

# CAVALLI PIER FRANCESCO

**Compositore e organista italiano  
(Crema 14 II 1602 - Venezia 17 I 1676)**

Di umile famiglia, battezzato nella parrocchia di Santa Trinità o Santa Maria in Crema, allora soggetta a Venezia, terzo di nove figli, studiò prima col padre, G. B. Caletti Bruni (Crema 1560 - Cremona 17 II 1622), organista e maestro di cappella del duomo di Crema dal 1587, che introdusse come fanciullo cantore nel suo coro.

Né intuì il talento il nobile veneziano Federigo Cavalli, illuminato "podestà" e "capitano" di Crema dal 14 VII 1614. Alla fine del suo mandato (marzo 1616), col consenso del padre, egli portò a Venezia e paternamente mantenne il ragazzo, assicurandogli, probabilmente, gli insegnamenti di Monteverdi, allora maestro di cappella di San Marco.

Dal 18 XII 1616 il nome di Pietro Francesco Bruni, "cremasco" compare fra i soprani del coro di San Marco; il 1 II 1628 e il 1 I 1635 vi figura, fra i tenori, Francesco Caletto, che dal 1640 assunse definitivamente, per gratitudine, il cognome del protettore (in vernacolo veneziano: Checco de Ca' Cavalli).

Dal 18 V 1620 al 4 XI 1630 fu pure attivo come organista nell'importante chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, ricercato cantore solistico di mottetti ed organista anche in altre fra le maggiori chiese e confraternite veneziane; in quel periodo già componeva musica sacra (il *Cantate Domino* nella *Ghirlanda sacra* di L. Simonetti, Venezia 1625, è finora la sua prima composizione nota).

Al teatro lo spingeva l'irresistibile natura d'operista, ma anche il desiderio di fama e di agiatezza, e, forse, l'iniziale, nobile emulazione con Monteverdi. All'esordio, con *Le nozze di Teti* e di *Peleo* nel carnevale del 1639, seguì *La Didone*, che segnò l'inizio del tipico melodramma "alla Cavalli" e consacrò la gloria dell'operista, il cui ritmo di produzione si fece quasi febbrile tra il 1639 e il 1659, con l'impegno di almeno un'opera nuova all'anno, se non due o più (quattro o cinque nel 1651), esclusi il 1647 (replica di due opere precedenti) e il 1657 (chiusura dei teatri veneziani per la guerra di Candia).

La sua carriera "sacra" proseguiva, alla morte di G. B. Berti, con la

nomina il 23 I 1640 a 2° organista in San Marco e, solo l'undici gennaio 1665, con la promozione a primo organista, dopo che nel 1664 M. Neri era passato alla corte di Baviera: uffici svolti con scrupolo esemplare.

Intanto la fama dell'operista dilagava rapida, dal feudo di Venezia, in Italia ed in Europa: *L'Egisto* fu rappresentato forse a Vienna nel 1642, sicuramente a Parigi nel 1646, oltre che a Bologna nel 1647 e nel 1659, e altrove; *Il Giasone*, dopo la prima veneziana del 1649, ebbe successo in varie città italiane, nel 1666 ancora a Venezia con prologo e tre arie di A. Stradella, e nel 1630 ai teatri di corte di Vienna e Monaco di Baviera.

Riluttante ai viaggi, amante del domestico quieto vivere, burocraticamente, quasi "bachianamente" ligio a San Marco, benché serenamente conscio del suo valore, Cavalli di rado lasciò il suo bel palazzo sul Canal Grande.

Secondo F. Caffi, fu a Milano nel 1653 per *L'Orione*, nel quadro delle feste per l'elezione di Ferdinando IV a re dei Romani. Non lo tentarono né Monaco di Baviera né Vienna; non pare sia andato a Firenze nel 1658 con *L'Hipermestra*, opera sfarzosa voluta dal cardinale Giovanni de' Medici per festeggiare la nascita di un figlio di Filippo IV di Spagna, né a Piacenza con *Il Coriolano*, rappresentato per la nascita di O. Farnese.

Invitato dal cardinale Mazzarino, su proposta di A. Melani, a comporre un'opera per la solenne inaugurazione del Théâtre des machines alla Tuileries, costruito da G. Vigarani per la rappresentazione di opere italiane, egli addusse dapprima pretesti o ragioni di salute e di lavoro, ma accettò subito quando gli fu accordato il forte compenso promessogli inizialmente e avvertì il pericolo che l'incarico passasse al giovane rivale A. Cesti.

L'11 IV 1660 ebbe dal doge e dai procuratori il permesso di partire per Parigi, ove giunse in luglio con tre musicisti e un copista, dopo aver composto una messa solenne e un *Te Deum* da eseguire nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo il 25 I 1660, per conto dell'ambasciata di Francia, a celebrazione della pace dei Pirenei e delle nozze di Luigi XIV.

Il soggiorno nel difficile ambiente francese non fu felice. Per la malattia di Mazzarino e la ritardata costruzione del teatro, si ripiegò sulla ripresa del *Serse*, il 22 XI 1660, nella Grande Galerie du Louvre, rimaneggiato ed inframezzato dai balletti di Lulli, cui andarono i maggiori consensi. Morto Mazzarino (1661), il 7 II 1662 *L'Ercole amante* (6 ore di durata) fu finalmente presentato ad un folto pubblico che apprezzò ancora gli aggiunti balletti di Lulli ed il fastoso allestimento di G. Vigarani, a

scapito quasi totale della partitura, il cui insuccesso fu dovuto, più che alla cattiva acustica e all'odio per il cardinale, all'incomprensione più o meno volontaria del pubblico per la musica italiana e alla probabile ostilità organizzata da Lulli e soprattutto da P. Perrin.

## BOZZETTO PER L'OPERA “ERCOLE AMANTE”



Il 6 V 1662, amareggiato Cavalli tornò a Venezia, ove tentò invano di far rappresentare il costoso *Ercole*: la comprensibile riluttanza ad assumere nuovi impegni contribuì a rallentarne la carriera operistica e a farne convergere l'estremo interesse sulla musica sacra.

Alla morte di G. Rovetta, maestro di cappella in San Marco, Cavalli gli successe, con voto unanime, dal 20 XI 1668; ma pare che gli mancassero il talento organizzativo e l'energia per fronteggiare gli abusi dei cantori.

Gli ultimi anni trascorsero agiati e solitari: la moglie diletta, Maria de' Sozomeni, era morta nel settembre del 1652, senza dargli figli, e anche le due sorelle con cui viveva gli premorirono. Documento illuminante, più delle scarse lettere oltretutto laconiche e volte a contingenti questioni

economiche o di prassi esecutiva (ben diverse da quelle esteticamente impegnate e colte di Monteverdi), è l'accurato testamento, dettato il 12 III 1675, che riflette, nel contesto affettuoso, un'esistenza "borghese" tutta lavoro e famiglia svela la fisionomia umana di Cavalli nelle sue componenti di schietta semplicità, nobiltà morale, "probità e religione" (F. Caffi.) Vi si allineano numerosi i beneficiari delle generose disposizioni, fra cui spicca quella sul *Requiem*, da lui composto per le sue esequie, in San Marco e in San Lorenzo, ove è sepolto.

Della vita musicale veneziana del suo tempo, dominata, soprattutto nel campo dell'opera, da un viluppo d'interessi commerciali e anche politici, volta ad un ritmo produttivo di "consumo" quotidiano, Cavalli fu, dal 1639 per almeno venti anni, il fulcro, pur soggetto all'ambiente e ai traffici degli impresari, calato nel turbine del mestiere.

Lo provano le prime cronache della "guerra dei palchi" (R. Giazotto), il cui fiorire fu possibile solo a Venezia, "nell'ebbrezza delle trasformazioni....., dal delirio del carnevale", ove "musica e maschera celebrano la loro unione". Il che spiega, degli stessi libretti d'intrigo musicati da Cavalli, il travestimento d'intensità fraintesa, la passione vera o finta, la scena d'ombre, cui s'alleano, come ingredienti fanta-realistici, gli "accidenti bellissimi", la tipologia dei personaggi a scatto fisso nella mistura di tragico e comico, l'irreale funambolismo canoro dei castrati, le macchine teatrali, voluti dal "capriccio bizzarro" del pubblico e dell'estetica del "meraviglioso".

Fra i librettisti, Cavalli, lontano dall'acume critico di Monteverdi, non distingue G. F. Busenello, N. Minato e G. Faustini dai vari A. Aureli e G. A. Cicognini, ma sommerge i testi talora discutibili con l'ombra di una musica animata dal gesto virilmente netto suscitato nel suo temperamento istintivo dal calore d'affetti che egli sa cavare, comunque, dalle situazioni sceniche.

Gli stessi scarti d'ispirazione, certe negligenze nei particolari, da addebitare alla facile vena, non pregiudicano in Cavalli la cifra autentica di melodrammaturgo nato, "forza della natura" (H. Prunières). In lui l'opera veneziana si incarna, suggerendo un parallelo con la concreta e semplice saldezza spirituale dei pittori fra Veronese e Tiepolo, talora anche con il mondo violento ed angoscioso di Tintoretto.

Di Monteverdi, egli serba il senso del dramma e la sua verità di fondo; ma l'ambiente sempre più popolare per cui crea, lo porta a facilitare l'opera, in cui l'eredità monteverdiana assume una nuova misura

mediobarocca. Il dramma vive integro e ancora ha ragione delle insinuanti infiltrazioni di belcanto e cantata.

Così, gli sforzi di ripartire in fasi successive la produzione di Cavalli urtano contro la sua salda coesione, governato soltanto dalla lineare, istantanea, impulsiva intuizione dell'artista senza problemi: ne consegue non una creazione complessiva e continua, ma un intarsio di rapidi balenii, tuttavia saldato dallo scatto dinamico che la musica infonde all'azione.

Le economie dei teatri veneziani e le preferenze del pubblico con il solismo vocale inducono l'autore, dall'*Egitto*, a sopprimere o ridurre al minimo il coro (soprattutto gridi di battaglia o segnali d'allarme), che ricomparirà consistente solo dall'*Ercole* in poi. Fra i pezzi d'insieme per solisti, trattati con intuito drammatico e maestria anche contrappuntistica, merita un cenno il quartetto dell'*Ercole* ("Dall'ocaso agli eroi"), mirabile trenodia sulla morte dell'eroe.

Abbondano i duetti, foggianti talora come concerti a due voci, strofici e "canzonisti" o semplicemente dialogici e recitativi.

Fulcro dell'opera, la melodia appare divisa fra gli estremi del recitativo secco e dell'aria più o meno ampia e netta, ma sempre pronta a sconfinare in sottili gradi intermedi.

Come in Monteverdi, a "portare" il dramma e gli affetti anzitutto è il recitativo, reso intenso da ripetizioni di testo, increspature cromatiche, intervalli insueti, accompagnato da lunghi accordi di archi, rappreso spesso in "ariosi" che hanno patetico rilievo a passi notevoli.

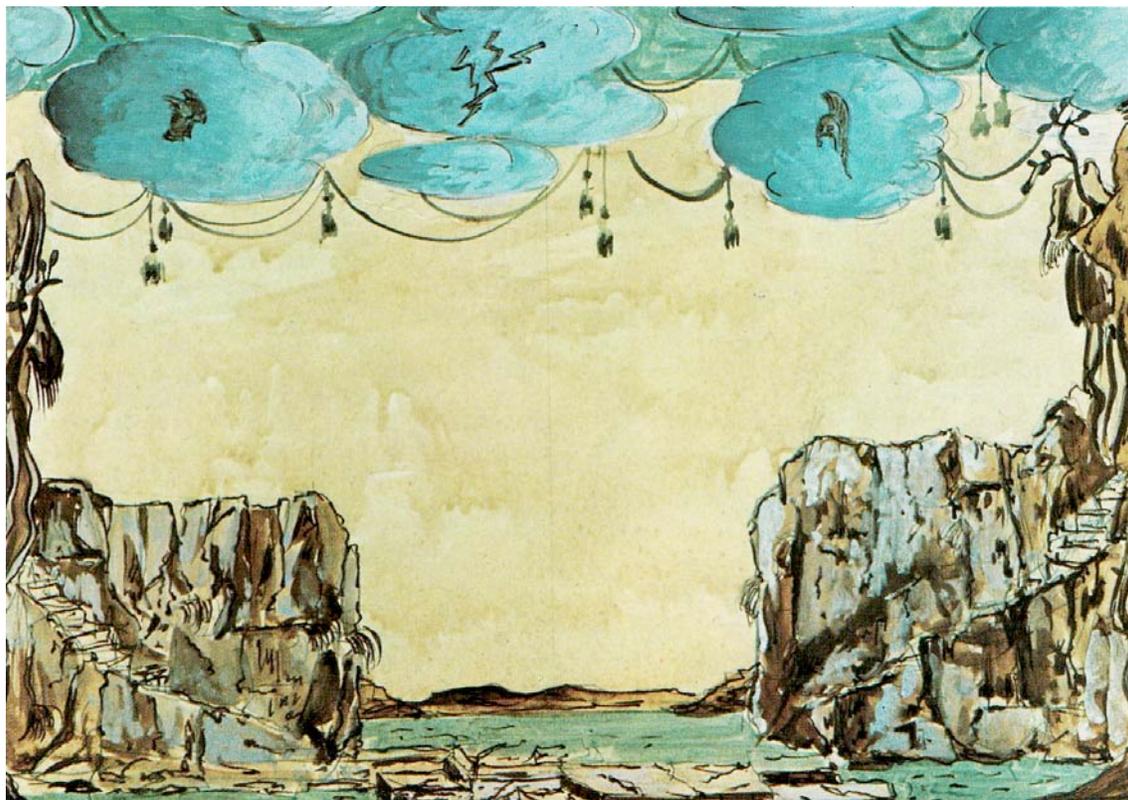
Siano d'esempio la dolente implorazione di Creusa a Enea in *Didone* o il grande monologo della *Doriclea*, che oscilla, nell'ansia sentimentale della protagonista, tra estenuato languore ed accesa tensione. Nelle ultime opere sempre più s'impone il recitativo, secco, ridotto anche ad agile "parlato", ma sempre efficace..

Nel campo dell'aria, alle giovanili melodie danzanti, di stampo romano, vivide di garbo popolare, seguono, dalla triade (*La Didone*, *l'Egisto*, *Il Giasone*), arie sempre più devote al belcanto, ed infine spunta l'aria con da capo o simile.

Fuori da anni di schematismi, Cavalli ribadisce la sua natura drammatica nel foggiare direttamente sulle esigenze dell'azione anche la scena come insieme di forme di liberalmente combinate, quasi anticipando, in sostanza, Handel: come, ad es., nel generale dialogo Erisbe-Ormino, "Io moro", dalla scena della prigione nell'*Ormino*.

Altri tratti salienti delle arie sono, fra l'altro, il prevalente metro ternario "veneziano"; i tocchi pittorici e virtuosistici; la vena melodica che varia dai "gesti" scultorei sulla corda (come la tremenda invocazione di Medea nel *Giasone*, di ritmo ostinato e rude armonia, tipica "scena di magia" veneziana, in seguito invitata e parodiata) alle dolci e piane cantilene dette allora "tenerezza della musica" (come "Or che l'aurora" in *Egisto*); l'accompagnamento, in genere, di solo basso continuo, con uso dell'orchestra raro agli inizi e crescente dopo il 1650, oltre agli interventi concertati, dal violino alle "veneziane" arie con tomba.

## BOZZETTO PER L'OPERA "ERCOLE AMANTE"



L'espressione degli "affetti" raggiunge l'acme nel "lamento" che deriva da Monteverdi, ma è Cavalli a modellare stabilmente come austera passacaglia e a collegare al clima sospeso che prepara la soluzione del dramma.

Si ricordi, ad es., il lamento di Climene nell'*Egisto*, "Piangete occhi dolenti", ove si fondono armoniosi due opposti elementi: la struggente

declamazione e la rigida scansione della danza, in un pulito stampo di belcanto.

Estroverso e pittoresco, ma cangiante, appare il filone comico: spinto a punte farsesche o denso di agrodolce realismo (il soldato della *Doriclea*) o alleviato dalla debolezza amabile di rapide e graziose ariette e canzonette (tipica "Io son pur felice" di Iro nell'*Elena*).

I ritornelli strumentali ripetono od annunciano la melodia delle arie, in coinciso legame tematico, e dal *Giasone* tendono a ridursi da cinque a tre parti. Le sinfonie, di solito bipartite, ispirano l'aura grave-patetica peculiare della sinfonia veneziana: dalle due *Nozze*, la Tetra Sinfonia del concilio infernale e la pacata Sinfonia delle viole, alle iniziali del *Giasone*, inteso come "canzona" in due parti, binaria e ternaria, e della *Doriclea*, con la parte ternaria che è variazione ritmica della binaria, secondo lo schema della pavana e della gagliarda accoppiate, applicato da Monteverdi, nella *Incoronazione di Poppea*; a quella maestosa dell'atto I dell'*Ercole amante*, eccezionalmente in tre tempi (con sorta di fanfara finale), che precorre la sinfonia scarlattiana; oltre alle colorite Chiamata alla caccia delle *Nozze*, Sinfonia navale dalla *Didone* o Sinfonia di battaglia degli *Strali d'amore*, e ai rari balli.

Tra le opere maggiori, *Le Nozze* uniscono apporti romani e monteverdiani in un ordito vario, eterogeneo e giovanilmente rigoglioso. *La Didone*, su pregevole libretto di G. F. Busenello, potenzia i mezzi espressivi, e vive soprattutto per il supremo soffio tragico di scene solistiche armoniosamente composite che rivelano un "pittore d'anime di prima forza".

*L'Egisto* effonde una seducente, elegiaca vaghezza lirica già nell'idillio incantevole dell'iniziale scena "boscareccia". *L'Ormindò* svela l'acuto rigore drammatico del compositore, la sua individuazione dei personaggi nelle situazioni, che stavolta sono comiche e poi minacciosamente tragiche e sfociano nella soluzione della scena della prigionia, espressa con giustezza di cupi toni e pura commozione di canto.

Nel popolare *Giasone* la musica svolge, verso il libretto assurdo, un compito umanizzante, negli importuni pleonasmi buffi, nei balenanti buffi, nei balenanti guizzi drammatici e nelle mezze luci patetiche. Si veda l'atto I°, vivo di ingenuo o genuino fervore nell'articolare i casi scenici in crescendo di tensione, fino ad una vetta di favolosa altezza: la scena in cui la voce evocante di Medea si eleva con incisiva secchezza di declamazione e s'avvalora dei demoniaci passi corali che rivelano sicure

intuizioni romantiche.

Altre opere, note solo a brani, dovrebbero rivivere: fra le tante, *La Doriclea*, *La Calisto*, *L'Eritrea*, soprattutto *L'Erismena*, di recente riemersa, con le sue scene, costruite musicalmente con la più grande abilità. Oltre l'aggiunta di cori "magri" e, a Parigi, di una ouverture francese a 6 entrées di Lulli, *Il Serse* presenta, fra l'altro, un'autentica forza comica del personaggio del servo Elviro e conferma le doti del drammaturgo, palesi, ad es., nel tradurre i punti salienti in recitativo-arioso, come dimostra, fra l'altro, l'esemplare scena di Romilda al balcone.

Fra le ultime opere sovrastano il grande *Scipione* e il magnifico *Pompeo*, di tipo "eroico", in cui Cavalli "resta fedele al suo stile" (H. C. Wolff), cioè anzitutto al recitativo.

Isolato svetta *Ercole*, forse il capolavoro, frutto di alta maturità d'arte e di spirito: non vi è smentita la salda personalità, ma la foga di un tempo si muta in più assorta attuazione del dramma, complice la cura di adattarsi al gusto francese.

Nasce una *Festoper*, con pezzi d'insieme, cori, sinfonie all'inizio e balli alla fine degli atti (altri, è noto, ne inserì Lulli), grandiosa e pure attenta alle finezze: fra l'altro, la vena melodica si fa più leggiadra e i trapassi dai recitativi alle arie e ariette appaiono più fluidi e sfumati.

Storicamente, lo si consideri "riformatore" o meno, Cavalli "erede del testamento monteverdiano", ne ripercorse la via con sofferta adesione e, a sua volta, normativamente lasciò ai posteri un'eredità comune di modi e moduli drammatici. E se oggi paiono eccessivi gli entusiasmi di A. W. Ambros, di R. Rolland e di altri studiosi che lo vogliono anticipatore di Gluck, di Mozart, di Wagner, non gli si può negare di aver presagito Handel e il suo analogo, facile, "epico" talento operistico, né di aver influenzato una serie di musicisti intermedi, da A. Cesti e da G. Legrenzi ad A. Steffani, ad A. Caldara, a Purcell, a Lulli.

L'opera di Cavalli contiene soprattutto una carica d'umanità, d'intensità dolorosa, di realismo drammatico che si spinge ad estremi di "severità e anche crudezza" oppure si mitiga in elegia.

È nella chiaroscurata interiorità del pathos lombardopadano che tale realismo trova la più consona rispondenza, sulle orme di Monteverdi e della sua musica "più profondamente realistica e drammatica"; ed è nella prorompente tenerezza del canto di Donizetti che esso avrà nuova vita.

Perciò, più che il dubbio parallelo con Wagner o in più convincente

accostamento a Mussorgski, il paragone del cremasco e barocco Cavalli con il romantico bergamasco parrebbe confortato da un insieme di tratti comuni che s'esprimono e convergono, in sostanza nel supremo accordo fra l'avventuroso mestiere e il riscatto nell'arte.

Nella musica sacra, oscurata dalla produzione operistica, Cavalli aderisce alla tradizione dei Gabrieli e di Monteverdi: monumento di fede, espressione di religiosità connessa alla "ragion di Stato". In particolare, l'orma monteverdiana è palese nell'uso di quattro dei cinque stili della musica sacra barocca, opposti e composti sapientemente e con risultati suggestivi nelle ampie architetture musicali "marciane", serrate in grandioso ritmo prospettico di volumi sonori; e nella persistente opposizione fra *stilus antiquus* e *modernus*, benché lontana dalla bruciante attualità di conflitto fra "prima e seconda pratica".

## BOZZETTO PER L'OPERA “HIPERMESTRA”



Infatti, quello di Cavalli è anche un "nuovo modo", che dalla sfera del linguaggio investe i valori dello spirito che vale come reazione di semplicità e di distaccata considerazione del divino, in cui s'attenua la tesa veemenza del Monteverdi sacro, identificabile nell'esuberante momento iniziale del barocco, e più pacata si fa l'assunzione del sentimento d'arte in quello di religione.

Alieno dall'estasi mistica, Cavalli vive con franca accettazione la sua fede e la traduce in un fulgido e granitico blocco sonoro, il cui saldo potere evocativo rivela l'affinità con la maliziosa esultanza visiva dei grandi pittori veneti coevi.

Per circostanze complesse e molteplici, il *corpus* sacro di Cavalli appare, tuttavia, numericamente molto più scarso di quanto ci si aspetterebbe da 50 anni (1625-1675) di attività di chiesa, peraltro discontinua (nonostante il suo carattere ufficiale) e costantemente posposta alla teatrale.

Fra le sei composizioni strumentali incluse le *Musiche sacre*, 1656 (denominate, nelle varie parti, ora canzone, ora sonata), spiccano quelle in cui l'autore sfoggia ricche policromie veneziane entro la tradizionale disposizione a cori alterni, sostenuta da una solida struttura polifonica ed articolata in sezioni contrastanti.

Quanto alla storia della sua fortuna, le lodi dei contemporanei investono soprattutto l'operista, definito, fra l'altro, "Apollo dell'armonia" dal ballerino e coreografo veneziano G. B. Baldi (1654) e "le premier homme d'Italie dans son art" dall'allora ambasciatore di Francia a Venezia (1660). Sul musicista di chiesa scrivono N. Doglioni nelle *Cose notabili..... della città di Venezia*, ampliate da Z. Zitto (Venezia 1662): "Francesco Cavalli veramente in Italia non ha pari, et per l'esquisitezza del suo canto, et pel valore del suono dell'organo.....", che dicono l'incanto lontano e perduto dell'artista: analogamente G. B. Volpe, dalla dedica del 3° libro di *Madrigali concertati* di G. Rovetta (Venezia 1645); ed ancora nel 1674, non meno entusiasta, B. Ferrari.

Si aggiungono, fra le tante testimonianze, l'omaggio di B. F. Roberday, che gli chiese un soggetto per onorare il suo *livre d'orgue* (Parigi 1660); l'ammirazione di P. Hainlein di Norimberga, ospite di Venezia nel 1647-1648, che l'accosta, in una sua lettera di allora, all'impareggiabile Frescobaldi romano; il largo posto in cronologie e cataloghi come, fra l'altro, nelle *Glorie della poesia della musica* di C. Bonlini (Venezia 1740).

Non mancano, ovviamente, giudizi più o meno negativi, dall'allusione di

S. Rosa alla supposta rivalità fra Cavalli e A. Cesti, nella nota lettera del 30 XI 1652, alla stroncatura di C. Burney in *A General History of Music* (Londra 1776, 1782, 1789).

Una sorta di riparazione fu la patetica narrazione di F. Caffi nella sua *Storia.....* (Venezia 1854). Ma di un'appassionata rinascita si fece apostolo volonteroso T. Wiel, mentre A. W. Ambros avviò l'esplorazione musicologica tedesca, seguito da H. Goldschmidt, H. Kretzschmar, E. Wellesz.

Da allora Cavalli fu tra i musicisti più studiati del Seicento italiano: dal rigore analitico di A. A. Albert all'acume critico di H. Prunières e alle nuove soluzioni di W. Osthoff, auspice la presenza di 26 opere di Cavalli nei manoscritti contriniani della Biblioteca marciana di Venezia, purtroppo non vere partiture, ma abbozzi, problematici riguardo all'edizione e alla prassi esecutiva. Nell'Ottocento riemersero, in concerti, sue arie, per merito, pare, di F. J. Fétis nel primo *Concert historique* dell'Opéra di Parigi (1832), cui seguirono riesumazioni in Italia, soprattutto a Venezia, a cura di T. Wiel.

La rappresentazione di opere complete fu auspicata già da H. Prunières, ma tardi si pervenne ad attuarla. In Italia sono riaffiorate di recente *L'Ercole amante*, *La Didone* (rev. R. Nielsen), *Il Giasone* (rev. M. Panni) e varia musica sacra e strumentale (rev. Nielsen, G. Pannain, G. Piccioli). Tuttavia, l'azione più decisiva di recupero pare finora quella di R. Leppard, che ha diretto nel 1967 *L'Ormindo* al festival di Glyndebourne in una versione musicologicamente dubbia, ma teatralmente avvincente, mentre altri ritorni s'attendono in futuro.