

## L'ORLANDO FURIOSO E LE PECULIARITÀ DELL'OPERA LIRICA VENEZIANA DEL SEICENTO E SETTECENTO

ILDIKÓ CZIGÁNY

Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest  
czigildi3@gmail.com

**Abstract:** Ludovico Ariosto's knightly poem, *Orlando furioso* 'The Furious Orlando' was popular among the Venetian librettists of the 17th and 18th centuries. On the stages of the musical theatres of the 17th century the public could watch and listen to some extraordinarily spectacular adaptations of *Orlando furioso*. They displayed several peculiarities of the contemporary Venetian opera performances, including what is known as the polycentric plot, or the comic characters being represented by gestures and realistic elements. In the librettos of the following century Orlando would become a central character, depicted as a heroic-comic person in the scene of losing his sanity by Grazio Braccioli. Ariosto's hero would become a beloved character of several librettists of later eras in other places, too, not only Venice.

**Keywords:** Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venice, librettists, 17th/18th century

Ecco la stagione di quel carnevale che fa correre i forestieri e rende in continuo moto i cittadini avvezzi a goderlo ogni anno doppo l'annua occupazione o negli affari politici o domestici. Primi sono i teatri di musica a dar principio con pompa e splendore incredibile, punto non inferiore a quanto si pratica in diversi luoghi dalla magnificenza de'principi con questo divario, che dove questi lo fanno godere con generosità, in Venezia è fatto negozio e non può correre con quel decoro che corre nell'occasioni in cui da' medesimi principi si celebrano spesso le nascite e gli sposalizi a maggior ostentamento della propria grandezza.

Scrisse dei teatri lirici veneziani Cristoforo Ivanovich nel 1681 nella sua opera intitolata *Minerva del tavolino*.<sup>1</sup> I teatri menzionati, San Cassian, San

<sup>1</sup>C. Ivanovich: *Minerva del tavolino*, Venezia: Pezzana, 1681. In: N. Dubowy (ed.): *Memorie teatrali di Venezia*, Lucca: LIM, 1993: 377–378.

Moisè e il San Giovanni Grisostomo, rappresentavano soltanto opere liriche, mentre al San Salvador, al Sant' Angelo e al San Samuele alternavano l'opera lirica alla Commedia dell'Arte e sul palcoscenico del San Giovanni del Paolo, uno dei teatri più antichi di Venezia, rappresentavano anche opere liriche.<sup>2</sup>

In seguito a un'analisi accurata dei libretti delle opere predilette dal Teatro San Giovanni del Paolo, appunto, dal Grimano e dal Sant'Angelo, i cui autori rielaboravano i canti del poema cavalleresco *Orlando furioso* di Ludovico Aristo, ho scelto di presentare le peculiarità dell'opera lirica veneziana del Seicento e Settecento con l'aiuto del saggio intitolato *Il secolo cantante* di Paolo Fabbri, musicologo italiano.<sup>3</sup>

La prima esecuzione de *La Bradamante*, opera del librettista Pier Paolo Bissari, ebbe luogo nel 1650 al Teatro Grimani. Il libretto prende in prestito numerosi episodi e personaggi del *Furioso*, ma non secondo l'ordine ariostesco. Sono evidenti l'episodio del canto XXIX, in cui Angelica fugge da Orlando con l'aiuto dell'anello magico, la storia di Fiordispina e Bradamante del canto XXII, l'incontro di Angelica e Medoro del canto XIX, la scena della pazzia di Orlando del canto XXIII, le conquiste di Alcina del canto VII e VIII, il duello fra Ruggiero e Leone del canto XLV e il risanamento di Orlando del canto XXXIX. Numerosi sono le scene e i cosiddetti prospetti aperti, dove si svolge l'azione de *La Bradamante*: il palagio reale, il bosco, il villaggio, la piazza per torneo, la campagna, la grotta di Merlino, gli scogli di mare deserti, il lago d'acqua viva con i pesci, il cielo della Luna, i fiori di pergolata, il ponte di Rodomonte ecc. Tutto questo ci permette di immaginare uno spettacolo pieno di attrazioni supportate dalle macchine scenografiche. Probabilmente si utilizzavano macchine scenografiche anche alla fine delle scene in cui i personaggi volano via: ne *La Bradamante* non soltanto Astolfo vola sulla Luna per recuperare il senno di Orlando (Atto 3, scena 11), ma vola anche Orlando da Bradamante per darle notizia del duello di Leone e Ruggiero (Atto 1, scena 8); Alcina lascia la sua isola a sella di un drago (Atto 2, scena 14) e alla fine del Prologo Ascalafo vola dall'Inferno verso la Terra.

Per collegare le scene brevi Bissari praticava la tecnica delle *liaison des scènes*, cioè tutte le scene hanno un personaggio comune a quella precedente. La spettacolarità era accresciuta da ulteriori elementi: nella scena che si svolge sull'isola di Alcina alcuni pappagalli cantano della natura dell'amore e

<sup>2</sup> M. T. Muraro: 'Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene,' in: F. Degradà & M. T. Muraro (eds.): *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Milano: Electa Editrice, 1978.

<sup>3</sup> P. Fabbri: *Il secolo cantante, Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma: Bulzoni Editore, 2003.

il Prologo è reso in forma di dialogo; l'ombra di Merlino parla con Ascalafò, Spia dell'Inferno.

Fra i personaggi comici del libretto vorrei evidenziare la figura di Nico, il fabbro balbuziente. Si tratta di una peculiarità del teatro di musica veneziano che, diversamente da quello parlato, non usa i dialetti per caratterizzare e distinguere i suoi personaggi, ma pratica, invece, i cosiddetti effetti realistici, come ad esempio la risata, o la balbuzie.<sup>4</sup> Balbetta anche Medoro sorpreso, quando Angelica lo ritrova. L'altro elemento comico è la parodia: alla fine dell'Atto 2 Alcina si presenta come vecchia strega deformata che medita vendetta contro Ruggiero.

L'opera lirica veneziana di allora risentiva dell'effetto dell'Accademia degli Incogniti, "un club di intellettuali libertini che dissimulano, sotto l'elogio dell'impostura un acrescettismo filosofico insofferente a qualsiasi autorità costituita (sia essa politica, religiosa, morale, razionale; letterariamente essi si professano seguaci del Marino)"<sup>5</sup> Fra gli Incogniti troviamo Strozzi, Busenello, Badoer, Fusconi, Bisaccioni e Cicognini; anche Bissari proclamava idee libertine. Nel libretto di Bissari è presente l'erotismo, quando Orlando vuole abbracciare Angelica nuda, ma lei lo rifiuta (Atto 1, scena 6) e l'allusione agli avvenimenti storico—politici attuali. Merlino nel Prologo prevede non soltanto la fine della storia di Ruggiero e Bradamante, ma menziona Leone come simbolo della forza militare della Repubblica Veneziana alludendo alla guerra di Candia del 1645–1669.

L'altro libretto di Bissari, ispirato al *Furioso*, è *Angelica in India*.<sup>6</sup> La storia di Angelica si allontana abbastanza da quella ariostesca: Angelica ritorna in India con Medoro e insieme vogliono salire sul trono. I due rivali di Medoro, Sacripante e Grimoaldo re di Tangut, tentano di vanificare il matrimonio; per questo Angelica si presenta con lo pseudonimo di Timoclea. Il prologo è reso in forma di dialogo e la pratica del collegamento delle scene è analoga a quella de *La Bradamante*.

Le opere liriche basate sui libretti di Aurelio Aureli sono *Il Medoro*<sup>7</sup> e *Olimpia vendicata*<sup>8</sup> rappresentata al Teatro Sant' Angelo.

<sup>4</sup> P. Fabbri: *Il secolo cantante. . . , op.cit. : 97–108.*

<sup>5</sup> L. Bianconi: 'Il Seicento', *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia* 4, 1982: 189.

<sup>6</sup> P. P. Bissari: *Angelica in India*, Vicenza: Heredi Amadis, 1656.

[http://www.braidense.it/cataloghi/rd\\_query.php/01312.pdf](http://www.braidense.it/cataloghi/rd_query.php/01312.pdf) (scaricato: 07.01.2013).

<sup>7</sup> A. Aureli: *Il Medoro*, prima rappresentazione: 1658, Venezia, Teatro San Giovanni e Paolo.

<sup>8</sup> A. Aureli: *Olimpia vendicata*, prima rappresentazione: 1682, Venezia, Teatro Sant' Angelo.

*Il Medoro* evidenzia tre elementi caratteristici del teatro di musica veneziano del Seicento: il sistema policentrico nello sviluppo della trama, il ruolo rilevante dei balli, la scrittura e l'incisione che funzionano come predizione.<sup>9</sup>

I librettisti del pieno Seicento rappresentavano spesso i protagonisti guerrieri innamorati con personaggi di contorno. Tutti i protagonisti de *Il Medoro* hanno un personaggio, anzi un coro di contorno che li aiutano. Angelica e Medoro, Sacripante e Miralba, Brimarte e Auristella formano coppie (le ultime due in subordine), così le azioni diramate rendono possibile la narrazione di storie paralleli. Gli spettacoli veneziani acquistavano ulteriore fascino grazie ai balli inseriti fra le scene o alla fine degli atti: il primo e il secondo atto de *Il Medoro* terminano, infatti, entrambi con un ballo. La predizione, secondo cui quello che aveva tolto le armi a Medoro gli salverà la vita, è scritta sull'elmo di Medoro stesso. Così nella scena è presente il topoi dei romanzi cavallereschi: il diritto di possedere armi e La Fortuna nella guerra e nell'amore, che ha un ruolo importante anche nel *Furioso*.

*L'Olimpia vendicata* continua la storia dei canti IX, X, XI di Ariosto grazie alla fantasia di Aureli. Nell'Introduzione il librettista spiega la presenza degli Argomenti in ottave, all'inizio di tutti gli atti intendendo così, imitare Ariosto e aiutare i lettori per non perdersi nell'azione labirintica.<sup>10</sup> La scena del sonno, elemento prediletto della drammaturgia dei librettisti, ha un ruolo importante nell'*Olimpia vendicata*, in quanto rende anch'esso possibili scene simultanee sul palcoscenico. All'inizio dell'opera di Aureli Olimpia parla sognando di Bireno che sta per partire; alla fine dell'Atto 3 Niso, servitore di Bireno si addormenta sotto l'effetto del sonnifero gettato da Olimpia nella sua bevanda.

Sempre al Teatro Sant'Angelo, nel 1713, ebbe luogo la prima esecuzione dell'*Orlando furioso*, di cui librettista è Grazio Braccioli. L'opera musicata da Antonio Ristori ebbe un tale successo che Antonio Vivaldi, impresario del Sant'Angelo di allora, ne ordinò un altro. *L'Orlando finto pazzo* del 1714 musicato da Vivaldi fu un grande fiasco e Vivaldi lo elaborò con il titolo *Orlando* nel 1727 e finalmente con successo.

Braccioli, uno dei fondatori dell'Arcadia ferrarese, mette in una scena sull'isola di Alcina gli episodi lontani del romanzo cavalleresco di Ariosto, dove

<sup>9</sup> P. Fabbri: *Il secolo cantante...*, *op.cit.* : 184–219.

<sup>10</sup> "Troverai in questo Drama stampato più d'uno Argomento, perche havendomi l'Ariosto somministrato il titolo per il medesimo, hò voluto à imitatione dell'istesso nel Principio d'ogni Atto spiegarti ristretto in una Ottava l'Argomento di quello." A. Aureli: *Olimpia vendicata*, *op.cit.* : 9.

la maga tenta di conquistare e trattenere nel suo impero Ruggiero, Astolfo, Medoro e Orlando. Il libretto elabora la storia dell'amore di Angelica e Medoro (canto XIX), la pazzia di Orlando (canto XXIII) e i canti che raccontano il ritrovamento e il risanamento del senno di Orlando con l'aiuto di Astolfo dopo la discesa sulla Luna (canti XXIV, XXIX). La storia di Ruggiero e Bradamante è inserita nei canti che raccontano dell'isola di Alcina (canti VI, VII, VIII), e Braccioli intessera nella trama anche la storia di Olimpia (canto XI). Per poter ingannare e vincere la gelosia di Bradamante Alcina si presenta sotto le spoglie della regina piantata da Bireno (*Orlando*, Atto I, scena 12).

Le conquiste di Alcina sono raccontate da Braccioli in modo molto ingegnoso: nella scena 6 dell'Atto I siamo nel giardino della maga, dove sorgono due fonti: una alimenta e l'altra spegne l'amore. Ruggiero, persuaso da Alcina, beve dall'ultima, così dimentica Bradamante, bevendo dall'altra sarebbe rimasto conquistato da Alcina. Il libretto dell'*Orlando*, rispetto all'opera di Ariosto, racconta in modo diverso la storia di Angelica e Medoro. Lui arriva naufrago sull'isola dal mare tempestoso e non Angelica, ma Alcina cura le sue ferite, provocando così la gelosia di Angelica e conquistando Medoro (Atto I, scena 7). Nella scena successiva la vittima della maga è Orlando. Lei gli fa credere che Medoro, attaccato dal cavaliere, sia il fratello di Angelica e alla fine della scena Orlando ingannato chiede scusa a Medoro.

La scena centrale dell'atto ultimo è la scena della pazzia di Orlando (Atto 3, scena 4), dove il paladino è presentato come personaggio comico, sballa in francese e inizia a ballare. Nella scena è presente anche Angelica che Orlando scambia per Madame Crudeltà che gli rende impossibile il ballo con la Bellezza. Alla fine della scena Angelica fugge inseguita da Orlando.

Nella scena 10 dell'Atto 3 Orlando, sempre impazzito, scorge la statua di Merlino e la abbraccia credendola Angelica. La statua crolla, Orlando infrange la magia e vince inconsciamente l'impero di Alcina. Esaurito dal suo atto eroico, giace a terra e si addormenta. Lo trovano così Alcina, che vuole accoltellarlo, poi Astolfo e Logistilla con suo esercito che tentano di trattenere la maga dall'omicidio. Astolfo recupera il senno di Orlando che a capo basso ringrazia i suoi salvatori. Bradamante proclama che il crollo dell'impero di Alcina è dovuto all'atto eroico di Orlando che rinuncia all'amore di Angelica e augura felicità eterna ai promessi sposi.

Il romanzo cavalleresco di Ariosto fu elaborato da numerosi librettisti nel corso del Settecento.<sup>11</sup> Questa è una delle versioni che presentano Orlan-

<sup>11</sup> In tema vedi anche: T. Wiel: *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Leipzig: Peters, 1979: 34-423.

do in vesti di personaggio eroicomico. L'opera lirica veneziana del Settecento sviluppa numerosi elementi spettacolari, come la scena della pazzia, uno dei mezzi del comico. All'inizio del mio studio ho già sottolineato che il teatro di musica veneziano, diversamente dalle usanze della Commedia dell'Arte, non utilizza il dialetto, ma sceglie altri elementi linguistici. Nella scena della sua pazzia Orlando "parla" il francese.<sup>12</sup> Il plurilinguismo e la deformazione linguistica sono peculiarità dell'opera veneziana per caratterizzare personaggi comici, in questo caso eroi-comici.

Dal romanzo cavalleresco dell'Ariosto rielaborato dai librettisti veneziani del Seicento, Pietro Paolo Bissari e Aurelio Aureli crearono opere in brevi scene e in luoghi diversi. L'opera ariostesca, come dichiararono gli autori negli Argomenti, è il punto di partenza per la trama labirintica con personaggi numerosi. Fra le possibili spiegazioni va menzionata l'esigenza di divertire in ogni modo il pubblico veneziano di allora, a discapito di qualsiasi poetica, nonché l'influenza degli intellettuali libertini dell'Accademia degli Incogniti.

I libretti del Settecento, secondo le tendenze delle riforme dell'Arcadia, cercavano di rispettare l'unità aristotelica. Nel libretto di Grazio Bracciolini, uno dei fondatori dell'Arcadia ferrarese, Orlando e la scena della sua pazzia hanno un ruolo particolare e diventano occasione eccezionale sia per i cantanti che per il compositore di dimostrare virtuosismi ed esperienza professionale. Dopo il successo del libretto di Barcciolini i teatri della Venezia settecentesca misero in scena numerose opere liriche che avevano Orlando come protagonista.

<sup>12</sup> "A'invito gentil, che amor le fe;  
Madam la Crudeltà  
Con guardo torvo, e minaccioso aspetto  
disse: 'Petit fripon, je ne veux pas'  
ed il rigor, presa beltà per mano,  
lasciò con passo grave, e ciera brutta,  
il mio povero amore a bocca asciutta.  
Deh, appaghi ella il mio amor meco danzando.  
Danziam Signora, la follia d'Orlando  
Suonate! Suonate!"