

**Nicole Botti: *Il baule del Furioso. La fortuna del poema ariostesco nel melodramma.* Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2018.**

**ISBN 9788865506226. 362 pagine.**

Il ricco volume di Nicole Botti fornisce una guida preziosa alla galassia delle riprese testuali dell'*Orlando furioso* nel teatro musicale italiano fra Seicento e Settecento. Oltre che nel ricco filone degli studi sul rapporto fra il poema di Ariosto, gli altri generi letterari e le altre arti (cf. *La fortuna dell'Orlando Furioso nelle arti performative. L'Orlando furioso attraverso lo specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Roma 2014), il saggio si inserisce nel campo di ricerca del rapporto fra letteratura e opera lirica, per cui saranno da citare, per quanto riguarda il poema cavalleresco, almeno *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena: atti del convegno, Scandiano, 15-16 maggio 2009*, curato da William Spaggiari e Giuseppe Anceschi, e il volume di Edward Milton Anderson, pubblicato nel 2017 a cura di Nicola Badolato, *Ariosto, Opera, and the 17th Century. Evolution in the Poetics of Delight*, volumi citati nella ricca bibliografia fornita da Botti.

La ricerca della studiosa prende le mosse da tre elementi che costituiscono la base della fortuna teatrale del poema di Ariosto: le potenzialità teatrali insite nella macchina narrativa del poema, la varietà di scene e di personaggi che vanno a costituire un vastissimo repertorio di spunti diversi, la fortuna di pubblico, ad esempio favorita anche dalla rete dei cantastorie, che fa del poema ariostesco un punto di riferimento riconoscibile al pubblico anche per allusioni indirette. Peculiare alla sua indagine è il metodo di lavoro rigidamente strutturato in forma filologica, in quanto basato sullo spoglio di un corpus di melodrammi definito con criteri chiari e univoci, che vengono analizzati secondo uno schema funzionale allo scopo dell'indagine. Per la definizione del corpus, Botti parte dal repertorio di Claudio Sartori (*I libretti a stampa dalle origini all'Ottocento. Catalogo analitico con 16 indici*, 1990), da cui ricava un elenco esaustivo di melodrammi ad argomento ariostesco, messi in scena fra il Seicento e la fine del Settecento (26-47). Da questo elenco è stato ricavato il corpus delle 34 opere analizzate, costituito da libretti oggi reperibili, e di cui si prende in considerazione solo la prima versione. Il repertorio si arresta alla fine del Settecento, sia perché risultano del tutto episodiche le riprese del poema di Ariosto nel secolo successivo, sia per i profondi mutamenti subiti dal genere allorché si affaccia sulle scene il melodramma romantico.

A differenza del volume di Milton Anderson, dove si procede all'analisi in senso strettamente cronologico, la Botti sceglie una chiave interpretativa, individuando 5 categorie di libretti, a seconda dell'elemento del *Furioso* citato all'interno del poema di Ariosto, con un'interessante spunto di riflessione sul fatto che si tratta anche di temi che, generalmen-

te, hanno avuto grande fortuna nelle arti figurative: “Le narrazioni secondarie” (cap. 2), “L’isola di Alcina, (cap. 3), “Nel palazzo di Atlante” (cap. 4), “La pazzia di Orlando” (cap. 5), “Angelica e Medoro” (cap. 6), “Gli ultimi canti” (cap. 7), “Visioni d’insieme” (cap. 8). Mentre le altre etichette fornite sono tutte molto trasparenti, merita spendere qualche parola sui capitoli 2, 7, 8. Dopo aver affermato di ritenere troppo riduttivo il concetto di ‘novella ariostesca’, cui preferisce quello di ‘narrazioni secondarie’, in quanto a suo avviso è possibile estrapolare dal poema, non solo le vicende secondarie effettivamente narrate da un personaggio nel poema, ma anche tutte quelle storie secondarie che non hanno un legame diretto con i principali filoni narrativi dell’opera, come la vicenda di Ginevra e Ariodante e quella di Olimpia, entrambe fonte d’ispirazione per diversi melodrammi. Con l’etichetta “ultimi canti” ci si riferisce invece alla parte aggiunta al poema nell’ultima edizione, “dall’ottava 35 del canto XLIV all’ottava 72 dal canto XLVI” (283), in cui un ulteriore ostacolo si frappone al matrimonio fra Ruggero e Bradamante, il fatto che i genitori di Bradamante avessero promesso in sposa la figlia a Leone, figlio dell’imperatore bizantino Costantino. Nel capitolo “Visioni d’insieme” vengono infine analizzati i libretti che, invece di scegliere una delle trame narrative o degli episodi del *Furioso*, mirano a rendere una sintesi, almeno parziale, dell’intero poema.

Con rigorosa coerenza metodologica, ogni capitolo ha la stessa struttura e sottopone i libretti alla stessa griglia interpretativa: si parte da un breve riepilogo della vicenda narrata nel poema, si elencano i libretti analizzati basati su quel nucleo narrativo, fornendo gli elementi generali del procedimento citazionale, quindi si procede all’analisi dei singoli libretti, mostrando come muta da un libretto all’altro la ripresa dello stesso argomento, e mostrando anche il gioco di rimandi e citazioni talora presente da un libretto all’altro. Conclude ogni capitolo una preziosa tavola sinottica in cui si visualizza chiaramente come si intrecciano le vicende narrate dal poema con le storie riprese nei singoli libretti analizzati.

La base documentaria della ricerca ha il pregio di mettere sotto la lente opere di scrittori considerati classici del genere, come Fulvio Testi e Pietro Metastasio, e opere di librettisti dal nome assai poco noto, ma che risultano dall’analisi molto interessanti, come Amedeo Cigna Santi, che applica al suo melodramma *Alcina e Ruggiero* (Torino 1775) le teorie di Algarotti e di Diderot, che richiamano da un lato la necessità di una piena integrazione fra recitazione, musica e ballo nel teatro musicale, dall’altro la presenza di un forte messaggio sociale. Anche fra i musicisti nominati, ne troviamo solo alcuni veramente famosi, come Scarlatti, Vivaldi, Albinoni e Händel, ma il volume ha il pregio di illuminare nel suo insieme ambienti di produzione melodrammatica interessanti, come la Roma papale di Urbano VIII, dove era attivo il cardinale Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, e dove la proibizione di spettacoli teatrali pubblici veniva aggirata nelle dimore cardinalizie, oppure di mostrare le differenze fra il mondo dell’opera a Milano, dove il teatro musicale assume carattere stabile solo a partire dal Settecento, e quello di Venezia, dove le molte attività teatrali imprenditoriali costituiscono un grande laboratorio di sperimentazione per il melodramma. Interessante anche il recupero di musicisti importanti per la storia del genere, come quello di Francesca Caccini, cantante e musicista al servizio della corte medicea, che ha musicato *La liberazione*

di *Ruggero dall'isola di Alcina*, su libretto di Ferdinando Saracinelli, il cui successo fu tale che il re Ladislao di Polonia, ospite dei Medici, volle a Varsavia una replica del melodramma, che fece stampare per l'occasione in edizione bilingue italiana e polacca. La Caccini figlia d'arte di Mario Caccini, aveva avuto la sua formazione in ambiente mantovano, quindi si era trasferita a Firenze, dove dirigeva una scuola di canto femminile. Tuttavia, al di là dei singoli dati notevoli che emergono dall'opera, e che sarebbero certo stati valorizzati dalla presenza di un indice analitico dei personaggi, il pregio del volume sta soprattutto nell'impianto d'indagine che mira a ricavare, dall'analisi e dal confronto dei libretti con il testo ariostesco, il repertorio delle tecniche di trasposizione del poema dalla pagina alla scena musicale, di cui esemplificheremo le principali.

In primo luogo abbiamo le riprese tematiche di singoli episodi del poema: come risulta dai gruppi tematici scelti, il poema non viene ripreso quasi mai nella sua completezza, ma utilizzato come repertorio da cui si trascinano storie, come la vicenda secondaria di Ginevra e Ariodante, la principessa di Scozia salvata da Rinaldo, che era stata calunniata da Polinesso, suo pretendente respinto, di fronte al promesso sposo e amato Ariodante, dopo che lo stesso Polinesso aveva convinto Dalinda, serva di Ginevra, ad accoglierlo in camera vestita da Ginevra. Ebbene nei quattro libretti in cui ritroviamo questa storia, collocati fra il 1655 e il 1734, Botti ci mostra come la vicenda ariostesca sia modificata, sia variando i personaggi, ad esempio sparisce il paladino Rinaldo e sparisce la riflessione sulla mancanza di fiducia alle donne affidata da Ariosto al paladino, sia eliminando le scene che potevano essere troppo audaci, che non vengono rappresentate, ma edulcorate, e il racconto ariostesco, equilibrato ma fortemente ambiguo, si carica di sensi morali netti e definiti.

Risulta notevole il caso del melodramma di Händel *Orlando* (Londra 1733), in cui il musicista, con l'aiuto di un anonimo librettista, partendo dal libretto *Orlando, ovvero la gelosa pazzia* (Roma 1711), lo abbrevia e lo semplifica, in modo da dare più spazio a balletti e cori, per avviare con lo spettacolo alla difficoltà, da parte del pubblico inglese, di seguire i recitativi in italiano; un procedimento adottato anche in altri casi dal musicista. Un altro elemento interessante che emerge è la differenza fra il fasto spettacolare dell'opera barocca e la razionalizzazione messa in atto nel periodo in cui prende piede l'*Arcadia* nel Settecento; ad esempio nella *Ginevra principessa di Scozia* (Firenze 1708), di Salvi, l'autore si giustifica nella *Prefazione al lettore*, per il fatto di aver modificato la storia secondo esigenze di carattere morale: "Io mi son preso licenza di purgare il costume di Dalinda, per farla un Personaggio più ragguardevole, e perché nel nostro secolo non sarebbe comparso in scena senza biasimo." (77) Un altro caso interessante di ripresa tematica si verifica con la storia d'amore di Angelica e Medoro, un tema che gode di grande fortuna, cui sono dedicate ben sette libretti, fra il 1623 e il 1738, che Botti inquadra in due filoni: (1) riprese della vicenda narrata da Ariosto, con particolare riferimento all'ambientazione bucolica; (2) narrazioni del seguito, del ritorno di Angelica in Catai, cui Ariosto aveva appena accennato, invitando altri autori a proseguire la narrazione. Nel genere del melodramma, molto più conformista del poema ariostesco, l'idea che un fante possa sposare una principessa non viene accettata e dà adito a modifiche della storia, per cui Medoro, in *Angelica* (Venezia 1708) di Carlo Vedova, risulta

essere il figlio di un re, mandato in esilio e costretto ad abbandonare il figlio, con l'innesto nella trama ariostesca di un elemento teatrale tipico, l'agnizione, che ristabilisce parità di classe sociale nella coppia.

Nelle sue analisi, Botti mette anche a confronto precisi segmenti testuali dei libretti con il poema ariostesco, per mostrare la modalità di citazione testuale, che può arrivare alla ripresa diretta di versi, pur ristrutturati in differente forma metrica per esigenze musicali, come in *Orlando ovvero la gelosa pazzia* (Roma 1711), con libretto di Carlo Sigismondo Capece e musiche di Domenico Scarlatti. L'autore, napoletano, attivo nella Roma di papa Clemente XI Albani, stravolgendo il racconto ariostesco, mostra Orlando che tenta di fermare l'amata in partenza con Medoro, e solo dopo la scomparsa della donna con il suo anello magico scatta in lui la pazzia, che si manifesta con un monologo che riprende letteralmente i versi ariosteschi (214). Un altro risultato interessante fornito da questi riscontri testuali emerge a proposito dei libretti che riprendono le vicende dell'isola di Alcina. L'episodio viene combinato con il ricordo di un episodio tassiano analogo, Rinaldo amante e prigioniero di Armida. Botti osserva giustamente che anche Tasso aveva ripreso elementi dell'episodio ariostesco, ma nel melodramma i due personaggi si contaminano e Alcina diventa la donna innamorata disperata cantata da Tasso, e anche i riscontri testuali lo confermano, ad esempio in *La liberazione dall'isola di Alcina* (Firenze 1625), con testo di Ferdinando Saracinelli e musica di Francesca Caccini (114-115). A questo proposito Botti osserva come da un lato la fortuna di Tasso in musica, dall'altro la tradizione del lamento nel neonato melodramma (cf. ad esempio il *Lamento di Arianna* di Rinuccini/Monteverdi), condizionano fortemente la trasposizione in musica delle eroine di Ariosto.

Un'altra tecnica ampiamente indagata da Botti è la ripresa di personaggi di Ariosto, che vengono spesso ricollocati in altri contesti, come avviene per i melodrammi incentrati sull'isola di Alcina, dove compare anche Bradamante, in modo da mettere in scena il triangolo amoroso in cui si trova coinvolto Ruggero, come accade in *Alcina delusa da Ruggero* (Napoli 1725), di Antonio Marchi, con musiche di Tommaso Albinoni. La riconoscibilità del poema fa sì che si possano identificare i personaggi, tanto da poter far apprezzare al pubblico il ruolo originale che il librettista li chiama a svolgere. Tale procedimento viene rafforzato dalle numerose allusioni che i personaggi in scena fanno ad altre vicende del poema, in modo da poter chiamare in causa, nello spazio ristretto della rappresentazione teatrale la complessità del mondo ariostesco. A questo proposito sono anche interessanti le numerose riflessioni che Botti ricava dal ricco paratesto dei prologhi ai libretti, dove, soprattutto nel Settecento, gli autori si pongono il problema della riduzione dell'universo variegato del poema alle unità aristoteliche imposte al teatro. In *Alcina e Ruggiero* (Torino 1775), nel "Prologo", l'autore Amedeo Cigna Santi "Si richiama al testo ariostesco ribadendo la necessità di adattarlo alla pratica teatrale". Il caso estremo di questa pratica di citazione allusiva si riscontra nell'*Isola di Alcina* (Venezia 1772) di Giovanni Bertati, con musiche di Giuseppe Gazzaniga, in cui si narra la storia di quattro gentiluomini settecenteschi, un francese, un inglese, un italiano e uno spagnolo, tutti lettori di Ariosto, che, nonostante le precauzioni prese dopo aver letto le vicende ariostesche, continuamente

richiamate nei loro dialoghi, vengono irretiti dalla maga Alcina, unico personaggio del poema presente nel libretto.

Un'ulteriore modalità di citazione, acutamente individuata da Botti, è la ripresa di ambienti ed atmosfere del poema come scenari per storie non presenti in Ariosto, come accade soprattutto in relazione al palazzo di Atlante, che ritroviamo in *Il Ruggero* (Parma 1699), di Gio Tamagni, con musiche di Bernardo Sabadini, in cui troviamo il solo Ruggero, rimasto prigioniero nel palazzo, che si strugge di amore per Bradamante lontana. Occasione di fuga gli verrà offerta da Adalinda, figlia di Atlante, che si è innamorata di lui, con uno sviluppo imprevedibile: l'arrivo di Bradamante e la sua gelosia per Ruggero, che si sta fingendo innamorato di Adalinda.

Conclude il volume un capitolo di interpretazione delle diverse scelte fatte dai librettisti e sulla ricerca delle motivazioni di tanta fortuna. A parte rarissimi casi di ripresa ariostesca motivata da un legame diretto con la committenza degli Este, come nel caso di *Bradamante nell'isola di Alcina* (Parma 1729), messa in scena in onore della duchessa di Parma e Piacenza Enrichetta d'Este, l'analisi mostra come il grande e duraturo successo del poema e la possibilità di trarne un repertorio dinamico di situazioni e storie, ma soprattutto di personaggi, ha fatto sì che l'*Orlando furioso* costituisse un punto di riferimento costante per il melodramma. In conseguenza a ciò si è costituita fra i primi del Seicento e la fine del Settecento, una solida tradizione melodrammatica di vicende ariostesche, combinate con la parallela tradizione di ascendenza tassiana, in modo tale che non sempre è chiaro in che misura il procedimento allusivo e intertestuale sia mirato direttamente al poema oppure a precedenti melodrammi ad esso ispirati. Il rigore delle analisi testuali, insieme con la documentata ricchezza di informazioni fornite relative alla produzione e alla messa in scena dei melodrammi, conferisce la necessaria autorevolezza e attendibilità alla ricerca, tanto che possiamo certo sposare in pieno la conclusione dell'autrice, che spiega il senso del titolo assai suggestivo scelto per il volume: "Gli autori del dramma per musica attingono al *Furioso* come si farebbe ad un baule, da cui pescare scampoli di stoffa sempre diversa. Come dei sarti scelgono ogni volta cosa recuperare da questo ricco contenitore e lo riadattano al tipo di teatro che intendono realizzare." (353)

Angelo PAGLIARDINI (Università di Innsbruck)