

G. F. HÄNDEL (attribuito a)

Germanico. Serenata in due parti su libretto di anonimo.

S. Mingardo, M. G. Schiavo, L. Cherici, F. Fagioli, M. Staveland, S. Foresti; Ensemble e Coro Il Rossignolo, dir. Ottaviano Tenerani.

Sony/DHM 88697860452 (2 CD)

Recensione a cura di **Carlo Vitali**

Bologna
tamburlaine@alice.it

«A genuine repertoire sensation: a newly-discovered operatic masterpiece by George Frideric Händel as world-premiere recording!»: con tale barocchissima fanfara l'ufficio stampa di Sony Classical annunciava nel maggio del 2011 la scoperta e l'imminente rilascio discografico del *Germanico*. Grazie alla cortesia dello scopritore Ottaviano Tenerani il sottoscritto fu tra i fortunati cui si permise di accedere a un portale protetto da *password* dove si offrivano: il libretto, dodici brani in *audio streaming*, le note di copertina, un filmato, cinque facsimili del manoscritto originale.

Conosciamo e stimiamo non da oggi il maestro Tenerani, che su pagine operistiche e oratoriali di Händel e Scarlatti padre ha raggiunto un'apprezzabile maturità interpretativa di cui testimoniano alcune produzioni circuitate – per la verità meno di quanto meritassero – fra Siena, Firenze e Pisa. L'iperbolico *battage* pubblicitario in cui si è trovato coinvolto coi suoi collaboratori a proposito di un presunto manoscritto händeliano, conservato a Firenze e già noto da tempo agli specialisti, ci suggerisce tristi considerazioni sul potere delle *majors* discografiche, fiancheggiato da una comunicazione abusatrice della pubblica fede, di creare 'rivelazioni' che ad una più rigorosa analisi si rivelano inconsistenti o quanto meno assai dubbie. Ciò a prescindere dalla buona fede degli scopritori, cui la curvatura del desiderio può forse suggerire una minor vigilanza sul metodo al fine di far comunque tornare i conti con argomenti che provano troppo o troppo poco.

In tempi recenti ricordiamo le velenose polemiche innescate dal *Gloria* di Händel e dall'*Andromeda* di Vivaldi, pagine per cui sussistono solo frammentarie e molto parziali evidenze di autenticità. Per il *Germanico* nemmeno questo. Giusto una nota di copista aggiunta chissà quando, chissà da chi, in alto a sinistra della prima carta, in posizione opposta a quella consueta. Possibile che un manoscritto tanto calligrafico fosse privo di regolare frontespizio? Andò perduto o fu asportato ad arte? La mano che ha vergato l'attribuzione a «Hendl» non pare proprio la stessa che per tre volte (troppe!) ha scritto «Andante» sotto la prima battuta della sinfonia. Tirava a indovinare oppure voleva allettare un collezionista? Non autoimprestati di materiale, procedimento costante nella produzione di Händel specie in fase giovanile; non coincidenze stilistiche nell'invenzione melodica e nella tessitura degli accompagnamenti; non elementi codicologici utili alla datazione a parte un tipo di filigrana veneziana (le 'tre lune') lungamente esportato e imitato nel nord Europa, nel sud Italia e perfino in Turchia.

Ma procediamo con ordine. «Germanico del sig.r Hendl». Fin dal 1929 il catalogo a stampa del Conservatorio Cherubini di Firenze, sezione *Opere teatrali*, p. 143, offriva la traccia di un titolo händeliano non menzionato da altre fonti. Nell'autunno del 2009 fotocopie del manoscritto, sbianchettate per occultarne la provenienza, presero a circolare a Londra, diffuse da un gioielliere di Bond Street che, per il discreto tramite di un avvocato, contattava i massimi esperti del settore onde sollecitarne l'autenticazione. Sembra la trama di un novello *Codice da Vinci*; in realtà sappiamo da fonte sicura che

l'avvocato suggerì a Tenerani e collaboratori di tenere distinti i tempi della musicologia, i quali ovviamente richiedono studi di cui non si può prevedere la durata, da quelli di una incisione-edizione-tour concertistico, nel preciso ordine dettato dalle regole del moderno *marketing* musicale.

Ecco: i tempi sono rimasti distinti e tuttora se ne attende il ricongiungimento. L'ultimo documento prodotto e messo in rete dallo scopritore <<http://www.ilrossignolo.com/ricerca/germanico-note-sul-ritrovamento-e-sullattribuzione/>>, se da un lato tiene conto delle obiezioni mosse da varie parti, dall'altro non fa che ribadire alcuni discutibili punti di partenza già presenti nel materiale diffuso in origine sul portale Sony e poi pedissequamente riprodotto nel corredo della registrazione; ad esempio la provenienza veneziana e la destinazione «sicuramente privata» di una serenata intesa a celebrare il futuro imperatore Giuseppe I d'Asburgo.

Veramente quest'ultima identificazione del festeggiato non figura nel *booklet*, ed infatti il Tenerani l'ha appresa da una serie di articoli pubblicati dallo scrivente su testate italiane, svizzere e statunitensi poco tempo dopo l'annuncio della Sony. La modestia ci vieta di fornirne gli estremi bibliografici, che comunque il lettore potrà facilmente trovare in rete digitando su un motore di ricerca [«carlo vitali» + germanico]. Nel suo ultimo *paper*, datato ottobre 2011, lo scopritore si limita a polemizzare cortesemente con «alcune opinioni espresse da osservatori e commentatori»; gli siamo grati della discrezione ma ci permettiamo di non ricambiarla.

Lascia anzitutto perplessi il nichilismo metodologico professato da Tenerani nel sostenere a più riprese che «nel regno delle ipotesi tutto può essere». Ad esempio che la quasi coincidenza di un'aria di Agrippina nel *Germanico* (*Chi tanto t'adora*) con una da *Il trionfo di Camilla regina dei Volsci* di Giovanni Bononcini (1696) possa suggerire: a) un plagio del giovane Händel (1705/6) da Bononcini 1696; b) un autoplagio di Bononcini 1696 da Bononcini 1690, quando il dodicenne arciduca Giuseppe fu incoronato re dei Romani, ossia successore designato al trono paterno. «Ovviamente», soggiunge il Tenerani, «se prendiamo per buona questa ipotesi, i dati che riguardano carta/filigrana/rastrature non combacerebbero più tanto bene». Ovviamente non combacerebbero affatto con l'ipotesi händeliana, ma tanto lussureggiare d'ipotesi e di eufemismi serve solo ad occultare la palmare evidenza che *Il Germanico* è una serenata rappresentata alla corte di Vienna – e non in un qualche privato circolo veneziano di tinta filoasburgica – per celebrare una precisa occasione.

Considerando il contenuto del libretto, il puntiglioso ricalco erudito fra le vicende della guerra di successione spagnola e quelle narrate da Tacito (*Annales*, 2/14, 26 e 41) circa il trionfo di Germanico a Roma dopo la campagna del Reno contro Arminio consente solo una datazione 'alta' al 1702 o una 'bassa' al 1704, con riferimento ai ritorni vittoriosi di Giuseppe dal doppio assedio della fortezza di Landau nel Palatinato. Nel maggio 1705 egli era già imperatore, sicché ritrarre la sua umile sottomissione al padre ('Cesare', leggi

Tiberio, leggi Leopoldo) sarebbe fuori luogo e fuori tempo. Una romanticheria che confliggerebbe in pieno col protocollo giuridico della monarchia assoluta: quello espresso nella formula 'il re è morto, viva il re'.

Tenerani si chiede invece «quanto fosse prassi che un compositore di corte – e con quale tatto – componesse un'opera in cui si festeggia (o si auspica) l'ascesa al trono di un erede il cui augusto genitore, e imperatore 'in essere', non sia ancora morto. Il tutto – tra l'altro – senza sapere quando questo luttuoso evento si sarebbe verificato». Evidentemente il cattolicissimo *Kaiser* Leopoldo, che si circondava di confessori in varie lingue e udiva più messe quotidiane, doveva crederci immortale. Ma l'accanimento esegetico del Tenerani non si ferma qui: «Ci pare inoltre che il doppio accostamento Giuseppe/ Germanico e Giuseppe/ biondo garzone erede dei cesari (dando questo secondo per buono) sia di troppo e renda le interconnessioni della trama piuttosto complesse e autocelebrative. Ci troveremmo cioè di fronte al 'pluritrasmesso' Giuseppe che sogna ed esalta se stesso incoronato».

Come non tutti sanno, lo stile della musica di corte asburgica rifugiava dalla complessità e dall'autocelebrazione; i poeti cesarei erano pagati per far flanella, e non per gettare audaci ponti di propaganda politica fra il Palatino e la Hofburg, fra il Tevere e il Danubio. È una scoperta.

Bene, cerchiamo allora la controprova in un'altra serenata che il frontespizio ce l'ha, e come. *IL RITORNO DI GIULIO CESARE vincitore della Mauritania. Festa per musica Nel felicissimo ritorno della S.[acra] R.[eal] M.[aes]tà Di GIUSEPPE P:[ri]mo Rè de' Romani dal Conquisto dell'importantissima piazza di Landau. L'anno 1704. Poesia del D:[on] Donato Cupeda Musica del Giovanni Bononcini* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.16019). Anche qui sei personaggi, anche qui strumentazione ricca: ad oboi e fagotti, come pure ad una coppia di viole da gamba, sono affidate estese parti concertanti.

Afferma Tenerani a proposito del *Germanico*: «Interessante anche notare l'uso (piuttosto inusuale per la musica di matrice italiana) di una coppia di viole da gamba obbligate in ben due arie, con modalità d'impiego simili a quelle che Händel adotta ad esempio nella cantata *Tra le fiamme* HWV 170 e nel grande oratorio *La Resurrezione* HWV 47». Altro esempio di pia gherminella. Nei lavori sopracitati Händel impiega una sola viola da gamba, mentre Bononcini le usa appunto in coppia in due arie del *Ritorno di Giulio Cesare*. Una è *Se con altro non potranno* (4/4, Calpurnia, soprano); l'altra è *L'alma smarrita* (3/4, Marco Antonio, tenore), che così viene a rappresentare un perfetto *pendant* di *Novi raggi e luci nove* nel *Germanico* (3/4, Celio, tenore). In entrambe le arie coincidono l'associazione delle viole da gamba ai violoncelli soli senza cembalo, e perfino l'indicazione agogica, che in Bononcini è «piano sempre» mentre nel *Germanico* è «affettuoso»; nell'uno e nell'altro caso alle viole da gamba si prescrive l'arpeggiato. Identico organico nella citata aria di Calpurnia; la barra agogica si orienta stavolta sul Largo.

Qui non è più una coincidenza, ma un autentico *modus operandi*. Ha ragione Tenerani: quel particolare impiego delle due viole da gamba concertanti era «piuttosto inusuale per la musica di matrice italiana». Resta però da decidere se la matrice fosse più influenzata dal luogo di nascita del compositore oppure dal gusto e dalla logistica musicale dell'ambiente per cui egli si trovava ad operare in un momento dato. È pacifico che la *Hofkapelle* viennese disponesse dei mezzi finanziari sufficienti ad accontentare l'esigente melomania degli Asburgo; orbene si dà il caso che per il periodo che c'interessa i suoi ruoli-paga pubblicati dal Köchel elenchino due, e non più di due, *Gambisten*: Karl Schmidbauer dal 1682 al pensionamento (1° ottobre 1711) e Joseph Huefnagel dal 1692 alla stessa data. Dal 1707 in avanti li vediamo affiancati – o più probabilmente rimpiazzati nel servizio attivo con «diritto di sopravvivenza», secondo l'uso – da due colleghi che portano gli stessi cognomi, forse loro figli o nipoti: Franz Anton Schmidbauer e Franz Huefnagel.

Bisogna dunque confessare che il Bononcini viennese del 1704 e il presunto Händel veneziano del 1705/6, benché assai diversi quanto a grafia e materiale scrittoriale, si assomigliano come due gocce d'acqua del Danubio sul piano dei contenuti. Una più puntuale collazione delle due partiture citate, la fiorentina e la viennese, potrebbe fornire altre argomentazioni per concludere in tal senso. Come si suol dire non è questa la sede; crediamo tuttavia di aver esemplificato a sufficienza il dubbio pregio di quanto Tenerani afferma sul piano storico, musicologico, ed anzi logico *tout court*. Per quanto attiene alla sua ecdotica dei testi cantati si segnala poi un «suol germano» trasformato in «sud germano». Più che la paleografia poté la geopolitica, e i traduttori dietro a ruota: «the southern German lands», «Germaniens Süden», «le sud de la Germanie». Ai musicologi *ex professo* che desiderassero cimentarsi nella ricerca di fonti alternative all'*unicum* fiorentino del *Germanico* – vuoi cronistiche, vuoi librettistiche, vuoi musicali – suggeriamo di orientarsi su un titolo ipotetico come *Il sogno (o Il trionfo) di Germanico*, versi del napoletano Donato Cupeda, poeta cesareo fino al 1705, oppure del suo vice Pietro Andrea Bernardoni, musica di Giovanni Bononcini.

Tutto ciò premesso, che cosa aggiungere onde almeno abbozzare una convenzionale recensione discografica? Anche se non è di Händel la musica è dotta, patetica, ben eseguita da un *cast* di specialisti della vocalità barocca e decorata da una ricca tavolozza strumentale. La concertazione di Tenerani, a parte l'anacronismo di scambiare il sestetto dei solisti con un vero e proprio coro, non tralascia alcun elemento di autenticità quanto a strumentario, diapason, temperamento; ha fuoco e varietà d'accenti. Si potrebbe forse contestare a Laura Cherici un colore troppo giovanilmente acerbo per essere credibile nel ruolo di Antonia madre di Germanico, e al falsettista italo-argentino Franco Fagioli (Lucio) qualche affanno nell'articolare correttamente il testo. Date le sue straordinarie doti di estensione e di agilità, la cosa ci sorprende: è un difetto che non gli conoscevamo nelle sue esibizioni dal vivo. Più comprensibile l'analogo stento del tenore Magnus Staveland (Celio), il

quale peraltro si disimpegna bene nel clima contemplativo della citata *Nuovi raggi* come in quello epico de *L'alta imago in marmo espressa*.

Nulla da desiderare lasciano i tre protagonisti: Sara Mingardo presta al galante guerriero Germanico il brunito metallo contraltile che l'ha resa celebre, con rapide escursioni di registro e ammirevoli fioriture nei da capo. Maria Grazia Schiavo è un'Agrippina insieme innocente e seduttrice, esemplare per filati, messe di voce, cromatismi, acuti leggiadramente dardeggiati. Fabio Foresti (Cesare) non ha molto da cantare, ma lo fa con *aplomb* davvero imperiale perfino nei recitativi.

Ci sono molte ragioni per collocare questo *Germanico* sul domestico scaffale, magari andando a consultare una buona voce enciclopedica sulla figura di Giovanni Bononcini, compositore modenese di non mediocre talento che nei suoi anni di Londra saprà fare concorrenza spietata ai successi operistici di Händel. Un'eccellenza italiana che merita di essere riscoperta dal grande pubblico, e se ciò avverrà grazie ad un abbaglio più o meno interessato della multinazionale Sony vuol proprio dire che non tutto il male vien per nuocere.

Carlo Vitali è nato a Bologna nel 1948. Suoi contributi musicologici sono apparsi su volumi di atti congressuali o riviste scientifiche in Italia e all'estero. Ha curato edizioni musicali per Garland e Ricordi e ha collaborato al *Cambridge Companion to Händel* (1997) e alla *Cambridge Händel Encyclopedia* (2009). È membro permanente nella giuria dello Stanley Sadie Handel Recording Prize (Londra), socio fondatore del Centro Studi Farinelli (Bologna), consulente di European Mozart Ways, socio della Associazione Nazionale Critici Musicali. Nel 2000 ha pubblicato per i tipi di Sellerio *La solitudine amica*, un carteggio di Farinelli da lui scoperto nell'Archivio di Stato di Bologna; nel 2011 ha collaborato con Armando Torno e Giovanni Gavazzeni al volume *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento tra inni, eroi e melodrammi* (Milano, Dalai).

Carlo Vitali is a music critic, columnist and essayist. Until 1996, collaborator to the writing department of the PolyGram group; similar for several independent labels in France, Germany, Spain and Italy. Following the publication (in 2000) of his book on the correspondence of the legendary castrato Farinelli, he has been interviewed on various major broadcasters, including the BBC, the CBC and Sky Cultura. He has also published scholarly essays for Ricordi, Garland, Cambridge University Press, Bärenreiter, Pendragon and other presses, as well as several entries in music dictionaries. He served as an advisor to the European Mozart Ways project.