

Troppo italiano per Parigi, troppo grande per Venezia - di Giuseppe Massimo Culcasi del 11 Settembre 2017

La storia dell'Ercole Amante di Cavalli ci racconta molto su come un'opera possa essere "sbagliata" in relazione al tempo ed al luogo e nel contempo altissima e visionaria se vista "da lontano", in una prospettiva che elude e trascende il contesto storico. Mai come nell'Ercole Amante, infatti, si può usare il termine inflazionato di "capolavoro assoluto". L'etimologia della parola "assoluto" è latina: "ab-solutus" ossia "sciolto da", quindi "solitario", "non connesso", "non relazionato". Infatti, dal punto di vista dello stile e delle scelte musicali l'Ercole Amante non somiglia a nulla di contemporaneo. Non è un'opera veneziana come quelle che Cavalli aveva composto fino a quel momento, perché della tipica opera veneziana mancano gli elementi fondativi quali la trama ludico-erotica, i travestimenti, le agnizioni, né tantomeno ha tratti francesi, dato che l'opera francese non è ancora nata all'epoca.

Le partiture delle opere veneziane sono lacunose, richiedono per l'esecuzione una buona dose di improvvisazione nella realizzazione dell'accompagnamento strumentale e, dal punto di vista della prassi esecutiva, erano legate ai limiti finanziari dei teatri a pagamento, che imponevano di risparmiare quanto possibile sugli organici, di conseguenza ridotti all'osso. Al contrario, l'Ercole Amante presenta un'inusuale abbondanza di parti strumentali, con accompagnamenti dettagliati, sinfonie scritte per intero, addirittura indicazioni dinamiche ed agogiche precise ("Toudoucement", "Bien Fort Messieurs" etc.). Per di più, l'agile, colloquiale recitativo intervallato da arie ed ariosi che era la struttura portante delle opere veneziane viene tradotto in qualcosa di inusitato: una sorta di "declamato" di ben più alta fattura e di raffinatissimo cesello, in cui i confini tra recitativo e cantabile spesso sono sfumati e labili, come se i due poli strutturali del melodramma secentesco tendessero a fondersi in una sintesi nuova. Ma non è soltanto nel recitativo, così "nuovo" da anticipare eventi ancora lontani a venire come l'opera riformata, che scopriamo la grandezza visionaria di questo capolavoro: a stupire davvero sono i "pezzi chiusi", ossia le arie, i pezzi d'assieme, i cori... tutti elementi che andremo a vedere assieme più avanti.

Per il momento è utile raccontare in estrema sintesi qualcosa sulla genesi dell'Ercole Amante e sulle vicende legate alla sua realizzazione scenica. Era il 1659 quando si decise di commissionare un'opera italiana per le nozze di Luigi XIV e Maria Teresa, Infanta di Spagna. Ancora una volta, come già avvenuto nel 1647 con l'Orfeo di Luigi Rossi e nel 1654 con Le Nozze di Peleo e Teti di Carlo Caprioli, il cardinale Mazzarino incaricò il fido Francesco Buti di comporre un libretto. Ma stavolta l'occasione era più grande: si celebrava l'unione dinastica tra le due grandi monarchie cattoliche del continente europeo. Il soggetto doveva celebrare la grandezza di Luigi XIV e della sua dinastia. E, dato che la leggenda racconta che la dinastia francese deriva nientemeno che dalla stirpe di Ercole, il libretto non poteva che raccontare del leggendario Eroe, mostrando la figura di Luigi XIV come il corrispettivo moderno di Ercole. L'ingaggio di Francesco Cavalli per la composizione dell'opera fu più difficile del previsto. Il Cremasco aveva all'epoca 57 anni ed una carriera ventennale alle spalle che ne aveva fatto l'operista più grande e rinomato d'Italia... ma se oggi un uomo di 57 anni (l'età di chi scrive queste umili note) viene ancora considerato al pieno del suo vigore, nel XVII secolo era un'età avanzata. Cavalli addusse infatti l'età e le precarie condizioni di salute come ragioni – tutto sommato condivisibili – per non affrontare il lungo viaggio da Venezia a Parigi, ma le sue titubanze furono vinte, oltre che dal lauto ingaggio, da un nome che "solleticò" non poco il suo orgoglio professionale: Antonio Cesti. Il frate francescano Cesti, all'epoca un giovanotto di soli 36 anni, era la stella nascente del melodramma, colui che – se fosse vissuto abbastanza – sarebbe stato il vero erede di Cavalli, colui che ne avrebbe raccolto il testimone nell'ideale staffetta storica dell'opera italiana, nonché il "nome di riserva" di Mazzarino qualora Cavalli avesse ricusato l'offerta. La gelosia professionale fu, con tutta probabilità, il motore

che spinse Cavalli ad accettare l'impegno.

Cavalli, nella sua lunga titubanza nell'accettazione della commissione, aveva in fondo avuto ragione, dal suo punto di vista. Non è lo scopo di questo scritto entrare nei dettagli, sui quali esistono pubblicazioni a carattere storico o romanzato che saranno di certo più esaustive delle mie note, ma dirò che la grande "Salle de Machines" di Thuilleries, progettata dagli architetti modenesi Vigarani per la rappresentazione, non era ancora pronta, il cardinale Mazzarino si era ammalato gravemente, per cui il "partito degli italiani" a corte si era improvvisamente indebolito per la forzata assenza del suo più illustre esponente. La compagnia di canto scritturata per l'occasione – in ragione del ritardo nella messa in scena dell'opera – tornò in patria ed altri cantanti dovettero essere ingaggiati. Una vera odissea, se pensiamo che Cavalli giunse a Parigi nel luglio 1660 e l'opera poté essere messa in scena solo il 7 febbraio 1662, dopo che il cardinale Mazzarino era già morto il 9 marzo 1661. Il Nostro aveva saggiamente provveduto a portare con sé la partitura di una delle sue più belle opere veneziane, il "Xerse", che nell'attesa venne rappresentato il 22 novembre 1660 nella galleria delle pitture del Louvre, senza peraltro impressionare gli astanti. Quando fu finalmente il momento della rappresentazione, la grande tragedia musicale imbastita dal librettista Francesco Buti e da Francesco Cavalli venne "annacquata" dall'interpolazione di ben 18 suites di balletto di Giovan Battista Lulli, per cui la durata dello spettacolo fu spropositata, e la nobiltà di corte – incapace di comprendere in gran parte la lingua italiana e del tutto la sapienza drammaturgica e musicale di Cavalli – non apprezzò la rappresentazione, che si trasformò nel più grande insuccesso dalla gloriosa carriera del Cremasco. Cavalli tornò in patria amareggiato, giurando che si sarebbe per sempre ritirato dalle scene. Per nostra fortuna, non fu così. Cavalli provò a proporre l'Ercole Amante a Venezia senza riuscirci, troppo grandioso, troppo "ingombrante", troppo lontano dal gusto corrente era questo capolavoro. Tuttavia il Nostro riprese a comporre opere, fino all'ultimo grande capolavoro giunto fino a noi, quell'Eliogabalo che condivise con l'Ercole Amante l'amaro destino di non trovare un teatro disposto a metterlo in scena.

II LIBRETTO

Il libretto di Francesco Buti mostra subito le sue grandi differenze rispetto ai modelli veneziani. L'opera a Venezia si era velocemente evoluta nel corso del ventennio appena trascorso: le apparizioni di divinità, nonché le interrelazioni tra il mondo divino ed il mondo mortale, erano ormai scomparse dalle convenzioni teatrali veneziane. L'addio degli Dèi al mondo del melodramma lagunare fu un addio satirico: nella Calisto, su libretto di Faustini, gli Dèi sono personaggi da commedia dell'arte; vengono messi in ridicolo da una trama interamente buffa, dove Giove e Mercurio sono gli antenati di Don Giovanni e Leporello, Diana una "casta diva" che amoreggia di nascosto, Giunone l'archetipo della moglie gelosa e Pan un corteggiatore noioso e petulante. Ormai, negli anni '50 del XVII secolo, l'opera a Venezia era commedia umana, gli eroi del mito e le divinità si erano eclissate per far posto a personaggi storici, puntualmente resi "effeminati" dalla preponderanza dell'eros sull'eroismo nei loro caratteri. Un'ultima volta gli Dèi torneranno a far visita agli spettatori dei teatri veneziani, nella persona di Nettuno: sarà nell'Elena di Cavalli, ultima opera messa in scena prima della partenza per Parigi, ma Elena è opera "retrospettiva", essendo una revisione di Nicola Minato da un libretto incompleto del compianto Faustini risalente a qualche anno prima.

Buti fa tornare gli Dèi alla ribalta, e lo fa in pompa magna. Giunone e Venere litigano attraverso intrighi e reciproci dispetti (come non cogliere in ciò una velata satira nei confronti della corte di Re Sole?), e lo fanno manipolando gli eventi umani, provocando tragedie e crisi coniugali. Senza gli Dèi la trama dell'Ercole Amante non potrebbe dipanarsi, detta in una parola.

Ma non sono solo gli Dèi a mancare: mancano gli intrighi amorosi a carattere ludico, mancano i travestimenti, mancano le agnizioni, mancano i caratteri comici che nell'opera veneziana sono intimamente connessi ai

caratteri “seri”, tanto da essere irrinunciabili. Sì, possiamo a denti stretti definire comici i personaggi del Paggio e di Licco, ma se vogliamo dirla tutta di comico hanno ben poco. Sono personaggi sarcastici, che fanno amara ironia sugli amori di Corte, come nell’aria del Paggio, o che mettono in riga i personaggi d’alto rango con amarissima saggezza, come Licco nei confronti di Deianira. La trama dell’opera è, al contrario, intimamente, profondamente tragica. Per la prima volta nella storia dell’opera si termina con la morte in scena di un protagonista d’alto rango, ed è una morte straziante, che la musica di Cavalli rende palpabile come un nodo alla gola... e poco importa se alla fine Ercole viene assunto all’Empireo come “sposo della Beltà”: il senso di tragedia pervade tutta la seconda parte dell’opera, dall’inizio del 4° atto alla fine del 5°, e questo senso di tragedia ci riporta piuttosto alle tematiche dell’opera riformata del secolo successivo, ma di certo non alla scanzonata, divertente opera veneziana.

Poi la differenza rispetto ai modelli veneziani emerge netta nella struttura: 5 atti al posto dei soliti 3, preceduti da un prologo non a carattere morale o umoristico, ma deliberatamente encomiastico nella sua celebrazione di Luigi XIV come “novello Alcide”. In più, il librettista dà a Cavalli l’occasione per comporre un grande numero di cori, che invece nell’opera veneziana sono puramente accessori.

Ma dove le differenze sono abissali è nell’uso del linguaggio. E’ interessante, per chi abbia voglia di farlo, analizzare le differenze di linguaggio che intercorrono non solo tra le coeve opere veneziane, ma anche rispetto ad un libretto composto da Francesco Buti solo 13 anni prima, quello dell’Orfeo di Luigi Rossi, che al contrario è poetico, limpido e privo di acrobazie verbali. La lingua di Buti, nell’Ercole Amante, è poco accessibile, distante parecchie miglia dal linguaggio corrente, al contrario che nei modelli veneziani, dove la lingua è discorsiva, piana, accessibile, anche quando è densa di riferimenti colti. Per quanto si possano conoscere a menadito i recessi dell’italiano più aulico, si fa spesso fatica a districarsi nei meandri del libretto dell’Ercole Amante, spesso appesantito da cascami letterari e da metafore non sempre chiare. Credo sia stata una bella fatica anche per Cavalli mettere in musica un libretto siffatto, ed in certi passi si sente il lavoro del compositore per trasformare in grande musica versi inadatti ad essere musicati. Ad esempio, leggiamo assieme le parole di Giunone nel 4° atto: “Ma se a scorgere giungeste in quegli inesplicabili volumi scritti in zaffiri a lettere di stelle: sovente ammirereste esser in lor prefisso, ch’inaridisca a lente piogge un prato e lo renda fecondo di Sirio, e d’aquilon l’arido fiato; che resti in picciol stagno d’un Giasone, e d’un Tisi il legno absorto, ch’a i naufragi conduca aura tranquilla, e avversa tempesta al lieto porto”. Ebbene, per quanto difficile possa essere crederlo, Cavalli riesce a trarre un’aria da queste parole oscure e per nulla musicali, e numerosi sono i passi in cui l’abilità del compositore piega il testo alle proprie intenzioni. Come avverrà 90 anni più tardi con l’oratorio “Theodora” di Handel, abbiamo il caso di un libretto non eccelso che il compositore trasforma in un capolavoro altissimo rendendone attraverso la musica anche i significati più profondi che dal testo è difficile evincere. Ma della musica parleremo più avanti. Torniamo ancora al libretto per soffermarci sul senso della tragedia.

Ercole, che – vorrei ricordarlo ancora una volta – è encomiasticamente identificato con la figura di Luigi XIV, appare come un personaggio sanguinario e senza scrupoli, capace di uccidere pur di giungere alla soddisfazione dei propri istinti. Ha appena ucciso il re Eutyro che gli ha rifiutato la mano della figlia Iole, e sin dall’inizio dell’opera si dimostra pronto a tutto pur di sposare la fanciulla. Ma Iole è innamorata del figlio di Ercole, Hyllo, e a complicare ancor di più la situazione c’è il fatto che Ercole è regolarmente sposato a Deianira. Nel corso dell’opera Ercole giunge addirittura alla determinazione di uccidere il figlio Hyllo per gelosia assieme alla moglie Deianira. Poi finisce per imprigionare il figlio in una “torre sul mare”, condannando Deianira a tornarsene in patria scornata. Ercole non è il classico “antieroe effeminato” delle opere veneziane, tutto sommato simpatico perché incarnazione delle nostre debolezze: è un cattivo a tutto tondo, che viene messo in pessima luce dal libretto. E che dire delle parole di Licco, servitore di Deianira,

dopo che Ercole è appena morto in maniera atroce? Leggiamole assieme: “Pur ciascuna di voi di già rimira il penoso destin per sé finito d'un amante importun, d'un reo marito. E non piangete già, che comunque ch'avvenga a un saggio core dar non si può qui giù sorte migliore, che di vivere in pace, e libertà.” Sono parole liberatorie, che ci rimandano al ruolo sarcastico e non comico di Licco. Licco ci sta trasmettendo un grande senso di liberazione per la morte di un tiranno: “Ercole, pessimo marito ed amante importuno, è finalmente morto. Adesso staremo in pace e in libertà”. Ma Ercole è Luigi XIV. La figura del re e quella del pessimo eroe si identificano fino a sovrapporsi. Come non pensare che il contenuto pesantemente sarcastico dell'opera non sia rivolto a Re Sole ed alla sua corte? Possiamo solo immaginare la condizione di Cavalli e di Buti: Cavalli che giunge a Parigi e non trova il sostegno di Mazzarino, messo fuori combattimento da una malattia che si rivelerà mortale, e l'intera corte sgravata dal peso del “partito degli italiani”. L'unico italiano di peso è Giovan Battista Lulli, che guarda caso sarà naturalizzato francese nel 1661, che contribuirà da par suo al naufragio dell'opera cogliendo l'occasione per mettere in evidenza la sua musica (18 suites di danze, lo ricordo ancora una volta) a danno di quella di Cavalli. Possiamo immaginare che un libretto del genere, che mette in pessima luce Ercole e, per la proprietà transitiva, anche Luigi XIV, sia stata una perfida rivincita dei due italiani nei confronti della corte, e che il linguaggio volutamente involuto, contorto, criptico di Buti sia stato un modo per camuffare dietro un intento fintamente encomiastico un pesantissimo atto di accusa, approfittando anche della scarsa conoscenza dell'italiano da parte dei cortigiani e dello stesso Re Sole. C'è stato chi ha voluto cogliere nei personaggi del libretto di Buti le allegorie dei personaggi della corte. Se Ercole è Luigi XIV, Iole è quasi certamente l'amante Maria Mancini, nipote del cardinale Mazzarino; Giunone sarebbe Anna d'Austria; Venere sarebbe Madame de Longueville... e così via. Ma, al di là di queste allegorie, rimane la discrepanza, che ad uno sguardo moderno appare stridente, tra l'intento apparentemente encomiastico del libretto e il terribile atto di accusa in esso esplicito.

Mi fermo qui, per il momento. La 2a puntata sarà dedicata al modo in cui Cavalli ha trasformato l'insolito libretto di Buti in un capolavoro tra i più grandi del teatro musicale di ogni tempo, alla fortuna moderna dell'Ercole Amante ed alle questioni inerenti la realizzazione moderna di quest'opera nei teatri di oggi.

GIUSEPPE MASSIMO CULCASI