

Troppo italiano per Parigi, troppo grande per Venezia - seconda parte - di Giuseppe Massimo Culcasi del 28 Settembre 2017

ERCOLE AMANTE: TROPPO ITALIANO PER PARIGI, TROPPO GRANDE PER VENEZIA (2a puntata)

Riprenderei il discorso sull'Ercole Amante di Cavalli con l'immagine del monumento equestre a Luigi XIV realizzato da Gian Lorenzo Bernini. Molte sono le analogie che legano questi due capolavori. Innanzitutto Pier Francesco Cavalli (nato nel 1602) e Gian Lorenzo Bernini (nato nel 1598) appartengono alla medesima generazione e condividono il primato europeo del XVII secolo nei rispettivi campi d'azione. Anche Gian Lorenzo Bernini, come era stato pochi anni prima per Cavalli, fu ingaggiato in età matura dalla Corte francese per la realizzazione di un'opera che celebrasse Re Sole nella sua identificazione con il personaggio di Ercole. Infatti il progetto originario di Bernini prevedeva una trasposizione di Re Luigi XIV in veste divina nell'atto di scalare la vetta della virtù, proprio come aveva fatto Ercole prima di lui. In entrambi i casi le opere non furono comprese, anche se diversissime tra loro furono le circostanze della mancata comprensione. Se il destino dell'Ercole Amante, come abbiamo visto nella precedente puntata, fu quello di non essere apprezzato e di "annegare" letteralmente nel mare di suites di danza composte da Jean-Baptiste Lully (che da adesso chiameremo col suo nome francese perché nel 1661, pochi mesi prima della messa in scena dell'opera, aveva conseguito la cittadinanza francese), trasformandosi in una sorta di "opera-ballet" di dimensioni ciclopiche, il destino del monumento equestre di Bernini fu parimenti l'incomprensione e la trasformazione in qualcos'altro, stavolta da parte dello scultore francese François Girardon, che fu nel caso specifico, mutatis mutandis, il Lully della situazione, trasformando il Luigi XIV-Ercole del Bernini in Marco Curzio con interventi invasivi.

I due maggiori artisti italiani dell'epoca condivisero, in una parola, lo stesso amaro destino, quello di scontrarsi con il gusto stereotipato di una Corte fortemente accentratrice non solo dal punto di vista politico ma anche estetico, in contrasto con quella che era la molteplicità di tendenze, innovazioni, fermenti che attraversavano l'Italia del XVII secolo.

Era prevedibile che l'Ercole Amante incontrasse tale destino, che forse sarebbe stato uguale anche senza le "famigerate", seppur brillanti e ben scritte suites di danza di Lully, che – è bene ricordarlo – finirono per raddoppiare la durata dello spettacolo. Da un lato abbiamo l'italiano spesso ridondante e difficilmente comprensibile di Francesco Buti con le velate e sarcastiche allusioni alla Corte, dall'altro abbiamo la musica di Cavalli, la cui strettissima connessione con i significati del testo attinge a sottigliezze difficilmente percepibili da parte di un uditorio poco avvezzo a cotali sfumature.

Ricordiamolo ancora una volta: Cavalli è un compositore maturo, con alle spalle almeno una ventina di melodrammi. Ha 57 anni quando riceve l'incarico di comporre l'Ercole Amante, 58 quando giunge in Francia, 60 quando l'opera viene rappresentata. Si tratta di un incarico nel quale il Nostro investe due anni e mezzo di vita e a causa del quale interrompe una carriera brillantissima, che ne aveva fatto il dominatore indiscusso della scena italiana, non solo lagunare. La sua ultima opera prima della partenza per Parigi è "Elena", una sorta di "dream-opera" nel cui libretto ritroviamo nello stesso tempo la teatralità e l'arguzia di Giovanni Faustini (che era morto nel 1651 lasciandola incompiuta) e la capacità di Nicola Minato, che lo completò, nell'offrire al compositore numerose occasioni di canto tramite l'inserimento di versi strofici adatti ad essere trasformati in arie. Infatti "Elena" è, nella produzione di Cavalli, l'opera che assieme allo "Xerse" presenta il maggior numero di "pezzi chiusi", e nella frequenza dei pezzi d'assieme (duetti e terzetti) troviamo la traccia

che ci conduce agli sconvolgenti esempi che ritroveremo nell'Ercole Amante. Dobbiamo guardare a "Elena" ed allo stile compositivo che vi si ritrova per capire il punto in cui era giunta l'evoluzione stilistica di Cavalli, ed a tal fine consiglio a tutti quanti di visionare il bellissimo DVD della Ricercar che ne immortala una meravigliosa esecuzione al festival di Aix-En-Provence con la direzione, di incredibile freschezza ed appropriatezza interpretativa, di Leonardo Garcia Alarcon. "Elena" ci è utile per capire chi era Cavalli quando partì per Parigi. Vi si ritrovano un grande numero di convenzioni teatrali veneziane mutate dalle opere precedenti: quando Ippolita è indecisa se uccidere o meno Teseo, ed alla fine fa prevalere le ragioni del cuore (situazione che ritroveremo, ad esempio, nella Norma di Bellini nella dialettica tra Norma e Pollione), il richiamo è ad "Egisto"; quando la stessa Ippolita chiede alla sua serva di rivelarle se Teseo è o meno ancora fedele a lei, il richiamo è al "Giasone"; ancora al "Giasone" si guarda nella circostanza in cui Ippolita salva Teseo da un omicidio e viene accusata da lui di essere l'attentatrice; il primo lamento-Invettiva della stessa Ippolita, in stile recitativo, è quasi una citazione dalla "Didone"... Tutto ciò per dire che il repertorio delle convenzioni, dei "topoi" teatrali era ampiamente consolidato, e Cavalli era capace di offrire sempre musica nuova, senza mai ripetersi, a situazioni drammaturgiche delle quali il pubblico era già a conoscenza. "Elena" risulta quindi essere una sorta di compendio della "venezianità" teatrale, e la straordinaria bellezza della musica di Cavalli, fedele a se stesso ma sempre più rivolto ad un affinamento del versante belcantistico del suo stile, ce lo rivela al suo apice.

Con Ercole Amante, Cavalli viene a contatto con circostanze del tutto diverse e con convenzioni teatrali per nulla sovrapponibili a quelle veneziane. Non più un teatro a pagamento, ma una corte, non più il mercato ma una committenza regale: ciò significa che, se dal punto di vista dello stile Cavalli era perfettamente a conoscenza dei gusti veneziani ed italiani in genere, nulla sapeva dei gusti imperanti a Parigi. Ma significa anche che da un lato non viene a scontrarsi con le leggi economiche che nei teatri italiani limitavano in misura stringente gli organici strumentali, dall'altro che gli strumentisti ingaggiati a Parigi con tutta probabilità non erano a conoscenza della prassi strumentale in uso in Italia. Da qui l'ampiezza dell'organico strumentale ed il grande numero di indicazioni dinamiche ed agogiche in partitura.

Ma diversissimo è anche il libretto, rispetto a quelli in uso in Italia: se proprio vogliamo fare un paragone, non dobbiamo guardare alle opere veneziane, ma all'Orfeo di Luigi Rossi, il cui libretto era stato scritto dallo stesso Buti. Ad esempio anche qui, come nell'Orfeo, le divinità interagiscono con gli umani discutendo quasi da pari a pari, ed anche qui – ad esempio – Venere si presenta a scompaginare gli eventi accompagnata dalle Tre Grazie. Cavalli risolve musicalmente la diversità di circostanze rispetto all'usuale in maniera inusitata.

Ad esempio, la prima conseguenza è la SCOMPARSITA DEL RECITATIVO. Il mio è un paradosso, è chiaro, perché nell'Ercole Amante il recitativo esiste, ma è talmente diverso da quanto si era finora ascoltato, da trasformarsi in qualcos'altro. A tal proposito, mi spiace contraddire l'eccellente Luca Pisaroni, che in un'intervista in appendice al DVD dell'Ercole Amante, l'unico in commercio, in cui egli incarna il ruolo eponimo, dichiara che Cavalli non è il suo compositore preferito a cagione dei troppi recitativi, ma nell'Ercole Amante avviene esattamente l'opposto di quel che vede Pisaroni. Nelle ultime opere di Cavalli prima della partenza per Parigi, il recitativo tende sempre più verso quello che sarà il "recitativo secco" delle opere del barocco maturo. La cesura tra recitativo ed aria è sempre più netta, sempre più percepibile, per quanto il recitativo cavalliano mantenga in parte quella grande mobilità ed adesione tra parola e musica che era stato sempre il marchio di fabbrica del Cremasco. Nell'Ercole Amante non esiste il recitativo in senso stretto. Le parti colloquiali e narrative, i monologhi, le zone di testo tra una forma chiusa e la successiva sono composte in uno stile misto, in cui elementi cantabili si intrecciano inestricabilmente ad altri in stile recitativo. I confini tra i due poli del melodramma barocco si smussano, per cui spesso è impossibile distinguere il recitativo

dall'aria. Facciamo subito un esempio, precisando che tutti gli esempi che vi proporrò all'ascolto sono tratti dal DVD suddetto, realizzato ad Amsterdam con la direzione di Ivor Bolton e la regia di David Alden:

Ercole si presenta in scena, da innamorato perduto di Jole, lamentandosi del potere dell'Amore.

Le parole sono le seguenti, e le trascrivo nella distinzione tra recitativo ed aria:

(recitativo)

Come si beffa Amor del poter mio!

A me cui cede il mondo

Farà contrasto una donzella? (oh dio!)

Come si beffa Amor del poter mio!

Dunque chi tanti mostri

vide esangui trofei di sua fortezza

scempio farà di femminil fierezza,

e trafitto cadrà

da un van desio?

Come si beffa Amor del poter mio!

(aria)

Ah Cupido io non so già

Perché il ciel soffrir ti deggia?

Di Pluton l'orrida reggia

un di te più reo non ha.

E adesso ascoltiamo. Vi consiglio di andare al minuto 5'20" del video, quando Ercole entra in scena cantando queste parole. "Come si beffa Amor del poter mio", seppur nominalmente è recitativo, è una frase assolutamente cantabile, e lo sono ugualmente i due versi di chiusura, dall'andamento melodico appassionato, della parte centrale del recitativo stesso "e trafitto cadrà da un van desio". Quello che Buti ha messo sulla carta come recitativo, viene da Cavalli trasformato in un esempio in miniatura di aria a ritornelli, in cui il verso iniziale cantabile torna in due successive riprese, ed in cui versi cantabili e versi in stile recitativo sono indissolubilmente mescolati.

<https://www.youtube.com/watch?v=OIZqhThFkwM>

Uno dei personaggi che più chiaramente ci mostra la strettissima compenetrazione di aria e recitativo è Giunone, ed abbiamo la fortuna che nella produzione di Amsterdam sia stata impersonata da una cantante immensa come Anna Bonitatibus, capace di farci cogliere le sfumature sottilissime della scrittura cavalliana.

Anche stavolta vi propongo prima il testo, per distinguere aria e recitativo, e poi la realizzazione musicale.

(recitativo)

E vuol dunque ciprigna,

per far contro di me gl'ultimi sforzi

de' più pungenti oltraggi,

favorir chi le voglie ebbe sì intese

ad offendermi ogn'ora,

che ne gli impuri suoi principi ancora
prima d'esser m'offese?
Chi pria di spirar l'aure
spirò desio di danneggiarmi, e dopo
aver dal petto mio
tratti i primi alimenti al viver suo,
con ingrata insolenza
d'uccidermi tentando osò ferirmi?
Ah ch'intesi i disegni
ma non sia ch'a disfarli altri m'insegni.
Di reciproco affetto
ardon Hyllo, e Iole,
e sol per mio dispetto
l'iniqua dea non vuole,
ch'Imeneo li congiunga? anzi procura
per il mio scorno maggiore,
ch'il nodo maritale ond'è ristretto
Ercole a Deianira alfin si rompa;
a ciò ch'Iole a questi
del di lei genitore empio omicida
con mostruosi amplessi oggi s'innesti.
E con qual arte oh dio? con arti indegne
d'ogni anima più vil non che divina.

(aria)

Ma in amor ciò ch'altri fura
Più d'amor gioia non è
e un'insipida ventura
ciò ch'egli in dono,
o ver pietà non diè.
In amor ciò ch'altri fura
Più d'amor gioia non è.
Se non vien da grata arsura
volontaria all'altrui fé
cangia affatto di natura
come d'odio condita ogni mercé

(recitativo)

Ma che più con inutili lamenti
il tempo scarso alla difesa io perdo?
Su portatemi o venti
alla grotta del Sonno, e d'aure infeste
corteggiato il mio tron versi per tutto
pompe del mio furor fiamme, e tempeste.

In questo caso il recitativo appare quasi interamente come un'arioso cantabile, e addirittura Cavalli, dalle parole "Di reciproco affetto ardon Hyllo, e Iole" e seguenti, riesce a cavare un'aria laddove Buti, al contrario, non gliene aveva offerto l'occasione, mostrandoci il modo originalissimo in cui, nell'Ercole Amante, i limiti del libretto vengono letteralmente piegati dalla genialità del compositore.

Ecco l'esempio musicale, che risulta trasparentissimo per l'ascoltatore grazie al modo in cui Anna Bonitatibus cesella letteralmente ogni verso ed ogni nota:

<https://www.youtube.com/watch?v=bqwWcQPSxjo>

Potrei indicarvi un numero enorme di esempi musicali simili nell'Ercole Amante, opera che è straordinaria per questa sintesi visionaria e fino ad allora inusitata tra stile recitativo e cantabile, ma non soltanto per questo. Nell'Ercole Amante abbiamo altri due elementi che rendono quest'opera una delle più alte, se non la più alta, di ogni tempo. Innanzitutto la monumentalità delle proporzioni. Stiamo attenti: non parlo di monumentalità delle dimensioni, perché – al netto delle suites di danza di Lully – si tratta di un'opera che dura circa tre ore come qualsiasi altra opera dell'epoca, ma di monumentalità delle strutture interne. Ad esempio, dalla Scena Sesta del Quarto Atto, che inizia col lamento di Dejanira "Ed a che peggio i fati ahi mi serbaro?" fino alla fine del Quinto Atto, abbiamo un'unica grande arcata drammaturgica, che comprende – come se cinematograficamente si trattasse di un unico piano sequenza – l'apparizione dell'ombra di Eutyro, la congiura delle anime dell'Ade contro Ercole e la morte di Ercole, tutto strettamente connesso, quasi senza cesura. L'altro elemento peculiare dell'Ercole Amante è l'assoluta bellezza delle forme chiuse propriamente dette: mi riferisco alle arie, parecchie delle quali con il daccapo come sarà in uso nei decenni successivi, ai duetti, ai terzetti, al quartetto funebre in morte di Ercole, ai cori, tutte forme in cui la profonda drammaticità dettata dal libretto si unisce ad uno slancio belcantistico assolutamente moderno. Dal punto di vista qualitativo non si era mai visto nulla del genere. Tutti questi elementi rendono quest'opera un capolavoro dall'altezza talmente vertiginosa da rendere perfettamente comprensibile, a noi che possiamo permetterci di ascoltarlo a tre secoli e mezzo di distanza, i motivi per cui all'epoca non ne fu recepito l'assoluto valore. Troppa distanza c'era tra l'arte profusa in questo capolavoro e le capacità di ricezione in primis della Corte di Luigi XIV, ed in secondo luogo dei teatri veneziani avvezzi a consuetudini teatrali e musicali ben più "terrene".

Ecco adesso qualche esempio di forma chiusa di valore assoluto, esprimendo il mio dispiacere per la limitatezza forzata del mio editoriale, perché l'opera sarebbe da ascoltare tutta, e di seguito, senza tralasciare un solo istante.

Il momento in cui Dejanira apprende il tradimento di Ercole viene messo in scena con un recitativo (naturalmente il recitativo cantabile e misto, mai puro, tipico di quest'opera) ed una grande aria con il daccapo, il tutto per una durata di oltre 9 minuti. E' un esempio tipico di come nell'Ercole Amante la monumentalità delle proporzioni si coniughi alla profondità espressiva. In questo caso ascoltiamo nel ruolo di Dejanira un'ottima Anna Maria Panzarella:

<https://www.youtube.com/watch?v=7uBawrVdeRQ>

Un altro grande pezzo chiuso è il duetto tra Dejanira ed il figlio Hyllo, in chiusura del 3° atto, quando si stringono assieme per l'ultima volta prima di dividersi su decisione di Ercole. Dopo il drammatico recitativo, il

duetto inizia al minuto 3'30", e si tratta di un grande e commovente duetto su tetracordo discendente, con un daccapo finale modificato rispetto alla prima parte.

<https://www.youtube.com/watch?v=l0JciQldIQs>

Avevo più su fatto riferimento alla grande arcata drammaturgica tra il Quarto ed il Quinto Atto. E' qui che troviamo i contenuti più alti, dal punto di vista drammatico e musicale, dell'Ercole Amante. La grande scena del funerale di Eutyro, con l'apparizione della sua ombra, è tra le vette del teatro musicale di ogni epoca. Anche qui la compenetrazione tra recitativo e cantabile è strettissima, ed in più la temperatura emozionale è altissima. Non c'è spazio in questa sede per l'analisi approfondita di questa scena, che richiederebbe un editoriale a parte, ma fornisco qualche piccola traccia per comprenderla a fondo: All'introduzione strumentale segue il magnifico coro "Gradisci o re". Al minuto 1'45" Iole chiede all'anima del padre Eutyro il permesso di assoggettarsi alle nozze forzate con Ercole. E' un ulteriore esempio di come Cavalli piega il recitativo alla ricerca della melodia. Il recitativo diventa melodia, e lo diventa in una maniera espressiva e patetica. Al minuto 2'56", introdotta da colpi di timpano a cui segue il breve ma formidabile intervento del coro, appare l'ombra di Eutyro, e nello sdegno espresso dal suo recitativo accompagnato continua a sussistere il modo tutto cavalliano di piegare la forma recitativa ad un'espressività non più "madrigalistica" (ossia legata alla singola parola) ma al senso emotivo, "affettivo" dell'intera frase. Al minuto 4'50" la risposta di Iole ("Ben resiste l'avverso mio volere") è un'apice assoluto di espressività quasi pre-romantica. Sempre più Cavalli sottrae il recitativo alla palude del "declamato" per consegnarlo ad un'estremizzazione degli affetti tramite l'applicazione di forme intermedie tra recitativo ed aria che trascendono di molto l'epoca di composizione dell'opera. Al minuto 6'58" abbiamo l'intervento di Dejanira, a cui segue il racconto che ella fa della presunta morte di Hyllo. Vi si scorge una sottintesa dedica ad un esempio lontano (il racconto della Messaggera nell'Orfeo di Monteverdi), ma i laceranti cromatismi sulla frase "l'aspre mie doglie" raggiungono un climax quasi espressionistico.

<https://www.youtube.com/watch?v=6rzGvyGXE8M>

La morte di Ercole è un'altra grande scena, in cui la sofferenza atroce del protagonista viene resa da un monologo in cui, come di consueto in quest'opera, il recitativo splende letteralmente di cantabilità e di espressività. E' un monologo composto con immensa sottigliezza, in cui ogni sfumatura del testo prende letteralmente vita, ogni volta con accenti diversi, dove troviamo una vera e propria "pittura musicale" del dolore, della rabbia, della rassegnazione. Il confronto, forse, si può fare con una scena analoga composta un'ottantina di anni dopo, da Georg Frederic Handel nell'Hercules, ma nel caso specifico Cavalli, a parere di chi scrive, prevale con un netto margine anche in termini di quella che sbrigativamente possiamo chiamare "modernità", ossia la capacità di parlare al cuore di noi uomini del XXI secolo, a riprova della visionarietà anticipatrice, per certi versi incredibile, di questo capolavoro. Qui abbiamo la fortuna di vedere Ercole incarnato in maniera meravigliosa da Luca Pisaroni.

<https://www.youtube.com/watch?v=E6Yie7mkMMg>

Esistono parecchi altri punti dell'Ercole Amante che avrei voluto presentarvi, ma che non ho trovato tramite i riferimenti ipertestuali. Penso al terzetto "Una stilla di speme", che è una gemma assoluta, oppure alla trenodia funebre in morte di Ercole "Dall'Occaso agli Eoi". Altre parti meravigliose dell'opera, come la scena

della Grotta del Sonno, sono state da me omesse per motivi di spazio.

Ma vorrei piuttosto dedicare l'ultima parte del mio editoriale ai problemi relativi alla realizzazione di questo capolavoro in epoca moderna. Vi è un interrogativo fondamentale: con o senza le suites di danza di Lully? La produzione di Amsterdam propone una soluzione intermedia ragionevole, quella di inserire qua e là, nell'intersezione tra gli atti o tra alcune singole scene, qualche danza. Se si eseguissero tutte e 18 le suites di danza, lo spettacolo durerebbe circa sei ore, ma sarebbe una fastosa ricostruzione dello sfortunato spettacolo parigino, ed avrebbe in quanto tale un enorme valore storico. Se si tralasciassero del tutto le danze, avremmo l'opera secondo le intenzioni di Cavalli, perché abbiamo motivo di ritenere che, se egli avesse avuto modo di farla eseguire in un teatro veneziano, non vi sarebbe stata traccia degli interventi lulliani.

Io lascerei la risoluzione di questo quesito ai professionisti del settore, musicisti e registi, ma auspico con tutto il cuore che l'Ercole Amante entri stabilmente nel repertorio, perché lo merita in ragione del suo valore assoluto e della sua incredibile visionarietà.

La produzione di Amsterdam è stata di sicuro eccellente sul piano musicale, anche se mi sarei aspettato di più da alcuni cantanti. Ad esempio, se Veronica Cangemi è un'argentina dal cognome italiano, quindi una "mezza italiana" che nelle interviste in appendice risponde in italiano alle domande dell'intervistatore, perché mai canta la parte di Jole con un uso talmente artificioso e stentato della nostra lingua? Un'opera del genere deve molto del suo valore al rapporto inestricabile tra testo e musica, e quindi una pronuncia perfetta ed una capacità assoluta di padroneggiare la lingua è indispensabile. Anche la regia della produzione di Amsterdam ha luci ed ombre. Alcune trovate teatrali sono impagabili, come l'apparizione dell'ombra di Eutyro in forma di zombie alla George Romero, ma il grande limite della regia di David Alden è quello di presentare un'opera come l'Ercole Amante, di per sé profondamente tragica, in forma spesso comica. Una produzione perfetta sul piano della regia dovrebbe tener conto del contenuto estremamente drammatico dell'opera e soprattutto del fatto che i personaggi apparentemente comici come il Paggio e Licco sono personaggi satirici, il cui contenuto letterario e musicale è sarcastico e non comico.

Attendiamo l'Ercole Amante perfetto. Io so chi musicalmente potrebbe realizzarlo, e mi auguro davvero che tale realizzazione, se mai ci sarà, sia un nuovo incominciamento utile a far entrare definitivamente quest'opera nel repertorio.

GIUSEPPE MASSIMO CULCASI

