

HÄNDEL GEORG FRIEDRICH

Compositore tedesco naturalizzato inglese

(Halle, 23 febbraio 1685 – Londra, 14 aprile 1759)



Influenzato dai grandi compositori d'età barocca, in particolare da quelli della scuola italiana e dall'inglese Henry Purcell, i suoi lavori ebbero un influsso decisivo su tutti i contemporanei e fra i compositori delle generazioni successive, primi fra tutti i maestri del Classicismo viennese, Haydn, Mozart e Beethoven.

La tendenza prevalente in Italia oggi è quella di scrivere e pronunciare il suo nome alla tedesca (Georg Friedrich Händel), sebbene il compositore negli ultimi quaranta anni della sua vita si sia sempre firmato secondo l'uso della lingua inglese George Frideric Handel. Durante il suo soggiorno italiano veniva chiamato invece Hendel.

Il compositore nacque nella città di Halle, nella regione tedesca della Sassonia, da una famiglia borghese (il padre era un barbiere-cerusico, ed era in seconde nozze) e trascorse gran parte della vita all'estero, frequentando numerose corti europee. Morì a Londra all'età di settantaquattro anni.

Prime esperienze in Germania

Il piccolo Georg Friedrich mostrò assai presto una passione per la musica, trovando però un serio ostacolo nel padre, che voleva farne un uomo di legge. Da qui la leggenda romantica secondo cui, appena dodicenne, Händel fosse solito esercitarsi nottetempo su un cembalo nascosto nel granaio di casa. Per accontentare il genitore, egli si iscrisse comunque alla facoltà di legge dell'Università di Halle, ma la abbandonò ben presto, essendo in lui troppo forte l'attrazione per la musica.

Cominciò dunque a viaggiare, ed arrivò ad Amburgo, unica città tedesca che, all'epoca, potesse vantare un teatro dell'opera indipendente da corti o signorotti. Qui il giovane Händel scrisse le prime opere (non pervenuteci) e fece amicizia con il compositore e storico musicale Johann Mattheson che lo iniziò al melodramma e che probabilmente gli consigliò di recarsi in Italia per affinare la tecnica (ma forse anche per "sbarazzarsi" di un "rivale", giacché per via della concorrenza, in seguito ad un malinteso durante un concerto, giunsero persino a sfidarsi a duello in piazza).

Il Caro sassone ovvero l'esperienza italiana

Händel visse dal 1706 al 1710 in Italia, dove raffinò la sua tecnica compositiva, adattandola a testi classici italiani; rappresentò opere nei teatri di Firenze, Roma, Napoli e Venezia e conobbe e frequentò musicisti coevi come Scarlatti, Corelli, Marcello. A Roma fu al servizio del cardinale Pietro Ottoboni, mecenate anche di Corelli e Juvarra. Per due anni fu ospite del Principe Francesco Maria Ruspoli, che lo nominò suo Maestro di cappella.

LA CASA NATALE



Il debutto italiano

La prima opera italiana di Händel andò in scena, con successo, nel 1707 a Firenze: era quel Rodrigo ovvero Vincer se stesso è la maggior vittoria che è stato recuperato solo in tempi recenti, per la prima rappresentazione in epoca moderna, dall'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Gli italiani lo salutarono col grido "Viva il caro Sassone" a Venezia nel 1709 al debutto dell'opera Agrippina, la prima a giungere nella sua integrità ai nostri giorni. Questo appellativo venne in seguito talvolta condiviso con Händel da un altro grande compositore tedesco, Johann Adolph Hasse, che fece dell'Italia la sua patria d'elezione.

Musicista "reale" ovvero l'esperienza inglese

Dopo essere stato per breve tempo direttore musicale alla corte di Hannover, nel 1711 si trasferisce a Londra per rappresentarvi il Rinaldo, che riscuote un notevole successo. A Londra Händel decide così di stabilirsi e fondare un teatro reale dell'opera, che sarà conosciuto come Royal Academy of Music. Fra il 1720 e il 1728, scriverà per questo teatro quattordici opere.

A Londra, sotto tre sovrani, Händel conoscerà la vera gloria (addirittura, un mecenate gli farà erigere - lui vivente! - un monumento nei Giardini di Vauxhall), divenendo di fatto il musicista della famiglia reale inglese; ma vivrà anche scandali e rivalità dovuti soprattutto a motivi politici: il Re Giorgio I, tedesco, non era ben visto dal partito conservatore inglese, che non potendolo attaccare direttamente, prese come bersaglio "il Caro Sassone" e la sua musica [senza fonte], a loro dire non "in linea" con la moda italiana allora in voga a Londra: ingaggiarono addirittura vari compositori italiani (tra cui Giovanni Bononcini e Nicola Porpora) per contrastare il tedesco, che seppe comunque mantenere alto il proprio prestigio grazie a composizioni memorabili.

Una volta decaduta la moda italiana, Händel, col sostegno della famiglia reale, seppe "riciclarsi" percorrendo la "strada" degli oratori, ancor oggi considerati tra i vertici della sua arte (basti ricordarsi del Messiah e del suo celeberrimo "Hallelujah"). Senonché, i ritmi di lavoro autoimposti cominciarono a fargli pagar dazio: dapprima venne colto da un colpo apoplettico da cui si riprese subito, ma gli sforzi agli occhi (collegabili anche agli esercizi nel granaio in adolescenza) gli causarono gravi

problemi alla vista. Un oculista itinerante ciarlatano, un certo John Taylor (detto Chevalier per distinguersi da altri omonimi, e già responsabile della cecità di Johann Sebastian Bach), si offrì di operare Händel, ma non fece altro che renderlo completamente cieco, a causa dell'uso di strumenti non sterilizzati.

THE QUEEN'S THEATRE



Impossibilitato a comporre e con la voglia di vivere venuta conseguentemente meno, fece testamento chiedendo di essere sepolto nell'Abbazia di Westminster con una cerimonia semplice.

Morì il 14 aprile 1759.

La sua biografia tratta in buona parte dai racconti del suo assistente John Christopher Smith, fu la prima di un compositore nella storia musicale e venne pubblicata nel 1760 ad un solo anno dalla morte, ad opera di John

Mainwaring con il titolo *Memoirs of the Life of the Late George Friderick Handel*.

Contemporaneo di Bach

Contemporaneo di Johann Sebastian Bach e di Domenico Scarlatti, Händel fu - a differenza del tedesco che visse prevalentemente nei piccoli borghi della Turingia, fino a Lipsia - più aperto ad esperienze nei maggiori centri europei e nelle maggiori corti (Roma, Firenze, Napoli, Amburgo ecc. per poi approdare definitivamente a Londra e Dublino, con viaggi temporanei successivi) e ricettivo nell'elaborazione di stili propri che comunque tennero sempre conto di tutte le caratteristiche peculiari timbriche che la musica del primo Settecento aveva prodotto - il solenne fugato sassone da Buxtehude, la sonata da camera e da chiesa da Corelli, l'aria col da capo da Alessandro Scarlatti, l'ouverture francese da Jean-Baptiste Lully, l'immediata cantabile melodia delle canzoni da Purcell - in un'unica soluzione di sintesi che nella storia della musica ha rari eguali.

Händel compose almeno quaranta opere per il teatro - fra cui molte di genere serio - diventate famose (e molte delle quali tutt'oggi rappresentate in tutto il mondo).

Fu autore anche di trentadue oratori altrettanto celebri tra cui il suo capolavoro *Messiah*, *Il trionfo del tempo e del disinganno*, *Saul*, *Israele in Egitto* e *Belshazzar*.

Scrisse poi molte pagine di musica per orchestra. Tra esse comprendevano inni ed anthem, sorta di inni celebrativi, e sonate sacre, oltre a centodieci cantate, venti concerti e trentanove fra sonate, fughe, suite per cembalo. Tra i suoi lavori più noti ci sono i sei *Concerti Grossi* op. 3, i dodici *Concerti grossi dell'opera* 6, le tre suite della *Musica sull'acqua* (1717) e la *Musica per i reali fuochi d'artificio* (1749).

JOHANN SEBASTIAN BACH



Come trapiantare l'opera italiana in terra straniera

Si adatti alle esigenze di aristocratici e di borghesi in cerca di nuove sensazioni l'avvincente mondo dell'opera con i suoi intrighi - in scena e dietro le quinte - le sue battaglie ed i suoi trionfi.

Ci si procuri il denaro per sostenere l'impresa. Si ottengano crediti dalla tesoreria dei re e si racimolino quante più sovvenzioni possibili attraverso le sottoscrizioni dei nobili.

Si dia all'intero affare l'elegante nome di Royal Academy of Music, ed il passo successivo consisterà solo nell'ingaggiare artisti adeguati.

Tutto questo è avvenuto realmente a Londra nel 1719. Nel mondo operistico del XVIII sec. non esisteva il concetto di diritto d'autore.

I libretti e persino le arie costituivano una sorta di bottino a disposizione di qualunque compositore. Inoltre, non era raro che più compositori scrivessero un'opera in comune - o la ricavassero dalla materia di altri - o che un compositore creasse una "nuova opera" da arie e scene che aveva scritto in precedenza: nella prassi operistica del XVIII sec., il risultato di questa operazione si chiamava *pasticcio*.

Lo stesso Handel era per natura un grande improvvisatore: spesso inseriva arie già composte in lavori originali, oppure componeva "numeri" aggiuntivi per nuove versioni delle sue opere.

Per esempio, l'aria di Almirena "Lascia ch'io pianga", una vera e propria perla nella produzione operistica handeliana, composta nel 1731 per la seconda versione del *Rinaldo*.

Il rivale

La Royal Academy of Music aprì i battenti il 2 aprile 1720 con la prima dell'opera *Numitore* di Giovanni Porta. Nella seconda e nella terza stagione ottenne un grande successo il compositore Giovanni Bononcini. Alla prima rappresentazione del suo *Astero* (1711-1720) seguirono ben ventiquattro repliche, un numero sensazionale per l'epoca.

GIOVANNI BONONCINI



Il segreto del successo di Bononcini, compositore colto e fantasioso, era la maggiore accessibilità della sua musica rispetto a quella di Handel.

Le piacevoli melodie delle sue arie, semplici, di breve respiro e facili da memorizzare, diventavano famose più rapidamente di quelle delle arie handeliane, caratterizzate, invece, da una intonazione difficile, da frequenti "sorprese" e da accompagnamenti impegnativi.

Non fu difficile per Bononcini raggiungere la fama, ma ben presto il pubblico si stancò di una musica così facile.

Se le prime stagioni furono un successo enorme per il compositore italiano, in seguito il favore del pubblico si diresse - dapprima lentamente, poi in modo sempre più deciso - verso Handel.

Già nel gennaio 1723, durante la quarta stagione, Bononcini non era più in grado di fare concorrenza all'*Ottone* di Handel. Bononcini subì la sconfitta più pesante nella quinta stagione.

Dopo un periodo di composizione piuttosto lungo nelle abitudini di Handel, il 29 febbraio 1724 fu rappresentato per la prima volta il *Giulio Cesare in Egitto*, l'opera eroica più grandiosa di Handel. Tra gli interpreti principali vi erano il Sanesino, Francesca Cuzzoni, Giuseppe Maria Boschi e la Durastanti - alla sua ultima interpretazione.

La splendida parte eroica di Giulio Cesare fu cantata, anche in questo caso, da un castrato.

Alla prima seguirono ben tredici repliche.

Da quel momento Bononcini - sebbene le sue opere, qua e là, figurassero ancora in cartellone - fu praticamente sollevato dalla carica di direttore della Royal Academy.

Una delle ragioni del successo di Handel era un'arma segreta: il soprano Francesca Cuzzoni, una "superstar" ingaggiata di recente. La giovane donna, di bassa statura, alquanto corpulenta e niente affatto attraente, era una delle migliori cantanti dell'epoca ed esercitava un fascino irresistibile sul pubblico.

Altri compositori dell'epoca

Domenico Scarlatti (1685-1725)

Scarlatti, nato da una famiglia di musicisti di origine siciliana, godette di fama internazionale, cosa alquanto rara nella vita musicale barocca, legata alla realtà delle corti locali. Egli perfezionò l'opera italiana barocca e fu uno dei principali rappresentanti della cosiddetta scuola napoletana.



Si dedicò prevalentemente al genere - dramma per musica - un sinonimo di *opera seria* -, in cui le vicende, di argomento serio ed elevato, erano spesso tratte dalla mitologia ed avevano sempre un lieto fine.

Un'opera di Scarlatti durava in media tre ore e conteneva dalle quaranta alle sessanta "arie a due". Scarlatti compose più di sessanta opere, superando di gran lunga la produzione di Handel.

Il suo stile sostanzialmente omogeneo è caratterizzato da un'inesauribile vena melodica ed espressiva, da una piacevole levità ed è pervaso da profonde emozioni.

Scarlatti era musicista fantasioso, in grado di creare effetti altamente drammatici anche nell'ambito di un genere legato al monotono susseguirsi di recitativi ed arie.

Pietro Metastasio (1698-1782)

Pur non essendo un compositore, Metastasio è una figura-chiave nella storia dell'opera, una sorta di re senza corona dei librettisti del XVIII sec..

All'epoca il libretto era molto più importante della musica ed aveva una vita molto più lunga di quest'ultima. Mentre i libretti potevano raggiungere una diffusione internazionale, le opere intere, ossia le musiche, venivano importate o esportate solo di rado.

Metastasio scrisse una trentina di libretti di opere eroiche in tre atti ed una serie di lavori drammatici (*azione* o *festa teatrale*), molto amati all'epoca, nonché la *serenata*, destinata prevalentemente alle cerimonie nuziali di aristocratici.

Metastasio riformò - ossia razionalizzò ed uniformò - i testi delle opere, purificando la trama da interventi di forze soprannaturali e, purtroppo, anche da elementi comici, ed eliminò le espressioni eccessivamente altisonanti e la sovrabbondanza di effetti scenici.

Egli, per così dire, canonizzò il numero e le caratteristiche dei diversi ruoli ed assegnò una funzione specifica all'aria, inserendola in un momento ben preciso delle varie scene.

Questa razionalizzazione rispondeva, tra l'altro, alla necessità dell'epoca di produrre opere a costi limitati, ossia con il minor numero possibile di cantanti e di accessori dispendiosi.

Inevitabilmente la riforma di Metastasio diede il via ad un processo di impoverimento e di schematizzazione.

Dall'altra parte, lo spessore della vicenda, il livello letterario dei testi, la costruzione drammaturgica ed il miglior numero di situazioni commoventi - particolarmente adatte ad essere musicate - furono miglioramenti decisivi.

Con il personaggio - tipico del sovrano comprensivo e benevolo - egli si avvicinò molto allo spirito dell'Illuminismo. La riforma metastasiana fece sentire i propri effetti fino all'epoca di Mozart.



Johann Adolf Hasse (1699-1783)

Secondo la critica dell'epoca i lavori di Hasse incarnavano perfettamente i principi metastasiani. Hasse ebbe un lungo rapporto di amicizia con il "re dei librettisti".

Quasi la metà delle sue circa sessanta opere è costruita da trasposizioni in musica di libretti di Metastasio o di loro rimaneggiamenti.

Hasse è stato il rappresentante di punta dell'*opera seria* diffusa nell'ambiente delle corti aristocratiche. Egli visse ed operò in tre centri musicali dell'epoca: Dresda, Venezia e Napoli.

In Italia veniva chiamato il Sassone, e questo soprannome era indice di un apprezzamento di cui non godette nessun altro compositore straniero della sua epoca.



Antonio Vivaldi (1678-1741)

Spesso si dimentica che il maggior innovatore della musica strumentale italiana del barocco, il genio inesauribile del concerto, dedicò la seconda parte della sua vita (dal 1733) prevalentemente all'opera.



Ci sono giunte più di venti opere di Vivaldi, che tuttavia sono rimaste praticamente sconosciute.

Egli fu certamente uno dei compositori operistici più richiesti anche se i suoi lavori in questo campo non raggiunsero i vertici della sua musica strumentale ed i contemporanei, a torto o a ragione, criticarono spesso le sue opere.

Vivaldi fu attivo anche come impresario. Il maggior pregio delle opere di Vivaldi consiste nell'alto livello musicale delle arie. All'inizio della sua produzione operistica, la forma del concerto influenzò decisamente la struttura delle arie, in cui la voce interagisce con l'orchestra come uno strumento solista, mentre la parte centrale dell'aria è costituita da un intervento strumentale a mo' di ritornello.

Nelle opere più tarde questo impianto venne sostituito dalla forma tradizionale dell'aria "col da capo".

Il re dei cantanti: Farinelli

L'opera conobbe il suo periodo di massimo splendore tra il 1720 e la Rivoluzione francese (1789). Mai nella storia - né prima né dopo - è stato composto un numero tanto elevato di opere in così poco tempo e mai l'opera è stata oggetto di discussione così vivaci a causa di veri e propri colpi di testa.

Un periodo eccezionale anche per i cantanti, soprattutto per i castrati.

I regnanti di tutta Europa si contendevano Cafarelli, Senesino, Ranuzzini, le grandi stelle del XVIII sec.. Il più grande di tutti, paragonabile nell'arte del canto a Paganini fu Farinelli, il cui vero nome era Carlo Broschi (1705-82).

La sua sola presenza nel cast degli avversari di Handel contribuì decisamente al declino del successo londinese del compositore tedesco tra il 1734 ed il 1737.

Dopo aver lasciato la capitale inglese da milionario, Farinelli si recò alla corte spagnola, dove diventò una sorta di musicoterapeuta di lusso per la depressione e l'insonnia di Ferdinando VI, che egli, con il suo splendido canto, riusciva a mitigare.

Farinelli era l'usignolo di quella corte opprimente, vi si fermò fino alla morte del re, nel 1759, insieme ad un compositore altrettanto geniale, il clavicembalista Domenico Scarlatti, nipote del compositore di opere. In

seguito, ricco e famoso, si trasferì a Bologna, dove ospitò, tra gli altri, Gluck e Mozart, Giuseppe II e Casanova.



Aneddotica

A Händel è stato intitolato il cratere Händel, sulla superficie del pianeta Mercurio.

A Roma, nel 1708, Händel tenne una memorabile competizione musicale contro il coetaneo Domenico Scarlatti alla presenza del cardinale Ottoboni, nella residenza di quest'ultimo, a Palazzo della Cancelleria. Mentre il loro confronto al clavicembalo finì con un sostanziale pareggio, la superiorità di Händel all'organo fu chiara a tutti.

Da giovane, pare che Händel fosse bellissimo: era alto, snello, biondo e con gli occhi azzurri. A causa dell'obesità e di un progressivo inacidimento del carattere, durante la vecchiaia, in alcune stampe satiriche i suoi avversari arrivarono addirittura a ritrarlo come "un maiale seduto all'organo".

Händel fu sempre molto riservato, era intelligente e aveva un'ottima cultura generale (parlava correttamente tedesco, la sua lingua madre, francese, inglese e italiano). Secondo le testimonianze dell'epoca, era un buon conversatore, e, in gioventù, amava le battute e aveva uno spiccato senso dell'umorismo.

Händel ebbe una lunga e fruttuosa collaborazione lavorativa con Farinelli, uno dei più famosi castrati del Settecento.

L'inno della UEFA Champions League è ispirato al suo inno di incoronazione Zadok the Priest.

AGRIPPINA

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Vincenzo Grimani

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo, 26 dicembre 1709

Personaggi:

Agrippina (S); Nerone, suo figlio (S); Poppea (S); Claudio, imperatore (B); Ottone (A); Pallante (B); Narciso (A); Lesbo, servo di Claudio (B); Giunone (A)

FOTO DI SCENA



Ci sono buone ragioni per considerare *Agrippina* un'opera irripetibile, unica nel suo genere: ragioni storiche, biografiche, drammaturgiche, squisitamente musicali. Anzitutto *Agrippina* è la prima opera di Handel pervenuta integra: dei quattro titoli per Amburgo conosciamo, in forma lacunosa, soltanto l' *Almira* (1705); anche *Vincer se stesso è la maggior vittoria* (*Rodrigo*), l'opera del 1707 per Firenze, è giunta mutila di alcune arie.

Conclusione e culmine del lungo soggiorno in Italia, il successo di *Agrippina* segna un primo punto fermo nell'ascesa del giovane Handel. L'opera inaugurò la stagione di carnevale (sei settimane di repliche) nel più prestigioso teatro veneziano, accolta da un entusiasmo delirante, con le grida - divenute poi proverbiali - di 'Viva il caro Sassone!'.

Per questo suo debutto in laguna Handel si misurò con una tradizione - letteraria, ideologica, prima ancora che operistica - schiettamente locale; una tradizione che risaliva almeno agli anni Quaranta del Seicento, all'attività degli Accademici Incogniti (si pensi solo al libretto dell' *Incoronazione di Poppea*), e che aveva dominato a più riprese la scena veneziana (un altro esempio, affine per situazioni e ambiente: la *Messalina* di Piccioli-Pallavicino, carnevale 1680): l'occhio scettico, disincantato con cui la Serenissima guarda alla Città eterna. La storia romana non è - come in Zeno, come poi in Metastasio - un campo di virtù morali e sentimentali; è il campo aperto all'ambizione, alle astuzie, agli intrighi di chi persegue unicamente, cinicamente i propri scopi immediati.

La trama

Agrippina, la moglie dell'imperatore, vuol garantire a tutti i costi il trono a Nerone, il figlio nato dal suo primo matrimonio; quando apprende che Claudio, di ritorno dalla Britannia, è perito in un naufragio, convince i liberti Pallante e Narciso - di lei invaghiti - ad assecondare i suoi piani. Giunge improvvisamente Lesbo, con la notizia che Claudio è stato salvato *in extremis* da Ottone: sarà questi il nuovo Cesare.

Qui si scatena la ridda degli inganni e delle macchinazioni: conoscendo la loro comune passione per Poppea, Agrippina attizza una rivalità fra Claudio e Ottone, e istiga i due liberti - che, in comica sincronia, agiscono sempre 'a ruota' - a uccidere quest'ultimo come traditore; per

parte sua Poppea, in una scena degna di Feydeau, riceve i suoi tre spasimanti (il terzo, naturalmente, è Nerone) l'uno all'insaputa dell'altro, obbligandoli a nascondersi e smascherando così, agli occhi di Claudio, le mire della moglie e del figliastro.

FOTO DI SCENA



Vacuo più che magnanimo, Claudio (come il Tito mozartiano) rinuncia alla vendetta ma, cercando di venire incontro a ognuno, finisce per scontentare tutti: cede Poppea a Nerone, e conferma sul trono Ottone. Nerone però protesta: perdere un impero e sposarsi, in un colpo solo, è davvero troppo. Sarà lui quindi il successore, mentre Ottone può finalmente unirsi all'amata Poppea; Agrippina vede coronati i suoi sforzi, e Giunone scende dal cielo a celebrare le nozze.

Un classico lieto fine dunque, per un libretto agile, brillante, tutto ispirato a una sorta di 'moralità capovolta', o lucida amoralità (non si contano, in divertiti *a parte*, le lodi dell'impostura e della finzione); malgrado momenti di accentuazione 'tragica' (il disegno omicida di Agrippina, lo sconforto di Ottone), i personaggi si muovono, si lasciano vivere - Claudio e Poppea *in primis* - con naturalezza: domina un tono lieve di commedia, così lontano dalla gravità a senso unico dei drammi zeniani, che proprio intorno al 1710 cominciavano a monopolizzare il repertorio.

Un anacronismo solo apparente: il cardinale Vincenzo Grimani, dal luglio 1708 viceré di Napoli, era fra i principali diplomatici al servizio degli Asburgo; a lungo ambasciatore in Vaticano, con questo libretto egli prenderebbe di mira la curia romana e (sotto le sembianze di Claudio) il pontefice in persona, il filospagnolo Clemente XI. Il taglio drammatico di *Agrippina* - con la pluralità di generi, azioni, personaggi, con il libero avvicinarsi di scena e aria - potrà sembrare datato, *démodé*, persino stravagante; ma il contenuto satirico, le allusioni polemiche restituiscono all'opera (almeno a Venezia) una pungente attualità e necessità.

In questo intreccio di stimoli, come si comporta Handel? Con la stessa disinvoltura, si direbbe, con cui Grimani ricorre a fatti e personaggi storici; la vivacità, la scioltezza narrativa del testo si riflette nella struttura generale dell'opera, molto più fluida, mobile, imprevedibile dei successivi esempi londinesi.

L'aria col *da capo* non è ancora la regola, e frequenti sono le arie accompagnate solo dal basso continuo (gli archi intervengono in chiusa di ritornello); troviamo inoltre - senza gerarchie o dinamiche preordinate - ariosi, ariette (splendida quella di Claudio, I, 21: "Vieni, o cara"), un terzetto e un breve, folgorante quartetto.

Gran parte dei brani risale a musiche preesistenti (41 numeri su 48, pur con vari gradi di adattamento): ai lavori Handeliani per Firenze (*Rodrigo*), Roma (gli oratorî *Il trionfo del tempo e del disinganno* e *La resurrezione*), Napoli (la serenata *Aci, Galatea e Polifemo*) o addirittura, per qualche spunto tematico, alle opere amburghesi di Keiser e Mattheson; ed è sorprendente notare che arie perfettamente aderenti al personaggio (ad esempio *Poppea*, I, 17: "È un foco quel d'amore"; *Ottone*, II, 5: "Voi che udite il mio lamento") provengono in realtà da cantate romane o napoletane, e dunque da tutt'altro contesto.

Agrippina è così - sotto il profilo strettamente musicale - un florilegio del migliore Handel 'italiano', di quel giovane *Dandy* alla scoperta della Penisola; l'opera chiude (e documenta) una prodigiosa fase di assimilazione, e al tempo stesso si proietta oltre la scena veneziana, verso il pubblico internazionale delle corti.

FOTO DI SCENA



Tra la folla esultante del carnevale vi erano - frequentatori abituali - nobili, dignitari, principi tedeschi e inglesi; a loro si rivolgerà Handel, per costruire altrove la sua carriera teatrale.

Un dramma teatrale di attualità

Pur affrontando principalmente la sfrenata brama di potere e la lotta per il trono, il tema di quest'opera forniva spunti di grande attualità in Italia che, all'epoca, subiva le conseguenze della guerra di successione spagnola.

Il cardinale Vincenzo Grimani era un diplomatico esperto che si diletta anche come librettista. Nella guerra di successione egli sosteneva gli Asburgo, mentre Papa Clemente XI era dalla parte di Francia e Spagna. La rivalità tra Nerone ed Ottone riflette tale situazione.

Quale decadenza si manifesta nell'orribile storia di Agrippina!

Spinta dalla sete di potere, questa madre non esita ad avere rapporti carnali con il figlio (Nerone), per poi essere assassinata su ordine di quest'ultimo.

Nerone fu il tiranno più sanguinario del tempo dei romani.

L'opera e la realtà concordano in pieno sul tema dell'amoralità dei potenti.

Tuttavia, per quanto concerne gli altri personaggi le cose stanno diversamente.

Nella realtà Poppea era una cortigiana ambiziosa che il superficiale marito Ottone offrì a Nerone quale oggetto di piacere.

Personaggi ed eventi sono descritti minuziosamente nelle cronache di Tacito e di Svetonio.

Grimani ricavò da questo truculento materiale storico un libretto alquanto critico - uno dei migliori che Handel abbia mai messo in musica.

La Roma di Nerone a Venezia

Con l'opera *Agrippina*, Handel si espose inevitabilmente al confronto con un'altra opera - apparsa in teatro alcuni decenni prima - : *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1642). Nel lavoro di Monteverdi Nerone e Poppea sono in primo piano, mentre Agrippina non compare affatto. Sebbene alcune situazioni ed alcuni personaggi

secondari risultino comici, l'opera di Monteverdi è molto più cupa di quella di Handel.

Le affinità più evidenti si riscontrano nella rappresentazione di un'epoca in cui gli istinti più sfrenati non erano limitati da alcuno scrupolo morale: in seguito, nel mondo sublime ed eroico dell'*opera seria*, tali istinti amorali sarebbero stati impensabili.

Il palcoscenico ideale per entrambe le opere era costituito non da una Roma immaginaria, ma dalla Venezia reale, la potente e ricca città portuale.

FOTO DI SCENA



RINALDO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Aaron Hill e Giacomo Rossi

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, Queen's Theatre, 24 febbraio 1711

Personaggi:

Goffredo, comandante dell'esercito cristiano (A); Almirena, sua figlia, promessa sposa a Rinaldo (S); Rinaldo, eroe del campo, promesso sposo ad Almirena (S); Argante, re di Gerusalemme e amante di Armida (B); Armida, incantatrice, regina di Damasco e amante di Argante (S); un araldo (B); due sirene (S); il mago cristiano (B); una donna (S)

Appena giunto nella capitale inglese, con quest'opera Handel colse la sua prima e notevole affermazione: il titolo sbaragliò, nell'arco di sette stagioni, tutte le altre opere in cartellone, sia per numero di repliche sia per numero di riprese dello spettacolo; il compositore mise nuovamente in scena il dramma nel 1731.

Già presso i primi biografi Handelian, del resto, *Rinaldo* venne recepito come un'opera fondamentale per il successo personale dell'autore e per i destini dell'opera italiana a Londra. Lo spettacolo fu costosissimo e curato fin nei minimi dettagli: ci si procurò anche dei passerì vivi, destinati a entrare in scena alla fine del primo atto; particolare che suscitò l'ironia dei commentatori, con inevitabile effetto pubblicitario, già a pochi giorni dalla prima rappresentazione.

La trama

Atto primo

Nella Gerusalemme della prima crociata (1099), il generale cristiano Goffredo, certo di un'ormai prossima vittoria, invita il prode Rinaldo alla conquista di Gerusalemme, promettendogli in premio la mano della figlia Almirena, di cui il cavaliere è innamorato corrisposto: la ragazza sostiene a sua volta l'eroica impresa. Giunge intanto il re pagano Argante, che offre a Goffredo una tregua di tre giorni, prontamente accettata dai cristiani. Rimasto solo, Argante riceve la visita della maga Armida, sua amante, che gli promette di rapire Rinaldo per permettere la vittoria sull'esercito nemico. Armida compare infatti nel giardino dove s'intrattengono Rinaldo e Almirena e, grazie alla sua magia, porta via con sé la ragazza. Furibondo, Rinaldo chiede aiuto a Goffredo, che gli suggerisce di rivolgersi a un mago cristiano, alimentando i propositi di vendetta del cavaliere.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Rinaldo e Goffredo si trovano in riva al mare alla ricerca del mago. Qui vengono irretiti dal canto delle sirene, che convincono Rinaldo a seguirle: l'eroe sale su una nave magica, deciso a recuperare l'amata rapita. Intanto la ragazza viene insidiata da Argante nel palazzo incantato di Armida. Ella è riuscita a far prigioniero anche Rinaldo, di cui subito si innamora, senza naturalmente alcuna speranza di venir corrisposta, neppure con l'ausilio della sua potente magia; si finge infatti Almirena, ma il cavaliere non cade nel tranello, mentre la maga, scoperta l'infedeltà di Argante, giura vendetta.

Atto terzo

Goffredo ha raggiunto il mago cristiano, che gli offre un bastone incantato col quale potrà rompere l'incantesimo di Armida; costei è ormai decisa a uccidere Almirena, ma deve fare i conti con Rinaldo. Giunge intanto Goffredo, e la maga è costretta a riparare nell'accampamento dei saraceni, dove si rappacifica col re Argante. Si prepara intanto la battaglia: Rinaldo scende in campo, e guida con il suo ardore i cristiani alla liberazione di Gerusalemme. Finalmente, a battaglia finita, potranno celebrarsi le sospirate nozze tra i due amanti.

Il drammaturgo e impresario Aaron Hill affidò la realizzazione pratica del suo scenario intitolato *Rinaldo* al poeta italiano Giacomo Rossi e a Handel, giunto da un paio di mesi in Inghilterra. A causa del poco tempo disponibile per l'allestimento dello spettacolo, i due professionisti si misero all'opera per confezionare testo e musica in soli quindici giorni, se si crede alla prefazione del libretto a stampa.

Per quanto riguarda la partitura, Handel utilizzò in misura larghissima quanto aveva scritto nel suo ancora recente viaggio di formazione italiano (1707-'10), tanto più che nessuno dei brani riutilizzati nel *Rinaldo* sarebbe risultato noto al pubblico inglese nella sua veste originaria. I prestiti avvennero, ad esempio, dalla serenata *Aci, Galatea e Polifemo*, scritta a Napoli nel 1708 (l'aria di Argante "Sibillar gli angui d'Aletto"); dall'oratorio *Il trionfo del tempo e del disinganno* del 1707 (l'aria di Almirena "Lascia ch'io pianga", seppure con modifiche e testo diverso, e il coro finale dell'opera "Vinto è sol dalla virtù"); dall'opera *Agrippina*, rappresentata con successo a Venezia nel carnevale del 1710

(il duetto Armida-Rinaldo "Basta che sol"); da una cantata del 1707 (lo splendido duetto Almirena-Rinaldo "Scherzano sul tuo volto") e da un'altra cantata del 1708 (il tempo lento dell'ouverture).

Oltre agli imprestiti integrali appena segnalati, numerosissimi sono gli spunti tematici che l'opera deriva da lavori precedenti e rielaborata in senso nuovo, mentre Handel non si scompone nemmeno di fronte all'utilizzo di testi tratti da composizioni altrui. Nonostante questa sua natura di 'pasticcio', ossia di opera formata da pezzi di origine disparata, *Rinaldo* fu - ed è ancora - opera di straordinario successo, nato già dall'idea di Hill come un meccanismo teatrale di sicura efficacia sulle scene inglesi, sia per l'abbondanza di trovate spettacolari (draghi, sirene e quant'altro), sia per il moralistico incitamento a una virtù perseverante, che è in grado di sconfiggere ogni tentazione, per quanto temibile e insidiosa.

FOTO DI SCENA



Il poliedrico Hill, ben conscio della tradizione operistica barocca inglese, introdusse un personaggio nuovo rispetto alla vicenda tratta da Tasso (vicenda celeberrima nel Settecento, a teatro come in pittura): Almirena, figlia di Goffredo e fidanzata di Rinaldo, cui spettano i vertici della partitura, le arie "Lascia ch'io pianga" e "Augelletti che cantate".

Rinaldo non si trova più a dibattersi nel dilemma tra il fascino della maga seduttrice e il richiamo virtuoso del dovere militare: l'obiettivo dell'eroe qui è differente (la vittoria militare legata alla mano della promessa Almirena) e viene differito dall'intervento di Armida, finché un agente esterno, Goffredo, forte dell'aiuto del mago buono, non libera Rinaldo dalla sua esperienza di vita irresponsabile e lo riconsegna alla lotta per la conquista di Gerusalemme.

Rinaldo si presenta dunque in una versione molto meno eroica, mentre anche il coinvolgimento emotivo di Armida ha ben poco a che vedere con la passione distruttiva di un'Alcina (protagonista del futuro e omonimo capolavoro Handeliano). La maga compare quasi esclusivamente per ostentare i suoi spettacolari poteri e, tra una trappola e l'altra contro l'imprudente Rinaldo, trova l'occasione per cantare arie energiche, quasi sempre di furore, come "Furie terribili" (segnata Furioso in partitura) e "Molto voglio, molto spero" nel primo atto, la complessa "Ah! crudel", cantata sotto le finte spoglie di Almirena e "Vo' far guerra" nel secondo atto, e il duetto con Argante "Al trionfo del nostro furore" nel terzo.

Anche il re saraceno condivide la caratterizzazione terribile della maga, come dimostra già la sua aria del primo atto, "Sibillar gli angui d'Aletto". Gli interventi di Almirena sono improntati ora all'incitamento dell'amante alla gloria e all'onore (aria "Combatti da forte", primo atto), ora al registro idilliaco che condivide con Rinaldo, nel *locus amoenus* del giardino delle delizie che chiude il primo atto (aria, in Adagio, "Augelletti che cantate" e duetto tripartito "Scherzano sul tuo volto"), ora invece all'elegia intensa della disperazione (l'aria celeberrima "Lascia ch'io pianga"), per concludere col registro medio di un'aria spensieratamente gaia come "Bel piacere", sua ultima fatica, nel terzo atto.

Prevedibilmente improntate alla gloria guerriera o comunque alla metafora del combattimento (anche amoroso) sono le arie di Rinaldo,

sempre in un tempo Allegro franco e deciso, da "Ogni indugio d'un amante" e "Venti, turbini, prestate" nel primo atto, ad "Abbruggio, avvampo, e fremo" nel secondo, a "Or la tromba in suon festante" nell'ultimo.

Non mancano tuttavia le eccezioni di rilievo, come le complesse "Cor ingrato, ti rammembri" nel primo atto, il duetto con Armida "Fermati!" e l'aria "Cara sposa, amante cara" nel secondo. Notevoli sono anche le pagine strumentali dell'opera, tra cui l'ouverture, una sinfonia nel primo atto e diversi numeri nel terzo: due sinfonie (splendida la seconda), una marcia e la musica che accompagna la battaglia risolutiva. Tra gli strumenti l'oboe ha un particolare rilievo, sia nell'ouverture sia nell'aria di Armida "Molto voglio".

In una ripresa dell'opera, il 6 aprile 1731 al londinese Lincoln's Inn Fields, Handel inserì una nuova scena, in cui è Rinaldo a sconfiggere personalmente Armida. L'aggiunta di carattere eroico era dovuta alla prestigiosa presenza del castrato Francesco Bernardi (detto 'il Senesino') nel ruolo del protagonista.

La ricetta del successo a Londra

Nel XVIII sec. Londra era la città più ricca e più grande d'Europa, con una scena musicale variegata che comprendeva chiese, palazzi e sale da concerto.

Il più grande compositore inglese, Henry Purcell fu il primo compositore straniero importante a cercare un successo duraturo a Londra.

Aaron Hill, amministratore dell'Haymarket Théâtre, scrisse per il nuovo venuto una vicenda operistica - in parte fantastica ed in parte su fatti storici - in cui erano previsti numerosi espedienti scenici di sicuro effetto sul pubblico.

Per andare incontro al gusto locale, Handel diede un'importanza particolare agli ottoni, rispetto all'*Agrippina*. Nel *Rinaldo* emerge il rilievo dato all'orchestra, a cui, oltre all'ouverture, spettano ben sette brani strumentali.

Nonostante sia stata composta in poco tempo, il *Rinaldo* è una delle prove più brillanti e coinvolgenti di Handel in campo operistico.

Insieme a Hill, il compositore ingaggiò i migliori cantanti italiani, tra cui il bravissimo basso Giuseppe Maria Boschi, che aveva già cantato il

ruolo dell'imperatore Claudio nell'*Agrippina*.

Il successo fu enorme, tanto che John Wash, un editore musicale particolarmente abile negli affari, guadagnò una fortuna pubblicando le singole arie dell'opera tradotte in inglese.

"Cara sposa" (l'aria di Rinaldo alla fine del primo atto) è uno dei brani più famosi ed amati.

FOTO DI SCENA



ACIS AND GALATEA

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di John Gay e altri, dalle Metamorfosi di Ovidio

Masque in un atto

Prima:

Cannons, Edgware, estate 1718 (versione riveduta in tre atti: Londra, King's Theatre, 10 giugno 1732)

Personaggi:

Galatea (S), Acis (T), Damon, pastore (T), Polyphemus (B); coro

Handel conosceva l'opera di Lully? Non lo sappiamo; sicuramente conosceva il *masque* di John Eccles (1701), diretto antecedente delle opere pastorali di Pepusch, Galliard e altri, in voga al Drury Lane nel 1715-18: un tentativo di risposta autoctona - ed effimera - all'invadenza dell'opera italiana. *Acis and Galatea* è appunto un *masque* : un breve lavoro, su temi mitologici o allegorici, nello spirito della lirica pastorale inglese.

Da circa un anno (29 giugno 1717) il King's Theatre ha chiuso i battenti all'opera, e Handel si trova ora al servizio del conte di Carnarvon (dal 1719 duca di Chandos), nella magnifica dimora di Cannons; qui, nella campagna intorno a Londra, nasce - fra molta musica sacra (undici *anthems* e un *Te Deum*) e il primo oratorio inglese, *Esther* - questa piccola gemma, testimonianza luminosa di un gusto e di una civiltà.

Non vi è alcun rapporto con *Aci, Galatea e Polifemo* , la serenata nuziale composta nel 1708 a Napoli; il testo del *masque* , attribuito a John Gay in un libretto del 1739, comprende in realtà versi di Hughes e Pope ospiti abituali del duca. Questo *milieu* aristocratico, essenziale per la genesi dell'opera, condiziona anche la sua fortuna: gran parte della musica viene pubblicata - caso eccezionale per l'epoca - già nel 1722, ma non si ha notizia di rappresentazioni pubbliche fino al 1731.

L'anno dopo una compagnia inglese allestisce l'opera a Haymarket, proprio di fronte al King's Theatre; Handel reagisce con una nuova

versione, che riprende - in una sintesi eterogenea - brani della serenata per Napoli e altre arie italiane: in questa forma il lavoro conosce una larga popolarità, con varie riprese fino al 1741 e un numero di esecuzioni (circa settanta) ineguagliato. *Acis and Galatea* sarà il primo dei quattro titoli handeliani studiati e riorchestrati da Mozart (1788) su incarico del barone van Swieten; il giovane Mendelssohn dirigerà il *masque* nel 1828, e ancora Meyerbeer (1857) penserà a una sua messa in scena.

FOTO DI SCENA



Non si conoscono le circostanze della prima esecuzione a Cannons: si può ipotizzare una forma stilizzata di rappresentazione, con semplici addobbi scenici, nella terrazza sopra il giardino; e la recente scoperta di condutture, in corrispondenza di una vecchia fontana (si rammenti la scena finale: Acis trasformato in «a fountain bright»), parrebbe corroborare questa tradizione.

Comunque sia, rispetto all'opera di Lully - con il suo pathos eloquente, l'azione portata così violentemente in primo piano - il *masque* handeliano sospende il tempo drammatico, lo proietta sullo sfondo; l'azione non si rappresenta, si dà per scontata (tanto più fra i pochi, scelti invitati di Cannons): si riprende in pure forme musicali.

Il momento culminante del dramma - l'ira di Polifemo e il volo del macigno sul povero Acis ("Fly swift, thou massy ruin, fly!") - occupa poche battute al termine di un terzetto ("The flocks shall leave the mountains"), avviato comodamente - il classico 'tempo giusto' handeliano - dei due teneri amanti; lo stesso Polifemo è un gigante goffo, elementare nelle sue reazioni, ma privo di risvolti torbidi o malvagi: lo vediamo ballonzolare su ampi intervalli (la sua prima aria, "O ruddier than the cherry") mentre invoca Galatea con immagini splendidi, rigogliose, con una sua rustica grazia.

Disparità di generi, peso dei diversi stili nazionali; ma non solo. Handel coglie infallibilmente, in questo suo primo lavoro per la scena inglese, il tratto più tipico, nobile e permanente di quella tradizione musicale (dai madrigalisti a Britten, potremmo dire, attraverso Purcell e il Mendelssohn di *A Midsummer Night's Dream*): un tessuto vocale tenue, terso, quasi diafano, un lirismo a tinte nette su una base strumentale trasparente.

Assenti le viole, tra i fiati troviamo solo - alternati - oboi e flauti diritti, strumenti 'chiari' e per tradizione pastorali; anche le voci sono in prevalenza acute, con l'insolita combinazione di un soprano e tre tenori (per i cori, cantati dagli stessi solisti) e la sola, ovvia eccezione di Polifemo.

Questo l'organico disponibile a Cannons, ma il carattere della musica trascende completamente tali limiti; non mancano echi della recente *Water Music* (l'aria "Would you gain the tender creature",

significativamente aggiunta all'ultimo momento), ma per il resto *Acis and Galatea* possiede una tinta strumentale propria, inconfondibile, anche fra gli altri lavori handeliani: musica che ha la leggerezza dell'aria, della brezza fra i rami, in sintonia totale con l'artificio lieve del mito.

Lo sentiamo, in forma paradigmatica, nel magnifico coro d'apertura, "Oh, the pleasure of the plains!" (con il tocco prettamente inglese di «Dance and sport the hours away»): un'Arcadia senza rovine e senza memoria; un'Arcadia laica, l'immagine aurea di una società in armonia con la natura, giardino fiorito per le proprie fantasie.



Un'opera in stile inglese

A Cannons, nella tenuta di un conte, Handel compose un *masque*, "un'opera breve", tratta da un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio - così scrisse un giornalista contemporaneo.

Il *masque* tradizionale della corte inglese era costituito da dialoghi in prosa, *songs* e danze, e offriva l'occasione per un gioco di società con interpreti mascherati.

In realtà *Acis and Galatea* segue fedelmente il modello dell'opera italiana, a parte il testo in inglese.

In questo lavoro sono già presenti, i caratteri dell'oratorio handeliano: per esempio, il coro di solisti gioca un ruolo decisamente più importante rispetto alle altre opere di Handel; basti pensare alla cantata *Acis, Galatea e Polifemo* composta da Handel a Napoli nel 1708.

Il canto funebre iniziale si richiama alla tragedia greca e sembra quasi anticipare la riforma di Christoph Willibald Gluck.

La musica rivela l'influenza dell'opera "*Dido and Aeneas* di Purcell, evidente, fra l'altro, nell'importanza determinante assunta dal coro, nonché nell'affinità tra l'aria funebre di Galatea e l'aria di addio di Didone.

LA TRAMA

Acis e Galatea sono teneramente affezionati. Polypheme vuole ottenere l'amore di Galatea con la forza. Acis accetta di lottare contro il gigante per difendere Galatea, ma viene colpito a morte.

La natura, gli esseri umani e gli dèi sono in lutto per il pastore, il quale viene trasformato in una sorgente.

RADAMISTO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Nicola Haym

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, King's Theatre, 27 aprile 1720

Personaggi:

Radamisto (S), Zenobia (A), Farasmane (B), Tiridate (T), Polissena (S),
Tigrane (S), Fraarte (S)

FOTO DI SCENA



La genesi di *Radamisto* è legata alla fondazione della Royal Academy of Music, un'impresa teatrale creata nel febbraio 1719 da un gruppo di nobili, sotto la protezione di Giorgio I, per rappresentare a Londra opere italiane con i migliori interpreti e compositori del momento. La direzione musicale dell'Academy venne affidata a Handel, che a cinque anni da *Amadigi di Gaula* riprese a dedicarsi al genere operistico: dopo un viaggio a Dresda per prendere contatti con il celebre castrato Senesino e altri cantanti italiani, il 2 aprile 1720 il musicista inaugurò la stagione al King's Theatre con *Numitore* di Giovanni Porta e subito dopo presentò la sua nuova composizione, appunto *Radamisto*.

Il libretto è attribuito a Nicola Haym, che più volte collaborò con Handel: si tratta di una rielaborazione di varie fonti italiane (in particolare il libretto di Domenico Lalli *L'amor tirannico*, musicato da Francesco Gasparini, Venezia 1710, e rivisto due anni dopo per Firenze), che si ispirano a un episodio narrato negli *Annales* di Tacito (XII, 51).

La trama

Nel 51 d.C., nei pressi del monte Ararat. Il re d'Armenia Tiridate ha dichiarato guerra a Farasmane, padre di sua moglie Polissena e re di Tracia; a spingerlo a combattere è l'insana passione che egli nutre per Zenobia, moglie del figlio di Farasmane, Radamisto. Polissena viene messa al corrente dei piani del marito dal condottiero Fraarte e da Tigrane, principe di Ponto e alleato di Tiridate, il quale è innamorato della regina e vorrebbe che lei dimenticasse il marito infedele.

Farasmane, che è stato fatto prigioniero, viene condotto in catene nella capitale assediata perché convinca Radamisto alla resa; il re, tuttavia, consiglia al figlio di continuare a combattere. Fraarte dà ordine di ucciderlo, ma Tigrane impedisce l'esecuzione. La città viene espugnata e Radamisto e Zenobia fuggono; all'avvicinarsi dei nemici Zenobia, disperata, chiede al marito di ucciderla; quindi, dopo esserne stata soltanto ferita, si getta nel fiume Arasse.

Tigrane cattura Radamisto e lo conduce da Polissena, mentre Zenobia viene salvata da Fraarte, che, pur essendo innamorato di lei, la porta da Tiridate. Tigrane annuncia la morte di Radamisto e fa narrare l'accaduto dal messaggero Ismeno: questi non è altri che Radamisto, subito riconosciuto dalla moglie.

Tiridate offre invano a Zenobia il proprio cuore e il regno; quando tenta di prenderla con la forza, Radamisto cerca di ucciderlo, ma Polissena si frappone tra la spada e il marito. Nel frattempo Tigrane e Fraate, non tollerando più la condotta di Tiridate, fanno sollevare i loro eserciti e circondano il tempio in cui il tiranno vorrebbe sposare Zenobia: Tigrane restituisce a Farasmane la corona di Tracia, e Radamisto chiede a Polissena di perdonare il marito, tornando a regnare insieme sull'Armenia; per lui è sufficiente ricongiungersi all'amata Zenobia.

FOTO DI SCENA



Il tono serio ed eroico caratterizza tutto lo svolgimento dell'opera, e l'azione risulta drammaticamente convincente e motivata: anche Burney giudicò *Radamisto* «più compatto, ingegnoso e pieno di fuoco di tutti gli altri drammi che Handel aveva composto sino ad allora». Nonostante l'assenza di elementi magici, la spettacolarità era assicurata dalla presenza in scena degli eserciti e, in particolare, dall'assalto alla città assediata nel primo atto, accompagnato da musiche di tono guerresco.

Oltre all'eroe eponimo, sono poste in grande evidenza le due figure femminili, Zenobia e Polissena, entrambe esempio di fedeltà coniugale, mentre la crudeltà e l'empietà di Tiridate fanno risaltare il coraggio e il senso dell'onore degli altri personaggi. Un aneddoto legato alla parte di Fraarte può ben esemplificare quale fosse l'autorità dei cantanti, che potevano condizionare le scelte di librettista e compositore: secondo una lettera anonima pubblicata su 'The Theatre', il castrato Benedetto Baldassari, abituato a impersonare sovrani o perlomeno principi di sangue, si era rifiutato di cantare nel ruolo di un semplice comandante; per questo Fraarte venne 'promosso' a fratello di Tiridate e la sua parte fu notevolmente ampliata, come risulta dalle aggiunte nel manoscritto.

L'aria più celebre dell'opera è di certo "Ombra cara" (II,2), in cui Radamisto esprime il suo dolore per la presunta morte di Zenobia: nella tonalità di Fa minore, presenta in orchestra una complessa scrittura polifonica a cinque parti, su cui si staglia l'espressiva linea melodica del protagonista; secondo John Hawkins, Handel stesso la giudicò tra le sue arie più riuscite.

Nonostante Zenobia non sia morta davvero, il compositore impiega la tipologia della scena di lamento, con elementi stilistici quali il grido di dolore iniziale o il movimento cromatico racchiuso nell'intervallo di quarta. La ricchezza della strumentazione è illustrata dall'aria di Tiridate "Alzo al volo", in cui vengono impiegati i corni, e da quella di Polissena "Sposo ingrato" (soppressa nella seconda versione), che presenta una notevole parte solistica per il violino, forse eseguita dal compositore e virtuoso Francesco Geminiani.

Alla 'prima' di *Radamisto* erano presenti Giorgio I e il principe di Galles - che così dimostravano di essersi riconciliati dopo anni di dissapori - e l'opera riscosse un notevole successo: secondo la testimonianza di Mainwaring, tra le dame si contarono svenimenti a catena, e i nobili che non avevano trovato posto nel *parterre* o nei palchi sborsarono grandi cifre per un biglietto in galleria.

Il *cast* scritturato nel 1720, tuttavia, non rispondeva completamente alle esigenze di Handel, poiché mescolava cantanti italiani e inglesi, e soprattutto non comprendeva la voce di un castrato cui affidare il ruolo del protagonista. All'arrivo dei cantanti italiani a Londra, quindi, il musicista si affrettò a presentare una nuova versione (28 dicembre 1720),

in cui il personaggio di Radamisto venne affidato al Senesino, mentre Margherita Durastanti, che aveva interpretato il protagonista, cantò la parte di Zenobia; il basso Giuseppe Boschi sostituì Alexander Gordon nel ruolo di Tiridate.

STRALCIO DELLO SPARTITO

5. Aria di Radamisto

(orchestra)

Om - bra ca - ra, om - - bra ca - ra di mia spo - sa, -

6. Duetto Radamisto-Zenobia (secondo atto)

Se te-co vi - ve il cor, (violini) (violini) ca-ro!

Se te-co vi - ve il cor, ca-ro!

7. Duetto Radamisto-Zenobia (terzo atto)

(Radamisto)

La stel-la più bel-la in ciel lo se - gnò, la stel - la più bel

(Zenobia)

La stel-la più bel-la in ciel lo se - gnò, la stel-la più bel

la, la stel - la più bel - la in ciel lo se - gnò.

la, la stel - la più bel - la in ciel lo se - gnò.

Oltre ad adattare le parti per le nuove voci, Handel scrisse *ex novo* dieci arie, un duetto e un quartetto. Gli interventi più significativi servirono a migliorare il terzo atto (in particolare la scena in cui Radamisto vuole uccidere Tiridate), che inizialmente risultava piuttosto carente dal punto di vista drammatico. A questa revisione ne seguirono altre: nel 1721 venne abolito il personaggio di Fraarte, e nel gennaio 1728 furono introdotte modifiche per le presenze di Faustina Bordoni e Francesca Cuzzoni nei ruoli di Zenobia e Polissena. Nel 1722 una versione dell'opera venne presentata da Johann Mattheson ad Amburgo, con i recitativi tradotti in tedesco (*Zenobia, oder Das Muster rechtschaffener ehelicher Liebe*), e venne riproposta più volte negli anni seguenti.

Grazie all'autorizzazione regia a pubblicare libretti e musiche delle sue opere, ottenuta da Handel il 20 giugno 1720, *Radamisto* venne pubblicato nello stesso anno. Il primo allestimento moderno è stato

presentato a Göttingen nel 1927, a cura di Joseph Wenz; sempre nell'ambito degli Handel-Festspiele di Göttingen, la seconda versione del *Radamisto* è stata messa in scena di recente sotto la direzione di Nicholas McGegan (1993).

Un'opera eroica

Nel *Radamisto*, com'è tipico delle opere eroiche del periodo barocco, vi sono molti momenti di terrore e di spargimento di sangue. Tuttavia, il tema centrale è la fedeltà coniugale, come rivelarono già i contemporanei.

L'amore di Radamisto e Zenobia, che riesce a trionfare su tutte le avversità, ha come contrappunto la vicenda di Polissena.

È lei la vera eroina dell'opera, in quanto riesce a resistere a tutte le tentazioni ed a restare fedele ad un marito tirannico che la tradisce anche se le deve la vita.

All'epoca, il brano più famoso dell'opera era l'aria del secondo atto "Ombra cara di mia sposa", nella quale Radamisto piange la sua sposa, credendola morta.

Questo lamento ispirò ad Handel una tra le sue melodie più incantevoli; egli stesso ne andava fiero, e lo dimostra il fatto che in seguito la indicò al biografo John Mainwaring come la sua aria migliore, insieme a "Cara mia sposa" dal *Rinaldo*.

Anche i duetti di Radamisto e Zenobia, posti in due momenti di grande rilievo dell'opera (alla fine del secondo e del terzo atto), sono di una bellezza commovente.

Handel curò molto la brillantezza delle parti vocali e della strumentazione.

Nell'orchestra, oltre ai timbri degli oboi e del fagotto, predominano quelli del flauto, delle trombe e dei corni.

GIULIO CESARE

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Nicola Francesco Haym

Dramma per musica in tre atti

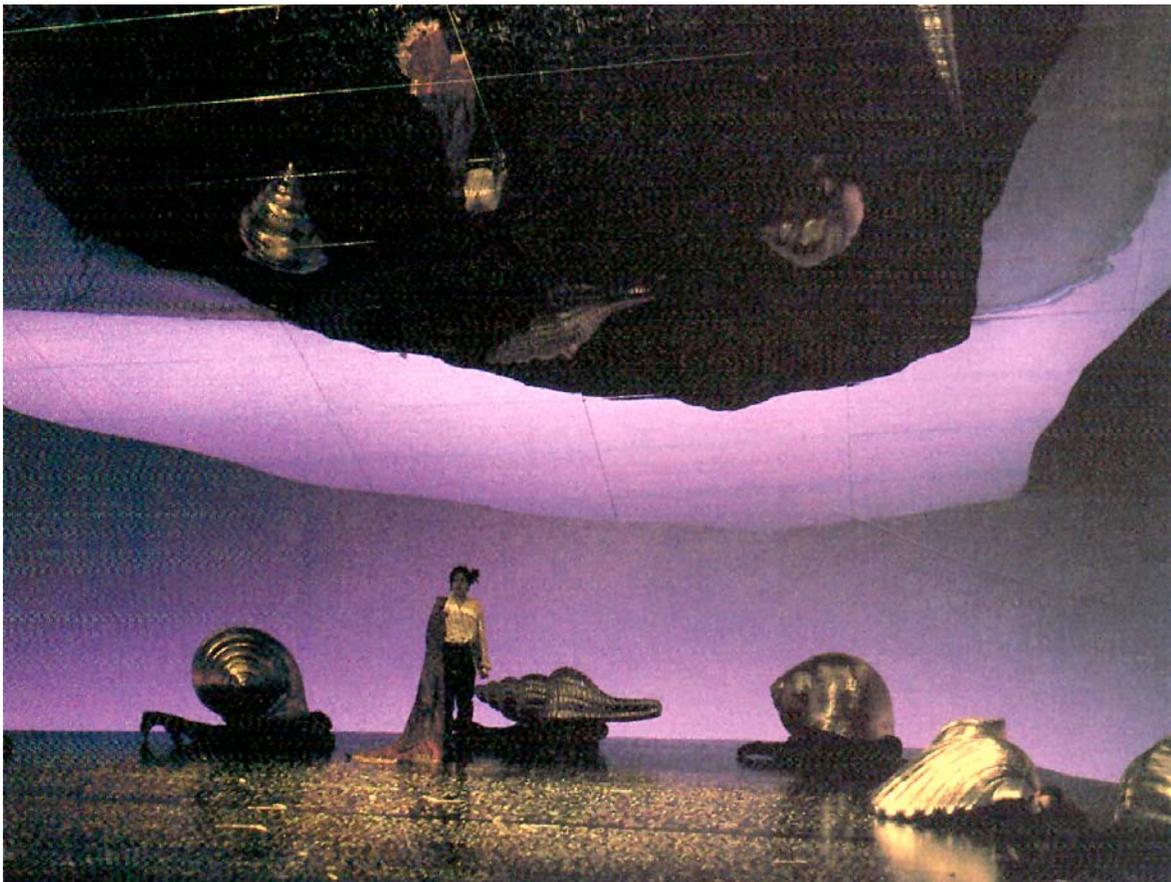
Prima:

Londra, King's Theatre, 20 febbraio 1724

Personaggi:

Giulio Cesare (A), Curio (B), Cornelia (A), Sesto (S), Cleopatra (S), Tolomeo (A), Achilla (B), Nireno (A)

FOTO DI SCENA



A cinque anni dalla fondazione della Royal Academy of Music, Handel era ancora impegnato nella competizione con il compositore Giovanni Bononcini, il quale nella stagione 1723-24 presentò due nuove opere, *Farnace* e *Calpurnia*. La risposta del musicista tedesco fu *Giulio Cesare in Egitto*, che riscosse un così grande successo da spingere Bononcini ad abbandonare il suo incarico nella stagione successiva.

Il libretto porta la firma di Nicola Francesco Haym, segretario italiano dell'Academy, e si ispira al *Giulio Cesare in Egitto* di Giacomo Francesco Bussani, presentato nel 1677 a Venezia con musiche di Antonio Sartorio. L'elaborazione del libretto originale implicò come di consueto la redazione di nuovi testi per le arie e la riduzione dei recitativi, che risultavano di difficile comprensione per il pubblico inglese.

Dopo le 13 rappresentazioni del 1724, *Giulio Cesare* fu ripreso l'anno seguente e ancora nel 1730 e nel 1732. Tra le modifiche apportate nel 1725 vi è quella legata alla parte di Sesto, che in quell'occasione fu affidata al tenore Francesco Borosini: solo due arie furono semplicemente trasposte di un'ottava, mentre le altre tre vennero completamente riscritte in relazione alla nuova voce. Nireno e Curio, personaggi secondari che interpretavano soltanto recitativi, furono eliminati.

L'opera riscosse un grande successo anche fuori dell'Inghilterra: tra il 1725 e il '37 fu presentata più volte in Germania, a Braunschweig e Amburgo, dove ebbe ben quaranta repliche. *Giulio Cesare* fu tra le prime opere presentate nel nostro secolo: a Göttingen, nella versione elaborata da Oskar Hagen (nel 1922, dopo *Rodelinda* e *Ottone*); nel '27 fu rappresentato a Darmstadt in un allestimento d'avanguardia con la regia di Arthur Maria Rabenalt, mentre nel '30 fu interpretato dalla London Festival Opera Company al Teatro alla Scala. In seguito il personaggio di Cleopatra è stato interpretato da celebri cantanti quali Joan Sutherland e Montserrat Caballé.

La trama

L'episodio storico alla base dell'opera è la campagna d'Egitto di Giulio Cesare nel 48-47 a. C.: Cesare giunge in Egitto per inseguire il nemico Pompeo, in fuga dopo la sconfitta di Farsalo. Cornelia, moglie di Pompeo, e suo figlio Sesto invocano clemenza e il condottiero promette una riappacificazione, ma essi ignorano che il re d'Egitto Tolomeo ha fatto uccidere il fuggitivo nella speranza di entrare nelle grazie di Cesare.

FOTO DI DCENA



Questi, però, quando il comandante egiziano Achilla gli porta la testa del nemico, è sdegnato di fronte a un gesto così empio. Achilla riferisce al re la reazione di Cesare e si impegna a ucciderlo in cambio della mano di Cornelia, di cui è innamorato. Cleopatra, sorella di Tolomeo, vede in Cesare un prezioso alleato per conquistare il trono d'Egitto, cui aspira in quanto primogenita; dapprima cerca di sedurre il condottiero romano presentandosi come Lidia, una fanciulla del suo seguito, ma poi si innamora davvero e rivela la propria identità.

Nello scontro tra romani ed egiziani la sorte arride inizialmente a Tolomeo: Cornelia e Sesto cadono nelle mani nemiche dopo che il giovane ha tentato di uccidere il re, Cleopatra viene imprigionata e pare che Cesare sia perito in mare. In verità egli è salvo e sconfigge le truppe di Tolomeo con l'aiuto di Sesto e di Achilla, che ha abbandonato il suo re perché gli ha negato la mano di Cornelia e muore sul campo di battaglia. Tolomeo, ancora ignaro dell'esito dello scontro, cerca di conquistare Cornelia ma viene ucciso da Sesto che riesce finalmente a compiere la sua vendetta. Cesare affida a Cleopatra il regno d'Egitto e tutti festeggiano il ritorno della pace.

Handel si riservò un periodo di tempo insolitamente lungo per la composizione, iniziata nell'estate del 1723 e terminata a ridosso della 'prima' nel febbraio successivo. Come spesso accadeva in quell'epoca, il musicista apportò notevoli modifiche alla sua composizione dopo aver appreso i nomi degli interpreti: nella prima versione del primo atto Cornelia era un soprano, Sesto un contralto e Tolomeo un tenore.

Ancora a pochi giorni dalla 'prima' il compositore continuò a rivedere e rielaborare la sua opera, spostando le arie da un atto all'altro o riscrivendone alcune, tanto che il copista dovette preparare una seconda partitura. Il libretto, estremamente complicato, rientra pienamente nella tipologia premetastasiana per l'intreccio di vicende amorose e intrighi di corte che si succedono in rapidi cambi di scene. Handel approfondì le situazioni drammatiche in una partitura estremamente ricca e variegata, scrivendo quella che ancor oggi è considerata una delle sue migliori opere di soggetto eroico.

I ruoli di Cesare e Cleopatra, affidati al castrato Senesino e a Francesca Cuzzoni e comprendenti ben otto arie e due recitativi accompagnati per ciascuno, sfruttano pienamente le doti vocali ed espressive dei due interpreti dando luogo a personaggi a tutto tondo; Cornelia e Sesto risultano invece più statici poiché sono colti nel loro affetto fondamentale, l'una addolorata per la morte del marito e costretta a difendere la sua virtù dagli assalti di Achilla e Tolomeo, l'altro impegnato a vendicare la morte del padre.

Cleopatra è il personaggio più sfaccettato: se inizialmente si vale delle sue astuzie femminili per sedurre Cesare e conquistare il trono d'Egitto, ben presto la storia d'amore cominciata per opportunità politica diviene

un sentimento autentico. Questa trasformazione è rispecchiata puntualmente dalla musica: quando comprende che Cesare è in pericolo e poi pensa addirittura che sia morto, Cleopatra intona due arie di grande intensità drammatica, "Se pietà di me non senti" (II,8) e "Piangerò la sorte mia" (III,3).

BOZZETTO



Per esemplificare il carattere sensuale che attraversa tutta l'opera si può citare invece l'aria "V'adoro, pupille", in cui Cleopatra, nelle vesti di Lidia, compare a Cesare circondata dalle muse del Parnaso (II,2); questo brano impiega due orchestre, di cui una è un *ensemble* sulla scena comprendente archi con sordino, oboe, tiorba, arpa, fagotti e viola da gamba concertante.

Una delle pagine più note del *Giulio Cesare in Egitto* è il recitativo accompagnato del protagonista "Alma del gran Pompeo" (I,7), assente nel libretto originale di Bussani, che contiene alcune riflessioni di

carattere filosofico sulla precarietà della vita umana. Handel adotta qui l'insolita chiave di Sol diesis minore, che alla fine approda enarmonicamente al La bemolle minore passando attraverso audaci modulazioni (secondo il giudizio ammirato di Burney, «non vi è quasi nessun accordo che l'orecchio possa prevedere»). In questo e altri recitativi, come "Che sento? oh Dio!" di Cleopatra e "Dall'ondoso periglio" di Cesare, il compositore impiega una ricchezza musicale del tutto inconsueta per un recitativo.

Un altro effetto squisitamente musicale è impiegato nell'aria "Al lampo dell'armi" (II,8), in cui il protagonista giura di difendere se stesso e Cleopatra dalle trame della corte di Tolomeo: l'effetto drammatico è amplificato dall'intervento del coro dei congiurati alla fine dell'aria ("Morà, morà, Cesare morà!") che, in mancanza del coro vero e proprio, veniva allora interpretato dall' *ensemble* dei solisti fuori scena. È da osservare poi la grande ricchezza dell'orchestrazione (che comprende anche flauti, corni e trombe - aggiunte nella versione del 1725 - e il citato *ensemble* sulla scena), che viene sfruttata con effetti mirabili anche nelle pagine strumentali di carattere guerresco.

Originalità musicale

Giulio Cesare in Egitto è ancora oggi l'opera più conosciuta di Handel. Si tratta di un vero e proprio capolavoro, contraddistinto da una grande varietà di atmosfere musicali, da un pathos elevato e da un livello qualitativo sempre alto.

Tra i momenti più suggestivi dell'opera e dell'intera letteratura operistica vanno menzionati: il grande recitativo accompagnato di Cesare, in cui egli canta da solo davanti alle spoglie mortali del suo nobile nemico Pompeo riflettendo sul significato della vita ("Alma del gran Pompeo", settima scena del primo atto), la vigorosa aria di Cesare con lo splendido accompagnamento del corno obbligato ("Va tacito", nona scena del primo atto); lo straziante lamento di Cleopatra ("Piangerò", terza scena del terzo atto), e, ancora, l'aria di Cornelia ("La giustizia", quinta scena del terzo atto), un archetipo dell'aria di vendetta.

Quella di *Giulio Cesare in Egitto* è la partitura per opera più completa di Handel - quattro corni, flauti dritti, flauti traversi e fagotti divisi, e, oltre al già menzionato assolo di corno, meravigliosi interventi solistici del

violino e dell'oboe.

Uno dei punti culminanti dell'opera è la scelta ambientata nel bosco dei cedri (prima scena del secondo atto), nella quale i timbri rarefatti dell'arpa, della tiorba e della viola da gamba (strumenti in scena) si uniscono con originalità il resto dell'orchestra.

Inoltre Handel si distanzia decisamente dalla monotona successione di arie "col da capo": interludi strumentali, recitativi accompagnati, cavatine, cori, duetti - tra cui il meraviglioso duetto tra Cornelia e Sesto "Son nata a lagrimar" (undicesima scena del primo atto, finale) ed una serie di *ensembles* fanno del *Giulio Cesare in Egitto* un'opera di grande varietà, senza pari nell'ambito della tradizione dell'*opera seria*.

FOTO DI SCENA



TAMERLANO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Nicola Haym

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, King's Theatre, 31 ottobre 1724

Personaggi:

Tamerlano (A), Bajazete (T), Asteria (S), Andronico (A), Irene (A), Leone (B), Zaida (m)

Tamerlano è la sesta opera scritta da Handel per la Royal Academy of Music di Londra. Quando il compositore decise di musicare la tragica vicenda di Bajazete e Tamerlano, questo soggetto era già stato portato più volte sulle scene: dopo aver ispirato *Tamburlaine the Great* di Marlowe (1587) e il dramma in versi *Tamerlan, ou La Mort de Bajazet* di Jacques Pradon (1675) era approdato con successo al genere operistico, con *Il Gran Tamerlano* di Alessandro Scarlatti (libretto di Antonio Salvi, 1706) e il *Tamerlano* di Gasparini, su un libretto di Agostino Piovene che fu ripreso in seguito da diversi compositori.

Il soggetto era noto al pubblico londinese grazie al *Tamerlane* di Nicholas Rowe (1702), replicato annualmente nell'anniversario della nascita di Guglielmo III: in questa tragedia a sfondo antifrancese Tamerlano è il personaggio positivo che rappresenta Guglielmo III, mentre Bajazete simboleggia Luigi XIV. Il libretto di Piovene in un certo senso capovolge questa caratterizzazione, descrivendo con simpatia il personaggio di Bajazete; molto probabilmente, però, la scelta di questa versione da parte di Handel non aveva motivazioni politiche, ma soltanto musicali.

La trama

L'azione è ambientata a Prusa, capitale della Bitinia, nel 1403: Bajazete, imperatore turco, è stato sconfitto dall'imperatore tartaro Tamerlano, che lo tiene prigioniero nel suo palazzo. Dopo la disfatta, l'unica ragione di vita per Bajazete è il profondo affetto per la figlia Asteria, anch'essa prigioniera. La fanciulla ama ed è corrisposta dal principe greco Andronico, alleato del vincitore, ma di lei si è innamorato anche Tamerlano, destinato a sposare la principessa di Trebisonda, Irene. L'imperatore, ignorando l'amore di Asteria e Andronico, confessa i propri sentimenti al principe, e gli chiede di sposare Irene e di convincere Bajazete a concedergli la figlia.

FOTO DI SCENA



Al suo arrivo a Prusa, Irene viene a conoscenza della mutata situazione e, su consiglio di Andronico, si presenta a corte come ambasciatrice con l'aiuto di Leone, confidente di Tamerlano e Andronico. Dopo una serie di eventi, che portano Asteria e Andronico a dubitare del reciproco amore, nella sala del trono viene annunciato il fidanzamento tra la fanciulla e Tamerlano: di fronte alla disperazione del padre, però, Asteria confessa pubblicamente di aver accettato di sposare Tamerlano soltanto per ucciderlo; in tal modo si riconcilia con Bajazete e Andronico, ma viene imprigionata.

Durante un banchetto Asteria tenta di uccidere Tamerlano aggiungendo veleno in una coppa, ma Irene impedisce all'imperatore di bere e rivela la propria identità. Bajazete compare sereno al cospetto dell'imperatore, annunciando di essersi avvelenato per sottrarsi alla sua tirannia, e gli promette di continuare a tormentarlo dagli inferi. Anche Asteria e Andronico progettano il suicidio, ma Tamerlano annuncia che sposerà Irene e lascerà Asteria e il trono di Bisanzio ad Andronico.

Un appunto nell'autografo Handeliano indica che la partitura venne scritta tra il 3 e il 23 luglio 1724, testimoniando i ritmi serrati (e oggi inconcepibili) cui i compositori erano soggetti a quell'epoca. Quest'annotazione, però, riguarda probabilmente solo una prima versione dell'opera, basata sulla rielaborazione del libretto di Piovene musicato da Gasparini a Venezia nel 1711. Al suo arrivo a Londra, a settembre, il tenore Francesco Borosini portò con sé la partitura della nuova versione dell'opera di Gasparini, presentata a Reggio Emilia nel 1719, dove il cantante aveva sostenuto il ruolo di Bajazete (il libretto era stato rielaborato da Ippolito Zanelli, seguendo alcuni suggerimenti dello stesso Borosini). Handel accolse numerosi spunti del libretto e della partitura, decidendo tra l'altro di rappresentare sulla scena la morte di Bajazete, che inizialmente era soltanto narrata da Leone.

Le testimonianze riguardo la 'prima' sono discordanti, ma l'opera riscosse un certo successo se si considerano le dodici repliche che seguirono nel corso della stagione. A fianco di Borosini cantavano altri celebri virtuosi: Francesca Cuzzoni (Asteria) e i castrati Senesino e Andrea Pacini, rispettivamente nei ruoli di Andronico e Tamerlano. Rispetto a Gasparini, Handel raggiunge un maggiore equilibrio nella distribuzione delle arie: sei per Bajazete, Asteria e Andronico, quattro

per Tamerlano e Irene e una per Leone, cui si aggiungono un duetto per Asteria e Andronico e un terzetto. Inoltre, in un'epoca di assoluto predominio dei castrati, il compositore dimostra di saper andare oltre le convenzioni dell'opera seria, conferendo un ruolo centrale a Bajazete, un tenore. Il fulcro della vicenda, infatti, non è tanto l'amore contrastato tra Asteria e Andronico (il 'primo uomo'), quanto l'orgoglio e il senso dell'onore di Bajazete, uniti all'affetto per la figlia.

FOTO DI SCENA



Nei punti cruciali dell'opera Handel crea grandi scene articolate: quella nella sala del trono nel secondo atto, il banchetto e la morte di Bajazete nel terzo. Quest'ultima costituisce il punto culminante dell'opera, ed è dominata dagli affetti contrastanti dell'amore per la figlia e dell'odio per il tiranno; recitativo secco, accompagnato e arioso si succedono in un insieme unitario. Nel recitativo l'armonia tocca anche la tonalità di Fa diesis maggiore - inconsueta nel XVIII secolo - sulle parole «io moro», per poi passare al Fa minore, tonalità tipica del lamento, che caratterizza anche l'arioso "Figlia mia, non pianger, no" dal ritmo di siciliana. Quando poi si rivolge a Tamerlano, Bajazete si anima nel celebre Presto

percorso dalle scale ‘furiose’ degli archi, ma poi perde le forze ed esce di scena, sostenuto da Asteria e Andronico.

Tra le opere di Handel, *Tamerlano* è certo la più tragica: l’azione si svolge tutta nell’ambiente opprimente del palazzo del tiranno, senza diversioni pastorali o all’aria aperta. Il lieto fine che annuncia l’unione delle due coppie non cancella dalla memoria la morte di Bajazete, e il coro finale intonato dai solisti, "D’atra notte", offre un’atmosfera più serena ma ancora permeata di tristezza. L’orchestra è meno ricca rispetto a quella dell’opera precedente, *Giulio Cesare* (mancano trombe e corni), ma ha comunque una grande forza drammatica; nell’aria di Irene "Par che mi nasca in seno" Handel impiega per la prima volta i clarinetti (l’indicazione ‘cornetti’ nella partitura autografa è probabilmente un errore).

La partitura fu pubblicata a Londra nello stesso 1724; Georg Philipp Telemann curò un adattamento per le scene di Amburgo, dove l’opera venne presentata l’anno successivo con arie in italiano, recitativi in tedesco e l’interpolazione di balletti. Handel riprese l’opera senza grandi modifiche al King’s Theatre nel novembre 1731: del *cast* della ‘prima’ era rimasto soltanto il Senesino. Il primo allestimento moderno ha avuto luogo a Karlsruhe nel 1924; nel 1985 *Tamerlano* è stato presentato ai Göttinger Handel-Festspiele sotto la direzione di John Eliot Gardiner.

FOTO DI SCENA



Un tenore come protagonista

Nel 1724 Handel ingaggiò per la Royal Academy of Music un nuovo cantante, il celebre Francesco Borosini. Questi fu il primo importante tenore italiano ad essere conosciuto sulle scene londinesi.

Il suo contributo fu rilevante anche nella composizione dell'opera, in quanto fece conoscere il soggetto a Handel attraverso un'opera di Francesco Gasparotti.

Allo stesso Borosini, inoltre, si deve l'idea del finale tragico, con il suicidio ed il monologo di Bajazet, che Handel ha magistralmente messo in scena in una forma mista di recitativo ed arioso. Il solo fatto che il ruolo di Bajazet come protagonista tragico sia stato affidato ad un tenore, conferisce all'opera un'importanza particolare, in quanto si tratta del primo ruolo tenorile di rilievo nella storia dell'opera.

Considerando gli innumerevoli esempi di tenori protagonisti delle opere di epoca romantica, può sembrare incomprensibile che nell'*opera seria* del Settecento i ruoli principali maschili venissero affidati a soprani ed a castrati che cantavano in chiave di soprano o di contralto; questo avveniva perché la voce di tenore - fino a *Tamerlano* - non era ritenuta adatta a tali ruoli. Mentre il basso ha sempre avuto una funzione vocale ben precisa, nel periodo barocco il tenore era considerato una versione sbiadita del soprano.

RODELINDA

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Nicola Haym

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, King's Theatre, 13 febbraio 1725

Personaggi:

Rodelinda (S), Bertarido (A), Grimoaldo (T), Garibaldo (B), Eduige (A),
Unulfo (A), Flavio (m)

FOTO DI SCENA



Nella sesta stagione della Royal Academy of Music, inaugurata con *Tamerlano*, Handel presentò un'altra sua nuova composizione, *Rodelinda*; i cantanti erano gli stessi della prima opera, tutti di altissimo livello: Francesca Cuzzoni nel ruolo della protagonista, i castrati Senesino e Andrea Pacini (Bertarido e Unulfo), il tenore Francesco Borosini (Grimoaldo), Anna Vincenza Dotti (Eduige) e Giuseppe Boschi (Garibaldo). Il libretto era stato scritto da Nicola Haym, in quegli anni collaboratore abituale di Handel, sulla base del libretto di Antonio Salvi musicato da Giacomo Antonio Perti (Pratolino 1710) e ispirato a sua volta alla tragedia *Pertharite, roi des Lombards* di Corneille.

La trama

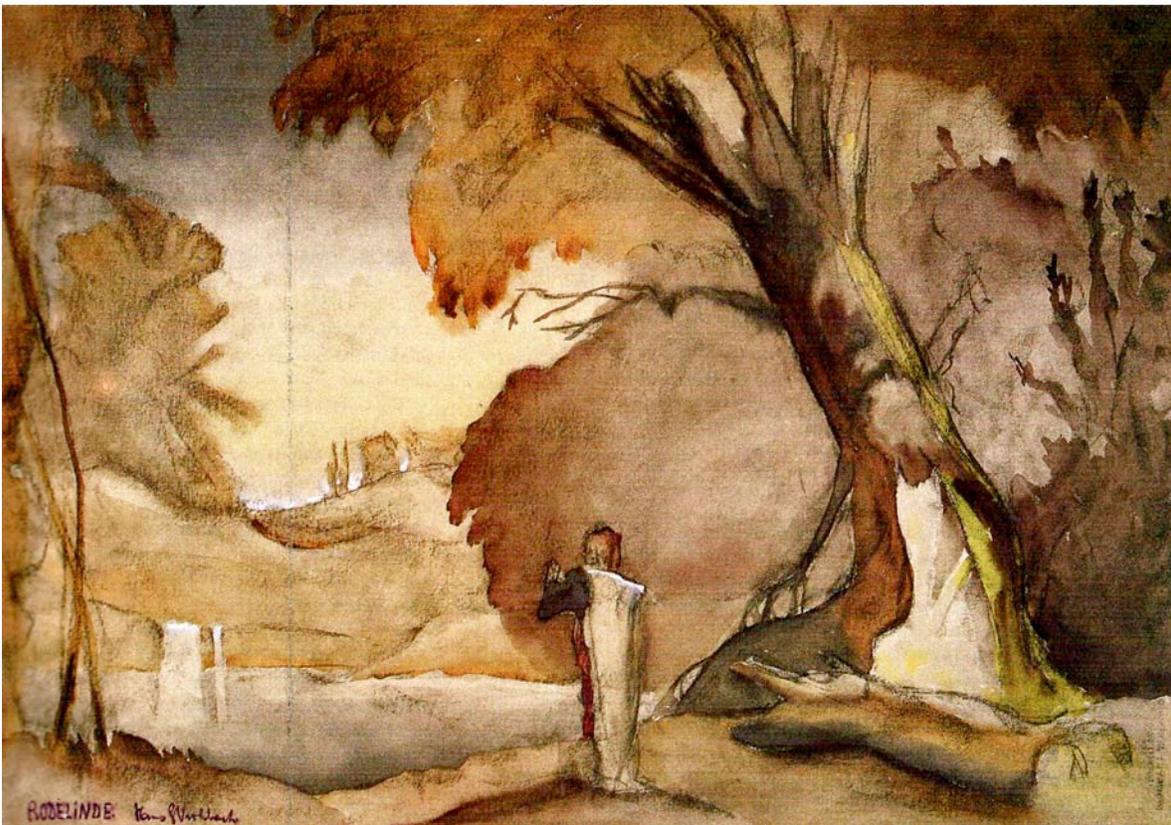
La vicenda risale a un episodio narrato nella *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono e si svolge nel VII secolo a Milano: il trono longobardo è stato usurpato dal duca di Benevento Grimoaldo, e l'erede legittimo Bertarido è fuggito abbandonando la moglie Rodelinda e il figlio Flavio. Grimoaldo, promesso alla sorella di Bertarido, Eduige, vuole sposare Rodelinda per rafforzare il proprio potere, ma la regina rifiuta le sue attenzioni e piange il marito creduto morto.

Garibaldo, duca di Torino, spinge Grimoaldo a spezzare il fidanzamento con Eduige e inizia lui stesso a corteggiare la donna, che come sorella del re può aspirare alla corona. Bertarido ritorna a Milano sotto mentite spoglie: egli è commosso per il dolore della moglie sulla propria tomba, ma l'amico Unulfo gli consiglia di restare nascosto. Garibaldo minaccia Rodelinda di uccidere suo figlio se lei non sposterà Grimoaldo; Rodelinda accetta le nozze, ma pone la condizione che il futuro sposo uccida Flavio, poiché lei non può essere nel contempo moglie dell'usurpatore e madre del legittimo erede al trono.

Grimoaldo esita, sconvolto da questa richiesta. Eduige incontra Bertarido e lo riconosce; sopraggiunge Unulfo che rassicura l'amico sulla fedeltà della moglie. Quando Bertarido e Rodelinda si incontrano vengono sorpresi da Grimoaldo, che non riconosce il re e accusa Rodelinda di infedeltà. I due presunti amanti vengono condannati a morte e incarcerati.

Con l'aiuto di Eduige e Unulfo Bertarido fugge dalla prigione, ma alcune tracce di sangue fanno supporre a Rodelinda che il marito sia stato giustiziato. Bertarido, invece, è al sicuro e salva la vita di Grimoaldo addormentato quando Garibaldo cerca di ucciderlo. Grimoaldo ammette le proprie colpe e accetta di sposare Eduige, mentre Rodelinda e il suo sposo possono riunirsi felicemente.

BOZZETTO



Rodelinda emerge su tutti gli altri personaggi e risulta una delle figure più riuscite delle opere di Handel; nella varietà delle nove arie a lei affidate emergono i suoi diversi sentimenti: assoluta fedeltà allo sposo, fermo rifiuto opposto alla corte di Grimoaldo, odio nei confronti dell'usurpatore e del suo perfido consigliere.

Memorabili sono due arie in cui esprime il dolore per la perdita del marito, "Ho perduto il caro sposo" e "Ombre, piante, urne funeste"; quest'ultima si ricollega alla tipologia del lamento per l'impiego del flauto traverso. Altrettanto celebre è la prima aria di Bertarido, "Dove sei? amato bene" (I,6). L'azione risulta coerente e motivata e anche il

lieto fine appare ben preparato: la conversione finale di Grimoaldo è plausibile, anche perché le sue cattive azioni sono sempre guidate dal malvagio Garibaldo. Haym apportò come di consueto molti tagli al libretto originale, specie nei recitativi che erano di difficile comprensione per il pubblico londinese, concentrando quindi l'interesse sulle arie e sulla rappresentazione degli affetti.

L'opera riscosse un grande successo e fu replicata tredici volte; Horace Walpole narra che la 'prima donna' Francesca Cuzzoni riuscì a sorprendere il pubblico non solo con le sue straordinarie doti vocali, ma anche con l'abito «sconveniente e disdicevole» di seta bruna con ricami d'argento, che suscitò lo sdegno delle dame più mature ma divenne subito di gran moda tra quelle più giovani. Nella stagione successiva (dicembre 1725) *Rodelinda* venne ripresentata con l'aggiunta di nuove arie e rielaborazioni che tenevano conto delle esigenze dei cantanti.

Un'ultima ripresa ebbe luogo nel 1731, con l'inserimento di brani celebri tratti da *Tolomeo* e *Lotario* secondo una prassi allora consueta. Nel 1734 Christian Gottlieb Wendt presentò l'opera ad Amburgo con i recitativi tradotti in tedesco e le arie in italiano. Nel nostro secolo *Rodelinda* segnò la rinascita dell'interesse per le opere di Handel: nel 1920 fu la prima opera del compositore presentata a Göttingen a cura di Oskar Hagen, l'iniziatore della Handel-Renaissance.

Egli realizzò una vera e propria rielaborazione, con il libretto tradotto in tedesco, tagli e spostamenti di arie e recitativi, nuova orchestrazione e attribuzione dei personaggi maschili a voci di tenori e bassi. Tra gli allestimenti successivi si possono ricordare quello alla Sadler' Wells Opera di Londra, con Joan Sutherland nella parte di Rodelinda (1959), e quello curato da Michael Schneider ai Göttinger Handel-Festspiele (1990), con Barbara Schlick nel ruolo della protagonista.

L'esaltazione del legame coniugale

Nonostante Handel fosse uno scapolo impenitente con un viso interessante per le donne - soprattutto per le cantanti più avvenenti - nelle sue opere l'amore coniugale viene esaltato con molta poesia. Le spose sono spesso delle eroine.

Anche qui, come già nel *Tamerlano*, la fedeltà coniugale trionfa.

Rodelinda, regina de' longobardi è stato spesso paragonata al *Fidelio* di Beethoven: in entrambi i casi la scena della liberazione rappresenta il punto culminante della vicenda.

Del resto anche Beethoven, come Handel, non si è mai sposato.

IL LIBRETTISTA **THOMAS MORREL**



ORLANDO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di autore ignoto, da Orlando di Carlo Sigismondo Capece

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, King's Theatre, 27 gennaio 1733

Personaggi:

Orlando (A), Angelica (S), Medoro (A), Dorinda (S), Zoroastro (B), Isabella (m)

In *Orlando*, l'unica opera nuova presentata nella stagione 1732-33, Handel tornò a misurarsi con l'atmosfera fantastica dei poemi cavallereschi a distanza di diciotto anni dall'*Amadigi di Gaula*, e iniziò una sorta di trittico ariostesco che sarebbe stato completato due anni dopo con *Ariodante e Alcina*.

Non si conosce l'autore dell'adattamento del libretto e non si può escludere che sia stato il compositore stesso a occuparsene. Il testo scritto da Capece e musicato da Domenico Scarlatti (*Orlando ovvero La gelosa pazzia*, Roma 1711) si rifaceva a sua volta a una lunga tradizione di opere basate sul poema di Ariosto.

Rispetto al libretto di partenza, quello impiegato da Handel presenta alcuni cambiamenti: la vicenda di Isabella e Zerbino è eliminata (Isabella compare brevemente senza cantare nel primo atto, come misteriosa principessa salvata da Orlando), viene introdotto il personaggio del mago Zoroastro ed è messo in maggior evidenza il ruolo di Dorinda, affidato a Celeste Gismondi (probabilmente identificabile con Celeste Resse, celebre interprete di intermezzi e opere buffe napoletane trasferitasi a Londra nel 1732).

I personaggi sono dunque ridotti a cinque; il *cast* della 'prima' comprendeva cantanti di chiara fama: oltre alla citata Celeste Gismondi, il Senesino nel ruolo del protagonista, Antonio Montagnana (Zoroastro), Anna Maria Strada del Pò (Angelica) e Francesca Bertolli (Medoro).

Allontanandosi dalla consuetudine di affidare alla voce di contralto le figure legate alla dimensione soprannaturale, Handel scrive la parte di Zoroastro per un basso: questo personaggio sovrintende allo svolgimento dell'azione e offre una lezione morale a Orlando, affermando il valore della ragione sulle cieche passioni.

FOTO DI SCENA



Riguardo alla fortuna di *Orlando*, va ricordato che l'opera non venne più ripresa da Handel e ritornò sulle scene soltanto nel 1922 (Handel-Fest di Halle, in traduzione tedesca e arrangiamento di Hans Joachim Moser). Negli anni Ottanta *Orlando* è stata presentata in diverse città europee e americane; in particolare si segnala l'allestimento veneziano del 1985, nel terzo centenario della nascita di Handel, con Marilyn Horne nel ruolo del protagonista.

La trama

Zoroastro legge nelle stelle il destino del paladino, diviso tra l'amore per Angelica e il desiderio di gloria. Il mago lo mette in guardia dai pericoli cui va incontro mostrandogli il Palazzo d'Amore, dove gli eroi del passato dormono ai piedi di Cupido; Orlando spera però di conciliare i suoi sentimenti contrastanti. La pastorella Dorinda si è invaghita di Medoro (qui elevato al rango di principe africano) e soffre terribilmente quando scopre che Angelica non è una parente, bensì la sposa del suo amato.

Ascoltando i lamenti della fanciulla, Orlando apprende che Angelica lo tradisce: lo prova è il gioiello da lui donato alla regina del Catai e ora in possesso di Dorinda. Zoroastro promette il suo aiuto a Medoro e Angelica, minacciati dalla gelosia di Orlando; quando quest'ultimo scopre i nomi dei due amanti incisi sugli alberi si scaglia contro Angelica, che viene condotta in salvo su una nuvola da quattro geni.

Il paladino ha ormai perduto il senno: parla con gli spiriti dell'oltretomba credendo che abbiano rapito l'amata, corteggia Dorinda chiamandola Venere, combatte contro nemici invisibili. Zoroastro lo indica come esempio dei pericoli comportati dalla passione e si prepara a guarirlo.

Dorinda narra ad Angelica che Orlando ha distrutto la sua casa seppellendo vivo Medoro. Giunge il paladino e cerca di gettare Angelica negli abissi di una caverna, ma questa si trasforma nello splendido tempio di Marte. Quando ritorna in sé grazie a una pozione magica di Zoroastro, Orlando apprende quali indegne azioni ha compiuto e vorrebbe morire; Angelica, però, gli impedisce di uccidersi. Il paladino rinuncia ai suoi propositi di vendetta contro i due amanti e si celebra la riconciliazione generale.

Le scene sono molto varie e vanno dal paesaggio pastorale ai quadri allegorici evocati da Zoroastro; non mancano apparizioni sovranaturali e interventi magici, che comportavano l'uso di complesse macchine teatrali. L'opera, però, non si ferma alla dimensione del 'meraviglioso': il suo valore e la sua peculiarità sono legati a motivi squisitamente musicali.

FOTO DI SCENA



Handel caratterizza i personaggi con la scelta delle tonalità dei brani solistici, contrapponendo Zoroastro, il mago che conosce i segreti dell'universo e funge da motore dell'azione, e Dorinda, semplice pastorella immersa nella natura. Mentre Angelica e Medoro vengono sbalzati qua e là dal succedersi degli eventi, Orlando emerge come personaggio a tutto tondo, che agisce commettendo anche degli errori e alla fine è pronto a pentirsi del suo operato. Il paladino, infatti, decide di seguire la sua passione per Angelica e di entrare nell'Arcadia, abbandonando la sua natura di guerriero, ma alla fine vince se stesso e l'amore e riprende le armi.

I brani musicali affidati al protagonista toccano gli affetti più diversi, dalle arie di carattere eroico a quelle di tono meditativo. Uno dei

momenti più riusciti dell'opera è quello del manifestarsi della pazzia di Orlando, con la scena dell'oltretomba alla fine del secondo atto (episodio assente nel poema ariostesco e ispirato forse a Dante): nei suoi sensi ottenebrati il paladino crede di vedere la barca di Caronte sulle acque dello Stige, Plutone, Cerbero e Medoro insieme a Proserpina; qui l'accompagnamento è estremamente vario, con un'alternanza di ritmi di danza e recitativo e alcune battute in 5/8.

Tre testi che nel libretto farebbero pensare a una forma chiusa divengono parte di una scena musicale priva di arie col *da capo* ("Amor, caro amore" di Angelica è un recitativo; "Già latra Cerbero" e "Vaghe pupille" di Orlando sono rispettivamente un arioso e un rondò); la stessa pazzia di Orlando è espressa dall'impossibilità di cantare in quella forma. Importanti precedenti di questa visione erano la celebre scena di pazzia del *Roland* di Lully e la rappresentazione dell'oltretomba nell'*Alceste* del medesimo compositore: non si può escludere che Handel avesse presente queste due opere, direttamente o attraverso le numerose parodie che venivano rappresentate con successo anche in Inghilterra.

Sin dall'inizio dell'opera, che si apre con il recitativo accompagnato in cui Zoroastro scruta le stelle, emerge il peso inconsueto di recitativo accompagnato, ariosi e arie *durchkomponiert* rispetto alle arie col *da capo*; per questa varietà e libertà nella costruzione delle scene *Orlando* spicca all'interno dell'opera seria del tempo e anche nei confronti delle opere precedenti di Handel. L' 'aria del sonno' del terzo atto ("Già l'ebro mio ciglio"), in cui Orlando si addormenta dopo uno scoppio d'ira, presenta una particolarità timbrica: su un accompagnamento di violoncelli pizzicati risuonano due 'violette marine' (una sorta di viola d'amore) creando un'atmosfera misteriosa: gli strumenti erano suonati dal loro inventore, Pietro Castrucci, e dal fratello Prospero.

L'opera fu rappresentata dieci volte e le repliche vennero sospese per l'indisposizione di un cantante: questo fatto potrebbe essere interpretato come un segno del deteriorarsi dei rapporti tra il compositore e il Senesino, che infatti di lì a poco sarebbe passato alla rivale Opera of the Nobility: forse il cantante non era soddisfatto del ruolo difficile e inconsueto di Orlando, che prevedeva soltanto tre arie col *da capo* e quindi non lasciava grande spazio all'improvvisazione e alla dimostrazione delle capacità virtuosistiche.

"Orlando" e "Alcina": affinità

In entrambe le opere manca del tutto una collocazione storica attendibile; ambedue si basano su episodi tratti dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto; in entrambe un mago o una maga giocano un ruolo determinante nella vicenda, anche se con una funzione completamente diversa. Infine, entrambe le opere richiedono una messa in scena particolarmente ricca di effetti. Tuttavia, l'*Orlando* con i suoi cinque personaggi, appartiene piuttosto al genere dell'opera da camera, mentre l'*Alcina*, con il suo apparato di sette solisti, un coro ed un balletto, è un'opera spettacolare di vaste dimensioni.

Come nel *masque - Acis and Galatea* del 1718, anche nell'*Orlando* e nell'*Alcina* è particolarmente evidente l'influsso di Purcell.

BOZZETTO

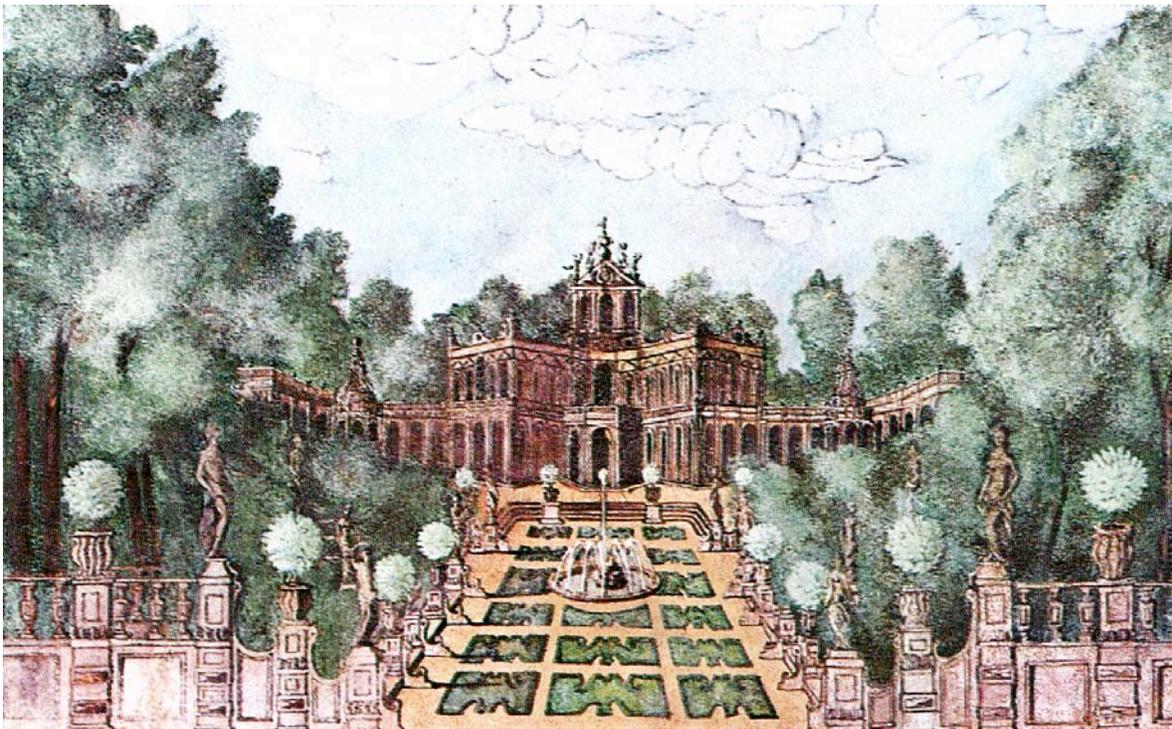


Zoroastro e Alcina - precursori della "Zauberflote"?

Zoroastro e Alcina richiamano le figure di Zarastro e della Regina della Notte nella *Zauberflote* di Mozart. Il loro registro vocale rafforza ulteriormente quell'accostamento: Zoroastro è un basso - registro vocale piuttosto raro nell'*opera seria* -, mentre Alcina è un soprano di coloratura.

Zoroastro vuole liberare Orlando da un'egoistica pazzia d'amore affinché egli conquisti le virtù cavalleresche. Alcina, invece, accecata dalla gelosia, si serve della magia nera per distruggere qualunque cosa.

BOZZETTO



ALCINA

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto anonimo, da L'isola di Alcina musicata da Riccardo Broschi (Roma 1728)

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, Covent Garden, 16 aprile 1735

Personaggi:

Alcina (S), Ruggiero (S), Morgana (S), Bradamante (A), Oronte (T), Melisso (B), Oberto (S); paggi, damigelle, giovani cavalieri e dame, spiriti e abitanti del regno di Alcina

Ultima opera della 'trilogia ariostesca' dopo *Orlando* e *Ariodante*, *Alcina* fu presentata nell'aprile del 1735 al Covent Garden; il compositore era approdato al nuovo teatro l'anno prima, quando l'impresario del King's Theatre, Johann Jakob Heidegger, gli aveva preferito Porpora e l'Opera of the Nobility, che sembravano offrire maggiori garanzie di successo.

Oltre alla fonte, quest'opera ha in comune con *Ariodante* - presentata nella stessa stagione - la presenza di un coro propriamente detto e di un corpo di ballo, che non hanno un ruolo puramente decorativo ma sono inseriti con efficacia nell'azione drammatica.

Se nell'opera precedente aveva ripreso dall'*Orlando furioso* una storia di amore e gelosia priva di elementi soprannaturali, in *Alcina* Handel si ispira a uno degli episodi più fantastici del poema, quello - appunto - della maga Alcina, che seduce i cavalieri giunti sulla sua isola incantata per poi trasformare in animali, piante o rocce gli ospiti non più graditi (canti VI e VII). Per le numerose trasformazioni di personaggi e ambienti venivano impiegate le più complesse macchine sceniche, dando luogo a effetti spettacolari molto graditi al pubblico del tempo.

La trama

L'opera si apre su Bradamante, che in abiti maschili si nasconde sotto l'identità del fratello Ricciardo: insieme a Melisso è alla ricerca del suo innamorato scomparso, Ruggiero. Approdati sull'isola di Alcina, i due vengono accolti da Morgana, sorella della maga, che subito si innamora del presunto Ricciardo.

FOTO DI SCENA



Improvvisamente la landa inospitale si trasforma in uno splendido palazzo, dove si trova anche Ruggiero; questi è il nuovo amante di Alcina e, a causa di un incantesimo, non riconosce i nuovi ospiti. Sull'isola si trova anche il giovane Oberto, alla ricerca del padre Astolfo.

Il comandante Oronte, innamorato di Morgana, è geloso di Ricciardo, e per allontanarlo scatena i sospetti di Ruggiero, dicendogli che Alcina si è innamorata del giovane; Melisso si traveste da Atlante, maestro di Ruggiero, e con l'anello magico un tempo appartenuto ad Angelica rompe l'incantesimo, dimostrando al paladino come il regno di Alcina sia mera apparenza.

Oronte annuncia che Ruggiero è fuggito: il paladino finalmente riconosce Bradamante, e con lei progetta di sconfiggere la maga; quando Morgana li vede insieme e scopre che l'amato Ricciardo è in verità una donna, esorta la sorella ad annientarli. Alcina, ancora innamorata di Ruggiero e nel contempo desiderosa di vendetta, evoca gli spiriti infernali: questi però non le obbediscono più, perché i sentimenti autentici nei confronti del paladino hanno neutralizzato i suoi poteri magici.

Quando Oberto per la terza volta le chiede notizie di Astolfo, la maga gli ordina di uccidere un leone, ma il ragazzo riconosce il padre nella belva mansueta e rivolge l'arma contro la maga. Grazie allo scudo con la testa di Medusa e al cavallo alato, Ruggiero riesce a sconfiggere gli avversari. Di fronte alla disfatta, Alcina promette di liberare le vittime dei suoi incantesimi, ma invano: Ruggiero spezza l'urna fonte dei poteri magici, e Alcina e Morgana svaniscono insieme al palazzo incantato; sassi e animali si trasformano in esseri umani, che festeggiano con canti e danze la vittoria dell'amore su inganni e insidie.

Grazie alla caratterizzazione musicale dei personaggi, colti nella varietà delle emozioni che si sviluppano nel corso dell'azione, *Alcina* è una delle opere più celebri di Handel. Le parti di Alcina e Ruggiero presentano estreme difficoltà tecniche e rientrano tra i ruoli più complessi scritti da Handel per le voci di soprano e di castrato, testimoniando l'alto livello degli interpreti che il compositore aveva a disposizione. Alla 'prima' Anna Maria Strada del Po era Alcina, Giovanni Carestini interpretava Ruggiero e Maria Negri Bradamante; il

tenore John Beard, nel ruolo di Oronte, era il più celebre dei cantanti inglesi che completavano il *cast* .

Dall'analisi del manoscritto risulta che la parte di Oberto fu scritta in un secondo tempo, ispirata dal giovane interprete William Savage. Su tutti i personaggi trionfa la figura di Alcina, dotata di grande forza drammatica; anche il personaggio di Bradamante, con il suo eroico ardore giovanile, e Ruggiero, che nel corso dell'opera si trasforma da acquiescente innamorato della maga a paladino coraggioso e saldo nelle sue convinzioni, sono ben caratterizzati.

FOTO DI SCENA



In una parabola opposta a quella di Ruggiero, Alcina si trasforma da maga e regina sicura delle sue arti seduttrici a donna innamorata e disperata: questo cambiamento si delinea dopo la scoperta del tradimento di Ruggiero, nell'aria "Ah, mio cor! schernito sei" (II,8), che non è una tempestosa aria di vendetta come ci si potrebbe aspettare, bensì un lamento su un accompagnamento esitante degli archi, che lascia spazio a parole di minaccia solo nella rapida sezione centrale.

L'ultima scena del secondo atto si apre con l'unico recitativo accompagnato dell'opera, "Ah! Ruggiero crudel", una pagina ricca di modulazioni: nella parte centrale, quando Alcina tenta ancora di evocare gli spiriti dell'oltretomba che non le obbediscono più, l'orchestra tace e intervengono solo alcuni violini per rinforzare la voce. A questo punto la maga deve riconoscere la sua impotenza: l'aria "Ombre pallide" segna il momento culminante della scena, che nella sua intensità drammatica può essere paragonata alla scena della pazzia nell'*Orlando*.

L'addio di Ruggiero all'isola di Alcina, "Verdi prati, selve amene" (II,12), divenne ben presto la pagina più celebre di tutta l'opera; secondo il racconto di Burney, Carestini non intendeva cantarla poiché la riteneva inadatta alla propria voce, e cambiò idea soltanto dopo le minacce di ritorsioni di carattere economico da parte del compositore.

Se a una prima lettura aveva ritenuto quella melodia troppo semplice, il cantante aveva comunque numerose occasioni per dar prova delle sue doti virtuosistiche, come l'aria eroica "Sta nell'Ircana" (III,3), caratterizzata dall'impiego dei corni in Sol. Anche Bradamante ha in gran parte toni guerrieri e solo nell'ultima delle sue arie, "All'alma fedel" (III,4), ormai libera del suo travestimento, può usare toni più teneri.

Alcina riscosse un travolgente successo, assicurato anche dalla presenza dei monarchi. Tra il 1735 e il 1737 vi furono in tutto ventitre repliche, ma a partire dal 1736 si resero necessarie diverse modifiche: l'aria "Tornami a vagheggiar" (I,15), scritta originariamente per Morgana, fu affidata ad Alcina, forse in seguito a rivalità tra le interpreti; le arie furono modificate per il nuovo *cast*, e furono eliminati i balletti dopo la partenza della *troupe* di Marie Sallé.

La ballerina infatti, danzando in abiti maschili nel ruolo di Cupido, aveva suscitato la disapprovazione del pubblico londinese, e decise di tornare a

Parigi lasciando per sempre l'Inghilterra. Nel 1738 l'opera fu presentata a Braunschweig; occorre poi attendere sino al 1928 per una nuova ripresa (a Lipsia, nella revisione di Hermann Roth). Nel 1957 il ruolo di Alcina venne interpretato da Joan Sutherland, che fu anche protagonista di un memorabile allestimento con la regia di Franco Zeffirelli, presentato nel 1960 a Venezia, Dallas e in seguito a Londra. Negli anni Settanta e Ottanta l'opera è stata rappresentata più volte, soprattutto sulle scene tedesche.

FOTO DI SCENA



Un'opera magica con balletto

La logica intrinseca dell'*Alcina* differisce profondamente da quella dell'*Orlando*. Mentre Zoroastro, il mago saggio, sorveglia con imperturbabile saggezza le azioni dei mortali, qui è una maga - che è anche la protagonista dell'opera - ad agire, comportandosi come una donna appassionata e vogliosa.

Nell'*Orlando* il conflitto è legato alla scelta del protagonista tra l'amore e gli ideali puri della cavalleria, mentre per Ruggiero il dilemma è tra l'amore sensuale di Alcina e quello puro di Bradamante.

Si potrebbe affermare che Alcina impersona allo stesso tempo Orlando e Zoroastro in versione femminile: è dotata di poteri magici e perde

completamente il controllo a causa della passione. La struttura dell'opera è legata ad una circostanza particolare, ossia al fatto che l'impresario John Rich aveva ingaggiato una compagnia di balletto francese - quella di Marie Sallé - per la sua troupe teatrale, che nel frattempo si era trasferita al Covent Garden appena restaurato, in occasione della terza stagione dell'Accademia (1734/35).

Questo spiega perché in ogni atto dell'*Alcina* è stata inserita una scena - perfettamente integrata nello svolgimento della vicenda - con balletto.

BOZZETTO



SERSE

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto anonimo, da Xerse di Silvio Stampiglia

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, King's Theatre, 15 aprile 1738

Personaggi:

Serse (A), Arsamene (A), Amastre (A), Romilda (S), Atalanta (S), Ariodate (B), Elviro (B)

Nella scelta dei propri testi operistici Handel aveva frequentemente fatto riferimento a libretti preesistenti; le sue preferenze erano cadute a volte anche su lavori scritti decenni prima, ma non si era mai spinto così indietro come nel caso di *Serse*. In realtà la novità di questa che fu una delle sue ultime opere non è nella vetustà del modello: egli fra l'altro non si rifà all'originale di Minato (*Xerse*, musicato da Cavalli nel 1654), ma al più recente rifacimento di Stampiglia per l'allestimento con musica di Giovanni Bononcini (*Xerse*, Roma 1694).

Quello che rende *Serse* un'opera anomala nella produzione Handeliana è invece l'acquisizione di caratteristiche proprie dell'opera seicentesca, ancora riscontrabili in Bononcini e che non si è voluto eliminare, come di solito avveniva in situazioni analoghe. Ovvero: una versificazione che è ancora quella di Minato (Stampiglia ha solo operato tagli o sostituzioni, quasi mai ha riscritto il testo); una organizzazione scenica che ricalca sostanzialmente la versione del 1694 (con il mantenimento di personaggi buffi, caratteristica ormai estranea all'opera seria settecentesca); e un trattamento della musica ampiamente mediato da Bononcini (tanto che qualcuno ha parlato inopportuno di plagio).

Questo consapevole (e forse sperimentale) ritorno al passato è in qualche modo sintomo di crisi. Gli ultimi suoi lavori, *Giustino*, *Berenice* e *Faramondo* (in cui curiosamente troviamo tracce proprio dello *Xerses* bononciniano), avevano sortito scarsissimo successo e Handel tenta così la carta del rinnovamento radicale come già aveva fatto con successo in

passato (per esempio con *Tese*, che esula dai canoni soliti per rifarsi a una tipica *tragédie en musique* di Lully, in cinque atti). Ma i tempi sono cambiati. Non che si sia esaurita la vena - dopo la sua ultima opera (*Deidamia*, 1741) Handel scriverà per ancora quasi vent'anni componendo tutti i suoi migliori oratori - più probabilmente si assommano circostanze diverse: il pubblico inglese è stanco di opere italiane, i castrati non stupiscono più, e in fondo si sono un po' sgonfiati i fanatismi fomentati dall'uno o dall'altro partito che avevano finora finanziato le opere a Londra.

FOTO DI SCENA



Handel ce la mette tutta per risollevarlo dal torpore e, malgrado non sortisca il successo sperato, *Serse* riesce alla fine uno dei suoi lavori migliori. La storia è rimasta quella: eliminati gran parte dei personaggi di contorno del libretto originale - e con loro una buona dose di scene comiche o magiche (che del resto Handel non conosceva avendo sott'occhio solo la partitura di Bononcini) - rimangono gli intrighi

amorosi punteggiati qua e là da brevi momenti di composta comicità e cori d'ambientazione militare necessari a ricordare la posizione politica di Serse.

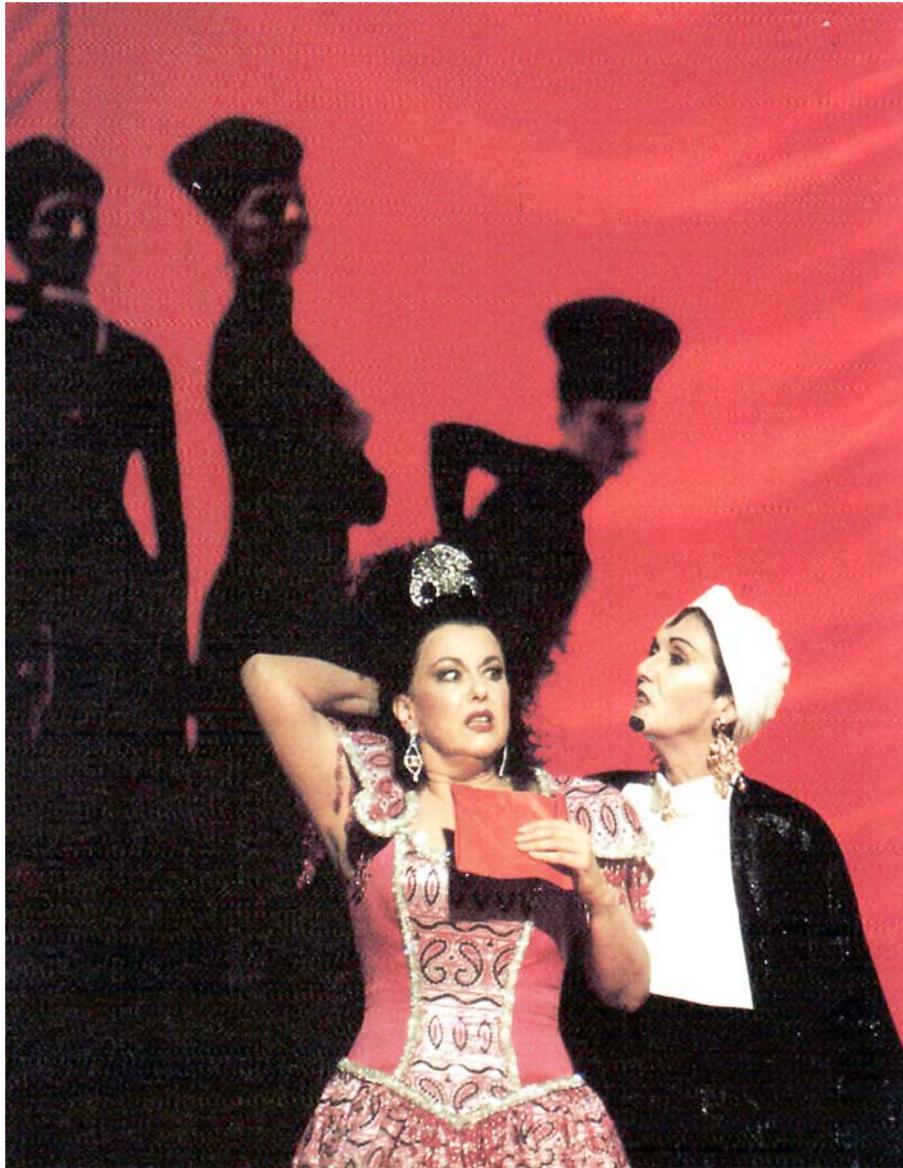
La trama

In breve: delle tre donne in scena due spasimano per Serse; una perché promessa sposa (Amastre), l'altra per capriccio (Atalanta). Naturalmente Serse non ha occhi che per la terza (Romilda, amante ricambiata di Arsamene, fratello dello stesso Serse). Da qui gl'inconvenienti: Arsamene si dispera, Romilda si scoccia, Atalanta intriga, Amastre s'infuria, il tutto sotto lo sguardo divertito del servo Elviro. Finale lieto, naturalmente, con le due coppie ricongiunte e Atalanta che si consola con: «un altro amante/ Trovar saprò».

Se sono i due fratelli a raccogliere il maggior numero di arie (tante per tutti, ma prevalentemente brevi e con pochi *da capo*), la scrittura destinata a Serse, interpretato dal famoso castrato Caffarelli, spicca per varietà e bellezza. Da un'arioso tutto intimista come la celeberrima "Ombra mai fu", I,1 (il cosiddetto 'Largo di Handel') si passa infatti attraverso ogni genere - codificato e non - d'aria, arioso e arietta fino ai furori di "Crude furie degl'orridi abissi" (III,11), imponendo, a chiunque si voglia confrontare con questo ruolo, un'impegno vocale oltre che impervio dal punto di vista tecnico, sfaccettato al limite dell'eclettismo dal punto di vista interpretativo.

Lo stile di Handel è rimasto quello, è mutato l'approccio al testo che si riscontra anche nella scrittura vocale: non si raggiungono più le arditezze di un'opera come *Giulio Cesare*, non per recuperare l'ambientazione pastorale seicentesca (come s'è detto), ma perché Handel ha già imboccato quella strada attenta ai caratteri, all'intreccio e allo sviluppo drammaturgico, che percorrerà più decisamente con l'oratorio inglese.

FOTO DI SCENA



"Larghetto"

Delle ultime tre opere di Handel, *Serse* è stata quella più criticata dai posteri. Allo stesso tempo, tuttavia, essa è stata una delle opere handeliane più eseguite negli ultimi settantacinque anni.

Il largo - nella partitura originale indicato come "Larghetto" - è diventato uno dei brani più famosi della musica classica, eseguito dai più grandi cantanti e rielaborato nelle più diverse versioni strumentali.

Nel *Serse* sono presenti situazioni tragiche e comiche.

Fosse e grazie al grande successo di *The Beggar's Opera* di Gay e Pepusch che nel *Serse* Handel ha attribuito all'elemento comico e popolare una rilevanza prima sconosciuta al genere dell'opera *seria*. Nel *Serse* Handel passa continuamente da un tono musicale comico ad uno serio, in conformità con il carattere lunatico del protagonista. Nel *Serse* le arie sono piuttosto lunghe, i costumi rivestono una funzione particolarmente importante nella riuscita dell'allestimento. Con quest'opera, una delle sue ultime allo Haymarket Théâtre di Londra, il compositore si riallacciò ai suoi esordi, in particolare all'opera storica *Agrippina*

BOZZETTO



GIUSTINO

Giustino è un'opera di Handel basata su un libretto anonimo, rivisto da Nicolò Beregani e Pietro Pariati. La prima rappresentazione dell'opera avvenne al Royal Theatre di Covent Garden a Londra, il 16 febbraio 1737.

L'opera di Haendel si rifà all'omonima opera di Vivaldi, seguendo lo stesso libretto, ma eliminando il personaggio di Andronico-Flavia e rivisitandolo.

La trama

Atto I

Durante i festeggiamenti per il matrimonio tra Arianna e Anastasio, Amanzio consiglia all'imperatore di smetterla di pensare all'amore. Infatti il nemico Vitaliano sta avanzando. In quel momento entra l'ambasciatore di Vitaliano, Polidarte, che comunica le condizioni di pace: la guerra cesserà se Anastasio concederà al nemico Arianna. Anastasio ovviamente si adira, e parte contro il nemico, dicendo addio alla moglie; ma Arianna, innamorata troppo del marito, decide di seguirlo nell'esercito.

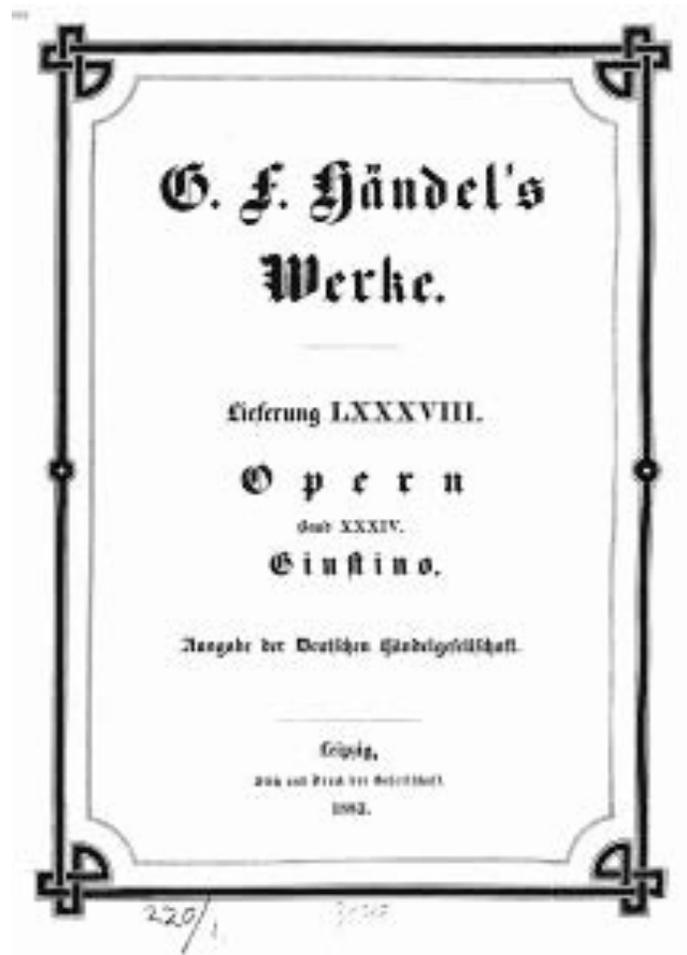
In un campo, il pastore Giustino è insoddisfatto del suo ruolo, e vorrebbe mostrare il suo valore. Mentre si addormenta, compare su un carro alato la Fortuna che gli preannuncia ricchezze e onori. Appena si sveglia soccorre una ragazza, Leocasta, e la salva dall'orso che la inseguiva. Leocasta lo ringrazia e rivela di essere sorella dell'imperatore, e conduce il pastore al cospetto di Anastasio. Anastasio tuttavia è triste perché ha saputo che Arianna è stata catturata. Giustino si offre di liberarla.

Vitaliano intanto, ammaliato da Arianna, le offre il regno in cambio della salvezza, ma lei rifiuta, ancora fedele al marito.

Atto II

Arianna viene legata su una rupe, lasciata in balia di un mostro che vuole divorarla. Giustino arriva e riesce a salvarla, e la riporta da Anastasio. Leocasta manifesta in un'aria il suo amore impossibile verso Giustino (*Sventurata navicella*).

Vitaliano è caduto prigioniero di Anastasio, che ricopre di onori Giustino, suscitando l'ira di Amanzio, che giura vendetta. Vitaliano viene condotto ai piedi di Arianna, alla quale, prima di morire, chiede di rivolgergli uno sguardo amoroso. Arianna rifiuta sdegnata e Vitaliano viene condotto via.



Atto III

Vitaliano riesce ad evadere dalla sua prigione, e giura vendetta. Amanzio manifesta la sua invidia nei confronti di Giustino all'imperatore Anastasio, al quale dona una cintura. L'imperatore accetta il dono, che regala all'imperatrice. Arianna, a sua volta, dona la cintura a Giustino, per ringraziarlo. Amanzio assiste a questa scena e rivela tutto all'imperatore. Anastasio condanna a morte Giustino, che protesta la sua fedeltà. Leocasta si infuria per il tradimento di Giustino ma sente di amarlo ancora, e lo libera dalla sua prigione.

Giustino si addormenta in un paesaggio montuoso, e viene raggiunto da Vitaliano, deciso ad eliminarlo. Ma in quel momento la terra trema, e il fantasma del padre di Vitaliano gli ordina di non ucciderlo, dato che Giustino è suo fratello. Giustino si sveglia e scopre la sua parentela regale, e col fratello mette in atto il piano per rovesciare il vile Amanzio.

Amanzio infatti ha preso potere e ha fatto catturare Anastasio, Arianna e Leocasta. Mentre l'usurpatore si gode il trono, entrano Giustino, Vitaliano con Polidarte e i suoi armati che lo bloccano. Amanzio viene imprigionato, e Anastasio torna sul trono, ringraziando Giustino. Perdona Vitaliano e concede a Giustino il trono come co-imperatore e la mano di Leocasta. L'opera si conclude nel tripudio generale.

Il coro come elemento caratterizzante

Nell'opera tarda di Handel *Giustino* il vero protagonista è il coro, nel quale confluiscono i diversi gruppi sociali. Dei quarantadue numeri dell'opera, dodici sono costituiti da interventi del coro e da interludi strumentali.

Questa caratteristica, rivela una forte influenza francese, riconoscibile, per esempio, nei grandi quadri dell'ambiente tipici della *tragédie lyrique* di un Lully e di un Rameau.

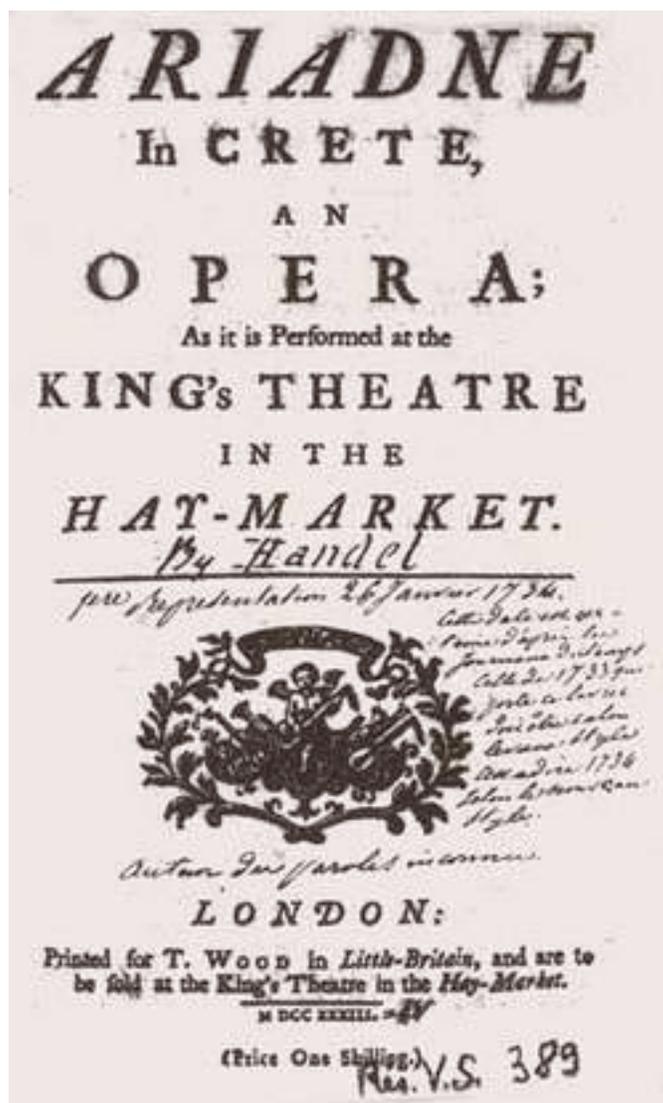
D'altra parte, qui si può già percepire un'anticipazione dello stile dell'*Oratorio*, genere "nazionale" al quale Handel si dedicherà con successo a partire dal 1733, abbandonando l'opera italiana.

ARIANNA IN CRETA

Opera in tre Atti
Musica di
George Frideric Handel
HWV 32

Libretto: tratto da P. Pariati Arianna e Teseo

Arianna è una figura della mitologia greca, figlia del re di Creta Minosse e di Pasifae.



Il noto mito è raccontato in varie versioni. In una si narra che Arianna si innamorò di Teseo quando egli giunse a Creta per uccidere il Minotauro nel labirinto. Arianna diede a Teseo un gomitolo di lana per poter segnare la strada percorsa nel labirinto e quindi uscirne agevolmente. Arianna fuggì con lui e gli altri ateniesi verso Atene ma Teseo la fece addormentare per poi abbandonarla sull'isola di Nasso (chiamata anche Dia). In ogni modo, durante le loro passioni segrete, Arianna concepì dall'eroe alcuni figli, Demofonte e Stafilo.

In un'altra versione, Arianna al risveglio vide la nave di Teseo allontanarsi ma il dolore dell'abbandono fu di breve durata poiché giunse Dioniso su un carro tirato da pantere che, conoscitola, volle sposarla. Secondo un'altra variante ancora fu il dio stesso a ordinare a Teseo di abbandonare Arianna per averla in sposa.

Dagli amori di Dioniso e Arianna nacquero Toante, Stafilo, Enopione e Pepareto.

Dioniso, per le nozze, fece dono ad Arianna di un diadema d'oro creato da Efesto che, lanciato in cielo, andò a formare la costellazione della Corona Boreale.

ARIODANTE

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Antonio Salvi

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, Covent Garden, 8 gennaio 1735

Personaggi:

il re di Scozia (B), Ariodante (S), Ginevra (S), Lurcanio (T), Polinesso (A), Dalinda (S), Odoardo (T); ninfe, pastori

Nel 1734 si interruppe il rapporto di collaborazione tra Handel e il King's Theatre: di fronte alle difficoltà finanziarie, l'impresario del teatro preferì rivolgersi all'Opera of the Nobility, la compagnia rivale del compositore. Mentre l'abbé Prévost già prevedeva la sua partenza («... ha dovuto patire così grandi perdite e ha scritto così tante splendide opere rivelatesi un insuccesso, che si vedrà costretto a lasciare Londra e far ritorno in patria»), Handel trovò un accordo con l'impresario John Rich, il quale, dopo il successo della *Beggar's Opera*, aveva aperto un nuovo teatro al Covent Garden: qui avrebbe ospitato le opere di Handel due sere la settimana, alternate a lavori in prosa.

Per fronteggiare l'Opera of the Nobility, Handel presentò in novembre una ripresa del *Pastor fido* e nel 1735 allestì due nuove opere, *Ariodante* e *Alcina*, considerate ancor oggi tra i suoi capolavori. Come per l'*Orlando* di due anni prima, il compositore si ispirò a Ludovico Ariosto: nel caso di *Ariodante* la fonte diretta è *Ginevra, principessa di Scozia* di Antonio Salvi, rappresentata nel 1708 a Pradolino con musica di Giacomo Antonio Perti, che riprende la materia dei canti IV-VI dell'*Orlando furioso*. Non si conosce l'autore dell'adattamento musicato da Handel; come di consueto, nella versione per il pubblico inglese i recitativi subirono drastici tagli.

La trama

L'intreccio non prevede vicende secondarie ed è tutto concentrato sull'inganno tessuto da Polinesso, duca di Albany, il quale vuole impedire il matrimonio tra il principe Ariodante e Ginevra, figlia del re di Scozia ed erede al trono. Mosso dalla gelosia e dall'ambizione, Polinesso non esita a infangare l'onore di Ginevra: fingendo di ricambiare l'amore di Dalinda, dama di compagnia della principessa, la convince ad apparire sul balcone con gli abiti della sua signora e a farlo entrare nei suoi appartamenti proprio la notte prima delle nozze.

FOTO DI SCENA



Dalinda si sottrae alla corte di Lurcanio, fratello di Ariodante, e fa quanto richiesto dal duca; Ariodante, avvisato dallo stesso Polinesso, assiste all'incontro notturno e, di fronte all'evidenza, fugge inorridito: solo l'intervento del fratello gli impedisce di togliersi la vita.

L'indomani il re viene a sapere dal consigliere Odoardo che Ariodante si è gettato in mare ed è annegato. Ginevra è sconvolta, ma la sua disperazione raggiunge il culmine quando viene ripudiata dal padre:

Lurcanio l'ha accusata di aver provocato la morte di Ariodante con la sua infedeltà e impudicizia, e si è dichiarato pronto a difendere le proprie affermazioni con la spada.

Ariodante, che non è morto ma si nasconde in un bosco, salva Dalinda dai sicari di Polinesso e viene a conoscenza dell'inganno ordito contro di lui. Nel palazzo reale, nonostante il rifiuto di Ginevra, Polinesso sfida Lurcanio per difendere l'onore della principessa e viene ferito mortalmente. Sopraggiunge un altro cavaliere con la visiera calata: è Ariodante, che rivela la sua identità nello stupore generale. Odoardo annuncia che Polinesso è spirato dopo aver confessato le sue frodi; il re porta la buona notizia a Ginevra, mentre Dalinda e Lurcanio si riconciliano e nella scena finale viene festeggiata l'unione delle due coppie.

È interessante osservare che più della metà dell'azione si svolge all'aria aperta: i quadri di natura danno luogo a riuscite pagine di musica descrittiva, prima fra tutte la sinfonia del secondo atto, che accompagna il sorgere della luna (episodio non previsto dal libretto e probabilmente aggiunto dallo stesso Handel).

Come era già accaduto in occasione della ripresa del *Pastor fido*, la presenza al Covent Garden della celebre danzatrice Marie Sallé con la sua *troupe* spinse il compositore a includere nella sua opera alcuni balletti: alla fine del primo atto il ballo di ninfe, pastori e pastorelle che festeggiano Ariodante e Ginevra crea una cornice per il coro, cui è collegato nella condotta melodica; il terzo atto presenta, a conclusione del dramma, un ballo di dame e cavalieri, con oboi e fagotti collocati in una galleria del salone reale, a costituire una seconda orchestra sulla scena. Il ballo del secondo atto ha due versioni: il balletto dei Sogni piacevoli e dei Sogni funesti, che rappresentano le inquietudini di Ginevra addormentata, fu poi impiegato in *Alcina* e probabilmente venne sostituito in tutte le rappresentazioni da una breve 'Entrée de' Mori'.

Il Covent Garden disponeva inoltre di un proprio coro, e ciò permise a Handel di scrivere vere e proprie pagine corali a conclusione del primo e terzo atto (nelle opere precedenti i cori erano intonati dall'*ensemble* dei solisti). Se in quella stagione l'Opera of the Nobility schierava il maestro Porpora e cantanti quali Farinelli, Senesino e la Cuzzoni, Handel poté ingaggiare il castrato Carestini (Ariodante), Anna Maria Strada del Po

(Ginevra), Maria Caterina Negri (Polinesso), insieme ad alcuni cantanti inglesi di buon livello; quando il *cast* fu completo il musicista, che aveva terminato la partitura già nell'ottobre 1734, ne riscrisse alcune sezioni tenendo conto delle voci dei cantanti.

FOTO DI SCENA



Pur senza allontanarsi dalle convenzioni drammatiche del tempo, la musica di Handel riesce a caratterizzare in modo particolarmente efficace i diversi stati d'animo dei personaggi. Ciò appare evidente soprattutto nei brani affidati ai due protagonisti: dopo aver cantato la propria felicità in vista delle prossime nozze nel primo atto (che Burney definì «di monotona beatitudine»), essi esprimono la propria disperazione in arie come "Il mio crudel martoro" (Ginevra, II,10: in Mi minore) o "Scherza infida in grembo al drudo" (Ariodante, II,3: in Sol minore); in quest'ultima aria violini e viole, con sordino, hanno una condotta autonoma, mentre la voce dialoga con i fagotti in 'pianissimo' su un basso pizzicato.

Ariodante, con sei arie, un arioso e tre duetti ha grande spazio all'interno dell'opera: Handel, pensando alle doti vocali di Carestini, scrisse per il

protagonista alcune pagine di notevole difficoltà, come "Con l'ali di costanza" (I,8), ricca di colorature e cadenze; l'aspetto più intimo del personaggio emerge invece in "Cieca notte, infidi sguardi" (III,1), dove una melodia dal carattere lirico contrasta con l'accompagnamento concitato. Anche la nobile figura del re, diviso tra i doveri di sovrano e l'affetto per la figlia, è resa in modo convincente; degna di nota la sua aria "Voli colla sua tromba la fama" (I,7), che prevede l'uso dei corni, impiegati anche per le scene pastorali.

Nel 1735 *Ariodante* ebbe undici repliche, cui seguirono ancora due rappresentazioni nel maggio dell'anno seguente. Il primo allestimento moderno risale al 1928, a Stoccarda, nella revisione di A. Rudolph; nel 1995 l'opera è stata presentata agli Handel-Festspiele di Göttingen sotto la direzione di Nicholas McGegan.

ARMINIO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Antonio Salvi

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, Covent Garden, 12 gennaio 1737

Personaggi:

Arminio, principe dei Cauci e dei Cherusci (A); Tusnelda, figlia di Segeste e moglie di Arminio (S); Segeste, principe dei Catti, ausiliario di Varo (B); Publio Quintilio Varo, generale romano, comandante delle truppe sul Reno (T); Sigismondo, figlio di Segeste e amante di Ramise (S); Ramise, sorella di Arminio (A); Tullio, tribuno romano, capitano di Varo (A)

La trama

L'opera ha per soggetto la disastrosa disfatta delle legioni di Varo in Germania, secondo la narrazione di Tacito negli *Annales*. Due capi barbari, Arminio e Segeste, si trovano politicamente su fronti opposti: il primo deciso a difendere la libertà del proprio popolo, il secondo disposto a scendere a patti con l'invasore latino.

Proprio grazie a Segeste, Varo riesce a catturare il ribelle Arminio; non ha però fatto i conti con il genio femminile delle donne locali, incarnato da Tusnelda e Ramise che, forti dell'appoggio di Sigismondo, liberano Arminio dalla prigione. Reintegrato nelle sue facoltà di comando, il prode guerriero barbaro guida il proprio popolo nella resistenza contro i Romani, infliggendo a Varo la celeberrima, cocente sconfitta e ristabilendo la pace in terra di Germania.

Con *Arminio* - e le contemporanee *Giustino e Berenice* - Handel intendeva approfittare della partenza da Londra di Porpora, l'insidioso avversario scritturato dalla compagnia rivale del King's Theatre; ma, a due anni di distanza da capolavori come *Ariodante* e *Alcina*, il vecchio libretto di Salvi, risalente ancora al 1703, proponeva un canovaccio di dramma eroico ormai superato.

A rovesciare le sorti dell'opera, che resse per sole sei recite, non bastò neppure il *cast* di prim'ordine, che comprendeva molte glorie del teatro Handeliano come Anna Maria Strada del Po, Domenico Annibali, Gioacchino Conti detto Gizziello (gli ultimi, due celebri castrati, interpretavano i ruoli di Arminio e Sigismondo).

BOZZETTO



Tuttavia sono ancora degni di nota diversi numeri della partitura, come l'aria di Varo "Mira il ciel" e quella di Tusnelda "Rendimi il dolce sposo", posta a sigillo del secondo atto. Nel Novecento l'opera venne ripresa a Lipsia (23 febbraio 1935), nella revisione di Max Seiffert e Hans Joachim Moser.

AMADIGI

Amadigi fu eseguita per la prima volta il 26 gennaio 1719 ad Amburgo col titolo di Oriana, rimanendo stabilmente in cappellone nelle stagioni 1719-20.

Dal privato e mai più ripreso *Silla* Handel trasse parecchio materiale per il successivo *Amadigi*, basato sul libretto della *Tragédie en musique Amadis de Grèce* di Antoine Houdar de La Motte, musicata da André Cardinal Destouches.

Non è chiaro di chi sia il libretto: forse Nicola Haym, forse in collaborazione con Giacomo Rossi, ma fu l'impresario del teatro Johann Jacob Heidegger che se ne assunse la paternità, dedicandolo al conte di Burlington; nella dedica si legge la frase: "questa Opera chiude immediatamente la Sua protezione", dal che si evince che Handel l'ha composta nella dimora del conte. *Amadigi* prevedeva un apparato scenico esorbitante che sbalordì il pubblico: "Tutti i costumi e le scene sono completamente nuovi", con macchine grandiose per gli effetti speciali: tutta la città parlava della fontana in funzione, gorgogliante, illuminata da diversi colori, ed il *Daily Courant*, che annunciava la messa in scena, si raccomandava al pubblico di non occupare il palcoscenico.

Ma fu soprattutto grazie al ritorno del castrato Nicolini ed alla seconda apparizione della famosa Anastasia Robinson, al buon libretto ed alla musica particolarmente ispirata di Handel, che l'opera riscosse un successo clamoroso, tanto che i dirigenti del King's Théâtre dovettero proibire le repliche delle arie, che invece il pubblico chiedeva di riascoltare più volte. Ciononostante la programmazione venne bruscamente interrotta a causa di un susseguirsi di sfortunate circostanze (malattie di cantanti, compleanni reali, estate con temperatura torrida, timori di rivolte da parte di papisti, e da un pretendente cattolico alla corona, che scongiurarono alla re ed alla sua corte di frequentare luoghi pubblici).

Ma l'Opera non fu dimenticata, ed Handel la riprese con successo, assieme al *Rinaldo*, nelle due stagioni seguenti. Da rilevare che il 12 luglio 1716, durante una ripresa di *Amadigi*, l'idolo da giovane di Handel, Attilio Ariosti, arrivato di recente a Londra, si esibì suonando la viola d'amore, il suo strumento prediletto, negli intervallari tra gli atti.

In soggetto "magico" di *Amadigi* è simile per trama e personaggi al fortunato *Rinaldo*, e ripropone un tema ricorrente in quasi tutte le opere

magiche di Handel: un eroe principale diviso fra l'amore di due donne: una virtuosa, l'altra maga incantatrice, che nonostante le sue arti magiche non riesce a conquistare l'amore dell'uomo amato ed è destinata a soccombere, nel rispetto delle convenzioni teatrali che esigono un finale a lieto fine.

Handel coglie la centralità della figura di Melissa, la maga intorno alla quale ruota l'intera vicenda, riservandole un rilievo musicale speciale, così che Melissa è una delle figure musicalmente più ricche delle opere magiche di Handel.

FOTO DI SCENA



I personaggi sono sostanzialmente quattro: Amadigi e Dardano, innamorati rispettivamente di Oriana e Melissa, che a sua volta ama Amadigi.

Handel sviluppa in alcuni recitativi secchi una varietà di armonizzazioni sorprendente. Due esempi tra gli altri, entrambi nel secondo atto: Amadigi sconvolto dalla visione di Oriana che cede ad un altro uomo e poco dopo il risveglio di Amadigi dall'incubo, le arie di Oriana sono caratterizzate da una struttura melodica semplice e piana, mentre le tre arie affidate a Dardano mettono in luce una figura vigorosa e forte che

richiede una vocalità aggressiva e ricca di passaggi virtuosistici. Ma la figura più complessa è quella di Melissa. La maga sconfitta canta la sua fine in un arioso di grande respiro melodico caratterizzato da un ritmo di sarabanda elementare e regolare. Prima di togliersi la vita, accecata dal dolore per la partenza di Amadigi, canta due arie che le attribuiscono una profondità varietà di "affetti" non comuni: un Largo di accenti marcatamente patetici ed una tipica aria di scongiuro "Desterò dell'empia Dite", piena di forza drammatica. Dopo la sua morte Handel non può far altro che concludere l'opera adottando una tonalità minore.

La trama

Atto I

Di notte, nei giardini della maga Melissa.

L'eroe Amadigi e Dardano, principe di Tracia, tentano di fuggire, con l'ausilio dell'oscurità, alla perfida Melissa.

Questa è, infatti, innamorata di Amadigi e si avvale dei suoi magici poteri per trattenerlo presso di sé. Amadigi mostra a Dardano il ritratto dell'amata Oriana, figlia del re delle Isole Fortunate. Dardano scopre allora che ambedue amano la stessa donna, ma decide di non svelare i propri sentimenti al rivale e di tentare di volgere l'avversa sorte dal proprio lato.

Melissa, raggiunti i fuggitivi, tenta malamente di vincere il cuore di Amadigi ma quest'ultimo la respinge con decisione. Melissa costringe allora i due eroi ad affrontare numerose prove, prima di poter raggiungere la torre del proprio palazzo nella quale ha imprigionato Oriana.

In due paladini combattono coraggiosamente i malefici, ma quando giungono all'ultima prova - un muro di fuoco che uno solo di essi può attraversare - Dardano rivela la verità ad Amadigi.

Quest'ultimo riesce ad attraversare le fiamme mentre Dardano deve invocare l'aiuto della maga per aver salva la vita. Oriana ed Amadigi, riuniti, si scambiano voti d'amore e fedeltà. Melissa, furibonda, separa gli amanti facendo apparire Demoni e Furie che rapiscono la fanciulla; Amadigi, in preda allo sconforto, manifesta propositi suicidi.

Atto II

Scena I

Giardini con un palazzo in lontananza.

Amadigi, ansioso, chiede all'incantata "Fontana del Vero Amore" se Oriana gli è fedele.

Ma Melissa ha stregato la fonte ed Amadigi vede nell'acqua il riflesso di Oriana che accarezza Dardano. A questo punto sviene. Quando rinviene, Oriana, recata dalle Furie, gli è d'appresso.

FOTO DI SCENA



Ella lo chiama con parole amoroze ma Amadigi, confidando nella visione, la insulta chiamandola infedele.

Oriana tenta invano di professare la propria innocenza, quindi parte

infuriata giurando di vendicarsi. Amadigi cerca nuovamente la morte: lo arresta Melissa, offrendogli il proprio amore, ch'egli nuovamente disdegna.

Melissa tenta allora di spaventarlo facendo apparire mostri e Furie ma invano: egli non cede.

Scena II

Nel palazzo di Melissa.

Dardano si dispera di non riuscire a suscitare amore in Oriana: malgrado l'atteggiamento di Amadigi, essa infatti lo ama ancora.

Melissa propone a Dardano di conferirgli l'aspetto di Amadigi rendendo nel contempo lui ed Oriana invisibili all'eroe. Dardano accetta: Oriana entra e chiede a colui che crede essere il proprio amato, di recedere dal proprio furore.

Dardano naturalmente accetta ed i due si scambiano parole d'amore. In quell'istante Amadigi attraversa la scena senza vederli; Dardano, pensando che questa invisibilità gli procuri un sicuro vantaggio sul rivale, lo insegue e lo attacca; Amadigi lo colpisce a morte.

Melissa interviene ed annuncia all'incredula Oriana la morte di Dardano; confessandole il proprio sentimento, Melissa rivela ad Oriana l'incantesimo che ha mutato Dardano in Amadigi.

Oriana le risponde che nessuna magia né stregoneria potrà allontanarla dall'uomo che ama.

Melissa, rimasta sola, medita vendetta.

Atto III

Alcuni Demoni recano Oriana in catene. Questa si rassegna a soffrire le pene più terribili - perfino la morte - per amore di Amadigi.

L'amato entra, anch'egli. Ambedue implorano la pietà di Melissa. Quest'ultima, decisa, invoca lo spettro di Dardano per fungere da boia.

Appare lo spettro che è latore di un messaggio degli dèi: Amadigi e Melissa devono essere liberati senza indugio. Melissa tenta di opporvisi: afferra un pugnale e lo volge contro Oriana; ma gli dèi ne attestano il braccio e la maga si uccide.

Appare allora Orgando, zio di Oriana. Egli rivela il volere degli dèi:

Amadigi ed Oriana vengono premiati per la loro costanza e vivranno riuniti e felici per l'eternità.

FARINELLI



EZIO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Pietro Metastasio

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, King's Theatre, 15 gennaio 1732

Personaggi:

Valentiniano III, imperatore romano (A); Fulvia, figlia di Massimo, promessa sposa di Ezio (S); Ezio, generale dell'esercito imperiale (A); Onoria, sorella di Valentiniano, segretamente innamorata di Ezio (A); Massimo, patrizio romano, confidente e segretamente nemico di Valentiniano (T); Varo, prefetto dei pretoriani, amico di Ezio (B)

Con *Ezio* Handel affronta la sua terza e ultima esperienza metastasiana, avvalendosi come di consueto di una versione rivista del libretto, che propone la soppressione di intere scene, fra cui le tre a chiusura del secondo atto (in modo che il sipario venga a chiudersi sul celebre Senesino, primo interprete di Ezio) e la sostituzione del coro finale con un *vaudeville*, danzante lieto fine intonato musicalmente in forma di gavotta.

Neppure il nuovo, solare *happy end* mitiga tuttavia la tragica severità di questo che è uno dei più cupi melodrammi metastasiani, fortemente debitore del teatro francese di Corneille e Racine (*Maximien* e *Britannicus*).

Al centro si colloca, come avverrà nella *Clemenza di Tito*, una congiura dall'esito fallimentare contro l'imperatore. Sullo sfondo di questi insidiosi frangenti politici hanno modo di risaltare profili psicologici complessi, in cui trovano spazio il fulgore eccelso della virtù del protagonista (innocente perseguitato, ma anche generale glorioso) e l'inquietudine perenne dell'antagonista Massimo, lontano dall'indulgere al cinismo di un *villain* irriducibile.

La bellezza tragica dei versi metastasiani si prestò spesso a un loro impiego fuori dal contesto dell'opera: segnaliamo l'intonazione mozartiana del recitativo "Misera, dove son" e dell'aria successiva "Ah, non son io che parlo" KV 369 (Fulvia, III,12), scritti a Monaco nel 1781 per la contessa Josepha Lerchenfeld, amante del principe elettore Karl Theodor (Mozart era già ricorso all'*Ezio* nel 1765, a Londra, con l'aria "Va! Dal furor portata" KV 21/19c). Tra le numerose, importanti innovazioni del libretto, ricordiamo quelle di Porpora (Venezia 1728), Hasse (Napoli 1730; nuova versione: Dresda 1755), Jommelli (Bologna 1741), Traetta (Roma 1757), Sacchini (Napoli 1771).

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

L'imperatore romano Valentiniano accoglie a Roma il generale Ezio, trionfatore sugli Unni di Attila. Massimo, padre di Fulvia, amata di Ezio, cerca di provocare la rovina del generale, accusandolo di tradimento. Valentiniano vorrebbe poter controllare Ezio dandogli in sposa la sorella Onoria, ma il generale confessa il suo amore per Fulvia, suscitando nei presenti ire e gelosie.

Atto secondo

Fallisce un attentato di Massimo contro Valentiniano; l'imperatore sospetta che sia Ezio il mandante. Fulvia conosce la verità, ma non ha il coraggio di denunciare il padre per scagionare l'amato. Varo consiglia a Fulvia di offrirsi in moglie a Valentiniano, unico modo per salvare la vita a Ezio. La ragazza però dichiara sdegnosamente l'immutato suo amore per il generale: l'imperatore, furibondo, getta quest'ultimo in carcere.

Atto terzo

Mentre Onoria tenta invano di intercedere per Ezio, Valentiniano finge di perdonare il traditore, ma ordina intanto a Varo di ucciderlo. Ad assassinio avvenuto, l'imperatore scopre sconcertato la verità sulla fallita congiura. Quando Massimo attacca con le sue truppe il Campidoglio, le sorti dell'impero e la vita di Valentiniano vengono salvate proprio da Ezio, che era stato risparmiato da Varo. Il perdono e l'amore trionfano infine sugli intrighi di palazzo.

Lo spessore drammatico della tragedia emerge di continuo in una partitura sofisticata e ambigua, concepita per rappresentare sentimenti complessi (soprattutto Fulvia, Massimo ed Ezio sono personaggi dalla psicologia sottile e articolata), che si evolvono nel corso della vicenda sino al culmine della tensione, sciolta *in extremis* dal lieto fine. Handel mette in evidenza il percorso esistenziale di Fulvia, la cui personalità viene trasformata dal contrasto col padre Massimo, come testimonia la distanza che separa la graziosa leziosità dell'aria "Caro padre" (I,3) dal rigore altamente tragico dell'accompagnamento "Misera, dove son" (III,12).

Massimo alterna invece il comportamento più spietato a luoghi di ineludibile suggestione sentimentale (celebre fra i suoi interventi è l'aria "Il nocchier che si figura" I,5). Fra le occasioni di rilievo concepite per il Senesino/Ezio segnaliamo la splendida "Ecco alle mie catene", la siciliana che chiude il secondo atto saldando amore e morte nel fascino malinconico e ambiguo del canto di uno dei massimi virtuosi dell'epoca.

FOTO DI SCENA



IL PASTOR FIDO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

libretto di Giacomo Rossi

Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, Queen's Theatre, 22 novembre 1712

Personaggi:

Mirtillo (S), Amarilli (S), Eurilla (S), Silvio (A), Dorinda (A), Tirenio (B)

Un anno dopo il grande successo conseguito nel 1711 con *Rinaldo* Handel presentò al Queen's Theatre di Londra *Il pastor fido*. Il pubblico, che si era entusiasmato per gli effetti scenici, il virtuosismo degli interpreti e la musica brillante della prima opera, rimase piuttosto deluso, come risulta anche dal severo giudizio di un catalogo dell'epoca attribuito a Francis Colman: «La scena rappresentava soltanto il paesaggio dell'Arcadia. I costumi erano vecchi, l'opera breve». Un'accoglienza così tiepida (seguirono soltanto cinque repliche) era probabilmente dovuta all'adozione di uno stile pastorale volutamente semplice, in cui prevalgono toni teneri e malinconici. Il libretto era stato approntato da Giacomo Rossi - già autore del testo del *Rinaldo* - sulla base della tragicommedia pastorale di Giovan Battista Guarini.

La trama

Nell'Argomento viene narrato l'antefatto: secondo un oracolo le sventure inflitte da Diana al popolo dell'Arcadia avranno fine soltanto con l'unione di due giovani di origine divina; per questo Titiro e Montano hanno fidanzato i loro figli, Silvio e Amarilli. Silvio, però, non è interessato all'amore e preferisce la caccia, mentre Amarilli ama, ricambiata, il pastore Mirtillo.

FOTO DI SCENA



Anche la ninfa Eurilla è innamorata di Mirtillo, e tesse un inganno per far punire la passione illecita di Amarilli. La pastorella Dorinda cerca invano di conquistare Silvio, e non smette di amarlo neppure quando egli la ferisce in una battuta di caccia. A questo punto il giovane si ricrede e decide di unirsi a lei, anche perché la sua promessa sposa, Amarilli, è stata condannata per tradimento. L'alto sacerdote Tirenio, però, rivela che è Mirtillo il «pastor fido» d'origine divina, che deve sposare Amarilli per placare Diana: le due coppie vengono unite in matrimonio e Eurilla è perdonata.

Nella sua elaborazione, Rossi semplifica molto l'intreccio di Guarini, rendendolo però meno plausibile; inoltre, con l'eliminazione dei vari personaggi secondari, costringe i protagonisti a presentare i propri sentimenti in numerosi monologhi. Ne risulta una certa mancanza di drammaticità, confermata dal fatto che la vicenda viene sciolta dall'intervento *ex machina* del sacerdote.

Il personaggio di Eurilla è quello che più contribuisce all'azione; la sua aria "Ritorna adesso amor", nel secondo atto, impiega una ricca scrittura contrappuntistica e interventi solistici di violino e violoncello che Burney giudicò eccessivi per il genere operistico, nel quale gli strumenti dovrebbero essere a servizio della voce.

Per il personaggio di Mirtillo (interpretato alla 'prima' dal castrato Valeriano Pellegrini) Handel ricorre ad arie tratte da cantate da camera e dall'oratorio *La resurrezione*. L'unico duetto spetta alla coppia principale, Mirtillo e Amarilli, quando nel terzo atto si dichiarano pronti a morire l'uno per l'altra ("Per te, mio dolce bene", in un espressivo Sol minore).

Il *Pastor fido* venne ripreso il 18 maggio 1734 al King's Theatre con molte modifiche e l'aggiunta dei cori di pastori e pastorelle, cacciatori e sacerdoti. I ruoli di Mirtillo e Amarilli erano affidati ai celebri Giovanni Carestini e Anna Strada. Handel rielaborò l'opera una seconda volta nello stesso anno (9 novembre) quando si trasferì al Covent Garden, dove era stata ingaggiata la grande danzatrice francese Marie Sallé con la sua *troupe*.

In questa occasione, oltre a cambiare due arie il compositore scrisse il prologo *Terpsicore*, una sorta di *masque*, e inserì in ogni finale d'atto musica da balletto rendendola parte integrante dell'opera.

FOTO DI SCENA



PORO

di Georg Friedrich Handel (1685-1759)

da Alessandro nell'Indie di Metastasio

re dell'Indie Dramma per musica in tre atti

Prima:

Londra, King's Theatre, 2 febbraio 1731

Personaggi:

Alessandro Magno (T); Poro, re di una parte dell'India, amante di Cleofide (A); Cleofide, regina di un'altra parte dell'India, amante di Poro (S); Erissena, sorella di Poro (A); Gandarte, generale dell'esercito di Poro, innamorato di Erissena (A); Timagene, confidente di Alessandro, ma segretamente suo nemico (B)

Con questo adattamento di mano ignota dell'*Alessandro nell'Indie*, Handel ricorse per la seconda volta a un libretto di Metastasio. Sebbene la vicenda corrisponda all'originale, il testo subì una serie di alterazioni significative, a cominciare dal titolo, che pone l'accento non più sul magnanimo eroe (cui a sua volta era intitolata una delle fonti di Metastasio, *La Générosité d'Alexandre* di Boyer), dalla presenza senz'altro necessaria e non marginale nell'intreccio, bensì su una delle 'prime parti' dell'opera: quel re Poro la cui gelosia per Cleofide costituisce il nucleo fondamentale del dramma (un intrigo amoroso di sicuro successo sulle scene londinesi).

D'altra parte anche Hasse, quando si trovò a mettere in musica l'*Alessandro nell'Indie*, lo ribattezzò ispirandosi all'altra metà della coppia reale, Cleofide; in entrambi i casi l'espedito servì a dare il massimo rilievo all'interprete del personaggio principale (qui il Senesino). Nel testo utilizzato da Handel, oltre a vaste alterazioni nei recitativi, sono rilevanti tre inserimenti di notevole portata nei punti chiave del dramma: il duetto Cleofide-Poro del secondo atto (che esalta appunto la preminenza dei due amanti) e i due brani, assai notevoli, con cui l'opera si conclude: una ciaccona affidata a Cleofide e il coro affidato ai solisti.

Secondo una delle più ricorrenti consuetudini dell'epoca, molti brani dell'opera potevano provenire da altri titoli dell'autore stesso; il duetto,

ad esempio, venne tratto da *Aci, Galatea e Polifemo* (Napoli 1708), mentre il coro si trovava poco dissimile in una cantata dello stesso anno e nella celebre *Agrippina* (Venezia 1709). Anche l'intonazione in recitativo accompagnato dell'efficace *incipit in medias res* del dramma è una soluzione che Metastasio, poco amante del rumoroso 'accompagnato', difficilmente avrebbe apprezzato.

FOTO DI SCENA



La 'prima' si giovò di un *cast* d'eccezione: il Senesino (Poro), Anna Maria Strada del Po (Cleofide), Annibale Pio Fabri (Alessandro). Per un nuovo allestimento (1736, con la partecipazione del grande Montagnana) Handel aggiunse alla partitura sei nuove arie. *Poro* merita di essere annoverata tra le grandi opere di Handel, soprattutto per la compattezza dell'ispirazione musicale e il vigore nella caratterizzazione drammatica, concentrata specialmente sulle due coppie di amanti (Poro-Cleofide, Erissena-Gandarte).

FOTO DI SCENA



I singoli numeri possono essere ricondotti all'alternanza di due tipologie ben precise: una scrittura brillante, estroversa, icastica e briosa, ovvero un incedere pacato, nobile e solenne. Se spesso notevoli sono gli esempi del primo genere, al secondo appartengono alcuni capolavori, come l'aria di Poro "Dov'è? S'affretti", fortemente drammatica, in cui l'inquietudine del personaggio (che invoca impaziente la morte) è veicolata dall'accompagnamento orchestrale che si fa voce, sia nell'essenziale, deliberatamente scarso sostegno al cantante, sia nei ritornelli strumentali, di un rigore tragico che pare senza rimedio.

Alla 'prima donna' Cleofide spetta una grande aria dall'*allure* calma e maestosa, "Se il Ciel mi divide", che consente il placido dispiegarsi di una splendida parte di violino obbligato, la cui scrittura pare evocare la stagione del soggiorno romano dell'autore. Celebre è l'aria di Erissena "Son confusa pastorella", mentre senz'altro da segnalare sono gli interventi di Gandarte e le pagine strumentali (le sinfonie a inizio atto - grandiosa nelle sonorità degli ottoni -, quella del secondo e la battaglia).

Siglano l'opera i due interventi non metastasiani già menzionati, di particolare pregio musicale: una breve cavatina di Cleofide (diciassette battute), la cui intensità emotiva nasce dall'essenzialità del segno musicale, e un coro (riservato ai solisti, in mancanza del coro vero e proprio, come era consuetudine nell'opera seria) di grande compostezza e nobiltà nell'incedere, assieme di austera solennità cerimoniale e vibrante di una misteriosa, ineludibile tensione espressiva.

TOLOMEO

Tolomeo, re d'Egitto (talvolta indicata anche semplicemente come *Tolomeo*) è un'opera lirica in tre atti composta da Georg Friedrich Händel (HWV 25) su libretto in lingua italiana di Nicola Francesco Haym, lo stesso librettista del Giulio Cesare.

FOTO DI SCENA



Venne rappresentata per la prima volta il 30 aprile del 1728 al King's Theatre di Londra, e fu l'ultima opera rappresentata per l'Accademia reale di musica (*Royal Academy of Music*) prima del disastro finanziario che ne travolse l'amministrazione.

La trama

La vicenda è tratta dalla storia oscura del regno di Tolomeo IX Sotere II, nell'ultima fase dell'Egitto ellenistico. Egli regnò dal 116 a.C. all'81 a.C., in un periodo politicamente turbolento: dovette lottare contro la madre, Cleopatra III, che dal 110 a.C. depose Tolomeo a favore del fratello minore, Tolomeo X Alessandro I; fuggito a Cipro, di lì ritornò in Egitto alla morte del fratello Alessandro, nell'88 a.C., il quale regnava da solo a partire dal 101 a.C. dopo avere fatto uccidere la madre.

Di questa torbida storia di congiure e di lotte familiari fra una madre e due fratelli, rimane poco nell'opera di Haym.



TESEO

Musica di George Frideric Handel, composta il 19 dicembre 1712.
Libretto di Nicola Francesco Haym, da *Thésée* (1675) di Philippe Quinault

Prima esecuzione: 10 gennaio 1713, Queen's Theatre Haymarket, Londra

Teseo ebbe 13 rappresentazioni nella stagione, ed è l'unica opera di Handel in cinque atti.

Il libretto di *Teseo* è un adattamento di Nicola Francesco Haym dall'omonima *Tragédie en musique* di Quinault che aveva scritto per Lully nel 1675.

FOTO DI SCENA



L'opera, che venne replicata per ben 13 volte a teatro sempre esaurito, porta la dedica "a Riccardo Boyle, conte di Burlington e di Cork", che ospitò Handel nei successivi tre anni.

Un inconveniente si verificò alla seconda serata quando il direttore del Queen's Theatre, Owen Swiney, fuggì con l'incasso lasciando senza paga i cantanti, che superato l'iniziale smarrimento, decisero di andare avanti con l'opera facendosi carico delle successive rappresentazioni e dividendosi il ricavato.

Swiney fu prontamente rimpiazzato dal vicedirettore Johann Jacob Haidegger.

FOTO DI SCENA



ALMIRA

Musica di George Frideric Handel, composta nel 1704.

Libretto di Friedrich Christian Feustking, da *Almira* (1691) di Giulio Pancieri.

Prima esecuzione: 8 gennaio 1705, Theater am Gänsemarkt, Amburgo.

Note:

20 rappresentazioni consecutive.

Libretto in parte in tedesco ed in parte in italiano.

L'aria n. 28 è andata perduta.

Almira venne ripresa, sempre ad Amburgo, nel gennaio 1732 con alcune modifiche per mano di Telemann.

Almira debuttò sotto la direzione di Keiser che vi aggiunse una sua appendice, "Il genio di Europa". L'amico Johann Mattheson, cantò come tenore nella parte di Fernando e la rappresentazione ebbe una ventina di repliche, riscuotendo un così grande successo da ingelosire lo stesso Kaiser, che aveva generosamente fornito il libretto al giovane Handel affinché tentasse la fortuna nella scrittura di un'opera.

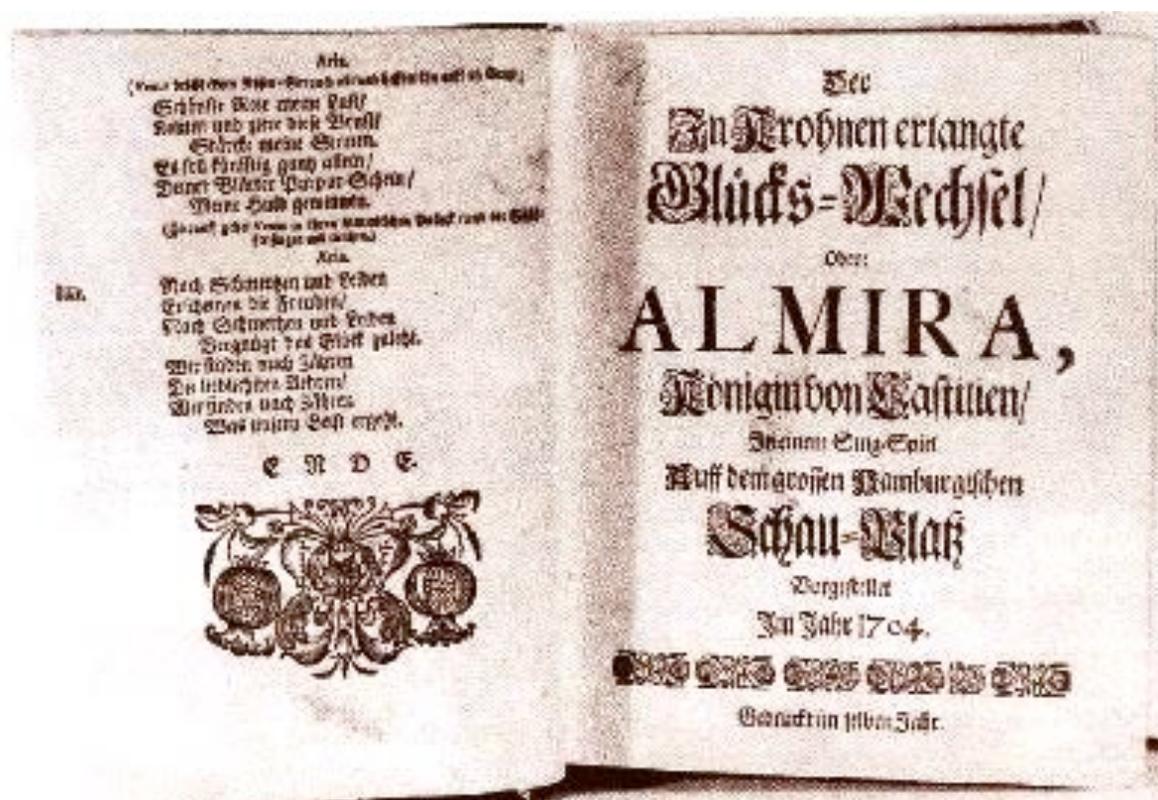
Agli elogi della critica per la musica, così pregevole che colpì a tal punto Johann Sebastian Bach che ne trasse ispirazione per alcune sue *Cantate e Passioni*, si uniscono alcune perplessità per il testo di Feustking, su un libretto di Giulio Pancieri, già musicato nel 1691 a Venezia da Giuseppe Boniventi.

Feustking replicò alle critiche con un rabbioso *pamphlet*: "Ostilio biasimato a causa di *Almira*", a difesa sia della musica artistica di Herr Handel, sia dei versi onorati da approvazione ed elogio "delle persone avvedute", liquidando la questione con la perentoria affermazione che criticare il testo "è segno di maliziosa irragionevolezza e di irragionevole malizia".

Ma la critica aveva le sue ragioni: i recitativi spesso introducono arie in italiano, infondono quella confusione tipica dell'Opera amburghese, che non si curava di soddisfare la legittima voglia di comprendere del pubblico e che finiva per disinteressarsi della parte letteraria dell'opera; disinteresse che, assieme ad altri fattori, avrebbe condannato

l'esperimento del Teatro d'Amburgo al fallimento nel tempo di una generazione.

Il libretto, ambientato presso la corte castigliana della futura regina Almira, circondata da personaggi allegorici (Europa, Asia, Africa) che rappresentano l'universalità della potenza spagnola, esalta l'amore della frivola regina per il suo segretario.



Dopo un'ouverture, non lontana come ispirazione da quella preziosa dell'*Agrippina*, l'azione si apre con una scena di incoronazione (coro ed orchestra con trombe e timpani), seguita da una serie di "danze secondo lo stile francese" nelle quali i contenuti sono contraddistinti da gruppi di strumenti (Europa con oboi, Africa con trombe e timpani, Asia con cimbali, tamburi militari e pifferi): la sarabanda del primo atto *Danse des Asiates* diverrà celebre qualche anno più tardi, quando Handel ne riutilizzerà il tema per l'aria "Lascia la spina" dell'Oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707) e soprattutto, nella splendida aria di Almirena "Lascia ch'io pianga" nel *Rinaldo* del 1711.

Anche se in *Almira* Handel dimostrò di non aver ancora ben familiarizzato con lo stile del bel canto italiano, l'opera è ricca di arie di densa bellezza, in particolare quelle a movimento rapido. Incuriosisce

l'impronta più ritmica che melodica, di sapore più strumentale che vocale, di certe arie: "*Geloso, geloso tormento*", atto I; "*Vedrai ch'a tuo dispetto*", atto III. *Almira* potrebbe in certe impostazioni di tessitura e di gamma, risentire di Steffani.

Handel usa sovente le volate ascendenti nei brani di carattere concitato, nonché gli intervalli ampi, i salti di ottava ascendenti e discendenti, le quartine e le sestine arpeggiate.

Compagno nella sua scrittura, come già in Scarlatti, le note legate che si inseriscono in un passaggio vocalizzato e sottolineano l'ampiezza di fiato dell'esecutore, una resistenza polmonare che sembra essere una delle doti più volentieri ostentate dai cantanti di inizio Settecento.

Molti di questi caratteri si ripresentano nelle opere scritte da Handel in Italia (*Rodrigo, Agrippina*), ma la gamma di estensione è in genere più ristretta, tanto da fare sorgere il dubbio, avvalorato anche dall'esame di certi lavori di Steffani, che tra la fine del Seicento ed i primi del Settecento in Germania si usasse più che da noi far leva sul registro acuto.

FARINELLI E METASTASIO



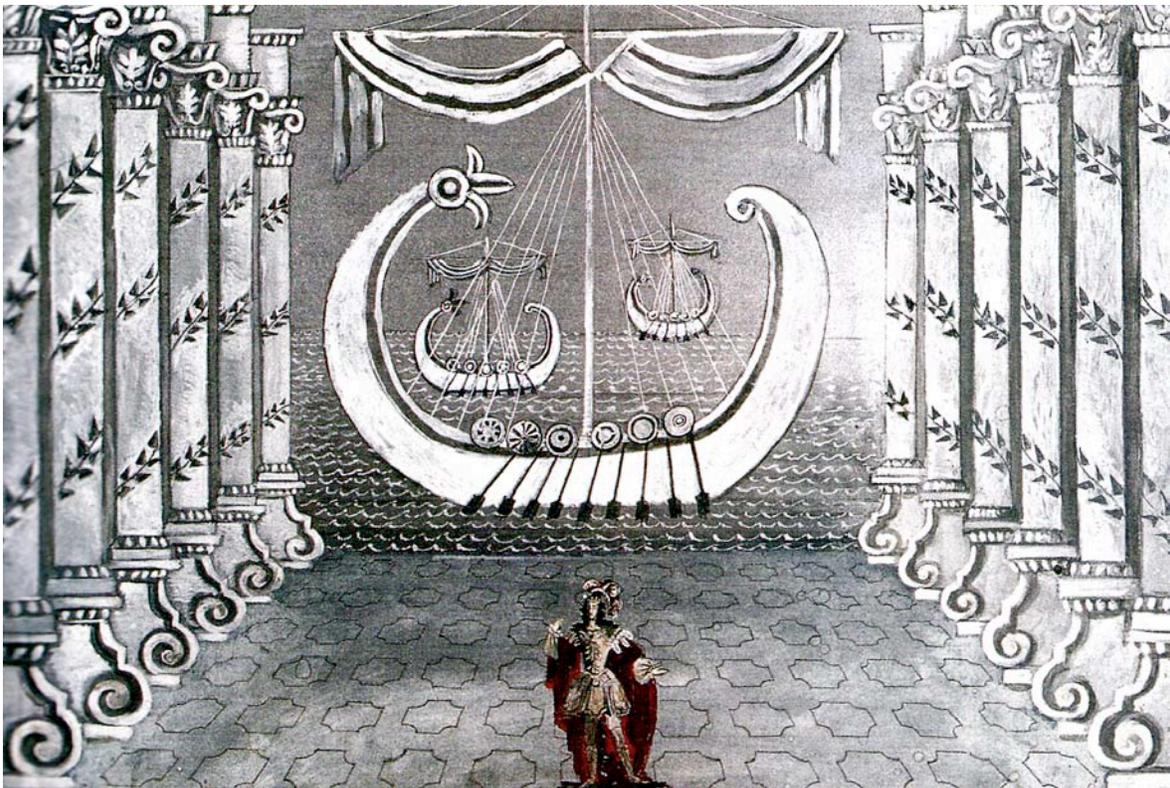
DEIDAMIA

Deidamia è un'opera lirica in tre atti di Georg Friedrich Händel (HWV 42), su libretto di Paolo Antonio Rolli basato su un precedente libretto di Metastasio.

I primi due atti dell'ultima opera di Händel furono composti tra il 27 ottobre e il 7 novembre 1740, il terzo dal 14 al 20 novembre.

La prima assoluta ebbe luogo al Lincoln's Inn Fields Theatre di Londra il 10 gennaio 1741, replicata per 3 sere soltanto. Nell'occasione il ruolo della protagonista fu interpretato dal soprano Elisabeth Duparc, detta "La Francesina".

BOZZETTO



L'opera è stata riesumata negli anni Cinquanta del XX secolo (nel 1953 fu eseguita in lingua tedesca ad Halle sul Saale, città natale di Händel) ed è ancora occasionalmente rappresentata.

La trama

Il giovane Achille, che si finge una fanculla di nome Pirra, si trova nell'isola di Sciro, dove si innamora di Deidamia, figlia del re Licomede.

Ulisse, travestito da Antiloco, e Fenice, ambasciatore greco, si recano nell'isola per smascherare l'eroe e convincerlo a partecipare alla guerra di Troia.

Durante una caccia, Achille svela la propria identità; quando Ulisse offre in dono alle fanciulle stoffe, gioielli ed armi, Achille sceglie queste ultime e lascia Deidamia per seguire i greci alla guerra.

L'insuccesso di un capolavoro

Il Théâtre Royal di Lincoln's Inn Fields non è stato un palcoscenico fortunato per Handel.

Qui, nel 1728, *The Beggar's Opera* di Pepusch e Gay ebbe ben ventisei rappresentazioni successive, provocando il fallimento della prima Royal Academy of Music, e qui, dopo soli tre mesi di attività, finì la carriera di Handel come imprenditore operistico.

Deidamia fu accolta con indifferenza dal pubblico, e vi furono solo tre repliche.

L'insuccesso fu del tutto immeritato, poiché si tratta di un lavoro eccellente, basato su un libretto di ottimo livello perfettamente congeniale a Handel.

In particolare, il compositore ritrasse la protagonista in modo quanto mai vario e sfaccettato.

Il personaggio di Ulisse, furbo ed amabile allo stesso tempo, è la degna controparte maschile della protagonista.

OPERE

- Admeto
- Agrippina
- Alessandro
- Alcina
- Almira
- Amadigi di Gaula
- Arianna
- Arminio
- Ariodante
- Atalanta
- Berenice
- Catone (pasticcio)
- Deidamia
- Ezio
- Faramondo
- Flavio
- Floridante
- Florindo e Daphne
- Giulio Cesare in Egitto
- Giustino
- Imeneo
- Jephtha
- Lotario

- Nerone
- Orlando
- Ottone Re di Germania
- Partenope
- Il pastor fido (1712)
- Poro re delle Indie
- Radamisto
- Riccardo I
- Rinaldo
- Rodelinda
- Rodrigo
- Saul
- Semele
- Serse
- Scipione
- Silla
- Siroe
- Sosarme re di Media
- Teseo
- Tamerlano
- Tolomeo