

Trasgressioni romane di Händel

Aveva ventuno anni appena, quando il giovane tedesco attraversava mezza Europa e mesi di fatiche per raggiungere l'Italia, con duecento ducati in tasca orgogliosamente guadagnati. Si fermò a Firenze, dove fu allestito il suo *Vincer sé stesso è la maggior vittoria*, nel novembre del 1707, grazie alla raccomandazione di Ferdinando dei Medici, che aveva conosciuto ad Amburgo. Successo buono, qualche amico, ma non c'era spazio sufficiente. L'intraprendente e geniale musicista lo capisce, e Georg Friedrich Händel approda a Roma.

Vanno bene le raccomandazioni dei Medici, ma allora la capitale del Papato era una piazza difficile per il mestiere di operista. I teatri erano stati chiusi e il Carnevale abolito per cinque anni, a partire dal 1703, a causa di un voto fatto dai romani per lo scampato pericolo da un terremoto. *Factotum* dell'operazione fu l'urbinate Giovanni Francesco Albani papa Clemente XI, che già che c'era ne approfittò per abolire la presenza delle donne sulle scene, da qui l'uso dei castrati. Parallelamente, però, si stava sviluppando anche il fenomeno diametralmente opposto di una vita artistica agiata e teatrissima presso le molte e attive sale private di prelati, come i cardinali Benedetto Pamphili, Pietro Ottoboni e Carlo Colonna, di nobiluomini come il principe Gian Gastone dei Medici, figlio minore del granduca di Toscana Cosimo III, presenti talentose maestranze, i migliori cantanti e famosi scenografi. Proprio qui ci fu il fiorire eroico della musica ba-

rocca italiana: in quegli anni il giovane Friedrich aveva a che fare con i mostri sacri della musica europea, come Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, i due Bononcini, Alessandro Scarlatti e Alessandro Caldara. Ma *Hendel* – come lui si firmava in Italia e come il cardinale Benedetto Pamphili l'apostrofa nell'*incipit* della cantata *Hendel, non può mia musa* – è ora al seguito del marchese Francesco Maria Ruspoli, e ha l'intelligenza di capire i vocabolari musicali e l'arte di quei generi limitrofi tanto li amati, come le *Sonate* e le *Cantate*.

Sonate & Cantate sotto pseudonimo

Quest'ultime, in particolare, intercettavano perfettamente la sottraccia trasgressiva che nel privato si sottraeva all'ombra austera che ancora proiettava il controriformismo di Benedetto Odescalchi, Innocenzo XI: da questo acutamente se ne discosta, nei limiti che l'incenso gli consente. Scrive, con grande successo, un oratorio assolutamente profano su libretto del cardinale Pamphili (la cosa non stupisce se si pensa che il cardinale Rospigliosi poi Clemente IX aveva inventato il libretto comico a Roma): *Il trionfo del tempo e del disinganno*, più i doverosi *Vesperi Carmelitani* su commissione del cardinale Colonna, ma soprattutto una serie di Cantate che fioriscono tra il gennaio del 1707 e l'aprile del 1708. Fin dal 16 maggio il copista Antonio Giuseppe Angelini, detto *Panstufato*, viene retribuito

per avere realizzato copie di diverse Cantate i cui titoli rimandano all'accertata paternità del Sassone: *Sei pur bella e pur vezzosa*, *Aure soavi e liete*, *Nella stagion di rose e di viole*, per soprano e basso continuo.

Per quanto, in questo anno fervido, si trovino pregevoli mottetti come il *Coelestis dum spirat aura* e l'oratorio *La Resurrezione*, i titoli sono indicativi. La realtà della musica, scandita dalle «conversazioni» (intrattenimenti con musica) degli Ottoboni il mercoledì, dei Pamphili il venerdì, dei Ruspoli la domenica, era di carattere arcadico e pastorale, moderatamente pagano e pervaso da quel gusto intellettualistico tardo rinascimentale molto più vivo in quelle sale che nel barocco appeso alle pareti e scolpito nelle fontane.

Al Conservatorio di Milano

Il concerto del Quartetto per Milano eseguito presso la sala Verdi del Conservatorio di Milano ci regala due preziose Cantate per voci e gruppo strumentale dedicato proprio al periodo romano di Händel. «Un omaggio del Marchese Ruspoli al cardinale Ottoboni» ne recita l'efficace epigrafe, e ciò ben si attesta al mondo salottiero che dietro la convenzione moralistica ne animava gli ambigui contorni.

Già dai titoli *Amarilli vezzosa (Il duello amoroso)* per soprano e contralto HWV 82 e *Cor fedele (Clori, Tirsi e Fileno)* per due soprani e contralto HWV 96 se ne



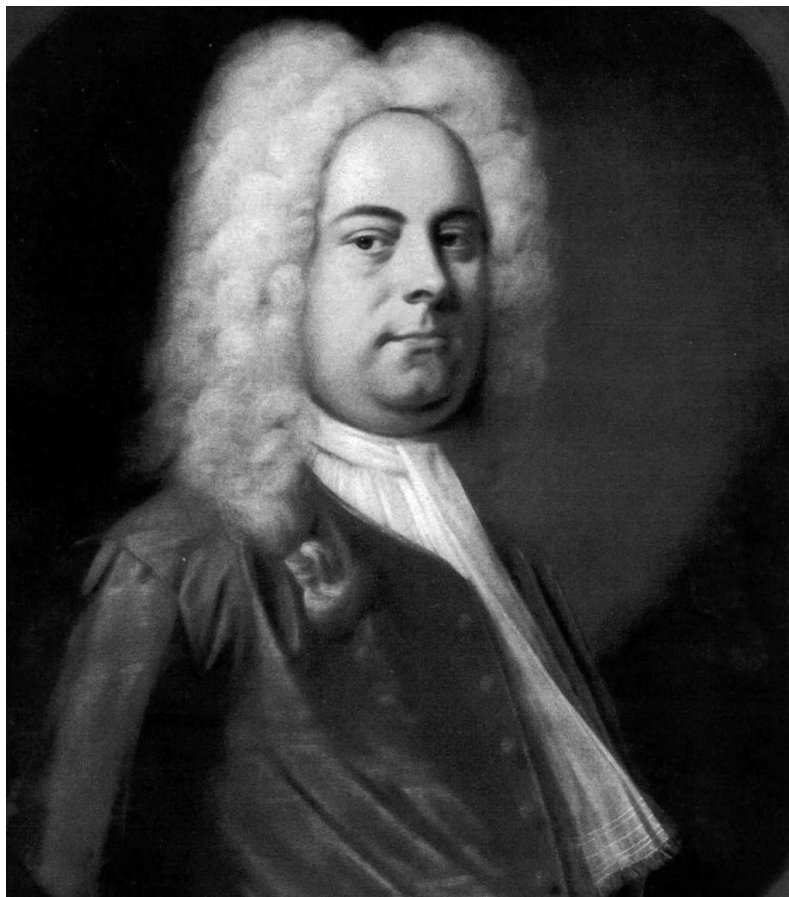
comprende lo sfondo arcadico e arcaico. Nella prima cantata il pastore Daliso vuole prendere con la forza la pastorella Amarilli, già maneggiata da Monteverdi quasi un secolo prima. Amarilli, pur di difendere la propria virtù, sfida il pastore a trapassarle addirittura il seno e, caso mai, a saziare poi «l'empia voglia». Niente male davvero: istigazione alla violenza e, mal che vada, *coitus post mortem*. Daliso, intimorito dallo scenario, lascia perdere. Il bello è che Amarilli, delusa, lo rimprovera per non avere avuto il coraggio di oltrepassare le sue difese e lo rinvia al mittente, non avendo lui «la face per accender l'ardor».

La seconda è peggio ancora. La pastorella Clori tiene sulla corda i pastori Tirsi e Fileno promettendo l'amore a uno, la fedeltà all'altro. Ottimo. Il sadismo arriva al punto che Tirsi, sconvolto, ascolta di nascosto le parole amorose che Clori scambia con il suo antagonista Fileno. Drammi e passioni, la cantata termina con considerazioni deliziosamente misogine sull'infedeltà femminile (questione poi non rara tra i musicisti barocchi: pensate al *Ballo delle Ingrate* o all'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, che si ritroverà, più avanti, nella più grande opera amorale di tutti i tempi: *Così fan tutte* di Mozart).

Nella seconda versione di tal componimento, scritta a Napoli pochi mesi dopo, data l'occasione di una festa nuziale, il finale verrà attenuato in modo più moralistico, sulla incertezza delle passioni mortali.

Debolezze & infedeltà

Come il ventiduenne Händel abbia qui modo di esprimere la sua genialità e di raffigurare il suo banchetto musicale di molteplici affetti dell'animo, lo si vede in scelte ardite, ben comprese dai prelati e nobili del tempo.



Ritratto di Georg Friedrich Händel (1685-1759), realizzato nel 1727 da Balthasar Denner.

Le due arie di Amarilli e Daliso appaiono in partitura quasi interscambiabili, se non per la diversa coloritura armonica, come se il gioco amoroso fosse solo apparente tra i due ignari strumenti di un destino più grande; le trasparenti dissonanze armoniche alla parola «credimi» sono eloquenti testimonianze dell'incertezza della fedeltà; l'assenza dei bassi d'accompagnamento di Tirsi testimonia la sua natura fragile. Questi, alcuni dei preziosismi che l'Orfeo sassone predispone per il sofisticato convitto.

Eppure, in tale quieto crepuscolo dell'ellenismo romano, non vi è traccia di sovversione e di clamore, come nell'*Adone* di Giambattista Marino che un secolo prima aveva turbato le notti di Urbano VIII, ma una tenera e amorevole carezza sull'umanità e le sue debolezze, che dietro lo spirito ac-

condono un bagliore inafferrabile e sotterraneo. La mano di Händel, qui, è affettuosa e comprensiva del peccato umano: forse, in un senso più autentico e profondo, l'eco del vero volto del mondo religioso che aveva conosciuto dietro le quinte.

A Milano, una eccellente esecuzione de *La Risonanza*, diretta da Fabio Bonizzoni, anche Presidente dell'Associazione Händel – a parte un arciliuto incerto e di esiziale sonorità –, ha saputo creare un vero sfondo alle autorevoli e sciolte interpretazioni delle soprano Lisa Larsson e Yetzabel Arias Fernandez, perfettamente dominanti la partitura, e alla vivace personalità del contralto Elena Biscula, che hanno tutte pregevolmente concluso il banchetto dell'anima.

Massimo Venuti

