

Il Vivaldi Furioso – conversazione di Beppe Amadeo

*Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozii lunghi d'huomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vari desideri sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.*

Siamo sulla luna.

Lassù, a quanto racconta Messer Lodovico Ariosto, si raccoglie tutto quello che sulla terra è perduto. Allora, forse, noi potremmo immaginare che, negli scantinati del teatro di quel mondo lunare, dentro ad un vecchio e sgangherato armadio da sacrestia, si trovino gli scartafacci delle opere in musica di Antonio Vivaldi. Più di novanta, addirittura, a sentir lui. Sempre che non s'illudesse o volesse illuderci lo spropositato vegliardo, che sul finire della sua vita enigmatica era diventato proprio il tipo da trasformarsi in sfinge.

Figlio di un barbiere, musico e tuttofare, afflitto da numerosissima prole, il ragazzo era stato aggregato al clero per compiere gli studi. Prete per un giorno: il “prete rosso” dall'estroso colore dell'abito, poi precettore alle “putte” all'Ospedale della Carità, rapidamente trasformato da lui in accademia musicale. Ad un certo punto (1713) si improvvisa impresario teatrale al “Sant'Angelo”, il primo teatro veneziano gestito con criteri imprenditoriali, diventando un autore fecondissimo, anche d'esportazione, in quella Venezia cosmopolita del diciottesimo secolo, la Venezia di Casanova e Goldoni, di Canaletto e di Guardi.

Quando morì, nel 1741, suo fratello Francesco, parrucchiere a sua volta, volle disfarsi della massa cartacea lasciata in casa dal Prete Rosso, cedendola al senatore Soranzo, collezionista onnivoro, che la trasmise poi ad un nostro concittadino: il conte Giacomo Durazzo, legato imperiale a Venezia, che era stato a Vienna Direttore Generale della musica dei Teatri Imperiali.

Assieme ad una quantità di altra musica, i tomi del lascito vivaldiano, in numero di ventisette, dopo la morte del conte Giacomo furono trasferiti a Genova, in via Balbi, per essere divisi tra i suoi nipoti: il Doge Girolamo con i suoi fratelli Ignazio e Marcello Durazzo. Quest'ultimo lasciò poi la sua quota ai salesiani di Casale, i quali la fecero stimare, provocandone la ricognizione. Di fronte al rifiuto governativo di acquisirlo, l'intervento di alcuni mecenati impedì la dispersione del fondo, oltre a

consentirne il ricongiungimento con i lotti rimasti a Genova, presso la Biblioteca Nazionale di Torino dove, a disposizione di studiosi ed artisti (tra i quali potremmo menzionare Ezra Pound), ebbe inizio nel secondo dopoguerra quella riscoperta di Vivaldi che non accenna ad esaurirsi.

Oltre quattrocentocinquanta composizioni: tra concerti, cantate, serenate, mottetti, dai ventisette volumi di manoscritti vivaldiani saltarono fuori anche diciannove opere e, tra queste, il nostro “Orlando”.

Già questa fantasmagorica vicenda annuncia qualcosa di straordinario. Le opere per musica di Antonio Vivaldi non sarebbero davvero perdute nel mondo della luna. Qualcuna ne è avventurosamente tornata ed ha anche sostato, per oltre mezzo secolo, a pochi passi da qui: in via Balbi. Ma è ancor più straordinario che non si possa essere in grado di stabilire con sufficiente sicurezza quello che sentiremo a teatro. Dell’ “Orlando” di Vivaldi esistono tre versioni registrate. Tutte diverse. E mi dicono che quella che verrà eseguita sarà diversa ancora. Beninteso con gli stessi, stessissimi materiali: ma il taglio sarà diverso per l’adattamento all’esecuzione in forma di concerto.

La cosa non deve stupirci né scandalizzarci. L’opera barocca non è l’opera alla quale siamo abituati: un precipitato di vicende inverate dall’espressione musicale. Nel settecento l’opera cominciava in sala, dai palchi fino al proscenio, per svolgersi nel meraviglioso scenografico del palcoscenico, nei meccanismi ingegnosi, nella personalità dei cantanti idolatrati e tiranni, in complicità con un pubblico che faceva spettacolo delle proprie convenzioni, nell’andirivieni della platea, nelle conversazioni, nei convegni galanti.

La situazione teatrale in quegli anni ci è riferita da una famosa satira, dovuta alla penna del nobile veneto Benedetto Marcello, serio musicista vindice della propria tradizione strumentale collaudata: *“Il teatro alla moda”* dove, rivolgendosi ai suonatori (forse non senza un ghigno di sufficienza all’indirizzo del nostro Vivaldi) scriveva: *“Dovrà il virtuoso di violino in primo luogo far ben la barba, tagliar calli, pettinare perucche e compor di musica. Avrà imparato in principio a suonar da ballo sui numeri, non andando mai a tempo, né avrà buon arcata, ma bensì gran possesso del manico...”*. Così di seguito per impresari, virtuose e castrati, maestri di cappella ed autori di libretti.

Ma non si può neppure dar troppo credito ad un aristocratico risentito. Certamente il fasto barocco, la prosopopea sociale, il “divismo” dei cantanti e l’attivismo frenetico degli impresari, che stava soppiantando il mecenatismo aristocratico, esigeva una produzione a getto continuo di effettive o presunte

“novità”, con tutte le corrività del caso, ma occorre anche soppesare le ragioni di un fenomeno artistico ormai tanto lontano dal nostro gusto.

Si può, molto rapidamente, osservare che le trame delle opere barocche sono complicatissime e, per la nostra sensibilità, piuttosto inconcludenti. Noi siamo propensi ad apprezzare una teatralità conseguente, in cui gli eventi siano concatenati da rapporti causali ed emozionali evidentissimi. Nel settecento non era così. Al centro del *plot* stava una situazione data ed il dramma rappresentava le reazioni e le relazioni dei personaggi rispetto a tale situazione. Per questo le scene si articolano come a raggiera attorno al soggetto narrativo, comportano il dialogo tra due od al massimo tre personaggi, che impostano la situazione in forma recitativa, tirandone le somme nell'aria espressiva di questo o di quell' "affetto": collera, tenerezza, contentezza, terrore....

Si potrebbe pensare che l'estetica della composizione drammatica volesse consistere nell'ordine delle scene e delle arie, tranquille o concitate, assecondando le passioni dei personaggi come un unico prisma sfaccettato, non senza indulgere agli effetti del magico e del numinoso, dello straordinario e del meraviglioso, così da valorizzare le risorse scenografiche, dei cantanti e.....degli "affetti" disposti in bell'ordine e suscettibili di combinazioni infinite. Si potrebbe così anche comprendere come queste composizioni, legate all'atto della creazione dello spettacolo, si siano nel tempo dissolte proprio per questa loro natura effimera.

In questo mondo, un mondo lunare e lunatico se mai ce ne fu uno, il nostro Vivaldi, già scaltrito nell'invenzione strumentale fino ad essere pioniere di una musica rappresentativa, imitativa (pensiamo alle "Stagioni"), doveva emergere per pittura d'affetti e conquistare sovraneamente il suo pubblico, anche se impensabili vicissitudini archivistiche ce ne hanno nascosto il profilo per oltre due secoli. Fornito come nessun altro d' "estro" e "stravaganza", devoto al "cimento dell'armonia e dell'invenzione" con una capacità di lavoro leggendaria, si era dedicato al genere con passione sfrenata. Inventare, architettare, rifinire, riutilizzare dovevano risultargli attività naturali come il respiro, dopo che un magistero strumentale originalissimo aveva maturato le risorse di una fantasia combinatoria inesauribile, che sul piano formale potremmo trovare affine a quella ariostesca.

Infatti tra le sue prime prove, nel 1713, troviamo già un "Orlando", ricalcato sul riuso di un fortunato libretto di un giovane avvocato ferrarese, Grazio Braccioli. Era stato un fiasco. Irrimediabile, nonostante l'acribia del prete rosso nel rifarne ed accomodarne all'improvviso le arie, tra una recita e l'altra. Di questo sfortunato "Orlando" dovette infuriare, se quattordici anni dopo, nel 1727, ormai affermato nel genere ed anzi proprio al culmine della maturità della sua arte teatrale, riprese lo

stesso libretto (con qualche modifica, forse propria) per rifarne la musica, riscattando l'insuccesso, tanto da riutilizzarla in seguito per alcune parti del melodramma "Atenaide".

"Orlando Furioso": irrinunciabile è il riferimento all'Ariosto. Ma quello che vedremo non è un *remake* in musica del grande *best seller* rinascimentale il quale, per parte sua, si proponeva come un *sequel* dell' "Orlando innamorato" di Matteomaria Boiardo ed affondava per tal via le proprie radici in tutta la letteratura cavalleresca, cara ad un altro eroe barocco di nostra conoscenza, Don Chisciotte. Di questa incandescente e versatilissima materia narrativa, dopo l'immenso affresco ariostesco, si era appropriata a suo modo anche la commedia dell'arte, senza dimenticare l'epopea dei pupi siciliani.

Della tradizione ariostesca restano, oltre ad Orlando, alcuni personaggi fissati dai loro ruoli di coppia. Orlando, ovviamente, ama Angelica, che ama Medoro. Bradamante, l'amazzone, ama Ruggero il quale è amato da Alcina, amata a sua volta da Astolfo. Proprio come nel teatro dei pupi, la costellazione ripete vagamente schemi riconoscibili, sul calco risaputo della follia di Orlando, con qualche reminiscenza più o meno caratterizzata.

Nulla comunque della raffinata sintesi artistica del poema dove Angelica, incarnazione elusiva della bellezza sfuggente, si concede soltanto all'umile Medoro, lasciando tutti gli altri pretendenti alle loro svariate e fantasmagoriche follie. Orlando *in primis*.

Nell'opera del Braccioli, per la musica di Vivaldi, la situazione data è quella della guarigione dalla follia amorosa. Una profezia assicura ad Orlando la fortuna in amore quando avrà sottratto ad Alcina le ceneri di Merlino, che sono la garanzia del potere magico di lei. Ma la fortuna in amore consiste, per Orlando come per ogni altro innamorato, nel non amare più. L'incantamento di Alcina è infatti un infallibile fascino erotico che irretisce ogni maschio che capiti nel suo regno, da essa regolarmente concupito. Anche Angelica, amica di Alcina, si rivela maestra di ambiguità erotiche e di malizia, sebbene fedele al suo Medoro, che sposterà innescando, come da copione, la follia di Orlando.

Così finisce che tutto gravita attorno ad Alcina (il cui ruolo era a suo tempo affidato alla signorina Giraud, amante di Vivaldi) che seduce anche Ruggero e che fa professione di volubilità amorosa nei termini più esuberanti ("*se avessi un solo amante, sarei donna volgare*", ci confessa), corteggia anche la fedele Bradamante, abitualmente in abiti virili. Astolfo, suo trascurato cicisbeo, ritroverà l'indipendenza

alla fine dell'opera concorrendo alla liberazione del protagonista con.....l'arresto della maga spodestata.

Ridotta l'opera all'estrema sintesi, torniamo alla sua musica e torniamo al nostro Vivaldi. Questo Vivaldi ci era ignoto, come si diceva, perché le mode e l'effimero che regna nel mondo teatrale l'avevano relegato sulla luna o nel fondo degli archivi. Nessuna storia della musica, fino a qualche tempo fa, era in grado di parlarne se non per riferire di una produzione presunta sterminata. Avevamo soltanto qualche raccolta di concerti, dai titoli singolari, a raccomandarlo come indiavolato strumentista, rendendo ragione alla sua fama ed alla sua influenza.

Ora anche qualcosa del suo teatro è riemerso e qualcosa può restituircene proprio questo lavoro, forse esemplare, se consideriamo che venne composto all'apice della fama, quando Vivaldi progettava di lasciare Venezia per aggredire il mercato delle capitali europee. Anche solo ad un primo ascolto, lo si potrebbe definire un "Vivaldi Furioso" tanto è l'estro smagliante e la vivacità prorompente che ci consegna, con l'invenzione inesauribile di asprezze sorprendenti e seducenti chiarezze, anche oltre la versatilità e le caratteristiche specifiche che gli conosciamo nella produzione strumentale.

Asprezze e chiarezze rilevate con rigore nelle arie che, più che secondare gli "affetti", li disegnano, descrivendone il moto ed escogitandone correlati musicali nella concitazione degli archi, nelle spuntature ritmiche, nella dolcezza dei legni in raddoppio od in contrappunto alla voce, ricalcando estrosamente i valori drammatici del testo. La stessa forma, rigorosamente osservata ed altrove così fastidiosa, del "da capo" diventa, gustosamente variato *ad libitum*, un mezzo efficacissimo per evidenziare gli "affetti", come iterazione di un'originale intuizione che invita al riascolto, suggerendo che "*repetita iuvant*"

Se qualcuno si fosse mai stupito dell'icasticità evocativa di certe arie intensissime che costellano le monumentali cantate di Giovanni Sebastiano Bach, con quelle formule connotative di stati morali ed affettivi che il Dottor Schweitzer considerava sua peculiare scoperta, potrebbe ritrovarne il metodo e stabilirne un fecondissimo rapporto con l'arte operistica vivaldiana. Già si sapeva quanto Giovanni Sebastiano avesse apprezzato l'arte strumentale del nostro con le sue trascrizioni organistiche.

Anche il recitativo, sempre vivace, subisce nei momenti opportuni incursioni di archi o di fiati nel basso ostinato del clavicembalo, fino a svilupparsi in ariosi distesi o concitati che alludono alla tradizione monteverdiana (certo ben viva a Venezia) con la sua peculiare attenzione alla flessione verbale nei suoi valori fonici e semantici. La

corrispondenza vivaldiana che è giunta fino a noi rivela, peraltro, la cura con la quale l'autore raccomandava ai suoi interpreti le cadenze recitative e come si inquietava se le sapeva trascurate.

Ascolteremo i grandi monologhi di Orlando in recitarcantando: nell'atto secondo, prigioniero della caverna per magia d'Alcina mentre Angelica va a nozze con Medoro. Poi quando la follia esplose, per la scoperta dell'inganno, in danno delle piante segnate di epigrammi amorosi. Ancora quando, nell'atto terzo, straparla sull'inaffidabilità muliebre e si lascia scappare qualche espressione francofona, in omaggio alla sua ascendenza francese ed alla maniera dei comici dell'arte. Infine quando, nell'antro di Ecate, prende l'urna di Merlino per la persona di Angelica e compie finalmente la profezia con l'appropriarsene. Arie meravigliose costellano poi la vicenda, che non vi anticipo in dettaglio perché non posso sapere quale andamento prenderà. Debbo lasciare alla dizione cristallina dei recitativi (magari assecondati dai soprattitoli) il compito di guidarci nell'intreccio delle situazioni che i nostri amici incontreranno, liquide e sfaccettate così da potersi continuamente ricomporre come le tessere fantasmagoriche di un caleidoscopio.

Aggiungerei soltanto che l'ascolto di queste opere in forma di concerto, francamente forse l'unico possibile nei teatri contemporanei che hanno perduto tante delle caratteristiche del tempo, lascia alla fantasia di ricostruire un meraviglioso scenico oggi irriproducibile nella sua ingenua solarità, nonostante le risorse tecnologiche di cui disponiamo, così come accade normalmente all'ascolto discografico.

Potremo rivisitare nella mente, ascoltando la musica, il lussureggiante fondale dell'isola di Alcina, come occasione scenografica di giardini e marine, di magiche grotte ed orridi templi sotterranei, al volo di cavalli alati o di fiamme ultraterrene, come mai potrebbero restituirci le tele dipinte o qualsiasi altra struttura materiale, anche se resa impalpabile dal taglio radente delle luci di proscenio. La luce qui vuol essere sovrana, con quella chiarezza dell'intelletto e del cuore che solo la fantasia può illuminare.

Confido che l'arte esecutiva dei nostri interpreti valga a realizzarla, ravvivando tutte le potenzialità racchiuse in questo testo musicale straordinario, senza i riguardi che siamo abituati a subire nelle preziose esecuzioni filologiche di musica barocca. Questa musica era destinata al puro divertimento e quest'opera può essere una miniera di divertimento, se chi la esegue (come dovrebbe fare ogni scaltro seduttore) abbandona il rispetto e si lancia all'avventura. Un'avventura per nulla indegna di quella che portò sulla luna messer Lodovico Ariosto.