

Un Mozart europeo

di Claudio Toscani

Dopo gli esordi milanesi del 1770-72 nel mondo del teatro in musica, e dopo le sperimentazioni degli anni immediatamente successivi, comporre un'opera è una costante ambizione nella vita di Mozart. «Non scordate il mio desiderio di scrivere opere. Invidio chiunque ne scriva una», scrive al padre nel 1778, precisando anche, in un'altra lettera dello stesso anno, che «scrivere un'opera è la mia idea fissa: un'opera francese piuttosto che una tedesca, e un'opera italiana meglio di ogni altra».

L'occasione di dare libero sfogo a un desiderio lungamente coltivato si presenta nell'estate del 1780, quando il conte palatino e duca di Baviera, Carl Theodor di Wittelsbach-Sulzbach, commissiona a Mozart la composizione di un'opera da rappresentare nel teatro di corte durante la stagione del carnevale successivo. Da due anni Carl Theodor aveva trasferito la corte da Mannheim a Monaco, dopo aver acquisito il titolo di elettore di Baviera; con lui s'erano spostati nella nuova capitale la celebre orchestra dei Mannheimer, capeggiata dal *Konzertmeister* Christian Cannabich, e il corpo di ballo guidato dal coreografo e primo ballerino Claude Le Grand. Tutto ciò avrebbe costituito un motivo di attrazione e una fonte di prestigio per qualunque compositore, anche a prescindere dal personale desiderio di Mozart di cimentarsi nuovamente con il teatro musicale; ma l'occasione doveva essere ancora più allettante per un musicista che dai suoi viaggi all'estero aveva tratto esperienze e stimoli decisivi, e che meditava di lasciare Salisburgo per rivolgersi ad orizzonti più ampi. L'incarico, dunque, viene accolto da Mozart con grande entusiasmo.

Ricevuta la commissione dal conte Joseph Anton von Seeau, intendente degli spettacoli per il principe elettore, Mozart giunge a Monaco all'inizio di novembre del 1780, dopo aver iniziato la composizione a Salisburgo. A partire da questo momento lavora all'opera a tempo pieno e a stretto contatto con i cantanti ingaggiati, scrivendo musica ritagliata sulle loro capacità musicali e attoriali, ma chiedendo anche ripetute modifiche e rifacimenti del libretto per conferire o sottrarre importanza ai personaggi e alle principali situazioni drammatiche. Per i mesi in cui Wolfgang è impegnato a Monaco nella composizione e nell'allestimento dell'opera, lo scambio epistolare con il padre è fitto: la genesi dell'opera, perciò, è documentata con una dovizia insolita di particolari, che illuminano non solo sui problemi legati al lavoro e all'interpretazione dei cantanti, ma anche su questioni di natura drammaturgica ed estetica.

Per stabilire il soggetto della nuova opera, la cui scelta spettava al committente, l'ambiente della corte era stato determinante. S'era optato per il tema aulico di una precedente *tragédie lyrique* di Antoine Danchet, *Idoménée*, messa in musica da André Campra e rappresentata a Parigi il 12 gennaio 1712. È probabile che la scelta sia avvenuta nel diretto *entourage* del principe, a palazzo, o che fosse dovuta all'elettore stesso; in ogni caso l'orientamento rifletteva perfettamente il gusto della corte di Monaco, che in quegli anni faceva registrare una forte presenza, in teatro, di soggetti d'opera di origine francese. Un gusto che accomunava, d'altra parte, le corti della Germania meridionale, le quali sostenevano la creazione di drammi seri in tre atti all'italiana, ma ricavate da soggetti teatrali francesi: alla ricerca di una sintesi ideale fra le due tradizioni, che sull'impianto italiano innestasse scenografie spettacolari, arricchite da cori, balli e da un trattamento più ricercato dell'orchestra. La scelta, per la corte di Monaco, segna sì una presa di distanza dal vecchio dramma metastasiano, ma anche dalle più recenti opere 'riformate' di Calzabigi e Gluck; la corte sembra guardare semmai alle precedenti sperimentazioni di Frugoni e Traetta a Parma e di Verazi e Jommelli a Stoccarda, che contemplavano anch'esse una commistione – segnata da verosimiglianza e naturalezza – tra melodramma italiano e *tragédie lyrique* francese.

Se la scelta del soggetto è ascrivibile alla corte, quella del librettista è invece lasciata a Mozart, che si vale dell'appoggio e dei consigli del padre. L'incarico è così affidato all'abate Giambattista Varesco, cappellano dell'arcivescovo Colloredo presso la sua corte di Salisburgo. La prima stesura del libretto, sostanzialmente legata a invecchiati stilemi metastasiani, è convenzionale nello stile poetico e nell'impianto. Non vi manca, a dire il vero, qualche elemento di modernità

rispetto al vecchio dramma francese di Danchet e Campra: alcuni effetti legati a una tipica spettacolarità barocca vengono ridimensionati, l'azione è meno appesantita da personaggi secondari, così come vengono ridotti la presenza e il ruolo delle divinità mitologiche, e il finale tragico è sostituito da un lieto fine. Ma in generale, il libretto predisposto da Varesco è prolisso e caratterizzato da una sceneggiatura statica. Mozart chiede allora al suo verboso librettista, senza farsi troppi riguardi, tagli e numerose modifiche. Gli fa riscrivere, per esempio, l'aria di Ilia ed eliminare la cavatina di Idomeneo nel primo atto, gli chiede di ampliare nel secondo il recitativo di Arbace e di tagliare un duetto tra Ilia e Idamante, oltre che di cassare un quartetto che Varesco aveva previsto come finale dell'opera. Discute a lungo con lui sulle soluzioni drammatiche e gli chiede di rifare, a volte in modo radicale, ampie parti del libretto.

Mozart, in proposito, ha le idee chiare. Individua e vuole valorizzare le situazioni fulcro della vicenda: per esempio l'elemento drammatico centrale, costituito dalla minaccia di Nettuno – il dio offeso – che esige il rispetto del voto che condanna a morte il figlio del re. E non si cura granché di rispettare le convenzioni dell'opera seria del suo tempo: impiega stili diversi e articolati, valorizza la varietà delle situazioni e le concatena in un modo che travalica i rigidi steccati del dramma serio all'italiana, ma anche quelli dell'opera 'riformata' da Gluck. In compenso il suo intervento rende tutto più intenso e vivamente emozionale: la monumentalità ingessata cede il passo a sentimenti autentici, a personaggi umanissimi che rimpiazzano gli eroi astratti e soggetti al destino del dramma serio metastasiano. Nell'*Idomeneo* mozartiano, inoltre, si fanno per la prima volta palesi quegli ideali illuministi, quei valori etici positivi che affioreranno con evidenza incontrovertibile e che troveranno pieno sviluppo nella *Zauberflöte*: nella figura di Idomeneo che con la rinuncia al trono riscatta il suo voto inumano, emblema della superstizione e della tirannide; o ancora nell'amore di Ilia e Idamante, coronamento del sogno di una coppia felice e dunque simbolo di speranza, ovvero di riconciliazione universale.

A quella di Varesco, Mozart oppone anche una concezione più realistica dell'azione teatrale. Insofferente delle lungaggini, cerca l'efficacia e la verosimiglianza, imponendo con decisione al suo librettista i cambiamenti che ritiene necessari. Ne è un buon esempio l'ultima scena, nella quale Idomeneo si prepara a sacrificare il figlio per placare l'ira di Nettuno. A fronte di Ilia, che offre la sua vita per salvare quella dell'amato Idamante, il dio è commosso e fa sentire dall'interno la sua voce, con un effetto misterioso e profondo (l'orchestra tace, la voce è accompagnata solo da due corni e tre tromboni). Qui Mozart richiede la massima concisione per potenziarne l'effetto; come scrive al padre il 29 novembre 1780, «la voce dev'essere terribile, dev'essere terrea, bisogna che il pubblico ne sia completamente soggiogato. Ma com'è possibile ottenere tutto ciò quando la parte da recitare è tanto lunga che gli spettatori finiranno per convincersi della sua nullità? Anche nell'*Amleto*, se la parte dello spirito non fosse tanto lunga, l'effetto sarebbe certamente molto migliore». La brevità è viatico dell'effetto teatrale, e rende tanto più verosimile lo scioglimento finale dell'azione, quando Nettuno converte il voto di Idomeneo, che lo obbliga al sacrificio cruento, nella richiesta di rinunciare al trono di Creta.

* * *

Idomeneo mette in campo quattro personaggi principali (Idomeneo, Idamante, Ilia, Elettra), ciascuno dei quali canta tre arie e partecipa ai pezzi d'insieme, e uno più secondario (Arbace), protagonista di due arie. La parte di Idamante è scritta per il giovane castrato Vincenzo Dal Prato (un cantante di valore, nonostante le sue scarse qualità attoriali). Fonte di preoccupazione, per Mozart, è soprattutto l'anziano tenore Anton Raaff, un Idomeneo legato alla vecchia retorica degli affetti e a uno stile ormai antiquato, poco compatibile con il dinamismo che Mozart vuole imprimere all'opera. Al padre, Wolfgang scrive che «Raaff è il migliore e il più stimabile uomo del mondo, ma è attaccato alla tradizione da far sudar sangue [...] di conseguenza è assai difficile scrivere per lui, oppure assai facile, se ci si contenta delle arie che si scrivono tutti i giorni». E ancora il 1° dicembre 1780, mentre è impegnato nella composizione: «Ieri sera è venuto a trovarmi

ancora il signor Raaff per sentire l'aria dell'atto secondo. L'amico ne è così infatuato come un amante giovane e ardente della sua bella; infatti, la canta la sera prima di andare a dormire e al mattino quando si sveglia. [...] *Enfin*, è felice come un re». Anche per questo la parte di Idomeneo non si distacca molto, in sostanza, dalla tradizione dell'opera seria settecentesca: il personaggio agisce in situazioni classiche come quella dell'aria «Vedrommi intorno», corredata dal lamento degli spiriti d'oltretomba, e intona tradizionali arie di 'imitazione' come «Fuor del mar ho un mare in seno», con le catene di vocalizzi e le rapide figure strumentali di una tempesta di mare che raffigura per via di metafora le angosce di un animo turbato.

Più vari e originali sono gli atteggiamenti degli altri personaggi e la loro caratterizzazione drammatica. Idamante è un personaggio meno ieratico di Idomeneo, più nervoso, delineato con finezza. Anche Elettra è figura accortamente tratteggiata; la sua prima e la sua ultima aria la iscrivono alla categoria delle eroine tragiche soggette a una passionalità istintuale, incontrollata e violenta, che si sfoga in una vocalità sillabica e scarsamente melodica, nel frazionamento timbrico dell'orchestra, nelle dinamiche brutalmente contrapposte. Ilia, fra tutti, è il personaggio che più si spinge sulla via dell'approfondimento psicologico. Figura moralmente energica, nonostante la malinconia delle sue arie, Ilia adotta uno stile vocale vario, una linea frammentata nella quale si alternano l'espansione melodica e il declamato, sostenuti da un'armonia espressiva. Una pagina dall'incanto sonoro e dalle ricche sfumature come «Se il padre perdei», con quattro strumenti a fiato concertanti, rivela tutta la spiccata tendenza mozartiana all'introspezione. Una tendenza che tocca, forse, il punto più alto nel quartetto del terzo atto «Andrò, ramingo e solo», un capolavoro di finezza che fonde e contrappone affetti contrastanti quali l'ira di Idomeneo, l'inquietudine di Idamante, la corrosiva gelosia di Elettra, il trasporto eroico di Ilia che vorrebbe seguire l'amante fino alla morte.

La nuova opera di Mozart, rappresentata al Residenztheater il 29 gennaio 1781 con le scene di Lorenzo Quaglio e le coreografie di Le Grand, fece grande impressione sulla corte di Monaco. Oltre ai già citati Anton Raaff nei panni di Idomeneo e a Vincenzo Dal Prato in quelli di Idamante, ne furono interpreti alcuni tra i migliori cantanti attivi sulla piazza europea: le cognate Dorothea ed Elizabeth Wendling (rispettivamente Ilia ed Elettra) e Domenico Panzacchi (Arbace). Le aspettative di Mozart furono forse deluse dalle due sole repliche; ma si trattava di uno spettacolo costoso e difficile da allestire. Negli anni seguenti Mozart ne propose, senza successo, la ripresa a Vienna, dove dovette scontrarsi con l'orientamento poco favorevole al dramma serio di Giuseppe II, il cui gusto prediligeva la commedia con uno sfondo di critica sociale. Solo nel 1786 *Idomeneo* ebbe un'esecuzione privata e in forma di concerto, che si tenne nel palazzo viennese del principe Johann Adam Auersperg. Per l'occasione Mozart trascrisse per tenere la parte di Idamante, scrisse per lo stesso personaggio il recitativo e il rondò con violino obbligato «Non temere, amato bene» (in sostituzione della prima aria di Arbace) e rimpiazzò il duetto di Ilia e Idamante con il nuovo duetto «Spiegarti non poss'io».

* * *

Idomeneo appartiene al genere d'opera ricco di effetti spettacolari e adatto, proprio per questo, al gusto della corte di Monaco. Ma è difficile inquadrare quest'opera nella griglia dei generi, di nessuno dei quali rispetta interamente il codice, cioè la rete delle convenzioni che determinano le aspettative del pubblico. Da una parte, l'impianto è quello tipico dell'opera seria all'italiana, con l'articolazione in tre atti e la tradizionale alternanza di arie e recitativi; l'impronta metastasiana è evidente anche nella versificazione, nella struttura generale del libretto e nella tipologia formale di molti pezzi chiusi. Ma altri elementi tradiscono l'interesse mozartiano per l'opera francese. Importante era stata la recente esperienza parigina del 1777-78, quando Mozart aveva cercato (senza trovarlo) un impiego stabile nella capitale francese, ed era entrato in contatto con linguaggi e stili musicali che avrebbero integrato le esperienze di cui si era arricchito a Salisburgo, a Vienna e in Italia.

Rispetto a quella italiana, la tradizione che proviene da Lully e Rameau – sulla quale agisce Gluck con le sue opere francesi ‘riformate’ del 1774-79 – comporta un minor numero di arie, pone meno l’accento sul virtuosismo vocale, valorizza il recitativo accompagnato alla ricerca di una maggiore continuità drammatica. Cori, danze, pezzi d’insieme e interludi orchestrali dalla strumentazione elaborata potenziano la dimensione spettacolare dell’opera. I cori dell’*Idomeneo*, se in certi casi mantengono l’antica funzione decorativa, assumono talvolta un ruolo drammatico attivo, integrandosi in organismi scenici ampi e articolati: come avviene con la scena dei naufraghi nel primo atto, o nel terzo con la folla sgomenta alla notizia che Idamante è la vittima designata. E accenti gluckiani risuonano qua e là, con riferimenti riconoscibili all’*Alceste* nel gruppo finale di scene del terzo atto.

Dalla *tragédie lyrique* provengono anche la struttura a *tableaux* di episodi arricchiti da cori e danze, e l’impegno pervasivo – in linea del resto con le tendenze dell’opera in musica coeva – del recitativo accompagnato. Quest’ultimo si intensifica di atto in atto, fino a raggiungere il culmine nel terzo, assumendo quasi la funzione di tessuto connettivo tra un ‘numero’ e l’altro, con l’effetto di creare blocchi più ampi di unità musicali. Questa tendenza a una naturale continuità drammatica ed espressiva è forse la cifra più significativa dell’*Idomeneo* mozartiano. All’epoca per nulla scontata, questa tendenza si distingue da quella del dramma serio all’italiana, basato sull’alternanza, il contrasto e la varietà degli affetti che ne costituiscono il fondamento; l’azione, nell’*Idomeneo*, si svolge senza interruzioni e con un ritmo naturale, senza che ciò implichi la rinuncia a una definizione precisa degli stati affettivi.

La continuità è particolarmente evidente nel terzo atto, non a caso quello che impegna Mozart più a fondo (ma anche quello che gli dà le maggiori soddisfazioni: «questo atto – scrive al padre – mi è costato più tormento di un’opera intera, perché è difficile trovarci una scena che non sia di estremo interesse»). La sequenza di scene che vanno dalla quinta all’ultima costituisce un organismo unitario e articolato, caratterizzato da una temperatura emotiva alta e priva di cali di tensione. Ma già nel primo atto l’aria di Elettra «Tutte nel cor vi sento» è inserita in un *tableau* più ampio: un blocco che inizia con il recitativo accompagnato dello scontro tra la gelosa Elettra e Idamante, continua con la notizia della morte di Idomeneo recata da Arbace, poi con l’aria e la scena aperta dal coro dei marinai («Pietà, numi, pietà!»), senza che vi sia soluzione di continuità dal momento che il coro inizia concatenandosi direttamente all’aria, mentre si realizza un mutamento scenico a vista e con la musica che non si interrompe: quasi un effetto di dissolvenza cinematografica.

Nella stessa direzione si muove anche il trattamento dell’orchestra, che nell’*Idomeneo* acquista un’importanza inedita e che è palesemente influenzata, nei modelli e nel linguaggio strumentale, dalla tradizione austro-tedesca dello stile classico. L’orchestra assicura la continuità del discorso drammatico, facendo sì che non venga spezzato dalla tradizionale articolazione a numeri chiusi; Mozart le affida una rete motivica, con funzione di legame strutturale, che rende meno percepibili le fratture tra momenti statici e cinetici e che mantiene ininterrotta la tensione. Certo, Mozart può contare sulla presenza a Monaco dei musicisti di Mannheim, molti dei quali erano migrati con lo spostamento della corte elettorale; si spiegano anche così la sua ricca scrittura orchestrale e la particolare valorizzazione dei fiati. Ma è anche vero che alla strumentazione, nell’*Idomeneo*, è conferito un ruolo espressivo e comunicativo inedito: interventi orchestrali significativi (si ascoltino all’inizio dell’opera le meditazioni di Ilia sulla sua sorte, per esempio, quando i silenzi dell’eroina sono riempiti da pregnanti interventi dell’orchestra) corrispondono all’illustrazione di uno stato psichico, all’allargamento di uno stato emozionale, all’enfaticizzazione di un gesto scenico, ma possono anche essere finalizzati a delineare l’evoluzione degli stati interiori di un personaggio.

Se si può a ragione sostenere, in definitiva, che *Idomeneo* promuova una sorta di ibridazione e costituisca un punto d’incontro tra esperienze musicali – italiane, francesi, austro-tedesche – disparate, l’opera è al tempo stesso il campo di sperimentazione sul quale il giovane compositore si forgia un linguaggio drammatico personale. Restano, è vero, le discrepanze tra un libretto concepito

alla vecchia maniera e la musica di Mozart, tra le situazioni e gli affetti ingessati dell'opera seria metastasiana e un'immaginazione musicale straripante, che vorrebbe piegare l'antica cornice a una drammaturgia più moderna, dinamica e complessa. Così, malgrado le numerose e notevolissime invenzioni tecniche e stilistiche, permangono in *Idomeneo* gli effetti di un conflitto almeno parzialmente irrisolto. L'opera, tuttavia, segna decisamente per Mozart la via del futuro. L'immaginazione del compositore si accende soprattutto di fronte alla possibilità di rispecchiare gli intrecci psicologici dei suoi personaggi, umanizzandoli e infrangendo gli schemi rigidi della tradizione. Basterebbe solo questo a fare di *Idomeneo* una tappa fondamentale nello sviluppo della personalità artistica mozartiana.