

L'opera in breve

Cesare Fertonani

Nonostante diversi tentativi tra *Lucio Silla* (1772), l'ultimo lavoro composto per Milano, e *Idomeneo, re di Creta* (1781), la grande opera per Monaco che gli spianerà la strada verso Vienna, Mozart ebbe soltanto due concrete occasioni di cimentarsi nel teatro musicale, l'ambito in assoluto a lui più congeniale. Tali occasioni occorsero entrambe nel 1775, a pochi mesi l'una dall'altra: il 13 gennaio andò in scena al Salvatortheater di Monaco il dramma giocoso *La finta giardiniera*, il 23 aprile alla corte arcivescovile di Salisburgo fu rappresentata la serenata *Il re pastore*. Come soggetto per l'opera comica commissionata dalla corte di Massimiliano III di Baviera fu scelto un libretto già messo in musica da Pasquale Anfossi a Roma nel 1774 e la cui paternità resta oscura (la stessa attribuzione a Giuseppe Petrosellini, benché oggi frequentemente accreditata, è tutt'altro che sicura). A parte l'Introduzione iniziale, due duetti e i Finali d'Atto, l'ossatura drammaturgica è costituita interamente da arie e il libretto contiene molteplici elementi tipici dell'opera comica di ascendenza goldoniana: innanzitutto la coesistenza di parti serie (Arminda, Ramiro), buffe (Podestà, Nardo, Serpetta) e di mezzo carattere per i due innamorati al centro dell'azione (Sandrina, Belfiore), con la conseguente articolazione di molteplici livelli espressivi e stilistici anche di segno caricaturale, e inoltre la presenza di temi come lo scambio di identità, con in particolare la figura della nobildonna in incognito, vittima della gelosia, che deriva dalla *Buona figliuola* (1760) di Goldoni e Piccini.

Nel comporre la partitura, tra il settembre del 1774 e il gennaio del 1775, Mozart, che ritornava all'opera comica dopo *La finta semplice* (1769), si trovò dunque davanti a un libretto di taglio molto convenzionale pressoché privo di pezzi d'insieme in cui è possibile intrecciare, in un unico numero musicale, i conflitti affettivi tra i personaggi (altrimenti affidati alla successione delle singole arie) e affidare alla musica la condotta dell'azione scenica e psicologica. Così Mozart, oltre che nei Finali del primo e del secondo Atto costruiti così come i duetti con cura concatenando sezioni diverse (per metro, tempo, tonalità), concentra giocoforza il suo desiderio di sperimentazione nelle arie, dimostrando splendida maestria nel rappresentare caratteri e situazioni con varietà di forme e soluzioni espressive. Un aspetto di tale desiderio si coglie nella misura con cui egli ricorre allo stile tragico, non soltanto per le parti serie di Arminda e Ramiro, dramatizzate grazie alla rappresentazione di affetti estremi, ma anche per quelle di mezzo carattere dei protagonisti. Le arie di Sandrina, senza dubbio tra pezzi forti dell'opera insieme con i Finali primo e secondo, coprono un'intera gamma di possibilità espressive ed emozionali, dalla patetica tenerezza sentimentale di "*Noi donne povere*" (n. 4) al nobile contegno di "*Geme la tortorella*" (n. 11) sino alla grande scena nel secondo Atto (II, 15) dove il personaggio acquisisce autentica dimensione tragica; qui sono integrati in un'unica arcata numeri ed episodi diversi: l'aria "*Crudeli, fermate*" (n. 21), il recitativo accompagnato "*Dove son! Che m'avvenne!*", quindi la cavatina "*Ah, dal pianto, dal singhiozzo*"

(n. 22) e infine l'ulteriore recitativo accompagnato "*Ma qui niuno m'ascolta e niun si vede*". La sperimentazione volta alla resa della verità umana dei personaggi al di là della loro appartenenza a tipologie operistiche codificate s'incontra specialmente nella varietà formale ed espressiva delle arie delle parti buffe e di mezzo carattere, che comprende brevi cavatine, strutture binarie o ancora a due o più movimenti.

Le notizie sulla commissione, la composizione e la stessa rappresentazione dell'opera sono scarse e piuttosto incerte. I primi interpreti furono Rosa Manservisi (Sandrina) e probabilmente il castrato Tommaso Consoli (Ramiro), una non meglio identificata Signora Sutor (Arminda), Giovanni Valesi (Belfiore), Augustin Sutor (Podestà), Teresina Manservisi (Serpetta) e Giovanni Rossi (Nardo). A differenza dell'omonima opera di Anfossi, che ebbe larga diffusione europea, con le sue sole tre recite *La finta giardiniera* fu un insuccesso, forse motivato anche dai tratti sperimentali della partitura (sebbene Christian Friedrich Daniel Schubart firmasse al riguardo una entusiastica recensione sul suo giornale "*Teutsche Chronik*", 27 aprile 1775), e vivente l'autore non fu più rappresentata nella sua forma originale. Il 1° maggio 1780 la compagnia di Johann Böhm ne mise tuttavia in scena ad Augsburg una versione tedesca ridotta a Singspiel col titolo *Die verstellte Gärtnerin*, che poi circolò in numerose città della Germania; la traduzione del libretto, riveduta e approvata dallo stesso Mozart, si deve probabilmente a Johann Franz Joseph Stiehrle. Fino al ritrovamento del primo Atto della partitura autografa del 1775, in tempo per la pubblicazione nella Neue Mozart Ausgabe (1978), per le rappresentazioni moderne (iniziate nel 1891 a Vienna) non si poteva far altro che utilizzare appunto la versione in tedesco. Al 1979 risale la prima produzione moderna dell'originale versione in italiano, realizzata dalla Staatsoper di Monaco con la regia di Ferruccio Soleri e la direzione musicale di Bernhard Klee.