

«Credevo proprio di non riuscire a portare il mio deretano incolme a Monaco...»  
 «Figlio mio, non sudare, dormi a sufficienza»  
 Lo straordinario carteggio tra Leopold e Wolfgang durante il soggiorno in Germania  
 I tre mesi di «tormenti» inflitti al librettista

# Quando Amadeus scriveva: «Questa musica sono io...»

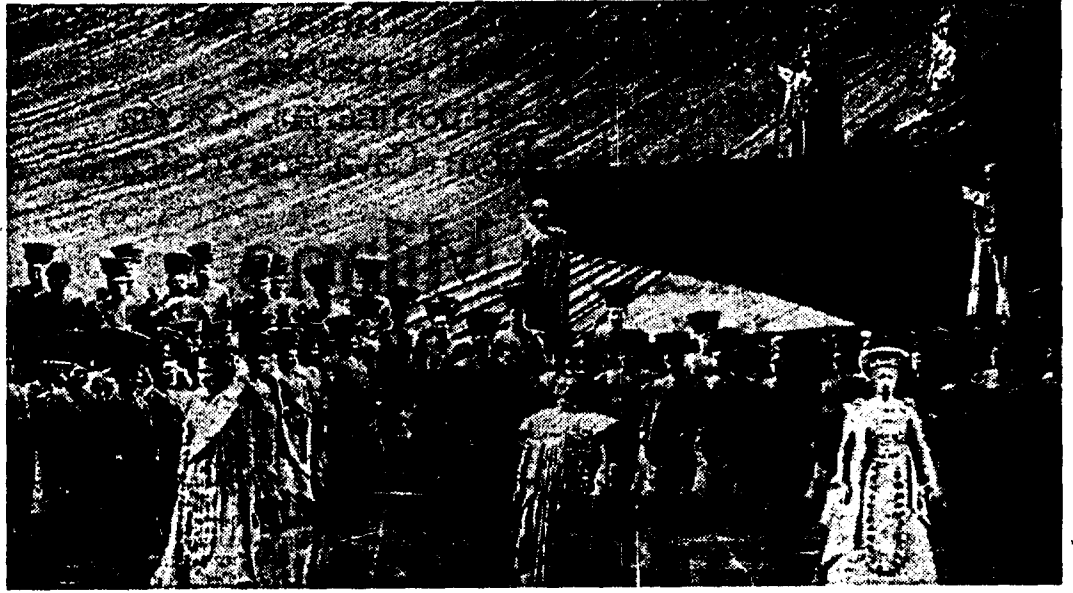
«Mon très cher Père, il m'est très agréable de voir que vous n'avez pas oublié de m'écrire...»  
 «Non très cher Père, il m'est très agréable de voir que vous n'avez pas oublié de m'écrire...»  
 «Non très cher Père, il m'est très agréable de voir que vous n'avez pas oublié de m'écrire...»

per l'opera in gestazione: «Ti raccomando di tenere conto, nel comporre, non soltanto del pubblico musicale, ma anche di quello ammassato. Ricorda che di fronte a dieci terzi connoisseurs vi sono cento ignoramus. Perciò non trascurare il cosiddetto stile popolare che solletica le orecchie lunghe».  
 «Non ti inquietare per il cosiddetto gusto popolare, - risponde Wolfgang - perché nella mia opera c'è musica per tutti i gusti, ma non per le orecchie lunghe. Appreso come va con l'Archives, il «demi-coloured» e serviti l'ammirazione di Monaco compensa l'asineria di Salisburgo. E la fiducia è ancora alimentata dagli ammiratori di ogni rango che, seguendo le prove al cembalo e con l'orchestra, non mancano di esternare la loro calorosa approvazione. «Non passa giorno senza che qualcuno venga da Cannabich (il direttore dell'orchestra, amico di Mozart, ndr.). Non ti crucciare, carissimo padre per l'opera. Ho fiducia che andrà bene. Senza dubbio verrà attaccato da una piccola cabala, ma questa si coprirà di ridicolo, perché tutte le famiglie della nobiltà, le più distinte e le più influenti, sono schierate in mio favore e i maggiori musicisti sono unanimi per me. Nel

coro dei laudatori non manca neppure il sovrano, l'Elettore Carlo Teodoro, che esprime la sua soddisfazione con frasi di questo genere, prontamente comunicate a casa: «Chi avrebbe mai creduto che cose tanto grandi stessero in una testa così piccola!».  
 Così incoraggiato, Mozart lavora senza sosta. «La mia testa e le mani - scrive il 3 gennaio 1781 - sono così piene del terzo atto che non ci sarebbe da stupire se mi trasformassi allo stesso in terza'atto». In compenso questo maturo splendore: «È almeno buono quanto i primi due; in realtà, lo credo infinitamente migliore. Non si sbaglia».  
 L'entusiasmo dell'autore e dei sostenitori accompagna la composizione dell'opera che, contrariamente a quanto avviene oggi, viene messa in prova, si può dire, pagina per pagina. Ogni pezzo, appena scritto, è copiato e passato agli interpreti che cominciano subito a mandarlo a mente, non senza recalcitrare per ottenere maggiori occasioni per brillare con minor difficoltà.  
 Qui cominciamo i veri guai, soprattutto con i cantanti troppo giovani o troppo vecchi. Tra i primi vi è il castrato Vincenzo Dal Prato (scritturo

per Idamante) al quale, dice Mozart, «devo insegnare tutta la parte come fosse un bambino, cantandola con lui perché non ha un centesimo di metodo». Tra i vecchi vi è il tenore Anton Raaf che, quando canta Idomeneo ha compiuto sessantasette anni, possiede esperienze e professionalità, ma, a parte la difficoltà, è troppo attaccato al passato: «Ma troppo le tagliate (cioè le fioriture vocali, ndr.) e non bada all'espressione, Raaf infatti si lamenta in italiano, dove non c'è da splanar la voce, trova scarse possibilità nel quartetto e troppi i difficili da trillare, in *ringioirir* e *ringioenir*. Mozart, «con grande rispetto per i suoi capelli bianchi» lo accontenta quanto può, difende il quartetto ma riscrive tre volte la sua aria finale che però sarà tagliata all'esecuzione, assieme all'aria di Idamante e ad altre parti superflue. Peccato perché la musica è bella e tutti i quelli che l'hanno ascoltata deplorano il taglio, ma bisogna fare di necessità virtù. Anche il discorso dell'oracolo è troppo lungo e perciò l'ho abbreviato».  
 Nei nostri tempi, afflitti da esecuzioni superintegrali, dove sembra delittuoso omettere una nota, va la pena di vedere come Mozart si preoccupasse soprattutto dell'effetto teatrale. Il librettista, l'abate Giambattista

Varesco, è letteralmente bombardato di richieste di cambiamenti, rifacimenti, ritocchi. Mozart non si lascia sfuggire il minimo dettaglio. Idomeneo non può approdare tutto solo sulla spiaggia di Creta perché la tempesta non può aver ucciso tutti salvo lui. L'oracolo non deve sproloquiare perché l'effetto della voce sepolcrale andrebbe perduto. Nel primo atto la scena tra padre e figlio e quella tra Idomeneo e Arbace sono troppo lunghe e inoltre vi si narra quel che lo spettatore ha già visto con i suoi occhi. I recitativi debbono essere concisi per non annoiare, anche se il taglio fa guadagnare - come obietta Leopold - soltanto due minuti e mezzo.  
 Nessun particolare è inutile, tanto che, quando il povero Abate Varesco chiede un aumento per i rifacimenti, Wolfgang risponde che non gli spelta nulla perché sono stati fatti per la sua reputazione. Leopold, ovviamente, è d'accordo e conclude seccamente, in buon italiano: «Varesco mi ha seccato i coglioni». Con questa battuta si chiude, a metà gennaio 1781, la corrispondenza aperta dalla descrizione del padre in fiamme. Pochi giorni dopo Leopold arriva a Monaco per assistere alla prima del figlio. Anche per lui è la grande occasione.



Goesta Wimpergh (Idomeneo) e Patricia Schumann (Ira) durante le prove alla Scala, in un altro momento delle prove. A sinistra il frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'opera nel 1781

## Da Omero all'abate lieto fine per una tragedia

Il mito di Idomeneo appartiene al mondo dell'arcaico omerico. Il potente re di Creta, al ritorno in nave da Troia, promette in sacrificio a Nettuno il primo uomo che incontrerà a terra. Quell'uomo sarà suo figlio... Ma nel libretto di Varesco la potenza drammatica crolla, e la soluzione «disumana» ed eroica cara al mondo antico salva tutti, in un lieto fine tipicamente italiano, fedele al gusto dell'epoca.

ALFONSO MARIA DI NOLA

Quando a Monaco, nel gennaio del 1781, a distanza di circa un anno dalla morte dell'imperatrice Maria Teresa, il giovane Mozart rappresentò, in prima, *Idomeneo re di Creta, ossia Ira e Idamante*, era già in stato avanzato il lento processo barocco e post-barocco di adattamento e disgregazione dei grandi temi della classicità che erano stati progressivamente deprivati del loro vigore tragico e piegati alle leggi del melodramma e del Musicalien. La storia omerica di Idomeneo, oscillante tra riferimenti documentari molto vaghi e motivi leggendari dall'epos eroico, sotto codesto profilo della «deglificazione» era stata singolarmente fortunata, perché già nel 1712 aveva ispirato un altro grande musicista, il provenzale André Campra, maestro della scuola di Nôtre Dame di Parigi, il quale aveva musicato la leggenda in un'opera omonima. L'elaborazione delle fonti classiche, non avventurata, non spoglia di certo impegno filologico, risale ad Antoine Danchei, e Mozart, che nel 1780 era stato incaricato di comporre una nuova opera dal principe Karl Theodor per il teatro di Monaco si era affidato, per il riadattamento del libretto, all'abate Giambattista Varesco, cappellano della corte di Salisburgo.

Questa breve nota sulla preistoria dell'*Idomeneo* consente di inserire l'opera mozartiana in quel fermento clima tragico-barocco che aggrida i padri nostri epici e tragici del mondo classico per asservirli ai gusti dell'epoca, e ciò nei più diversi campi artistici, dalla pittura alla narrativa di invenzione. Tutta la mitologia antica fu rivangata e, in una radicale mistificazione e perdita di valore storico, fu assorbita nell'oracolo di un voto, poi distuggendo le esecuzioni arcaiche (si pensi, per esempio, al pesante «classicismo» di un Metastasio), ora nella nuova moda retorica del «tragico», iniziata in Francia dal D'Aubigné e dai philosophes stoicizzanti. È certo che, in questo recupero filologico della classicità, piacque Seneca più che Sofocle, la compiaciuta dizione ellenistica più che il titanismo inesorabile del dramma arcaico, la virgiliana appassionata Didone più che Euba.

A distanza di due secoli, il lettore di cose antiche che si trovi a confrontarsi con l'*Idomeneo* di Mozart, in una decisa e intenzionale distanza da ogni indebito giudizio sui valori musicali, viene a scontrarsi in un'elaborazione che corrisponde alle mozioni sentimentali del Settecento, al compiacimento per giochi costituiti ed esasperati che circolano nella mentalità dell'epoca, all'interno della *tragédie amoureuse* o del preromanticismo del *Trilby* di Fenelon. La vicenda di Idomeneo va scritta allo spoglio arcaismo del linguaggio omerico. Idomeneo, «buono con l'asta», guida a Troia la sua armata dalla «vasta Creta», della quale è re già anziano. Discende da tragi anatenati, Pasile e Minosse, rampollo di stirpe divina e sovrano legittimo del Minotaurino, del Labirinto di Zeus acceco di foga amorosa. Ha per padre Deucalione, ed è venuto a Troia non solo per l'amicizia che lo lega a Menelao, ma perché apprende alla schiera dei

ventinove giovani maschi che si conteso la mano della divina Elena. Era una società di giovani eroi che, quando la donna fatale fu concessa a Menelao, furono stretti, per un'astuzia di Odisseo, al giuramento di intervenire in difesa del prescelto Menelao, quando egli fosse stato minacciato. Il rapimento di Elena portò così Idomeneo, con ottanta navi cretesi, a Troia, dove si distinse per illustri imprese, dal nome personale nemico del troiano Enea.  
 Ma Mozart e i librettisti sono interessati alle posteriori elaborazioni del mito, quelle a noi documentate dalle fonti letterarie e forse già presenti in più antiche produzioni tragiche a noi non pervenute. Dopo la guerra troiana, il re cretese fa ritorno alla sua patria, e il suo ritorno, il ritorno epico, appare felice e rapido secondo la più diffusa versione. Ma in una diversa tradizione Idomeneo, rischiando con i suoi compagni di annegare in una tempesta, promette a Poseidone, dio del mare, di sacrificargli come vittima umana la prima persona che avrebbe incontrato in Creta ove mai vi fosse giunto salvo. Appena all'isola e per primo vi incontra il proprio figlio (la propria figlia secondo un'altra versione) e, fedele all'impegno, l'uccide. Di qui l'ira funesta degli dei che lo costringono a fuggire, in un duro esilio, del quale già Virgilio aveva memoria, quando parla della «casa abbandonata» e del peregrinare di Idomeneo. Il re fuggiasco giunge sulla costa italiana e, dopo essere passato per la Calabria, approda in Puglia, dove rifonda, secondo la tarda leggenda, Lecce, che gli antichi storici, e tra di loro il seicentesco Infusino, facevano derivare dal nome di un demone di città cretesi dominata da Idomeneo, quella Licione o Lyction che anche Virgilio ricorda («il licio Idomeneo assediò con i suoi soldati le terre salentine»).

**IDOMENEIO**  
 DRAMMA  
 IN CINQUE ATTI  
 DI GIAMBATTISTA VARESCO  
 MUSICA DI WOLFGANG AMADEUS MOZART  
 COSTE PRIMO DEL REHO, DUCA DEL SALISBURGO, E DEL PALATINO  
 CARLO TEODORO  
 NEL CARNOVALE  
 1781

## Storia di un padre codardo tra mostri, dei e amanti

Come si svolge la vicenda del re cretese nel libretto di Varesco, di cui Mozart si servì per il suo *Idomeneo*?  
 Il primo personaggio in scena è Ira, figlia di Priamo, prigioniera troiana a Creta, tormentata, più che dalla sua condizione, da un lacerante dissidio interiore: si è innamorata di un nemico, Idamante, il figlio di Idomeneo, uno dei re che hanno distrutto Troia; ma gli nasconde i suoi sentimenti. Idamante, che è stato destinato in sposo ad Elettra, dichiara appassionatamente il proprio amore per Ira e libera i prigionieri troiani. La falsa notizia della morte di Idomeneo in una tempesta spinge Idamante a correre alla spiaggia e getta nella disperazione anche la gelosa Elettra, al

penso che il principe, morto il padre, sarà libero di unirsi a Ira. La scena cambia e ci fa assistere alla tempesta, al suo placarsi e all'arrivo di Idomeneo, che non prova gioia per la salvezza, perché lo angoscia il pensiero del voto fatto a Nettuno, cui ha promesso in sacrificio la prima persona che incontrerà. Giunge Idamante; ma padre e figlio inizialmente non si riconoscono: quando comprende la situazione Idomeneo si finge irato e scaccia il figlio. L'atto si conclude con i festeggiamenti per i reduci scampati alla tempesta.  
 All'inizio del secondo atto Idomeneo si consiglia con il ministro Arbace, che gli suggerisce di allontanare Idamante da Creta mantenendo segreto il voto fatale. E Idomeneo, avendo compreso il non confessato amore di Ira per Idamante, ordina al figlio di partire con Elettra per Argos. Ma al momento della partenza si scatenava una tempesta ed esce dal mare un mostro che compie una orrenda strage. Il corpo della figlia che fugge terrorizzata è la mirabile conclusione dell'atto.  
 Nel terzo atto Ira confessa a Idamante di ricambiare il suo amore. Idamante è profondamente turbato dal comportamento del padre, che lo evita senza fornirgli comprensibili spiegazioni: quando Idomeneo gli ordina di andarsene subito in esilio ha inizio il sublime quartetto «Andrà ramlingo e solo» (Idamante, Idomeneo, Ira, Elettra), uno dei vertici della partitura. Idamante si allontana solitario a cercare la morte, Intanto il mostro invitato da Nettuno continua a compiere stragi: il dio dunque reclama un sacrificio, e Idomeneo svela che la vittima deve essere il figlio. Ma subito si ha un nuovo colpo di scena: nella sua eroica disperazione Idamante ha affrontato e ucciso il mostro. Ora egli è pronto

al sacrificio, che Idomeneo ritiene inevitabile per placare Nettuno: invano Ira si offre di prendere il posto dell'amato. Ma la voce dell'oracolo interrompe il rito: Nettuno ordina che Idomeneo ceda il trono al figlio, e che questi sposi Ira. Elettra dà voce per l'ultima volta alla sua disperazione; Idomeneo e il coro celebrano la pace conquistata e lo spettacolo si conclude con un balletto. □ P.P.

# Il suo sogno? Un'opera che si prende sul serio

PAOLO PETAZZI  
 MILANO. A quasi 210 anni dalla prima rappresentazione, che ebbe luogo a Monaco il 29 gennaio 1781, *Idomeneo* non ha ancora nel repertorio un posto adeguato alla sua grandezza, forse perché è una grandezza profondamente diversa da quella delle opere più famose di Mozart. Nel suo teatro, *Idomeneo* è un punto d'arrivo e di svolta, è l'ultima «opera seria» scritta prima di lasciare definitivamente Salisburgo per Vienna, dove Mozart abbandonò questo genere per dieci anni, tornandovi soltanto nel 1791 con *La Clemenza di Tito*, che però presenta caratteri e stili e non ha nulla in comune con *Idomeneo*. All'epoca di Mozart il genere dell'opera seria aveva ancora un posto di preminente rilievo, anche se gli aspetti stereotipati e stilizzati della sua drammaturgia erano stati oggetto di critica, anche se erano diffuse inquiete ricerche innovative (tra queste la «riforma» di Gluck e l'esempio più famoso), dal punto di vista teatrale e musicale, l'opera buffa consentiva allora maggiori poten-

ziali innovative, per la flessibilità, il realismo, la ricchezza e varietà formale. Ma per il giovane Mozart, negli anni dei viaggi in Italia e anche all'epoca dell'*Idomeneo*, compare un'opera seria che la massima aspirazione: le occasioni anteriori al 1780 erano state meno numerose di quelle che egli avrebbe desiderato, sebbene i successi non fossero mancati. Senza mai teorizzare alcuna «riforma», Mozart aveva composto opere serie che, pur rispettando per molti aspetti i caratteri tipici del genere, le caricavano di un significato musicale nuovo, di febbrili tensioni, innovativi, per così dire, dall'interno. Così le prime opere serie di Mozart hanno un posto del tutto particolare nella produzione dell'epoca e l'*Idomeneo* con la sua eccezionalità davvero senza precedenti (ma anche senza seguito) segna il momento culminante della prima fase della ricerca mozartiana nell'ambito di questo genere.

Di per sé la scelta dell'argomento e della fonte del libretto comportavano la consistenza di elementi e caratteri appartene-  
 menti a tradizioni diverse. Il libretto dell'*Idomeneo*, dovuto all'abate Giambattista Varesco (cappellano di corte a Salisburgo), ebbe come modello la «tragédie lyrique» di Antoine Danchei *Idoménée* che Campra aveva musicato nel 1712. Oggi si è portati a ritenere probabile che la scelta di questo vecchio modello francese non fosse desiderata, ma del committente, che venne cioè dalla corte del principe elettore di Baviera Karl Theodor. Il riferimento alla tradizione francese era stato per Gluck e per altri autori, come Jommelli e Traetta, un consapevole mezzo di rinnovamento dell'opera seria italiana, e Mozart tiene certamente presente Gluck; ma i punti di contatto tra le esperienze gluckiane e l'*Idomeneo* sono limitati ed esteriori, anche se la solenne impostazione del blocco scenico conclusivo deve qualcosa all'*Alceste*, con gli episodi danzati, alcuni motivi drammaturgici dell'*Idomeneo*, rivelano chiaramente la fonte francese, ma il libretto di Varesco la trasforma con i criteri di gusto dell'opera seria e la musica di Mozart poi stravolge dall'interno le convenzioni del genere facendo dell'*Idomeneo* un capolavoro a sé stante, per molti aspetti unico.

E nella logica dell'opera seria il lieto fine scaturito dall'abate Varesco e da Mozart, Idomeneo, re di Creta, nel ritorno dalla guerra di Troia per salvarsi dalla tremenda tempesta che Nettuno gli ha scatenato contro promette al dio di sacrificargli la prima persona che incontrerà in patria. Si salva, ma incontra il figlio Idamante, e vorrebbe eludere il voto fatale, che dapprima tiene nascosto. Con la vicenda centrale del voto si intreccia quella dell'amore di Idamante per Ira, prigioniera troiana figlia di Priamo, e di Idamante era stata destinata in sposo: in Danchei l'intreccio era reso più complicato, ma anche meglio giustificato dal fatto che lo stesso Idomeneo si innamorava di Ira. In Mozart questo motivo drammaturgico è eliminato. Insieme con molti altri: alla fine Nettuno libera Idomeneo dal tremendo voto limitandosi a farlo rinunciare al trono a favore di Idamante e si appropria così ad una fastosa e conclaudazione generale ad una «opera seria» (con l'esclusione però di Elettra), mentre in Danchei Idomeneo, reso folle da Nemesi, uccideva Ira e provocava il suicidio di Ira.  
 Mozart aveva cominciato a lavorare all'*Idomeneo* a Salisburgo nel corso del 1780, e proseguì a Monaco dove si era stabilito all'inizio di novembre. Le lettere al padre sono un documento bellissimo sulla genesi dell'opera e ci informano tra l'altro sui numerosi interventi (soprattutto tagli) che il musicista chiese a Varesco affinché modificasse la stesura originaria del libretto. Si è fin troppo infierito sui limiti del povero Varesco; ma la convenzionalità dei personaggi e la sostanziale staticità dell'impianto drammaturgico non impedirono a Mozart di scatenare la propria fantasia creando una musica di stupefacente ricchezza inventiva, con una energia drammatica di rivoluzionaria intensità.

Colpisce in primo luogo la sontuosa bellezza della scrittura orchestrale: Mozart sapeva che la sua opera sarebbe stata suonata dalla famosa orchestra di Mannheim, che nel 1778 era stata trasferita a Monaco al seguito del principe elettore Karl Theodor. Struttando l'occasio-

ne di scrivere per questo straordinario complesso, Mozart aveva usato gli strumenti con una ricchezza, e talvolta con una splendore concertante di complessità ed efficacia eccezionali, lasciando perplessi i suoi contemporanei. Nel 1786, quando Mozart ripropose la partitura a Vienna in forma di concerto, con alcuni importanti mutamenti, un recensore parò di opera stupendo piena di accompagnamento.  
 Questo giudizio rivela un disorientamento che riguarda in senso più ampio la sconvolgente ricchezza con cui la musica investe il testo, le situazioni, i personaggi, trascendendo le convenzionalità. Quasi ogni pezzo assume, nella musica, un significato espressivo che va oltre le premesse dell'opera e le convenzioni dell'opera senza aver bisogno di metterle in discussione (le novità dell'*Idomeneo* non appartengono ad alcuna «riforma» dell'opera), la staticità della vicenda si anima di una molteplicità febbrile di impulsi emotivi senza rinnegare la nobiltà statuaria dell'azione eroica.  
 L'opera seria si articolava prevalentemente in recitativi e