

Kling, József

LE METAMORFOSI DI ORLANDO

eroi ariosteschi nella scena dell'opera barocca

E Dio per questo fa ch'egli va folle
Ariosto, Orlando f. XXXIV, 65 a

Cercando di esaminare il rapporto poesia-musica nel melodramma seicentesco, innanzi tutto nel melodramma di Vivaldi e di Händel, mi propongo di mostrare come avviene il passaggio dall'eroe *letterario-ariostesco* a quello *musicale*.

Va esaminata l'opera barocca perché essa è il *nuovo* genere dell'*essere eroico*, perché l'eroe epico non è morto definitivamente con la morte del genere dell'*epos*. Nel Seicento la storia degli eroi dell'*epos*, che è la storia dell'individuo, si sdoppia in due rami: l'uno continua a vivere nel romanzo appena nato, il *Don Quisiotte* di Cervantes, l'altro continua a realizzarsi nella musica, la cui storia comincia col nascere del melodramma nel seno della Camerata Fiorentina e dura fino al 1750, soglia del classicismo musicale.

Nel *Don Quisiotte* e nell'*Orlando* è comune la follia, uno degli argomenti più importanti dell'arte barocca. La follia è intesa dalla concezione barocca come qualcosa di indegno della condizione umana, ma essa è quasi la fonte principale della nascita della musica.

Due nomi vanno qui menzionati: Grazio Braccioli e Carlo Sigismondo Capeci, ambedue librettisti-elaboratori degli *Orlando*, l'uno di quello vivaldiano, l'altro dell'händeliano. Il Braccioli, non essendo una personalità cospicua, ma molto abile nel fornire un testo adeguato al compositore, del poema ariostesco utilizza, per la sua trama, solamente alcuni frammenti, per lui importantissimi, principalemnte dai Canti VI, VII, VIII, XXXIII, XXXIX. Sceglie vicende, episodi e personaggi che appartengono a luoghi del tutto diversi del poema. Questo miscuglio, in cui appare nettamente *la dissoluzione* della storia continua sopramenzionata, viene spiegato e descritto *nell'Argomento al lettore*¹. Nell'*Argomento*

¹ cita Claudio Scimone nel testo a supplemento dei dischi. *La sola Isola di Alcina ... forma il luogo in cui l'azione si rappresenta; quantunque nel vasto Poema ingombrino per così dir mezzo Mondo le molte azioni da me ristrette nel Dramma ad una sola; il cui principio, mezzo, e fine sono l'Amore, la Pazzia ed il risanamento di Orlando. A questo servono di scorta e di strada per condurla a fine, gli amori di Bradamante, e Ruggiero, di Angelica e di Medoro, le varie inclinazioni di Alcina, e le diverse passioni di Astolfo.*

Braccioli sottolinea, dunque, il tema fondamentale, in cui si ha davanti uno schema scelto ed elaborato dal librettista, e, direi, musicale nelle immagini ariostesche degli eroi amorosi. Il merito di Braccioli è appunto l'attitudine a scegliere le immagini, le vicende (*amore, follia, risanamento*) da poter mettere in musica. A questo punto emerge la questione del rapporto fra la pazzia di *Orlando letterario e quella musicale*. Quali sono i primari elementi letterari che nell'*Orlando ariostesco* costruiscono un organismo da poter mettere in musica effettivamente?

Come il testo poetico delle ottave viene messo in musica in forma di madrigale e più tardi sottoposto alle melodie cantate dai gondolieri veneziani, così rimangono i valori letterari del testo su questo primo piano del passaggio, anche se qui la poesia comincia a perdere la struttura semantica, perché la polifonia contrappuntistica prima di tutto rende però incomprensibile il testo, in pari misura a chi lo esegue e ascolta.

In questa fase del passaggio dalle ottave ai versi del libretto, il testo poetico si riduce ad essere più nelle *forme d'immagine, metafore, argomento, tema, stato d'animo, e di ironia*, forma un po' più astratta, che però rimane viva come una caratteristica molto forte ed importante negli *Orlando vivaldiano e händeliano*.

Questi sono, dunque, gli elementi letterari più importanti i quali costruiranno il testo base del libretto che però non possiede più i valori attribuiti al testo ariostesco. *Letterariamente* si può parlare, infatti, di un processo di una continua svalutazione del testo: basterebbe citare alcuni passi da qualsiasi libretto senza musica. La ragione va cercata naturalmente nella musica che, secondo la concezione generale del secolo, *non significa niente*, e di conseguenza toglie il senso dal testo. Il senso della parola, la ragione della nascita del melodramma, dal primo momento, ma piuttosto dal Monteverdi, comincia a perdere la prevalenza nel cui nome è nato, costretto a sottoporsi alla musica.

Il testo poetico del poema ariostesco è un labirinto intellettuale, in cui la musica, dormente ancora nelle ottave, serve veramente ad essere un veicolo, non unico, del senso intellettuale. La sua tecnica di comporre musicalmente si rivela prima di tutto attraverso un rapporto fra pazzia e scrittura.² Si tratta di un rapporto primario fra pazzia e scrittura, come dice Raffaele Manica nel suo brillante saggio³, ma in quanto è insieme la rivelazione della tecnica polifonica – contrap-

² Canto XXIX, 50 a-f Pazzia sarà, se le pazzie d'Orlando
prometto raccontarvi ad una ad una:
che tante e tante fur. ch'io non so quando
finir: ma ve n'andrò scegliendo alcuna
solenne et atta da narrar cantando,

e ch'all'istoria mi parrà oportuna

³ Raffaele Manica, *Preliminari sull'Orlando furioso*, Bulzoni, 1983, p. 65.

puntistica e come tale del tutto musicale. Questa musicalità è in stretto rapporto con la pazzia come il catalogo delle pazzie di Orlando: essa sembra scaturire da un profondo degli inizi, da uno stato fatto anche letterariamente caotico da Ariosto (*le pazzie...tante e tante fur*) ma nello stesso tempo, appunto con un *fatto musicale*, crea un sistema aritmetico-pitagorico (*scegliendo alcuna / solenne et atta da narrar cantando*) in quanto Ariosto adopera qui una razionalità delle leggi della musica che è per i pitagorici una razionalità percepita in suoni delle leggi della natura. Questa musicalità organizza in fondo la composizione letteraria, rappresentando la selva delle azioni nella quale si smarrisce l'intelletto: e questo smarrimento è già la pazzia musicale, naturalmente nei limiti letterari del testo poetico ariostesco. Per questo l'*Orlando ariostesco* è l'intellettuale che tende sempre *intellettualmente* a rovesciare l'Autorità unica. È il carattere antichissimo degli eroi che, facendo la *hybris*, tentano sempre di rovesciare le divinità, padroni della mente umana. L'essenza dell'eroe consiste appunto nell'autodefinizione, cioè nella tentazione di autodefinirsi. Il processo non si svolge linearmente, ma nelle tantissime vie provate ed esperte. La pazzia d'Orlando consiste proprio nel fatto che vuol rovesciare il Dio cristiano⁴. È il problema della conoscenza che viene manifestato nella preferenza dell'amore terreno in cui l'eroe cerca di realizzarsi. La tentazione intellettuale subisce qui uno scacco con il significato cercato attraverso l'intelletto. E non gli riesce mai di staccarsi dal significato nella tentazione: da qui il genere del melodramma, creato dai membri della Camerata, trapassati dall'idea della prevalenza della parola.

Questa musicalità legata strettamente alla grande scena dell'impazzimento e al catalogo delle pazzie d'Orlando, è ancora l'immagine in Ariosto, chiusa nell'alabastro delle metafore che si creano e si annullano nel suo linguaggio, realizzando letterariamente una musica con uso intensivo delle dissonanze e dei passaggi cromatici che coincide sostanzialmente con le leggi del contrappunto cinquecentesco. Uno degli esempi di questi passaggi cromatici si realizza nella metafora: *quante lettere son, tanti son chiodi*⁵. Nell'autoingannazione di Orlando la realtà si moltiplica (*Angelica e Medor con cento nodi / legati insieme, e in cento lochi vede*⁶) e, appunto qui, comincia a perdersi in una metamorfosi nella cui prima fase va a riconoscersi nel Medoro scritto (processo intellettuale, moltiplicazione intellettuale) cercando di ammettere la propria personalità che va smarrendo. L'identificarsi con la figura di Medoro è intellettuale in quanto, grazie alla sua sapienza poliglottica, esso si svolge attraverso la lingua in cui si manifesta l'intel-

⁴ Manica, p. 42. Orlando ha di fronte a sé ... l'Autorità invincibile del Dio cristiano.

⁵ Canto XXIII, 103 c.

⁶ *ivi*, 103 a-b.

lettualità⁷. Le molte lingue conosciute dall'Orlando savio sono le sue forze intellettuali moltiplicate, diventategli ora quelle che lo vogliono annullare, piuttosto quella conosciutissima che *gli schivò più volte e danni ed onte* (ivi, 110, e), però questa volta no. L'idillio bucolico verseggiato da Medoro, ambiente dell'amore fra Angelica e Medoro, occupa la realtà intera non cedendo neanche un posto ad Orlando, costretto così a trovarsi rinchiuso nella gabbia della pazzia, perdendo la mente nel punto culminante della scena e impugnando la validità dell'intellettualità: *Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto* (ivi, 111 a),⁸ che vuol significare non soltanto *la dubbia autenticità*⁹ dei versi incisi, ma nello stesso tempo l'invalidità del tutto il mondo dell'intelletto, dello scritto stesso come forma autentica dell'essere. Tutto l'organismo mentale viene trasformato in una verità e realtà dubitabile. *Lo scritto*, l'idillio bucolico-pagano di Medoro, luogo di una sola realizzazione dell'amore terreno, occupa tutta la Galassia di Gutenberg in senso aritmetico che, come tale, è veicolo delle leggi della musica. In questo senso la musica, immanente nel testo, appare come una forza che fa sì che lo scritto, tutto il mondo intellettuale, entri in fermentazione.

Che cosa significa questo? Significa innanzi tutto che *lo scritto* è il termine ultimo. Ci sono *le colonne d'Ercole* della conoscenza, del sapere intellettuale, e per questo la sconfitta di *Orlando letterario-ariostesco* è tutta intellettuale e psichica, come dice anche Manica¹⁰, e la fronte, luogo della ragione, è avvilita¹¹. Ma anche qui, in questa situazione abbandonata e solitaria, inumana nel segno dell'ordine delle parole (*sopra il petto il mento*) appare questa sconfitta psichica *non definitiva*, che è piuttosto una fortissima diminuzione dell'essere in cui rimane padroneggiante sempre *il mento*. Ecco lo stato degli inizi caotici, uno dei caratteri importanti degli eroi, in una metamorfosi nel cui fondò egli si giace avvilito senza attributi umani: è lo stesso sasso, fissato da lui.¹²

⁷ ivi, 110 a-f. Era scritto in arabico, che 'l conte
Intendea così ben, come latino.
Fra molte lingue e molte ch'aveva pronte,
Prontissima avea quella il paladino,
E gli schivò più volte e danni ed onte,
Che si trovò tra il popol saracino

⁸ *più e più volte* come recitava l'edizione del '16, lo osserva Manica, p. 29.

⁹ Manica, p. 35.

¹⁰ *ibidem*, p. 29.

¹¹ Canto XXIII, 112 e-f. *Caduto gli era sopra il petto il mento,
la fronte priva di baldanza e bassa*

¹² ivi, 111, g-h *Rimase alfin con gli occhi e con la mente
fissi nel sasso, al sasso indifferente*

Giunto al fondo della gerarchia dell'universo creato da Dio, Orlando mette il mondo creato sottosopra al di *qui delle colonne d'Ercole*, anche se nella distruzione non conosce gerarchie (*chè rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle / non cessò di gittar nelle bell'onde*) e il rovesciamento del mondo creato è la tentazione di rovesciare quello che lo ha fatto, il Dio cristiano che vuole che ogni amore sia indirizzato solo a sé stesso. Tutto questo, dunque, avviene perché l'eroe possa dare prove della sua fede, fatto ribadito anche da Manica¹³ come uno degli elementi comici sotto il velo, naturalmente, delle pazzie d'Orlando, che è una possibilità mantenuta di poter riabilitare il suo Orlando nelle condizioni originali¹⁴.

L'uomo vorrebbe staccarsi dal Dio, Dio però non lo lascia fare. Le pazzie d'Orlando erano le diverse vie fatte di parole, metafore, immagini, appartenenti all'universo intellettuale, esse erano le vie di una grande tentazione di sentirsi, di esserci, di andare un po' più in là, cioè *al di là delle colonne d'Ercole della conoscenza* tentando di nuovo, sempre più volte, di mettersi nel mondo senza Dio, questa volta in musica.

Qual è la differenza, dunque, fra le pazzie d'*Orlando letterario-ariostesco* e quelle degli *Orlando musicali* di Vivaldi e di Händel, innanzi tutto nei riguardi di *quella* tentazione esaminata finora a proposito dell'*Orlando intellettuale*. Per poter vedere la differenza vale la pena di esaminare nelle due opere le grandi scene dell'impazzimento dell'*Orlando musicale*.

Quando il Braccioli restringe *le molte azioni ad una* non fa altro che scegliere il materiale da mettere in musica, impersonato dall'eroe Orlando, e dal tessuto polifonico sceglie la voce principale, l'intreccio d'amore, creando in verità un testo monodico.

La sua scelta, come tutte le altre fatte dai librettisti, corrisponde alle esigenze dell'epoca con l'idea di realizzare la vita attraverso gli intrecci d'amore. La passione d'amore in deroga della ragione fa parte di un aspetto femminile, veicolo dei sentimenti confusi ed astrusi, proprio nel senso concepito dal Vico¹⁵ a proposito della nascita del canto nel periodo eroico. Le passioni confuse vengono attribuite agli eroi in quanto esse sono i principi, i passaggi dal *kaos* a un ordine ben sistemato e costruito del mondo umano. Ecco perché gli eroi sono immortali: loro rappresentano l'essenza dell'uomo europeo fin dall'inizio, dagli *epos* omerici fino alle innumerabili tentazioni di rinnovamento del romanzo. Il rinnovamento consiste nel mistero della nascita dell'*individuum*, il quale pare sia un processo

¹³ Manica, p. 42. *la scelta narrativa dell'impazzimento consacra la riacquisizione di Orlando alle posizioni iniziali.*

¹⁴ *ibidem*, p. 43. Infine Ariosto fa rinsavire Orlando e il paladino ritorna alle sue radici e al purgatorio del vivere consueto.

¹⁵ G. Vico, *La scienza nuova* p. 302.

eterno. Per questo può rimanere l'*epos* il genere principale per secoli, durante la grande evoluzione della letteratura europea che è la storia della nascita dell'individuo, tante volte rinnovato dalle ceneri come una fenice anche nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco.

La funzione del canto descritta dal Vico¹⁶ getta luce in questo senso anche sul perché della nascita e della grande storia dell'evoluzione del genere operistico. Di conseguenza il nodo del legame della musica con la parola è strettamente legato all'essere d'eroe che si incarna nel *recitar cantando*, rianimato dalla Camerata. Visto tutto questo, si può dire che l'eroe è *musicale*, instaccabile da questo suo aspetto, vivo innanzi tutto nei poemi boiadeschi, ariosteschi, tasseschi.

L'aspetto musicale dell'eroe ariostesco viene messo in rilievo anche dal Croce¹⁷ nel suo famoso saggio: è proprio lui che, nella sua spiegazione, dà l'interpretazione del passaggio dall'*eroe letterario a quello musicale*, sottolineando l'aspetto universale delle figure che le fa adattate a diventare musicali.¹⁸ Lo stesso dice Kierkegaard, parlando dell'aria: che la musica universalizza l'individuale. L'individuo riconosce sé stesso nell'*universale* in modo tale, però, come ne parla anche Schopenhauer,¹⁹ da mettere in rilievo il rapporto più stretto, in deroga delle altre arti, fra la musica e l'essere vero delle cose, spiegando che *l'universale della musica consiste nel modo di esprimere non questa o quella gioia, questa o quella afflizione, o dolore, o terrore, o fascino, bensì dipinge la stessa gioia, la stessa afflizione, e tutti gli altri sentimenti nella loro astratta generalità*.

Nella sua concezione sulla musica, Schopenhauer dà un grande rilievo alla prevalenza della melodia²⁰, della cui nascita ci parla per il periodo di centocinquanta anni. La nascita e la prevalenza definitiva della melodia si realizza di passo in passo in coincidenza della realizzazione dell'eroe musicale. Il processo di questa

¹⁶ ibidem .

¹⁷ Benedetto Croce, *Ariosto*, in *Storia della Critica* 9, Ariosto, Edizione Palumbo, p. 189-202. *L'Ariosto naturalizzava per ispiritualizzare in nuova guisa creando spirituali forme di Armonia... l'ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il muoversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia, perché tutta l'ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia.*

¹⁸ ibidem, p. 195. *Pessimo pregiudizio critico è quello che reputa che i caratteri vivano per sé, e quasi quasi che possano continuare la loro vita fuori delle opere d'arte di cui sono parti e nelle quali non sono punto dissimili, né dissociabili, dalle strofe, dai versi e dalle parole. Nel Furioso, non essendovi libera energia di sentimenti passionali, non vi sono caratteri ma figure, disegnate bensì e dipinte, ma senza rilievo e rotondità e con tratti piuttosto generici e tipici che individuali.*

¹⁹ Zino Zini, *Schopenhauer*, Edizioni Athena, 1925. (I maestri del pensiero) p. 89.

²⁰ A. Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fr. Serpa, Fiesole, 1981, p. 142. *...considero la melodia come il nucleo della musica, rispetto al quale l'armonia sta come la salsa all'arrosto.*

evoluzione è la storia dell'opera barocca, la musica di Vivaldi e di Händel, i quali creano grandiose scene dell'impazzimento dell'Orlando, rianimato dal tessuto ariostesco.

Il testo di Braccioli è un linguaggio poetico, saporito e immaginoso, ricco di metafore e sentenze anche se, nel complesso, non troppo ridondante; in ogni caso però esso ha una sonorità efficace che appare prima di tutto nelle arie suonanti che provocano idee musicali riccamente differenziate. Nell'opera si possono distinguere, in seguito della scelta di episodi e personaggi appartenenti a luoghi del tutto diversi del poema ariostesco, due fasi, una dedicata alle varie vicende collaterali, corrispondente all'uso di composizione dei primi romanzieri greco-romani nell'Ellenismo, costituita dalla sequenza di *recitativi e arie*. L'altra parte, dedicata alla follia di Orlando, argomento centrale del dramma che si svolge attraverso Recitativi, è un fatto importantissimo dal punto di vista della nostra ricerca, perché in essi si svolge il passaggio più autentico, comprensibile e percepibile esattamente, dall'eroe letterario a quello musicale. Va menzionato che quasi per tutto il terzo atto non si trovano arie.

La descrizione dell'impazzimento di Orlando avviene attraverso tre fasi. C'è, innanzi tutto, la prima fase di esplosione violentissima, quando Orlando rovescia il mondo squarciando la rupe per liberarsi dalla prigione di Alcina, con la prima tentazione di liberarsi dal potere magico, di liberarsi dallo stato di sasso, sottoposto al vero essere umano, e di avviarsi verso una autodefinizione.

La seconda fase della sua autorealizzazione, quando, di fronte alla rivelazione del matrimonio di Angelica e Medoro, denudandosi distrugge piante e foreste, tutto il mondo *idilliaco-bucolico-pagano* in cui non riesce mai a realizzarsi. In questa seconda fase, attraverso una straordinaria esaltazione vocale e armonica del drammatico *recitativo*, Vivaldi crea un dialogo esaltato tra la protagonista e l'orchestra, cioè tra la musica vocale, legata in parte alla parola, all'intelletto, e la musica strumentale. È uno dei punti culminanti in cui si rivela il contrasto fra il canto e la musica. C'è il canto in cui la voce è del tutto musicale indipendentemente dal contenuto del testo. Il problema è spiegato da Eduard Hanslick²¹ che fa notare che la melodia di Gluck, che dice: „*J'ai perdu mon Eurydice*”, poteva benissimo adattarsi a tradurre: „*J'ai trouvé mon Eurydice*”. *La musica*, dice Mathieu²², *non significa niente in questo senso. Non ha un referente, e il suo privilegio è proprio quello di non averlo*. Ecco qui l'eroe capitato oltre le colonne d'Ercole. Se le ottave di Ariosto simboleggiano il mondo creato da Dio da cui, entro limiti letterari, non si riesce mai a staccarsi per i legami intellettivi, ci si deve stac-

²¹ V. Mathieu, *Il nulla, la musica, la luce*, p. 147.

²² *ibidem*, p. 146.

care da lui nella musica, che è un mondo indipendente da quello di Dio. Borges²³, facendo l'analisi della concezione musicale di Schopenhauer, dice che la musica non ha bisogno del mondo in quanto essa è l'obiettivazione immediata della volontà intera. Ecco perché non si bada definitivamente alla musica, ma si bada ancora al testo. Ecco l'importanza delle fioriture, create ed eseguite dai castrati, bersagli di una massima attenzione del pubblico, nelle quale l'eroe riesce ad oltrepassare le colonne d'Ercole della conoscenza, fissate nel tempo e nello spazio da Dio.

Qui, alla fine del secondo atto, nel testo redatto da Braccioli si identificano alcuni versi trasferiti con modifiche minime dalle ottave ariostesche:

*Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel che'era Orlando, è morto, ed è sotterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirito suo da lei diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in amor pone speranza.²⁴*

Delle ottave rimangono in Braccioli-Vivaldi:

*Arde Orlando. Che Orlando? Eh, Orlando è morto.
La sua donna ingrattissima l'ha ucciso.
Io son lo spirito da lei diviso.
E son con l'ombra mia che sol s'avanza.
Esempio a chi in amor pone speranza.*

*(legge sopra l'Alloro)
Angelica qui fu sposa a Medoro.*

Questo esempio rappresenta esattamente una delle fasi del passaggio, quando due Orlando si combattono, quello intellettuale con quello musicale, legati ambedue ancora al mondo letterario. I versi trasferiti dall'Ariosto sono rovine di un mondo intellettuale, distrutto dalla musica.

²³ Jorge Luis Borges, *Az idő újabb cáfolata*. (Válogatott esszék) Bp. Gondolat, 1987. ford.: Scholz László 29. o.

²⁴ Canto XXIII, 128.

Vi è poi, nel terzo atto, la lunga fase patetica, in cui Orlando dialoga con gli altri protagonisti. È da menzionare che il discorso avviene talora in lingua francese, il cui fenomeno costituisce un riferimento ai canovacci comuni della veneta Commedia dell'Arte. Nel testo recitato sono state inserite frasi in lingua francese, specialmente nelle scene dell'impazzimento di Orlando. Questo fatto, nello stesso tempo, è un riferimento all'origine francese del paladino e alla sua leggenda. Non manca peraltro l'ironia, il carattere più importante di Ariosto, tanto esaltata dal Croce²⁵. L'ironia ariostesca nasce da una profonda musicalità, dall'*arte della fuga*, dal modo di comporre *musicalmente*, in realtà secondo le regole del contrappunto. L'ironia vivaldiana si nutre prima di tutto dalla tensione nata fra il significato testuale e la musica. Anche la sistemazione delle arie, del resto straordinariamente belle, può venire concepita qualche volta ironica quando esse, nelle situazioni inattese, rompono le vicende proprio nel senso in cui Ariosto abbandona un filo nuovo abbandonandone un altro.

La terza fase della grande scena dell'impazzimento di Orlando vivaldiano si realizza attraverso altissimi accenti drammatici, e non si svolge sul piano testuale, ma su quello musicale. In quanto si tratta dei Recitativi, l'azione è legata con il legame semantico alla letteratura che viene rassodata con alcuni versi citati dal testo ariostesco. I versi ariosteschi, però, staccati dalle ottave, man mano perdono i significati più stretti ed autentici, i quali costruiscono il tempo e lo spazio intellettuale per Orlando letterario. La musica in Vivaldi, invece di rassodarsi con il significato semantico del libretto, crea un tempo e uno spazio indipendenti e, come tali, staccati dal piano intellettuale-letterario. Così nasce un mondo assoluto – nel senso originale della parola *ab solutum* – quello della musica, oltre le colonne d'Ercole, creato peraltro dalla follia di Orlando errante già nel labirinto dei suoni.

La terza fase, del resto, è un fortissimo crescendo di violenza definitiva che conduce Orlando alla distruzione del regno di Alcina. Appunto in questo fatto, che Orlando distrugge il mondo della maga, viene espressa la tensione creata fra una realtà intellettuale e quella musicale, nella quale è fortemente presente l'ansia dell'*uomo barocco* di staccarsi attraverso la fantasia, le metafore, la follia e il miracolo, dalla realtà che lo circonda.

Se l'eroe viene concepito come la melodia che sta nascendo in senso schopenhaueriano, allora si deve dire che i paladini ormai musicali sono legati in parte al *significato* cercato ancora attraverso la parola e non attraverso il suono, anche se l'uditore in gran parte ascolta musica assoluta, la quale si realizza particolarmente nelle arie dove il significato testuale diminuisce, e qualche volta

²⁵ B. Croce, p. 190.

nell'ornamentazione, nelle improvvisazioni delle cadenze delle quali esecutori erano i castrati che cantavano le stesse arie ogni sera con varianti nuove,²⁶ il che era non solo una questione estetica. Le variazioni con gli arabeschi variati in ogni esecuzione hanno contribuito alla parte di essere lo specchio dello stato d'animo. In questo senso la musica nasce come nasce la canzone popolare, suggerita dalla istintiva condizione umana.

Si potrebbe dire quello che dice Croce²⁷ a proposito dei personaggi del *Furioso* ariostesco i quali, dunque, neppure qui sono caratteri, ma figure universalizzate. Va aggiunto che questa *universalizzazione* delle figure si realizza attraverso la musica. Il processo dell'universalizzazione è molto simile alla funzione della metafora, contribuita nella concezione del Tesauro²⁸. Attraverso la più profonda realizzazione del sé stesso, cioè dell'individuo, si raggiunge nello stesso tempo la realizzazione dell'universale. Questa è la magia della musica. E per questo si può dire che *L'Orlando furioso* ariostesco bisognerebbe leggerlo come si ascolta musica.

È interessante quel cambiamento che avviene fra i personaggi ariosteschi. Mentre nell'opera vivaldiana i nomi, i personaggi trasferiti dall'epopea sono intatti, cioè tutti hanno il loro alter-ego nel *Furioso*, qui in Händel, si smarriscono gli altri paladini, e nascono due figure nuove, *Dorinda*, la pastorella, e *Zoroastro*, il mago, amico di Orlando. La causa della riduzione dei personaggi non è meramente una questione tecnica, anche se si sa che il libretto originale di Capeci doveva subire alterazioni sostanziali per adattarsi alla compagnia di Händel. Comunque, si ha la certezza che del poema ariostesco rimangono soltanto poche parole nel libretto che ha messo in musica Händel. Le figure ariostesche si sono staccate definitivamente dal testo originale.

Il fenomeno della riduzione del numero dei personaggi, a mio parere, equivale al processo dell'universalizzazione delle figure. L'universalizzazione si intenda: musicalmente, quanto più caratteristiche personali sono attribuite ad una figura, tanto più essa possiede la capacità di esprimere le moltissime sfumature sentimentali. La figura d'Orlando assume tutte le altre caratteristiche attribuite agli altri paladini, perché essi si assomigliano. Anche l'Orlando vivaldiano possiede

²⁶ Tosi, nel testo a supplemento dei dischi, citato da Scimone: *L'ordine col quale tutte le Arie divise in tre parti vogliono essere cantate. Nella prima non chieggono, che ornamenti semplici, gustosi e pochi, affinché la composizione resti intatta. Nella seconda comandano, che a quella purità ingegnosa un artificio singolare si aggiunga, acciò chi se n'intende senta, che l'abilità di chi canta è maggiore: Nel dir poi le Arie da capo, chi non varia migliorando tutto quello, che cantò, non è grand'Uomo.*

²⁷ B. Croce, p. 195. *non vi sono caratteri ma figure, disegnatte bensì e dipinte, ma senza rilievo e rotondità...*

²⁸ Emanuele Tesauro, *la Metafora ... trahendo la mente ... esprime un concetto per mezzo di un altro molto diverso: trovando in cose dissimiglianti la simiglianza.*

tutte le altre caratteristiche possedute agli altri paladini, la galanteria ingenua, un po' comica e qualche volta femminile di Ruggero, la generosità amorosa di Medoro, l'eroismo savio di Astolfo. In Vivaldi Orlando muove tutte le altre figure, vive soltanto nei dialoghi: ecco perché avvolge l'impazzimento nei recitativi. In questo senso anche Orlando è sottoposto alle altre figure maschili e femminili, perché senza essi non potrebbe esistere. Ecco perché nascono *Dorinda e Zoroastro*, ambedue figure universalizzanti le caratteristiche più personali. Il personaggio semi-comico di Dorinda assume musicalmente il tono agreste e bucolico ariostesco, mentre Zoroastro incarna tutte le caratteristiche magiche attribuite al mondo di Alcina, con un riferimento esplicito al Merlino ariostesco. Questi ben notevoli cambiamenti mutano il tono dell'opera, e innanzi tutto il contesto della follia di Orlando. La sua follia non è più effetto diretto della sua ossessiva gelosia, ma furia terapeutica creata e imposta da Zoroastro per schiarirgli la mente. Ecco la questione nodale dell'opera barocca impersonata dalla figura del mago, la quale viene manifestata nella sua prima aria «*Lascia Amor, e siegui Marte*». Possiamo dire che mentre in Vivaldi sono le figure ariostesche che cantano, in Händel è nettamente ariostesca l'ambiguità di tono. È indeterminabile che il tono sia seriamente eroico o sottilmente comico. È chiara soltanto la figura di Zoroastro, in quanto essa rappresenta l'intellettualità senza toni ironici, bensì magica e spettrale. Il carattere intellettuale del mago viene espresso anche dal fatto che Händel, condividendo i nuovi orientamenti della scuola vocale italiana, che relegava la voce del basso, nel melodramma serio, in parti sempre più secondarie, come dice anche Celletti²⁹, attribuisce una parte musicalmente molto significativa al basso. Letterariamente la parte del mago è un eloquio aulico di tutte metafore, ricco di immagini, strettamente connesso all'ambiente ariostesco. La figura di Orlando però non si abbandona alla mercè del *custode della sua gloria*, ma nelle poco meno di duecento battute cerca di conquistare sé stesso, il proprio universo personale, nel centro del quale l'amore sta soffocando la luce della ragione. La narrazione abbondante dei mostri e incantesimi è priva della fantasia ariostesca, essa svolge una funzione accessoria. La grande scena della follia di Orlando avviene nelle poco meno di duecento battute dove i repentini mutamenti di tonalità, armonia e tempo costituiscono quasi un vero combattimento fra poesia e musica nel quale il testo ariostesco appare soltanto frammentario, con qualche parola attinta dal poema, come nella scena che chiude il secondo atto, quando Orlando è reso pazzo dalla vista dei nomi di Angelica e Medoro incisi sugli alberi.

Le parole rimaste dalle ottave anche in Händel sono le rovine dell'universo intellettuale-letterario, mentre il dialogo avviene non soltanto fra i personaggi, ma

²⁹ Celletti, p. 103.

anche fra il recitativo e alcuni intermezzi nettamente strumentali. In Händel, però, Orlando si trova da solo in un lungo monologo immaginando di intraprendere un viaggio nell'*aldilà*. Nell'händeliano recitativo accompagnato il significato testuale, nel senso hanslickiano, perde importanza, perché la musica assume il significato e lo esprime e narra e descrive e rappresenta. Il testo rimane alla fine vuoto, privo di significato. Esso sarebbe sostituito dal significato contrario. *L'Orlando ariostesco è morto. L'altro Orlando, quello musicale, è lo spirito da lui diviso*. Va osservato il fatto che nel poema l'impazzimento viene narrato da Ariosto, cioè c'è la distanza fra la figura creata e l'autore, mentre in Vivaldi e anche in Händel è *Orlando musicale* che dichiara sé stesso pazzo letterariamente con la citazione della frase ariostesca, musicalmente attraverso una dissonanza che crea le innumerevoli e mutevolissime nervature ritmiche. In questo percorso musicale verso la completa conquista di sé stesso e del proprio universo personale Orlando si spinge ai confini di una vera e propria violenza interiore. Nel punto culminante, alla conclusiva «Vaghe pupille» appare un'aspra ironia che *raspa come il gesso sulla lavagna*³⁰ quando la mente ormai smarrita di Orlando vaneggia in tempo di Gavotta. Questo è il punto dove si realizza per un attimo nettamente L'Orlando musicale nel conflitto definitivo creato fra testo e musica. Qui la musica, indipendentemente dal significato testuale, descrive in modo mirabile la *pazzia stessa* della mente smarrita. L'Orlando musicale riusciva a fare quello che non riusciva a fare mai l'Orlando ariostesco, cioè oltrepassare le colonne d'Ercole della ragione, anche se solo in alcune battute, perché poi viene il mago con l'intenzione di risanare Orlando per mezzo intellettuale.

Contrariamente all'opinione comunemente diffusa, l'aria non serve a rappresentare le passioni, bensì il loro controllo. La loro essenza non consiste nell'esplosione incontrollata della passione bensì nel modo in cui la persona riesce a sopprimerla per uscire vincitore dalla lotta contro le proprie passioni. Allora il „*folle volo*” finisce nel labirinto della ragione. Le ali di cera della pazzia si sciogliono per il caldo del sole della ragione. Dunque, avrebbe vinto Apollo?

Bibliografia

- Celletti, Rodolfo, *Storia del bel canto*, Discanto edizioni, Firenze, 1996.
 Mathieu, Vittorio, *La voce, la musica, il demoniaco*, Spirali/Vel Milano, 1983.
 Mathieu, Vittorio, *Il nulla, la musica, la luce*, Spirali/Vel, Milano 1996.
 Mioli, Piero, *Invito all'ascolto di Gluck*, Mursia, 1987.

³⁰ Elvio Giudici, *ibidem*.

- Cappelletto, Sandro, *La voce perduta*, Edizioni di Torino, 1995.
- Garda, Michela, *Musica sublime*, Casa Ricordi, Milano, 1995.
- Basso, Alberto, *L'eta di Bach e di Handel*, Casa Ricordi, Milano, 1991.
- Giuntini, Francesco, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Il Mulino, 1994.
- Strohm, Reinhard, *L'opera italiana nel Settecento*, Marsilio, 1991.
- Zini, Zino, *Schopenhauer*, Edizioni Athena, Milano, 1925.
- Mozarts Briefe**, Fischer Bücherei, 1960.
- Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi*. Gondolat, Bp. 1982 ford.: Pándi Marianne
- Nikolaus Harnonkourt, *A beszédszerű zene*, Editio musica, ford.: Péteri Judit
- Romain Rolland, *Zenei miniatűrök*, Gondolat 1961. ford.: Benedek Marcell
- Stendhal, *Zenei írások*, Magyar helikon, 1973.
- Alfred Dürr, *J. Bach kantátái*, Zeneműkiadó, 1983. ford.: Rácz Judit
- Glenn Watkins, *Gesualdo*, Gondolat, 1980. ford.: Szilágyi Tibor
- Romain Rolland, *Händel*, Gondolat, Bp. 1959. ford.: Benedek Marcell
- Barna István, *Händel életének krónikája*, Zeneműkiadó, 1977.
- Grove monografiák, *Olasz barokk nagy mesterek*, Editio Musica, ford.: Péteri Judit
- Dr. Nádor Tamás, *Antonio Vivaldi életének krónikája*, Zeneműkiadó, 1978.
- Claude V. Palisca, *Barokk zene*, Zeneműkiadó, 1976.
- Németh Amadé, *Operaritkaságok*, Zeneműkiadó, 1980.
- Wagner József, *Az antik világ zenéje*, Parthenon, 1943.
- Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez, Akadémiai Kiadó. 1982. ford.: Ritoók Zsigmond
- J. L. Borges, *Az idő újabb cáfolata*, Gondolat. 1987. ford.: Scholz László
- Szabolcsi Bence, *Európai virradat*, Bp., 1961.