

LA FIDA NINFA: LETTERATURA, MUSICA E SCENOGRAFIA PER UN GRANDE CAPOLAVORO

di Carmela Puntillo

Una cronaca manoscritta delle “Cose e fatti accaduti a Verona fra il 1731 e il 1734” ricorda la creazione sulle scene del “Nuovo teatro Filarmonico” de *La fida ninfa* di Vivaldi e del *Gianguir* di Geminiano Giacomelli. La nuova opera vivaldiana rendeva omaggio a un evento maggiore per Verona, inaugurando il suo nuovo teatro d’opera, realizzato sui piani del famoso architetto Bibiena e la cui apertura era attesa. La pazienza dei veronesi era stata messa a dura prova per tutto il tempo trascorso fra la chiusura del Teatro del Capitano nel 1715 e l’inaugurazione del Nuovo teatro Filarmonico con *La fida ninfa*¹. L’inaugurazione era stata in un primo tempo programmata nella stagione primaverile del 1730. Nei primi mesi di quell’anno, infatti, l’edificio teatrale era compiuto, l’apparato scenografico pareva in ordine, ed alcune copie del libretto erano già state rese pubbliche, benché circolassero versioni non ancora “uniformi”; dunque, perturbate da qualche ripensamento del poeta, magari su diretta sollecitazione dell’autore della musica². Il libretto era dell’erudito Scipione Maffei. Si deduce che il Maffei abbia elaborato un primo abbozzo dell’opera verso il 1693, a diciott’anni, epoca in cui il giovane marchese tornava a Verona dopo aver trascorso cinque anni presso il collegio dei nobili di Parma. Nella pedagogia dei *seminaria nobilium* retti dai Gesuiti, tanto il teatro, quanto la musica erano tenuti in alta considerazione: ecco perché l’ambizioso e brillante allievo intese subito cimentarsi con un genere letterario che univa entrambe le espressioni artistiche³. Benché la *Ratio studiorum* non lo prevedesse lo studio di uno o più strumenti musicali si rese opportuno quando i collegi gesuitici divennero di fatto vigorose fucine in cui veniva modellata l’immagine mondana dei giovani aristocratici. Maffei seguì a Parma un corso di cinque anni, dal 1689 al 1694, in cui si segnalò tra i migliori studenti per aver conseguito eccellente profitto nelle arti liberali e, per ciò che riguarda la musica, nella pratica della “spinetta”, della chitarra e dell’accompagnamento “sulla parte”⁴. Lo stesso contributo di Scipione Maffei sulla Nuova invenzione d’un Gravecembalo col piano e forte, aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali può essere considerato a pieno titolo un saggio di erudizione scientifica, che alla musica si accosta quasi incidentalmente perché la nuova invenzione di cui tratta è uno strumento musicale. Quando l’articolo fu ristampato nelle *Rime e prose* l’estratto che di tal volume comparve sul *Giornale dei letterati* sottolineò l’ammirevole padronanza lessicale nonché la grande competenza dimostrata da Maffei nel suo occasionale saggio organologico, essendosi cimentato in campi d’indagine assai ostici come quelli relativi alla teoria musicale⁵. Nella prima splendida edizione veneziana delle sue *Rime e prose* una sottile sezione riguarda appunto l’effimera poesia per musica, fatto non frequente nelle raccolte

¹ F. Delamea, *Il prete, la ninfa e il marchese*, in A. Vivaldi, *La fida ninfa*, Parigi c2008, p. 43-44.

² M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa di Antonio Vivaldi*, Milano 2012, p. 8.

³ M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa*, cit., p. 14.

⁴ L. Och, *Interessi e conoscenze musicali di Scipione Maffei*, in Scipione Maffei nell’Europa del Settecento, Verona c1998, p. 558-559.

⁵ L. Och, *Interessi e conoscenze musicali di Scipione Maffei*, cit., p. 552.

poetiche del tempo. Si tratta di un oratorio a tre, il *Sansone* (1699); un “*Oratorio a quattro*”, *Lo Zelo di Fineo*, alcune cantate arcadiche di tema amoroso a tre e a due voci e a solo dalle quali prelevò poi arie per *La fida ninfa*, e varie canzonette a tavola di tema conviviale e ditirambico. Notevoli sono le esperienze metriche delle arie e il patetico lamento di Sansone affidato a una serie anisoritmica di quinari introdotta da un quaternario, modulo presente ne *La fida ninfa*⁶. Riguardo a quest’opera che inaugurava il Teatro Filarmonico c’è una giustificazione dell’introduzione nel mondo pastorale, “in tutto finto”, convenzionale e astorico, dell’elemento romanzesco, quello sfondo marino avventuroso delle isole dell’Egeo, Sciro e Nasso, così familiare ai Veneziani, anche se quelle isole erano da tempo in mano turca, coi pastori e le ninfe facile preda dei corsari, secondo una prassi già avviata nel dramma pastorale agli inizi del ‘600 dalla *Filli di Sciro* di Guidubaldo Bonarelli. Questo sfondo di verisimiglianza sembra giustificare il recupero dell’agnizione aristotelica come elemento risolutivo del dramma che sembrava al Maffei ingiustamente caduto in disuso nei drammi musicali a vantaggio di abusi quali i continui travestimenti ed i complicatissimi e molteplici intrichi, mentre l’introduzione alla fine di Deità non produceva alcun mutamento risolutivo, se non una tempesta di mare sedata, avendo il dramma “già avuto l’esito suo”⁷. *La fida ninfa* è in sostanza con alcune modifiche posteriori, che riguardano particolarmente la versificazione e la sostituzione e l’aggiunta di alcune arie, un testo del 1694 e che pur con i suoi tratti alquanto arcaici, soprattutto metrici, si inserisce nel clima riformistico e razionalistico dell’Arcadia, vicino ai melodrammi giovanili di Maggi e Lemene. Richiamando nel titolo l’archetipo più fortunato della poesia pastorale dopo l’*Aminta*, il *Pastor fido*, *La fida ninfa* è in realtà un anti-*Pastor fido*, un *Pastor fido* ridotto ad un’opposta misura di moralità e di struttura lineari. Della traiettoria del testo noi possediamo ora una redazione del 1711-14, vent’anni dopo la composizione (*Sciro fuor di Sciro*), e la stampa del ‘30. Un secolo prima e prima dell’affermazione del melodramma, il *Pastor fido* aveva già generato una *fida ninfa*, favola pastorale quasi ignota anche se fortunatissima ai suoi giorni, pubblicata a Padova nel 1598, dovuta a un patrizio veneziano, Francesco Contarini detto accademicamente l’Ignudo. La principale invenzione del Contarini, qui e nell’altra posteriore pastorale *La finta Fiammetta*, sembra essere stata quella di aver trasportato l’Arcadia dei Pastori sui colli Euganei dei suoi ozi in villa, ad Arquà, trasformando l’Arcadia in Arquadia. La sua favola ha un intrigo complicatissimo con almeno sei coppie di amanti instabili, in parte travestiti, satiri e satire, e perfino l’ombra del Petrarca che in Arquadia era di casa: siamo proprio agli antipodi de *La fida ninfa* di un secolo dopo. Il Contarini fu accolto nell’Accademia Filarmonica di Verona dove tenne una concione, e può darsi che il Maffei ne abbia avuto notizia⁸. Un’analisi permette di misurare sia nella struttura melodrammatica sia nelle forme del recitativo e delle arie lo scarto de *La fida ninfa* dai modelli zeniani e metastasiani. Ci sono certo delle affinità con quei modelli: struttura di tipo veneziano senza prologo, ma con l’epilogo mitologico aggiunto nel ‘30, e riduzione al minimo del numero dei personaggi. Questi sono sei in tutto e si dispongono in simmetria copulare: le ninfe di Sciro sorelle, Licori ed Elpina, realizzate da Vivaldi con voce di soprano; i due amanti rivali per equivoco, Osmino e Morasto, soprannista e contraltista; il patetico padre delle due ninfe, Narete, e il feroce Oralto, corsaro e signore di Nasso, tenore e basso; cui si aggiungono infine “ex machina” le due divinità Giunone ed Eolo, contralto e basso. Le unità canoniche del dramma sono in sostanza rispettate: il tempo dell’azione unitaria è un “continuum” che risulta dilatato nel tempo dello spettacolo; la variazione della scena nei tre atti è solo un pretesto scenografico, ha motivazioni solo decorative e coreografiche, non incide nell’azione scenica. Una nota di comico quotidiano, un sorriso che si intona subito all’invenzione risolutiva di Narete che fa credere al violento ma sensibile corsaro innamorato che Licori si sia gettata in mare, note tragiche, hanno un sottinteso comico: e Vivaldi, nel bellissimo recitativo secco, ha colto felicemente il tono tragicomico e la risonanza giocosa. Questo recitativo maffeiiano ha caratteri molto diversi da quello di Zeno e di Metastasio. Spesso endecasillabo e settenario tendono a costituirsi in serie omogenee e in composizioni

⁶ G. Folena, “*Prima le parole, poi la musica*”: *Scipione Maffei poeta per musica e La fida ninfa*, in Vivaldi veneziano europeo, Firenze 1980, p. 223-224.

⁷ G. Folena, “*Prima le parole*”, cit., p. 216-217.

⁸ G. Folena, “*Prima le parole*”, cit., p. 221-223.

strofiche; si ha quindi l'immissione di strutture meliche nel recitativo, la cui opposizione con l'aria risulta quindi attenuata e talora neutralizzata⁹. Nella primavera del 1730, per via di torbidi intrighi politico-commerciali, gl'inquisitori di Venezia rinviavano l'inaugurazione del teatro vietando la rappresentazione della prima versione de *La fida ninfa*, messa in musica da Giovanni Maria Orlandini¹⁰. Orlandini, compositore fecondo e di facile vena, noto soprattutto per la sua bravura negli intermezzi, aveva musicato parecchi melodrammi dello Zeno ed ottenuto successi anche a Venezia. A Verona, nel palazzo Maffei, rivestiva di note *La fida ninfa*¹¹. Ma, come già rilevato, il 6 marzo 1730 da Venezia i tre inquisitori di Stato, Sebastiano Venier, Piero Grimani e Nicolò Corner, con una missiva riservatissima ordinarono al podestà e vicecapitano di Verona, Vincenzo Gradenigo II, di sospendere tutto¹². De *La fida ninfa* intonata da Orlandini a tutt'oggi non è emersa alcuna fonte musicale. Non è certo che egli sia riuscito a terminarla¹³. Nel mese di novembre del 1731 il governo veneziano recede dal suo divieto e gli Accademici di Verona avviano in tutta urgenza i preparativi per la stagione tanto attesa. Il 12 novembre del 1731 una lettera del conte Rambaldi, eminente accademico, indirizzata al conte bolognese Pepoli, segna l'inizio dei preparativi. Rambaldi prega il suo corrispondente di intercedere presso il principe napoletano della Torella affinché autorizzi il suo protetto, il castrato Francesco Bilanzoni, a cantare in "un'operetta" nel corso della stagione inaugurale. Bilanzoni era a quel tempo uno degli astri nascenti del canto moderno. Capriccioso e arrogante come la maggior parte dei suoi colleghi, declinò frattanto l'invito senza curarsi delle offerte allettanti¹⁴. Egemonico infatti fu il ruolo interpretato dai cantanti che dettavano legge in materia di vocalità e di repertori; i loro compensi erano altissimi e la loro presenza costituiva il principale richiamo per il pubblico; attorno a loro ruotava la macchina organizzativa dello spettacolo operistico e la loro dimensione professionale e la loro alta specializzazione condizionavano i piani economici ed artistici dell'impresario tanto da influire sugli adattamenti di partiture preesistenti e sulla confezione di nuove e ne determinavano la circolazione integrale o parziale¹⁵. Bisognava soprattutto sostituire Orlandini che, per motivi sconosciuti, non poté o non volle concedere la sua partitura. Vivaldi dovette entrare in gioco a questo punto, col difficile incarico di sovrintendere agli aspetti musicali, sia compositivi sia esecutivi, avendo soltanto a disposizione un paio di mesi o poco meno. Probabilmente la proposta di musicare *La fida ninfa* fu resa ancora più allettante dalla ventilata possibilità di affidare a Vivaldi, in un secondo tempo, la gestione delle stagioni d'opera al Filarmonico¹⁶. Vivaldi trovò tutto pronto, un testo già edito e con tutti i crismi letterari per il quale non ci fu certo la minima collaborazione con l'autore e le scene del Bibiena e probabilmente i cantanti. *La fida ninfa* fu ristampata "Per Jacopo Vallarsi veronese" in un elegante libretto recante sul frontespizio l'emblema dei Filarmonici con la sirena che regge un astrolabio e una solennissima dedica a S.E. la Signora Daria Soranza Gradeniga, Podestaressa e Vicecapitania, consorte del Potestà che aveva già fatto rinviare di tanto l'apertura del teatro. Il libretto non presenta rispetto alla stampa precedente la minima variante, se non qualche errore di stampa e un "boscareccia" per "boschereccia"¹⁷. Nonostante il rifiuto di Bilanzoni, il cast era d'eccezione. La primadonna bolognese Maria Giovanna Gasperini, scritturata per il ruolo principale di Licori, aveva già lavorato con Vivaldi, partecipando all'*Artabano* di Mantova nel 1725 ed a *L'odio vinto dalla costanza* dato l'anno precedente al Sant'Angelo di Venezia. L'esperto basso Francesco Maria Venturini (Oralto) aveva cantato al fianco della Gasperini nel già ricordato *Artabano*; sarà nuovamente a Verona tre anni dopo nella vivaldiana *Adelaide*. Di rango e prestigio inferiore doveva essere il soprano Giuseppe Valentini (Morasto), probabilmente ingaggiato come ripiego per l'indisponibilità di Francesco Bilanzoni. Migliori

⁹ G. Folena, "Prima le parole", cit., p. 227-228.

¹⁰ F. Delamea, *Il prete, la ninfa*, cit., p. 44.

¹¹ G. Folena, "Prima le parole", cit., p. 207.

¹² M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa*, cit., p. 9.

¹³ M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa*, cit., p. 8.

¹⁴ F. Delamea, *Il prete, la ninfa*, cit., p. 44-45.

¹⁵ S. Durante-F. Piperno, *Cantanti settecenteschi e musicologia vivaldiana: lo stato degli studi*, in Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere, II, Firenze 1988, p. 538.

¹⁶ M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa*, cit., p. 11.

¹⁷ G. Folena, "Prima le parole", cit., p. 218-219.

referenze poteva vantare il contralto faentino Stefano Pasi (Osmino), in carriera da almeno un decennio su piazze anche importanti. Infine, il tenore bresciano Ottavio Sinco (Narete) aveva cantato a Venezia nella *Griselda* di Albinoni (1728), ma sembra poi aver abbandonato le scene teatrali proprio con la stagione al Filarmonico. Tutto, quindi, era pronto per l'inaugurazione del Teatro: cantanti, libretto riedito, musica e la nuova, splendida sede. Di quest'ultima si conoscono disegni e incisioni della pianta e dell'alzato, ma l'unica immagine dell'interno è rivelata da un disegno conservato nella Biblioteca di Windsor Castle. Il disegno è attribuito a Francesco Bibiena, ma potrebbe anche essere di mano di quell'allievo e assistente francese, Giuseppe Chamant, che Francesco aveva portato con sé in Italia di ritorno dal secondo viaggio da Nancy e che firmò come esecutore i due fogli conservati al Cooper Ewitt Museum di New York. Il primo rappresenta la pianta, il secondo lo "spaccato e alzato e metà del soffitto" del Filarmonico. Ambedue sono firmati sia da Francesco Bibiena come "Architetto inventore" che da Giuseppe Chamant come disegnatore ("delineò"). L'intero proscenio misura 38,50 mq circa. Sembra importante segnalare le note di Francesco che riguardano l'acustica e si trovano nel foglio con lo "spaccato e alzato e metà soffitto". Le scene, com'era nel desiderio degli Accademici, furono quattro: due scene lunghe, cioè la prima e l'ultima: una "boscareccia montuosa" e un'"orrida montagna" che si spalancava rivelando all'interno le tre caverne della reggia d'Eolo; e due scene mediane: il "Porto di mare" del II atto e la "Deliziosa fiorita" con cui si apriva il terzo¹⁸. Pare che lo stile di Francesco Bibiena sia riconoscibile per il gusto dominante del "plein air", per i grandi archi aperti su fondali luminosi e panoramici, per le strutture architettoniche che non hanno più rapporto con la realtà e sono comprensibili soltanto nella dimensione illusiva del teatro. Il dettaglio della "Deliziosa" nel disegno di Windsor, unica scena sicuramente riferibile a *La fida ninfa*, ripete questi stilemi. Oltre l'elegante colonnato appare la verzura di un boschetto luminoso, disegnato a tratti nervosi e leggeri. Del "Porto di mare" riferibile alla dotazione del Filarmonico e, quindi, a *La fida ninfa* conosciamo almeno tre modelli che, pur essendo stati disegnati in epoche diverse e per diverse occasioni, presentano tali analogie da consentire una visualizzazione attendibile della scena di Verona¹⁹. Passiamo a parlare della musica di Vivaldi. La trama è di argomento pastorale (dobbiamo pensare che Maffei, autore del libretto, faceva parte dell'Accademia "Arcadia") e per tutti e tre gli atti, la forza dell'ispirazione vivaldiana riesce a trasfigurare lo stile compassato e i luoghi comuni che abbondano nel libretto²⁰. Il testo fa fede della piena maturità dell'autore, principalmente nelle innovazioni della forma delle arie. Infatti, nelle opere scritte dopo il 1700 c'è una riduzione del numero delle arie: questo perché le rudimentali forme dell'aria del XVII secolo furono abbastanza improvvisamente abolite in favore della più ampia aria con il Da Capo²¹. La partitura è priva della Sinfonia. Questo fatto potrebbe fare supporre che Vivaldi abbia tacitamente riutilizzato, per la rappresentazione veronese, la Sinfonia di un suo precedente melodramma. In assenza di documenti, il campo rimane aperto alle più diverse ipotesi. *Chi dal cielo o dalla sorte*, la prima aria dell'opera con Da Capo, esprime tutta la fierezza e l'alterigia del corsaro Oralto (audizione). *Selve annose, erme foreste*, l'aria di sortita di Licori – la "fida ninfa" dell'opera – si pone eccezionalmente non alla fine, bensì all'inizio della quarta scena. Per una volta la forma con Da Capo cede il passo ad una più rara forma bipartita senza ripetizioni (b. 1-12, 12-21). Il testo letterario tocca il registro elevato dello stile pastorale con un accorato lamento al cospetto di selve e foreste secondo un *topos* derivato dalle Egloghe di Virgilio (audizione). Il primo atto termina con un caratteristico terzetto delle due ninfe sorelle e del padre Narete, *S'egli è ver che la sua rota* (audizione). Come avviene sovente negli "ensembles" la forma è quella tradizionale dell'aria con Da Capo. Mirabile la raffigurazione musicale dei concetti: la "rota" della fortuna è resa con un disegno circolare (b. 12), mentre l'idea della fissità ("fissa ancor ne' nostri danni") si riflette nella nota legata che dà avvio al controsoggetto (b. 17-18 di Licori). Il carattere del brano resta sostanzialmente sereno: la tonalità è di Si bemolle maggiore. Dopo i pregevoli recitativi delle scene 7, 8 e 9, ecco un'aria importante, *Qual serpe*

¹⁸ M.T. Muraro-E. Povoledo, *Le scene della Fida ninfa: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena*, in *Vivaldi veneziano*, cit., p. 238-241.

¹⁹ M.T. Muraro-E. Povoledo, *Le scene della Fida ninfa*, cit., 247-248.

²⁰ F. Delamea, *Il prete, la ninfa*, cit., p. 45.

²¹ M. Collins, *L'orchestra nelle opere teatrali di Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani*, cit., p. 287.

tortuosa, affidata al personaggio di Osmino (audizione). Le terzine, con nota di volta inferiore, simulano l'idea della "serpe tortuosa" che "avvolge e stringe" a cui è paragonato l'amore. La tonalità è Sol maggiore, ma con frequenti parentesi in Sol minore²². Nel terzo atto abbiamo una Sinfonia di carattere descrittivo e naturalistico in Fa maggiore (audizione). Predominano figurazioni mosse su armonie piuttosto statiche: dipingono folate di vento le scale ascendenti in biscrome dei violini alle battute 11-12 e 17 seguenti, poi riprese anche alla fine del Presto. Nell'organico strumentale sono inclusi due corni da caccia. Un'allegria Sinfonia bipartita in Do maggiore, dal caratteristico incedere sincopato, precede il recitativo con strumenti, l'unico dell'opera, per dare maggiore solennità al dialogo fra Giunone ed Eolo. Un grazioso Minuetto in La maggiore (audizione) allude alla calma dei venti placati da Eolo e precede l'ultimo recitativo di Giunone. Le stesse idee melodiche erano state impiegate da Vivaldi per l'aria *Quel tuo ciglio languidetto* del *Farnace* (Venezia 1727, II 10). Per l'intonazione delle due strofe finali Vivaldi segue uno schema formale pentapartito senza Da Capo²³. Vocalmente, *La fida ninfa* si impone senza alcun dubbio come una delle partiture più difficili di Vivaldi. Il successo riscontrato da questa sfolgorante *fida ninfa* avrebbe permesso a Vivaldi di stringere delle fruttuose relazioni con il nuovo teatro degli Accademici. A partire dalla stagione del Carnevale del 1734 il nome del "prete rosso" traspariva nelle produzioni veronesi. A partire dalla stagione successiva, le relazioni fra Vivaldi e Verona si istituzionalizzarono grazie alla decisione degli Accademici di affidargli le funzioni di impresario del loro teatro. Grazie a *La fida ninfa* il vecchio Vivaldi che a Venezia non riscontrava più "la meritata stima", aveva trovato uno dei suoi ultimi rifugi nella città di Romeo e Giulietta²⁴. Dopo la première al teatro dei Filarmonici veronesi, l'opera tornò in scena a Vienna, nel 1737, sotto diverso titolo: *Il giorno felice*. In questa nuova versione, di cui non sono pervenute fonti musicali, il libretto maffeiano subì parecchie alterazioni. In epoca moderna, rispetto ad altri melodrammi vivaldiani, *La fida ninfa* poté fruire di una precoce riscoperta: fu infatti rappresentata nell'estate del 1958 a Bruxelles, Parigi e Nancy e quindi nel giugno 1962 al Teatro Piccola Scala di Milano. Se *La fida ninfa* fu una delle prime opere di Vivaldi ad avere una ripresa novecentesca, ciò si deve principalmente al prestigio del suo librettista, il Maffei, straordinario erudito e filologo dei suoi tempi²⁵.

²² M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa*, cit., p. 20-23.

²³ M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa*, cit., p. 25-26.

²⁴ F. Delamea, *Il prete, la ninfa*, cit., p. 46-47.

²⁵ M. Bizzarini-A. Borin, *La fida ninfa*, cit., p. 7.