che spirate  
Aure dolci intorno a me,  
Il mio ben dite dov'è!

Adorato mio sposo,  
Vieni a bear quest'alma!

RINALDO

Al suon di quel bel labbro  
Corron festosi a te gli affetti miei,  
E quella fiamma illustre,  
Ch'in me vie più s'accende  
Da' tuoi bei lumi, o cara,  
Prende il gran fuoco ad avamparmi il core.

ALMIRENA

Bella stella d'amore  
Nelle pupille tue folgora il lume.

RINALDO

Per te sola, o mio nume,  
In dovuto olocausto  
Ardon le faci mie, fuman gl'incensi  
Di fervidi sospiri.

ALMIRENA

Tu solo a' miei martiri

Porgi placida calma.

RINALDO

Per te vive il mio cor, si strugge l'anima.

ALMIRENA

Scherzano sul tuo volto  
Le grazie vezzosette...

RINALDO

Ridono sul tuo labbro  
I pargoletti amori...

ALMIRENA E RINALDO

A mille, a mille.  
Nel bel fuoco di quel guardo  
Amor giunge al forte dardo  
Care faville.

## SCENA SETTIMA

*Almirena, Rinaldo, Armida: Armida strappa a forza Almirena dalle mani di Rinaldo, e vuole condursela via.*

ARMIDA

Al valor del mio brando  
Cedi la nobile preda.

ALMIRENA

Oh! Dei, che fia?

RINALDO

Non cederò Almirena  
Se col fulmine in mano  
La chiedesse il Tonante.

ARMIDA

Tanto ardisci, arrogante?

*Rinaldo tira la spada contro Armida, che pure impugna il ferro contro di lui, e si mette in atto di battaglia; ma mentre sono per battersi, discende una nube negra, ripiena di mostri orribili, che mandano fuori fiamme, fumo e muggiti, e coprendo Almirena*

*ed Armida, le porta seco in aria, lasciando in loro vece due furie, spaventevoli, che dopo aver deriso Rinaldo, si profondano sotterra.*

RINALDO

Cara sposa, amante cara,  
Dove sei?  
Deh! ritorna a' pianti miei!  
Del vostr'Erebo sull'ara,  
Colla face dello sdegno  
Io vi sfido, o spirti rei.

## SCENA OTTAVA

*Goffredo, Eustazio, e Rinaldo immobile, cogli occhi fissi a terra, e sommerso in una gran confusione.*

GOFFREDO

Ch'insolito stupore  
Lega gli sensi tuoi, prode campione?

EUSTAZIO

Quale a quell'alma forte  
Meraviglia fatal scuote l'ardire?  
Tu, che con braccio armato  
Vibri fulmini in campo,  
Abbagliato cadrai  
De' funesti pensieri ad un sol lampo?

RINALDO

Tale stupor m'occupa i sensi, e tale  
È il dolor che m'accuora,  
Che posso a pena articular gli accenti!  
Qui con note innocenti  
Stavo spiegando del mio cor gl'affetti  
Alla bella Almirena,  
Quando (oh cieli, che pena!)  
Amazzone corsara  
Tentò rapir a me gioia sì rara,

Cor ingrato, ti rammembri,  
E non scoppi di dolor!  
Ma se stupido rasmembri,  
Ti risvegli il mio furor!

Io allora impugno il brando  
A prò del mio tesoro;  
Quando tartareo coro  
M'involò in un istante  
La nemica, e l'amante;  
Forse fu error, ch'alla beltà divina  
Credè Pluton, che fosse Proserpina.

GOFFREDO  
Un mio giusto dolor l'anima ingombra!

EUSTAZIO  
Insoliti portentosi!  
Ma tra sì fieri eventi  
Ti consola, german, Rinaldo, spera;  
Ch'a piè d'un monte, in cavernoso sasso,  
Giace uom, che delle stelle  
Spiar sa il corso, e qual virtute alligna  
Nelle pietre, nell'erbe:  
Questi m'è noto; ivi  
Pronti n'andrem' a ricercar consiglio.

GOFFREDO  
Il mio core ne freme.

EUSTAZIO  
Lieta scorta ne sia una belle speme.

Col valor, colla virtù  
Or si vada a trionfar.  
Dall'indegna servitù  
L'alta prole io vo' rittrar.  
*Goffredo ed Eustazio vanno via.*

#### SCENA NONA

*Rinaldo solo.*

RINALDO  
Di speranza un bel raggio  
Ritorna a consolar l'alma smarrita;  
Sì, adorata mia vita!  
Corro veloce ad oppugnar gl'inganni;  
Amor, sol per pietà, dammi i tuoi vanni!

Venti, turbini, prestate  
Le vostre ali a questo piè.  
Cieli, numi, il braccio armate  
Contro chi pena mi diè.

## ATTO SECONDO

#### SCENA PRIMA

*Gran mare placido, in cui riflette un bellissimo iri; vicino al lido sta una barca sull'ancora, ed al timone della medesima v'è uno spirito in forma di bella donna.*  
*Due sirene vanno saltando nelle onde.*  
*Eustazio solo.*

EUSTAZIO  
Siam prossimi al porto,  
Per prender conforto  
Al nostro penar.  
Ch'il cor si consoli,  
Il duolo s'invola  
Da chi sa sperar.

#### SCENA SECONDA

*Rinaldo, Goffredo escono con fretta.*

RINALDO  
A quel sasso bramato,  
Da cui (fra l'ombre del mio cieco duolo)  
Spero trar di pietà liete faville,  
Quanto ne resta?

GOFFREDO  
E quando  
La soglia bacierem del mago amico?

EUSTAZIO  
Da questo lido aprico  
Di quel fatale albergo

Non distano i confini, e fra momenti  
Dell'alto affar iscoprirem gli eventi.

#### SCENA TERZA

*Mentre s'affrettano per seguire il loro viaggio, la donna che sta nella barca invita Rinaldo ad entrarvi.*  
*Donna e detti.*

DONNA  
Per raccor d'Almirena  
I più dolci respiri,  
Entra, Rinaldo, in questo augusto pino;  
Ella quivi mi spinse, ella t'attende  
Colà in spiaggia romita,  
Mesta, sola e tradita;  
Tanto importi le piacque,  
Di portar il tuo foco in mezzo all'acque.

*Mentre Rinaldo, Goffredo ed Eustazio restano attoniti per quell'invito, le sirene cantano e saltano.*

SIRENE  
Il vostro maggio  
De' bei verdi anni,  
O cori amanti,  
Sempre costanti  
Sfiorate in amore.  
Né un falso raggio  
D'onor v'affanni,  
Ch'è sol beato  
Chi amante amato  
Possede un bel core.

RINALDO  
Qual incognita forza  
Mi spinge ad eseguir l'alto comando?  
*(Sta un poco sospeso, e poi con furia si risolve d'entrar in barca, ma viene arrestato da Goffredo e da Eustazio.)*  
Sì Almirena, mia vita,  
A te ne vengo.

GOFFREDO  
O gran guerrier, t'arresta,

Ferma l'incauto piede.

EUSTAZIO  
Qual ignobil cimento?

RINALDO  
Spero, temo, confido, e in un pavento.

*Mentre sta sospeso, la donna lo richiama di novo, ed egli furiosamente vuol entrar in barca; ma viene fermato dai suddetti.*

DONNA  
Rinaldo, affretta i passi!

RINALDO  
Sì, Almirena, a te corro.

GOFFREDO  
La tua gloria?

RINALDO  
Ne freme.

EUSTAZIO  
Il tuo senno?

RINALDO  
Languisce.

GOFFREDO  
Frena l'ardir.

RINALDO  
Non devo.

EUSTAZIO  
Pensa a' casi tuoi!

RINALDO  
Il cor non pave.

GOFFREDO  
Sion ti chiama.

RINALDO  
Ed il mio ben m'invita.

EUSTAZIO  
L'Erebo ti delude.

GOFFREDO  
Stige ti prende a scherno.

RINALDO  
Pugnerò per quel bel, sin' coll'Inferno!

Il Tricerbero umiliato  
Al mio brando renderò.  
E d'Alcide l'alto fato  
Colà giù rinnoverò.

*Cantando entra nella barca; la donna subito s'allarga in alto mare, sin tanto che la barca si vede, le sirene saltano e cantano, ma la barca essendo fuori di vista, le sirene si approfondano in mare; Goffredo ed Eustazio, avendolo seguito cogli occhi, restano confusi.*

EUSTAZIO  
Signor, strano ardimento!  
Sui vortici dell'onde,  
All'aure di lusinghe,  
Fidar la propria gloria!

GOFFREDO  
Ciò fu indegna vittoria  
Del barbaro Acheronte;  
Ma di tal duolo a fronte  
Non paventi il mio core.  
La figlia, oh Dio! è smarrita!  
Leroe sen fugge a volo!  
Speme, virtù, non mi lasciate solo!

Mio cor, che mi sai dir?  
O vincer, o morir,  
Sì, sì, t'intendo.  
Se la mia gloria freme,  
Sol da una bella speme  
Io pace attendo.

*Vanno via.*

#### SCENA QUARTA

*Giardino delizioso nel palazzo incantato d'Armida. Argante ed Almirena.*

ALMIRENA  
Armida dispietata!  
Colla forza d'abisso  
Rapirmi al caro ciel de' miei contenti!  
E qui con duolo eterno  
Viva mi tieni in tormentoso inferno!

*Almirena piange.*

ARGANTE  
Non funestar, o bella,  
Di due luci divine il dolce raggio;  
Che per pietà mi sento il cor a frangere.

ALMIRENA  
In questi lacci avvolta,  
Non è il mio cor soggetto  
D'un amoroso affetto.

ARGANTE  
Tu, del mio cor reina,  
Con dispotico impero  
Puoi dar legge a quest'alma.

ALMIRENA  
Ah! non è vero.

ARGANTE  
Vuoi che questo mio ferro  
T'apra il varco a quel seno  
Ove il mio cor trapassi?

ALMIRENA  
Ah! no, tanto non chiedo; eh! se m'amassi!

ARGANTE  
Della mia fedeltate  
Qual fia un pegno sicur?

ALMIRENA  
La libertate.

ARGANTE  
Malagevol comando!

ALMIRENA  
Amor mentito!

ARGANTE  
E se ad Armida, o cara,  
Nel procurar al tuo bel piè lo scampo,  
Note fien quelle fiamme,  
Che per te, mio tesor, struggono, il core?  
Scopo saremo entrambi  
D'amor geloso e d'infernal furore;  
E pur mi sento il cor a frangere.

ALMIRENA  
Dunque lasciami piangere.

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

ARGANTE  
Ah! sul bel labbro Amore  
Di possente magia formò le note,  
Per tormentarmi il core.  
Argante, che risolvi?  
Pensier, che mi sai dir? Ah! ch'il mio petto  
Più resister non puote a tanto affetto.

Basta che sol tu chieda,  
Per ottener da me,  
Bocca amorosa.  
Solo ch'il cor ti veda,  
Tutto si perde in te,  
Guancia vezzosa!

*Vanno via.*

#### SCENA QUINTA

*Armida sola.*

ARMIDA  
Cingetemi d'alloro  
Le trionfali chiome!  
Rinaldo, il più possente  
Terror dell'arme Assire,  
In umile olocausto  
Sull'altar del mio sdegno,  
Cadrà svenato al suolo.  
Conducetelo quivi, o spirti, a volo.

#### SCENA SESTA

*Due spiriti conducono Rinaldo alla presenza d'Armida.*

RINALDO  
Perfida, un cor illustre  
Ha ben forza bastante  
Per isprezzar l'inferno;  
O rendimi Almirena,  
O pagherai con questo acciar la pena.

ARMIDA  
D'Armida a fronte sì superbi accenti?

RINALDO  
A fronte ancor de' più crudel tormenti.

ARMIDA  
Mio prigionier tu sei.

RINALDO  
Sin nell'alma non giunge il mio servaggio.

ARMIDA  
È in mia balia la vita.

RINALDO  
La morte non paventa un'alma invitta.

ARMIDA  
(*a parte*)  
(Splende su quel bel volto  
Un non so che, ch'il cor mi rasserena.)

RINALDO  
Omai rendi Almirena.

ARMIDA  
*a parte*  
(Un incognito affetto  
Mi serpe al cor un'amorosa pena)

RINALDO  
Rendimi, sì, crudel, rendimi Almirena!

ARMIDA  
(*a parte*)  
(Ma d'un nemico atroce  
Sarà trofeo il mio core?)

RINALDO  
Ha forza il mio furore,  
Per atterrar il tuo infernal drapello.

ARMIDA  
(*a parte*)  
(Son vinta, sì; non lo credea sì bello.)  
Rinaldo, in questa spiaggia  
Ogn'aura spira amore;  
Londa, l'augello, il fiore  
T'invitan solo ad amorosi amplessi;  
Depon quell'ira infida,  
Vinto non più, ma vincitor d'Armida!  
T'amo, o caro.

RINALDO  
Io t'aborro!

ARMIDA  
Prendi questo mio cor.

RINALDO  
Per lacerarlo.

ARMIDA  
Mille gioie t'appresto.

RINALDO  
Io mille pene.

ARMIDA  
T'ammoliscano i prieghi.

RINALDO  
Io li detesto.

ARMIDA  
Abbian forza i sospir.

RINALDO  
D'accender l'ira.

ARMIDA  
M'obbedisce l'inferno.

RINALDO  
Io ti disprezzo.

ARMIDA  
Pensa ch'io son...

RINALDO  
Tiranna.

ARMIDA  
Risolvi...

RINALDO  
La vendetta.

ARMIDA  
Per pietade!

RINALDO  
A te corro, o mia diletta!  
(*Vuol andarsene.*)

ARMIDA  
Fèrmati!

RINALDO  
No, crudel.

ARMIDA  
Armida io son fedel.

RINALDO  
Spietata, infida, lasciami!

ARMIDA  
Pria morir.

RINALDO  
Non posso più soffrir.

ARMIDA  
Vuoi ch'io m'uccida?

#### SCENA SETTIMA

*Armida si cangia in Almirena.*

ARMIDA  
Crudel, tu ch'involasti  
Al mio core la calma,  
Un sol guardo mi nieghi a tante pene?

RINALDO  
Che veggio! Idolo mio! Sei tu, mio bene?  
Deh! vieni a consolar l'alma smarrita!

ARMIDA  
Quivi con molle vita  
Vai fomentando una novella brama;  
E lasci sì chi t'ama?

RINALDO  
No, cara, che tu sei  
La sospirata meta; e in questo loco  
Sol d'Armida crudel vidi 'l sembiante.

ARMIDA  
Stringimi dunque al sen.

RINALDO  
Beato amante!  
(*Nell'abbracciarsi, Armida riprende la sua forma, e Rinaldo fugge.*)  
Sfinge, un penoso orrore  
Arrechi nel mio core!  
Giove, lancia il tuo telo!  
Non avrò per costei fulmini il Cielo?  
(*Armida si cangia un'altra volta in Almirena.*)

ARMIDA  
Corri fra queste braccia!

RINALDO  
Idolo mio!  
(*Va per abbracciarla, poi si ferma.*)  
Ma che tenti, Rinaldo!  
Forse sotto quel viso  
V'è l'Inferno co'un vel di Paradiso.

Abbruggio, avampo e fremo  
Di sdegno e di furor;  
Spero, ma sempre temo  
D'un infernal error.

*Va via.*

#### SCENA OTTAVA

*Armida sola, riprende la sua propria forma.*

ARMIDA  
Dunque i lacci d'un volto,  
Tante gioie promesse,  
Li spaventi d'Inferno,  
Forza n'avran per arrestar quel crudo?  
E tu il segui, o mio core!  
Fatto trofeo d'un infelice amore!  
No! si svegli 'l furore,  
Si raggiunga l'ingrato,  
Cada a' miei piè svenato! Ohimè! Che fia!  
Uccider l'alma mia?  
Ah! debole mio petto,  
A un traditor anco puoi dar ricetta?  
Su, furie, ritrovate

Nova sorte di pena e di flagello;  
S'uccida, sì. Eh! no, chè troppo bello!

Ah! crudel,  
Il pianto mio  
Deh! ti mova per pietà.  
O infedel,  
Al mio desio  
Proverai la crudeltà.

## SCENA NONA

*Armida sola.*

ARMIDA  
Riprendiam d'Almirena  
Il mentito sembiante in questo loco,  
Che forse qual farfalla  
Ritornerà Rinaldo al suo bel foco.

*Armida riprende la forma d'Almirena, poi viene Argante.*

## SCENA DECIMA

*Argante ed Armida in forma d'Almirena.*

ARGANTE  
Adorata Almirena,  
Ogni breve dimora,  
Che dal tuo bello fa l'anima mia,  
È pena acerba e ria.  
(*Armida riguarda Argante con sdegno.*)  
Tu con rai luminosi  
Fai splendor quelle stelle,  
Che mi promiser sì felici influssi?  
(*Armida lo riguarda con più sdegno di prima.*)  
Anima mia, ti rasserena omai,  
Che della cruda Armida  
In breve ti trarrò da' lacci indegni.  
(*Armida resta sospesa senza guardarlo.*)  
Deh! Non tener l'animo tuo perplesso,  
S'impegna di cotanto la mia fé, la mia forza,  
E questo amplesso.

*Mentre Argante va per abbracciarla, Armida riprende la sua forma, e lo respinge con gran furia.*

ARMIDA  
Traditor, dimmi, è questa  
Del mio amor la mercede?

ARGANTE  
Oh Dei! che miro?

ARMIDA  
Io, ch'il mio cor ti spiego  
Con affetti?

ARGANTE  
No, l' nego.

ARMIDA  
Io, che l'inferno, o altero,  
Slego a tuo prò!

ARGANTE  
Egli è vero.

ARMIDA  
Tradirmi!

ARGANTE  
Scusa un lampo  
D'intempestivo amore!

ARMIDA  
I fulmini vedrai del mio furore.

ARGANTE  
T'acquieta!

ARMIDA  
No.

ARGANTE  
Il rossore  
Sia una rigida pena.

ARMIDA  
No.

ARGANTE  
Sì, superba, amo Almirena.

ARMIDA  
Stige ritiro.

ARGANTE  
Fa' ciò che t'aggrada;  
Senza i demoni tuoi basta mia spada.

*Argante fugge sdegnato.*

ARMIDA  
Vo' far guerre, e vincer voglio,  
Collo sdegno chi m'offende,  
Vendicar i torti miei.  
Per abbatter quel orgoglio,  
Ch'il gran foco in sen m'accende,  
Saran meco i stessi dèi.

## ATTO TERZO

## SCENA PRIMA

*Orrida montagna con dirupi e cascate d'acqua, nella sommità di cui si vede il castello incantato d'Armida, chè custodito da gran numero di mostri di varie forme; nel mezzo delle mura appare una porta con colonne di cristallo, e d'ogni sorte di gemme; a piedi della montagna v'è una spelonca, ove abita il mago. Goffredo ed Eustazio considerando l'altezza della montagna.*

EUSTAZIO  
Quivi par che rubelle  
La terra s'alzi a guerreggiar le stelle.

GOFFREDO  
Germano, è questo 'l segno  
Delle nostre fatiche?

EUSTAZIO  
Ecco del saggio  
Il sospirato albergo.

GOFFREDO  
Omai t'accosta.

*Eustazio alla bocca dell'antro chiama il mago.*

EUSTAZIO  
Tu, a cui vien concesso  
Sin delle stelle il penetrar gli arcani,  
Degli eventi più strani  
Fermar il corso, e grazie ognor dispensi,  
D'un alto affar vengo a cercarti i sensi.

## SCENA SECONDA

*Il mago esce della sua spelonca.  
Mago e detti.*

MAGO  
La causa che vi spinge  
In sì remota parte  
Nota m'è già; Rinaldo ed Almirena  
Colà sull'alte cime  
Di quell'orrido sasso in lacci indegni  
Della perfida Armida  
Giacciono avvinti; il varco  
Impossibile fora  
Senza un poter prefisso,  
Ch'i mostri suoi colà vuotò l'abisso.

GOFFREDO  
L'aprirò colla spada.

EUSTAZIO  
Andiam, che la virtù ne farà strada.

GOFFREDO  
Seguitemi, o miei fidi!

EUSTAZIO  
Io vi precedo.

*Goffredo, ed Eustazio, impugnata la spada, e seguiti da soldati, ascendono la montagna, ed il mago li sgrida.*

MAGO

Arrestatevi, o forti,  
Che nel mar del terror sarete absorti.

*Goffredo, Eustazio e soldati, essendo molto avanzati verso la cima, si presenta loro una compagnia de' mostri orribili con faci accese; di modo che una parte de' soldati atterriti ritornando indietro, un'altra squadra de' mostri taglia loro il cammino, e nel mezzo della loro confusione, s'apre la montagna, e gl'inghiotte, uscendo da quella voragine fiamme, fumo, e grandi strepiti. Al fine Goffredo ed Eustazio, con parte de' soldati, ritornano al mago.*

GOFFREDO

Qui vomita Cocito  
Tutta sua nera peste.

EUSTAZIO

D'Acheronte proviam qui le tempeste.

MAGO

Prodi campioni, non giunge  
Il terreno valore  
A sormontar quell'infernal furore;  
Queste verghe fatal, ch'ora vi porgo,  
Faran fuggir quei mostri;  
Ite con piè sicuro,  
Ché potran dar il corso al pigro Arturo.

GOFFREDO

German, all'opra.

EUSTAZIO

Impaziente anelo,  
Ch'a forti al fin darà vittoria il cielo.

*Ascendono di novo la montagna, ed il mago sta osservando il loro passaggio, e canta per incoraggiarli. Gli mostri come prima si presentano loro, ma per virtù di quelle verghe sono posti in fuga. Arrivati*

*che sono alla cima, toccano colle verghe la porta del castello d'Armida, ed in un subito spariscono quelle mura e la montagna medesima con grandissimi strepiti, e resta in vece di quella un mare agitato; Goffredo ed Eustazio s'attengono ad una rupe pendenti sopra il mare, poi si vedono a calar a basso da un'altra parte.*

MAGO

Andate, o forti,  
Fra stragi e morti  
Senza timore  
Or colà su.  
Ch'omai v'è guida,  
Compagna fida,  
Tra quell'horrore  
Fatal virtù.  
*(Superato l'incanto della montagna, il mago rientra nella sua spelonca.)*

O di bella virtù saper eterno,  
Che Stige prende a scherno!

#### SCENA TERZA

*Giardino d'Armida, che tiene uno stilo al petto d'Almirena per ucciderla.  
Armida, Rinaldo, Almirena.*

ARMIDA

Mori svenata!

ALMIRENA

O numi!

RINALDO

T'arresta per pietà!

ARMIDA

Ho d'aspe il core;  
Poiché le fiamme mie sprezzasti, indegno,  
Cada costei trafitta,  
Olocausto d'amor, vittima al sdegno.

RINALDO

Il mio pianto!

ARMIDA

Dell'ira accresce i flutti.

RINALDO

L'innocenza!

ARMIDA

Il suo volto il fallo accusa.

RINALDO

Per il fuoco onde ardesti!

ARMIDA

È in tutto spento.

RINALDO

Pria questo sen trapassa.

ARMIDA

Il duol lo sveni!

RINALDO

Versa un fulmine, o ciel!

ARMIDA

Io pria il suo sangue.

*Mentre Armida vuole lanciar il colpo, Rinaldo impugna la spada, e va con furia verso lei per ucciderla; ma subito escono dalla terra degli spiriti per custodirla.*

RINALDO

Al mio braccio cadrai, perfida, esangue.

#### SCENA QUARTA

*Goffredo, Eustazio, e detti.*

ARMIDA

Nella guardata soglia  
Come osaste portar sicuro il piede?

Furie, pronte accorrete, e da sotterra  
Venga contro costor l'inferno in guerra!

*Goffredo ed Eustazio toccando colle verghe il giardino incantato, in un subito il medesimo sparisce, e resta una gran campagna deserta, nel fondo di cui si vede la città di Gerusalemme da quella parte ov'è situata in collina; nelle mura vi sta gran porta, a' piedi di cui si vede una strada, che con tortuosi giri vien' a finire nel piano - Goffredo, Eustazio e Rinaldo corrono ad abbracciarsi, e mentre Almirena vuol fare lo stesso, Armida la ferma e tenta di nuovo d'ucciderla collo stilo.*

GOFFREDO

Prode Rinaldo!

RINALDO

Glorioso prence!

EUSTAZIO

Lascia ch'al sen ti stringa.

RINALDO

Io pur t'annodi.

ALMIRENA

Chi mi soccorre! aita!

*Rinaldo impugna la spada, va contro Armida, ma nel lanciar il colpo, quella gli sparisce sotto il taglio.*

RINALDO

Ancor tenti, crudel, tormi la vita?

GOFFREDO

Figlia!

ALMIRENA

Padre!

EUSTAZIO

Mia cara!

RINALDO

Idolo mio!

GOFFREDO  
Fugga il duol.

ALMIRENA  
Rieda il piacer.

RINALDO ED EUSTAZIO  
E svanisca ogni tormento...

ALMIRENA, RINALDO, GOFFREDO ED EUSTAZIO  
Al contento, al contento.

GOFFREDO  
Vinto il furor d'inferno,  
Il terreno furor vincer ne resta;  
Quando là in oriente  
Febo risorge ad indorare il mondo,  
German, le squadre appresta,  
Perché Sione cada; e tu Rinaldo, dêi,  
Contaminato da' tuoi molli amori,  
Col sangue del rubel purgar la spada.

Sorge nel petto  
Certo diletto  
Che bella calma  
Promette al cor.  
Sarà il contento,  
Dopo gran stento  
Coglier la palma  
Del nostro ardor.

*Goffredo ed Eustazio se ne vanno.*

RINALDO  
Al trionfo s'affretti senza ritardo il corso!  
Mi stimolan l'amor, gloria, e rimorso.

È un incendio fra due venti,  
Fra due fiamme questo cor.  
Ha di gloria gli alimenti,  
Lo nodrisce un fermo amor.

*Parte.*

#### SCENA QUINTA

*Argante, seguito da tre generali.*

ARGANTE  
Chiuso fra quelle mura  
Langue il comun valore, o forti eroi;  
Quindi sian noti a voi  
Gli ultimi sensi nostri;  
Ch'oggi ogn'un si dimostri  
Non sol di fer, ma di coraggio armato,  
Perché l'oste nemica  
Cada al nostro valor, ceda al suo fato.

#### SCENA SESTA

*Armida, e detti.*

ARMIDA  
Per fomentar lo sdegno  
A fronte d'un sleal ancor mi trovo?

ARGANTE  
Io pur l'ira rinnovo  
Al tuo superbo aspetto.

ARMIDA  
È l'offeso mio amor per te un'Aletto.

ARGANTE  
L'affetto tuo non curo.

ARMIDA  
Io i sdegni tuoi.

ARGANTE  
Or è tempo di palme;  
Va', e non tentar d'effeminar gli eroi!

ARMIDA  
Ho un cor virile in petto,  
Che sa emular la gloria.

ARGANTE  
*(un poco sospeso)*

Abbian sensi sì grandi al fin vittoria.  
Cara, perdon ti chiedo.

ARMIDA  
*(freddamente)*  
Io no 'l rifiuto.

ARGANTE  
Accuso la mia colpa.

ARMIDA  
Egli m'è grato.

ARGANTE  
Fu importuno l'amor.

ARMIDA  
*(freddamente)*  
Io pure errai.

ARGANTE  
Solo per momenti.

ARMIDA  
*(risolutamente)*  
Anch'io Rinaldo amai.

ARMIDA ED ARGANTE  
Dunque mi sia concesso  
Di purgar il mio error con questo amplesso.

*S'abbracciano.*

ARGANTE  
Or preparianne ad una estrema sorte.

ARMIDA  
E coi spenti nemici  
Un gran trofeo alla morte.

ARGANTE  
O là, cogli oricalchi  
Si destino a battaglia i stessi venti!

ARMIDA  
E sian nostri campioni  
Macone in ciel, l'Inferno, e gli elementi!

*Suonano tutte sorti d'istromenti militari e si vede uscire dalla città l'armata, che arrivata a' piedi del monte passa con bell'ordine dinanzi Argante ed Armida, facendo loro i soliti saluti militari.*

ARGANTE  
In quel bosco di strali  
Ne' lacci caderan que' indegni mostri.

ARMIDA  
E in un mare di sangue  
Spenti saranno i giusti sdegni nostri.

ARMIDA ED ARGANTE  
Al trionfo del nostro furore  
Or corriamo que' mostri a legar.  
Che poi, caro/cara, questo core  
Dolce premio ti vuol dar!

*Vanno via.*

#### SCENA SETTIMA

*Goffredo, Rinaldo, Almirena.*

GOFFREDO  
Di quei strani accidenti  
Se la serie ripiglio,  
Per dolor, per stupor, s'inarca il ciglio.

ALMIRENA  
A sì crudeli eventi  
Ancor non so se dormi, o se sia desta.

RINALDO  
Cessata la tempesta,  
Godiam, cara, la calma.

ALMIRENA  
Dell'aure dolci della tua bell'alma.

Bel piacere  
È godere  
Fido amor;  
Questo fa contento il cor.

La fermezza  
Sol apprezza  
Lo splendor,  
Che provien d'un grato cor.

## SCENA OTTAVA

*Eustazio, e detti.*

EUSTAZIO  
Signor, l'oste nemica  
Con barbari ululati  
S'avvicina alle tende;  
E già ne' nostri accende  
Desir di gloria ardenti;  
Tu quegli alti ardimenti  
Raffrena col gran senno,  
Ch'ognun fia pronto a venerarne il cenno.

GOFFREDO  
Ecco il glorioso giorno,  
Che ne chiama al trionfo.

RINALDO  
Ecco le palme,  
Che spuntano nel campo.

ALMIRENA  
Ecco ne' tuoi bei lumi  
Che di gloria e d'amor folgora un lampo.

GOFFREDO  
German, le nostre tende  
Il custodir ti sia nobile incarco;  
Colà il nemico affrena,  
E da eventi marzial serba Almirena.

RINALDO  
Raccomando al tuo zel l'alto tesoro.

EUSTAZIO  
German, Rinaldo, i tuoi comandi adoro.

Di Sion nell'alta sede  
La virtute ed il valore

Oggi solo si vedrà.  
Ch'alfin nobile mercede  
D'alma grande, nobil core,  
È una bella felicità.

*Va via con Almirena.*

## SCENA NONA

*S'ode suonare tutti gli stromenti militari dei cristiani, e l'armata con pompa solenne, a piedi, ed a cavallo, passa dinanzi Goffredo e Rinaldo, facendo loro i soliti saluti militari.*

RINALDO  
Se ciò t'è in grado, o prence,  
Tu le falangi armate  
In campo aperto spingi;  
Io per obliquo calle  
Vo' che Sione oggi umiliata cada,  
Del tuo nome in virtù, colla mia spada.

GOFFREDO  
Degna è sol di grand'alma  
Malagevole impresa;  
Approvo il tuo consiglio;  
Io ti precedo intanto.

*Va via.*

RINALDO  
Brilla l'anima mia sul lieto ciglio.

Or la tromba in suon festante  
Mi richiama a trionfar.  
Qual guerriero e qual amante,  
Gloria, e amor mi vuol bear.

*Va via.*

## SCENA DECIMA

*Argante esce colla sua armata, che dispone in ordine di battaglia.*

ARGANTE  
Miei fidi, ecco là un campo  
Colmo di mille furti,  
Più famoso che forte;  
Quello benigna sorte  
Or vi presenta; su, prodi, pugnate,  
Abbattete, atterrate;  
Pera ogn'un di quegli empii,  
Sian le rapine lor nostro tributo,  
E l'alme lor un olocausto a Pluto.

## SCENA UNDICESIMA

*Esce Goffredo con tutta la sua armata, e l'ordina per dar battaglia.*

GOFFREDO  
Magnanimi campioni,  
Ecco l'ultimo giorno  
Delle vostre fatiche,  
Quel che tanto bramaste;  
Quivi una selva d'aste  
Il nemico ha congiunto;  
Perché vinciam più guerre in un sol punto.  
Combattete qual forti, e a monti estinti  
Vadan color sossopra,  
Perché solo un bel fin corona l'opra.

*S'attacca una battaglia regolata, che sta in bilancia da una parte e dall'altra; ma Rinaldo, avendo di già preso la città, discende dal monte con una squadra, ed assalisce per fianco i nemici, che si danno alla fuga, non restando il medesimo di darli la caccia.*

## SCENA DODICESIMA

*Rinaldo, che conduce Argante incatenato.*

RINALDO  
Goffredo, ecco il superbo in lacci avvolto.

ARGANTE  
Argante è vinto, e non il cor d'Argante,  
Che ragion sovra d'esso  
Gli astri non han.  
GOFFREDO  
Rinaldo, s'ascriva al tuo valor l'alto successo.

Solo dal brando,  
dal senno solo,  
della vittoria  
nasce il piacer.  
Ma un core amando  
ferma il suo volo  
né della gloria  
cura il pensier.

## SCENA TREDICESIMA

*Eustazio con Almirena, conducendo seco Armida prigioniera.*  
*Eustazio, Almirena, Armida e detti.*

EUSTAZIO  
Ecco, german, la cruda,  
Che mentre volle all'alte nostre tende  
Recar gli ultimi danni,  
Cadde ne' ceppi, e negli estremi affanni.

ARGANTE  
Numi, che veggio!

ARMIDA  
Sommi Dei, che miro!

RINALDO  
Cara, questa è la meta...

ALMIRENA  
A cui sospiro.

GOFFREDO  
Or ne' sponsali eccelsi  
A quel alto valore...

GOFFREDO ED EUSTAZIO

Sia pronuba la gioia al vostro amore!

ALMIRENA E RINALDO

Sia pronuba la gioia al nostro amore!

*S'abbracciano.*

ARMIDA

D'un Nume il più possente

Han la scorta costor.

ARGANTE

Varia la sorte.

ALMIRENA E RINALDO

In te sol l'alma mia si riconforta.

ARMIDA

No, forse ch'al ciel piacque,

Ch'io spegna al fin pentita

Il mio foco infernal colle sacre acque.

Verga indegna, ti spezzo.

*Spezza la verga incantata.*

ARGANTE

Il tuo consiglio

Seguo, mia cara.

ARMIDA

*(verso Goffredo)*

Il vostro rito io piglio.

RINALDO

O clemenza del ciel!

ALMIRENA

Beata sorte!

EUSTAZIO

Trionfo alter!

GOFFREDO

La libertà vi dono.

ARGANTE

Cara, ti stringo.

ARMIDA

Vien sposo al mio trono.

ALMIRENA, ARMIDA, RINALDO, EUSTAZIO ED

ARGANTE

Vinto è sol dalla virtù

Degli affetti il reo livor.

E felice è sol qua giù

Chi dà meta a un vano cor.

## Rinaldo, ovvero la contesa dell'arte e dell'ideologia di Reinhard Strohm

### LE BELLE ILLUSTRAZIONI

Nicola Haym, musicista e librettista romano, che fu forse il più ricettivo fra i collaboratori di Händel, pubblicò *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso* a Londra nel 1724, con dedica al re Giorgio I. Come ha notato Lowell Lindgren, egli «dedicò le venti incisioni del volume a venti nobili diversi». Sebbene scopo delle dediche fosse quello di ottenere protezione e aiuto finanziario, possiamo chiederci che specie di lettura implicassero. Il poema del Tasso era stato ovviamente pubblicato a Londra più volte in precedenza, in italiano e in inglese. L'edizione italiana di Haym serviva a sostituire le edizioni più vecchie nelle biblioteche dei dedicatari, forse perché tali edizioni erano ormai logore: le biblioteche, che oggi si possono visitare nelle dimore di campagna di ex famiglie inglesi dominanti, contengono molta letteratura classica e rinascimentale in solide edizioni ottocentesche. Le incisioni dell'edizione Haym del 1724 erano nuove, anche se forse qualcuna era già stata vista altrove. Nel 1724 i nobili mecenati di Haym volevano osservare le immagini; la trama, già la conoscevano.

Il direttore teatrale Aaron Hill, che nel 1711 curò la scenografia del *Rinaldo* di Händel, e che soltanto per breve tempo poté godersi il successo dell'opera, prima che i suoi creditori lo estromettessero dal mondo degli affari, operò in modo simile a Haym allorché adattò *La Gerusalemme liberata* alle scene liriche. Anche lui era, per così dire, un «Purveyor to H. M. of fine illustrations of classical stories [fornitore di belle illustrazioni di classiche vicende per Sua Maestà]». Le «belle illustrazioni», ch'egli procurava a Sua Maestà e a tutte le persone di rango, furono le attrattive teatrali dell'opera *Rinaldo*, canto e scenografia compresi. I suoi creditori erano soprattutto gli stessi commercianti che avevano fornito i materiali per la produzione (come accertò Robert D. Home), dal momento che l'investimento nelle nuove immagini dell'opera era in effetti il cuore stesso dell'impresa operistica di Hill. Le suddette persone di rango si accalcarono nel Teatro di Sua Maestà per osservare le nuove, patetiche e pompose immagini aggiunte al canovaccio tassesco da artisti contemporanei, e lo fecero per complessive quarantasette volte fra la *première* del 24 febbraio 1711 e il gennaio 1717.

Secondo Curtis Price, non deve sorprendere che Aaron Hill si sia rivolto al Tasso per ispirazione (e per soccorrere alla propria sfortunata carriera di poeta). Nel 1710 Hill annunciò la sua nuova traduzione di *Godfrey of Bulloign or the Recoverie of Jerusalem*; ma essa non venne mai pubblicata lasciando che la traduzione di Edward Fairfax, edita nel 1600, restasse

la sola disponibile fino al 1761. Naturalmente, l'apprezzamento della *Gerusalemme liberata* era diffuso in pressoché ugual misura su entrambe le sponde della Manica, ed era attivamente promosso da letterati e da musicisti (come Haym) in Gran Bretagna, o da britannici *gentlemen* che visitavano l'Italia. Charles Montagu, primo duca di Manchester, ambasciatore straordinario della regina Anna presso la Serenissima Repubblica nel 1707-1708 (v'è chi pensa che sia stato lui a invitare Händel in Inghilterra), già nel 1687 era il dedicatario del libretto di Giulio Cesare Corradi *La Gierusalemme [sic] liberata*, rappresentata con la musica di Carlo Pallavicino al Teatro San Giovanni e Paolo. Il cronista riferisce:

In questo teatro della maraviglia, ove cantavano Apolli e Sirene, si recitava la virtuosa et eroica *Gerusalemme liberata*, dramma del mai abbastanza lodato nel verso scenico Signor Giulio Cesare Corradi. La musica, basti il dire, che fu del famoso Signor Carlo Pallavicino, Pallade di questa scienza di Paradiso, e la pittura del Signor Ippolito Mazarini, e vestita dal Signor Gasparo Pellizzari, soggetti che ciascheduno nella sua sfera mancano di competitori perché non hanno chi li pareggi. Fu così bene e cantata e portata che non si rendevano satii quell'istessi che dovevano necessariamente sentirla. Ha goduto una frequenza così grande d'ascoltanti che faceva stupire quegl'istessi che v'havevano l'interesse, et era veramente così ripiena d'accidenti galanti, di bizzarri intrecci, di canzonette così dolci e proprie, vaga nelle mutazioni della scena, et ornata di balli e combattimenti così nobili che non si poteva bramare di più, né immaginarsi contento maggiore né l'occhi né l'orecchio né il pensiero.<sup>1</sup>

Di tutte le versioni operistiche note in Italia, il testo di Corradi può essere effettivamente quello più vicino alla riscrittura tassesca di Hill; anche se simile a tutti gli altri, esso è privo del personaggio essenziale di Almirena (che Price ha interpretata come una Proserpina rapita o una Euridice). Il personaggio tassesco di Argante, principe circasso, compare sia qui sia in *Armida al campo* di Silvani (Venezia, 1707). L'opera del 1687 comprende gli stessi episodi del poema presenti nella versione di Hill. Tre volte Gerusalemme compare sui suoi colli, in particolare nella prima e nell'ultima scena, proprio come in *Rinaldo*; due volte restiamo a bocca aperta davanti alle 'terribili' montagne: i colli coperti di neve (*colline neviccate*), sulla cui vetta sono accampati gli eserciti contrapposti. Frattanto, amori e inganni si succedono in una *Selva delitiosa*, in una *Camera alla turchesca* (atto primo), in un *Giardino in forma di laberinto* e in una *Spiaggia di mare con molo e barca della Fortuna* (atto secondo). La battaglia finale occupa l'atto terzo, dapprima attorno a un'antica torre che brucia e crolla uccidendo le guardie, e di nuovo sul campo di battaglia attorno alle mura cittadine. Se Aaron Hill avesse avuto qualche contatto con Charles Montagu, e se avesse conosciuto l'opera del 1687, la descrizione del suo successo (in *Pallade Veneta*) gli avrebbe fatto venire l'acquolina in bocca per un *sequel* in inglese. La scena d'apertura di *Rinaldo* simboleggia le aspirazioni inglesi dell'epoca: Gerusalemme appare come un 'tempio della gloria', territorio di conquista per i valorosi cavalieri della patria poesia che procedono sulle tracce del Rinascimento italiano nella loro ardua ascesa verso il mecenatismo sovrano.

L'opera fu il mezzo espressivo in cui il discorso tassesco si rivelò e si sviluppò sempre più: mentre il testo del poeta rimase sempre lo stesso, le sue realizzazioni nelle produzioni operistiche non cessarono mai di inventare nuove variazioni dell'intreccio, mentre anche l'originale 'classico' continuava a essere 'consumato' intatto. Le versioni operistiche non era-



Rinaldo di Georg Friedrich Händel al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, settembre 2020 (foto di Michele Monasta).

no continuazioni o ampliamenti della vicenda principale, a differenza di taluni libretti seicenteschi derivati dall'*Orlando furioso* che avevano aspirato all'onore del «miglior plettro» auspicato dall'Ariosto per il più valido continuatore del suo poema (come segnalato da Thomas Walker e da Giovanni Morelli). Aaron Hill sapeva che la sua attività di poeta e di direttore era molto più 'performante' che 'autorevole', e che lo stesso valeva per gli artisti che lavoravano per lui, inclusi il 'verseggiatore' Giacomo Rossi, i cantanti e il compositore. Tutto lo sforzo era inteso soltanto ad abbellire l'intreccio, per allietare i nobili spettatori con «accidenti, intrecci, canzonette, mutazioni di scena, balli, combattimenti», e con un po' più di scenotecnica e di artifici musicali. L'atteggiamento classicistico di abbellire vicende canoniche, considerando ogni abbellimento incontrovertibilmente inferiore, era più vicino alla ideologia del Tasso che agli auspici dell'Ariosto. Il problema di quanto gli abbellimenti della

## L'ORCHESTRA

FLAUTO DOLCE CONTRALTO  
 FLAGIOLETTO  
 2 OBOI  
 2 FAGOTTI  
 4 TROMBE NATURALI  
 TIMPANI BAROCCHI  
 CEMBALO  
 TIORBA  
 ARCHI

vicenda nelle varie produzioni operistiche possano aver trasformato il messaggio ideologico fondamentale dell'autore, presenta interessanti analogie con i recenti dibattiti sul rapporto fra paternità artistica e sue rappresentazioni in musica.

## IDEOLOGIE POLITICHE E CULTURALI

La 'narrativa' operistica del XVII e XVIII secolo beneficiava del leggendario fascino dell'immaginaria civiltà orientale che la storia delle crociate aveva trasmesso alla letteratura cristiana: guerre, erotismo, avventura, magia, pittoresco. Nella poetica letteraria sulla 'storia romanzata', questi richiami erano potenziati da elementi intessuti di romanticismo o eroismo e da episodi inseriti nelle trame canoniche.

L'Italia guidava la moda operistica europea di abbellire i *topoi* sulle crociate, non solo perché l'Italia fungeva ancora da mediatrice politica e commerciale con l'Oriente islamico, ma anche perché i poeti italiani coltivavano le trame orientali quali alternative alla ereditata tradizione classica 'romana'. All'Oriente immaginario, col rischio di essere classificato come di per se stesso inferiore, venne concessa la prerogativa di mitigare alcune tensioni sorte nell'ambito della cultura gerarchica del 'sistema' occidentale.

Per i primi europei moderni, «guerra e amore» (*arme ed amori*) contavano fra i più nobili ideali, Cristianesimo a parte. Nella evoluta immaginazione letteraria, la guerra spettava agli uomini, l'amore alle donne – una accoppiata concettuale generalizzata, rinvenibile durante tutta l'epoca. I dibattiti letterari del XVIII secolo sui rispettivi *status* dei grandi poemi dell'Ariosto e del Tasso, e del loro rapporto con la poesia moderna, tendevano a identificare il Tasso col genere eroico, e l'Ariosto con quello romantico o avventuroso (*genere romanzesco*). Armida, diversamente dall'infida maga Alcina dell'*Orlando furioso* di Ariosto, partecipava di entrambe queste sfere. Perciò le opere a lei intitolate implicavano normalmente una preferenza per il folclore eroico rispetto alla fiaba, e combinavano i due generi.

Soltanto ad Armida era concesso di superare in vari modi il discrimine, e quindi acquisire una propria significativa identità operistica. Le *Armide* italiane vanno da Benedetto Ferrari (Venezia, 1639) a Rossini, e oltre. Dopo il libretto di Corradi del 1687, una 'favorita' italiana fu la 'prima fatica' di Girolamo Colatelli, *Gli amori di Rinaldo con Armida* (Rovigo, 1694, con molte riprese). Il dittico operistico *Armida abbandonata* e *Armida al campo* di Francesco Silvani venne rappresentato per la prima volta a Venezia (1707-1708), alla probabile presenza di Charles Montagu, duca di Manchester, e del suo segretario Christian Cole. Ulteriori versioni vennero fornite da Braccioli, Palazzi, Buini, Vitturi, Migliavacca, Col-

tellini, De Rogatis, e da molti altri. L'opera di Hill e Händel è l'unica precedente agli anni Settanta del XVIII secolo a intitolarsi *Rinaldo*. Tuttavia, il colto pubblico italiano e inglese era a conoscenza di *Armide*, la celebre *tragédie en musique* di Quinault e Lully (Parigi, 1686), una cui traduzione italiana venne rappresentata e stampata a Roma nel 1690. L'opera di Lully non era a corto di magia, orientalismo e spettacolo, ma aveva anche il merito di presentare un problematico personaggio femminile: un soggetto psicologico che era stato sempre più esplorato nell'opera già fin dall'*Incoronazione di Poppea* (1643), ispirata al dramma classico. Il ritratto di donne sulla scena come individualità complesse all'inizio impreziosi i loro *status*, ma nell'ideologia prevalente ciò avvenne a prezzo di una valutazione morale ambivalente. Il personaggio operistico di Armida è stato visto (in Corinna Herr) come una parente di Medea, che ispirava al pubblico contraddittori sentimenti di timore, di sgomento e di segreta approvazione.

Non v'è dubbio che il dramma di Hill sia politicamente sciovinista: una proclamazione della superiorità occidentale sui musulmani, in termini sia di forza morale sia di intelligenza. I saraceni in *Rinaldo* non solo cercano di aiutarsi con la magia, ma la usano anche per fini egoistici e per bassi desideri, e alla fine senza successo. I cavalieri cristiani usano la magia buona (bianca) e la filosofia (il saggio della caverna è una figura la cui origine orientale è stata dimenticata); la usano per brama di gloria, per lecito amore, e per la conquista di Gerusalemme, una meta, questa, giustificata *a priori*. I rovesci di fortuna, teatralmente efficaci, nelle sezioni mediane della vicenda servono ad accrescere il timore e la compassione dello spettatore; pagano un tributo alla tradizione specificamente inglese quale il *masque* di corte, dove i più potenti mecenati gustavano il 'sottofondo' dello

## LE VOCI

GOFFREDO, CAPITANO GENERALE  
 DELL'ARMATA CRISTIANA  
*tenore*

ALMIRENA, SUA FIGLIA, DESTINATA  
 SPOSA A RINALDO  
*soprano*

RINALDO, EROE DEL CAMPO, DESTINATO  
 SPOSO AD ALMIRENA  
*controteno*

EUSTAZIO, FRATELLO DI GOFFREDO  
*contralto*

ARGANTE, RE DI GERUSALEMME,  
 AMANTE D'ARMIDA  
*basso*

ARMIDA, INCANTATRICE,  
 REGINA DI DAMASCO  
*soprano*

MAGO CRISTIANO  
*basso*

DONNA  
*soprano*

DUE SIRENE  
*soprani*

ARALDO  
*tenore*



Rinaldo di Georg Friedrich Händel al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, settembre 2020 (foto di Michele Monasta).

spettacolo: streghe e magia. Significativamente, è su questo messaggio del poema – quello degli ‘abbellimenti’ – che il messaggio del poema tassesco sembra subire una pletora di adattamenti, mentre l’aperta discriminazione di Hill e l’orientalismo, insiti nella trama stessa, non sono altro che rozze esagerazioni delle ideologie già rinvenibili nel Tasso.

Colpisce che lo sciovinismo del libretto non sia stato quasi mai menzionato nella letteratura su Händel e il *Rinaldo*. Una spiegazione maligna di tale circostanza potrebbe essere che certi scrittori condividevano l’ideologia di Hill al punto di non intendere per niente affatto criticarlo; ma è più probabile che l’ideologia per qualche ragione fosse stata intesa come inoffensiva, o neutralizzata dalla musica magistrale. Ma che tale spiegazione non faccia che mascherare un altro atteggiamento ideologico, lo si può dedurre dal fatto

che i moderni registi hanno sempre tratto ispirazione dagli aspetti politici aggiornabili dell’opera, e anche gli studiosi hanno di recente iniziato ad analizzarli. All’improvviso lo sciovinismo del *Rinaldo* non viene più considerato inoffensivo o sciocco. La capacità di analizzare l’ideologia di qualsiasi altro sembra dipendere dalla propria ideologia, come ha intuito Karl Mannheim.

I messaggi politici e culturali dell’opera nella sua epoca possono esser meglio compresi paragonandoli ai primi bellicosi drammi e nazionalistiche semi-opere inglesi. Curtis Price lo ha dimostrato raffrontando il *Rinaldo* e *The British Enchanters* di George Granville, una semi-opera scritta negli anni Ottanta del Seicento ma rappresentata con musica, e con molto successo, solo nel 1706. La *pièce* era derivata dalle leggende di Amadigi delineate, ad esempio, nel libretto di Quinault per Lully: un re inglese combatteva contro stranieri malvagi, guidati da una maga bella e vendicativa. Il dramma offriva gran copia di attrattive romantiche e spettacolari assieme ai suoi messaggi razionalistici e bellicosi. Procurò modelli per i personaggi e per le azioni, con l’eccezione di Almirena che non era presente. Il libretto di *King Arthur* (1691) di John Dryden perseguiva intenti analoghi, ma, nella tipica moda delle *pièces* politiche dell’epoca, permetteva letture allegoriche divergenti. La circostanza che esistesse un’interpretazione allegorica della *Gerusalemme liberata*, e che essa fosse ascritta allo stesso poeta (venne infatti pubblicata nell’edizione di Haym), può avere incoraggiato gli spettatori britannici del dramma di derivazione tasseca a speculare sui significati allegorici e politici.

Nell’opera molto spazio era riservato a discorsi politici e culturali. Nel 1711 gli imprenditori londinesi, che lavoravano per la piena affermazione dell’opera italiana, si erano scontrati con la crescente resistenza dei nazionalisti, i quali condannavano l’opera e soprattutto l’influsso dei *castrati* e delle *prime donne* italiani in quanto dannosi sotto l’aspetto nazionalistico, morale, sessuale ed economico. Anche se gli studiosi hanno proclamato *Rinaldo* la prima opera italiana scritta espressamente per l’Inghilterra, e quindi origine di una tradizione canonica, l’assunzione di Händel da parte di Hill fu, nella realtà del suo tempo, un’alea. Hill doveva assicurare i circoli conservatori e sciovinisti, che scorgevano degenerazione ed ‘effeminatezza’ ovunque nelle arti coltivate nella capitale. Poiché erano molto meno esperti sul valore estetico delle esecuzioni che sulla ‘moralità’ degli esecutori, bisognava offrire loro una trama moralistica che essi potessero leggere e approvare. Provvedendo almeno una possibile lettura politica del *Rinaldo*, che affermasse la superiorità britannica sui paesi orientali e il suo fondamento nella cristiana pietà e nel valore militare, Hill sperava di mitigare l’opposizione diffusa in tutto il Paese. Nello stesso tempo, egli e i suoi finanziatori dovevano affrontare la concorrenza nel campo teatrale: John Dennis, John Addison, Richard Steele. Questi critici e oppositori temevano la concorrenza italiana e non aspettavano altro che di trovare difetti nell’opera o nella sua *star* più popolare, il *castrato* Nicolino Grimaldi. L’incarico a Händel può essere stata una mossa difensiva in questo gioco, poiché le sue origini tedesche e protestanti potevano essere considerate un contrappeso al minaccioso dominio degli eunuchi stranieri, cattolici romani. Nella sua ben nota prefazione al *Rinaldo*, Hill criticava le prime opere presentate a Londra, perché erano state composte per «gusti e voci» italiani e non inglesi – il che, con nostra sorpresa, era esattamente ciò che i sostenitori inglesi dell’opera italiana amavano in essa, e ciò che il *Rinaldo* simboleggiava.

Hill forse sapeva quello che scriveva, e implicitamente voleva tener lontani i *castrati*, almeno se crediamo a Ruth Smith, la quale afferma che Hill non aveva mutato parere vent'anni dopo, allorché incitava Händel a comporre opere inglesi. Tuttavia, Hill considerava l'opera italiana la 'madre', e l'opera inglese la 'figlia'; per sviluppare entrambe, egli raccomandava il tipo di spettacolo visivo che aveva contraddistinto le tradizioni nate del teatro della Restaurazione, ma che erano state dimenticate nelle opere recenti. Rendeva pure omaggio alla regina Anna, sotto il cui regno aveva preso il via l'iniziativa. Tutto ciò valse a offrire un compromesso. Curtis Price nota che il messaggio cristiano del poema tassesco risulta piuttosto marginalmente nella versione di Hill. Il che, contando i riferimenti effettivi alla religione presenti nel libretto, sembra essere vero. Al paragone, *Armida al campo* (1707) di Silvani caratterizza in modo esplicito i saraceni come nemici della religione e cita più volte la fede islamica e il nome di Maometto («Macon»), mentre il *Rinaldo* è del pari esplicito soltanto una volta, prima della battaglia finale. La conversione di Armida è confinata nelle parole «Il vostro rito io piglio», dette quasi con ironia. D'altro lato, l'esercito dei crociati era di per se stesso un simbolo della Chiesa cristiana (*ecclesia militans*), e i suoi condottieri Goffredo ed Eustazio, come vengono rappresentati nell'opera, sono circondati da un'atmosfera pretesca. Hill forse poteva contare sull'effetto neutralizzante che questa allusione avrebbe esercitato sui religiosi anglicani. Altre ipotesi su coperte e limitate intenzioni di Hill restano incerte, come, ad esempio, l'affermazione di Price che l'elemento femminile nell'opera è trattato in modo sprezzante perché la fine del regno della regina Anna era vicino. In ogni caso, se Hill trattò Armida con meno simpatia di quanto avessero fatto i suoi predecessori, Händel rafforzò ulteriormente gli aspetti negativi del suo personaggio inserendo parte della musica già destinata alla sua scaltra eroina romana, Agrippina.

Nicolino Grimaldi («Nicolini»), il beniamino delle signore, era forse adatto a interpretare l'irrisolto e meno che eroico Rinaldo, rivelando così l'effeminata natura d'un *castrato*? Nella parte di Rinaldo, Nicolini non si rivela più avventuroso che nel suo applaudito 'pezzo forte' nell'opera *Hydaspes*: la sua lotta con un leone sulla scena. Ma l'eterogeneo personaggio di Rinaldo, piuttosto che un personaggio-simbolo, era l'allegoria d'un concetto. Era già stato presentato al medesimo modo in *Armida al campo* di Silvani (1707). In uno dei suoi numerosi monologhi, egli esprime la sua indecisione morale:

Miei debellati affetti,  
 quel fascino infedel v'anima ancora?  
 Sotto le molli insegne,  
 d'un volto lusinghier nuovo tumulto  
 in me svegliate? Ah vi debelli...O Dio...  
 Chi? La virtù? Vacilla.  
 La gloria? Si confonde.  
 La ragion? Non risponde.  
 (Atto secondo, scena sesta)

Il linguaggio di per se stesso condanna l'effeminatezza e la fiacchezza morale non degne di un cavaliere. Tale retorica poteva essere utilizzata ad altri fini. Allegoria della

virtù tentata in Tasso e Silvani, Rinaldo rappresentava, nella concezione di Hill, il maschio inglese tentato dall'effeminatezza straniera, operistica. Ma, naturalmente, si schierava alla fine dalla parte del vincitore: Nicolini era pertanto configurato come un eroe positivo, e la dignità del *castrato* ne veniva confermata.

#### IMMAGINI E INGANNI

Ogni cosa in *Rinaldo* è ambigua; niente è esattamente quello che sembra. La città di Gerusalemme, splendidamente costruita su ripidi colli e sormontata dalla cupola del suo tempio, è la prima immagine che si scorge nell'opera. È vista dall'esterno e da lontano, collocando lo spettatore nel campo dell'esercito aggressore guidato da Goffredo. Le indicazioni di scena sono intese a quell'effetto. Il discorso d'apertura di Goffredo, «Delle nostre fatiche siam prossimi alla meta», con le sue metafore di «palme vittoriose» e di «raggi di gloria», si rivolge sia ai suoi compagni sia anche agli spettatori. Egli predice la vittoria «di Sion», cioè su Sion. Il recitativo händeliano accompagna il 'sermone' militaresco di Goffredo con blande armonie in sol maggiore fino alla comparsa del nome «Sion», che il cantante indica con un salto di tritono da fa a si bequadro, come con un dito puntato. L'aria di Goffredo riempie l'intero panorama: la rappresentazione della Gerusalemme storica e del suo tempio – immaginato com'era prima del 70 d.C. – assume colori e forme più dettagliate. Ma ora il condottiero parla metaforicamente di un «tempio della gloria» che può essere raggiunto soltanto «Sovra balze scoscesi [sic] e pungenti»: una asserzione moralistica piuttosto severa. L'aria non menziona «Sion»; le «balze scoscesi e pungenti», sulle quali si erge davvero la città, sono mere metafore della fatica dei virtuosi conquistatori che perseguono una meta astratta. La musica di Händel dipinge le rocce, i precipizi e la faticosa ascesa, ma conserva anche la fluidità del fa maggiore a sostegno di una vocalità leggermente 'fluttuante'. Questa relativa leggerezza può riferirsi all'allegorico tempio classico che ora il testo introduce: un «tempio della gloria» (forse da immaginarsi come in una scenografia del Bibiena). La melodia del primo verso (influenzata da Keiser) è presente anche nell'aria «Bella gloria in campo armato», composta verosimilmente a Londra (1710-1711) come parte della cantata *Solitudini amene*. Questa versione era sicuramente un 'imprestito' dall'opera. Più significativamente, la melodia ricorre con solo sottili varianti in «O thou that tellest good tidings to Zion» dal *Messiah*. Nel 1741 Händel sembra essersi rammentato della melodia di «Sovra balze scoscesi e pungenti» come di una melodia celebrativa, e priva di aggressività, come un canto *su Sion*. Per lui indicava l'opposto di una 'vittoria su Sion', alla quale i crociati avevano aspirato.

Almirena viene portata al campo per dire a Rinaldo, il quale intende sposarla immediatamente, ch'egli doveva seguire la gloria piuttosto che l'amore (*affetti*) – quanto a lei, poteva aspettare. Sebbene il *topos* dei voti nuziali in conflitto con l'imminenza della guerra fosse assai diffuso nell'opera di corte, ad esempio in vicende come quella di Achille e Deidamia, qui il rovesciamento di ruoli risulta estremo sotto l'aspetto ideologico. In altre opere le donne erano state eroiche nel rinunciare ai propri diritti sull'eroe, ma gli uomini non avevano sostenuto la tesi «fate l'amore, non fate la guerra», a meno che non fossero velleitari e codardi. Tuttavia, implicitamente, Almirena canta anche i piaceri che atten-

dono il vittorioso Rinaldo in termini piuttosto sensuali: «che fermo il mio seno piacer ti prepara, contenti d'ognor». La musica è presa in prestito da un'aria tedesca (senza il da capo) dell'*Almira*, dove il vecchio principe Consalvo esalta gli occhi scintillanti della regina. L'immagine operativa (*inventio*) nella musica si riconosce nello scintillio e nel luccichio di occhi o di spade, e negli agili e persistenti movimenti dell'azione eroica. Almirena dialoga con gli strumenti e nella *coloratura* su «combatti» si unisce all'oboe in veloci terzine. Così, molta musica di *Rinaldo* gioca su ripetizioni melodiche tra voce e strumento: una tecnica del 'parlando eroico' che risale al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, ma che funge da retorica *repetitio* – predominantemente nella forma coltivata anche dai contemporanei tedeschi di Händel, Keiser e Bach.

L'entrata di Argante su un carro trionfale (scena terza) avviene in una spettacolare cornice processionale, con una schiera di «guardie a piedi e gente a cavallo». (La partitura della traduzione tedesca immagina «Wachen und Volk [guardie e popolo]»: no, in quest'opera non sapremo mai dove sia il *Volk* di Gerusalemme.) La melodia di Argante, «Sibillar gli angui d'Aletto», è la medesima dell'aria per basso (Polifemo) di Giuseppe Maria Boschi sul medesimo testo nella serenata *Aci, Galatea e Polifemo* (1708), e fu quindi inserita nell'opera da Boschi o da Händel, e non non da Hill o da Rossi. In realtà, si tratta di un'ampia *sinfonia* per una sorta di demoniaca messinscena che, nel suo stile di fanfara in tempo ternario, rappresenta un assalto guerriero. Il suono d'una tromba e un araldo avevano annunciato l'arrivo di Argante dalla città: il nemico viene affrontato 'acusticamente'. La situazione scenica della serenata era analoga: l'entrata di Polifemo era stata anticipata da Galatea che udiva il suono dell'«orrenda siringa» che lo precedeva: «Ma qual orrido suono mi ferisce l'udito?». Lo stesso Argante sente i terribili suoni prodotti dalle serpi di Aletto: il suo orecchio è squassato dalle divinità sotterranee del mondo classico. L'opera è sovente pervasa da inattese visioni classiche. Nella sezione mediana della sua aria, Argante rivela senza necessità sentimenti personali di odio o gelosia («Rio velen mi serpe in petto»). Se è folle o geloso e sente le Furie intorno a sé (è cioè destinato a morire), egli non è meno degno d'essere re di Gerusalemme di quanto non lo fosse stato lo stesso re Saul. La partitura händeliana si esprime sotto l'aspetto ritmico come se la poesia fosse in decasillabi – come, ad esempio, «Anderò [sic], volerò, griderò [...] Empio duol, che mi serpi nel petto», l'aria finale di maledizione di Alcina nell'*Orlando furioso* di Braccioli e Vivaldi (1714). Un primo riscontro delle prime quattro battute della partitura händeliana si ritrova nel suo *Rodrigo* («Dell'Iberia al soglio invitto»); ma è certo possibile l'esistenza di un altro modello con testo in decasillabi.

Per esaltare la pomposa entrata di Argante, giunge Armida (ultima dei protagonisti del dramma) con un'aria cantata sul suo carro di fuoco tirato da draghi volanti, come una infernale *dea ex machina* – o come una novella Medea. Ciò che almeno risulta chiaro a questo punto è perché Argante avesse evocato il sibilo delle serpi di Aletto: era un'altra anticipazione 'auditiva' di Armida. Se egli cantava frattanto «Vieni, o cara», era per mascherare la propria natura diabolica quasi egli fosse umano, mentre l'accompagnamento in un ondulatorio unisono dipingeva le acque scorrenti del fiume Stige, come già nel *Tamerlano* di Gasparini e in quello di Händel, nonché in altre opere dell'epoca. L'entrata di Armida con un'aria *furiosa* (Reinhold Kubik ha identificato in numerosi fra i primi lavori di Händel il

«genere *furioso*» al quale essa appartiene) impone un dispiegamento vocale eccitato e sorretto da clangore di strumenti. I personaggi di Armida e di Argante sono pervasi da «aversi affetti» fin dall'inizio; devono avere avuto momenti terribili già prima di giungere in scena. L'aria «Furie terribili» si interrompe dopo il terzo verso; questa forma (*figura apocope*, come Pier Jacopo Martello la definì nel 1714) doveva completarsi poco più avanti con un'aria *da capo* che sovente danneggia la stessa presentazione del personaggio. Armida conclude la scena con un'aria molto più mondana e 'positiva' che specifica le sue pretese, «Molto voglio, molto spero, nulla devo dubitar»: un tema di gavotta che all'epoca conoscevano tutti, specie se familiari con la musica di Keiser, Cesti, Scarlatti o Händel. Il modello musicale immediato era la sussiegosa ed energica aria di Agrippina «L'alma mia fra le tempeste», ma il profilo melodico ne risulta quasi capovolto. Il legame musicale è costituito dalla decisa declamazione sillabica che in *Rinaldo* è motivata dalle frasi verbali simmetriche e ripetitive del nuovo testo. Ma questo testo non era interamente nuovo, bensì una modesta imitazione di un genere poetico assai diffuso (*enumeratio* di verbi e di aggettivi quantitativi), splendidamente esemplificato da una celebre aria dell'*Astianatte* di Antonio Salvi (Pratolino, 1701), «Molto vuoi, troppo mi chiedi, tutto brami, e nulla avrai» (Rosmiri a Mitrane, in II.8). Il progetto di Armida è di sottomettere «il mondo» a sé mediante la sua magia femminile, e la conquista di Rinaldo raffigura quella del «mondo»: una sovrastima di Rinaldo ch'ella condivide con gli stessi crociati. Ma alla fine non riesce a conquistare nemmeno lui.

Le scene d'amore e seduzione dell'opera sono ambientate in giardini, naturali o incantati che siano; al di fuori di tale *locus amoenus* non si fa all'amore. Gli stessi personaggi condividono le scene pastorali e guerresche. Almeno per taluni contemporanei, *Rinaldo* come opera senza scene d'interni seguiva senz'altro lo stile di una 'pastorale'. Hill confessa troppa enfasi all'immaginazione pastorale nella celebre scena del canto degli uccelli con cui Almirena dà inizio alla sequenza di amore-e-seduzione, e durante la quale dei passerii «vivi» vennero liberati alla prima rappresentazione. L'esagerata evidenza scenica data all'amore, inteso come una 'stranezza' che non deve verificarsi in circostanze normali o in ambienti ordinari, ha naturalmente attinenza con il messaggio moralistico – ma l'effetto risulta in parte opposto. Almirena nella scena del giardino si comporta come una persona differente da quella della prima scena: ora sembra incline a fare all'amore anche se aveva respinto addirittura un precedente legittimo matrimonio. Rinaldo, naturalmente, accondiscende. Gli uccellini, invocati quali volanti messaggeri d'amore, come in innumerevoli altre opere, possono essere considerati i *pendant* della natura animale repressa di Almirena. Anche se Isabella Girardeau non ritrovava nella partitura händeliana passaggi che imitassero vocalmente gli uccelli, forse improvvisava lei stessa trilli e volatine. Dopo il rapimento di Almirena, il quesito cavalleresco di Rinaldo sembra risolto in quanto una intrepida 'campagna' per la liberazione della fanciulla resta la sua unica possibile scelta, accettabile anche per gli altri cavalieri. Come Orfeo, egli va in cerca della sposa, scontrandosi con gli incantesimi diabolici escogitati da Armida strada facendo. La scena con le sirene (o *mermaids* per seguire la mitologia britannica) fonde uno scenario marino con un ben diverso scenario alpino, rendendo l'unità di luogo più che opinabile. Il medesimo tipo d'azione si era ritrovato in *King Arthur* di Dryden durante una scena del tutto se-



Rinaldo di Georg Friedrich Händel al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, settembre 2020 (foto di Michele Monasta).

parata, «Sylvan scene» (atto quarto), dove un giovanetto è invitato da due «daughters of the stream» [figlie della corrente] ignude a bagnarsi con loro. La reminiscenza in *Rinaldo* è anche musicale: Eustazio canta un'aria-ciaccona in mi minore su nuove speranze e consolazioni («Siam prossimi al porto»), mentre il tenore e il coro affrontano in Purcell una vera e propria passacaglia in sol minore («How happy the lover, how easy his chain»). Ma, abbastanza stranamente, Eustazio canta la sua aria ignorando le *mermaids* come un pio asceta che si fosse accecato contro ogni seduzione mondana. Inoltre, il suo uso della parola «porto» è soltanto figurativo – paradossalmente, in vista della spiaggia. È lo stesso linguaggio poetico di Rossi a interpretare questa ideologica astrazione dalla realtà visiva; il riferimento a «porto» è solo inintenzionalmente reale; lo stesso equilibrio tra metafora e 'discorso diretto' ne risulta confuso.

Il canto delle *mermaids*, «Del vostro maggio», è un'aria a 2' in mi minore; non è un canto di sirene, ma una semplice «siciliana» o forse una «moresca» nell'idioma immaginario degli *strambotti* popolari del Sud Italia. La forma testuale differisce da quella degli *strambotti* perché questi sono usualmente in endecasillabi, anche se esistono altri esempi dei quinari doppi qui impiegati. Le caratteristiche armoniche e metriche della straordinaria melodia possono essere state ispirate dal canto popolare (Hermann Jung non ha pubblicato niente di simile nel suo studio su *Die Pastorale*). Esse non si trovano altrove in Händel; lontanamente simili sono «Pastorello d'un povero armento» della *Rodelinda* (1725), e la revisione händeliana dell'aria di Vinci «Saper bramate tutto il mio core», cantata da un goffo Ircano nel 'pasticcio' *Semiramide* (1733). Il suo modello händeliano, «Se vago rio», nella cantata *Arresta il passo*, è costruito diversamente e rivela soltanto l'idea pastorale e l'ambiente 'liquido'. Ciò che le sirene dicono e rappresentano sembra certamente connesso al folklore contadino e alla natura, ma anche al passato classico mediterraneo – forse sono ninfe fuggite dagli imperi cristiani verso le sponde saracene. La loro 'massima' – gli eroi dovrebbero godere i loro «bei verdi anni» prima di appassire – è allo stesso tempo un ricordo della mortalità umana.

La donna infida (Armida?) che guida la barca e invita Rinaldo a unirsi a lei, è una allegoria della Fortuna; infatti, nel libretto di Corradi del 1687 la sua barca è chiamata la «barca della Fortuna». Rinaldo si sente attratto dalla magica bellezza delle ninfe, ma deve legittimare la propria auto-indulgenza come una eroica decisione di cercare Almirena fin nelle profondità dell'inferno («Il Tricerbero umiliato»). È questo il contesto del parallelo tra Orfeo e Rinaldo segnalato da Curtis Price. Un altro parallelo è naturalmente il racconto liturgico della discesa di Cristo all'Inferno per liberare le anime (le immagini mostrano Cristo che sconfigge Cerbero), ed esistono pure precedenti letterari classici (Ercole, Teseo). Se però stabiliamo paralleli allegorici con la vicenda principale – fra le sirene e gli orientali, e fra Almirena e la Chiesa – noi centriamo un problema fondamentale dell'ideologia dei crociati: l'ambivalenza fra desiderio e dovere, i quali devono entrambi sospingere l'anima nella medesima direzione.

Inganni e ambiguità persistono. Armida, che si trasforma in Almirena per poi ritornare nelle consuete sembianze, è sicuramente il suo *alter ego*, e l'infatuazione di Argante per Almirena è una reazione alla doppia natura della principessa cristiana, che rassomiglia alla lasciva Armida più di quanto si renda conto. Le dolenti sarabande «Cara sposa» e «Lascia ch'io pianga», cantate rispettivamente dagli amanti Rinaldo e Almirena, potrebbero essere intese come canti sensuali. A parte l'eventualità di una ricca ornamentazione aggiunta dai cantanti, e a parte l'origine di «Lascia ch'io pianga» in una *suite* di danze dall'*Almira*, i canti sono già di per se stessi canti d'amore. La particolare purezza e semplicità della linea vocale di queste melodie intensifica il richiamo sensuale della voce, mentre l'orchestra, come molto sovente in *Rinaldo*, non distrae l'ascoltatore con clangori e suoni accentuati. L'elaborato contrappunto di «Cara sposa» presenta una connotazione morale; qualche spettatore del 1711 forse l'aveva già notato. Ma fin dalla sua prima *messa di voce*, questa sarabanda è un vocalizzo improvvisato al modo di un'antica danza destinata ad ascoltatori che possono provare ancora i piaceri della giovinezza. La furente, aggressiva sezione mediana, ancora ricca

di allusioni classicistiche, è piuttosto anonima: uno stereotipo preso in prestito dalla vocalità di Armida. Nulla è ciò che sembra.

Gli assalti alla montagna magica nell'atto terzo sembrano direttamente presi in prestito dal folclore celtico, dal *Signore degli Anelli* o addirittura da *Harry Potter*. I vari mostri nascosti sulle pendici della montagna vennero forse eliminati, anche se non furono la principale attrazione spettacolare nella rappresentazione del 26 maggio 1711, quando una locandina annunciava che, «by reason of the hot weather [a causa del caldo]» sarebbe toccato alla cascata «to play the best part of the opera [recitare la parte migliore dell'opera]». Goffredo ed Eustazio sollecitano il consiglio di un mago cristiano che vive in una caverna della montagna, ma questi ha appena cominciato a parlare che i soldati avanzano con le spade in pugno, senza badare a nessun consiglio. Alcuni di questi 'scolaretti' sono poi finiti uccisi da una eruzione vulcanica, significativamente attizzata dai mostri con le loro torce. Goffredo ed Eustazio fanno conversazione sui fiumi Cocito e Acheronte, poi preparano un secondo tentativo con bacchette magiche avute dal mago – bacchette magiche che possono forse aver fatto avanzare il «pigro Arturo» (la costellazione celeste piuttosto che il «re Artù»). Il mago canta un'aria per incoraggiare la loro ascesa. Il successivo sprofondamento in mare dell'intera montagna magica è magnifico, soprattutto perché lascia i due eroi appesi a una roccia giusto al di sopra dell'acqua. Mentre essi cercano un sentiero per scendere dalla roccia giù sul saldo suolo, il mago completa il suo *da capo* e, aggiunto un cenno conclusivo sul fiume Stige, scompare nella caverna, presumibilmente per vedere se «Arturo» si è mosso. Rinaldo e Almirena vengono ben presto liberati e possono gioire. La donna canta la sua aria migliore, l'aria ritmicamente e quindi sensualmente più ambigua, «Bel piacere», che nella *Agrippina* era stata affidata alla lasciva Poppea. A Rinaldo tocca soltanto una astratta anche se bella melodia. La conclusione è in forma di 'battaglia'. Queste scene incorporano una maggiore quantità di musica descrittiva e cerimoniale di quanta Händel avesse mai deciso di provvedere per qualsiasi altra sua opera. Ha qui incluso una *Battaglia* in forma *da capo*, la cui sezione mediana sembra quasi voler esprimere la condizione degli sconfitti. La marcia cerimoniale dell'«armata cristiana» è verosimilmente una melodia inglese (diventò il canto dei briganti in *The Beggar's Opera*, forse perché ricordava un canto popolare). Gli stranieri fatti prigionieri, Armida e Argante, avrebbero potuto essere identificati con gli spagnoli dopo il 1588, se non fosse per l'accenno all'acquasanta con cui devono essere battezzati.

#### DECODIFICAZIONE

Da tempo ormai si è accertato che l'ideologia inganna, e che essa preserva le strutture del potere distorcendo la verità sui rapporti sociali ed economici. L'«ideologia» è un concetto ottocentesco, che storici e critici hanno fatto risalire a epoche sempre più primitive. La «scuola del sospetto» (espressione di Paul Ricoeur) afferma che l'interpretazione di artefatti storici deve decodificarne il contenuto ideologico che interpretazioni più recenti hanno nascosto alla nostra comprensione. Questo concetto va inteso come il ripristino e la conservazione del potere. Si può pensare che il richiamo a una decodificazione di artefatti sia un po' troppo pedagogico. Può derivare dal coinvolgimento del xx secolo con le rispettive funzioni di arte

e politica nella società, e con le metodologie analitiche e critiche che considerano l'opera d'arte come un mistero che riflette la profondità di pensiero del suo autore. In ultima analisi, può trattarsi dell'ultima 'pezza d'appoggio' per l'autoasserzione del critico e dello storico sull'artista e sull'autore. Tuttavia, è certamente accettabile l'idea che nella prima, assolutistica società moderna l'opera era un *instrumentum regni* (Lorenzo Bianconi), che l'opera era uno «specchio magico» delle strutture politiche e sociali (Martha Feldman), o che i festival barocchi, l'architettura o il teatro sono «la manifestazione visiva di un manifesto politico» (Michelangelo Fagiolo).

La situazione in *Rinaldo* è parzialmente diversa in quanto l'espressione dello sciovinismo politico e sociale (orientalismo, discriminazione, e così via) non serviva direttamente gli interessi della monarchia, ma soltanto di un gruppo di imprenditori posti all'interno di un sistema rigidamente gerarchico di monarchia, nobiltà, Chiesa e interessi commerciali. Decodificare questa specie di arte è un po' come una spedizione alla *Harry Potter*: noi 'scolaretti' dobbiamo sfidare le ambiguità esplicative, non l'oppressione diretta di monarchi potenti e onnipresenti. Possiamo trovare il compito troppo facile a un primo tentativo. Il testo letterario di *Rinaldo* irrita perché è così goffamente, banalmente ideologico. Chiunque può vedere quali siano le sue vedute politiche. Dio vince contro il male, e i buoni siamo noi. (Dove stiano gli Altri, verrà stabilito dai diversi governi.) Händel si rende complice di questo gioco di far sembrare ogni cosa ambigua e superficiale. L'ideologia controriformista del Tasso è intellettualmente ridotta a canti e musica guerresca. L'approfondimento filosofico, ad esempio sulla mortalità di ogni cosa bella, è posto sulla bocca delle sirene. I segreti che l'apparato visivo o la stessa partitura musicale possono nascondere, spingono al non-senso o ad ambiguità inconsapevoli. Le belle arie di Händel si rifanno per lo più a composizioni precedenti su testi parzialmente diversi e con differenti identità drammatiche, ma se ci costringiamo a interpretazioni basate su tale fondamento, diventiamo sempre più oscuri. Infatti, l'arte sembra aver vinto la contesa con l'ideologia.

Adesso è chiaro perché gli studiosi abbiano tanto raramente parlato dello sciovinismo del *Rinaldo*. Non meritava l'interessamento della critica: tutto ciò che contava era il fascino dell'opera fiabesca. Gli studiosi hanno assolto il *Rinaldo* dai suoi peccati perché era l'opera del gran mago Händel. Gli autori e i loro sostenitori potevano aver compreso una simile motivazione? Potevano aver mascherato un serio messaggio sotto i più morbidi abbellimenti dell'opera italiana: un genere «a little less intellectual than a Punch and Judy play [un po' meno intellettuale di un teatrino dei burattini]» (nel giudizio di Richard Steele) – ma affascinante? L'opera era incredibile e seducente come la stessa Armida; al massimo, era una bella illustrazione di ideologie; ma, in realtà, i suoi messaggi furono creduti per secoli. Ed è forse questo il vero modo in cui opera l'ideologia.

*Traduzione italiana di Olimpio Cescatti*

*Per gentile concessione del Teatro alla Scala di Milano*

<sup>1</sup> Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venezia, 1985, p. 155.

## Pier Luigi Pizzi: «Una macchina teatrale umanizzata»

a cura di Leonardo Mello

*Maestro Pizzi, alla Fenice arriva Rinaldo di Händel, uno tra gli spettacoli più fortunati e apprezzati del suo lungo percorso registico. Cosa ci può raccontare dell'idea scenica che lo caratterizza?*

Stiamo parlando di uno spettacolo nato trentasei anni fa a Reggio Emilia: un'operazione elaborata partendo dalle due diverse edizioni, del 1711 e del 1730. Si tratta di un vero arrangiamento da me operato con qualche taglio nei recitativi, qualche spostamento e l'eliminazione del personaggio di Eustazio. La produzione ha fatto il giro del mondo.

Questa rappresentazione deriva da un mio personale processo di analisi dell'opera barocca, iniziato con la regia dell'*Orlando furioso* di Vivaldi al Teatro Filarmonico di Verona nel 1978, con Marilyn Horne protagonista, un cast stilisticamente adeguato e Claudio Scimone alla direzione dei Solisti Veneti.

Questo tipo di teatro era per me un'esperienza nuova, anche se anni prima avevo curato la scenografia dell'*Orlando* di Händel al Maggio Musicale Fiorentino, in un primissimo felice approccio. A Verona ho cercato di trovare uno stile interpretativo personale.

Avevo capito che a fronte di libretti generalmente convenzionali e poco stimolanti dal punto di vista drammaturgico, la forza era tutta nella musica, una sorta di motore per creare immagini.

Da qui la decisione di proporre un teatro figurativo strettamente legato alla musica, un teatro della meraviglia, da sempre mirato a suscitare stupore.

Non a caso i veri protagonisti, allora, sono stati gli scenografi. Pensiamo a Giacomo Torelli e alla dinastia dei Galli da Bibbiena, che hanno sedotto, attraverso la macchinaria scenica, intere generazioni di spettatori.

Questa è stata la riflessione di partenza per un percorso da sviluppare nel tempo.

Naturalmente l'immagine, non puramente estetica o decorativa, assume funzione narrativa. La scenografia non è più semplicemente la raffigurazione di un ambiente e di un clima, accompagna i personaggi nel loro viaggio in un mondo fuori dalla realtà.

Ci sono state varie fasi di sviluppo in questa ricerca. Nell'82, alla Scala, nell'*Ariodante* di Händel, una colonna posta all'interno di un'altra colonna, in un movimento concentrico che alternava aperture e chiusure, diventava generatrice di immagini sempre nuove in rapporto alla narrazione.



Pier Luigi Pizzi davanti al Teatro La Fenice in occasione del conferimento del Premio Una vita nella musica (foto di Michele Crosera).

Ho ulteriormente approfondito questo metodo, sempre con maggior fiducia nella forza espressiva delle macchine sceniche, al punto che dovendo affrontare *Rinaldo* ho addirittura voluto umanizzarle. Ho affidato a servi di scena, come nel teatro elisabettiano o nel *kabuki*, il compito intelligente e delicato di provvedere agli spostamenti delle macchine – nel caso specifico si tratta di carri – rendendo visibile ogni movimento. Il trucco è svelato ed è parte integrante del gioco scenico. Questa la chiave di lettura: i personaggi vengono portati dentro la vicenda dai carri e accompagnati durante tutto il percorso narrativo. Vestono ampi mantelli di velo, che agitati dagli uomini-macchina, ispirati dalla musica, entrano come creature irreali nel vortice magico. Questa è stata l'idea che ha caratterizzato lo spettacolo e ne ha determinato la fortuna.

A Parigi *Rinaldo* è stato acclamato, insieme con *Ariodante*, che veniva dalla Scala, e anche ad altri spettacoli creati in Francia come *Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, e *Casthor et Pollux* di Rameau.

*È il momento in cui Pizzi a Parigi è chiamato «Le Prince du Baroque». Possiamo dire che il punto di arrivo di questo percorso è da considerarsi l'Armide di Gluck allestito con Riccardo Muti alla Scala nel 1996 in un'apertura di stagione che ha avuto un esito trionfale. Ma questo Rinaldo, che ci arriva dopo una lunga serie di ripensamenti, aggiornamenti, e rinnovato attraverso l'interpretazione di interpreti e direttori diversi, è da considerare come un momento fondamentale ed essenziale nel fortunato 'periodo barocco' di Pier Luigi Pizzi.*

## Federico Maria Sardelli: «Una festa dei colori strumentali»

*Maestro Sardelli, lei è uno dei più importanti interpreti della musica barocca e settecentesca. Vorrei che spiegasse quali sono i punti-chiave del Rinaldo di Händel, che giunge a Venezia nella fortunata messinscena di Pier Luigi Pizzi.*

Quello che presentiamo non è il *Rinaldo* del 1711 né quello del 1730, bensì la versione ormai storica del celebre allestimento di Pier Luigi Pizzi, che tiene conto di entrambe le versioni. Questo spettacolo ha avuto un esito enorme, e ora lo riprendiamo in occasione dei novant'anni del Maestro.

*Qual è la caratteristica principale dell'opera, dal punto di vista musicale?*

È la prima opera scritta da Händel in Inghilterra, ma si può dire che sia ancora profondamente italiana. È l'Händel prorompente, giovanile, esuberante dei suoi anni veneziani, romani e napoletani. Quindi tutto quello che aveva inventato a Venezia, Roma e Napoli ricompare a Londra. La prova di questo sta nella moltitudine di travasi da lavori composti in Italia in precedenza. Rispetto alle opere che si sentivano abitualmente in Germania o in Inghilterra, va messa in evidenza l'immensa apertura della tavolozza cromatica dei timbri strumentali. È proprio un gioco di timbri strumentali: gli oboi e i fagotti sono usati spesso in forma concertante, il violino principale gareggia col fagotto in «soli» virtuosistici, il clavicembalo chiude il secondo atto da protagonista con un'aria che suonava Händel stesso con cadenze interminabili; vi sono i flauti dolci e un flautino piccolo che primeggia nell'aria «Augelletti»; infine le trombe marziali, due nel primo atto e addirittura quattro nel terzo. Insomma: è una festa dei colori strumentali.

*Come vengono dipinti, sempre dal punto di vista della partitura, Armida e Rinaldo?*

La maga incantatrice, il personaggio negativo dell'opera, come anche l'Armida di Vivaldi, o l'Alcina di Händel e Vivaldi, è perfettamente bipolare. Da una parte è la 'cattiva' che utilizza la magia per scopi malvagi e dall'altra è una donna vera, profondamente disponibile all'amore, e in quanto tale subisce: l'amore la rende vulnerabile. È del tutto scissa in due. Le arie più feroci e gli unici recitativi accompagnati dell'opera, davvero infernali, sono i suoi. Eppure



*Federico Maria Sardelli.*

poi si scioglie in accenti amorosi inusitati. Rinaldo è anche lui ambivalente. È un guerriero, focoso, contraddistinto da arie eroiche, quelle con le trombe che citavo prima, oppure da arie di battaglia. Poi però ci sono momenti dove invece è amoroso, dove l'amore lo pervade e lo guida. I due personaggi principali hanno questa caratteristica bipolare.

*Gli altri personaggi invece?*

Almirena è forse un po' più monocorde, ha un'aria deliziosa con il flautino e gli uccellini, dove però canta relativamente poco. Pure Argante ha un profilo musicale leggermente meno complesso, è sempre accigliato, come quando canta la prima aria « Sibillar gli angui d'Aletto» con le trombe, i timpani e gli oboi. Poi anche lui patisce le ambasce d'amore e alla fine è trionfante guerriero nel duetto finale con Armida. Diciamo che in quest'opera è tutto molto equilibrato, diversamente da altre in cui i personaggi sono un po' più 'fissi'. Qui tutti, chi più chi meno, sono estremamente sfaccettati.

## Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Quanto fascino mostra la figura di Armida, nella sua vivace e amatissima trasposizione scenica della storia apparsa anche nella *Gerusalemme liberata* del Tasso! È la maga che distrae i crociati dalla santa missione della liberazione del Santo Sepolcro, e così era vista nel periodo della riforma cattolica; ed è dipinta in maniera così vivace e volitiva dal massimo poeta della controriforma tanto da fargli fieramente temere gli strali dell'Inquisizione, e da condurlo a quella instabilità psichica che contraddistinse parte non piccola della sua biografia. Nelle ottave del Tasso non manca nulla per dipingere a tutto tondo una figura tanto possente quanto seducente: a guardar bene sono due caratteristiche che rendono ideale la trasposizione di questa vicenda nell'agone operistico. Non manca proprio niente per rendere la storia fortemente teatrale: dalle attività eroiche, ai grandi sentimenti, a quella valenza erotica con la quale continuamente si giocò nel teatro barocco, come bene ricorda Paolo Fabbri nel suo *Il secolo cantante*. E l'equivoco offerto dalle voci dei castrati aggiunge a questa tradizione ulteriori tasselli di grande spessore; i valori qui descritti valicano anche ogni limite temporale, distribuendo il tema lungo buona parte della storia dell'opera. In questo senso è quindi divertente provare a seguirne gli echi anche alla Fenice, che pure, aprendo i battenti nell'estremo limite del Settecento, si potrebbe ritenere avulsa da questa ricca tradizione.

E invece ancora con l'aprirsi del nuovo secolo ecco un estremo omaggio alla maga e al suo mondo falso orientaleggiante: la sera del 13 maggio 1801, in apertura della fiera dell'Ascensione (non ancora ribattezzata Stagione di Primavera) il libretto di Giuseppe Maria Foppa si riveste delle note di Ferdinando Bertoni, maestro della già Cappella Ducale di San Marco (e non ancora 'Imperiale') dove spicca il personaggio eponimo affidato a Margherita Delicati, prima fedelissima Penelope e poi sfrontata ed erotica maga, con il contraltare di un Rinaldo affidato alla voce affascinante di Domenico Guizza detto il Caporalini, già citato da Johann Wolfgang von Goethe e qui alla sua ultima apparizione sulle scene.

Inutile dire però come la versione di gran lunga più affascinante e stabile nel nostro repertorio non possa essere che quella attribuita alla musica di Gioachino Rossini: essa approda molto tardi alla Fenice, addirittura nel 1970 con scene e costumi di Pier Luigi Pizzi e la voce magnetica e virtuosistica di Cristina Deutekom. L'ingiusta assenza patita fino ad allora da questo titolo viene riparata dalla riproposizione, quindici anni dopo, del medesimo titolo affidato questa volta alla voce sognante di Katia Ricciarelli, mentre il ruolo di Rinaldo viene coperto da Curtis Rayam, tutti diretti dalla esperta bacchetta di Gabriele Ferro. Ultimo ad apparire, in



Locandina della prima rappresentazione di *Rinaldo* di Händel al Teatro La Fenice, Venezia 1801 (Archivio storico del Teatro La Fenice).



Rinaldo al Teatro La Fenice di Venezia, 1989; direttore John Fisher, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, allestimento del Teatro Valli di Reggio Emilia; interpreti Ernesto Palacio (Goffredo), Cecilia Gasdia (Almirena), Marilyn Horne (Rinaldo), Natale De Carolis (Argante), Christine Weideninger Smith (Armida). Archivio storico del Teatro La Fenice.

questa prestigiosa rassegna, il *Rinaldo* di Händel, nel 1989 con un cast prodigioso, affidato a Ernesto Palacio, Cecilia Gasdia e al *Rinaldo en travesti* di Marilyn Horne, allora di casa alla Fenice, per la direzione di John Fisher e regia, scene e costumi ancora una volta di Pier Luigi Pizzi.

Spesso il pubblico può essere indotto a credere a un teatro largamente ancorato alla tradizione romantica o addirittura verista, in realtà la presenza delle musiche di Händel alla Fenice è davvero di primo piano: dalle prime riproposizioni del *Fabbro armonioso* nella versione pianistica di Mortier de Fontaine (8 luglio 1869) al pianoforte e al cembalo (forse più simile al pianoforte di allora che ai cembali settecenteschi) della immortale Wanda Landowska (e siamo al 6 gennaio 1905, con l'esecuzione dello stesso pezzo); ma nello stesso anno, appena qualche mese dopo (19 maggio), ecco un reverente omaggio dell'Orchestra Veneziana diretta da un concertatore d'eccezione come Giuseppe Martucci con la celebre *Gavotta* haendeliana. Da questo momento in poi le presenze delle musiche del grande compositore tedesco alla Fenice si infittiscono: sono ben una trentina di citazioni tra gli inizi del Novecento e la metà del secolo, ed è forse inutile dire che la parte del leone la farà il *Messia*, che appare per ben sei volte in poco più di quarant'anni. Tra questi spicca la straordinaria occasione della prestigiosissima esecuzione dell'orchestra e del coro del massimo teatro veneziano nell'Aula della Benedizione in Città del Vaticano per rendere omaggio al già patriarca Angelo Maria Roncalli, poi indimenticabile papa Giovanni xxiii (28 dicembre 1959).

Ma se il recupero della musica di Händel risulta del tutto scontata e comprensibile nell'ambito strumentale e corale, assai più sorprendente e rimarchevole è l'affezione che il teatro dimostrerà ai lavori operistici e oratoriali di Händel: dal 1960 a oggi sono ben una dozzina le occasioni per assistere ai capolavori teatrali di questo grande musicista, anche con alcune significative riprese: l'*Agrippina* prima di tutte, vera opera 'veneziana' che impose al pubblico del teatro di San Giovanni Grisostomo (oggi Malibran) la figura del 'caro Sassone', come da allora venne chiamato il compositore tedesco. E la seconda opera a venire ripresa sarà proprio il *Rinaldo*, apparsa sulle scene della Fenice nel 1989 e oggi riproposta:

Nel 1711 la prima rappresentazione del *Rinaldo* di Händel significò l'irruzione autoritaria dell'opera seria, di gusto italiano, sui palcoscenici londinesi. Allo stesso modo, la ripresa dell'altra sera alla Fenice ha quasi il significato di una definitiva acquisizione al repertorio odierno di questo melodramma.<sup>1</sup>

Così commenta l'allestimento veneziano e il suo denso significato Mario Messinis nel «Gazzettino», con buona pace di chi ancor oggi ritiene che Venezia sia costretta a fare a meno di un vero e proprio teatro barocco... E ancora:

l'aspetto rappresentativo diviene un fondamentale veicolo di conoscenza: in particolare nel *Rinaldo* la spettacolarità stregonesca rivela le meraviglie musicali [...]. La pittura di paesaggio evoca marzialità guerresche, giardini incantati, terribilità magiche alimentate da una irresistibile varietà strumentale. Il suono viene nell'immagine e la drammaturgia non disegna personaggi, ma focalizza alcuni stati affettivi, grazie al rigoglio melodico e alla sapienza della orchestrazione.<sup>2</sup>

In una rassegna stampa nella quale si moltiplicano le facili ironie su un Rinaldo 'nuovamente in campo' («La Nuova Venezia») o addirittura 'in campiello' («Stampa Sera»)<sup>3</sup>



Rinaldo al Teatro La Fenice di Venezia, 1989; direttore John Fisher, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, allestimento del Teatro Valli di Reggio Emilia; interpreti Ernesto Palacio (Goffredo), Cecilia Gasdia (Almirena), Marilyn Horne (Rinaldo), Natale De Carolis (Argante), Christine Weideninger Smith (Armida). Archivio storico del Teatro La Fenice.

emerge tutto il fascino e il potere di una composizione che – tra l'altro – non è neppure totalmente nuova, dal momento che Händel lo aveva costruito come uno splendido e appetitoso pasticcio:

Rinaldo mette in scena la formazione dell'eroe perfetto [...], qui Rinaldo non cede alle lusinghe di Armida, è solo un incauto che si caccia nei guai, ma un incauto fedele all'amata, Almirena, figlia del suo generale, Goffredo di Buglione. È Goffredo a scovarlo, con l'aiuto di un mago cristiano, cioè della magia bianca, buona, contrapposta alla magia nera, cattiva, della pagana Armida.<sup>4</sup>

Un merito certamente maiuscolo proveniva dalle due componenti che si erano fuse nell'allestimento dell'opera: il fascino di scene e costumi previsti da Pier Luigi Pizzi fu certamente grandissimo, come del resto lo fu l'eleganza e l'equilibrio del cast, dove alla grandezza e alla esperienza di Marilyn Horne si fusero la freschezza di Cecilia Gasdia e alla (voluta?) asprezza della voce di una Christine Weidinger che peraltro cantò nonostante una sua evidente indisposizione. Un nuovo modo di vedere Armida, quindi, affidato per forza di cose principalmente a tre interpreti femminili, per una conclusione di stagione che fece scrivere al «Sole 24 Ore» «Rinaldo, collage barocco di elmi piumati e belcanto».

<sup>1</sup> «Il Gazzettino», 17 giugno 1989, *Suntuoso Rinaldo*, a firma di Mario Messinis.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Il riferimento al *Rinaldo in campo*, commedia musicale di Garinei e Giovannini interpretata nel 1961 da Domenico Modugno e altri brillanti autori era del tutto scoperto ed evidente, allora, francamente poco comprensibile oggi.

<sup>4</sup> Sulle note di Händel un cast da brivido, di Dino Villatico, «La Repubblica», 17 giugno 1989.

## CRONOLOGIA

1939 – Stagione Sinfonica dell'anno xvii

*Il Messia*, oratorio di Georg Friedrich Händel – 28 marzo 1939

Rita Fornari, Angelica Cravcenca, Salvatore Romano, Italo Tajo – M° conc.: Armando La Rosa Parodi; M° del coro: Sante Zanon; Orchestra e coro dell'E.I.A.R. di Torino.

1958-1959 – Stagione Musicale di Autunno

*Il Messia*, oratorio di Georg Friedrich Händel – 7 dicembre 1958

Bruna Rizzoli, Luisa Ribacchi, Petre Munteanu, Hans Braun – M° conc.: Vittorio Gui; M° del coro: Sante Zanon.

Città del Vaticano, Aula della Benedizione

1958-1959 – Stagione Musicale di Autunno

*Il Messia*, oratorio di Georg Friedrich Händel – 28 dicembre 1958

Bruna Rizzoli, Luisa Ribacchi, Petre Munteanu, Hans Braun – M° conc.: Vittorio Gui; M° del coro: Sante Zanon.

Palazzo Ducale, Cortile

1958-1959 – Stagione Musicale di Autunno

*Il Messia*, oratorio di Georg Friedrich Händel – 1 agosto 1959

Margherita Kalmus, Seta Palouljian, Renzo Casellato, Hans Braun – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; M° del coro: Sante Zanon.

1959-1960 – Stagione Lirica Invernale

*Alcina*, opera in tre atti di Antonio Marchi, musica di Georg Friedrich Händel - 19 febbraio 1960 (3 recite).

1. Alcina: Joan Sutherland 2. Ruggiero: Monica Sinclair 3. Morgana: Cecilia Fusco 4. Bradamante: Oralia Dominguez 5. Oronte: Nicola Monti 6. Melisso: Plinio Clabassi - M° conc.: Nicola Rescigno; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Franco Zeffirelli; Cor.: Anni Radosevic; Bozz.: Franco Zeffirelli.

1964 – Stagione Sinfonica di Primavera

*Theodora*, oratorio per soli, coro e orchestra di Thomas Morell, musica di Georg Friedrich Händel - 18 aprile 1964 (1 recita).

1. Theodora: Gertraut Stoklassa 2. Didimo: Carol Smith 3. Irene: Gloria Lane 4. Messaggero: Donald Pilley 5. Settimio: Georg Jelden 6. Valente: Hans Wilbrink - M° conc.: Hermann Scherchen; compl.: Coro della Bayerischen Rundfunks.

1965-1966 – Stagione Lirica Invernale

*Giulio Cesare*, opera in tre atti di Nicola Francesco Haym, musica di Georg Friedrich Händel - 3 febbraio 1966 (3 recite).

Romani 1. Caio Giulio Cesare: Boris Christoff 2. Curio: Giorgio Santi 3. Cornelia: Oralia Dominguez 4. Sesto Pompeo: Eugenio Fernandi - Egiziani 5. Cleopatra: Lydia Marimpetri 6. Tolomeo: Massimiliano Malaspina 7. Achilla: Franco Federici 8. Nireno: Paolo Cesari - M° conc.: Nicola Rescigno; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg. e cor.: Luciana Novaro; Scen.: Gianni Polidori; Cost.: Peter Hall.

Prodotto il coll. con Performing Arts Foundation di Kansas City

1970-1971 – Ciclo Sinfonico di Autunno

*Il Messia*, oratorio di Georg Friedrich Händel – 19 novembre 1971

Edda Moser, Janet Coster, Horst Laubenthal, Gerhard Faulstich – M° conc.: Siegfried Heinrich; Coro di Francoforte.

1983 – Opere Liriche e Teatro musicale

*Agrippina*, dramma per musica in tre atti di Vincenzo Grimani, musica di Georg Friedrich Händel - 10 settembre 1983 (4 recite).

1. Agrippina: Margarita Zimmermann 2. Nerone: Martine Dupuy 3. Poppea: Carmen Balthrop 4. Ottone: Bernadette Manca di Nissa 5. Giunone: Cinzia De Mola 6. Claudio: Günther von Kannen 7. Pallante: Giorgio Surjan 8. Lesbo: Orazio Mori 9. Narciso: Derek Lee Ragin - M° conc.: Christopher Hogwood; M° del coro: Aldo Danieli; Reg.: Sonja Frisell; Scen e cost.: Lauro Crisman; 1° vl: Giovanni Guglielmo; M° cemb.: Celia Harper; Orchestra giovanile del Veneto «Pedrollo» di Vicenza.

1983 – V Festival Vivaldi

*Il Messia*, oratorio di Georg Friedrich Händel – 7 settembre 1983.

Patrizia Dordi, Bernadette Manca di Nissa, Mario Bolognesi – M° conc.: Ettore Gracis; M° del coro: Aldo Danieli.

1984-1985 – Opere liriche, Teatro musicale, Balletto

*Orlando*, dramma in tre atti di Carlo Sigismondo Capece rivisto da Nicola Francesco Haym, musica di Georg Friedrich Händel (rev. di Charles Mackerras e Julian Smith) - 11 aprile 1985 (6 recite).

1. Orlando: Marilyn Horne 2. Angelica: Lella Cuberli 3. Medoro: Jeffrey Gall 4. Dorinda: Adelina Scarabelli 5. Zoroastro: Giorgio Surjan - M° conc.: Sir Charles Mackerras; M° del coro: Aldo Danieli; bc cemb: Edward Smith; Reg.: Virginio Puecher; Scen. e cost.: Pasquale Grossi.

1984-1985 – Opere liriche, Teatro musicale, Balletto

*Agrippina*, dramma per musica in tre atti di Vincenzo Grimani, musica di Georg Friedrich Händel - 25 giugno 1985 (5 recite).

1. Agrippina: Margarita Zimmermann 2. Nerone: Nicoletta Curiel 3. Poppea: Meryl Drower 4. Ottone: Bernadette Manca di Nissa 5. Claudio: Peter Knapp 6. Pallante: Thomas Thomaschke 7. Lesbo: Orazio Mori 8. Narciso: Andrew Dalton - M° conc.: Bernhard Klebel; M° del coro: Aldo Danieli; bc: Ilario Grigoletto, Hermann Meyer, Pascal Monteilhet; Reg.: Sonja Frisell; Scen. e cost.: Lauro Crisman; compl.: Sinfonietta di Varsavia.

1988-1989 – Stagione Opera e balletto

*Rinaldo*, opera in tre atti di Aaron Hill, musica di Georg Friedrich Händel (trad. Giacomo Rossi) - 15 giugno 1989 (5 recite).

1. Goffredo: Ernesto Palacio 2. Almirena: Cecilia Gasdia 3. Rinaldo: Marilyn Horne 4. Argante: Natale De Carolis 5. Armida: Christine Weidinger-Smith 6. Mago Cristiano: Carlo Colombara 7-8. Sirene: Caterina Calvi 9. Araldo: Cosetta Tosetti (Fabio Tartari) - M° conc.: John Fisher; M° del coro: Ferruccio Lozer; Reg., scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; All.: Teatro Valli di Reggio Emilia.

1991 - Opere

*Semele*, oratorio in tre atti di William Congreve, musica di Georg Friedrich Händel - 28 marzo 1991 (6 recite).

1. Jupiter: Rockwell Blake 2. Juno: Bernadette Manca di Nissa 3. Ino: Bernadette Manca di Nissa 4. Athamas: James Bowman 5. Semele: Yvonne Kenny 6. Iris: Adelina Scarabelli 7. Somnus: Roderick Kennedy 8. Cadmus: Giorgio Surian 9. Apollo: Salvatore Ragonese 10. Gran sacerdote: Fabio Previati (Roberto Scaltriti) - M° conc.: John Fisher; M° del coro: Ferruccio Lozer; Reg.: John Copley; Scen.: Henry Bardon; Cost.: David Walker; Cor.: Geoffrey Cauley; Lighting Designer: Robert Bryan; All.: Royal Opera House, Covent Garden.

1992 - Stagione del Bicentenario

*Semele*, oratorio in tre atti di William Congreve, musica di Georg Friedrich Händel - 2 luglio 1992 (5 recite)

1. Jupiter: Keith Lewis 2. Juno/Ino: Bernardette Manca di Nissa 3. Athamas: Jeffrey Call 4. Semele: Yvonne Kenny 5. Iris: Alison Hagley 6. Somnus: Roderick Kennedy 7. Cadmus: José Fardilha 8. Apollo: Salvatore Ragonese 9. Gran Sacerdote: Alfredo Zanazzo - M° conc.: John Fisher; Scen.: Henry Bardon; Cost.: David Walker.

2000 - Civiltà Musicale Veneziana

Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista

*Siroe*, di Nicola Francesco Haym, musica di Georg Friedrich Händel - 28 dicembre 2000 (4 recite)

1. Cosroe: Lorenzo Regazzo 2. Siroe: Valentina Kutzarova 3. Medarse: Roberto Balconi 4. Emira: Patrizia Ciofi 5. Laodice: Jaho Ermonela 6. Arasse: Dario Giorgelè - M° conc.: Andrea Marcon; Reg.: Jorge Lavelli; Scen.: Lauro Crisman; Cost.: Francesco Zito.

2009 – Stagione di Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

*Agrippina*, opera in 3 atti di Vincenzo Grimani, musica di Georg Friedrich Händel - 9 ottobre 2009 (5 recite)

1. Claudio: Lorenzo Regazzo 2. Agrippina: Ann Hallenberg 3. Nerone: Florin Cezar Oua-tu 4. Poppea: Veronica Cangemi 5. Ottone: Xavier Sabata 6. Pallante: Ugo Gagliardo 7. Narciso: Milena Storti 8. Giunone: Milena Storti 9. Lesbo: Roberto Abbondanza - M° conc.: Fabio Biondi; Reg., scen. e cost.: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

2011 – Stagione di Lirica e Balletto

Venezia, Teatro Malibran

*Acis and Galatea*, masque in un atto di John Gay, Alexander Pope e John Hughes, musica di Georg Friedrich Händel - 26 ottobre 2011 (5 recite)

1. Galatea: Joëlle Harvey 2. Acis: Pascal Charbonneau 3. Damon: Rupert Charlesworth 4. Coridon: Zachary Wilder 5. Polypheme: Grigory Soloviov 6. Coro: Magali Arnault Stancza, Christopher Lowrey, Zachary Wilder, Rupert Charlesworth, Joseph Barron - Regia, scene, cost.: Saburo Teshigawara.



Rinaldo al Teatro La Fenice di Venezia, 1989; direttore John Fisher, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, allestimento del Teatro Valli di Reggio Emilia; interpreti Ernesto Palacio (Goffredo), Cecilia Gasdia (Almirena), Marilyn Horne (Rinaldo), Natale De Carolis (Argante), Christine Weideninger Smith (Armida). Archivio storico del Teatro La Fenice.

## Biografie

### FEDERICO MARIA SARDELLI

Direttore d'orchestra, compositore, flautista, musicologo, pittore, incisore e autore letterario. È direttore principale dell'Accademia Barocca di Santa Cecilia, ospite regolare del Maggio Musicale Fiorentino, del Teatro La Fenice, della Moscow State Chamber Orchestra e di molte altre istituzioni. Ha fondato nel 1984 l'orchestra barocca Modo Antiquo con cui si è esibito in tutto il mondo. Due volte *nominée* ai Grammy Awards (1997, 2000). Ha inciso le prime rappresentazioni mondiali di numerose opere vivaldiane inedite. È membro dell'Istituto Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e responsabile del catalogo vivaldiano (rv). Numerosissime le sue pubblicazioni musicali e musicologiche per Bärenreiter, Ricordi, SPES, Fondazione Giorgio Cini. È anche compositore, autore di centinaia di composizioni che vengono regolarmente eseguite e incise in cd. Il suo romanzo *L'affare Vivaldi* (Edizioni Sellerio), diventato un *bestseller* e tradotto in molte lingue, ha vinto il Premio Comisso per la Narrativa. Per i suoi meriti artistici e culturali il governo della Regione Toscana l'ha insignito della più sua alta onorificenza, il Gonfalone d'Argento.

### PIER LUIGI PIZZI

Ha iniziato l'attività di scenografo e costumista nel 1951 e sarebbe troppo lungo descrivere la sua carriera, costruita su centinaia di titoli, accanto a tanti registi, tra i quali è d'obbligo ricordare almeno Giorgio De Lullo per il ventennale sodalizio con la Compagnia dei Giovani, e Luca Ronconi, con cui ha diviso dieci anni di memorabili collaborazioni, dall'*Orlando furioso* cinematografico, al rivoluzionario *Ring wagneriano* iniziato nel 1974 alla Scala e successivamente completato a Firenze al Maggio Musicale con la direzione di Zubin Mehta. Nel 1977, debutta come regista con *Don Giovanni* di Mozart al Teatro Regio di Torino e inaugura l'Opéra Bastille di Parigi nel 1990 con *Les Troyens* di Berlioz. Dal 1982 partecipa regolarmente al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove è considerato un protagonista della Rossini *Renaissance*, facendo rivivere sulla scena il repertorio rossiniano meno conosciuto. Nel 2000 riceve il suo settimo Premio Abbiati, per il miglior spettacolo lirico dell'anno, *Death in Venice* di Britten, al Teatro Carlo Felice di Genova, ripreso anche a Firenze. Porta in giro per il mondo *Rinaldo* di Händel e viene considerato uno dei principali artefici del rilancio dell'opera barocca negli anni Settanta e Ottanta, da *Orlando furioso* di Vivaldi con Claudio Scimone, ad *Ariodante* di Händel alla Scala fino alla *Armide* di Gluck con Riccardo Muti. È inventore e direttore artistico dal 2006 al 2011 dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. Nel 2004 con *L'Europa riconosciuta* di Salieri riapre la Scala, dove cura anche il progetto di ristrutturazione

del Museo teatrale. Particolarmente intensa la sua attività nei teatri fiorentini: alla Pergola in prosa con la Compagnia dei Giovani e in lirica fino a *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Al Comunale, tra i tanti spettacoli, *Alceste* di Gluck, con la direzione di Vittorio Gui, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Attila*, *Guglielmo Tell* e *Orfeo ed Euridice* con Riccardo Muti. Presente, da settant'anni, nei più importanti teatri e festival del mondo, ottiene prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui la Legion d'Honneur e il titolo di Officier des Arts et des Lettres in Francia, di Cavaliere di Gran Croce al merito della Repubblica Italiana, di Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel nel Principato di Monaco. Gli è conferita una laurea *honoris causa* all'Università di Macerata. Si è molto dedicato al teatro di prosa: è dell'ultima stagione un suo ritorno con *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. Da sempre appassionato d'arte, colleziona opere del XVII secolo e ha messo in scena e in varie occasioni curato mostre memorabili. A Firenze, *La magnificenza dei Medici* a Palazzo Pitti e per anni La Biennale degli antiquari a Palazzo Corsini. Per la Fenice, restando solo all'attività registica, mette in scena *Alceste* (2015), *Elegy for Young Lovers* (2014), *Powder her Face* di Adès (2012), *The Turn of the Screw* (2010), *Die tote Stadt* (2009), *Death in Venice* (2008), *Thaïs* (2007 e 2002), *Il principe della gioventù* di Ortolani (2007), *Il crociato in Egitto* (2007), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Hoffenbach (2005), *I pescatori di perle* (2005), *Le Domino Noir* di Auber (2003), *L'italiana in Algeri* (2000), *La traviata* (1996, 1992 e 1990), *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1995), *Pelléas et Mélisande* (1995), *Mosè in Egitto* (1993), *Buovo D'antona* di Traetta (1993), *Semiramide* (1992), *I Capuleti e i Montecchi* (1991), *Lohengrin* (1990 e 1987), *Rinaldo* (1989), *Stiffelio* (1988 e 1985), *Le Comte Ory* (1988), *Salome* (1988), *La clemenza di Tito* (1986), *Aroldo* (1985), *Les Indes Galantes*, *Europa a Venezia* di Rameau (1983) e *Parsifal* (1983).

#### MASSIMO GASPARON

Nato a Venezia, ha completato gli studi in architettura sia a Venezia che a Londra. Dal 1989 collabora con Pier Luigi Pizzi come regista e scenografo assistente. Come architetto ha progettato il Teatro Dovizi di Bibbiena e, nel 1997, la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Ha collaborato con Pizzi come architetto e scenografo nella progettazione di molte mostre di arte antica a Firenze (Palazzo Pitti: *La Magnificenza alla Corte dei Medici*), Napoli (Museo di Capodimonte: *Arte a Corte: Dai Borbone ai Savoia*), Parma (*Gotha dell'Antiquariato*) e Versailles (*Versailles et l'Antique* e *La mort du Roi*). È professore in regia, scenografia e costume (IUAV) e docente alla Verona Opera Academy dal 2008. Ha messo in scena, negli anni, come regista e scenografo *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *La Dori*, ovvero *La schiava fedele* e *La Griselda* a Bibbiena e a Panicale; *Il trionfo della continenza di Scipione africano* e *Il barcheggio* a Fano; *Arianna in Nasso* di Porpora e *Der Rosenkavalier* a Genova; *Die Königin von Saba* e *Orleanskaja deva* a Wexford; *Roland*, *Ivanhoé*, *Robert Bruce*, *Proserpine* e *Romeo e Giulietta* di Marchetti a Martina Franca; *Norma* a Savona, Salerno, Sassari, Las Palmas, Macerata, Lecce, Lima, Losanna e Tolone; *Amadigi di Gaula* a Napoli; *Il trovatore* al Mariinskij di San Pietroburgo (scenografo e costumista); *Tancredi* a Trieste, Osaka, Tokyo, Oviedo, Tolone e Berlino; *La Fille du régiment* a Lecce e Lima; *Semiramide riconosciuta* a Bibbiena; *L'Orfeo* di Monteverdi a Cremona, Brescia, Como, Pavia e Lecce; *Otello* a Bari; *Aida*, *Polifemo*, *Acis and Galatea*, *Mitridate* e *Ademira* a Bibbiena; *L'equivoco*

*stravagante* a Garsington; *Francesca da Rimini*, *Don Giovanni*, *Farnace*, *Il ratto dal serraglio*, *Aida*, *Tosca*, *La traviata*, *Juditha Triumphans*, *Attila*, *Rigoletto* a Macerata; *La Cenerentola* a Lecce; *Ernani* a St. Gallen, Piacenza, Modena e Ravenna; *La vedova scaltra* e *Elegy for Young Lovers* a Venezia; *Mitridate* a Valladolid; *Rigoletto* e *Guglielmo Tell* (con Juan Diego Flórez al debutto come Arnoldo) a Lima; *Aida*, *Turandot*, *Juditha Triumphans* e un Golden Opera Gala per il G20 in Corea a Seul; *I puritani* a Menorca e Pamplona; *Tosca* a Treviso, Jesi, Pordenone, Seul, Palm Beach; *I Capuleti e i Montecchi* a Londra; *Aroldo* a Bilbao; *Attila* a Lima; *Aida* a Praga e in *tournee* in ventitré città in Giappone; *Montezuma* a Città del Messico; *L'italiana in Algeri*, *Un ballo in maschera*, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*, *La traviata* e *Nabucco* a Menorca; *La Favorite* a Lima; *Dido and Aeneas* a Tolone; *La traviata* a Mallorca; *Un ballo in maschera* a Parma e Palermo; *Rigoletto* a Milano, Como, Pavia, Cremona, Jesi e Ascoli; *Lucia di Lammermoor* a Palm Beach; *La sonnambula* al Bolš'oj di Mosca e a Bilbao; *La gran Duchesse de Gérolstein* a Madrid e Valladolid; *Turandot* e *La leggenda di Sakuntala* di Alfano a Catania. Tra le ultime produzioni si ricordano *La traviata* al Teatro Nacional di Lima; *Salome* a Catania; *Il barbiere di Siviglia*, *Le nozze di Figaro* e *Turandot* a Rovigo; *Un ballo in maschera* a Tian Jing e in *tournee* in varie città della Cina; una nuova produzione di *Nabucco* a Shanghai; *Rigoletto* a Menorca; *Tancredi* e *Un ballo in maschera* a Bari; *Un giorno di regno* a Parma; ancora *Turandot* a Ferrara; *La Gioconda* a Barcellona; *Idomeneo* a Palermo, *Les Pêcheurs des perles* a Bilbao e *Orfeo* di Porpora a Martina Franca. Ha inoltre progettato con Pier Luigi Pizzi due grandi esposizioni a Los Angeles (*Fashioning Fashion* e *The Resnick Collection*) al Los Angeles County Museum of Art di Renzo Piano.

#### LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Goffredo. Nato a Mantova, si è diplomato in canto con Lelio Capilupi al Conservatorio di Parma. Nel 2006 vince il Concorso internazionale Giuseppe Di Stefano per il ruolo di Ferrando in *Così fan tutte*. In seguito lavora al Comunale di Bologna (*Don Giovanni* e *Pagliacci*), alla Scala (*Le nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'occasione fa il ladro* e *Don Pasquale*) e nel Circuito lirico lombardo (*Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Die Zauberflöte*). Tra gli impegni più recenti, *Maria Stuarda* a Lisbona, *Anna Bolena* all'Opera Australia, *La clemenza di Tito* a Liegi, *Acis and Galatea* a Ferrara, *Fin de partie* di György Kurtág alla Scala e ad Amsterdam, *Alceste* a Lisbona, *Giulietta e Romeo* a Martina Franca, *La Dafne*, *Alceste* e *Idomeneo* al Maggio Musicale Fiorentino, *La traviata* a Napoli, Rovigo, Ferrara e Treviso. A Venezia canta *L'elisir d'amore* (2020), *La traviata* (2019, 2017, 2016, 2014), *Luci mie traditrici* (2019), *L'elisir d'amore* (2018), *Cefalo e Procri* (2017), *Mirandolina* (2016), *Diario di uno scomparso* e *Věc Makropulos* di Janáček (2015 e 2013), *Così fan tutte* (2012), *Lucia di Lammermoor* (2011) e *Don Giovanni* (2010).

#### FRANCESCA ASPROMONTE

Soprano, interprete del ruolo di Almirena, è considerata tra le voci più interessanti della sua generazione del repertorio classico e barocco. Dopo gli studi di pianoforte e clavicembalo, inizia a cantare con Maria Pia Piscitelli e si diploma al Mozarteum di Salisburgo guidata da Boris Bakow. Ha studiato con Renata Scotto all'Opera Studio dell'Accademia di Santa Ce-

culia a Roma e ha approfondito il repertorio di Sei e Settecento alla xx Academie Baroque Européenne d'Ambronnay. Frequenta palcoscenici come la Carnegie Hall, l'Opéra Royal de Versailles, la Wigmore Hall, la Wiener Konzerthaus, il Teatro La Fenice, il Wiener Musikverein, la Royal Albert Hall, l'Opéra de Vichy, l'Opera de Nancy, il Bozar de Bruxelles, l'Opéra National de Montpellier, l'Opera di Firenze e ha lavorato con direttori quali Sir John Eliot Gardiner, Leonardo García Alarcón, Raphael Pichon, Stefano Montanari, Giovanni Antonini, Alessandro Quarta, Vaclav Luks, Enrico Onofri.

#### TERESA IERVOLINO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Rinaldo. Nasce a Bracciano (Roma) il 14 maggio 1989 e già da bambina dimostra interesse per la musica e all'età di otto anni inizia a studiare pianoforte, conseguendone il compimento inferiore. Nel 2007 viene ammessa al Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino dove consegue nel 2011 il diploma di canto con il massimo dei voti e lode, perfezionandosi poi con una serie di *masterclass* sotto la guida di Marco Berti, Domenico Colajanni, Alfonso Antoniozzi, Daniela Barcellona, Bernadette Manca Di Nissa, Bruno Nicoli e Stefano Giannini. Tra i suoi recenti impegni ricordiamo almeno Cornelia in *Giulio Cesare* a Tolone diretta da Rinaldo Alessandrini, Holofernes in *Juditha Triumphans* a Venezia diretta da Alessandro De Marchi, Lucia nella *Gazza Ladra* al Rossini Opera Festival diretta da Donato Renzetti, Rosina nel *Barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma e a Dresda, Maffio Orsini nella *Lucrezia Borgia* a Bilbao e per il Festival di Salisburgo, Lucia nella *Gazza Ladra* al Teatro alla Scala, Angelina nella *Cenerentola* all'Opéra di Parigi e a Piacenza, *Juditha Triumphans* ad Amsterdam.

#### ANDREA PATUCELLI

Basso-baritono, interprete del ruolo di Argante. Nato a Calcinate (BG), si diploma al Conservatorio Luca Marenzio di Brescia sotto la guida di Franco Ghitti e di Adriana Cicogna, debutta a ventidue anni al Teatro Magnani di Fidenza nella *Sonnambula*. Nella sua carriera prende parte a produzioni di titoli del repertorio mozartiano e belcantistico e si esibisce in palcoscenici italiani e internazionali, fra i quali il Comunale di Bologna, il Regio di Torino, il Regio di Parma, il Petruzzelli di Bari, il Bellini di Catania, la Danish National Opera di Aarhus, il Royal Theatre di Copenaghen, l'Opera Theatre di Göteborg, il Megaron di Atene, l'International Opera Festival di Wexford, il Festival Mozart de La Coruña. Negli ultimi anni ha cantato *Rinaldo*, *La traviata*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto* e *Il viaggio a Reims*. Alla Fenice è stato Basilio nel *Barbiere di Siviglia* (2020 e 2007), Mustafà nell'*Italiana in Algeri* (2019), Pasquale nelle *Metamorfosi di Pasquale* di Spontini (2018), Filiberto nel *Signor Brusolino* (2018), Colline nella *Bohème* (2018, 2016). Recentissimo il felice debutto nel *Ritorno di Ulisse in patria* al teatro della Pergola di Firenze con la regia di Robert Carsen e la direzione di Ottavio Dantone.

#### MARIA LAURA IACOBELLIS

Soprano, interprete del ruolo di Armida. Appena compiuti i diciotto anni, si è diplomata in Canto lirico e successivamente ha conseguito la laurea di secondo livello in Discipline musicali a indirizzo Canto lirico con lode e menzione d'onore al Conservatorio Egidio Romual-

do Duni di Matera. Studia Composizione per dodici anni, concludendo il percorso con il massimo dei voti e la lode a novembre 2017. Ha seguito numerosi corsi di perfezionamento vocale tenuti da Claudio Desderi, Stefania Bonfadelli, Silvia Dalla Benetta, Cinzia Forte, Roberto De Candia, Alfonso Antoniozzi, Juan Diego Florez, Ernesto Palacio, Stefano De Luca e Michal Znaniecki. Nel 2016 ha interpretato il ruolo di Musetta al Teatro Lirico di Cagliari. A gennaio 2018 ha vinto la LXIX edizione del Concorso ASLICO, ottenendo di diritto il debutto nel ruolo di Nannetta nel *Falstaff* nei cinque teatri del Circuito lirico lombardo. A luglio 2018 è stata allieva dell'Accademia Rossiniana Alberto Zedda di Pesaro debuttando successivamente al Teatro Rossini nei ruoli di Corinna e Delia nel *Viaggio a Reims* per il Rossini Opera Festival 2018. Dopo la Nannetta nel *Falstaff* nel circuito marchigiano è stata impegnata al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca nel *Matrimonio Segreto*, oltre a una serie di concerti in Russia e a Pesaro a cui è seguito il debutto nel personaggio di Liù nella *Turandot in tournée* a Fermo, Fano, Ascoli e Jesi. La scorsa estate è tornata a Pesaro, dove al Rossini Opera Festival ha interpretato Corinna nel *Viaggio a Reims*, mentre a Martina Franca è stata protagonista di *Leonora* di Paer.

#### TOMMASO BAREA

Basso-baritono, interprete del ruolo del mago. Nasce a Treviso nel 1992 e con la maggiore età comincia lo studio del canto lirico sotto la guida del soprano liederista Argit Butzke; attualmente si sta perfezionando con Sherman Lowe. Nel 2016 vince il concorso ASLICO per il ruolo di Guglielmo in *Così fan tutte*. Nel 2016-2017 è stato allievo effettivo dell'Accademia di Alto Perfezionamento dell'Opera di Firenze, sotto la direzione del maestro Gianni Tangucci. Nel 2018 vince il Premio Mercedes Viñas, al concorso Tenor Viñas di Barcellona e tra i suoi impegni recenti e futuri figurano: *Aquagranda* al Teatro La Fenice, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Carlo* e *La traviata* al Maggio Musicale Fiorentino, *Rigoletto* al Filarmonico di Verona e al Petruzzelli di Bari, *La bohème* in una *tournée* giapponese dello Sperimentale di Spoleto e al Regio di Torino, *La fanciulla del West* al San Carlo, *Edipo re* (Leoncavallo) al Verdi di Pisa, *Carmen* al Teatro delle Muse di Ancona e nella nuova produzione dello Sferisterio Opera Festival, *Le songe d'une nuit d'été* al Wexford Festival, *Don Giovanni* alla Deutsche Oper Berlin, a Malta e a Macerata, *Il barbiere di Siviglia* al Massimo di Palermo e all'Opéra di Parigi, *La bohème* a Torino e al Festival Puccini di Torre del Lago, *Carmen* a Palermo.

#### VALENTINA CORÒ

Soprano, interprete dei ruoli della donna e delle due sirene. Nasce a Venezia nel 1994, consegue la laurea in Canto Lirico presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia sotto la guida di Stefano Gibellato, contemporaneamente si laurea in Economics & Management presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Si specializza all'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino, al Mozarteum di Salisburgo con J.Wallnig, presso il Conservatorio Čajkovskij di Mosca con Galina Pisarienko e Marina Alkseyeva. È vincitrice del primo premio al Concorso Internazionale Voci Emergenti Tullio Serafin 2019 e del Premio Renata Tebaldi consegnato dalla Fondazione Renata Tebaldi, del Premio Giovani Talenti al xxxi Concorso internazionale Ismaele Voltolini. Fa parte delle stagioni liriche del Maggio Mu-

sicale Fiorentino, dove debutta nel ruolo di Senta del *Der Fliegende Holländer* nel progetto Opera Giovani; del Teatro Olimpico di Vicenza (soprano solista, *Petite Messe Solennelle* di Rossini), del Teatro Mario Del Monaco di Treviso, del Mozarteum di Salisburgo, del Teatro Claudio Abbado di Ferrara, del Teatro Comunale di Rovigo, dell'Ateneo Veneto, della Fondazione Cini di Venezia, della Biennale Musica, della Scuola Grande di San Rocco; lavorando con direttori quali Mehta, Armiliato, Harding, Sardelli, Frizza, e con registi come Livermore, Padrisa (Fura dels Baus), Walker, Krief.

#### MARILENA RUTA

Soprano, interprete dei ruoli della donna e delle due sirene. Intraprende giovanissima gli studi musicali, iniziando con il pianoforte e poi con il canto. Laureata con lode, inizia a esibirsi in numerosi concerti e rassegne musicali e si perfeziona con professionisti quali Mariella Devia, Maria Grazia Schiavo, Eva Mei, Jessica Pratt, Bruno De Simone, Patrizia Ciofi. Vincitrice del terzo premio del concorso internazionale Premio Angelo Affinità in *partnership* con il Teatro San Carlo di Napoli, si esibisce in concerto presso l'Ambasciata egiziana a Roma. Vincitrice dell'audizione indetta dall'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino, nel 2019 prende parte al progetto YAP e debutta nel ruolo di prima conversa in *Suor Angelica* di Puccini; successivamente canta come soprano in numerosi spettacoli di repertorio rossiniano e mozartiano, canta poi nel ruolo di sirena in *Rinaldo* di Händel e si esibisce in numerosi concerti. Vincitrice di un'audizione indetta da Ritorno all'opera, debutta nel ruolo di Zerlina in *Don Giovanni* di Mozart. Nel 2020 canta nel ruolo di Adina nell'*Elisir d'amore* al Maggio Musicale Fiorentino. Nel 2021 vince l'audizione indetta dall'Opera (e)studio di Tenerife e all'Auditorio interpreta Elisetta nel *Matrimonio segreto*.

#### SHUXIN LI

Basso, interprete del ruolo di un araldo. Nato a Pechino nel 1989, artista dell'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino dal novembre 2018, si diploma in canto nel 2011 e nel 2018 si laurea al Conservatorio Rossini di Pesaro con Evghenia Dundekova. Ha partecipato a numerosi concerti, accompagnato al pianoforte, fra gli altri, da Leone Magiera, e collaborato come solista con diversi cori, eseguendo, tra l'altro, *Requiem* e *Messa dell'Incoronazione* di Mozart, *Requiem* di Fauré e *Missa in angustiis* di Haydn. Nel 2016 entra all'Accademia Rossiniana di Pesaro e debutta nel *Viaggio a Reims* (Don Prudenzi); canta quindi nel *Barbiere di Siviglia* (Don Basilio e Fiorello), *La Cenerentola* (Alidoro), *La cambiale di matrimonio* (Norton) di Rossini e in *Evgenij Onegin* (Gremin) al Teatro dell'Opera di Sofia. Debutta al Teatro del Maggio come Don Magnifico in *Un lampo, un sogno, un gioco*, riduzione della *Cenerentola* di Rossini, quindi sostiene il ruolo di Der Holländer nella *Leggenda dell'olandese volante*, riduzione di *Der fliegender Holländer* di Wagner, entrambi con la regia di Manu Lalli e la direzione di Giuseppe La Malfa, di Montolino nella *Straniera*, diretto da Fabio Luisi, di Grenvil nella *Traviata*, di Zuniga in *Carmen*, di Ceprano in *Rigoletto*, di Pinellino in *Gianni Schicchi*, di un araldo in *Rinaldo* e di Crébillon nella *Rondine*.

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

**Violini primi** Enrico Balboni ♦ ♦, Nicholas Myall, Mauro Chirico, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti

**Violini secondi** Gianaldo Tatone •, Nicola Fregonese, Emanuele Fraschini, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Barbara Kruger ♦

**Viole** Petr Pavlov •, *nnp\**, Valentina Giovannoli

**Violoncelli** Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Enrico Graziani, Filippo Negri, Antonino Puliafito

**Contrabbassi** Matteo Liuzzi •, Walter Garosi

**Flauti** Luca Clementi

**Oboi** Giovanni Pistis • ♦, Alessandro Rauli ♦

**Fagotti** Marco Giani •, Fabio Grandesso

**Trombe** Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Eleonora Zanella, Riccardo Figaia ♦

**Timpani** Barbara Tomasin •

**Tiorba** Simone Vallerotonda ♦

**Cembalo** Giulia Nuti ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

## SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

**Fortunato Ortombina** *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ <sup>◇</sup> *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti <sup>◇</sup>

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli, Andrea Pitteri <sup>◇</sup>

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca <sup>◇</sup>

## DIREZIONE GENERALE

**Andrea Erri** *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

**Andrea Erri** *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti <sup>◇</sup>

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni

## DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

**Giorgio Amata** *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*, Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Stefano Callegaro, Antonella D'Este, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua <sup>◇</sup>, Francesco Zarpellon <sup>◇</sup>

DIREZIONE DI PRODUZIONE  
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore organizzazione della produzione*, Valter Marcanzin *direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso <sup>◇</sup>, Agnese Cesari <sup>◇</sup>

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani <sup>◇</sup>

## AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI ANDREA MUZZATI *capo macchinista*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato Amorelli <sup>◇</sup>, Filippo Maria Corradi <sup>◇</sup>, Alberto Deppieri <sup>◇</sup>, Lorenzo Giacomello <sup>◇</sup>, Daria Lazzaro <sup>◇</sup>, Marco Rosada <sup>◇</sup>, Giacomo Tagliapietra <sup>◇</sup>, Riccardo Talamo <sup>◇</sup>, Agnese Taverna <sup>◇</sup>, Endrio Vidotto <sup>◇</sup>

ELETTRICISTI Fabio Baretin *vice capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Marco Covelli, Diomede Alessandro, Federico Geatti, Alberto Petrovich, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Elisa Bortolussi <sup>◇</sup>, Tommaso Copetta <sup>◇</sup>, Alessio Lazzaro <sup>◇</sup>, Federico Masato <sup>◇</sup>, Alessandro Scarpa <sup>◇</sup>, Giacomo Tempesta <sup>◇</sup>

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp\**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello <sup>◇</sup>

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sebastiano Bonicelli <sup>◇</sup>, Paola Ganeo, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Roberto Pirrò

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia <sup>◇</sup>

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo <sup>◇</sup> *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera <sup>◇</sup>, Paola Masè <sup>◇</sup>, Francesca Semenzato <sup>◇</sup>, Emanuela Stefanello <sup>◇</sup>, Nerina Bado <sup>◇</sup>, Maria Cristina Damin <sup>◇</sup>, Marina Liberalato <sup>◇</sup>, Paola Milani *addetta calzoleria*

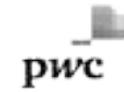
<sup>◇</sup> a termine

\**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro  
*presidente*

Luigi De Siervo  
*vicepresidente*

Teresa Cremisi  
Maria Leddi Maiola  
*consiglieri*

Fortunato Ortombina  
*sovrintendente e direttore artistico*

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*  
Arcangelo Boldrin  
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE  
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



*Amministratore Unico*

Giorgio Amata

*Collegio Sindacale*

Stefano Burighel, *Presidente*  
Annalisa Andreetta  
Paolo Trevisanato  
Bruno Giacomello, *Supplente*  
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl  
Fenice Servizi Teatrali

**VeneziaMusica e dintorni**

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 98 - agosto 2021

ISSN 1971-8241

**Rinaldo**

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero  
Marina Dorigo, Franco Rossi

Realizzazione grafica  
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione  
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

*Supplemento a*

**La Fenice**

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
dir. resp. Barbara Montagner  
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di agosto 2021  
da Imprimenda S.n.c. - Limena (PD)  
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972