

Georg Friedrich Händel:  
*Ezio* (Londra 1732)

Nelle sue opere italiane, Händel è un artista retrospettivo. Lo stile delle sue opere londinesi è fortissimamente radicato nelle esperienze e nei modelli che egli conobbe da giovane in Italia prima del 1710: già negli anni venti un pubblico italiano non l'avrebbe più saputo apprezzare. A Händel – informatissimo circa i nuovi linguaggi musicali alla moda in Italia, che all'occasione dimostrò di saper padroneggiare – non saranno certo sfuggiti i motivi che l'inducevano a non aderire a taluni sviluppi recenti della tecnica compositiva degli italiani. Sotto questo profilo, le condizioni specifiche dell'opera italiana a Londra, dei suoi committenti e del suo pubblico, debbono aver avuto un ruolo determinante. Non si può d'altra parte neppure dire che l'evoluzione compositiva di Händel si sia arrestata; semmai, messo di fronte ai problemi posti dalle novità italiane, egli ha sempre tentato di ricavare dalla tradizione (e non dalla moda) le sue risposte drammatico-musicali a quei quesiti: risposte spesso ineguagliate nella storia dell'opera. (Quanto bene Händel vagliasse gli sviluppi italiani risulta tra l'altro dai "pasticci" che egli mise insieme utilizzando brani di opere di autori diversi: con l'*Elpidia*, del 1725, Händel fu, per esempio, il primo a proporre musiche di Leonardo Vinci fuori d'Italia.) Con l'*Ezio*, del 1732, Händel affronta per la terza e (significativamente) ultima volta un dramma del Metastasio.

Occorre illustrare in breve in che senso intorno al 1732 la tecnica compositiva di Händel risultasse retrospettiva. Retrospettivi sono i caratteri ritmici delle arie, dove continuano a predominare i ritmi di sarabanda, giga, gavotta, ormai quasi completamente abbandonati dagli italiani; il siciliano addirittura va crescendo via via d'importan-

za nell'opera händeliana, lo stesso minuetto repelle ogni stilizzazione e conserva le proprie proporzioni geometricamente calibrate.

In secondo luogo, canto e strumenti continuano a godere di una contrappuntistica parità di diritti; il copioso apparato di figurazioni meramente accompagnatorie di un Porpora viene bensì adottato di quando in quando, ma soltanto a titolo eccezionale e come espediente espressivo particolare, non già come procedimento generalizzato. Händel utilizza con molta parsimonia la tecnica del *colla parte* (raddoppio della parte vocale coi violini all'unisono o all'ottava), più spesso semmai la nasconde in una delle parti interne, laddove gli italiani la assegnano di preferenza alla parte più prominente, quella superiore. Nell'aria «Se fedele mi brama il regnante» (p. 34), per esempio, v'è quasi sempre una parte di violino più acuta che – spesso per moto contrario – sovrasta sulla melodia del canto, e il *colla parte* è dissimulato tra vari strumenti. Ancor più frequentemente, però, i violini assumono un andamento concertante e imitativo, di contropiede rispetto alla voce, come quello che – prima dell'introduzione del *colla parte* – praticavano correntemente compositori come Giovanni Bononcini (nel *Trionfo di Camilla*) o Alessandro Scarlatti. Sono soprattutto i bassi händeliani a rifiutarsi di abdicare al loro ruolo sovrano o quantomeno indipendente: se in Hasse, per esempio, essi si limitano talvolta a trotterellare supinamente accanto alla voce, in Händel essi sono quasi sempre movimentati, in una gesticolazione fatta di intervalli e figurazioni salienti, e partecipano alla elaborazione dei motivi. Il ritmo armonico – la frequenza e rapidità con cui si avvicendano le armonie – rimane denso e attivo; le superfici sonore larghe e inerti dei giovani italiani vengono messe in opera soltanto qua e là ai fini del contrasto, mai come elementi costitutivi dell'articolazione armonica (come invece accade in maniera tanto più flagrante già in Vivaldi). Quando voglia conferire alla parte vocale una supremazia assoluta, Händel – come già Scarlatti – la lascia semplicemente priva d'accompagnamento; Vinci e Pergolesi, invece, le affidano gesti melodici amplissimi e intervalli ardimentosi sullo sfondo di un tessuto sonoro vibrante e disteso. La differenziazione dei ruoli delle parti strumentali, a sua volta, non è quasi mai tanto radicale come là dove Vinci affida ai secondi violini l'accompagnamento obbligato.

In generale, il contributo strumentale assume in quanto tale, indipendentemente dal canto e dal testo, funzioni rappresentative. Nonostante la relativa brevità, i ritornelli strumentali delle arie, sempre

più perfetti, conservano una sorta di autonomia formale dal contesto. Nei numeri esclusivamente strumentali – che alla stessa epoca gli italiani trascurano – e nel recitativo accompagnato l'interesse dell'ascoltatore è intensamente attratto sugli strumenti (cfr. il recitativo accompagnato di Fulvia a p. 52, con l'espressiva introduzione strumentale, e i gesti assai indipendenti dei violini che, per così dire, vanno anch'essi spegnendosi). Non è stato a tutt'oggi chiarito perché Händel apra ogni sua opera con un'ouverture anziché una sinfonia: ad ogni buon conto occorrerà vagliare il rapporto tra questi brani d'esordio e le consuetudini sociali e artistiche di committenti e pubblico.

Gli aspetti della tecnica compositiva non bastano però da soli a spiegare come mai Händel – che soleva selezionare in proprio i libretti delle sue opere – abbia musicato tanto di raro il Metastasio. Si tratta di un vero e proprio problema. Già negli anni venti la poesia del poeta arcade era ricercatissima a Londra, tanto che già con la sua prima composizione metastasiana – il *Siroe re di Persia* del 1728 – Händel esaudiva (si può dire) un'aspettativa di lunga data del suo pubblico. Eppure dopo il 1732, quando ormai il Metastasio era diventato una specie di istituzione europea, Händel non musicò più nessun testo metastasiano. D'altra parte, però, delle nove opere-pasticcio allestite da Händel con musiche altrui, quattro, tra il 1732 e il 1737, sono drammi del Metastasio (cfr. Strohm, *Essays*): gli altri cinque libretti erano dello Zeno, del quale Händel musicò in proprio soltanto due drammi (ambedue nel 1738, e probabilmente non di sua iniziativa bensì su commissione dell'impresario Heidegger). Lo Händel produttore e impresario pare, dunque, assecondare il gusto dell'epoca più che non lo Händel compositore.

Probabilmente, nella scelta dell'*Ezio* nel 1732 intervenne la circostanza che in certi particolari importanti il libretto si rifà al *Britannicus* di Jean Racine (1669). La vicenda amorosa tra l'eroe Ezio e Fulvia, fidanzata dell'imperatore, corrisponde alla costellazione Britannicus-Junie-Néron in Racine. Tra i personaggi di contorno, Onoria ha qualcosa in comune con Agrippine, Varo con Burrhus. Il malvagio metastasiano, Massimo, e lo sfondo politico sono invece ricavati dalla tragedia *Maximien* di Thomas Corneille. Ma gli episodi più commoventi e raccapriccianti nel dramma del Metastasio sono invenzioni di Racine. Tra di essi v'è il proditorio agguato del tiranno ai danni di Ezio, e soprattutto la grande scena (II, 12), dove Valentiniano costringe Fulvia, in sua presenza, a rinnegare di fronte ad Ezio

il proprio amore, per salvargli la vita. Doveva essere famosissima la scena corrispondente in Racine (nell'atto II), là dove Néron assiste di nascosto al colloquio degli amanti; il Metastasio la parafrasò ancora una seconda volta, nell'*Adriano in Siria* (cfr. Trigiani). Non sorprende che Händel si sia interessato a questa scena carica di tensione (sebbene si svolga tutta solo in recitativo). Egli pare aver tentato a più riprese, tra il 1731 e il 1733, di dar vita sulle scene operistiche a spunti drammatici raciniani. Anche la scelta del libretto del *Poro* nel 1731 dipenderà dal fatto che questo dramma metastasiano, *Alessandro nell'Indie* (cfr. Strohm, *L'«Alessandro»*), è desunto sostanzialmente da *Alexandre le Grand* di Racine (1666). Alla fine del 1731 o poco dopo, Händel lavorava, a quanto pare, a un progetto operistico abortito, probabilmente rimpiazzato, per l'appunto, dall'*Ezio*: un *Titus l'Empereur* di cui resta un frammento, poche scene iniziali che si leggono come una traduzione ampliata della *Bérénice* di Racine (1670). È davvero peccato che il progetto sia sfumato, forse per via della mancanza di un dramma italiano preesistente che potesse fungere da falsariga nella stesura del libretto per Händel. Si sa, infine, che anche l'oratorio *Athalia*, composto da Händel nel 1733, è un'elaborazione dell'omonima, ultima tragedia di Racine.

L'*Ezio* del Metastasio, "creato" nel carnevale del 1729 a Roma con musica di Pietro Auletta, era stato nel frattempo musicato anche da Porpora, Predieri e Hasse. In tutti questi casi il testo venne adattato ossia, secondo la consuetudine dell'epoca, provvisto di arie nuove e leggermente abbreviate; i recitativi restarono pressoché intatti. Händel procede in maniera affatto diversa: nessun testo d'aria nuovo; anche nel recitativo, quasi nessun verso nuovo; mutazioni sceniche e didascalie accuratissimamente rispettate. Senonché l'estensione complessiva dei recitativi è ridotta di un terzo, sebbene l'azione sia rimasta del tutto identica. Colui che elaborò il testo (ignoriamo chi fosse) si trovò ad affrontare l'arduo compito di ridurre i dialoghi metastasiani, fluenti e verbosi, al minimo drammaturgicamente indispensabile: di certo in considerazione del fatto che il pubblico händeliano a Londra (nonostante l'edizione del libretto con testo inglese a fronte) non era in grado di comprendere il testo dei recitativi italiani al punto da poterne apprezzare la fattura letterariamente raffinata. Parecchie scene di solo recitativo (per esempio la prima, una sorta di prologo) e financo talune scene con l'aria alla fine furono completamente tagliate. Per il resto, i primi e gli ultimi versi di ciascuna scena, corrispondenti all'uscita e all'entrata dei personaggi, sono

mantenuti, sicché gli interlocutori si muovono (per così dire) secondo la coreografia predisposta dal Metastasio, accelerandola però di molto. Beninteso, questo altera il rapporto tra poesia e musica: quel che viene a mancare sono lunghe porzioni di dialogo dove il Metastasio caratterizza i personaggi attraverso le loro stesse parole; quel che viene ad aggiungersi è la capacità di Händel di caratterizzarli attraverso l'efficacia del loro canto. Eppure alla fin fine qualcosa va perduto: soprattutto, va perduta la critica che i personaggi esercitano a vicenda, e quel che essi si vanno dicendo l'un l'altro sul conto di terzi. Questo significa che i caratteri si manifestano soltanto nell'azione, e non più per il loro modo di parlare; significa che l'azione del singolo non viene più rappresentata anche attraverso lo scorcio dei commenti altrui; significa che essi, nel complesso, appaiono più sicuri di sé e meno "riflessi" di come li aveva tratteggiati il Metastasio. Questo è evidente soprattutto per Fulvia ed Ezio: Fulvia perde l'intelligenza e la riflessività dubitativa che sole ne rendono ammirevole l'eroismo; all'opposto, la fondamentale dabbenaggine e l'autoglorificazione di Ezio non vengono più smascherate dalla critica altrui. Scompaiono quasi del tutto le motivazioni del malvagio Massimo, ma scompare altresì la vera malignità con cui egli, per esempio, calunnia Ezio agli occhi di Onoria (II, 9) e di Valentiniano (II, 11).

Da parte sua, l'arte metastasiana della caratterizzazione psicologica non è certo concepita in vista della musica di Händel: al quale almeno in alcuni casi riesce di dire con la musica delle sue arie quel che ha dovuto amputare nei recitativi metastasiani. Nel suo lungo monologo (I, 5), Massimo soppesa attentamente le proprie prospettive, ma risolve infine di affidarsi al caso. Nell'opera di Händel, nulla di tutto ciò, soltanto quattro parole sul coraggio dell'azione: ma l'aria che segue illustra sonoramente quanto fallace sia quella fiducia, e mostra che non v'è certezza in cui cullarsi. L'aria dunque aggiunge qualcosa di nuovo alle informazioni del recitativo precedente. Talvolta, invero, questo rapporto tra recitativo e aria dà luogo a effetti non intenzionali di sorpresa. Nell'atto II, 7, Fulvia non ha modo di manifestare le proprie perplessità nei confronti della proposta di Varo (che le suggerisce di simulare amore per Valentiniano). È invece nel quarto verso della sua aria che ella può finalmente confessare quanto le sia difficile fingere. La cosa ha la sua importanza, giacché neppure nella gran scena con Valentiniano ed Ezio (II, 12) Fulvia riesce a dar voce al proprio tormento: soltanto appigliandosi al ricordo della sua aria lo spettatore potrà darsi conto dell'improvviso suo

rifiuto di sostenere il ruolo odioso che le è stato imposto. Meno sottile, e anzi drammaticamente infelice, è il colloquio tra Varo e Onoria nell'atto 1, 5. In Händel, Onoria reagisce alle insistenze di Varo con l'aria «Quanto mai felici siete, | innocenti pastorelle», un'aria che – oltre l'interlocutore – lascerà di stucco anche lo spettatore almeno fintanto che, nella sezione mediana della stessa aria, non verrà spiegato perché mai Onoria pensi proprio alle pastorelle (nel frattempo, più che altro, s'è sentita molta graziosa musica rococò). Nell'aria della scena successiva, Varo, rimasto solo, fa le proprie rimozioni ad Onoria. Nell'originale metastasiano le arie stanno nella successione inversa, drammaturgicamente logica: in particolare, già nel recitativo Onoria, rimasta sola, può dar libero volo ai propri pensieri (ella aspira alla «libertà d'un ineguale amore») prima che intervenga la musica pastorale. Verosimilmente, l'aria di Varo fu posta nella posizione conclusiva – una posizione più preminente – soltanto a cose fatte, per favorire il basso Antonio Montagnana, né dal canto suo Onoria potrebbe rivelare al vassallo ciò che nell'originale del Metastasio ella dichiara soltanto al pubblico. Tuttavia il problema dell'aria di paragone, che di punto in bianco attacca con una descrizione sonora naturalistica, si pone comunque, indipendentemente dal contesto e anche per lo stesso Metastasio, per esempio alla fine dell'atto 1, dove Fulvia dapprima accusa il destino crudele e poi si mette a cantare di zefiri soavi. (A conclusione d'atto siffatti voli poetici sono però scontati.) Lo spostamento più problematico Händel lo effettuò alla fine dell'atto 11, per concedere al Senesino il favore di cantare l'aria conclusiva. Nel Metastasio, Ezio canta «Ecco alle mie catene» come immediata reazione alla catastrofe, sfruttando lo sbalordimento generale (11, 12) ai fini di un'eroica autorappresentazione, non senza qualche ammiccamento tenero e riconoscente all'indirizzo di Fulvia. Händel, invece, è costretto a sistemare per prima cosa l'aria di Anna Maria Strada, un'aria anch'essa perfettamente congruente con l'accaduto, sì, ma che in quel punto costringe i due smargiassi Valentiniano ed Ezio – proprio i due uomini che pochi momenti innanzi avevano impedito a Fulvia di aprir bocca – a starsene lì oziosi e impalati. (Nell'opera di Händel è per l'appunto la musica a far accettare la Strada – notoriamente bruttina, tra l'altro! – come degna interlocutrice nel dialogo.) Valentiniano e Massimo se la squagliano poi alla chetichella, e finalmente il castrato resta solo in scena per la sua aria di sipario. I versi dell'aria rivolti a Fulvia sono rivestiti di figurazioni melodiche che egli stesso le aveva già

indirizzato (in «Pensa a serbarmi, o cara»): in generale, questo siciliano fa allusione ad altri momenti, precedenti e seguenti, della partitura händeliana (per esempio, ad «Ah, non son io che parlo»). Mezzi esclusivamente musicali ripristinano dunque su un piano più alto una logica drammatica, laddove la coerenza scenica del testo del Metastasio – che, se a fine d'atto lascia solo in scena l'imperatore, lo fa quasi a simbolo della sua solitudine interiore – era stata deturpata.

Che la musica di Händel sappia esprimere di più di quanto non vada accadendo sulla scena, di quanto non vada recitando il testo, è cosa che però dipende anch'essa dalla tecnica compositiva. Un basso continuo che coi suoi motivi attiri su di sé l'attenzione dell'ascoltatore, o parti di violino che non si sottomettono mai del tutto alla voce, possono comunicare allo spettatore informazioni supplementari o addirittura contraddittorie rispetto al testo. L'aria di Valentiniano, «Vi fida lo sposo» (II, 3), non esprime soltanto fiducia: in essa, con la minacciosa linea ascendente del basso, si insinua anche il timore. L'aria di disperazione di Fulvia, «Ah, non son io che parlo» (III, 12), è tutta percorsa da un portentoso motivo ostinato che solo talvolta penetra nella parte vocale (alla parola «delirar») senza però essere vincolato a immagini verbali specifiche. Invero non è Fulvia stessa a pronunciare nel proprio linguaggio questo motivo vagamente schubertiano: esso semplicemente incombe sul brano come una fatalità. La sezione mediana dell'aria, in virtù d'un rapporto semantico col testo assai più superficiale, procura quasi un effetto di sollievo. Il basso ostinato è diventato il *perpetuum mobile* d'una musica di temporale tutta squarciata dai fulmini che – menzionati nel testo, raffigurati nel canto – fioccano ininterrotti nella parte dei violini. Dopodiché a Fulvia conviene ritirarsi nuovamente in un'insidiosa oscurità, alla mercé dei moti imperscrutabili di un essere che le è estraneo. La concezione händeliana della composizione è a tal punto radicata nel giuoco delle parti, nella loro contrappuntistica capacità d'iniziativa, che la tecnica compositiva stessa assume valore simbolico. È, beninteso, l'atteggiamento barocco dell'allegoria, del concetto materializzato nella corporeità di una figura concreta. È un atteggiamento che in Händel può manifestarsi anche a un livello affatto ingenuo, come, per esempio, nella sentenziosa saggezza del commento di Varo, «Nasce al bosco in rozza cuna» (II, 8): l'ali eteree della Fortuna che s'alzano e s'abbassano, la scalata d'un solo individuo verso i sommi vertici del dominio sopra il mondo (una lunga nota tenuta), e – naturalmente – la caduta inesorabile. Non si tratta propriamente

di *Tonmalerei*, di raffigurazione sonora imitativa, poiché la musica händeliana va rappresentando concetti astratti, non già oggetti concreti. Questi ultimi li ritroviamo quasi in ogni aria (per la verità non tutti immediatamente ovvi per l'ascoltatore odierno come, per esempio, le «lagrime» – staccato dei violini – in «Tergi le ingiuste lagrime», III, 11). Ma che cosa vorrà mai esprimere, per esempio, l'inizio dell'aria di Ezio «Recagli quell'acciaro», dove per una volta Händel procede strettamente *colla parte*, anzi all'unisono? L'unisono di tutte le parti non significherà mera enfasi, come invece accade spesso per i musicisti italiani. Ezio del resto parla con calma e senza interruzioni. Non so dare una spiegazione convincente, ma suppongo che la soluzione sia molto concreta: forse Ezio vuol simulare di aver se stesso in pugno, o di non dover fare affidamento su verun gregario. (Quanto è più agevole per noi spiegare la sezione centrale: il passaggio dal Mi<sup>b</sup> al Do maggiore è pianamente motivabile con la frase «E tu serena il ciglio!».)

Nella scena sesta dell'atto III, l'eroe eponimo, improvvisamente dichiarato libero, canta un inno di ringraziamento all'imperatore. Non lui soltanto, tutti i popoli – dal «freddo Scita» all'«Etiopio adusto» (così nel testo!) – celebrano il sovrano. Eccezionalmente, l'aria è strumentata con due corni e due flauti supplementari ma, secondo l'uso händeliano, non tanto per mero splendore sonoro o per ricerca di color locale (oppure sì, intendendo i corni da caccia come strumenti nordici, i flauti come strumenti meridionali?). Händel fa intervenire i gruppi strumentali del concerto grosso in sezioni nettamente distinte, quasi cortei che provengano da varie direzioni, e lascia poi che essi concertino insieme l'omaggio al sovrano, al quale tutti si sottomettono (movimento a mo' d'inchino). In più, musica festosa, e fanfare di trombe imitate dai violini. In tanto il testo può, senza mediazioni, tramutarsi in scenografia musicale, in quanto nella tecnica compositiva e orchestrale händeliana gli strumenti non sono soltanto macchine acustiche, sono l'attributo sonoro degli uomini che concretamente li maneggiano e suonano.

In quest'aria Händel dimostra oltretutto di capire molto bene il Metastasio. I primi quattro versi – che non contengono ancora il predicato, ma che nominano tutti gli ingredienti dell'immagine poetica – vengono collocati l'uno accanto all'altro, slegati e però staticamente simmetrici come simmetrico è lo schema delle rime. La simmetria cristallina, la marmorea concisione del Metastasio dev'essere saltata agli occhi di Händel. La tecnica dell'asindeto in «So chi t'ac-

cese» (I, 8), con le sue quattro frasi principali dittatorialmente martellate, è ancora potenziata nella composizione. Tutto è isolato in battute singole; un motivo strumentale persistente interrompe come un ostinato imperioso le quattro frasi del testo, tutte diverse l'una dall'altra fuorché nella durata. Il rapporto tra equivalenza sintattica e diversità semantica dei membri nel testo metastasiano si tramuta in mano a Händel in un'idea puramente musicale: contrapporre all'uniformità (del metro, del motivo ostinato) la pluralità (della configurazione melodica, dei gradi armonici), avvalendosi oltretutto della controparte strumentale per dare all'insieme tanto maggiore evidenza. Di certo un compositore meno attento avrebbe ripetuto le stesse note in corrispondenza di parole eguali.

Una volta ancora, Händel usa mezzi compositivi conservatori (l'ostinato!), ma sa applicarli a una tipica strofa metastasiana facendone una trovata inaudita. Se il musicista era capace di siffatte interpretazioni, perché mai non s'è dato a comporre più spesso drammi del Metastasio?

Il fatto che *Ezio* non piacque al pubblico e fu dato per sole quattro recite avrà avuto la sua importanza, e però va a sua volta spiegato. È noto che il pubblico operistico londinese dell'epoca di Händel (come il pubblico operistico londinese d'oggi) non capiva l'italiano quanto basta per poter seguire attentamente i recitativi: la soluzione stava, dunque, in una miscela di poco recitativo e molte arie. Questo voleva dire laboriosi rimaneggiamenti testuali e, per il compositore, l'obbligo di esprimere in musica quel che invece a un pubblico italiano veniva comunicato attraverso il dialogo: e questa sarà probabilmente la ragione decisiva della complessità e dell'intensità espressiva delle arie händeliane. Per qualche motivo, nel caso dei drammi del Metastasio tanto sforzo appariva mal impiegato. Si potrebbe addirittura dubitare che Händel stesso fosse soddisfatto dell'esito artistico dell'*Ezio*. La partitura, nel complesso, ha un che di forzato, di troppo consapevole. Forse Händel ha percepito che la sua musica mal si confaceva a libretti dalle pretese letterarie altissime. Lo stesso Zeno – il librettista meno amato da Händel – intendeva i propri testi come drammi autosufficienti, non bisognosi della veste musicale. Con testi siffatti, la musica di Vinci, Hasse, Leo – musica che Händel apprezzava e faceva eseguire – sapeva convivere secondo modi per così dire meno complicati.