

RINALDO E ARMIDA: EVOLUZIONE DI UN MODELLO ICONOGRAFICO

Fig. 1 Annibale Carracci, Rinaldo e Armida, 1601 circa. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Fig. 2 Paolo Finoglio, Rinaldo e Armida. Conversano, Castello.

Fig. 3 Mattia Preti, Rinaldo e Armida. Roma, Villa Taverna.

Fig. 4 Nicolas Poussin, Rinaldo e Armida. Parigi, Museo del Louvre.

Tra gli episodi della *Gerusalemme liberata*, quello che forse ha maggiormente suggestionato i pittori è il passo (alcune ottave del XVI canto) in cui Rinaldo e Armida si contemplano in uno specchio, mentre i messi inviati da Goffredo, nascosti nel fogliame, li osservano accingendosi a intervenire per strappare alla maga l'eroe dimentico del suo dovere. **Annibale Carracci** ne diede nel 1601 un'interpretazione in certo senso plastica, scultorea, quasi che le due figure fossero parte di una decorazione (del resto, Tasso aveva descritto con dovizia di particolari le decorazioni del *Palazzo di Armida*), forzando non poco la visione più sentimentale e lirica propria dell'opera poetica e cristallizzando gli effetti dell'incantesimo amoroso di Armida su Rinaldo, che dovrebbe vedere nello specchio la propria immagine di eroe degradato dalla voluttà e dalla lussuria.

L'opera di **Paolo Finoglio** (1640 ca.) è legata a quella di Annibale, ma ne rifiuta la riduzione marmorea, preferendo puntare sulla definizione di un paesaggio di gusto quasi romantico, in cui prendono ben maggiore risalto i due soldati inviati da Goffredo, che fanno da contrappunto all'idillio dei due amanti. Nel dipinto di Finoglio, inoltre, Armida non assume il ruolo della dominatrice, perché nel suo sguardo prevale, più che la malizia o la soddisfazione della conquistatrice, il languore dell'innamorata.

Un cambiamento vistoso di prospettiva viene attuato da **Mattia Preti**, in un dipinto in cui l'eroe è visto in piedi mentre pone una mano sul seno di Armida e con l'altra mano le orna i capelli con una rosa. Lo specchio è ancora presente, ma in posizione marginale, non più al centro della composizione; vi si riflette un'immagine ambi-





gua, il volto dell'uomo che però assume in qualche modo sembianze femminee. Tuttavia Rinaldo è in abito guerriero (non veste certo abiti color rosa come nel dipinto di Annibale Carracci), ha un atteggiamento virile e dunque si suppone che egli sia in procinto di tornare quello che era, che finalmente si ravveda.

Un diverso momento è rappresentato da **Nicolas Poussin** in un disegno dedicato all'abbandono di Rinaldo che, spinto a forza dai due guerrieri, si lascia alle spalle Armida (che giace poco distante, nella posizione di un'Arianna abbandonata): le gambe lo portano verso la barca che lo aspetta, ma la testa si volge all'indietro, a suggerire uno stato d'animo complesso, una condizione di estrema incertezza fra l'abbandono al principio del piacere e la sottomissione alla morale e al dovere.

Negli affreschi alla Villa Valmarana presso Vicenza, **Giambattista Tiepolo** si ispirò a poeti come Virgilio, Ariosto e Tasso, scegliendo, per quest'ultimo, la storia di Armida nei suoi vari momenti, dal rapimento di Rinaldo al finale abbandono. Come nel disegno di Poussin, l'eroe vive con angustia il momento della scelta, accingendosi a seguire i due guerrieri ma, al tempo stesso, non rinunciando a perdersi nello sguardo della maga (lo specchio è testimone muto del drammatico conflitto interiore).

François Boucher torna a preferire il momento in cui i due amanti si contemplano allo specchio, ma - aderendo al proprio tempo, un Settecento tutto piaceri e languori - completa la scena con numerosi amorini e accentua il clima da idillio, riducendo il ruolo di coloro che sono venuti a richiamare al senso del dovere Rinaldo.

Punta sull'interpretazione lirica del paesaggio e sull'intensità del rapporto amoroso il romantico **Francesco Hayez** in un suo quadro giovanile apprezzato anche da Canova e capace di recuperare elementi della tradizione pittorica veneta. Lo specchio, così significativo nelle opere secentesche per il suo valore simbolico e per la sostanziale ambiguità di doppio d'immagine che crea, finisce relegato a un ruolo marginale.

Fig. 5 Giambattista Tiepolo, Rinaldo abbandona Armida, 1757. Vicenza, Villa Valmarana, Sala della Gerusalemme liberata.

Fig. 6 François Boucher, Rinaldo e Armida, 1734. Parigi, Museo del Louvre.

Fig. 7 Francesco Hayez, Rinaldo e Armida, 1812-13. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

