

Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo Re di Creta* — K. 366

Gianni Ruffin

LA GENESI

Idomeneo è l'opera che segna nell'attività creativa mozartiana un passaggio decisivo in vista della piena maturità drammaturgica. Mozart la compose per la corte di Monaco, dopo che questa gliene aveva proposto il soggetto per i festeggiamenti del carnevale 1781. Il soggetto fu ispirato, su esplicita indicazione della corte bavarese, alla *Tragédie Lyrique Idomenée* di Antoine Danchet, rappresentata a Parigi nel 1712 con la musica di André Campra. Alla stesura del libretto attese l'abate Giambattista Varesco, cappellano di corte a Salisburgo; la vicinanza del librettista e del compositore consentì il vantaggio di una stretta collaborazione. Dopo che Varesco ebbe completato il libretto — ed avendo ottenuto dall'arcivescovo Colloredo un permesso di sei settimane — il 5 novembre 1780 Mozart si trasferì a Monaco, viaggiando su di una carrozza «che faceva buttar fuori l'anima». Scopo del trasferimento era la necessità di completare *in loco* la stesura dell'opera, a diretto contatto con gli interpreti, nonché di prepararne l'allestimento. La prima rappresentazione ebbe luogo il 29 gennaio 1781; due giorni prima Mozart aveva compiuto venticinque anni.

Alla stesura dell'opera l'autore si accinse con grande entusiasmo: da tempo sperava nell'incarico da parte della corte bavarese, ed era ben conscio che una simile occasione avrebbe potuto fruttargli buone prospettive per un avvenire più roseo, lontano ed affrancato dai vincoli costrittivi di Salisburgo e dell'arcivescovo, oltre che fornirgli l'occasione per esprimersi con mezzi artistici più adeguati al suo genio. L'orchestra di Monaco, in particolare, era di gran lunga superiore a quella di Salisburgo, ed anche il cast vocale dell'opera risultava di livello superiore alla media.

Durante le prove il lavoro procedette molto intenso, ma senza eccessivi grattacapi. Mozart, secondo la prassi comune dell'epoca, aveva fatto tutto il possibile per assecondare i desideri dei cantanti; ciò tuttavia non bastò ad evitargli del tutto qualche fastidio, soprattutto ad opera del castrato Vincenzo dal Prato (interprete della parte di Idamante) e del tenore Anton Raaff (*Idomeneo*). Quanto al primo, così si esprime Mozart l'8 novembre in una lettera al padre: «stando alle descrizioni [...] gli capita [...] sul più bello di un'aria di restare senza fiato e N.B. non ha mai cantato in teatro»; la settimana successiva, dopo averlo conosciuto direttamente, la diagnosi peggiora: «Al mio "molto amato castrato Dal Prato" [in it.] devo insegnare io tutta l'opera. Impara la sua parte come un bambino: non ha un briciolo di metodo». D'altro genere erano invece i problemi con Raaff, celebrato tenore ormai sulla via del tramonto ma non perciò

meno permaloso e pretenzioso:

Raaff è il migliore e più stimabile uomo del mondo, ma è attaccato alla tradizione da far sudare sangue; di conseguenza è assai difficile scrivere per lui, ovvero assai facile se ci si accontenta delle arie che si scrivono tutti i giorni. [...] ama troppo le «tagliatelle» [le note lunghe] e non bada all'espressione. Nel quartetto mi ha dato non poco da fare. [...] Raaff è l'unico a dire che non farà effetto; dice che «non c'è da spianar la voce» [in it.], è troppo misero. [...] Io gli ho detto solamente: «Caro amico! Se trovassi in questo quartetto una sola nota da cambiare, lo farei subito; ma nell'opera non c'è nulla che mi soddisfi più di questo quartetto, e se lo ascolterà una volta nell'insieme si ricrederà certamente. Nelle sue due arie mi sono sforzato in tutti i modi di servirla a puntino; lo farò anche per la terza e spero di riuscirci; ma per quanto riguarda i terzetti e i quartetti bisogna lasciar libero il compositore di fare quello che vuole. Così si è dato pace.

(Si tratta di affermazioni molto significative poiché in esse Mozart pone con orgoglio e piena coscienza i propri diritti di artista, in un'epoca che nelle gerarchie estetiche riconosceva al compositore un ruolo secondario e subordinato: direttamente proporzionale alla considerazione della musica, ritenuta poco più che un piacevole trastullo privo di consistenza ed autonomia).

Nessun problema, invece, sorse con le interpreti femminili (Dorothea ed Elisabeth — Lisel — Wendling, cui furono affidate rispettivamente le parti di Ilia e di Elettra), né con il tenore Domenico de' Panzacchi (Arbace).

Il susseguirsi delle prove fu un seguito davvero trionfale di successi — ben documentato dall'epistolario di Mozart — la cui eco raggiunse presto anche Salisburgo, ma anche un *tour de force* non indifferente; l'atto finale, in particolare, richiese grande impegno e concentrazione («testa e mani le ho così piene del terz'atto che non ci sarebbe da meravigliarsi se divenissi io stesso un terz'atto»). Ad ogni buon conto tutti i resoconti e le testimonianze pervenutici comprovano un diffuso entusiasmo per l'opera in gestazione. Sull'onda del clamore persino la salute poteva essere trascurata: «La mia tosse [...] è piuttosto peggiorata. Si suda per davvero quando sono in gioco onore e gloria». Ed in tale «gioco» ogni carta veniva azzardata senza esitazione, ad onta del rischio (ben presente in tutta la vita di Mozart) di un'eccessiva difficoltà di scrittura per il livello medio degli ascoltatori. Tale rischio si riflette chiaramente nelle preoccupazioni del padre di Mozart, Leopold: «Ti raccomando quando lavori di non pensare solo al pubblico che s'intende di musica, ma anche a quello che non se ne intende: — lo sai, per ogni dieci intenditori ce ne sono cento che non capiscono nulla. Ricordati quindi

dell'elemento cosiddetto "popolare", che solletica anche le orecchie più dure.» A queste ammonizioni vediamo contrapporsi l'ironica e sicura *nonchalance* di Wolfgang, testimone di una matura volontà di autodefinizione estetica: «Quanto all'elemento cosiddetto "popolare" non si preoccupi, ché nella mia opera c'è musica per tutti — eccettuate le orecchie lunghe».

Benché non se ne abbia documentazione diretta — giacché il padre e la sorella assistettero a Monaco alla rappresentazione rendendo vana la necessità del contatto epistolare — è più che lecito credere, date le testimonianze di entusiasmo raccolte durante le prove, che la *prima* sia stata un successo. Mozart dal canto suo aveva puntato moltissimo su *Idomeneo*, cosciente com'era che solo la rinomanza gli avrebbe garantito l'agognato affrancamento dall'odiosa situazione in cui si trovava costretto nel "natio borgo selvaggio". Una lettera del 16 dicembre 1780 al padre si esprime senza circonlocuzioni:

A proposito! Come vanno le cose con l'arcivescovo? Lunedì prossimo saranno sei settimane da che sono partito da Salisburgo. Caro padre, Lei sa bene che io sto a Salisburgo solo per amor Suo; che per Dio, se dipendesse da me, prima di partire, con l'ultimo decreto mi ci sarei pulito il sedere; sul mio onore infatti non Salisburgo, ma il principe e la boria della nobiltà mi sono sempre più insopportabili. Desidererei quindi che mi scrivesse che non ha più bisogno di me; con i protettori che ho qui potrei star sicuro per il presente e per il futuro.

Mozart rimase molto affezionato a questa sua opera: durante lo stesso anno della prima rappresentazione (il 1781) ne progettò un rimaneggiamento che tuttavia non ebbe seguito (un vero peccato: egli infatti annunciò che avrebbe «fatto molti cambiamenti, impostando l'opera alla francese»). Sei anni dopo, nel 1787, l'opera fu allestita in forma di concerto per un'esecuzione privata (a Vienna presso il palazzo del principe Auersperg) con alcune modifiche. Queste, ispirate dalla necessità di venire incontro ad un cast di dilettanti, ruotano principalmente attorno alla parte di Idamante, affidata non più ad un castrato, bensì ad un tenore (il barone Pulini). Oltre ad abbreviare i recitativi e ritoccare qua e là lo spartito, Mozart operò due sostituzioni: quella del duetto per due soprani di Ilia ed Idamante (n. 20 — «S'io non moro a questi accenti») con un analogo brano per soprano e tenore («Spiegarti non poss'io», oggi catalogato K 489) e quella dell'aria di Arbace («Se il tuo duol, se il tuo desio» (n. 10) con la nuova aria-rondò per Idamante «Non temer, amato bene», con violino obbligato (K 490).

Più in generale a questo proposito va detto che la determinazione di una versione definitiva dell'opera risulta tuttora, più ancora che problematica, impossibile: tagli, aggiustamenti e sostituzioni di arie e brani strumentali rappresentano infatti gli inevitabili risultati di un lavoro scritto a rotta di collo in tempi molto brevi. Chi desiderasse conoscere in modo più approfondito le complesse vicende della genesi di *Idomeneo* potrà trovare preziose indicazioni nei testi di riferimento segnalati in bibliografia. Del resto va ricordato che l'opera nel Settecento era ancora ben lungi dall'aver acquisito quelle caratteristiche di testualità autonoma che noi postwagneriani e postbeethoveniani siamo soliti attribuire all'opera d'arte

musicale: normale prassi di tutto il secolo vuole che ogni allestimento faccia storia a sé, e possa comportare rimaneggiamenti, tagli ed aggiustamenti di vario genere. È opportuno ricordare che a questa "legge" Mozart non si sottrasse neppure con i capolavori successivi, non esitando ad intervenire con interpolazioni o sostituzioni persino in opere cui la ricezione dei secoli successivi attribuì il rango di capolavori intoccabili come *Le Nozze di Figaro* e *Don Giovanni*.

L'esperienza di quest'opera fu con ogni probabilità decisiva per Mozart: proprio nella misura in cui il successo ed il favore incontrati gli testimoniarono un riscontro "esterno" alla coscienza già maturata delle proprie capacità. *Idomeneo* e la città di Monaco diedero dunque al giovane salisburghese la prova definitiva per l'acquisizione di quella solida fiducia in se stesso che di lì a poco lo avrebbe portato (ma assieme a lui, simbolicamente, la figura socioculturale del musicista) alla storica decisione del licenziamento e della conseguente libera professione.

Da quel momento in poi tanto più gli sembrerà a portata di mano il desiderio di autodeterminare la propria vita, aldilà ed al di fuori dei vincoli feudali (ma anche familiari!) che lo trattenevano a Salisburgo, quanto più insopportabile l'idea di tornare alle quotidiane umiliazioni della sua iniziale servitù. L'occasione non tarda a presentarsi: dopo aver tergiversato il più possibile a Monaco egli viene richiamato dal suo padrone, per un viaggio a Vienna. I successi qui incontrati, nonostante le continue scortesie ed il boicottaggio di Colloredo (definito nelle lettere di quel periodo «do zoticone») gli fanno comprendere come il ritorno a Salisburgo non sia più nemmeno pensabile: condita dai graziosi epiteti di «anghero» e «mariuolo», la "sacrilega pedata" appioppatagli sul fondo schiena l'8 Luglio 1781 dal Gran Maestro di Cucina dell'arcivescovo, Conte Arco, proietta l'uomo libero Wolfgang Amadeus Mozart sulla soglia del mondo, alla sua conquista; segnando una data essenziale non solo nella vita di Mozart, ma anche in quella della storia musicale tutta.

LA TRAMA

Antefatto

Idomeneo, Re di Creta, è sulla via del ritorno dopo la lunga peregrinazione succeduta alla caduta di Troia, cui egli ha contribuito quale alleato di Menelao. A Creta suo figlio Idamante si è ormai fatto uomo, ed è innamorato di Ilia, principessa troiana figlia di Priamo, mandata prigioniera a Creta da Idomeneo. Elettra, figlia di Agamennone rifugiata a Creta, è innamorata di Idamante.

Atto Primo

Ilia è combattuta tra l'amore che prova per Idamante e la sua dignità di principessa prigioniera. Idamante, che ha saputo dell'ormai vicino ritorno del padre ed ha deciso di restituire la libertà ai troiani, le dichiara il proprio amore. Essa esita ma lo respinge; Idamante si abbandona al dolore. I troiani esprimono la loro gioia

per la liberazione e suscitano lo sdegno di Elettra. Il fedele Arbace porta la notizia (peraltro falsa) del naufragio di Idomeneo; Il dolore di Idamante ne è viepiù aumentato. Elettra sfoga la sua irata gelosia.

La flotta di Idomeneo è sul punto di naufragare; il Re scongiura Nettuno di concedergli la salvezza, promettendogli in cambio il sacrificio della prima persona incontrata dopo l'approdo. Giunge Idamante, i due si riconoscono ed Idomeneo fugge in preda all'orrore, vietando al figlio di seguirlo. Idamante resta solo: disorientato e rattristato dall'incomprensibile insensibilità del padre. I seguaci di Idomeneo festeggiano lo scampato pericolo.

Atto Secondo

Idomeneo, consigliato da Arbace, cerca di sottrarsi all'atrocità del suo voto, decidendo di mandare Idamante ed Elettra ad Argo; Arbace è incaricato di recare la notizia della decisione agli interessati. Giunge però Ilia, che saluta Idomeneo e loda la sensibilità di Idamante. Idomeneo intuisce la natura del sentimento che intercorre fra i due giovani e ne trae un ulteriore senso di amaro sconforto. Elettra ringrazia Idomeneo per la decisione appena presa; rimasta sola esprime la sua gioia per veder avverarsi le proprie più rosee aspirazioni. Guerrieri e marinai annunciano la partenza; Elettra, Idomeneo ed Idamante danno sfogo in un terzetto ai propri stati d'animo. Improvvisamente scoppia una tempesta ed un mostro esce dalle acque. I cretesi fuggono; Idomeneo, conscio della propria colpa, vuole sacrificarsi al posto del figlio innocente.

Atto Terzo

Ilia narra ai venti il suo amore. Arriva Idamante, e le dichiara di voler trovare la morte lottando contro il mostro, visto che lei non lo contraccambia ed il padre lo odia. Ilia non riesce più a tacergli il suo amore, ed i due si riuniscono in un duetto. Giungono Elettra ed Idomeneo; quest'ultimo intima ancora al figlio di andarsene. Un quartetto vede ciascuno dei personaggi esprimere i moti reconditi del proprio animo.

Il confidente Arbace annunzia l'arrivo del popolo al seguito del sommo sacerdote di Nettuno. Quest'ultimo esige da Idomeneo l'ottemperanza al voto e chiede il nome della vittima sacrificale. Idomeneo ammette finalmente il nome del figlio; il popolo è desolato. Una marcia ed una preghiera introducono la scena del sacrificio, improvvisamente interrotta da grida di gioia: Idamante ha ucciso il mostro. Ciò tuttavia non basta a scongiurare la volontà divina: Idamante apprende il suo destino e si prepara ad affrontarlo. Nel momento in cui Idomeneo sta per colpire il figlio sopraggiunge però Ilia che si dichiara pronta a morire in sua vece. Interviene finalmente l'oracolo di Nettuno che, vinto dalla forza d'amore, detta la nuova soluzione: Idomeneo abdiccherà a favore del figlio, Idamante ed Ilia si sposeranno. Elettra fugge disperata. Idomeneo si sottomette al volere divino ed esprime la sua gioia. Idamante viene incoronato.

I CARATTERI SALIENTI

Dal punto di vista stilistico e formale Idomeneo appartiene ad un filone ibrido dell'opera seria settecentesca

postgluckiana: quello (peraltro da un punto di vista quantitativo di gran lunga maggioritario) che, pur non restando impermeabile all'influsso della riforma di Gluck e Calzabigi, non ne abbraccia *in toto* la radicale ed intransigente posizione di polemica intellettuale nei confronti dell'opera di tradizione metastasiana. *Idomeneo* è anzi documento tra i più pregevoli di quella linea di tendenza maturata dal genere serio settecentesco ad appropriarsi in modo piuttosto disorganico delle novità più disparate pur di aggiornarsi e sostenere il passo dei tempi, in particolare di fronte alla forza d'urto del genere comico che andava frattanto riscuotendo un crescente e concorrenziale successo presso il pubblico europeo.

Alle spalle di *Idomeneo* non c'è la lucida progettazione a tavolino che ritroviamo nel progetto unitario perseguito nelle opere riformate di Gluck e Calzabigi (*Orfeo ed Euridice*, *Alceste*, *Paride ed Elena*), ma neppure la salda e coerente regia drammaturgica che caratterizzerà capolavori come *Le Nozze di Figaro* ed *Il Flauto Magico*, bensì una confluenza un po' disordinata di aspetti eterogenei: vi convivono tratti appartenenti alla vecchia ma ancora vitale ed influente tradizione dell'opera seria metastasiana, elementi di derivazione gluckiana e prestiti dalla tradizione operistica della *Tragédie Lyrique* francese. Vediamoli.

Dell'originale francese Varesco ridusse al minimo necessario l'elemento soprannaturale e lo sfarzo mitologico: aspetti ritenuti probabilmente antiquati, comunque estranei alla tradizione operistica italiana. Ciò gli consentì anche un decremento del numero dei personaggi ed una conseguente semplificazione della trama, ma non al punto da pareggiare il grado di lineare essenzialità esibito dai libretti gluckiani di Calzabigi. Su questo piano il libretto di Varesco è testimone di un gusto più conservatore, che guarda idealmente a Metastasio.

In tale direzione va dunque inteso il mantenimento di una certa complessità degli intrecci, che non riescono tuttavia ad emulare totalmente il modello non potendo liberarsi per intero dall'aspetto mitologico: una totale soppressione di quest'ultimo, data la trama, evidentemente non avrebbe potuto aver luogo. Per contro dobbiamo rilevare che la presenza di un personaggio come Elettra non reca in verità alcun elemento essenziale alla trama di *Idomeneo*; per questa ragione non sembra inopportuno o forzato ritenere che il classicistico rigore selettivo di un Calzabigi avrebbe condotto, nelle veci di Varesco, alla sua eliminazione, giacché l'eventuale sua assenza non avrebbe arrecato scompenso di sorta alla trama. Nel mantenimento in scena della principessa figlia di Agamennone e del motivo drammaturgico secondario che la lega ad Idamante non è dunque esagerato ravvisare una permanenza dell'inclinazione metastasiana alla complessità dell'intreccio ed alla varietà di trame secondarie.

Da Metastasio — e più in generale dalla tradizione operistica tardosecentesca e settecentesca — deriva anche la qualifica funzionale dei pezzi in forma chiusa (arie, duetti, terzetti etc.): motivata dall'idea che, posto in conclusione di scena, il numero d'opera serva ad "esprimere gli affetti" che l'azione precedente (con il recitativo) ha suscitato nei personaggi. Secondo tale prospettiva il pezzo in forma chiusa è assolutamente avulso da qual-

siasi dimensione drammatica e si basa su una totale sospensione del tempo. L'idea potrà sembrare quanto meno curiosa, ma l'opera seria del Settecento risulta incomprensibile senza questa precisa cognizione: nei brani in forma chiusa mentre il *tempo della rappresentazione* fluisce, quello *rappresentato* è bloccato dall'espressione affettiva, la cui durata esecutiva corrisponde, dal punto di vista scenico, ad un attimo.

Cerchiamo di spiegare questo fenomeno con qualche esempio: se la durata che una determinata aria d'opera impiega per essere eseguita corrisponde nel nostro orologio ad X minuti, nel tempo della finzione teatrale quei minuti sono inesistenti: se vi fosse un orologio che misura il tempo della rappresentazione, ebbene esso dovrebbe bloccarsi ad ogni pezzo chiuso. Immaginatoci un film nel quale la pellicola si fermasse ed un personaggio esprimesse ad alta voce gli interiori moti del suo cuore; questo è, benché sembri bizzarro, ciò che si verifica nell'opera seria del Settecento. Per quanto ai neofiti possa apparire assurda, questa realtà è imprescindibile per una corretta comprensione della logica drammaturgica che governa il genere operistico serio all'epoca in cui Mozart si accingeva al suo *Idomeneo*.

Se l'aria ed i pezzi chiusi in genere hanno dunque un carattere non *attivo* bensì *contemplativo*, si devono brevemente spiegare corollari di una certa importanza: a) in questi momenti lirici non esiste comunicazione tra personaggi; ovvero b) la musica accompagna una sorta di monologo interiore del personaggio e serve a conferire un senso di maggiore espansione emotiva agli affetti narrati dalle parole dell'aria; c) queste ultime servono a comunicare lo stato d'animo del protagonista — che “guarda” dentro se stesso e “riferisce” quanto gli è dato vedere — non già ai personaggi eventualmente silenziosi sulla scena bensì *al pubblico*. Vedremo in seguito che la posizione di Mozart in merito a questi aspetti è particolarmente originale.

Dalla natura essenzialmente monologica dei pezzi in forma chiusa deriva anche l'assoluta prevalenza dei brani solistici su quelli d'assieme: se infatti lo *status* comunicativo di questi brani è monologico e contemplativo è evidente che risulta di ridotto interesse far interagire i personaggi in scena. Inoltre sulla prevalenza dell'aria solistica influiva anche la volontà dei cantanti (che nell'opera con i loro desideri e capricci spesso dettavano legge) di concentrare per intero l'attenzione su se stessi, senza condividere con i colleghi il favore del pubblico. Inoltre bisogna tener presente che il dramma dei libretti settecenteschi è essenzialmente dramma di singole persone; da ciò deriva non solo l'estrema rarità di duetti, terzetti, quartetti e simili, ma anche il fatto che nei libretti dell'opera seria pre-riformata (in particolare in quelli di Metastasio) il coro è pressoché inesistente.

Su questo aspetto è sufficiente uno sguardo al piano generale di *Idomeneo* per comprendere che in quest'opera agisce una componente estranea alle convenzioni dell'opera seria italiana, risalente piuttosto alla *Tragédie Lyrique* (il genere operistico di più alto rango in Francia, nel quale si cimentarono tutti i maggiori compositori transalpini del Sei e Settecento, rammenteremo fra questi Jean-Baptiste Lully e Philippe Rameau). La presenza dei cori, ad esempio, risale al prototipo

francese di Danchet, ma nell'*Idomeneo* mozartiano ad essi va riconosciuta una funzione meno decorativa e più saldamente legata a motivazioni drammatiche: In altre parole l'influsso francese ed aristocratico viene piegato alle esigenze di una cultura più moderna e (*idealmente*) borghese: privato cioè del carattere di decorativo *divertissement* estraneo all'azione ed inserito, secondo un criterio di economia drammatica, nel corpo dell'azione. L'eredità francese dunque perviene ad *Idomeneo* attraverso un importantissimo filtro: mediata dai principi di stretta osservanza e funzionalità drammatica enunciati (ed applicati) da Gluck e Calzabigi con le opere della riforma e gli scritti teorici che le accompagnarono. L'influsso della riforma è dunque rispecchiato non solo nella relativa frequenza dei brani d'assieme, ma anche nell'utilizzo del coro come *dramatis persona*, ovvero come entità scenica che partecipa direttamente all'azione, in veste di popolo, marinai, guerrieri...

Il tentativo di emancipazione dalla “dittatura” del solismo che si prospetta in *Idomeneo* assume viepiù importanza in vista delle peculiari doti drammaturgiche di Mozart, che vivono non solo della straordinaria bellezza dell'invenzione sonora, bensì anche della possibilità di far interagire gli elementi del dramma musicale: i diversi stili via via adottati, ma anche i personaggi in scena. Non siamo ancora, evidentemente, agli inauditi (per lunghezza, complessità e vivacità) concertati d'azione delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*; ma un brano come il Quartetto di *Idomeneo* («Andrò ramingo e solo» — n.21) dimostra che la strada verso quei risultati è già stata imboccata. Paradossalmente però questo fatto spiega anche come mai nel catalogo mozartiano *Idomeneo* sia rimasta un'opera isolata: perché solo la varietà di situazioni, personaggi e passioni presenti nel genere comico presentava le caratteristiche strutturali più adatte ad accogliere la ventata innovativa della drammaturgia mozartiana.

Torniamo a Metastasio: significativo caso che conferma la contiguità di *Idomeneo* ai suoi libretti è il mutamento del finale tragico (puntualmente rispettato nella *Tragédie Lyrique* di Danchet) in lieto, grazie ad un improvviso colpo di scena in prossimità dell'epilogo. Qui però il *Deus ex machina* che interviene a mutare l'ineluttabile corso degli eventi è troppo strettamente legato alla dimensione soprannaturale per farci pensare a Metastasio; ricorderemo piuttosto che un'incisiva presenza del soprannaturale si registra in *Orfeo ed Euridice* ed *Alceste*, e che segnatamente in quest'ultima opera vi è un intervento oracolare al quale Mozart si rifece non solo nell'*Idomeneo*, ma anche nelle “orrorose” scene finali del *Don Giovanni*.

Alla maniera metastasiana appartiene anche la struttura testuale delle arie: brevi (perlopiù nella classica struttura in quartine) e bistrofiche; queste, secondo un modello operistico ampiamente sperimentato prima di Mozart e comune alla tradizione operistica italiana, prevedono già a livello di stesura testuale la messa in musica nella forma “col da capo” ABA' — o col “da capo grande”, che prevede una triplice ripetizione (di volta in volta variata) dell'episodio d'esordio: AA'BA"A" —, con una precisa corrispondenza formale tra le due parti del testo (le due quartine) e le due sezioni dell'aria (la prima delle quali viene replicata). Nei confronti di questa

cogente articolazione strutturale del testo Mozart si riserva in *Idomeneo* una certa libertà, concedendosi tre diverse soluzioni: a) articolazione della musica in due parti di carattere contrastante AB: una palese variante accorciata della b) forma con “da capo” — anche variato — ABA’, dove la sezione centrale B può essere a carattere di sviluppo e/o contrastante; c) forma bipartita del tipo AA’ derivata dall’opera comica. È quest’ultimo il caso più congeniale alla capacità di penetrazione psicologica di Mozart, che non a caso vi consegue gli esiti di massima originalità compositiva dell’opera: la struttura presenta infatti diverse analogie con quella della forma-sonata adottata da Mozart nelle composizioni strumentali (e prerogativa del cosiddetto “Stile classico”). Questa struttura è in parte assimilabile a quella di una forma-sonata senza sviluppo: la seconda parte viene infatti trattata come una sorta di ripresa comportando così la variazione e l’amplificazione del materiale esposto nella prima, così da configurarne un approfondimento espressivo. In questo modo vengono messi in risalto i percorsi interiori vissuti dal personaggio, in quanto la rielaborazione sonora serve a Mozart per definire un approfondimento del *pathos*.

Naturalmente non qualsiasi tipo di ideazione od elaborazione può soddisfare una percezione che intenda gli avvenimenti sonori in senso psicologico: è proprio a questo livello che interviene ciò che meno è misurabile in termini formali espliciti, ovvero quanto di norma viene detto *Genio*: la profonda sensibilità di Mozart, capace di rendere *credibile* con la sua arte questa precisa dimensione psicologica. Comunque sia anche la struttura generale ha una certa importanza: la forma col da capo tipica del genere serio infatti mal si presta alla drammaturgia “in divenire” cui è incline Mozart. Più facilmente essa si mostra adatta a delineare una realtà psicologica statica, in quanto la riproposizione di tutta la prima parte dopo la chiusura della seconda non avrebbe senso in una prospettiva la quale adottasse a principio l’idea di un percorso interiore in divenire. La forma col da capo è bensì idonea ad una statica autocontemplazione dell’affetto — come avviene nell’opera seria di tradizione italiana — cosicché esso affetto sembri filtrato dalla memoria del personaggio ed in essa *rimeditato* più che *vissuto* nella sua sorgiva immediatezza. È precisamente quest’ultima, invece, una delle novità drammaturgiche di *Idomeneo*: strettamente imparentata con il fenomeno dell’aria d’azione dell’opera comica, ma con l’essenziale differenza che il più delle volte l’“azione” qui rappresentata non è il movimento *fisico* oggettivo del protagonista (ossia, in sintesi, la gestualità), bensì il carattere attivo della sua psiche: attinente ad una realtà *interiore*.

L’ascendente stilistico barocco e metastasiano è testimoniato anche dalla permanenza di tipologie testuali codificate dal punto di vista del contenuto testuale: Idomeneo canta un’aria “d’ombra” (n.6 — «Vedrommi intorno l’ombra dolente») ed una “di paragone” (n.12 — «Fuor del mar»), Elettra si cimenta con il *topos* dell’aria “di furore” (n.4 — «Tutte nel cor vi sento» e n.29a «D’Oreste e d’Aiace» — quest’ultima non di rado omessa negli allestimenti e nelle incisioni discografiche): tutti dispositivi drammaturgici di solida e sperimentata tradi-

zione. Alla maniera contemplativa tradizionale si rifanno anche i contenuti dei concertati; vedi il Terzetto «Pria di partir» (n.16) ed, in parte, il Quartetto «Andrò ramingo e solo» (n.21). In quest’ultimo caso va tuttavia notato che la mano di Mozart, secondo la tipica strategia drammaturgica che abbiamo già identificato, valorizza un carattere dinamico e drammatico che apparteneva solo in parte già al testo.

Benché l’influsso della riforma si rispecchi anche nel libretto — ricordiamo la già menzionata scena dell’oracolo (Atto III scena X) ispirata all’analogia di *Alceste* ed il vero e proprio calco approntato da Varesco nella scena sesta del terzo atto, modellata sul quadro del terzo atto (sempre di *Alceste*) ambientato nel tempio di Apollo —, ciò nonostante, dicevamo, la componente “riformata” pertiene in verità per gran parte alla firma mozartiana: la musica è ricca di tratti *stürmisch*: unissemi poderosi, melodie spigolose, sincopi, recitativi accompagnati e, più in generale, una maestosa ed essenziale grandiosità estranea tanto all’abbondanza barocca quanto al preziosismo miniaturistico dell’opera metastasiana. Tutti ingredienti modellati sui celebri esempi dell’*Orfeo* e dell’*Alceste*, il rapporto con i quali però non si spiega come un semplice calco, poiché si manifesta in forme assai personalizzate: in un procedere fortemente contrastato che rivela la mano sicura del compositore di musica strumentale nello stile classico-viennese; assai significativa in questo senso è la ricchezza di contrasti di cui consta la tessitura sonora dei cori drammatici — «Pietà, numi pietà» (n.5) «Qual nuovo terrore!» (n.17) e «Corriamo, fuggiamo» (n.18) —, infarciti di elementi lessicali gluckiani.

Mozart inoltre si fa emulo di Gluck nel proposito di ridurre quello che nella celebre prefazione anteposta all’*Alceste* era stato definito il «tagliante divario» che separava l’aria ed il recitativo nell’opera seria tradizionale: ritenuto pregiudizievole per il senso della continuità drammatica e per la stessa capacità illusoria della finzione teatrale. Tuttavia Mozart non sempre segue la ricetta di Gluck, che sostituisce *tout court* il recitativo secco con l’accompagnato: egli più spesso preferisce saldare la parte terminale del secco a quella iniziale dell’aria mediandone l’opposizione tramite l’inserimento di parti orchestrali di raccordo alla fine del secco e di un registro affine alla declamazione nella parte iniziale dell’aria (vedi ad esempio l’aria di Ilia «Padre, germani, addio» — n.1). Ciò gli consente una maggiore varietà di registri stilistici e dunque, in definitiva, una più ampia tavolozza compositiva da adeguare con elasticità e naturalezza alle varie situazioni, laddove l’uniforme presenza del recitativo accompagnato conferiva alle opere riformate un carattere più uniformemente “alto” e sacrale. Va inoltre notato che l’accompagnato mozartiano è molto più drammatico di quello normalmente adottato da Gluck, in quanto viene composto in una forma contrastata e discontinua (esemplare è il caso del recitativo che introduce alla prima aria dell’opera, dove l’agitazione di Ilia trova voce in frequenti sbalzi stilistici, che trascorrono dalla secca declamazione ai brevi interventi in forma chiusa dell’orchestra, passando via via per tutti gli stadi intermedi ai due tipi compositivi), mentre la soluzione prediletta da Gluck consisteva nella sovrapposizione

della voce ad ieratiche ed immobili fasce sonore generate da note lunghe. Così facendo, laddove Gluck acquistava in scultorea plasticità, Mozart guadagna ancora una volta in termini di realismo psicologico.

Un'ultima soluzione di ascendenza gluckiana identificabile in *Idomeneo* è la congiunzione di elementi articolatori isolati del libretto tramite l'interposizione di interludi strumentali (anch'essi assenti nel melodramma di tradizione metastasiana), in modo da ricucire in più ampie sezioni la dispersione un po' frammentaria del libretto, improntata a quella drammaturgia discontinua che caratterizzava le opere metastasiane (vedi atto I scene VI-VIII e atto II scene XVI-XVIII). Si tratta di un momento parziale di quella più generale caratteristica di *Idomeneo* che vede proiettato in primo piano il ruolo dell'orchestra, in virtù della quale l'opera si giova di un ingrediente dei più affascinanti tra quelli che Mozart poteva offrire in più rispetto ai suoi colleghi operisti: il fatto cioè di essere uno dei massimi compositori di musica strumentale. Anche Gluck fu certamente un grande artefice dell'orchestrazione (tanto da essere additato a modello da Berlioz, ossia dal principe di quest'arte in epoca romantica); l'orchestrazione di Mozart, tuttavia, benché debitrice di quella gluckiana, batte in *Idomeneo* anche un'altra strada: specie nelle arie si manifesta quella cangiante duttilità della dimensione timbrica che continueremo a trovare in brani analoghi delle opere mature — nonché nella produzione strumentale — e che pare indirizzata a materializzare in suono la dimensione interiore dei personaggi in scena (esempio supremo: l'aria di Ilia «Se il padre perdei», n.11). L'invenzione timbrica e la ricchezza di sonorità orchestrali che di continuo la partitura esibisce — testimoni fra l'altro dell'entusiasmo con cui Mozart si accinse a comporre per l'orchestra di Monaco — rappresentano tuttora uno dei motivi di maggior fascino di *Idomeneo*, e conferiscono a quest'opera tratti di unicità persino in confronto ai successivi capolavori. Così si espresse in proposito Hermann Abert, uno dei massimi studiosi mozartiani:

nessun'altra opera di Mozart mostra una veste strumentale di tale ricchezza e splendore. a ogni passo si avverte la gioia del compositore di aver a che fare con un'orchestra che non lo costringeva alle abituali limitazioni salisburghesi.

È questo tripudio di sonorità inconsuete un aspetto caratterizzante fortemente originale nell'opera, che impressiona e colpisce per certi suoi effetti prodigiosi. In senso più strettamente drammaturgico *Idomeneo* però riserva una sorpresa ancora maggiore, alla quale ho già accennato in precedenza, che nel pur ricco e diramato panorama storico dell'opera seria la diversificano con forza addirittura eversiva: per mano di Mozart in essa iniziano a mostrarsi i primi frutti manifesti di una nuova concezione, concernente il ruolo della musica nello spettacolo operistico. È una concezione che mina l'equilibrio interno, gli orizzonti e le convenzioni del genere serio (Gluck incluso), insinuando nell'ambito della cultura aristocratica e della sua considerazione statico-decorativa della musica una travolgente ventata di novità, che di lì a poco avrebbe capovolto a favore della musica il significato e la gerarchia delle arti confluenti

nello spettacolo operistico: la possibilità che una conduzione estremamente variata e flessibile del discorso sonoro (quella che poteva appartenere solo al bagaglio di un compositore esperto nei generi strumentali "puri" — richiamo quanto già detto a proposito dell'orchestrazione) possa, per così dire, metaforizzare in immagine sonora il flusso di coscienza dei personaggi, manifestandone attimo per attimo — e con la capacità di evocazione emotiva che solo la musica possiede così intensa — gli intimi percorsi psicologici. In questo modo la musica acquisisce una valenza ben altrimenti centrale della semplice eleganza decorativa: un ruolo di imprescindibile, quasi totalizzante importanza per la definizione dell'effetto drammatico.

Mediata tramite una personale rielaborazione dall'aria d'azione, tipica del genere comico, questa concezione drammaturgica rappresenta la *conditio sine qua non* per comprendere i supremi vertici della trilogia dapontiana, e si fonda su un'altrettanto nuova idea di reciproco potenziamento nel rapporto testo/musica, aprendo insieme la via alla fertilissima aporia ottocentesca (invero già manifesta nelle opere di Mozart a partire proprio da *Idomeneo*) che riconosce nella centralità del fatto sonoro un ingrediente operistico ben altrimenti decisivo del testo e che porterà Wagner addirittura a parlare, a proposito dei suoi drammi musicali, di «azioni della musica diventate visibili». Questa rivoluzione estetica e funzionale si fonda sulla constatazione (ben facilmente sperimentabile da chiunque abbia un minimo di esperienza in fatto d'opera) che nel prodotto operistico finito il libretto è nel più dei casi tutt'al più uno scheletro — e comunque una traccia incompleta quando non sbiadita — mentre è la decisiva preponderanza della musica a dargli vita.

Assumendo esplicitamente la coscienza di questo dato di fatto, Mozart vi incentra la propria visione drammaturgica, spingendola alle estreme conseguenze: a drammatizzare cioè anche le arie che dal punto di vista testuale apparivano più omogenee e statiche, rivestendole di una scrittura musicale capace di suggerire la percezione di un "divenire" interiore al personaggio. Certo, questo in *Idomeneo* non avviene sempre — il carattere di discontinuo sperimentalismo è invero uno dei tratti distintivi di quest'opera — ma quando ciò si verifica sembra di essere già di fronte al Mozart dei capolavori più maturi.

Supremo esempio che, in ordine alla priorità delle responsabilità estetiche nell'opera, testimonia il passaggio delle consegne dal librettista al compositore — e che non teme il confronto con ben più celebri brani dei successivi capolavori teatrali — è l'aria di Ilia «Se il padre perdei» (n.11). La struttura di questo brano risulta piuttosto insolita in ambito serio, riproducendo la forma AB-A'B' proveniente non a caso dal genere comico. Altrettanto significativo è il fatto che questa struttura sia articolata in modo difforme da quella del testo poetico: la cesura fra le due strofe (di cinque versi ciascuna) non si riproduce in quella sonora, che marca il punto di articolazione fra le sezioni A e B dopo il terzo verso anziché il quinto. Questo significa che Mozart riteneva a tal punto prioritario il piano drammaturgico-espressivo su quello della simmetria formale, da rinunciare ad una prerogativa fino a quel momento universalmente accet-

tata dai compositori: la reciproca uniformità delle strutture testuali e musicali.

L'importanza di quest'aria risiede tuttavia in un ulteriore aspetto: in verità l'articolazione interna dell'aria si spinge ben al di sotto della bipartizione strutturale, essendo tutto il brano un continuo e mutevole trascolorare di connotazioni espressive della musica in risposta alle diverse sollecitazioni proposte dal testo. In tal modo — grazie naturalmente anche alla profondità espressiva dell'ideazione tematica mozartiana — la musica assume la funzione di uno *psicogramma*: di una sonda capace di seguire nelle più piccole sfumature la dimensione interiore e profonda delle immagini espresse dalle parole, e di comunicare allo spettatore la ripercussione prodotta nell'intimo stato d'animo del personaggio dalla situazione drammatica. A ben vedere la musica è il solo mezzo capace di raggiungere questo scopo, in quanto essa è la sola arte capace di fornirci un'emozione ed un'intensità profonda in "presa diretta".

È in altre parole ciò che viene detto "realismo psicologico", conseguito, si badi bene, attraverso l'arte a prima vista più irriducibile a qualsiasi intento realistico: Mozart ha l'impareggiabile merito di aver capito che, ben oltre le esteriori contrapposizioni di testo e musica così care a letterati e polemisti del Settecento, il riscatto dell'apparentemente indifendibile presenza della musica nell'opera non passava attraverso l'applicazione di un angusto criterio di verosimiglianza: nessuno infatti nella vita quotidiana ama, odia, dialoga, soffre, gioisce, nessuno *vive* — o muore — *cantando* come fanno i personaggi dell'opera. Mozart ha compreso che un nuovo teatro musicale doveva fondarsi sul ripensamento radicale dei ruoli e delle pertinenze da attribuire alle arti in causa: dove il ruolo della musica non risulti motivato da una estrinseca finalità decorativa ma nemmeno da una banale ragione mimetico-imitativa, ma da una ben altrimenti profonda ragion d'essere: quella che vede attraverso l'interazione di testo e musica la delineazione di un *tertium*: il dramma. Con questo non si intende minimamente assumere una prospettiva ermeneutica di ascendente wagneriano: il miracolo mozartiano è (e sarà ancor più nelle opere successive) quello di riuscire a mantenere un equilibrio fra le esigenze di bellezza "pura", di piena soddisfazione estetica della musica autonomamente considerata, e quelle della pertinenza drammaturgica; mentre come è noto Wagner condannò la musica "assoluta", non finalizzata al dramma e rinunciò per questo a quelle componenti di "eleganza" formale che tanto ruolo hanno invece in Mozart (ciò, beninteso, non significa che Wagner abbia composto musica "brutta", ma solo che i criteri estetici e le modalità d'ascolto che il *Musikdrama* comporta sono ineluttabilmente altri).

È d'obbligo a questo punto ricordare che Mozart aveva ben chiara questa esigenza *insieme* di equilibrio ed autonomia che deve reggere il rapporto della musica con le esigenze drammatiche: un'esigenza felicemente espressa nella celebre lettera al padre dove sostiene che «poiché le passioni anche violente non devono mai arrivare fino al disgusto, così pure la musica, anche nel momento più terribile, non deve mai offendere l'orecchio, ma sempre far godere e rimanere sempre musica». Naturalmente ciò in *Idomeneo* non avviene con regolare

puntualità: numerosi sono i momenti nei quali si percepisce che la maturazione del genio drammaturgico mozartiano non è ancora piena; è interessante in questo senso notare come le innegabili somiglianze tra determinati episodi musicali di *Idomeneo* ed i richiami diretti (testuali trasposizioni o rielaborazioni) che si ritrovano nelle successive creazioni teatrali, si segnalino non solo per l'affinità ma anche per le differenze che pongono: le difformità intercorrenti, ad esempio, fra la marcia delle *Nozze di Figaro* (finale atto III: «Ecco la marcia... andiamo») e quella della nostra opera — (n.14) con ogni evidenza c'è fra i due brani un rapporto di derivazione e rielaborazione —, non sono certo casuali; esse anzi rispecchiano proprio un approfondimento delle premesse che abbiamo già notato come caratteristiche delle soluzioni più mature nella drammaturgia di *Idomeneo*: drammatizzazione e resa percettiva di eventi "in tempo reale", fondati cioè su di un tempo fluido e scorrevole. In questo senso nelle *Nozze* noi percepiamo l'avvicinarsi della marcia non solo (come in *Idomeneo*) perché avvertiamo una crescita delle dinamiche, ma perché tutti gli interventi dei personaggi che Mozart vi sovrappone appaiono *musicalmente* (soprattutto dal punto di vista del ritmo e della fraseologia musicale) viepiù coinvolti dal suono crescente. In *Idomeneo*, invece, Mozart si limita al crescendo: sfrutta in minima parte il contrappunto, soprattutto non adotta una scrittura musicale dinamizzata che (come avverrà nelle *Nozze*) dia dapprima l'impressione di un fatto che giunge improvviso, ed in seguito delinea la sua progressiva conquista della scena e dell'attenzione dei personaggi. In *Idomeneo* si susseguono ordinatamente l'uno all'altro degli eventi che molto più realisticamente avrebbero potuto andare insieme: a) l'aria di Elettra (n. 13) viene interrotta dalla marcia, ma senza che tale interruzione assuma il netto senso di cesura (ed insieme di inizio improvviso di un nuovo evento che sopraggiunge a troncarsi gli inutili battibecchi del recitativo) che si percepisce nello stacco stilistico delle *Nozze*; b) la marcia viene suonata per intero, e sopra il suo corso Elettra declama brevemente le parole «odo da lunge armonioso suono, / che mi chiama all'imbarco, orsù si vada.» c) la marcia prosegue ancora per un tempo abbastanza lungo senza che sulla scena accada o si dica nulla. Nelle *Nozze* invece la marcia irrompe nel bel mezzo di un recitativo, il silenzio dei personaggi interviene solo in un momento abbastanza avanzato della marcia e soprattutto è esplicitamente investito da una ragione drammatica, dovuta all'ultima battuta del Conte: «Seggiamo / e meditiam vendetta». Inoltre la partecipazione degli incisi intonati dai personaggi al decorso ritmico della marcia si fa interprete del coinvolgimento progressivo della scena da parte del nuovo evento ed instaura una dialettica fra gli interventi viepiù coinvolti di Figaro e della Contessa e quelli asincroni e ritmicamente evasivi del Conte, che non vuole rinunciare, con l'accettazione delle *Nozze* fra Figaro e Susanna annunciata proprio dalla marcia, alle sue mire erotiche: l'incremento delle dinamiche è dunque anche crescita della *suspense*, ed il tempo, proprio per questa ragione, è "tempo reale". In *Idomeneo* la disposizione ed il trattamento sonoro invece non danno questo senso di un progressivo coinvolgimento della scena ad opera del nuovo evento. È solo un esempio,

ma che dimostra l'ulteriore perfettibilità di alcune opzioni compositive mozartiane adottate in *Idomeneo*: del tutto adeguate in termini di pura musicalità (come dimostra la ripresa quasi letterale nel capolavoro successivo), ma immature su quello della loro utilizzazione funzionale.

Un'ultima precisazione va fatta in ordine all'assegnazione delle parti: il moderno ascoltatore, aduso alla netta identificazione in voga nel repertorio oggi più noto (il melodramma ottocentesco) tra registro vocale e sesso del personaggio, potrebbe restare stupito dal fatto che la parte di Idamante, giovane uomo innamorato, sia stata assegnata da Mozart ad una voce di tessitura soprannile (salvo la modifica intervenuta per ragioni, sottolineo, *empiriche* nella ripresa del 1787). Tanto più potrebbe questo fatto stupire, dato che al giorno d'oggi, eccezion fatta per i rari casi di soprannisti o contraltisti, la parte in questione è totale appannaggio di interpreti femminili. Mozart ebbe a disposizione un castrato (dal Prato), ma questo non fa alcuna differenza perché la voce di un castrato ha un'estensione femminile. Bisogna piuttosto riconoscere che in *Idomeneo* ha un fortissimo ascendente la consuetudine, che contraddistingue soprattutto l'opera seria settecentesca, di non identificare il sesso del personaggio con quello dell'interprete: neppure la riforma di Gluck e Calzabigi, fortemente ispirata a valori di verosimiglianza, sentì come strana od improbabile questa convenzione (la parte di Orfeo richiede infatti una tessitura femminile). Solo i compositori dell'Ottocento inoltrato, sulla scia dell'opera comica settecentesca, diedero il benservito a questa convenzione, ma si pensi che ancora nel 1833 Gaetano Donizetti poteva presentare al pubblico milanese una *Lucrezia Borgia* che dava voce femminile ad una parte maschile (quella di Orsini). Se, ragionando per assurdo, il libretto di *Idomeneo* fosse stato ripreso da Verdi, non solo il ruolo di Idamante sarebbe stato interpretato da un tenore (appunto il "tenore amoroso" del melodramma ottocentesco), ma sicuramente anche quello di suo padre, Idomeneo, avrebbe avuto la voce mutata: dal registro tenorile a quello di baritono; e la stessa sorte sarebbe toccata ad Arbace.

Non bisogna, sulla base di preconcetti del tutto antistorici, credere con questo che Mozart scrivesse "sbagliato" solo perché non adottava le soluzioni drammaturgiche di Verdi: anche queste ultime sono infatti altrettanto inverosimili di quelle di Mozart, Händel, Gluck o Monteverdi perché è la stessa presenza del canto nel teatro ad essere ineluttabilmente inverosimile, fittizia e convenzionale! Bisogna piuttosto riconoscere che il caso della vocalità è solo il più evidente fra molti, fra *tutti* gli aspetti di un'opera, che ne segnalano il carattere di manufatto artificiale, di costruzione illusoria che segue determinate regole convenzionali. La vocalità è una caratteristica la quale viene oggi a dire con più evidenza di altri che l'ascolto e la comprensione non solo di *Idomeneo* ma di qualsiasi manufatto umano fondato sul principio della finzione e della mimesi, deve basarsi su un salutare sforzo di immedesimazione negli orizzonti d'attesa dei tempi in cui esso vide la luce; facendoci parimenti riflettere sul fatto che quanto si definisce come *verosimile* non deriva dalla sovrapposizione indiscriminata di una presunta oggettività moderna ai frutti

del passato, bensì dalla capacità — che qualsiasi insieme di norme codificate esercita, anche quelle apparentemente più astruse ed incredibili — di fornirci una finzione *convincente*, tale cioè da farci *immedesimare*, nonostante tutte le sue improbabilità, nelle scene e di farci nel contempo vivere delle esperienze, come il godimento estetico, che di norma non sperimentiamo nella vita reale.

In definitiva *Idomeneo* anticipa diverse delle direttive future dell'opera mozartiana, ma rimane altresì un vertice solitario e singolare nel panorama dell'opera seria settecentesca, poiché la concezione drammaturgica di Mozart avrebbe trovato il suo naturale terreno di espansione nel genere comico anziché fra le paludate convenzioni di quello serio. *Idomeneo* è dunque un'opera a suo modo isolata, ma anche ingiustamente oscurata dalla successiva serie di capolavori mozartiani e tuttora non gratificata dal successo che meriterebbe. Il fatto è vieppiù incomprensibile se si considera che essa è tutt'altro che un'opera per addetti ai lavori: il suo piglio *stürmisch*, la sua tesa drammaticità, le sue fasciose sonorità possiedono tuttora un vivo potere accattivante, un'intensità emotiva ed un impeto a tutta prima davvero insospettabili; aspetti nei confronti dei quali neppure la valutazione musicologica ha saputo (o voluto) evitare i termini di un'entusiastica stupefazione. Eccone, scelte quasi a caso, alcune testimonianze: «tumultuosa ebbrezza sperimentale» (Gallarati); «L'opera più ineguale, più compositiva, ma musicalmente più ricca della sua carriera» (Buscaroli); «Partitura unica, la più ricca, la più enciclopedica, si potrebbe dire, non solo tra quelle di Mozart ma di tutta la musica» (Saint-Foix); «Uno di quei lavori che anche un grande genio come Mozart non può scrivere più di una volta nella vita» (Einstein)... a tutti coloro che si accingono ad ascoltarla va dunque il nostro augurio ed auspicio affinché ne apprezzino con pari intensità la travolgente bellezza. ■

BIBLIOGRAFIA

Referenti bibliografici di grande prestigio ed autorità su *Idomeneo* disponibili in italiano sono le pagine dedicate all'opera negli studi mozartiani di inizio secolo (Hermann Abert, *Mozart* [1919], Il Saggiatore, Milano, 1989 e Edward Dent, *Il teatro di Mozart* [1913], Sansoni, Milano, 1979). Per quanto importanti questi studi risentono tuttavia della ridotta familiarità con il genere serio settecentesco — nonché del diffuso sospetto che ha gravato su di esso fino ad anni recenti. Preferibili sono dunque gli scritti di un musicologo che si è dedicato con assidua attenzione alla drammaturgia dell'opera settecentesca: Paolo Gallarati. Rilievi su *Idomeneo* si trovano in due suoi volumi dedicati alla drammaturgia del teatro d'opera settecentesco: *Gluck e Mozart*, Einaudi, Torino 1975, e *Musica e maschera*, EdT, Torino 1984. Testo da ritenersi fondamentale per *Idomeneo* non solo limitatamente alla bibliografia in italiano è tuttavia un altro volume di recentissima pubblicazione scritto da Gallarati ed interamente dedicato al capolavoro di Mozart: *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Einaudi, Torino, 1993. Osservazioni ed analisi molto approfondite ma di stampo più tradizionale si trovano ne *Il teatro di Mozart* di Stefan Kunze, Marsilio, Venezia, 1990.