



MUSICA DI IERI ESPERIENZA D'OGGI

VENTIDUE STUDI PER PAOLO FABBRI

A CURA DI MARIA CHIARA BERTIERI
E ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Biblioteca musicale



Volume edito con un contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Ferrara



**Dipartimento
di Studi Umanistici**

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani
In copertina: *Funnel Wall*, Dresda. Particolare.

© 2018 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-7096-*****

MUSICA DI IERI
ESPERIENZA D'OGGI

VENTIDUE STUDI PER PAOLO FABBRI

A CURA DI
MARIA CHIARA BERTIERI
E
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Prefazione

ix

MUSICA DI IERI ESPERIENZA D'OGGI

VENTIDUE STUDI PER PAOLO FABBRI

PARTE I

NEGLI ANTICHI REGIMI:
MUSICHE, POESIA, SPETTACOLO

- Marco Mangani
Gesualdo rilegge Rore: il madrigale *Sento che nel partire* 3
- Anna Laura Bellina
Un «gran valore» descritto «con mirabil arte».
Il torneo a piedi del 1631 27
- Carlida Steffan
«Un tracannar, un masticar eterno».
Vicissitudini di una «giostra ridicola» (1654–1655) 47
- Maria Rosa De Luca
«Che va faticando per esso nella stampa di musica».
Michele Luigi Muzio, stampatore a Napoli
fra Sei e Settecento 67
- Claudio Toscani
Musica alla corte di Parma nel primo decennio borbonico (1749–1759):
progetti di riforma del teatro d'opera 95

Francesco Bellotto	
Una fonte librettistica veneziana per il <i>Mitridate</i> di Mozart	109
Paolo Gallarati	
Percorsi mozartiani: l'aria 'dello champagne'	133

PARTE II
OTTOCENTO OPERISTICO ITALIANO

Marco Beghelli	
Dall' «aria del sorbetto» all' «aria della pissa»	141
Damien Colas	
Paris, 1819. Une nouvelle querelle	169
Reto Müller	
Der Rossini-Briefwechsel. Anmerkungen zu einer Lebensaufgabe	183
Graziella Seminara	
Dal dramma ai libretti: itinerari poetici della seconda opera belliniana	201
Fabrizio Della Seta	
Nuovi dati sulla genesi del <i>Trovatore</i>	225
Paolo Russo	
Sonic Verdi. Per una analisi sonica del <i>Simon Boccanegra</i>	255

PARTE III
SU DONIZETTI

Maria Chiara Bertieri	
Roma-Napoli solo andata: il caso <i>L' aïo nell' imbarazzo</i> – <i>Don Gregorio</i>	273
Livio Aragona	
Una vocalità di confine	297

Alessandro Roccatagliati	
Da <i>Belisario</i> a <i>Bélisaire</i> : Donizetti ‘verseggiatore’ francese	315
Federico Fornoni	
Manipolazione e percezione della temporalità nel teatro di Donizetti	345
Luca Zoppelli	
«Se qualche critico / a dirmi viene».	
L’ <i>excusatio non petita</i> del dottor Malatesta	365

PARTE IV

TESTI, INTERTESTI E MUSICA
TRA OTTO E NOVECENTO

Michele Girardi	
Obermann o Onegin?	381
Virgilio Bernardoni	
«Chiarissimo maestro, le scrivo un libretto»: l’opera nell’immaginario degli aspiranti librettisti di Puccini	399
Ivano Cavallini	
Theodor W. Adorno e il concetto di seconda natura nel <i>Doktor Faustus</i> di Thomas Mann	417
Emilio Sala	
«Un’atmosfera ipnotica»: i fantasmi di Wagner e Satie nel <i>Casanova</i> di Fellini-Rota	435
Indice dei Nomi	441

FRANCESCO BELLOTTO

UNA FONTE LIBRETTISTICA VENEZIANA
PER IL *MITRIDATE* DI MOZART*

«Nel XVIII secolo i musicisti tedeschi
dovevano completare gli studi in Italia
se volevano ottenere
fama e considerazione in patria»¹

Leopold e Wolfgang arrivarono a Milano nel primo pomeriggio del 23 gennaio 1770.² Presero alloggio al convento di San Marco, a poca distanza da Palazzo Melzi, residenza del conte Carl Joseph von Firmian, governatore generale della Lombardia asburgica nonché loro protettore e fervente sostenitore. Grazie a lui il giovanissimo Mozart poté entrare immediatamente in contatto con la programmazione della più importante impresa spettacolare lombarda, il Teatro Regio Ducale.³ Non si sa se Wolfgang avesse potuto assistere alle ultime repliche della *Didone abbandonata* di

* Quando i curatori mi hanno onorato dell'invito a prender parte a questa miscellanea di studi per Paolo Fabbri, stavo preparando la regia di *Mitridate* per i teatri di Biel e Solothurn. Avendo raccolto una serie — disordinata e parziale — di ricerche, appunti e annotazioni, ho colto l'occasione per riordinarli e pubblicarli in questa sede, pensando da una parte di toccare ambiti cari al prof. Fabbri e dall'altra di documentare i miei anfibì ragionamenti tra musicologia e messinscena. Voglio inoltre ringraziare Piera Ravasio e Francesco Erle per i preziosi suggerimenti e per le pazienti sessioni di rilettura e commento dell'articolo. Un tributo speciale va infine a Dieter Kaegi che mi ha spinto ad occuparmi di *Mitridate*, ha creduto nelle mie idee e ha voluto che diventassero uno spettacolo.

1. HERMANN ABERT, *Mozart*, vol. I, Il Saggiatore, Milano 1984, p. 183.

2. STANLEY SADIE, *Mozart: The Early Years, 1756-1781*, Oxford University Press, Oxford 2006, Kindle edition, pos. 3050-3052.

3. D'ora in poi per semplicità: Teatro Ducale. Edificato nel 1717 all'interno del Palazzo Reale, fu distrutto da un incendio nel 1776. Prima della costruzione del Piermarini fu la principale sala teatrale di Milano. Per i dati sulla programmazione si rimanda a RAFFAELLA VALSECCHI, *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1768-1776): cronologia degli spettacoli*, in *Intorno all'Ascanio in Alba di Mozart: una festa teatrale a Milano*, a cura di Guido Salvetti, LIM, Lucca 1995; e GIAMPIERO TINTORI e MARIA MADDALENA SCHITO, *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778): cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Bertola, Cuneo 1998.

Ignazio Celoniati,⁴ titolo d'apertura della stagione accolto tiepidamente⁵ dal pubblico milanese. Vide però sicuramente *Cesare in Egitto*, opera nuova di Niccolò Piccinni, compositore di prima sfera assoluta.⁶ Incontrò personalmente Piccinni e ricavò impressioni molto positive dello spettacolo.⁷ Leopold ne scrisse alla moglie dopo la prova generale del 3 febbraio, prima del debutto ufficiale del titolo: la circostanza conferma che i Mozart potevano avere accesso alle prove del Ducale, occasione preziosa per comprendere meglio la complessa macchina teatrale italiana.

In quegli stessi giorni, Firmian andava organizzando ripetute accademie musicali dedicate a Wolfgang. Il 12 marzo si tenne infine un grande concerto pubblico per il quale il giovane musicista era stato incaricato di comporre arie d'opera seria. Anthony Pryer, in una brillante indagine pubblicata nel 2004,⁸ ricostruisce circostanze e dettagli del concerto, ipotizzando molto verosimilmente che il programma contemplasse scene dal *Demofonte* di Metastasio. Si trattò di una sorta di audizione pubblica e — nel contempo — di una operazione di promozione artistica.⁹ Molti, a Milano, avevano saggiato le leggendarie capacità di Wolfgang concertista, ma l'accorto governatore, prima di assegnargli lo spettacolo d'apertura del Ducale, aveva voluto costruire un evento che lo consacrasse come autore

4. Wolfgang menziona *Didone* in una lettera alla sorella del 26 gennaio specificando di non averla vista (*Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, vol. I, a cura di Marco Murara, Zecchini, Varese 2011, p. 292, lettera 117). Basso sostiene che padre e figlio fossero spettatori ad una recita di *Didone* il 7 febbraio (ALBERTO BASSO, *I Mozart in Italia. Cronistoria dei viaggi, documenti, lettere, dizionari dei luoghi e delle persone*, Accademia Nazionale di S. Cecilia, Roma 2006, p. 653), ma al Ducale — dal 3 febbraio — si stava già dando la second'opera e il 7 i Mozart erano a ricevimento privato a casa del governatore.

5. È Wolfgang a parlare di insuccesso, anche se dobbiamo registrare quanto riportato dalla stampa: «La musica è del celebre Signor Ignazio Celoniati all'attuale servizio di Sua Maestà il Re di Sardegna, ch'ha così bene espresse le passioni degli interlocutori che tutti ne hanno sentita la delicatezza ed applaudita la maestria» («La Gazzetta di Milano» 27 dicembre 1769, p. 3); «Iersera [26 dicembre 1769] fu messo in scena il Dramma la *Didone abbandonata*, scritto in musica dal Sig. Celognati Maestro di Cappella all'attual servizio del Re di Sardegna. I tre primi soggetti sono la Sig. Maria Piccinelli, il Sig. Giuseppe Aprile, e il sig. Gaetano Ottani. L'incontro è stato molto favorevole» («Notizie del mondo» 2 gennaio 1770, p. 5). Probabilmente fu l'accoglienza successiva alla 'prima' ad essere insoddisfacente per l'impresa.

6. Il compositore di punta non era ingaggiato per l'apertura del cartellone: a quel tempo a Milano la second'opera della stagione di Carnevale era più importante della prima.

7. Lettera di Leopold alla moglie del 3 febbraio 1770 «ieri abbiamo assistito alla prova generale della nuova opera *Cesare in Egitto*; che quest'opera è molto bella e che abbiamo visto il *maestro* Piccinni e gli abbiamo parlato» (*Tutte le lettere di Mozart*, vol. I, p. 293, lettera 118).

8. ANTHONY PRYER, *Mozart's Operatic Audition. The Milan Concert, 12 March 1770, a reappraisal and revision*, «Eighteenth-Century Music» 1-2, Cambridge University Press, Cambridge 2004, doi 10.1017/S1478570604000156. Ringrazio l'autore per la disponibilità e per i suggerimenti bibliografici.

9. Leopold così scrive alla moglie il 13 marzo 1770: «Fra questa sera e domani dev'essere decisa ancora un'altra cosa. In effetti si vuole che Wolfgang scriva la prima opera che sarà data il prossimo Natale. Se si farà, puoi esser contenta» (*Tutte le lettere di Mozart*, vol. I, p. 302, lettera 124).

d'opera seria — il più paludato, stratificato, complesso e dunque insidioso fra i generi teatrali. La scelta monotematica attorno a Metastasio,¹⁰ la presenza di virtuosi, il pubblico scelto, tutto concorrevano a dare a Wolfgang le condizioni più favorevoli per suscitare la curiosità dell'alta società milanese e rendere 'naturale' e non velleitario un debutto così strabiliante. La cosa funzionò: la scrittura per l'inaugurazione di S. Stefano del 1770 due giorni dopo era nelle mani di Leopold.

Il libretto e le sue fonti

Per qualche ragione, né la compagnia né il libretto furono stabiliti celermente. Leopold così scrive alla moglie il 30 giugno: «Chiedi se Wolfgang abbia già iniziato l'opera. Non ci abbiamo ancora neppure pensato. Potrai domandarcelo dal primo di novembre, quando saremo a Milano. Non si sa ancora nulla della compagnia teatrale né del libretto».¹¹ I dubbi sono finalmente sciolti il 28 luglio: «Ieri abbiamo ricevuto il libretto dell'opera e i nomi dei cantanti. L'opera si intitola: *Mitridate, re di Ponto*. È di un poeta di Torino, il signor Vittorio Amedeo Cigna-Santi. È stata messa in scena là nell'anno 1767».¹² I due aspetti erano connessi: i nomi degli interpreti condizionavano la scelta del soggetto e il potenziale di incasso dipendeva dagli artisti ingaggiati. Alla data della lettera le trattative si erano finalmente concluse e il soggetto fu fissato. Contrariamente alle aspettative (già si parlava di una *Nitteti*, che invece diventerà secondo titolo) non si optò per un libretto di Metastasio. A questo proposito, è necessario ricordare che da anni si continua a tramandare un errore. Mozart fu infatti incaricato di musicare un testo già esistente dell'abate Vittorio Cigna-Santi (Torino 1728–1799), concepito tre anni prima per una produzione del teatro regio di Torino con musiche di Quirino Gasparini (Gandino [Bergamo] 1721 — Torino 1778). Il soggetto era preso dalla tragedia in cinque atti *Mithridate* (1673), di Jean Racine. Tuttavia, si sostiene che il librettista avesse utilizzato come fonte una traduzione in lingua italiana di Giuseppe Parini.¹³ Salvo importanti eccezioni,¹⁴ la notizia viene replicata meccanicamen-

10. Significativamente, il governatore Firmian — al primo incontro con i Mozart, durante una cena del 7 febbraio 1770 — regala a Wolfgang la preziosa edizione in nove volumi delle *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Stamperia Reale, Torino 1757 (V. *Tutte le lettere di Mozart*, vol. I, p. 294, lettera 119).

11. *Tutte le lettere di Mozart*, vol. I, p. 346, lettera 144.

12. *Tutte le lettere di Mozart*, vol. I, p. 353, lettera 148.

13. Il grande poeta milanese nel 1770 era direttore della «Gazzetta di Milano», insegnante di eloquenza e belle lettere alle Scuole Palatine e poeta del Teatro Ducale.

14. L'eccezione più eloquente è senz'altro rappresentata dalla prefazione alla edizione di Luigi Ferdinando Tagliavini, che tace la notizia: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Mitridate, re di Ponto*, «Foreword», Neue Mozart-Ausgabe (d'ora in poi: NMA), Internationale Stiftung Mozarteum,

te fino ai nostri giorni. In realtà il poeta milanese non tradusse mai il *Mithridate*: la circostanza fu chiarita per la prima volta da Bruno Brizi oltre trent'anni fa¹⁵ e, più recentemente, lo hanno ribadito gli altri importanti studi — *voces clamantes in deserto* — di Anna Laura Bellina, Philipp Adlung, Katharina Clausius e soprattutto Laura Nicora¹⁶ che ha pure indagato sulla genesi della invincibile 'leggenda pariniana'.¹⁷ Per la verità, non si capisce neppure perché nel 1767 il subalpino Cigna-Santi (che ovviamente leggeva e traduceva correntemente il francese), avrebbe dovuto utilizzare una traduzione originale di Parini, dal momento che ne esistevano altre facilmente accessibili pubblicate e distribuite nel nord Italia.¹⁸ Fra tutte, spicca la traduzione in lingua italiana edita nel 1748 ad opera di Giovambatista Ricchieri.¹⁹ Per assonanze lessicali e soluzioni stilistiche questa versione potrebbe effettivamente essere stata sulla scrivania di Cigna-Santi durante il lavoro di adattamento. Nella Tabella I si riporta qualche esempio sparso che potrebbe testimoniare quantomeno una generica suggestione esercitata dal Ricchieri sulla lingua del libretto torinese.²⁰

Online Publications 2006, http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?!=2. Singolarmente, però, nella prefazione alla edizione canto e pianoforte — derivata proprio dalla edizione della partitura di Tagliavini — Wolfgang Rehm reintroduce l'errore: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Mitridate re di Ponto*, «Vorwort», Bärenreiter, Kassel 2001, p. IV.

15. Cfr. BRUNO BRIZI, *Mitridate re di Ponto*, programma di sala del Teatro La Fenice, Venezia 1984.

16. ANNA LAURA BELLINA, *Mitridate*, Ruggiero e Lucio Silla. *Tre allestimenti intorno a Parini*, in *L'amabil rito: società e cultura nella Milano di Parini, II, La musica e le arti* a cura di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada e Fernando Mazzocca, Cisalpino, Bologna 2000, pp. 751–766: 752; PHILIPP ADLUNG, *Mozarts Opera seria Mitridate, re di Ponto*, Karl Dieter Wagner, Eisenach 1996, pp. 35–43; KATHARINA CLAUDIUS, *Mit(h)ridate's Poisoned Roots: Racine, Prose Tragedy, and Opera*, «The Opera Quarterly» 32, Issue 32/2, 2016, p. 103–133, doi 10.1093/oq/kbx001; LAURA NICORA, *L'attività librettistica di Giuseppe Parini al Regio Ducal Teatro di Milano*, relatore Bruno Brizi, tesi di Laurea in musicologia, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, 1996/97; LAURA NICORA, *L'attività di Giuseppe Parini dal Teatro Ducale alla Scala*, in *L'amabil rito: società e cultura nella Milano di Parini, II*, pp. 911–931: 921. Ringrazio Emanuele D'Angelo per aver supportato le ricerche bibliografiche con preziosi suggerimenti sull'argomento.

17. Secondo l'autrice tutto risalirebbe ad un errore del catalogo Köchel del 1964, ma in realtà occorre retrodatare l'origine della notizia, perché già nel 1956 Barblan menzionava, appunto, la traduzione «di G. Parini» (GUGLIELMO BARBLAN, *Mozart in Italia*, Ricordi, Milano 1956, p.128).

18. LUIGI FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei sec. XVII e XVIII*, Champion, Parigi 1925 e RENATA CARLONI VALENTINI, *Le traduzioni italiane di Racine*, «Contributi dell'istituto di filologia moderna» serie francese V (1968), pp. 203–448.

19. IL MITRIDATE / TRAGEDIA / DEL SIG.R RACINE / TRADOTTA DAL FRANCESE / IN VERSI SCIOLTI / DAL SIGNOR / GIO: BATISTA RICCHIERI / GENOVESE, Paolo Giannelli, Firenze 1748.

20. Per semplicità, il riferimento della numerazione per scene è alla edizione NMA del *Mitridate* mozartiano, comunque rispondente al libretto utilizzato anche da Gasparini.

TABELLA I

CIGNA-SANTI (1767)		RICCHIERI (1748)	
I, 2	<p>ASPASIA Dello stato, in cui sono, prence, se sei cortese, tanto non t'abusar. [...]</p> <p>SIFARE E ad onta de' giuramenti miei dunque paventi, ch'io possa teco ancora tiranno divenir?</p>	I, 2	<p>MONIMA Deh non vi piaccia <u>abusar dello stato in cui mi trovo.</u> [...]</p> <p>SIFARE La fè negate <u>ai giuramenti miei?</u> Da voi si teme, che in quella terra, dove regno, io voglia sforzar la vostra libertà? [...]</p>
II, 12	<p>MITRIDATE Empio! Senza lasciarle tempo a spargere almeno le lagrime dovute al cener mio! E Sifare?</p> <p>ARBATE Finora segno d'amore in lui non vidi, e sembra, che degno figlio a Mitridate ei volga sol di guerra pensieri, e di vendetta.</p>	II, 3	<p>MITRIDATE Traditore! <u>ne pur lasciarle il tempo di spargere sul mio cener quel pianto</u> che richiedeva il suo dover, l'amore! Ma Sifare...</p> <p>ARBATE Signor, Sifare almeno infino ad or non si scoperse Amante; et degno imitator del suo gran Padre <u>non respira, che guerra, ira e vendetta.</u></p>
II, 14	<p>MITRIDATE Più non m'oppongo. La vergognosa fiamma segui a nutrir; e mentre illustre morte in qualche del mondo angolo estremo vo col figlio a cercar, col tuo Farnace tu qui servi ai romani.</p>	III, 5	<p>MITRIDATE E ben più non ne parlo. Seguite; d'una <u>fiamma vergognosa</u> ardete pure, <u>e mentre andrò col figlio</u> [...] <u>Ai più remoti confin del Mondo</u> [...] <u>la morte ad incontrar, Voi con Farnace</u> <u>qui vilmente servite, ed ai Romani</u> vendete pur di vostro Padre il sangue</p>
III, 11	<p>MITRIDATE Già vissi, Aspasia. Omai provvedi, o figlio, alla tua sicurezza. Invan da tanti, e sì forti nemici difenderti presumi. Ancorché vinti. Di nuovo ad assalirti ira, e dispetto gli condurrà più baldanzosi. Altrove, finché a te lo concede la fuga lor, per riparar tue forze, la tua vita, il tuo nome corri a celar. D'ogni dover t'assolvo richiesto alla mia tomba.</p>	V, ultima	<p>MITRIDATE Non più, <u>già vissi.</u> Figlio pensate a voi. Contro di tanti nemici invan credete aver difesa, i Romani verranno dalla vergogna irritati a gettarli in ogni parte su voi tra poco. <u>Il tempo, che vi dona</u> <u>la fuga loro, non li perda in vani</u> <u>onori alla mia Tomba. Io ve n'assolvo.</u> [...]</p>

Esiste tuttavia una fonte diretta che non è mai stata messa in relazione con il *Mitridate* mozartiano. Cigna-Santi ricalcò infatti scelte drammaturgiche principali e schema di riduzione dal *Mitridate re di Ponto vincitor di se stesso* (1723),²¹ melodramma veneziano in tre atti di Benedetto Pasqualigo²² con musica di Gianmaria Capello.²³ Questo libretto ebbe una certa fortuna, diventando anche oggetto di riprese nella prima metà del secolo con musicazioni differenti. Nel raffronto che segue, si può notare come la riduzione dai cinque atti di Racine ai tre atti di Cigna-Santi segua l'architettura del 1723:²⁴ corrispondono la successione degli episodi, la sintesi narrativa, l'alternanza fra mutazioni scenografiche e addirittura la numerazione delle scene (tenendo conto di soppressioni e inserimenti).

TABELLA II

PASQUALIGO 1723	CIGNA-SANTI 1767	MUTAZIONI SCENOGRAFICHE 1723 / 1767
ATTO PRIMO		
I,1	I,1	Piazza con Portici/Piazza di Ninfea
I, 2	I,2	
-	I, 3	
I, 3 e 4	-	
I, 5	I, 4	Tempio di Venere / Tempio di Venere
I, 6 e 7	I, 5 e 6	
I, 7	I, 6	
I, 8	I, 7 e 8	
I, 9	I, 9	

21. MITRIDATE / RE DI PONTO / *Vincitor di se stesso*. / DRAMA DA CANTARSI / *Nel Celebre Teatro Grimani / in S. Gio: Grisostomo. / Nel Carnevale / MDCCXXIII / DI MERINDO FESANIO / PAST. ARC. / IN VENEZIA, MDCCXXIII. / Appresso Marino Rossetti, in Merceria / all'Insegna della Pace. L'esemplare consultato è conservato presso la Biblioteca del Congresso di Washington <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.19009>.*

22. Venezia, 1673 — Padova, 1743. *Mitridate* era il secondo libretto di Pasqualigo ispirato a Racine: l'anno prima aveva scritto un *Giulio Flavio Crispo* (sempre con musiche di Capello) che si rifaceva alla *Phèdre* (1677).

23. L'abate Giovanni Maria Capello (o Capelli) era nato a Parma negli anni ottanta del Seicento e nella stessa città morì quasi quarantenne l'11 ottobre 1726.

24. Il lavoro di adattamento fu svolto da Pasqualigo attingendo direttamente alla tragedia. Così scrive il poeta nell'avvertenza «Agl'uditori» (PASQUALIGO, *Mitridate*, p. 6): «Ho apposto questa volta sul frontispicio il titolo generico di drama piuttosto che lo specifico di tragedia, per non turbare col vocabolo la fantasia dolcissima dei spettatori, e ne ho fatta la ripartizione in tre atti, bastandomi che intrinsecamente sianvi combinate le cinque essenziali parti necessarissime alla costituzione del poema drammatico».

PASQUALIGO 1723	CIGNA-SANTI 1767	MUTAZIONI SCENOGRAFICHE 1723 / 1767
I, 10	I, 10	Porto di mare / Porto di mare
I, 11	I, 11	
ATTO SECONDO		
II, 1 e 2	II, 1 e 2	Camera Regia / Appartamenti
II, 3	II, 3	
II, 4 e 5	II, 4	
II, 6	-	
II, 7	-	
II, 8	II, 5	
II, 9	II, 6	
II, 10 e 11	II, 7	
II, 12	II, 9	Campagna vasta / Campo di Mitridate
II, 13	II, 10 e 12	
II, 14	II, 11	
II, 15	II, 13	
II, 15	II, 13 e 14	
II, 16, 17 e 18	II, 14	
-	II, 15	
ATTO TERZO		
III, 1	III, 7	Interiore di baloardo / Interno della torre
III, 2	III, 8	
-	III, 9	
III, 3	-	Fabbriche reali
III, 4	-	
III, 5	-	
III, 6	III, 1	Appartamento remoto/Orti pensili*
-	III, 2 e 3	
III, 7	III, 4	
III, 8 e 9	III, 5 e 6	
III, 10	III, 10, 11 e 12	Cortile regio / Atrio terreno
<p>* Avendo spostato la scena di prigione e soppresso le «Fabbriche reali» Cigna-Santi, per conservare l'alternanza scena corta / scena lunga, trasforma l'«appartamento remoto» di Pasqualigo in «Orti Pensili».</p>		

Cigna-Santi non si limitò all'utilizzo intelligente dello scheletro strutturale di Pasqualigo: ne replicò anche alcune soluzioni espressive. Gli esempi della Tabella III documentano la derivazione diretta.

TABELLA III

	PASQUALIGO (P)		CIGNA-SANTI (CS)
I, 2	ISMENE E ti chiamo in aita. Afflitta, incerta, reina, ahi, solo al nome, e pria che sposa vedova [...]	I, 2	ASPASIA Il tuo soccorso, Signor, vengo a implorar. <u>Afflitta, incerta</u> <u>vedova pria che sposa [...]</u>
I, 2	SIFARE Del mio presente fato, Prence, se sei cortese, non t'abuser cotanto. ISMENE Che me ne abusi? O' Dei! Senza mercede se ti difendo Ismene [...]	I, 2	SIFARE <u>Dello stato, in cui sono,</u> <u>Prence, se sei cortese,</u> <u>tanto non t'abuser.</u> ASPASIA <u>Io non ne abuso</u> <u>allor, che ti difendo</u> <u>senza sperar mercé [...]</u>
I, 11	MITRIDATE Miei figli: A questi Lidi, nel gran d'uopo de l'Asia, lungi da Colco, e Ponto, che al tuo valor commisi, e à la tua fede condur non vi dovea ragion di Figli o prudenza di guerra.	I, 11	MITRIDATE Principi. Qual consiglio <u>in sì grand'uopo,</u> <u>e la Colchide, e il Ponto,</u> <u>che al tuo valor commisi, e alla tua fede,</u> vi fece abbandonar?
II, 8	ISMENE A che dubiti ancor? A quale asilo ricorsi, e chi pregai? Chi mi sottrasse da l'esecrata destra? E chi fù degno favellarmi d'amor senza mio sdegno?	II, 5	ASPASIA <u>Dubiti ancor? Di', chi pregai poc' anzi</u> perché mi fosse scudo contro un'ingiusta forza? <u>E chi finora</u> <u>senza movermi a sdegno</u> <u>di parlarmi d'amor, dimmi, fu degno?</u>
II, 9	ARBATE Applaude il Padre. a la tua fede, ò Prence,	II, 6	ARBATE <u>Alla tua fede il padre,</u> <u>Sifare applaude</u>
II, 13	MITRIDATE A lei porgi la destra: Or vâ; Difendi i Regni, e i doni suoi: Passa l'Eufrate, vinci, e ad onta di Roma, in me stesso, e nel Figlio, vegga l'Europa, e l'Asia un Mitridate. Appiè de i sette Colli, a me la fama giunga di tue vittorie...	II, 10	MITRIDATE ... <u>All'Asia</u> <u>non manchi un Mitridate,</u> ed essa il trovi, Farnace, in te. Sposo ad Ismene <u>i regni</u> <u>difendi, e i doni suoi: passa l'Eufrate,</u> <u>combatti, e là sui sette colli, ov'io</u> <u>eretto avrò felicemente il trono,</u> <u>di tue vittorie a me poi giunga il suono.</u>

	PASQUALIGO (P)		CIGNA-SANTI (CS)
II, 18	MITRIDATE Pria che si parta a sparger stragi a Roma, rendasi a' suoi nemici oggi famosa l'ira di Mitridate colla strage dei figli, e de la Sposa.	II, 15	MITRIDATE Ivi la mia vendetta <u>render pria di partir saprò famosa colla strage de' figli, e della sposa.</u>

Anche nella distribuzione dei personaggi, al di là di poche differenze nominali, Cigna-Santi segue lo schema di Pasqualigo: sopprime due confidenti (Phœdime e Arcas), crea *ex novo* una spasimante di Farnace (Irene che prende nome di Ismene) ed evoca fisicamente l'impero romano creando una nuova *dramatis persona* (Clelia che prende il nome di Marzio).²⁵

TABELLA IV

RACINE 1672	PASQUALIGO 1723	CIGNA-SANTI 1767
MITHRIDATE Roi de Pont, & de quantité d'autres Royaumes	MITRIDATE Re di Ponto. Feroce, Dissimulatore, e Geloso	MITRIDATE Re di Ponto, e d'altri Regni, amante d' Aspasia
MONIME accordée avec Mithridate, & déjà déclarée Reine	ISMENE Vergine Greca. Accordatagli in Efeso dal di lei Padre in Isposa. Costante, Risentita, ed Eroicamente Amorsa	ASPASIA Promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina
XIPHARÉS, PHARNACE Fils de Mithridate mais de différentes mères	SIFARE Figlio di Mitridate. Nato di Stratonica Ribelle del Marito. Fedele al Padre, e virtuosamente Innamorato d'Ismene.	SIFARE Figliuolo di Mitridate, e di Stratonica, amante d' Aspasia
	FARNACE Figlio di Mitridate. Nato della prima Moglie. Amico de' Romani: Amante disperato d'Ismene, e di Spiriti sediziosi.	FARNACE Primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima
ARBATE Confident de Mithridate, & Gouverneur de la Place de Nymphée	ARBATE Governatore di Ninfea. Vassallo di buona fede.	ARBATE Governatore di Ninfea

25. «Gl'Episodj d'Irene e di Clelia, come sono verisimili, sono pure poco meno che necessarij al presente intreccio, & all'Azione principale del drama, ancorché non si leggano espressamente inseriti nella Tragedia di Racine della quale non è questa, né poteva essere una semplice traduzione» (PASQUALIGO, *Mitridate*, p. 5).

RACINE 1672	PASQUALIGO 1723	CIGNA-SANTI 1767
PHŒDIME Confidente de Monime	-	-
ARCAS Domestique de Mithridate	-	-
-	IRENE Vedova. Giovanetta Reina de' Parti Ausiliari di Mitridate. Indeterminata nelle sue simpatie, e desiderosa di Sposo per tutela de' propri Stati.	ISMENE Figlia del Re de' Parti, amante di Farnace
-	CLELIA In abito virile sotto nome di Lepido Romano. Riconosciuta per EDELVIRA, figlia di Mitridate, nata di Stratonica, ed a lei consegnata Bambina co' tesori dell'Asia à Pompeo. D'indole guerriera, ed audace	MARZIO Tribuno Romano, amico di Farnace

La prima evidente differenza fra i due libretti si ha perciò con il 'nuovo' personaggio latino. Pasqualigo inventa Clelia, donna in abiti virili, giunta a Ninfea perché invaghita di Farnace. Clelia — dopo immancabile agnizione (P III, 4) — scoprirà d'essere la figlia di Mitridate avuta da Stratonica, e dunque sorella di Sifare e sorellastra di Farnace. Cigna-Santi razionalizza il modello, chiarendo la situazione ed eliminando l'improbabile parentela. Il tribuno Marzio è un Romano che rimane tale fino alla fine: sarà lui a sobillare Farnace al tradimento e a trarlo fuor di prigione. Le scene eliminate nel passaggio tra Pasqualigo e Cigna-Santi (Tabella II, seconda colonna, contrassegnate dal trattino) sono legate principalmente alla riconfigurazione di tale arzigogolo narrativo.²⁶

Altro significativo cambiamento strutturale fra i due libretti è rappresentato dalla conversione di Farnace. In Racine rimaneva traditore e si univa alle schiere dei nemici: il sipario calava sul re, morto in scena, mentre a Xipharés e Monime, minacciati dall'invasore, non restava altro che progettare riscossa e vendetta contro il reo Pharnace. Già in Pasqualigo, come detto, Farnace si convertiva e veniva perdonato *in extremis* dal padre che, prima di spirare, concedeva doppie nozze pacificatorie ai figli:²⁷ qui, a differenza di Racine, la morte di Mitridate serve

26. E si tratta di una concrezione spuria, non avendo Racine alcun personaggio in posizione analoga a quella di Clelia.

27. Così riassunte tali innovazioni di trama da Pasqualigo: «Mitridate, che vince se stesso, e col Barbaro Eroismo di ferirsi à morte, dopo l'improvvisa vittoria contro Romani, per non sopravvivere à

a riconciliare la famiglia e riunire il regno. Il lieto fine con doppie nozze obbliga alla invenzione di una figura femminile da coniugare a Farnace. Lo scioglimento edificante di Pasqualigo è ripreso da Cigna-Santi, il quale però adotta tre ulteriori, brillanti, soluzioni per amplificare la portata teatrale dell'episodio: 1) usa la figura di Marzio per dare evidenza scenica al tema del tradimento di Farnace e preparare con gradualità la conversione, altrimenti troppo breve e meccanica in Pasqualigo per risultare credibile; 2) sposta la scena di prigionia di Farnace dall'inizio del terzo atto (collocazione tipica delle scene 'in catene' del primo '700) a poco prima del finale; 3) ingigantisce architettonicamente il tema del pentimento creando un blocco unico Recitativo secco / Recitativo accompagnato / Aria «Già dagli occhi il velo è tolto» (CS III, 7, 8 e 9).²⁸

Il terzo atto, come si arguisce dalla Tabella II, è quello più rielaborato dal poeta torinese. Oltre allo spostamento della scena di prigionia, colpisce la riscrittura del finale: lì emerge l'enorme mutamento estetico del mezzo secolo che separa i due libretti. La venezianità di Pasqualigo è flagrante: il sovrano, morente, perdona tutti e si mostra «vincitor di se stesso» avendo superato la cieca passione per la giovane amante del figlio. Il pubblico non assiste al trapasso: il re è ancora agonizzante quando cala dal cielo la «*Machina rappresentante l'Asia in Trionfo ed in Festa, con la Reggia degli Dei apparente dentro una Nuvolosa*». Si tratta di una vera *apoteosi* degna d'una volta tiepolesca: dopo il perdono del traditore «*Arbate presenta una spada a Farnace, il quale cingesela al fianco; ascende a baciare la mano a Mitridate e assidonsi tutti per i gradini del soglio*». Tutti i presenti, attorno al re agonizzante, intonano il ritornello del coro:

O Re forte, o Re clemente
più che Eroe nel mondo sei
pari solo a te, a gli Dei.

Dopodiché «*scendono dalla Machina Satiretti e Baccanti e formano Danze Baccanali intrecciate al suono, ed al canto*» mentre si intonano le ultime due strofe:

Vivi ò Rè de l'Asia Invitto,
e a fregiar l'Augusta Chioma,
vanne, e sfronda i Lauri a Roma.

O de l'Asia Invitto Eroe,
se vincesti il tuo gran core
vanne al Lazio vincitore.

nuovi infortunj di guerra; e col cedere finalmente al benemerito Figlio l'amata Ismene; E col donare un magnanimo perdono al Figlio ribelle in grazia d'Irene, che lo dichiara suo Sposo, e di Clelia riconosciuta per Edelvira di lui sorella» (PASQUALIGO, *Mitridate*, p. 6).

28. Si tratta, per inciso, di una serie di versi che darà modo a Mozart di realizzare una delle pagine più intense di tutta la partitura e di far spiccare il volo ad un personaggio altrimenti schematico.

Il finale di Cigna-Santi è decisamente di misura ‘metastasiana’: più austero e terreno, senza interventi sovranaturali, propone un’idea di ‘tragicità’ con uno scioglimento statuario, diegetico, raccontato più che agito. È anche per questa ragione se il brevissimo quintetto finale — perfettamente in proporzione con gli usi del tempo — suona al nostro gusto (post-ottocentesco) scarsamente risarcitorio. Da ricordare un piccolo, interessante, cambiamento²⁹ tra Torino e Milano: il Mitridate mozartiano prima del coretto finale viene compassionevolmente trascinato fuor di scena. Il teatro di Firmian evitava in questo modo di ‘sporcare’ il lieto fine con la figura d’un monarca morente sulle tavole del palcoscenico. Certo, bisogna pensare al significato politico del finale di Cigna-Santi. Gli archetipi veneziani³⁰ ritraevano senza remore sovrani molto — troppo — umani, profondamente condizionati da passioni terrene. L’intervento allegorico delle macchine trionfali e delle divinità pagane oltre a fornire occasione per la *καταστροφή* in chiave spettacolare, sanciva una netta separazione fra umano e divino. Gli scioglimenti metastasiani avevano invece origine all’interno dei personaggi, chiara influenza del verbo incarnato dei cattolici: un sovrano è giusto perché dentro di sé accoglie qualcosa di divino. Senza voler banalizzare troppo, si tratta comunque delle due concezioni di potere assoluto che nel XVIII secolo governavano il Nord Italia: da una parte l’oligarchia repubblicana e laica della Serenissima; dall’altra i Savoia e gli Asburgo, grandi monarchie dinastiche ‘benedette’ dalla religione.

Una drammaturgia di personaggi

Le vicende della composizione e la giovane età di Wolfgang hanno contribuito alla creazione di pregiudizi critici. Fra i primi, giusto per cronaca storica, sbalordiscono le espressioni di Della Corte e Pannain, che tra gli anni Quaranta e Sessanta del Novecento costituirono — in Italia — un punto di vista spesso condiviso:

Più ardua riuscì al quattordicenne la composizione dell’opera seria *Mitridate re di Ponto* [...] per Milano. Le avventure di Mitridate [...] furono sovente male intese da Mozart. Una preghiera di Aspasia è intonata quasi bellicosamente e con fioriture fuor di posto, un grave pensiero del protagonista è rivolto in comico. Ventun arie, un duetto, un coro finale, grandi concessioni ai cantanti, accompagnamenti trascurati, molti riflessi melodici dei maggiori italiani.³¹

29. Sul significativo mutamento si è soffermata per prima BELLINA, *Mitridate*, Ruggiero e Lucio Silla, p. 753.

30. Archetipi che, volendo, potremmo far risalire addirittura al Nerone della *Coronazione* monteverdiana.

31. ANDREA DELLA CORTE e GUIDO PANNAIN, *Storia della Musica*, vol. II, Utet, Torino 1964³, pp. 440–441.

Si tratta di posizioni ampiamente superate che però hanno lasciato tracce persistenti: «It would be mistaken to expect the resource or originality of such works in an opera by a boy of fourteen designed to meet the requirements of the Milan opera house and its audiences».³² E infatti di censure critiche molto più recenti si occupa esplicitamente Katharina Clausius,³³ che ha il grande merito di indagare l'opera mettendola in relazione con un complesso fermento internazionale che stava ridiscutendo le forme e l'evoluzione del genere tragico tra teatro di parola e teatro musicale.

Di per sé, il dramma di Racine possedeva già un meccanismo teatrale molto efficace. Come in una tragedia sofoclea, in *Mithridate* ogni cosa è predeterminata prima che il pubblico la veda sul palcoscenico. Nella prima scena si assiste al compianto d'un re creduto morto. Nell'ultima scena il re muore per davvero: la circolarità è perfetta. La presenza della morte pervade dunque ogni meandro della trama, sì che per iperbole potremmo pensare al dramma come a una sorta di gigantesca cerimonia funebre.³⁴ Mitridate si finge morto perché metaforicamente avvelenato. Ha bevuto il veleno della conoscenza: percorre ostinatamente e furiosamente un cammino di verità,³⁵ snida il tradimento politico del figlio, tocca con mano la sozza rivalità amorosa che lo lega alla progenie e infine guarda impietosamente — come in uno specchio — la propria vecchiaia. L'età lo rende incapace di ottenere amore dalla giovane sposa. Il suicidio è inevitabile³⁶ ed è l'atto purificatorio attraverso il quale il monarca può liberarsi dell'errore.

Tali sollecitazioni trovano riscontro nella musicazione di Mozart, tutt'altro che superficiale o troppo accondiscendente, come sembra sostenere Sadie. In Racine l'elemento storico e politico, il contesto d'ambiente, è un fondale generico. La tragedia si svolge tutta fra singoli caratteri e procede per monologhi o dialoghi a due

32. SADIE, *Mozart*, pos. 3629–3636.

33. CLAUSIUS, *Mit(h)ridate's Poisoned Roots*, p. 2.

34. Per questa ragione, nella messinscena che ho progettato assieme allo scenografo Louis Desiré e al costumista Diego Mendez Casariego per i teatri di Biel e Solothurn ho voluto una cassa da morto sul palcoscenico dall'inizio alla fine dell'opera.

35. La circolarità informa anche l'incedere narrativo interno: Mitridate sembra non riuscire a vedere la verità e ci sbatte continuamente addosso. Sa di non essere amato dalla sua bella, ma interroga Arbate, e ne ha eloquente risposta. Poi tormenta direttamente Monime, che non gli lascia speranza. Non contento, provoca Farnace che per tutta risposta accusa il fratello Xipharés d'essere l'amante segreto di Monime. E ancora: inganna Monime per estorcerle il nome dell'amante. Insomma: il pubblico sa già tutto dopo le due prime scene, mentre Mitridate cade in una serie di circoli viziosi che lo impegna in una lotta esiziale.

36. Anche per Cigna-Santi Mitridate è un suicida, ma la corrività dell'accenno (Un verso e mezzo in tutto, in III, 10: «Ei cade estinto, | ma di sua mano, e vincitor, non vinto.») ha indotto molti a ritenere che fosse caduto per mano nemica. Si veda, per esempio, Sadie: «In the battle Mitridate is mortally wounded, so the way is open for the obligatory happy resolution», *Mozart*, pos. 3568–3569.

voci, oltrepassando raramente tale misura. Non c'è coralità, ma scontro frontale fra individui complessi e tormentati. Il succedersi di recitativi e arie, tipico dell'opera italiana del Settecento, rispondeva dunque molto bene alla impostazione di Racine: e questo forse spiega perché sono così numerosi gli adattamenti operistici di *Mithridate* nel XVIII secolo. Orbene, io ritengo che le scelte operate dal giovanissimo compositore (e conseguentemente dal suo *entourage*) vadano in direzione decisamente più complessa rispetto a quella indicata da Sadie. E adottare un punto di vista che tenga conto del 'passaggio a Venezia' del Re del Ponto può forse contribuire a far risaltare gl'indubbi valori della partitura.

Vili affetti, io v'abbandono

Mitridate, come la massima parte delle opere serie coeve, è concepita per statuto come una collana di grandi arie, una galleria di monologhi memorabili. E dunque il cuore del lavoro di composizione risiede principalmente nella relazione dialettica fra trattamento delle singole voci e disegno drammatico complessivo. La partitura di Mozart, in questo senso, è ricca di sorprese.

«Eupatore», l'appellativo storico di *Mitridate* in greco antico, significa «di nobile nascita». Il personaggio descritto musicalmente da Mozart è nobilissimo ma composito. Vive di due affetti a contrasto fra loro:³⁷ il primo affetto è 'sublime', legato e patetico, esposto nella Cavata N. 8 «Se di lauri il crine adorno»;³⁸ il secondo è 'vile', bellicoso e d'impeto, esposto nella sua seconda aria, la N. 10 «Quel ribelle e quell'ingrato», con scrittura puntata, nervosa, tesa e adirata (con gli immancabili, impressionanti, slanci vocali verso l'alto). Le arie di *Mitridate* sono inoltre tendenzialmente 'monocromatiche': formalmente non hanno sezione B perché Mozart decide di tenere schizofrenicamente ben distinte le due nature del monarca, distribuendole in arie separate. *Mitridate* è l'unico personaggio ad avere tale trattamento nell'opera: le arie degli altri caratteri presentano mediamente le due sezioni canoniche. Si tratta di una raffinata strategia che nel modello di Gasparini non aveva riscontro. Si consideri, per conferma, l'aria N. 10, che Gasparini musica integralmente, mentre in Mozart è priva dell'ultima strofa.

Quel ribelle, e quell'ingrato
vuò che al piè mi cada esangue,
e saprò nell'empio sangue

37. Ambedue queste anime sono legate da una connotazione 'acrobatica' negli sbalzi vocali verso l'acuto: par di capire che fosse una cifra stilistica, un punto di forza della tavolozza effettistica di D'Ettore, l'interprete della 'prima'.

38. L'aria esordisce con salti di dodicesima e tredicesima che arrivano al *Si* acuto.

più d'un fallo vendicar.

Non è figlio un traditore
congiurato a' danni miei,
che la sposa al genitore
fin s'avanza a contrastar.

I concetti della seconda quartina avrebbero facilmente comportato una sezione B più intima, a contrasto con i propositi di vendetta della sezione A. Identica operazione di riduzione è fatta da Wolfgang anche nei Numeri 12 e 20: è per questa ragione che possiamo parlare di strategia deliberata e non di occasionalità. Le arie del protagonista, essendo di forma 'dimezzata', sono tra l'altro più corte di quelle assegnate agli altri personaggi dell'opera:³⁹ «The music for Mitridate himself, however, stands slightly apart, not only because he was the sole principal with a true male voice but also because his arias seem to have been deliberately kept short».⁴⁰ Si ipotizza che la brevità fosse dettata dallo stato di salute del primo tenore Guglielmo D'Ettore: il cantante si presentò alle prove in ritardo ed Harrison James Wignall sostiene che fosse ufficialmente ammalato.⁴¹ Probabile è che D'Ettore — unico cantante della compagnia ad aver sostenuto il medesimo ruolo anche a Torino — fosse arrivato in produzione intenzionato a respingere il lavoro di Mozart, non foss'altro che per evitare di mettere a memoria cinque arie che già aveva in repertorio nell'intonazione di Gasparini. I Mozart, al debutto assoluto, non erano in condizione di poter tenere il punto ad oltranza e così — probabilmente — nacque il compromesso a noi noto, con inserti musicali derivati dall'opera di Gasparini: Wolfgang ripropone quasi di peso «Vado incontro al fato estremo» (N. 20), rielabora «Se di lauri il crine adorno» (N. 8), e lascia affiorare qua e là nella partitura brevi passi ispirati alla scrittura musicale del compositore bergamasco, e non solo nelle arie per D'Ettore.⁴² Non si tratta, come ovvio, di plagio:⁴³ se da

39. La forma prevalente è quella delle 'arie dal segno', un tipo di forma simile al 'da capo' ma senza ripresa integrale della prima sezione.

40. SADIE, *Mozart*, pos. 3606–3609.

41. HARRISON JAMES WIGNALL, *Guglielmo d'Ettore: Mozart's First Mitridate*, «The Opera Quarterly» 10, N. 3 (1994), pp. 93–112.

42. RITA PEIRETTI, *Mitridate re del Ponto. Storia di un 'prestito'*, «Diastema 4», maggio 1994, pp. 55–56.

43. Lo si ribadisce perché in una pubblicazione recente, con argomenti contraddittori e percorsi metodologici quantomeno imperscrutabili, si sostiene sorprendentemente che «tutto il *Mitridate* di Mozart può essere certamente descritto come un'opera del musicista boemo Josef Mysliveček» (LUCA BIANCHINI e ANNA TROMBETTA, *Mozart: La caduta degli Dei*, vol. II, Youcanprint, Tricase 2017, p. 165). Salvo poi sostenere — poche righe dopo (p.167) — che Wolfgang avesse invece saccheggiato Gasparini. Forzando quanto argomentato da Rita Peiretti (nel saggio citato alla nota precedente), gli autori accusano Mozart di non aver «cambiato neppure i recitativi, che anche un copista non avrebbe avuto difficoltà a predisporre seduta stante». In realtà i recitativi di Mozart sono originali. Il compositore, evidentemente, non mutò il *tipo* di recitativo (l'alternanza fra secco

una parte il giovane Mozart cercava di trovare pragmaticamente la soluzione per la quiete dell'*ensemble*, dall'altra si stava appropriando con intelligenza della *koinè* dei maestri italiani per introdursi — anche pensando al paesaggio sonoro complessivo della partitura — in una tradizione molto radicata e oggetto di culto presso gli spettatori. Era procedimento corrente dell'epoca, faceva parte del mestiere delle firme più accreditate, figuriamoci per un giovanissimo straniero esordiente. E occorre anche rammentare la posizione di D'Ettore nell'impresa: la scelta del titolo era stata effettuata evidentemente grazie alla sua disponibilità, e — a rigor di logica — il tenore aveva accettato immaginando di potersi giovare del lavoro fatto qualche anno prima a Torino. Né è affatto escluso che la partitura di Gasparini (Mozart mostra di conoscerla perfettamente) fosse arrivata a Milano per il tramite dello stesso D'Ettore. Ma se D'Ettore fosse stato davvero ammalato, perché Mozart avrebbe dovuto scrivere *quelle* cinque arie per lui? La scrittura è di difficoltà micidiale. Poco importa se sono un po' più brevi e hanno agilità misurate: l'estensione vocale, il fraseggio, le agogiche e i colori vividi costringono l'interprete a un vero e proprio *tour de force*. Si prenda per esempio il N. 12, «Tu che fedel mi sei»: Mozart accelera il tema dello squilibrio patologico di Mitridate alternando in successione ravvicinata le sue due nature nella stessa aria, con l'alternanza di Adagio / Allegro / Adagio / Allegro, giustificata dall'azione scenica. Accanto a lui ci sono infatti Sifare (fonte di conforto) e simultaneamente Aspasia (fonte d'ira). La scrittura in questo caso è molto impegnativa soprattutto per la tensione emotiva fluttuante, estrema e ininterrotta: Mozart pensa ad un interprete non semplicemente in grado di cantare bene, vuole un tenore che sia 'virtuoso' anche perché in grado di agire teatralmente con grande partecipazione.

I figli Sifare e Farnace sono suoi discendenti anche e soprattutto dal punto di vista musicale. Il primo eredita da Mitridate l'affetto sublime: cantabilità, legati, patetismo. Coloratura estesa ed equilibrio formale tratteggiano un personaggio puro, solare ed eroico. Si veda, ad esempio, il N. 2, «Soffre il mio cor con pace», che ha 26 battute di introduzione orchestrale e scrittura 'aulica'.

e accompagnato, per intendersi) rispetto al modello di Gasparini. Ma la scelta era pressoché obbligata: il lavoro di Cigna-Santi (come qualsiasi libretto dell'epoca) alludeva implicitamente al tipo di accompagnamento attraverso la situazione scenica, l'impaginato e la versificazione. Tanto che Mozart (si veda quanto argomentato in questo saggio a proposito dell'Aria N. 16) quando vuole scostarsi sintatticamente dal modello torinese taglia o fa scrivere addirittura nuovi versi. Se ciò non bastasse, si legga quel che Wolfgang in persona scrisse il 20 ottobre 1770 sulle fatiche compositive: «Mia cara mamma, non posso scrivere molto poiché le dita mi fanno molto male a forza di scrivere tanti recitativi» (*Tutte le lettere di Mozart*, vol. I, p. 377, lettera 161).

Esempio 2

N^o 16 Aria
Adagio maestoso

Son ré - oi; l'ér-ror con-fes - so, l'er-ror con-fes - so;

In altre parole, è come se il patrimonio genetico bipolare del re si trovasse ad essere separato nei due figli, veri dr. Jekyll e mr. Hyde *ante litteram*. Geniale perciò, dal punto di vista del trattamento musicale, quel che accade approssimandosi al finale dell'opera. Mentre Mitridate combatte contro i Romani, Sifare salva Aspasia ma — lealmente — decide di correre in soccorso del padre. Dà l'ultimo addio all'amante⁴⁶ e attacca l'aria N. 22 «Se il rigor d'ingrata sorte» in un infuocato Allegro Agitato: impeto, forza e decisione irrompono nel ragazzo, avvicinandolo alla fiera del padre condottiero. Sifare, a questo punto, non è più un principe gentile: è diventato un re guerriero. Farnace, per opposto, nella scena di prigionia è protagonista d'una vera conversione di sapore religioso. Come illuminato d'improvviso («Oh ciel, ma dove spingo l'ardito piè? | Ah, vi risento, o sacre di natura voci possenti, | o fieri rimorsi del mio cor!»), si libera delle pulsioni ossessive che l'hanno fino ad allora dominato. Le esorcizza urlandole in chiusura del recitativo: «Aspasia, Romani, io vi detesto!».⁴⁷ Finalmente rasserenato, attacca la sorprendente Aria N. 24 «Già dagli occhi il velo è tolto | vili affetti: io v'abbandono». E il 'nuovo' Farnace abbandona veramente il «vile affetto» musicale delle tre arie precedenti, trovando *pathos* profondo, coloratura nobile, fraseggi lunghi. Farnace, a questo punto, non è più un principe sanguinario e bizzoso: è diventato un re illuminato (Esempio 3).

In poche parole, l'evoluzione musicale dei tre personaggi segue il percorso etico del libretto: la morte di Mitridate rende simili tre anime altrimenti destinate alla faida e condannate a rotolarsi fra le passioni più torbide. Vista così, la travagliata vicenda racconta la trasformazione di due principi immaturi in personalità degne del trono. Mozart, pur essendosi basato solamente sul libretto di Cigna-Santi, con le sue scelte esaspera inconsapevolmente le posizioni di contrasto già presenti nei caratteri del modello veneziano. Arriva, in questo modo, a dipingere attraverso la musica soluzioni che non esito a definire già 'psicologiche'. Trovo perciò pienamente condivisibili le parole di Stefan Kunze: «In quei punti delle prime opere

46. Nell'ordine, è il terzo addio: questo in ossequio a quella 'circularità interna' cui si è fatto cenno a proposito delle particolari caratteristiche drammaturgiche della tragedia di Racine.

47. Espressioni così accese ed efficaci da essere sicuramente iscrivibili alla famiglia delle 'parole sceniche' di cui teorizzerà Verdi un secolo dopo.

dove sono descritte situazioni umane particolarmente esasperate è impossibile non udire il nuovo atteggiamento compositivo».⁴⁸

Quanto a «situazioni umane esasperate», svettano nella partitura sicuramente anche le pagine per Aspasia. Già l'anonimo recensore della «Gazzetta di Milano» se n'era accorto: il 2 gennaio 1771 scriveva che «Alcune Arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni, e toccano il cuore. Il giovine Maestro di Cappella, che non ha oltrepassato l'età di quindici anni, studia il bello della natura, e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie Musicali». Il tema dell'imitazione della natura è — come noto — argomento nodale della rivoluzione estetica di quella generazione di artisti, e nel N. 21 (Recitativo accompagnato e Cavatina «Ah ben ne fui presaga! | Pallid' ombre») Mozart se ne dimostra un capace sostenitore. Intanto bisogna dire che in questo 'numero' il passaggio tra recitativo accompagnato e cavatina è talmente fluido da entrare senza fratture l'uno nell'altra (a b. 25), stemperandosi infine in un altro recitativo accompagnato (da b. 94): i molteplici cambi di tempo assicurano all'episodio una continuità 'recitativa' notevole. Nell'ultima sezione, da battuta 103, Mozart si dimostra anche aggiornato sugli strumenti della retorica descrittiva: dipinge sonoramente l'episodio evocando quella che Frits Noske chiama «figura della morte» (evidenziata con un retino grigio nell'esempio). Si tratta di un vero contesto rituale:⁴⁹ Aspasia sta facendo il funerale a se stessa prima di bere il veleno che Mitridate le ha 'premuosamente' inviato, e la musica traduce i suoi sentimenti assecondando cicli di azioni e reazioni 'naturali', con logica e vocabolario recentissimi, riformati, di stampo gluckiano. Non casuale, tra l'altro, che Mozart adotti per il disegno ritmico della 'figura' una quartina seguita da nota lunga (digiambo tribraco), forma che Noske associa prevalentemente alla tradizione italiana.⁵⁰

48. STEFAN KUNZE, *Il Teatro di Mozart*, Marsilio, Venezia 1990, p. 81.

49. Solitamente i direttori d'orchestra dirigono il breve passo con una certa libertà di tempo, essendo la pagina in un contesto recitativo. Ma in realtà se non si adotta un *tactus* regolare è impossibile far sentire al pubblico quella figura che è pensata per evocare un rituale inesorabile (il ritmo del tamburino che accompagnava i condannati a morte).

50. FRITS NOSKE, *The Musical Figure of Death*, in *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, M. Ninjoff, Den Haag 1977, pp. 171-214.

Esempio 4

102 Andante

su - a Si - fa-re-an-co - ra. Oh ti-mor,

105 Ob. I, II
che miac-co - ra! oh im - ma - gi - ne fu - ne-sta! Fia dun-que ver?

The image shows a musical score for a vocal piece in Andante. It consists of two systems of staves. The first system (measures 102-104) includes a vocal line with lyrics 'su - a Si - fa-re-an-co - ra. Oh ti-mor,' and a piano accompaniment. The second system (measures 105-107) includes a vocal line with lyrics 'che miac-co - ra! oh im - ma - gi - ne fu - ne-sta! Fia dun-que ver?' and a piano accompaniment. The score is marked 'Andante' and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The piano part features a prominent rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth-note chords.

Venezia versus Metastasio?

Paolo Fabbri, nel suo *Metro e canto nell'opera italiana*, parlando di «fronda anti-metastasiana» e «lezione goldoniana» a proposito del teatro comico di quello scorcio d'anni, scrive: «da decenni si sperimentavano soluzioni sceniche di grande interesse, talvolta sussunte anche nell'opera seria: arie d'azione, pezzi concertati, 'numeri' articolati in più tempi». ⁵¹ Difficile — forse ozioso — discutere se la affascinante tipologia del *Mitridate* fosse da collegare al modello veneziano piuttosto che alla crescente influenza della scrittura comica goldoniana anche nel genere serio. Gli esempi finora citati dal *Mitridate* di Mozart testimoniano effettivamente

51. PAOLO FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, EdT, Torino 2007, p. 71.

la propensione per l'azione e per articolazioni più ampie. E, per vivacizzare il dibattito, mi chiedo anche se Gasparini e Mozart non avessero adottato usi musicali già presenti su piazza, retaggio di prima mano della letteratura barocca veneziana, storicamente molto radicata in città.⁵² Prendiamo ad esempio la citata Cavata di Mitridate N. 7 «Se di lauri il crine adorno». Siamo in un contesto bellico. Il re si è rifugiato in Ninfea dopo essere stato sbaragliato da Pompeo.⁵³ Come detto, la scrittura è soave, appartenente appunto a quella zona caratteriale del re che ho definito 'sublime'. Kunze ne parla perciò in questi termini: «Mozart riuscì a rendere la situazione particolare, ambigua, di questa sortita. [...] Il suo canto esprime sì indomita volontà di dominio ed eroico orgoglio, ma almeno altrettanta segreta tristezza e rassegnazione».⁵⁴ La questione è tutta giocata nel rapporto tra versi e musicazione. Questa è la lezione librettistica:

Se di lauri il crine adorno
fide spiagge, a voi non torno,
tinto almen non porto il volto
di vergogna, e di rossor.
Anche vinto, ed anche oppresso
io mi serbo ognor l'istesso,
e vi reco in petto accolto
sempre eguale il mio gran cor.

Si può convenire che le due strofe avrebbero potuto sorreggere anche un trattamento musicale eroico, mentre sia Gasparini sia Mozart optano per un disegno patetico, sensuale. L'ambiguità di cui parla Kunze potrebbe essere collegata a quei *topoi* veneziani che forse arrivano fino a Mozart 'incapsulati' nella situazione scenica. Non riesco infatti a non mettere in relazione una scrittura come questa ad esempio con la sortita dell'imperatore Aureliano in *Zenobia regina de' Palmireni* (Venezia, 1694) di Marchi-Albinoni. La guerra impazza, bruciano le mura della città sotto assedio e il rude condottiero che fa? Intona «Care mura, Tempio amato | dov'alberga il sol ch'adoro», un'arietta da 'amoroso' di aureo splendore. E che dire dell'imperatore Claudio nell'*Agrippina* di Grimani-Händel (Venezia, 1709)? La trama lo cala in una situazione del tutto analoga a quella di Mitridate: ufficialmente è morto ma ricompare nel momento in cui Agrippina sta tramando per il trono. Analogamente a Mitridate, si trova a contendere le grazie dell'amata

52. Si compulsi, a conferma, il repertorio del Silvestri (ROBERTA CARPANI, *La drammaturgia milanese di Lodovico Silvestri alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi: catalogo dei testi stampati fino al 1714*, in *Forme della scena barocca*, a cura di Anna Maria Cascetta, Vita e Pensiero, Milano 1993, pp. 241-340).

53. È la fine della terza guerra Mitridatica: siamo precisamente nel 63 a. C.

54. KUNZE, *Il teatro di Mozart*, p. 91.

(Poppea) con due rivali (Nerone ed Ottone). La sua presentazione vocale, «Pur ritorno a rimirarvi» appartiene all'identico affetto musicale di Aureliano e Mitridate. Insomma: fin dalla sortita la corruzione dei costumi del sovrano viene proclamata non solo senza reticenze ma addirittura con compiacimento lirico.

E — infine — pure un'altra caratteristica potrebbe essere legata all'influenza veneziana. Si prendano le scene 10 e 11 del secondo atto nel libretto di Cigna-Santi. In un contesto pubblico, davanti all'esercito schierato, fra molti interlocutori, Mitridate proclama solennemente l'intenzione di muover guerra contro Pompeo. Annuncia, contestualmente, di volersi sposare con Aspasia. Farnace, fine 'genio' politico, non trova di meglio che introdurre *coram populo* l'ambasciatore romano giunto al suo seguito per trattare la resa del Ponto. Marzio in realtà è già presente in scena sotto mentite spoglie, e Mitridate alla vista del nemico (immaginiamo che Marzio mostrasse improvvisamente le insegne o scoprisse l'abito romano) s'infuria e ordina l'arresto immediato di Farnace. In Racine tutto ciò era raccontato in un lungo dialogo fra il padre e i due figli: nel libretto si adotta perciò una prospettiva visiva, da commedia, evidente contaminazione di genere che Cigna-Santi mutua dal veneziano Pasqualigo. La scena formalmente è un recitativo secco, ma contiene in sé i germi strutturali d'un finale di metà opera: tutti i personaggi (manca solo Aspasia) in scena per la celebrazione di un momento solenne; masse schierate sullo sfondo; *coup de théâtre* che introduce il nemico e innesca la reazione violenta del re; arresto e vendetta del traditore che mette nei guai i due innamorati segreti. A questo punto, a Milano si interviene sul libretto di Cigna-Santi inserendo anche una nuova aria per Farnace (la già citata N. 16): e qui — ingegnosamente — Mozart usa l'argomento della delazione, originariamente confinato solo nel recitativo precedente, per dare al pezzo chiuso una ulteriore connotazione d'azione e permettere a Farnace di cantare rivolgendosi, via via, a diversi interlocutori. La scena seguente (CS II, 14) viene risolta con un espediente degno d'un libretto comico, anche qui contravvenendo al modello di Racine: Mitridate ormai non sa più se credere al traditore Farnace o al fido Sifare. Fa uscire tutti e ordina a Sifare di nascondersi per rimanere in ascolto (situazione tipica da scena doppia secentesca). Arriva Aspasia e il re finge di voler rinunciare al matrimonio perché ormai si sente «grave d'anni, infelice, fuggitivo e ramingo».⁵⁵ Propone dunque alla giovane regina di sposare in alternativa il primogenito Farnace. Aspasia cade nella trappola, rifiuta l'offerta perché confessa d'amare, ricambiata, il buon Sifare. È la prova che Mitridate attendeva per condannare a morte tutti e tre. Durante la confessione estorta, il pubblico vede e sente Sifare che da un remoto angolo commenta e spasima, non

55. L'impostura recitata teatralmente, trucco indegno d'un sovrano metastasiano ma perfetto per un personaggio da commedia, è forse la scena che ha fatto dire a Della Corte e Pannain che «un grave pensiero del protagonista è rivolto in comico» (DELLA CORTE e PANNAIN, *Storia della Musica*, vol. II, p. 441).

potendo interrompere direttamente la macchinazione del padre.⁵⁶ In Racine l'episodio era condotto a due voci: il re e Monime si confrontavano privatamente. L'idea di rendere pubblica la prospettiva, tenendo in scena un terzo interlocutore che 'comicamente' rappresentasse il punto di vista del pubblico (né più né meno come Leporello nel finale di *Don Giovanni*) è di Pasqualigo. Ma nel libretto veneziano il testimone era Arbate, sodale di Sifare, non Sifare stesso. Anche qui, Cigna-Santi recepisce e amplifica sapientemente l'atteggiamento visivo e mimico del modello veneziano piuttosto che adattarsi sulla misurata materia diegetica di Racine, maggiormente consona ad una declinazione metastasiana. Eppure, non v'è dubbio che il progetto generale dei cartelloni del Ducale in quelle stagioni rispondesse evidentemente a quello che semplicisticamente potremmo definire 'canone metastasiano'.⁵⁷ Per questa ragione, le fonti librettistiche del *Mitridate* mozartiano offrono l'occasione per interrogarsi se si possa davvero parlare di presenza, sottotraccia, di code del barocco veneziano in anni in cui artisticamente e politicamente avrebbero dovuto rappresentare un passato sepolto. O, meglio, forse ci confermano che il gusto per una teatralità accesa, se vogliamo più frivola e spettacolare, non si era mai definitivamente spento. Accanto a Goldoni, modello vincente per la commedia, altre sensibilità in campo serio cominciano a minare il razionale equilibrio della tragedia metastasiana. E il libretto venezianeggiante di Cigna-Santi, incrociandosi con la geniale visionarietà dell'adolescente di Salisburgo, potrebbe essere per molte ragioni considerato un'affascinante tessera di tale mosaico.

56. Tra l'altro la nuova configurazione consente a Cigna-Santi di aggiornare stilisticamente l'impianto di Pasqualigo. A Venezia il secondo atto finiva con l'ennesima aria di furia di *Mitridate* (P II, 18), mentre a Milano si approfitta della permanenza in scena di Sifare e Aspasia per proporre l'unico 'numero' chiuso a due voci della partitura (CS II, 15, N. 18): in quegli anni si era imposta la convenzione di terminare il second'atto con un duetto.

57. Per rimanere al solo 1771, al Teatro Ducale si presentarono in successione diretta, dopo il *Mitridate*, *La Nitteti* e *Il Ruggiero* di Metastasio.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXVIII