

SARA ZURLETTI

La Querelle des Anciens et des Modernes
nel Dixit Dominus di Händel

Quando Händel ha solo due anni, e non può ancora immaginare il ruolo eclatante che giocherà nella musica e nella cultura, scoppia in Francia una *querelle* destinata a trasformarsi molte volte, a investire campi diversi – una delle sue ultime incarnazioni sarà la *Querelle des Bouffons* –, e soprattutto a tenere a battesimo alcune delle idee fondamentali del nuovo secolo: prima la grandiosa parabola dei Lumi in Francia e non solo in Francia, e poi, quando tutti i suoi rivoli confluiranno in un alveo solo, lo *Sturm und Drang* in Germania e quindi il Romanticismo.

Dalla rivalità che si sviluppa a Parigi intorno ai due partiti dei “Moderni” e degli “Antichi”, a partire dalla rappresentazione nel 1674 dell'*Alceste* di Lully-Quinault e dell'*Iphigénie* di Racine (un rifacimento da Euripide), il mondo culturale francese si scinde in due fazioni molto combattive. Il capo dei Moderni, Charles Perrault, per affermare il primato dell'*Alceste* sostiene che Quinault avrebbe “migliorato” Euripide togliendo quanto nella sua tragedia era «goffo, assurdo o intollerabile». ¹ Il partito degli Antichi, a favore invece del primato greco-romano su tutto quanto si producesse nel Seicento, dapprima accusa il colpo di Perrault, ma passa presto al contrattacco: da illustre filologo qual è,

¹ MARC FUMAROLI, *Le api e i ragni, La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005, p. 163 (trad. it. del saggio apparso in *La Querelle des anciens et des modernes: 17.-18. siècles; précédé de, Les abeilles et les araignées*, essai de Marc Fumaroli; suivi d'une postface de Jean-Robert Armogathe; édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001).

Racine rileva abilmente un errore nel quale sarebbe incorso Perrault nella sua esaltazione del libretto di Quinault² a danno della sua *Iphigénie* e così, con un attacco polemico in cui Quinault non viene mai menzionato pur essendo chiaro a tutti come sia lui il bersaglio, riporta gli Antichi in vantaggio.³ Quando ormai gli Antichi di Racine sembrano essersi aggiudicati la vittoria – siamo nel 1687 –, Perrault riapre le ostilità pubblicando il suo *Le siècle de Louis le Grand*, con il quale parte la controffensiva modernista ma soprattutto si mettono a fuoco, dietro il pretesto dell'esaltazione riservata al Re Sole, le ragioni teoriche del Moderno. Nel suo scritto Perrault afferma infatti che «soltanto i Moderni possono rendere giustizia alla grandezza senza precedenti di Luigi XIV, perché sono i soli a saperlo situare nella giusta prospettiva, che non consiste in un prolungamento del Rinascimento [...], bensì in un progresso del sapere di cui il secolo del re rappresenta il culmine».⁴ I Moderni sono dunque vincenti per Perrault perché sono nani secenteschi sulle spalle dei giganti del passato, secondo la più bella immagine del progresso culturale che sia mai stata inventata. Gli Antichi, però, grazie alla penna brillante del Barone di Longuepierre, ribattono colpo su colpo con un'argomentazione di pari spessore teorico. Il Barone parte al contrattacco con una concessione retorica, ammettendo che i progressi scientifici e tecnici dei Moderni non possano essere negati, e nemmeno i meriti dei filosofi che, come Cartesio, hanno fornito un metodo alle scienze della natura. Prosegue però con l'affondo secondo cui «quei progressi scientifici non hanno niente in comune con la verità umana o con la bellezza, l'una e l'altra intatte e smaglianti, dopo tanti secoli, nei capolavori della saggezza e dell'arte antica».⁵

² Racine dimostra che Perrault aveva utilizzato una traduzione latina scorretta.

³ *Ivi*, p. 168.

⁴ *Ivi*, p. 177.

⁵ *Ivi*, p. 178.

La disputa si radicalizza, raggiungendo il culmine di chiarezza filosofica e di implicazioni estetiche – valide anche per la musica –, quando un nuovo valoroso contendente affianca Perrault nel campo dei Moderni: Bernard Le Bovier de Fontenelle. Con Fontenelle si profila l'argomento principe del Progresso in campo artistico: il Seicento, infatti, sarebbe superiore a tutti i secoli precedenti perché per Fontenelle è il “Secolo della Critica”, superiore a tutti gli altri per «*un'arte del pensare* ricalcata sul metodo geometrico e che regola ormai gli scambi intellettuali nell'insieme della Repubblica delle Lettere». ⁶ Verso la fine del regno di Luigi il Grande la disputa tra Antichi e Moderni si trasforma dunque in un grandioso e sfaccettato dibattito tra arte e tecnica, tra genio e metodo, visione poetica e deduzione logica, ma soprattutto nel dissidio ormai teoreticamente esplicitato tra Progresso e Conservazione, tra una concezione della bellezza eterna e immutabile, codificata una volta per sempre, e una sensibile invece agli apporti che la contemporaneità può fornire volta per volta.

Fatte le opportune conversioni, per un giovane compositore come Händel che si accinga a scrivere una composizione sacra all'inizio del Settecento, l'alternativa è proprio quella emersa dalle braci della *querelle* che aveva opposto gli eruditi francesi, e cioè la scelta tra la bellezza eterna e immutabile dello *stilus antiquus*, o stile “alla Palestrina”, che come direbbe il Barone di Longepierre è “intatto e smagliante” – Lorenzo Bianconi, ironizzando fino a un certo punto, sostiene che il più importante compositore sacro del Seicento è Palestrina, morto nel 1594⁷ –; oppure una intonazione del testo sacro sensibile alle seduzioni della modernità, con le sue maggiori possibilità espressive, con una paletta tecnica allargata agli apporti del Melodramma, della Sonata, della Cantata e del Concerto, con un atteggiamento

⁶ *Ivi*, p. 187.

⁷ LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1983 («Storia della musica», V), p. 107.

“critico” che consenta al compositore di acciuffare i più redditizi portati dei due stili. La questione dello stile, che costituisce una riformulazione musicale della *querelle* tra Antichi e Moderni, è infatti l'assunto più ingombrante per la produzione sacra di questo periodo, e non è un caso che la stessa nozione di “stile” emerga nel secolo precedente proprio a proposito della musica sacra, quando si profilano al compositore alternative espressive che paiono – e da un punto di vista teorico perfino sarebbero – inconciliabili. Di fatto, però, la questione dello “stile” – cioè la scelta tra l'Antico “intatto e smagliante” di Palestrina e il Moderno seducente di tante novità espressive – viene più rimossa dai compositori che veramente affrontata: la caratteristica tecnico-espressiva dominante nel periodo in cui Händel scrive il *Dixit Dominus* è l'eclettismo, cioè una disposizione compositiva per così dire empirico-utilitaristica che tende ad adottare stili diversi, facendo convivere all'interno della medesima composizione l'Antico con il Moderno, il contrappunto severo con la monodia di matrice operistica, il figuralismo – che tanto aveva significato per Palestrina e la Scuola romana e più indietro ancora per il gregoriano – con uno splendore strumentale e vocale in cui il legame con il testo non è così stretto e codificato. Una musica sacra dunque, come la definisce Alberto Basso,⁸ realizzata con formule mondane.

Il salmo *Dixit Dominus* di Händel (terminato nell'aprile del 1707) costituisce l'esordio di un genio ventiduenne, arrivato in Italia l'anno prima non tanto per imparare l'opera, come spesso si pensa – in questi anni Händel pare più interessato all'oratorio che al melodramma –, ma per affinare e arricchire in senso globale il proprio bagaglio tecnico. Il *Dixit Dominus* fa parte dei *Vespri dei Carmelitani*, insieme al *Laudate pueri Dominum* e al *Nisi Dominus*, e tutti insieme vengono eseguiti nell'estate del 1707 a Roma, in occasione della festa della Madonna del Carmine che si

⁸ ALBERTO BASSO, *L'età di Bach e di Haendel*, Milano, EDT, 1976, 1991 («Storia della musica», VI), p. 147.

usava solennizzare con grande sfarzo nella Chiesa della Madonna di Monte Santo a Piazza del Popolo.⁹ Il testo in latino è il Salmo CIX di Davide,¹⁰ ed è dunque un lavoro scritto da Händel per una confessione che non era la sua: malgrado i ripetuti tentativi portati avanti dai suoi protettori a Roma, Händel si rifiuterà sempre di convertirsi al cattolicesimo;¹¹ e ciò nonostante – a dimostrazione dell'altissima stima umana e professionale a lui riservata da un ambiente culturale di sorprendente apertura – viene iscritto alla Congregazione dei musicisti di Santa Cecilia, previa gli auspici del potentissimo cardinale romano Pietro Ottoboni. A partire da tali premesse, l'adesione di Händel al testo latino non può essere diretta, ma deve passare per una complessa mediazione culturale, per suggestioni di tipo essenzialmente estetico, per una spregiudicata immersione nella sorgente remota del testo sacro le cui immagini, se non nutrono il suo sentimento religioso, non smettono di irradiare la luce di una possibile suggestione mondana.

L'organico del Salmo contempla un doppio coro, cinque solisti (due soprani, un contralto, tenore e basso), due violini, due viole, un organo positivo e un clavicembalo. Il Salmo è scritto nell'ampia forma della Cantata per soli, coro e orchestra, con una scrittura a cinque parti ormai prossima a cadere in disuso; ed è diviso in nove sezioni, con la tonalità d'impianto sol minore che compare solo all'inizio, alla fine e in un episodio centrale, mentre nelle altre sezioni si trova un'alternanza di tonalità vicine. Come l'intero corpo del *Dixit Dominus* sia il terreno di battaglia tra due stili e due concezioni antitetiche non solo della composizione sacra ma dell'arte in genere – l'“Antica” e la “Moderna” di cui discettavano i Francesi in quegli stessi

⁹ GABRIELLA MAZZOLA NANGERONI, *Invito all'ascolto di Haendel*, Milano, Mursia, 1985, pp. 116-117.

¹⁰ Usiamo la numerazione della *Vulgata*.

¹¹ Händel si dichiarava «pronto a morire nella confessione, vera o falsa che fosse, in nome della quale era nato ed era stato educato», citato in G. MAZZOLA NANGERONI, *Invito all'ascolto* cit., p. 53.

anni – emerge da tutti i nove numeri del Salmo, e in modo particolare dal settimo e ottavo numero che intonano il sesto versetto – *judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum* (Giudicherà i popoli: in mezzo ai cada-veri ne stritolerà la testa su vasta terra), e su questi due numeri concentreremo la nostra analisi. A proposito di questo complesso di numeri, Paolo Isotta scrive in un magnifico saggio che fa onore alla cultura italiana¹² che «a un tempestoso brano in uno stile da Concerto affatto omogeneo [l'autore si riferisce al precedente *Dominus a dextris tuis*], Händel contrappone un polittico ove non solo le atmosfere espressive variano in un ampio spettro di colori, ma gli stili vengono fusi o posti l'uno accanto all'altro, come in un ideale campionario ove solo la suprema maestria mette in ombra la spregiudicatezza del procedimento, e l'ascoltatore resta abbagliato di fronte allo scorrere di prodigi tecnici e inventivi».¹³

Lo scontro tra “Antico” e “Moderno” comincia proprio in apertura del numero VII. *Judicabit in nationibus* si apre infatti con le voci impegnate in una serie di entrate a cappella, con l'esposizione in stretto di un tema di pretto stampo palestriniano, che “alla Palestrina” viene anche trattato: cioè «con *ductus* diatonico, consonanze, dissonanze preparate e parti che procedono per grado”.¹⁴ Il primo punto di imitazione del brano è dedicato alla parola *judicabit*, a partire dalla misura 149 (v. Es. 1).

Il secondo punto di imitazione, basato sopra un motivo in crome che copre l'*ambitus* di un'ottava,¹⁵ traduce l'espressione *in nationibus* e conduce alla prima fermata armonica. Qui Händel

¹² PAOLO ISOTTA, *Dixit Dominus Domino Meo: Struttura e semantica in Haendel e Vivaldi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», II, 1981, n. 3 p. 299.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Osserva Isotta a tale proposito che la contraffazione stilistica di Händel qui «mostra una crepa: se i polifonisti prediligono le lunghe melodie per gradi congiunti (“tirature”), non le estendono mai per una ottava, giudicata banale», *ibid.*, in nota.

Es. 1 – GEORG F. HÄNDEL, *Dixit Dominus: Judicabit*, batt. 147-160.

Musical score for the first system of *Dixit Dominus: Judicabit*. The system includes a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: *Ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit*. The basso continuo line contains the following figured bass notation: 2 6 3 4 9 8 4 3 7 6.

Musical score for the second system of *Dixit Dominus: Judicabit*. The system includes a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: *- bit, ju - di - ca - bit in na - bit, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit*. The basso continuo line contains the following figured bass notation: 7 6 4 3 6 3 2 6 4 6 5 6.



Qui dovrebbe cominciare un nuovo passaggio in imitazione, giusta lo *stile antico*, ma ormai la purezza del registro stilistico palestriniano è stata rimpiazzata da un mistilinguismo pieno di promesse e di opportunità. Sulle parole *implebit ruinas* le voci avviano infatti un episodio imitativo ma l'orchestra, che raddoppia la linea delle voci, intervenendo in modo sempre più massiccio comincia a trasformare i semplici raddoppi delle voci in autentiche figure idiomatiche strumentali, e attrae di fatto il coro nell'orbita dello stile da Concerto. Parrebbe dunque a questo punto che la sfida fosse conclusa con lo Stile Antico costretto a cedere il campo al Moderno vittorioso e invece, in corrispondenza del quarto punto di imitazione, parte la potente controffensiva antica: i soprani II espongono il motivo di *judicabit* in aumentazione, mentre i contralti e i tenori espongono come controsoggetto il secondo motivo (quello di *in nationibus*), tornato in crome e presentato in stretto simultaneamente per moto retto e per moto contrario (miss. 189-192, v. Es. 3).

Es. 3 – GEORG F. HÄNDEL, *Dixit Dominus: Judicabit*, batt. 188-195

- ple . bit ru . i . nas, im - ple . bit ru . i . nas, in nu -
 im - ple . bit ru . i . nas, ju - di ca - bit
 im - ple . bit ru . i . nas, ru - i . nas, in nu -
 - ple . bit ru . i . nas, im - ple . bit ru . i . nas, in nu -
 - ple . bit ru . i . nas, im - ple . bit ru . i . nas, ju - di -

- ti - o - ni bus, im - ple . bit ru . i . nas, im - ple . bit ru .
 ju - di ca - bit in na - ti - o - ni bus, im - ple . bit ru . i . nas, im -
 ti - o - ni bus, im - ple . bit ru . i . nas, im - ple . bit ru .
 - ti - o - ni bus, im - ple . bit ru . i . nas, im - ple . bit ru .
 - ca - bit, im - ple . bit ru . i . nas, im - ple . bit ru -

A misura 195 si conclude trionfalmente questo episodio in un “antico” contrappunto doppio ma – sorpresa – lo stile moderno riparte subito alla riscossa con floride figurazioni orchestrali. Lo stile antico risponde allora con una bordata magistrale in cui il secondo motivo (stavolta su *implebit ruinas* esposto in semicrome dai soprani secondi), viene imitato per aumentazione alla dodicesima inferiore dai bassi, mentre nella stessa misura 196 i tenori espongono la testa del primo motivo ancora per aumentazione.

A questo punto, proprio come gli eruditi francesi avevano decretato la pace (provvisoria) tra Antichi e Moderni con l'abbraccio pubblico di Boileau e Perrault davanti ai membri dell'Académie Française, anche nel *Dixit Dominus* di Händel si conclude un armistizio. La tregua però dura poco, perché già alla misura 203 riprendono di fatto le ostilità. Osserva giustamente Isotta rispetto a questo punto che «fin qui la guerra era stata solo di stili. Un nuovo elemento, proprio dello stile concertato (figlio della “seconda prattica” [...]) scioglie il dissidio: la espressione testuale. L'elemento espressivo e quello figuralista irrompono violentemente spezzando il flusso di musica “assoluta” che fin qui proveniva imparzialmente dai due campi stilistici in contesa».¹⁷ Sulla parola *ruinas* Händel avvia infatti un movimento di imitazioni su una cellula discendente di tre note che suggerisce l'immagine del crollo, «le *ruine* che dal Dio irato piovono sul mondo».¹⁸ Non basta. Dopo una pausa generale sul battere della misura 206, il coro ripete di nuovo *implebit ruinas* in un martellato omofonico che produce una muraglia di suono, estendendosi dall'acuto al grave dell'intera estensione vocale: come in una sorta di pittura sonora in cui nulla può sfuggire alle saette irate di Dio che piovono dal cielo (v. Es. 4).

¹⁷ *Ivi*, p. 303.

¹⁸ *Ibid.*

Es. 4 – GEORG F. HÄNDEL, *Dixit Dominus: Judicabit*, batt. 202-209.

im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,
- bit, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas,
- ti - o - ni - bus ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,
na - ti - o - ni - bus ru - i - nas, ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas,
- bus, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i -

im - ple - bit, im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru - i - nas,
im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,
im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,
im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas, ru - i - nas,
- nas, im - ple - bit ru - i - nas, ru - i - nas,

Händel realizza dunque con *implebit ruinas* un effetto altamente spettacolare, ma ciò che segue – il terzo pannello di cui consta il polittico che traduce il sesto versetto – è ancora più impressionante. Il testo prosegue infatti descrivendo l'ira di Dio che, dopo aver giudicato i popoli e fatto piovere le sue saette in mezzo ai cadaveri, *conquassabit capita in terra multorum*: ne stritolerà la testa su vasta terra.

L'ira di Dio ispira a Händel una sequenza di immagini ad altissimo impatto visivo ed emotivo, e il figuralismo qui diventa tanto estremo da sfiorare, come osserva sempre Isotta, un «terreno sperimentale quale solo l'arte del Barocco poteva concepire e consentire».¹⁹ Siamo a misura 210: il ritmo si stringe e passa da C a 3/4 e il coro, realizzando una serie di entrate in stretta successione dal basso verso l'alto – dunque in chiasmo rispetto all'immagine discendente di *ruinas* –, martella con straordinaria violenza una figura di due semiminime in levare, per le due sillabe *con-qua*, che seguono una pausa in battere, realizzando così un'immagine ai limiti dello *splatter*²⁰ dei frammenti di cranio che esplodono in aria sotto la furia distruttiva di Dio (v. Es. 5).

A questo punto è forse opportuna un'osservazione sul figuralismo in quanto tale. Lo scontro tra i due stili caratteristico di tutto il *Dixit Dominus* si radicalizza infatti ora con l'entrata in scena delle figure associate a determinate immagini del testo. Qui non si tratta più di opporre uno stile all'altro o di divertirsi a manovrare come un burattinaio il loro conflitto per il primato nell'agone musicale: il figuralismo, in quanto modalità mimetica del senso musicale, costituisce un ritorno a uno stadio "pre-razionale" della musica, uno stadio arcaico e quasi magico dove il rapporto tra significante e significato musicale è ancora

¹⁹ *Ivi*, p. 305.

²⁰ Cfr. MARINO NIOLA, *La carriera di un seduttore*, in *Il dissoluto impunito*, a cura di Sara Zurletti, Napoli, Cuen, 2008, *passim*.

Es. 5 – GEORG F. HÄNDEL, *Dixit Dominus: Judicabit*, batt. 210-218.

The image shows a page of a musical score for George Frideric Handel's 'Dixit Dominus: Judicabit', measures 210-218. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics 'Con- quas sa - - - - - bit,' and a basso continuo line with lyrics 'Con- quas sa - - - - - bit, con- quas sa - - - - - bit,'. The instrumental parts include strings and woodwinds.

motivato da una somiglianza tra i due, uno stadio che nega il carattere di linguaggio, cioè l'autonomia, della musica stessa. Osserva a tale proposito Adorno, riprendendo le tesi sostenute da Max Weber in *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, che allo scadere dell'età monastica la musica si separa dalla diretta funzione sociale e rituale, ed è quindi costretta a sviluppare la propria dinamica interna, cioè una logica, una razionalizzazione e un controllo tecnico sempre crescenti in tutti gli aspetti del materiale. Tale processo viene descritto da Max Weber nei termini di disincantamento e demitologizzazione della musica e Adorno, che riprende le argomentazioni di Weber in *Fragment über Musik und Sprache*,²¹ sostiene che è proprio tale

²¹ THEODOR W. ADORNO, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* (trad. it.: *Musica, linguaggio e loro rapporto nelle composizioni*

processo – cioè la separazione da una funzione immediata – a comportare l'assunzione da parte della musica di un carattere linguistico, cioè non più mimetico ma sistemico-convenzionale. La musica recede dunque da un'arcaica mimesi della realtà fuori di lei e fa la sua entrata nel regno della razionalità, dove la modalità del senso musicale non sarà più “mimetica” o non solo mimetica, ma “costruttiva” – per l'appunto linguistica.²² Per Adorno questa non è, per così dire, una scelta della musica: la musica sottostà infatti a una legge storica di Progresso²³ che la trascende perché riguarda la realtà nel suo complesso, e ne determina quindi l'evoluzione in maniera inopponibile.²⁴

Il ricorso al figuralismo nella musica sacra – cioè una modalità mimetica del senso musicale – è ancora tradizionale ai tempi di Händel, e rimarrà un ingrediente fisso della Messa fino alla *Missa solennis* di Beethoven e oltre.²⁵ Esso tuttavia costituisce un consapevole anacronismo, una vera e propria violazione alla dialettica storica della musica, che dovrebbe condurla “da modalità mimetiche nella produzione del senso a un rapporto tra

contemporanee), in AA. VV., *Filosofia e simbolismo*, Roma, Fratelli Bocca, 1956, pp. 149-162 (orig.), 163-173 (trad. it.) («Archivio di filosofia», n. 2 e 3).

²² Quando riformulerà queste tesi nella *Teoria estetica*, Adorno per la verità metterà più l'accento sulla complementarità dialettica di mimesi e razionalità: cfr. THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 92-93 (trad. it. di *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970).

²³ Questa legge è ciò che Adorno chiama “Aufklärung”. Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, in *Gesammelte Schriften XVIII*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, pp. 160-161.

²⁴ A tale proposito, ci permettiamo di rinviare al nostro *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Il Mulino, Bologna-Napoli, 2006, p. 65 e seg.

²⁵ Cfr. a tale proposito il saggio esemplare di WARREN KIRKENDALE, *Beethovens Missa solennis und die Rethorische tradition*, in *Ludwig van Beethoven*, herausgegeben von Ludwig Finscher, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, pp. 52-97 (trad. it.: *La «Missa solennis» di Beethoven e la tradizione retorica*, in *Beethoven*, a cura di Giorgio Pestelli, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 215-258).

significante e significato non più *motivato* ma *arbitrario*,²⁶ costruttivo, convenzionale. Perché dunque Händel, che finora non si è fatto mancare niente quanto a dispiego di contrasti stilistici ed esibizione di virtuosismo compositivo, indulge anche in un episodio di figuralismo tanto estremo, in una resa così teatralmente barocca delle parole del Salmo? Perché a Roma Händel si adegua in qualche modo alle parole d'ordine dell'ambiente culturale in cui vive, ai valori di cui si fanno portatori i suoi illustri protettori – il cardinale Ottoboni, il cardinale Pamphili, il cardinale Colonna²⁷ –, e alle convenzioni formali ed espressive che costituiscono pur sempre la tela di fondo contro la quale un artista proietta le sue invenzioni: anche a costo di un pellegrinaggio quanto mai spregiudicato nella religione altrui. Il passaggio figuralista sui cadaveri e sullo spapolamento delle teste causati dall'ira di Dio è una prova della volontà di Händel di sintonizzarsi sugli strati più profondi del messaggio controriformista caro ai suoi protettori, sul quel codice anatomico, concepito dalle più fini menti controriformate, che attraverso la *scopia* del corpo intendeva in realtà propiziare una regolazione dell'anima. Il Barocco introietta in tutti i suoi gangli espressivi il principio secondo cui niente piega le coscienze come le immagini relative al corpo e a ciò che gli viene riservato – gli efferati assassini dello Stato islamico non hanno inventato nulla –, e traduce così in immagini vividissime un'intenzione pedagogica per la quale il fine giustifica ampiamente la violenza del mezzo: le chiese stesse si trasformano in questo periodo, come scrive l'antropologo Marino Niola, in «altrettanti “luoghi teatrali” in cui l'ammonimento edificante diviene compi-

²⁶ Usiamo la parola “arbitrario” in senso ovviamente saussuriano, cioè per descrivere il carattere non-motivato del legame tra “significante” e “significato”, proprio ai segni linguistici.

²⁷ Per una ricostruzione dettagliata dei rapporti di Händel con l'ambiente romano, cfr. DONALD BURROWS, *Händel*, New York, Oxford University Press, 2012, pp. 33-34.

tazione, *exemplum*, esposizione performativa di prodigi, miracoli, premi, martiri e terrificanti castighi».²⁸

Per quello che si rivelerà un genio del teatro musicale barocco, la trasformazione della Chiesa della Madonna di Monte Santo a Roma in un "teatro" dove le parole del Salmo CIX prendano un'eclatante evidenza visiva, e quindi parenetica, è una questione essenzialmente di efficacia artistica – al netto dell'estraneità verso il messaggio profondo racchiuso nell'*ethos* controriformista. Ma se i cardinali controriformatori vogliono stupire e schiacciare le anime dei peccatori per il loro bene, Händel chiude invece il Salmo con una conclusione che desidera stupire e schiacciare di per sé, in modo per così dire disinteressato: il *Dixit Dominus* si conclude in modo spettacolare con un fugato libero in stile da concerto che si immette direttamente in una fuga colossale di 141 misure. A parte il magistero di un compositore ventiduenne nel condurre in porto un brano di tale complessità, quello che occorre notare qui è il colpo di teatro, l'ultimo, piazzato da Händel all'inizio di questo Finale e destinato a suggellare la composizione alla maniera di un fuoco d'artificio. Terminato un divertimento strumentale che occupa le miss. 20-24, sulle parole del secondo versetto della dossologia (*Sicut erat*) ricompare esposto dai bassi il *cantus firmus* intorno al quale era stato edificato il n. 1 del *Dixit dominus*. La ricomparsa di questo elemento nella dossologia non è solo uno straordinario effetto drammatico: è un'invenzione suprema che dà unitarietà a un brano tanto composito, saldando su se stessa la forma del Salmo nel momento in cui ne richiama tematicamente l'inizio. Lasciamo al riguardo la parola a Paolo Isotta:

l'analisi del n. 1 ha mostrato a qual punto il *cantus firmus* intervenisse in una sotterranea opera di genesi tematica; la Fuga finale mostrerà a sua volta come il *cantus firmus* estenda la sua influenza anche sulla seconda parte della dossologia, con il che

²⁸ M. NIOLA, *La carriera di un seduttore* cit., p. 28.

davvero saldando in un immenso abbraccio tutto il *Dixit Dominus*. E qui va fatta un'altra osservazione: se l'influenza della Cantata su Corale e del Mottetto su Corale, in cui la melodia liturgica costituisce il più potente mezzo possibile di coesione organica, è nel *Dixit Dominus* indubbia e palese, Händel si studia nella grande composizione romana d'evitare una forma troppo direttamente legata a quella alla quale era stato allevato alla scuola di Zachau, e approda a un'originale conciliazione di stili e generi: *Les Goûts réunis*, appunto.²⁹

L'Antico e il Moderno, che hanno incrociato le lame attraverso tutto il *Dixit Dominus* senza risparmio di colpi, trovano dunque una conciliazione finale nella dossologia sotto le superiori ragioni della glorificazione di Dio: il Re Sole, a Parigi, non aveva potuto tanto.

²⁹ P. ISOTTA, *Dixit Dominus* cit., p. 316.