

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2009
Lirica e Balletto

Georg Friedrich Händel

A GRIPPINA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

D'ADDA LORENZINI VIGORELLI BBDO

BMW vi porta sulla strada
della grande musica.

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



Piacere di guidare

www.bmw.it

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari BMW. Incontro al vertice della tecnologia.





CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2009



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 16 gennaio 2009 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPE

Die tote Stadt

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 13 febbraio 2009 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Roméo et Juliette

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 17 aprile 2009 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Maria Stuarda

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 14 maggio 2009 ore 18.00
LUCA MOSCA

Madama Butterfly

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 18 giugno 2009 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Götterdämmerung

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 2 settembre 2009 ore 18.00
GIANNI GARRERA

La traviata

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 5 ottobre 2009 ore 18.00
LORENZO BIANCONI

Agrippina

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 4 dicembre 2009 ore 18.00
PAOLO COSSATO

Šárka - Cavalleria rusticana

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 28 settembre 2009 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Tod in Venedig

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 22 ottobre 2009 ore 18.00
PAOLA BRUNA

Il lago dei cigni

TV Samsung a tecnologia LED. Un passo oltre l'Alta Definizione.



Benvenuti in un mondo completamente nuovo, dove la tecnologia LED di Samsung vi offre immagini con un dettaglio e una risoluzione mai visti prima. Colori più brillanti, neri più profondi e immagini più nitide. Da Samsung, i TV LED ultrapiatti.



LED TV SERIE **7000**

TV LED Samsung.
L'evoluzione del televisore. samsung.it

SAMSUNG



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2009
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 gennaio 2009

Die tote Stadt

di Erich Wolfgang Korngold

giovedì 19 febbraio 2009

Roméo et Juliette

di Charles Gounod

venerdì 24 aprile 2009

Maria Stuarda

di Gaetano Donizetti

venerdì 9 ottobre 2009

Agrippina

di Georg Friedrich Händel

venerdì 11 dicembre 2009

Šárka

di Leoš Janáček

Cavalleria rusticana

di Pietro Mascagni

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters. The eagle is positioned in the upper left corner of the page.

TEATRO ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI
VENEZIA



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



SAVE
AEROPORTO MARCOPOLO S.p.A.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

presidente

Luigino Rossi

vicepresidente

Fabio Cerchiai

Achille Rosario Grasso

Giorgio Orsoni

Luciano Pomoni

Giampaolo Vianello

Gigliola Zecchi Balsamo

Davide Zoggia

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore musicale

Eliahu Inbal

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 



MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

 RUBELLI

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

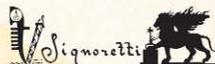
CORRIERE DEL TRENINO



CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1869

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea



AGRIPPINA

dramma per musica in tre atti
libretto attribuito a Vincenzo Grimani

musica di **Georg Friedrich Händel**

Teatro Malibran

venerdì 9 ottobre 2009 ore 19.00 turno A
domenica 11 ottobre 2009 ore 15.30 turno B
mercoledì 14 ottobre 2009 ore 19.00 turno D
venerdì 16 ottobre 2009 ore 19.00 turno E
domenica 18 ottobre 2009 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2009 **6**





Philippe Mercier (1689-1760), Georg Friedrich Händel al clavicembalo (c. 1730). Proprietà del Conte di Malmesbury.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Viva il caro Sassone!»
di Michele Girardi
- 13 Stefano La Via
«Ha l'inganno il suo diletto». Gl'intrighi di Agrippina, il trionfo
d'Amore, la rivincita veneziana di Händel
- 57 Carlo Vitali
Si scrive Roma ma si pronuncia Versailles? Rimbaldi storico-ermeneutici
e dubbie attribuzioni librettistiche di un'opera 'politica'
- 65 *Agrippina*: libretto e guida all'opera
a cura di Tarcisio Balbo
- 115 *Agrippina* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 117 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 123 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 133 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Händel veneziano
a cura di Franco Rossi

AGRIPPINA

D R A M M A

Per Musica.

Da Rappresentarsi nel Famossis-
simo Teatro Grimani di
S. Gio: Grisostomo

L'Anno M.DCCIX.



IN VENEZIA , M. DCCIX.

Appresso Marino Roffetti in Merceria,
all' Insegna della Pace .

Con Licenza de' Superiori , e Privilegio .

1709

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione di *Agrippina*, Venezia, S. Giovanni Grisostomo, 1709. Cantavano: Antonio Francesco Carli (Claudio), Margherita Durastanti (Agrippina), Valeriano Pelegrini (*sic*; Nerone), Diamante Maria Scarabelli (Popea; *sic* nell'elenco degli interlocutori e *passim*; «Poppea» una volta nell'*Argomento*, una volta - III.14 - nel testo, e tre volte - III 16, 17, 18 - in testa alle scene), Francesca Vanini Boschi (Otone, *sic*), Giuseppe Maria Boschi (Pallante), Giuliano Albertini (Narciso), Nicola Pasini (Lesbo). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Altre opere intitolate ad *Agrippina* sono l'omonima di Porpora e *L'Agrippina moglie di Tiberio* di Sammartini (libretto di Guido Riviera). Circa l'*Agrippina* di Paolo Magni (Milano, Regio Ducale, 1703), il suo libretto, in Sartori attribuito al firmatario della dedica Antonio Piantanida, è in realtà un rifacimento del *Nerone fatto Cesare* di Noris, rappresentato la prima volta a Venezia, S. Salvatore, 1693, con musica di Perti.

AGRIPPINA

dramma per musica in tre atti HWV 6

libretto attribuito a Vincenzo Grimani

musica di Georg Friedrich Händel

prima rappresentazione assoluta:

Venezia, Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, 26 dicembre 1709

editore proprietario The Early Music Company Ltd. – edizione a cura di Clifford Bartlett

revisione a cura di Fabio Biondi

personaggi e interpreti

Claudio Lorenzo Regazzo

Agrippina Ann Hallenberg

Nerone Florin Cezar Ouatu

Poppea Veronica Cangemi

Ottone Xavier Sabata

Pallante Ugo Guagliardo

Narciso / Giunone Milena Storti

Lesbo Roberto Abbondanza

maestro concertatore e direttore **Fabio Biondi**

regia, scene, costumi e luci

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

Corso di laurea specialistica in Scienze e Tecniche del Teatro – direttore Walter Le Moli

Laboratorio di Teatro musicale barocco

tutors

Juliette Deschamps (*regia*), Tiziano Santi (*scene*), Vera Marzot (*costumi*)

Claudio Coloretti (*luci*), Karina Arutyunyan (*coordinamento artistico e didattico*)

Paola Donati (*coordinamento generale*)

studenti e laureati vincitori del bando per il Laboratorio musicale barocco ClasT

Alberto Giordani (*regia*), Alice Rachele Biondelli (*regia, scene*)

Alessia Colosso (*scene*), Mirco Longo (*scene*), Barbara Trisciani (*costumi*)

Orchestra del Teatro La Fenice

continuo

Orchestra del Teatro La Fenice

Alessandro Zanardi *violoncello*, Leonardo Morini *clavicembalo*

Europa Galante

Maurizio Naddeo *violoncello*, Giangiacomo Pinardi *tiorba*, Paola Poncet *clavicembalo*

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in occasione del 300° anniversario della prima rappresentazione in Venezia

e del 250° anniversario della morte di Georg Friedrich Händel

collaborazione artistica e realizzazione scene Fondazione Teatro Due

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Leonardo Morini
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestri di palcoscenico</i>	Roberto Bertuzzi Raffaele Centurioni Maria Cristina Vavolo
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Ilaria Maccacaro
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Fondazione Teatro Due (Parma)
<i>attrezzeria</i>	Rancati (Guidonia)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Fondazione Teatro Due

<i>scene</i>	Mario Fontanini
<i>decorazione scene</i>	Lucia Ceccoli Rita Minelli

«Viva il caro Sassone!»

Il Teatro La Fenice, particolarmente negli anni Ottanta del secolo scorso, ha svolto un ruolo di eccellenza nell'ambito del recupero del teatro del Settecento e del primo Ottocento, proponendo in particolare alcuni fra i più importanti drammi per musica di Händel con interpreti stellari come Marilyn Horne e direttori specialisti come Hogwood e Mackerras: basta scorrere la cronologia che propone Franco Rossi, come sempre in coda alle sue cronache dall'archivio storico, per rendersene conto. Merita almeno un cenno il primo titolo teatrale del «caro Sassone» offerto nel 1960, un'*Alcina* di lusso in prima italiana. Al centro del *cast*, anch'essa al debutto italiano, Joan Sutherland (si veda la bella foto a p. 128 che la ritrae in camerino, accanto al marito Richard Bonynghe impegnato nella produzione come cembalista in scena): Dame Joan era la seconda diva del Belcanto messasi in mostra sulle nostre scene dopo Maria Callas, divenuta belcantista d'eccellenza proprio alla Fenice nei *Puritani* del 1949 dopo un ciclo di recite come Brünnhilde, e grazie alla complicità di Tullio Serafin.

Agrippina celebra, oltre ai duecentocinquanta anni dalla morte di Händel, il terzo centenario della *première* veneziana al Teatro di San Giovanni Grisostomo. Lo fa al Teatro Malibran, che di quella sala gloriosa è l'erede, e che già ha ospitato le riprese moderne del 1983 e del 1985. Questa tradizione esecutiva recente ha profonde radici culturali: nel 1983 l'opera, accompagnata dallo spettacolo *Le confessioni di Agrippina*, venne inclusa nel programma del Quinto Festival Vivaldi, promosso dal Teatro La Fenice, dall'Istituto italiano Antonio Vivaldi presso la Fondazione Cini e dal Comune di Venezia. In quella circostanza fu pubblicata la ristampa anastatica del libretto del 1709 (che sta alla base dell'edizione, corredata da una lucida guida all'opera, curata da Tarcisio Balbo in queste pagine). La produzione fu ripresa due anni dopo, accompagnata da un altro volume importante che ospitava, oltre a una nutrita serie di saggi, l'edizione del libretto veneziano a confronto con le riprese di Napoli (1713) e Amburgo (1718).¹

A distanza di quasi venticinque anni, è venuto il tempo di nuove riflessioni critiche. Nell'esautivo saggio che apre questo volume, Stefano La Via ripercorre la drammaturgia musicale dell'opera, avvertendo che, nelle divergenti interpretazioni degli studiosi, «l'*Agrippina* è emersa, via via, come opera eroicomica, se non addirittura buffa,

¹ *Agrippina*, Venezia, Teatro La Fenice, 1985, (programma di sala); il volume contiene un contributo imprescindibile: LORENZO BIANCONI, *L'«Agrippina» moderna alla francese*, pp. 631-655.

satira anti-papale di marca filo-asburgica, mero *pastiche* di carattere umoristico, parodia dell'opera romana di tendenza arcadica, geometrica e perfettamente strutturata opera della ragione, melodramma serio improntato sui moderni meccanismi drammaturgici della tragedia francese. Come nel caso ancor più controverso dell'*Incoronazione di Poppea*, il sorgere d'interpretazioni così fortemente contrastanti costituisce la riprova ultima della ricchezza, complessità e qualità artistica di un'opera che risulta ancora oggi tanto affascinante quanto difficilmente etichettabile. Rispetto alla seicentesca opera di Busenello e Monteverdi, tuttavia, l'*Agrippina* händeliana pone un'ancora più radicale questione di fondo, che può essere così riassunta: è possibile riadattare un intero repertorio di musiche preesistenti ai versi e agli affetti, alle azioni e ai personaggi rappresentati in un nuovo libretto, riuscendo a ottenere un'opera dotata di un senso compiuto nonché di una sua efficacia poetico-musicale e drammaturgica?». Negli auto-imprestati da composizioni precedenti, La Via non vede un semplice riciclaggio di alcune arie particolarmente riuscite, ma «un articolato quanto coerente progetto di riformulazione poetico-musicale e riorganizzazione drammatica, finalizzato non solo all'espressione dei nuovi contenuti del libretto, ma anche al loro arricchimento tramite allusioni, messaggi trasversali e riferimenti extratestuali».

Carlo Vitali, nel secondo saggio, si occupa di Vincenzo Grimani, cardinale e uomo politico con la passione dell'opera nelle vene (che lo portò a esercitare, di fatto, anche la professione di impresario), e, sviluppando una brillante esegesi storiografica, ipotizza che Grimani non sia l'autore del libretto, ma abbia piuttosto ispirato uno scrittore appartenente alla sua cerchia, incaricandolo di satireggiare il suo maggior nemico, vale a dire Luigi XIV, il Re Sole, ritratto nel personaggio dell'imperatore Claudio. La Via reputa invece che Händel, conscio o meno che fosse degli intenti della committenza, abbia intravisto nell'*Agrippina* veneziana l'opportunità di riproporre alcune sue composizioni che a Roma non erano state sufficientemente valorizzate, e di mettere in parodia il papa Clemente XI, severo censore che ebbe ad osteggiarlo nel suo precedente soggiorno capitolino.

Vorrei chiudere questa introduzione con una dedica ideale per Bruno Brizi, docente di Forme della poesia per musica all'Università di Padova, che a Venezia era di casa. Brizi è stato uno studioso attento e ricco d'umanità che vorrei ricordare ai melomani veneziani per i suoi meriti nelle ricerche sul libretto d'opera, generosamente profuse nella sua lunga collaborazione col Teatro La Fenice: la sua recente scomparsa (26 agosto 2009) impoverisce il mondo della Cultura.

Michele Girardi



Bozzetti scenici (gabinetto d'Agrippina, 1; piazza del Campidoglio, 1) per *Agrippina* a Venezia, Teatro Malibran, 2009; regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.



Figurini (1-3 Agrippina I, II, III; 4-6 Poppea I, II, III; 7 Claudio I; 8-9 Nerone II, III; 10-11 Ottone I, II) per *Agrippina* a Venezia, Teatro Malibran, 2009; regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.





Bozzetti scenici (giardino, II; stanza di Poppea, III) per *Agrippina* a Venezia, Teatro Malibran, 2009; regia, scene e costumi della Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

Stefano La Via

«Ha l'inganno il suo diletto». Gl'intrighi di Agrippina, il trionfo d'Amore, la rivincita veneziana di Händel

Nella «scena ultima» dell'*Agrippina* di Händel (Venezia, Teatro di San Giovanni Grisostomo, carnevale 1709-10)¹ la dea Giunone discende fra i mortali – l'imperatore Claudio e la sua corte – per sancire in modo ancor più solenne il lieto fine già compiutosi nel precedente recitativo e coro. In apparenza, si tratta di un'appendice ridondante e artificiosa, di gusto ancora seicentesco e 'pre-riformista', superflua un po' da tutti i punti di vista; forse anche per questo gli esegeti händeliani hanno teso finora a trascurarla, se non addirittura a escluderla dalle proprie letture. Eppure si tratta pur sempre delle battute conclusive di un'intera opera, e non di un'opera qualsiasi: l'ultima concepita dal «caro Sassone» prima di lasciare l'Italia, frutto dell'ingegnoso assemblaggio e riadattamento di materiale in larghissima parte già impiegato in composizioni precedenti. Di fatto, l'intonazione tutt'altro che inedita dei quattro versi finali costituisce non solo l'ultimo tassello di un complesso e articolato centone melodrammatico, ma anche l'ufficiale congedo di Händel dall'Italia, dai suoi teatri, dal suo pubblico, dai suoi mecenati. Come si avrà modo di illustrare più avanti, se i contenuti verbali di «V'accendono le tede» possono aiutarci a comprendere il senso dell'opera nella sua interezza, la gaia, saltellante, ma soprattutto 'ingannevole' musica di Händel sembra andare ben oltre quei contenuti per lanciare un messaggio trasversale e retrospettivo, riguardante più in generale la propria visione del dramma per musica, forse anche il senso stesso del suo formativo soggiorno italiano.

Fra gli intenti del presente saggio non vi è certo quello di sbrogliare la fitta matassa di questioni cronologiche, filologiche, critico-testuali ed esegetiche che da oltre mezzo secolo di studi musicologici avvolge l'*Agrippina*.² In un dibattito che rimane a tutt'og-

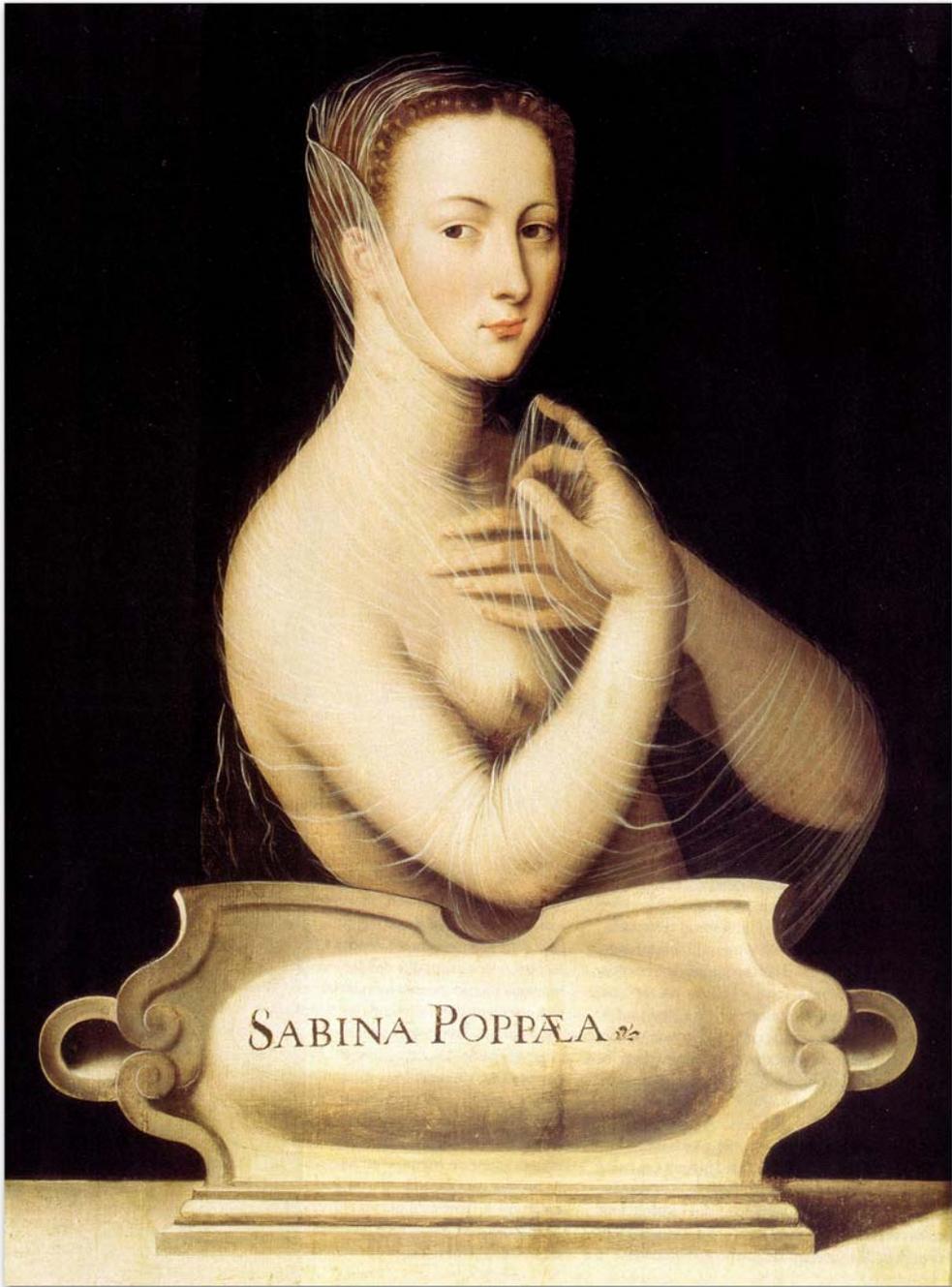
¹ La partitura autografa dell'*Agrippina* (GB-Ibm, R.M.20.a.3) è alla base dell'edizione di Friedrich Chrysander, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1874 (e dell'ancora inedita edizione critica di John E. Sawyer, *Hallsche Händel Ausgabe*, Kassel, Bärenreiter, serie II). Il libretto adespoto, stampato nel 1709 a Venezia da Marino Rossetti – riedito in *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 1992, I, pp. 35-76 e II, 51-2 (Note ad «*Agrippina*») – reca il seguente frontespizio: AGRIPPINA / Drama per musica. / Da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio[vanni] Grisostomo l'Anno MDCCIX.

² Si rimanda il lettore soprattutto ai seguenti studi: HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Agrippina, eine italienische Jugend-Oper von Georg Friedrich Händel*, Wolfenbüttel-Berlin, 1943; REINHARD STROHM, *Händel in Italia: nuovi contributi*, «Rivista italiana di musicologia», IX, 1974, pp. 152-174; 167-170; BERND BASELT, *Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern*, «Händel-Jahrbuch», XXI-XXII, 1975/1976, pp. 19-39 (trad. it. a cura di Susanna Gozzi: *I procedimenti della «parodia» nelle opere giovanili di Händel*, in *Agrippina*, Venezia, Teatro La Fenice,

gi aperto, i più autorevoli specialisti in materia hanno tentato di stabilire l'esatta cronologia dell'opera, in particolare i luoghi, tempi e circostanze della concezione del libretto, l'identità stessa del suo autore, e di conseguenza anche i rapporti di quest'ultimo – biografici e collaborativi – con il musicista. Gli stessi studiosi, ciascuno sulla base di argomentazioni perfettamente logiche, hanno proposto letture divergenti, talora diametralmente opposte, dalle quali l'*Agrippina* è emersa, via via, come opera eroicomicca, se non addirittura buffa, satira anti-papale di marca filo-asburgica, mero *pastiche* di carattere umoristico, parodia dell'opera romana di tendenza arcadica, geometrica e perfettamente strutturata opera della ragione, melodramma serio improntato sui moderni meccanismi drammaturgici della tragedia francese. Come nel caso ancor più controverso dell'*Incoronazione di Poppea*, il sorgere d'interpretazioni così fortemente contrastanti costituisce la riprova ultima della ricchezza, complessità e qualità artistica di un'opera che risulta ancora oggi tanto affascinante quanto difficilmente etichettabile.

Rispetto alla seicentesca opera di Busenello e Monteverdi, tuttavia, l'*Agrippina* händeliana pone un'ancor più radicale questione di fondo, che può essere così riassunta: è possibile riadattare un intero repertorio di musiche preesistenti ai versi e agli affetti, alle azioni e ai personaggi rappresentati in un nuovo libretto, riuscendo a ottenere un'opera dotata di un senso compiuto nonché di una sua efficacia poetico-musicale e drammaturgica? Nelle pagine seguenti si cercherà, naturalmente, di dare una risposta affermativa a questa domanda centrale, attraverso un'analisi complessiva del libretto e di alcuni momenti prominenti della sua resa musicale, incluso il tanto trascurato numero conclusivo appena citato in apertura. Quel che emergerà da questa lettura dell'opera sarà però, soprattutto, la netta impressione che il giovane Händel non si sia affatto limitato a riciclare frettolosamente – in forma più o meno fedele o rielaborata, compiuta o frammentaria – alcune delle più belle arie da lui composte nei precedenti anni del soggiorno italiano, col semplice proposito di conquistare, come in effetti avvenne, il suo nuovo pubblico di melomani veneziani ed europei. Al contrario, l'assai ampia e varia proposta di autoimprestiti e citazioni sembra rispondere a un articolato quanto coerente progetto di riformulazione poetico-musicale e riorganizzazione drammatica, finalizzato non solo all'espressione dei nuovi contenuti del libretto, ma anche al loro arricchimento tramite allusioni, messaggi trasversali e riferimenti extratestuali,

1985, pp. 723-29, programma di sala); ID., *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenerwerke*, «Händel-Jahrbuch», I, 1978; GEORGE J. BUELOW, *Handel's Borrowing Techniques: Some Fundamental Questions Derived from a Study of «Agrippina» (Venice 1709) in Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, a cura di Dietrich Berke e Dorothee Hanemann, Kassel, Bärenreiter, 1985, I, pp. 249-57 (espanso, con stesso titolo, e seguito da ampia lista di imprestiti, in «Händel-Beiträge», II, 1986, pp. 105-28); LORENZO BIANCONI, *L'Agrippina moderna alla francese*, in *Agrippina*, cit., pp. 631-655; HARRIS S. SAUNDERS JR., *Handel's «Agrippina»: The Venetian Perspective*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale, III: free papers*, a cura di Lorenzo Bianconi, Angelo Pompilio *et alii*, Torino, EDT, 1990, pp. 251-261; WINTON DEAN – JOHN MERRILL KNAPP, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford, 1995; JOHN E. SAWYER, *Irony and Borrowing in Handel's «Agrippina»*, «Music & Letters», LXXX, 1999, pp. 531-59. Cfr. anche i saggi inclusi nel libretto del CD Philips 438009-2 (*Agrippina* nell'interpretazione di John Eliot Gardiner alla guida degli English Baroque Soloists), 1997; WINTON DEAN, *Humour with Human Commitment: Handel's «Agrippina»*, pp. 19-23; DAMIEN COLAS, *Une étrange comédie palatine: «Agrippine» de Haendel*, pp. 35-40; GLORIA STAFFIERI, *Opera della ragione: «Agrippina» di Händel*, pp. 43-49.



Anonimo della Scuola di Fontainebleau, Poppea Sabina (sec. XVI), Ginevra, Musée d'Art e d'Histoire.

il cui senso può essere compreso, per l'appunto, solo risalendo alle originarie fonti compositive:³ in particolare, ai due oratori romani, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* e *La resurrezione*, oltre che all'opera fiorentina *Rodrigo* e ad alcune cantate di ambito ottoboniano e ruspoliano.

In tal senso il fascino ancora intatto dell'*Agrippina* dipende non solo dagli efficaci meccanismi drammatici del suo libretto, e dall'alta qualità dei suoi già sperimentati numeri musicali, ma anche e soprattutto dalla raffinata e, oserei dire, altamente originale arte ricompositiva qui esibita da Händel. È anche grazie a quest'arte, almeno secondo l'ipotesi di lettura presentata nella seconda parte del saggio, che il giovane compositore ha persino potuto affrancarsi, nei termini di un'autentica 'rivincita veneziana', ora da talune censure papali subite durante il soggiorno romano, ora dai non meno rigidi schemi morali impostigli, nella stessa cerchia, dal suo librettista e committente cardinale Benedetto Pamphili.

1. *Gli inutili inganni di una commedia d'intrigo a lieto fine (col trionfo d'Amore)*

Dal semplice esame del libretto, nella sua struttura formale e articolazione drammatica, emergono in realtà indicazioni abbastanza precise sul possibile genere di appartenenza e sulla concezione estetica di riferimento: pur nell'osservanza – quasi perfetta – delle *liaisons des scènes*,⁴ tutto sommato in linea con le istanze razionalistiche e francofile della nascente 'riforma arcadica', il carattere della *fabula*, dei suoi personaggi e delle rispettive azioni sembra avere davvero ben poco di 'serio', e ancor meno di tragico,⁵ evidenziando semmai tutti i tratti più tipici di una, venezianissima e per certi versi ancora seicentesca, commedia d'intrigo a lieto fine.⁶ Ispirandosi assai liberamente alla

³ BASELT, *Zum Parodieverfahren* cit. (poi integrato da BUELOW, *Handel's Borrowing Techniques* cit.) ha tracciato le coordinate fondamentali – filologiche, tecnico-compositive, analitico-interpretative ed estetiche – relative allo studio dei cosiddetti procedimenti händeliani di 'autoimprestito' e 'parodia', impiegati con particolare frequenza durante il soggiorno italiano (1706-1710) e nei primi anni londinesi (almeno fino al 1715). Riguardo al caso emblematico dell'*Agrippina*, in cui circa l'85% delle arie è direttamente riconducibile a composizioni preesistenti (non solo di Händel ma anche di altri autori, fra cui spicca Reinhard Keiser), Buelow si è sforzato di differenziare ulteriormente la tipologia di quel che egli preferisce chiamare più spesso 'rielaborazioni', 'adattamenti', 'reimpieghi', o anche *contrafacta*, e solo in pochi casi 'parodie' vere e proprie. Né Baselt, né Buelow, d'altra parte, in riferimento all'*Agrippina* o ad altra opera, hanno sentito la necessità d'indagare sulle effettive ragioni espressive, poetico-musicali e drammaturgiche, che possono aver via via motivato le autocitazioni e rielaborazioni di Händel. Un primo passo avanti, in tale direzione, è stato compiuto da SAWYER (*Irony and Borrowing*, cit.), interessato più che altro a spiegare in chiave ironica, sulla scia di DEAN-KNAPP, *Handel's Operas* cit., p. 123, i conflitti emergenti sia nel rapporto fra libretto e partitura sia in quello fra modello e parodia, con particolare riferimento alle arie di Ottone, Pallante e Narciso.

⁴ Puntualmente e a più riprese messa in rilievo da BIANCONI (*L'Agrippina moderna alla francese* cit.), il quale (ivi, p. 635) ha già avuto modo di segnalare anche l'unico caso di inosservanza del principio della *liaison des scènes* (lo scarto fra le scene 11 e 12 dell'atto III).

⁵ Come invece variamente sostenuto da Bianconi, che ora assegna ad *Agrippina*, oltre che a Ottone, una «statura veracemente tragica», ora percepisce in talune arie «grumi di *pathos* crudo e sanguinolento» (ivi, p. 651).

⁶ In ciò mi trovo più in sintonia, almeno nella sostanza di fondo, con le idee espresse in COLAS (*Une étrange comédie palatine*, cit.).

vicenda storica, in effetti, il librettista ne ha sistematicamente diluito le tinte più fosche, tanto da omettere ogni evento, oltre che ogni elemento caratteriale, che possa dirsi realmente tragico, o anche solo vagamente perturbativo.

I.1. GLI INGANNEVOLI O IRONICI «FONDAMENTI STORICI» DELL'ARGOMENTO

A tal proposito vale la pena soffermarsi brevemente sull'*Argomento* del libretto (pp. 3-4 della stampa veneziana), per constatare come sin dalle premesse i fatti e i personaggi principali della vicenda tendano ad essere presentati in termini discordanti rispetto a entrambe le fonti storiografiche più autorevoli e ampiamente divulgate del tempo: gli *Annales* di Tacito (Libri XIII-XIV) e il *De vita Cæsarum* di Svetonio (Libri v-vi).⁷

Fra più infondati «fondamenti storici», ivi presentati come tali, spicca quello riguardante proprio Agrippina: «Questa donna di grande talento, avida di regnare, e del pari ambiziosa che potente, tanto s'adopò col marito Claudio, che l'obbligò a dichiarare Cesare il suo Nerone» – descrizione che, fra l'altro, si rivelerà incompatibile anche con lo scioglimento stesso del nodo librettistico. Nel resoconto di Tacito, ancor più che in quello di Svetonio,⁸ Agrippina (nipote di Claudio e a lui unitasi in un matrimonio sin dalle premesse bollato come incestuoso e scellerato) emerge non solo come una donna superba, avida e falsa, ma anche come una tiranna d'inaudita ferocia e crudeltà, capace di eliminare chiunque osasse ostacolare le sue losche trame di potere. Il punto è che fra le sue numerose vittime storiche, su cui si sofferma soprattutto l'impetoso Tacito, figurano non solo la patrizia Lollia Paolina (già pretendente di Claudio prima delle nozze) e il liberto Narciso (che in quell'occasione, diversamente dal devoto Pallante, non l'aveva appoggiata), ma anche lo stesso Claudio: è solo dopo avere avvelenato lentamente l'odiato consorte, fingendo di curarlo nella malattia, che Agrippina potrà assistere alla conseguente incoronazione del figlio (*Annales*, XII: 66-69).⁹

⁷ Soprattutto gli *Annales*, già ampiamente volgarizzati nel secolo precedente (sin dai tempi di Bernardo Davanzati, *Gli annali*, Firenze, Pietro Nesti, 1637), avevano costituito la principale fonte d'ispirazione storica di più d'un librettista veneziano seicentesco (incluso il Busenello dell'*Incoronazione di Poppea*, 1643). L'ennesimo ricorso a Tacito sembra essere confermato, fra le altre cose, da una citazione leggibile nell'*Argomento* dell'*Agrippina*: «e se bene [Agrippina] fosse da un astrologo avvertita che il di lei figliuolo sarebbe stato imperatore, ma insieme matricida, ella rispose: *me quidem occidat dum imperet*» [«Ammazzila, disse, purch'ei sia» nella versione di Davanzati]; cfr. *Annales*, XIV: 9. Più recente, e tutto settecentesco, è invece l'interesse dimostrato dai librettisti per l'opera di Svetonio, che nel caso delle vicende imperiali di Claudio e Nerone non si discosta più di tanto dal precedente resoconto di Tacito (fatta eccezione per i dubbi avanzati sull'avvelenamento di Claudio da parte della consorte); il librettista dell'*Agrippina* potrebbe averne attinto, più che altro, nella caratterizzazione dei personaggi maschili di contorno: soprattutto il debole e libidinoso nonché ridicolo, smemorato e distratto Claudio (*De vita Cæsarum*, v: 29-30, 35, 39-40), ma anche i due opportunisti liberti Narciso e Pallante (ivi, v: 28).

⁸ Rispetto a Tacito, l'autore del *De vita Cæsarum* dedica assai meno spazio alla quarta moglie di Claudio (v: 26, 29, 43-45) e madre di Nerone (vi: 5-6, 28, 34), che tenta anche di scagionare dall'avvelenamento del marito; ne viene comunque fuori il ritratto di una «donna odiosa e tirannica», dominatrice e manipolatrice di regnanti (tanto di Claudio quanto di Nerone), nonché «accusata di numerosi crimini».

⁹ Anche in Svetonio la morte di Claudio (ivi, v: 44-45) precede l'ascesa al trono di Nerone (vi: 8-9), che dunque, qui come in Tacito, non ha certo potuto realizzarsi grazie alle pressioni di Agrippina sul proprio consorte (come preteso dall'autore dell'*Argomento* di *Agrippina*).

Quanto al personaggio tutto tacitano di Ottone,¹⁰ «giovane splendido» a detta dello storico, inizialmente amico di Nerone, esso compare insieme a Poppea molto più avanti nella vicenda, assai fuggevolmente (*Annales*, XIII: 45-46), nella fase ormai dominata dai crimini e dalle follie di Agrippina e del regnante Nerone (a quanto pare uniti anche da amore incestuoso).¹¹ Già amante di Poppea (moglie di Rufo Crispino cui ha dato anche un figlio), Ottone la sposerà poco dopo – naturalmente senza bisogno dei ‘verisimili’ aggiunti nel libretto – per poi essere allontanato, come governatore del Portogallo, dal rivale Nerone. Quest’ultimo rivolgimento, estraneo all’*Agrippina*, è correttamente profilato dall’autore dell’*Argomento*: «Ottone fu marito di Poppea, donna ambiziosa e vana, e di cui fu anche Nerone amante, che poi ad Ottone la tolse e la sposò»; ma i termini impiegati sono quelli di chi sembra non solo voler minare sin dalle premesse le fondamenta dell’unico idillio amoroso rappresentato nell’opera, ma anche far sfigurare Poppea – qui definita unicamente come una «donna ambiziosa e vana» – rispetto ad Agrippina, già definita anzitutto come «donna di grande qualità». Nerone, infatti, ormai ben oltre i limiti della vicenda rappresentata nell’*Agrippina* (come dei presunti dati storici riassunti nell’*Argomento*), dopo aver ucciso la sempre più invadente e dispotica madre,¹² ripudierà l’infertile moglie Ottavia per sposare Poppea; la quale, per quanto assai più amata della prima sposa, ne seguirà lo stesso destino, venendo assassinata dal più folle e misogino degli imperatori.¹³

I casi sono due: o l’*Argomento* rispecchia un’interpretazione assai personale e tendenziosa del libretto (e dei suoi presunti «fondamenti storici»), a tratti così ingannevole da poter essere persino attribuita a un secondo e ben distinto autore; oppure il librettista, identificabile con l’autore dell’*Argomento*, ha inteso orientare il suo pubblico – almeno quello più colto – offrendogli sin dalle premesse una chiave di lettura palesemente ironica. In altre parole, fino a che punto i contenuti del libretto, in gran parte discordanti sia dalla storia, sia dall’*Argomento*, vanno presi alla lettera? Fino a che punto essi rimandano, invece, a un sottotesto ironico le cui linee guida sarebbero anticipate già nell’*Argomento*? Ciascun lettore e ascoltatore, naturalmente, potrà dare la sua risposta, magari anche con l’aiuto delle osservazioni analitiche esposte nei capitoli seguenti (1.2-5).

1.2. ATTO PRIMO. AVVIO DELL’INTRIGO D’AGRIPPINA E PRIMO INGANNO AI DANNI DI POPPEA

Per quanto attenuato nei suoi originari tratti più feroci e sanguinari, il personaggio di gran lunga più ‘intrigante’ (nell’accezione reale del termine italiano, non in quella del-

¹⁰ Ottone non compare neanche nel resoconto svetoniano dell’unica e «per altro non molto importante» spedizione intrapresa da Claudio nell’intero suo regno, risalente a una fase assai anteriore all’avvento di Agrippina e Nerone: quella attraverso cui, «senza combattere e senza spargere sangue», e correndo «due volte il rischio di essere inghiottito dai flutti», l’imperatore era infine giunto a sottomettere solo una parte della Britannia (ivi, v: 7).

¹¹ Per le rispettive allusioni alle presunte unioni incestuose di Agrippina e Nerone, cfr. TACITO, *Annales*, XIV: 2, e SVETONIO, *De vita Caesarum*, VI: 28.

¹² Cfr. *Annales*, XIV: 3-10, e *De vita Caesarum*, VI: 34.

¹³ Cfr. *Annales*, XIV: 60-63, XV: 6, e *De vita Caesarum*, VI: 35.



Pietro Negri (c. 1635-c. 1679), *Nerone e il cadavere di Agrippina*. Olio su tela. Dresda, Gemäldegalerie.

l'anglicismo oggi più in voga) rimane naturalmente quello che dà il titolo all'opera. Sin dalla primissima scena, e in tutto il primo quadro dell'atto primo (scene 1-6, ambientate nel *Gabinetto d'Agrippina*), la cinica e scaltra imperatrice si mostra disposta a tutto pur di ottenere l'ascesa al trono di suo figlio Nerone; tutt'altro che in lutto alla notizia del naufragio e della morte del consorte, l'imperatore Claudio, eccola subito mettersi all'opera per ordire la sua trama d'inganni e manipolazioni, chiamando ad assisterla quelle che lei stessa chiama «arte e frode»: all'inetto figlio ordina di mascherare ogni ambizione e ansia di potere per ostentare – contro la propria natura – solo umiltà e amore per il popolo; ai due adoranti liberti, Pallante e Narciso, promette separatamente uguale amore e potere in cambio della loro rispettiva propaganda in favore di Nerone; a se stessa, infine, dedica parole di sempre più eccitato entusiasmo e autocelebrazione: «... io stessa, io stessa! / Nulla più si trascuri, all'opra, all'opra! / Lode ha chi per regnar inganno adopra».

Il congegno apparentemente perfetto della sua macchinazione, fra l'altro, trova pieno riscontro, sul piano strutturale della *liaison des scènes*, in una delle sequenze sceniche più fluide ed equilibrate dell'intera opera:¹⁴

ATTO I – <i>Gabinetto d'Agrippina</i>								
1		Agrippina	<u>Nerone</u>					Entrata: «Col saggio tuo consiglio»
2		Agrippina						
3		Agrippina			<u>Pallante</u>			Entrata: «La mia sorte fortunata»
4		Agrippina						
5		Agrippina				<u>Narciso</u>		Entrata: «Volo pronto, e lieto il core»
6		<u>Agrippina</u>						Entrata: «L'alma mia fra le tempeste»

Nella costante permanenza in scena della protagonista, davvero impeccabile è l'alternanza fra dialoghi recitativi chiusi da gioiosa aria d'entrata dell'uomo-burattino di turno (Nerone → Pallante → Narciso, scene 1, 3, 5) e monologhi di Agrippina (scene 2, 4, 6) culminanti nella clamorosa e di per sé già trionfale aria d'entrata di fine sequenza («L'alma mia fra le tempeste»).

Ma è questo solo il primo anello di una lunga catena di raggiri, tutti inventati dall'ingegnoso librettista, tutti affidati all'abilità e furbizia solo apparenti dell'imperatrice, e tutti lontani dalla realtà storica anche in quanto destinati a cadere puntualmente nel vuoto. Invero, la «costanza» con cui Agrippina si ostina a rinnovare le sue «frodi», nonostante i ripetuti fallimenti, assume via via i contorni non proprio tragici, semmai tragicomici e grotteschi, di qualcosa di simile a una fissazione paranoica. All'inizio del quadro secondo (se ne veda qui di seguito la perfetta *liaison des scènes*) tutto sembrerebbe procedere secondo i piani:

¹⁴ *Legenda: Aria di sortita, Aria di mezzo, Aria d'entrata*, [Aria assente nel libretto ma presente in partitura], Personaggio nascosto, Personaggio non citato nella didascalia di scena.

ATTO I – Piazza del Campidoglio con trono										
7			<u>Nerone</u>							Sortita: «Qual piacer a un cor pietoso»
8			Nerone		Pallante	Narciso				
9		<u>Agrippina</u>	<u>Nerone</u>		<u>Pallante</u>	<u>Narciso</u>				Quartetto: «Il tuo figlio / La tua prole»
10		Agrippina	Nerone		Pallante	Narciso	<u>Lesbo</u>			Sortita: «Allegrezza, allegrezza»
11		Agrippina	Nerone		Ottone	Pallante	Narciso			
12		<u>Agrippina</u>			Ottone					Entrata: «Tu ben degno»
13					<u>Ottone</u>					Entrata: «Lusinghiera mia speranza»

Nelle prime tre scene (7-9), difatti, l'ipocrita Nerone, anch'egli servito da «arte ed inganno», distribuisce doni al popolo esultante, mentre i due illusi liberti ne cantano le lodi e infine lo acclamano nuovo Cesare dopo che Agrippina, ancor più falsamente addolorata, ha reso pubblica la «funesta novella» della morte di Claudio. In realtà, come annunciato subito dopo dal servo imperiale Lesbo, la notizia è ancor più falsa di chi l'ha divulgata: Claudio non è affatto morto, ma è sopravvissuto al naufragio grazie al providenziale intervento del valoroso guerriero Ottone. La reazione immediata dei quattro intriganti a quella che per loro costituisce, ora sì, una funesta novella, è espressa con versi di sgomento quanto mai stereotipati, da tragedia o da opera seria seicentesca, ma che nelle loro bocche assumono una sonorità inequivocabilmente ironico-parodistica:

PALLANTE

Che sento!

NARCISO

Crudo ciel.

AGRIPPINA

Perfido fato.

NERONE

Evvi al mondo di me più sfortunato?

L'imprecazione quinaria che chiude la sticomitia del primo verso («Perfido fato») costituisce l'unica frase di autentica afflizione apertamente pronunciata da Agrippina senza uso di parentesi nell'intera scena decima e in quelle seguenti dello stesso quadro. In effetti, si tratta solo di un istintivo quanto fuggevole momento di debolezza. Un istante dopo, eccola riprendersi per rassicurare il figlio («Quel soglio ascenderai donde scendesti») e imbastire l'ennesima frode: nel persistente sgomento dei due liberti e dello stesso Nerone, eccola salutare iperbolicamente l'insperata e quasi divina 'resurrezione' di Claudio come una «novella sì lieta» da poter generare solo una comune «allegrezza festiva».

Nelle tre scene successive (11-13), ancora in assenza di Claudio, la vediamo infine impegnata a lavorarsi per bene chi adesso rappresenta il più concreto ostacolo alla realizzazione dei suoi piani, il prode Ottone. Dapprima ella ascolta ammirata il racconto della sua eroica impresa, promettendogli le più alte ricompense; poi però rimane nuovamente turbata, insieme ai suoi complici, dall'ennesima rivelazione: Claudio ha già espresso la sua volontà di premiare Ottone nominandolo suo successore al trono. Il nuovo colpo genera ben tre commenti di sorpresa in sticomitia, ora parentetici, che d'altra

parte evidenziano come i sentimenti d'angoscia e gelosia dei tre uomini, ancora una volta ridicolizzati soprattutto nella chiusa, siano sempre meno condivisi da un'Agrippina che appare semmai sempre più determinata e indignata (l.11, vv. 264, 271-2, 280):

PALLANTE/NARCISO

(Che sento, oh ciel!)

AGRIPPINA

(Cesare?)

NERONE

(Ahi, che cordoglio!)

[...]

PALLANTE

Otton dunque sarà...

NARCISO

Cesare fia?

AGRIPPINA

(Caderò prima estinta.)

NERONE

(Ah gelosia!)

[...]

NARCISO

(Crudo ciel.)

PALLANTE

(Strani eventi.)

NERONE

(Ahi sorte ria!)

Come emerge sempre più chiaramente dalle due ultime scene di questo secondo quadro (12-13), Agrippina ha ottime ragioni per non unirsi alla disperazione dei suoi tre complici, e per coltivare semmai nuove speranze: secondo l'«occulto arcano» svelatole dallo stesso Ottone, infatti, questi è disposto a salire al trono solo se gli sarà concesso di unirsi all'amata Poppea; ma ovviamente Agrippina sa benissimo che anche il suo Claudio ha da tempo ceduto al fascino della bella cortigiana sua rivale, e che dunque assai difficilmente acconsentirà alle di lei nozze col futuro imperatore di Roma. D'altra parte, nel suo monologo finale, Ottone esprime chiaramente la sua volontà, che è anzi già quasi una certezza, di ottenere entrambi i premi, ponendo per il momento sullo stesso piano sentimento amoroso e ambizione di potere: «Oggi sul trono, / per rendermi beato, / unirà amor un divin volto e amato».

Nel terzo ed ultimo quadro dell'atto primo (scene 14-24: *Stanza di Poppea*), come prevedibile, la frenesia ingannatrice di Agrippina passa a concentrarsi sull'apparente dominatrice dell'intera sequenza scenica: Poppea, in realtà ennesima vittima inconsapevole dell'imperatrice, per il momento così ben disposta nei suoi confronti da cadere assai facilmente nella rete.

ATTO I – Stanza di Poppea							
14			<u>Poppea</u>				Sortita: «Vaghe perle, eletti fiori»
15			Poppea			Lesbo	
16		Agrippina	Poppea			Lesbo	
17			<u>Poppea</u>				Mezzo: «E un foco quel d'amore»
18		<u>Agrippina</u>	Poppea				Entrata: «Ho un non so che nel cor»
19		<u>Agrippina</u>	<u>Poppea</u>				[Mezzo: «Fa' quanto vuoi»]
20		<u>Agrippina</u>	Poppea			Lesbo	
21	<u>Claudio</u>	<u>Agrippina</u>	Poppea				Sortita: «Pur ritorno a rimirarvi»
	<u>Claudio</u>	<u>Agrippina</u>	Poppea				Mezzo «Vieni o cara»
22	<u>Claudio</u>	<u>Agrippina</u>	<u>Poppea</u>			<u>Lesbo</u>	Terzetto: «E quando mai?»
23		<u>Agrippina</u>	Poppea				Entrata: «Non ho cor che per amarti»
24			<u>Poppea</u>				Entrata: «Se giunge un dispetto»

Va detto che anche il personaggio di Poppea, tutt'altro che ingenuo ed anzi quanto mai ambiguo e sfaccettato, ci viene sin dagli esordi presentato all'insegna degli «inganni» oltre che della «bellezza» e «vaghezza» (I.14, aria di sortita «Vaghe perle» e recitativo). Ardentemente desiderata da tutti e tre i protagonisti maschili della vicenda («Otton, Claudio, Nerone», così da lei elencati in ordine di gradimento), ella prova un intimo piacere nel tenerli sulla corda e manipolarli a suo piacimento, facendo in modo che nessuno di loro sappia «s'io dica il vero o finga». Nel susseguente, falsissimo dialogo con Lesbo (I.15), dopo aver richiamato a sé «d'amor gl'inganni e l'arte», è per mero opportunismo che la cortigiana finge di ricambiare la nostalgia provata da Claudio durante i trascorsi mesi di lontananza (come confermato dal parentetico «Mio cor, tu sai come la lingua mente»). E non a caso nella scena 16, laddove il prosieguo del dialogo è origliato da «Agrippina in disparte», pur accettando la proposta di accogliere Claudio nella sua stanza, Poppea precisa in termini inequivocabili la natura a un tempo platonica e formale della sua disponibilità: «Venga Claudio, ma sappia / che il mio cor, se ben suo, / nella sua purità sempre è costante. / L'accolgo qual sovran, non qual amante». Come apprendiamo finalmente dal monologo della scena 17 (culminante nell'aria di mezzo «È un foco, quel d'amore»), Poppea è innamorata, sì, ma di Ottone, che la riama con passione altrettanto intensa, e intende senz'altro restargli fedele.

Gli «inganni» che la stessa Poppea si attribuisce, come si vede, sono quelli anzitutto erotici di una donna di particolare fascino e bellezza, che senza dubbio gode nell'esercitare il proprio potere seduttivo, in sé e per sé, su ogni uomo che le capiti a tiro (I.14), e che tuttavia nel suo intimo, almeno nel contesto tutto poetico di un libretto così antistorico, è capace di amare uno solo di essi, Ottone, con un sentimento autentico, profondo e persino leale (I.16-17). Sotto questa luce, i suoi «inganni» rivelano anche una natura che non è tanto cinicamente opportunistica quanto umanamente difensiva: è chiaro che la cortigiana sa di non poter deludere, almeno fino a un certo punto, le aspettative di chi detiene il potere ed ha nelle mani il suo stesso destino; nelle scene 15-16 l'abbiamo vista impegnata proprio a difendersi dalle pressioni sessuali su di lei eser-

citare, per interposta persona, dal suo corteggiatore più (politicamente) potente ma non per questo (amorosamente) ricambiato. Meno facile le sarà però cercare di difendersi da colei che fino ad ora si è limitata a restarsene in disparte per spiare le sue mosse e ascoltare le sue parole: Agrippina, lei sì donna di potere, qui come in Tacito e Svetonio insensibile all'amore come ad ogni sentimento autentico dell'animo umano (che non sia l'ansia frenetica e ossessiva di portare il figlio al trono); lei sì, cinica ingannatrice, pronta a scagliarsi sulla prossima vittima come un avvoltoio sulla preda.

Nelle restanti sette scene (1.18-24) assistiamo proprio all'inganno più perfido, nonché più articolato e meglio riuscito, fra quelli architettati da Agrippina in questo atto primo. Presentandosi subito a Poppea come sua amica del cuore («Poppea, tu sai che t'amo, e a me comuni / son di pena o piacer i casi tuoi»), nell'arco di una sola scena (1.18) l'intrigante riesce, rispettivamente: a farsi confidare l'amore di Poppea per Ottone; a propinarle la falsa notizia che questi l'avrebbe tradita, preferendo rinunciare a lei pur di salire al trono e incoraggiando lo stesso Claudio a farle visita; infine, a convincerla a vendicarsi facendo credere a Claudio che Ottone, innamorato di lei, le ha vietato di concedersi anche a lui, l'imperatore, così da destarne la gelosia. Poppea cade facilmente nella trappola, tanto è vero che nella celebre aria d'entrata «Ho un non so che nel cor» (fine scena 18) Agrippina dà pieno sfogo al risorgere della sua gioiosa speranza (per poi, in realtà, non tanto 'rientrare' nelle quinte quanto 'nascondersi' per spiare le mosse della rivale). A questa esplosione d'istintiva allegrezza fa da mesto contraltare il lamento recitativo della 'conturbata' Poppea (1.19), ennesima parodia degli sfoghi di tante secentesche Ninfe-Ariane-Didoni-Armide abbandonate: «Cieli, quai strani casi / conturbano la mente! Ottone, Ottone, / queste son le promesse e i giuramenti?» ecc.

Segue, puntuale, l'articolata messa in atto dell'intrigo:

- (1) l'arrivo notturno del senile e libidinoso imperatore Claudio (1.20-21), che sin da ora si mostra molto più interessato alle grazie segrete di Poppea che non alla propria glorificazione in Campidoglio (posticipata al quadro primo dell'atto successivo);¹⁵
- (2) le ritrosie di Poppea, che non si concede in nome del presunto divieto di Ottone, e la conseguente indignazione di Claudio, che promette di negare il trono al 'traditore', ma continua a molestare una sempre più preoccupata Poppea, scambiandone la resistenza per desiderio di essere presa con la forza (1.21-22);
- (3) l'annuncio del 'provvidenziale' arrivo di Agrippina (1.22), poco dopo amorevolmente salutata da Poppea come «liberatrice» e «augusta» dispensatrice di «saggi consigli», e infine impegnata nell'effettiva ma falsissima aria d'entrata «Non ho cor che per amarti» (1.23);
- (4) la fuga del deluso Claudio («E quando mai / i frutti del mio amor, / bella, godrò?») accompagnata nella scena 22 dalle false promesse di Poppea («Quando vorrai») e seguita nelle scene successive dalle sue sempre più furiose dichiarazioni di sdegno e vendetta contro il «traditore» Ottone, fino all'aria d'entrata di fine atto «Se giunge un dispetto» (1.24).

¹⁵ Come ben osservato da Bianconi (*L'Agrippina moderna alla francese* cit., p. 632), abbiamo a che fare con «un imperatore che si presenta al pubblico nel *boudoir* d'una matrona prima che sul Campidoglio».

Si può certamente intendere l'atto primo dell'*Agrippina*, secondo la stimolante chiave di lettura proposta da Lorenzo Bianconi, come il primo *round* di un *match* anzitutto canoro;¹⁶ quello, cioè, che sin dalle prime rappresentazioni dell'opera vide fronteggiarsi due fra i soprani più acclamati dell'epoca: da un lato la primadonna 'veneziana' Diamante Maria Scarabelli (nel ruolo di Poppea), dall'altro la debuttante 'romana' Margherita Durastanti (Agrippina), futura regina dei palchi londinesi ma già assidua collaboratrice di Händel soprattutto nel periodo trascorso a Roma al servizio del marchese Francesco Maria Ruspoli (1707). Non interamente condivisibile mi sembra invece il verdetto parziale secondo cui tale *round* finirebbe, un po' da tutti i punti di vista, con un buon pari e patta.¹⁷ Anche solo considerando, sul piano meramente quantitativo, l'attiva presenza in scena dei personaggi e la partecipazione canora dei relativi interpreti, il predominio di Agrippina/Durastanti su Poppea/Scarabelli risulta già abbastanza evidente: l'una è presente in tutti e tre i quadri dell'atto (per un totale di dodici scene attive e almeno una «in disparte»), impegnata a cantare quattro importanti arie d'entrata (di cui una a fine sequenza) e a partecipare a un quartetto (I.9); l'altra compare in un solo quadro, quello finale, presenziando a tutte le sue undici scene (se si include anche la brevissima e per lei passiva scena 20) con quattro arie di più varia tipologia (una di sortita, due di mezzo, una d'entrata a fine sequenza e atto) e una partecipazione al terzettino della scena 22.

Si potrebbe obiettare che, sul piano qualitativo (e drammaturgico), il massiccio intervento finale di Poppea – secondo la prassi veneziana culminante nell'ultima e dunque anche più applaudibile aria dell'atto¹⁸ – controbilancia ampiamente le più numerose esibizioni precedenti, e in parte parallele, di Agrippina: se l'imperatrice avvia l'azione e la porta avanti da protagonista, è comunque la cortigiana ad avere l'ultima parola. In realtà, come si è appena visto, le cose non stanno esattamente così: Agrippina domina su tutti gli altri personaggi del libretto, Poppea compresa, dall'inizio alla fine del primo atto; ed è proprio nel terzo ed ultimo quadro che assistiamo al suo primo grande, apparente, trionfo. Dalla cruciale scena 18 in poi, la Poppea che si muove sul palco non è altro che un'inconsapevole marionetta nelle mani di Agrippina – la quale fra l'altro, come apprendiamo dal verso 522 della scena 23, rimane fin qui «nascosa» a controllare il buon esito del suo intrigo (I.19-22). La chiusa parentetica del suo penultimo intervento recitativo (I.23, v. 527), contornata da falsissime espressioni di amicizia, sancisce adeguatamente questa sua prima, piuttosto netta vittoria: «Fortunata riuscì l'ordita trama». Fra i ben calcolati effetti di tale riuscitissima trama, natural-

¹⁶ Ivi, pp. 631-632. Quel che per lo studioso, sin dalle prime battute del saggio, rappresentava esclusivamente un *match* «di canto», via via riconducibile a un punteggio stilato su basi essenzialmente quantitative, a mio avviso non può essere scisso dai valori anche qualitativi espressi dai personaggi (Agrippina e Poppea) e dunque anche dalle effettive funzioni drammatiche da loro svolte nel corso dell'intera opera. Anche per questo i miei punteggi e verdetti, soprattutto quello finale, tenderanno inevitabilmente a diversificarsi rispetto a quelli di Bianconi.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 632.

¹⁸ Ivi, p. 633: «per consolidata consuetudine, alla primadonna tocca l'aria finale dell'atto II, al primouomo oppure, come qui, alla seconda primadonna l'aria finale dell'atto I».

mente, vi è anche la tipica mutazione d'affetto – da amore a furore vendicativo – sinteticamente espressa da Poppea nella sua aria conclusiva, e in realtà artificiosamente impostale dalla sua falsa quanto cinica manipolatrice.

I.3. ATTO SECONDO. IL RISVEGLIO DI POPPEA FRA I RINNOVATI INGANNI DI AGRIPPINA

Anche il secondo *round* del *match* operistico è percorso da una fitta rete d'inganni e contro-inganni, dai quali tanto Agrippina, quanto la sua storica interprete Durastanti, sembrano uscire tutto sommato vincitrici,¹⁹ nonostante l'evidente rimonta, non solo quantitativa, di Poppea/Scarabelli (che pur essendo meno presente in scena, si aggiudica quattro arie contro le tre della rivale).

Secondo uno schema quasi perfettamente speculare a quello del primo atto, le due primedonne, dapprima ugualmente presenti e attive nel quadro esterno della *Strada di Roma* (due scene e un'aria d'entrata a testa),

ATTO II – <i>Strada di Roma contigua al palazzo imperiale apparsa per il trionfo di Claudio</i>										
1						Pallante	Narciso			
2					<u>Ottone</u>	Pallante	Narciso			Sortita: «Coronato il crin d'alloro»
3		<u>Agrippina</u>	Nerone	Poppea	<u>Ottone</u>	<u>Pallante</u>	<u>Narciso</u>			Coro: «Di timpani e trombe»
4	<u>Claudio</u>	<u>Agrippina</u>	Nerone	Poppea	Ottone	Pallante	Narciso	Lesbo		Mezzo: «Cade il mondo soggiogato»
		<u>Agrippina</u>	Nerone	Poppea	Ottone	Pallante	Narciso	Lesbo		Entrata: «Nulla sperar da me»
			Nerone	<u>Poppea</u>	Ottone	Pallante	Narciso	Lesbo		Entrata: «Tuo bene è il trono»
			<u>Nerone</u>		Ottone	Pallante	Narciso	Lesbo		Entrata: «Sotto il lauro che hai sul crine»
					Ottone	Pallante	Narciso	Lesbo		
5					<u>Ottone</u>				Entrata: «Voi che udite il mio lamento»	

nei quadri successivi si avvicinano in modo da rappresentare, rispettivamente, una Poppea sempre più consapevole dell'inganno subito e ancor più animata dall'amore per Ottone (secondo quadro, *Giardino*, con sei scene su otto e tre arie affidate alla Scarabelli),

ATTO II – <i>Giardino</i>										
6				<u>Poppea</u>						Sortita: «Spera alma mia» [«Bella pur»]
7				<u>Poppea</u>	<u>Ottone</u>					Sortita: «Vaghe fonti che mormorando»
				<u>Poppea</u>	<u>Ottone</u>					Entrata: «Ti vuoi giusta e non pietosa»
8				<u>Poppea</u>						Mezzo: «Ingannata una sol volta»
9				<u>Poppea</u>				Lesbo		
10				<u>Poppea</u>						
11			Nerone	<u>Poppea</u>						Entrata: «Col peso del tuo amor»
12			<u>Nerone</u>							Entrata: «Quando invita la donna l'amante»

¹⁹ Come nel verdetto, in questo caso interamente condivisibile, di BIANCONI (ivi, p. 632-633).

e un'Agrippina impegnata in un contrattacco ancor più grottescamente intricato ed apparentemente efficace di quelli precedenti (terzo quadro, con ritorno al *Gabinetto d'Agrippina*, tutte e otto le scene dominate dalla Durastanti, incluse l'aria di sortita e quella d'entrata finale):

ATTO II – [<i>Gabinetto d'Agrippina</i>]						
13		<u>Agrippina</u>				Sortita: «Pensieri voi mi tormentate»
14		Agrippina		<u>Pallante</u>		Entrata: «Col raggio placido»
15		Agrippina				
16		Agrippina			<u>Narciso</u>	Entrata: «Spererò, poi che mel dice»
17		Agrippina				
18	Claudio	Agrippina				
19	<u>Claudio</u>	Agrippina				Lesbo Entrata: «Basta che sol tu chieda»
20		<u>Agrippina</u>				Entrata: «Ogni vento che al porto lo spinga»

L'inversione dello schema drammatico si riflette anche nell'apparente mutazione di fortuna rappresentata nelle scene iniziali del primo quadro, in cui tutto sembra andare a sfavore di Agrippina: Pallante e Narciso, che hanno appena scoperto di essere stati presi per il naso dalla sovrana, si propongono di far buon viso a cattivo gioco (II.1) per poi accogliere con sincero plauso l'arrivo di Ottone, 'bramoso' di salire al Campidoglio ma, «ancor più», di unirsi alla sua «adorata» Poppea (II.2); all'infuori dei due liberti, gli altri tre personaggi presenti nell'affollata scena terza – Agrippina, Poppea, Nerone – fingono sia di accogliere favorevolmente l'imminente incoronazione di Ottone (fra parentesi spregiandolo come «superbo-infido-perfido-traditore»), sia di acclamare l'arrivo del «gran regnante» con un ultimo e corale «Viva Claudio trionfante!». Tuttavia, nella lunga e articolata scena quarta, aperta dalla pomposa autocelebrazione di Claudio («Cade il mondo soggiogato»), l'ennesimo rivolgimento pone nuovamente le sorti in favore di Agrippina: tutti i presenti, a turno, s'inclinano all'imperatore con gesti e parole falsamente ossequiose, che il sovrano via via ricambia con trasporto; solamente il nobile Ottone, unico a nutrire sentimenti sinceri e in attesa della giusta ricompensa per la recente impresa di salvataggio, viene freddamente liquidato come «traditore», escluso dal trono (e generosamente graziato); come se ciò non bastasse, ciascuno degli altri personaggi (da Agrippina, Poppea e Nerone, che si congedano a turno con sprezzanti arie d'entrata, giù fino ai due liberti e a Lesbo) amplifica man mano la pubblica umiliazione di Ottone negandogli ogni conforto e abbandonandolo alla più totale disperazione. Nel successivo lamento solitario di Ottone – espresso tanto nel recitativo quanto nell'aria d'entrata finale «Voi che udite il mio lamento» (II.5) – diviene ora più chiaro che la sua angoscia è causata non tanto dall'ingratitude «di Claudio e degl'amici», o dalla perdita di «un trono» mai realmente ambito («e pur lo sprezzo»), quanto semmai dall'ancor più inspiegabile voltafaccia della «ingiusta, ingrata ed infedel Poppea», ovvero dall'ancor più 'tormentosa' e lacerante perdita di «quel ben che tanto apprezzo».

L'ennesimo raggio di Agrippina, tuttavia, per quanto abilmente congegnato, sottovaluta proprio la forza e la costanza di un amore tanto perfidamente ostacolato

quanto inesorabilmente destinato a trionfare. Nella prima scena del secondo quadro (II.6), significativamente aperta da Poppea con una classica aria di sortita, ritroviamo la cortigiana nel suo giardino, assorta in pensieri e sentimenti intimamente autentici, o meglio, svincolati finalmente dai condizionamenti della sua falsa amica e confidente: tanto nell'aria stampata nel libretto («Spera alma mia») quanto in quella alternativa della partitura («Bella pur nel mio diletto»), e ancor più nel comune recitativo, Poppea esprime non solo la speranza ma anche l'istintiva e tormentata sensazione che Ottone sia in realtà innocente. Le scene successive (II.7-11) non fanno che tradurre tale impressione in certezza assoluta, determinando la definitiva presa di coscienza di Poppea e di conseguenza la sua radicale mutazione d'affetto e d'azione: il suo sentimento d'odio vendicativo passa ora da Ottone, d'ora in poi ancor più amato in quanto riconosciuto come vittima innocente di un losco intrigo, ad Agrippina, tramutatasi da (falsa) amica in acerrima nemica, dalla quale difendersi con le sue stesse armi – quelle dell'inganno e della frode. Nell'articolato episodio del chiarimento (II.7) – caratterizzato dall'interruzione dell'aria di Ottone «Vaghe fonti», seguita da altri tre non meno ispirati interventi ariosi – l'innamorato cavaliere riesce a far breccia nell'apparente ostilità e diffidenza di una Poppea dapprima fintamente assopita e poi più sveglia che mai. Seguono, puntualmente, il momento di esplosione della furia vendicativa di Poppea (II.8, «Ingannata una sol volta») e le prime fasi della controffensiva (II.9-12): avvertita da Lesbo dell'ennesima visita di Claudio, la matrona invita anche Nerone promettendo di concedergli con la sua unica aria d'amore che possa dirsi completamente falsa («Col peso del tuo amor»), e provocandone così l'entusiastica aria d'entrata finale («Quando invita la donna l'amante»). Per sapere quale sia esattamente il suo scopo bisognerà attendere l'atto successivo.

Nel frattempo Agrippina (II.13), di nuovo nel suo *Gabinetto* ma assai più angosciata rispetto alle battute iniziali dell'opera (come si evince già dai primi versi dell'aria di sortita, «Pensieri, / pensieri voi mi tormentate»), ammette il fallimento dei suoi piani, riconosce di aver sottovalutato i suoi «tanti nemici» (soprattutto il 'meritevole' Ottone e la 'coraggiosa' Poppea), avverte il conseguente pericolo (nella probabile eventualità che questi ultimi abbiano «scoperto l'inganno»), e cerca di reagire invocando il vario soccorso dei «numi» (aria) e delle ancor più amiche «frodi» (recitativo). Il suo inedito stato di debolezza e instabilità, non solo emotiva ma anche mentale e tale da rasentare la follia, viene ancor più messo in rilievo dall'inaspettato, inquietante ritorno degli ariosi «Pensieri» d'avvio alla fine del recitativo (probabilmente attribuibile a Händel più che al librettista). Si può quasi parlare di crisi depressiva *ante litteram*, punteggiata da ricorrenti attacchi di panico, dalla quale Agrippina riesce ad uscire solo mettendo in atto il suo ultimo complotto, anch'esso inutile, ma più di ogni altro animato da una sintomatica violenza, così feroce e disumana da tradursi per la prima e unica volta in una volontà pluri-omicida degna del personaggio storico descritto da Tacito.

Vittime designate dell'estremo intrigo sono anzitutto i due liberti Pallante e Narciso (II.[13-]14-16), secondo uno schema pressoché identico a quello già adottato all'inizio dell'opera (I.2-5): come allora, Agrippina promette quel che chiama «amore», in cam-



Moneta con il ritratto di Ottone (32-69 d. C.). Alleato di Galba nella sollevazione antineroniana, fu proclamato imperatore agli inizi del 69. Sconfitto da Vitellio a Bedriaco nell'aprile dello stesso anno, si uccise. Fu il secondo marito di Poppea Sabina. Da *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1963, v, p. 806.

bio però dell'assassinio dei «nemici» Ottone e Narciso o Pallante (a seconda dell'interlocutore), inconsapevole del mutato atteggiamento dei due liberti; ciascuno dei quali, infatti, alla fine della rispettiva scena (14, 16), impreca nell'intimo, e in versi fra loro rimbombanti, contro l'odiata sovrana (Pallante: «Ha nel seno costei cor di Megera»; Narciso: «Nutre costei nel sen alma di fiera») prima di dedicarle un'aria di altrettanto rimbombante, ma falsissima, «speranza»/«costanza». In entrambi i casi (Pallante, «Col raggio placido»; Narciso, «Spererò, poi che mel dice»), come vedremo più avanti, la musica ironica di Händel contribuirà a metterne ancor più risalto i reali sentimenti. I quattro versi della scena 17, da soli, ci fanno capire a quale grado di follia, e di cieca furia distruttrice, sia giunta l'imperatrice:

Per dar la pace al core
 semino guerre ed odi.
 Con Claudio è il fin dell'opra.
 Egli qui vien: mio cor, gl'inganni adopra.

Per ingannare il suo consorte (II.18), Agrippina s'inventa lo scenario di una sommossa vendicativa ordita da un Ottone 'fremente' di «sdegno», cui si potrà porre riparo solo con la sua cattura ed esecuzione; per risolvere poi definitivamente il problema della successione, naturalmente, l'imperatrice chiede a Claudio di dimostrarle il suo

amore 'inalzando' «per Cesare di Roma [...] il mio figlio Nerone». Ma è chiaro che anche Claudio, come i due liberti, sta facendo buon viso a cattivo gioco, risultando in sostanza più ingannatore che ingannato. Pur mostrando di 'approvare' il «pensiero accorto» di Agrippina, egli non ne è in realtà affatto convinto, e infatti cerca di guadagnare tempo («Lascia ch'io ben rifletta»): da un lato, come si vedrà meglio nell'atto successivo, nutre anche lui seri dubbi sul tradimento del suo prode salvatore; dall'altro, è sin da ora evidente che non è certo «amore» il sentimento che lo lega tanto all'imperatrice quanto al di lei (e non di lui) figlio. Ce ne dà conferma la susseguente e abbastanza comica scena 19. Pressato dal solito Lesbo, che gli ricorda l'appuntamento con la sua vera amata, Poppea, Claudio è costretto a placare l'insistente Agrippina da un lato con la promessa di dare «il soglio» a Nerone quello stesso giorno, dall'altro col canto di un'aria amorosa, «Basta che tu sol chiedi», che suona ancora più ipocrita, se possibile, di quelle intonate poco prima dai due liberti.

Nonostante l'evidente falsità delle vittime che crede di avere gabbato, dal suo punto di vista Agrippina, paradossalmente inconsapevole di essere stata a sua volta ingannata, ha tutte le ragioni per chiudere il quadro e l'intero atto con clamorosi accenti di sollievo ed entusiasmo (II.20). Grazie ad una sorte nuovamente favorevole, e al coraggio di chi per portare al trono «l'amato figlio» ha saputo affrontare «ogni periglio» (in riferimento al «gran periglio» paventato nell'iniziale scena 13), quei «pensieri» che già avevano tormentato la sovrana nel suo momento più critico possono ora lasciare il posto ad un unico e più sereno «pensier» (ultima parola dell'aria finale «Ogni vento che al porto lo spinga», tale da riprendere la prima del quadro in modo da chiuderne perfettamente il cerchio): quello del tanto sperato, e ormai certo, trionfo di Nerone.

I.4. ATTO TERZO. L'INGANNO EROTICO DI POPPEA, LA RINUNCIA DI OTTONE, IL TRIONFO D'AMORE

L'ultimo atto dell'opera, in effetti, si conclude con l'ascesa al trono di Nerone, che però (come si vedrà fra poco) verrà a realizzarsi *nonostante* – e non certo *grazie a* – gli intricati e in sé vani stratagemmi della sua invadente madre Agrippina. Lo stesso non si può dire invece di Poppea, che vedrà trionfare il proprio amore per Ottone *anche grazie* al duplice inganno da lei messo a segno nel primo quadro – invero molto più innocente e lieve, nonché farsesco e spassoso, di tutti quelli orditi dalla cinica rivale. Se entrambe le contendenti raggiungono comunque il loro scopo, si può dire che Poppea/Scarabelli prevalga infine su Agrippina/Durastanti un po' su tutti i piani, così da ribaltare l'esito dei due *round* precedenti.²⁰ E anche i numeri lo confermano: 11 pre-

²⁰ Secondo BIANCONI (ivi, p. 631 – in base al punteggio poi riassunto a p. 633), il *match* è invece «vinto ai punti da Agrippina», per quanto «di stretta misura». Ma di fatto anche i punti complessivamente accumulati da Poppea nel corso dell'opera sono (anche se di poco) superiori a quelli di Agrippina: 29 contro 25 presenze attive sulla scena; 9 arie (2 di sortita a inizio sequenza, 3 di mezzo, 4 d'entrata di cui due a fine sequenza [una a fine atto]) contro 8 arie (1 di sortita a inizio sequenza, 1 di mezzo, 6 d'entrata di cui due a fine sequenza [una a fine atto]). (Per correttezza bisogna comunque segnalare che una delle tre arie di mezzo di Poppea, «Fa' quanto vuoi» (I. 19) è presente nella partitura di Händel ma non nella stampa veneziana del libretto; per questo Bianconi, nella sua tabellina finale, si mostra indeciso se assegnare «8 (o 9)» arie alla cortigiana).

senze attive con un'importante aria d'entrata a fine sequenza per la cortigiana (che domina da cima a fondo il primo quadro), contro le tre scarse presenze dell'imperatrice, cui è affidata una meno rilevante aria di mezzo (III.14).

ATTO III – Stanza di Poppea con porta in facciata e due altre per parte										
1				Poppea						
2				Poppea	<u>Ottone</u>					Entrata: «Tacerò, purché fedele»
3				Poppea	Ottone					
4			<u>Nerone</u>	Poppea	Ottone					Entrata: «Con l'ardor del tuo bel core»
5			Nerone	Poppea	Ottone					
6	Claudio		Nerone	Poppea	Ottone			Lesbo		
7	Claudio		Nerone	Poppea	Ottone					
8	<u>Claudio</u>			Poppea	Ottone					Entrata: «Io di Roma il Giove sono»
9				Poppea	Ottone					
10				Poppea	<u>Ottone</u>					Mezzo: «Pur ch'io ti stringa al sen» Entrata: «Bel piacere»

ATTO III – Salone imperiale										
11		Agrippina	Nerone							Entrata: «Come nube che fugge dal vento»
			<u>Nerone</u>							
12						Pallante	Narciso			
13	Claudio					Pallante	Narciso			
14	Claudio	<u>Agrippina</u>				Pallante	Narciso			Mezzo: «Se vuoi pace, o volto amato»
15	<u>Claudio</u>	<u>Agrippina</u>	<u>Nerone</u>	Poppea	Ottone	<u>Pallante</u>	<u>Narciso</u>			Coro: «Lieto il Tebro increspi l'onda»
[16]	Claudio	Agrippina	Nerone	Poppea	Ottone	Pallante	Narciso		<u>Giunone</u>	Entrata: «V'accendono le tede»

(Si noti qui, per inciso, l'assenza di *liaison* fra le scene 11 e 12: Agrippina *parte* dopo il suo ultimo intervento recitativo, seguita da Nerone dopo la sua aria d'entrata; la scena successiva si apre con i soli Pallante e Narciso, in assenza di un personaggio connettivo.)

In virtù del nobile contegno di Ottone, e con la benedizione finale di Giunone, l'opera si conclude infatti col trionfo dell'Amore sull'Inganno, ovvero del sentimento autentico e nobile che sin dall'inizio lega Poppea a Ottone sull'assai meno elevata ambizione di potere che ha sin qui animato ogni singola parola e azione di Agrippina, a favore del suo tanto «amato» ma pressoché inconsistente figlio.²¹

Le due scene iniziali del primo quadro, ambientato nuovamente nella «*Stanza di Poppea*» (ora «*con porta in facciata e due altre per parte*»), fungono da duplice pre-

²¹ Anche nel parallelo duello fra i rispettivi partner maschili di Poppea/Scarabelli e Agrippina/Durastanti, ovvero Ottone (il contralto Francesca Vanini Boschi) *versus* Nerone (il soprano castrato Valeriano Pellegrini), il punteggio finale sembra confermare, consolidandola, la sostanziale vittoria della coppia 'veneziana' su quella 'romana'. In tutta l'opera, infatti, come si vedrà meglio più avanti, Ottone canta 7 arie (2 di sortita, 5 d'entrata di cui due a fine sequenza); l'ispirata aria di sortita «Vaghe fonti» (II. 7), per quanto interrotta, è seguita da tre interventi ariosi di notevole impatto lirico. Nerone, da parte sua, canta appena 5 arie vere e proprie (tutte d'entrata, di cui una a fine sequenza) cui si può aggiungere una breve aria di sortita, senza da capo e in ciò simile a una cavatina (1.7, «Qual piacer a un cor pietoso»), interrotta da verso recitativo e seguita da altrettanto breve arioso («Ma rassembra tormentoso»).

messa all'«inganno meditato» – a un tempo riparatore e vendicativo – della cortigiana, volto da un lato a ‘riparare’ un «male» di cui lei stessa si sente responsabile (l'ira di Claudio nei confronti dell'amato Ottone), dall'altro a «deluder colei che mi deluse» (l'odiata Agrippina). Di fronte alle proteste d'innocenza e amore di Ottone, ormai superflue, Poppea si mostra unicamente ansiosa di attivare la sua «macchina» di «vendetta», e senza ulteriori spiegazioni impone all'amato di «ascondersi» («*in una porta coperta da portiera*») e «tacere» (non prima dell'aria «Tacerò, purché fedele»); vi è in questo suo comportamento una punta di compiaciuto sadismo, non interamente mitigata – e anzi per certi versi acuita – dalla rassicurazione finale: «Soffrir devi per poco un rio tormento / che in altrui sarà pena, e in te contento» (III.2, vv. 994-95).

Quel che avviene nelle sei scene successive (3-8), in effetti, è anzitutto la realizzazione ultima di quelli che la stessa Poppea, nella sua scena d'esordio (I.14), aveva definito «d'amor gl'inganni e l'arte». Il sovraccitato Nerone («Con l'ardor del tuo bel core»), già da lei convocato nell'atto precedente (II.11-12), viene anch'egli accolto e poi nascosto dietro la seconda *porta* laterale (con la scusa dell'imminente arrivo della madre) in modo da «accrescere» «il rio tormento» dell'ancora ignaro Ottone (III.4-5). Entrambi gli amanti nascosti soffrono le pene dell'inferno durante il dialogo della scena successiva, laddove Poppea rivela al sempre più confuso Claudio che non fu Ottone, innocente e legittimo pretendente al trono, a imporle fedeltà e castità, ma semmai Nerone,²² per la cui ascesa al soglio imperiale Agrippina non ha mai smesso di tramare. Per provare tutto ciò, Poppea fa finta di congedare Claudio – che in realtà nasconde dietro la terza *porta*, quella frontale – e richiama a sé Nerone, che a sua volta cade nella trappola correndo fra le sue braccia (III.6). Seguono, via via, il formale smascheramento del «temerario insolente», «impudico» e «baldanzoso garzon», nonché la «contentezza» e il «giubilo» ancora trattenuti di Ottone e della stessa Poppea, la quale d'altra parte non fa a meno di inviare alla sua rivale, tramite l'atterrito Nerone, un ultimo, significativo messaggio di rivalsa: «Va' da Agrippina e di' [...] / che chi cerca ingannar resta ingannato» (III.7). La dimostrazione ha certamente «convinto» Claudio, che promette di prendere provvedimenti e di proteggere Poppea dal prevedibile «furore» di Agrippina, ma che si vede nuovamente respinto, e bruscamente congedato, da una Poppea fintamente disponibile quanto intimamente atterrita (III.8).

Come si vede, sfruttando la necessità di vendicarsi contro Agrippina, e di riparare al torto subito da Ottone, la cortigiana ne approfitta per dimostrare anche il potere del proprio fascino seduttivo, e magnetismo sessuale, nei confronti di tutti e tre i suoi «amanti», via via facendoli ingelosire l'uno dell'altro, tenendoli lungamente sulle spine, attizzando la loro ansia di appagamento per poi frustrarla puntualmente, e comunque traendo dalle rispettive sofferenze (persino da quelle del riamato Ottone) un intenso godimento. Anche in tal senso il suo «inganno» è più (eroticamente) «dilettevole», oltre

²² E qui l'abile sotterfugio di Poppea – «Signor, forse prendesti / con equivoco il nome: / han 'Nerone' ed 'Ottone' un equal suono» – trova pieno riscontro nella proverbiale «smemorataggine» e «distrazione» dell'imperatore Claudio, già sottolineata ed ampiamente esemplificata da Svetonio (*De vita Caesarum*, v: 39).

che ridicolmente farsesco, di quelli già orditi da Agrippina. Non solo, le due ultime scene di questo primo quadro (III.9-10) dimostrano anche che il suo perfetto inghippo, diversamente da quelli fallimentari della rivale, contribuendo al felice coronamento del suo amore ricambiato per Ottone, si rivela direttamente funzionale anche all'ancor più universalmente lieto scioglimento dell'intera vicenda.

Dopo la partenza degli altrettanto scornati Nerone e Claudio, nella scena 9 Poppea può finalmente «trar il [suo] ben dal lungo affanno»: almeno lui, Ottone, rimasto nascosto per ben sette scene, può raccogliere i frutti di una tortura ancor più delle altre prolungata, e che pure gli sarebbe potuta essere facilmente risparmiata – anche se, si sa, «... soffrir sempre dee chi ha in petto amore» (Poppea nell'ultimo verso della scena III.5). Il punto è che, nell'idillio finale della scena 10 – dove la palpitante dichiarazione di Ottone, «Pur ch'io ti stringa al sen», trova pieno riscontro nell'ultimo e più gaudente canto erotico di Poppea, «Bel piacere» – l'estatico amante non solo 'promette' ed anzi 'giura' «fede sincera» all'adorata cortigiana, ma si mostra persino disposto a rinunciare al trono per lei, come espresso chiaramente, prima ancora che nell'aria d'entrata, nei versi 1150-1151:

POPPEA

Lo splendore del soglio?

OTTONE

Pur ch'io ti stringa al sen, tutto abbandono.

Nel quadro finale dell'opera (*Salone imperiale*), laddove ci attenderemmo l'estrema e vittoriosa controffensiva dell'infuriata Agrippina, assistiamo invece al paradosso di un'ultima e definitiva sconfitta che tuttavia non ostacola la realizzazione, del tutto involontaria, delle sue tanto perseguite ambizioni di potere. Certo, nella scena iniziale (III.11) l'imperatrice reagisce col consueto piglio alle rivelazioni e lamentele del «malcauto Nerone», ora sgridandolo aspramente per essersi fatto fuorviare dal «cieco e folle amore» per la «nemica Poppea», ed imponendogli di spegnere «nel seno» la sua «fiamma indegna» (da cui l'aria di Nerone «Come nube che fugge dal vento»), ora ostentando il persistere di una «speme» tutt'altro che languente. Ma nel frattempo (III.12-13, in assenza di *liaison* con la scena precedente) Pallante e Narciso le remano decisamente contro, ansiosi di vendetta, sciogliendo, almeno così sembrerebbe, gli ultimi dubbi del frastornato Claudio con le ennesime rivelazioni: prima ancora che lo stesso Claudio giungesse a Roma, Agrippina aveva posto Nerone sul trono, e pur di farlo ritornare era ed ancora è disposta a tutto, persino a far uccidere l'imperatore. È anche vero che l'incerto Claudio, nel successivo confronto con la consorte (III.14), totalmente incapace di tenerle testa, si fa ancora una volta irretire dalle sue nuove menzogne: con impressionante prontezza di spirito, Agrippina ammette di aver incoronato Nerone, sì, ma solo dopo la falsa notizia della morte di Claudio, e per salvare Roma dalle insidie di un più «altiero» e «nemico» pretendente al trono (evidentemente Ottone); gli stessi liberti, nuovamente conquistati dalla sua fermezza e scaltrezza (ma subito dopo pentiti), finiscono per darle conferma, in modo da persuadere Claudio; questi

viene infine messo colle spalle al muro nel momento in cui è Agrippina ad accusarlo di 'ascoltare' non il suo «cor» ma quello di Poppea, «rea» amante non di Nerone ma di Ottone. Per quanto vacillante, anche sotto i colpi dell'ultima e nuovamente falsa aria d'amore di Agrippina («Se vuoi pace, o volto amato»), l'imperatore trova comunque la forza di convocare tutti i diretti interessati – «Otton, Neron, Poppea» inclusi – per un chiarimento finale, che effettivamente ha luogo, e con quali esiti, nella scena 15.

Qui Claudio, ancora fremente di gelosia, chiede spiegazioni anzitutto a Nerone, che lui stesso ha colto in flagrante nella stanza di Poppea, e che ora, incapace di giustificarsi, «accusa col silenzio il suo delitto»; confortato dall'ufficiale conferma di Poppea, non più intimorito dalle resistenze di Agrippina (impegnata a contraddirlo senza più argomenti o a imprecare fra sé), l'imperatore giunge infine a una duplice decisione che sorprende e scontenta un po' tutti: che i due amanti, Nerone e Poppea, si uniscano in matrimonio, e che il trono vada, come già promesso, al suo innocente ed eroico salvatore, Ottone. L'unico a non mostrare stupore né delusione è proprio Nerone, la cui immediata reazione di obbedienza («A tue grazie, signor, vinto mi rendo») è qui significativamente in contrasto con quella parentetica e sempre più sgomenta della madre: «(Che intendo!) [...] (Sento, e non moro?)». Un istante dopo, tuttavia, assistiamo a un vero e proprio colpo di scena (tale non tanto per il pubblico quanto per i personaggi, all'infuori dei due diretti interessati), allorché Ottone, tenendo fede al suo precedente giuramento amoroso, rifiuta il trono appena offertogli da Claudio in cambio della mano di Poppea. È proprio questo suo estremo atto di rinuncia, dettato da un Amore costante e profondo, a determinare l'immediato scioglimento, universalmente lieto, dell'intero nodo drammatico; nonostante il misero tentativo con cui Agrippina tenta di screditare Ottone (additandolo come reo amante di Poppea), solo adesso Claudio – evidentemente toccato dal nobile gesto di rinuncia del cavaliere, tanto da contenere la gelosia appena riaccesagli dalla consorte – può finalmente pervenire a quella decisione «che ognun rende contento e fortunato»: «Cesare fia Neron; tu stringi, Ottone, / la tua Poppea costante / (Ho sciolto il cor, s'ell'è d'un altro amante)».

Altrettanto eloquente è il modo in cui gli altri quattro protagonisti esprimono, nel giro di appena due versi, la loro rispettiva allegrezza:

NERONE e POPPEA
Felice son!

OTTONE
Più il duol non mi tormenta.

AGRIPPINA
(Or che regna Neron, moro contenta.)

Laddove l'entusiasmo dei primi tre è dichiarato apertamente (nel caso di Nerone e Poppea addirittura urlato all'unisono), come si vede, solamente l'imperatrice continua a bisbigliare fra sé e sé, in quello che costituisce il suo sesto intervento parentetico della scena 15, nonché l'ultimo in assoluto. Anche nel momento culminante del lieto fine, in altre parole, Agrippina continua ad assumere l'atteggiamento subdolo e compiaciuto dell'intrigante, quasi volesse convincere se stessa (prima ancora del pubblico) che siano

stati i propri inganni a portare Nerone al trono, e non, come si è invece appena visto, l'Amore ricambiato di Ottone per Poppea, che è alla base sia dell'Inganno della cortigiana sia della rinuncia al trono del cavaliere. Insomma, per ritornare ai termini del già citato *Argomento* del libretto, tutto si può dire tranne che in questa pur verosimile invenzione poetica, oltre che nell'alternativa storia narrata da Tacito, Agrippina abbia «obbligato» Claudio a «dichiarare Cesare il suo Nerone».

Non a caso, nelle tre successive fasi del finale, il nome di Agrippina non viene più neanche menzionato. Claudio invoca Giunone – suprema dea protettrice dell'Impero ma anche del vincolo matrimoniale (Prònuba), della fecondità e delle nascite (Lucina) – perché essa scenda a benedire gli «eccelsi sponsali / della bella Poppea», mentre «Roma [intreccia] di Neron lauri alla chioma». Anche il Coro dei *seguaci* di Giunone discende su Roma per festeggiare, pur «sotto i rai del novo allor», il trionfo del «dio d'amor». L'intervento finale di Giunone (distinto come *Scena ultima*, [16], nella partitura e non nel libretto) è del resto dedicato esclusivamente al «lieto innesto» di Ottone e di Poppea, per i quali la dea è venuta a «sparger gigli» e poi, nell'aria finale, ad 'accendere' coi «raggi delle stelle» quelle «tede» (fiaccole nuziali) che «per tanta fede / risplendono più belle»; nel recitativo Giunone auspica persino che nel «talamo» nuziale – di Ottone e Poppea – vengano concepiti con la sua benedizione i futuri «vassalli» di Claudio e figli di Roma.

I.5. DUE LIETI FINI A CONFRONTO: AGRIPPINA VERSUS RODRIGO

Vale la pena sottolineare la pur parziale somiglianza di questa soluzione drammaturgica con quella già attuata nel libretto di una precedente opera italiana di Händel: *Vincer se stesso è la maggior vittoria*, meglio noto come *Rodrigo* (Firenze 1707), rielaborazione d'ignoto (forse Antonio Salvi) di un libretto di Francesco Silvani significativamente intitolato *Il duello d'amore e di vendetta* (rappresentato a Venezia nel carnevale del 1699-1700 con musiche di Marc'Antonio Ziani).²³

Anche qui assistiamo al «duello» fra due storiche figure femminili di opposto carattere etico-drammatico: da un lato Esilena, moglie sterile del crudele e lascivo re delle Spagne Rodrigo (asceso al trono dopo aver ucciso il re Vitizza), forse più «saggia ed innocente» di Poppea, ma quanto lei animata da un Amore sincero e costante (e come lei impegnata a chiudere l'atto primo); dal lato opposto Florinda, già sedotta e abbandonata dal «pessimo monarca», cui ha pure dato un figlio, e dunque in tutta l'opera impegnata insieme al fratello Giuliano (e ad Evanco figlio di Vitizza) a tramare la sua

²³ VINCER SE STESSO È LA MAGGIOR VITTORIA / Drama per musica / rappresentato in Firenze / nell'autunno dell'anno 1707. Sotto la protezione del Serenissimo Principe di Toscana, Firenze, Vincenzio Vangelisti, MDCCVII; riedito in *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 1992, I, pp. 3-33 (e II, pp. 3-49: Note, comprendenti l'edizione critica e analitico-comparativa del libretto originario di Francesco Silvani, *Il duello d'amore e di vendetta*, Venezia, Teatro S. Salvatore, 26 dicembre 1699). La pur lacunosa partitura autografa di Händel, priva anche del frontespizio e delle pagine iniziali, è alla base dell'edizione di Friedrich Chrysander (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1873) – il cui titolo, *Rodrigo*, riprende quello già adottato in alcune copie inglesi settecentesche (*Roderigo*).

comprensibile vendetta con intrighi degni d'Agrippina (cui è accomunata anche dalla chiusura dell'atto secondo). Anche qui, inoltre, il duello viene vinto, seppur più nettamente, dalla rappresentante di Amore, grazie a un colpo di scena che determina il lieto scioglimento del dramma: dopo l'uccisione del generale Fernando da parte di Evanco, Rodrigo sta per subire la stessa sorte per mano di Florinda, ma è proprio Esilena a salvarlo, chiedendo e ottenendo pietà in nome del loro stesso figlio; il suo gesto d'amore ha l'effetto di rappacificare gli animi di tutti i personaggi più 'crudeli' e 'vendicativi': non solo Florinda (la prima a capitolare con un «Esilena hai vinto», in III.7, v. 956), la quale, in virtù del proprio amore materno assai più che dei precedenti inganni, otterrà il Regno d'Aragona accanto al nuovo sovrano e sposo Evanco (la Castiglia andrà invece a Giuliano e al figlio di Florinda); ma anche lo stesso Rodrigo, che alla fine dell'opera assomiglia più che mai a Ottone nel momento in cui, senza alcuna esitazione, rinuncia addirittura al trono per amore di Esilena.

Tanto nell'*Agrippina* come nel *Rodrigo*, alla resa dei conti, chi risulta moralmente 'vittorioso' non è mai chi ottiene il trono (Agrippina/Nerone, Florinda/Evanco) – per merito assai più d'Amore che non d'Inganno o Vendetta –, ma chi è capace di rinunciare (Poppea/Ottone, Esilena/Rodrigo) in virtù d'un sentimento amoroso che si estende ben oltre la sfera privata, fino a coinvolgere l'intera comunità e a riflettersi persino sulla futura pace e armonia dell'Impero/Regno.²⁴ Non è un caso, fra l'altro, che la coppia 'vincente' di Poppea/Ottone canti nel complesso un numero di arie (9+7=16) sensibilmente più elevato di quello affidato alla coppia Agrippina/Nerone (8+5=13); anche sul piano qualitativo e drammatico, non è solo Poppea a spuntarla su Agrippina, come si è già ampiamente illustrato, ma è anche il nobile Ottone a imporsi personalmente, con ben due importanti arie d'entrata a fine sequenza (I. 13, II.5) e un'altra ancor più rilevante sul finire del penultimo quadro (III.10), nei confronti del più infantile e capriccioso Nerone, il quale si limita ad aprire e chiudere, rispettivamente, i due secondi quadri degli atti primo (scena 7) e secondo (scena 12).

Tutto ciò non basta, naturalmente, per arrivare ad assegnare ai due libretti operistici una stessa tipologia di genere. Il *Rodrigo*, che fra l'altro rispetta il principio della *liaison des scènes* in modo impeccabile (senza neanche un neo simile a quello già notato nel finale di *Agrippina*),²⁵ è un'opera seria a tutti gli effetti, animata da personaggi di statura realmente 'tragica', che non si limitano a soffrire le pene dell'inferno o ad ordire i più efferati crimini, ma che da un lato passano all'azione (con effettivi abusi, vio-

²⁴ In tal senso il personaggio in tutto e per tutto 'serio' ed 'eroico' di Ottone, 'vittorioso su se stesso' quasi quanto il più 'tragico' Rodrigo (come lui comunque capace di anteporre il sentimento d'amore all'ambizione di potere), difficilmente può essere considerato, nelle parole di Winton Dean (*Humour with Human Commitment*, cit., p. 21), «indeed one of opera's (and history's) loosers». La sua funzione, nell'*Agrippina* (e non certo nel resoconto storico di Tacito), va ben oltre quella di illustrare implicitamente «the moral values by which the others can be measured» (*ibid.*).

²⁵ Il che è ancor più notevole alla luce di quanto affermato da BIANCONI (*L'Agrippina moderna alla francese* cit. p. 635), per giustificare l'unico «scarto, veniale» riscontrabile nell'*Agrippina*: «del resto, sono pochi, prima e dopo l'*Agrippina*, i libretti d'opera che, pur ossequiando al precetto della *liaison des scènes*, si limitino ad una sola infrazione in tutto e per tutto».

lenze ed assassinii), dall'altro vengono sottoposti alle più sorprendenti eppur verosimili trasformazioni caratteriali ed affettive (si pensi soprattutto a Florinda e Rodrigo) oppure, come nel caso della costante Esilena, si dimostrano capaci di affrontare e risolvere anche i più avversi rivolgimenti di fortuna; e che infine si ritrovano tutti insieme a condividere il più lieto, sì, ma anche il più commovente degli scioglimenti.

Niente del genere è ravvisabile nell'*Agrippina*, più simile a una commedia d'intrigo, tutt'al più con qualche sfumatura di tragicommedia, nella quale persino l'unico personaggio potenzialmente 'tragico', Ottone, con suo stesso imbarazzo e straniamento, viene calato in situazioni così effimere, ridicole, ironiche e grottesche, da rasentare la farsa. Per quanto animati da crescente ferocia, i complotti di Agrippina, lo si è visto, oltre a cadere puntualmente nel vuoto, non portano ad alcun evento realmente traumatico o perturbativo, in totale assenza di spargimenti di sangue. Sul piano della caratterizzazione affettiva e psicologica, inoltre, ogni singolo personaggio rimane tale e quale dall'inizio alla fine: la cinica intrigante Agrippina e la sua unica vera vittima, l'insulso figlio Nerone, improbabile sia come 'lascivo' corteggiatore di Poppea, sia come 'ambizioso' pretendente al trono (verosimile solo nel ruolo farsesco di capriccioso e facilmente manipolabile mammone); la sensuale e capricciosa seduttrice ma in fin dei conti monogama Poppea e il suo eroico quanto costante amante Ottone; per non parlare poi del pomposo e lussurioso, distratto e rincorbellito Claudio – autentico «imperatore da burla»,²⁶ i cui «molti tratti ridicoli» erano già stati ampiamente descritti da Svetonio²⁷ – costretto dal suo stesso ruolo, in un raro momento di lucidità, a rinunciare a Poppea e ad assegnare il trono a Nerone. Ne deriva anche, inevitabilmente, uno scioglimento molto più meccanico e formale di quello del *Rodrigo*: nel contesto e nelle modalità in cui ha luogo, neanche il sacrificio di Ottone, sapientemente preparato in più d'una scena precedente (I.12; II.2, 7; III.2, 10), è in grado di suscitare un moto di reale commozione.

II. I dilettevoli inganni della musica e la rivincita veneziana di Händel

Già nel libretto dell'*Agrippina*, evidentemente, tutto l'interesse è puntato su ciò che accade prima dello scioglimento, in un nodo interamente percorso d'intrighi e complotti, frodi e inganni, in gran parte inutili, anti-drammatici, fini a se stessi; quasi che l'ignoto autore, col pretesto di raccontare la sua versione dell'antica vicenda storica – così libera da costituire essa stessa un poetico inganno – abbia voluto più che altro divertirsi a rappresentare l'Inganno, un po' in tutte le sue forme, mettendone sempre più in rilievo il carattere di per sé ludico e dilettevole. Nella stessa direzione sembra muoversi anche il compositore Händel, impegnato a sua volta a riutilizzare, più o meno ingannevolmente o ironicamente, un intero repertorio di musiche preesistenti in modo tale da amplificare a dismisura non solo il gioco d'inganni rappresentato nel libretto ma anche, e soprattutto, i suoi più dilettevoli effetti.

²⁶ Ivi, p. 632.

²⁷ *De vita Caesarum*, v: 30 (e più avanti 32-33, 39-40); cfr. anche quanto già segnalato più sopra nella nota 7.

II.1. DIETRO «V'ACCENDONO LE TEDE»... «HA L'INGANNO IL SUO DILETTO»!

Ce ne dà piena conferma proprio la musica cui si accennava in apertura di saggio, quella cioè scelta dal compositore per chiudere l'intera opera, e con essa il suo primo soggiorno italiano. Si tratta in apparenza di un'innocua, gaiamente animata *bourrée*, già utilizzata da Händel, ma in versione puramente strumentale, nella *suite* d'apertura del *Rodrigo*; nel nuovo contesto essa introduce, amplifica e chiude adeguatamente (nel *Tutti* dei violini unisoni) la già commentata benedizione finale di Giunone rivolta ai novelli sposi Ottone e Poppea, alla quale fornisce anche il motivo vocale di partenza, in corrispondenza con la prima coppia di versi (nella loro intonazione d'avvio):

*V'accendono le tede
i raggi delle stelle.
Esse per tanta fede
risplendono più belle.*

A ben vedere, prima ancora di risuonare nell'*Overture* del *Rodrigo* (in Si bemolle maggiore), e nell'aria di Giunone (in Fa maggiore), la stessa musica era già stata sfruttata da Händel nell'aria finale (in Do maggiore) della cantata romana «Nel dolce dell'oblio» (*Pensieri notturni di Filli*) HWV 134, per soprano, flauto dolce obbligato e continuo, risalente all'aprile del 1707;²⁸ anche qui il motivo di testa, introdotto dal flauto dolce e in seguito variamente rielaborato, corrisponde alla prima intonazione dei versi d'apertura (destinati naturalmente a ritornare nel da capo conclusivo):

*Ha l'inganno il suo diletto
se i pensier, mossi d'affetto,
stiman ver ciò che non sanno.*

Nel loro contesto d'origine, questi versi costituivano nulla più che il commento finale, lieve e divertito almeno quanto le incontenibili e virtuosistiche 'risate' del flauto, all'onirica fantasia erotica di una ninfa dormiente (destinata naturalmente a soffrire, al momento del risveglio, in una seconda parte coerentemente priva non solo del motivo di *bourrée* ma anche del flauto). Attraverso il richiamo alla loro musica, e in particolare all'inconfondibile motivo iniziale, Händel ce li fa a suo modo riascoltare, fra le righe, nel finale altrettanto gioioso, ma concettualmente assai meno frivolo, dell'*Agrippina*.²⁹

In altre parole, mentre la dea Giunone scende dal cielo per benedire solennemente gli sposi, il compositore si congeda non solo con una delle musiche più lievi e gaiamente

²⁸ Cfr., rispettivamente: (1) l'ed. critica della cantata HWV 134, a cura di Hans Joachim Marx, *Hallische Händel-Ausgabe*, serie V, vol. 4, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 195-200: 198-200 (aria «Ha l'inganno il suo diletto», per soprano, bassi e flauto dolce obbligato); (2) la già citata edizione del *Rodrigo* (Chrysander 1873), p. 5, sesto movimento dell'*Overture, Bourrée* (quattro parti per orchestra d'archi, con oboi in raddoppio dei violini); (3) l'ultima aria dell'*Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 138-139.

²⁹ Il carattere gaiamente ingannevole della musica händeliana è ulteriormente amplificato da Gardiner (nell'incisione del CD già citato in nota 2) nel conseguente *Ballo* strumentale (indicato nel libretto veneziano come *ballo di deità seguaci di Giunone*, ma assente nell'edizione Chrysander della partitura händeliana) in cui il motivo conduttore di «V'accendono le tede» / «Ha l'inganno il suo diletto» viene ripreso e rielaborato, con significativo impiego di reiterate cadenze d'inganno.

spiritose del suo repertorio italiano, ma anche, implicitamente, con un motto, «Ha l'inganno il suo diletto», che nel nuovo contesto potrebbe assumere ben più d'un significato allusivo. In ravvicinato e ironico riferimento ai versi di Giunone, naturalmente, Händel potrebbe aver voluto anche solo segnalare il carattere 'ingannevole', nel senso di illusorio ed effimero, di un matrimonio, quello di Ottone e Poppea, che sin dalle premesse dell'*Argomento* sappiamo essere destinato al fallimento (come ci insegnano Tacito e Busenello, Nerone farà allontanare il rivale per impalmare la cortigiana).³⁰ Ben oltre una lettura così riduttiva, lo stesso motto è capace di riassumere nel modo più adeguato la vera 'morale' dell'opera, oltre che di confermarne più che mai il genere di appartenenza: quel che è 'dilettevole', in questa del tutto anti-tragica commedia d'intrigo, ancor più del suo lieto fine, è la rappresentazione di per sé 'ingannevole' – nel libretto e ancor più nella partitura – dell'*Inganno* in tutte le possibili accezioni del termine.

II.2. LE ARIE DOPPIAMENTE INGANNEVOLI DI AGRIPPINA E LA MUSICA IRONICA DEI DUE LIBERTI

Non è certo solo nell'aria finale che Händel si diverte a reimpiegare musica del passato per dare ulteriore risalto alle «frodi» del libretto e al contempo arricchirle di nuovi significati, più o meno sottilmente ironici e allusivi. Le arie in tal senso più ingannevoli sono quelle che rappresentano, anzitutto nei versi, sentimenti e atteggiamenti completamente falsi e menzogneri, che a sua volta la partitura potrà sia rispecchiare fedelmente, sia tradire con più o meno palesi o velati riferimenti ironici. In altri termini, laddove il librettista rappresenta l'inganno di un dato personaggio con parole che vorrebbero sembrare autentiche (come avviene in almeno sette casi, se si esclude il parzialmente falso tripudio corale «Di timpani e trombe», II.3), il compositore reagisce via via in base a due criteri distinti: prendere alla lettera quelle stesse parole così da potenziarne a dismisura la falsità, come avviene in quattro arie che, in tal senso, potremmo definire 'doppiamente ingannevoli'; oppure svelare la frode dei versi raffigurando i reali sentimenti dei personaggi con musica più o meno ironica e contrastante, come avviene nelle restanti tre arie, meglio definibili come 'ironicamente ingannevoli'. In entrambi i casi la più o meno scoperta ed estesa citazione di arie del passato, nei loro contenuti non solo musicali ma anche verbali e drammatici, contribuisce non poco alla precisa messa a fuoco, sia essa mimetica o contrastiva, della nuova situazione psicologico-emotiva. Anche per questo il riconoscimento del modello, nell'ascoltatore come nell'analista, riuscirà ogni volta doppiamente 'dilettevole'. Solo nel primo caso, trattandosi almeno in parte di autentici capolavori, non è poi così difficile che un ascoltatore disattento, per così dire, 'cada nella trappola', abbandonandosi magari a emozioni di profonda commozione o di trepidante affettuosità; sia l'ascoltatore consapevole o

³⁰ Cfr. quanto già osservato nel cap. I.1 in riferimento all'*Argomento* del libretto. Una simile lettura ravvicinata di «V'accendono le tede», in relazione a «Ha l'inganno il suo diletto», darebbe ulteriore conferma alla globale interpretazione ironica proposta da SAWYER (*Irony and Borrowing* cit., pp. 546-557), in riferimento al personaggio, verbalmente ma non musicalmente lieto, di Ottone, e in particolare alle sue arie «Lusinghiera mia speranza» e «Pur ch'io ti stringa».

meno del raggiro, ne vale comunque la pena, naturalmente, visto che l'«inganno» subito, un po' come nel caso di Filli, è direttamente proporzionale al «diletto» goduto.

Non può certo sorprendere che quasi tutte le arie «doppiamente ingannevoli», ben tre su quattro, siano affidate non a Poppea (in un solo caso, II.11, «Col peso del tuo amor», intenta a illudere Nerone al tempo di un'efficace danza di seduzione) ma alla ben più inaffidabile Agrippina, impegnata ad abbindolare, all'inizio e alla fine dell'opera, anzitutto l'ingenuo Ottone (I.12, «Tu ben degno», con violoncello obbligato) e il consorte Claudio (III.14, «Se vuoi pace, o volto amato»), con altrettanto false parole di sostegno politico e amoroso affetto. È vero che nel primo caso, riecheggiando accenti contrastanti – lirico-patetici e inquieti – di almeno due cantate arcadiche (risalenti ai soggiorni romano e fiorentino del 1707), la musica di Händel ha l'effetto di rinforzare non solo le apertamente lusinghiere parole di Agrippina («Tu ben degno / sei dell'allor»), ma anche il parentetico disdegno bisbigliato dall'imperatrice alla fine della prima sezione («Ma di sdegno / arde il mio cor»).³¹ L'inganno, dunque, pur non potendosi definire duplice a tutti gli effetti, si avvicina più alla prima categoria di arie (le «doppiamente ingannevoli») che alla seconda, visto che il contrasto finzione/realtà è già espresso nel testo, senza bisogno di ironie musicali. Nel secondo caso, invece, il compositore raddoppia interamente l'inganno verbale rappresentato dal librettista, rievocando, ancor più da vicino, l'ultima e ben più autentica aria del *Rodrigo* (III.9, «Io son vostro, luci belle»), con la quale Evanco aveva ricambiato l'amore appassionato di Florinda.³²

Un procedimento analogo è attuato da Händel nella terza aria in questione, laddove ritroviamo Agrippina intenta a spacciarsi per sincera e affettuosa amica dell'odiata Poppea (I.23, «Non ho cor che per amarti»). Qui però la musica con cui l'imperatrice giura eterno amore e fedeltà alla rivale, almeno nella prima sezione, è esattamente la stessa con cui la realmente disperata Ero – unica protagonista della cantata ottobonia-

³¹ SAWYER (*Irony and Borrowing* cit. pp. 533-534, e nota 10), ha segnalato la forte somiglianza esistente fra «Tu ben degno» e l'aria «Da che perso ho la mia Clori», tratta dalla cantata *Ah! che pur troppo è vero*, HWV 77 (Firenze, autunno 1707): il comune «leaping motif in the bass, particularly in its diminished seventh form», già associato agli «orrori» patiti dal pastore innamorato a causa della perdita dell'amata Clori, si presta ora a riflettere il più celato disdegno di Agrippina (evidentemente rivolto agli ascoltatori, non al personaggio di Ottone). Allo stesso effetto – si può qui aggiungere – contribuisce la progressione discendente che accompagna l'intera frase parentetica di Agrippina («Ma di sdegno / arde il mio cor»), demarcata non solo da caduta di settima diminuita nel violoncello, ma anche da un'altrettanto sintomatica cadenza d'inganno. Questo passaggio, fra l'altro, drammatizza le analoghe figurazioni melismatiche e cadenzali applicate da Händel al più affettuoso ottonario tronco «il diletto del mio cor» già intonato dalla sconsolata Armida/Durastanti nella prima aria («Ah crudel, e pur ten vai») di una precedente e ancor più celebre cantata romana, «Dietro l'orme fugaci» (*Armida abbandonata*), HWV 105 (eseguita per la prima volta il 19 giugno 1707 nel palazzo del marchese Ruspoli). Per un'analisi completa di *Armida abbandonata*, cfr. STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, parte seconda (CD-ROM), 5.2.

³² Non mi riferisco, naturalmente, all'ultima aria della partitura autografa («Lucide stelle», inclusa nella già citata edizione di Chrysander, pp. 95-96), ma a quella di sostituzione, «Io son vostro, luci belle», inclusa da Alan Curtis, alla guida dell'ensemble Il Complesso Barocco, nella sua incisione del *Rodrigo*: CD Virgin Classics Veritas 45897 (1999). L'aria è sopravvissuta in una collezione di arie oggi conservata presso la biblioteca del Minoritenkonvent di Vienna; cfr. J. MERRILL KNAPP, *Handel's First Italian Opera: 'Vincer se stesso è la maggior vittoria' or 'Rodrigo'*, «Music & Letters», LXII, 1981, pp. 12-29: 29 e nota 28.

na *Ero e Leandro* (1707) – aveva espresso il suo desiderio di morte di fronte alla salma dell'amatissimo Leandro, appena annegato nel tentativo di unirsi finalmente a lei (aria «Se la morte non vorrà»).³³ Come si vede, il grado di intimo odio provato dall'ingannatrice nei confronti delle rispettive vittime, e dunque il grado stesso di falsità attribuibile ad Agrippina, è direttamente proporzionale al grado di tragicità delle situazioni amorose cui la musica di Händel allude retrospettivamente. Ed è altrettanto significativo che tali allusioni, più o meno sottili e parziali nelle arie rivolte a Ottone e Claudio, siano invece molto più precise ed estese nel caso che coinvolge Poppea, per il quale, nell'intera prima parte dell'aria, è lecito parlare non tanto di citazione quanto di autentico *contrafactum*.

Altrove, come si è detto, Händel preferisce svelare l'inganno verbale intessuto dal librettista con soluzioni musicali più o meno allusive ed ironiche. Il caso forse più lieve e di aria in tal senso 'ironicamente ingannevole' è quello che ci riporta alla falsamente amorosa promessa con cui Claudio (nella prima veneziana interpretato dal basso Antonio Francesco Carli) si libera della consorte per correre – così lui crede – fra le braccia dell'adorata Poppea: «Basta che sol tu chieda» (II.19).³⁴ Qui il tumulto virilmente inquieto e tempestoso di entrambe le compagini vocale e strumentale (violini unisoni e bassi) rivela un certo qual grado di ambiguità, potendo essere associato non solo alla manifesta, persino ardente disponibilità erotica di Claudio nei confronti di Agrippina (apparentemente irretito dalla sua «bocca amorosa» e perduto nella sua rimante «guancia vezzosa»), ma anche alla sua malcelata ansia di liberarsi di lei (con significativo, persino comico isolamento e ripetizione della parola «Basta») per sfogare la sua libidine in ben altro talamo.

Collocata nel cuore del secondo grande intrigo di Agrippina, quest'aria chiude una sequenza tripartita già caratterizzata da due numeri lirici non meno ipocriti, che tali però rimangono solo nel libretto: quelli cioè affidati, nelle scene 14 e 16 dell'atto secondo, ai non più ignari liberti Pallante («Col raggio placido») e Narciso («Spererò, poi che mel dice») per esprimerne la finta condiscendenza e persistente fiducia nei confronti dell'imperatrice. In entrambi i casi, come ben illustrato da John Sawyer,³⁵ Händel si serve di due trascorse arie romane in chiave palesemente ironica, ossia per dare sfogo musicale ai reali sentimenti, fra loro diversissimi, vissuti dai rispettivi personaggi: il virile risentimento di Pallante, la più intima e delicata disillusione dell'affranto

³³ Si ascolti la splendida aria di Ero nell'ottima interpretazione di Raffaella Milanese accompagnata dall'ensemble La Risonanza sotto la direzione di Fabio Bonizzoni, in *Le Cantate per il Cardinal Ottoboni. Roma 1707*, CD Glossa gcd-921523 (2007). Le due sezioni dell'aria hanno lo stesso organico strumentale in *Agrippina* e nella cantata (due violini, viola e basso con impiego concertante di oboi e violoncello obbligato nella prima sezione, del solo violoncello nella seconda); ma se la prima sezione è musicalmente pressoché identica (con variazioni davvero lievi), nella seconda l'Händel di «Non ho cor» riscrive quasi interamente la melodia vocale, ora più breve ed essenziale, e attenua considerevolmente l'esuberante virtuosismo dell'originario accompagnamento violoncellistico.

³⁴ Cfr. *Agrippina* (ed.-Chrysander 1874), pp. 103-04, significativamente fra le arie più compatte e monolitiche di tutta la partitura, con contrasto pressoché inesistente fra prima e seconda sezione.

³⁵ Cfr. SAWYER, *Irony and Borrowing* cit. pp. 536, 539-545.

Narciso (nella prima veneziana interpretati rispettivamente dal basso Giuseppe Maria Boschi e dal contralto Giuliano Albertini). Quel che qui più impressiona è il modo in cui il compositore, riproponendo la stessa musica infernale per basso, nella stessa tonalità di Do minore, già affidata a Lucifero nella prima scena della *Resurrezione* («O voi dell'Erebo»), sottolinea non tanto la falsità di Pallante – in sé giustificata e non proprio diabolica – quanto semmai l'intimo fremito d'odio vendicativo che si cela dietro le sue parole; che si tratti di un moto più controllato, e molto meno apertamente 'furioso' di quello che aveva già portato Lucifero a dichiarare guerra «al cielo», ce lo fa tuttavia intendere l'omissione degli originali *glissandi* di violini unisoni e bassi.³⁶ Qualcosa del genere accade nella successiva e ben più statica aria di Narciso, *contrafactum* del malinconico lamento d'amore non ricambiato di Fileno, «Sai perché l'onde del fiume» (dalla cantata *Clori, Tirsi e Fileno*, Roma 1707):³⁷ l'*incipit* di «Spererò, poi che mel dice», infatti, riprende trasversalmente anche l'avvio di una delle più drammatiche arie di Esilena («Empio fato, e fiera sorte», da *Rodrigo*, II.6), privato però delle agitate e turbinose figurazioni con cui i violini unisoni avevano rappresentato i flutti del destino avverso.³⁸

II.3. I RICHIAMI ALLA RESURREZIONE: HÄNDEL E DURASTANTI CONTRO CLAUDIO/CLEMENTE XI

Ancor prima di esser chiamato ad attizzare musicalmente il risentimento di Pallante, Lucifero ha già avuto modo di far sentire la sua (in realtà grottesca più che inquietante) presenza, e in misura ancor più rilevante, nella scena quarta dell'atto secondo, dietro le quinte musicali dell'aria di Claudio «Cade il mondo soggiogato». Tonalità (Re minore), registro vocale (basso), organico (violini unisoni e bassi) e materiale tematico di base (nel ritornello strumentale e nella prima parte) sono esattamente quelli di «Caddi, è ver, ma nel cadere», prima aria luciferina della *Resurrezione*.³⁹ Il principale appiglio concettuale che deve aver motivato l'impiego della stessa musica è ovviamente l'idea di 'caduta', che d'altra parte è espressa in termini tanto diversi quanto il conte-

³⁶ La musica della *Resurrezione*, su libretto di Carlo Sigismondo Capece (Roma, Antonio de' Rossi, 1708), si è conservata sia nella partitura autografa di Händel (GB-Lbm, R.M.20.f.5) – da cui l'edizione di Chrysander (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1878) – sia in quella copiata a Roma nell'aprile del 1708 per l'esecuzione dell'oratorio nel palazzo del marchese Ruspoli (D-MÜp, Hs.1873). In tutte e tre le fonti primarie l'aria di Lucifero «O voi dell'Erebo» («Or» nel libretto, p. 6) conclude la scena iniziale della parte prima. Per l'aria di Pallante «Col raggio placido» cfr. l'ed. Chrysander di *Agrippina*, pp. 97-8. L'*incipit* vocale di entrambe le arie è a sua volta modellato sull'iniziale motivo strumentale di un'aria di Reinhard Keiser, «Costante ognor così», affidata nell'opera *Octavia* (1705) al personaggio non meno sdegnoso di Livia, impegnata a respingere il pretendente re Tiridate (ma anch'essa privata, come Pallante, dei glissandi infernali assegnati a Lucifero): cfr. SAWYER, *ivi*, p. 536, 539-543.

³⁷ In merito cfr. le assai convincenti osservazioni di Sawyer, *ivi*, pp. 544-545.

³⁸ Cfr. *Rodrigo* (ed. Chrysander 1873), p. 72, e *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), p. 99.

³⁹ Cfr. *La resurrezione* cit., parte prima (libretto p. 4; partitura autografa c. 2 e sgg.; copia d'esecuzione c. 39v e sgg.) e *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 72-73. L'*incipit* discendente di entrambe le arie riprende a sua volta quello di un'altra aria del Keiser, «Fall ihr Mächtigen auf Boden», tratta dal *Nabucadnezar* (1704); in merito BUELOW (*Handel's Borrowing Techniques* cit., pp. 252, 255-256) – in opposizione alla precedente e per me più condivisibile valutazione di Baselt – suggerisce che in entrambi i casi Händel, ben lungi dal parodiare l'aria di Keiser, sia semplicemente ricorso a un *topos* musicale – quello della caduta – comune al linguaggio operistico dell'epoca.

sto drammatico di riferimento: da un lato vi è Lucifero, già 'caduto' dalle «sfere celesti» e ora impegnato a rialzarsi con ritrovato vigore dopo la morte del figlio di Dio, che egli si affretta a interpretare come trionfo personale; dall'altro lato Claudio, anch'egli apparentemente trionfante (dopo la vittoriosa campagna in Britannia e lo scampato naufragio), che si riferisce iperbolicamente alla 'caduta' del «mondo» intero ai piedi dell'Impero romano, che ad esso si ritrova 'fortunatamente' «soggiogato».

Nel recitativo che introduce l'aria di Claudio, tuttavia, troviamo un'altra immagine potenzialmente allusiva alla sfera infernale: parafrasando, se neanche le più furiose tempeste marine sono riuscite a ostacolare la sua impresa, non vi potrà mai essere «forza d'abisso» capace di mutare «quel ch'il destin di Roma ha già prefisso». La musica inconfondibilmente 'luciferina' ripresa da Händel, dunque, potrebbe contribuire a rappresentare non solo la grottesca e forse anche satirica demonizzazione del sovrano (dietro il quale può certamente essere intravisto papa Clemente XI),⁴⁰ ma anche la 'caduta' – da intendersi come decadenza morale prima ancora che politica – del suo stesso Impero (e dietro di esso, naturalmente, di una Santa Romana Chiesa sempre più moralmente corrotta oltre che politicamente intrigante); 'caduta'/decadenza effettivamente già in atto, per opera non solo di Claudio, ma anche e soprattutto dell'ancor più maligna «forza d'abisso» rappresentata da Agrippina, e destinata a raggiungere l'apice proprio dopo la tanto bramata ascesa al trono del di lei scelleratissimo figlio Nerone.

Vale la pena considerare un po' più da vicino l'ipotesi, assai convincente, secondo cui il personaggio di Claudio, non solo in quest'aria ma nell'intera partitura, sarebbe da intendersi come la raffigurazione caricaturale e fortemente satirica di papa Clemente XI. Senza bisogno di sostenere che il librettista 'filo-asburgico' (a quanto pare sempre meno identificabile con Vincenzo Grimani, a un tempo viceré di Napoli e proprietario del Teatro di San Giovanni Grisostomo) fosse animato da intenti satirico-politici 'anti-francesi', e dunque anche per questo anti-papali,⁴¹ senza dubbio il musicista, che a quanto mi risulta non ha mai realmente chiarito la propria posizione riguardo alle intricate vicende della guerra di successione spagnola, aveva accumulato più d'un personale conto in sospeso col pontefice, e soprattutto a causa dell'unico oratorio realmente sacro, e d'ispirazione cattolica, da lui composto durante il soggiorno romano: la già più volte citata *Resurrezione* (rappresentata a Palazzo Bonelli, residenza del marchese Ruspoli, la domenica di Pasqua del 1708, 8 aprile, e replicata il giorno successivo).⁴²

⁴⁰ Secondo l'ipotesi, a tutt'oggi plausibilissima, già avanzata da STROHM (*Händel in Italia* cit., pp. 167-170).

⁴¹ In merito, cfr. ivi, e le successive integrazioni, più o meno critiche, di BIANCONI, (*L'Agrippina moderna alla francese* cit., p. 637), SAUNDERS (*Handel's «Agrippina»* cit., pp. 253-255), e BIANCONI (*Note ad «Agrippina»* cit., p. 51).

⁴² Per le fonti si rimanda alla nota 36. Per le informazioni e letture storico-documentarie cui si accenna qui di seguito nel testo, cfr. i rispettivi contributi di URSULA KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel*, «Journal of the American Musicological Society», xx, 1967, pp. 222-273, 517-518; 233-39, 256-264 (documenti nn. 11-19), di LOWELL LINDGREN, *Il dramma per musica a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*,

Fu papa Clemente XI, anzitutto, a imporre la sostituzione della primadonna Margherita Durastanti, che cantò il ruolo di Maddalena in occasione della prima, con il castrato Pippo della Regina, esibitosi nella replica; e ciò forse anche in base ai vari divieti già da tempo imposti a Roma alle attrici e cantanti di sesso femminile di partecipare a rappresentazioni teatrali pubbliche (incluse quelle di genere sacro). Allo stesso papa, d'altronde, si deve l'editto che in seguito al terremoto del 1703 aveva proibito per cinque anni ogni attività teatrale (e in particolare operistica carnevalesca) in tutta la città di Roma. Come gran parte degli oratori romani del tempo, anche *La resurrezione* può essere considerata una sorta di 'opera travestita'; erano gli stessi committenti, dal cardinale Ottoboni all'altrettanto melomane marchese Ruspoli, a incoraggiare uno stragemma che permetteva di aggirare il divieto papale. Nel suo oratorio, tuttavia, Händel non solo aveva osato scrivere le sue arie più belle, e autenticamente melodrammatiche, per la più acclamata *star* operistica della città, la Durastanti, ma aveva anche dato un rilievo del tutto inedito al personaggio di Lucifero (contrapposto all'Angelo), e in generale alle più varie raffigurazioni allegoriche del Male (in opposizione al Bene).⁴³ Nella partitura autografa l'oratorio si apre proprio con un lungo monologo autocelebrativo di Lucifero: ben 24 versi di recitativo, inframmezzati dalla già citata aria «Caddi, è ver», e finalmente interrotti solo dalla luminosa aria dell'Angelo («Disserratevi, o porte d'Averno»), appena penetrato negli inferi per annunciare l'imminente resurrezione di Cristo.⁴⁴ Viceversa, nella partitura d'esecuzione – effettivamente usata per la rappresentazione pasquale del 1708 – l'aria dell'Angelo è anteposta all'inizio della scena in modo da campeggiare sui successivi interventi di Lucifero, a loro volta ulteriormente indeboliti tramite la riorganizzazione e, soprattutto, la considerevole riduzione dei versi recitativi (ora ridotti a 15).⁴⁵ Nella stessa direzione vanno le vistose cancellature che, nella prima sezione dell'aria di Giovanni «Così la tortorella», impediscono al «feroce» nibbio di scendere in picchiata, sospinto da impetuose scale violinistiche di semicrome discendenti in *forte* (intatte nell'autografo), per 'rapire' dal suo nido l'inerte «compagna» dell'afflitta tortorella.⁴⁶

in *Le muse galanti: La musica a Roma nel Settecento*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-58: 39-40, e di ELLEN ROSAND, *Handel Paints the Resurrection*, in *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*, a cura di Thomas J. Mathiesen e Benito V. Rivera, Stuyvesant (NY), Pendragon, 1995, pp. 7-52.

⁴³ Mi è francamente difficile riconoscere nel Lucifero händeliano (non ancora mascherato da Claudio) il personaggio comico tratteggiato in ROBIN F. C. FENTON, *Händel's «La Resurrezione»: Is Lucifer a Comic Character?*, «Musical Times», CXXXII, 1991, pp. 468-69.

⁴⁴ Cfr. le carte 1-12v del già citato manoscritto autografo della British Library (vedi nota 36).

⁴⁵ Cfr. le carte 13-45v della copia romana conservata presso la Santini-Bibliothek di Münster (vedi nota 36), a parte alcune varianti in sostanziale conformità con il testo del libretto ufficiale di Capece (pp. 3-4).

⁴⁶ Ivi, cc. 127v, 128v, 129r-v; gli effetti della censura devono esser stati immediati, tant'è vero che, nel da capo, di quelle figurazioni discendenti non rimane più alcuna traccia (essendo state semplicemente omesse dal copista). Anche sul piano puramente musicale, non si tratta di un taglio da poco: privando l'aria di quegli impetuosi gesti violinistici, in stile da concerto grosso corelliano, Giovanni si troverebbe a intonare una cantilena insolitamente monotona e incolore, completamente fuori posto in una delle partiture più 'pittoriche' e chiaroscurali mai concepite da Händel in tutta la sua carriera.

In definitiva, è legittimo immaginare che Händel abbia approfittato della sua ultima, e di gran lunga più libera, *performance* teatrale italiana anche per prendersi una bella rivincita sulle censure ed imposizioni subite da papa Clemente XI durante il suo altrimenti piacevolissimo e prolifico soggiorno romano. Davanti a un pubblico non solo veneziano, ma in buona parte anche europeo e londinese,⁴⁷ il Sassone deve aver provato un 'diletto' del tutto particolare non solo nel ridare piena voce al suo tanto bistrattato Lucifero, ma anche nel riproporlo nelle ingannevoli sembianze del suo più accanito censore: Claudio/Clemente XI. Nel quadro della stessa rivincita, naturalmente, si inseriscono anche tutte e otto le arie di Agrippina, grazie alle quali Händel poté riscattare l'arte vocale della sua cantante romana prediletta, quella stessa Margherita Durastanti che Clemente XI si era permesso di spogliare delle vesti di Maddalena e cacciar via dal teatrino di Palazzo Bonelli.

Non a caso una di queste arie, «Ho un non so che nel cor» (1.18),⁴⁸ ripropone alla lettera non solo la musica – tratta da almeno due celeberrimi passi dell'Op. v corelliana⁴⁹ – ma anche i versi, di Carlo Sigismondo Capece, già affidati a Maddalena/Durastanti in uno dei numeri più importanti della *Resurrezione* (parte prima, fine del quadro secondo):⁵⁰

Ho un non so che nel cor,
che in vece di dolor
gioia mi chiede.
Ma il core, uso a temer
le voci del piacer,
o non intende ancor,
o inganno del pensier
forse le crede.

Anche la funzione drammatico-affettiva di fondo rimane in sostanza la stessa: esprimere, dopo tante pene trascorse, il sentimento ancora indefinito, puramente istintivo ma inconfondibilmente gioioso, del risorgere di una nuova speranza; e ciò sotto forma di una tipicamente omofonica aria d'entrata, strategicamente collocata alla fine di una scena chiave, nella quale il soprano si appropria dell'idioma violinistico (di pregevole fattura corelliana) al punto da poter essere raddoppiato, dall'inizio alla fine, da «tutti i violini unisoni», in totale assenza di bassi.

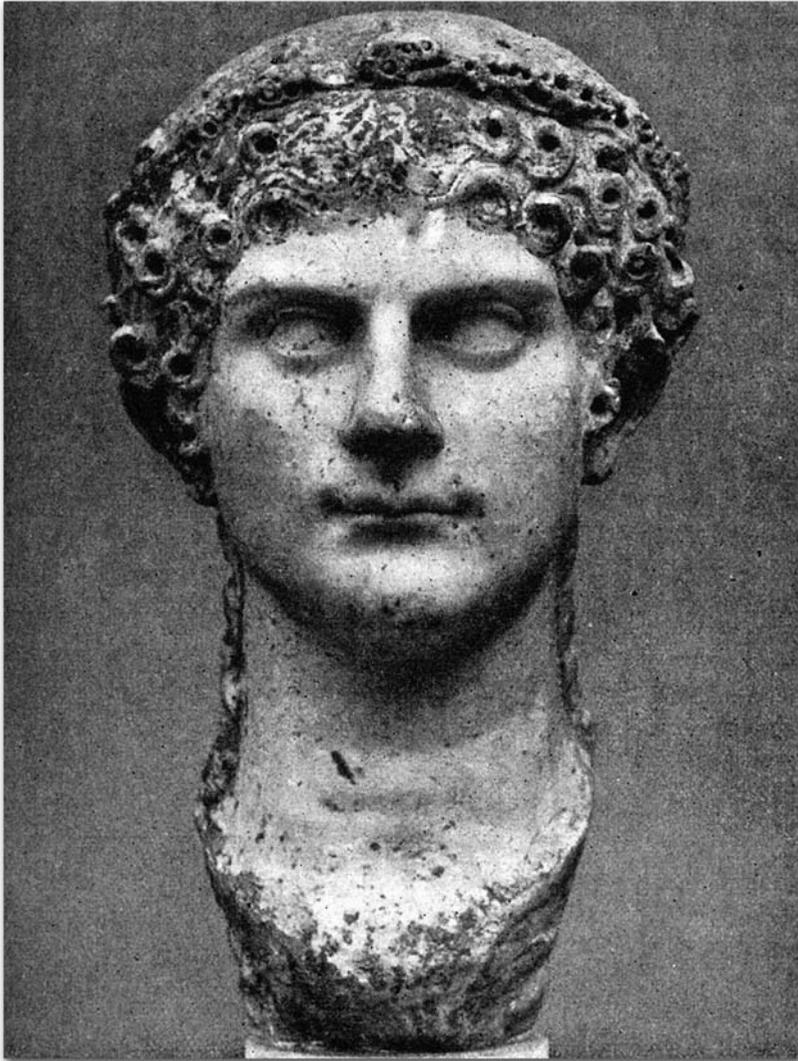
Quel che muta, e in modo davvero radicale, è la particolare situazione drammatica vissuta dalla protagonista, nonché le sue implicazioni etiche. Maria Maddalena, rappresentazione simbolica e tutta femminile di un'umanità colpevole ma fiduciosa

⁴⁷ Come ben documentato in SAUNDERS (*Handel's «Agrippina»* cit.).

⁴⁸ Cfr. *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 43-44.

⁴⁹ Trattasi soprattutto della ben nota Gavotta della Sonata n. 10, di cui Händel ha ripreso il tema fondamentale dell'aria, ma anche della seconda sezione della Giga di un'altra Sonata dell'Op. v, la n. 9, il cui motivo sentiamo riecheggiare soprattutto alle bb. 17-19 («invece di dolor, ho un non so che nel cor») e più avanti alle bb. 32-33 («ma il cor uso a temer»).

⁵⁰ Cfr., rispettivamente, il libretto di Capece, p. 13, e la partitura edita da Chrysander (1878), pp. 38-9.



Agrippina Minore. Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek. Figlia di Agrippina Maggiore e di Germanico (15-59 d. C.). Il ritratto è ascrivibile all'epoca delle nozze con Claudio (49 d. C.). Aveva sposato in precedenza Cneo Domizio Enobarbo (dal quale aveva avuto Nerone).

nella propria redenzione, dopo aver assistito alla crocifissione di Gesù ha trascorso un'intera notte a piangerne la morte insieme a Maria Cleofe (prima scena del secondo quadro); solo dopo le parole di fede rivolte a entrambe le donne da Giovanni, culminanti nella già citata aria «Così la tortorella» (scena seconda), Maddalena inizia a sentir nascere dentro di sé l'ancor timida speranza che Gesù possa risorgere: è questo quel che intende esprimere la sua violinistica aria d'entrata proprio alla fine della se-

quenza scenica più tipicamente operistica dell'intero oratorio (nel pieno rispetto della *liaison des scènes*). Agrippina, dal canto suo, somma incarnazione di un'altrettanto femminile ma ben più materialistica e cinica ambizione di potere, ha appena finito d'ingannare Poppea allo scopo di aizzarla contro Ottone; di qui il riaccendersi della speranza che suo figlio Nerone possa ascendere al trono, dopo che tale speranza si era affievolita alla notizia dell'inaspettato ritorno di Claudio (già creduto morto ma in realtà salvato proprio da Ottone).

È evidente che i versi di Capece si prestano ad esprimere l'etica mutazione affettiva di Maddalena assai meglio di quella, tutt'altro che morale, di Agrippina. È già di per sé difficile credere che quest'ultima, a causa del salvataggio di Claudio, abbia potuto patire un «dolore» comparabile a quello vissuto da Maddalena; ma ancor più inverosimile è la presunzione che nel petto di una *persona* così freddamente calcolatrice e tenacemente ambiziosa possa battere un «core» per sua natura timoroso («uso a temer»), e per questo esitante anche di fronte alla gioia di una nuova speranza: riusciamo a immaginarci una palpitante e titubante Agrippina che si mostra ora incredula di fronte al felice rivolgimento di fortuna («o non intende ancor / le voci del piacer»), ora addirittura timorosa di cadere nell'«inganno» del proprio «pensier»? Come è ampiamente emerso dall'analisi del libretto, non ci troviamo di fronte a un personaggio capace di sfumature emotive e psicologiche che neanche la musica di Händel sarebbe mai stata in grado di reinventare: Agrippina, mille miglia lontana dalla sensuale ma anche sensibile Maddalena (in ciò più prossima semmai a Poppea), è solo la degna protagonista, in tutto e per tutto anti-tragica, di una commedia d'intrigo priva di grandi pretese introspettive. Ben lungi dall'elevare la statura drammatica, emotiva, e tanto meno etica, della Grande Ingannatrice, è assai più probabile che attraverso di lei – e del suo ennesimo inganno – Händel abbia semplicemente voluto riscattare la primadonna Durastanti, oltre che se stesso, riconsegnando alla sua voce l'aria forse non più bella ma senz'altro più corelliana, e dunque anche più romana, della *Resurrezione*.

II.4. ECHI DI AMINTA E FILLIDE E DEL RODRIGO: GLI OPPOSTI «FOCHI» D'AGRIPPINA E POPPEA

È anche vero che «Ho un non so che nel cor» non è l'unica aria dell'*Agrippina* a riproporre tali e quali i versi, oltre che la musica, di una composizione händeliana preesistente. È questo infatti anche il caso dell'aria di Poppea «È un foco quel d'amore», già intonata dalla ninfa Fillide verso la fine della grande cantata drammatica *Aminta e Fillide* (Roma, giardino di casa Ruspoli, 14 luglio 1708).⁵¹ Non sembra essere casuale il fatto che un'aria del genere, in certi suoi tratti simile a «Ho un non so che nel cor» (soprattutto nel carattere violinistico-corelliano della melodia vocale e nel suo interagire con gli interventi dei violini unisoni), venga assegnata a Poppea proprio nella scena 17 dell'atto primo, ossia immediatamente prima dello sfogo gioioso di Agrippina (I.18).

⁵¹ Cfr. *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 40-1, e la cantata «Arresta il passo» (*Aminta e Fillide*) HWV 83, nell'edizione moderna a cura di Hans Joachim Marx, *Hallsche Händel-Ausgabe*, serie V, vol. 3, Kassel, Bärenreiter, 1994, pp. 67-114: 96-98.

Trattandosi del primissimo confronto ravvicinato fra le due rivali, evidentemente Händel ne ha approfittato per organizzare un parallelo duello canoro fra le due interpreti, mettendole alla prova, una dopo l'altra, sul terreno comune dell'imitazione vocale dell'idioma violinistico.

Nel suo primo impiego, «È un foco quel d'amore» contribuisce a rappresentare il primo cedimento erotico di una ninfa, Fillide, che sino a quel momento non ha fatto altro che scoraggiare i ripetuti approcci di Aminta, suo ostinato corteggiatore, con fughe, dinieghi e parole di scherno; è stato lo sconsolato lamento di Aminta, amante non ricambiato, a generare l'inaspettata mutazione affettiva di Fillide, la sua prima e per lei stessa misteriosa accensione amorosa, adeguata premessa all'idillio finale. Nel contesto assai meno drammatico del monologo di Poppea, che si è sin qui limitata a confidare a se stessa il proprio amore per Ottone (e non agli altri suoi due corteggiatori),⁵² l'aria si rivela comunque adatta a esprimere l'irrazionale quanto compiaciuto turbamento di una donna che si sente accendere d'amore senza saperne il perché, ma che è intimamente disposta ad ardere fra le sue fiamme fino a consumarsi. Tutto questo, naturalmente, inclusi i contenuti musicali dell'aria, è destinato ad essere messo in ombra sia dall'interprete della successiva e ancor più energetica «Ho un non so che nel cor», sia dal relativo personaggio, più che soddisfatto per aver non tanto spento il «foco» di Poppea quanto 'cangiato' le sue fiamme d'«amore» in un incendio d'odio e vendicativo «furore» (nei termini della stessa Poppea in «Se giunge un dispetto», aria conclusiva dell'atto primo).

Quando poi Agrippina, nell'aria conclusiva dell'atto secondo, torna a esprimere un sentimento ancor più vivo e determinato di gioiosa speranza, ecco che Händel riaccende alle nostre orecchie, sempre fra le righe, la stessa ventosa, danzante, quasi valzeristica «fiamma» musicale (in parte già abbozzata dall'Evanco del *Rodrigo* in «Il dolce foco mio», III.7) che aveva percorso dall'inizio alla fine la prima aria di Fillide (all'inizio della già citata cantata *Aminta e Fillide*): «Ogni vento che al porto lo spinga» di Agrippina (II.20), in effetti, è musicalmente pressoché identica a «Fiamma bella» di Fillide (con lievi modifiche solo nella seconda sezione), tanto da costituire l'ennesimo esempio di *contrafactum*.⁵³ Nel testo dell'aria originale, la ninfa aveva paragonato

⁵² Su questo punto mi trovo in evidente disaccordo con SAWYER, *Borrowing and Irony* cit., p. 546: «“È un foco quel d'amore” is not at all concerned with a specific desire for Ottone but with amorous desire itself and its all-consuming passion. Thus Poppea is presented initially as a sensuous flirt, capricious in relationships, obsessed with love». Non è vero, infatti, che solo «the next events prompt her to admit that Ottone is presently her favoured one» (*ibid.*); come dimostrano i versi recitativi che introducono l'aria, Poppea ha già fatto la sua scelta, ricambiando sin da ora l'amore del solo Ottone: «Perché in vece di Claudio / il caro Otton non viene? Ei più gradito / sarebbe al cor che l'ama; / ma tardo arriva ognor quel che si brama». Il che, naturalmente, rende ancor più appropriata la ripresa integrale dell'aria di Fillide.

⁵³ Cfr. *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 105-07, e *Aminta e Fillide* (*Hallische Händel-Ausgabe* 1994), pp. 73-76. Nella non meno 'focosa' aria di Evanco (*Rodrigo*, ed. Chrysander 1873, p. 89), bb. 7-16, 26-33 (introduzione e accompagnamento di violini e oboi) si può riconoscere un primo abbozzo – in $\frac{3}{8}$ e valori puntati – di quella che costituirà la seconda frase, con funzione di conseguente, del tema orchestrale di «Fiamma bella» (bb. 3-9, in $\frac{3}{8}$) e del suo successivo *contrafactum*, «Ogni vento che al porto lo spinga» (bb. 7-25, in $\frac{3}{8}$).

l'amore di Aminta, da lei non ricambiato e anzi 'scacciato dal petto', ad una «fiamma bella» che invano tenta di salire in cielo, ostacolata dal vento «infido» dell'est (l'Euro). Un simile contrasto, come si vedrà fra poco, permane nel testo intonato da Agrippina, pur senza l'immagine della fiamma e con una funzione drammatico-affettiva completamente diversa.

All'inizio dell'intera sequenza scenica (II.13), infatti, Agrippina aveva fiutato il nuovo «gran periglio» ed espresso la sua intima preoccupazione con un'aria, «Pensieri», il cui *incipit* vocale (destinato a ritornare anche in chiusura dell'intera scena) riprendeva significativamente, nella stessa tonalità di Sol minore, quello di «Caro figlio», l'ultima aria di Giovanni nel lieto fine della *Resurrezione*.⁵⁴ Ivi le prime parole di gioia espresse da Maria Madre nel rivedere Gesù risorto, «Caro figlio», erano state musicalmente rievocate per sottolineare l'unica vera passione che da sempre anima il cuore di Agrippina, quella altrettanto materna per il suo Nerone (il quale, fra l'altro, è esplicitamente chiamato in causa nell'invocazione della seconda sezione, ma solo nella versione musicata da Händel, non in quella alternativa stampata nel libretto:⁵⁵ «Ciel, soccorri a' miei disegni: / il mio figlio fa' che regni»). Dopo aver reagito alle nuove avversità della sorte con la sua ultima e più cruenta controffensiva (II.14-19), nell'aria conclusiva Agrippina ha le sue buone ragioni per paragonare la propria fede e determinazione a quelle di un «nocchiero» capace di sfruttare a proprio favore – «spiegando le vele» e navigando verso il porto – anche le insidie di un vento avverso e tempestoso. E la citazione pressoché letterale dell'aria di Fillide (che a sua volta rimanda pur vagamente al «foco» di Evanco) ci permette di associare il sentimento coraggioso e costante di Agrippina ad una «fiamma» che in questo caso è riuscita – così almeno lei crede – a vincere la resistenza del vento avverso.

In questo modo, per di più, Händel si fa ancora una volta complice di Agrippina nel suo tentativo di appropriarsi musicalmente – per manipolarlo a suo piacimento – il ben diverso «foco» amoroso che ha sin dalle premesse animato la passione di Poppea per Ottone. Anche prima di «È un foco, quel d'amore», infatti, è possibile percepire l'accensione musicale di questo fuoco già nella primissima aria di Poppea, quella con cui la cortigiana esordisce sulla scena (I.14) per autoesaltare la propria bellezza, sensualità e potenza seduttiva: «Vaghe perle, eletti fiori».⁵⁶ In questo caso davvero particolare, l'intera musica è il frutto di un'ingegnosa operazione di *collage*, assemblaggio e rielaborazione coinvolgente motivi e frammenti di almeno cinque arie tratte da altrettante

⁵⁴ Cfr. *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), p. 94, bb. 15-17 (poi riprese a fine scena, p. 96, bb. 3-5), e *La resurrezione* (ed. Chrysander 1878), p. 68, bb. 1-2, 9-10: la figura discendente che in origine apriva «Caro figlio» (più scorrevole e delineata per gradi congiunti, nel contesto di un tempo di $\frac{3}{8}$, in contrasto con le figurazioni arpeggiate del violoncello obbligato), in «Pensieri» viene come ridotta al suo nucleo ritmico-intervallare di base (in $\frac{3}{4}$, valori aumentati, iniziale salto di terza, non più in contrapposizione ma in simbiosi con la parte dell'oboe obbligato). In merito a «Caro figlio», cfr. STEFANO LA VIA, *Un'aria di Händel con violoncello obbligato e la tradizione romana*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 49-71.

⁵⁵ Per il testo alternativo del libretto, cfr. p. 39 della stampa veneziana (e p. 60 dell'edizione moderna a cura di Lorenzo Bianconi, *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel* cit.).

⁵⁶ Cfr. *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 35-38.

composizioni precedenti.⁵⁷ Fra di esse spicca soprattutto l'ennesima aria appassionata di Evanco innamorato di Florinda, «Il dolce foco mio» (*Rodrigo*, III.6, nella stessa tonalità di Fa maggiore), di cui ora sentiamo riemergere almeno due 'fiammeggianti' motivi violinistici (a partire dall'iniziale figura terzinata), nonché l'*incipit* vocale in forma semplificata;⁵⁸ altrettanto evidente è il riferimento, sempre violinistico, alla discesa negli Inferi della delirante Clori nella cantata *Il delirio amoroso* HWV 99 (aria «Lascia omai le brune vele»);⁵⁹ riconosciamo persino un accenno, pur frammentario e in valori puntati, di uno dei motivi portanti della già citata aria di Fillide «Fiamma bella», già abbozzato in forma molto simile dallo stesso Evanco de «Il dolce foco mio», e destinato, come sappiamo, ad essere integralmente ripreso da Agrippina in «Ogni vento che al porto lo spinga».⁶⁰ Nell'evidente diversità delle situazioni rappresentate, in «Vaghe perle» Händel è più che altro interessato a farci ascoltare, fra le righe dei versi intonati da Poppea, le comuni raffigurazioni musicali di quello stesso «foco» d'amore che è destinato ad accendere, più esplicitamente, la stessa cortigiana nella sua successiva aria «È un foco, quel d'amore». Attraverso questa duplice citazione retrospettiva, in altre parole, il compositore caratterizza sin dalle premesse la bellezza sensuale e fascinosa di Poppea, come una bellezza non solo narcisistica, civettuola, fine a se stessa, ma anche profondamente appassionata, intimamente capace d'accendersi, incendiarsi, e consumarsi – per il solo Ottone – in un implacabile fuoco d'amore.

II.5. TRIONFO DEL PIACERE E DELLA BELLEZZA NEL CANTO DI POPPEA INNAMORATA

Nonostante tutti gli sforzi di Agrippina, concentrati soprattutto nelle arie «Ho un non so che nel cor» e «Ogni vento che al porto lo spinga», l'infuocata passione di Poppea è destinata ad avere la meglio, anche musicalmente, su quella altrettanto ardente ma non certo erotica della sua ambiziosa rivale, contribuendo anche allo scioglimento lieto del nodo operistico e al finale trionfo d'Amore. È infatti Poppea ad aver l'ultima parola, in quello che non è solo il suo ultimo intervento lirico ma anche una delle arie più gaiamente festose ed eccitate dell'intera opera: «Bel piacere» III.10).⁶¹ Dopo aver già

⁵⁷ In proposito, cfr. BUELOW, *Handel's Borrowing Techniques* cit., p. 251; all'origine di quello che lo studioso definisce «a kind of patch-work quilt» vi è l'ennesima aria tratta dall'*Octavia* di Keiser, insieme ad altre presa in esame da John H. Roberts, *Handel's Borrowings from Keiser*, «Göttinger Händel Beiträge», II, 1986, pp. 51-76.

⁵⁸ Cfr. «Il dolce foco mio» (in *Rodrigo*, ed. Chrysander 1873, pp. 89-90), bb. 3-6, 22-26, 40-43, 47-50 (alternanza di due motivi affidati ora a violini e oboi in dialogo coi bassi, ora a «tutti, ma *piano*» in dialogo con la parte vocale nella reiterata intonazione di «Amor lusinga»), e bb. 16-19 (*incipit* vocale). Lo stesso materiale è variamente ripreso ed elaborato in «Vaghe perle» (cit. in nota 55), bb. 1-2, 4-5, 16-17 (*incipit* vocale), 18-20, 38-40.

⁵⁹ Cfr. «Vaghe perle», bb. 7-10, 26-29 (violini I e II senza viola né bassi); la stessa oscillazione violinistica per terze, evidentemente associabile al fluire delle onde oltre che all'agitarsi delle fiamme nel vento, è ripresa anche in *Acì, Galatea e Polifemo* (Napoli, giugno 1708, Galatea, «S'agita in mezzo all'onde») e più tardi anche nel *Rinaldo* (Londra, 1711, III.4, Rinaldo, «È un incendio fra due venti»).

⁶⁰ Cfr. «Vaghe perle», b. 11-13 (violini unisoni e viola sostenuti dai bassi), in riferimento ai rispettivi passaggi di «Ogni vento» (*Agrippina*), «Fiamma bella» (*Aminta e Fillide*), e «Il dolce foco mio» (*Rodrigo*) già citati in nota 52; dell'aria di Evanco «Vaghe perle» riprende l'identico ritmo puntato in tempo di $\frac{3}{8}$, dilatandone però in ottava l'originale salto di sesta ascendente (rimasto intatto in entrambe le arie di Agrippina e Fillide).

⁶¹ Cfr. *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 121-22.

esultato insieme al ritrovato Ottone – nella musica più esitante e incredulo che nel libretto,⁶² ma comunque più che mai determinato a rinunciare al trono per averla – Poppea invoca Cupido in persona (nel recitativo) perché continui ad assisterla in quel che ormai si profila come il più piacevole ed appagante degli idilli erotici. Il testo dell'aria, di per sé eloquente, non fa che portare a pieno compimento le appena illustrate premesse, tutte musicali, soggiacenti ai versi di «Vaghe perle»:

Bel piacere
 è godere
 un fido amor:
 questo fa contento il cor.
 Di bellezza
 non s'apprezza
 lo splendor,
 se non vien da un fido ardor.

Dalla costanza dell'amore, e della fiamma ardente che lo sostiene, dipende non solo l'intensità del piacere goduto dal cuore, ma anche la bellezza stessa di chi lo vive: illuminata dall'amore corrisposto di Ottone, e dal fuoco del suo stesso, altrettanto «fido ardor», nella sua ultima aria Poppea si sente (e senza dubbio appare a tutti noi) ancor più bella di quanto non si sia mostrata nel suo primissimo numero di sortita.

L'euforica e saltellante musica di Händel, a suo modo 'capricciosa' ma tutt'altro che ambigua o ironica,⁶³ non si limita ad amplificare i contenuti del testo verbale – fra l'al-

⁶² SAWYER (*Borrowing and Irony* cit.), pp. 549-557, ha in tal senso proposto un'analisi per certi versi illuminante dell'intera scena decima dell'atto terzo, basata anche sull'esame del duetto («No, no, ch'io non apprezzo / Sì, sì, ch' il mio diletto») e dell'aria di Poppea («Chi ben ama») originariamente composti da Händel e poi da lui stesso cancellati (per essere sostituiti con «Pur ch'io ti stringa al sen» del solo Ottone, e con «Bel piacere» di Poppea). Come ammesso dallo stesso studioso, è la musica originaria, assai più di quella sostitutiva, a evidenziare (anche in relazione ai modelli parodiati) un certo grado di scetticismo, da parte di Händel, nei confronti della longevità del matrimonio di Ottone e Poppea, in sintonia con quanto già anticipato dall'autore dell'*Argomento* (nel passaggio più sopra citato nel cap. 1.1). Simili dubbi persisterebbero, in misura variabile, nelle due arie sostitutive, ma soprattutto in quella finalmente affidata a Ottone, «Pur ch'io ti stringa al sen»: qui la stessa «dark music» con cui il Daliso della cantata *Amarilli vezzosa* aveva espresso la sua disillusione amorosa (aria «È vanità d'un cor») risuonerebbe non certo per amplificare la contentezza di Ottone, ma semmai per svelarne il carattere illusorio ed effimero. Nonostante si tratti di una lettura plausibilissima, non mi riesce di cogliere in «Pur ch'io ti stringa» quelle 'oscurità' musicali che per Sawyer rappresentano addirittura «Handel's cynical commentary on the tenuous future of Ottone's amatory happiness» (ivi, p. 555): la tonalità di Sol minore, le interruzioni alla parola «contento», i gesti discendenti di quarta diminuita (con sesta napoletana risolvibile sulla dominante) possono anche essere intesi a esprimere il *pathos* di una gioia (scandita in tempo di $\frac{12}{8}$ con svolazzanti figure violinistiche riprese anche dal canto) che è a un tempo commossa e incredula, e anche per questo a tratti esitante. Si può ben immaginare che un carattere serio ed eroico come Ottone, dopo tutte le peripezie trascorse per Poppea, rimanga incredulo, e forse anche intimamente timoroso, di fronte alla realizzazione del suo sogno d'amore. Sarà proprio la convincente risposta di Poppea, «Bel piacere», a sciogliere in lui – come nell'ascoltatore – ogni traccia residua di dubbio e ansia.

⁶³ Sawyer (ivi, pp. 546, 548-549), anche qui suggestionato dall'autore dell'*Argomento*, continua invece a mettere in dubbio sia la buona fede della 'capricciosa' Poppea, sia la credibilità del suo amore per Ottone, nonostante esse siano coerentemente rappresentate tanto nel libretto quanto nella musica dell'*Agrippina* (anche in ciò discordante dalla vicenda storica). Il sensuale tempo ternario di «Bel piacere», sottolineato da Sawyer, come anche l'andamento saltellante e spiritoso della melodia – ennesimo sintomo musicale di eccitazione erotica – possono persino essere associati a un'innata «capriciousness», quella di Poppea, che tuttavia qui come in precedenza (già

tro con un trattamento strumentale della linea vocale (all'unisono con violini e oboi senza bassi) che rappresenta un'ultima efficace replica a «Ho un non so che nel cor» – ma si spinge ad arricchirne le implicazioni attraverso l'ennesima citazione retrospettiva. Tanto nell'*incipit* testuale quanto nell'eccitata intonazione dei primi tre versi di «Bel piacere», infatti, è ben riconoscibile il duplice riferimento diretto, verbale e musicale, sia al Piacere, uno dei protagonisti dell'oratorio allegorico *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (libretto del cardinale Benedetto Pamphili, Roma, 14 maggio 1707),⁶⁴ sia alla seconda aria ivi affidata allo stesso personaggio, «Un leggiadro giovinetto» (nella stessa tonalità di Sol maggiore),⁶⁵ di cui ci viene qui riproposta (in forma variata ma riconoscibilissima: bb. 9-20) la prima intonazione dei tre versi iniziali (bb. 27-36):⁶⁶

Un leggiadro giovinetto
bel diletto
desta in suono lusinghier.

Ebbene, il «leggiadro giovinetto» qui menzionato dal Piacere altri non è che lo stesso compositore, all'epoca ventiduenne, subito prima impegnato ad eseguire una Sonata per organo e orchestra (archi e due oboi); nella sua aria, introdotta e accompagnata dallo stesso organo di Händel (a tratti con la partecipazione di violini unisoni e bassi), il Piacere non fa altro che rispondere alla domanda formulata dalla Bellezza immediatamente dopo la cadenza finale della Sonata: «Taci, qual suono ascolto?». Il resto della sua risposta (seconda sezione dell'aria) chiarisce ancor meglio le intenzioni del giovane organista-compositore: 'destare' il «bel diletto [...] in suono lusinghier» significa, in altre parole, far sì che anche «l'udito [...] abbia ancor il suo piacere».

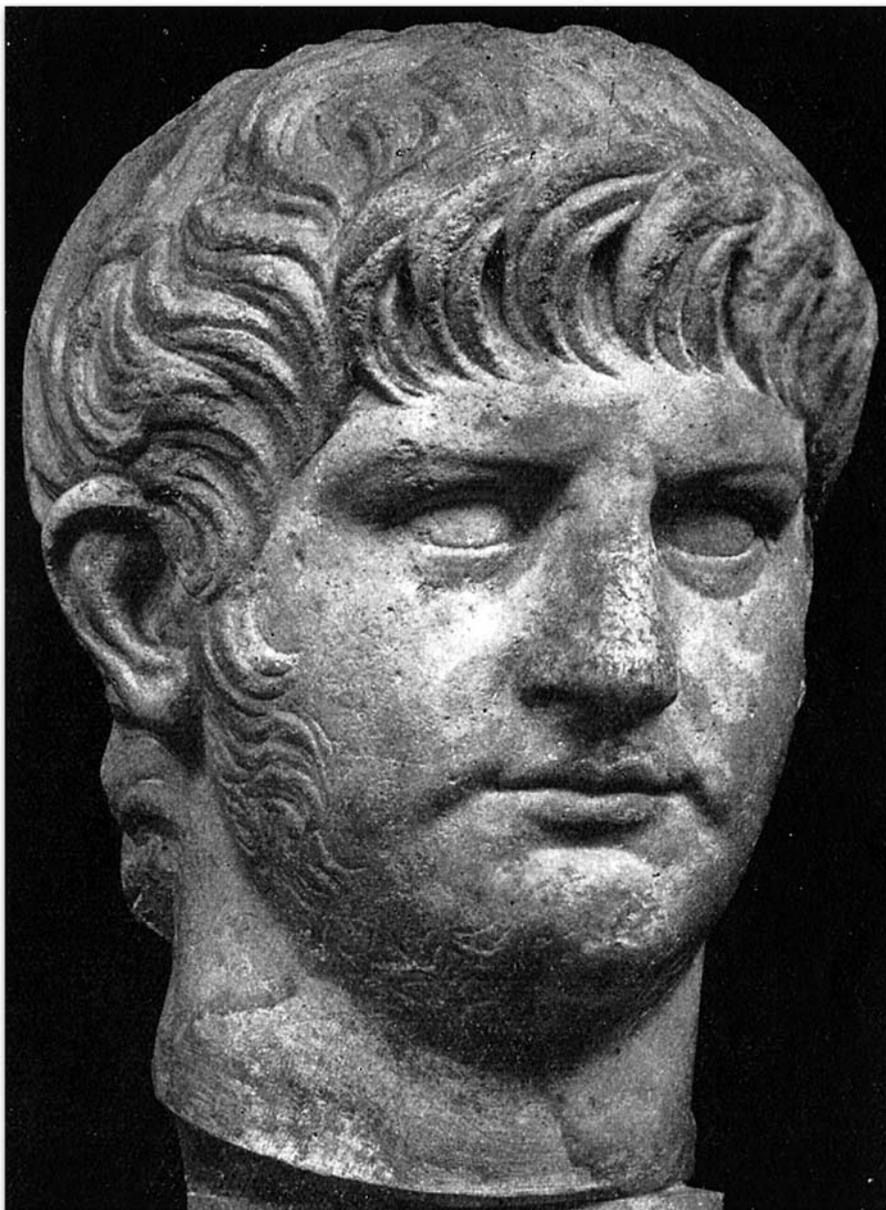
Tramite una citazione poetico-musicale così esplicita e sfaccettata, l'Händel veneziano di «Bel piacere» può aver inteso anzitutto associare l'apice del godimento erotico di Poppea col «bel diletto» generato non solo dalla musica in sé, come forma d'arte, ma da quella specifica musica che in origine lo stesso Händel aveva eseguito, a mo' d'introduzione strumentale, prima ancora che il Piacere in persona, stimolato dalla Bellezza, la traducesse in canto; non a caso al «bel piacere» dell'*incipit* fa puntualmente eco la «bellezza» che apre la seconda sezione dell'aria. In tal senso il compositore riesce perfettamente nell'intento di esaltare al sommo grado – anche con l'aiuto di personaggi, versi e melodie del suo passato *Trionfo* romano – non solo la complessiva bellezza muliebre, esteriore ed interiore, di Poppea amante ricambiata, ma anche la bellezza stessa del suo canto di donna innamorata, unendole in un piacere che è a un

a partire almeno da «È un foco quel d'amore») non è fine a se stessa, ma è parte integrante di un *eros* sfaccettato e ossessivo eppur monogamico, indubbiamente rivolto al solo Ottone. Cfr. anche la precedente nota 52.

⁶⁴ Cfr. la partitura del *Trionfo del Tempo [e del Disinganno]* nell'edizione di Chrysander, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1866.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, pp. 39-42; l'aria del Piacere (soprano) – accompagnata da organo, violini unisoni e bassi – è preceduta da un'estesa Sonata per organo e orchestra (*ivi*, pp. 33-39), cui si farà più avanti riferimento.

⁶⁶ L'evidente legame ritmico, intervallare, tonale fra queste due intonazioni (altrettanto ovvio nelle rispettive introduzioni strumentali), puntualmente segnalato da Baselt, è stato poi curiosamente negato da Buelow (*Handel's Borrowing Techniques cit.*, pp. 252-253).



Nerone (37-68 d. C.). Roma, Museo Nazionale Romano (dal Palatino). Probabilmente il più giovanile dei ritratti di Nerone. Figlio di Cneo Domizio Enobarbo e di Agrippina Minore, fu adottato da Claudio (quarto marito della madre) e proclamato imperatore nel 54, calpestando i diritti di Britannico (figlio di Claudio e Messalina), fatto uccidere l'anno successivo. Sposò in prime nozze Ottavia, figlia di Claudio, in seconde nozze Poppea Sabina e in terze nozze Statilia Messalina. Tra le opere in cui figura come protagonista: *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (libretto di Busenello), *Nerone* di Pallavicino (libretto di Corradi), *Nerone* di Orlandini (libretto di Piovene), *Nerone fatto Cesare* di Pertì (libretto di Noris), *Néron* di Rubínštejn (libretto di Jules Barbier), *Nerone* di Mascagni (libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti, da Pietro Cossa), *Nerone* di Boito (libretto del musicista).

tempo erotico e musicale. Ampliando la prospettiva della lettura, è anche possibile mettere in relazione il ruolo drammatico-affettivo e persino etico di Poppea, così come esso emerge soprattutto a partire dall'aria «Bel piacere», con i rispettivi valori rappresentati nel *Trionfo* tramite i personaggi allegorici del Piacere e della Bellezza.

Quel che 'avviene' nel libretto del *Trionfo del Tempo e del Disinganno*, sotto forma di rappresentazione allegorica, non è tanto una vicenda drammatica vera e propria quanto una disputa di argomento etico e filosofico, uno scontro dialettico fra due opposte visioni del mondo: da un lato quella pagano-edonistica, di marca epicurea e lucreziana, rappresentata da un Piacere solo inizialmente alleato della Bellezza, ma fino alla fine alimentato dall'inganno (seppur non incarnato in personaggio); dal lato opposto quella cristiano-cattolica, d'impostazione neo-platonica (e con più d'un riferimento testuale al Petrarca dei *Trionfi*), qui rappresentata dal Tempo, con l'importante complicità del Disinganno. Nel corso dell'intero oratorio tale disputa ruota attorno all'unico personaggio realmente drammatico: l'umana Bellezza, agente principale dell'azione in ogni sua fase, e a lungo contesa dai rappresentanti delle due opposte fazioni. Il confronto dialettico fra Piacere e Tempo – ovvero fra inganno e Disinganno, *vanitas* effimera e mortale di contro a *veritas* assoluta ed eterna – è motivato proprio dalla debolezza e prolungata indecisione della Bellezza, che sotto le reiterate pressioni delle due parti finisce quasi per perdere il senno.

La Sonata organistica di Händel e la susseguente aria del Piacere (eseguite nella sua stessa *Reggia*) costituiscono il primo e più eloquente argomento a favore della visione edonistica, che evidentemente il compositore sin da ora si dimostra propenso ad appoggiare, iniziando così a prendere le distanze dal librettista. Nonostante i ripetuti tentativi del Piacere – sostenuti non solo dalle sue ingannevoli parole ma anche dall'altrettanto complice musica di Händel –, il Tempo e il Disinganno, dopo aver condotto la Bellezza nella *Reggia della Verità*, riusciranno infine a tirarla dalla loro parte. In uno scioglimento più artificioso che drammatico, dapprima la Bellezza finge di voler seguire il consiglio dei due saggi, 'congeda' il malinconico Piacere (che le ha appena dedicato la sua aria più malinconicamente bella, «Lascia la spina», fra i sommi capolavori di Händel) e si fa consegnare lo specchio della verità, in realtà con l'intenzione di romperlo in mille pezzi. Proprio frantumando lo specchio, però, ella perde d'incanto tutta la sua bellezza, assumendo le sembianze di una mostruosa Medusa, e abbandonandosi a un'autentica crisi isterica (già preparata, nella precedente aria «Voglio cangiar desio», col più schizofrenico degli accompagnamenti musicali!);⁶⁷ ma permettendo al contempo l'inversamente lieta trasmutazione della propria anima, solo ora in grado di farsi, platonicamente e cristianamente, bella, solo ora pronta alla espiazione delle proprie colpe, solo ora traboccante dal desiderio di redenzione e immortalità. Proprio in queste ultime battute, tuttavia, con un accompagnamento insolitamente debole ed esi-

⁶⁷ Cfr. *Il Trionfo* cit., pp. 78-79 (l'aria «Voglio cangiar desio», in cui l'apparente serenità del canto è tradita dalla nevrotica concitazione degli interventi orchestrali), e pp. 82-84 (l'aria «Riccio pino», caratterizzata da ancor più pervasive scosse orchestrali).

tante, spezzato da pause e via via tendente al silenzio,⁶⁸ Händel sembra ancor più che altrove volersi distaccare dalla morale cattolica impostagli dal librettista, pur trattandosi di un mecenate generoso e affezionato quale il cardinale Pamphili.

Tornando all'*Agrippina*, e alla *Poppea* di «Bel piacere», non è poi così difficile riconoscere nella cortigiana, in questa scena ancor più bella e innamorata che nel suo esordio, una nuova e assai più modernamente positiva effigie della Bellezza, spoglia di ogni inutile scrupolo o senso di colpa, degnamente accompagnata da un Piacere che naturalmente rimane 'ingannevole' ma che è anch'esso reso più 'bello' e 'dilettevole' dall'Amore in persona (Cupido). Già in precedenza, del resto, nell'importante scena sesta dell'atto secondo, laddove *Poppea* aveva espresso l'intimo auspicio dell'innocenza di Ottone, rivelando così il persistere del proprio amore, Händel era ricorso alla musica di un'altra aria del *Trionfo*, cantata dalla stessa Bellezza per consolidare la propria alleanza col Piacere (contro i «morsi alteri» del Tempo): «Una schiera di piaceri».⁶⁹ Anche in questo caso, fra l'altro, il testo librettistico dell'aria («Spera, alma mia»)⁷⁰ è alternativo a quello intonato da Händel, «Bella pur nel mio diletto», che sin dall'*incipit* si rivela perfettamente adeguato – su entrambi i piani metrico e semantico – al modello di riferimento, potendo unire in un solo ottonario l'idea della 'bellezza' (pur riferita all'innocenza di Ottone) a quella del 'diletto' (amoroso di *Poppea*).⁷¹ Il successivo canto erotico di «Bel piacere», come si è visto, servirà anche a sancire, nel testo come nella musica, quella stessa unione finale di Piacere e Bellezza che il cattolico librettista del *Trionfo del Tempo e del Disinganno*, nonostante le resistenze della musica händeliana, aveva categoricamente messo al bando.⁷²

* * *

⁶⁸ Cfr. *ivi*, pp. 95-96: aria «Tu del ciel ministro eletto», con accompagnamento di violino solo campeggiante sui oboi, e violini I e II, viola e bassi.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 14-17 (Bellezza, «Una schiera di piaceri»), e *Agrippina* (ed. Chrysander 1874), pp. 81-82 (*Poppea*, «Bella pur nel mio diletto»).

⁷⁰ Cfr. p. 33 del libretto nell'originale stampa veneziana (e p. 56 dell'edizione moderna).

⁷¹ Si presume, naturalmente, che qui (come anche nella seconda sezione di «Pensieri») il testo integrale (o parziale) stampato nel libretto veneziano rappresenti un'aria o una sezione 'sostitutiva' (la cui musica non è sopravvissuta) rispetto a quella originariamente scritta da Händel (e rimasta intatta nella sua partitura autografa). D'altra parte, in entrambi i casi menzionati, il testo intonato appare più appropriato sia alla situazione drammatico-affettiva rappresentata, sia al significato che essa assume alla luce del modello poetico-musicale di riferimento. Il che può avere almeno due implicazioni: durante le prime fasi creative, Händel non può non aver contribuito attivamente alle scelte poetiche del librettista (anche solo nella selezione di singole parole chiave, per non parlare poi delle scelte metrico-prosodiche); se poi l'aria è stata realmente sostituita per le prime rappresentazioni veneziane (come il libretto sembrerebbe suggerire, senza però il conforto della relativa fonte musicale) ciò può essere avvenuto anche solo per ragioni di ordine logistico (legate per esempio alle esigenze tecnico-vocali di un particolare cantante) e non necessariamente espressivo.

⁷² L'*Agrippina* contiene almeno altri quattro riferimenti al *Trionfo*, qui di seguito elencati in forma schematica, che tuttavia risultano meno rilevanti in quanto funzionali più alla descrizione della specifica situazione, o dei particolari concetti rappresentati nel testo, che non alla più ampia caratterizzazione etico-affettiva e drammatica del personaggio:

In definitiva, alla luce di tutti i casi sin qui illustrati (siano essi autoimprestati integrali o più vaghe citazioni, puri *contrafacta* o più elaborate parodie), appare difficile che il compositore abbia riscritto le sue arie per ricucirle sulle misure di un libretto interamente nuovo e preconfezionato. Per ottenere risultati come quelli che mi è stato possibile segnalare in questo saggio (ma altri ancora attendono di essere riportati alla nostra attenzione, magari stimolando letture alternative), non solo il musicista e il librettista devono «aver lavorato gomito a gomito»,⁷³ ma il primo deve aver preso più d'una importante decisione anche in merito alle scelte poetico-testuali e drammaturgiche. Senza poter effettuare queste scelte – con o senza l'aiuto del librettista – Händel non sarebbe neanche potuto ritornare ai suoi due oratori romani per prendersi la grande soddisfazione personale di riscattarne personaggi e interpreti, arie ed affetti, godimenti musicali ed erotici, e infine far riecheggiare, a sipario ormai quasi calato, quello che potrebbe anche essere inteso, a questo punto, come un ultimo, divertito e irriverente sberleffo: «Ha l'inganno il suo diletto»!

-
- (1) *Agrippina* II.4, Claudio, «Cade il mondo soggiogato» = *Trionfo* II (Aria n. 9), Disinganno, «Chi già fu del biondo crine / consigliere, al suol cadrà» – in riferimento qui a una 'caduta' meno significativa di quella espressa sin dall'*incipit* dal Lucifero della *Resurrezione* («Caddi è ver»).
 - (2) *Agrippina* II.7, Ottone, «Vaghe fonti» = *Trionfo*, I (aria n. 10), Disinganno, «Crede l'uom ch'egli riposi»: sonno apparente, non reale, riferito ora a Poppea, ora al Tempo.
 - (3) *Agrippina* III.4, Nerone, «Con l'ardor del tuo bel core» = *Trionfo*, II (aria n. 6), Tempo, «È ben folle quel nocchier» (anche nella *Resurrezione*, I – quadro 2, aria n. 8 –, Cleofe, «Naufragando va fra l'onde»): stato di agitazione di chi è ansioso di realizzare un desiderio nonostante il pericolo. Nerone, caduto nell'inganno di Poppea, è accecato dall'ansia libidinosa di possederla; il Tempo paragona la Bellezza a un folle nocchiero che, invece di tornare al lido, si ostina a navigare nonostante il vento infido (il più saggio nocchiero di Cleofe, raffigurante la sua nascente speme nella resurrezione di Gesù, continua a navigare nel mare tempestoso con la sua pur fragile navicella, e infine viene confortato dalla vista delle sponde).
 - (4) *Agrippina* III.11, Nerone, «Come nube che fugge dal vento» = *Trionfo*, II (Aria n. 11), Piacere, «Come nembro che fugge col vento»: fuga finale di un personaggio sconfitto, deluso, sdegnato, come Nerone, non riamato da Poppea, e come il Piacere, congedato dalla Bellezza (che mostrandogli lo specchio gli pone due alternative: guardare in faccia la verità oppure volare via lontano).

⁷³ BIANCONI, *Note ad «Agrippina»* cit., p. 51. Viceversa, le pur brillanti analisi di SAWYER (*Borrowing and Irony* cit.) presuppongono l'intonazione *a posteriori* di un libretto già compiuto, che fra l'altro continua ad essere attribuito a Vincenzo Grimani (nonostante i fondati dubbi avanzati da Bianconi e Saunders, negli studi già citati nella nota 41).

Carlo Vitali

Si scrive Roma ma si pronuncia Versailles? Rimbalzi storico-ermeneutici e dubbie attribuzioni librettistiche di un'opera 'politica'

Basterebbe una sobria messa in serie del repertorio rappresentato al San Giovanni Grisostomo sullo scorcio stretto fra Sei e Settecento per ridimensionare una presunta eccezionalità dell'*Agrippina* händeliana quale opera di soggetto 'politico'. Assoluta la prevalenza delle «opere regie»: le storie greco-romane vi fanno la parte del leone, seguite da quelle bizantine, persiane e alto-medioevali (longobarde, franche...). La corte coi suoi veleni è il *setting* favorito per gli spettacoli che la più esclusiva fra le case d'opera veneziane, inaugurata nel carnevale 1678 col *Vespasiano* di Carlo Pallavicino, ammanniva regolarmente al suo pubblico. Nel solco della monteverdiana *Poppea*, una lunga serie di libretti distilla squisiti aromi di cinismo ponendo in scena le vicende romanizzate d'imperatori romani menati per il naso da belle signore senza scrupoli. Fame di sesso e di potere assoluto, opinione pubblica impotente, scandali impuniti: la miscela vende bene ancor oggi – basta una scorsa ai giornali.

Oltre ad una specifica tradizione locale, a tanto concorrevano le personalità dei fratelli Grimani proprietari del teatro: Giovanni Carlo l'antiquario erudito e Vincenzo l'abile diplomatico; figli di Antonio e di Elena Gonzaga di Palazzolo, ma soprattutto nipoti di Giovanni, il fondatore del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo. La gestione di un lussuoso stabilimento da 1400 posti come il San Giovanni Grisostomo doveva essere più una fonte di spese e di grattacapi organizzativi che non di reddito (quando mai i teatri d'opera non hanno prodotto un *deficit* d'esercizio?), ma per i due nobili impresari significava, oltre al ritorno d'immagine o allo sfogo di private passioni culturali, un'eccellente copertura per allacciare contatti con l'*élite* dei visitatori forestieri accorsi a godere i piaceri del carnevale: ad esempio sovrani in incognito col loro seguito di agenti d'affari, *attachés* militari, ambasciatori, spie...¹ Ciò che le caute leggi della Serenissima, impegnata a fronteggiare i Turchi in Levante mantenendo una rigorosa neutralità nei conflitti fra principi cristiani, vietavano severamente ai suoi patrizi. Vincenzo Grimani era in condizione di approfittarne ai fini di una brillante carriera. Lo dimostra tutto un carteggio dove gl'ingaggi di castrati e «canterine» si alternano ad altri più perigliosi negoziati. Come agente di Leopoldo I d'Asburgo, gli riuscì nel 1690 di concludere un trattato d'alleanza

¹ Sul *modus operandi* dei servizi diplomatici nel secolo XVII si veda l'esauriente trattazione di LUCIEN BÉLY, *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, [Paris], Fayard, 1990.

fra l'Impero e il Ducato di Savoia.² Sono gli anni della Lega d'Augusta, bizzarra coalizione fra i potentati protestanti della Germania e il cattolicissimo imperatore di Vienna contro la minaccia rappresentata dall'espansionismo del Re Sole.

La protesta di Versailles contro il Grimani, mediatore illegale di quel trattato ostile ai suoi interessi, non si fa attendere. Bandito da Venezia, cancellato dal Libro d'Oro della nobiltà, fatto segno alle pistolettate di un sicario che a Milano lo sfregiano in permanenza al volto, Vincenzo si rifugia a Vienna. Nel 1697, l'anno della pace di Ryswick, l'imperatore premia i suoi servigi raccomandandolo a Roma per un cappello cardinalizio e procurandogli più tardi il perdono della Serenissima.³ Finora titolare soltanto degli ordini minori e del poco impegnativo titolo di abate, il neo-cardinale transita brevemente per la città natale alla fine di ottobre 1700. Vi si fa consacrare sacerdote; poi corre a Roma per partecipare al Conclave apertosi ai primi del mese. Facile capire con quale mandato: sostenere l'elezione del candidato di Vienna, il cardinale Galeazzo Marescotti – zio fra l'altro di quel marchese Francesco Maria Ruspoli che sarà il principale datore di lavoro del giovane Händel nella Roma papalina. Ma il veto francese provoca una serie di fumate nere. Solo la notizia della morte di Carlo II d'Asburgo-Spagna, avvenuta il primo novembre e foriera di nuovi conflitti per la successione del re morto senza figli, spinge il collegio cardinalizio alla rapida confluenza sul nome di Giovanni Francesco Albani; altro prete per caso, altro fine diplomatico. Prenderà il nome di Clemente XI e si sforzerà invano di mantenere la neutralità dello Stato Pontificio fra i due colossi in lotta: le coalizioni guidate rispettivamente da Luigi XIV e Leopoldo I.

Quella di successione spagnola è forse la prima guerra davvero mondiale, combattuta in gran parte d'Europa e nelle sue colonie d'oltremare⁴. Uno dei principali teatri di lotta si apre nelle fertili pianure del Po, dove due cugini di casa Savoia si fronteggiano in campi opposti: il principe Eugenio, feldmaresciallo austriaco, e il duca Vittorio Amedeo, nominato generalissimo dei Gallo-Ispani in Italia. L'iniziale offensiva delle armate imperiali, che s'impadroniscono di Ferrara e Parma e stringono d'assedio Mantova e Cremona (1701-1702), è bloccata dai Francesi del duca di Vendôme. Inoltre un'insurrezione filoasburgica, tentata a Napoli da una parte dell'aristocrazia e del ceto medio, fallisce per il mancato appoggio popolare (congiura del principe di Macchia, autunno 1701). Il biennio successivo vede gli eserciti francesi al contrattacco in Lombardia, ma la defezione del duca di Savoia al campo avverso costringe il maresciallo Catinat a convergere sul Piemonte e assediare Torino. Sotto le mura della capitale, una delle più poderose città fortificate d'Europa, si svolge nel settembre del 1706 la battaglia decisiva. Le forze borboniche sono fatte a pezzi; nel breve giro di dodici mesi i principali domini

² La sua carriera al servizio della diplomazia imperiale è descritta da MARCUS LANDAU, *Rom, Wien, Neapel während des spanischen Erbfolgekrieges. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Papstthum und Kaiserthum*, Leipzig, Friedrich, 1885.

³ Circa le tappe della sua carriera ecclesiastica cfr. CHRISTOPH WEBER-MICHAEL BECKER, *Genealogien zur Papstgeschichte*, 6 voll., Stuttgart, Hiersemann, 1999-2002, II, p. 499.

⁴ Per il versante italiano del conflitto si veda MARCO PICONE CHIODO, *Der spanische Erbfolgekrieg in Italien*, München, Autor, 2003.

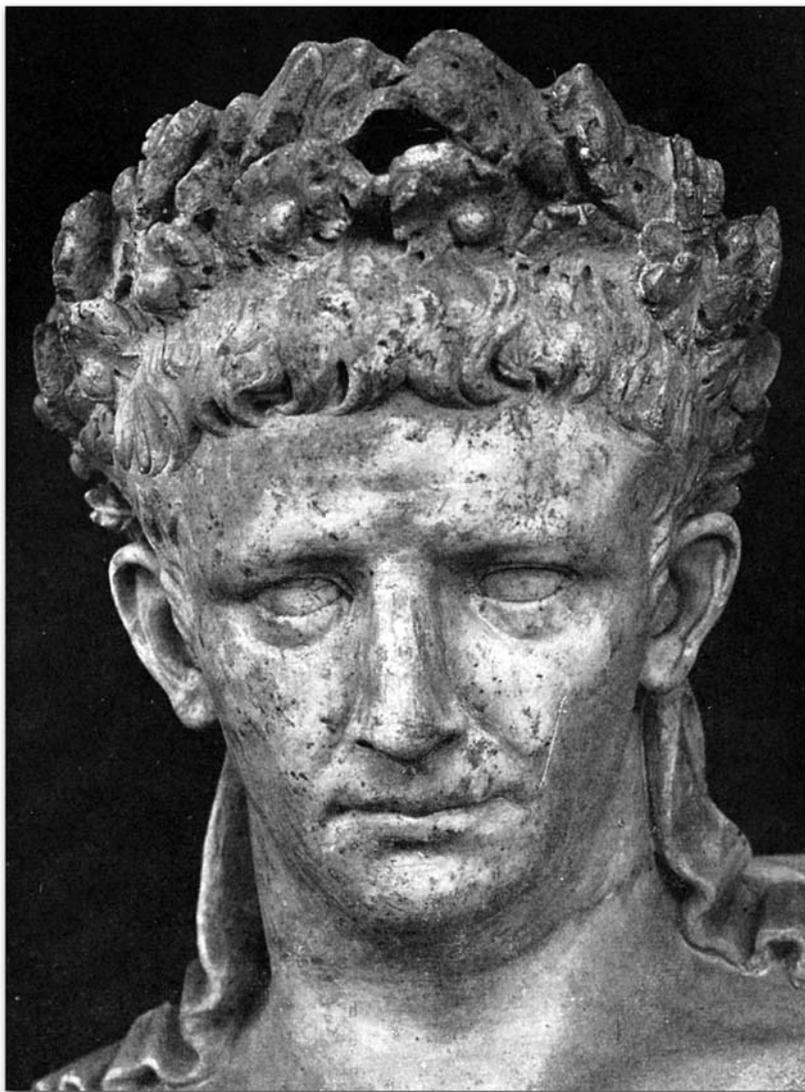
spagnoli cambiano di mano e l'egemonia di Vienna si sostituisce in Italia a quella di Madrid: il 24 settembre gl'imperiali entrano a Milano; nell'estate del 1707 un corpo di soli 8.000 soldati comandato dal conte von Daun, attraversando lo Stato Pontificio e passando rasente a Roma atterrita, travolge le difese nemiche sul Garigliano e si apre la via di Napoli, dove il 7 luglio s'installa il primo viceré austriaco conte von Martiniz – cui succederanno nel giro di tre anni lo stesso von Daun e il nostro Vincenzo Grimani.

Lo avevamo lasciato fresco principe della Chiesa; nel frattempo ha molto viaggiato e carteggiato in veste di «cardinal protettore della Germania». Il 5 maggio 1708 Clemente XI lo autorizza a ricevere da Vienna l'investitura a viceré e capitano generale del Regno di Napoli. Proprio in quel torno di tempo, per punire il papa che non pare ancora disposto a schierarsi col vincitore, Giuseppe I d'Asburgo – cattolico meno fervido del padre, cui era succeduto nel 1705 – ordina a von Daun di invadere da nord lo Stato della Chiesa. Senza curarsi della scomunica inflittagli, questi batte l'esercito pontificio comandato dal generale bolognese Marsigli e lo costringe ad una pace disonorevole (15 gennaio 1709). L'unico punto della bandiera a favore delle armi papaline lo segna il reggimento privato del marchese Ruspoli (che per i suoi meriti militari sarà promosso principe) con alcuni successi tattici al Passo del Furlo e a Pontelagoscuro presso Ferrara.⁵ Da questo momento, con lo stabilimento di quella *pax austriaca* che rimarrà confermata dai trattati di Utrecht e di Rastatt, la penisola è libera dalla guerra guerreggiata, che invece continua ad infuriare con alterne vicende in Spagna, Francia e Paesi Bassi.

Di scomunica si parla anche per il cardinal Grimani, portavoce troppo zelante delle tradizionali rivendicazioni giurisdizionali napoletane verso il Papato; ma poi si giunge a un compromesso, forse perché una nuova guerra costerebbe troppo in tutti i sensi. Il suo vicereame sotto il Vesuvio sarà breve e ben conscio delle condizioni locali, almeno a giudicare dalle cronache dell'epoca che ce lo descrivono impegnato a celebrare messe solenni per la nobiltà e la guarnigione in concorrenza con l'arcivescovo Pignatelli, ad organizzare serenate e fuochi a mare, perfino a scritturare cantanti e compositori, sua vecchia passione. Doveva aver capito presto la formula per governare i napoletani: feste e farina (più una terza «f», la forca, tenuta in riserva per i più ostinati). Giunto in città il 30 giugno 1708, vi morì – forse per un blocco renale – il 26 settembre 1710, pochi giorni dopo la festa di San Gennaro. A Venezia, come da sue disposizioni testamentarie, tornerà solo il suo cadavere per essere seppellito a San Francesco della Vigna.

Ai fini del soggetto che ci occupa è cruciale una sovrapposizione di date: a Roma per alcuni mesi tra la fine del 1706 e la metà del 1708, e a Napoli per alcune settimane nell'estate del 1708, il giovane Sassone potrebbe aver incrociato l'orbita del viceré melo-

⁵ Le auspiccate glorie del reggimento, il cui comando nominale Ruspoli affidò al figlio undicenne Bartolomeo (!), furono celebrate da Händel nella serenata a tre voci *Oh, come chiare e belle* HWV 143; le sue modeste vittorie nella canzone di Filippo Leers *O del bifronte colle*, esemplata sulla petrarchesca *Canzone all'Italia* (vedila in *Rime degli Arcadi*, tomo I, Roma, per Antonio Rossi, 1716). È mia impressione che uno solo sia l'autore di entrambi i testi poetici; ad ogni modo la canzone di Leers esalta con tale calore i filiali rapporti fra l'ultrapapalino marchese e il suo filoaustriaco zio, il già citato cardinale Marescotti, da gettare più di un dubbio sulla pretesa di tracciare schieramenti politico-ideologici nettamente definiti in seno alla committenza italiana di Händel.



Claudio. Museo Lateranense (da Cerveteri). Figlio di Druso Maggiore e di Antonia Minore, fu acclamato imperatore alla morte di Gaio Cesare (Caligola; 37 d. C.). Sposò in terze nozze Messalina (da cui ebbe Britannico) e in quarte nozze Agrippina, madre di Nerone (avuto da Cneo Domizio Enobarbo).

mane destando la sua attenzione. Su questo incontro assai verosimile, anzi quasi inevitabile, la letteratura musicologica ha molto lavorato d'ipotesi; ad esempio accollando al Grimani la paternità librettistica della serenata napoletana *Aci, Galatea e Polifemo* HWV 72, subito decodificata come libello politico in chiave antipapale. Successive ricerche le hanno però attribuito con certezza un diverso autore nella persona del letterato partenopeo Nicola Giuvo e una sfera di committenza riconducibile ad Aurora San-

severino duchessa di Laurenzano, figura chiave del mecenatismo locale fra i due secoli.⁶ Restava così confermata con vari argomenti la storia della misteriosa principessa «Donna Laura», citata nella tarda tradizione biografica del Mainwaring.

Nel caso dell'*Agrippina* il peso dell'antica tradizione storiografica, a torto troppo vilipesa dalle ingegnose speculazioni dei moderni, giocherebbe invece a favore della paternità grimaniana di un libretto anch'esso anonimo. Sgombriamo subito il campo dall'unico documento coevo che parrebbe accertarla: il «faccio fede», ossia l'*imprimatur* veneziano pubblicato da Remo Giazotto.⁷ Lo studioso vivaldiano mostra d'ignorare l'esistenza di una doppia revisione di censura: ecclesiastica e civile, così come prevista dal concordato del 1695.⁸ All'inquisitore del Sant'Uffizio in Venezia, di regola un frate domenicano, spettava l'attestato di conformità alla «cattolica religione», mentre un triumvirato di laici, il magistrato dei Riformatori dello Studio di Padova, vigilava che non fossero lesi «i principi e buoni costumi». Fondandosi su presupposti storico-giuridici visibilmente errati, Giazotto ha fabbricato un documento non solo introvabile sotto la collocazione archivistica indicata (come verificato dallo scrivente), ma proprio «impossibile»; da espungere senza rimpianti al pari di altre «spiritoze invenzioni» moderne fiorite intorno al soggiorno italiano di Händel.⁹

Si torna quindi sul terreno delle ipotesi e tradizioni lessicografiche. Il catalogo del Bonlini (1730) afferma *ad annum* 1710:

D'inverno, *Agrippina*, teatro S. Gio. Grisostomo poesia d'incerto, musica di Giorgio Fed. Händel. Questo drama, come pure l'*Elmiro, re di Corinto* e l'*Orazio*, rappresentati più di venti anni sono sullo stesso teatro, vantano comune l'origine da una fonte sublime.¹⁰

Primi a sciogliere l'enigma sembrano il Groppo (1745) e i continuatori dell'Allacci, cioè Zeno e collaboratori, nel 1755. Il primo parla di un «Grimani nob. veneto»,¹¹ il che potrebbe anche riferirsi a Giovanni Carlo, mentre il secondo non mostra dubbi: «Poesia di Vincenzo Grimani, patrizio veneto, poi cardinale di Santa Chiesa, e viceré di Napoli».¹² Anche qui tradizione autorevole ma relativamente tarda. Dobbiamo crederci senz'altre prove?

⁶ CARLO VITALI-ANTONELLO FURNARI, *Händels Italienreise. Neue Dokumente, Hypothesen, Interpretationen*, «Göttinger Händel-Beiträge», IV, 1991, pp. 41-66.

⁷ REMO GIAZOTTO, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 102.

⁸ MARIO INFELISE, *A proposito di «Imprimatur». Una controversia giurisdizionale di fine '600 tra Venezia e Roma*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, Il Cardo, 1992, pp. 287-299.

⁹ Cfr. JULIANE RIEPE-CARLO VITALI-ANTONELLO FURNARI, «Il Pianto di Maria» (HWV 234): *Rezeption, Überlieferung und musikwissenschaftliche Fiktion. Mit einem Anhang von BENEDIKT POENSGEN*, «Göttinger Händel-Beiträge», V, 1993, pp. 270-307.

¹⁰ GIOVANNI CARLO BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta Notitia de' teatri della città di Venezia, e nel Catalogo purgatissimo de' drammi musicali quivi sin'hora rapresentati*, Venezia, per Carlo Bonarigo, 1730; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1979.

¹¹ ANTONIO GROPPA, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 [...] fin all'anno presente 1745*, Venezia, Appresso Antonio Groppo, [1745]; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1985.

¹² *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, in Venezia, presso Giambattista [sic] Pasquali, 1755; rist. anastatica: Torino, Bottega d'Erasmus, 1961.

Né le *Memorie teatrali* dell'Ivanovich (1687), che pure ai fratelli Grimani sono dedicate,¹³ né il manoscritto *Indice de' drammi di S. Gio: Grisostomo* (1678-1766)¹⁴ mostrano di conoscere un'attività librettistica di Vincenzo. Mentre la prima fonte elenca sotto il 1687 «L'*Elmiro* d'incerto, musica del Pallavicino», e poi si ferma lì, la seconda lascia regolarmente in bianco il nome del poeta in tutti e tre i casi unificati dal Bonlini sotto una comune «origine sublime»: *Elmiro*, *Orazio* e *Agrippina*. Ammettiamolo: gli *argumenta e silentio* sono spesso poco conclusivi, e sarebbe facile obiettare che due fonti redatte entro la sfera d'influenza della famiglia Grimani e con un presumibile ricorso ai suoi archivi potrebbero anche rispettare un'ipotetica consegna di anonimato. Troppi i motivi, come abbiamo visto, che militerebbero a favore di una tale discrezione, peraltro non rara nei libretti d'opera coevi dove spesso si allude con aria di mistero a «sublimi penne», «famosi autori», «cigni immortali» e simili sciarade.

Resterebbero poi gli argomenti interni; in primo luogo quelli tratti dalla forma drammaturgica, poi quelli relativi al codice politico (quest'ultimo si può sempre trovare in un libretto d'opera veneziana, pur che lo si voglia). Circa il primo punto: il gran numero di brevi pezzi chiusi, la fattura metrica delle arie, il generale tono leggero, ed altri elementi ben esposti da Stefano La Via nel presente volume (pp. 13-56) parrebbero deporre a favore di un libretto 'antiquato', quale lo poteva concepire un poeta ancora legato alle convenzioni operistiche di un ventennio prima. Sarebbe pure utile tentare una comparazione stilistica e lessicale con *Elmiro* e *Orazio*, gli altri due libretti attribuiti alla stessa «origine sublime», magari ricorrendo a rigorosi metodi statistici.

Quanto al famoso codice politico, l'attenzione prevalente si è finora rivolta alla pista romana e antipapale; ma è ipotesi non priva di difficoltà. È del tutto ovvio che fra Clemente XI (più neutralista che attivamente filo-francese nella guerra di successione) e il cardinal Grimani, viceré asburgico, esistesse un conflitto d'interessi. Parimenti resta difficile negare che la scelta della vicenda antica si prestasse a mirate allusioni verso l'attualità del momento. Ma che il mite, dotto e pudibondo papa Albani sia un buon candidato per il personaggio di Claudio è difficile da sostenere: ovviamente niente mogli, niente amanti ufficiali, niente figli da collocare sul trono e nessuna conquista militare pregressa – semmai una serie di umilianti sconfitte.

La seguente tabella varrà a riassumere in forma comparativa i principali indizi che puntano ad un altro personaggio di ben maggior caratura internazionale, quel Luigi XIV che in più di un'occasione abbiamo visto attentare ai disegni diplomatici, alla posizione sociale e alla stessa vita di Vincenzo Grimani. Lo scenario per cui l'ormai cinquantacinquenne cardinale-viceré avrebbe ceduto alla tentazione di una vendetta da gustarsi fredda tramite un libretto e un contratto per il teatro di famiglia, consegnati a un giovane compositore tedesco di passaggio per Napoli, continua secondo noi ad avere del romanzesco, ma almeno così ci si risparmiano alcune inverosimiglianze di trop-

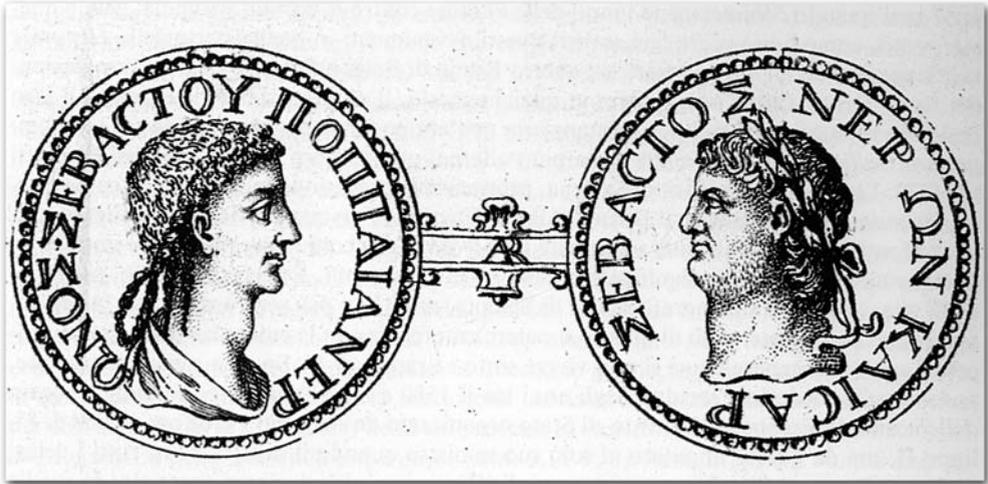
¹³ CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerua al tauolino, lettere diuere di proposta, e risposta a varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa, & in verso: con Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, appresso Nicolo Pezzana, 1688.

¹⁴ Venezia, Biblioteca nazionale marciana, It. Cl. IV, Cod. 748 (=10466), cc. 44-100.

po. Perché prendersela con un pontefice imbelles, ma vicino e ancora capace di creare problemi, anziché con il vero capo della coalizione anti-asburgica, al momento in gravi difficoltà militari dopo le sconfitte patite in un biennio su tutti i fronti: Torino, Aude-narde, Wijnendale, Minorca, la Sardegna?

	libretto dell' <i>Agrippina</i>	storia romana	storia moderna
<i>Contesto politico</i>	«Vuoto è il trono del Lazio» (I.1) «Alle milizie, al popolo s'aspetta di stabilir del successor la sorte» (I.3)	successione imperiale a Claudio, contesa tra le fazioni di corte	successione al trono di Spagna, contesa fra Vienna e Versailles
<i>protagonista maschile</i>	«la debolezza dello spirito di CLAUDIO, tutto dedito al lusso, disapplicato, & innamorato, avendo però con tutto ciò la gloria d'averre acquistata a Roma la Bretagna» (Argomento). « <i>Strada di Roma contigua al palazzo imperiale apparsa per il trionfo di Claudio</i> » (II.1-4) «Io di Roma il Giove sono» (III.8)	Nella campagna del 43-51 d.C. Claudio conquistava la Britannia meridionale; il Senato gli decretava il trionfo e l'erezione di un arco (suoi frammenti conservati ai Musei Capitolini)	Le conquiste territoriali del 1678-1692 avevano fruttato a Luigi il titolo di <i>Louis le Grand</i> e l'erezione di un monumento sulla sponda del Reno con l'epigrafe «Securitati perpetuae»
<i>protagonista femminile</i>	[AGRIPPINA] «questa donna di grande talento, avida di regnare, e del pari ambiziosa, che potente» (Argomento)	Julia Agrippina «minor», figlia di Germanico. Sposò in prime nozze Gnaeus Domitius Ahenobarbus, col quale avrebbe generato Nerone. Rimasta quattro volte vedova e divenuta amante dello zio Claudio, lo sposò nel 49 d.C.	Françoise d'Aubigné sposò in prime nozze il poeta satirico Scarron, già decrepito. Rimasta vedova, divenne dama di corte, indi ultima amante ufficiale di Luigi XIV che le conferì il titolo di marchesa di Maintenon e, rimasto vedovo a sua volta, la sposò in segreto nel 1683
<i>pretendenti rivali</i>	NERONE	Lucius Domitius Ahenobarbus, alias Nero Claudius Drusus Germanicus. Nel 50 d.C. sua madre Agrippina riesce a farlo adottare come figlio di Claudio e suo successore all'Impero	Filippo duca di Angiò, nipote di Luigi XIV e di Maria Teresa d'Asburgo-Spagna; decisivo per la sua candidatura il sostegno della Maintenon nel <i>Conseil d'en haut</i> del 9 novembre 1700
	OTTONE	Marcus Salvius Otho; sposa Poppea Sabina, poi governa la provincia iberica di Lusitania mentre Poppea si risposa a Nerone	Carlo d'Asburgo arciduca d'Austria; a sua volta nipote di Maria Anna d'Asburgo-Spagna. Da Barcellona regna per qualche tempo su parte della Spagna

Ammettiamo dunque, almeno per ipotesi, che «Roma» non si debba leggere Roma ma Versailles. Basterebbe questo ad escludere una partecipazione al libretto da parte di Vincenzo Grimani, oppure (il che è quasi lo stesso) di suo fratello, o di uno fra i loro



Dracma con i ritratti di Poppea e Nerone. Leggenda: POPPAIA NERONOS SEBASTOU (Poppea di Nerone Augusto) e NERON KAISAR SEBASTOU (Nerone Cesare Augusto). Incisione da J. VAILLANT, *Numismata Imperatorum Romanorum Praestantiora*, Roma, Bernabò e Lazzarini, 1743.

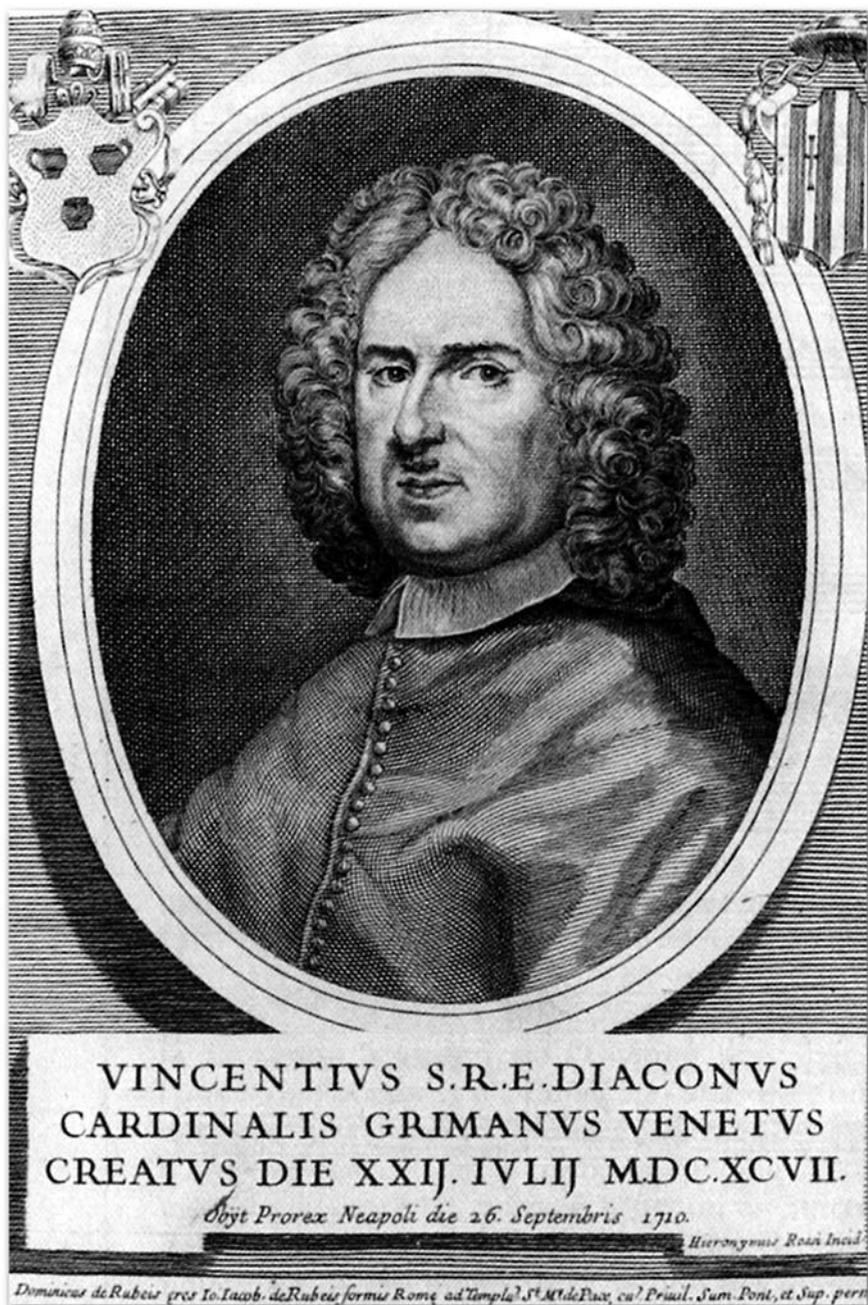
«librettisti di servizio» in quegli anni: Matteo Noris e Apostolo Zeno? Certamente no. Forse più indiziato il vecchio Noris, che morirà nel 1714; a meno che il criterio del *cui prodest* non c'induca a ritenere sospetta la precisione della *Drammaturgia accresciuta* di Allacci – cioè dello stesso Zeno, ormai poeta cesareo in pensione a Venezia – nell'attribuire al suo potente ex padrone, defunto da un quarantennio, quel testo doppiamente scandaloso: per arcaismo stilistico e per infrazione ai doveri costituzionali da parte di un patrizio veneto. Anche Zeno era tale per nascita, pur se non per patrimonio ereditato.

Gli abissi della dietrologia sono insondabili: qualcuno potrebbe magari obiettare che Zeno era in migliori condizioni di noi per conoscere la verità. Se poi l'abbia pure scritta è altra questione, ma non è possibilità da escludere a priori.

AGRIPPINA

Libretto attribuito a Vincenzo Grimani

Edizione a cura di Tarcisio Balbo,
con guida musicale all'opera



Vincenzo Grimani, a cui viene attribuito il libretto dell'*Agrippina* di Händel. Creato cardinale nel 1697. Inviato a Napoli come viceré (1708) da Leopoldo I d'Austria, seguì una politica anticuriale, in difesa degli interessi asburgici, attirandosi l'ostilità di Clemente XI (nell'imperatore Claudio si è voluto vedere satireggiato il papa). Altri suoi libretti: *Elmiro, re di Corinto* (per Pallavicino) e *Orazio* (per Tosi; da Corneille). Dedicatario dell'*Agrippina* (la prima opera di Porpora) rappresentata al Palazzo Reale di Napoli nel 1708 (libretto di Nicola Giuvo).

Agrippina, libretto e guida all'opera

a cura di Tarcisio Balbo

La presente edizione dell'*Agrippina* di Händel si basa sul libretto a stampa per la prima rappresentazione veneziana dell'opera (Teatro di San Giovanni Grisostomo, carnevale 1709-1710).¹ Sul testo, che risente della fretta con cui di solito erano stampati i libretti d'opera, si è intervenuti in vario modo.

Sulla scorta di quanto proposto da Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face nella propria edizione dei libretti di Händel,² ci si è eccezionalmente attenuti alla lezione della partitura per i nomi di Poppea e Ottone (*Popea* e *Otone* nel libretto). Si è ammodernato l'uso delle maiuscole, della punteggiatura e degli accenti; in particolare, si sono integrati i punti di sospensione (assenti nel libretto originale), ove questi contribuiscono a chiarire al lettore la dinamica del dialogo tra i personaggi, e si è eliminata la ridondanza nell'uso simultaneo delle didascalie *a parte* e delle parentesi tonde: in questa sede si sono mantenute le sole parentesi per indicare le battute che i personaggi pronunciano *a parte*.

Si sono in genere mantenuti i raddoppi e gli scempiamenti di consonante presenti nel testo originale, e si è ammodernata la grafia di aggettivi, avverbi composti e preposizioni nei casi in cui non fosse necessario un raddoppio di consonante (es. *al fine* → *al fine*; *ogn'un* → *ognun*; ma si è mantenuto *e viva*). Si è ammodernato l'uso della copula *é* (*e* prima di una consonante, *ed* prima di una vocale), della lettera *j* (resa con *i*), della *h* etimologica (es. *havrà* → *avrà*) e del nesso *-ti*, reso con *-zi* (es. *Domitio* → *Domizio*).

Si è introdotta la distinzione, mancante nel libretto veneziano, tra vocativi (es. «vieni, o figlio») ed esclamazioni (es. «oh contenti perduti»). Si sono infine distinte, per mezzo di rientri del testo, le due strofe di cui si compone ciascuna aria del dramma, e si è mantenuta in coda a ciascuna aria l'indicazione del *da capo* (es. «La mia sorte fortunata» [...] «La mia *ecc.*»): utile, nei casi di discordanza tra libretto e partitura, per chiarire alcune scelte formali del compositore. Solo in un caso l'indicazione del *da ca-*

¹ AGRIPPINA / Drama / Per Musica. / Da Rappresentarsi nel Famosis- / simo Teatro Grimani di / S. Gio: Grisostomo / L'Anno MDCCIX. / In Venezia, MDCCIX / Appresso Marino Rossetti in Merceria / all'Insegna della Pace. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. Parole eliminate e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le varianti in partitura sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane). Pochissimi sono i tagli nell'edizione che va in scena al Teatro Malibran dal 9 ottobre 2009, e si limitano a pochi scorcì di recitativo, all'intera scena 1.19 e all'aria di Ottone « Pur ch'io ti stringa al sen » (III.10).

² *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, 1^{**}, Firenze, Olschki, 1992, pp. 51-52.

po è stata inserita nel testo e racchiusa tra parentesi quadre, così come poche integrazioni ulteriori, in particolare i versi dell'aria di Poppea «Fa' quanto vuoi» (I.20), presente in partitura, ma non nel libretto della prima assoluta, e la mutazione di II.13, attestata nel libretto per la ripresa di *Agrippina* ad Amburgo (1718). I rari versi ipermetri presenti nel testo sono stati segnalati nelle note a piè di pagina.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto (in numeri romani) e la scena (in numeri arabi).³

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 71
	<i>Scena VII</i>	p. 74
	<i>Scena XIV</i>	p. 79
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 86
	<i>Scena VI</i>	p. 91
	<i>Scena XIII</i>	p. 95
ATTO TERZO	<i>Scena prima</i>	p. 99
	<i>Scena XI</i>	p. 104
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 111
	<i>Le voci</i>	p. 113

³ Il riferimento è all'edizione degli *opera omnia* händeliani curata da Friedrich Chrysander: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874. Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula.

AGRIPPINA

dramma per musica [in tre atti]

da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di
S. Gio[vanni] Grisostomo l'anno MDCCIX

[Musica di Georg Friedrich Händel]

INTERLOCUTORI

CLAUDIO, <i>imperatore</i> [basso]	<i>Il Sig. Antonio Francesco Carli</i>
AGRIPPINA, <i>moglie di Claudio</i> [soprano]	<i>La Sig. Margherita Durastanti</i>
NERONE, <i>figlio d'Agrippina</i> [soprano]	<i>Il Sig. Valeriano Pelegrini</i>
POPPEA [soprano]	<i>La Sig. Diamante Maria Scarabelli</i>
OTTONE [contralto]	<i>La Sig. Francesca Vanini Boschi</i>
PALLANTE, <i>liberto</i> [basso]	<i>Il Sig. Giosepe Maria Boschi</i>
NARCISO, <i>liberto</i> [contralto]	<i>Il Sig. Giuliano Albertini</i>
LESBO, <i>servo di Claudio</i> [basso]	<i>Il Sig. D. Nicola Pasini</i>
[GIUNONE (contralto)]	

Atto primo: Gabinetto d'Agrippina, Piazza del Campidoglio con trono, Stanza di Poppea.

Atto secondo: Strada di Roma apparsa per il trionfo di Claudio, Giardino con fontane, [Gabinetto d'Agrippina].

Atto terzo: Stanza di Poppea con tre porte, Salone imperiale.

ARGOMENTO

Agrippina, nata di Germanico nipote d'Augusto, fu moglie di Domizio Enobardo. Di questi ebbe un figlio chiamato Domizio Nerone. Passata alle seconde nozze con Claudio imperatore, tutta la di lei premura fu di portare sul trono il suo figlio Nerone, e se bene fosse avvertita che il di lei figliuolo sarebbe stato imperatore, ma insieme matricida, ella rispose, *me quidem occidat dum imperet*. Questa donna di grande talento, avida di regnare, e del pari ambiziosa che potente, tanto s'adopò col marito Claudio che l'obbligò a dichiarare Cesare il suo Nerone. Ciò le riuscì stante la debolezza dello spirito di Claudio, tutto dedito al lusso, disapplicato ed innamorato, avendo però con tutto ciò la gloria d'aver acquistata a Roma la Bretagna.

Ottone fu marito di Poppea donna ambiziosa e vana, e di cui fu anche Nerone amante, che poi ad Ottone la tolse, e la sposò.

Con Claudio il credito de' liberti fu smisurato, e particolarmente di Pallante e di Narciso, de' quali anche Agrippina si valse.

Da tali fondamenti istorici s'intreccia con verisimili il presente drama intitolato l'*Agrippina*, in cui intendi sanamente le solite frasi poetiche dettate dalla penna senza pregiudizio della religione.

ATTO PRIMO

Gabinetto d'Agrippina.

SCENA PRIMA¹

AGRIPPINA e NERONE

AGRIPPINA

Nerone, amato figlio, è questi il tempo
in cui la tua fortuna
prender potrai pel crine ed arrestarla.
Oggi propizio fato
la corona de' Cesari ti porge;
svelo a te, ciò che ignoto
è a tutti ancor; prendi, leggi, e vedrai,
e ciò che la mia mente
disponga a tuo favor poscia saprai.

NERONE (*legge il foglio*)

«Col duolo al cuor e con il pianto al ciglio
questo foglio t'invio, sovrana augusta;
di tempestoso mar nel gran periglio
rimase assorta l'aquila latina,
e Claudio il tuo consorte
*nell'eccidio*¹ comun provò la morte».
Claudio morì! che sento?

AGRIPPINA

Vuoto è il trono del Lazio, e a riempirlo
per te suda mia mente;
già maturo all'impero
del quinto lustro oggi al confin sei gionto.
In questo di fatal voglio che Roma
cinga il cesareo allor alla tua chioma.

NERONE

Che far degg'io?

AGRIPPINA

Senti;

occulta quanto sai,
l'alteriggia deponi, umil diventa;
va' tra le turbe, e con modesto ciglio
ognuno accogli, a' poveri dispensa
l'or che nascoso tieni,
commiserà il lor stato, e s'hai nel core
o senso di vendetta
o stimolo d'amore,
copri l'un, l'altro cela; e non fia grave
la finzione all'interno;
se vuoi regnar i tuoi desir correggi,
ché al desio di regnar cedon le leggi.

NERONE

I tuoi saggi consigli
ognora mi saran, madre, di scorta.

AGRIPPINA

Vanne, non più tardar, pronto disponi
quanto dettò il mio amore:
un momento perduto
talor di grandi imprese è distruttore.

NERONE

Col saggio tuo consiglio²
il trono ascenderò.
Men Cesare che figlio,
madre, t'adorerò.
Col *ecc.*

¹ Di solito, la prima sequenza di scene in un dramma per musica settecentesco ha la funzione di esporre agli spettatori-lettori gli antefatti e i fatti principali della vicenda rappresentata: in questo caso, la presunta morte dell'imperatore Claudio, l'intenzione di Agrippina di far acclamare imperatore il proprio figlio Nerone, l'amore dei liberti Pallante e Narciso per l'imperatrice. Nel dramma händeliano la sequenza d'apertura (1.1-6) ha inoltre lo scopo di tracciare, attraverso la catena delle arie, un'immagine musicale della protagonista e dei propri seguaci evidenziandone nel contempo i rapporti di forza: Agrippina resta ininterrottamente in scena alternando scene *a solo* e dialoghi *a due*, e si rivela subito essere la macchinatrice e burattinaia della vicenda, piegando facilmente ai propri voleri sia Nerone, sia Pallante e Narciso.

¹ «nostro dio».

² L'aria di presentazione rappresenta la principale immagine sonora dei personaggi di un dramma per musica. «Col saggio tuo consiglio» dipinge con grande sottigliezza l'atteggiamento languido di Nerone, per mezzo del ritmo di siciliana in $\frac{12}{8}$ che caratterizza l'aria, e di un insolito percorso tonale che, nella prima sezione, va dalla tonalità d'impianto (la) a quella della sottodominante (re), anziché alla tonalità relativa (Do) che viene raggiunta solo nella seconda parte del brano. Caratteristica è inoltre l'insistenza dell'armonia, anche questa improntata a un'evidente mollezza, sull'accordo di sesta napoletana.

SCENA II

AGRIPPINA

Per così grande impresa
tutto si ponga in opra; io ben m'accorsi
che Narciso e Pallante,
sia per genio o interesse, han nella mente
un nascosto desio
di vincer il mio cor; ciò che sprezzai
or con arte s'abbracci.

Olà,

(Esce un paggio)

venga Pallante.

M'assistan arte e frode in quest'istante.

(Agrippina si pone a sedere in atto malinconico)

SCENA III

PALLANTE, AGRIPPINA

PALLANTE

A' cenni tuoi sovrani
ecco il fido Pallante.
(Mesta il bel volto asconde,
e pensierosa a me nulla risponde?)
"Augusta a' cenni tuoi"
hai prove del mio cor, e tu ben sai
quanto fido egli sia, quanto costante.

AGRIPPINA

Ah Pallante, Pallante.

PALLANTE

E per chi mai

Agrippina sospira?
A toglier le tue pene
vorrei esser bastante.

AGRIPPINA

Ah Pallante, Pallante.

PALLANTE

(Che favellar è questo? Ardir, ardire.)

Il tuo Pallante io sono,
son quel ch'alle tue voglie
ha pronto il cor.

AGRIPPINA

Il core?

PALLANTE

Sì, sì, il cor, o *Agrippina*,¹¹
e con il fido cor, ciò che t'aggrada.

AGRIPPINA

Sì, sì, t'intendo sì, col cor la spada.

PALLANTE

La spada, il braccio e l'alma.

AGRIPPINA

Le tue offerte aggradisco.

PALLANTE

Ah se permesso

fosse mai di parlar...

AGRIPPINA

Parla, discopri.

PALLANTE

Io temo.

AGRIPPINA

Non temer (arte s'adopri.)

PALLANTE

È gran tempo ch'io nutro
ardor che mi divora,
ma il rispetto...

AGRIPPINA

Non più, dicesti assai.

PALLANTE

Io chieggo dell'ardir, bella, condono.

AGRIPPINA

Ti basti ch'io t'intesi, e ti perdono.
Il dir di più riserba ad altro tempo.
Pallante, a te fo noto
ciò che ad ogn'altro è ascoso.
È morto Claudio.

PALLANTE

Claudio!

AGRIPPINA

Alle milizie, al popolo s'aspetta
di stabilir del successor la sorte;
tu vanne al Campidoglio,

¹¹ «Alla tua legge, Augusta».¹¹¹ «regina», benché non sia correttissimo chiamare 'regina' la consorte di un imperatore romano. Ad ogni modo, poco oltre, Pallante si rivolge ad Agrippina chiamandola «sovvrana».

i parziali aduna,
e allor che farò nota
di Cesare la morte,
tosto Nerone acclama;
se mio figlio è regnante
con Agrippina regnerà Pallante.

PALLANTE

La mia sorte fortunata³
dalle stelle oggi mi scende,
se vien oggi da te,
se in te sol, bella adorata,
la mia stella mi risplende
per gloria di mia fé.
La mia *ecc.*

SCENA IV

AGRIPPINA

Or che Pallante è vinto
si vinca anche Narciso.
Olà,

(Esce un paggio)

Narciso chiama.

Ottien chi finger sa quello che brama.

SCENA V

NARCISO, AGRIPPINA

NARCISO

Umile alle tue piante...

AGRIPPINA

Non più: di occulto arcano
chiamo Narciso a parte;
te solo oggi destino
per fabro di grand'opra, e alla tua fede
confido ciò che fin ad or celai.

NARCISO

Dispor della mia fé sempre potrai.

AGRIPPINA

Quali non so per anche
sian del tuo cuor i sensi: a me gli scopri.

NARCISO

Ah sovrana Agrippina,
quel che dir io vorrei non m'è permesso.

AGRIPPINA

Tutto ti sia concesso.

NARCISO

Poiché è lecito il dirlo,
dirò ch'io t'amo.

AGRIPPINA

E tant'oltre t'avanzi?

NARCISO

Supplice alle tue piante
chieggo...

AGRIPPINA

Che chiederai?

NARCISO

Che pietosi ver me rivolga i rai.

AGRIPPINA

Sorgi, e a te sia di mia clemenza un dono
ch'il tuo desir intesi e ti perdono.

NARCISO

Or ch'il mio amor tu sai, felice io sono.

AGRIPPINA

Quanto ch'in te confida:
leggi.

NARCISO

Cieli che leggo!

AGRIPPINA

Ora fa d'uopo

nella man d'Agrippina
d'assicurar lo scettro.
Vanne tosto colà dove raccolto
sta il popolo e 'l soldato,
ivi attendi ch'io scopra
la novella fatal, e allor prudente
il nome di Nerone
insinua fra le turbe:
se al trono il ciel Nerone oggi destina,
Narciso regnerà con Agrippina.

³ La baldanza di Pallante si traduce non solo in un'aria dal metro più marcato (un *c* in sol che si contrappone, secondo la regola del *chiaroscuro*, al $\frac{12}{8}$ di Nerone), ma anche in una particolare tipologia formale che Hugo Riemann battezzò *Devisen-Arie*, ovvero un'aria che premette all'usuale introduzione orchestrale le prime parole del testo intonate d'acchito come motto.

NARCISO

Volo pronto, e lieto il core⁴
 è presago di gioire.
 Volarò da loco a loco
 sovra l'ali del mio amore,
 e col fervido mio foco
 farò pago il tuo desire.
 Volo ecc.

SCENA VI

AGRIPPINA

Quanto fa quanto puole
 necessità di stato; io stessa, io stessa.
 Nulla più si trascuri, all'opra, all'opra:
 lode ha chi per regnar inganno adopra.
 L'alma mia fra le tempeste⁵
 ritrovar spera il suo porto.
 Di costanza armato ho il petto,
 ché d'un regno al dolce aspetto

le procelle più funeste
 son oggetti di conforto.
 L'alma ecc.

SCENA VII

Piazza del Campidoglio con trono.

NERONE *circondato dal popolo a cui dona regali*

Qual piacer a un cor pietoso⁶
 l'apportar sollievo a' miseri:
 prendi tu ancora, prendi.
 Ma rassembra tormentoso
 il veder fra turbe tante
 che vi manchi un zelo amante
 che il lor stato almen commiseri.
 Amici, al sen vi stringo;
 oh come volentieri
 di voi io stesso in vece
 la dura povertà soffrir vorrei.

⁴ Händel rende musicalmente il carattere più sensibile di Narciso per mezzo di un'aria dall'elegante metro minuettistico (3/8, Fa) in cui, per la prima volta nel dramma (e poi solo in un altro caso, nell'arioso di Ottone «Vaghe fonti che mormorando», II.7), compaiono i flauti, i quali donano all'aria un colore orchestrale adatto alla più docile natura del personaggio.

⁵ Com'è d'uso nella prassi drammaturgica del Settecento, l'ultima scena di una sequenza è riservata a uno tra i personaggi principali (si tratta di una posizione privilegiata, visto che il cantante resta da solo sul palco subito prima di un cambio di scena): è quindi ovvio che sia Agrippina a chiudere il primo segmento del dramma, intonando un'aria (c, Do) in cui la risolutezza del personaggio, già anticipata nei versi di recitativo («io stessa, io stessa»; «all'opra, all'opra»), si riflette negli ampi vocalizzi che caratterizzano la parte iniziale del brano, dove compare per la prima volta l'oboe.

⁶ La seconda sequenza dell'atto (I.7-13) mostra Nerone fedele esecutore delle istruzioni materne: l'orchestrazione del suo arioso di sortita (c, fa) è dimessa (violini e viole all'unisono, sostenute dai bassi); la ripetizione pressoché costante della cellula ritmica d'apertura contribuisce a infondere nel brano un tono allo stesso tempo pomposo ed esitante, enfatizzato dall'esordio in levare di Nerone, dal modo minore e dai frequenti passaggi cromatici sia nella parte vocale sia in quelle dell'orchestra. Da osservare l'inserimento tra le due strofe di ottonari che compongono l'aria di un settenario isolato («Prendi tu ancora, prendi») intonato in partitura come recitativo, a sottolineare la gestualità di Nerone che, secondo le istruzioni impartitegli dalla madre nella scena prima, sta «dona[ndo] regali» al popolo. Il Sol al basso è la sola semibreve di tutto l'arioso:

ESEMPIO 1 (I.7)

Nerone

sol - lie - vo a' mi - se-ri! Pren-di tu an-co-ra, pren-di! Ma ras - sem - bra

(Arte ed inganno servan ai desir miei.)^{IV}

SCENA VIII

PALLANTE, NARCISO, NERONE

PALLANTE, NARCISO

Ecco chi presto fia Cesare a Roma.

PALLANTE

(Si concilii il suo amor.)

NARCISO

(Merto s'acquisti.)

PALLANTE

Qui, signore, risplende
la tua virtù.

NARCISO

La tua pietà qui spande
a incatenar i cor e gloria e fama.

NERONE

Ah Pallante, ah Narciso,
duolmi che angusto fato
sia termine a mie brame,
a tutti col desir giovar vorrei,
pietade è la virtù più grata a' dèi.
(Madre, i precetti tuoi non abbandono,
ché se finger saprò, Cesare sono.)

PALLANTE

Agrippina qui vien.

NARCISO

E accompagnata
da ogn'ordine di gente.
Alto affar la conduce.

PALLANTE

Tu forse lo saprai.

NARCISO

Qual sia m'è ignoto.

A DUE

(Agrippina a me sol tutto fe' noto.)

NERONE

(Questo è il giorno fatal del mio destino.)

NARCISO, PALLANTE

(Presto spero goder volto divino.)

SCENA IX

AGRIPPINA *seguita dal popolo va a sedersi sul trono.*

NERONE, PALLANTE, NARCISO

AGRIPPINA

Voi che dell'alta Roma
coll'amor, col consiglio e colla forza
i casi dirigete, a voi qui vegno
apportatrice infausta
di funesta novella.
Amici, è morto Claudio.
L'infido mar, geloso
che restasse alla terra un tal tesoro,
lo rapì a noi: di Roma
fatto è vedovo il soglio.
(*Discende dal trono*)
L'auttorità ch'è in voi
scelga un Cesare al trono, ed egli sia
giusto, pietoso e pio,
qual merta Roma ed il mio cor desia.

PALLANTE

Il tuo figlio⁷

^{IV} Probabilmente una svista, che genera un verso ipermetro: la partitura riporta infatti un correttissimo endecasillabo, «Servan arte ed inganno ai desir miei».

⁷ Benché l'orchestrazione sia pressoché identica al precedente arioso di Nerone (strumenti acuti all'unisono, sostenuti dai bassi), il tono del quartetto (e, la → Do) è radicalmente diverso dal brano che lo precede: Händel rende la concitazione del momento sia con le ossessive strappate degli strumenti acuti, sia con un implacabile basso che procede per crome senza soluzione di continuità, sia con un'articolazione tonale che marca rigorosamente le battute di ciascun personaggio: la (esordio di Pallante e Narciso), Do (acclamazione dei due liberti cui partecipa, diversamente da quanto indicato nel libretto, anche Agrippina), re (gaudio di Nerone e successiva acclamazione corale), Fa (esortazione di Agrippina al figlio), Do (chiusa di Nerone). È forse per rendere al meglio tale percorso tonale – dal la al relativo maggiore, passando per tonalità vicine – che Händel omette d'intonare l'ultima battuta di Agrippina, in cui il personaggio ripete la propria esortazione a Nerone. Potrebbe trattarsi anche di un mero errore tipografico, laddove chi ha composto il testo per la stampa ha replicato senza accorgersene la battuta della protagonista.

NARCISO

La tua prole

A DUE

merta sol scettri e corone.
Viva, viva Nerone.

NERONE

Nel mio cor l'alma è gioliva.

CORO

Viva Nerone, viva.

AGRIPPINA

Vieni o figlio, ascendi al trono,
vieni o Cesare di Roma.

NERONE

Al regnar giunto già sono,
vengo a cinger d'allor la chioma.^v

AGRIPPINA

*Vieni o figlio, ascendi al trono,
vieni o Cesare di Roma.
(Agrippina e Nerone ascendono sul trono; si sente
suono di trombe)*

AGRIPPINA

Ma qual di liete trombe
odo insolito suono!

SCENA X

LESBO, AGRIPPINA, NERONE, PALLANTE, NARCISO

LESBO

Allegrezza, allegrezza.⁸
Claudio giunse d'Anzio al porto,
ché del mar ch'il volle assorto,
domò Otton l'alta fierezza.
Allegrezza *ecc.*

PALLANTE

Che sento!⁹

NARCISO

Crudo ciel.

AGRIPPINA

Perfido fato.

NERONE

Evvì al mondo di me più sfortunato?

(Agrippina e Nerone discendono dal trono)^v Ipermetro.

⁸ L'aria di sortita (♩, Re) con cui Lesbo si presenta agli spettatori rende evidente come il personaggio sia il discendente diretto dei servi buffi che costituivano una componente pressoché obbligata dei drammi per musica seicenteschi, non solo per il ritmo danzereccio e per il tono quasi scanzonato con cui Lesbo annuncia il ritorno di Claudio scampato al naufragio, ma anche per l'orchestrazione (limitata al solo basso continuo) e per la forma quasi *rétro* (benché non del tutto scomparsa all'altezza del 1709) del brano: benché il libretto indichi la presenza del *da capo*, questo è in realtà costituito da un *intercalare*, ovvero dalla rinenunciazione del primo verso dell'aria, scritta per esteso in partitura.

⁹ L'inaspettato annuncio del ritorno di Claudio dà la stura a una serie di colpi di scena che caratterizzano la sequenza centrale dell'atto primo. Lo sbigottimento degli astanti alla notizia del ritorno di Claudio viene reso mirabilmente in appena tre battute di recitativo secco, con un procedimento armonico analogo a quello del quartetto «Il tuo figlio – La tua prole» (1.9). Händel coglie un particolare del libretto, in cui un solo verso viene frammentato in tre esclamazioni di stupore da parte di Pallante Narciso e Agrippina, fa cadenzare *ex abrupto* ciascun personaggio in una tonalità diversa a distanza di quinta l'una dall'altra (Pallante in sol, Narciso in re, Agrippina in la), e potenzia lo sbigottimento prodotto dall'annuncio di Lesbo grazie a pochi secondi di incertezza tonale:

ESEMPIO 2 (1.10)

Pallante Narciso Agrippina

Che sen - to! Cru - do ciel! Per - fi - do fa - to!

AGRIPPINA

Non ti turbino o figlio
gl'influssi del destin per te funesti,
quel soglio ascenderai donde scendesti.
(Se mai d'arte fu d'uopo
ora l'arte s'adopri.)
Oh qual contento, amici,
nasce al mio core afflitto.
Claudio è risorto, ed è risorta ancora
la fortuna di Roma.
Per novella sì lieta
l'allegrezza comun sorga festiva.

CORO

E viva Claudio, e viva.¹⁰

NARCISO

(Oh contenti perduti.)

PALLANTE

(Oh speranze smarrite.)

NERONE

(Empi cieli, così voi mi tradite?)

LESBO

Signora, a te sen viene
il valoroso Ottone,
che dai gorghi del mar Cesare trasse
e lo ripone al soglio.

AGRIPPINA, NERONE, PALLANTE, NARCISO
(Vien la fiera cagion del mio cordoglio.)

LESBO

(Ratto volo a Poppea nunzio d'amore,
i sensi a discoprir che Claudio ha al core.)

SCENA XI

OTTONE, AGRIPPINA, NERONE, PALLANTE, NARCISO

OTTONE

Alle tue piante, Augusta,
tra le sventure fortunato io torno.
Già de' Britanni vinti
mentre il mar porta gonfio il gran trionfo,

invido ancor, tra le procelle tenta
a Roma di rapirlo.
Men forti quanto carche
cedon le navi al tempestoso nembo:
chi tra scogli s'infrange,
chi dall'onde è sommersa,
né rispetto al regnante
ha il flutto infido, e dal plebeo indistinto
a sé lo trae, da ognun creduto estinto.
Ma per amico fato
nel naufraggio commun il braccio forte
sovrà gl'omeri miei lo tolse a morte.

AGRIPPINA

Per opra così grande
Claudio, Roma, Agrippina
tutto a te denno, e da un'anima augusta
la mercede maggior sarà più giusta.

OTTONE

Già del grato regnante
sorpasa il merto mio la ricompensa,
di Cesare nel grado
ei mi destina al soglio.¹¹

PALLANTE, NARCISO

(Che sento o ciel!)

AGRIPPINA

(Cesare?)

NERONE

(Ahi che cordoglio.)

OTTONE

Allo spuntar della novella aurora
mirarà trionfante
Roma il suo Claudio, e allora
al popolo, al Senato ei farà noto
l'onor che mi comparte.

AGRIPPINA

Onor a te dovuto.

PALLANTE

Otton dunque sarà...

¹⁰ Per questa semplice cadenza perfetta in re del coro (da fuori scena), la partitura porta l'indicazione «Coro con trombe».

¹¹ Nuovo colpo di scena che segna il *climax* emotivo della sequenza e provoca l'immediata reazione di Agrippina, la quale mette subito in opera nuove macchinazioni per impedire che Ottone salga al soglio imperiale sottraendolo così a Nerone.

NARCISO

Cesare fia...

AGRIPPINA

(Caderò prima estinta.)

NERONE

(Ah gelosia.)

OTTONE

Se 'l permetti, o signora,
 occulto arcano a te svelar vorrei
 da cui solo dipende
 tutto ciò ch'è più lieto ai desir miei.

AGRIPPINA

(Costui cauta s'ascolti.) E voi partite.
 Confida a me, confida
 quanto il tuo cor desia.

NARCISO

(Crudo ciel.)

PALLANTE

(Strani eventi.)

NERONE

(Ahi sorte ria.)

SCENA XII

AGRIPPINA, OTTONE

OTTONE

Augusta, amo Poppea;
 trono, scettro non curo,
 se privo io son dell'adorato bene,
 a cui soggetto il viver mio si rende;
 da te la mia fortuna oggi dipende.

AGRIPPINA

Nutra pure il tuo core
 sensi d'amor per la beltà gradita,
 ch'il mio pronto sarà per darti aita.

OTTONE

O magnanima e grande
 dispensiera di grazie e di fortune,
 quanto, quanto a te devo.

AGRIPPINA

(Ama Claudio Poppea, ciò m'è già noto;
 spero ch'il mio pensier non vada a vuoto.)

Tu ben degno¹²
 sei dell'allor
 (ma di sdegno
 arde il mio cor).

Con l'oggetto
 che fa il tuo amor
 avrai nel petto
 dolce l'ardor.

Tu *ecc.*

SCENA XIII

OTTONE

L'ultima del gioir meta gradita
 tu mi porgi, o fortuna: oggi sul trono
 per rendermi beato
 unirà amor un divin volto e amato.

Lusinghiera mia speranza¹³
 l'alma mia non ingannar.
 Sorte placida in sembianza
 il bel volto non cangiar.

[Lusinghiera *ecc.*]

¹² La macchinazione di Agrippina ai danni di Ottone e Poppea, iniziata già alla fine di 1.11, quando Ottone si consegna inconsapevolmente nelle mani di Agrippina, segna una prima tappa nell'aria che mostra di nuovo l'imperatrice nella propria veste di tessitrice d'intrighi. «Tu ben degno» (e, do) si caratterizza, oltre che per la bellezza di una melodia struggente (che sottolinea il disagio della protagonista), per la parte di violoncello obbligato che, con fare sinuoso e con un gesto strumentale tanto semplice quanto efficace (la frequente oscillazione tra due note, ovvero tra due corde dello strumento) sottolinea la lenta e implacabile opera di Agrippina nel conquistarsi la fiducia di Ottone.

¹³ Che l'inganno di Agrippina ai danni di Ottone abbia dato frutto, è evidente dal passo misurato dell'aria di Ottone (e, re), che si distingue dalla precedente di Agrippina anche per la *texture* contrappuntistica più elaborata. Händel non rinuncia a un'onomatopea musicale, e sottolinea il verbo «ingannar» presente nel testo dell'aria con una serie di cadenze evitate che compaiono già nel ritornello introduttivo.

SCENA XIV

Stanza di Poppea.

POPPEA *allo specchio*

Vaghe perle, eletti fiori,¹⁴
adornatemi la fronte.

Accrescete a mia bellezza
la vaghezza,
ché a svegliar nei petti amori
ho nel cor le voglie pronte.
Vaghe ecc.

Otton, Claudio, Nerone
la lor fiamma han scoperto;
d'essi ciascun il proprio ardor lusinga,
né sanno ancor s'io dica il vero o finga.

SCENA XV

LESBO, POPPEA

LESBO

Signora, o mia signora.

POPPEA

(Questi è il servo di Claudio;
non si lascin d'amor gl'inganni e l'arte.)
O fido servo, oh quanto
mi consola il vederti, e quai di Claudio
nuove liete m'apporti?

LESBO

Là del mar ne' perigli
più che il perder se stesso
la tua memoria afflitto lo rendea.
Invocava in aiuto
ciascuno i numi suoi, egli Poppea.

POPPEA

O caro Lesbo, esprimere abbastanza
non posso il rio dolore
che al cor donò sì dura lontananza,
momento non passò ch'al mio pensiero
ei non fosse presente.
(Mio cor, tu sai come la lingua mente.)

SCENA XVI

AGRIPPINA *in disparte*, POPPEA, LESBO

LESBO

Di lieta nuova apportator io sono.

AGRIPPINA

(Il servo è qui, s'ascolti.)

POPPEA

E che? Dimmi.

LESBO

Solo, tacito e ascoso
in questa notte oscura
verrà Claudio da te.

¹⁴ Come evidenzia Stefano La Via nel primo saggio di questo volume, la *liaison* dell'*Agrippina* si caratterizza per le evidentissime simmetrie nella costruzione delle sequenze sceniche. Se quella iniziale era dominata dagli intrighi di Agrippina, la sequenza che chiude l'atto primo (l.14-24) vede Poppea costantemente in scena a perseguire i propri scopi seduttivi e altrettanto ingannevoli. Se, sempre secondo La Via, la macchinazione è l'arma principale di Agrippina, Poppea ha dalla sua l'arma altrettanto potente del fascino muliebre: lo testimonia la sua elegantissima aria di sortita (♩, Fa) tutta vezzi ritmici (onnipresenti terzine di semicrome) e melodiosità (i violini I e II che procedono quasi sempre per terze parallele), in cui ha spazio anche il potere fascinatore della nuda voce (più volte il personaggio canta senza il sostegno dell'orchestra), e che non è esente da pregevoli vezzi musicali ammalianti come l'emiola nella prima parte dell'aria (in generale, lo si vedrà anche in seguito, la mutevolezza metrica è una caratteristica delle arie di Poppea):

ESEMPIO 3 (l.14)

Poppea

a - dor - na - te - mi, va - ghe per - le e - let - ti fio - ri a - dor - na - te - mi la fron - te

POPPEA

(Cieli che sento!)

Ma Agrippina...

LESBO

Non dubitar, signora,

io vigile custode
sarò per ogni parte.

POPPEA

Che farò mai!

LESBO

Già l'ora s'avvicina:

dalla reggia non lunge egli m'attende.
Penosa a un cor ch'adora
d'un sol momento la tardanza rende.

POPPEA

Venga Claudio, ma sappia
ch'il mio cor, se ben suo,
nella sua purità sempre è costante.
L'accolgo qual sovrano, non qual amante.

LESBO

Io tanto non ricerco, io parto. Addio.

AGRIPPINA

(Il destino seconda il desir mio.)

SCENA XVII

POPPEA

Perché in vece di Claudio
il caro Otton non viene; ei più gradito
sarebbe al cor che l'ama;
ma tardo arriva ognor quel che si brama.È un foco quel d'amore¹⁵che penetra nel core,
ma come non si sa:
s'accende a poco a poco,
ma poi non trova loco
e consumar ti fa.È un *ecc.*

SCENA XVIII

AGRIPPINA, POPPEA

POPPEA

(Ma qui Agrippina viene.
Che farò mai, se Claudio giunge? ah! pene.)

AGRIPPINA

Poppea, tu sai che t'amo, e a me comuni
son di pena o piacer i casi tuoi.

¹⁵ Rimasta sola in scena, Poppea può finalmente far cadere la maschera di simulazione indossata nel dialogo con Lesbo, e confessare (a se stessa?) il suo sincero amore per Ottone: lo fa con una delle sole due arie integralmente trapiantate – testo e musica – da precedenti composizioni händeliane (si rimanda anche in questo caso al saggio già citato). Nella prima parte dell'aria (♩, sol) Poppea esprime con toni vibranti (l'incipit dei violini) il proprio turbamento amoroso; nella seconda il graduale accendersi del fuoco d'amore viene reso con una topica onomatopea musicale (la progressione cromatica del basso):

ESEMPIO 4 (I.17)

Poppea

S'ac-cen - de po - co a po - co, ma poi non tro - va

lo - co, ma poi non tro - va lo - co, e con - su - mar - ti fa,

POPPEA

(Se Claudio vien, dal ciel imploro aita.)

AGRIPPINA

(Spero ch'il fine avrà la frode ordita.)

Dimmi senza rossor, Ottone adori?

POPPEA

Ah non oso, Agrippina.

AGRIPPINA

A me confida

i sensi del tuo cor.

POPPEA

È ver, l'adoro.

AGRIPPINA

Sappi ch'ei ti tradisce;

conscio che Claudio mira

con amor il tuo bello, ei si prevalse

d'un enorme delitto

per secondar d'ambizione oscura

del cor gl'impulsi: egli te a Claudio cesse,

pur che Cesare in soglio

oggi lieto l'adori il Campidoglio.

POPPEA

E tanto è ver?

AGRIPPINA

E tanto

io t'assicuro, e del mio dir in prova

in questa notte ancora

nascoso a te verrà Claudio fra l'ombra.

POPPEA

(Ciò ad Agrippina è noto!)

AGRIPPINA

Senti: Claudio

tosto verrà, tu accorta

alla vendetta attendi.

POPPEA

Che far degg'io?

AGRIPPINA

Procura

che di Claudio nel core

penetri gelosia; mesta ti fingi;

di' che Ottone superbo

del nuovo grado audace

t'obbliga a non mirarlo e te desia;

perché da sé lo scacci,

lusinghe e vezzi adopra,

e s'egli amor pretende,

prometti amor, piangi, sospira e prega;

nulla però concedi,

se prima al tuo desir ei non si piega.

POPPEA

Tanto pronta farò; ma se acconsente,

di mie promesse il frutto

vorrà goder, ed io qui inerme e sola

come fuggir potrò sì gran periglio?

AGRIPPINA

Segui senza temer il mio consiglio.

Ho un non so che nel cor,¹⁶

che invece di dolor

gioia mi chiede.

Ma il cor, uso a temer,

^{vi}o non intende ancor

le voci del piacer,^{vi}

¹⁶ Simile a quello espresso nell'aria rivolta a Ottone è il fare insinuante di Agrippina, che in questo caso si traduce in un'aria *all'unisono*, ovvero con tutti gli strumenti che raddoppiano la linea vocale (e, Do). La musica e il testo sono tratti tal quali dall'oratorio *La resurrezione*, che Händel aveva composto a Roma nel 1708, con una sola variante: nell'oratorio l'aria è attribuita a Maddalena (che descrive il sorgere della speranza che Cristo sia veramente risorto) e si conclude a sorpresa con un ritornello orchestrale a quattro parti (letteralmente, l'esplosione della gioia covata da Maddalena). È significativo che tale ritornello non compaia nella versione per l'*Agrippina*: quasi a testimoniare la ferrea volontà della protagonista nello svolgere le proprie macchinazioni ai danni di Poppea badando a non lasciar mai cadere la maschera. Potrebbe anche trattarsi, però, di una deliberata scelta squisitamente musicale, volta a ritardare l'entrata dell'orchestra alla chiusa della successiva aria di Poppea (inserita in partitura ma non nel libretto) «Fa' quanto vuoi», in cui la deuteragonista si scaglia idealmente contro Ottone, supposto reo di averla ceduta a Claudio in cambio dell'ascesa al soglio imperiale.

^{vi} «le voci del piacer, / o non intende ancor».

o inganno del pensier
forse le crede.
Ho *ecc.*

SCENA XIX

POPPEA

Cieli, quai strani casi
conturbano la mente; Ottone, Ottone,
queste son le promesse e i giuramenti?
Così il cor ingannasti,
che distinte per te soffrir godeva
le pene dell'amar? Così tradisci
per un vano splendor la fé sincera
che a me dovevi, e audace
per sodisfar l'ambizioso ardire
offri me in olocausto al tuo desire?

[Fa' quanto vuoi,
li scherni tuoi
non soffrirò.

Dentro al mio petto
sdegno e vendetta
risveglierò.

Fa' *ecc.*]¹⁷

SCENA XX

LESBO, CLAUDIO, POPPEA

LESBO

Non veggo alcun. Signora,
Claudio è qui. Non temer, vieni sicuro.
Tutto è in muto silenzio.
Né men dell'aura il sussurrar qui s'ode.
A' tuoi piacer Argo sarò custode.

SCENA XXI

CLAUDIO, POPPEA

CLAUDIO

Pur ritorno a rimirarvi,¹⁸
vaghe luci, stelle d'amor.
Né mai stanco d'adorarvi
offro in voto e l'alma e 'l cor.
Pur ritorno *ecc.*

Ma, oh ciel, mesta e confusa
a me nulla rispondi?
Qual pensier ti conturba?
Dell'amor mio già vedi
le prove più sincere;
deh, la doglia del cor perché nascondi?
Parla o cara, rispondi.

POPPEA

Del mio interno martir già che tu vuoi
ch'io scopra la cagion, sappi; ma, oh Dio,
i singhiozzi del cor misti col pianto
(*Finge di piangere*)
permettono che appena
si formi accento tra le labbra amaro.
(Così a mentir dalla vendetta imparo.)

CLAUDIO

Il tuo duol non celar; ciò che dipende
dal mio poter dispor, cara, tu puoi;
chiedi pur ciò che vuoi,
tutto a te dal mio amor sarà concesso.

POPPEA

Ah che d'amarti più non m'è permesso.

¹⁷ Nel libretto non compare l'aria col *da capo* con cui Poppea chiude la scena (c, Fa): se nel recitativo la donna esprime solo il proprio lamento per il presunto tradimento di Ottone, nell'aria si rivela già pronta a vendicarsi dell'amante.

¹⁸ L'aria languida di presentazione di Claudio (♩, sol) è quanto di più lontano ci si potrebbe aspettare da un imperatore romano il quale, nelle parole di Lorenzo Bianconi, «si presenta al pubblico nel *boudoir* d'una matrona prima che sul Campidoglio» in un'aria orchestrata col solo basso continuo che sembra il corrispettivo in chiave amorosa dell'aria «Tu ben degno sei dell'allor» (I.12) con cui Agrippina tessava la propria tela d'inganni attorno a Ottone. La figura di Claudio quale detentore dell'autorità imperiale si rivelerà poco a poco per culminare in «Io di Roma il Giove sono» (III.8), con cui può considerarsi compiuto il percorso di autocoscienza dell'imperatore, che nello scioglimento del dramma rinuncerà a Poppea in favore di Ottone.

CLAUDIO
E chi tel vieta?

POPPEA
Oh Dio.

CLAUDIO
Scopri.

POPPEA
Dir nol poss'io.

CLAUDIO
E chi al parlar frappone
difficoltà? dillo mio ben!

POPPEA
Ottone.

CLAUDIO
Ottone?

POPPEA
Ottone sì, ch'ardito tenta
far violenza al mio core.

CLAUDIO
Tutto di', che mai sento! oh traditore.

POPPEA
Scoperse è già gran tempo
gli interni suoi desir, ma sempre invano:
la costanza in amarti
m'obbligò a disprezzarlo, e alfin noioso
ei seppe la cagion del mio rigore.

Ora superbo e altiero
vanta ch'al nuovo giorno
avrà del sagro allor il crine adorno;
temerario comanda,
minaccia baldanzoso,
se a te mio ben rivolgo un sguardo solo.
Non è questa cagion d'immenso duolo?

CLAUDIO
E tant'oltre s'avvanza?

POPPEA
Togli, Cesare, togli ad un ardito
di regnar la speranza, e allor vedrai
fatto umile il superbo
a non osar di rimirarmi mai.

CLAUDIO
Tutto farò: non lagrimar cor mio.

POPPEA
Mel prometti?

CLAUDIO
Lo giuro.

POPPEA
Ottone dunque
Cesare più non fia?

CLAUDIO
No, no cara.

In questa notte io voglio
di mia fé, del mio amor darti le prove.
Vieni tra queste braccia;
fra dolci nodi avvinto
più soavi piacer l'alma destina.

POPPEA
(Al cimento già son; dov'è Agrippina?)
(*Guarda per la scena*)

CLAUDIO
Porgi la bianca destra ad un che t'ama.
Più non tardar di consolar mie pene.

POPPEA
(Il periglio s'accresce
e Agrippina non viene.)
(*Guarda per la scena*)

CLAUDIO
Che rimiri, mio ben, già custodite
sono da Lesbo il fido
le regie soglie; vieni
ad appagar, o cara, il mio desire.

POPPEA
(Né pur giunge Agrippina, ahi che martire.)
(*Ritorna a riguardar per la scena*)

CLAUDIO
Vieni, o cara,¹⁹
che in lacci stretto
dolce diletto
Amor prepara.
Vieni, ecc.

¹⁹ L'opera di seduzione tentata da Claudio si fa più insinuante, e sfocia in un sognante arioso (*Adagio* – $\frac{3}{8}$, Sol) in cui la funzione del *da capo* è rivestita (come nel caso dell'aria di Lesbo) dal primo verso rinunciato a mo' di *intercalare*.

POPPEA

(Che mai farò?)

CLAUDIO

T'intendo.

Donna casta talor vuol per iscusata
che s'usi la violenza; al mio volere
non ripugnar, cor mio.

SCENA XXII

LESBO *correndo*. CLAUDIO, POPPEA

LESBO

Signor, signor presto fuggiamo: viene
la tua sposa Agrippina.

CLAUDIO

Crudo ciel.

LESBO

Non tardar.

POPPEA

(Fuggon le pene.)

CLAUDIO

Lesbo, l'adito chiudi.

LESBO

Più non è tempo.

POPPEA

Ah Claudio,
di te, di me ti taglia,
parti, signor, se m'ami.

CLAUDIO

E sarò privo
del bramato piacer?

LESBO

Non più consiglio.

POPPEA

(Giunse a tempo Agrippina al mio periglio.)

CLAUDIO

E quando mai...²⁰

POPPEA

Quando vorrai.

LESBO

Partiam signor.

CLAUDIO

I *frutti*^{vii} del mio amor,
bella, godrò?

POPPEA

Quando vorrai.

LESBO

Partiam signor.

POPPEA

Pur alfin se n'andò; lieto, mio core:
oggi vedrai punito il traditore.

SCENA XXIII

AGRIPPINA, POPPEA

POPPEA

O mia liberatrice,
quanto a te devo, e quanto
da' tuoi saggi consigli il frutto attendo.

AGRIPPINA

Nascosa il tutto intesi:
oggi sarei compagne a mirar liete
più il nostro che di Cesare il trionfo;
t'abbraccio amica, e in me tutto confida,
disponi o cara del mio cor che t'ama.
(Fortunata riuscì l'ordita trama.)

POPPEA

Augusta, il mio voler da te dipende.

AGRIPPINA

Quest'alma dal tuo amor legata pende.

Non ho cor che per amarti,²¹
sempre amico a te sarà.

²⁰ La concitazione per l'improvviso arrivo di Agrippina viene resa, in modo analogo al quartetto in 1.9, dall'incessante flusso di crome del basso su cui poggia il breve terzetto (c, Sol).

^{vii} «sensi».

²¹ Agrippina rinnova le proprie false promesse d'amicizia nei confronti di Poppea, in un'aria (c, do) che prevede un violone concertante il quale segue e accompagna insinuante la linea vocale, in modo analogo all'aria «Tu ben degno» (1.12) con cui l'imperatrice portava a termine il proprio inganno nei confronti di Ottone.

Con sincero e puro affetto
 io ti stringo a questo petto,
 mai di frodi, inganni ed arti
 sia tra noi l'infedeltà.
 Non *ecc.*

SCENA XXIV

POPPEA

Se Ottone m'ingannò, e s'egli ingrato
 un dolce amor al fasto suo soggetta,
 del cor offeso è giusta la vendetta.

Se giunge un dispetto²²
 a' danni del cor,
 si cangia nel petto
 l'amore in furor.
 Non ama chi offende:
 o *lieve* è^{viii} l'amor,
 o il cor si diffende
 da efimero ardor.
 Se *ecc.*

²² Come le trame tessute da Agrippina con «Tu ben degno» provocavano la positiva reazione di Ottone con la successiva «Lusinghiera mia speranza» (l.13), così «Non ho cor che per amarti» ha come risultato l'aizzare Poppea contro Ottone nell'aria di chiusura dell'atto primo, che tradizionalmente poteva venire affidata alla seconda primadonna in funzione di deuteragonista, e che di solito dava spazio alla valentia canora dell'interprete. Nel caso di «Se giunge un dispetto», nella più ampia delle due versioni alternative dell'aria (3/8, Sib), i lunghi vocalizzi di Poppea vengono in un caso persino raddoppiati alla terza dall'oboe.

ESEMPIO 5 (l.24)

Ob.

Poppea

si can(gia)

^{viii} «o segue».

ATTO SECONDO

*Strada di Roma contigua al palazzo imperiale appa-
rata per il trionfo di Claudio.*

SCENA PRIMA²³

PALLANTE, NARCISO

PALLANTE

Dunque noi siam traditi?

NARCISO

Amico, è vero

ciò ch'a te dissi.

PALLANTE

E quel ch'io ti narrai

dubbio non ha.

NARCISO

Sia dunque

la fé tra noi, qual nell'inganno è d'uopo.

PALLANTE

Se delude Agrippina,
l'arte con lei s'adopri.

NARCISO

Si, sì, la frode scopra
il finger nostro, e quel ch'a te ricerca
a me pronto dirai, ed io prometto
a te fido svelar quanto a me chiede.

PALLANTE, NARCISO

A noi la destra sia pegno di fede.

PALLANTE

Ottone giunge.

NARCISO

E questi

esser Cesare deve.

PALLANTE

Già gl'ossequi di tutti egli riceve.

SCENA II

OTTONE, PALLANTE, NARCISO

OTTONE

Coronato il crin d'alloro²⁴

io sarò nel Campidoglio.

Ma più bramo il bel ch'adoro,
che non fo corona e soglio.

Coronato ecc.

²³ Se l'atto primo dell'opera s'incentrava sulle manovre di Agrippina per condurre a buon fine i propri giochi di potere, il secondo si apre – simmetricamente – con la controffensiva di Pallante e Narciso, ormai consci di essere stati manovrati da Agrippina e decisi a passare all'azione utilizzando la stessa arma della matrona: l'inganno.

²⁴ L'arioso di sortita di Nerone «Qual piacer a un cor pietoso» (1.7), si è accennato, suona palesemente artificioso alle orecchie dello spettatore; l'ingresso di Ottone in Campidoglio quale successore designato di Claudio (c, Fa) sembrerebbe invece svolgersi in un tono in apparenza asseverativo, marcato da un robusto tempo comune dei violini unisoni sostenuti da viole e bassi. È però interessante l'uso che Händel fa di uno spunto tematico del ritornello iniziale il quale, ripreso nella seconda sezione dell'aria, pare mettere in dubbio la volontà di Ottone nel privilegiare l'amore per Poppea rispetto al desiderio di regnare. La figurazione del ritornello

ESEMPIO 6 (II.2)



ricompare nella prima sezione dell'aria in sempre in posizione rilevante dal punto di vista agogico, e più o meno legata alla parola «Campidoglio»:

PALLANTE

Roma, più ch' il trionfo,
oggi, signor, la tua virtude onora.

NARCISO

Il tuo eccelso valor la patria adora.

OTTONE

Virtù e valor bastante aver vorrei
per vedere felici
al Lazio i regni e debellar nemici.

PALLANTE

Ma dall'alto discende,
per incontrar Augusto,
Poppea con Agrippina.

OTTONE

Viene chi è del mio cor diva e regina.

SCENA III

AGRIPPINA, POPPEA, NERONE, *li quali discendono dal palazzo imperiale con accompagnamento.*²⁵ OTTONE, PALLANTE, NARCISO

AGRIPPINA

(Ecco il superbo.)

POPPEA

(Ecco l'infido.)

NERONE

(Miro

il rival, e ne sento
pien d'ira il cor.)

AGRIPPINA

(Poppea, fingiam.)

POPPEA

(Fingiamo.)

segue nota 24

ESEMPIO 7

VI., Vla
Ottone
bc
nel Cam-pi-do - glio,

La seconda parte dell'aria presenta materiale motivico nuovo; solo sulla congiunzione avversativa «ma», allorché Ottone dichiara per la seconda volta di bramare Poppea più che il soglio imperiale, la figurazione già citata ricompare, in tonalità minore, quasi a smentire le intenzioni dichiarate del personaggio:

ESEMPIO 8

VI., Vla
Ottone
bc
ma più bra - mo,

²⁵ Händel inserisce all'uopo un *Prélude* (3/4, sol) di poche battute affidato alla compagine degli archi.

OTTONE

Bellissima Poppea,
pur alfine mi lice
nel tuo volto bear le luci amanti.

AGRIPPINA

(Come perfido egli è!)

POPPEA

(Cos'egli inganna.)

NARCISO

(Come il duol ch'ho nel petto il cor m'affanna.)

OTTONE

Avrà di già Agrippina
del mio destin...

POPPEA

Già intesi il tuo desire,
e quel ch'a tuo favor oprano i fati.

AGRIPPINA (*a Ottone*)

Quanto chiedesti, io dissi.

(*A Poppea*)

(Egli volea

ch'io scusassi l'error.)

POPPEA

(Ah traditore.)

OTTONE

Quei che svelò Agrippina,
sono i sensi del core, e ben vedrai
che il piacere del trono
senza di te è un affanno.

NARCISO

Vien Claudio.

AGRIPPINA

(Ei viene a tempo
perché celato ancor resti l'inganno.)

NARCISO, PALLANTE²⁶

Di timpani e trombe
al suono giulivo
il giorno festivo
per tutto rimbombe.

NARCISO

Roma applauda il gran regnante.

CORO

Viva Claudio trionfante.

SCENA IV

CLAUDIO *sopra machina trionfale*. AGRIPPINA, POPPEA,
NERONE, OTTONE, NARCISO, PALLANTE, LESBO

CLAUDIO

Nella Britannia vinta
un nuovo regno al Lazio
incatenato io porto, e scelse invano,
per frastornar l'impresa,
quante tempeste ha 'l mar, mostri la terra;
ché toglier non potrà forza d'abisso²⁷
quel ch'il destin di Roma ha già prefisso.
(*Discende dalla machina*)

Cade il mondo soggiogato²⁸
e fa base al roman soglio.

Ma quel regno fortunato
ch'è soggetto al Campidoglio.

Cade *ecc.*

²⁶ In partitura, tutti i personaggi in scena cantano in coro (♩, Re) anche le battute di Narciso e Pallante, semplificando nei fatti la struttura di una sezione che, nelle intenzioni del librettista, sarebbe dovuta forse essere più articolata (duetto di Narciso e Pallante – assolo di Narciso – coro generale). In accordo a quanto espresso da Narciso e Pallante, Händel introduce per la prima volta timpani e trombe, a sottolineare la *grandeur* dell'entrata di Claudio (ancora oggi, in lingua tedesca, un'entrata in pompa magna è un'entrata *mit Pauken und Trompeten*: letteralmente, con timpani e trombe).

²⁷ Il passo è un sicuro indizio di come il librettista dell'*Agrippina* avesse ben presenti le fonti utilizzate da Händel nella composizione dell'opera: il termine «abisso» ricorre anche nel recitativo che nel già citato oratorio *La resurrezione* precede l'aria di Lucifero «Caddi, è ver, ma nel cadere», riutilizzata da Händel per l'aria di Claudio «Cade il mondo soggiogato»: «Se son del mio valore, / gli applausi giusti sono, / oggi che vincitore, / cittadini d'abisso, a voi ritorno».

²⁸ Per la prima volta nell'opera, Claudio si presenta nella veste ufficiale d'imperatore, con un'aria (♩, re) – e sarà caratteristica di tutte le sue arie 'ufficiali' – dal passo ritmico ben marcato e dal materiale motivico assai denso e coeso. Interessante è il rovesciamento di senso, come ben ha evidenziato La Via, rispetto alla versione primitiva

AGRIPPINA

Signor, quanto il mio core
giubila nel mirarti, e queste braccia,
che di stringerti prive
diedero a' sensi miei sì grave pena,
ora forman d'amor dolce catena.

CLAUDIO

Amabile Agrippina,
pur ti restringo al seno,
che l'anima nell'amar sempre costante
qual consorte t'abbraccia e qual amante.

POPPEA

Cesare io pur l'alte tue glorie onoro.

CLAUDIO

Aggradisco il tuo dir.
(A Poppea)

(Sai che t'adoro.)

NERONE

Della mia fé divota
offro i tributi.

CLAUDIO

Figlio,
sei certo del mio amor.

NARCISO

Ossequioso

venero le tue glorie.

PALLANTE

E de' trionfi
spande fama immortal per tutto il suono.

CLAUDIO

Di Narciso e Pallante
gl'affettuosi pensieri
noti mi sono.

OTTONE

Alle tue piante, Augusto,
ecco prostrato Ottone il tuo fedele,
che là nel mar...

CLAUDIO

Che vuoi?

OTTONE

Alla mia fede,

signor, attendo umile
la promessa mercede.

CLAUDIO

Ed hai ardir di comparirmi innante?

OTTONE

Di quel fallo son reo?

CLAUDIO

Sei traditore.

NERONE, PALLANTE, NARCISO

Che sento mai?

AGRIPPINA

(Va ben.)

POPPEA

(Giubila o core.)

OTTONE

Io traditor? Io, che fra rischi ardito,
senza temer la morte,
dalla morte ti trassi; io traditore?

CLAUDIO

Non più, ch'al tuo fallire
giusta pena è il timor.

OTTONE

Cieli, ch'intendo?

CLAUDIO

Ma a chi vita mi diè la vita io rendo.²⁹
(Parte)

segue nota 28

dell'aria, laddove nella *Resurrezione* era Lucifero che si riferiva alla propria 'caduta' dalle sfere celesti, mentre nell'*Agrippina* il soggetto diventa il mondo intero che cade dinanzi all'impero romano (e, di conseguenza, dinanzi all'autorità dell'imperatore). Madrigalistic la scrittura: nella frase iniziale *il mondo cade* per due ottave, con la voce che precipita dal Re₃ al Re₁, abissi che echeggiano quelli dei bassi monteverdiani.

²⁹ Händel rende il precipitare degli eventi che coinvolgono Ottone, accusato e abbandonato da Claudio nonché da tutti i presenti, con un *escamotage* che il compositore avrebbe utilizzato anche in seguito (ad esempio nel proprio *Tamerlano* del 1724): una serie di brevissime allocuzioni in recitativo secco rivolte ai personaggi in scena, cui gli interrogati rispondono a bruciapelo con un'aria priva dell'introduzione orchestrale e provvista di ritornello strumentale conclusivo, salvo quella di Nerone (senza ritornello). Ottone si rivolge nell'ordine ad Agrippina, che lo respinge «Nulla sperar da me» (e, Sol)

OTTONE

Deh tu, Agrippina, assisti.

AGRIPPINA

Nulla sperar da me
anima senza fé,
cor traditore.

Fasto che t'abbagliò
perché non t'additò
cotanto orrore.

Nulla *ecc.**(Parte Agrippina)*

OTTONE

E tu Poppea, mio bene.

POPPEA

Tuo bene è il trono,
io non son più tuo ben.
È quello il tuo contento,
ed io per te ne sento
la gioia nel mio sen.

Tuo *ecc.**(Parte)*

OTTONE

Socorri almen, Nerone.

NERONE

Sotto il lauro che hai sul crine
le sciagure e le ruine
tu non puoi già paventar.

Anch'il fulmine rispetta
quella fronda ch'è oggi eletta
la tua fronte a coronar.

Sotto *ecc.**[(Parte)]*

OTTONE

Scherzo son del destin, Narciso amico,
compatisci quel duol ch'il seno aduna.

NARCISO

L'amico dura sol quanto fortuna.

(Parte)

OTTONE

Abbi pietà tu almeno
di quest'alma penante.

PALLANTE

Chi ad Augusto è nemico
è nemico a Pallante.

(Parte)

OTTONE

Lesbo fedel, compiangi al mio dolore.

LESBO

Lesbo sdegna ascoltar un traditore.

(Parte Lesbo)

SCENA V

OTTONE

Otton, qual portentoso³⁰
fulmine è questi? Ah ingrato

segue nota 29

ESEMPIO 9 (II.4)

Agrippina

Nul-la spe-rar da me, a-ni-ma sen-za fé, a-ni-ma sen - za__ fé, cor tra-di-to - re!

(si noti non solo come l'intera aria sia basata di fatto sul modulo ritmico della prima battuta, ma come la mancanza dell'introduzione orchestrale sia una variante tipica delle situazioni ad alta intensità emotiva), quindi a Poppea, che addirittura, con «Tuo bene è il trono» (c, la), coglie il destro per canzonare l'ex amante – così come fa Nerone con «Sotto il lauro che hai sul crine» (g, mi) – con un andamento minuettistico che suona come uno sfottò bello e buono nei riguardi di un Ottone ormai annichilito – esiste un'aria alternativa per Nerone (g, Sib), che presenta il ritornello introduttivo, ma che pure utilizza un saltellante ritmo ternario.

³⁰ Com'è frequente nel dramma per musica del Settecento, al *climax* della vicenda corrisponde la scena *a solo* di una *prima parte*, spesso in recitativo accompagnato (c, → fa), con cui si chiude una sequenza. L'atteggiamento di Ottone, come accade normalmente in questa tipologia di situazioni, è improntato alla massima variabilità: alla reazione quasi rabbiosa del personaggio nel recitativo, in corrispondenza delle ribattute dei violini, Händel annota: *furioso*.

Cesare, infidi amici e cieli ingiusti:
 ma più del ciel, di Claudio e degl'amici
 ingiusta, ingrata ed infedel Poppea.
 Io traditor? io mostro
 d'infedeltà? Ahi cielo, ahi fato rio,
 evvi duolo maggior del duolo mio?

Voi che udite il mio lamento³¹
 compatite il mio dolor.
 Perdo un trono e pur lo sprezzo,
 ma quel ben che tanto apprezzo,
 ahi che perderlo è tormento
 che disanima il mio cor.
 Voi ecc.

SCENA VI³²

Giardino.

POPPEA

^{ix} *Spera alma mia,*³³
che il tuo diletto
chiuda nel petto
fido il suo amor;
spera ch'ei sia
tutto innocente;
s'egli non mente,
mel dice il cor.
Spera ecc.^{ix}

Il tormento d'Ottone
 in me si fa tormento, io pur vorrei
 sentir le sue discolpe.
 Ma penseroso e mesto ei qui sen viene,
 forse a sfogar del cor l'acerbe pene.

SCENA VII

OTTONE, POPPEA *in disparte*

POPPEA

(Par che amor sia cagion del suo martire;
 per scoprir meglio il vero,
 fingerò di dormire.)
(Si pone non veduta a sedere presso un fonte fingendo di dormire)

OTTONE

Vaghe fonti che mormorando³⁴
 serpeggiate nel seno all'erbe...
(Vede Poppea)
 Ma qui che veggo! oh cieli.
 Poppea tra i fior riposa,
 mentre al mio fiero duol non trovo posa.

Voi dormite, o luci care,
 e la pace gode il core.

POPPEA *(finge sognarsi)*

Ottone traditore.

³¹ Segue la malinconica riflessione di Ottone (e, fa); un vero e proprio lamento (il termine si ritrova, del resto, nell'*incipit* dell'aria) reso ancor più struggente dagli interventi di un oboe solista.

³² Si ripete, invertita, la struttura della *liaison des scènes* già evidenziata nell'atto primo, come ad avviare una sorta di contro-macchinazione volta a neutralizzare le trame di Agrippina: di nuovo Poppea è in scena per un'intera sequenza, stavolta nel ruolo di ingannatrice accorta e astuta, capace di riconoscere l'innocenza di Ottone ma anche di raggirare abilmente Nerone e Claudio, ponendo così le premesse per sciogliere il nodo della vicenda alla fine del dramma. Di fatto, Poppea si comporta sulla scena come Agrippina nell'atto primo, alternando interventi *a solo* con altri in cui si confronta a tu per tu con i propri interlocutori (Ottone, Lesbo, Nerone).

^{ix} «Bella pur nel mio diletto / mi sarebbe l'innocenza. // Un desio mi sento in petto / che vorrebbe usar clemenza».

³³ L'aria che compare in partitura (e, Sib), ha un senso affine a quello dell'aria prevista dal libretto, ed è impreziosita dagli arabeschi dell'oboe solista.

³⁴ L'uscita in scena di Ottone dà l'avvio a una delle scene più articolate dell'opera, in cui Händel riunisce *topoi* operistici ormai consolidati e trovate formali tanto efficaci quanto semplici. Il primo della serie di ariosi intonati da Ottone (F, Fa) è innanzitutto l'esempio di un luogo comune dell'opera settecentesca: la 'scena del sonno' con l'aria interrotta tipicamente orchestrata coi flauti (se non che, in questo caso, chi interrompe la propria aria è il personaggio che resta sveglio senza contare il fatto che Poppea sta solo *fingendo* di dormire), i violini con la sordina («violini surdi» in partitura), e senza il cembalo al basso continuo. «Vaghe fonti che mormorando», però, è anche l'espressione, dal punto di vista librettistico, della 'svagatezza' con cui Ottone entra in scena: due versi novenari (metro raro nella poesia per musica italiana) dall'accentuazione non canonica (un novenario regolare ha uno schema metrico del tipo «Lon-tá-no, lon-tá-no, lon-tá-no»; i novenari dell'*Agrippina* appaiono piuttosto bi-

che ti provoca a sdegno.
 Ch'io ti ceda ad altrui? E per un raggio
 di cieca ambizione
 te mio bel sole io perda?
 Chi può crederlo mai, chi lo pretende?
 Scettro, alloro non curo;
 ver te fu sempre questo cor rivolto,
 ché val per mille mondi il tuo bel volto.

POPPEA

Non so se creder debba alle tue voci;
 quanto io so, da Agrippina
 svelato fu.

OTTONE

Che sento?

Perfida, iniqua donna,
 cagion del mio languir! Senti o Poppea
 quanto sia di colei l'anima rea.

POPPEA

Ottone, or non è tempo,
 né cauto il luogo: alle mie stanze vieni.
 Il rigore sospendo;
 se tu sei reo, ver te sarò inclemente;
 e pietosa m'avrai, se tu innocente.
 (*Gli rende la spada*)

OTTONE

Ti vuo' giusta, e non pietosa,³⁵
 bella mia nel giudicarmi.
 Tutto son, tutto innocente;
 se poi trovi il cor che mente,
 ti perdono il condannarmi.
 Ti vuo' ecc.

SCENA VIII

POPPEA

Da quali ordite trame
 ingannata son io? già, già comprendo
 le tue frodi, Agrippina.
 Per toglier ad Ottone
 di Cesare l'allor, me deludesti.
 Ver Nerone è scoperto
 il superbo pensier che ti lusinga.
 Nel duol non m'abbandono;
 se vendetta non fo, Poppea non sono.

Ingannata una sol volta³⁶
 esser posso, ma non più.
 Quando crede, il cor ascolta,
 ma scoperta poi la frode,
 fassi sordo e più non ode
 chi mendace un giorno fu.
 Ingannata ecc.

SCENA IX

LESBO, POPPEA

LESBO

Pur al fin ti ritrovo; impaziente
 Claudio di rivederti a te m'invia,
 e alle tue stanze solo
 favellarti desia.

POPPEA

Che risolvi o pensier?

LESBO

Bella fa' core,
 ché quanto ardito più, più piace amore.

³⁵ In quest'aria (c, Milb), il rigore di Ottone viene tradotto musicalmente dal regolare incedere per crome del basso.

³⁶ Una tappa verso lo scioglimento del dramma è raggiunta: Poppea è risoluta a vendicarsi di Agrippina, e di nuovo si prepara a sfoderare le proprie armi di seduzione: ancora una volta, come già osservato in «Vaghe perle» (I.14) i vezzi di Poppea sono simboleggiati dall'emiola che fa capolino nella prima sezione dell'aria (3/4, La):

ESEMPIO 11 (II.10)

Poppea

POPPEA

(Bel campo alla vendetta
m'offre il destin.) Accetto
il cesareo favor.

LESBO

Ei verrà dunque?

POPPEA

Sì, venga pur.

LESBO

Ad arrear io volo
nuova così gradita al mio signore.

POPPEA

(Cieli, voi assistete al mio disegno.)

LESBO

(Oggi spero al mio oprar premio condegno.)

SCENA X

POPPEA

A non pochi perigli
mi rendo, è ver, soggetta;
ma chi non sa temer, fa la vendetta.
Il desio d'essequirla
alto pensier alla mia mente addita.
Or qui vorrei Neron.

SCENA XI

NERONE, POPPEA

NERONE

Son qui mia vita.

POPPEA

(Oh come amica sorte
seconda i voti miei.) Senti Nerone:
già mille e mille volte

del tuo amor, di tua fé giurasti il vanto;
dubbia del vero fui, ch'ha per costume
l'uom la donna ingannar, e si fa preggio
la fralezza schernir con il dispreggio.

NERONE

Non temer, o mia cara.

POPPEA

Per ricever da te prove bastanti,
mal cauto è il loco; solo
alle mie stanze vieni; ivi se puoi
persuader il mio core,
in premio dell'amor, attendi amore.

NERONE

Oh mia adorata.

POPPEA

Taci.

Le mie offerte essequisci e le nascondi;
fatto l'amor palese,
invece di piacer produce affanno.
(Spero felice il meditato inganno.)

Col peso del tuo amor³⁷
misura il tuo piacer
e la tua spene;
s'è fedele il tuo cor,
spera pur di goder,
e spera bene.

Col *ecc.*

SCENA XII

NERONE

Qual bramato piacere
mi s'offre dal destino?
Oggi spero baciato volto divino.

Quando invita la donna l'amante³⁸
è vicino d'amor il piacer.

³⁷ È interessante notare come i giochi di simmetria notati nell'impianto del libretto sembrano riflettersi anche in alcuni tratti musicali delle arie di Poppea: come nell'atto primo il $\frac{12}{8}$ di «È un foco quel d'amore» (I.17) seguiva l'emiola di «Vaghe perle, eletti fiori» (I.14), così nel secondo l'emiola di «Ingannata una sol volta» (II.8) precede il danzante $\frac{6}{8}$ di «Col peso del tuo amor» (Sol), con una differenza sostanziale: se l'aria dell'atto primo segnava un fugace momento di sincerità nella riflessione del personaggio, «Col peso del tuo amor» si configura – nel testo librettistico e nell'impianto ritmico dell'aria, che invita volutamente al ballo – come una palese canzonatura rivolta ai goffi approcci amorosi del suo interlocutore.

³⁸ Quest'aria di Nerone ($\frac{12}{8}$, mi) riprende, certo non a caso, l'andamento ritmico di siciliana che caratterizzava l'esordio canoro del personaggio, e, oltre a mettere in enfasi la sua sicumera, rimemora, a fronte dell'inganno di cui egli non s'accorge, la presa in giro dell'aria precedente, a passo di danza.

Il dir vieni ad un istante
 egli è un dir, vieni a godet.
 Quando *ecc.*

SCENA XIII

[*Gabinetto d'Agrippina.*]

AGRIPPINA

Pensieri,³⁹
 pensieri voi mi tormentate.
^xNumi *eterni ch'il ciel reggete,*
i miei voti raccogliete,
la mia speme secondate.^x
 Pensieri *ecc.*

Quel ch'oprai è soggetto a gran periglio.
 Creduto Claudio estinto,
 a Narciso e a Pallante
 fidai troppo me stessa.
 Ottone ha merto, ed ha Poppea coraggio,
 s'è scoperto l'inganno,
 di riparar l'oltraggio.
 Ma fra tanti nemici,
 a voi, frodi, or è tempo;
 deh non m'abbandonate.

Pensieri,
 pensieri voi mi tormentate.

SCENA XIV

PALLANTE, AGRIPPINA

PALLANTE

Se ben nemica sorte

non arrise a' miei voti,
 il cor però del tuo fedel Pallante
 nell'opre sue si fe' veder costante.

AGRIPPINA

Costante egli saria, se per me ancora
 impiegar si volesse.

PALLANTE

E in che può mai
 a' tuoi cenni ubbidir? Bella, comanda.

AGRIPPINA

Senti, son miei nemici
 Narciso e Otton; bramo che entrambi al suolo
 cadano estinti; vedi
 a qual rischio t'espongo.

PALLANTE

Nel servirti, Agrippina,
 rischio non v'è che non diventi gloria.
 Ma che fia del mio amor?

AGRIPPINA

Pallante, spera.

PALLANTE

(Ha nel seno costei cor di Megera.)⁴⁰

Col raggio placido
 della speranza
 la mia costanza
 lusinghi in me;
 così quest'anima
 di più non chiede,
 ch'è la sua fede
 la sua mercè.
 Col *ecc.*

³⁹ Il rovesciamento, tra l'atto iniziale e il successivo, nell'ordine delle sequenze sceniche che vedono Poppea e Agrippina padrone assolute della scena, sembra rispecchiare il rivolgimento della sorte che tocca i due personaggi: Poppea guadagna terreno mentre Agrippina comincia a essere tormentata dal dubbio. Se nell'atto primo il personaggio chiudeva la propria sequenza con un'aria dal piglio quanto mai baldanzoso, nel secondo la apre in tono mesto e meditabondo, con un assolo (3/4-c, sol-Sib) che esordisce a mo' di libero arioso, ma evolve come una *Divergenz-Arie*: un'aria 'divergente', ossia con le sezioni in metro e/o tempo contrastanti, a rispecchiare la duplicità d'affetti che dilanano l'animo di Agrippina: cupi presentimenti che i propri piani possano fallire (prima strofa), contrapposti all'invocazione agli dèi, affinché possano concederle di portare a termine i propri disegni. La trovata di Händel – e del librettista – non si esaurisce qui, ma trova compimento nella creazione di una sorta di aria col *da capo* 'al quadrato', col reiterare l'*incipit* «Pensieri, / pensieri voi mi tormentate» dopo il breve monologo in recitativo secco.

^x «Ciel, soccorri ai miei disegni. / Il mio figlio fa' che regni, / e voi numi il secondate!».

⁴⁰ La battuta *a parte* di Pallante, che tanto contrasta con il finto ossequio del personaggio verso Agrippina, dà la stura a un'aria in cui il contrasto tra le vere intenzioni del personaggio e la finzione verso Agrippina si traducono

SCENA XV

AGRIPPINA

Di gionger non dispero al mio desire.
Ma qui Narciso? ardire.

SCENA XVI

NARCISO, AGRIPPINA

AGRIPPINA

Or è tempo, o Narciso,
di poner fine all'opra:
Pallante e Ottone uniti
sono i nostri nemici.
Se amor nutri per me, s'è in te coraggio,
stabilita sarà la nostra sorte.

NARCISO

Che debbo far?

AGRIPPINA

Ad ambi due dar morte.

NARCISO

Tutto farò, ma in fine
qual premio avrò?

AGRIPPINA

Confida e tutto spera.

NARCISO

(Nutre costei nel sen alma di fiera.)

Spererò, poiché mel dice⁴¹
^{x1}*il tuo labbro, o mia speranza.*
Lo sperar d'esser felice
è bell'esca alla costanza.^{x1}
Spererò ecc.

SCENA XVII

AGRIPPINA

Per dar la pace al core,
semino guerre ed odii.
Con Claudio è il fin dell'opra.
Egli qui vien; mio cor, gl'inganni adopra.

SCENA XVIII

CLAUDIO, AGRIPPINA

CLAUDIO

A vagheggiar io vengo, o mia diletta,
lo strale del mio cor ne' tuoi bei lumi.

AGRIPPINA

Vorrei della bellezza
aver superba il vanto,
per goder il tuo amor; ma dove manca,
supplisce il cor che per te sol respira.
Ma, oh Dio, nel sen s'aggira
un interno dolor che mi tormenta
e rende nel timor l'alma scontenta.

CLAUDIO

Qual t'assale timor? scopriilo, o cara!

AGRIPPINA

Preveggo in gran periglio
del viver tuo la sicurezza, e parmi
d'ogni intorno sentir strepito d'armi.

CLAUDIO

E chi può ardito in Roma
machinar tradimenti?

AGRIPPINA

Ah mio diletto,
freme Ottone di sdegno;
ad ognun fa palese il grave torto.
Se pronto ad ammorzar picciola fiamma

segue nota 40

in una sorta d'"incoerenza" tra il dettato del libretto e quello della musica: un'aria all'unisono in un martellante metro di $\frac{3}{8}$ (do-Mi|do), costruita di fatto su un'unica cellula ritmica ripetuta quasi senza soluzione di continuità.

⁴¹ I nuovi versi dell'aria (e, re) che compaiono in partitura sono più in linea col sentimento di amore deferente di Narciso, che nel primo atto viene rimproverato proprio da Agrippina di aver espresso troppo apertamente i propri sentimenti.

^{x1} «quel bel labbro, oh donna augusta. // E se spero esser felice, / la mia speme ella è ben giusta.».

non accorri veloce,
nasceran dall'incendio alte rovine.

CLAUDIO
Che mi consigli?

AGRIPPINA
È d'uopo
sveller dal suol radice velenosa;
sin che Ottone ha speranza
di salir sopra il soglio, il core altiero
machine tenderà, frodi ed inganni,
troverà parziali
mossi dall'interesse, e la vil plebe
offuscata dall'oro
vorrà ch'ei cinga il crin del sago alloro.
Il disegno confondi;
l'artificio previeni;
nuovo Cesare acclama: immantinente
abbandonato ei fia,
ché s'adora da ognuno il sol nascente.

CLAUDIO
Ma chi porrò sul trono,
senza temer che di regnare amante
ingrato al beneficio egli non sia?
L'auttorità compagna ha gelosia.

AGRIPPINA
Credi, o Claudio, ch'io t'ami?

CLAUDIO
Son certo del tuo cor.

AGRIPPINA
Dunque *non devi*^{xii}
altri in alzar per Cesare di Roma
che il mio figlio Nerone, egli ubbidiente
sarà sempre a' tuoi cenni,
il rispetto ver me, che gli son madre,
l'ossequio al cor darà ver te qual padre.

CLAUDIO
Approvo il tuo pensier; pensier accorto.

AGRIPPINA
(Coraggio o cor; siamo vicini al porto.)
Non ammetter dimora.

CLAUDIO
Lascia ch'io ben rifletta
all'importante affar.

AGRIPPINA
Grave periglio...

CLAUDIO
Tutto farò, ma lascia...

AGRIPPINA
Ah non è tempo
d'un indugio maggior.

SCENA XX
LESBO, CLAUDIO, AGRIPPINA

LESBO (*a Claudio*)
(Signor, Poppea...)

CLAUDIO (*a Lesbo*)
(Parlasti?)

LESBO (*a Claudio*)
(Ella t'attende.)

AGRIPPINA
Periglioso si rende
il perder un momento.

CLAUDIO
Non dubitar, sarà il tuo cor contento.

AGRIPPINA
Ma quando?

LESBO
(Vieni tosto, signor.)

CLAUDIO
(Vengo.)

Sarà ben tosto. Addio;
altro affare mi porta in altro loco.

AGRIPPINA
No, no, non partirai, se a me tu prima
ciò non prometti.

LESBO
(Il tempo passa.)

CLAUDIO
(Vengo.)

Sì, sì, sarà; prometto.

AGRIPPINA
In questo giorno
Cesare fia Neron assiso in soglio?

^{xii} «concedi».

CLAUDIO
In questo dì sarà.

AGRIPPINA
(Altro non voglio.)

CLAUDIO
Basta che sol tu chieda,⁴²
per ottener da me,
bocca amorosa.
Solo che il cor ti veda,
tutto si perde in te,
guancia vezzosa.
Basta *ecc.*

SCENA XXI

AGRIPPINA
Favorevol la sorte oggi m'arride:
purché Cesare sia l'amato figlio,
s'incontri ogni periglio.

Ogni vento che al porto lo spinga,⁴³
benché fiero minacci tempeste,
l'ampie vele gli spande il nocchier.
Regni il figlio mia sola lusinga:
sian le stelle in aspetto funeste,
senza pena le guarda il pensier.
Ogni *ecc.*

⁴² Agrippina è riuscita a strappare a Claudio la promessa di designare Nerone quale successore. Come nel caso della precedente aria di Pallante, anche l'aria di Claudio (c, re) non è esente da un qual certa ambiguità nel rapporto tra i versi e la loro intonazione: il testo dell'aria è chiaramente in tono amoroso (basti leggere espressioni topiche come «bocca amorosa» e «guancia vezzosa», ma contrasta fortemente con l'incedere marziale dell'orchestra e della linea vocale, tutta salti e ritmi puntati (si veda l'esempio di seguito: il vocalizzo sull'aggettivo «amorosa»):
ESEMPIO 12 (II.20)



⁴³ Se l'aria di chiusura dell'atto primo, si è detto, era di solito appannaggio della deuteragonista, l'aria di chiusura del secondo veniva di solito riservata alla prima donna, e alla regola non sfugge «Ogni vento che al porto lo spinga» (S, Sol): di fatto un riperto pressoché testuale dalla cantata *Aminta e Fillide* HWV 83.

ATTO TERZO

Stanza di Poppea con porta in facciata, e due altre per parte.

SCENA PRIMA⁴⁴

POPPEA

Il caro Ottone al precipizio io spinsi,
ma inganno meditato
la vendetta nel cor oggi rinchiuse,
per deluder colei che mi deluse.

SCENA II

OTTONE, POPPEA

OTTONE

Ah mia Poppea, ti prego,
non mi sia di delitto
un fiero tradimento:
donna rea m'ingannò; quando a mie preci
del mio amor, di mia fede esser promise
protettrice pietosa.
Del mio amor son seguace, altro non curo,
e a te, mio ben, eterna fede io giuro.

POPPEA

Ed io con quanto ho mai di core in petto,
anima mia, l'accetto.
Per far nostra vendetta
la machina disposi, e s'io del male
fui la cagion, a me di ripararlo
conviene ancora. Qui t'ascondi e taci.
Non temer di mia fede,
di ciò ch'io dica o faccia,
non ti render geloso;
soffrir devi per poco un rio tormento,
che in altrui sarà pene e in te contento.

OTTONE

Tacerò^{xiii} 45

purché fedele
nel tuo sen conservi amor.

Soffrirò,

benché crudele
contro me sia il tuo rigor.

Tacerò ecc.

(Ottone si nasconde in una porta coperta da portiera)

SCENA III

POPPEA

Attendo qui Nerone e Claudio ancora.
Quest'alma impaziente già s'è resa
di vendicar l'offesa.

SCENA IV

NERONE, POPPEA, OTTONE nascoso

NERONE

Anelante ti reco, o mia diletta,
a ricever mercé l'alta mia fede.

POPPEA

Veggio ben ch'il tuo ardor nella tardanza
stimoli a te non diede;
quel che a te destinai, tempo felice,
trascorse già; del cor con pena è d'uopo
differirne l'effetto;
ma, oh Dio, temo.

NERONE

Di che?

POPPEA

Che qui Agrippina

porti il piede e ci scopra.
(Guarda per la scena)

⁴⁴ Le trame con cui Poppea tenta di sciogliere il nodo della vicenda stanno per essere messe in atto nella lunga sequenza d'apertura dell'ultimo atto, anche questa appannaggio esclusivo di Poppea.

^{xiii} Benché l'aria sia di fatto composta di quattro versi ottonari divisi in due strofe, il primo e il terzo verso appaiono spezzati in due («Tacerò – purché fedele»; «Soffrirò – benché crudele»), secondo un uso tipografico tipico dell'epoca, in modo da mettere in evidenza la rima interna *Tacerò – Soffrirò* che lega le due strofe dell'aria.

⁴⁵ L'agitazione di Ottone nel doversi sottoporre alla tortura psicologica prospettatagli da Poppea, si traduce in una regolarissima aria col *da capo* (♩, re), basata però interamente su una cellula ritmica reiterata incessantemente dal basso.

NERONE

Qui dee venir la madre?

POPPEA

Ed in brev'ora,

ma acciò che tu comprenda
i sensi del mio cor, vedi qual prova
io te ne dono: quivi
vuo' che t'asconda, e attendi
fin ch'ella parta, e allora
sciolta d'ogni timore
vedrai quanto Poppea t'ama e t'adora.

NERONE

Qual già dolce piacer nel seno io sento.

OTTONE

(Sempre più in me s'accresce il rio tormento.)

NERONE

Con l'ardor del tuo bel core⁴⁶
fa' più rapidi i momenti,
ché famelico il mio amore
troppo è già de' suoi contenti.

Con ecc.

*(Si nasconde in una porta coperta da portiera dirim-
petto a quella dove sta Ottone)*

SCENA V

POPPEA

Amico ciel, seconda il mio disegno.
Credo ch'Ottone il core
avrà pieno di sdegno;
ma soffrir sempre dee chi ha in petto amore.

SCENA VI

LESBO, CLAUDIO, POPPEA. NERONE, OTTONE *nascosti*

LESBO

Qui non v'è alcun, signore;
la piaga ch'hai nel cor, sana d'amore.

POPPEA

Claudio tu mi lusinghi,
però da ver non m'ami.

CLAUDIO

Come? Dubbiosa ancora
vivi dell'amor mio? Cara vedesti
quel ch'io feci per te.

POPPEA

Di', che facesti?

Ognor più ardito e audace
io provo il turbator della mia pace.

CLAUDIO

Forse ancor insolente
nol ritiene il gastigo?

POPPEA

E qual gastigo?

CLAUDIO

Ei balzato dal soglio
nutre ancor tanto orgoglio?

POPPEA

Non t'intendo signor, ei più che mai
di salirvi ha speranza.

CLAUDIO

E risiede in Otton tanta baldanza?

POPPEA

D'Otton, signor, che parli?
Ah Claudio già comprendo
la mia sorte fatal, la mia sventura.
(Finge di piangere)

CLAUDIO

Bella, tu piangi? Dimmi,
che deggio far? Imponi.
Come già ti promisi,
dalle tempia d'Otton tolsi l'alloro.

NERONE

(Che pena è non udir.)

OTTONE

(Soffro e non moro.)

POPPEA

Dalle tempia d'Ottone?

CLAUDIO

D'Ottone sì, che ardito
leggi al tuo cor impone.

⁴⁶ Analogamente alla precedente aria di Ottone, anche «Con l'ardor del tuo bel core» (c, Sib) fa uso di un elemento usato a mo' di ostinato: in questo caso, la fregola con cui Nerone pregusta l'imminente convegno amoroso con Poppea si traduce nel moto incessante di semicrome di un violoncello solista, che s'interrompe nella seconda parte dell'aria giustito per essere sostituito dal séguito di semicrome dei violini.

POPPEA
 Otton, signor, non fu.
 CLAUDIO
 Ma chi?
 POPPEA
 Nerone.
 Per Nerone esclamai;
 ei mi vietò di non mirarti mai.
 CLAUDIO
 Come? Ottone dicesti.
 POPPEA
 Neron dissi, signor, male intendesti.
 CLAUDIO
 Neron? come s'accorda
 il desio di regnar, lo scettro, il soglio?
 Tu m'inganni o Poppea.
 POPPEA
 Io, *Cesare, ingannarti! E che?*^{xiv} non sai
 ch'il desio d'Agrippina,
 pria che giungessi in Roma,
 sieder lo fe' sul trono, ed acclamato
 Cesare fu? meco tu fingi ancora?
 NERONE
 (E ancor non parte, o ciel.)
 OTTONE
 (Il duol m'accora.)
 CLAUDIO
 Che mi narri di strano!
 Ma non dicesti Otton? Dimmi, rispondi!
 POPPEA
 Signor, forse prendesti
 con equivoco il nome;
 han Nerone ed Ottone un equal suono.
 CLAUDIO
 Quel ch'io creda non so; stupido sono.
 POPPEA
 Dubiti ancor? ognuno
 del mio dir farà fede, e se tu vuoi,
 darò prove evidenti
 che del mio cor l'insidiator molesto
 è sol Neron; ma poi,
 e che farai signor?

CLAUDIO
 Le tue vendette.
 POPPEA
 Ciò mi prometti?
 CLAUDIO
 Giuro.
 POPPEA
 E tanto io da te spero.
 Vedrai se ho 'l cor mendace o pur sincero.
 Vieni meco signore, e qui t'arresta.
*(Poppea conduce Claudio dentro alla porta ch'è in
 faccia, e poi va ove è Nerone, ed apre la portiera)*
 NERONE
 (Claudio partì.)
 OTTONE
 (Quanto il tardar molesta.)
 POPPEA
 Nerone dove sei?
 NERONE
 Son qui, mia vita.
 SCENA VII
 CLAUDIO, POPPEA, NERONE, OTTONE *nascosto*
 CLAUDIO
 Temerario insolente.
 NERONE
 O cieli, aita.
 CLAUDIO
 Sin nella reggia istessa,
 baldanzoso garzon, osi impudico
 alle vergini eccelse
 usar gl'insulti. E ardito.
 NERONE
 Odi signore.
 CLAUDIO
 Taci.
 POPPEA
 (Contenta son.)
 OTTONE
 (Giubila o core.)

^{xiv} «t'inganno? Signor, forse».

CLAUDIO
 Parti da mia presenza,
 né ardir mai più di comparirmi inante.
(Neron parte, e Poppea se gli accosta)
 POPPEA
 (Va' ad Agrippina, e di'...)
 NERONE
 (Ahi crudo fato.)

POPPEA
 (che chi cerca ingannar resta ingannato.)
 NERONE *(nel partire)*
 (Quale ad augusto cor, empia, s'aspetta,
 Agrippina saprà far la vendetta.)

SCENA VIII

CLAUDIO, POPPEA, OTTONE *nascosto*

POPPEA
 Ora, Claudio, che dici?

CLAUDIO
 Io son convinto.

POPPEA
 Il mio sincero cor ora discopri.
 (Per togliermi da Claudio, arte s'adopri.)
 Ma d'Agrippina tutte,
 lassa, parmi veder sciolte le furie.
 Pien di sdegno Nerone
 alla madre ricorre; ah, che mi veggio
 circondata d'affanni.

CLAUDIO
 Nulla, o cara, temer; asciuga il ciglio.

POPPEA
 Io sono per tuo amor in gran periglio,
Cesare, or non è tempo;^{xv}
 la mia mente confusa
 non distingue gioire;
 verrà tosto Agrippina; ahi che martire.

CLAUDIO
 No non verrà.
 POPPEA
 Deh parti.

Nulla otterrai da me.

CLAUDIO
 Sempre infelice
 sarà dunque il mio amor?

POPPEA
 Della consorte
 temprà prima il rigor; fa' che sicura
 io sia dal suo furore,
 allor chiedi e saprai qual sia il mio core.

CLAUDIO
 Io di Roma il Giove sono,⁴⁷
 né v'è già chi meco imperi.
 Van raminghi a' piè del trono
 dov'io son, gl'altrui pensieri.
 Io *ecc.*

SCENA IX

POPPEA, *che guarda per accertarsi della partenza di Claudio.*

^{xvi}Alfin *ei* se n'andò, deh, quanto alletta
 il cor dolce vendetta.
 Claudio partì, dubbio non v'è d'inganno;
 volo a trar il mio ben dal lungo affanno.
(Aprè la portiera dove sta nascosto Ottone)

SCENA X

POPPEA, OTTONE

POPPEA
 Ora, Ottone, che dici?
 Vedi come schernito
 restò Nerone, e come d'Agrippina
 si vendicò il mio cor; vedi ch'io sprezzo
 il regnator del mondo,

^{xv} «Or non è tempo, o Augusto».

⁴⁷ La lunga marcia di Claudio verso la consapevolezza della propria imperiale autorità è di fatto compiuta con la sua ultima aria (♩, mi): scoperto Nerone nascosto nelle stanze di Poppea, scoperti gl'intrighi di Agrippina, l'imperatore mette in risalto quasi con ferocia la propria potestà, in una terribile aria dall'incedere implacabile, con tutta l'orchestra che scandisce in omoritmia una martellante teoria di semiminime.

^{xvi} «Pur alfin».

e per te sol, mio bene,
vivo involta d'amor tra le catene.

OTTONE

Catene fortunate,
se ci stringono insieme, e in nodi eterni
per la mano d'amore
formano di due cori un solo core.

POPPEA

Sperar dunque poss'io
da te fede sincera?

OTTONE

Pria che mancarti, o bella,
mille volte morirò.

POPPEA

Ciò mi prometti?

OTTONE

E unisco alle promesse il giuramento;
scagli fulmini il ciel, cara, se mento.

POPPEA

Ma se Claudio?...

OTTONE

Nol curo.

POPPEA

Agrippina, Neron?

OTTONE

Io gli disprezzo.

POPPEA

Lo splendore del soglio?

OTTONE

Pur ch'io ti stringa al sen tutto abbandono.

POPPEA

A te mio ben offro me stessa in dono.

OTTONE

Pur ch'io ti stringa al sen,⁴⁸
mio caro e dolce ben,
io son contento.

Senza di te, mio cor,
è tutto in me dolor
e rio tormento.

Pur *ecc.*

POPPEA

Piega pur del mio cor nel dolce nido
placido le tue piume, o mio Cupido.

Bel piacere⁴⁹

è godere
un fido amor.

Questo fa contento il cor.

Di bellezza

non s'apprezza
lo splendor,

se non vien da un fido *ardor*.^{xvii}

Bel *ecc.*

⁴⁸ Se l'*iter* tracciato dalle arie di Claudio ha come meta ultima la scelta del dovere in luogo dei piaceri d'amore, quello testimoniato dalle arie di Ottone sembra procedere nel verso – simmetricamente – opposto: per la prima volta nell'opera, e nell'ultimo assolo, Ottone intona un'aria in un cullante metro di $\frac{12}{8}$ (sol), a confermare la scelta già palesata ad Agrippina all'inizio dell'opera: ovvero la rinuncia al potere imperiale in favore dell'amore di Poppea.

⁴⁹ Nella prospettiva stabilita dall'aria dell'amante, il «Bel piacere» di Poppea ($\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{4}$, Sol) che segue a distanza ravvicinata, non fa che sublimare e rendere espliciti, nella prospettiva dello *happy end*, i vezzi amorosi del personaggio: nell'ultima sua aria, Poppea alterna palesemente metri diversi, laddove nelle arie precedenti questi erano stati per così dire 'dissimulati' all'interno di un tessuto metrico 'regolare':

ESEMPIO 13 (III.10)



^{xvii} «COR».

SCENA XI

Salone imperiale.

AGRIPPINA, NERONE

AGRIPPINA

Cotanto osò Poppea?

NERONE

 Come narrai,
m'allettò, m'invitò, m'accolse, e poi
a Cesare scoprimmi.
Egli freme, essa ride ed io tremante
a te ricorro, o madre,
per sottrarmi allo sdegno
di Claudio e al mio periglio.
Egli è sposo, tu madre ed io son figlio.

AGRIPPINA

Ah mal cauto Nerone,
allor ch'io tutti adopro
per inalzarti al trono arti ed inganni,
tu seguace d'un cieco
e folle amor, al precipizio corri?

NERONE

È vero, errai; ma l'arti tue e gl'inganni
già discopri Poppea.
«Vanne», ella disse, «ad Agrippina, e dille
che chi cerca ingannar resta ingannato».

AGRIPPINA

Non perciò tutta ancora
languisce la mia speme.
Figlio *mora*^{xviii} nel seno
la fiamma indegna; guarda
qual nemica Poppea; del tuo pensiero
degnò oggetto non sia che il solo impero.
(Parte)

NERONE

Come nube che fugge dal vento⁵⁰
abbandono sdegnato quel volto;
il mio foco nel seno è già spento,
di quest'alma già il laccio è disciolto.
Come ecc.

SCENA XII

PALLANTE, NARCISO

PALLANTE

Evvi donna più empia?

NARCISO

 E qual rigore
nutrir si può maggior dentro ad un core?
E che farem?

PALLANTE

 È d'uopo
tutto a Claudio scoprir; egl'ha per noi
bontà ch'ogn'altra eccede;
si prevenga l'accusa,
e d'Augusta l'error a noi sia scusa.

NARCISO

In così gran periglio
approvo il tuo consiglio.

PALLANTE

Ma qui sen viene Augusto.

NARCISO

Amico, è questo il tempo
ch'adopri del tuo dir l'arte faconda.

PALLANTE

Lascia la cura a me; tu mi seconda.

^{xviii} «smorza».

⁵⁰ L'imposizione di Agrippina al figlio – rinunciare definitivamente alle grazie di Poppea – si traduce in una nuova aria (♩, Fa) caratterizzata da un incessante seguito di semicrome eseguite a piena orchestra. Di nuovo, però, il dettato del testo poetico e quello della partitura cozzano tra loro, stavolta nella seconda parte del brano: nonostante gli ultimi due versi del libretto siano un'asseverazione di quanto espresso nel distico precedente, il turbine di semicrome cede il posto a una ben più rarefatta *texture* a tre parti, con la voce che, sostenuta dal solo basso, intesse un fugato con un violino solista. Un *inganno* di Nerone, che finge di obbedire ancora una volta ai dettami della madre?

SCENA XIII

CLAUDIO, PALLANTE, NARCISO

CLAUDIO

Agrippina, Nerone, Otton, Poppea,
nell'accuse discordi
conturban la mia quiete;
né so chi dice il ver o *pur* chi *mente*,^{xix}
perché provi chi è reo giusto rigore.

PALLANTE

Alle auguste tue piante,
signor, ecco prostrato
l'infelice Pallante.

NARCISO

Per diffender sua vita
chiede da te Narciso, Augusto, aita.

CLAUDIO

Miei fidi, e quale insidia
contro di voi si tenta?
Che fia? Scoprite.

PALLANTE

Umile
per la nostra discolpa
porgo, signor, l'accusa;
perché sol d'Agrippina
la minaccia è ver noi d'alta rovina.

CLAUDIO

Per qual cagion?

PALLANTE

Sul trono
pria che giungessi in Roma,
qual Cesare ella fe' sieder Nerone;
di nostr'opra si valse,
ma chi opra per inganno è senza colpa.

NARCISO

Di tua morte il supposto è a noi discolpa.

CLAUDIO

Agrippina tant'osa? Ora confermo
ciò che disse Poppea; entro la reggia
son domestici occulti i miei nemici,
la tema al cor giusto sospetto infonde,

e fra tante vicende ei si confonde.
Voi siete fidi; il braccio mio possente
di scudo a voi sarà; non più timore.

SCENA XIV

AGRIPPINA, CLAUDIO, PALLANTE, NARCISO

AGRIPPINA

Adorato mio sposo, è questi il giorno
in cui di tue promesse attendo il fine;
a Nerone l'alloro oggi destina,
e a' tuoi piedi prostrato
ogni rubel vedrai.

CLAUDIO

Non già Agrippina.

AGRIPPINA

(Sdegnoso mi favella.)
Già il periglio t'è noto,
e il rimedio sicuro è a te palese;
signor, che tardi più? pronto ripara
l'imminente rovina,
i nemici reprimi.

CLAUDIO

Ed Agrippina?

AGRIPPINA

(Dissimular non giova.
Qui è Narciso e Pallante;
superi un pronto ardir ogni riguardo!)

PALLANTE, NARCISO

(Come volge ver me sdegnosa il guardo.)

AGRIPPINA

Dal tuo dir già suppongo
l'arte accorta de' miei, de' tuoi nemici.
Parla, parla, discopri
qual dello sdegno tuo sia la cagione.

CLAUDIO

Cesare lo dirà; lo sa Nerone.

AGRIPPINA

Ah Claudio, ora m'avveggo
ch'ancora il ben oprar talora è colpa.

^{xix} «mentisca».

NARCISO

(Or che dirà?)

PALLANTE

(Sentiam la sua discolpa.)

CLAUDIO

Tu chiami ben oprar, tentar audace
 d'usurparmi l'impero, e colto il tempo
 della mia lontananza,
 por Nerone sul trono?
 Qual scusa addur potrai che ti ricopra?

AGRIPPINA

Le scuse non adopra un cor sincero.
 Quel che dici, signor, il tutto è vero.

CLAUDIO

L'error confessi ardita?

AGRIPPINA

Error non è il salvarti e trono e vita.
 Godo che qui presenti
 sian Narciso e Pallante.

NARCISO

(Che fermezza ha costei.)

PALLANTE

(Che cor costante.)

AGRIPPINA

Precorse, lode al ciel, fama bugiarda
 che nel fatal naufragio
 tua vita ancor perisse.
 Già le milizie, il popolo, il senato
 rivolta al successor avean la mente.
 Vidi che un cor altiero alzato al soglio,
 con quella novità che sempre piace,
 formava un gran nemico alla tua pace.
 Per riparare al danno,
 acclamar feci il figlio;
 egli al soglio sali; ma ciò fu solo
 per conservarlo a te, caro mio sposo.
 Nel difender tua vita,
 per mantenerti in trono,
 io la nemica, io la rubella sono.

PALLANTE

(Quanto è scaltra costei.)

NARCISO

(Quant'ella è accorta.)

AGRIPPINA

E Pallante e Narciso
 del mio oprar faccian fede.
 Forse voi non richiesi
 per assister all'opra?
 Dite pur se all'avviso
 ch'il ciel Claudio salvò, Nerone umile
 non discese dal soglio.
 S'egli unito a' miei voti
 non fe' di tutta Roma
 i viva risuonar di Claudio al nome.
 Parli d'ognun di voi il cor sincero.

CLAUDIO

E voi, che dite?

PALLANTE, NARCISO

Signor, il tutto è vero.^{xx}

AGRIPPINA

E chi fuor ch'il mio figlio,
 una volta regnante
 dall'aura popolar fatto superbo,
 ceduto avria lo scettro?
 Per difender tua vita,
 per mantenerti in trono,
 io la nemica, io la rubella sono?

CLAUDIO

(Mi confonde Agrippina;
 dai stessi accusator ella è difesa.)

NARCISO

(Stupido son.)

PALLANTE

(Della sua colpa ha merto.)

CLAUDIO

Di tua fé, del tuo amor, cara son certo.

AGRIPPINA

Ma, oh Dio, certa io non sono
 né di tua fedeltà né del tuo amore;
 penso che presso te fatta son rea,
 perché il tuo cor ascolta...

^{xx} Ipermetro.

CLAUDIO

E chi?

AGRIPPINA

Poppea.

Duolmi sol che l'inganno
a te non sia palese.

CLAUDIO

Scopri lo pur.

AGRIPPINA

Costei,
vagheggiata da Ottone...

CLAUDIO

Agrippina t'inganni; egli è Nerone.

Olà vengano tosto

Otton, Neron, Poppea.

AGRIPPINA

Vedrai s'io ti tradisco o s'ella è rea.
(Ciò che deve avvenire io già preveggo.)

CLAUDIO

Fra tanti avvenimenti
saprò chi è contumace;
vuo' che viva nei cor riposo e pace.

AGRIPPINA

Se vuoi pace, o volto amato,⁵¹
l'odio reo fuga da te;
guarda in me, nume adorato,
il mio amore e la mia fé.
Se vuoi *ecc.*

SCENA XV

OTTONE, NERONE, POPPEA, CLAUDIO, AGRIPPINA

AGRIPPINA

(Ecco la mia rivale.)

POPPEA

(Ecco quell'empia
cagion di doglia ria.)

NERONE

(Che mai sarà di me?)

OTTONE

(Cieli, che fia?)

CLAUDIO

Vedi, Agrippina, il figlio,
quell'ardito garzon che nella reggia
delle vergini eccelse
tenta offender l'onor.

AGRIPPINA

T'inganni, Augusto.

CLAUDIO

No, non m'inganno no, l'error confessa.

Di Poppea nelle stanze

non ti trovai nascoso?

AGRIPPINA

Cieli, che sento mai!

NERONE

(Parlar non oso.)

CLAUDIO

Accusa col silenzio il suo delitto.
Tu l'attesta, o Poppea, con cor sincero.

POPPEA

Lo vedesti signor, pur troppo è vero.

AGRIPPINA

(L'arte ancor di costei sarà ingannata.)

OTTONE

(Come accorta Poppea s'è vendicata.)

CLAUDIO

Vuo' che colpa palese
palese abbia l'emenda.

AGRIPPINA

(Spera ancora il mio cor.)

POPPEA

(Oh quanto io godo.)

CLAUDIO

Di Nerone e Poppea
stringa dolce imeneo l'illustre nodo.

⁵¹ Dopo il colpo da maestro con cui Agrippina riesce a giustificare il proprio operato dinanzi alle palesi accuse di Claudio, l'ultima aria della protagonista è un capolavoro di dissimulazione: se in numerose arie precedenti (ultima fra tutte quella di Nerone, «Come nube che fugge dal vento») era palese il contrasto tra quanto espresso dal testo poetico e quanto enunciato dall'intonazione musicale, «Se vuoi pace, o volto amato» (3, mi) è un'aria del tutto falsa, che in un certo senso fa da doppio ideale con l'aria che Giunone intonerà a conclusione dell'opera per benedire le nozze tra Ottone e Poppea.

POPPEA

(Che sento mai!)

AGRIPPINA

(Che intendo!)

NERONE

A tue grazie, signor, vinto mi rendo.

OTTONE

Ecco prostrato, o Augusto,
quell'Ottone infelice.

CLAUDIO

Omai t'accheta:

ebbi delle tue colpe il disinganno.

Ti promisi l'alloro;

Cesare tu sarai.

AGRIPPINA

(Sento e non moro!)

OTTONE

Io l'alloro rifiuto,

di regnar non mi curo, e solo apprezzo

la mia cara Poppea;

se di darti la vita ebbi la sorte,

nel togliermi il mio ben, tu mi dai morte.

AGRIPPINA

Ora vedi chi sia che ha l'alma rea,
s'è Nerone od Otton ch'ama Poppea.

CLAUDIO

E tu Neron, che dici?

NERONE

Ubbidiente io sono alle tue voglie;

ma doppio mio gastigo

è il togliermi l'impero e darmi moglie.

POPPEA

E con me non si parla?

Scettri, regni ed imperi abbia Nerone,

d'altri mai non sarò fuor che d'Ottone.

CLAUDIO

Io dei vostri desir volli far prova.

(A Nerone)

Se lasci per l'allor volto divino,

(A Ottone)

se sprezzi per amor di Roma il trono,

ai posteri sarete

dell'amar, del regnar, eroi ben degni.

Cesare fia Neron, tu stringi, Ottone,

la tua Poppea costante.

(Ho sciolto il cor, s'ell'è d'un altro amante.)

NERONE, POPPEA

Felice son.

OTTONE

Più il duol non mi tormenta.

AGRIPPINA

(Or che regna Neron, moro contenta.)

CLAUDIO

Abbian termine gli odii, e Roma applauda

a questo di bramato

ch'ogni un rende contento e fortunato.

Dall'augusto mio genio

per gli eccelsi sponsali

della bella Poppea pronuba Giuno

già s'invitò nell'apparato illustre.

Ella omai scenda, e Roma

intrecci di Neron lauri alla chioma.

(Qui scende Giunone con suoi seguaci)

CORO

Lieto il Tebro increspi l'onda⁵²

sotto i rai del nuovo allor,

e festeggi su la sponda

pien di gioia il dio d'amor!

⁵² L'insieme dei protagonisti ($\frac{3}{4}$, Sib), un otetto a tre parti, è un'eccellente dimostrazione del talento di Händel per i fasti corali, grazie a una scrittura densa ma sempre trasparente nella condotta delle voci.

GIUNONE

D'Otton e di Poppea sul *lieto*^{xxi} innesto
 scende Giuno dal cielo a sparger gigli;
 e nel talamo eccelso io lieta appresto
 vassalli a Claudio e all'alta Roma figli.

V'accendono^{xxii} le tede⁵³

i raggi delle stelle;
 esse per tanta fede
 risplendono^{xxiii} più belle.

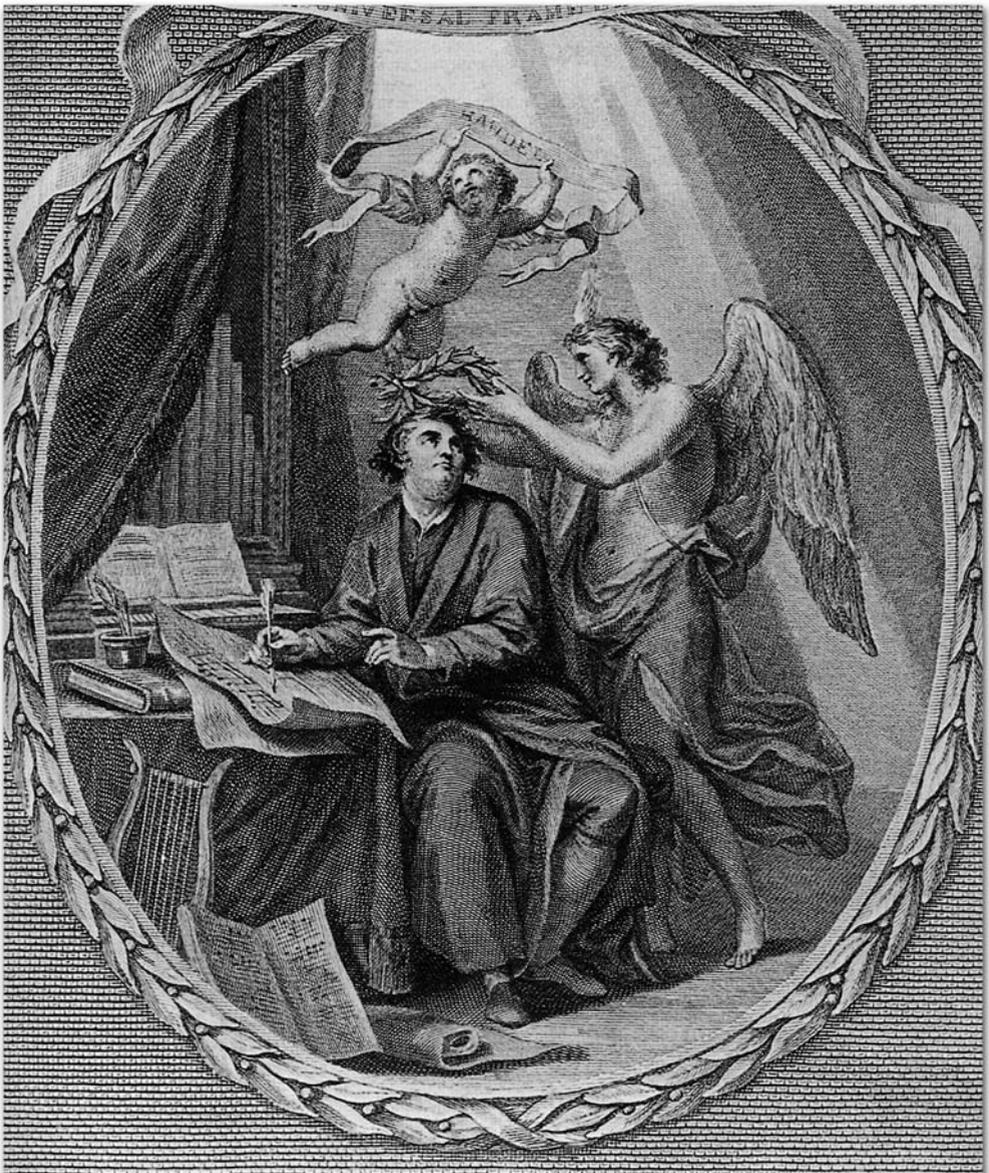
V'accendono^{xxii} *ecc.**(Segue il ballo di deità seguaci di Giunone.)*

^{xxi} «grande».

^{xxii} «V'accendano».

⁵³ L'ultima aria (e, Fa), come ha rilevato Stefano La Via, è ricavata dall'aria d'apertura nella cantata *Nel dolce dell'oblio (Pensieri notturni di Filii)* HWV 134, il cui testo recita «Ha l'inganno il suo diletto / se i pensier mossi d'affetto / stiman ver quel che non sanno». La musica di questo pezzo si adatta perfettamente al nuovo contesto, e l'agevole tessitura centrale facilita l'esecuzione da parte di una cantante non di primo rango senza sacrificare nulla all'espressione dell'auspicio conclusivo.

^{xxiii} «già splendono».



ipriani R. A. Inveni.

F. Bartolozzi R.A. Engraver to his Majesty

HÄNDEL composing sacred Music; the Genius of Harmony crowning him, & a Seraph wafting his name to heaven.

Giovanni Battista Cipriani (disegnatore)-Francesco Bartolozzi (incisore), Il Genio dell'Armonia incorona Händel in atto di comporre musica sacra. Da CHARLES BURNEY, *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey [...]* in *Commemoration of Handel*, London, T. Payne e G. Robinson, 1785.

L'orchestra

2 Flauti	2 Trombe
2 Oboi	
Violini I	
Violini II	
Violini III (solo nella sinfonia d'apertura)	
Violette (<i>id.</i>)	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Basso continuo (violoncello o violone, contrabbasso, clavicembalo)

L'orchestra del Teatro di San Giovanni Grisostomo a disposizione di Händel non si discosta dallo *standard* dell'epoca, con la compagine degli archi occasionalmente rinforzata da coppie di strumenti a fiato (di solito flauti, oboi, corni – che mancano nell'*Agrippina* –, trombe). Händel usa i violini divisi in tre parti solamente nella sinfonia d'apertura, in cui prescrive la «violetta», che qui è forse un sinonimo per le viole.¹

Una quindicina scarsa di arie dell'*Agrippina* sono orchestrate per gli archi, a quattro parti: violini I e II, viole, bassi (ovvero violoni – cioè violoncelli – e contrabbassi); talvolta i violini vengono raddoppiati all'unisono dagli oboi (ad esempio «L'alma mia fra le tempeste», I.6). Il grosso delle arie, però, presenta un'orchestrazione a due o tre parti, spesso assegnate ai soli archi, come in «È un foco quel d'amore» (violini unisoni, bassi, I.17) o in «Coronato il crin d'alloro» (*idem*, con l'aggiunta delle viole, II.2). Anche in questo tipo di arie, a volte i fiati – di solito gli oboi – raddoppiano la parte più acuta, come in «Ingannata una sol volta» (Poppea, II.8). Altrove, sembrerebbe che Händel preveda di utilizzare l'intero strumentario a propria disposizione concentrato

¹ Tra il XVII e il XVIII secolo il termine *violetta* indicava uno strumento generico che eseguisse una parte media tra quella dei violini e quella dei bassi (la *violetta* poteva dunque essere sia una viola vera e propria sia un taglio acuto di viola da gamba). A prestar fede all'edizione di *Agrippina* curata da Friedrich Chrysander, il termine non compare in partitura che nella sinfonia d'apertura, facendoci dunque supporre che sia sinonimo del termine «viola» presente nel resto dell'opera.

in una sola parte, come in «Col peso del tuo amor» (II.11), dove per la parte superiore compare l'indicazione «tutti unisoni». Due casi particolarmente degni di nota sono l'aria di Nerone «Coll'ardor del tuo bel core» (III.4), dove ai violini unisoni e ai bassi si unisce un violoncello concertante, e l'ultima aria di Agrippina «Se vuoi pace, o volto amato» (III.14), dove gli oboi raddoppiano solo i violini II, fungendo da controcanto alla melodia di Agrippina, eseguita all'unisono dai violini I.

In sette numeri dell'opera la voce è sostenuta dal solo basso continuo: solo per l'aria di Claudio che si presenta quale spasimante nelle stanze di Poppea «Pur ritorno a rimirarvi» (I.21) Händel prescrive l'uso del solo violoncello. In altri cinque casi, l'aria è interamente orchestrata col solo basso continuo ad eccezione del ritornello di chiusura, in cui compare l'intera compagine degli archi a quattro parti (si prenda ad esempio «Nulla sperar da me» in II.4). Un caso particolare in questa tipologia è un'altra aria di Agrippina, «Tu ben degno» (I.12), condotta da un violoncello obbligato anziché da tutto l'organico del basso continuo, e chiusa da un ritornello a tre parti (violini unisoni, viole, bassi).

In una manciata di arie Händel prevede delle parti autonome per i fiati, a volte in funzione coloristica od onomatopeica. È il caso del coro con cui Agrippina e soci accolgono Claudio trionfante «Di timpani e trombe» (II.3) in cui compaiono, appunto, trombe e timpani (si è detto altrove che trombe e timpani sono l'emblema sonoro della *grandeur*). È altresì il caso dell'aria di Narciso «Volo pronto, e lieto il core» (I.5) dove compare una coppia di flauti assieme ai violini unisoni e ai bassi: in questo modo Händel sottolinea il carattere più delicato di Narciso quale spasimante di Agrippina, di contro al più baldanzoso Pallante. I flauti ricompaiono anche in uno dei momenti più avvincenti dell'opera, ovvero nella *scena del sonno* che si apre con l'aria di Ottone «Vaghe fonti che mormorando» (II.7): si tratta dell'aria con l'orchestrazione più curata e 'particolare' di tutta l'opera; ai due flauti (strumento tipico per questa tipologia di scena) si aggiungono dei «violini surdi» (ossia con la sordina) divisi in due parti, viole, e bassi «pizzicati senza cembalo»: tutti *escamotages* coloristici per rendere al meglio il *mood* 'soporifero' della scena. Sia in questo caso sia in «Volo pronto, e lieto il core» Händel non indica se i flauti debbano essere dei traversieri ovvero dei flauti a becco, benché l'estensione delle parti in entrambe le arie faccia propendere per i secondi.

In altri casi, infine, Händel assegna agli strumenti a fiato alcune tirate solistiche, come «Non ho cor che per amarti» (Agrippina, I.23), che prevede assoli degli oboi e di un violino; oppure «Voi che udite il mio lamento» (Ottone, II.5), con una parte di oboe solista, così come «Pensieri, / pensieri, voi mi tormentate» (Agrippina, II.13). Ancora, l'aria di Nerone «Come nube che fugge dal vento» (III.11) prevede sortite solistiche di due violoni nella prima parte, e di un violino nella seconda: segno certo dell'abilità degli orchestrali veneziani che contribuirono al successo di *Agrippina*.

Le voci

Diagram illustrating the vocal ranges for the main characters in *Agrippina* by Handel:

- Claudio: Basso
- Agrippina: Soprano
- Nerone: Soprano
- Poppea: Soprano
- Ottone: Soprano
- Pallante: Basso
- Narciso: Soprano
- Lesbo: Basso
- Giunone: Soprano

La compagine vocale prevista per l'*Agrippina* di Händel riflette le usuali prassi settecentesche – in verità piuttosto blande e mutevoli – sull'associazione tra ruoli e tipologie vocali. Claudio, imperatore, è un basso: la voce dell'autorità per eccellenza (come Cristo, che nelle *Passioni* di Bach è sempre un basso). Il registro grave può altresì essere emblema della virilità, come per Pallante, il più solerte tra i due pretendenti di Agrippina. Il basso è infine un registro tipico di certe parti buffe, come nel caso di Lesbo. Soprani, per ovvie ragioni legate al genere sessuale, sono Agrippina e Poppea; soprano è anche Nerone a causa dell'ancor giovane età (il personaggio è appena venticinquenne, come rivela all'inizio dell'opera la stessa Agrippina). Voci più 'mature' dal punto di vista sessuale sono quelle di Ottone e Narciso; per esse Händel prevede la voce di contralto: nel caso di Ottone poiché in genere la parte del primo uomo, o dell'«altro primo uomo», veniva affidata a un evirato; nel caso di Narciso, forse, per differenziare vocalmente il personaggio quale amante più languido rispetto all'altro pretendente di Agrippina, Pallante.

Quanto ai principali interpreti che cantarono l'*Agrippina* nel 1709, il basso Antonio Francesco Carli (Claudio) è documentato in una trentina scarsa di drammi intonati da Pollaro, Caldara, Lotti, Albinoni, Gasparini tra il 1703 e il 1726, dati in piazze di rilievo dell'Italia centrosettentrionale.

Le sue arie rivelano un cantante di singolare potenza e abilità, capace di repentini salti e cambi di registro e dotato di un'ampia estensione che spazia dal Re_1 al Fa_3 (in altre partiture scende al Do), nonostante Händel ne abbia limitato a fini espressivi il compasso vocale non facendolo quasi mai scendere sotto il Sol_1 ; solamente in «Cade il mondo soggiogato» (II.4), ovvero nella prima aria in cui Claudio appare nel pieno della propria autorità, Händel utilizza l'intera gamma del proprio interprete, per giunta con un gesto vocale esuberantissimo, visto che l'*incipit* prevede una caduta a picco di due ottave dal Re_3 nel giro di due battute.

Margherita Durastanti (Agrippina) era invece una vecchia conoscenza del periodo romano di Händel (fu la prima, effimera interprete della *Resurrezione*), e tra gli anni Venti e i Trenta avrebbe sostenuto alcune parti di rilievo in opere composte dal Sassone per le scene londinesi (*Radamisto*, *Muzio Scevola*, *Floridante*, *Ottone*, *Flavio*, *Giulio Cesare*, *Sosarme*, *Il pastor fido*, *Arianna*), comprendendo una tale varietà di ruoli da far pensare a una cantante con notevoli capacità attoriali. Nell'*Agrippina* la sua estensione va dal Re_3 al La_4 (più tardi si sarebbe abbassata fino a toccare le corde del mezzosoprano), e vale in parte anche per la Durastanti ciò che si è detto per Carli: Händel ne utilizza l'intera estensione solo in un caso, in «Ho un non so che nel cor».

Anche l'interprete di Nerone, il soprano evirato Valeriano Pellegrini, era tra le conoscenze romane di Händel, cantore nella Cappella Sistina e nella Chiesa Nuova, nonché presenza abituale ai concerti privati del cardinal Ottoboni. Uomo di vari interessi (compositore e poi sacerdote, dopo aver perso la voce, nel 1728), le arie per lui composte anche da Bononcini e Steffani lo mostrano non solo come cantante di grande estensione (nel *Tassilone* di Steffani va dal Do_3 al Si_4), ma anche come soprano tecnicamente agguerrito: basterebbe a tal scopo dare un'occhiata, nell'*Agrippina*, alle colorature di «Con l'ardor del tuo bel core» (III.4), o a quelle di «Come nube che fugge dal vento» (III.11).

Una virtuosa, e tra le più acclamate dell'epoca in Italia, era anche l'interprete di Poppea, Diamante Maria Scarabelli. Nell'*Agrippina* la sua estensione media va dal Mi_3 al Sol_4 , per raggiungere la massima ampiezza nell'aria di presentazione «Vaghe perle, eletti fiori» (I.14), dove la Scarabelli spazia dal Do_3 al La_4 , e toccare il Si_4 nell'aria di chiusura dell'atto primo «Se giunge un dispetto» (I.24).

Il contralto Francesca Vanini Boschi (Ottone), era una specialista delle parti *en travesti*, forse anche in virtù della tessitura limitata e decisamente spostata verso il registro grave: nell'*Agrippina* non sale mai oltre il Re_4 , e nella sua aria di presentazione «Lusinghiera mia speranza» (I.13) scende fino al Sol_2 . Si trattava forse di un'interprete ormai in declino, benché lodata – ad esempio dal Tosi – per il proprio stile di canto: l'ultima sua interpretazione documentata è quella di Goffredo nel *Rinaldo* con cui Händel avrebbe esordito sulle scene londinesi nel 1711.

Quanto al consorte della Vanini, Giuseppe Maria Boschi (Pallante), sarebbe oggi definito più baritono che basso (la sua estensione, nell'*Agrippina*, va dal Sol_1 al Fa_3). Händel si sarebbe ricordato di lui negli anni Venti, e fino al 1728 Boschi avrebbe cantato in tutte le opere composte per la Royal Academy. I resoconti sui suoi anni londinesi lo dichiarano interprete capace di ricoprire i ruoli più disparati, sempre dotato di grande potenza e agilità. Il grande studioso händeliano Winton Dean nota in proposito come le qualità vocali di Boschi avrebbero forse incoraggiato Händel a comporre le arie a lui riservate in uno stile fortemente contrappuntistico, benché nell'*Agrippina* proprio a Boschi tocchi una delle due arie *all'unisono* di tutta l'opera («Col raggio placido», II.14).

Agrippina in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Agrippina, che lanciò Händel nel gran mondo del teatro musicale, aprì la stagione di carnevale del San Giovanni Grisostomo di Venezia, l'attuale Teatro Malibran, il 26 dicembre 1709. Il giovane sassone (Halle 1685-Londra 1759), figlio di un medico, si trovava già in Italia da circa tre anni. Dopo il grande successo di *Agrippina* si sarebbe trasferito ad Hannover e infine in Inghilterra, dove nei decenni successivi si sarebbe imposto come musicista di massimo spicco.

Il libretto di quest'opera, la seconda e ultima scritta da Händel in Italia, è tradizionalmente attribuito al cardinale Vincenzo Grimani (Venezia, 1652? – Napoli, 1710). Diplomatico al servizio degli Asburgo ed esponente di una influente famiglia veneziana, Vincenzo Grimani era proprietario del Teatro di San Giovanni Grisostomo assieme al fratello maggiore Giovanni Carlo: il nonno, Giovanni, aveva fondato un'altra sede teatrale importante, il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo. Vincenzo Grimani era stato nominato viceré di Napoli nel 1708, dove sarebbe rimasto fino alla morte. Il librettista si ispirò a una figura storicamente accertata, Agrippina minore (15-59 d. C.), moglie dell'imperatore Claudio e madre di Nerone, avuto da un precedente matrimonio, che in seguito l'avrebbe fatta assassinare. Nell'opera musicata da Händel, la protagonista Agrippina cerca di convincere il marito Claudio a nominare imperatore il figlio: per realizzare questa aspirazione si giova della bella Poppea, la quale, benché segretamente innamorata di Ottone, sa di piacere anche a Nerone e a Claudio. Le spregiudicate manovre di Agrippina vengono svelate, ma con grande abilità essa riesce a trasformarle in atti di devozione verso l'imperatore. La sua capacità virtuosistica di manipolatrice psicologica la rende ammirevole agli occhi dei cortigiani, benché questi abbiano ormai compreso la sua ipocrisia. Nonostante la sostanziale fallacia dei suoi intrighi, la cinica ma costante Agrippina consegue il suo obiettivo: Nerone ottiene la nomina al trono imperiale, mentre Ottone, la sola figura interamente retta e sincera del dramma, trova ricompensa negli sponsali amorosi con Poppea. (Vale la pena di ricordare che *L'incoronazione di Poppea*, rappresentata a Venezia nel carnevale 1642-1643, aveva messo in scena proprio la triste conclusione di questo legame: l'ambiziosa protagonista, stanca dell'amante, viene incoronata consorte di Nerone e imperatrice.)

Il libretto offre dunque in una tipica commedia veneziana anti-eroica, in cui quasi tutti i personaggi cercano di ingannarsi reciprocamente, condividendo l'amoralità di Agrippina: tale materia contrasta con la serietà e l'integrità intellettuale che tenderà a prevalere nei libretti che cominciavano ad essere rappresentati allora a Venezia, frutto della penna di Apostolo Zeno e più tardi di Metastasio. Il librettista pare aver tratto un'istantanea da ambienti di corte a lui ben noti, tanto da far sospettare nella figura dell'imperatore Claudio un'allusione a papa Clemente XI, spesso osteggiato dallo stesso Grimani nel corso della sua attività diplomatica in difesa degli interessi austriaci, o a Luigi XIV di Francia, unito in matrimonio morganatico all'astuta e influente Madame de Maintenon e ugualmente avversato dal Grimani diplomatico.

Il *cast* originale di *Agrippina* comprendeva interpreti molto apprezzati, in primo luogo i soprani Margherita Durastanti, con cui Händel aveva già lavorato a Roma (*Agrippina*), e Diaman-



Vincenzo Coronelli, La sala del San Giovanni Grisostomo. Il teatro fu inaugurato nel 1678 con *Il Vespasiano* di Carlo Pallavicino (libretto di Giulio Cesare Corradi).

te Maria Scarabelli (Poppea). I personaggi femminili impersonati dalle due donne simulano affetto e amicizia, mentre in realtà rivaleggiano nel corso di tutta l'opera: tale accesa rivalità si inverte anche nella quantità e qualità dei loro interventi musicali e ciò doveva dar luogo a una sorta di *match* agonistico tra le due cantanti. Completavano la compagnia il basso Antonio Francesco Carli (Claudio), il contralto Francesca Vanini (Ottone), suo marito il basso Giuseppe Maria Boschi (Pallante), i castrati Valeriano Pellegrini (Nerone) e Giuliano Albertini (Narciso) e il basso Nicola Pasini (Lesbo).

Nell'*Agrippina* l'azione si evolve continuamente, grazie a recitativi estremamente sintetici e ad arie brevi di diverso carattere che si susseguono continuamente, con effetti caleidoscopici. Il personaggio dominante è l'imperatrice, sempre fiduciosa in se stessa, a tratti minacciosa e sicura di trionfare (aria iniziale «L'alma mia fra le tempeste») oppure temporaneamente angosciata come nella grande scena dell'atto secondo («Pensieri, voi mi tormentate»), quando progetta di uccidere ben tre persone, i due liberti che hanno scoperto le sue trame e l'innocente Ottone. Il momento più intensamente tragico dell'opera spetta però a quest'ultimo, che nell'atto secondo canta uno straordinario lamento in Fa minore.

L'intonazione di Händel, che esprime sempre emozione genuina nonostante i frequenti autoimprestiti e le parodie da arie preesistenti, piacque moltissimo al pubblico veneziano. Il Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, che «con la vastità della sua mole superba può contrastare col fasto di Roma antica», ospitò nei giorni successivi ben ventisette repliche di quest'opera, accolta con grida incessanti di «Viva il caro Sassone!».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

L'azione si svolge a Roma durante il regno dell'imperatore Claudio Tiberio (41-54 d.C.). Agrippina, consorte dell'imperatore, è anche madre del giovane Nerone, frutto di nozze precedenti. Un dispaccio annuncia la morte in mare di Claudio, durante il viaggio di ritorno a Roma dopo la conquista della Britannia. Esultante, Agrippina convoca il figlio: egli ha finalmente la possibilità di diventare imperatore, ma deve comportarsi con abilità e ingraziarsi la plebe mostrandosi generoso. Subito dopo l'imperatrice stringe alleanza con due liberti, Pallante e Narciso, entrambi invaghiti di lei.

Sulla piazza del Campidoglio fervono i preparativi per proclamare il nuovo imperatore. Ma proprio quando Agrippina sta per vedere Nerone assiso sul soglio imperiale, giunge un servitore di Claudio, Lesbo, per informare che il sovrano si è salvato dal naufragio. Il valoroso che ha messo l'imperatore al sicuro dai flutti, Ottone, comunica ai convenuti che Claudio, per riconoscenza, lo ha nominato suo successore. Il partito di Agrippina dissimula a fatica la delusione. Entusiasta e pieno di aspettative, Ottone confida con ingenuità ad Agrippina il suo amore per Poppea, una passione autentica e superiore ad ogni altra aspirazione.

Nei suoi appartamenti Poppea si compiace dei sentimenti che ha saputo suscitare in uomini diversi come Ottone, Claudio e Nerone. Lesbo le annuncia la visita dell'imperatore nella notte. Poppea simula grande nostalgia nei confronti del sovrano, ma per precauzione tiene a ribadire la propria castità. Sopravviene Agrippina, cui Poppea confessa il proprio amore per Ottone. Invece di svelare alla fanciulla la devozione di Ottone, l'astuta Agrippina pone in cattiva luce l'inconsapevole rivale di Nerone: a suo dire Ottone avrebbe ottenuto la successione al trono attraverso la rinuncia a Poppea in favore di Claudio e pertanto le consiglia di vendicarsi. Poppea cade nel tranello e respinge l'imperatore, ma lo istiga contro Ottone e chiede per l'amato una punizione esemplare: non deve diventare il nuovo imperatore.

ATTO SECONDO

Pallante e Narciso si sono resi conto della slealtà di Agrippina e si promettono alleanza reciproca. Da parte sua Ottone attende fiducioso l'investitura, che però gli viene negata pubblicamente dall'imperatore furibondo. Stupefatto Ottone si rivolge dapprima ad Agrippina, alla quale aveva fiduciosamente aperto il suo cuore, poi alla sdegnata Poppea, successivamente a Nerone e ai liberti, ma invano: perfino Lesbo rifiuta di ascoltare un traditore. Nel frattempo nel cuore di Poppea si insinua il dubbio: in un giardino ella si finge addormentata e ha così modo di riconciliarsi con l'innamorato, giunto lì a sfogare il suo dolore. I due comprendono la perfidia di Agrippina e

il maneggio a favore del figlio, e Poppea giura vendetta. A tal scopo invita nelle sue stanze Nerone per un convegno amoroso.

In un monologo angosciato Agrippina prende in esame la difficile situazione e si rende conto di aver sopravvalutato le proprie possibilità al momento della falsa notizia della morte di Claudio. Ella non rinuncia però alla sue macchinazioni. Innanzitutto mette uno contro l'altro Pallante e Narciso, i quali però sanno ormai come giudicarla. A Claudio, impaziente di recarsi dall'amata Poppea, ella estorce invece la promessa di nominare Nerone imperatore entro quel giorno stesso.

ATTO TERZO

Per mandare a monte le manovre di Agrippina e convincere Ottone del suo amore, Poppea escogita uno stratagemma. Ella nasconde dietro tre porte della stanza i suoi spasimanti, dapprima Ottone, poi Nerone e infine Claudio: con quest'ultimo ritratta con disinvoltura le sue accuse nei confronti di Ottone, le orienta verso Nerone e dimostra che anche il figlio di Agrippina insidia la sua virtù. Nerone se ne va intenzionato a farsi vendicare dalla madre. Adducendo come pretesto l'eventuale ira di Agrippina, Poppea riesce a liberarsi anche di Claudio. Rimasti finalmente soli, i due amanti si scambiano fervidi voti di fedeltà.

Nerone riferisce alla madre quanto avvenuto, ed ella lo convince a puntare solo al trono. Pallante e Narciso riferiscono a Claudio frastornato e indignato che la consorte, alla notizia della sua morte, aveva fatto proclamare imperatore il figlio. Tuttavia Agrippina riesce a trasformare i suoi gesti in atti di devozione verso il consorte. Ella consegue così il suo obiettivo principale: Nerone è nominato successore di Claudio. Nella contentezza generale, intensificata dall'intervento della dea Giunone, protettrice delle nozze, Ottone e Poppea coronano il loro amore.

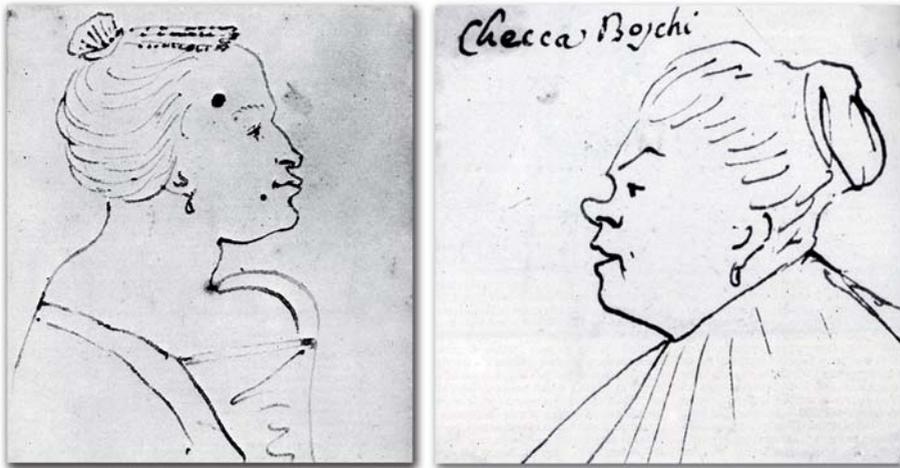
Argument

PREMIER ACTE

L'action se déroule à Rome pendant le règne de l'empereur Claude (41-54 ap. J.-C.). Agrippine, femme de l'empereur, est aussi la mère du jeune Néron, né de son premier mariage. Une dépêche annonce la mort en mer de Claude, survenue pendant son voyage de retour à Rome après la conquête de la Bretagne. Agrippine, exultante, fait venir son fils et lui dit qu'il a maintenant l'opportunité de devenir empereur, mais il faut qu'il se conduise habilement et qu'il gagne les bonnes grâces du peuple, en se montrant généreux. Ensuite, l'impératrice fait alliance avec deux affranchis, Pallas et Narcisse, tous les deux amoureux d'elle.

Sur la place du Capitole, on est en plein dans les préparatifs de la proclamation du nouvel empereur. Mais au moment où Néron est sur le point de s'asseoir sur le trône impérial, un serviteur de Claude, Lesbus, vient annoncer que celui-ci a échappé au naufrage. Le valeureux Othon, celui qui a sauvé l'empereur des flots, informe l'assistance que Claude, par reconnaissance, l'a nommé son successeur. Agrippine et les siens ont du mal à cacher leur désappointement. Othon, plein d'enthousiasme et d'attentes, confie naïvement à Agrippine son amour pour Poppée, une véritable passion qui l'emporte sur toutes ses autres aspirations.

Dans ses appartements, Poppée se félicite des sentiments qu'elle a su provoquer chez des hommes autant différents qu'Othon, Claude et Néron. Lesbus lui annonce que l'empereur lui rendra visite pendant la nuit. Poppée feint d'éprouver de la nostalgie pour Claude, mais par précaution tient à réaffirmer sa chasteté. Survient Agrippine et Poppée lui confie son amour pour Othon. Au lieu de révéler à la jeune fille la dévotion d'Othon, la rusée Agrippine le lui présente sous un



Anton Maria Zanetti (1680-1767), caricatura di Margherita Durastanti, la prima Agrippina; per Händel partecipò anche alle prime di *Radamisto* (Zenobia), *Flavio re de' Longobardi* (Vitige), *Giulio Cesare in Egitto* (Sesto Pompeo), *Muzio Scevola* (Clelia), *Arianna in Creta* (Tauris), *Ottone re di Germania* (Gismonda). Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Anton Maria Zanetti (1680-1767), caricatura di Francesca Vanini Boschi (m. 1744), il primo Ottone nell'*Agrippina*; moglie di Giuseppe Maria Boschi, il primo Pallante; per Händel anche il primo Goffredo (*Rinaldo*). Tra le sue prime rappresentazioni a Venezia: *Il comando non inteso et ubbidito* (Meniace), *Achille placato* (Pirro), *Ama più chi men si crede* (Dalindo) di Lotti; *L'amor generoso* (Alvilda), *Anfitrione* (Giunone), *Taican re della Cina* (Taicano) di Gasparini, *Sofonisba* (Vermina) di Caldara. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

faux jour, en lui faisant croire qu'il l'aurait cédée à Claude en échange de la couronne, et pour cela lui conseille de se venger. Poppée tombe dans la piège et lorsque l'empereur arrive, elle le monte contre Othon et demande que son amoureux soit puni exemplairement: il ne devra pas succéder à Claude sur le trône.

DEUXIÈME ACTE

Pallas et Narcisse ont compris la déloyauté d'Agrippine et font alliance entre eux deux. Othon, pour sa part, attend avec confiance son investiture, mais l'empereur, furieux, annule tout, à son vif étonnement. Othon s'adresse d'abord à Agrippine, à laquelle il avait auparavant ouvert son cœur, ensuite à Poppée, qui se montre outragée, enfin à Néron et aux affranchis, mais en vain: même Lesbus refuse d'écouter un traître. Entre-temps, Poppée commence cependant à douter des paroles d'Agrippine: elle feint donc d'être endormie dans le jardin et peut ainsi se réconcilier avec son amoureux, venu épancher sa douleur. Les deux comprennent alors la perfidie d'Agrippine et ses manigances en faveur de son fils, et Poppée jure de se venger: elle convie donc Néron à un rendez-vous galant chez elle.

Agrippine, dans un sombre monologue, envisage la difficile situation où elle se trouve et réalise qu'elle a surestimé ses chances, lorsqu'elle a appris la fausse nouvelle de la mort de son mari, mais ne renonce pas à intriguer. D'abord, elle cherche à opposer Pallas et Narcisse, mais en vain, car ils savent désormais quoi penser d'elle. Elle réussit pourtant à arracher à Claude, qui a hâte de se rendre chez sa Poppée bien-aimée, la promesse de nommer Néron futur empereur ce jour même.

TROISIÈME ACTE

Pour déjouer les manigances d'Agrippine et convaincre Othon de son amour pour lui, Poppée invente une ruse. Elle cache ses soupirants, l'un après l'autre, derrière les trois portes de sa chambre: d'abord Othon, puis Néron et enfin Claude. À l'arrivée de celui-ci, elle rétracte avec désinvolture ses accusations envers Othon et demande à l'empereur de punir plutôt Néron, en lui démontrant que ce dernier veut porter atteinte, lui aussi, à sa vertu. Néron va chercher l'aide de sa mère. Poppée avance alors le prétexte de la rage éventuelle d'Agrippine pour se débarrasser de Claude aussi. Restés enfin seuls, les deux amoureux échangent des vœux passionnés de fidélité.

Néron raconte à sa mère ce qui s'est passé, et elle le persuade de viser surtout le trône. Pallas et Narcisse révèlent à l'empereur outré et déconcerté que sa femme, ayant reçu la nouvelle de sa mort, avait aussitôt fait proclamer empereur son fils. Agrippine réussit cependant à retourner la situation en son avantage et atteint ainsi son but: Néron est nommé successeur de Claude. Dans la liesse générale, la déesse Junon, protectrice des mariages, bénit l'union d'Othon et Poppée, qui couronnent finalement leur amour.

Synopsis

ACT ONE

The plot is set in Rome during the reign of emperor Claudius Tiberius (AD 41-54). The emperor's wife Agrippina, is also mother to young Nero, from a previous marriage. A messenger arrives with the news that Claudius has died at sea on the voyage back to Rome after conquering Britannia. In exaltation Agrippina summons her son: he may finally become emperor but has to act with skill and win the commoners' love by showing himself to be generous. Agrippina immediately forms an alliance with her two freedmen, Pallas and Narcissus, both of whom are in enamoured with her.

Preparations are being made in Campidoglio Square for the proclamation of the new emperor. However, just as Agrippina is about to see Nero on the imperial throne, Lesbus, one of Claudius' servants arrives with the news that the emperor was saved from the shipwreck. Otho, who saved the emperor from the sea, tells those gathered that Claudius has named him his successor out of gratitude. Agrippina's party has difficulty in hiding their disappointment. Full of enthusiasm and expectations, Otho naively tells Agrippina he is in love with Poppaea, a love that is unlike any other.

In her rooms, Poppaea is congratulating herself on her skills at making different men fall in love with her – Otho, Claudius and Nero. Lesbus tells her that the emperor will visit her that night. Poppaea pretends to feel great nostalgia for the emperor but as a precaution she also underlines her own chastity. Agrippina arrives and Poppaea confesses her love for Otho to her. Instead of telling the young girl of Otho's devotion, Agrippina astutely sheds bad light on Nero's unknowing rival: she tells her that Otho was given the throne because he promised to give up Poppaea to Claudius, so she advises she seek revenge. Poppaea falls in the trap and spurns the emperor but she incites him against Otho, asking that her beloved be given an exemplary punishment: he is not to become the new emperor.

ACT TWO

Pallas and Narcissus have understood Agrippina's deceit and they promise to help one other. Otho is meanwhile optimistically waiting to be made emperor, but Claudius furiously repudiates his

promise in public. Stunned, Otho turns first to Agrippina, to whom he had so trustingly opened up his heart, then an indignant Poppaea, followed by Nero and the freedmen, but all in vain; even Lesbus refuses to listen to a traitor. In the meanwhile Poppaea is having some doubts: she pretends to be asleep in a garden and thus has the opportunity to make up with her beloved, who has come to give vent to his pain. They both understand Agrippina's malice and trickery in her son's favour and Poppaea promises she shall have revenge. With this in mind, she invites Nero to her rooms for an amorous rendezvous.

In an anguished monologue Agrippina studies the complicated situation and realizes that she has over-estimated her own chances when the false news of Claudius' death arrived. However, she refuses to stop her intrigue. First of all she puts Pallas and Narcissus against one another, but they already know what she is up to. She makes Claudius, who is impatiently waiting to go to his beloved Poppaea, promise he will name Nero emperor that very day.

ACT THREE

Poppaea devises a plan to ruin Agrippina's trickery and convince Otho of her love. She hides her admirers behind the three doors in her room, first Otho, then Nero and last of all Claudius; she listens to the latter's accusations against Otho with nonchalance before turning to Nero, showing that Agrippina's son is also tempting her virtue. Nero leaves, wanting his mother to avenge him. Using Agrippina's possible rage as an excuse, Poppaea also manages to get rid of Claudius. Once finally alone, the two lovers exchange fervid vows of faithfulness.

Nero tells his mother what has happened and she convinces him to concentrate on the throne. Pallas and Narcissus tell an indignant, bewildered Claudius that his wife had proclaimed her son emperor as soon as she received the news of his death. Agrippina still manages to transform her gestures into acts of devotion towards her husband. She thus achieves her main aim: Nero is to be Claudius' successor. Amid general contentment, intensified by the intervention of the Goddess Juno, protector of marriages, Otho and Poppaea crown their love.

Handlung

ERSTER AKT

Die Handlung spielt in Rom zur Zeit des Kaisers Tiberius Claudius (41-54 n.C.). Agrippina, die Gemahlin des Kaisers, hat aus einer früheren Beziehung ihren Sohn Nero in die Ehe miteingebracht. Eine Nachricht vom Tod des Kaisers trifft ein: Claudius soll auf der Rückreise von Britannien nach Rom Schiffbruch erlitten haben. Freudestrahlend läßt Agrippina ihren Sohn herbeiholen, dessen Thronbesteigung endlich in greifbarer Nähe scheint. Freilich wird er geschickt vorgehen und das Volk durch Freigebigkeit auf seine Seite ziehen müssen. Die Kaiserin verbündet sich unversehens mit den beiden in sie vernarrten Freigelassenen Pallas und Narcis.

Auf dem Kapitol laufen die Vorbereitungen zur Investitur des neuen Kaisers bereits auf Hochtouren. Doch just in dem Augenblick, in dem sich Nero anschickt, vor Agrippinas Augen den Thron zu besteigen, trifft Claudius' Diener Lesbos ein und berichtet, der Kaiser habe den Schiffbruch überlebt. Claudius' Retter, der tapfere Otho, verkündet den Umstehenden, Claudius habe ihn aus Dankbarkeit zu seinem Nachfolger ernannt. Es gelingt den Anhängern Agrippinas nur mit Mühe, ihre Enttäuschung zu verbergen. Begeistert und hoffnungsfroh berichtet der ahnungslose Otho Agrippina von seiner Liebe zu Poppäa. Seine Leidenschaft für sie sei so groß, dass sie alles andere in den Schatten stelle.

In ihren Gemächern rühmt sich Poppäa, so unterschiedliche Männer wie Otho, Claudius und Nero betört zu haben. Lesbos kündigt ihr für die Nacht den Besuch des Kaisers an. Poppäa gibt zwar vor, starke Sehnsucht nach dem Herrscher zu haben, betont jedoch aus Vorsicht zugleich ihre Keuschheit. Der eintreffenden Agrippina vertraut Poppäa ihre Liebe zu Otho an. Doch anstatt ihr nun von Othos Erwidern ihrer Gefühle zu berichten, rückt die listige Agrippina Neros unfreiwilligen Rivalen in ein schlechtes Licht: sie habe erfahren, dass Otho nur deshalb zum Thronfolger ernannt worden sei, weil er zu Gunsten Claudius' auf Poppäa verzichtet habe. Damit nicht genug, schürt sie Poppäas Rachegeleüste. Die gutgläubige Poppäa weist den Kaiser zurück, hetzt ihn aber zugleich gegen Otho auf. Claudius muss ihr versprechen, er werde Otho niemals zum Kaiser ernennen.

ZWEITER AKT

Pallas und Narcis haben Agrippinas Spiel durchschaut und sichern sich ihre gegenseitige Unterstützung zu. Otho wartet indes zuversichtlich seine Investitur ab, die ihm jedoch vom sichtlich aufgebracht Kaiser öffentlich verwehrt wird. Vollkommen überrascht wendet sich Otho zunächst an Agrippina, der er sein Herz ausgeschüttet hatte, dann an die entrüstete Poppäa, an Nero und die Freigelassenen – aber vergebens: nicht einmal Lesbos will dem vermeintlichen Verräter Gehör schenken. In Poppäas Brust keimen unterdessen erste Zweifel: in einem Garten stellt sie sich schlafend, um sich auf diese Weise mit dem Geliebten zu versöhnen, der hinzutritt, um seinen Schmerz zu vergessen. Die beiden erkennen Agrippinas arglistiges Vorgehen zugunsten ihres Sohnes und Poppäa schwört Rache. Zu diesem Zweck bestellt sie Nero zu einem Stelldichein in ihre Gemächer.

In einem angstvollen Monolog umreißt Agrippina die schwierige Situation. Ihr wird klar, dass sie ihre Möglichkeiten beim Eintreffen der Fehlmeldung von Claudius' Tod überschätzt hat. Dennoch will sie nicht auf ihren Plan verzichten. Zunächst versucht sie, Pallas und Narcis gegeneinander auszuspielen, was ihr jedoch misslingt. Dafür entlockt sie Claudius, der dem Treffen mit seiner angebeteten Poppäa entgegenfiebert, das Versprechen, Nero noch selbigen Tags zum Kaiser zu ernennen.

DRITTER AKT

Poppäa besinnt sich auf eine List, um Agrippinas Pläne zu durchkreuzen und Otho von ihrer Liebe zu überzeugen. Sie versteckt ihre drei Verehrer hinter den drei Türen ihres Gemachs; zunächst Otho, dann Nero und schließlich Claudius. Mit diesem spricht sie unbefangen über ihre Anschuldigungen gegenüber Otho, die sie nun allerdings auf Nero ummünzt und erklärt, auch Agrippinas Sohn trachte nach ihrer Tugend. Nero entfernt sich in der Absicht, seiner Mutter die Rache zu überlassen. Unter dem Vorwand, er solle Agrippina beschwichtigen, schickt Poppäa auch Claudius fort. Die Geliebten sind endlich allein und schwören sich gegenseitige Treue.

Nero berichtet seiner Mutter von den Vorfällen und Agrippina überredet ihn, nur noch nach dem Thron zu streben. Pallas und Narcis berichten dem verwirrten und entrüsteten Claudius, dass seine Gemahlin bei der Nachricht seines Todes Nero zum Kaiser hatte ausrufen lassen. Dennoch gelingt es Agrippina, ihre Taten als Ausdruck ihrer Hingabe zu Claudius erscheinen zu lassen. Auf diese Weise gelangt sie an ihr eigentliches Ziel: Nero wird zu Claudius' Nachfolger ernannt. Im allgemeinen Jubel, der durch das Erscheinen Junos, der Schutzgöttin der Ehe, noch verstärkt wird, krönen Otho und Poppäa ihre Liebe.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

A ben pochi compositori è toccata in sorte una carriera così straordinaria come quella di Händel, sottoposto a un processo di precoce divinizzazione in vita, a cui seguì, dopo la morte, una fortuna travolgente e unanime, che non di rado degenerò in vera e propria idolatria. Le tappe di tale percorso sono presto dette: nel 1738, quando il compositore era ancora vivente, gli fu eretta a testimonianza di pubblica ammirazione una statua nei Vauxhall Gardens a Londra, posta accanto a quella dell'illustre poeta John Milton; quindi, a ulteriore testimonianza dell'importanza raggiunta da Händel nella società inglese ed europea, appena un anno dopo la sua morte (1760) vennero dati alla luce i celebri *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, prima biografia dedicata a un musicista mai pubblicata. Il libro, scritto a partire da notizie e aneddoti raccolti di prima mano dall'amico reverendo John Mainwaring, riveste, come ricorda Lorenzo Bianconi nella prefazione alla traduzione italiana, una duplice importanza. Concepito alla stregua di un *bestseller* moderno, il testo non soltanto stabilì il canone delle successive biografie di Händel che, direttamente o indirettamente, attingono al materiale documentario dei *Memoirs*, ma, corredato di un apparato critico sulle opere musicali, divenne anche il capostipite di un genere letterario e storiografico – quello delle 'vita e opere' dei grandi musicisti – destinato ad avere notevolissima fortuna in ambito musicologico e culturale nei secoli a venire.¹

A contribuire alla appassionata venerazione tributata a Händel fin dalla metà del Settecento fu anche il parallelo sviluppo di un'estetica incentrata intorno ad un ideale di bellezza marmorea e statuaria che molti dei contemporanei – a partire da Robert Price, a cui si attribuisce la sezione dei *Memoirs* che prende in esame le composizioni musicali – vedevano incarnato nelle sue opere, in particolare negli oratorii di argomento sacro.² La fortuna del genere, prima in Inghilterra – pa-

¹ JOHN MAINWARING, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel. To which is added a Catalogue of his Works and Observations upon them*, London, R. and J. Dodsley, 1760; rist. con una nuova prefazione di John Merrill Knapp, New York, Da Capo Press, 1980; trad. it. di Piero Bianconi, *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985. Nel 1761 il volume venne tradotto in tedesco da Johann Mattheson, amico nonché collega di Händel durante i suoi anni giovanili ad Amburgo (*Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen absonderlich über den hamburgischen Artikel versehen von Legations-Rat Mattheson*, Hamburg, 1761; rist. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1976), mentre nel 1768 vide la luce un'edizione parziale in francese (in FRANÇOIS ARNAUD e JEAN-BAPTISTE-ANTOINE SUARD, *Variétés littéraires ou Recueil de pièces tant originales que traduites concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris, Le Jay, 1768, I, pp. 346-374).

² Si vedano in particolare JAMES HARRIS, *Three Treatises. The First Concerning Art, the Second Concerning Music, Painting and Poetry, the Third Concerning Happiness*, London, J. Nourse e P. Vaillant, 1744; CHARLES AVISON, *An Essay on Musical Expression*, London, C. Davis, 1752; WILLIAM HAYES, *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*, London, J. Robinson, 1753; CHARLES AVISON, *Reply to the Author of Remarks on Musical Expression*, London, C. Davis, 1753.

– patria adottiva del compositore – quindi nel resto d'Europa, consolidò poi la reputazione di Händel come 'classico', tanto che il *corpus* della sua produzione, ristretto per la verità a pochi titoli sacri (tra cui *Messiah*, *Samson* e *Judas Maccabeus*),³ fu considerato un'*auctoritas* paragonabile quanto a modello di perfezione alle opere dei poeti classici. Il culto degli oratorii händeliani ebbe però anche ripercussioni fortemente negative nel corso dei decenni sia nella prassi esecutiva che nell'esegesi critica. Il senso di ritualità nell'esecuzione della musica di Händel fu consolidato dalle imponenti celebrazioni commemorative svoltesi a Londra nel 1784 – in occasione del centenario della nascita del compositore, secondo l'erronea registrazione di Mainwaring –, che si risolsero, sotto la spinta entusiastica di Giorgio III, in una celebrazione nazionale a cui parteciparono enormi masse corali e strumentali.⁴ Allo stesso tempo il fervente fanatismo che accompagnò il *Messiah*, unico oratorio ad essere ammesso a Westminster, contribuì a distorcere in modo graduale la figura stessa del compositore, riducendolo nella coscienza musicale volgare a compositore di una sola opera.⁵

Per uno sguardo generale sulla poliedrica figura di Händel lo strumento di ricerca più completo è, senza dubbio, lo *Händel-Handbuch*, curato da Walter e Margret Eisen e pubblicato come supplemento alla *Hallische Händel-Ausgabe* dalla Commissione della *Georg-Friedrich-Händel-Stiftung*.⁶ Dei quattro volumi di cui consta l'opera il primo contiene una serie aggiornata di *Lebens- und Schaffensdaten* redatti da Siegfried Flesch, a cui segue il *Thematisch-systematisch Verzeichnis* delle opere teatrali del compositore a firma di Bernd Baselt; lo stesso musicologo ha curato inoltre il secondo e il terzo volume, i cui cataloghi sono relativi l'uno agli oratorii, alle cantate e alla musica sacra, l'altro alla musica strumentale, mentre l'ultimo volume presenta, in forma largamente rivista, la biografia di Otto Deutsch in traduzione tedesca.⁷ Serio e accreditato concorrente bibliografico è il nuovissimo dizionario enciclopedico interamente dedicato a Händel ed edito, con una decisione alquanto sciagurata, con lo stesso titolo del precedente dall'editore Laaber sotto la direzione di Hans Joachim Marx. Suddiviso in sei volumi, il lavoro costituisce a tutt'oggi lo sforzo più notevole per comprendere tutti gli aspetti della personalità artistica del musicista tedesco: accanto alla poderosa biografia, che si arricchisce di aggiornatissimi dati sul contesto sociale e artistico del tempo, trova spazio l'analisi circostanziata di tutte le opere musicali del compositore, ordinate per genere, quindi un'esauriente disamina del lessico händeliano.⁸ Utili risorse bibliografiche sono contenute nell'agile compendio di Mary Ann Parker-Hale,⁹ mentre per chi vo-

³ Tale atteggiamento è già evidente, tra gli altri, in ROBERT MADDISON, *An Examination of the Oratorios which have been Performed this Season at Covent-Garden Theater*, London, G. Kearsley, R. Davis e J. Walter, 1763.

⁴ Per un resoconto dell'evento musicale si legga CHARLES BURNEY, *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1784. In Commemoration of Handel*, London, T. Payne and Son e G. Robinson, 1785; il volume contiene inoltre uno *Sketch of the Life of Handel* corredato da un catalogo delle opere (pp. 1-56).

⁵ Chi volesse approfondire l'evoluzione del gusto europeo nei confronti dell'opera può consultare ROBERT MANSON MYERS, *Handel's «Messiah»*. A *Touchstone of Taste*, New York, MacMillan, 1948.

⁶ *Händel-Handbuch. Herausgeben vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung. Gleichzeitig Supplement zu Hallische Händel-Ausgabe (Kritische Gesamtausgabe)*, 4 voll., a cura di Walter Eisen e Margret Eisen, Leipzig-Kassel, Bärenreiter, 1978-1985. Un catalogo sommario delle opere curato da Bernd Baselt era già apparso qualche anno prima sulla rivista «Händel-Jahrbuch»; si veda BERND BASELT, *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels*, «Händel-Jahrbuch», XXV, 1979, pp. 9-139.

⁷ OTTO ERICH DEUTSCH, *Handel. A Documentary Biography*, London, A. & C. Black, 1955; rist. New York, Da Capo Press, 1974.

⁸ *Das Händel-Handbuch in 6 Bänden*, a cura di Hans Joachim Marx, Laaber, Laaber Verlag, 2008.

⁹ MARY ANN PARKER-HALE, *G. F. Handel, a Guide to Research*, New York, Garland, 1995 («Garland Composer Resource Manuals», 19); New York, Routledge, 2005².

lesse farsi un'idea dello stato della ricerca su Händel può consultare due corpose rassegne di titoli di segno opposto.¹⁰

La quantità e la diversità delle fonti – che includono autografi e partiture per l'esecuzione tra loro differenti, oppure prime edizioni a stampa a loro volta notevolmente alterate – hanno da sempre presentato complessi problemi di natura testuale agli editori, così che la decisione di inserire questa o quella versione nelle partiture destinate alla pubblicazione e all'uso pratico ha seguito spesso criteri legati a convinzioni estetiche, a prassi esecutive consolidate nel tempo oppure a scelte dettate dalla disponibilità e dal numero delle fonti. Dopo due progetti falliti di raccogliere l'intero *corpus* della produzione musicale di Händel – quello di Samuel Arnold, ideato in concomitanza con le celebrazioni commemorative del 1784, fu il primo tentativo del genere per un compositore¹¹ –, toccò a Friedrich Chrysander l'onore di portare a termine l'impresa. I progettati 94 volumi furono editi,¹² con l'eccezione di un unico numero, tra il 1858 e il 1902 per conto della *Händel-Gesellschaft* di Lipsia; in aggiunta l'autore, insieme a Max Seiffert, compilò sei volumi supplementari contenenti, oltre i facsimili degli autografi del *Messiah* e di *Jephta*, opere di quei compositori le cui musiche furono utilizzate in modo consistente da Händel.¹³ Una seconda iniziativa editoriale dello stesso genere nacque poi nel 1955 a Halle, città natale del compositore: inteso inizialmente come semplice integrazione all'edizione della *Händel-Gesellschaft*, il progetto cambiò in modo radicale soltanto tre anni dopo, quando venne annunciata la preparazione di una nuova edizione critica completa.¹⁴ Nonostante la disparità e l'insufficienza dei criteri editoriali adottati nei primi volumi – dettati in parte dalle limitazioni ai viaggi e ai contatti internazionali che il regime comunista allora imponeva –, l'opera poté giovare dagli anni Ottanta della collaborazione attiva di numerosi studiosi 'occidentali'; per venire incontro al crescente scetticismo degli addetti ai lavori, furono approntate gradualmente nuove linee-guida editoriali e adeguati apparati critici, che hanno contribuito in modo decisivo ad accrescere l'attendibilità di un lavoro non ancora giunto a termine.

Diretta conseguenza della messe così ampia di fonti musicali relative a Händel – una circostanza dovuta in primo luogo al fatto che la maggior parte di questi documenti (autografi, copie di lavoro e partiture direttoriali) non è andata perduta – è la rilevanza di problematiche legate alla descrizione e all'analisi del materiale manoscritto rinvenuto. Sulla catalogazione degli autografi del compositore il volume più completo e affidabile è quello curato di recente da Donald Bur-

¹⁰ ALFRED MANN e JOHN MERRILL KNAPP, *The Present State of Handel Research*, «Acta Musicologica», xli, 1969, pp. 4-26; BERND BASELT, SIEGFRIED FLESCHE e WALTER SIEGMUND-SCHULTZE, *Zur Händel-Forschung. Ein Forschungsbericht 1967-1981*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», xxiv, 1982, pp. 235-275. Ormai datato è il contributo di Konrad Sasse (*Händel Bibliographie*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963), mentre utili informazioni bibliografiche sono reperibili all'interno dei numeri della rivista «Göttinger Händel-Beiträge», a cura di Hans Joachim Marx e Wolfgang Sandberger, I-V, 1984-1993, Kassel, Bärenreiter, VI-, 1995-, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

¹¹ L'edizione, pubblicata in forma largamente incompleta tra il 1787 e il 1797, fu interrotta per mancanza di fondi. Nel 1843 la *English Handel Society* intraprese la stessa iniziativa editoriale, riuscendo però a completare entro il 1858 soltanto sedici volumi di oratorii, *anthems* e duetti.

¹² Alcuni volumi vennero poi ristampati in una versione riveduta nel momento in cui si resero disponibili nuove fonti.

¹³ *G. F. Händels Werke. Ausgabe der Deutschen Händels Gesellschaft*, a cura di Friedrich W. Chrysander e Max Seiffert, voll. 1-48, 50-96, Leipzig-Bergedorf bei Hamburg, 1858-1894, 1902.

¹⁴ *Hallsche Händel-Ausgabe, im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel Gesellschaft*, a cura di Max Schneider, Rudolf Steglich e altri, 128 voll., Leipzig-Kassel, Bärenreiter, 1955- (l'edizione si prefigge di concludere i lavori entro il 2023).

rows e Martha Ronish, che ha rimpiazzato il datato studio di Alexander Hyatt King,¹⁵ mentre i titoli di William Charles Smith, Hans Dieter Clausen e John H. Roberts prendono in esame rispettivamente le prime edizioni a stampa, le partiture direttoriali e le fonti musicali dei 'prestiti' händeliani.¹⁶ Chi volesse poi avere un'idea delle diverse collezioni europee che possiedono musiche di Händel ha a disposizione un'ampia scelta di titoli che coprono l'intero ultimo secolo.¹⁷ Accanto alla disamina delle fonti musicali, si è sviluppata negli ultimi due decenni una pari attenzione nei confronti del vasto *corpus* librettistico. La corposa pubblicazione curata da Ellen T. Harris offre una raccolta completa dei facsimili dei libretti d'opera händeliani, che include i testi pubblicati per le prime rappresentazioni e per i successivi allestimenti dei quali sia giunto un libretto.¹⁸ Per i libretti italiani del compositore, invece, lo studio di riferimento è quello di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face Bianconi,¹⁹ che presenta i testi corredati da un ricco apparato critico, insieme alle loro fonti letterarie. Sullo stesso argomento ha scritto in modo convincente anche Reinhard Strohm, che ha analizzato i criteri di selezione e programmazione della drammaturgia händeliana, così come emergono dalle scelte librettistiche del compositore.²⁰

Personalità venerata dai contemporanei così come dai posteri, Händel è l'unico musicista fino a tutto il Settecento che può vantare, insieme con Bach, una documentazione biografica superstita – corrispondenza, articoli di giornale, documenti contabili, *pamphlets* satirici, decreti reali, manifesti teatrali, indiscrezioni e atti d'ufficio – completa e minuziosa. Non è un caso allora che i *Memoirs*,

¹⁵ DONALD BURROWS e MARTHA RONISH, *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford-New York, Oxford University Press-Clarendon Press, 1994; ALEXANDER HYATT KING, *Handel and His Autographs*, London, The British Library, 1967, 1976².

¹⁶ WILLIAM CHARLES SMITH, *Handel. A Descriptive Catalogue of the Early Editions*, London, Cassell, 1960, 1970²; dello stesso autore è inoltre un compendio (*A Handelian's Notebook*, London, Adam & Charles Black, 1965) che registra le principali collezioni di musiche di Händel oltre a prendere in esame esecuzioni e iniziative editoriali sul compositore in Inghilterra e in Germania durante la prima metà del Novecento; HANS DIETER CLAUSEN, *Händels Direktionspartituren* («Handexemplare»), Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1972; *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing*, a cura di John H. Roberts, 9 voll., New York-London, Garland Publishing, 1986.

¹⁷ Tra i più significativi citiamo: JOHN ALEXANDER FULLER MAITLAND e ARTHUR HENRY MANN, *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, London, C. J. Clay & Sons, 1893; WILLIAM BARCLAY SQUIRE, *Catalogue of the King's Music Library, I. Handel Manuscripts*, London, Trustees of the British Museum, 1927; *Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch*, a cura di Georg Kinsky e Marc André Souchay, Stuttgart, Felix Kraus, 1953; ARTHUR D. WALKER, *Georg Frideric Handel. The Newman Flower Collection in the Henry Watson Music Library*, Manchester, Manchester Public Libraries, 1972; GERALD COKE, *The Gerald Coke Handel Collection*, introduzione di Winton Dean, Brighton, Harvester Microform, 1987 («Music Manuscripts in Major Private Collections»); *Handel Collections and their History*, a cura di Terence Best, Oxford-New York, Oxford University Press-Clarendon Press, 1993 (il volume contiene i contributi letti nel corso di una conferenza organizzata dallo *Handel Institute* e tenutasi nel King's College di Londra dal 24 al 26 novembre 1990); DONALD BURROWS, *The «Grandville» and «Smith» Collections of Handel Manuscripts*, in *Sundry Sorts of Musik Books. Essays on the British Library Collections*, a cura di Chris Banks, Arthur Searle e Malcolm Turner, London, British Library, 1993, pp. 231-247.

¹⁸ *The Librettos of Handel's Operas. A Collection of seventy-one Librettos Documenting Handel's Operatic Career*, 13 voll., a cura di Ellen T. Harris, New York, Garland, 1989.

¹⁹ *Libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face Bianconi, 3 voll., Leo S. Olschki, Firenze, 1992- («Quaderni della rivista italiana di musicologia», 26): a tutt'oggi è stato pubblicato soltanto il primo tomo, diviso in due volumi.

²⁰ REINHARD STROHM, *Händel und seine italienischen Operntexte*, «Händel-Jahrbuch», XXI/XXII, 1975-1976, pp. 101-159; trad. ingl. *Handel and His Italian Opera Texts*, in *Id.*, *Essays on Handel & Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 34-79; trad. it. di Lorenzo Bianconi, *I libretti italiani di Händel*, in JOHN MAINWARING, *Memorie della vita di G. F. Händel* cit., pp. 117-174.



Anton Maria Zanetti (1680-1767), caricatura di Anton Francesco Carli, il primo Claudio. Tra le sue prime veneziane: *Filippo re della Grecia* (Filippo) e *Flavio Bertarido re de' Longobardi* (Grimoaldo) di Carlo Francesco Polarolo; *Sofonisba* (Scipione) di Caldara; *La forza del sangue* (Foca), *Ama più chi men si crede* (Silvano), *Il comando non inteso et ubbidito* (Argiro), *Il tradimento traditor di se stesso* (Artaserse) di Lotti; *Orlando finto pazzo* (Orlando) di Vivaldi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

Pier Leone Ghezzi (1674-1755), caricatura di Valeriano Pellegrini (m. 1746), il primo Nerone; per Händel anche il primo Mirtillo (*Il pastor fido*), il protagonista di *Teseo*, e forse Lepido in *Silla*. Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. Didascalia: «Cavalier Valeriani musico castrato, per molti anni fu musico della Chiesa Nova e poi musico di cappella [...] si fece prete, il quale dimora in Roma in quest'anno 1728, et è veronese» (cfr. GIAN-CARLO ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo» musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano, Skira, 2001, pp. 333-334. Partecipò alla prima del *Tassilone* di Steffani e de *Il comando non inteso et ubbidito* (Costantino) di Lotti.

come già accennato, abbiano fissato in modo decisivo subito dopo la morte del compositore le direttrici narrative nella ricostruzione della sua vita, affermandosi con il passare del tempo quale modello imprescindibile. Per un'antologia dei titoli editi nel corso del Settecento si può consultare il corposo volume di Walther Siegmund-Schulze, che raccoglie i principali contributi biografici del secolo,²¹ mentre nell'Ottocento furono stampati il fondamentale studio di Victor Schoelcher – che per il proprio lavoro poté giovare di una cospicua quantità di partiture direttoriali acquistate di persona da una libreria di Bristol²² –, e l'imponente anche se incompiuta opera in tre volumi di

²¹ WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE, *Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert*, Leipzig, Reclam, 1977. Lo stesso autore ha curato inoltre una dettagliata rassegna sulla fortuna del musicista in Germania, *Die Musik Georg Friedrich Händels im Urteil der deutschen Klassik*, «Händel-Jahrbuch», IV, 1958, pp. 32-70. All'aneddotica handeliana è dedicato poi l'articolo di CHARLES CUDWORTH, *Mythistorica Haendeliana*, in *Festschrift Jens Peter Larsen*, a cura di Nils Schjørring, Henrik Glahn e Carsten E. Hatting, København, Wilhelm Hansen, 1972, pp. 161-166.

²² VICTOR SCHOELCHER, *The Life of Handel*, London, Trubner, 1857.



Alcina al Teatro La Fenice di Venezia, 1960; regia e scene di Franco Zeffirelli, costumi di Anna Anni, coreografia di Anni Radosevic. Joan Sutherland (Alcina) in camerino insieme col marito Richard Bonynghe che nella produzione suonò in scena il clavicembalo vestendo un costume settecentesco. Sotto: in scena Joan Sutherland (Alcina). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Chrysander, che dedicò l'intera esistenza allo studio del musicista tedesco.²³ La prima metà del secolo scorso ha visto un proliferare di volumi che poco hanno aggiunto allo sviluppo della ricerca händeliana – meritevoli di una citazione sono almeno i quasi contemporanei contributi di Richard Alexander Streatfeild e Romain Rolland,²⁴ il circostanziato studio di Percy Marshall Young²⁵ e, primo per importanza, il preziosissimo lavoro di raccolta e riordino cronologico di tutti i documenti legati alla vita e all'attività musicale del compositore compilato da Otto Erich Deutsch (cfr. nota 7) –, fino a che la scoperta a partire dagli anni Sessanta di nuovo materiale biografico così come di fonti manoscritte ha permesso una nuova e più precisa valutazione di molte fasi dell'esistenza di Händel rimaste ancora oscure. Capostipite di tale svolta epocale è la biografia di Paul Henry Lang,²⁶ da più parti considerata il testo di riferimento nonostante l'immedesimazione simpatetica tra biografo e biografato, seguita negli anni successivi da una gran messe di volumi, dati alle stampe per la maggior parte in concomitanza con il trecentesimo anniversario della nascita di Händel – tra i tanti basti citare gli studi di Christopher Hogwood, Walther Siegmund-Schultze, Jonathan Keates e Dieter Schickling, autore quest'ultimo di una precisa ricostruzione biografica condotta attraverso lettere, memorie e documenti dell'epoca.²⁷ In anni più recenti, infine, hanno visto la luce i lavori di Donald Burrows, Werner Pieck e Michael Heinemann.²⁸

²³ FRIEDRICH CHRYSANDER, *G. F. Händel*, 3 voll (fino al 1740, incomp.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1858-1867; la monografia è stata continuata da WALTER SERAUKY (*Georg Friedrich Händel. Sein Leben – Sein Werk*, III-IV-V, Kassel, Bärenreiter, 1956-1958). Tra i titoli significativi pubblicati nel corso del secolo citiamo almeno ANNA ELIZA BRAY, *Handel. His Life Personal and Professional with Thoughts on Sacred Music. A Sketch*, London, Ward and Co., 1857; ALFRED WHITTINGHAM, *The Life and Works of Handel*, London, William Reeves, 1882; WILLIAM SMITH ROCKSTRO, *The Life of George Frederick Handel*, London, MacMillan and Co, 1883; ELIZA CLARKE, *Handel*, London, Cassell & Co., 1885.

²⁴ RICHARD ALEXANDER STREATFEILD, *Handel*, London, Methuen, 1909, 1910²; ROMAIN ROLLAND, *Handel*, Paris, F. Alcan, 1910, trad. it. di Ulrico Pannuti, Napoli, Arte Tipografica, 1949. Una breve selezione dell'epistolario e degli scritti del compositore è contenuta in *The Letters and Writings of George Frideric Handel*, a cura di Erich H. Mühler, London, Cassell & Co., 1935, 1970².

²⁵ PERCY MARSHALL YOUNG, *Handel*, London, J. M. Dent & Sons, 1947, 1965² («The Master Musicians», 2). Tra gli altri titoli pubblicati nel periodo citiamo inoltre: NEWMAN FLOWER, *George Frideric Handel. His Personality and His Times*, London, Cassell, 1923, 1946², 1959³; EDWARD J. DENT, *Handel*, London, Duckworth, 1934 («Great Lives»); HERBERT WEINSTOCK, *Handel*, New York, Alfred A. Knopf, 1946, 1959².

²⁶ PAUL HENRY LANG, *George Frideric Handel*, New York, W. W. Norton & Co., 1966; trad. it. di Maria De-logu, Milano, Rusconi, 1985, 1996².

²⁷ CHRISTOPHER HOGWOOD, *Handel*, London, Thames & Hudson, 1984; trad. it. di Luigi Swich, *George Friedrich Händel*, Pordenone, Studio Tesi, 1991; WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE, *Georg Friedrich Händel*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984; JONATHAN KEATES, *Handel. The Man & His Music*, London, Victor Gollancz, 1985, 1993²; DIETER SCHICKLING, *Georg Friedrich Händel. In Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitgenössischen Dokumenten*, Zürich, Manesse Verlag, 1985. Degni di nota sono anche due contributi francesi di poco precedenti: JEAN-FRANÇOIS LABIE, *George Frideric Handel*, Paris, Robert Laffont, 1980; JANINE ALEXANDRE-DEBRAY, *Haendel*, Paris, Éditions Ramsay, 1980. Tra i contributi collettivi pubblicati nel trecentesimo anniversario della nascita di Händel citiamo inoltre: *Händel und Hamburg – Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 15. Mai bis 29. Juni 1985*, a cura di Hans Joachim Marx, Hamburg, Wagner, 1985; *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985)*, a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987; *Handel. Tercentenary Collection*, a cura di Stanley Sadie e Anthony Hicks, London, MacMillan Press, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987 (contiene le relazioni lette al congresso svoltosi alla Royal Society of Arts di Londra nel luglio 1985); *Music and Theatre – Essays in honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

²⁸ DONALD BURROWS, *Handel*, Oxford, Oxford University Press, 1994, 2000² («The Master Musicians», 3) – dello stesso autore si veda anche *The Cambridge Companion to Handel*, a cura di Donald Burrows, Cambridge,

Il panorama dell'opera italiana del primo Settecento è stato ampiamente esplorato negli ultimi decenni da diversi punti di vista: sul sistema produttivo, letto attraverso lo *status* professionale e il profilo sociale dei suoi protagonisti (impresario, librettista, compositore e cantante) lo strumento più completo è il quarto volume della *Storia dell'opera italiana* curata da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli;²⁹ specifico sulla librettistica del secolo è la monografia di Paolo Gallarati,³⁰ mentre per uno sguardo d'insieme sulle convenzioni e i caratteri stilistici dell'opera a Venezia e Napoli punti di riferimento obbligati sono l'imponente lavoro curato da Maria Teresa Muraro³¹ e gli studi di Michael F. Robinson e Ellen Rosand.³² Ottima risorsa bibliografica per una disamina del genere operistico nazionale è inoltre il lavoro di Reinhard Strohm, che dà una lettura esemplare, musicale e drammaturgica, di venticinque singoli drammi per musica e opere comiche.³³ Lo studioso che più di ogni altro si è occupato della produzione operistica, e non solo, di Händel è senza dubbio il musicologo inglese Winton Dean, autore di un imponente studio in due volumi che copre l'intera carriera teatrale del compositore, soffermandosi in dettaglio su ogni aspetto dell'opera, dal libretto alla ricezione, dall'autografo alle edizioni, dalla prassi esecutiva dell'epoca alle riprese moderne.³⁴ Utili informazioni sulla drammaturgia händeliana sono reperibili inoltre nella preziosa serie di contributi curata da Gerald Abraham³⁵ – un'analisi dell'intera produzione musicale del compositore tedesco suddivisa per generi –, nei più recenti volumi di Guido Bimberg, Hugo Anthony Meynell e David Kimbell,³⁶ infine nel brillante saggio di

Cambridge University Press, 1997, 2002; WERNER PIECK, *Leben Händels*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt / Rotbuch Verlag, 2001; MICHAEL HEINEMANN, *Georg Friedrich Händel*, Reinbek, Rowohlt, 2004.

²⁹ *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987.

³⁰ PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984.

³¹ *Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978-1981 («Fondazione Giorgio Cini. Studi di musica veneta», 6-7).

³² MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972; trad. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984; ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1990.

³³ REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979 («Taschenbücher zur Musikwissenschaft», 25); trad. it. di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

³⁴ WINTON DEAN e JOHN MERRILL KNAPP, *Handel's Operas, 1704-1726*, Oxford, Clarendon Press, 1987, 1994; WINTON DEAN, *Handel's Operas, 1726-1741*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2006. Il musicologo inglese ha curato inoltre, insieme a Anthony Hicks, il volume del New Grove dedicato a Händel (WINTON DEAN e ANTHONY HICKS, *The New Grove Handel*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980; rist. London, W. W. Norton, 1997; trad. it. di Lorenzo Bianconi e Angelo Pompilio, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 1987) ed è autore di una importante serie di saggi sul compositore tedesco (*Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London, Oxford University Press, 1959; *Handel and the Opera Seria*, Berkeley, University of California Press, 1969; *The Recovery of Handel's Operas*, in *Music in Eighteenth-Century England. Essays in Memory of Charles Cudworth*, a cura di Christopher Hogwood e Richard Lockett, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 103-113; *Essays on Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1990 (che include alcuni articoli pubblicati negli anni Settanta).

³⁵ *Handel. A Symposium*, a cura di Gerald Abraham, Oxford, Oxford University Press, 1954.

³⁶ GUIDO BIMBERG, *Dramaturgie der Händel-Opern*, Halle, Verlag des Händel-Hauses Halle, 1985 («Schriften des Händel-Hauses in Halle», 3); HUGO ANTHONY MEYNELL, *The Art of Handel's Operas*, Lewiston, Edwin Meller, 1986 («Studies in History and Interpretation of Music», 1); DAVID KIMBELL, *The Operas of Handel. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.



Giulio Cesare al Teatro La Fenice di Venezia, 1966 (versione di Nicola Rescigno); regia e coreografia di Luciana Novaro, scene di Gianni Polidori. Sotto: in scena, Lydia Marimpietri (Cleopatra), Boris Christoff (Cesare). Archivio storico del Teatro La Fenice.

C. Steven LaRue, che individua nella prassi esecutiva dei cantanti uno degli aspetti più influenti nella concezione operistica di Händel.³⁷

Pochi sono titoli bibliografici su *Agrippina*, che si limitano a brevi articoli di rivista o ai programmi di sala legati alle numerose riprese moderne del lavoro, ma il loro valore è indubbiamente rilevante. Tra i primi contributi occorre menzionare la breve introduzione all'opera che Hellmuth Christian Wolff preparò per l'allestimento a Halle nel 1943;³⁸ alla rappresentazione seguì poi, pochi anni dopo, la pubblicazione da parte dello stesso Wolff di un'edizione conforme allo spettacolo, ma del tutto priva di fondamento filologico: i ruoli di contralto di Ottone e Narciso furono infatti affidati a bassi, la partitura subì drastici tagli e l'autore modificò i recitativi per adattarli alla prosodia tedesca. Ancora oggi il dilemma di una edizione critica attendibile dell'opera non è stato risolto, dal momento che il relativo volume della *Hallische Händel-Ausgabe*, a cura di John E. Sawyer, non è ancora disponibile.³⁹ Incentrati sulla disamina degli imprestiti che costellano l'opera, principalmente da proprie composizioni precedenti, sono i saggi di George J. Buelow e John E. Sawyer,⁴⁰ mentre di respiro più ampio sono i contributi di Lorenzo Bianconi,⁴¹ edito in concomitanza con la ripresa di *Agrippina* nel 1985 al Teatro Malibran di Venezia, e Harris Sheridan Saunders.⁴²

³⁷ C. STEVEN LARUE, *Handel and His Singers. The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Oxford, Clarendon Press, 1995 («Oxford Monographs on Music»). Sugli oratorii londinesi si legga RUTH SMITH, *Intellectual Contexts of Handel's English Oratorios*, in *Music in Eighteenth-Century England* cit., pp. 115-133. La stessa autrice ha curato inoltre un saggio specifico sul contesto sociale che ha influenzato la loro stesura (*Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 2005²).

³⁸ HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, «*Agrippina*». *Eine italienische Jugendoper von Georg Friedrich Händel*, Wolfenbüttel-Berlin, Kallmeyer, 1943.

³⁹ Sull'argomento si sofferma anche HANS FERDINAND REDLICH, *Handel's «Agrippina» (1709). Problems of a Practical Edition*, «Music Review», XII, 1951, pp. 15-23).

⁴⁰ GEORGE J. BUELOW, *Handel's Borrowing Techniques. Some Fundamental Questions Derived from a Study of «Agrippina» (Venice 1709)*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach-Händel-Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, 2 voll., a cura di Dietrich Berke e Dorothee Hanemann, Kassel, Bärenreiter, 1987, I, pp. 249-257; JOHN E. SAWYER, *Irony and Borrowing in Handel's «Agrippina»*, «Music & Letters», LXXX/4, 1999, pp. 531-559.

⁴¹ LORENZO BIANCONI, *L'«Agrippina» moderna alla francese*, in *Agrippina*, Venezia, Teatro La Fenice, 1985, pp. 631-655 (programma di sala); nello stesso volume (pp. 723-729) compare la trad. italiana del saggio di BERNARD BASELT, *Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern*, «Händel-Jahrbuch», XXI-XXII, 1975/1976, pp. 19-39. Dello stesso Bianconi citiamo anche un saggio importante sull'*Orlando*, pubblicato sempre in occasione di una ripresa veneziana dell'opera nei beati anni Ottanta: «*Orlando*». *Dall'Arcadia agli inferi*, Venezia, Teatro La Fenice, 1985, pp. 119-145 (programma di sala).

⁴² HARRIS SHERIDAN SAUNDERS, *Handel's «Agrippina». The Venetian Perspective*, «Göttinger Händel-Beiträge», III, 1989, pp. 87-98.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Händel veneziano

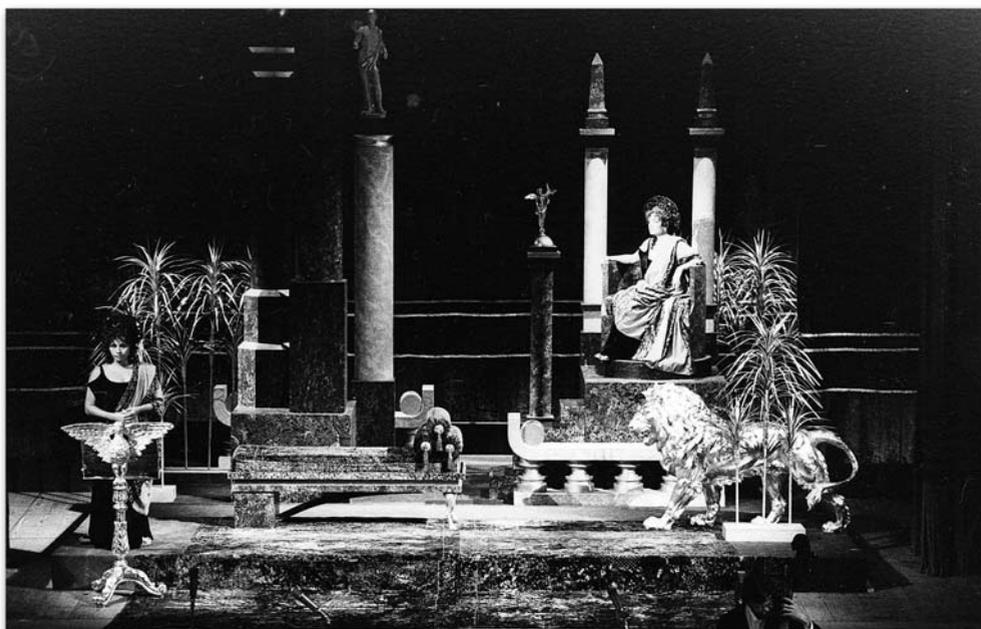
La prima apparizione della musica di Georg Friedrich Händel al Teatro La Fenice avvenne nel genere strumentale: l'8 luglio del 1869 Henri Mortier de Fontaine eseguì al pianoforte l'affascinante *Fabbro armonioso*,¹ che a distanza di cinquant'anni Wanda Landowska riprese, ma al clavicembalo (1905). Due mesi dopo Giuseppe Martucci, alla guida dell'orchestra veneziana, propose un programma composito che mescolava una Gavotta di Händel a composizioni di Gluck, Wagner, Beethoven, Perosi e Martini. Da questo momento Händel in veste strumentale divenne un ospite fisso della Fenice: il brano più gettonato fu senz'altro il primo Concerto grosso dell'op. 6, eseguito dall'Orchestra Lamoureux di Parigi diretta da Camille Chéviillard (1912) e ripreso dalla compagine veneziana diretta da Werner Wolff nel 1931 e da Nino Sanzogno nel 1940. Lo stesso Sanzogno nel 1945 propose per primo al pubblico veneziano la celeberrima *Water Music*, da quel momento uno dei *Leitmotiv* della tradizione händeliana alla Fenice. Unica presenza in quegli anni della parte più imponente del suo catalogo, il teatro musicale, fu un'aria del *Giulio Cesare* intonata da Grace Moore, accompagnata dal pianista Pierre Darck (5 maggio 1946). Ma le vicende di Händel alla Fenice si legano anche a ricorrenze importanti: a pochi giorni dalla elevazione al soglio papale di Giovanni XXIII, al secolo Angelo Maria Roncalli, patriarca di Venezia, il 7 dicembre 1958 viene eseguito il *Messia*, diretto da Vittorio Gui nella versione ritmica italiana di Sante Zanon (solisti Bruna Rizzoli, Luisa Ribacchi, Petre Munteanu e Hans Braun), replicato tre sole settimane più tardi in Vaticano come omaggio della città al proprio porporato. Il successo che circondò l'evento convinse la direzione del teatro a riproporre l'oratorio anche l'anno successivo, questa volta sotto la direzione di Francesco Molinari Pradelli.

Il bicentenario della morte di Händel fu celebrato in lieve ritardo, ma ne valse la pena, per la portata del primo grande allestimento operistico: la sera del 19 febbraio 1960 le note di *Alcina* risuonarono finalmente nella città che aveva tenuto a battesimo *Agrippina*, due secoli e mezzo prima. La stagione lirica del 1959-1960, che già vedeva alla propria guida l'accoppiata Floris Ammannati-Mario Labroca, propose al pubblico veneziano un programma interessante che si apriva con *La battaglia di Legnano*, nella quale spiccava l'interpretazione di Leyla Gencer; come avveniva oramai da qualche anno, si tentò inoltre di unire spettacoli del grande repertorio a lavori considerati più inconsueti e rari: un dittico con *L'heure espagnole* e *L'enfant et les sortilèges* di Ravel fu seguito dall'*Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti. Nel quadro dei costanti e buoni rapporti con la vicina Jugoslavia rientrava poi la messa in scena di *Chovanščina*, interamente importata dal teatro di Belgrado. Dopo una serata di balletti, tra i quali spicca *Il mandarino meraviglioso*, due ope-

¹ Nome ottocentesco dell'ultimo movimento (Aria con variazioni) della *Suite* per clavicembalo n. 5 in Mi maggiore HWV 43. È doveroso segnalare un'importante ripresa del *Messiah* al Teatro di San Benedetto nel 1818, promossa da Andrea Erizzo; l'oratorio venne eseguito in traduzione italiana, e con l'orchestrazione di Mozart.



Agrippina a Venezia, Teatro Malibran, 1983 (v Festival Vivaldi); regia di Sonja Frisell, scene e costumi di Lauro Crisman. In scena, sopra: Carmen Balthrop (Poppea), Günther von Kannen (Claudio), Margarita Zimmermann (Agrippina), Bernadette Manca di Nissa (Ottone); sotto: Martine Dupuy (Nerone), Margarita Zimmermann (Agrippina). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Agrippina a Venezia, Teatro Malibran, 1983 (v Festival Vivaldi); regia di Sonja Frisell, scene e costumi di Lauro Crisman. In scena, sopra: Martine Dupuy (Nerone); sotto: Carmen Balthrop (Poppea), Margarita Zimmermann (Agrippina). Archivio storico del Teatro La Fenice.

re della miglior tradizione italiana, il rossiniano *Turco in Italia* e il verdiano *Ballo in maschera*, sembrarono rappresentare i punti forti della stagione, ricchi dei contributi di Sesto Bruscantini, Graziella Sciutti, Franco Calabrese e Mariano Stabile per Rossini, Gianni Poggi, Aldo Protti e Marcella Pobbe per il *Ballo*. In realtà però l'opera di chiusura della stagione, l'*Alcina*, che doveva essere solo una lussuosa celebrazione dei duecento anni dalla morte del compositore, diventò un allestimento indimenticabile sia per il *cast* che per lo svolgimento della serata:

L'allestimento che la Fenice presenta stasera vuole appunto richiamarsi allo stile e alle consuetudini dei tempi in cui *Alcina* fu composta e su questi principi ha impostato scenografia, regia, coreografia, costumi in un complesso particolarmente curato e lussuoso. [...] Un altro elemento di particolare interesse lo troviamo nella cantante che sostiene la difficilissima ed ampia parte della protagonista: il soprano Joan Sutherland, considerato la rivelazione di questi ultimi due anni, sulle scene del teatro lirico europeo.²

La buona disposizione invocata da Mario Labroca nei confronti di questo difficile recupero – tra i primi in assoluto nel nostro paese, illuminato dal debutto italiano della Sutherland, che precede quello scaligero – trova ampia conferma nei numerosissimi articoli apparsi in buona parte della stampa italiana, sia nazionale che locale. Accanto ai sinceri elogi emergono però anche dubbi sull'opportunità di riprendere un lavoro così remoto da parte dei settori più dogmatici della critica, che resistono all'inserimento della 'musica antica' nei cartelloni – contribuendo così a determinare l'arretratezza culturale che ancora oggi caratterizza l'Italia rispetto a paesi in cui l'attento recupero della prassi esecutiva del Sei e Settecento ha prodotto esecuzioni di straordinaria vivacità e spettacoli d'estremo interesse:

In un allestimento scenico sfarzoso e intelligente, La Fenice ha voluto concludere la stagione operistica invernale. Con interpreti d'eccezione, con una regia che ricalca visibilmente l'esperimento dell'*Oreste* al fieriano di Visconti, con tutto ciò, in definitiva, che deve cercare di rendere interessante qualcosa che non lo è affatto, questa *Alcina* di Händel, che non troppa fortuna ebbe nemmeno ai suoi tempi, è stata proposta all'attenzione e alla benevolenza del pubblico veneziano, più che al suo giudizio. [...] Così l'*Alcina* sentita questa sera resta un documento: lo specchio di una rivoluzione rientrata non per colpa di un lord protettore; lo specchio di una forma d'arte già allora superata, poiché cercava il proprio ossigeno nella magia: lo specchio di un ottimismo accomodante. L'opera, data forse per la prima volta in Italia (è dubbia una sua rappresentazione a Venezia oltre duecento anni fa) è stata eccezionalmente interpretata da Johan [*sic*] Sutherland, la grande soprano australiana che canta per la prima volta in Italia. [...] Diretta dal maestro Nicola Rescigno, si è giovata della splendida regia di Franco Zeffirelli e della coreografia di Anni Radosevic. Grandissimo successo e applausi scroscianti.³

Nonostante il sostanziale gradimento per l'operazione della Fenice, numerose perplessità trapelano anche dal commento di Franco Abbiati, critico del «Corriere della sera». L'opera barocca nel 1960 rappresenta ancora per molti studiosi più un oggetto da leggere, da studiare, da esaminare piuttosto che un lavoro che possa colpire e conquistare il cuore degli spettatori:

Nel dicembre del '58, l'oratorio *Eracle* di Haendel, trasformato in melodramma, anticipava di stretta misura alla Scala una ricorrenza bicentennaria che nella sola Milano avrebbe procurato l'esecuzione di altri due famosi oratorii händeliani: *Il Messia* e *Israele in Egitto*. Questa sera, al Teatro La Fenice veneziano, superaffollato anche in palcoscenico per le ragioni spettacolari che vedremo, le celebrazioni del bicentenario sono state degnamente concluse con la riproduzione dell'*Alcina*, genuina opera teatrale, rappresentata al Covent Garden londinese nel lontano 1735, e dunque rimbalzata a Venezia, senz'altre avventure di rilievo che la ricordassero [...]. Giocano a favore dell'*Alcina*, come alla quasi totalità delle opere

² GIUSEPPE PUGLIESE, «*Alcina*» di Haendel, novità per l'Italia, «Il gazzettino», 19 febbraio 1960.

³ UGO DUSE, *Presentata a Venezia l'«Alcina» di Haendel*, «L'unità», 20 febbraio 1960.



Orlando al Teatro La Fenice di Venezia, 1985; regia di Virginio Puecher, scene e costumi di Pasquale Grossi. In scena, sopra: Marilyn Horne (Orlando); sotto: Lella Cuberli (Angelica). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Rinaldo al Teatro La Fenice di Venezia, 1989; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (allestimento del Teatro Valli di Reggio Emilia). In scena, sopra: Marilyn Horne (Rinaldo); sotto: Christine Weidinger-Smith (Armida). Archivio storico del Teatro La Fenice.

sei-settecentesche e dei drammi in musica destinati da Haendel alle scene, i fattori di un convenzionalismo che non lascia respiro alla volute drammatiche per concedere uno spazio senz'altro spropositato sia alle prodezze 'ginnastiche' degli interpreti canori, sia agli scenari, costumi e macchinismi costituendo una festa per gli occhi invece che per gli orecchi. *Alcina*, in breve, non è un dramma. È, secondo l'uso del tempo in cui imperava l'opera seria di stampo veneziano, oppure napoletano, un'antologia di arie infiorate alla diavola e distribuite per compartimenti stagni, poche volte immalinconite perché il dolore andava pure espresso, altre poche volte spianate perché Händel amava i larghi di cui anche *Alcina* offre più di un esempio. [...] Ed è, secondo l'uso del tempo in cui si diffondeva l'opera ballo francese, uno spettacolo seminato di balletti e costellato di richiami scintillanti tra le stanche pastorelle arcadiche e le sensualità di una grazia che sostituisce la passione. [...] È lo spettacolo [...] che stasera ha occupato e preoccupato i dirigenti della Fenice nella preparazione di un'*Alcina* riportata ai fasti barocchi. [...] Opera del regista inoltre è stata quella di convocare sullo stesso palcoscenico una finta folla di spettatori in costume settecentesco, prodiga di applausi per la rappresentazione che si svolgeva su una centrale piattaforma girevole, pareva, a loro esclusivo beneficio. Di qui il detto superaffollamento della Fenice, i cui due pubblici più o meno festosi hanno comunque decretato gli onori del trionfo alla magnifica interprete della maga Alcina dispensatrice di voluttà: l'australiana Joan Sutherland, considerata la rivelazione di questi ultimi anni sulle scene del teatro lirico europeo, voce di soprano certamente impressionante sul piano tecnico ed espressivo, e artista senza fallo eccezionale, e forse appena paragonabile per la rara completezza dei mezzi, alla nostra Callas.⁴

Non può quindi fare a meno di stupire la visione ben più moderna espressa invece da uno studioso non più giovanissimo, ma in grado di leggere con maggior perspicacia il lavoro interpretando al meglio la realizzazione di Franco Zeffirelli e l'incredibile prestazione di Joan Sutherland:

C'è tuttora, nell'*Alcina*, il contrasto fra l'azione scenica di un'accademica magniloquenza che irrigidisce il personaggio e lo immobilizza nella maniera; c'è tuttora la ridondanza scenografica dello spettacolo, ma c'è una musica aderente al suo modo di essere, che nasce da se stessa, che s'accende e si riscalda nel traboccare del sentimento. L'opera è fatta di arie e recitativi come l'aveva tramandata Francesco Cavalli; ma sono recitativi di qualità ed essenziali, ed arie che in una stupenda trasfigurazione, trascendono lo schematicismo accademico al quale d'altra parte pure indulgono. Alcina, che è personaggio centrale ed animatore, emerge musicalmente con accenti puri e intensi. [...] Nello spettacolo allestito dall'Ente Teatro La Fenice con somma cura e artistica intelligenza, regia e musica sono tenute al paragone secondo il carattere originario dell'opera ed hanno trovato un punto d'intesa secondo lo spirito della concezione händeliana. [...] Così, con la rappresentazione dell'*Alcina* la Fenice ha dimostrato che il teatro di musica non è solo luogo di facili adescamenti e di corruzione del gusto, ma può essere anche palestra di cultura e di educazione all'arte.⁵

Il successo di questo allestimento portò a una rinnovata attenzione nei confronti di Händel. Alla riesumazione di un altro oratorio, *Theodora*, inserito nella stagione sinfonica di primavera del 1964, e diretto da Hermann Scherchen, seguì il *Giulio Cesare* (1966), in collaborazione con la Performing Arts Foundation di Kansas City. I tempi erano cambiati, e ce ne accorgiamo facilmente dalle recensioni, che restituiscono finalmente al Settecento quella dignità che sembrava essere negata da un Ottocento forse un po' troppo ingombrante:

Ma forse sulla sua retta comprensione [del Settecento] è gravato, e grava tuttora, un pregiudizio di ordine concettuale, o per meglio dire metodologico. Musicologi e critici, autorevolissimi, sogliono infatti ripetere che Händel possiede limitate risorse drammatiche e che perciò ben difficilmente può essere ri-

⁴ FRANCO ABBIATI, *Alcina di G. F. Händel*, «Il corriere della sera», 20 febbraio 1960.

⁵ GUIDO PANNAIN, *L'universalità del dramma interiore ripalpita nell'«Alcina» di Händel*, «Il tempo», 20 febbraio 1960.

preso sulla scena; a ciò si aggiungerebbero le concessioni alle fatuità belcantistiche, mero ossequio al virtuosismo canoro dell'epoca. Che tale operismo non sia, nei suoi tratti fondamentali, drammatico è innegabile: ma davvero la vitalità di un'opera deve essere misurata sulla base di una concezione drammatica che è propria di un altro tipo di teatro, del teatro ottocentesco? [...] Il *Giulio Cesare* è un capolavoro, che regge benissimo alla prova del fuoco del palcoscenico. Forse la funzione del teatro non è soltanto quella di rappresentare le passioni, ma consiste anche nella creazione di una nuova dimensione fantastica, che talvolta ha leggi persino opposte rispetto al teatro di prosa. [...] È uno spazio governato anziché dalle leggi della parola, da quelle della musica.⁶

Un passo importante per la ripresa della musica barocca e del Settecento è dovuto ai festival vivaldiani, e alla loro formula che prevede il confronto tra il compositore veneziano e i maggiori contemporanei europei. Grazie a questi contributi la presenza di Händel alla Fenice si intensifica, e porterà in poco tempo a un altro interessante allestimento: la ripresa di quell'*Agrippina* apparsa in prima assoluta sulle scene veneziane del San Giovanni Grisostomo, opera di un compositore appena ventiquattrenne:

Non accade tutti i giorni di riscoprire un capolavoro dimenticato da tre secoli, capace di tener incatenato l'ascoltatore per quattro ore buone. È accaduto al Malibrán dove l'*Agrippina* di Giorgio Federico Händel – riesumata senza omettere un recitativo o un ritornello – è apparsa un prodigio di invenzione e di divertimento.⁷

Il cambio di passo della critica è evidente: la presenza di opere in musica di epoca barocca nelle principali stagioni teatrali europee è ormai un fatto acquisito, e anche in Italia non solo gli studi specialistici ma anche la critica musicale formula considerazioni ben diverse da quelle proposte in occasione di *Alcina*:

La rappresentazione händeliana ha fornito ulteriore e incisiva prova della statura del compositore, nonché dell'importanza storica ed estetica di tal modo di concepire il nostro teatro. Affinché ogni componente fosse a giusto tono di luce esecutiva e critica, la Fenice non ha badato a spese allestendo una locandina musicale di straordinaria incidenza.⁸

Il definitivo risveglio della musica antica è ormai compiuto. Le lodi nei confronti della Fenice e di una produzione concordemente considerata ricca di invenzione si estendono anche alla compagine orchestrale studentesca che con ammirabile precisione accompagna l'esecuzione di *Agrippina*: la musica antica si è ormai affacciata anche nelle aule scolastiche.

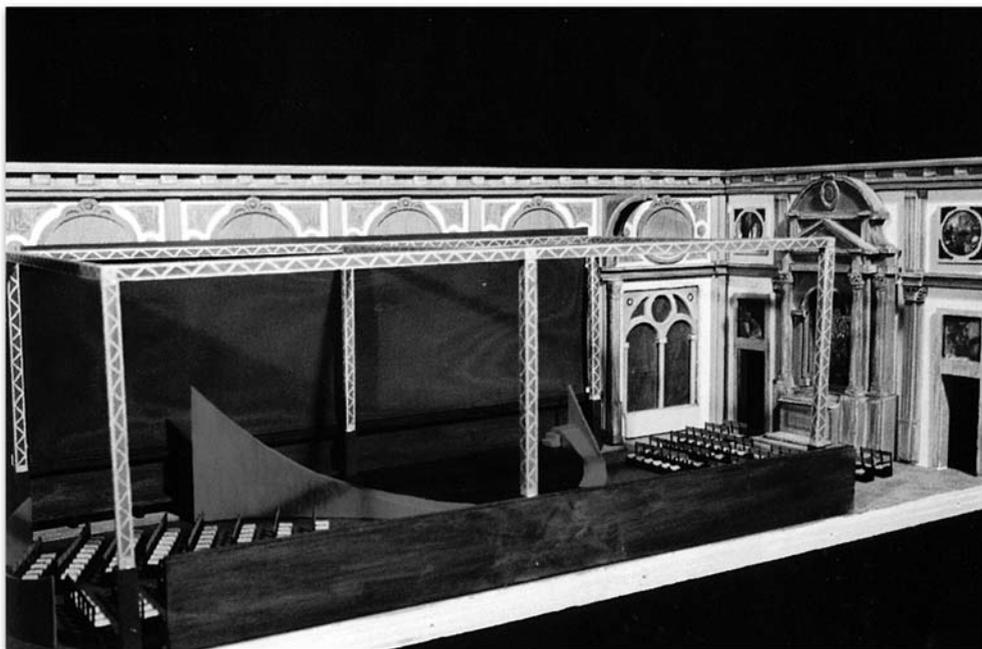
⁶ MARIO MESSINIS, *Alla Fenice il «Giulio Cesare», splendido melodramma di Haendel*, «Il gazzettino», 4 febbraio 1966.

⁷ RUBENS TEDESCHI, «*Agrippina*» ancora seduce a 300 anni, «L'unità», 13 settembre 1983.

⁸ ANGELO FOLETTI, *Quante 'arie' si dà la mamma di Nerone!*, «La Repubblica», 14 settembre 1983.



Semele al Teatro La Fenice di Venezia, 1991; regia di John Copley, scene di Henry Bardon, costumi di David Walker, coreografia di Geoffrey Cauley (allestimento del Covent Garden di Londra). In scena, sopra (II.3): Yvonne Kenny (Semele), Rockwell Blake (Jupiter); sotto (III.3): Yvonne Kenny (Semele), Bernadette Manca di Nissa (Juno sotto le sembianze di Ino). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Lauro Crisman, modellino per *Siroe* a Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, 2000; regia di Jorge Lavelli, scene di Crisman, costumi di Francesco Zito.

Siroe a Venezia, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, 2000; regia di Jorge Lavelli, scene di Lauro Crisman, costumi di Francesco Zito. In scena: Patricia Ciofi (Emira). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il teatro di Händel a Venezia e al Teatro La Fenice

1960 – *Stagione lirica invernale*

Alcina, opera in tre atti dall'*Isola di Alcina* (1728) di Antonio Marchi (prima esecuzione italiana) – 19 febbraio 1960 (3 recite).

1. Alcina: Joan Sutherland 2. Ruggiero: Monica Sinclair 3. Morgana: Cecilia Fusco 4. Bradamante: Oralia Dominguez 5. Oronte: Nicola Monti 6. Melisso: Plinio Clabassi – M° conc.: Nicola Rescigno; m° coro: Sante Zanon; reg. e bozz.: Franco Zeffirelli; fig.: Anna Anni; cor.: Anni Radošević; 1 ball.: Gilda Majocchi; real. scen.: Arturo Benassi, Antonio Orlandini, Mario Ronchese.

1966 – *Stagione lirica invernale*

Giulio Cesare, opera in tre atti di Nicola Francesco Haym (versione di Nicola Rescigno) – 3 febbraio 1966 (3 recite).

Romani 1. Caio Giulio Cesare: Boris Christoff 2. Curio: Giorgio Santi 3. Cornelia: Oralia Dominguez 4. Sesto Pompeo: Eugenio Fernandi; *Egiziani* 5. Cleopatra: Lydia Marimpietri 6. Tolomeo: Massimiliano Malaspina 7. Achilla: Franco Federici 8. Nireno: Paolo Cesari – M° conc.: Nicola Rescigno; m° coro: Corrado Mirandola; reg. e cor.: Luciana Novaro; scen.: Gianni Polidori; cost.: Peter Hall; coprodotto con la Performing Arts Foundation di Kansas City.

1983 – *v Festival Vivaldi. Teatro Malibran*

Agrippina, dramma per musica in tre atti attribuito a Vincenzo Grimani – 10 settembre 1983 (4 recite).

1. Agrippina: Margarita Zimmermann 2. Nerone: Martine Dupuy 3. Poppea: Carmen Balthrop 4. Ottone: Bernadette Manca di Nissa 5. Giunone: Cinzia De Mola 6. Claudio: Günther von Kannen 7. Pallante: Giorgio Surjan 8. Lesbo: Orazio Mori 9. Narciso: Derek Lee Ragin – M° conc.: Christopher Hogwood; 1 vl: Giovanni Guglielmo; m° cemb.: Celia Harper; vlc barocco: Susan Sheppard; tiorba: Jakob Lindberg; reg.: Sonja Frisell; scen e cost.: Lauro Crisman; Orchestra giovanile del Veneto «Pedrollo» di Vicenza.

1985 – *Opere liriche, teatro musicale, balletto*

Orlando, opera in tre atti, adattamento di un libretto di Carlo Sigismondo Capece (revisione di Charles Mackerras e Julian Smith) – 11 aprile 1985 (6 recite).

1. Orlando: Marilyn Horne 2. Angelica: Lella Cuberli 3. Medoro: Jeffrey Gall 4. Dorinda: Adalina Scarabelli 5. Zoroastro: Giorgio Surjan – M° conc.: Sir Charles Mackerras; bc cemb: Edward Smith; vlc bar: Richard Boothsby; vla d'amore: John Anthony Calabrese, Dorothea Jappe; reg.: Virginio Puecher; scen. e cost.: Pasquale Grossi.

Agrippina – 25 giugno 1985 (4 recite). Teatro Malibran

1. Agrippina: Margarita Zimmermann 2. Nerone: Nicoletta Curiel 3. Poppea: Meryl Drower 4. Ottone: Bernadette Manca di Nissa 5. Giunone: n.n. 6. Claudio: Peter Knapp 7. Pallante: Thomas Thomaschke 8. Lesbo: Orazio Mori 9. Narciso: Andrew Dalton – M° conc.: Bernhard Klebel; cemb.: Ilario Grigoletto; vlc bc: Hermann Meyer; tiorba: Pascal Monteilhet; reg.: Sonja Frisell; scen. e cost.: Lauro Crisman; Sinfonietta di Varsavia.

1989 – *Opere e balletto*

Rinaldo, opera in tre atti di Aaron Hill (trad. italiana: Giacomo Rossi) – 15 giugno 1989 (5 recite).

1. Goffredo: Ernesto Palacio 2. Almirena: Cecilia Gasdia 3. Rinaldo: Marilyn Horne 4. Argante: Natale De Carolis 5. Armida: Christine Weidinger-Smith 6. Mago Cristiano: Carlo Colombara 7-8. Sirene: Caterina Calvi, Cosetta Tosetti 9. Araldo: Fabio Tartari – M° conc.: John Fisher; reg., scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi; all.: Teatro Valli di Reggio Emilia (1985).

1991 – *Opere*

Semele, an Opera in three Acts by William Congreve – 28 marzo 1991 (6 recite).

1. Jupiter: Rockwell Blake 2-3. Juno-Ino: Bernadette Manca di Nissa 4. Athamas: James Bowman 5. Semele: Yvonne Kenny 6. Iris: Adelina Scarabelli 7. Somnus: Roderick Kennedy 8. Cadmus: Giorgio Surian 9. Apollo: Salvatore Ragonese 10. Gran sacerdote: Fabio Previati (Roberto Scaltriti) – M° conc.: John Fisher; m° coro: Ferruccio Lozer; reg.: John Copley; scen.: Henry Bardon; cost.: David Walker; cor.: Geoffrey Cauley; lighting designer: Robert Bryan; all.: Royal Opera House, Covent Garden.

1992 – *Stagione del bicentenario*

Semele – 2 luglio 1992 (5 recite).

1. Jupiter: Keith Lewis 2-3. Juno-Ino: Bernardette Manca di Nissa 4. Athamas: Jeffrey Call 5. Semele: Yvonne Kenny 6. Iris: Alison Hagley 7. Somnus: Roderick Kennedy 8. Cadmus: José Fardilha 9. Apollo: Salvatore Ragonese 10. Gran sacerdote: Alfredo Zanazzo – M° conc.: John Fisher; m° coro: Marco Ghiglione; reg.: John Copley; scen.: Henry Bardon; cost.: David Walker; cor.: Geoffrey Cauley; light designer: Robert Bryan; luci: Paolo Mazzon; all.: Royal Opera House, Covent Garden.

2000 – *Scuola grande di San Giovanni evangelista*

Siroe, opera in tre atti di Nicola Francesco Haym, da Metastasio (prima esecuzione italiana) – 28 dicembre 2000 (4 recite).

1. Cosroe: Lorenzo Regazzo 2. Siroe: Valentina Kutzarova 3. Medarse: Roberto Balconi 4. Emira: Patrizia Ciofi 5. Laodice: Jaho Ermonela 6. Arasse: Dario Giorgelè – M° conc.: Andrea Marcon; reg.: Jorge Lavelli; sc.: Lauro Crisman; cost.: Francesco Zito; Venice Baroque Orchestra; nuovo allestimento.



Thomas Hudson, *Georg Friedric Händel*. Olio su tela (1756). Sul tavolo lo spartito del *Messiah*, il suo più celebre oratorio. Londra, National Portrait Gallery.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Daniela Serao
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Stefania Mercanzin ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin		Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello	Romeo Gava Paola Milani Dario Piovani Paola Ganeo ◇		
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè			
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi			
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini	Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon <i>nnp*</i>	Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen			
Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◇ Franco Contini ◇ Enzo Martinelli ◇ Francesco Padovan ◇ Giovanni Pancino ◇ Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Leonardo Morini ◊
maestro di sala

Roberto Bertuzzi ◊
Raffaele Centurioni ◊
Maria Cristina Vavolo ◊
maestri di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Ilaria Maccacaro ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Nicholas Myall Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Chiaki Kanda ◊
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

Korngold

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Paul Stefan Vinke

Marietta Solveig Kringelborn

Frank Stephan Genz

Brigitta Christa Mayer

Victorin Shi Yijie

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

prima rappresentazione a Venezia

versione 1888

personaggi e interpreti principali

Roméo Eric Cutler / Philippe Do

Juliette Nino Machaidze / Diana Mian

Mercutio Markus Werba / Borja Quiza

maestro concertatore e direttore

Carlo Montanaro

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

coreografia **Roberto Pizzuto**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena

di Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Elisabetta Sonia Ganassi / Maria Pia

Piscitelli

Maria Stuarda Fiorenza Cedolins /

Maria Costanza Nocentini

Leicester José Bros / Dario Schmunck

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia, scene e costumi

Denis Krief

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 maggio

2009

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Micaela Carosi / Oksana

Dyka

F. B. Pinkerton Massimiliano Pisapia /

Luca Lombardo

Sharpless Gabriele Viviani / Simone

Piazzola

maestro concertatore e direttore

Nicola Luisotti

regia **Daniele Abbado**

scene **Graziano Gregori**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento

Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli

e Teatri di Bari

Teatro La Fenice

25 / 28 giugno

1 / 4 / 7 luglio 2009

Götterdämmerung

(Il crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Gunther Gabriel Suovanen

Hagen Gidon Saks

Alberich Werner Van Mechelen

Brünnhilde Jayne Casselman

Gutrune Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick

Kinmonth

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

costumi, scene e parti della decorazione

realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt

Köln

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /
17 / 18 / 19 settembre 2009

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi /
Ekaterina Sadovnikova / Rebecca
Nelsen

Alfredo Germont Vittorio Grigolo /
Gianluca Terranova / Francisco
Corujo

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov /
Giovanni Meoni / Vasily Ladyuk

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

Luciano Acocella

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 / 30 settembre

1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

John Neumeier

musiche di Johann Sebastian Bach e
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Hamburg Ballett - John
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

Teatro Malibran

9 / 11 / 14 / 16 / 18 ottobre 2009

Agrippina

musica di **Georg Friedrich Händel***

personaggi e interpreti principali

Claudio Lorenzo Regazzo

Agrippina Ann Hallenberg

Nerone Florin Cezar Ouatu

Poppea Veronica Cangemi

Ottone Xavier Sabata

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

* in occasione del 250° anniversario della
morte di Georg Friedrich Händel

Teatro La Fenice

27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre 2009

Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

coreografia

Marius Petipa, Lev Ivanov,

Aleksander Gorskij e Asaf

Messerer

interpreti

étoiles, primi ballerini, solisti e corpo
di ballo del Teatro Mikhailovskij di
San Pietroburgo

revisione della coreografia Mikhail
Messerer

scene e costumi Simon Virsaladze

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Vladislav Karklin**

nuovo allestimento del

Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

Sárka

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti

Přemysl Mark Doss

Ctirad Andrea Carè

Sárka Christina Dietzsch

Lumír Shi Yijie

Cavalleria rusticana

musica di **Pietro Mascagni**

personaggi e interpreti principali

Santuzza Anna Smirnova

Lola Elisabetta Martorana

Turiddu Walter Fraccaro

Alfio Angelo Vecchia

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia **Ermanno Olmi**

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA
2008-2009

Teatro La Fenice

7 novembre 2009 ore 20.00 turno S

**Orchestre national de
France**

direttore

Sir Colin Davis

Hector Berlioz

Waverley, ouverture op. 1

Les nuits d'été, sei melodie op. 7
mezzosoprano Sophie Koch

Harold en Italie, sinfonia per viola
concertante e orchestra op. 16

viola Sabine Toutain

in collaborazione con Palazzetto Bru Zane -
Centre de musique romantique française

STAGIONE SINFONICA
2009-2010

Teatro La Fenice

19 novembre 2009 ore 20.00 turno S

20 novembre 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Chailly

Bruno Maderna

Requiem per soli, cori e orchestra
(1946)

prima esecuzione assoluta

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

con il contributo scientifico
della Fondazione Giorgio Cini

Basilica di San Marco

17 dicembre 2009 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2009 ore 20.00 turno S

direttore

Attilio Cremonesi

Giuseppe Tartini

Concerto per violino, archi e basso
continuo in la maggiore D 94

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e basso
continuo in mi maggiore RV 270

Il riposo. Per il S. Natale

Francesco Manfredini

Concerto grosso in do maggiore op. 3
n. 12 *Per il Santissimo Natale*

Giovanni Legrenzi

«Credidi», salmo per contralto, archi e
basso continuo

«O mirandum mysterium», mottetto per
contralto, archi e basso continuo

Johann Pachelbel

Canone in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con
Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

9 gennaio 2010 ore 20.00 turno S

10 gennaio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Michael Boder

Ludwig van Beethoven

Fidelio op. 72b: Ouverture

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino, viola
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV 364

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

15 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Ludwig van Beethoven

Coriolano, ouverture in do minore
op. 62
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per oboe,
clarinetto, corno, fagotto e orchestra in
mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
21 febbraio 2010 ore 17.00 turno U*

direttore

Eliahu Inbal

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 5 in fa maggiore op. 76
Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con
Amici della Musica di Mestre

Teatro Malibran

27 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Anton Bruckner

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

5 marzo 2010 ore 20.00 turno S
6 marzo 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Arnold Schoenberg

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata)
op. 4

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 aprile 2010 ore 20.00 turno S
3 aprile 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Alain Altinoglu

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore
op. 38 *Primavera*
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626 per soli,
coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

10 aprile 2010 ore 20.00 turno S
11 aprile 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro La Fenice

30 aprile 2010 ore 20.00 turno S
2 maggio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

André Campra

Messe de Requiem: Introit

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Wilhelm Friedmann Bach

Concerto per clavicembalo, archi e
basso continuo in fa minore

Johann Sebastian Bach

Suites per orchestra n. 2 e n. 3
BWV 1067-1068

rielaborazione di Gustav Mahler

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran

5 giugno 2010 ore 20.00 turno S
6 giugno 2010 ore 20.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Claude Debussy

*Images per orchestra: Rondes de
printemps*

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Šeherezada, suite sinfonica op. 35

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

11 giugno 2010 ore 20.00 turno S
12 giugno 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 luglio 2010 ore 20.00 turno S
4 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Carl Maria von Weber – Gustav Mahler

Die drei Pintos (I tre Pinti): Entr'acte

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944
La grande

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 luglio 2010 ore 20.00 turno S
10 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Richard Strauss

Tod und Verklärung (Morte e
trasfigurazione), poema sinfonico
op. 24

Johannes Brahms

Schicksalslied (Canto del destino)
op. 54 per coro e orchestra

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKI, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 8, 144 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Claudio Toscani, Giuliano Procacci, Guido Paduano, Marco Marica

ARNOLD SCHÖNBERG, *Von heute auf morgen*, – RUGGERO LEONCIVALLO, *Pagliacci*, 9, 166 pp. ess. mus.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Virgilio Bernardoni, Federico Fornoni

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009

a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di settembre 2009

da L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zuccheri aggiunti o grassi aggiunti, senza glutine e anche senza colesterolo. Una strada sicura riservata ai vostri gusti. www.galbusera.it

Galbusera

