

ALCINA

INTRODUZIONE

Quando si affronta lo studio di un'opera dell'epoca di Händel è difficile risparmiare alcune riflessioni sul suo funzionamento, dato che questo tipo di spettacolo da tempo è considerato come un concerto in costume a contenuto variabile privo di ogni genere di coerenza e che l'impressione di assenza di unità drammatica è evidentemente una delle ragioni del discredito sovente assegnato all'opera barocca.

Il primo fattore che contribuisce a questo sentimento di eterogeneità è il peso dei vincoli che pesano sugli spettacoli lirici nella prima metà del XVIII secolo: Reinhard Strohm ha molto bene riassunto la situazione opponendo l'opera d'arte come noi la concepiamo oggi, prodotto omogeneo, compiuto, indipendente in qualche modo dalla sua realizzazione (anche se in ogni epoca essa può comportare correzioni e modificazioni), e la realizzazione concreta di uno spettacolo in funzione di un dato luogo, di un preciso momento e delle risorse disponibili. Non c'è dubbio che l'opera barocca appartenga piuttosto alla seconda categoria. Tutti dicono che le opere erano composte velocemente, utilizzando in larga misura un materiale preesistente e tenendo strettamente conto dei mezzi di cui il teatro disponeva; esse erano realizzate non meno velocemente e facilmente modificate a seconda degli interpreti e dei capricci di tale *primo uomo* o di tal'altra *prima donna*.

Le partiture testimoniano spesso questi allestimenti puramente congiunturali: se, alla ripresa del *Giulio Cesare* nel 1725, Nireno diventa Nerina e si vede attribuire due arie, è verosimilmente perché Händel ha voluto mettere alla prova la cantante Benedetta Sorosina. Più eclatante ancora è il caso di Oberto nell'*Alcina*: la partitura era praticamente terminata quando Händel ha voluto ad ogni costo fare entrare nella trama il giovane soprano William Savage (the boy, come la chiama il compositore) senza domandarsi se questo ingresso all'ultimo minuto non interferisse con la coerenza. Di fatto, Oberto non trova in realtà il suo posto e fa un po' l'effetto di un personaggio alla Ionesco che a ogni atto attraversa la scena domandando a quelli che incontra: non avete visto mio padre? Nelle caratteristiche strettamente legate alla congiuntura, si rileverà ugualmente l'impiego del coro e del balletto, poiché Händel poteva disporre al Covent Garden, per la stagione 1735-36, di un vero coro (anche se modesto nei suoi effetti) quando i cori in genere vengono cantati dall'insieme dei solisti, e poteva contare sul talento della danzatrice francese Marie Sallé e del suo balletto (nei fatti i balletti non appartenevano alla concezione iniziale dell'opera).

Per pesanti che siano stati i vincoli sul compositore, essi non escludevano la ricerca di un'organizzazione d'insieme: W. Dean e J. Merrill Knapp ci invitano

a distinguere nettamente in Händel il compositore e l'impresario che rappezza per una ripresa una delle sue opere, in funzione dei mezzi di bordo. Il problema diventa allora estetico: la nostra abitudine al dramma musicale e più generalmente al teatro (particolarmente quello francese) ci porta a dare priorità a certi criteri, come la continuità e la logica di un'azione che progredisce verso la crisi e poi verso la conclusione, così come la coerenza di un personaggio che deve assicurata dalla continua presenza di certo tratti psicologici. Pertanto la sorgente non teatrale di tanti libretti è difficilmente compatibile con certe esigenze particolarmente forti nel teatro classico francese. Così, col loro gusto del meraviglioso e con la loro profusione di episodi, il poemi cavallereschi come quelli del Tasso o dell'Ariosto sono di fatto estranei alla abituale logica teatrale: ora è proprio dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto che deriva lontanamente il libretto dell'*Alcina*. I libretti di Händel si basano spesso su vecchi libretti veneziani il cui funzionamento ricorda più il teatro elisabettiano o il teatro spagnolo che il teatro francese al quale siamo abituati.

D'altra parte, considerare fondamentale la progressione di un'azione porta a privilegiare il recitativo, un elemento musicalmente minore, che diventa il principale cemento dell'unità dell'opera, e a escludere l'aria, più difficile da integrare nello svolgimento di una linea continua. Ora, i rapporti sottili che intessono fra loro le arie possono essere un elemento essenziale della sua coerenza. Occorre dunque prendere in considerazione diversi criteri e non semplicemente quelli ai quali ci ha abituato una certa tradizione: il miscuglio dei generi, il contrasto dei registri, l'arte di tessere diverse trame, la ricerca della varietà come spettacolo, la preoccupazione di creare una tavolozza di sentimenti variati.

La tendenza a fare coincidere l'aria, aspetto principale di questo tipo d'opera, con un *affetto*, altrimenti detto un sentimento determinato (amore, collera, gelosia), entra spesso in conflitto con la preoccupazione di caratterizzare il personaggio, come se quest'ultimo non fosse che il porta parola di passioni successive; d'altra parte, l'alternanza di simboli psicologici quali sono le arie, talora dedicate alle differenti sfaccettature di un sentimento, talaltra fortemente contrastanti, può finire per creare una sorte di costellazione affettiva, un poliedro di passioni più astratte ma infinitamente seducenti, che compensa largamente la mancanza di definizione di certi personaggi. La logica dell'azione è spesso maltrattata da peripezie rocambolesche che sono il contenuto di certe opere, che non hanno altro fine che quello di fornire un minimo di verosimiglianza materiale ai cambiamenti interiori dei personaggi; ma la molteplicità delle azioni permette di arricchire la gamma dei sentimenti esplorati, ed è al servizio della varietà e del contrasto, uno scopo costante della drammaturgia barocca. *Alexander's Feast*, che è a ben guardare una superba lezione d'opera, ci mostra un musicista capace di cambiare senza posa il clima per far conoscere al suo pubblico le più diverse emozioni.

Ogni sorta di parametri – continuità drammatica, estetica della varietà e del contrasto, sistema degli *affetti*, caratterizzazione dei personaggi – entrano in gioco nella composizione di un'opera barocca che può raggiungere una reale coerenza senza mai rinunciare a una certa flessibilità. Quello che differenzia principalmente l'opera barocca

dal «dramma musicale» è che il secondo è una struttura chiusa, omogenea, che poggia su elementi eteronimi, ricollegati tanto a quello che segue che a quello che precede, mentre la prima poggia certo su elementi chiusi (l'aria), ma che si organizzano agilmente in una struttura aperta che è suscettibile di dilatarsi o di contrarsi per aggiunta o per soppressione di arie, di scene, di personaggi, e che cambia di senso col seguire differenti prospettive. Al peggio, ci si ritrova in questi piacevoli guazzabugli come li si amava a Amburgo (dove Händel ha fatto le sue prime armi come compositore lirico); al meglio, si giunge a quelle costruzioni sottili e complesse che sono le grandi opere di Händel che si prestano a giochi di specchio e che si incastrano abilmente in storie multiple e in diversi registri.

Alcina è un buone esempio di questa diversità di prospettive. L'arrogante maga, sicura del suo fascino e del suo potere poi crudelmente umiliato, è incontestabilmente un'eroina tragica che il genio händeliano ricrea con tutte le risorse espressive: è un primo asse. Un secondo è costituito dalla trama che ci racconta una storia altamente morale: un giovane, bravo sotto ogni rapporto, Ruggiero (non dimentichiamo che nel poema dell'Ariosto egli è il fondatore assieme a Bradamante, dell'illustre famiglia d'Este), soccombe al fascino della perfida maga; la sollecitazione della sua fidanzata Bradamante, aiutata dal suo precettore Melisso, viene a capo di questa fallace seduzione e rimette Ruggiero sulla retta via. Due cori inquadrano solidamente la trama: il primo «*Questo è il cielo dei contenti*», invita a godere di tutti i piaceri dell'isola di Alcina; il secondo «*Dall'orror di notte cieca*», al momento della conclusione, mostra di quale schiavitù sono fatti questi piaceri. Il pubblico percepì molto bene questa lezione di saggezza dato che un critico dell'epoca notò che *Alcina* ci insegna che «tutti i piaceri sublimi sono di corta durata». La storia sarebbe nondimeno banalmente edificante, l'isola di Alcina diventando un po' come il paese dei balocchi di Pinocchio dove ci si diverte molto per poi alla fine essere trasformati in asini, se Händel non desse a questa avventura il carattere di una prova necessaria ma dolorosa il cui significato è ammirevolmente reso nell'aria «*Verdi prati*»: per la sua forma molto particolare, per la sua posizione dà il senso di una iniziazione che va ben al di là della piatta moralità che all'inizio suggerisce. Per rendere più piccante la trama e creare dei nuovi sviluppi, il libretto poggia sul meccanismo molto tradizionale della catena amorosa: Oronte fa la corte a Morgana che invece è innamorata di Ricciardo/Bradamante; questa ha come unica preoccupazione quella di ritrovare il suo fidanzato Ruggiero, mentre quest'ultimo non ha occhi che per Alcina; ben inteso, la catena si inverte quando Melisso rompe l'incantesimo: Alcina cerca di riprendere Ruggiero che non pensa più che a Bradamante, mentre Morgana cerca di recuperare Oronte che a sua volta la rifiuta. Alla stregua di queste cacce incrociate, di questi inseguimenti strampalati, Händel compone, come ha già fatto e farà ancora in altre opere, uno strabiliante quadro di tutte le sfaccettature dell'amore, che costituisce il terzo asse di lettura; c'è l'amore tenerezza di Alcina, l'amore galante di Oronte, l'amore coniugale di Bradamante, l'amore vanitoso di Rug-

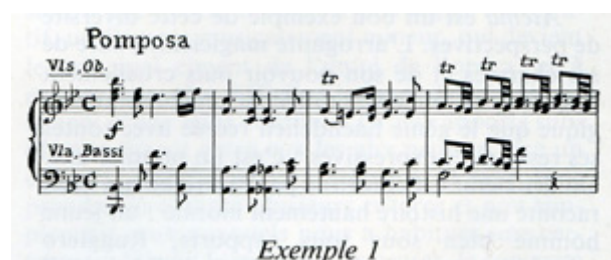
giero, l'amore civettuolo di Morgana. Questa seducente ricercatezza appare molto chiaramente nell'economia delle arie del primo atto, poi si oscura nel secondo e cede a poco a poco alla pressione del dramma per non lasciare in primo piano che l'intrepida virtù di Ruggiero e la passione ferita di Alcina.

Qualche parola sull'organizzazione dell'opera: essa comporta due pezzi strumentali, l'*Ouverture* e una sinfonia all'inizio del terzo atto; quattro cori, uno al primo e tre all'ultimo atto; come abbiamo segnalato prima, il balletto ha un ruolo importante in quest'opera con quattro entrate nel primo atto, tutte di seguito dopo il primo coro (cinque se si considera che la prima entrata viene ripresa); con il balletto dei sogni piacevoli o funesti alla fine del secondo atto, e un intervento più corto alla fine del terzo. Si riscontra un solo ensemble, proporzione assai normale all'epoca: un trio nel terzo atto fra Ruggiero, Alcina e Bradamante. In compenso l'opera non ha che un solo recitativo accompagnato, che è poco se si pensa al *Tamerlano*; ed è attribuito molto logicamente ad Alcina, il solo personaggio problematico della storia.

La parte del leone è naturalmente delle arie che sono ventotto; sono distribuite nel rispetto delle gerarchie abituali: il *primo uomo* (il contraltista castrato Giovanni Carestini alla prima assoluta dell'opera) ha sei arie e due ariosi; la maggioranza dei suoi interventi è nel secondo atto, cioè al momento del suo cambiamento di rotta e del suo ritorno verso la fidanzata Bradamante (aveva un'aria di più nel primo atto, eliminata al momento della prima). La *prima donna* Alcina ha ugualmente sei arie e un *accompagnato* ripartite in modo equilibrato nei tre atti. Dopo queste prime parti vengono le altre *dramatis personae*: Morgana ha quattro arie, mentre Bradamante, Oberto e Oronte ne hanno tre, una per atto. Buon ultimo, come personaggio affatto minore, Melisso, con un'aria all'inizio del secondo atto. Aggiungiamo in fine che, come per le sue altre opere, Händel non esita a ricorrere a prestiti dalle sue opere precedenti (essenzialmente da cantate del periodo italiano), o anche da lavori di altri musicisti come Telemann o Bononcini.

Sinfonia

In modo generale Händel segue il modello francese dell'*Ouverture*: una introduzione lenta a note puntate è seguita da un fugato rapido e poi da una ripresa del movimento lento, senza che vi siano legami tematici con il seguito dell'opera; molto frequentemente, come è in questo caso, la ripresa è sostituita da due o tre movimenti di danza. L'introduzione pomposa oppone un ampio movimento discendente di semiminime puntate che è contrastato, per ristabilire l'equilibrio, da un'energica ascensione di trilli.



Questo contrasto di pendenze che scende con scioltezza ma che deve risalire a forza di braccia sembra reggere tutta l'*Ouverture* poiché dopo una ripresa, l'introduzione sfocia in un *Allegro* fugato che attraverso un percorso accidentato, riproduce lo stesso movimento: un avvio discendente di crome imperiose, presto annullato da una vigorosa risalita in semicrome. È senza dubbio troppo domandare a una *Ouverture* di Händel di vedervi la prefigurazione del dramma in cui coloro che cedono alle seduzioni di una vita facile devono successivamente faticare per sottrarsi a un mondo di illusioni. La *Musette*, in si bem. magg. come tutta l'*Ouverture* corregge di fatto questo andamento generale con un movimento di danza grazioso ed equilibrato, ma il *Minuetto* che conclude l'*Ouverture* ritrova questo contrasto fra l'eleganza della discesa e l'impulso dinamico della risalita.

ATTO PRIMO

Prima di mettere il piede sull'isola di Alcina, diamo una rapida occhiata a questo primo atto: costituisce un'esposizione che non turba le esili peripezie della trama: bisogna all'inizio assistere al trionfo di questi piaceri sui quali regna la maga per vederne in seguito la disfatta.

Così non è sorprendente che la grande maggioranza delle arie di questo atto (sette su nove) abbia come tema comune la seduzione, le sue trappole e il suo fascino, una seduzione che brilla con tutto il suo ardore nell'aria finale «*Tornami a vagheggiar*», superbo ritratto di una certa civetteria femminile. Solo Bradamante e Oberto sfuggono a questa sfera incantata, l'uno perché è troppo occupato a cercare il padre e l'altra perché deve guardarsi dai rischi di un'impresa temeraria.

Aria di Morgana “*O s'apre al riso*”

Sulla riva deserta e circondata da alte montagne di un'isola sbarcano i nostri due primi personaggi: la nobile Bradamante è alla ricerca del suo fidanzato Ruggiero, e per questo pericoloso viaggio ella ha preferito assumere l'aspetto di suo fratello Ricciardo. È accompagnata da Melisso, suo “governatore”. Non restano a lungo soli perché ben presto viene loro incontro Morgana, sorella di Alcina della quale in qualche modo è una specie di modello in piccolo, e maga essa stessa. Non è indifferente che le siano affidate la prima e l'ultima aria dell'atto, perché così gli dà il suo colore: “guardiana” del regno della sua potente sorella, ne incarna lo spirito che è la libera ricerca del piacere, fuori da tutte le costrizioni. Ella mette subito in pratica questa regola di vita poiché senza tanti preamboli, confessa la sua fiamma nascente per il «nobile guerriero».

La sua aria in la magg. (che segna dunque una rottura tonale in rapporto all'*Ouverture*) è graziosa e disinvolta: con ogni sorta di procedimenti, suggerisce una serie di civetterie, di smorfie piccanti: il ritmo di 3/8 è brillante grazie a frequenti silenzi sul terzo tempo, la frase a volte resta in sospeso sul secondo tempo («*riso*»), a volte si allunga in mezzo alle emiole («*ché il tuo bel viso*» nella sezione A e «*vezzosi rai*» nella sezione B), saltella in ritmo lombardo («*caro al mio cor*») o si ancheggia con indifferenza (i vocalizzi su «*piacer*»). Nulla rivela la continuità di un abbandono amoroso, e tutto evoca una civetteria piacevole ma perfettamente controllata. Händel interpreta il linguaggio così evidentemente galante del testo nel senso di un gioco mondano.

Coro “*Questo è il cielo di contenti*”

Balletto

Non è che un'entrata nella materia: si sente improvvisamente un grande fracasso, la montagna crolla e lascia apparire il delizioso palazzo della regina del luogo, Alcina. Non dimentichiamo che abbiamo a che fare con un'opera magica e che, come in *Rinaldo*, *Amadigi*, *Teseo* o *Orlando*, l'opera poggia su effetti visuali che bisogna almeno provare a immaginare; a suo tempo, John Rich, il direttore del

Covent Garden dove fu eseguita la Prima dell'*Alcina*, era particolarmente ghiotto di questi effetti visuali per i quali il suo teatro era molto bene equipaggiato. Le dame e i cavalieri che popolano questo reame invitano i nuovi arrivati con un coro limpido e seducente. Chrysander riproduce nella sua edizione la prima versione di questo coro che finirà per servire al Concerto per organo in fa magg., op 4 n° 4. La seconda versione è incomparabilmente preferibile, se non dal punto di vista musicale certamente da quello drammatico: la prima è vigorosa e petulante (c'è un *Presto*), mentre la seconda, un *Larghetto*, evoca il fascino profondo del mondo d'*Alcina* per mezzo di una melodia di conturbante semplicità: di una perfetta fluidità che contrasta con l'effervescenza dell'aria di Morgana (dodici battute senza soluzione di continuità), molto semplicemente armonizzata, e anche semplicemente costruita (a a b a), ci porta molto più lontano dell'aria precedente, suggerendo questo fondo di ammaliante languore che noi ritroviamo nel *Rondo* di Ruggiero l'atto successivo.



Exemple 2

Il balletto anima questa fresca staticità di un mondo perso nel piacere. Non era previsto all'inizio e la sua aggiunta è evidentemente dovuta alla disponibilità di Marie Sallé e del suo corpo di ballo. Comprende una *Gavotta* e una *Sarabanda* in sol min. seguite dalla ripresa della *Gavotta*, poi da un *Minuetto* e da una nuova *Gavotta* in sol magg. Händel sacrifica a un rito francese in uno spirito molto francese.

Aria di Alcina “Dì, cor mio”

Bradamante-Ricciardo e Melisso sono stati abbagliati da questo spettacolo, la fanciulla non ha mancato di rilevare che il suo fidanzato Ruggiero teneva lo specchio nel quale si abbiglia Alcina. Ella accoglie i viaggiatori con molta amenità, ma parla loro della sua passione per Ruggiero con la stessa precipitazione che ha avuto Morgana nel dichiarare il suo ardore per il viaggiatore sconosciuto: il pubblico londinese, che nella grande maggioranza non capiva l'italiano, non amava i recitativi troppo prolissi e questi erano condotti al bisogno molto rapidamente.

Se Alcina si sbriga come la sorella a confessare il suo amore, lo fa tuttavia in modo completamente differente, come lo prova l'attacco molto ampio e molto flessuoso dell'orchestra che la voce riprende quasi subito, dopo un ritornello

orchestrare insolitamente corto (questo breve motivo proviene da una cantata del 1710 dove ha un ritmo un po' differente e meno brioso).

Come tutti i grandi compositori lirici Händel ha l'arte di fissare un comportamento in una o due battute: in questo caso si tratta di un abbandono che ci rivela immediatamente che Alcina è innamorata, quindi vulnerabile. L'aria è fondata su due idee, l'avvio di una battuta e mezza di cui ho già parlato, e un motivo per terze in semicrome ripetute e procedenti per gradi congiunti: la prima mette l'accento sullo slancio mentre la seconda è più carezzevole, più seducente:



Exemple 3

Infaticabilmente ripresa con una sorta di dolce e monotona ostinazione, essa converge verso l'espressione di una tenerezza che anima costantemente la maga prima della sua crudele delusione. Dopo una ripresa dell'avvio sulla dominante, la voce e l'orchestra dialogano in un delizioso sviluppo nel quale la seconda idea accompagna talora il gesto o lo sguardo d'Alcina verso il bosco, la fontana, il ruscello testimoni del suo amore, talaltra mima i sospiri del suo cuore (vocalizzo dopo «*sospirai*»). La sezione B in sol min. deriva dalla prima idea che questa volta commenta i sospiri e le pene d'amore.

Aria di Oberto “*Chi m'insegna il caro padre*”

Alcina esce e i due viaggiatori vengono interpellati dal giovane Oberto che è alla ricerca di suo padre, il paladino Astolfo (una delle vittime dell'incantatrice, del quale scopriamo nel terzo atto che è stato trasformato in un leone). Come l'abbiamo segnalato, si deve la presenza di questo personaggio all'infatuazione di Händel per un giovane soprano aggiunto all'ultimo minuto al cast dei cantanti. La sua prima aria in la min. è una lamentosa cantilena di carattere molto intimista (accompagnata dal solo basso continuo), e che deve il suo carattere di melopea alla persistenza di una figura ritmica appena turbata nella sezione B da alcuni melismi che chiamano la parola «*agitato*», così come la sua andatura tranquilla, senza virtuosismi, senza scarti, senza grandi intervalli. C'è anche un'efficace transizione, una sorta di tampone fra le arie dei due protagonisti di cui noi scopriremo le personalità estremamente differenti. Si noterà – procedimento che non è affatto raro in Händel – che il ritornello affidato al solo basso continuo alla fine della prima sezione è leggermente allungato dopo il *da capo* e ripreso dall'orchestra intera (violino, oboe e viola), ciò che dà una improvvisa ampiezza alla graziosa ma esile cantilena sulla quale poggia l'aria.

Aria di Ruggiero “*Di te mi rido*”

Morgana è uscita, Alcina è uscita, Oberto è uscito, Ricciardo (Bradamante) e Ruggiero si ritrovano alla fine soli: si dividono il compito, uno per rimproverargli l’oblio della sua gloria militare, l’altro la sua infedeltà alla sua fidanzata, Melisso e il falso giovane ricoprono l’eroe di rimproveri. Egli risponde che preferisce fare l’amore piuttosto che la guerra – all’epoca questa morale non aveva senza dubbio una buona accoglienza – poi comincia a irritarsi e esplose in un’aria piena di petulanza, scritta all’inizio in fa magg. e poi trasposta in sol.

Si rivolge all’inizio a Ricciardo, poi a Melisso, di fatto a tutte le persone che osano mettere in discussione la fondatezza del suo amore per Alcina. Occorre pensare a un adolescente che ha avuto la fortuna di sedurre una fanciulla bella e ricca, e che si pavoneggia fiero della sua conquista; certamente il testo è una professione di fede d’amore e di fedeltà verso Alcina, ma la musica brillante e quadrata mostra piuttosto la vanità, l’arroganza del personaggio. Una prima frase perentoria, affidata all’orchestra poi alla voce, congeda l’intruso Ricciardo (qui ancora il ritornello è estremamente breve), poi i primi violini continuano con un secondo motivo che evoca direttamente il riso sardonico di cui parla il testo:

The image shows a musical score for the aria 'Di te mi rido' by Ruggiero. It is marked 'Alla breve' and 'Ruggiero'. The score is in G major and 2/4 time. The vocal line starts with the lyrics 'Di te mi ri. do, sem. plice stol. to.' and includes a trill (tr) at the end. The piano accompaniment features a 'Cont.' (continuo) part with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic and a 'Vls I II' (Violins I and II) part with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The score is labeled 'Exemple 4'.

e Ruggiero si lancia in una serie di vocalizzi che aggiungono una patina brillante a questo orgoglioso atteggiamento. È la prima aria che accorda grande spazio e fioriture vocali eleganti e precise: esse servono qui a mettere in risalto la vanità giovanile del personaggio, il suo aspetto di giovane gallo che agita la cresta. La sezione mediana che evolve attraverso diverse tonalità addolcisce questo atteggiamento risoluto chiamando in aiuto Alcina e un lampo di tenerezza appare prima che nel *da capo* il comportamento sprezzante ricompaia come sopra.

Aria di Bradamante “*È gelosia*”

Ruggiero parte lasciando la sua fidanzata molto disorientata, come si può immaginare; pertanto ella non è a capo delle sue pene e incontrerà altre difficoltà con l’ultimo personaggio del cast del quale non abbiamo ancora fatto la conoscenza: Oronte, generale d’Alcina e innamorato preferito di Morgana. L’inclinazione di quest’ultima per il falso Ricciardo non gli è sfuggita e arriva deciso a eliminare l’intruso. Morgana lo segue da vicino ed è ben intenzionata a difenderlo.

L’aria di Bradamante è la prima che non illustra propriamente un *affetto*, ma una situazione: la giovane donna deve tirarsi fuori da una situazione pericolosa

e si rivolge talvolta a Oronte, talaltra a Morgana, per cercare di calmare i loro ardori. È ugualmente un'aria dalla quale non esce chiaramente la fisionomia del personaggio; la fidanzata di Ruggiero impiega un certo tempo a trovare la propria caratterizzazione. Musicalmente, l'aria riflette qualche cosa di questa indeterminatezza (prende in parte origine da un'aria del *Xerse* di Bononcini, 1994): i due motivi del ritornello orchestrale e specialmente il secondo che snocciola in successione una serie di ottave a pezzi, evocano bene delle arie di collera, di indignazione o di trionfo, ma la compattezza del disegno iniziale si perde per strada. La sezione centrale gira attorno a un adagio molto banale su l'ineluttabilità delle pene d'amore.

Aria d'Oronte “*Semplicetto, a donna credi*”

Una volta usciti Bradamante e Melisso, Morgana si adira contro la gelosia di Oronte e gli ricorda qual'è la sua regola di vita prima di andarsene furiosa: seguire le inclinazioni del suo cuore, amare un uomo poi lasciarlo per amarne un altro. Oronte è indignato per questa mancanza di lealtà. Alla fine della scena VII figurava, in una prima versione dell'opera, un'aria di Ruggiero preceduta da un breve recitativo: l'eroe errava alla ricerca della sua bella amica e poi intonava l'aria «*Bramo trionfar*» che Richard Hickox ha registrato in appendice alla sua versione di *Alcina*. La musica è briosa, ma il testo che parla d'amore e di gloria è piuttosto *passe-partout*. L'aria fu verosimilmente soppressa per compensare l'aggiunta delle tre arie di Oberto. Nella versione definitiva, Oronte si accorge di Ruggiero che vaga alla ricerca di Alcina e mette velocemente a punto un piano che lo dovrà sbarazzare del suo nuovo rivale: far credere a Ruggiero che la bella maga si è improvvisamente invaghita di Ricciardo e che ha intenzione di far subire al suo attuale amante la sorte degli amanti precedenti. La manovra è chiara: per paura di essere trasformato in bestia, ma soprattutto per gelosia, Ruggiero dovrà suggerire ad Alcina di trasformare i viaggiatori che approderanno sull'isola. Così si attua la principale peripezia che agiterà gli spiriti dell'isola incantata.

In appoggio alla sue perfide insinuazioni, Oronte darà al giovane eroe una lezione di vita: non bisogna mai credere alle donne che praticano con bella sicurezza l'arte dell'inganno. A questo punto della trama dove i rapporti fra i personaggi sono perfettamente chiari, si potrebbe credere che, un po' come nella filosofia del *Così fan tutte*, l'amante respinto di Morgana abbia come compito quello di trarre una lezione dalla storia; ma Oronte non è che un piccolo signore simpatico ma scialbo, e la sua morale è superficiale e mondana, molto al di qua in ogni caso del senso che emergerà a poco a poco dall'avventura di Ruggiero. Händel d'altronde non si fa ingannare e il suo commento musicale malizioso sembra dire: «chiacchiera sempre». Trascinato dal ritmo molto danzante di un 12/8, il ritornello, suonato all'unisono dall'orchestra, fila senza fratture sulle nove battute, come un mormorio ininterrotto, un interminabile sermone al quale la velocità del tempo (*Allegro*) e il carattere giocoso del ritmo danno un carattere leggermente

ironico:



Exemple 5

L'arie è brillante (il tenore John Beard che ha interpretato Oronte alla prima era un buon cantante); il suo stile, particolarmente nei vocalizzi, ha una amabile colorazione galante e a volte, come nell'evocazione delle leziosaggini femminili, rasenta la comicità («*che ti mira, che sospira*»).

Aria di Alcina “Sì, son quella”

Il credulo Ruggiero non mette in dubbio per un istante le affermazioni di Oronte, e aggredisce Alcina che entra in scena. L'arrivo di Bradamante /Ricciardo non sistema le cose e accresce l'irritazione di Ruggiero sia verso la sua signora che verso il suo supposto rivale, costringendo la maga a giustificarsi e a protestare la sua fedeltà; se si potessero avere dei dubbi sul sentimento reale che la unisce a Ruggiero, il recitativo e l'aria che seguono li dissiperebbero completamente: ella risponde con dolcezza ai rimproveri del giovane, gli ricorda di essere sempre quella che lui ha adorato e gli chiede almeno, se non vuole più dargli il suo amore, di non perseguirla con l'odio.

Come quella di Oberto, la sua aria è in la min., ed è accompagnata solo dal continuo; queste analogie (sono le due sole arie dell'atto in tonalità minore) si giustificano per il fatto che nei due casi il personaggio si lamenta e sospira. Si noterà che Alcina attacca l'aria a voce nuda, come se continuasse il recitativo nel quale protesta la sua innocenza («*e pur son quella*» termina il recitativo, «*Sì, son quella*» inizia l'aria). È una finezza drammatica l'aver omesso il ritornello (o più esattamente di averlo posposto alla fine) perché ha per compito quello di comporre l'atteggiamento di un personaggio mentre la maga è troppo impegnata a giustificarsi. Un'altra finezza viene dall'analogia della prima frase di Alcina e della prima frase di Oronte nella sezione B della sua aria («*quei sospiri*»); ora Oronte parla di sospiri menzogneri delle donne, e le prime due battute della maga hanno veramente l'aria di un sospiro (ma Oronte non è che capisca molto delle donne!). Si scopre che questa stessa frase viene da un'aria di *Amadigi* e più lontanamente dal *Xerse* di Bononcini, ciò che prova che le ripetizioni non sono per nulla un ostacolo a una utilizzazione drammatica molto pertinente di un motivo musicale.

L'adeguamento del testo come anche del tono che esso suggerisce e della musica è notevole: un primo motivo di quattro note protesta debolmente, poi questo stesso motivo sviluppato patrocina con più calore la cause dell'innamorato ingiustamente sospettato:

Andante larghetto

Alcina

Alcina

Exemple 6 a et b

È difficile di non vedere negli accordi spezzati che dominano l'accompagnamento (Esempio 6a) una anticipazione di quelli che scandiscono in tutta la sua lunghezza la sua grande aria «*Ah, mio cor*» in do min., come se l'orchestra ci volesse avvertire che le nubi che attraversano il cielo dei due amanti stanno per diventare un temporale. Si ammirerà ugualmente la morbidezza delle linea melodica che, semplice murmure all'inizio, si amplifica progressivamente mentre l'eroina si anima, si fa più imperiosa («*se amar tu non mi vuoi*») e anche corrucciata, particolarmente nella sezione B dove rimprovera la sua ingratitudine all'amante. Come nell'aria di Oberto, ma questa volta della prima sezione, l'orchestra entra in gioco per il ritornello finale che dà un peso drammatico ai temi dell'aria, come un presentimento del dramma futuro.

Aria di Ruggiero “*La bocca vaga*”

Alcina esce e Bradamante ne approfitta per sommergere di rimproveri il suo fidanzato che in lei non vede che un rivale; esasperata ella finisce per rivelare la sua vera identità e Melisso ha un bel da fare per rimediare a una *gaffe* che potrebbe costare molto cara alla fanciulla. Ruggiero viene presto rassicurato e continua a pensare che Ricciardo sospiri invano per la bella maga. L'aria che segue ci dà ancora una volta la misura del fossato che separa in profondità il giovane eroe dalla regina dell'isola: essa non è che tenerezza e abbandono, mentre egli si pavoneggia in permanenza, fiero come un bambino della sua bella conquista. Qui appare ancora tutta l'ironia sottile con la quale il compositore può trattare le sue creature e il leggero profumo di commedia galante che dà ai suoi intrighi amorosi quando non hanno superato i limiti del dramma: il petulante 3/8 che era già il tempo dell'aria di Morgana della quale abbiamo visto la piccante civetteria, il tempo molto vivo (alcune indicazioni non figurano nella partitura ma si indovina che si tratti di un *Allegretto*), le crome picchiettate dell'attacco che restano in sospeso sul secondo tempo della seconda battuta:

Cordes

Exemple 7

le semicrome ripetute tanto nella voce che nell'orchestra, il ritmo fermamente scandito, tutto dà un sapore beffardo a quest'aria; sicuramente è Ruggiero che si beffa di Ricciardo e lo irride ricordandogli che i tesori di bellezza che egli descrive non sono per lui. Ma è anche Händel che si beffa garbatamente della fatuità dei suoi eroi.

Aria di Morgana “*Tornami a vagheggiar*”

Melisso rimprovera rapidamente Bradamante prima di lasciare la scena, rimpiantato da Morgana che viene ad annunciare al falso Ricciardo che rischia di essere trasformato in bestia a causa della gelosia di Ruggiero. Ricciardo pensa che sia meglio avere un alleato e dargli delle garanzie: così lascia intendere a Morgana che essa è l'oggetto dei suoi desideri, e poi esce, lasciandola sola in scena per l'aria finale dell'atto.

W. Dean nota giustamente che l'opera barocca non possiede l'atout dell'opera romantica che può, nel corso di un atto, seguire una progressione drammatica fino al grande assieme finale. È esattamente il contrario: tutti i personaggi principali devono lasciare la scena per non lasciarne che uno solo. Così il compositore presta una cura particolare alle arie che concludono un atto, come in questo caso. Come abbiamo detto, nella misura in cui siamo rimasti fino al momento presente nella sfera di un amabile scherzo, è normale che questa aria sia affidata a Morgana, che più di ogni altro incarna questo spirito di seduzione che regna nell'isola della sorella. Si dice tuttavia che, in occasione di una ripresa dell'opera nel 1736, verosimilmente perché il musicista non aveva a disposizione un soprano sufficientemente bravo, l'aria venisse affidata ad Alcina. Nonostante il precedente creato da Joan Sutherland, non è tuttavia consigliabile adottare questa soluzione, perché l'aria mette in rilievo qualità del tutto differenti di quelle che dimostra Alcina: piccante, civettuola, compiacente narcisista.

È vero che il testo in sette versi su otto parla d'amore e di fedeltà; pertanto si ha nettamente l'impressione che la musica di Händel chiosi lungamente il primo verso: «*Tornami a vagheggiar*»; la parola *vagheggiare* suggerendo di volta in volta il desiderio, l'amore, l'aspirazione, la contemplazione disperata, etc. Questo gioioso festone, prima sull'orchestra poi, in modo leggermente differente, nella voce, la frase sulla quale l'aria appoggia principalmente gira su se stessa come un carosello o come una fronda. Come fa spesso, Händel, toccato da questo ricco sviluppo melodico, si accontenta di amplificare o di variare delle cellule di base molto corte (nella fattispecie, quelle di quest'aria rimontano a una cantata del 1708). Nulla saprebbe dire meglio la vivacità di una beltà felice di essere amata, corteggiata, adulata, e che trionfa del suo potere di seduzione:

Allegro
Morgana

Continuo mf

Vis. Ob., Via

Continuo mf

Exemple 8

Talora gli strumenti rinforzano la voce, talora accompagnano i suoi vocalizzi alla terza, talvolta continuano da soli il carosello melodico mentre la voce va in estasi su una lunga nota tenuta, un fa, poi un si bem. acuto, talora essi dialogano con la voce (nella sezione centrale). L'aria si conclude in si bem. magg., la tonalità di partenza dell'atto, lasciando allo spettatore una impressione di inalterabile gaiezza.

ATTO SECONDO

Abbiamo detto che il primo atto era l'atto della seduzione, tutto fatto di fascino e di leggerezza; il secondo ci porta verso il nodo del dramma, l'abbandono di Alcina da parte di Ruggiero. Si noterà che esso si apre con due ariosi di Ruggiero fra i quali si compie il disincantamento che permette al giovane eroe di liberarsi del sortilegio che lo legava alla maga. Si conclude con un'aria, cupa e drammatica, nella quale Alcina invoca invano le potenze della notte per trattenere il suo amante. Durante il lungo periodo che separa l'inizio dell'atto e il momento in cui la maga apprende la fuga del suo amante, entriamo nell'era del dubbio e del sospetto: i personaggi esitano, non sanno che cosa fare, oscillano fra l'illusione e la realtà, la menzogna e la verità. Si è dentro una sorta di commedia degli equivoci che forma una transizione fra lo spensierato primo atto e il momento del dramma.

Arioso di Ruggiero «*Col celarvi a chi vi ama*»

Nelle sue due prime arie, Ruggiero ci è apparso come un adolescente petulante e fiero di essere l'amante di una bella donna come Alcina, ma non ha mai manifestato i sentimenti che realmente prova per la sua signora. La funzione di questo primo arioso è a sua volta di mostrarci un Ruggiero più sensibile, più appassionato, e di creare un forte contrasto con l'arioso che segue, dopo che Melisso gli ha aperto gli occhi.

Una linea melodica a sviluppo ininterrotto – facilità per la scansione regolare, un po' monotona, del decasillabo – esprime la tristezza che il giovanotto prova per non vedere più i begli occhi della sua amata. Il tempo piuttosto lento (*Largo*), l'espressione dolce e legata, contrasta in ogni punto con quello che conosciamo di Ruggiero e, per il suo andamento ritmico come per certe inflessioni melodiche, questo passaggio ricorda piuttosto l'aria di Oberto con la quale ha in comune di essere un lamento. In modo molto sorprendente, Melisso interrompe la melopea, infastidito dal languore del canto. È uno dei vantaggi dell'arioso quello di essere più flessibile dell'aria e di poter essere seguito, senza soluzione di continuità dal recitativo; ed è ugualmente uno dei vantaggi che il personaggio non sia obbligato a uscir di scena come avviene alla fine dell'aria.

Arioso di Ruggiero «*Qual portento*»

Per dare maggior peso ai suoi rimproveri, Melisso ha preso l'aspetto di Atlante, precettore di Ruggiero. Questi appare turbato alla vista di Atlante e perde il contegno, ma è sufficiente per dire che è disincantato? Melisso non crede verosimilmente alla forza del ragionamento: alle seduzioni d'Alcina, al potere della magia nera deve rispondere quello della magia bianca. Così Melisso infila al dito del giovanotto un anello magico che gli permette di vedere la realtà del palazzo nel quale si trova: un luogo orribile e deserto. Lo shock che produce questo sortilegio benefico è descritto in un breve arioso che risale alla stessa cantata del 1708 alla

quale si ispira l'ultima aria dell'atto precedente: il trattamento degli archi all'unisono, l'armonia più statica, gli enormi intervalli ripetuti, traducono lo stupore di Ruggiero inchiodato sul posto da questa improvvisa rivelazione:



Aria di Melisso «*Pensa a chi geme*»

Il giovanotto si riprende e cerca Atlante ma Melisso ha ripreso la sua vera sembianza. Ruggiero, quanto a lui, ha cambiato del tutto, metamorfosi totale della quale la magia è ben responsabile; egli non pensa più che alla sua legittima fidanzata, ma Melisso lo incita alla prudenza per paura che Alcina stia tramando la vendetta. Per sostenere tuttavia le nuove disposizioni del suo protetto, il precettore mago si lancia in un'aria che descrive la sofferenza di Bradamante abbandonata da colui che ella ama.

Il ritmo elegiaco della siciliana è già posto alla prime battute, come ingresso nella materia del dolore di Bradamante. Anche se il testo non parla che di abbandono, di crudeltà e di tristezza, una scala cromatica ascendente nel ritornello (che sarà ripreso più avanti dalla voce) e il tema melodico anche lui ascendente di Melisso che parte dal mi min. per arrivare perentoriamente al sol magg., hanno qualche cosa del vigoroso incitamento. I rimproveri, le constatazioni dispiaciute che sono rappresentate da inflessioni discendenti, sono compensate da incoraggiamenti, incitamenti corrispondenti spesso a salti di ottava, e l'aria risolve molto bene la sua doppia funzione: fare vergogna al giovane eroe e nello stesso tempo incoraggiarlo a seguire nella dritta via.

Aria di Bradamante «*Vorrei vendicarmi*»

Melisso se ne va e Bradamante arriva, sempre convinta che il suo fidanzato la creda un uomo. Questi allora spiega al falso Ricciardo di essere stato vittima di un incantesimo e lo esorta a non correre lo stesso rischio; ma quando Bradamante gli rivela la sua vera identità, egli dapprima è sorpreso, poi incredulo: non sarà questa un'astuzia della maga che, come ha fatto Armida prendendo l'aspetto di Almirena nel *Rinaldo*, ora si traveste da Bradamante? Così comincia quella che io ho chiamato la commedia degli equivoci: il mondo dell'illusione è esploso, ma non si sa più se il mondo che è sotto gli occhi non sia il frutto di un nuovo sortilegio.

Nell'attesa, Bradamante è furiosa: sotto le vesti di Ricciardo, era gelosa come rivale; sotto il suo vero aspetto, ella viene presa come una trasformazione di Alcina. Si noterà che per riaffermare, nelle ultime battute del suo recitativo, che lei è proprio quella che appare, riprende esattamente le stesse parole di Alcina

proprio prima della sua seconda aria del primo atto: «*E pur son quella*», eco finemente ironica del libretto.

Il disappunto di Bradamante è sufficiente per giustificare un'aria di sdegno, un'aria di collera! Una breve formula melodica di appena due battute, solidamente stabilita sull'accordo perfetto di re magg. sfocia in effetti in una serie di vocalizzi. Come sempre per questo tipo di voce (contralto o castrato alto), Händel cerca, piuttosto che i limiti estremi della voce, un registro centrale che permetta un'emissione rapida, brillante e leggera. Questi vocalizzi talvolta ricamano attorno a una successione di terze, talaltra precipitano e risalgono come scale o ancora si attardano su una sorta di trillo lento che evoca bene il fremere della collera:



e commentano le importanti parole del testo, «*furor*» e «*vendicarmi*». La sezione centrale è del tutto diversa: partendo come spesso dal relativo minore per andare a finire in una tonalità situata a una terza maggiore della tonalità principale (fa diesis min.), essa interpreta un momento di pausa nell'accesso di furore che ha afferrato la fanciulla. Mentre fin qui le sezioni B di tutte le arie prendono in prestito il loro materiale dalla sezione principale, questa al contrario presenta un carattere tutt'affatto diverso: *Larghetto* al posto dell'*Allegro*, con un cambiamento di misura (3/4 al posto di 4/4); una linea melodica semplice e desolata, sobriamente punteggiata dall'orchestra, esprime i rimpianti, i rimproveri e la confessione di un amore che la rabbia non ha fatto scordare.

Aria di Ruggiero «*Mi lusinga il dolce affetto*»

Restato solo, Ruggiero non riesce a uscire del tutto dalla sua incertezza e la sua aria tradisce il suo crudele dilemma fra verità e illusione. Se si possono avere dei dubbi sulla accuratezza con la quale il compositore tiene conto del testo che la sua musica commenta, questa aria dovrebbe essere sufficiente a dissiparlo, tanto si aggiusta con precisione e finezza alla parole: subito dopo il breve ritornello, la voce riprende lo stesso motivo, una frase discendente in modo agile per gradi congiunti lunga due seste consecutive; essa traduce l'improvvisa languore del personaggio tentato di cedere alla commozione che gli ispira la vista di Bradamante, ma mentre si dirige verso la dominante, la voce si arresta perplessa: «*pur chi sa?*». E se fosse ancora un sortilegio della maga? E la musica commenta con una deliziosa oscillazione della voce il dubbio che si insinua nel suo spirito. La frase è ripresa dall'orchestra in si bem. magg., poi la voce prosegue in do min., e questo passaggio in minore dà al motivo discendente un sovrappiù di tenerezza e l'ombra

di un tormento: poi il dubbio si insinua di nuovo sulla parola «inganni»:

Andante larghetto
Ruggiero
che mi in gan - ni,
Cordes et Continuo
p
Exemple 11

La sezione centrale rovescia il motivo principale perché il dubbio rinasce, ma in senso contrario: e se la fanciulla fosse davvero Bradamante? Il movimento molto regolare in 6/8 dà una grande dolcezza a questa incerta fantasticheria.

Aria di Morgana «Ama, sospira»

Alcina si è finalmente decisa a tranquillizzare la gelosia del suo amante e a trasformare in bestia l'importuno Ricciardo. Si comprende l'emozione che suscita questa decisine in Morgana sempre innamorata; si comprende ancora di più quella di Ruggiero che teme di veder trasformata in belva quella che potrebbe essere la sua fidanzata. Così rinuncia subito a chiedere alla maga questa prova d'amore. Morgana andrà più lontano e difende la causa di quello per il quale sospira: si rivolge sia alla sorella, sia a Ruggiero, e dimostrerà che i loro sospetti sono infondati. Siamo sempre più dentro l'equivoco: Ruggiero respinge Bradamante che crede essere l'emanazione di Alcina, mentre Morgana si esalta per amore del falso Ricciardo!

Si ritrovano nella sua aria le caratteristiche che Händel le ha affidato nel suo primo intervento: una civetteria e una femminilità graziosa che favorisce la scansione in 6/8 e la presenza qua e là (come nella sua prima aria) di ritmi lombardi; ma la certezza di essere amata dà al suo canto una maggior flessibilità e una maggior dolcezza. Questo aspetto più intimo e più carezzevole della sua personalità è messo in risalto dalla scelta che fa il compositore di uno strumento solista: talvolta solo, talaltra appoggiandosi a una lunga tenuta della voce, un violino si libra in eleganti fioriture del tutto degne di un *Concerto Grosso*. Con molta ostinazione, la voce ripete l'intenzione di Alcina che l'amore di Ricciardo non le è destinato: «*ma non per te*». quasi con le stesse parole («*ma non a te*») che userà Ruggiero nell'aria seguente per smentire l'affettuoso legame che lo lega alla maga. Così si succedono due calorose dichiarazioni d'amore che non sono, tuttavia, né l'una né l'altra destinate a chi le ascolta. Segno premonitore del fallimento che l'attende.

Aria di Ruggiero «Mio bel tesoro»

Alcina trova il suo amante un po' tetro; questi approfitta dell'occasione, e dando la colpa del suo umore malinconico all'ozio, chiede ad Alcina il permesso di partire per la caccia, cosa che lei gli accorda immediatamente. I suoi poteri magici

hanno limiti evidenti quando il suo amore l'acceca perché lei non sospetta affatto il cambiamento avvenuto nel giovane eroe. Per rassicurare un'inquietudine che di fatto non c'è, Ruggiero si lancia allora in una focosa dichiarazione d'amore che è perfettamente al suo posto in questa commedia degli equivoci di cui abbiamo parlato: in effetti, essa sembra essere destinata ad Alcina, mentre grazie a un *a parte* che solo lo spettatore è destinato a intendere, è di fatto destinata alla sua fidanzata Bradamante. Ruggiero spinge la simulazione fino a riprendere la tonalità di sol min. che era quella del suo primo arioso nel quale si mostrava ancora innamorato della maga.

La linea melodica molto calorosa testimonia un bell'ardore, perfettamente ambiguo: da una parte essa esprime la fiamma ritrovata di un vero sentimento amoroso, dall'altra si vuole soprattutto convincente e tale da costringere Alcina in un dolce torpore. Una volta di più appare l'uso giudizioso che il compositore fa degli strumenti solisti al di fuori della base orchestrale, nell'occasione due flauti diritti. A ciascuno degli slanci di Ruggiero risponde un loro commento, a volte affettuoso e a volte canzonatorio, come un'eco beffarda. L'aria si mantiene costantemente su questo doppio registro: il tema annunciato in sol min. è ripreso in do min. e poi ritorna nella tonalità iniziale con un accompagnamento che la trasformazione delle crome iniziali in semicrome rende intenso e appassionato:

Andante
Ruggiero

Cordes, Ob., Continuo
p

Example 12

Il crescendo è superbo e ci si chiede se Ruggiero sia veramente inondato d'amore, ma gli *a parte* ripetuti «*ma non a te*» «*ma non con te*», come le interpunzioni dei flauti ci ricordano che nell'enfasi di Ruggiero vi è anche la volontà di convincere la sua vecchia amante affinché plachi ogni sospetto.

Aria di Oberto «*Tra speme e timore*»

Il giovane soprano William Savage, nell'occasione Oberto, doveva avere un'aria in ogni atto. Perché non metterla qui, subito dopo l'aria di Ruggiero, nell'attesa che scoppi il dramma con quella di Alcina, con l'intento di fare una specie di pausa prima che l'intrigo principale riprenda il suo corso? Occorre dire che non bisogna aspettarci un'aria drammaticamente importante. In modo analogo, l'aria di Oronte, altro personaggio minore, si pone fra «*Verdi prati*» di Ruggiero e l'aria finale della maga, ciò che dimostra la preoccupazione del musicista di alleggerire il suo dramma per mezzo di episodi marginali.

Händel trova nondimeno il mezzo di collegare questo intervento di Oberto al

tema che ha dominato fin qui: l'incertezza, qui non fra la realtà e l'illusione, ma fra la paura e la speranza. Di andamento vivace e grazioso, l'aria svolge bene la sua funzione di piacevole intermezzo vocale.

Aria d'Alcina «Ah! mio cor!»

Ricordandosi improvvisamente di essere il generale di Alcina, Oronte viene ad avvertire quest'ultima che approfittando della caccia, Ruggiero e i due viaggiatori arrivati recentemente sull'isola, sono fuggiti. La violenta reazione della maga si esprime già nel recitativo ma è compito dell'aria seguente di esporne tutta l'ampiezza. Si noterà che è la prima aria della protagonista dopo l'inizio dell'atto (nel frattempo Ruggiero ha già avuto la possibilità di cantare due ariosi e due arie!). Questo silenzio è significativo: dimostra che Alcina, realmente e profondamente presa come mostrano chiaramente le sue arie del primo atto, sfugge a questo clima di incertezza fra verità e menzogna nel quale vengono a trovarsi gli altri personaggi. D'altra parte è molto lunga, tanto a causa del tempo *Andante larghetto*, che per la sua forma di grande aria *da capo* riccamente sviluppata: Alcina interviene tardivamente, ma con quale peso! Con questa aria, si arriva in effetti a uno dei momenti più alti dell'opera.

L'aria poggia su un contrasto fra un accompagnamento di una regolarità quasi monotona e assillante e una linea di canto discontinua e declamatoria. L'accompagnamento essenzialmente armonico oppone gli accordi in crome degli archi agli accordi frammentati del basso continuo:

Andante larghetto
Vls, Vla

Continuo *p*

Exemple 13

Con tutte le serie di artifici di cui è maestro – cadenze interrotte, movimenti di toni, incessanti modulazioni che determinano una oscillazione permanente fra la tonalità principale di do min., la sottodominante minore fa, il relativo mi bem. magg., la dominante minore sol – Händel rilancia senza posa il discorso, che non conosce né fratture né monotonia. A ogni istante il movimento sembra doversi arrestare per poi ripartire in un'altra direzione.

Andante larghetto
Alcina

Vls
p
+Vla
Continuo

Exemple 14

Su questo fondo di continuità che evoca una prostrazione lancinante, la voce interviene per sobbalzi, una successione di slanci dolorosi che danno rilievo ad alcune parole: *traditore, stelle, dei, perché*. Particolarmente emozionante la parola «*sola*» ripresa a distanza di un'ottava poi sul grado napoletano, mentre le crome degli archi si cambiano in minime; o la domanda più volte ripetuta «*perché?*», a volte a voce nuda. Oltre all'abbandono, è la solitudine che attende Alcina e l'incomprensione davanti a questa solitudine (la parola *perché* tornerà in modo ossessivo nella sua ultima aria).

La sezione centrale è in totale opposizione; questo contrasto è giustificato dallo stupore della maga: dopo tutto ella è la regina e ha i mezzi per una crudele vendetta. L'*Andante* diventa un *Allegro* e le invettive della protagonista, così come la sua collera sono sottolineate da un motivo rapido dei violini nello stile di quelli che commentano le arie di furore. Per rendere plausibile la ripresa della sezione iniziale, Händel usa superbamente un sotterfugio e, sopprimendo il ritornello orchestrale, lo rinvia all'entrata della voce: rende così più manifesta l'esitazione di Alcina fra la collera e l'abbattimento, con lo stesso effetto che può produrre un brusco cambiamento di tono in un monologo di tragedia classica. Certe interpretazioni molto convincenti di questa aria provano che una ripresa può non essere la pura e semplice ripetizione della sezione A: non tanto perché essa si presti a qualche ornamento vocale, perché evidentemente quest'aria richiede la più grande sobrietà, ma perché la musica, la situazione e il testo evocano in modo sufficiente che le prima e l'ultima sezione possano essere cantate in uno spirito del tutto differente, veemente o rassegnato, rabbioso o disperato. Questo prova come la convenzione dell'aria *da capo* può essere vivificata da un'interpretazione sensibile e intelligente.

Aria di Oronte «È un folle, è un vile affetto»

Stendhal diceva che dopo un'aria sublime occorre inserire un po' di recitativo per prendere un respiro; un'aria può anche svolgere questa funzione e accompagnarci verso un mondo più piacevole e di sentimenti meno intensi. La contesa fra Melissa e Oronte non è che una debole eco di quella fra Alcina e Ruggiero, alla maniera in cui Marcello e Musetta fanno eco nella *Bohème* a Mimì e Rodolfo. Oronte spera che la fuga del falso Ricciardo gli restituisca la sua amata, ma si deve disilludere: Morgana intende restare libera da ogni legame e il tenore potrà farci partecipi del suo malcontento.

Sarebbe stato poco accorto mettere fianco a fianco due arie drammatiche o patetiche e il musicista se ne è ben guardato, dando alla sua musica un andamento assai gagliardo. Il testo d'altra parte ve lo invitava, poiché Oronte manifesta un dispetto per la sua debolezza piuttosto che una reale afflizione. Il moralista mondano che abbiamo incontrato nel primo atto riappare qui nella sua sentenziosa condanna dell'amore, e la collera del personaggio (suggerita nelle sezione B e commentata con serie di terze negli archi) assomiglia piuttosto a una ferita dell'amor proprio.

La chiara tonalità di sol magg., la melodia vigorosa e quadrata, il brio di questa aria (in parte ispirata da una cantata del 1707) sono tutto ciò che occorre prima di arrivare a un altro vertice dell'opera.

Aria di Ruggiero «*Verdi prati*»

Bradamante ha già cominciato a organizzare la rivolta nel regno di Alcina: fa sapere a Oberto che suo padre, il paladino Astolfo, è stato verosimilmente cambiato in leone dalla maga ma che riprenderà ben presto forma umana. Ruggiero allora viene per farsi perdonare del doppio errore: avere ingannato Bradamante e averla poi scambiata per un travestimento della maga. La sua fidanzata si affretta a perdonarlo e, molto attiva, lo incita a non perdere tempo in cerimonie. Morgana ha sentito tutto e promette loro una punizione esemplare: intervento assai inopportuno perché crea un clima di tensione che contrasta con la serenità contemplativa dell'aria seguente.

Le opere su Händel citano quasi tutte l'aneddoto di Burney a proposito di questa aria: avendola il compositore inviata a Giovanni Carestini, il castrato alto che doveva interpretarne il ruolo nella prima, questi gliela restituì giudicandola indegna del suo grande talento. Furioso il musicista si precipitò dal cantante e l'apostrofò duramente in un inglese mescolato a un accento tedesco: *You toc* (al posto di *dog*), affermando di sapere meglio di lui quello che egli doveva cantare e minacciandolo di non pagare il suo cachet. Burney aggiunge che pochi compositori potevano permettersi di trattare in quel modo una stella come Carestini (ma Händel aveva fatto ancora peggio con la Cuzzoni, un'altra stella del canto). Si può comprendere che un'aria così semplice, soprattutto se la si isola dal suo contesto drammatico, sembrasse poca cosa a un virtuoso della voce. Essa comunque occupa un ruolo fondamentale nell'opera e la scelta di una forma non abituale – il *rondo* – lo testimonia.

All'inizio c'è un addio di Ruggiero a un mondo che l'ha lungamente sedotto e che la magia aveva rivestito di un fascino che ora non ha più. Successivamente c'è una malinconica meditazione sulla caducità delle cose, sul degrado e l'avvizamento di ogni bellezza. È anche un omaggio all'arte capace di trasformare una realtà ingrata e di darle colori iridescenti, e di conseguenza un nostalgico addio ad Alcina i cui artifici hanno operato questo miracolo: questo tema dell'artificio che trasfigura la realtà spiega a colpo sicuro la complicità profonda che unisce un artista dell'epoca barocca e una maga, perché tutt'e due eccellono nel creare meravigliose apparenze. Mary Pendarves, un'amica di Händel, suggerisce d'altra parte esplicitamente questo parallelo: avendo assistito a una replica dell'opera scrive che il compositore le aveva fatto l'effetto di un negromante in mezzo ai suoi incantesimi. Infine, è senza dubbio la morale della storia: per accedere all'età adulta, il giovane Ruggiero deve valutare la precarietà delle apparenze senza essere per questo obbligato a negare il profondo potere della seduzione. È per di là, come ho segnalato nell'introduzione, e non solamente attraverso il tragico destino della

maga, che la trama sfugge alla morale un po' banale che vi si potrebbe leggere di primo acchito. Il compositore, allora cinquantenne e già lontano dalla sua giovinezza, ha sentito l'emozione di questo istante e l'ha trattato con squisita soavità velata di nostalgia.

Come certe arie di Mozart, l'aria è di una semplicità e di una fluidità che scoraggiano l'analista. La forma è la seguente: A (ritornello), A (mi magg.), B (fa diesis min.), A, C (do diesis min.), A, A (ritornello) con leggere variazioni nella ripresa di A. La tessitura è molto ridotta e il tema principale contiene al suo interno un intervallo di quarta:



Per tutta l'aria, Händel gioca su leggeri sfasamenti ritmici che assicurano la varietà senza nuocere alla trasparenza e dando al canto un andamento noncurante e sognante. La voce si anima appena nei due sviluppi in fa diesis e do diesis min., che salgono al si, e poi al do diesis e poi al re, e non è che nell'ultima ripresa di A che la voce raggiunge il mi acuto per concludere l'aria in un grande sospiro davanti a questo adorabile spettacolo destinato a sparire.

Recitativo d'Alcina «Ah! Ruggiero crudel»

In un genere così codificato come l'opera *seria*, anche le più piccole eccezioni all'abitudine contano, assenza o particolare brevità del ritornello orchestrale, uso del tal o del talaltro strumento solista, scelta di una forma poco corrente, etc. e acquistano un particolare significato drammatico. Qui, per rendere più sensibile il fatto che l'evoluzione dell'eroe – diciamo il suo accesso all'età adulta – si riveli un sacrificio, Händel giustappone, senza recitativi di transizione, l'aria precedente e il recitativo drammatico di Alcina. È un fatto costante che questi percorsi iniziatici presuppongono a un dato momento una rinuncia, e che questa rinuncia si incarni in una vittima che prenda sopra di sé, in qualche modo, le spoglie che l'eroe rigetta. Alcina ha catturato la spensierata giovinezza di Ruggiero e ora deve spiare la necessaria maturazione dell'eroe. Händel ha sempre manifestato una profonda sensibilità per queste creature che la sorte condanna e, dimenticando i torti e i nefasti sortilegi di Alcina, non ci fa interessare ad altro che alla sua solitudine e alla sua infelicità.

Nella prima parte del suo recitativo, Alcina se la prende con la crudeltà di Ruggiero; la successione delle tonalità ottenuta mediante modulazioni improvvise o cromatismi, le inflessioni dolorose degli accordi napoletani traducono la veemenza del suo tono. Poi ella si riprende e, dopo una figura agitata di archi, sollecita gli spiriti infernali e le potenze della notte; la scenografia si presta a queste sinistre

invocazioni, dato che siamo nell'antro sotterraneo della maga. La rarefazione del commento orchestrale, che alla fine sottolinea più che discretamente gli appelli di aiuto della protagonista, traduce la sua solitudine e il suo crescente sconforto. Le sue magie non obbediscono più alle sue ingiunzioni; le sue domande irritate e angosciate restano senza risposta e la reintroduzione dell'orchestra nelle ultime battute è come una constatazione di fallimento.

È interessante notare che a differenza delle eroine sue congeneri, Armida nel *Rinaldo*, Medea nel *Teseo* o Melissa in *Amadigi*, Alcina fa pochissimo uso dei suoi poteri magici: certamente la sua isola incantata e la sua stessa apparenza sono interamente il frutto dei suoi poteri soprannaturali, ma mentre le altre maghe non si muovono se non accompagnate da draghi o da spiriti infernali e fanno nascere, con la loro bacchetta magica, scenografie fantastiche o spaventose, Alcina appare per tutta la durata della trama come una semplice donna. Quando abbandonata dal suo amante, vuole ritrovare la sua potenza magica, fallisce e i suoi aiutanti non le obbediscono più. In effetti, mentre si muoveva nel mondo delle apparenze che aveva suscitato, era in qualche modo invincibile; ma quando in lei nasce una passione reale, diventa vittima di una insolubile contraddizione fra la verità di questo sentimento e le basi menzognere sulle quali è nata. La situazione è più sottile che nelle precedenti opere magiche del compositore: in quest'ultima, la maga è impotente contro un amore fedele, e per via delle conseguenze la donna è straziata; qui la passione esalta in un primo tempo la donna amata e distrugge la maga; l'insuccesso della passione distrugge la donna senza che la maga ritrovi il proprio potere.

Aria d'Alcina «*Ombre pallide*»

L'aria che segue è in un mi min. che fa eco al mi magg. del *rondo* di Ruggiero: questi emerge dalle tenebre, Alcina sprofonda nella notte. Le quattro battute del ritornello che fornisce il materiale di tutto l'accompagnamento suggeriscono attraverso un movimento incessante degli archi una ronda infernale: è il balletto delle ombre che errano attorno alla regina ma restano sorde ai suoi appelli, e c'è anche il tumulto interiore del personaggio che si scontra con la propria impotenza a ritrovare il proprio potere.



Come spesso nelle grandi arie drammatiche, la linea vocale è a metà strada fra lo sviluppo melodico e la declamazione, ora continua, ora divisibile in una serie di ingiunzioni perentorie che si riassumono nella domanda più volte ripetuta: «*Perché?*». Si noterà che i lunghi vocalizzi corrispondono all'abituale preoc-

cupazione di stilizzazione vocale di un affetto nell'esprimere col loro andamento tortuoso il tormento che rode Alcina.

Andante
Alcina
d'in.tor.noer.ra te,
Vls I
p
Continuo
Exemple 17

Nello stesso tempo, poste come sono sulle parole «errate» o «celate», esse evocano la ronda incessante delle ombre volta volta vicine e lontane.

Balletto dei sogni piacevoli e funesti

Il balletto che segue era primitivamente previsto per *Ariodante* e doveva essere rappresentato nello stesso posto, alla fine del secondo atto, per commentare il sonno agitato di Ginevra. Sospettata a torto di avere ceduto alle *avance* di un cavaliere, la fidanzata di Ariodante esprimeva in un'aria in mi min. (come quella di Alcina) la sua disperazione per poi cadere in un sonno profondo. Al suo risveglio, doveva constatare in un breve recitativo accompagnato che lo stesso sonno non aveva apportato nessuna pace alla sue sofferenze. Nella sua edizione di *Alcina*, Chrysander riproduce in appendice questo balletto come anche alcune battute del recitativo che lo precede e lo segue; nel caso presente, esse sono considerate incomprensibili poiché Alcina, subito dopo la sua aria, lascia la scena furiosa buttando via la sua bacchetta magica. Come quello che segue il coro del primo atto, questo balletto fu aggiunto all'ultimo minuto per approfittare della presenza al Covent Garden del corpo di ballo di Marie Sallé. Il suo agganciamento all'opera è molto debole: la maga esce e la scena è invasa da spiriti e fantasmi che compongono il balletto. Certamente non si abbandona il mondo onirico, e si passa dall'ombra magica di Alcina a quelle dei sogni, ma il rapporto è mantenuto. Occorre dunque prendere questo balletto come un *divertissement*, alla maniera di quelli che si trovano nelle tragedie liriche francesi, che ci distraggono qualche istante dal dramma prima che ne venga rappresentato il corso.

Il primo episodio, fra i sogni gradevoli, è in mi magg., tonalità che domina tutta la fine del secondo atto. Scritto per cinque parti (violini I, II e III, viole, violoncelli), ha una grazia un po' gracile, proprio ciò che è necessario per evocare dei sogni gradevoli. La seconda entrata, in cui tutti gli archi suonano all'unisono, descrive la brusca irruzione dei sogni funesti. Poi un rapido movimento di semicrome, sempre all'unisono, mima la loro sarabanda sfrenata. I sogni gradevoli avanzano timidamente (entrata dei sogni gradevoli terrorizzati) poi si sparpagliano agitati. L'ultimo movimento (la battaglia dei sogni funesti contro i sogni gradevoli) commenta con un ritmo vigoroso di danza marinara inglese la baruffa che segue.

ATTO TERZO

Sinfonia

Il preludio orchestrale che apre l'ultimo atto dell'opera non ha particolari significati, ma la sua energica scansione accentuando con forza i primi due tempi della battuta, e l'incessante vortice degli archi suggeriscono un clima movimentato e intenso che in un certo senso annuncia le ultime peripezie. L'atto non obbedisce a una particolare costruzione e sembra nettamente meno organico dei due precedenti che hanno una grande unità di colore: ci si inoltra a poco a poco verso l'inevitabile conclusione che vede la disfatta della maga e che è segnata da alcuni tempi forti: la siciliana di Alcina, il trio e il coro «*Dall'orror di notte cieca*».

Aria di Morgana «*Credete al mio dolor*»

La coppia Oronte Morgana si situa un gradino nettamente al di sotto dei due protagonisti. Le loro liti sono piuttosto piacevoli e non portano a conseguenze: c'è il dubbio che loro vogliano alla fine riconciliarsi. Händel la mette all'inizio dell'atto, come una specie di sipario che si alza, per lasciare successivamente i personaggi principali della trama faccia a faccia. Morgana raccoglie quello che ha seminato: rivendica la libertà di amare a piacere ed è ora che colui per il quale sospira che la respinge.

La sua aria deve essere toccante senza arrivare alla stessa forza di suggestione di quella che Alcina canterà dopo; anche per suggerire una pena reale che ci deve intenerire senza eccessivamente commuoverci, il compositore ricorre a una strumentazione molto delicata: un violoncello solista che suona nel registro acuto del suo strumento e che dialoga con la voce, accompagnato molto discretamente dal solo basso continuo. Le frequenti terzine di semicrome aggiungono grazia al lungo lamento della fanciulla e la melodia che privilegia il registro acuto della sua voce di soprano è pervaso da una leggera malinconia e potrebbe essere stato scritto da qualche musicista napoletano dell'epoca.

Aria di Oronte «*Un momento di contento*»

Oronte non ha resistito molto alle lacrime di Morgana e la sua aria lo vede già rasserenato. Noi ritroviamo il personaggio quale ci è apparso nei due primi atti: amabile, mondano e pronto a trarre dalla sua esperienza una lezione di vita che egli condensa in uno di quegli adagi che si trovano in abbondanza nelle arie di Metastasio, dove i personaggi traggono la morale dalle peripezie che hanno attraversato e si affrettano a comunicarla agli spettatori: un momento di gioia redime e fa dimenticare i dolori che si sono potuti conoscere. La scrittura musicale usata dal musicista per questa aria come per le altre due, annuncia l'avvenire più che non ricordare il passato: è uno stile galante, elegante ed equilibrato, essenzialmente armonico, senza prodezze vocali ma di un livello costantemente sostenuto. Le terzine di crome che completano sui violini il tema iniziale e si ritrovano nei vocalizzi del tenore hanno un andamento danzante, e le inflessioni cromatiche

sulla parola «*pianto*» non scalfiscono il tono gioioso e sereno dell'aria.

Aria d'Alcina «*Ma quando tornerai*»

Alcina e Ruggiero si incontrano per caso, e per la regina dell'Isola, è l'occasione di un nuovo intervento indirizzato al suo antico amante. Disgraziatamente, questi ha già rivestito la pomposa uniforme dell'eroe, non conosce più che il dovere, la gloria, l'onore, e tratta con una bella ingratitudine quella che gli fece conoscere intensi piaceri.

L'aria che segue è caratterizzata dal dispetto che pervade la maga: la sua aggressività è tradotta dai bruschi salti dei violini che suonano all'unisono. Alcina tira fuori le unghie e il commento orchestrale suggerisce bene il lato graffiante, piccante del suo comportamento, e i suoi vocalizzi sono di quelli che si possono trovare in un'aria di furore. Qui ancora il musicista riprende l'attacco dell'aria di una cantata del 1708, *Mentre il tutto è in furore*. La sorpresa viene dalla sezione centrale che per il suo tempo (*Largo*, al posto di *Allegro*), la sua misura (3/4 al posto di 4/4), il suo stile (una successione di accordi al posto della linea melodica ancheggiante che domina nella prima sezione) e la stessa tonalità (si parte da un la bem. magg. molto sorprendente) fa un bel contrasto con la prima parte. La linea melodica è semplice e appassionata e tenta un'ultima volta di riagganciare un amore che se ne fugge.

Aria di Ruggiero «*Sta nell'Ircana*»

Anche se *Alcina* non è un dramma dinastico o eroico che mette in scena personaggi di coraggio e di valore smisurati, Ruggiero è l'eroe di un'epopea cavalleresca, e anche se per una volta è stato intrappolato nei veli della lussuria, egli deve apparire almeno una volta nell'opera come uno degli eroi infiocchettati e impennacchiati sui quali il pubblico dell'epoca manifestava la sua passione per la gloria e la grandezza. Il motivo è sufficiente, e Melisso gli offre il pretesto annunciandogli che l'isola è circondata da soldati armati e da mostri. Immediatamente si risvegliano i suoi ardori guerrieri a lungo assopiti fra le braccia della maga. Evidentemente non è indifferente che quest'aria abbia luogo immediatamente dopo l'aria di Alcina, in modo che la rabbia aggressiva della maga vengano a contrasto con la tranquilla sicurezza dell'eroe. Abbiamo già incontrato un contrasto di questo genere nel secondo atto con l'aria di Ruggiero «*Verdi prati*» seguita subito dopo dal recitativo di Alcina.

Il testo di questa aria di paragone evoca una tigre che esita fra l'attaccare il cacciatore che minaccia la sua tana, e restare vicina ai suoi piccoli. Come si è giustamente rilevato, Händel fa poco caso al testo (altrimenti metterebbe l'accento sull'incertezza e sull'esitazione): la sua aria è un'affermazione di eleganza e di eroismo che valorizza la presenza dei due cori concertanti (forse preferiti alle trombe a causa del tema della caccia che evocano i versi); oltre all'umore marziale è soprattutto un'esplosione di vitalità e di salute, e si ritrovano in questa aria

i fondamenti di pienezza e di gioia di vivere dell'ispirazione händeliana:

Allegro
Vls. Vla, Ob., Cors

Continuo

Exemple 18

Fa d'altra parte più effetto che egli intervenga in un dramma intimistico e privo di episodi guerrieri ed esploda improvvisamente in un registro fino ad allora trascurato. L'aria finale di Ariodante nell'opera omonima produce un effetto dello stesso genere: c'è un'esplosione di gioia dell'eroe dopo un intrigo che l'ha condotto alla disperazione e vicino alla morte.

La voce dialoga senza sosta con i due cori che cantano in terze, e si noterà la forte levatura della linea melodica che, anche nei vocalizzi, predilige i gradi principali della scala vigorosamente scanditi, come se Ruggiero si piazzasse saldamente sulle gambe per ricordare la sua determinazione.

Allegro
Ruggiero

Ti .pre scoglio

Vls

mp

Continuo

Exemple 19

I frequenti movimenti di toni e le note ripetute contribuiscono a questo profluvio di forza. La sezione B in mi min., centrata sulla sollecitudine della tigre per i suoi piccoli, attenua questo tono materiale, avendo soprattutto come effetto quello di rendere più splendente la ripresa *da capo*.

Aria di Bradamante «All'alma fedele»

Occorreva un *pendant* all'aria di Ruggiero, che ci mostrasse la gioia di Bradamante che ritrova il fidanzato come lo ama e l'ha sempre conosciuto. Evidentemente quest'aria non ha la brillantezza di quella che la precede, né il cupo pathos di quella che segue, ma completa efficacemente il ritratto di un personaggio essenziale per la trama ma che la musica ha lasciato un po' nell'ombra. Bradamante vi appare come una fanciulla felice di vedere la sua fedeltà e la sua costanza finalmente ricompensate, ed esprime con graziosa semplicità la gioia di

un cuore finalmente in pace. L'esplosione di forza fa posto qui a un'effusione più tranquilla.

Aria d'Alcina «*Mi restano le lacrime*»

Per Alcina la catastrofe si avvicina: Oronte viene ad annunciarle che Ruggiero ha trionfato dei soldati e dei mostri che avrebbero dovuto impedire la sua fuga e la distruzione dell'isola. Si dice che per arrivare a sconfiggere una tale armata, Ruggiero avrebbe dovuto quantomeno bere la pozione magica di Asterix: ma siamo giustamente in un mondo fatato e i congiurati hanno anche loro delle armi magiche da contrapporre agli incantesimi della regina: lo scudo della Gorgone e l'Ippogrifo, verosimilmente il cavallo alato che nel poema dell'Ariosto porta il giovane eroe sull'isola incantata. Oronte non manifesta un'eccessiva lealtà nei confronti della sua sovrana e, a parte, si mostra entusiasta di una disfatta che ella ha ben meritato.

L'aria che segue è in fa diesis min. come un altro sublime lamento, quello di Cleopatra nel *Giulio Cesare*. Ma il paragone si ferma qui, non solamente perché il ritmo è diverso e trova qui l'ampio bilanciamento della siciliana che Händel ha saputo magistralmente sfruttare per esprimere la sofferenza, ma anche perché il contesto è molto differente: in «*Se pietà di me non senti*», la regina d'Egitto ci partecipa della sua angoscia davanti ai rischi che corre il suo amante Giulio Cesare, tuttavia può anche sperare che il cielo che invoca le presterà soccorso. In questa aria, Alcina non può più sperare in nulla: ha offeso gli dei e le lacrime sono la sua sola consolazione. Così il suo canto esprime una disperazione serena; il momento più commovente è una sorta di va-e-vieni su una quinta diminuita che dà tutta la misura di questa solitudine stravolta e senza conforto:

Larghetto
Alcina

i Dei re - si ho implaca - bi - li, e
non m'ascol - ta il ciel, e non m'a - scol - - ta il ciel,

Exemple 20

Notevole è anche la sezione centrale, scritta non nel relativo maggiore come la maggior parte del tempo, ma in fa diesis magg. L'effetto è sorprendente e crea l'impressione di un superamento della disperazione verso un desiderio della tran-

quillità della morte: Alcina vorrebbe in effetti sottrarsi alla vita scomparendo nel mare e il suo canto ha la limpidezza dell'acqua calma. Händel sa ammirevolmente esprimere la trasfigurazione del terrore della creatura davanti alla morte in una serena accettazione: pensiamo per esempio all'aria di Jephta: «*Happy day! this vital breath / With content I shall resign, / And not murmur or repine, / Sinking in the arms of death.*» Sfortunatamente Alcina è una fata immortale e questa via d'uscita le viene preclusa.

Coro «*Sin per le vie del sole*»

Non vi sono molte cose da dire sul coro che segue. Ha un valore strettamente funzionale e commenta il cambiamento di scena: tutto d'un tratto appaiono il meraviglioso palazzo di Alcina, le gabbie dove sono chiusi i suoi antichi amanti, il giardino, delle statue, degli obelischi e soprattutto l'urna che contiene tutti i suoi poteri: in breve una visione paradisiaca che ben presto dovrà scomparire.

Aria d'Oberto «*Barbara, io ben so*»

L'aggiunta di Oberto ai personaggi giustifica un episodio destinato a dimostrare al pubblico la perfidia della maga, il virtuosismo vocale di Oberto e senza dubbio anche l'abilità di John Rich a organizzare scene spettacolari. Come d'abitudine, Oberto non ha altro pensiero che quello di ritrovare suo padre; quanto ad Alcina, ella non è dell'umore adatto a far prova di generosità restituendo ad Astolfo la sua forma umana. Così la sua crudeltà si esercita contro un povero ragazzo: libera un leone dalla sua gabbia e incita Oberto a trafiggerlo con la lancia; ma il leone si accuccia ai piedi dell'adolescente il quale comprende molto rapidamente che si tratta di suo padre (un poco prima Bradamante l'aveva messo al corrente delle pratiche della maga). Così è contro Alcina che egli rivolge la lancia, e il suo furore in un'aria che in parte si appoggia su una cantata del 1707, a sua volta ispirata dallo *Xerse* di Bononcini.

La voce attacca furiosa con un'esclamazione: «*Barbara!*». L'aria entra nelle categorie delle arie di bravura come lo provano le scale ascendenti e discendenti, i gradi o le note ripetute rapidamente a distanza di seconda che sono un equivalente musicale della collera. Personaggio essenzialmente elegiaco, Oberto trova qui l'occasione di affermare il suo valore.

Terzetto Alcina, Ruggiero, Bradamante «*Non è amor né gelosia*»

Una brusca transizione dal la magg. al sol min. nel recitativo ci indica che stiamo cambiando di registro. Alcina farà l'ultimo degli ultimi tentativi, e verso il suo amante e la sua fidanzata alterna minacce, suppliche e astuzie. Il recitativo prosegue con grande naturalezza nel terzetto che è il primo e unico confronto fra i personaggi. Si dubita che un musicista romantico, o anche lo stesso Mozart, avrebbe aspettato tanto a mettere faccia a faccia i tre protagonisti e a opporli in un *ensemble* psicologico: una specie di Radames, Aida e Amneris! Ma, si dice,

gli *ensemble* sono poco frequenti nell'opera *seria* e sono raramente l'occasione di un vero confronto in cui ogni personaggio è attento alla propria personalità e al proprio stile melodico.

Händel differenzia ogni volta nettamente i cantanti prima di farli entrare tutti e tre in canone su una medesima frase. Alcina conduce il gioco e si sforza di convincere gli interlocutori che vuole solamente il loro bene; curiosamente rovescia le cose con le parole che Bradamante rivolgeva volta a Oronte, volta a Morgana nella sua prima aria: «È gelosia, forza è amore». Ella ha più degli altri diritto a dei vocalizzi che traducano la sua agitazione interiore. Ruggiero e la sua fidanzata rispondono essenzialmente con qualche parola su motivi ostinatamente orientati verso il grave come per meglio far sentire il loro rifiuto di cedere alle ultime seduzioni della maga. L'*ensemble* ha la vivacità di un vero dialogo musicale.

Coro «Dall'orror di notte cieca»

Occorre ora distruggere completamente la fonte del potere magico di Alcina, e Ruggiero lo farà, incoraggiato da Bradamante e da Melisso; senza dubbio Alcina e sua sorella Morgana tentano disperatamente di opporsi a un gesto che ridurrà a niente il loro potere, ma Ruggiero finisce per spezzare l'urna. Il paesaggio cambia istantaneamente e ritorna ad essere un'isola deserta mentre le antiche vittime della maga riprendono la loro forma umana e Oberto ritrova finalmente suo padre Astolfo.

Il coro seguente, ispirato dalla cantata *Apollo e Dafne* (1710), verosimilmente cantato dal coro del Covent Garden anche se la partitura indica per ogni voce il nome dei solisti, Carestini, Anna Strada etc., fa *pendant* al coro che accoglie Bradamante e Melisso (il primo è in sol magg, mentre questo è in sol min.) nel primo atto. Questo dovrebbe essere un coro di gioia, ma Händel sa molto bene temperare il carattere un po' artificiale dell'*happy end* e far sentire in un coro di allegrezza la traccia delle prove passate (come accade nel magnifico coro finale del *Tamerlano*). Una frase molto semplice e semplicemente armonizzata ci dice il sollievo delle vittime liberate ma anche l'orrore della notte dalla quale esse sono appena emerse:



Exemple 21

(Esempio 21)

Prima della ripresa, un breve intermezzo dà la parola alle diverse vittime di Alcina cambiate chi in belva, chi in albero, chi in pietra.

Balletto e coro «*Dopo tante amare pene*»

Il dramma è terminato, i festeggiamenti possono cominciare e questa è l'occasione per far tornare sulla scena il balletto. Una prima entrata in sol min., come il coro che precede, fa un po' l'effetto, con i suoi ritmi puntati, di una introduzione d'*Ouverture* nobile e solenne. Senza dubbio Händel non vuol fare emergere che progressivamente il giubilo finale. Esso sorge col tamburello che segue la prima entrata. La sonorità piccante di un ottavino staccandosi sugli accordi tenuti dagli archi gli dà l'andamento di un ritornello popolare. Il coro che si lega a questa entrata riprende il tamburello per un gioioso congedo dagli spettatori: questi ritorneranno ad essere contenti ma né il coro né il tamburello saranno sufficienti a far dimenticare la bella e triste storia di Alcina e Ruggiero che deve essere causa di riflessione.

Gilles de Van