

L'opera in breve

di Claudio Toscani

Il successo di *Mitridate, re di Ponto*, nel dicembre 1770, aprì al giovane Mozart la strada per un'altra importante commissione. Nel marzo 1771 il compositore, allora quindicenne, ebbe dall'imperatrice Maria Teresa l'incarico ufficiale di comporre una serenata per le nozze tra Maria Ricciarda Beatrice d'Este, principessa di Modena, e l'arciduca Ferdinando d'Austria, terzo figlio di Maria Teresa, governatore della Lombardia sotto il dominio austriaco. Si trattava di scrivere una "serenata drammatica", altrimenti detta "festa teatrale", seguendo un'usanza largamente impiegata per celebrare matrimoni, nascite, onomastici di membri della famiglia imperiale austriaca. La festa teatrale – un genere ibrido tra la cantata encomiastica e il dramma per musica – permetteva di tributare un omaggio alle persone festeggiate, filtrato da un'ambientazione pastorale allegorica; più breve di un'opera seria, puntava sugli elementi esteriori più che sul dramma in senso stretto: vi abbondavano cori e balli con contorno di geni, grazie, ninfe e pastori, e vi giocavano un ruolo di rilievo scenografie e macchine teatrali. I festeggiamenti legati alle nozze imperiali, che si sarebbero celebrate a Milano nell'ottobre del 1771, prevedevano una nuova opera seria (per la quale fu ingaggiato Johann Adolf Hasse) e uno spettacolo secondario, la festa teatrale commissionata a Mozart e intitolata *Ascanio in Alba*, su un libretto del poeta "ufficiale" Giuseppe Parini. Entrambi i lavori sarebbero stati

rappresentati al Regio Teatro Ducale di Milano.

Le lettere di Wolfgang e del padre Leopold permettono di seguire con precisione, in tutte le sue fasi, la genesi della festa teatrale. Mozart si mise all'opera ai primi di settembre, appena ricevuto il libretto approvato dalla corte viennese, e portò rapidamente a termine il proprio compito. Contrariamente all'uso compose anche i balli, che solitamente erano lasciati a qualche collaboratore. I festeggiamenti ebbero inizio il 15 ottobre 1771, con la celebrazione del matrimonio; la sera del 16 si diede l'opera principale, *Il Ruggiero*, e il giorno dopo la festa teatrale di Mozart. Ne furono interpreti artisti di prim'ordine, fra i quali spiccavano il primo uomo Giovanni Manzuoli, il soprano Geltrude Falchini nella parte di Venere e il soprano Antonia Maria Girelli in quella di Silvia. La coreografia dei balli fu curata da Jean Favier e Charles Le Picq. Il lavoro del giovane compositore – che destò l'entusiasmo di tutti, coppia reale compresa – fu ripreso nei giorni successivi, tanto che alla fine del mese se ne contarono altre quattro rappresentazioni. Stando alla testimonianza di Leopold, *Ascanio in Alba* ebbe un successo tale da eclissare l'opera di Hasse (che non poteva vantare altrettanta modernità stilistica). Com'è noto, è in quell'occasione che l'arciduca propose alla madre, senza successo, di prendere al proprio servizio il giovane musicista.

Come vuole il genere, la trama di *Asca-*

nio in Alba è ben poco consistente: l'azione consiste in una retorica celebrazione della virtù che vince sulla forza dell'eros, o della ragione che ha la meglio sull'irrazionalità. In questa scontata vittoria del dovere sulle inclinazioni personali, si attua il gioco dei rimandi tra la vicenda pastorale posta sulla scena e i nobili dedicatari. Venere allude chiaramente a Maria Teresa, la tessitrice del matrimonio dalla lontana Vienna; Ascanio e Silvia raffigurano i due sposi. Ma è l'azione stessa che tratteggia, per via allegorica, i casi legati agli Asburgo: Ascanio, fondatore della nuova città di Alba, rappresenta l'arciduca Ferdinando, che in Italia avrebbe dovuto gettare le fondamenta di uno stato asburgico (il matrimonio con la principessa d'Este ne era il presupposto). E come la vera sposa, Silvia non conosce il suo futuro marito fino al momento delle nozze.

Come il soggetto allegorico, anche la forma esterna della musica è tipica del genere: *Ascanio in Alba* consta di recitativi secchi (che diventano recitativi accompagnati nei momenti di maggiore intensità emotiva) e di un'equilibrata alternanza di arie e cori. Questi ultimi, presenti in

gran quantità (nella partitura si contano ben sedici interventi corali), sono associati nella maggior parte dei casi alla danza, così da enfatizzare ulteriormente gli apparati visivi e spettacolari della rappresentazione. Le arie sono in forma tripartita, all'uso dell'opera seria dell'epoca; ma nessuna di esse è posta in fine di scena: il disegno architettonico complessivo si premura di evitare le caratteristiche cesure drammatiche determinate dall'uscita del cantante al termine della sua esibizione canora. La musica delle arie, attenta ai trapassi emotivi, alle inquietudini, alle palpitazioni giovanili (si ascolti l'aria di Silvia «Infelici affetti miei», dolcemente incalzante), mostra quanto rapidamente il giovane Mozart avesse assimilato il mestiere dei compositori d'opera italiani del tempo. Ma l'attenzione per la scrittura orchestrale, la viva concitazione ritmica, la ricchezza di spunti motivici (spesso è l'orchestra che si assume il compito di individuare il clima drammatico-affettivo del momento), mostrano come l'esperienza italiana di Mozart fosse nutrita, e fecondata, dall'esercizio sinfonico nel quale il salisburghese era ormai più che navigato.