

L'Amadigi di Gaula di Händel, ovvero il trionfo dell'Amore

di Elena Percivaldi*

L'*Amadigi di Gaula* (HWV 11) di Georg Friedrich Händel andava in scena per la prima volta a Londra, nel King's Theatre on Haymarket, il 25 maggio del 1715. A tre secoli esatti di distanza ecco dunque l'occasione, qui a Milano, per proporre in prima assoluta cittadina un titolo che in Italia ha avuto ben poche rappresentazioni pubbliche: si ricordano solo quelle dirette da Rinaldo Alessandrini nel 2002 al Teatro S. Carlo di Napoli (con 5 repliche: e si trattava della prima messa in scena italiana) e nel 2004, in forma di concerto e data unica, al Teatro Olimpico di Roma (prima assoluta nella capitale). Anche discograficamente *Amadigi* si trova in forma completa in due sole registrazioni: quella realizzata da Marc Minkowski con Les Musiciens du Louvre nel 1991 per Erato (solisti Nathalie Stutzmann, Bernarda Fink, Eiddwen Harrhy, Jennifer Smith) e più volte ristampata anche in raccolte handeliane, e quella datata 2008 uscita per Ambrosie (Naive) di Eduardo López Banzo con Al Ayre Espanol (con Maria Riccarda Wesseling, Elena de la Merced, Sharon Rostorf-Zamir, Jordi Domènech). Per il resto, solo qualche aria appare in varie antologie.

Questa "latitanza" è un vero peccato perché l'opera del grande compositore sassone si presenta come l'apoteosi, potremmo dire, del teatro barocco sia per la sua spettacolarità sia per la declinazione della poetica degli affetti. Esso è di certo un prodigio musicale, con il suo profluvio di melodie magnifiche, le arie sontuose intervallate da intensi recitativi. Ma è anche un capolavoro di messa in scena in cui le invenzioni - il giardino incantato con la fontana sgorgante, la coltre di fiamme, il crollo del palazzo, l'antro della maga colmo di demoni, i fantasmi e gli spettri, il mago-*deus ex machina* che si cala dall'alto e risolve il dramma tramite rivelazione - sono sì colpi ad effetto atti a intrattenere e stupire al tempo stesso, ma non fini a sé stessi bensì pienamente funzionali alla trama e indispensabili allo svolgersi del dramma stesso.

L'*Amadigi* fu la quinta opera italiana composta da Händel per Londra dopo *Rinaldo* (1711), *Il Pastor Fido* (1712), *Teseo* (1712) e *Lucio Cornelio Silla* (1713), e la seconda di argomento "magico". Il libretto, la cui attribuzione è stata a lungo controversa, sembrerebbe da attribuire per qualcuno a Giacomo Rossi (+1731), già autore delle precedenti eccetto il *Teseo*, per i più però sarebbe opera del suo fedele collaboratore, il romano Nicola Francesco Haym (1678-1729). Egli avrebbe tratto la trama adattando il testo dell'*Amadis de Grèce* scritto tempo addietro da Antoine Houdar de la Motte (1672-1731) per l'omonima *tragédie-lyrique* in lingua francese composta da André Cardinal Destouches (1672-1749) per l'Académie Royale de Musique e andata in scena il 26 marzo 1699. Prima di loro, lo stesso tema era stato affrontato drammaturgicamente da Philippe Quinault (1635-1688) per Jean-Baptiste Lully, che lo musicò nel 1684: dallo stesso sodalizio artistico era nato nel 1675 il *Teseo* da cui appunto Haym aveva adattato l'omonima opera handeliana. Le vicende di *Amadigi* sarebbero state in seguito riprese da Johann Christian Bach (*Amadis de Gaule*, 1779, su libretto di Alphonse-Denis-Marie de Vismes du Valgay) e infine, secoli dopo, da Jules Massenet (*Amadis*, 1922, postuma, su libretto di Jules Claretie).

Le differenze tra il lavoro del De la Motte e quello di Haym sono varie, a cominciare dal taglio del prologo e dalla riduzione degli originari cinque atti a tre, ma riguardano anche lo scarso adattamento ai dettami imperanti dell'opera seria. La trama è, come quasi sempre nei poemi cavallereschi, contorta. Ecco una breve sinossi.

Atto primo. *Amadigi*, prode cavaliere, e *Dardano*, principe di Tracia, sono entrambi innamorati della bella *Oriana*, figlia del Re delle Isole Fortunate (ossia, fuor di metafora, l'Inghilterra). *Oriana* sembra prediligere *Amadigi*, che però è amato anche dalla maga *Melissa*, la quale tenta di conquistarlo in ogni modo, non lesinando le sue arti. *Amadigi* si trova così a dover fronteggiare visioni, spiriti, furie, ma riesce sempre ad avere la meglio. Finché un giorno egli vede, alla Fontana dell'Amore, *Oriana* corteggiare *Dardano* e, pazzo di gelosia, sviene. *Oriana* se ne accorge e, presa dal dolore, tenta di uccidersi con la sua spada: l'eroe però si sveglia e, dopo averla rampognata per

il suo tradimento, tenta a sua volta di suicidarsi.

Atto secondo. Amadigi resiste al corteggiamento di Melissa, la quale con un incantesimo rende a Dardano le sembianze dell'eroe in modo che possa sedurre Oriana. La principessa, caduta nel tranello, segue Dardano convinta che si tratti dell'amato e gli chiede perdono. Dardano, certo di aver conquistato il cuore della donna, sfida Amadigi a duello ma viene da questi sconfitto e ucciso. Melissa a questo punto accusa Oriana di averle tolto l'amato e invoca l'intervento degli spiriti.

Atto terzo. Amadigi e Oriana, ora prigionieri della maga, decidono di morire pur di restare uniti. Melissa, desiderosa di vendetta, non può però uccidere l'amato e riesce solo a prolungarne l'agonia in catene. Mentre i due amanti chiedono la grazia, Melissa invoca il fantasma di Dardano perché la assista nella sua implacabile vendetta: tuttavia lo spettro rivela che gli dei hanno deciso di proteggere la coppia, pertanto i suoi tentativi di nuocer loro saranno vani. Sconfitta e umiliata, Melissa si suicida. A questo punto Orgando, lo zio di Oriana e mago egli stesso, discende dal cielo e benedice l'unione dei due in un tripudio di danze pastorali.

La vicenda cui Haym e De la Motte si ispirarono non è certo nuova, bensì affonda le radici in un passato ben più remoto. L'*Amadigi di Gaula* (titolo originale *Amadis de Gaula*) è infatti un poema cavalleresco composto dallo spagnolo Garcí Rodríguez de Montalvo riprendendo, a sua volta, materiale molto più antico che già circolava per iscritto e oralmente. Fu pubblicato nel 1508 a Saragozza, ma l'eroe eponimo, cavaliere errante, aveva già evidentemente una lunga storia.

La figura del paladino è infatti tipica della letteratura cavalleresca, i cui stilemi essa incarna senza eccezione, dalla fedeltà al valore, dalla forza al coraggio. Una figura poco storica ma molto romantica, che venne immortalata proprio nel momento in cui tali valori, elaborati tra il XII e il XIII secolo nelle raffinate corti del Midi francese, erano ormai al tramonto. La sua genesi è nota. Poco dopo il Mille l'ideale cortese aveva individuato nel cavaliere, anche per influsso della Chiesa, il difensore dei deboli, delle vedove e degli orfani, che agiva tenendo sempre presente il giuramento di fedeltà espresso al suo signore, e che prevedeva il rispetto di norme di comportamento in cui la virtù, l'onore, il coraggio, la lealtà e la clemenza erano valori fondanti. A diffondere quest'immagine avevano contribuito proprio i romanzi elaborati in quegli anni, a cominciare dalle *chanson de geste* e dai *romans* di Chrétien de Troyes, nelle quali le imprese dei "cavalieri erranti" perennemente in viaggio alla ricerca di una meta irraggiungibile, della verità e della gloria ma anche dell'amore di una dama, occupati ora a giostrare nei tornei ora a duellare con forze inquietanti e terribili, avrebbero assunto nomi e fama imperitura: Eréc, Yvain, Lancelot, Perceval. Tra essi si collocò a pieno titolo anche Amadigi.

Poi tra Tre e Quattrocento alle mutate condizioni socio-economiche e politiche che comportarono l'ascesa delle signorie, la guerra, ormai combattuta solo per denaro, perse ogni risvolto ideale per diventare un mero mezzo di sussistenza o di arricchimento. Di lì a poco le armi da fuoco avrebbero reso obsoleto il combattimento corpo a corpo e inefficaci le armature, che passarono da protezione a status symbol da torneo o da parata. Ciò che il cavaliere aveva rappresentato per secoli – al punto da diventare come detto, nella stessa simbologia cristiana, il campione dei deboli e degli oppressi e il paladino della giustizia – sopravvisse solo nella letteratura, nella memoria degli Ordini cavallereschi e in poemi come l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1474-1533) e la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1544-1595). A proposito di quest'ultimo, vale la pena notare per inciso che il suo assai meno letterariamente dotato padre, Bernardo (1493-1569), scrisse un poema in cento canti intitolato proprio *Amadigi* e ispirato sempre all'omonimo testo spagnolo. Dapprima steso in endecasillabi sciolti e poi – sulla scorta della moda lanciata da Matteo Maria Boiardo e dallo stesso Ariosto - in ottave, fu pubblicato nel 1560. Ma nonostante l'appassionata difesa operata dal figlio nell'*Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata* (egli si trovava infatti a sua volta impegnato a sostenere le proprie scelte stilistiche e lessicali contro le critiche di "barbarismo" mossegli dagli Accademici della Crusca), il lavoro di Bernardo Tasso era sì raffinato, ma macchinoso e prolisso: ragion per cui fu presto dimenticato.

Tra questi, soprattutto il capolavoro dell'Ariosto non era stato composto certo per glorificare quel mondo cavalleresco ormai consegnato al passato. Dalle pagine del *Furioso* emerge infatti

l'elemento dissacrante e ironico, tuttavia quello del poeta è un riso fortemente ammantato di serietà e tristezza, con ampie venature nostalgiche. Il tempo dei paladini, degli eroi senza macchia né paura è finito, spazzato via dal materialismo e dalle armi da fuoco, quell'«abominoso ordigno» per cui «la militar gloria è distrutta» e «il mestier de l'arme è senza onore». La stessa critica fu mossa anche da Miguel de Cervantes (1547-1616) nel suo *Don Chisciotte*: egli però di tale mondo stigmatizzava soprattutto la nobiltà spagnola che ne rappresentava l'esito degenerare. Non a caso, l'unico testo che si salva dalla furia iconoclasta del curato, che voleva ardere tutti i testi cavallereschi della libreria dell'hidalgo («cagione di tanti malanni»), è proprio l'*Amadigi di Gaula*, considerato il puro capostipite del genere, definito dal barbiere Nicolò «il migliore di quanti di simil fatta furono composti; e perciò, come unico nella sua specie, può meritare perdono» (*Don Chisciotte*, tomo I, capitolo 6). Il resto della rea progenie finisce sulla piazza, combusto ingloriosamente nel fuoco. Caduto nella polvere nel Cinquecento, il mito del cavaliere sarebbe risorto molto più tardi, nell'Ottocento, con il Romanticismo, e anche in questo caso la memoria sarebbe stata intrisa di rimpianto per un mondo definitivamente perduto.

Benché questi riferimenti siano culturalmente indispensabili per comprendere il contesto dell'opera, poco o nulla hanno a che vedere con l'*Amadigi* di Händel. Al compositore sassone infatti non interessava tanto la trama del poema in sé o il tema del soprannaturale, quanto l'aspetto emotivo dei protagonisti, il cui sentimento dominante è l'amore. I vari personaggi sono archetipici nei loro affetti: oltre all'amore stesso, la rabbia, il dolore, la paura, la tenerezza, lo sdegno. C'è la maga Melissa, focosa e vendicativa, che passa in corso d'opera dal registro sensuale a quello patetico; al suo opposto troviamo la dolce e sensibile principessa Oriana, poi l'eroico amante-amato Amadigi e l'infido Dardano, infine il saggio Orgando che compare fugacemente solo alla fine e per poche battute. Su di essi Händel riversa la sua musica vigorosa, virtuosistica e caratterizzata da melodie ampie e splendidamente cantabili, con una creatività e varietà sorprendenti se si considera che i ruoli furono affidati tutti a voci acute (soprani e contralti), mentre tenori e bassi compaiono solo nel coro finale dei pastori. Molta musica proviene, riadattata, dal *Silla*, che andò in scena una sola volta forse in forma di rappresentazione privata per Richard Boyle, conte di Burlington, presso il quale il compositore risiedeva. La partitura, che pure conosce momenti ora plumbei e quasi crepuscolari («Notte amica dei riposi» di Amadigi, «Addio» di Melissa) ora lirici e patetici («Pena tiranna» e «O caro mio tesoro»), è resa oltremodo pirotecnica grazie ad un accurato trattamento dei fiati (nell'organico compaiono due flauti traversi, due oboi, un fagotto e una tromba) che anticipa quello che, di poco successivo, si ritroverà nella *Water Music* (1717). Lo spartito originale, purtroppo, non si è conservato (esistono parti manoscritte, alcune divergenti tra loro, che sono state studiate dal musicologo Winton Dean), ed esiste a tutt'oggi una sola edizione del libretto originale, che risale appunto al 1715. L'edizione critica, dopo la Deutsche Händelgesellschaft del 1874, è stata pubblicata per la prima volta nel 1971 a cura di J. Merrill Knapp e poi aggiornata nel 1995 (con lo stesso Dean) a seguito della scoperta, nella Biblioteca Fürstenberg di Donaueschingen, di un manoscritto contenente sei parti strumentali – evidentemente concepite per una rappresentazione unicamente orchestrale - in cui la parte vocale era sostenuta dall'oboe.

Sappiamo comunque per certo che l'opera, nonostante la composizione repentina, andò in scena riscuotendo un notevole successo e fu replicata almeno diciassette volte, sempre a Londra, dal 1715 al 1717. Una delle ragioni fu la cura maniacale con cui fu curato l'allestimento, con i suoi giochi di luce, la caverna, le dame e i cavalieri, la torre incantata, il balletto dei pastori, il tutto in seguito arricchito da ulteriori numeri musicali e momenti altamente spettacolari. I primi interpreti dell'opera furono il soprano Anastasia Robinson (Oriana, che si ammalò subito dopo la prima e fu sostituita dalla veneziana Caterina Galerati), il celebre castrato napoletano Nicolò Grimaldi detto Nicolini (Amadigi), il soprano Elisabetta Pilotti-Schiavonetti (Melissa) e il contralto Diana Vico (Dardano) mentre non si conosce il nome del soprano che impersonò Orgando (forse la stessa Galerati). La Pilotti era interprete ideale per la maga visto che per lei Händel aveva già cucito su misura le parti di Armida nel *Rinaldo* e di Medea nel *Teseo*. Tutti furono all'altezza della situazione,

soprattutto il Nicolini, visto che le arie erano state scritte proprio per mettere in luce le doti interpretative di quelli che erano, senza ombra di dubbio in almeno due casi, cantanti straordinari.

Dopo il 1717 l'opera fu rappresentata in Germania, ad Amburgo, diciassette volte tra il 1717 e il 1720 con il titolo di *Oriana* (e con l'arrangiamento di Reinhard Keiser) per poi cadere nell'oblio fino al 1929, quando fu riproposta a Osnabrück. Seguì un altro lungo periodo di silenzio fino al 1968, stavolta in Inghilterra, e precisamente nell'Abbey Hall di Abingdon, nello Oxfordshire, cui seguirono altre timide riprese nel nord Europa.

La "riscoperta" vera e propria avvenne solo in occasione del tricentenario handeliano (1985) quando Roger Norrington ne propose la prima ripresa in tempi moderni con i London Baroque Players, che andò in onda su BBC Radio 3 il 4 aprile 1988. Da quel momento in poi, complice un rinnovato interesse nei confronti del repertorio barocco e handeliano in particolare, l'*Amadigi* ha conosciuto varie messe in scena soprattutto in ambito anglosassone, tedesco e nordamericano (la cui più recente risale al 2012 durante il Göttingen International Handel Festival). In Italia però, come si è detto all'inizio, resta ancora oggi un'autentica rarità.

Al di là della bellezza musicale dell'*Amadigi*, che vista la penuria di incisioni invita i nuovi interpreti a stimolanti e inesplorate letture tutte da vedere e da ascoltare, vale la pena riflettere ancora una volta sulla morale dell'opera, che potrebbe sembrare banale ma resta pur sempre attuale. Il potere dell'amore è superiore a tutto, non teme forze né soprannaturali né occulte e oscure, per quanto potenti possano essere. E grazie alla purezza di sentimenti e alla costanza, alla fine trionfa sempre.

* storica, saggista e critico musicale