



Di divina pazzia, Amore è dono

«[Socrate] *I beni più grandi ci vengono dalla pazzia*»

Platone, *Fedro*

Riportando questa affermazione nel suo importantissimo saggio *I Greci e l'irrazionale*, Eric Dodds non intendeva certamente dire che abbandonarsi alla follia è meglio di essere assennati; sosteneva, invece, che l'uomo, essere impotente, è soggetto alle manifestazioni dei "divini furori", alterazioni delle condizioni normali psichico-fisiche di origine divina che Platone distingue in: furore profetico, furore rituale, furore poetico e furore erotico. Ciascuno di questi furori è ispirato da una divinità; quello erotico da Afrodite ed Eros. Ed è soprattutto in questo quarto tipo che Platone riconosce l'azione della grazia divina: all'uomo non sono intelleggibili le ragioni per le quali è stato scelto; accetta senza farsi domande, lasciandosi completamente travolgere dall'ultraterreno. L'Eros, inoltre, non solo è il momento in cui convergono le due nature dell'essere umano, quella divina e quella animale, ma anche spinge l'anima alla ricerca di esperienze soprannaturali che la soddisfino; rappresenta il mezzo con cui l'uomo può ambire alla sua piena realizzazione.

Se ci affacciamo alle arie proposte questa sera con gli occhi della civetta glaucopide, intravediamo l'evoluzione dell'uomo: dallo stato ferino, specchio dell'eredità animale, in preda all'eccitazione incontrollata provocata dall'impeto erotico (la maga Melissa in *Amadigi di Gaula*), al raggiungimento della soave beatitudine ultraterrena cui l'uomo da sempre anela (Almirena in *Rinaldo*).

In realtà, questo processo evolutivo non può trovare principio se non dall'alterazione della sobrietà di Ruggiero in «Sol da te, mio dolce amore» (*Orlando furioso*, 1727), dovuta a un filtro d'amore somministrato dalla maga Alcina. Vivaldi dipinge l'ammaliamento del paladino con un accompagnamento strumentale che è a dir poco significativo: «violini sordini» e al basso «1 violone con Arco, Violette, e bassi Pizzicati, Senza Cembali», su cui poggia un virtuosissimo flauto traversiere, una rarità nelle arie d'opera di queste altezze cronologiche. L'impiego delle sordine è attestato in Europa già nel Seicento; a Venezia, in particolare, sembra che esistessero due silenziatori per gli strumenti ad arco: la 'sordina', probabilmente di legno, e i 'piombi'. L'atmosfera che si percepisce è imbevuta di una dolcezza eterea, celestiale, irraggiungibile, alla quale contribuisce anche l'assenza del suono metallico dei cembali, strategia che Vivaldi usa in altre arie, come *Sovente il sole* da *Andromeda Liberata*.

L'amore non ricambiato – si sa – acceca la ragione: Orlando impazzisce vedendo Angelica e Medoro; la maga Melissa in *Amadigi di Gaula* (1715) non si arrende al diniego di Amadigi ed è pronta a fare la guerra ad Oriana, l'oggetto del desiderio dell'eroe protagonista. Ed è proprio un diretto confronto con la rivale che la maga cerca con l'aria «Desterò dall'empia Dite»: scaglia malefici; le aizza contro le Arpie, che dimorano nella città infernale. Anche la musica sembra imitare una sorta di grido di battaglia: la tromba e l'oboe si scambiano arpeggi ascendenti che incitano alla carica, oltre alla concitazione espressa dai brevi incisi ribattuti degli archi.

Dopo la furia e la tempesta, dopo la delusione, arriva l'autocommiserazione di un cuore infranto che canta «Sì dolce è 'l tormento», aria strofica di Claudio Monteverdi pubblicata da Carlo Milanuzzi nel *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* (Venezia, 1624). A tormentarsi sembra essere un aedo o un trovatore provenzale che errando canta i suoi amorosi affanni; preferisce lo strazio alla «speme fallace». Il «dolce tormento» trova la sua realizzazione musicale nel caratteristico andamento discendente iniziale. A concludere, una profezia: quell'anima ingrata, che non sentì la fiamma dell'amore, un giorno se ne pentirà «languente».

«Lascia la spina, cogli la rosa»; non crogiolarti fra le tue preoccupazioni: cogli l'attimo. Questo va dicendo Piacere a Bellezza nell'oratorio *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707), prima che quest'ultima chieda a Disinganno di potersi guardare nello «specchio del vero». Bellezza, infatti, viene persuasa a recarsi nella «reggia, ove risiede il vero»; dopo un duello retorico fra Piacere, Tempo e Disinganno, scopre di essere deforme e, colto l'inganno, può ora assurgere al Cielo di Dio. Così, dallo stato ferino, l'uomo, attraverso le molteplici esperienze dell'Eros, rivolge il suo sentimento d'amore verso ciò che gli permette di realizzarsi all'ennesima potenza. Si può avere un'idea di questo stato di beatitudine dall'aria «Augelletti che cantate» da *Rinaldo* (1711). A cantare è Almirena, promessa sposa di Rinaldo, in un loco ameno: un giardinetto bucolico, abitato da uccelli, resi attraverso dei flauti dolci, che gioiosamente dialogano fra loro.

Resta da accennare qualche indicazione in merito ai concerti grossi proposti. Con l'opera VI di **Arcangelo Corelli** il genere del concerto grosso arriva alla sua definitiva codifica; venne dedicata all'elettore Giovanni Guglielmo del Palatinato e pubblicata postuma nel 1714. La fama raggiunta da Corelli in tutta Europa fece sì che l'op. VI fosse fra le più attese del momento e diventasse quasi immediatamente un 'classico'. La raccolta è divisa in due parti: i primi otto concerti sono 'da chiesa', suddivisi in 4/5 movimenti, mentre gli ultimi quattro sono definiti 'da camera' e hanno un maggior numero di movimenti, che prendono il nome da passi di danza (allemanda, corrente, gavotta ecc.). Seguendo la prassi stradelliana e romana, Corelli divide l'orchestra in 'concertino' e 'concerto grosso', facendoli dialogare: il primo è costituito da due violini e il basso continuo, il secondo dal resto della massa orchestrale.

L'anello di congiunzione che lega **Francesco Geminiani** a Corelli a non è l'op. VI, ma l'op. V, le dodici Sonate per violino, l'ultima delle quali contiene le variazioni sopra la 'Follia'. Dal 1714 Geminiani si trova a Londra, dove nel 1725 figura fra i fondatori della loggia massonica *Philomusicae et Architecturae Societas*. Il primo provvedimento preso dalla loggia è quello di raccogliere i fondi per pubblicare gli arrangiamenti di Geminiani delle sonate corelliane attraverso il meccanismo della sottoscrizione. L'iniziativa ha grande successo e l'opera esce dai torchi l'anno successivo, con dedica al re Giorgio I; tre anni dopo uscirà la seconda parte, con il *Concerto grosso La follia*. Le variazioni di Corelli vengono 'farcite' con nuovo materiale musicale; quelle più

virtuosistiche vengono demandate al concertino, mentre il concerto grosso o tace o suona linee musicali composte *ex novo* da Geminiani.

Nel 1739, a Londra, escono per l'editore John Walsh i dodici concerti dell'op. VI di **G. F. Händel**, che li scrive avendo in mente il modello dei concerti di Corelli e per farli eseguire durante gli oratori. Il modello è sì Corelli, ma Händel lo rielabora a modo suo: talvolta il ruolo del concertino è del tutto marginale; in altri concerti, come il quinto, inserisce un'*ouverture* alla francese introduttiva di cui Corelli non fa uso. E alla maniera francese è anche il balletto che Händel inserisce nell'*Ariodante* (1734): alla fine del primo atto, quando Ariodante e Ginevra celebrano le loro imminenti nozze, e alla fine del terzo atto, per festeggiare un doppio matrimonio questa volta; alla fine del secondo atto, invece, danzano i buoni e i cattivi sogni di Ginevra, disconosciuta da suo padre perché ritenuta «impudica» e perciò responsabile della morte di Ariodante, che tutti credono si sia gettato in mare.

Testo a cura di Mattia Marcolongo
in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI PAVIA
Dipartimento di
Musicologia e Beni Culturali