

# Un compositore-impresario: Georg Friedrich Haendel

Bach fu un provinciale, un tedesco che non uscì mai dalla Germania; invece il suo grande contemporaneo Georg Friedrich Haendel fu un cosmopolita, un uomo di mondo, un indipendente, uno dei primi grandi compositori ma anche un affarista della musica.

Georg Friedrich Haendel era corpulento e robusto nella persona; naturalizzato suddito britannico, parlava inglese con un forte accento tedesco; individuo dal temperamento esplosivo era nello stesso tempo filantropo gentile e sin generoso; fece e disfece fortune con le sue attività musicali; possedette una bella collezione di opere d'arte tra cui dei quadri di Rembrandt; organista e clavicembalista tra i più grandi dei tempi suoi, fu uomo di fede semplice e scevra da complicazioni, la cui visione della vita era altrettanto semplice e lineare.

Andò a Londra per la prima volta nel 1710 e fece colpo. Non era così facile, allora. Che tempi erano quelli! Nella Londra di Haendel si raccoglievano « begli spiriti », letterati, eccentrici, dandies, pervertiti, poeti, saggisti, politici e cortigiani che ne facevano uno dei centri intellettuali più importanti d'Europa. Quella era però anche una società chiusa e petteggola. John Gay scriveva a Alexander Pope, che riferiva al dottor Arbuthnot, il quale a sua volta raccontava ogni cosa a Jonathan Swift. Joseph Addison e Richard Steele deliziavano Londra con gli articoli che pubblicavano sul "Tatler" e sullo "Spectator". Sir Isaac Newton, dopo aver rivoluzionato molte teorie matematiche e averne introdotto altre che avrebbero tenuto occupate generazioni e generazioni di scienziati, meditava sui problemi religiosi. I « begli spiriti », i « wit », facevano il giro di Londra malignando l'uno alle spalle dell'altro. Non c'erano segreti, specialmente a corte; e quando lord Hervey si cacciava in uno dei suoi frequenti scandali, quando una delle dame della duchessa di Queensbury intrecciava un flirt con un membro della famiglia reale, quando qualcuno sorprende lord S. che scivolava nel boudoir di Lady D., le malelingue si scatenavano in tutta la città. Ma i « wit » affermavano di non essere petteggoli. Giammai!, esclamavano, fregandosi le mani. Una volta Swift scrisse a Sir Charles Wogan: « Vedete, Pope, Gay e io ci adoperiamo per rendere felice e saggia la gente, e possiamo dire di non avere nemici tranne i mascalzoni e gli sciocchi ».

In una società del genere Haendel, questo corpulento straniero che arrivava dalla Sassonia, fece né più né meno che l'effetto di un vulcano in eruzione. Dominatore, tutt'altro che diplomatico, si fece subito dei nemici, cominciando da Addison e Steele. Addison non era del tutto disinteressato. Poco prima dell'arrivo di Haendel aveva scritto un libretto messo in musica da uno sconosciuto, un mediocre musicista, un certo Thomas Clayton. L'opera si chiamava Rosamond. e di rado il teatro lirico ha visto un simile fiasco. Addison, che si era illuso di creare una scuola dell'opera inglese, si sentiva ancora bruciare, e quando quello straniero, quell'Haendel, debuttò con un successo incredibile e per di più con un libretto italiano, mise in azione tutte le sue batterie. Gli articoli dello "Spectator" sull'opera italiana restano ancora oggi tra i contributi più divertenti e velenosi della letteratura polemica inglese.

Per anni Haendel dettò legge, rappresentando un'opera all'italiana dopo l'altra. Nessun compositore riuscì a tenergli testa. L'opera all'italiana furoreggiò, e, di conseguenza, Haendel fece molti soldi. Se ne parlava dappertutto. Gay scrisse a Swift di questa mania, profondamente disgustato: « Non si può dire "lo canto" se non si è eunuchi o italiani. Adesso, sono tutti giudici in materia di canto, come ai tempi vostri lo furono in materia di poesia; e gente che non è in grado di distinguere un motivo dall'altro discute tutto il giorno delle differenze di stile, tra Haendel, Bononcini e Attilio ... A Londra, a Westminster, in tutte le conversazioni mondane, si consacra ogni giorno il Senesino come l'uomo più grande che mai sia vissuto ». Il Senesino, che si chiamava in

realità Francesco Bernardi, fu uno dei castrati più famosi che calcassero le scene londinesi. Ma dei castrati ci occuperemo più in là.

Il pubblico e la buona società fecero buona accoglienza all'opera haendeliana, mentre ci furono attacchi tremendi sulla stampa. Nondimeno, la maggioranza degli inglesi colti - e anche degli europei - non dubitò che Haendel fosse il più grande musicista di tutti i tempi. E tale fu consacrato già in vita. « Hendel di Hanover, l'uomo di maggiore ingegno e di più alto talento musicale che sia esistito dopo Orfeo »: così scriveva sul suo diario, il 31 agosto 1731, il visconte Percival. (Percival, come molti in quei giorni di ortografia disinvolta e permissiva, scriveva le parole così come venivano pronunciate. Haendel una volta stabilitosi in Inghilterra rinunciò all'umlaut, ma la pronuncia rimase « Hendel » e così il nome fu spesso scritto.) Antoine Prévost, l'autore di *Manon Lescaut*, dette questo giudizio in *'Le Pour et Contre'* (1733): « In nessun'arte la perfezione si è mai combinata nello stesso uomo con tanta fecondità ». Le reazioni di Percival e di Prévost erano tipiche. Pochi compositori della storia hanno ricevuto tanti elogi da vivi, e di pochi si è scritto in ugual misura.

Eppure, di nessuno dei compositori famosi, se si esclude Franz Schubert, abbiamo così scarse informazioni di carattere personale. C'è una quantità enorme di materiale su Haendel, come chiunque può vedere scorrendo l'opera massiccia di Otto Erich Deutsch, *Haendel: A Documentary Biography*. Ma nessun compositore è mai stato così riservato sulla propria vita intima. Esistono dei vuoti nella cronologia di Haendel, specialmente per quanto riguarda gli anni trascorsi in Italia. Sappiamo quanto guadagnò, sappiamo come fu accolta la sua musica, lui vivente, ma non sappiamo quasi niente di quel che pensava. Le poche lettere sue che ci sono pervenute sono formali e retoriche, non ci dicono nulla della sua vita personale. Per un uomo che fu al centro della ribalta - come compositore, come impresario, come esecutore, come personaggio tra i più pittoreschi di un periodo molto pittoresco - la cosa non può essere accidentale. Si direbbe che avesse un segreto da nascondere. Difese la sua privacy e fece di tutto per mantenere la sua vita pubblica separata da quella privata.

La principale fonte contemporanea di informazioni è la biografia scritta dal reverendo John Mainwaring. Pubblicata nel 1760, un anno dopo la morte di Haendel, fu la prima biografia di musicista mai scritta. Già questo basterebbe a testimoniare della sua fama. (La prima biografia di Bach apparve nel 1802, a cinquantadue anni dalla sua morte.) Ma Mainwaring non conobbe personalmente Haendel. Ottenne la maggior parte delle informazioni dal segretario del musicista, John Christopher Smith (nato Johann Christoph Schmidt), e il libro è infarcito di inesattezze. Molto materiale su Haendel si trova nell'opera di Charles Burney *A General History of Music* (1776-1789), che contiene un abbozzo della vita del compositore e una miscellanea di informazioni. Se non altro Burney conobbe Haendel e ne lasciò una descrizione fisica che possiamo accettare con una certa fiducia. Haendel, dice, era massiccio, corpulento (sir John Hawkins, anche lui inglese e autore di opere sulla musica, dice che Haendel aveva le gambe grosse e storte), impacciato nei movimenti, e che « in generale il suo aspetto era un po' pesante e arcigno; ma quando sorrideva, era come un raggio di sole che sbuchi da una nuvola nera ... Era impetuoso, rude e perentorio nelle maniere e nel discorso, ma del tutto privo di cattiveria o di malignità ». Sembra un giudizio equanime. Il grande compositore era capace di collere tremende, ma in lui non c'era malvagità, e si comportava onestamente con tutti. Burney dice che aveva « una naturale inclinazione all'arguzia e all'umorismo », e che era buon parlatore, nonostante il suo inglese dal forte accento tedesco. « Fosse stato padrone della lingua come Swift, i suoi bons mots sarebbero stati altrettanto frequenti e un po' sullo stesso genere. » Johann Mattheson, compositore allora famoso che da giovane, a Amburgo, era stato molto vicino a Haendel, conferma questo senso dell'umorismo. Haendel « si comportava come se non avesse saputo neppure contare fino a cinque ... Aveva una sua maniera caustica di far ridere la gente più seria senza ridere lui stesso ». Conservò sempre il senso delle

proporzioni e seppe scherzare perfino sulla calamità che afflisse gli ultimi anni della sua vita. Era già cieco - perdette la vista nel 1752, ma questo non gli impedì di continuare a comporre e a suonare l'organo - quando il medico, Samuel Sharp, gli propose di far partecipare John Stanley a un suo concerto. Stanley era un famoso organista, cieco anche lui. Haendel, si racconta, scoppiò a ridere: « Signor Sharp, non avete mai letto le Sacre Scritture? Noti ricordate che quando un cieco guida un altro cieco cadono tutti e due nel fosso? ».

Haendel, che viaggiò molto e venne in contatto con molti grandi uomini del suo tempo, dovette avere interessi molteplici. Si sa che era buon intenditore di pittura. Studiò all'università di Halle, e questo significa che ebbe una buona educazione umanistica. Ma la sua riservatezza ha dato esca a ipotesi contrastanti circa la consistenza effettiva della sua cultura. Si sono fatte anche delle congetture, ma nient'altro che congetture, sulla sua vita amorosa. Non prese mai moglie, e se ebbe delle relazioni non ne parlò. Da giovane, ci furono vaghe dicerie circa certe sue presunte relazioni con delle cantanti italiane. Su una copia della biografia di Mainwaring c'è scribacchiata in margine una nota: « G. F. Haendel ... dispreggiò i consigli di chiunque meno che della donna che amò, ma i suoi amori furono di durata alquanto breve e sempre nell'ambito della sua professione ». Pare che l'abbia scritta Giorgio III, di proprio pugno.

A giudicare dalle sue attività Haendel giocò spesso d'azzardo, come devono fare del resto tutti gli impresari. Le sue esplosioni di collera, specialmente contro le cantanti che lo contrastavano, erano leggendarie. L'episodio più famoso ebbe come protagonista la soprano Francesca Cuzzoni. Costei si era rifiutata di cantare un'aria - « Falsa immagine » dall'Ottone - così com'era scritta. Haendel perse le staffe, l'afferrò e fece per gettarla dalla finestra, urlando: « Signora, lo so che voi siete una vera diavolessa, ma vi farò vedere che io sono Belzebù, il re dei diavoli ».

Che altro? Era religioso, ma non bigotto, e disse a Hawkins che amava molto mettere in musica la Sacra Scrittura. Era un formidabile mangiatore e la famosa caricatura di Joseph Goupy lo mostra con un muso da maiale, seduto su un barile di vino e circondato di vivande. (Sembra che per questo motivo Haendel lo abbia escluso dal testamento.) Si trovava a suo agio nell'alta società. Non era devoto cultore dell'arte per l'arte (del resto una cosa del genere era praticamente inaudita ai suoi tempi). Non si faceva pregare se si trattava di suonare. C'è una deliziosa descrizione di un ricevimento del 12 aprile 1734 al quale partecipò. C'erano lord e lady Rich, lord Shaftesbury, lord e lady Hanmer e i Percival. Haendel suonò il clavicembalo, accompagnò alcuni cantanti dilettanti e rimase alla tastiera dalle sette alle undici, divertendosi moltissimo.

Haendel nacque a Halle il 23 febbraio 1685, lo stesso anno di Bach. Poco si sa della sua fanciullezza; ma a dieci anni suonava già così bene l'organo da attirare l'attenzione del duca Giovanni Adolfo di Weissenfels. Fu mandato a studiare con Friedrich Zachow, organista alla chiesa luterana di Halle. Se ebbe altri maestri oltre a Zachow, noi non lo sappiamo. Nel 1702 lo troviamo organista della cattedrale. Ma non era tagliato per l'incarico. Sin dall'inizio fu attirato dal teatro e nel 1703 andò ad Amburgo, che era allora uno dei centri più vivi e famosi del teatro dell'opera in Europa. Fu lì che strinse amicizia con il giovane compositore tedesco Johann Mattheson (1681-1764), e fu lì, anche, che cominciò a comporre sul serio. E sempre in quella città, inoltre, rischiò la vita in duello. Mattheson aveva un carattere non meno forte e testardo del suo, e i due ebbero uno scontro. Si stava rappresentando Cleopatra, un'opera di Mattheson. Per di più, l'autore cantava in uno dei ruoli principali. A un certo punto, presumibilmente per fare sfoggio di versatilità, venne nell'orchestra dove Haendel sedeva al clavicembalo e fece per prendere il suo posto. Ma Haendel non era certo tipo da mettersi in disparte. Corsero parole grosse e a un certo punto i due bollenti giovanotti cavarono la spada. Mattheson tirò una stoccata e l'arma si spezzò su un bottone della giacca dell'avversario. Mezzo centimetro più in là ... Ma poi i due si rappacificarono e Mattheson cantò addirittura come tenore nella prima opera di Haendel, l'Alcina, composta nel 1707.

Quello stesso 1707 Haendel si recò a Roma. Restò tre anni in Italia, dove lo chiamavano « il sassone » e dove fece colpo, come ovunque si recasse. Si sa pochissimo di quel suo soggiorno italiano, tranne alcuni aneddoti. La leggenda vuole che tenzonasse al clavicembalo e all'organo con Domenico Scarlatti. Coetaneo di Haendel (essendo nato anche lui nel 1685) e autore di notevolissime Sonate o «Esercizi» per clavicembalo, Scarlatti compose oltre 550 di questi brevi, scintillanti capolavori. Il duello Haendel-Scarlatti ebbe luogo in casa del cardinale Otoboni. Come clavicembalisti furono dichiarati pari. Come organista Haendel vinse senza difficoltà. « Lo stesso Scarlatti, » dice Mainwaring « riconobbe la superiorità dell'antagonista e ammise candidamente che prima di sentire Haendel non aveva avuto idea delle possibilità di quello strumento. » La vita musicale ha perduto qualcosa d'importante con queste gare, con la presenza cioè, in uno stesso programma, di due importanti strumentisti pronti a fare sfoggio di tutto il loro virtuosismo. Mozart e Clementi si sfidarono davanti al re di Prussia; Beethoven demolì l'abate Gelinek e tutti quelli che incontrò sulla sua strada; Liszt e Thalberg si scontrarono nel salotto parigino della principessa Belgioioso.

Un altro aneddoto riguarda il grande violinista e compositore Arcangelo Corelli. Si stava suonando un brano di Haendel e Corelli aveva delle difficoltà con le posizioni alte. Haendel, sempre impulsivo, strappò il violino dalle mani di quel grandissimo virtuoso di fama europea e gli mostrò come andava suonato il passaggio. Corelli, uomo mite e generoso, non se l'ebbe a male. « Mio caro Sassone, questa è musica di stile francese, e io non la conosco. » Il fatto è che Haendel si guadagnò il rispetto di tutti i musicisti con i quali venne in contatto. Conobbe tutti, studiò tutto, e fu influenzato dalla solare melodia italiana. La musica di Alessandro Scarlatti (1660-1725), padre di Domenico, lo impressionò in modo particolare.

Nel 1710 si trasferì dall'Italia in Hannover come musicista alla corte dell'Elettore. Poi, in quello stesso anno, ebbe licenza di recarsi in Inghilterra, dove l'opera all'italiana era il trattenimento musicale più in voga, e dove i castrati sbalordivano con la potenza e la purezza dei loro mezzi vocali. Haendel compose un'opera per gli inglesi. La intitolò Rinaldo; fu rappresentata per la prima volta nel 1711 e ottenne un successo enorme. Haendel tornò a Hannover, e non è difficile immaginare quel che gli passava per la mente: da una parte una corte piccola e sonnacchiosa e scarse occasioni di brillare, dall'altra Londra, una grande città, e la possibilità di diventare ricco e famoso. Così nel 1712 ottenne il permesso di andare di nuovo in Inghilterra, a condizione che facesse ritorno entro un periodo di tempo ragionevole. In questo caso il periodo «ragionevole» durò per il resto della sua vita. Arrivato in Inghilterra compose un'opera, Il Pastor Fido, e subito dopo una grande composizione di carattere ufficiale, il Te Deum e Jubilate per la pace di Utrecht. Scrisse anche un brano per festeggiare il compleanno della regina Anna, che gli assegnò una pensione annua di 200 sterline. Erano passati due anni e Haendel poteva considerarsi definitivamente assente ingiustificato dalla corte di Hannover. Forse pensava di tornare, forse no. Ma poi la cosa non dipese più da lui. La regina Anna morì, nel 1714, e l'Elettore di Hannover, il suo datore di lavoro, le succedette sul trono d'Inghilterra col nome di Giorgio I. Haendel certamente passò ore agitate chiedendosi come sarebbe andata a finire, per lui.

Ma non successe niente. Non passò molto tempo che tornò nelle grazie di Giorgio, con la pensione raddoppiata. Si racconta, ma la simpatica storiella è ormai considerata apocrifia, che riconquistasse le simpatie del re grazie alla sua Water music. La leggenda vuole che il re ammirasse talmente la composizione, suonata nel 1717 in occasione di una gita della lancia reale sul Tamigi, che subito si arrivò alla riconciliazione. È vero che la gita ci fu, ed è anche vero che durante i festeggiamenti si suonò una suite di musiche di Haendel. E il "Daily Courant " del 19 luglio 1717 riportò che a Giorgio la musica era piaciuta tanto che se l'era fatta « suonare più di tre volte all'andata e al ritorno ». Disgraziatamente per la bella leggenda, però, sembra che la riconciliazione avesse luogo prima del 1717.

A Londra, ormai sereno per avere riallacciato i rapporti con il re, Haendel dette inizio alla composizione di una lunga serie di opere occupandosi dell'aspetto economico e dell'esecuzione non meno che dell'aspetto creativo. Allacciò contatti permanenti con la nobiltà inglese, specialmente con lord Burlington e col duca di Chandos. Per un certo periodo di tempo visse nel grande palazzo di Burlington a Piccadilly, e John Gay ne prese buona nota. I « wit » si interessavano sempre alle protezioni di cui godevano gli artisti. Burlington House era un centro artistico e letterario, e Gay lo ricorda nei suoi Trivia:

Resta ancora il bel palazzo di Burlington;  
dentro vi regna la bellezza, fuori la Proporzione ...  
Lì Hendel pizzica le corde, e la melodia struggente  
trasporta l'Anima, e fa fremere ogni Vena ...

Il compositore si tuffò nella vita mondana londinese, grazie non soltanto alla pensione di 400 sterline di Giorgio I ma anche a un'altra pensione di 200 sterline concessagli dalla principessa di Galles. Fu a capo di compagnie d'opera finanziate dalla nobiltà, e andò più volte in Europa in cerca di cantanti. Nel frattempo, dalla sua penna usciva un fiume di opere; Il Pastor Fido (1712), Teseo (1712), Silla (1718),

Radamisto (1720), Floridante (1721), Ottone (1723), Giulio Cesare (1724), Tamerlano (1724) e Serse (1738), e altre ancora. Le produceva con una rapidità incredibile. Il librettista italiano Giacomo Rossi fu sbalordito vedendo come Haendel buttava giù la musica del Rinaldo nel 1711: « Il signor Hendel, l'Orfeo del nostro secolo, mentre componeva la musica non mi dava quasi tempo di scrivere e con mia grande meraviglia vidi un'intera opera messa in musica da quel genio sorprendente, con il massimo grado di perfezione, in appena due settimane ». Ma Rossi ignorava che Haendel aveva usato per il Rinaldo musica già scritta in precedenza per un'altra opera. È un fatto, in ogni modo, che Haendel fu un lavoratore velocissimo. Avrebbe finito col comporre oltre quaranta opere. Erano tutte in italiano, e appartenevano tutte al genere che oggi chiamiamo dell'opera barocca.

L'opera barocca haendeliana obbediva a una formula ben precisa come, in seguito, avrebbero fatto altre forme d'espressione artistica quali la sonata e il film western. Era caratterizzata da determinate convenzioni. Quasi sempre il libretto si basava su un argomento classico o mitologico. I personaggi si chiamavano Bradamante, Oronte, Melissa, Morgana, Alcina ed erano artificiosi non meno dei loro nomi. I librettisti dell'opera barocca non si preoccupavano troppo di caratterizzare i loro personaggi. La musica di Haendel può essere allegra, marziale, straziante nel suo pathos, ma è quasi sempre la musica a definire lo stato d'animo e non il personaggio. Le trame sono prive d'azione, tanto che l'opera barocca è stata definita un concerto in costume. Quelle di Haendel non fanno eccezione. Dal punto di vista teatrale sono pressoché statiche.

Fondamentale per l'opera era l'aria col « da capo ». In quest'aria il cantante percorre tutto il materiale musicale per poi tornare alla prima sezione. Il pubblico si aspettava lo sfoggio di tutto un repertorio di trucchetti vocali, di abbellimenti e di ornamenti dell'armonia. L'opera haendeliana è in buona misura una serie di « da capo », con qualche duetto e qualche pezzo d'assieme più numeroso ogni tanto. I cori e gli intermezzi orchestrali erano pochi. Degno di nota è anche un altro aspetto dell'opera barocca: il comportamento del pubblico. Andare all'opera ai tempi di Haendel non era la stessa, composta cosa di oggi. Si andava all'opera per mettersi in mostra e per seguire le pirotecnie vocali del cantante prediletto. Durante lo spettacolo si giocava a carte, si chiacchierava, si passeggiava, si mangiavano arance e noccioline, si sputava a volontà, si fischiava e si urlava il cantante che non piaceva. Gli stessi cantanti non esitavano a uscire dal personaggio, a salutare gli amici nei palchi, a chiacchierare quando non cantavano. Nessuno, sul palcoscenico, pretendeva di recitare.

Per questo genere di opera occorre un genere di canto spettacolare. Haendel ebbe dei cantanti di questo tipo, e bisogna dire che da quando sono scomparsi i castrati l'arte vocale è andata continuamente declinando. Un grande castrato era una meraviglia vocale: una macchina per cantare, praticamente uno strumento musicale. Ancora prima di Haendel i castrati erano gli idoli del pubblico. Erano personaggi viziati, coccolati, ricchi, vanitosi e soprattutto eccentrici. Furono i primi esecutori nella storia della musica a salire all'empireo delle « stelle ».

I castrati erano proprio quello che dice il loro nome, degli uomini castrati. Noti già nell'antichità, riapparvero nel dodicesimo secolo al servizio dei papi. Le voci femminili erano state bandite dalla chiesa, e i castrati le sostituirono. L'operazione si faceva prima della pubertà; dopo anni e anni di rigorosa preparazione, i cantanti entravano al servizio della chiesa, con voci da donna e polmoni da maschi. Tali erano le meraviglie del loro canto che cominciarono a comparire in pubblico fuori della chiesa. La prima « stella » fu Baldassare Ferri (1610-1680). I castrati erano capaci di virtuosismi incredibili. Alcuni avevano estensioni di quattro ottave, fino al la o anche oltre il do di petto. Ed erano voci che duravano. Caffarelli aveva una voce giovanile anche a settant'anni. A settantatré anni Orsini fece furore con il suo bel canto a Praga, e dieci anni dopo cantò alla presenza di Maria Teresa. Bannieri, che morì a centodue anni, a novantasette cantava ancora. Spesso i castrati erano fisicamente mostruosi, enormi, grassissimi, con il petto a botte e le braccia e le gambe scheletriche. Avevano un tipo di voce più asessuata che femminile, ma tutte le testimonianze concordano nel riferire che il suono da loro prodotto era di eccezionale dolcezza. Uno dei loro trucchi musicali, che ha sempre sbalordito tutti i pubblici, consisteva nel tenere a lungo una nota. C'era chi riusciva a tenerla per oltre un minuto, e a quei tempi era divertente andare all'opera anche perché poteva capitare di assistere a una sfida tra un castrato e un suonatore di tromba o di flauto. Diventavano tutti viola per lo sforzo, ma era sempre il castrato a vincere. Si racconta che una volta un suonatore di oboe in gara con Farinelli giovane tenne una nota, all'unisono con il cantante, molto più a lungo di quanto non avesse fatto alle prove. Farinelli, sempre cantando, continuò per un pezzo senza riprendere fiato, anche dopo che l'avversario si fu arreso: e infine, mentre il pubblico, inchiodato sulle sedie si aspettava di vederlo esplodere, aggiunse una difficile cadenza estemporanea. E solo allora riprese fiato.

L'epoca d'oro dei castrati furono gli anni dal 1720 al 1790 circa, dominati da cantanti come Nicolò Grimaldi detto Nicolini, Francesco Bernardi (Senesino), Gaetano Maiorano (Caffarelli), e il più grande di tutti, Carlo Broschi (Farinelli). Fiorirono tutti nell'arco di un centinaio di anni, dal 1673, l'anno di nascita di Nicolini, al 1783, l'anno della morte di Caffarelli. L'ultimo dei castrati dell'opera fu Giovanni Battista Velluti, per il quale Meyerbeer scrisse una parte in *Il crociato in Egitto* (1824). La razza si estinse, per quanto si sa, con la morte di Alessandro Moreschi (1858-1922). Moreschi faceva parte del coro della Cappella Sistina e nel primo decennio del ventesimo secolo registrò anche qualche disco. La sua voce ha un suono che mette i brividi. Ha un timbro simile a quello di un contralto che non sia né maschio né femmina, e ha qualcosa di misterioso, di triste, implorante. Il castrato rappresentava, dal punto di vista vocale, controllo e duttilità. Un'occhiata a uno spartito d'opera di Haendel rivela passaggi di coloritura con note che devono essere tenute per trenta secondi e sembrano continuare all'infinito senza dare la possibilità di prendere fiato. Non si arriva a note particolarmente alte, che in ogni caso non attiravano in special modo il pubblico di allora. Il do di petto del tenore è un'invenzione romantica. Anzi, lo stesso tenore-divo è, in buona misura, un'invenzione romantica. Nell'opera barocca i tenori sono personaggi secondari. È vero che quasi tutti i castrati erano capaci di prendere senza difficoltà un do di petto, e se dobbiamo credere al flautista e compositore Johann Quantz (1697-1773), Farinelli era capace di arrivare al fa oltre il do di petto. Ma di norma i castrati non si preoccupavano di ottenere questi effetti. Erano fieri invece dell'incredibile controllo del fiato che li distingueva e della capacità di affrontare ogni tipo di figurazione complicata senza una frattura nel registro e senza alcun segno di sforzo vocale.

Anche le cantanti dei tempi di Haendel avevano questa capacità. Le più famose furono Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni. Entrambe cantarono a Londra in opere di Haendel, spesso nello stesso complesso. La Cuzzoni era bassa, grassa, brutta, aveva un pessimo carattere e non sapeva recitare, così come i castrati erano generalmente alti, grassi, sgraziati (data l'assenza di caratteristiche sessuali secondarie avevano il volto assolutamente privo di barba e spesso seni femminei) e non sapevano recitare. La Bordoni invece era attraente e, per quei tempi, ottima attrice. Ovviamente, le due donne si detestavano e la situazione precipitò il 6 giugno 1727 a una rappresentazione dell'*Astianatte* di Bononcini. Incitate dai rispettivi sostenitori (la Bordoni era la favorita della fazione di Burlington, mentre gli ammiratori della Cuzzoni appartenevano alla cerchia di lady Pembroke) le due donne partirono una contro l'altra sfoderando gli artigli: seguì un gran combattimento, con urla e tirate di capelli. Fu una pacchia per i giornali: apparve addirittura un opuscolo che forniva, colpo per colpo « il completo e fedele resoconto della terribilissima e sanguinosissima battaglia tra Madama Faustina e Madama Cuzzoni ». L'autore proponeva che le due dame si battessero in pubblico. Si dette il caso che Haendel fosse l'impresario di quella serata immortale. Urlò che la Cuzzoni era una diavolessa, che Faustina era « la figlia viziata di Belzebù », e che tutt'e due erano delle donnacce.

Il pubblico di quei tempi era disposto ad accettare i castrati e le convenzioni dell'opera barocca. Gli spettatori che vennero dopo non ne vollero più sapere. Oggi nessun cantante affronterebbe una scrittura vocale simile a quella che affrontavano i cantanti dei tempi di Haendel, né una musica mirabile basterebbe a far perdonare un libretto di impossibile ampollosità. Si vogliono esecuzioni di altissimo stile. Alcuni studiosi propongono di trasferire ai baritoni o ai bassi le parti dei castrati. In ogni caso, oggi la linea vocale dev'essere semplificata, e così viene meno buona parte della ragion d'essere dell'opera haendeliana. Essa può procurare ancora diletto, come hanno dimostrato, tra le altre, le riprese del *Giulio Cesare* e dell'*Alcina*; ma queste realizzazioni moderne si possono chiamare soltanto adattamenti degli originali.

Una parte sorprendentemente cospicua della musica di certe opere di Haendel non è originale. Il pubblico dei suoi tempi era disposto ad accettare le appropriazioni di musica altrui. Questo è stato sempre un aspetto delicato della biografia di Haendel, e gli autori hanno fatto capriole per spiegarlo o giustificarlo. Per dirla brutalmente, Haendel fu un plagiario e ai suoi tempi era noto come tale. Al principio della carriera attinse a opere di compositori come Keiser, Graun e Urio e fece passare quei prestiti come roba sua. Dal 1737, l'anno in cui si ammalò, in poi, si appropriò sempre più di musica altrui. I contemporanei consideravano con indulgenza questa prassi. Nel 1733 l'abate Prévost scriveva: « Alcuni critici, tuttavia, lo accusano di aver preso molte belle cose da Lully, specialmente dalle nostre cantate francesi, che egli sapeva con abilità, dicono quei critici, mascherare nello stile italiano. Ma si tratterebbe di un peccato veniale, anche se fosse accertato ». Una spiegazione caritatevole è che Haendel, molto preso, occupato com'era ad amministrare un teatro dell'opera, a sanare gli screzi tra i suoi cantanti, a sfornare opere nuove e a scrivere nello stesso tempo brani d'occasione per la corte, non aveva il tempo di badare a tutto. Perciò si appropriava di materiale altrui, quasi sempre migliorandolo, e lo faceva passare come proprio. Un elenco dei suoi plagì risulterebbe spaventosamente lungo. (Bach riscrisse musica altrui, ma quelli erano adattamenti e arrangiamenti, e niente ci dice che tentasse di approfittare di materiale non suo. Gluck plagiò se stesso, e saccheggiò la propria musica e non quella di altri.) Verso la fine del terzo decennio del diciottesimo secolo, la passione per l'opera all'italiana cominciò a scemare, a Londra, e fu quasi completamente soffocata dal successo della *Beggar's opera*, un'opera-ballata cantata in inglese, piena di frecciate contro il governo di Walpole. La *Beggar's opera*, parole di John Gay e musica arrangiata da John Christopher Pepusch (1667-1752), ha avuto una fortuna più continua di qualsiasi opera di Haendel, e non è mai uscita dal repertorio dal 1728. È un autentico piccolo capolavoro. Contribuì anche in misura non indifferente a far fallire la compagnia dell'Opera

italiana di Haendel. Ma Haendel aveva fatto molti soldi e fu in grado di mettere 10.000 sterline di tasca sua in una nuova impresa operistica al King's Theater, che durò fino al 1737. Sarebbe durata anche di più se una compagnia rivale non si fosse installata al Lincoln's Inn Fields. Londra non era abbastanza grande per mantenere due teatri dell'opera, e questa volta Haendel perse molto denaro.

L'opera all'italiana sembrava morta e Haendel si rivolse a qualcosa d'altro: l'oratorio in inglese. Trovò un pubblico già pronto per questo tipo di musica. Nel 1738 compose il Saul, nel 1739 Israele in Egitto, nel 1741 il Messia. In tutto compose quasi venti oratori, concludendo la grande serie con Jefta, nel 1752. Se nel 1751 non fosse stato colpito dalla cecità, ne sarebbero seguiti senza dubbio molti altri. Gli anni recenti hanno visto un interesse crescente per gli oratori di Haendel; la maggior parte di essi restano però ancora sconosciuti.

Perché Haendel si volse all'oratorio? Ai vecchi biografi piaceva credere che dopo un colpo apoplettico e alcuni disturbi mentali nel 1737, diventasse molto religioso. La verità è probabilmente più profana. Haendel fu soprattutto un compositore professionista. Fu anzi compositore e uomo d'affari. Se l'opera all'italiana non andava più, doveva trovare qualche cosa d'altro. Vedendo che il pubblico accorreva in massa ai suoi oratori, gli fornì oratori. Alcuni studiosi, in particolare Paul Henry Lang, sottolineano che gli oratori non sono affatto composizioni di carattere devoto; sono opere teatrali di argomento biblico, che non hanno niente a vedere con la chiesa. In ogni caso Haendel scoprì che comporre oratori rendeva. Era, dopotutto, uno dei più famosi personaggi londinesi, ed era anche estremamente popolare come esecutore. Così fece in modo di partecipare come solista d'organo a ogni rappresentazione dei suoi oratori, aggiungendo al programma uno o due concerti. La cecità suscitava pietà, e anche questo serviva. Quando fu presentato il Samson (Sansone) e il tenore John Beard, in piedi accanto al compositore cieco cantò:

Total eclipse - no sun

all dark, amid the blaze of noon.

(Eclissi totale: non c'è sole / tutto è buio, nel bagliore meridiano.)

più di uno spettatore dovette soffocare un singhiozzo.

Il fatto che oggi le opere e gli oratori di Haendel siano caduti quasi tutti nell'oblio - si può dire anzi quasi tutta la sua musica fuorché il Messia - pone questioni imbarazzanti. Ai tempi suoi Haendel fu considerato uno dei più grandi musicisti mai vissuti e la posterità non ha avuto motivo di cambiare opinione. La sua fama, subito dopo la morte e per tutto il diciannovesimo secolo, rimase costantemente alta in Inghilterra, anche se fu stimato soprattutto come compositore di oratori. La potente influenza sua ebbe l'effetto di soffocare la musica inglese. E infatti solo quando apparve Edward Elgar l'Inghilterra ebbe un compositore di fama internazionale. Grazie a Haendel, ogni compositore inglese doveva dar prova di sé scrivendo elaborati brani corali, e tutta l'Inghilterra andava pazza per l'oratorio. Questa pazzia durò fino alla fine del diciannovesimo secolo, permettendo a George Bernard Shaw di osservare che «il pubblico inglese ricava un raccapricciante godimento dai requiem». La musica corale era considerata proprietà del popolo. Appena un anno dopo la morte di Haendel un certo William Mann diceva che i gruppi musicali di villaggio di tutta l'Inghilterra « da quando la mania dell'oratorio si è propagata dalla capitale a ogni villaggio del regno, non sono soddisfatti se non introducono nelle chiese britanniche canti, servizi e salmi ... ». Sulla musica inglese scese un grande sudario borghese, e i festival annuali di musica di Haendel diventarono quasi un avvenimento religioso. Intendesse o no l'autore fare di quegli oratori una espressione di spirito religioso, il pubblico li intese come tali. Il "Chester and North Wales Magazine" dell'aprile 1813 ebbe a dire: « La musica di Haendel è mirabilmente adatta a riempire lo spirito di quella forza di estasi devota che, ricordando il nostro benedetto Signore e Salvatore, come uomini dovremmo ammirare e, come cristiani, sentire ». Per oltre

centocinquant'anni la musica, in Inghilterra, fu stretta nel pugno enorme di Haendel, e il solo Mendelssohn riuscì a fare una certa impressione. Nessun compositore inglese fu tanto forte da emanciparsi.

Ma con i primi anni del ventesimo secolo la fama di Haendel cominciò a declinare anche in Inghilterra. Oggi stupisce vedere come lo si esegua poco in pubblico. Le sue opere furono dimenticate quando lui era ancora in vita. In tutto il diciannovesimo secolo e in gran parte del ventesimo solo una sua composizione ebbe grande popolarità fuori dell'Inghilterra. Si tratta, ovviamente, del Messia. Quasi mai un'orchestra esegui ed esegue ancora oggi un suo concerto grosso. La sua composizione per orchestra più popolare, la Musica sull'acqua, si sente quasi sempre nell'arrangiamento di Hamilton Harty. I violinisti, se si prendono la briga di suonare Haendel, scelgono certe composizioni di un romanticismo zuccheroso come la Sonata in la maggiore o quella in re maggiore nell'arrangiamento Nachez. I concerti per organo contano musica magnifica, ma non vengono quasi mai presentati nelle sale di concerto. Moltissime opere restano sconosciute. In Germania, prima della seconda guerra mondiale, ci fu un tentativo di resuscitarne qualcuna, ma senza esito. In sostanza si ricorda di Haendel una sola opera, e si rispetta pienamente la verità dicendo che quasi tutta la sua musica, tranne il Messia, è fuori dal repertorio permanente, con appena un gruppetto di opere alla periferia. Questo contrasta nettamente con la sorte di Bach, che è continuamente suonato da orchestre, solisti e cori di tutto il mondo.

È difficile dire perché Haendel sia trascurato, oggi. Naturalmente l'esecuzione di una sua opera porrebbe notevoli problemi. Ma non presentano problemi i suoi oratori, i suoi concerti grossi, le sue suites per cembalo, i suoi salmi e le sue cantate. E questa è musica grande. In essa ci sono un vigore, un respiro, una sicurezza e una invenzione insoliti. Ha anche una qualità tipicamente britannica, in parte derivata da Henry Purcell. La musica di Haendel è, sotto molti aspetti, più accessibile di quella di Bach: più facile a intendersi, più diretta nelle sue enunciazioni, meno complessa, più fortemente melodica e virile. Haendel non ebbe il talento armonico o la maestria contrappuntistica di Bach - e chi l'ebbe? - ma il suo contrappunto è nondimeno disinvolto e sicuro. I biografi si sono sempre preoccupati del suo contrappunto e lo hanno confrontato sfavorevolmente con quello di Bach. Il paragone non ha senso, perché i due compositori mirarono a due cose diverse, Bach pensava contrappuntisticamente, con la stessa naturalezza e la stessa inevitabilità con la quale respirava. Haendel usò un tipo di contrappunto più libero, meno manualistico, e l'usò soltanto come mezzo per un fine, ottenere cioè determinati effetti.

La musica di Haendel aspetta di essere riscoperta, e questo avrebbe profondamente sorpreso i suoi contemporanei. Essi infatti conoscevano il suo valore e lo conosceva anche Haendel, tanto vero che chiese di essere seppellito nell'abbazia di Westminster. Morì il 14 aprile 1759, a settantaquattro anni, e tutta l'Inghilterra ne fu sinceramente addolorata. Su di lui si scrissero innumerevoli ed elaborati necrologi; tipico è quello che apparve sul "Public Advertiser" il 17 aprile, completo di acrostico del suo nome:

He's gone, the Soul of Harmony is fled!  
And warbling Angels hover round him dead.  
Never, no, never since the Tide of Time,  
Did music know a Genius so sublime!  
Each mighty harmonist that's gone before,  
Lessen'd o Mites when we his Works explore.

(È scomparso, l'anima dell'armonia è fuggita: / E gli angeli, cantando melodiosamente, si librano sulla sua salma. / Mai, mai da quando scorre il fiume del tempo / la musica conobbe genio tanto sublime! / Ogni possente creatore di armonie venuto prima, / si riduce a una briciola quando esaminiamo le sue opere.)

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)