

## ***Armida* di Giacomo Durazzo: modernità di un dramma “fatto italiano” verso la riforma teatrale di metà settecento**

Andrea Lanzola

La stesura di *Armida* da parte del *Generalspektakeldirektor* di Vienna Giacomo Durazzo<sup>1</sup> e la sua messa in scena prendono le mosse da una circostanza di carattere storico - politico: le nozze di Giuseppe II, figlio ed erede al trono di Maria Teresa d’Austria, con Isabella di Borbone Parma, nipote di Luigi XV di Francia. Le rispettive patrie dei fidanzati organizzarono solenni festeggiamenti, con la produzione di nuovi spettacoli, feste teatrali e melodrammi. Per la partenza dell’Infanta da Parma, Carlo Innocenzo Frugoni e Tommaso Traetta realizzarono in collaborazione *Le feste d’Imeneo* in un prologo e tre atti d’impronta francese. Durazzo, in qualità di *Cavaliere di musica* della capitale austriaca fu impegnato fin dall’estate del 1760 nei preparativi per le nozze, che dovevano svolgersi nell’ottobre di quello stesso anno. A Metastasio era stato affidato già molti mesi prima<sup>2</sup> il compito di produrre una nuova festa teatrale, *Alcide al bivio*, che, come l’epistolario ci documenta<sup>3</sup>, ebbe una stesura piuttosto tormentata, costringendo la non più fertile vena del poeta cesareo ad un notevole sforzo. Tale circostanza ci è dimostrata anche dal fatto che Durazzo dovette rivolgersi, per le altre composizioni letterarie occorrenti, a Giannambrogio Migliavacca<sup>4</sup>, allievo del poeta cesareo.

---

<sup>1</sup> Giacomo Durazzo (1717 - 1794). Figlio di Giovan Luca e di Paola Franzone, ricevette un’eccellente educazione; fin da giovanissimo dimostrò inclinazione per la musica e la recitazione, frequentando assiduamente il Teatro Falcone di Genova, appartenente alla sua famiglia. Incaricato di curare i rapporti diplomatici relativi alla pace di Acquisgrana (1748), fu inviato a Vienna e, apprezzandone l’ambiente culturale e politico, la prescelse come propria patria. Sposatosi con Ernestine von Weissenwolf, giovane e attraente dama di una delle principali famiglie d’Austria, entrò a far parte del mondo di corte asburgico, affiancando dal 1752 il principe Esterházy nella direzione dei teatri della capitale, e assumendone la totale gestione due anni dopo, con il titolo di *Generalspektakeldirektor*. Patrono di Gluck, favorì l’introduzione della musica francese e dell’*opéra-comique* a Vienna, parallelamente al dramma serio metastasiano, dando vita ad una propria riorganizzazione teatrale. Dopo aver sostenuto la riforma di Gluck e Calzabigi con la messa in scena di *Orfeo ed Euridice* (1762), nel 1764 venne licenziato da Maria Teresa, per problemi relativi al bilancio teatrale e alle sue avventure amorose extraconiugali. Con l’aiuto del conte Kaunitz, cancelliere austriaco e suo intimo amico, riuscì ad ottenere la carica di ambasciatore a Venezia, e lì rimase fino alla morte (se si esclude qualche breve soggiorno viennese) occupandosi di musica, di collezioni d’arte e di libri. Nel 1776 donò ai principi di Sassonia Teschen una straordinaria collezione di stampe da lui formata, che avrebbe costituito il primo nucleo dell’Albertina di Vienna.

<sup>2</sup> «Nell’atto che io scrivo sono sotto al peso d’un recente arduo comando della mia padrona augustissima, coll’esecuzione del quale sta già male in equilibrio e l’età e la stanchezza mia». Metastasio ai signori del Magistrato di Assisi, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1946-54, vol. IV, p. 108.

<sup>3</sup> «Subito che la mia nuova Festa nuziale potrà essere di mia ragione, lo sarà di Vostra Eccellenza. [...] Benché questa sia un tardo frutto dell’infecunda mia stagione, non temo che le giunga men grata delle altre sue precedenti sorelle». Metastasio a Francesca Pignatelli di Belmonte, 10 luglio 1760, in Metastasio, *Tutte le opere*, cit., vol. IV, p. 151.

<sup>4</sup> Giovanni Ambrogio (Giannambrogio) Migliavacca (ca1718 - dopo il 1787). Il suo nome accademico era Filodosso. Intraprese la carriera politica in qualità di consigliere di Legazione a Vienna e come segretario imperiale del vicariato

Il 18 maggio 1761, inviando i testi poetici composti per le celebrazioni al suo corrispondente parigino Charles Simon Favart, Durazzo definì Migliavacca come «celui de tous nos poètes italiens qui imite le mieux le style de l'abbé Metastasio, sous le quel il a travaillé long-temps»<sup>5</sup>. Durazzo individuò in Migliavacca un intermediario con il poeta cesareo, verso cui nutriva grande rispetto e ammirazione ma con il quale i rapporti erano piuttosto tesi da diversi anni. La diffidenza di Metastasio verso il conte genovese aveva origine dalla riforma teatrale che egli stava attuando a Vienna con l'introduzione sistematica di repertorio musicale e letterario parigino (*opéra-comiques*, *vaudevilles*, balletti pantomimi). In tal modo Durazzo intendeva rinnovare il melodramma serio italiano, per realizzare un suo ideale di teatro molto simile a quello espresso con lucidità e rigore pochi anni prima in una *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien* (1756)<sup>6</sup>, anonima, ma a tutt'oggi a lui attribuita da buona parte della critica. Il progetto del conte prevedeva uno snellimento forte della struttura dei melodrammi, per renderli più brevi ed efficaci, evitando così la noia fra il pubblico, e recuperando parallelamente la verosimiglianza scenica, la natura dell'uomo e delle passioni, senza per questo dover rinunciare alla bellezza della poesia d'impronta metastasiana o a quella della musica italiana tanto amata dal pubblico.

Il matrimonio era programmato per il 7 ottobre 1760, la sera successiva sarebbe andata in scena *Alcide al Bivio*, che Metastasio ed Hasse avevano da poco terminato. Se la nuova festa teatrale, nella visione del suo autore, doveva concretizzare l'obiettivo di rendere Giuseppe II consapevole del futuro che l'attendeva e delle scelte necessarie da effettuare (la virtù rispetto al piacere) nel giorno della sua maggiore età oltre che di sposo, *Tetide*, composta da Migliavacca e rappresentata due giorni dopo, glorificava le virtù di Maria Teresa come grande reggente e donna d'equilibrio, nonché principale fautrice delle nozze tra il figlio Achille / Giuseppe II e Deidamia / Isabella. *Armida* veniva a collocarsi come apice e conclusione dei festeggiamenti, riproponendo il binomio piacere-dovere, ma soprattutto la tematica della virtù perduta e recuperata di Rinaldo, come *exemplum* educativo per il futuro imperatore.

La seconda edizione del libretto di *Armida*, pubblicata nel gennaio del 1761 per i tipi di Ghelen, recava all'inizio un' importante dedica prefatoria di Migliavacca a Durazzo<sup>7</sup>:

---

d'Italia. A Vienna assistette Metastasio come copista. Dal 1751 divenne poeta di corte a Dresda. Oltre alla revisione dell'*Armida* durazziana, rimase famoso per la composizione di *Solimano* (1752), *Tetide* (1760), *Aci e Galatea* (1763) e *La reggia d'Imeneo* (1787).

<sup>5</sup> Giacomo Durazzo a Charles Simon Favart, 18 maggio 1761, in C. S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires dramatiques et anedoctiques*, Parigi, Dumolard, 1808, vol. I, p. 152.

<sup>6</sup> *Lettre sur la musique française*, Paris, Duchesne, 1756. Per la possibile attribuzione della lettera a Giacomo Durazzo cfr. P. Gallarati, *La Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien e il progetto riformatore di Giacomo Durazzo*, in *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 135-58.

<sup>7</sup> G. Migliavacca, *Armida*, Vienna, Leopoldo Nobile de Ghelen, 1761.

Vi appartiene per tanti titoli il libretto che mi prendo l'ardire di presentarvi, Eccellentissimo signor Conte, che a ciò fare io mi son mosso assai meno per acquistargli favore che per compiere al dovere. A Parigi vi nacque la voglia d'imitare in versi toscani e di far eseguire con musica italiana l'*Armida* di Quinault. Ritornato in seno all'inclita vostra Patria ne cominciate, fra le delizie di Pegli, voi medesimo il lavoro, in compagnia d'illustre amico<sup>8</sup>, ambidue nella più fervida età gareggiando a distinguervi in gentilezza, ed in talenti, ed a conciliarvi la stima delle vaghe e valorose dame di cui va Genova, siccome per mille altri ornamenti, giustamente superba.

Durazzo recupera il dramma di Quinault, assecondando la propria inclinazione filofrancese, e lo traduce in versi toscani, ma il progetto resta incompiuto in quell'estate del 1747, o quanto meno non rifinito: «pour que le tout parût être de la même main, je lui [Migliavacca] ai permis de refondre pour ainsi dire mes vers, et je n'ai conservé du mien que ce qu'il a été nécessaire pour mon idée»<sup>9</sup>. In questo modo egli si avvicinava molto ad uno dei punti chiave espressi dall'anonimo D\*\*\* nella *Lettre* del 1756, unendo alla drammaturgia di Quinault la dolcezza della lingua italiana, che il francese non poteva esprimere, con la supervisione finale del migliore poeta imitatore di Metastasio, per realizzare in concreto un'*Opéra National*, unica ed universale<sup>10</sup>. Oltre a ciò, il testo sarebbe stato impreziosito da inserti originali tratti dal canto XVI della *Gerusalemme Liberata* di Tasso, e dalla raffinata musica di Tommaso Traetta, compositore italiano apprezzato da Isabella di Borbone, nonché protagonista della *reinassance* filofrancese alla corte di Parma. Il lavoro attuato da Durazzo per produrre il testo definitivo ci viene illustrato da lui stesso nella già citata lettera a Favart<sup>11</sup>:

Si M. l'abbé [Arnaud] vouloit se donner la peine d'examiner cet opéra et celui de Quinault, il verra, je crois, la différence, et combien j'ai rendu plus intéressant le rôle d'Armide et celui de Renaud. J'ai réduit tout le quatrième acte à une seule scène, et ôté par-là l'uniformité du divertissement de cet acte avec ceux du second et du cinquième; toute l'épisode du troisième acte est conservée, quoique je n'aie pas fait

---

<sup>8</sup> Agostino Lomellino (1709 - 1791), figlio di Bartolomeo e di Lucia De Mari. La suocera Maria era una zia paterna di Giacomo Durazzo e del fratello maggiore Marcello. Dotato di notevole ingegno e di vasta cultura, fu iscritto alla nobiltà a soli vent'anni, ricoprì delicati incarichi politici e, giovanissimo, fu nominato ministro residente a Parigi dal marzo del 1739 all'ottobre del 1742. Ambasciatore straordinario alla corte di Napoli (settembre 1759 - gennaio 1760), venne poi eletto Doge della Serenissima Repubblica dal 1760 al 1762.

<sup>9</sup> Durazzo a Favart, 18 maggio 1761, cit., p. 152.

<sup>10</sup> D\*\*\*, oltre a criticare espressamente la *Lettre sur la musique française* di Rousseau (1753), auspicava in conclusione una possibile unione fra lingua francese e musica italiana mai tentata in precedenza. Nel caso di *Armida*, Durazzo si limita a recuperare solamente la struttura drammaturgica di Quinault, senza rinunciare ai versi metastasiani, ma il suo intento rimane il medesimo dell'autore della *Lettre*: realizzare un'opera universale, superiore alle altre, per celebrare la casata d'Asburgo.

<sup>11</sup> Durazzo a Favart, 18 maggio 1761, cit., p. 152.

parler la Haine; et le petit discours qu'Armide fait en sortant rend cette fin beaucoup plus vive; enfin, j'ai supprimé toutes les cordes, puisque Renaud est réveillé.

Il lavoro si muove in direzione di una compattezza formale, di un dinamismo che punta alla concisione ed alla brevità, riservando il ruolo centrale ai protagonisti, ed eliminando alcuni personaggi secondari della versione originale (da tredici a sette). I cinque atti di Quinault vengono ridotti a venti agili scene, ed il dramma eroico francese, secondo la “Gerusalemme del Tasso”, diventa in Durazzo e Migliavacca una più generica “Azione teatrale per musica”.

L'inizio del testo rispecchia fedelmente la struttura di quello francese, proponendo per le prime scene il dialogo fra Armida e le sue confidenti (Fenicia ed Argene) sulla piazza di Damasco ornata a festa per il ritorno della protagonista dal campo cristiano. Fenicia, in particolar modo, elogia la maga: «Tu a tuo talento / volgi il mar, volgi il ciel, fai Cintia oscura / Pallido il Sol. Né ai d'uopo / di magico poter. Chi te sol mira / Di te già pena amante: / il maggior degli incanti è il tuo sembante»<sup>12</sup>. Durazzo sottolinea la componente tassiana degli occhi come veicolo privilegiato della seduzione, confermata anche dalla successiva battuta di Argene: «De' tuoi lumi il poter qui di Goffredo / I Guerrieri già trasse. Ormai respira / il Giordano per te da suoi timori, / E d'Asia a pro di tue pupille un lampo / A' più valor, che mille brandi in campo»<sup>13</sup>. Armida risponde manifestando tutto il proprio risentimento verso Rinaldo, trovandosi a vivere una duplice situazione d'odio e di attrazione, acuita dal fatto che tutte le arti da lei impiegate per sedurlo si sono rivelate fallaci: «Sai, che Rinaldo / De' nemici il più fier sedurre invano / Tentai colà, mi vide, e fur con lui / Beltà, lusinghe, e vezzi / Armi impotenti. [...] / Mi vide, e mi sprezzò. Vinsi ogni core: / Ed ei non sente, ei non conosce amore»<sup>14</sup>, e poco dopo: «L'odio, e m'alletta: a lui del cor fo dono: / ei mi trafigge il core: Amor mi strugge, / Pietà domando: ei non m'ascolta, e fugge»<sup>15</sup>.

Lo sdegno manifestato da Armida, meno percepibile in Durazzo rispetto alle esclamazioni taglienti e dirette di Quinault<sup>16</sup>, ci fa apparire la maga come un personaggio lucido e razionale, che dichiara apertamente le proprie sensazioni ed i propri contrasti interiori sulla scena, diversamente dalla fonte francese, dove ella rabbrivisce durante il sogno premonitore, e teme di non riuscire a sottomettere Rinaldo. Se nel dramma parigino la protagonista dovrà lottare contro l'amore che la trafigge e la distrugge interiormente, facendole perdere ogni potere di maga e di donna, Durazzo renderà in dimensione esteriore e concreta il conflitto della sua anima, componendo versi in cui il tormento

---

<sup>12</sup> Ivi, atto primo, scena I. L'edizione originale non presenta numerazione di pagine.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> «Que je le hais! Que son mépris m'outrage!», in C. W. Gluck / P. Quinault, *Armide*, atto I, scena I Milano, Ariele, 1996, p. 31.

d'amore si trasforma in desiderio di vendetta. Anche nel colloquio con Idraote (scena II), Armida viene tratteggiata in maniera differente dai due autori: in Quinault si dimostra intimorita dai lacci d'amore e di Imeneo, preferendo la libertà della solitudine, mentre in Durazzo le nozze vengono definite come "belle" («Bella, Signor, perdona / E'd'Imeneo la face: / Ma libera regnar solo mi piace»<sup>17</sup>. L'amore non la spaventa, anzi, il possibile abbandono la spinge maggiormente al desiderio di rivalsa verso l'amato.

La scena quarta presenta l'arrivo di Rinaldo, accompagnato da Artemidoro ed Ubaldo; in poche battute essi tentano di dissuaderlo dall'avvicinarsi alla maga. Egli si mostra invece sicuro nel proprio intento: «Della nemica Armida / Io temer la beltà? Ben la vid'io / Dolce, qual suol, lo sguardo / A me vibrar; ma il cor non punse, e meco / Ogni suo stral fu vano; Amor sarebbe / Alla mia gloria inciampo; / Ed io di gloria, e non d'amore avvampo»<sup>18</sup>, là dove in Quinault la gloria costituiva soltanto motivo di fascino, il cuore si sottraeva «sans peine, à sa puissance»<sup>19</sup>, mentre egli guardava a lei «seulement d'un regard curieux»<sup>20</sup>. Anche nella scena nona, in cui Armida contempla Rinaldo addormentato, la maga si dimostra lucida e decisa: «ei m'ami: e l'odio mio / Sia la sua pena. Amici Genj all'opra. / Voi che Ministri miei qui a lui vegliate / Invisibili intorno, or voi quel core / Fate, che tutto in fiamme / Arda d'amor per me»<sup>21</sup>, diversamente, ancora una volta, dalla fonte francese, in cui ella si augura che Rinaldo la ami almeno per i suoi incantesimi, se non per la bellezza, mentre lei stessa spera di riuscirlo ad odiare, mostrandosi una donna insicura e travolta dalla passione. Interessante la successiva risposta di Rinaldo appena desto: «Errai, perdona, errai: / Ma emenderò l'error. Tutta or ravviso / La tua beltà: Qui fra i tuoi lacci io stesso / Mi rendo prigionier»<sup>22</sup>. Nel primo verso Durazzo inizia il recupero tassiano, ma utilizzandone retrospettivamente e in senso opposto la tematica dell'"errare". Mentre nella *Gerusalemme Liberata* Rinaldo attribuisce ad Armida ogni responsabilità d'averlo amato, qui l'eroe accusa se stesso per non aver ceduto prima alle seduzioni della maga: «Errasti, è vero, e trapassasti i modi / ora gli amori esercitando, or gli odi [...]. Anch'io parte fallii»<sup>23</sup>. Durazzo ritaglia così lo spazio per un altro duetto fra i protagonisti, assente sia in Tasso che in Quinault. Armida, fingendo, si mostra scostante e ferita, mentre la successiva aria di Rinaldo recupera ancora il tema dell'errare<sup>24</sup>.

Il conte genovese decide di conservare, se pur in maniera ridotta, l'invocazione delle Furie nella scena dodicesima, che in Quinault corrispondeva al passaggio dalla scena seconda alla terza del

---

<sup>17</sup> Migliavacca, *Armida*, cit., scena II.

<sup>18</sup> Ivi, scena IV.

<sup>19</sup> Gluck / Quinault, *Armide*, cit., atto II, scena I, p. 44.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Migliavacca, *Armida*, cit., scena IX.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, canto XVI, ottava 53.

<sup>24</sup> *Ibidem*. «Ah d'un error fatale / Già mi puniste assai! / Splendete, amati rai, / Meno severi. / D'un amoroso strale / se mi piagasti il sen; / Lascia, mio Nume, almen / Lascia, ch'io spero».

terzo atto. «Uscite o Furie; e tutto venga il vostro / Seguace stuol con voi. L'odio primiero / voi rendete al mio core / Voi scacciatene Amore»<sup>25</sup>. Anche l'amore che Armida nutre per Rinaldo viene trattato in maniera freddamente calcolatrice. La maga sa che se si lascerà sconvolgere nel profondo non potrà più ottenere alcuna vittoria, per cui si autodisciplina continuamente. In Quinault, pur tentando lo stesso autocontrollo, fin da subito, come si è visto, ella è minata nell'intimo dalla forza d'amore che già la possiede inesorabile, e contro cui ogni lotta o rivalsa è già vana. Le Furie compariranno esclamando: «Esci dal sen d'Armida / Esci tiranno amore»<sup>26</sup>, con la forte anafora, ripresa nella battuta che segue alle invocazioni della maga: «Siegui infelice Armida, / Siegui un tiranno amore»<sup>27</sup>, mentre il coro raddoppia il canto. Segue poi la danza delle furie, che preannunzia idealmente quella del balletto pantomimo *Don Juan* di Gluck e Gasparo Angiolini - andato in scena pochi mesi dopo - e sarà riutilizzata anche nella revisione della partitura di *Orfeo ed Euridice* per le recite parigine del 1774.

Dalla scena tredicesima in poi Durazzo comincia ad intarsiare il testo con materiali tratti dal canto XVI della *Gerusalemme Liberata*, fin dalla didascalia descrittiva che ne riassume, in pratica, le prime ottave<sup>28</sup>. Il punto culminante del dramma ha però inizio dalla scena XVI, in cui il conte genovese compone per i protagonisti un secondo corposo episodio, che richiama alla mente quello della scena IX. Armida crede di avere ormai soggiogato Rinaldo, e, appagata della propria vittoria, ammorbidisce la presa: «Sì, l'odio antico / Tutto in amor cangiai. Siedi al mio fianco: / Fidati a me. / Tutte le offese oblio: / Non dubitar. Son tua. Ma sei tu mio? [...] Amo, tu il vedi»<sup>29</sup>. Sopraggiungono poco dopo Ubaldo e Artemidoro (scena XVIII), in cerca del loro amico. Una volta fatto specchiare nello scudo, e destatosi dagli incanti, Rinaldo viene indotto dai compagni a fuggire, per abbandonare la vergogna e fare ritorno alla virtù. Tentando di convincerlo, Artemidoro esclama: «Va tutta Europa in guerra: E tutta l'Asia in armi»<sup>30</sup>, che recupera l'originale tassiano: «Va l'Asia tutta, e va l'Europa in guerra»<sup>31</sup>.

Il nucleo centrale del dramma si consuma nelle due scene finali: la XIX si apre con il ritorno di Armida furente, e tutto il dialogo si basa nuovamente sulla parola chiave "errore", che aveva caratterizzato il duetto della prima parte: «Fu l'amor mio l'error?», domanda Armida, e la risposta giunge immediata da un Rinaldo nuovamente lucido e disincantato: «No. nè tua colpa / a te mi

---

<sup>25</sup> Ivi, scena XII.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, scena XIII: «Palazzo incantato d'Armida con fontane praticabili avanti, e veduta di Giardini in lontano. I due lati rappresentano da una parte Marc'Antonio seduto a mensa, che porge la tazza a Cleopatra Regina d'Egitto, e dall'altra Ercole giacente al suolo, e che sta filando a piè d'Onfale Regina di Lidia. Limpidi ruscelli, folti boschetti, alberi gravi di frutta, sponde smaltate di fiori, imbandite mense, festivi drappelli esprimono in varie guise le diverse delizie di quel soggiorno. Dappertutto Genj, Ninfe, ed Amorini».

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ivi, scena XVIII.

<sup>31</sup> Tasso, *Gerusalemme Liberata*, cit., ottava 32.

toglie, Armida, / né sdegno mio. Ch'io lunge / Or da te volga il piede, / La mia gloria domanda, e la mia fede. / Errai: dell'error mio / la vergognosa istoria, / In questo della terra / Sconosciuto confin sepolta giaccia: / Questa dell'opre mie sola si taccia»<sup>32</sup>. Ma Durazzo si distacca da entrambe le fonti per assumere qui una dimensione autonoma. Mentre in Tasso Rinaldo attribuiva ad Armida pressochè ogni colpa, qui scagiona la maga totalmente, imputando soltanto a sé stesso la responsabilità dello sbaglio: il verbo tassiano "errasti" viene trasformato dal conte genovese in "errai", e collocato in posizione incipitaria di verso per sottolineare con forza l'avvenuta conversione del protagonista.

Ma la citazione perfetta dalla *Gerusalemme* avviene successivamente: «Sarò qual più vorrai scudiero, o scudo»<sup>33</sup>, e due versi dopo incontriamo anche: «A me non lice: addio. Rimanti in pace»<sup>34</sup>, là dove Tasso recitava: «Rimanti in pace; i' vado: a te non lice / meco venir»<sup>35</sup>. Ancora una volta, è Rinaldo / Giuseppe II che deve rinunciare ad Armida, non viceversa, dando così prova definitiva della maturazione di sé stesso come soldato di Cristo e, soprattutto, come uomo.

La scena si conclude con la separazione dei protagonisti tramite una tipica "stretta finale" di grande efficacia<sup>36</sup>. Come si è notato, Durazzo riserva particolare attenzione alla forma "duetto": lo stesso aveva fatto anche l'anonimo autore della *Lettre* di pochi anni prima, che ne riconosceva, assieme al terzetto, l'estrema presa emozionale sul pubblico, soprattutto nel momento in cui «les voix ne s'unissent que lorsque les différentes manières d'exprimer la passion peuvent se réunir à la même exclamation, dont l'effet est d'arracher des larmes & de causer un frémissement qui prend sa source dans le vrai pathétique, & l'unité de mélodie»<sup>37</sup>. In questo caso ne abbiamo la diretta conferma: «Armida: Ah più crudel tormento / Rinaldo: Ah più crudel cimento / a due: Io non provai finor! / Rinaldo: Che barbaro momento! / Armida: Che sfortunato amor!»<sup>38</sup>.

Anche il monologo finale manifesta lo sdegno ed il dolore dell'abbandono da parte di una donna che ha individuato soltanto nel proprio onore e nella propria vendetta le soluzioni possibili per vincere la passione amorosa: «Questo si lasci / Ridente albergo. A voi, / Vindici Furie, io cedo. [...] / La mia vendetta / Cominci con lui. Tutto si strugga in fiamme: / Precipiti...rovini.../ Tutto al primo qui torni orror profondo: / Mora Rinaldo: e incenerisca il mondo»<sup>39</sup>. Armida è una donna forte e spietata, perfettamente calcolatrice, ma anche psicologicamente fredda, mentre quella del

---

<sup>32</sup> Migliavacca, *Armida*, cit., scena XIX.

<sup>33</sup> *Ibidem*. Cfr. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, cit., ottava 50.

<sup>34</sup> Migliavacca, *Armida*, cit., scena XIX.

<sup>35</sup> Tasso, *Gerusalemme Liberata*, cit., ottava 56.

<sup>36</sup> Il finale richiama ancora una volta quello della scena IX della prima parte.

<sup>37</sup> *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, cit., p. 24.

<sup>38</sup> Migliavacca, *Armida*, cit., scena XIX.

<sup>39</sup> *Ivi*, scena XX.

testo originale si dimostrava una donna viva, tormentata nel profondo, secondo i migliori esempi del teatro raciniano.

Ma l'*Armida* di Durazzo non può essere altro se non questo, la protagonista di un testo celebrativo e didascalico, con fini precisi, metastasianamente perfetto tanto nel calcolo delle passioni suscetibili, quanto nel relativo e necessario distacco da esse, all'interno del quale il belcanto, amato da Durazzo e dal pubblico viennese, si avvertiva ancora come irrinunciabile. Con il recupero della struttura di un dramma francese, il conte aveva confermato uno dei punti chiave delle *Lettre* del 1756, mantenendosi però fedele alla dolcezza dei versi e della musica italiana, senza osare spingersi oltre. Resta della sua *Armida* il fascino di un testo dinamico e drammaturgicamente moderno, che non lascia un momento di respiro allo spettatore, ed il tentativo, certo riuscito, d'offrire pur nella formalità della circostanza una nuova figura della maga seduttrice. E' significativo che il conte genovese, dopo *Armida*, non abbia scritto più nulla. L'anno successivo, egli avrebbe patrocinato con entusiasmo la messa in scena di *Orfeo ed Euridice*, una nuova "Azione Teatrale" dove anche i dolci versi di Metastasio e il virtuosismo belcantistico sarebbero stati abbandonati, in nome di una nuova visione della natura, mentre le passioni cartesiane si sarebbero trasformate lentamente in sentimenti dell'animo vivi e autentici. La riforma del melodramma, per cui il *Generalspektakeldirektor* aveva preparato le basi forse in maniera non del tutto consapevole, sarebbe finalmente potuta iniziare.