

Nicole Botti

«LA FAVOLA È TUTTA DELL'ARIOSTO»:  
IL MELODRAMMA E LA FOLLIA D'ORLANDO  
NELL'ESEMPIO DI PROSPERO BONARELLI,  
OVVERO COME RISCRIVERE UN CLASSICO

Argomento di questo saggio sono le riscritture dell'*Orlando furioso* nel melodramma, con particolare attenzione alla trasposizione secentesca della scena di follia di Orlando, attraverso l'analisi del libretto *La pazzia di Orlando* di Prospero Bonarelli (1647)<sup>1</sup>. La pazzia è un esempio emblematico – seppure non esaustivo – dell'utilizzo più generale del materiale ariostesco da parte degli autori dei melodrammi. Nonostante la popolarità di alcuni episodi giocasse un ruolo importante nella fortuna teatrale di questi, non sempre alla notorietà di una scena ariostesca corrispondeva il suo riutilizzo a teatro: passi del poema altrettanto noti, come il viaggio sulla luna, non hanno avuto la stessa fortuna. Il tema della pazzia di Orlando diventa quindi ancora più interessante, perché vede convergere la notorietà di una scena celeberrima del poema con un tema – quello della follia – che acquista sempre maggiore importanza nel teatro del tempo. La mia sarà una lettura di tipo drammaturgico e testuale, dalla mia prospettiva che è quella di un'italianista, non di una studiosa di teatro, volta a mostrare il dialogo tutt'altro che banale tra l'universo complesso del dramma per musica e una fonte letteraria che è al contempo facile da stravolgere eppure invadente nel suo statuto di classico. Se non va dimenticato che il libretto è solo uno dei numerosi tasselli che compongono un melodramma, si pensa

<sup>1</sup> L'edizione cui si fa riferimento è Prospero Bonarelli, *La pazzia d'Orlando*, in Id., *Melodrammi, cioè opere da rappresentarsi in musica del Co. Prospero Bonarelli*, Ancona, Salvioni, 1647, pp. 207- 248.

che una riflessione sul testo e sul dialogo con la fonte ariostesca possa offrire una prospettiva utile sull'argomento anche ad altri campi di studio, auspicando un sempre più fecondo dialogo tra le diverse discipline.

I paladini di Ariosto varcano il teatro musicale quasi contemporaneamente alla nascita del genere stesso, in un cammino tutt'altro che lineare, a partire dal suo stesso atto di nascita, duplice per anno e per contesto: c'è una prima data, quella del 1600, in cui nella corte di Firenze viene messa in scena l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri, e una seconda, quella del 1637, in cui a Venezia, in occasione dell'apertura del teatro San Cassiano per il carnevale, viene allestita la prima opera a pagamento, l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e Francesco Mannelli. Il dramma per musica si sviluppa e prende corpo gradualmente, tra riflessioni teoriche e pratica scenica, muovendosi da una città all'altra, facendosi ora teatro di corte, ora spettacolo da consumare rapidamente in una stagione, portando con sé delle costanti ma al contempo cambiando, adattandosi di volta in volta agli autori, ai committenti, al contesto. In questa sorta di movimento centrifugo, fatto di contaminazioni in molteplici direzioni, e possibile solo in un'Italia che non è ancora nazione, il nuovo genere si appropria di alcuni soggetti, tra cui il poema cavalleresco, che subentra nel melodramma poco dopo le storie tratte dal mondo classico e dal mito.

Stando al catalogo Sartori, il primo melodramma che ha per soggetto l'*Orlando furioso* è stato il *Medoro*, libretto di Andrea Salvadori e musica di Marco da Gagliano, andato in scena nel 1623, presso il palazzo del duca di Toscana a Firenze<sup>2</sup>. Partiamo da questo primo titolo, senza considerare i testi ibridi, in cui teatro parlato e teatro cantato hanno dei confini ancora poco definiti, altrimenti potremmo spostarci ancora più indietro<sup>3</sup>. Se consideriamo solo i

<sup>2</sup> Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990, vol. IV.

<sup>3</sup> In questa fase infatti, numerosi sono i testi pensati per essere secondo l'occasione tragici o musicali. Un esempio, *Angelica in Ebuda* di Gabriello Chiabrera del 1615.

testi a stampa in lingua italiana pubblicati dal 1623 al 1800 (anno dell'uscita del libretto *Alcina*, farsa giocosa messa in musica da Pietro Guglielmi a Venezia), possiamo contare 77 titoli. Non teniamo conto in questo calcolo dei casi in cui un libretto veniva nuovamente rappresentato in un altro teatro, ma non necessariamente ristampato; alcuni melodrammi riscontravano infatti un successo importante e rimanevano stabilmente nel repertorio del tempo per diversi anni, come nel caso dell'*Isola di Alcina* di Giuseppe Bertati e Giovanni Gazzaniga, rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1772, e messo in scena fino al 1786, in 26 teatri diversi in Italia e all'estero<sup>4</sup>. Si hanno libretti di argomento ariostesco anche nei primi decenni dell'Ottocento, ma si tratta di casi meno significativi sul piano numerico, da vedere piuttosto come una propaggine del fenomeno precedente: come è noto il teatro musicale del XIX secolo, con le sue trasformazioni radicali e spinto da una rinnovata sensibilità, si muove alla ricerca di nuovi soggetti e difficilmente trova nelle trame ariostesche materiale cui attingere. Nell'arco dei due secoli in questione quindi, la produzione di spettacoli tratti dal *Furioso* è costante, con un incremento negli anni a cavallo tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento. I primi drammi ariosteschi nascono a Firenze e in altri teatri di corte del centro Italia, ma negli anni Trenta e Quaranta del XVII secolo il soggetto desta interesse anche in altri teatri di corte e a Venezia, in concomitanza con l'espansione del teatro musicale e con le nuove logiche di mercato e di pubblico. Nel Settecento la presenza di almeno un dramma a tema ariostesco è immancabile in ogni centro importante per il teatro musicale, come Milano o Napoli, ma anche in città minori. Nel Settecento, accanto a drammi seri, si fanno largo anche drammi giocosi, che vedono adattare le trame ariostesche al registro del comico e al repertorio a esso collegato.

<sup>4</sup> Non si tiene conto in questa sede nemmeno dei numerosissimi spettacoli in lingua francese ispirati al *Furioso*; la fortuna del poema in Francia, che è cronologicamente vasta e interessa diverse forme di teatro (la *tragédie lyrique*, l'*opéra comique*, la *comédie ballet* e il teatro parlato in generale), merita infatti un discorso a sé.

Il poema di Ariosto prende dunque posto a teatro prestissimo e vi resta a lungo, con una presenza davvero significativa per tutto il Seicento e il Settecento, e con alcune più sporadiche prove nel primo Ottocento, andando di pari passo con l'evoluzione del genere stesso<sup>5</sup>.

Perché l'universo cavalleresco viene da subito percepito dagli autori dei melodrammi come un serbatoio cui attingere? Perché, come per le storie del mito, si tratta di un universo riconoscibile, proiettato in un passato distante e cristallizzato. Questa caratteristica ben si sposa con i dettami teorici del melodramma nella sua fase iniziale secondo cui per giustificare l'innaturalità del recitar cantando si doveva esibirne l'inverosimiglianza, attraverso storie irrealistiche e lontane dal tempo presente. Del resto, le importanti marche d'oralità presenti nei poemi cavallereschi rendono il genere facilmente malleabile per diventare altro, per essere tradotto in immagine e spettacolo, come sottolineato da diversi studi sulla performatività del genere cavalleresco<sup>6</sup>. Ma la teoria da sola non sarebbe sufficiente a spiegare il fenomeno, e infatti le ragioni di

<sup>5</sup> I dati qui presentati sono ricavati da ricerche incrociate presso la biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, la Biblioteca Nazionale di Roma e la consultazione di differenti cataloghi; oltre al già citato catalogo Sartori, si ricorda la voce *Ariosto* in Tim Carter, *Ariosto Ludovico*, in *The new Grove Dictionary of opera*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press Limited, 1994, pp. 191-192. Strumenti preziosissimi sono stati due cataloghi digitali, quello del fondo Corniani-Algarotti della biblioteca Braidense di Milano e quello del Liceo Musicale di Bologna. Per un quadro più completo rinvio al catalogo presente nel mio studio monografico sull'argomento: *Il baule del «Furioso». La fortuna del poema ariostesco, nel melodramma*, Lucca, Pacini Fazzi, 2018, pp. 25-50. Sullo stesso tema, si segnala inoltre un'altra monografia uscita recentemente: Edward Milton Anderson, *Ariosto, opera and the 17th century. Evolution in the Poetics of Delight*, edited by Nicola Badolato, Firenze, Olschki, 2017.

<sup>6</sup> Sulle marche di oralità dei poemi epici si ricorda Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1998. Per quanto riguarda invece gli studi sulla teatralità del genere cavalleresco e in particolare sugli elementi performativi dell'*Inamoramento de Orlando* (quali il dialogo, i deittici, gli a parte, le modalità della voce narrante, ecc. ecc.), si veda Valentina Gritti, *Per una lettura teatrale dell'Orlando innamorato*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, atti del convegno internazionale di Studi, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Editrice Antenore, 1998, vol. I, pp. 371-385.

questo utilizzo si fondono con l'evoluzione delle pratiche sceniche e del gusto del pubblico, con l'attenzione sempre maggiore che la società del secondo Cinquecento e quella del primo Seicento danno al teatro. La tematica cavalleresca diventa un vero e proprio fenomeno di gusto e costume, anche in seguito alla svolta spagnolesca e aristocratica che investe la società (e con essa il teatro) a partire dal tardo Cinquecento e che vede moltiplicarsi le cavallerie, i tornei, le giostre, varie rappresentazioni di corte in cui evento collettivo e scrittura drammaturgica si fondono. All'interno del poema cavalleresco, primeggiano da subito il *Furioso* e la *Liberata*, i due poemi diventati i capolavori per eccellenza del genere, dopo aver fatto ombra sul ricco e variegato mondo dell'ottava rima.

E di certo non si può pensare di parlare della produzione melodrammatica derivata dal *Furioso* senza aver presente la ricezione del capolavoro ariostesco in senso lato, il suo utilizzo nei contesti più disparati: classico riconosciuto e acclamato e al contempo prodotto di facile consumo, stampato in edizioni pregiate e in altre di bassa qualità e prezzo, con i suoi personaggi e le sue storie che migrano da un affresco a una maiolica, dalle bocche dei cantastorie alle note di un madrigale<sup>7</sup>. In quest'ottica, l'incontro del *Furioso*

<sup>7</sup> Per avere un quadro generale della diffusione del poema cavalleresco e in particolare della *Liberata* e del *Furioso*, imprescindibile è lo studio di Marina Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006. Nel volume della Roggero si sottolinea proprio la diffusione del poema di Ariosto a diversi livelli, uno più alto e uno più popolare, e il suo conseguente utilizzo negli ambiti più diversi: nei dipinti o negli affreschi, ma anche in oggetti decorativi alla moda o d'arredamento. Per l'*Orlando furioso* nelle arti figurative si ricordano: *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; Gabriele Pedullà, *Paladini d'argilla*, in *I voli dell'Ariosto: L'«Orlando furioso» e le arti*, a cura di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti, Milano, Officina Libraria, 2016. Per i rapporti tra il poema e la musica, in particolare il madrigale, si ricorda lo studio non più recente ma ancora capitale, *Ariosto la musica e i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di Maria Antonella Balsano, Firenze, Olschki, 1981. Per quanto riguarda la tradizione dei cantastorie, Degl'Innocenti spiega in un suo contributo come la recitazione nelle piazze di Ferrara dei canti del *Furioso* fosse una pratica già in uso nei primi decenni del Cinquecento, quando Ariosto era ancora in vita. Cfr. Luca Degl'Innocenti, *Paladini e canterini: appunti sull'oralità*

con il melodramma non è quindi da vedersi come il semplice passo successivo al madrigale, che pure rappresenta una pagina importantissima della ricezione del poema, ma va iscritto più in generale nella sempre più frequente presenza del poema di Ariosto nelle arti figurative e performative, nelle potenzialità teatrali che in esso sono state immediatamente riconosciute. In un contributo del 2003, Marzia Pieri parla giustamente di «scorciatoia per il tragico», spiegando come i poemi cavallereschi – e in particolare il *Furioso* –, ben poco adatti alla tragedia di stampo aristotelico, risultassero invece perfetti per il teatro tragicomico<sup>8</sup> che si sviluppa nel tardo Cinquecento: un tipo di rappresentazione dove i dettami rigidi della tragedia si fondono con magia, spettacolarità, ambientazioni pastorali, passioni amorose, tradimenti, intrighi familiari, colpi di scena. Un teatro che alla solennità tragica preferisce mescolare serio e comico, per approdare al lieto fine, con i suoi personaggi «che attraversano il tragico per finire ottimisticamente la vicenda col matrimonio»<sup>9</sup>. In questa trasformazione del teatro italiano, il *Furioso* trova quindi un suo posto privilegiato, perché risponde perfettamente alle esigenze delle nuove pratiche sceniche; ma ancora una volta teoria e pratica si fondono, e queste potenzialità del *Furioso* non vengono scoperte da un giorno all'altro, ma sono chiaramente descritte in alcuni testi di autori e teorici del teatro come Giraldi Cinzio, e ben comprese dai professionisti dello spettacolo, in particolare dalla Commedia dell'Arte, i cui attori e autori contribuiscono in maniera determi-

*nella tradizione cavalleresca italiana del Quattro e Cinquecento*, in Carlo Magno e la fortuna dei libri di cavalleria, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Angelo Longo Editore, 2016, p. 317. Si veda anche Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro. Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.

<sup>8</sup> Marzia Pieri utilizza nel suo saggio la definizione di «teatro pseudo tragico»: cfr. Marzia Pieri, *Cavalieri, armi e amori. Una scorciatoia per il tragico*, in *Eroi della poesia epica nel teatro del Cinque-Seicento*, XVIII convegno internazionale (Roma, 18-21 settembre 2003), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2004, pp. 201-231.

<sup>9</sup> Franca Angelini, *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, I, La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 264.

nante a traghettare i temi e i personaggi ariosteschi, dalle ottave alla drammatizzazione.

Sono loro i primi a farne dei personaggi teatrali alti e di sicuro successo in spettacoli presumibilmente assai più scarni e poveri delle sontuose cavallerie e barriere signorili di cui si è detto, ma in cui i conflitti e le passioni, appena accennati nel poema, sono svolti e illustrati fino in fondo, appagando la curiosità e il bisogno di immedesimazione del pubblico [...]. Il precoce accostamento dei comici dell'Arte al mondo cavalleresco offre insomma un'altra conferma della loro straordinaria tempestività nell'interpretare, quasi precorrere, e certo orientare i gusti del pubblico [...] <sup>10</sup>.

Conflitti e passioni, dunque, individuati e recuperati nei versi di Ariosto e subito trasformati in altro dalla Commedia dell'Arte, che crea un precedente per altre forme di spettacolo. E i conflitti e le passioni, seppure ancora privi di approfondimento psicologico come saranno nel teatro ottocentesco, non sono forse una delle chiavi del melodramma barocco e poi di quello riformato del Settecento?

Se quello del melodramma è un percorso autonomo con le sue trasformazioni ed esigenze, non si muove però in modo isolato, non solo perché attraversa una fase ibrida in cui i confini tra teatro parlato e teatro cantato sono ancora sfumati, ma anche perché agisce e si sviluppa in contesti culturali in cui la rielaborazione delle trame ariostesche ai fini dello spettacolo diventa una pratica sempre più diffusa e naturale, sorretta dalla prassi e coadiuvata da una percezione del *Furioso* al contempo teorizzata dai letterati e intuita a livello di pubblico, il cui statuto di classico lo rende tanto noto, quanto malleabile.

Inoltre, se parlare della teatralità di un'un'opera letteraria è sempre una pratica pericolosa che rischia di scivolare in considerazioni ingenuie, è pur vero che Ariosto era comunque anche autore di commedie e soprattutto che nel suo poema ha inserito degli elementi narrativi, dei dialoghi e delle situazioni che possiamo definire teatrali o che comunque si prestano, per come sono scritti e

<sup>10</sup> Marzia Pieri, *Cavalieri, armi e amori*, cit., pp. 208 e 210.

presentati, a essere facilmente tradotti in scrittura drammaturgica<sup>11</sup>. Parlando di alcuni scenari tratti dal *Furioso*, Luciano Mariti ha sottolineato l'adattabilità dei personaggi ariosteschi ai ruoli della Commedia dell'Arte (primo e secondo amoroso, capitano, ecc.) precisando come questo riutilizzo non sia semplice recupero superficiale delle storie e dei protagonisti del poema, ma una vera presa di possesso dell'intera opera, di cui si colgono la complessità nella struttura e nei contenuti, reinterprestandoli ai fini dello spettacolo<sup>12</sup>. L'adattabilità e la ricchezza delle vicende ariostesche hanno permesso al *Furioso* di muoversi indisturbato per oltre due secoli di dramma per musica, che, come prima aveva fatto il teatro parlato, si immerge nella complessa struttura del poema, recuperandone non solo le trame principali, ma anche episodi marginali. Restando nel Seicento, se guardiamo ai titoli più frequenti messi in scena dal melodramma, accanto alla follia di Orlando, all'amore di Angelica e Medoro, alle peripezie di Ruggiero e Bradamante, troviamo personaggi che nel poema occupano solo lo spazio di alcuni canti, come Olimpia abbandonata dall'infedele Bireno, o gli innamorati Ginevra e Ariodante, vittime dell'inganno di Polinesso. Non mancano titoli che partono dal *Furioso* immaginando il seguito di alcune vicende, tra cui spiccano quelle di Angelica e Medoro. Come già accadeva per le giunte, cioè i poemi che si prefiggevano di proseguire le storie narrate nel *Furioso*<sup>13</sup>, anche i librettisti si lanciano a «cantar con miglior plettro» le avventure spesso rocambolesche dei due amanti, immaginando il seguito della loro storia e mettendo in scena quel viaggio verso il Catai,

<sup>11</sup> Per la teatralità nel poema ariostesco si segnala Marco Marangoni, *In forma di teatro. Elementi teatrali nell'«Orlando furioso»*, Milano, Mondadori, 2002.

<sup>12</sup> Cfr. Luciano Mariti, *Teatri di follia amorosa. L'«Orlando furioso» negli scenari della commedia dell'arte*, in *Eroi della poesia epica nel teatro del Cinque-Seicento*, cit., pp. 51-83.

<sup>13</sup> All'interno del vasto universo dei poemi cavallereschi la storia delle giunte rappresenta una pagina a parte (lo stesso *Furioso*, del resto, alla sua uscita veniva indicato come una giunta al poema di Boiardo). Tra gli studi sulle giunte al poema ariostesco si ricorda Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

nel poema solo annunciato. Le coppie, da cui possono svilupparsi i più differenti conflitti e passioni cui già si accennava, risultano una vera e propria risorsa per il teatro musicale, che adatta alle sue forme le varie declinazioni dell'amore già raccontate da Ariosto, a volte in direzione della semplificazione, ma altre volte generando dei personaggi che acquistano vita propria sulla scena. È il caso del personaggio di Alcina, la maga che nel *Furioso* irretiva Ruggiero con i suoi ingannevoli poteri. A teatro guadagna spazio, evolvendosi da figura evanescente e simbolica a donna innamorata in carne e ossa, gelosa, fragile e in diretta competizione con Bradamante. Il meraviglioso ariostesco conquista il teatro del Seicento per le sue potenzialità visive, ma figure magiche e relativi incantesimi vengono inseriti anche per risolvere impasse drammaturgiche o per complicare le trame creando imprevisti ed equivoci.

Alcune ambientazioni fantastiche, come l'isola di Alcina e il palazzo di Atlante, vengono inoltre scelte come cornici, in cui ambientare libretti che ripropongono il *Furioso* nella sua struttura generale. La scelta di utilizzare dei luoghi celebri del poema come spazio scenico ci mostra il duplice atteggiamento che ha il teatro nel gestire l'opera da cui trae ispirazione: da un lato ne sfrutta a proprio uso e consumo i più svariati elementi, individuando ingredienti che funzionano anche in virtù della loro riconoscibilità, e rimescolandoli secondo le proprie esigenze sceniche e drammaturgiche. Dall'altro lato, tuttavia, la scelta di rinchiudere l'intero *Furioso* all'interno di un'ambientazione dai confini ben definiti e da lì far transitare i molteplici personaggi e le loro storie, mostra la necessità di arginare la complessità ariostesca in una più rassicurante unità di luogo. Portare in scena il poema significa poter riutilizzare avventure e amori che funzionano sul palco, ma vuol dire anche doversi misurare con una ricchezza narrativa intrisa di visioni contraddittorie e di racconti emblematici e allusivi, di uno sguardo laico e dissacrante e di elementi encomiastici. Con un'opera che racconta storie senza tempo eppure trasuda dell'epoca rinascimentale che l'ha vista nascere.

Se è ingenuo cercare nello sguardo degli autori teatrali del tempo lo stesso sguardo con cui noi lettori di oggi guardiamo al *Furio-*

so, è pur vero che i librettisti devono aver sentito il peso di quello che già era percepito come un classico e le stesse caratteristiche del poema che lo rendono una perfetta fonte per il teatro musicale (riconoscibilità, ricchezza narrativa, potenzialità teatrali, statuto di classico) sono al contempo uno scoglio da superare, anche solo nella scelta di recuperare unicamente gli elementi di più facile utilizzo e ignorare il resto.

*La follia, parole per narrare e parole da cantare*

Tra le differenti trame ariostesche riscritte dal teatro musicale, un posto importante è occupato dalla vicenda centrale del *Furioso*, la storia di Orlando che impazzisce d'amore per la bella Angelica.

Se guardiamo la trama ridotta all'osso, questa presenta molte caratteristiche per essere facilmente sfruttata dal teatro musicale, isolandola e trasformandola in un dramma autonomo avente già l'unità di luogo: ci sono i due innamorati, Angelica e Medoro, che per altro si muovono in un'ambientazione bucolica che richiama la favola pastorale; c'è un innamorato non ricambiato, Orlando, attorno a cui è possibile costruire, inoltre, il dissidio armi/amori e poi c'è la sofferenza amorosa di quest'ultimo, in un crescendo che culmina con l'esplosione della pazzia. Come ha suggerito Sangirardi, possiamo vedere la vicenda come un dramma le cui fasi principali sono riconducibili a tre atti: idillio di Angelica e Medoro, scoperta di Orlando, esplosione della pazzia del paladino.

Nel caso della follia di Orlando il patetico elegiaco prende una curvatura tragica. La scoperta della più dolorosa verità occupa la parte centrale di un dramma in tre atti, che si svolgono tutti nello stesso luogo [...]. La logica del racconto della follia, non risiede solo nell'unità di luogo che stringe le sue tre sequenze, benché camuffata dalla narrazione ad entrelacement, ma anche e soprattutto nel ruolo decisivo che viene attribuito al caso, che sembra agire secondo un'intenzione, così come Aristotele vuole che accada in una buona tragedia. [...] La tragedia di Orlando è una tragedia della gelosia (e non a caso un oggetto-chiave del suo intreccio – il bracciale offerto da Orlando ad Angelica – diventa pro-

va del tradimento della donna e anticipa il fazzoletto di Jago nell'*Otello* di Shakespeare)<sup>14</sup>.

Lo studioso parla giustamente di curvatura tragica, perché se è vero che nel commento di Ariosto non viene mai meno lo sguardo ironico del narratore/autore, è pur vero che tra le pieghe della narrazione i personaggi e la sequenza di fatti procedono ignari di quel commento disincantato e seguono al contrario un'andatura drammatica. E in particolare Orlando, con il suo dolore prima fatto di parole e poi di gesti muti e rabbiosi, incarna l'eroe tragico a tutti gli effetti, vittima di un caso che lo trasforma, con gli altri personaggi che assistono impotenti e attoniti. La coloritura della storia cambia con il risolutivo intervento di Astolfo, che nel canto XXXIV vola con l'ippogrifo fino alla luna, per recuperare il senno perduto del paladino in un viaggio dai toni ironici e dissacranti; quando Orlando annuserà l'ampolla e si riapproprierà della ragione, libero dalla passione che lo aveva reso schiavo, potrà tornare ai suoi doveri di difensore della cristianità.

Come è stato più volte osservato<sup>15</sup>, dietro la pazzia raccontata da Ariosto c'è un universo intero: ci sono le descrizioni di pazzia medievali e classiche, c'è la visione della pazzia rinascimentale di Erasmo da Rotterdam e Leon Battista Alberti, c'è il tocco personale di Ariosto, che presenta la follia di Orlando come cassa di risonanza dell'intero poema e che mostra la perdita del senno come un tratto costitutivo dell'esistenza, appartenente – seppure in differenti gradazioni e manifestazioni – davvero a tutti (dagli eroi del *Furioso* a noi lettori, fino allo stesso autore).

<sup>14</sup> Giuseppe Sangirardi, *Ariosto*, Firenze, Le Monnier Università, 2006, pp. 138-140. L'idea era stata già introdotta in Id., *Drame dans le jardin. La crise du paysage humaniste dans le «Roland furieux»*, in *Poétique de la maison. La Chambre romanesque, le Festin théâtrale, le Jardin littéraire*, textes réunis et présentés par Henriette Levillain, Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, 2005, pp.143-154. Qui lo studioso si era concentrato sul ruolo di luogo scenico svolto dal bosco e sul valore simbolico, in chiave psicanalitica, del *locus amœnus* nell'intero poema.

<sup>15</sup> Cesare Segre, *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990. Giulio Ferroni, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Ludovico Ariosto, Atti del convegno internazionale (Roma, 25 settembre - 5 ottobre 1974)*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1974.

Tutto questo non può far parte di una trasposizione teatrale. Però anche il teatro ha la sua tradizione, per quel che riguarda la follia, un tema che tra il tardo Cinquecento e l'inizio del Seicento guadagna ulteriore spazio, diventando materia privilegiata, nei palcoscenici di tutta Europa<sup>16</sup>, in particolare con la commedia dell'arte; sono infatti numerosissimi i titoli di scenari che hanno come argomento il delirio d'amore, che consente di creare una porzione di spettacolo in cui azione, parola e gestualità irrompono contemporaneamente sulla scena teatrale e concorrono a divertire ed emozionare il pubblico, attraverso forti contrasti e grazie alle abilità degli attori, che possono qui sfoggiare virtuosismi interpretativi e talento. In quella che si può definire una vera e propria tendenza, l'episodio ariostesco diventa materiale privilegiato, grazie certamente alla sua notorietà e alle sue potenzialità performative, sia nelle riscritture vere e proprie e nelle imitazioni dirette, sia in scene di argomento simile, create *ex novo*.

Cosa succede alla pazzia di Orlando, una volta trasferita sulla scena del melodramma? Ha una vita di lunga durata, e una grande diffusione. Ritroviamo l'episodio sia in libretti che si focalizzano su questo segmento narrativo, sia in altri che mirano a mettere in scena l'*Orlando furioso* nella sua interezza o comunque a rappresentare più parti di esso. Il delirio d'amore del paladino appare la prima volta nel 1635, con *La pazzia di Orlando* di Prospero Bonarelli, già autore di altri testi a tema ariostesco per il teatro parlato. L'episodio viene riscritto inoltre nella *Bradamante* di Pietro Paolo Bissari e Francesco Cavalli (1650), in *Le amoroze furie di Orlando* di Andrea Cicognini (1667), nell'*Orlando generoso* di Ortensio Mauro e Mauro Steffani (1691). Anche se in questa sede non ci soffermeremo sul Settecento, è tuttavia interessante ricordare che l'episodio desta interesse in tutto l'arco del XVIII secolo, inserendosi in numerosi libretti settecenteschi (anche di autori notissimi come Metastasio, Händel o Vivaldi) e adattandosi di volta in volta alle trasformazioni del melodramma.

<sup>16</sup> Tra i contributi sull'argomento si ricorda Vanna Gentili, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1978.

*Bonarelli e il suo «Furioso»*

Il libretto di Bonarelli, *La pazzia di Orlando*, il primo sul piano cronologico, rappresenta il punto di partenza da cui prende corpo la scena di follia ariostesca nel teatro musicale. Non è possibile ricostruire con precisione il contesto della rappresentazione del dramma: appartenente alla nobiltà anconetana, Prospero Bonarelli si è mosso negli anni in differenti corti e accademie, da Firenze a Ancona, da Urbino a Roma, fino a Vienna. In bilico tra dilettantismo e professionismo, in un'epoca in cui i sistemi produttivi teatrali sono ancora in via di definizione, Bonarelli scrive numerosi drammi, non solo per il teatro musicale, e si cimenta a differenti riprese con i soggetti ariosteschi<sup>17</sup>. La stessa *Pazzia di Orlando* del 1647, è la rielaborazione, o meglio l'ampliamento, di un'altra *Pazzia di Orlando* dello stesso autore, pubblicata nel 1635 a Venezia<sup>18</sup>.

Il libretto è di particolare interesse in quanto, a differenza degli altri melodrammi secenteschi, si focalizza unicamente sulla pazzia: mentre negli altri libretti la follia di Orlando è uno dei vari accadimenti che si intrecciano in scena con altre storie e personaggi recuperati dal poema, qui l'intero spettacolo è cucito attorno alla delusione d'amore del paladino e la sua conseguente perdita di senno. Le azioni degli altri personaggi sono unicamente funzionali ad accompagnare il protagonista e lo sviluppo della vicenda.

<sup>17</sup> Per informazioni su Bonarelli si veda la voce a cura di Franca Angelini, *Bonarelli, Prospero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1969, vol. XI. Per la famiglia dei Bonarelli e i loro rapporti con il sistema teatrale italiano segnalo: Lorenzo Geri, *Strategie familiari di promozione sociale e letteraria in età barocca. I Bonarelli tra corte, accademia e tipografia*, <www.enbach.eu> e Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>18</sup> Anche di questo libretto si ignorano il luogo di rappresentazione e il nome del compositore. Cfr. Prospero Bonarelli, *La pazzia di Orlando*, Venezia, Angelo Salvadori, 1635. È interessante ricordare che nel 1645, due anni prima dell'edizione anconetana, Bonarelli aveva scritto la tragedia a lieto fine *Il Medoro incoronato*; la tragedia, dedicata al Duca di Modena Francesco II d'Este, è stata pubblicata in un'edizione romana del 1652, curata dal figlio Pietro: cfr. Prospero Bonarelli, *Il Medoro incoronato*, Roma, Francesco Moneta, 1652.

Un primo dato che salta agli occhi ripercorrendo il libretto è la differenza nell'avvio del dramma: Orlando impazzisce per volere dello spirito di Agricane, il quale appare alla scena 3 della I attione; il guerriero pagano ricorda di essere stato anche lui innamorato di Angelica e in seguito ucciso in duello da Orlando, e dichiara perciò di volersi vendicare mostrando al paladino l'incostanza del genere femminile («egli privo/ tosto sarà del senno ancor per lei [...] poiché saggio nol vidde si vedrà insano/ che sì fidarsi di donna è troppo vano»). A tale scopo Agricane evoca la Vendetta, la quale annuncia che farà scoprire a Orlando il luogo in cui Angelica e Medoro si sono amati e le scritte lasciate da questi.

La pazzia non è più dunque innescata dal caso, ma da figure ultraterrene. La trovata è probabilmente dettata dalla volontà di realizzare una scena spettacolare, con apparizione di fantasmi ed evocazioni, o per aggiungere varietà alla struttura del dramma tanto sul piano drammaturgico quanto su quello musicale: come indicato dalla didascalia, Agricane irrompe sulla scena subito dopo il duetto d'amore tra Angelica e Medoro, annunciato da un terremoto che fa dileguare in preda al terrore il coro dei pastori. O forse, la scena viene creata per motivazioni anche più banali: nel mondo del teatro musicale un duetto o un personaggio possono essere inseriti a volte per esigenze pratiche, come la necessità di aggiungere una voce o un cantante. Al di là delle contingenze, che non possiamo verificare, resta il fatto che fare di Agricane il motore dell'intera vicenda ci mostra una delle modalità con cui il teatro affronta il problema della complessità ariostesca: al posto del caso, troviamo l'aggiunta di nuovi personaggi e situazioni consone alla spettacolarità e alla dimensione magico-fantastica del teatro barocco.

Al tempo stesso, questa variazione drammaturgica mostra una profonda conoscenza dell'universo cavalleresco, dato che la vicenda di Agricane proviene non da Ariosto ma dall'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo.

L'entrata in scena di Orlando (I,6) pone un altro problema: come trasformare la componente narrativa e descrittiva – nel poema tanto preponderante – in azione scenica. Nel *Furioso* Orlando viene brutalmente messo di fronte alla verità su Angelica, costretto a muo-

versi incredulo in quello stesso luogo dove la donna aveva amato Medoro e dove gli vengono svelate progressivamente le tracce di quella passione, ed è la voce narrante a raccontare tutto questo e a mostrare la reazione di Orlando, che tenta invano di negare la realtà, trovando delle false giustificazioni a ciò che vede; è ancora la voce narrante a descrivere gli stati d'animo e i pensieri del protagonista, in quel crescendo di gelosia e dolore che lo porteranno all'esplosione della follia. A teatro, la narrazione dei fatti e la descrizione dei pensieri devono tradursi in azione, canto, musica e parole.

La prima soluzione adottata da Bonarelli è quella di moltiplicare le parole. Orlando entra in scena maledicendo quella stessa natura in cui tutto è accaduto, cantando «Piante mal nate/ che gli odiosi nomi/ d'Angelica e Medoro impressi avete»; versi d'invenzione del librettista, che però riecheggiano la lode che il Medoro ariostesco rivolgeva ai medesimi elementi naturali («Liete piante, verdi erbe, limpide acque»), in un rovesciamento della situazione e della prospettiva: ciò che nel poema era una sorta di preghiera di ringraziamento scritta sull'albero e letta dallo sbigottito Orlando, a teatro diventa l'inizio del rabbioso lamento dell'amante ferito, che prosegue maledicendo se stesso e i suoi occhi che hanno letto le scritte. La soluzione adottata nella trasposizione teatrale diventa quindi la riscrittura attraverso la sovrabbondanza di versi, in una combinazione di echi ariosteschi e di formule inventate dal librettista. Quando poi Orlando dice a se stesso che l'Angelica delle scritte non era la stessa da lui amata, nel libretto il paladino non si limita a intonare il proprio autoinganno, ma i suoi versi vengono ripetuti dall'eco, che contribuisce ad amplificare il tentativo del protagonista di negare la verità. Bonarelli indica esplicitamente il nome di Eco nell'elenco dei personaggi in apertura del libretto e lo inserisce accanto al nome di Orlando, all'inizio della scena. Questi dettagli paratestuali non ci danno la certezza delle modalità di rappresentazione della scena, ma fanno comunque pensare che a incarnare la figura mitologica fosse un cantante materialmente presente e non solo una voce fuoricampo<sup>19</sup>. In questi anni il dialogo con l'Eco sta diventando un *topos* del

<sup>19</sup> Cfr. *La pazzia di Orlando* [1647], cit., p. 214.

dramma per musica (a sua volta recuperato dalla tragicommedia pastorale), che consente di creare un suggestivo effetto sul piano musicale e canoro. Nel poema, l'incontro dei pastori che avevano ospitato i due amanti e che ingenuamente raccontano la storia di questi a Orlando dava il via a una seconda tappa nel cammino dell'eroe verso la delusione amorosa, e negava a quest'ultimo ogni possibilità di sfuggire alla realtà. A teatro il dramma di Orlando prosegue nella II attione con la stessa scansione dei fatti, ovvero con la pastorella che racconta la vicenda di Angelica e Medoro, mostrando il bracciale come prova e lasciando Orlando senza più dubbi sulla verità. Nel *Furioso* (XXIII, 126-128), arrivava quindi il monologo del paladino, che gridava il proprio dolore, in una progressiva perdita della percezione di sé e infine della realtà tutta. In questo punto della vicenda ariostesca, abbiamo dunque lo sfogo dell'innamorato ferito, con un monologo la cui drammaticità è resa non solo dalle parole in sé, ma anche dal fatto che queste si stagliano sole, prive di ogni commento possibile da parte del narratore, esaurendosi nella sintesi perfetta di tre sole ottave<sup>20</sup>. Ariosto qui lasciava a Orlando la parola per l'ultima volta, prima di farlo precipitare nella pazzia cieca, che al contrario diventava assenza di parole, in una regressione allo stato animalesco. Come trattare tutto questo sulla scena? Per prima cosa attraverso il monologo: Bonarelli recupera alcune formule ed elementi lessicali che appartengono ai versi ariosteschi, come le lacrime, la donna infedele e «ingratissima», l'eroe che si dichiara

<sup>20</sup> «Queste non son più lacrime che fuore/ stillo dagli occhi con sì larga vena/ non suppliron le lacrime al dolore:/ finir ch'a mezzo era il dolore a pena./ Dal fuoco spinto ora il vitale umore/ fugge per quella via che agli occhi mena;/ et è quel che si versa e trarrà insieme/ e 'l dolore e la vita all'ore estreme./ Questi che indizio fan del mio tormento,/ sospir non sono, né i sospir son tali./ Quelli han triegua talora; io mai non sento/ che 'l petto mio men la sua pena esali./ Amor che m'arde il cor, fa questo vento,/ mentre dibatte intorno al fuoco l'ali./ Amor, con che miracolo lo fai,/ che 'n fuoco il tenghi e nol consumi mai?/ Non son, non son io quel paio in viso:/ quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra;/ la sua donna ingratissima l'ha ucciso,/ sì mancando di fè, gli ha fatto guerra./ Io son lo spirto suo da lui diviso,/ ch'in questo inferno tormenta dosi erra,/ acciò con l'ombra sia, che sola avanza,/ esempio a chi in amor pone speranza». Cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 126-128, a cura di Emilio Bigi, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 788-789.

morto; nel farlo tuttavia si muove in direzione della dilatazione del testo (e quindi del canto), all'insegna non più del tragico, ma del patetico-elegiaco, in una scansione minuziosa degli stati d'animo del protagonista, non sappiamo se e in quale modo sottolineati dalla musica. Nelle parole dell'Orlando di Bonarelli si susseguono il dolore, la rabbia, il desiderio di vendetta, fino alla disperazione cieca, seguita dai primi accenni di perdita della ragione, con il paladino che si scopre il petto e si crede nei campi Elisi. Qui s'interrompe la II attione, mentre il delirio vero e proprio verrà messo in scena nella III attione e in parte della IV. Se nel poema con la descrizione della follia riprendeva la narrazione ariostesca, nella riscrittura teatrale c'è di nuovo il problema di un'assenza di parole da colmare, ma con cosa? Ancora una volta si ricorre al repertorio che in quegli anni prende forma: come spiega Paolo Fabbri, il teatro musicale inizia proprio in questa fase a portare in scena la follia, prendendo a modello i deliri dei personaggi impazziti del teatro parlato, in particolare dalla Commedia dell'Arte. Con questo tema il melodramma del Seicento fa le sue prime sperimentazioni per introdurre al suo interno il comico, offrendo nuovo spazio al compositore e alle capacità virtuosistiche del cantante, e contemporaneamente alle abilità del librettista, che può combinare insieme gli elementi più disparati, frasi ridicole, anacronismi, e sproloqui bislacchi. La pazzia di Orlando riscritta da Bonarelli presenta tutti questi elementi e dialoga con le altre scene di pazzia in libretti dello stesso periodo, in una coincidenza di motivi, situazioni e riprese lessicali<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. Paolo Fabbri, *Alle origini di un topos operistico: la scena di follia* appendice a Id., *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003. In particolare, Paolo Fabbri pone in relazione il libretto di Bonarelli con il primo dramma per musica in cui si mette in scena la pazzia, *Licori finta pazza innamorata di Aminta* del 1627 e la *Finta pazza* del 1641, entrambi di Giulio Strozzi. Il libretto di Bonarelli mi pare quindi di ulteriore interesse, in quanto trovandosi a cavallo tra questi due libretti, non è solo debitore di uno schema drammaturgico, ma rappresenta un tassello importante nel ricostruire la nascita di questo *topos*.

*Tra nuovo repertorio e echi ariosteschi*

L'evoluzione dal patetico al comico a partire dalla III azione emerge con chiarezza, tanto nell'enfatico e debordante sproloquio di Orlando, quanto nelle interazioni di quest'ultimo con gli altri personaggi, tra cui non casualmente guadagnano un importante spazio il bifolco e i pastori, personaggi più bassi, a cui nel melodramma del Seicento si associano le scene più comiche. Nell'elaborare la scena di pazzia, Bonarelli non si limita a inserirsi in un repertorio che andava formandosi, ma cuce tutto questo materiale con il poema ariostesco, che non viene totalmente accantonato nemmeno in questa parte del dramma. Nel suo delirio, in cui alterna scatti di violenza con lamenti supplichevoli e mescola anacronismi a figure mitologiche, Orlando nomina ripetutamente Angelica e Medoro, ma anche personaggi del *Furioso* che non sono affatto collegati all'episodio della pazzia, da Rinaldo a Bradamante, fino a una figura minore come la vecchia Gabrina, in un gioco di citazioni a volte esplicito, altre implicito, con un utilizzo del poema così disinvolto da far presupporre una complicità con il pubblico dell'epoca. Le suggestioni letterarie non devono farci dimenticare che la scena di pazzia era un numero spettacolare, e che i contenuti ariosteschi non erano l'aspetto più importante. Tuttavia, anche se le esigenze materiali e le pratiche sceniche hanno un ruolo determinante, la gran quantità di citazioni presenti fa pensare che i riferimenti all'opera letteraria avessero anch'essi una propria funzione nell'impatto sul pubblico e sullo spettacolo.

Un'altra questione significativa è la rappresentazione del rinsavimento di Orlando, che in Ariosto avveniva grazie al viaggio di Astolfo sulla luna. Quello che per noi è uno degli episodi emblematici e imprescindibili del *Furioso*, non viene quasi mai portato in scena nel teatro musicale, che preferisce per la guarigione del paladino altre soluzioni, come un naturale e progressivo rinsavimento dell'eroe o l'intervento di figure magiche e pozioni miracolose. Bonarelli, invece, sceglie di inserire il viaggio di Astolfo sulla luna. Nella IV azione infatti, le didascalie indicano «Astolfo in aria sull'ippogrifo», che nella scena 3 canta soddisfatto di essere approdato sulla «vaga sfera». Addirittura la Luna qui si fa personaggio,

spiegando ad Astolfo che «qui solo si raguna/ ciò che tra voi mortali/ si perde per difetto» (III, 5). Leggiamo poi che la luna, dopo aver parlato ad Astolfo, deve «rinchiudersi in sfera e tornare qual era prima». Nella IV attione Astolfo, aiutato da altri paladini, fa annusare ad Orlando l'ampolla contenente il suo senno e questo, come nel poema, rinsavisce. È una scena spettacolare e suggestiva, interessante, soprattutto perché ci mostra un'altra difficoltà che gli autori dei melodrammi incontrano nel riscrivere Ariosto: l'assenza di azione. Il viaggio sulla luna raccontato nel *Furioso* è una narrazione fatta d'implicazioni simboliche, di dialoghi e riflessioni dissacranti. Questa peculiarità rappresenta una difficoltà per chi si cimenta con la riscrittura dell'episodio e probabilmente proprio per questo la soluzione più frequente è stata eliminarla alla radice. Bonarelli decide invece di mantenerla, forse perché interessato alle possibilità scenografiche, e sostituisce all'azione una sequenza di elementi suggestivi e visivi.

### *Un altro Orlando?*

La produzione melodrammatica tratta dal *Furioso*, capillare e longeva, non si può riassumere con un solo esempio. Ripercorrere un libretto come quello di Bonarelli tuttavia, mostra alcune problematiche legate alla riscrittura dell'episodio della follia che, caratterizzando più in generale l'intero *Furioso*, ricorrono in altri casi di riscrittura del poema nel melodramma. Nell'*Avviso al lettore* di un'altra *Pazzia di Orlando* del 1715, il librettista Biancardi scrive:

Eccoti l'Orlando Furioso, tante volte da te veduto sulle scene, ora in musica, ora in teatri comici, ma non giammai ammirata la sua pazzia, quale nel poema di Ariosto contemplare solo si puote. Per quanto mi è stato possibile, ho procurato di non allontanarmi da quel gran poeta e nello stesso tempo accomodarmi alle durissime leggi del teatro [...]<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Stefano Biancardi, *La pazzia di Orlando*, Venezia, Marino Rossetti, 1715, p. 4.

Certamente si tratta di affermazioni che rientrano nella retorica della *captatio benevolentiae*, ma resta tuttavia l'idea di doversi misurare con un'opera che è capolavoro letterario e al contempo testo da potere, anzi dovere, modificare. L'unico punto di partenza possibile per poter davvero maneggiare liberamente quel materiale diventa da un lato marcarne la distanza, dall'altro non smettere di riferirsi a esso. Il poema non viene semplicemente riscritto e stravolto a uso e consumo del genere di approdo, ma piuttosto saldato con il melodramma e le sue necessità. La complessità del poema per certi versi viene meno, ma al contempo viene sostituita con una nuova e differente complessità, fatta di tagli, citazioni e riferimenti, ricuciti e assemblati con un nuovo linguaggio, quello del melodramma, che si rimodella su se stesso e sui differenti contesti in cui agisce. Nell'*Argomento* che introduce *La pazzia d'Orlando* di Bonarelli, dopo una rapida sintesi della trama ricordata nelle sue linee generali, si preferisce precisare il cospicuo intervento da parte del librettista sul poema, puntualizzando però che la narrazione ariostesca è ancora ben presente: «La favola è tutta dell'Ariosto, variata però e introdotta a senno dell'autore»<sup>23</sup>.

Per quanto profondamente cambiato e stravolto, il *Furioso* non scompare davvero da questi libretti, nemmeno nei suoi riutilizzi più scontati ed esteriori, anzi possiamo dire che continua il suo percorso di diffusione proprio muovendosi e mutando all'interno di questi spettacoli, in un dialogo che va in entrambe le direzioni e di cui il pubblico, con la sua capacità di apprezzare le novità e riconoscere rimandi e citazioni, ne diventa il perno.

<sup>23</sup> Prospero Bonarelli, *La pazzia d'Orlando*, in *Melodrammi, cioè opere da rappresentarsi in musica del Co. Prospero Bonarelli*, cit., p. 207.