

## Georg Friedrich Händel: Massone, non Massone

di Massimo C. ed Enrico R.

[Tavola presentata durante la riunione della Loggia di Ricerca Musicale, *Santa Cecilia n.180* sul registro della GLRI, tenutasi a Roma il giorno 26 marzo 2011.]

Per il titolo della tavola di oggi abbiamo deciso di parafrasare un grande dell'enogastronomia italiana, Gino Veronelli, il quale definì il Picolit un vino "dolce, non-dolce".

Egli voleva con questa pennellata definire la principale caratteristica che ci fa amare (per chi lo ama) quel vino, così come in generale tutti i vini dolci: ovvero, la capacità di invitare al riassaggio dopo il primo assaggio, contrapposta alla stucchevolezza di certi vini dolci solo zuccherini.

Prendiamo a prestito questa frase per cercare di sintetizzare il tratto che ci rende caro questo autore, ce lo fa ascoltare e riascoltare, ce lo fa sentire vicino e simile, ci fa guardare alla sua esperienza umana ed artistica individuando nettamente tratti che distinguono ed accomunano noi figli della vedova, pure se Georg Friedrich Händel mai aderì alla massoneria:

- la volontà e la tenacia di lavorare sulla pietra grezza di un talento musicale indubbio ma bisognoso di "educazione", proprio come un libero muratore lavora su se stesso per conoscersi così come egli è realmente, rendendosi conto di quali siano gli effetti del proprio comportamento sugli altri essere umani (non a caso una delle sue più famose opere si intitola: "*Rodrigo o Vincer se stesso è la maggior vittoria*"). In Händel questo processo si applicò all'arte non meno che alle proprie vicende umane, che lo videro salire e scendere più volte i gradini della notorietà e della ricchezza materiale senza che mai venissero meno "solidità e stabilità" personali;
- l'universalità dei messaggi che molte delle sua opere racchiudono, messaggi davvero popolari perché indirizzati a tutto un popolo, messaggi solari ed eroici, che la musica sostiene ed esalta;
- la considerazione della libertà quale dono supremo in cui solo l'Uomo può realizzarsi. Così nel II atto del *Judas Maccabaeus*, mentre l'orchestra canta l'impeto della battaglia, il coro esalta "E se anche fosse fino alla rovina, come sarebbe bello, o Libertà".

Fu un destino, questo di Händel, che si compì subito... Nacque a Halle nel 1685, stesso anno in cui ad Eisenach nasceva un altro grande musicista barocco tedesco, Johann Sebastian Bach.

Halle godeva un posizione politica singolare: già appartenuta all'elettore di Sassonia, fu assegnata dai trattati di Westfalia all'elettore di Brandeburgo, ma lasciata in usufrutto al duca Augusto di Sassonia, al cui servizio il padre di Händel lavorava. Così, l'infanzia di Georg Friedrich si svolse tra due centri intellettuali: Sassonia e Prussia, profondamente diversi ma dai quali seppero trarre ed integrare insegnamenti che segnarono la sua vita, divisa tra la dimensione artistica di ispirazione sassone ed il rigore morale caratteristico prussiano.

Questa capacità di "acquisire" venne da Händel conservata in tutta la sua esistenza, nei viaggi in Germania, Italia ed Inghilterra, nei luoghi dove il suo estro artistico e la sua personalità non smisero mai di formarsi, in perenne viaggio, un viaggio che lo rende simile e molto caro a noi Liberi Muratori.

Händel aveva quindi 32 anni quando nella taverna "All'oca e al girarrosto" veniva fondata la Gran Loggia Unita d'Inghilterra. E nel 1717 Händel era, guarda caso, proprio a Londra, al servizio del Duca di Chandos, a Canons, poche miglia distante da Londra.

Parlare quindi della cultura dell'epoca in cui Händel si formò e operò significa, per molti versi, ripercorrere la cultura che sottese alla creazione della UGLE.

Per analizzare compiutamente questa dimensione culturale sarebbero necessari molto tempo e molti strumenti.

Tentiamo oggi una sintesi che non vuole né può essere esaustiva, ma che può contribuire ad inquadrare il clima dell'epoca.

Nel 1685 siamo in pieno barocco dal punto di vista artistico, ma culturalmente si respira ancora (specie in ambiente mitteleuropeo ed ancor di più in Inghilterra) l'aria che in Italia si è respirata durante il Rinascimento, un'epoca straripante di fermenti che ancora oggi sono ben



lunghi dall'essere completamente e compiutamente codificati.

Fino al recente passato, si è sempre asserito che la civiltà occidentale entrò nel Rinascimento con una visione religiosa profondamente escatologica e ne emerse con una visione pragmatica profondamente materialistica (nel senso più nobile del termine). Tale interpretazione del Rinascimento focalizza esclusivamente la sua attenzione sul confronto tra due scuole di pensiero, la Scolastica e l'Umanesimo, tra due istituzioni terrene, il Papato (e la chiesa in generale) e l'Impero (o le autorità secolari in generale), in ultimo, tra Dio e Uomo, tra il "*soli Deo gloria*" e "*l'homo mensura*".

È ormai assodato che una tale interpretazione del Rinascimento e delle scuole di pensiero che ne definirono il fondamento culturale è incompleta: vi fu un terzo *corpus* di conoscenze

che ebbe grande influenza sulla vita culturale dell'epoca. Tale *corpus*, che possiamo definire "Ermetica", si fonda sulla mistica neoplatonica, ebraica e musulmana, diffusasi dopo la caduta di Costantinopoli (1453) e la riconquista di Grenada (1492), grazie al ruolo svolto dalla corte dei Medici in primis (presso cui trovarono protezione Marsilio Ficino e Pico della Mirandola), ma anche grazie ad altre figure che rilessero alla luce di un mirabile sincretismo le tre grandi religioni monoteistiche cristiana, giudaica e musulmana. Intendiamo parlare, in Italia, di Francesco Giorgi, aristocratico veneziano, che rilesse il misticismo dell'ordine francescano a cui apparteneva alla luce di fondamenti cabalistici appresi dagli Ebrei rifugiati dalla Spagna.

In Germania fu il caso di Johannes Reuchlin e in Inghilterra di Cornelius Agrippa prima e John Dee in seguito. Di John Dee si potrebbe parlare a lungo, di come egli riprenda temi cari allo stesso Giorgi (vedi il concetto di Monade), di come egli interpretasse l'universo come una manifestazione di Dio che attraverso le realtà celesti e planetarie emanava dalla divinità al materiale, ma anche di come egli abbia rappresentato, assieme al citato Cornelius Agrippa e Theophrastus Bombastus von Hohenheim, meglio noto come Paracelso, uno dei più importanti alchimisti inglesi al tempo di Elisabetta I di Inghilterra.

Ma Händel rimase del tutto impermeabile a questo clima culturale o ne fu pervaso, come tanti altri artisti dell'epoca?

Che ruolo ha questo *humus* culturale, sul fatto che la prima composizione strumentale di Händel scritta a Londra, assunse un titolo emblematico: "[l'Alchimista](#)"?

Alcuni autori ritengono di poter individuare in questa coincidenza come in altre particolarità dell'opera di Händel, la prova che egli fosse molto vicino agli ambienti massonici e anzi che Händel fosse addirittura un massone. Da alcuni autori pseudo massonici e su alcuni siti di altre obbedienze viene addirittura indicata come opera propriamente "Massonica" il [Messia](#)

(in realtà il libretto venne scritto semplicemente da un massone, ma l'opera è di esclusiva ispirazione religiosa).

Ma è vero che Händel era un massone o comunque era legato alla massoneria come vorrebbero far intendere alcuni siti internet?

Partiamo dal dato storico.

*L'Alchimista* è la prima composizione strumentale che viene scritta da Händel dopo appena dieci mesi dal suo trasferimento a Londra. *L'ouverture*, peraltro, venne poi utilizzata come introduzione all'opera *Rodrigo*, a dimostrazione della grande flessibilità dei musicisti barocchi, che adattavano le proprie composizioni, alla stregua di un vero e proprio mosaico. È musica da scena, e cioè una composizione che viene ascoltata come intermezzo rispetto all'opera teatrale (commedia satirica), in questo caso, per l'appunto, *L'Alchimista* di Jonson.

*L'Alchimista*, commedia che gode della musica di Händel, è in realtà una commedia satirica composta e recitata

nel 1610, anno in cui a Londra infuriava la peste che è al centro del dramma. L'alchimista è un personaggio satirico, Subtle è appunto l'alchimista, o colui che pretende di essere in grado di dare la pietra filosofale alle varie vittime che vengono attratte nella casa: dei dodici personaggi della commedia, sette sono infatti le vittime ingannate, in cui Jonson ha colto i tipi più curiosi. L'epilogo è la beffa della ragione (il servo Face) sull'alchimista che viene sconfitto e cacciato da casa.

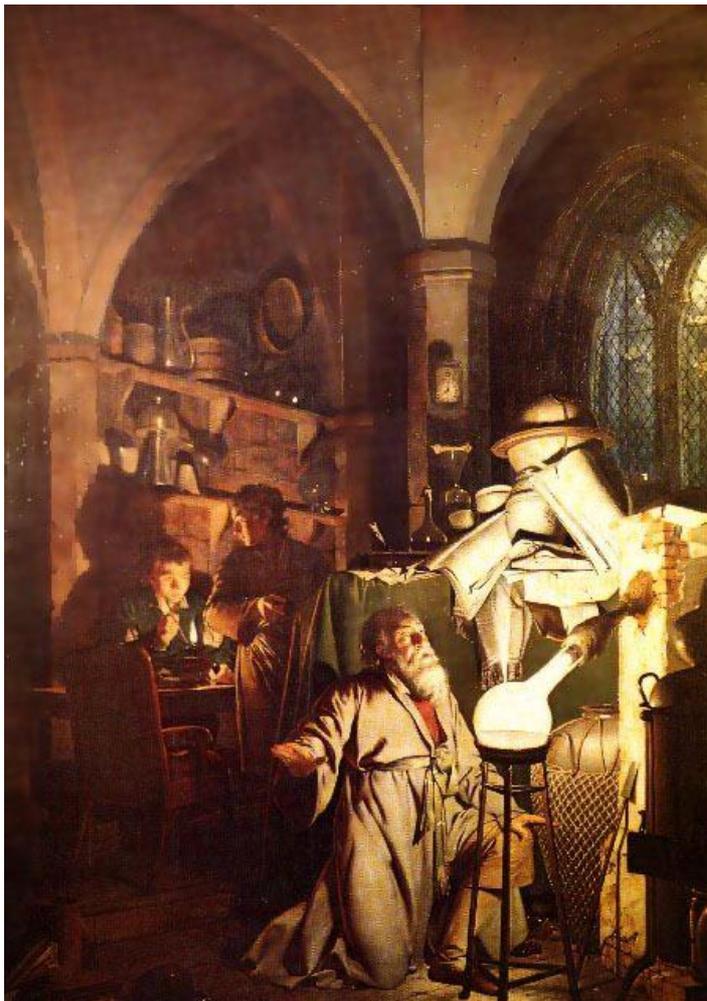
Pare quindi del tutto errato considerare il richiamo ai principi alchemici ed esoterici una mera occasione per Händel, dettata per l'appunto dall'occasione di musicare una commedia che per nulla è celebrativa degli alchimisti (dipinti come dei truffatori)? Risulta irrimediabilmente incompatibile la ragione con i principi alchemici ed esoterici?

Händel, per quanto la situazione culturale dell'epoca, fosse impregnata (nel bene e nel male) dei principi massonici e di una forte tendenza all'esoterismo, non era un massone né tanto meno nelle sue opere sussiste un'ispirazione propriamente "massonica", né tanto più ha trattato (come poi fece Mozart successivamente con il *Flauto Magico*) temi massonici.

Vero è, invece, che Händel ha utilizzato tutti quei principi e strumenti compositivi, contrappuntistici, che sono molto vicini e analoghi al metodo propriamente alchemico (*similia per similia*, temi retrogradi, e così via).

Se quindi si devono trovare delle analogie, esse non sono storicamente connotate, ma piuttosto di natura ontologica, trovando il loro fondamento nella musica e nel fenomeno musicale stesso.

La grandezza di Händel consiste quindi nell'utilizzo (come fece Bach) di tutto il patrimonio contrappuntistico e del relativo metodo compositivo, che presenta forti caratteristiche vicine all'esoterismo inteso come via.



Händel tratta i temi delle sue composizioni trasformandoli costantemente, ma lasciandoli intatti ed identici, in una continua contraddizione che, tramite trasmutazioni e mutamenti, riporta con esatta circolarità al punto di partenza. Il metodo compositivo è tale per cui solo all'apparenza all'ascoltatore pare sussista un mutamento, ma tale mutamento è solo apparente e il percorso riporta esattamente al punto di partenza.

Questo è il mistero, esoterico, della musica, mistero che raggiunge il suo apogeo proprio con la produzione händeliana.

Se da un lato *L'Alchimista* testimonia della profonda curiosità culturale e di quanto Händel fosse calato nella realtà da cui ogni giorno traeva ispirazione, altrettanto vero è che Händel assimilò un'educazione di un'ampiezza spirituale davvero europea, che non si limitava a una sola scuola musicale ma planava su tutte e di tutte cercava di assimilare le ricchezze. In sintesi, l'essenza del suo genio fu di esser fatto di cento geni diversi che egli aveva assimilato. In questo Händel fu ottimamente indirizzato dai suoi maestri e dai musicisti dai quali trasse ispirazione artistica: ve ne sarebbero molti da citare, ci limitiamo ai principali, l'organista Friederich-Wilhelm Zachov, con il quale Händel intraprese a 7 anni ad Halle lo studio della musica, Johan Mattheson, che Händel conobbe ad Amburgo nel 1703, l'organista Dietrich Buxtehude, che Mattheson e Händel ascoltarono a Lubecca sempre nel 1703, ed Henry Purcell, una delle più poetiche figure di musicista, sorridente ed un po' elegiaca, in cui si specchia la più genuina essenza dell'arte e dell'anima inglesi.

Zachov possedeva una ragguardevole raccolta di musiche italiane e tedesche, e mostrò ad Händel i diversi modi di scrivere e comporre dei vari popoli, come pure la qualità ed i difetti di ogni compositore.

Mattheson, il cui motto era "La musica è ciò che suona bene" ("Musik müsse schön klingen"), aiutò Händel a perfezionare il suo stile melodico. E siccome abbiamo iniziato per parafrasi, consentitemi di scomodare Manzoni per dire che "Händel non era sempre stato così, né sempre era stato Händel".

Stando a Mattheson, Händel "scriveva arie lunghe, lunghe, lunghe e cantate interminabili che non mostravano né abilità né buon gusto, ma un'armonia perfetta". Ed è alquanto notevole che la melodia non sia stata un linguaggio naturale in Händel, che oggi ci appare un genio melodico. Ma non bisogna credere che le belle e semplici melodie sgorghino senza travaglio da un genio. Se Händel giunse alla sua potenza di effusione melodica, ciò richiese anni di severa disciplina, nei quali imparò, come un apprendista cesellatore, a modellare le belle forme senza lasciarvi nulla di complicato o di volgare.

Buxtehude, che Händel sentì con Mattheson fra San Martino e Natale a partire dal 1693, dava concerti serali per desiderio delle corporazione di mercanti di Lubecca. Scrivendo per un pubblico di concerti e non per un rito religioso egli doveva fare in modo che la sua musica fosse accessibile a tutti. Per questo Buxtehude elimina da questa sua musica la polifonia straripante e frondosa, desidera conservare solo ciò che è chiaro, forte, largamente disegnato, scenico. Volutamente s'impoverisce, concentrandosi, ma quanto perde di abbondanza, lo riacquista di intensità. La limpidezza dei bei disegni melodici, di una chiarezza popolare, l'insistenza dei ritmi e delle frasi, che si ripetono e si imprimono ossessivamente nello spirito, sono connotazioni che ritroviamo nella musica di Händel. Esattamente come ritroviamo la trionfale magnificenza dei complessi, quello stile pittorico a larghi tocchi di luce ed ombra che rendono l'arte di Buxtehude così come l'arte di Händel, musica per tutto un popolo.

Quando Händel giunse a Londra nel 1710, l'epoca della musica inglese era finita. Quindici anni prima l'Inghilterra aveva perduto il suo maggior musicista, Henry Purcell, morto prematuramente a 36 anni, una sorta di Van Dick della musica, un genio colto che aveva il dono della melodia spontanea, piena di grazia e di delicatezza, di eleganza e signorilità innate, ma un po' esangue. Giunto in un paese straniero, di cui ignorava la lingua e il carattere, era

naturale che prendesse a sua guida il maestro inglese. Da qui alcune analogie tra i due: le odi di Purcell sembrano talvolta abbozzi delle Cantate e degli Oratori di Händel, vi si ritrovano lo stesso stile architettonico, gli stessi contrasti di movimenti, di timbri strumentali, di grandi complessi e di solisti. Certe danze, certe arie eroiche (["King Arthur"](#): grande Danza o Chaconne finale; [Dioclesian](#): Trio e coro finale), dal ritmo irresistibile e dalle fanfare trionfali, sono lampi che saranno definitivamente accesi dalla produzione händeliana, e che rischiarano ogni tanto una musica fatta di sfumature fini e cangianti, di una luce pallida, incerta, velata, come un sole primaverile attraverso una leggera nebbia.

Ineguagliabile nell'arte dell'improvvisazione, ad onta delle sua esuberanza creativa, Händel ha più volte ripreso le stesse frasi, composte da lui o da altri, apportandovi impercettibili modifiche per renderle via via più perfette, fino a quando egli non ritenesse di averne penetrato il senso più intimo. Ognuno di noi legge e ode un'opera d'arte così come egli è, non così come essa è. E può accadere che non sia l'autore ad averne l'idea più complessa. Se avessimo il tempo di analizzare ciò che i lettori superficiali chiamarono plagi, ad esempio focalizzandoci sull'*Israele in Egitto*, ove i "prestiti" si mostrano più arditamente, si vedrebbe come e con qual genio profetico Händel abbia evocato dal fondo di quelle frasi musicali la loro anima segreta, che i primi creatori di esse non avevano neppure presagito.

Eppure non solo fu accusato di plagio, ma il senso delle sue opere è stato falsato, escludendo dalle rappresentazioni tutti i melodrammi e gli oratori più drammatici, limitando le esecuzioni a quattro o cinque oratori e fra questi dando una esagerata supremazia al Messia, suonato tuttavia in modo pomposo e tronfio, con orchestre e cori troppo numerosi e spesso male equilibrati, ridotto a un pomposo colonnato barocco. Per queste disavventure Händel è stato spesso considerato a torto un musicista, dalle cui opere si sprigionava una noia monumentale.

Tolto però il velo che ha stravolto il valore musicale di Händel (e di velo si è proprio trattato), la grandezza della sua arte fu ed è tuttora quella di essere arte di luce e di gioia. La musica di Händel non ha nulla del pio raccoglimento di Bach, il quale, chino su se stesso, scende nelle profondità del suo pensiero, esplorandone tutte le pieghe per conversare con il suo Dio, nel silenzio e nella solitudine.

Händel non era un artista chiuso in se stesso: guardava, ascoltava, osservava. Per lui la vista era fonte d'ispirazione poco meno importante dell'udito. Non conosco altro musicista tedesco che sia stato quanto lui un "visivo", proprio lui che perderà la vista.

La musica di Händel è musica di grandi spazi, di affreschi vorticosi; ha temi trionfali, esposizioni di solenne ampiezza, marce vittoriose che stritolano tutto, senza arrestarsi mai.

Essa racchiude motivi pastorali, voluttuose e pure fantasticherie, danze e canti accompagnati da un virtuosismo sorridente, una gioia che s'inebria di se stessa.

Come scrive il premio nobel Romain Rolland: "Ecco, provate a unire questi due aspetti: l'eroico ed il pastorale, le marce guerriere e le danze di giubilo ed avrete i quadri händeliani: il popolo e le donne d'Israele che danzano davanti all'esercito vittorioso".

Non ci credete?

Permettete allora che vi suggerisca di ascoltare un brano, di quelli da brividi, che spesso abbiamo sentito e che da oggi in avanti per noi avrà un significato diverso:

[ascolta!](#)

Molti avranno riconosciuto l'inno dell'UEFA Champions League... ebbene, è ispirato all'inno di incoronazione [Zadok the Priest](#) di Händel. Non ce ne vorranno i tifosi genoani presenti...