

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2015-2016  
Lirica e Balletto

*Wolfgang Amadeus Mozart*

# IDOMENEO



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi. Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



**FeST**

tel. 041 780676 - fax 041 780677  
www.teatrolafenice.it







FEST



*Maria Callas*

**MARIA CALLAS**

at  
**TEATRO LA FENICE**

**From the 11th of September 2015**

Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro  
Ticket includes entrance to the exhibition  
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita  
Information and tickets [www.venezianunica.it](http://www.venezianunica.it)  
call center HelloVenezia: (+39) 041 2424



# Andante con gioco

mostra sonora interattiva dedicata alle scuole e alle famiglie



Adriatic LNG



Rovigo Museo dei Grandi Fiumi  
novembre 2015  
dicembre 2015  
Venezia Teatro La Fenice

immaginazione  
Libreria Pirella Göttsche







PASSION IN A COFFEE CUP.



HAUSBRANDT

hausbrandt.com



# LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra





# coin

EXCELSIOR



PATICA CADEWASTORI

UNVEIL THE CONTEMPORARY DEPARTMENT STORE  
NEW OPENING IN VENICE

CANNAREGIO, 5287 VENEZIA - NEAR RIALTO BRIDGE

FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**

STAGIONE 2015-2016



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione  $fa^1 - fa^5$ ,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice  
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)

*Incontri con l'opera*

lunedì 16 novembre 2015

GIORGIO PESTELLI

**Idomeneo**

lunedì 18 gennaio 2016

LUCA MOSCA

**Stiffelio**

mercoledì 20 gennaio 2016

ALBERTO MATTIOLI

**Agenzia matrimoniale**

**Il segreto di Susanna**

giovedì 4 febbraio 2016

LUCA CIAMMARUGHI

**Les Chevaliers de la Table ronde**

martedì 3 maggio 2016

GUIDO ZACCAGNINI

**La Favorite**

lunedì 23 maggio 2016

GIANCARLO LANDINI

**L'amico Fritz**

lunedì 27 giugno 2016

CARLO MAYER

**Mirandolina**

lunedì 10 ottobre 2016

MARIO MESSINIS, CARLA MORENI

**La Passion selon Sade**

*Incontri con il balletto*

giovedì 10 dicembre 2015

SERGIO TROMBETTA

**La Bayadère**

tutti gli incontri avranno luogo presso il  
Teatro La Fenice - Sale Apollinee ore 18.00





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



CONSERVATORIO  
BENEDETTO MARCELLO  
DI VENEZIA

# Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2015-2016  
del Teatro La Fenice*

**mercoledì 2 dicembre 2015**  
*relatore* **Massimo Contiero**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (4 e 5 dicembre)  
musiche di Schubert e Bruckner

**mercoledì 16 dicembre 2015**  
*relatore* **Giovanni Toffano**

concerto diretto da **Marco Gemmani**  
(Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre)  
musiche di Colusso, Guami, Gabrieli, Donato, Merulo, Bassano

**mercoledì 24 febbraio 2016**  
*relatore* **Olga Visentini**

concerto diretto da **Eliahu Inbal** (27 e 28 febbraio)  
musiche di Bruckner

**mercoledì 2 marzo 2016**  
*relatore* **Giovanni Mancuso**

concerto diretto da **Omer Meir Wellber** (4 e 5 marzo)  
musiche di Baldi, Mozart e Bruckner

**mercoledì 23 marzo 2016**  
*relatore* **Franco Rossi**

concerto diretto da **Myung-Whun Chung** (25 marzo)  
musiche di Rossini

**mercoledì 30 marzo 2016**  
*relatore* **Dario Bisso**

concerto diretto da **Michel Tabachnik** (Teatro Malibran 1 e 2 aprile)  
musiche di Wagner, Tabachnik, Bruckner

**mercoledì 13 aprile 2016**  
*relatore* **Marco Peretti**

concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (15 e 16 aprile)  
musiche di Bruckner

**mercoledì 20 aprile 2016**  
*relatore* **Luca Romagnoli**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (Teatro Malibran 21 e 23 aprile)  
musiche di Bruckner

**mercoledì 27 aprile 2016**  
*relatore* **Francesco Erle**

concerto diretto da **Daniel Harding** (28 aprile)  
musiche di Brahms

**INGRESSO LIBERO**  
**ore 17.30**

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.  
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

*Se dovessi cercare  
una parola  
che sostituisce  
potrei pensare  
soltanto a*

**Musica  
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

## Visita il Teatro La Fenice

visite guidate  
visite con audioguida  
aperto tutti i giorni  
dalle 9:30 alle 18:00

[www.festfenice.com](http://www.festfenice.com)



**Fest** srl San Marco 4387, 30124 Venezia  
[info@festfenice.com](mailto:info@festfenice.com)  
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677





 tripadvisor.it

 Expedia.it

 trivago



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

# MEDIA & SOCIAL PARTNERS





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## Radio3 per la Fenice

### Opere della Stagione lirica 2015-2016

*trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

venerdì 20 novembre 2015 ore 19.00

*diretta Euroradio*

**Idomeneo**

venerdì 22 gennaio 2016 ore 19.00

*diretta Euroradio*

**Stiffelio**

sabato 23 gennaio 2016 ore 19.00

*differita*

**Agenzia matrimoniale – Il segreto di Susanna**

domenica 7 febbraio 2016 ore 19.00

*differita*

**Les Chevaliers de la Table ronde**

venerdì 18 marzo 2016 ore 19.00

*differita*

**Madama Butterfly**

venerdì 6 maggio 2016 ore 19.00

*diretta Euroradio*

**La Favorite**

venerdì 14 ottobre 2016 ore 19.00

*differita*

**La Passion selon Sade**

### Concerti della Stagione sinfonica 2015-2016

*trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Jeffrey Tate (venerdì 4 dicembre 2015)

Myung-Whun Chung (venerdì 25 marzo 2016)

Jonathan Webb (venerdì 10 giugno 2016)

John Axelrod (venerdì 17 giugno 2016)

Juraj Valčuha (venerdì 8 luglio 2016)

# TEATRO FENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia





SOCI FONDATORI

---



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI

---



Fondazione di Venezia



Banca  
Popolare di Vicenza



GENERALI



Camera di Commercio  
Venezia



CONFINDUSTRIA  
Venezia



Assicurazioni Generali



RUBELLI



APV INVESTIMENTI



Fondazione Amici della Fenice



ALILAGUNA

## ALBO DEI SOCI

---



COMITÉ FRANÇAIS  
POUR LA SAUVEGARDE  
DE VENISE

PRICE/MER/HOUST/COOPERS



HAUSBRANDT

Marsilio

  
**MAVIVE**  
VENIZIA

**superjet**  
INTERNATIONAL  
LA VOIE DU MONDE EN 1000 KILOMÈTRES

**STUDIO DE POLI**  
VENEZIA

  
**BANCO  
SAN MARCO**  
A SERVIZIO DELLA CULTURA

  
**Vignarelli** 



## CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro  
*presidente*

Giorgio Brunetti  
*vicepresidente*

Teresa Cremisi  
Franco Gallo  
\*

*consiglieri*

---

*sovrintendente*

Cristiano Chiarot

*direttore artistico*

Fortunato Ortombina

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---

\* in attesa di nomina regionale



# IDOMENEO

---

*dramma per musica in tre atti KV 366*  
*libretto di Giambattista Varesco*

*musica di* **Wolfgang Amadeus Mozart**

## **Teatro La Fenice**

venerdì 20 novembre 2015 ore 19.00 turno A *in diretta su* 

domenica 22 novembre 2015 ore 15.30 turno B

martedì 24 novembre 2015 ore 19.00 turno D

giovedì 26 novembre 2015 ore 19.00 turno E

sabato 28 novembre 2015 ore 15.30 turno C

---

La Fenice prima dell'Opera 2015-2016 1





Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart. Dipinto di Barbara Krafft, olio su tela, 1819. La Krafft si basò su una miniatura (probabilmente quella di Josef Knoller) avuta da Nannerl (vd. ARTHUR HUTCHINGS, *Mozart, the Man, the Musician*, London, Thames & Hudson, 1976).

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «T'è noto Idomeneo?»  
di Michele Girardi
- 13 Paolo Fabbri  
Cose grandi, teste piccole. Il ritorno d'Idomeneo in patria  
e l'incoronazione di Idamante
- 33 Tarcisio Balbo  
*Idomeneo*: questioni di forma
- 47 Alessandro Talevi  
Cambiare è possibile: basta volerlo. Note di regia
- 51 *Idomeneo*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Emanuele Bonomi
- 103 *Idomeneo* in breve  
*a cura di* Tarcisio Balbo
- 105 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 111 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 131 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
Peter Maag rinnova i fasti di *Idomeneo*  
*a cura di* Franco Rossi
- 140 Biografie





# IDOMENEO

*dramma per musica in tre atti KV 366*

*libretto di* Giambattista Varesco

dalla tragédie en musique *Idoménée* di Antoine Danchet

*musica di* Wolfgang Amadeus Mozart

prima rappresentazione assoluta: Monaco di Baviera, Residenztheater, 29 gennaio 1781

Editore proprietario Bärenreiter-Verlag, Kassel

Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

*personaggi e interpreti*

|                                  |                          |
|----------------------------------|--------------------------|
| <i>Idomeneo</i>                  | Brenden Gunnell          |
| <i>Idamante</i>                  | Monica Bacelli           |
| <i>Ilia</i>                      | Ekaterina Sadovnikova    |
| <i>Elettra</i>                   | Michaela Kaune           |
| <i>Arbace</i>                    | Anicio Zorzi Giustiniani |
| <i>Gran sacerdote di Nettuno</i> | Krystian Adam            |
| <i>La voce</i>                   | Michael Leibundgut       |
| <i>Due cretesi</i>               | Sabrina Mazzamuto        |
|                                  | Simona Forni             |
|                                  | Nicoletta Andeliero      |
|                                  | Manuela Marchetto        |
| <i>Due troiani</i>               | Roberto Menegazzo        |
|                                  | Antonio Casagrande       |
|                                  | Bo Schunesson            |
|                                  | Emiliano Esposito        |

*maestro concertatore e direttore*

Jeffrey Tate

*regia*

Alessandro Talevi

*scene* Justin Arienti

*costumi* Manuel Pedretti

*disegno luci* Giuseppe Calabrò

*movimenti coreografici* Nikos Lagousakos

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

*con sopratitoli in italiano e in inglese*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

*con il sostegno di*

FREUNDESKREIS DES  
TEATRO LA FENICE

---

|                                                |                                         |
|------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| <i>direttore musicale di palcoscenico</i>      | Marco Paladin                           |
| <i>direttore dell'allestimento scenico</i>     | Massimo Checchetto                      |
| <i>direttore di scena e di palcoscenico</i>    | Lorenzo Zanoni                          |
| <i>maestro di sala</i>                         | Joyce Fieldsend                         |
| <i>altro maestro di sala</i>                   | Roberta Ferrari                         |
| <i>altro direttore di palcoscenico</i>         | Valter Marcanzin                        |
| <i>assistente alla regia</i>                   | Laura Pigozzo                           |
| <i>maestro alle luci</i>                       | Roberta Paroletti                       |
| <i>capo macchinista</i>                        | Massimiliano Ballarini                  |
| <i>capo elettricista</i>                       | Vilmo Furian                            |
| <i>capo audiovisivi</i>                        | Alessandro Ballarin                     |
| <i>capo sartoria e vestizione</i>              | Carlos Tieppo                           |
| <i>capo attrezzista</i>                        | Roberto Fiori                           |
| <i>responsabile della falegnameria</i>         | Paolo De Marchi                         |
| <i>capo gruppo figuranti</i>                   | Guido Marzorati                         |
| <i>scene, attrezzeria, costumi e calzature</i> | Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice |
| <i>parrucche</i>                               | Mario Audello (Torino)                  |
| <i>trucco</i>                                  | Effe Emme Spettacoli (Trieste)          |
| <i>videoproiezioni e sopratitoli</i>           | Studio GR (Venezia)                     |

## «T'è noto Idomeneo?»

«Non scordate il mio desiderio di scrivere opere. Invidio chiunque ne scriva una. Desidererei proprio piangere di dispetto quando sento o leggo un'aria. Ma italiana, non tedesca, seria, non buffa»: così scrisse Mozart al padre nel 1778. Egli si era già cimentato con i versi di Metastasio; attendeva però l'opportunità di poter trattare un vero soggetto d'opera seria, ma in un modo del tutto nuovo. L'occasione si presentò circa un anno e mezzo più tardi, quando ricevette una prestigiosa commissione da parte del conte Seeau, sovrintendente ai teatri dell'Elettore di Baviera. Dopo aver buttato giù qualche nota a Salisburgo, si recò a Monaco, dove giunse ai primi di novembre del 1780. Lì soggiornò impegnandosi a tempo pieno nella messa in scena fino alla prima di *Idomeneo*, che si tenne il 29 gennaio del 1781 al Residenztheater, due giorni dopo il suo venticinquesimo compleanno.

Quasi tutta la partitura fu scritta a contatto con gli interpreti designati, e molte situazioni del libretto vennero drasticamente rifatte, in relazione alla forma che la musica doveva prendere e alle situazioni drammatiche individuate dal compositore come cardini della trama. Fu questo uno dei motivi determinanti nella creazione di un'opera che raggiunge il culmine nel genere del dramma serio settecentesco, al tempo stesso oltrepassandone di slancio i limiti legati agli obblighi delle convenzioni formali. Il saggio di Paolo Fabbri che apre questo volume si addentra in profondità su questa tematica, commentando esempi illuminanti. Anche Tarcisio Balbo, che chiude la sezione di approfondimento, trae osservazioni importanti sulla drammaturgia musicale di Mozart proprio concentrandosi su quelli che solo apparentemente parrebbero dettagli. E il denso commento critico alla partitura, dovuto a Emanuele Bonomi, rende ragione a un capolavoro dove il timbro contribuisce in maniera determinante al perfetto funzionamento della drammaturgia.

Vorrei dare anch'io un esempio in proposito. Nell'ultima scena Idomeneo si appresta a svenare il figlio, lieto di sacrificarsi in vece del padre per placare l'ira funesta di Nettuno. Ma l'azione viene interrotta da Ilia che si offre al suo posto, sinché la voce del dio, mosso a pietà, sorge dall'interno. Essa tuona profonda e misteriosa per restituire la concordia alla comunità dei Cretesi, convertendo il voto cruento nell'obbligo imposto a Idomeneo di abdicare. Anche qui, come già aveva fatto numerose altre volte nel corso del lavoro, Mozart chiese maggior concisione in nome di una miglior riuscita del-



l'effetto, comunicando al padre come intendesse realizzarlo in una lettera del 29 novembre 1780:

Mi dica un po', il discorso affidato alla voce sotterranea non è un po' troppo lungo? Ci rifletta bene sopra. Tenga presente il teatro: 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 nullità? Anche nell'*Amleto*, se la parte dello spirito non fosse tanto lunga, l'effetto sarebbe certamente molto migliore.

E tornando sull'argomento il 3 gennaio 1781 precisò che

L'accompagnamento e la voce sotterranea non consistono altro che in cinque voci – tre tromboni e due corni da caccia – le quali vengono piazzate nel medesimo luogo donde la voce proviene. In questo punto l'orchestra tace.

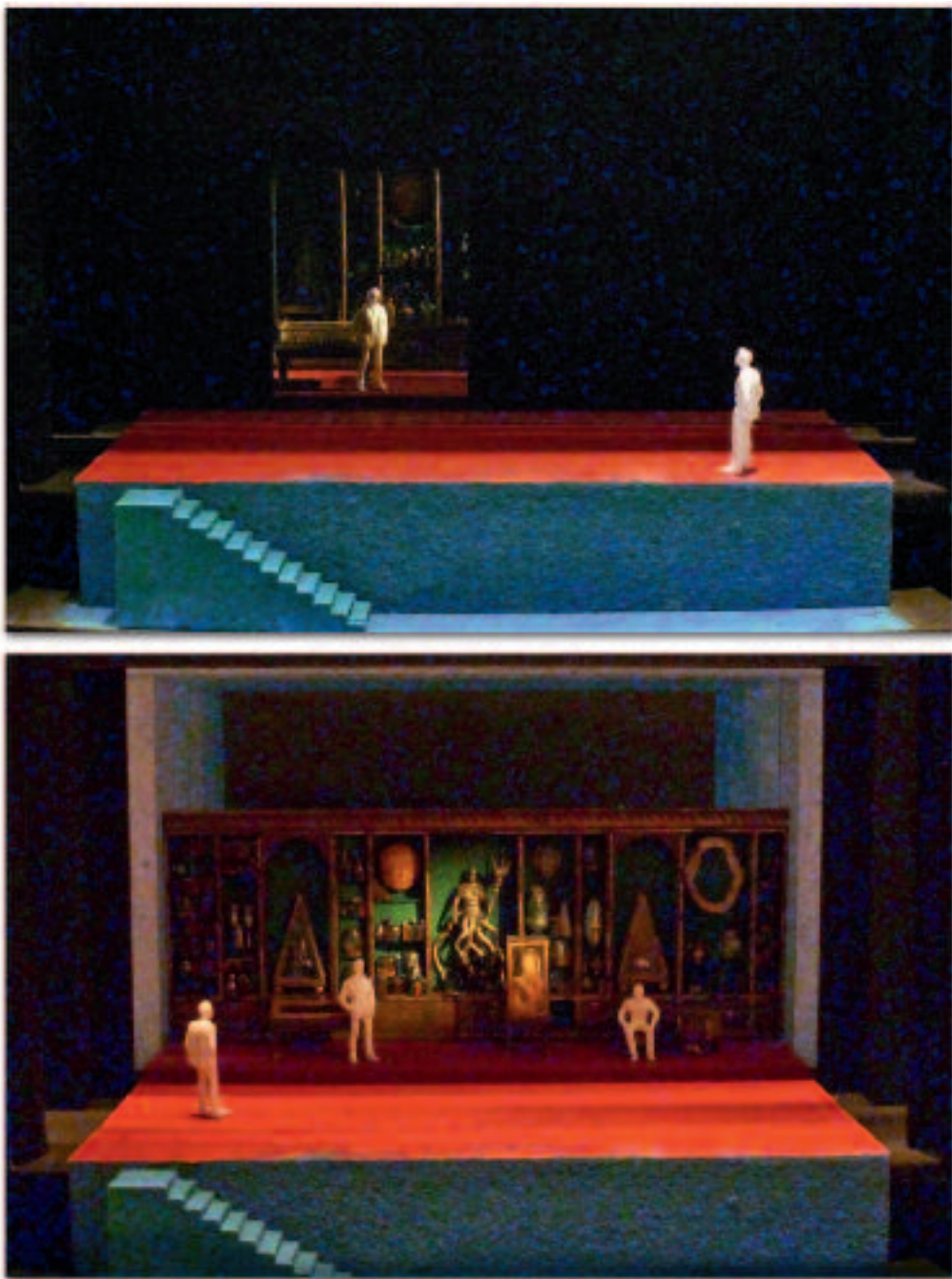
Il riferimento a Shakespeare mostra come Mozart avesse ben presenti i luoghi più importanti del teatro di parola e li ponesse in rapporto con le esigenze di quello musicale; nella voce dei tromboni poi, con il retaggio del loro impiego nella musica da chiesa sempre vivo nelle abitudini degli ascoltatori d'allora, egli seppe scegliere il timbro adatto per ottenere il massimo di suggestione, secondando con la musica l'illusione del trucco. Era già compiuto un grande balzo verso il finale di *Don Giovanni*.

Il compositore, più ispirato che mai, seppe far tesoro delle debolezze del libretto: ricondizionando versi e scene proposti da Giambattista Varesco per produrre una nuova unità, Mozart sorpassò di slancio ogni steccato stilistico, creando un dramma ben più vario nelle situazioni e ben più articolato stilisticamente delle opere 'riformate' di Gluck. Tale risultato si rese possibile grazie al fatto che egli non nutriva alcun pregiudizio categorico nei confronti dell'opera seria italiana, ma intendeva anzi valersi delle sue convenzioni per creare un teatro musicale più autentico e verosimile, coerente nell'articolazione dei nodi della trama e riuscito sotto il profilo drammatico grazie a una magnifica elaborazione e costruzione musicale.

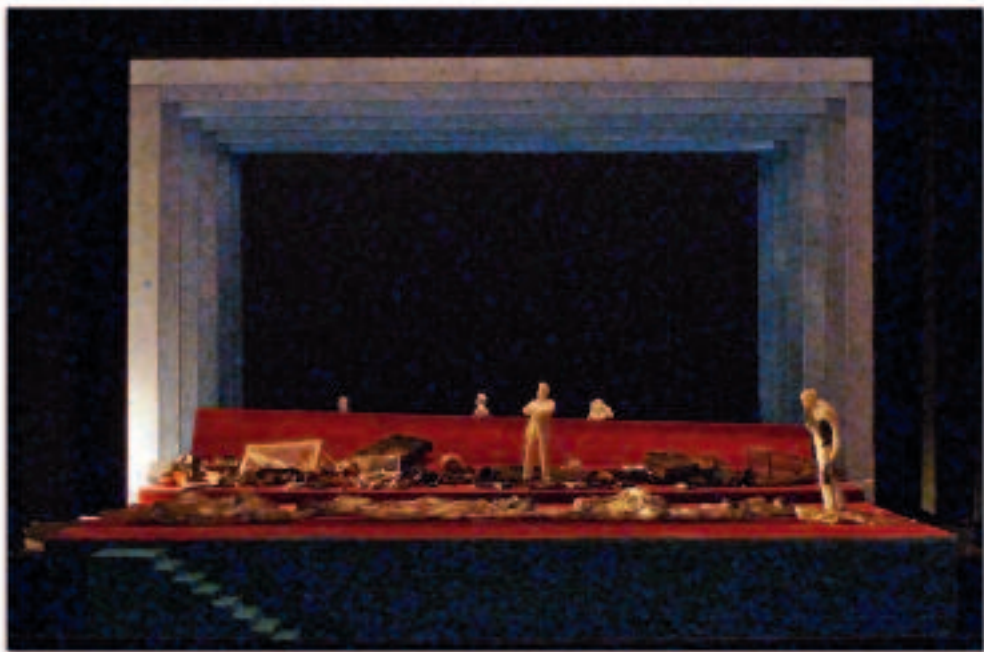
*Idomeneo* è un miracolo di fusione stilistica la cui cifra è data da un tessuto orchestrale così ricco da far sfigurare la maggior parte delle opere precedenti e coeve. Una sfaccettata tavolozza timbrica viene quindi messa al servizio di un'inventiva melodica che sorpassa quella del più estroso degli italiani, e produce uno dei vertici della sua arte sublime, che si affianca in tutto e per tutto alle grandi opere successive, e non in premessa. Mozart era consapevole che stava creando un capolavoro, ma non ebbe mai la pretesa d'imporre modelli, né l'occasione di scrivere la prefazione di una partitura a stampa per tramandare nuovi dogmi. Terminata che ebbe la musica si limitò a confessare al padre il 19 dicembre 1780:

Che io sia sano e allegro, lo avrete già desunto dalle lettere. Si è con ragione contenti quando ci si è liberati di un lavoro di tanta mole.

Michele Girardi



Justin Arienti, bozzetti scenici per *Idomeneo* al Teatro La Fenice, novembre 2015. Regia di Alessandro Talevi, scene di Justin Arienti, costumi di Manuel Pedretti.



Justin Arienti, bozzetti scenici per *Idomeneo* al Teatro La Fenice, novembre 2015. Regia di Alessandro Talevi, scene di Justin Arienti, costumi di Manuel Pedretti.



Manuel Pedretti, figurini per i costumi di *Idomeneo* al Teatro La Fenice, novembre 2015. Regia di Alessandro Tavecchi, scene di Justin Arienti, costumi di Manuel Pedretti. Dall'alto in senso orario: Idomeneo, donne cretesi, Elettra nel primo atto, troiano.





Manuel Pedretti, figurini per i costumi di *Idomeneo* al Teatro La Fenice, novembre 2015. Regia di Alessandro Tavecchi, scene di Justin Arienti, costumi di Manuel Pedretti. Dall'alto in senso orario: Arbace nel primo atto, donna troiana, Idamante, comparsa.

Paolo Fabbri

## Cose grandi, teste piccole.

### Il ritorno d'Idomeneo in patria e l'incoronazione di Idamante

La quadreria di un palazzo storico, un nobile appartamento adibito a galleria di qualche blasonato collezionista: a questo può far pensare un melodramma metastasiano, *par excellence* l'opera seria italiana del pieno Settecento. In un'infilata di sale ci appaiono via via i ritratti a figura intera di personaggi in posa. Ciascuna stanza (equivalente alle singole ambientazioni sceniche: giardino, reggia, atrio...) ospita una piccola costellazione di quadri (le arie), mai contigui: le pareti, blandamente decorate, offrono lo sfondo (i recitativi) perché i dipinti siano opportunamente distanziati tra loro. Le dimensioni dei quadri sono più o meno sempre le medesime (l'articolazione morfologica dell'aria uniforme così tutte le ricorrenze successive), ma senza cadere nell'uniformità: ad esempio, le cornici (le introduzioni orchestrali), se esistenti, possono presentarsi essenziali o sontuose, e le raffigurazioni avere taglio frontale o sfuggito, perfino asimmetrico (arie con ripresa abbreviata: 'dal segno'). Le stesse *attitudes* dei personaggi suggeriscono di volta in volta stabilità o dinamismo dei moti dell'animo che incarnano (gli «affetti»), con giochi di luce che li sbalzano talora contro zone densamente ombrose (la sezione centrale in tonalità minore). Volti corruciati si stagliano su sfondi di riviere tempestose («Fuor del mar ho un mare in seno»), o di giardini fioriti evocanti l'idillio e la rinascita primaverile («Zeffiretti lusinghieri», «Tal la stagion di Flora l'albero annoso infiora»). A volte le figurazioni obbediscono a un simbolismo di primo acchito enigmatico: qualche cartiglio provvede però a esplicitare quelle prosopopee (che, per esempio, illustrano «di che lagrime grondi e di che sangue» l'esercizio del potere: «Quali al trono sian compagni | chi l'ambisce or veda e impari»). Guardando meglio, nemmeno le minute decorazioni della parete risultano davvero estranee al quadro stesso, che infatti ne raccoglie, dilata, ricomponne e organizza singoli frammenti (l'aria come «la conchiusione, l'epilogo, o epifonema della passione» preparata nel corso del recitativo, come scrive Arteaga nel 1783).<sup>1</sup>

Le sperimentazioni che all'incirca da metà Settecento modificarono più o meno intensamente questo aureo modello non debbono però essere lette come lo spalancare le finestre del sontuoso appartamento per dar aria al chiuso di quelle stanze. Gusti e sensibilità differenti ora percepivano come necessarie di aggiornamento le macchine drammaturgiche di Metastasio, perfette ai tempi suoi. Come per tanti processi delle vicende culturali

---

<sup>1</sup> ESTÉBAN DE ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 2 voll., I, Bologna, Carlo Trenti, 1783, p. 50.

– e non solo – possiamo individuarne i sintomi e ricostruire il quadro clinico: trovarne le cause è un'altra storia (e tante volte, visti i risultati, forse nemmeno così indispensabile).

Di fatto, il rinnovamento fu essenzialmente un processo d'ibridazione: con la *tragédie lyrique* francese, con l'opera comica italiana. Lo teorizzarono ad esempio, rispettivamente, il citato Estéban de Arteaga e Saverio Mattei. L'uno ripartiva i librettisti coevi appunto tra francesizzanti e seguaci di Metastasio:

Vengono essi divisi in due classi. La prima di coloro, che dopo il miglioramento del melodramma [attuato appunto da Metastasio] hanno tentato di richiamar sul teatro il sistema francese. La seconda di quelli, che seguirono le vestigia del gran poeta cesareo.<sup>2</sup>

Da Napoli, dove nei teatri minori l'opera comica spopolava, Mattei guardava con interesse alle potenzialità di questo genere:

ne' teatrini la musica ordinariamente è più verisimile perché l'arie son lunghe e ci sono tanti *finali*, che sono specie di duetti, terzetti e quartetti di molte strofe, e non sono costretti i maestri di replicar tante volte le stesse parole. Bisognerebbe dunque andar pian piano introducendo questo sistema ancora nel gran teatro<sup>3</sup>

di San Carlo, votato all'opera seria.

A rappresentare il 'partito francese' Arteaga schierava Paolo Rolli, Carlo Innocenzo Frugoni, Giovanni de Gamerra, Ranieri de' Calzabigi: tutti poeti che avevano preso a sceneggiare piuttosto liberamente rispetto al modulo recitativo-aria, e a introdurre brani d'insieme, cori, azioni coreografiche, macchine. Grazie a *Idomeneo*, la lista avrebbe potuto arricchirsi del nome dell'abate Giovanni Battista Varesco (1735-1805), cappellano (e musicista) nella corte vescovile di Salisburgo dal 1766, infranciosatosi per l'occasione, così da rispondere ai *desiderata* dell'ambiente monacense e ai gusti di Karl Theodor di Wittelsbach-Sulzbach, conte palatino e recente duca di Baviera (dal 1777).

La mediazione tra la fonte primo-settecentesca (la «tragédie» *Idoménée* di Antoine Danchet)<sup>4</sup> e le convenzioni basilari di un'opera seria italiana comportò ovvie riconfigurazioni di atti e scene, metri e morfologie: indusse però, anzitutto, a lasciar cadere aspetti improponibili, sia di cornice (il prologo) sia sostanziali. Tra questi ultimi, va messa in conto soprattutto l'infatuazione di *Idoménée* per Ilione (l'Iliade di Varesco), con il conseguente finale tragico che vede il re in delirio uccidere suo figlio Idamante sotto gli occhi di Ilione, che crolla a terra senza vita. La conclusione funesta sarebbe risultata già in sé atipica, ma quanto mai inopportuno era porre padre e figlio in competizione erotica, mostrando un monarca preda di così bassi istinti. Per quanto alla fine (D, III.3 e v.2-3) «vincitor di se stesso» né più né meno di Alessandro Magno in certe ope-

<sup>2</sup> Ivi, II, 1785, p. 167.

<sup>3</sup> SAVERIO MATTEI, *La filosofia della musica, o sia La musica de' salmi. Dissertazione*, in Id., *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana*, v, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1779, p. 310.

<sup>4</sup> Il riferimento va a *Idoménée*, tragédie représentée pour la première fois, par l'Académie royale de musique, le mardy douzième jour de Janvier 1712, Paris, Ballard, 1712 (di qui: D).

re del secolo precedente, o come l'imperatore Tito nell'antefatto della più recente *Cleomenza* metastasiana, Idoménée non attinge mai veramente la loro regale magnanimità: rinuncia all'amore e al trono, ma resta facile preda di Nemese e delle Furie auspiccate indirettamente da Electre. In precedenza, l'idea di spedire Idamante in Grecia a riportare Electre in patria non era stato per nulla un nobile *escamotage* per cercare di salvargli la vita, come in Varesco, ma un'astuzia per allontanare un rivale in amore (D, III.1): un problema che, al netto degli inevitabili travagli interiori, tutto sommato lo scioglimento del voto avrebbe risolto una volta per tutte (scontrandosi con il re, Ilione fredda di orrore quando intuisce il «projet horrible | que ton cœur a formé», D, III.2, p. 30). Retrospectivamente, sul voto fatale si proiettano dunque ombre sinistre. Idoménée è un sovrano nelle panie di beghe private, irragionevole e passionale agli occhi tanto di Ilione (che condanna i suoi «fureurs barbares»: D, III.2. p. 30) quanto di Idamante («Quelles est ta barbarie | roy trop cruel!»: D, IV.3, p. 43). Ancor più che riformulare recitativi in versi sciolti e arie di due strofette in metri misurati, la metamorfosi metastasiana compiuta da Varesco si esercita in primo luogo sulla figura regale: depurandola delle scorie non auliche, nobilitandola e ammantandola di disincantata rassegnazione a fronte delle beffe del Fato. Insomma, facendone un malinconico, consapevole eroe della rinuncia, esaltata dal passaggio di consegne e dall'investitura ereditaria (specie dopo la guerra di successione bavarese e il trattato di Teschen, del 1779, un problema scottante per Karl Theodor, che per di più aveva solo figli illegittimi).

In questa prospettiva, una volta in salvo dopo lo scampato pericolo, invece del dialogo esplicativo con il fido Arcas (D, II.3) ben più efficace risulta il monologo di sortita che Varesco affida al protagonista (I.9). «Idomeneo solo s'inoltra sul lido, contemplando» i flutti finalmente placati. «Tranquillo è il mar, aura soave spira»: il contesto scenico è chiamato in causa per drammatizzare il suo rovello («Io sol, io sol [...] | quella calma [...] non provo»), in una meditazione recitativa che sfocia in un'aria di crescente rimorso, di tre strofette metricamente accelerate («Vedrommi intorno» – «Qual spavento»). Di là (Danchet) il flusso liquido di alessandrini e novenari che torniscono *ré-cits* e pose esclamative, di qua (Varesco) una strategia di metri, forme e modi di canto nettamente stagliati, secondo processi di stilizzazione e di gradazione espressiva.

Ad apertura di sipario, sempre in un monologo «Ilia sola» aveva lamentato il suo stato (vedi tabella nella pagina seguente). Ciò che Danchet costruiva a poco a poco nel corso di un accorato interrogatorio di Dircé a Ilione, Varesco lo muta in soliloquio tutto d'un fiato, incandescente da subito: situazione ben più intensa e calzante, per restituire anche visivamente l'idea della principessa straniera, sola, in mano al nemico. L'interiore «contrasto [...] d'opposti affetti» la sballotta da un sentimento all'altro e ne ingolfava l'eloquio, facendolo ansimare in spezzoni esclamativi sia nel recitativo, sia nell'aria. «O Ilia! o genitor! o prence! o sorte! | O vita sventurata! o dolce morte!», «Padre, germani, addio! | Voi foste, io vi perdei. | Grecia, cagion tu sei, | e un Greco adorerò?»: un esordio in stile laconico quanto mai consono al Tragico Sublime della situazione.

Varesco fu abile anche nel trattare la componente soprannaturale del soggetto, nel testo di Danchet presente secondo il gusto francese, che continuava a prediligere «il me-



Recitativo prima dell'aria n. 1.  
Atto primo, scena prima

Quando avran fine omai  
l'aspre sventure mie? **sol**  **Mi♭** Ilia infelice!   
di tempesta crudel misero avanzo,  
del genitor, e de' germani priva,  
del barbaro nemico 5  
misto col sangue il sangue  
vittime generose, do  
a qual sorte più rea  
ti riserbano i numi?... **Sol**   
**Mi♭**   
Pur vendicaste voi 10  
di Priamo, e di Troia i danni e l'onte? **Fa**   
Però la flotta achiva, e Idomeneo  
pasto forse sarà d'orca vorace... **Re**    
Ma che mi giova, o ciel! se al primo aspetto  
di quel prode Idamante, 15  
che all'onde mi rapì, l'odio deposi,  
e pria fu schiavo il cor, che m'accorgessi  
d'essere prigioniera. **→**  
**sol**  Ah qual contrasto, oh dio! d'opposti affetti  
mi destate nel sen odio, ed amore! **Sib**  20  
Vendetta deggio a chi mi diè la vita, **Sib**   
gratitudine a chi vita mi rende... **Mi♭**   
O Ilia! **La♭**  oh genitor! **Fa** oh prence! oh sorte! **Sib**   
O vita sventurata! oh dolce morte! **●**  **Mi♭**  
**La**  **Fa** Ma che?  **Sol** m'ama Idamante?...  **La** Ah no; l'ingrato 25  
per Elettra sospira, e quella Elettra  
meschina principessa esule d'Argo,  
d'Oreste alle sciagure a queste arene  
fuggitiva, raminga, è mia rivale. **||**  
**Sol**   
Quanti mi siete intorno 30  
carnefici spietati?...  **Sol** Orsù sbranate  **Sol**  
vendetta,  **Sol** 7<sup>a</sup> gelosia,  **Sol** 7<sup>a</sup> odio,  **Sol** 7<sup>a</sup> ed amore,  
 **do** sbranate sì  **do** «sbranate sì» quest'infelice core! **●** **→**  
[attacca subito l'aria, in sol]

---

### Legenda

---

In questo passo sono state segnalate graficamente anzitutto le partizioni del testo poetico, che Mozart trovava nel libretto di Varesco:

- ▮ conclusione di un segmento logico
- presenza ‘cadenzante’ di una rima baciata

Ad essi sono stati aggiunti i piani armonici toccati (le tonalità maggiori in maiuscolo, quelle minori in minuscolo). Mediante altri artifici grafici si è cercato di visualizzare gli interventi di Mozart, indicando:

- ♪ un intervento orchestrale breve
- ♫ un intervento orchestrale più esteso
- uno stacco deciso, una pausa lunga
- una transizione

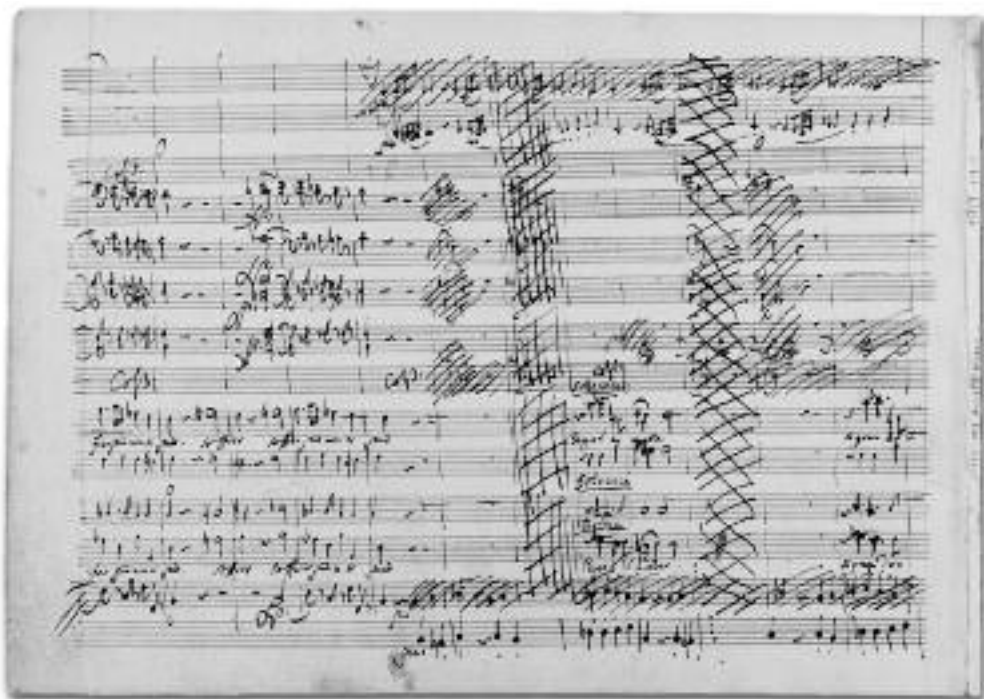
I colori utilizzati per ♪ e ♫ suggeriscono identità o analogia di intervento strumentale, e le porzioni di versi su fondino grigio stanno ad indicare episodi più ariosi.

---

raviglioso, più del verosimile [...] le macchine e le scenografie fuori dal comune» tipiche della scena musicale secentesca (lo aveva scritto Claude-François Ménéstrier nel 1681).<sup>5</sup> Contrariamente a Danchet, nessuna divinità, nessuna prosopopea canta in Varesco, pur essendo Nettuno il vero e proprio antagonista. La mitologia agisce e ‘parla’ per prodigi naturali: tempeste placate o scatenate, e mostri famelici, con il loro corrispettivo – muto – di squarci strumentali e pantomime. Il Fantastico è mitigato, ricondotto a un Verosimile con alcune licenze. La stessa sentenza dell’oracolo (III.10) si manifesta tramite una «voce profonda» indefinita che, in base alla didascalia del libretto, si potrebbe perfino attribuire al «gran sacerdote [...] avanti l’ara in estasi» (Mozart però fa di quest’ultimo un tenore, e nota l’altra in chiave di basso). Il Sovrumano funge da Fato: magari frutto del capriccio di un dio, ma pur sempre una di quelle forze contro cui s’infrangono le intenzioni umane, e che di fatto le pilotano. Due soltanto, in tutto *Idomeneo*, sono le azioni davvero promosse dai suoi attori, una delle quali sarebbe stato meglio non pensarla, dato che si tratta del voto infausto alla base del dramma (l’altra è la liberazione dei prigionieri da parte di Idamante). Tutto il resto è reazione o difesa nei confronti di un Fato, universale o individualistico: i tentativi di Idomeneo di sottrarre Idamante al sacrificio non sono meno rovinosi del suo malaugurato voto; i personaggi femminili portano indelebile lo stigma delle loro radici, cui danno sfogo visceralmente (Elettra) o che vivono con senso di colpa (Ilia). Maligni ma sentimentali, gli dei si lasciano toccare dal gesto d’amore di Ilia (III.10), che ingaggia con Idamante

---

<sup>5</sup> CLAUDE-FRANÇOIS MÉNESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681, p. 170: «plus le merveilleux que le vraisemblable [...] les Machines et les Décorations extraordinaires».



Pagina del quartetto n. 21 dalla partitura autografa di *Idomeneo*, atto terzo Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

una gara alla morte (assente ovviamente in Danchet, essendo la sua conclusione del tutto diversa) per la quale Varesco dovette tenere presente quella tra Olindo e Sofronia della *Gerusalemme liberata* tassiana.

Nell'immaginaria galleria evocata all'inizio, oltre ai ritratti singoli l'*Idomeneo* ne esporrebbe di multipli (il duetto e il quartetto dell'atto terzo), cui affiancherebbe anche grandi quadri di massa, a piena parete: i cori e la pantomima dell'atto primo, l'articolato intermezzo anche coreografico, la grande scena al porto di Sidone alla fine dell'atto secondo (l'imbarco fallito), le due scene collettive contigue (udienza generale, e pubblica cerimonia sacrificale) nel blocco conclusivo dell'atto terzo. Per le scene d'assieme il teatro musicale francese forniva i modelli adatti. Le altre avevano poco a che fare con i vivaci confronti a più voci dell'opera comica italiana, fin troppo scoppiettanti di gesti e d'azione. Varesco allestisce invece gruppetti in posa, che Mozart drappeggia polifonicamente, magari con qualche emblematico 'madrigalismo': come lo spunto che Idamante raccoglie immediatamente dall'orchestra («Andrò ramingo, e solo») e che, campeggiando altrettanto solitario anche al centro del Quartetto e poi soprattutto in congedo, di quel 'numero' diventa via via la sigla. Non meno funzionale alla situazione scenica la conclusione dell'atto secondo («Corriamo, fuggiamo»), in cui il progressivo sfarinarsi del tessuto polifonico fin quasi al silenzio 'mima' il fuggi fuggi generale davanti al «mostro formidabile» inviato da Nettuno che resta padrone – muto – della scena vuota.

Molto meno intermittente, rispetto a un'opera italiana, è poi la tensione espressiva della partitura. Mozart vi dimostra infatti ideali di continuità drammatica tutt'altro che comuni, all'epoca. Ma andava un po' in questa direzione già il libretto di Varesco, le cui arie, per esempio, raramente hanno la consueta collocazione 'di partenza': dopo un cospicuo conversare o monologare in recitativo semplice, il dispiegarsi delle meraviglie del canto e dell'orchestra (vere e proprie sontuose 'carrettelle' con cui il cantante rientrava sistematicamente in quinta fra il tripudio del pubblico).

In *Idomeneo*, su un totale di una quindicina di arie (incluse le due espunte alla *première* di Elettra e Idomeneo nel finale ultimo) solo sei rientrano in questa categoria, e perlopiù non senza buoni motivi. Di queste, infatti, la metà cade alla fine di una sequenza scenica, subito prima del cambio d'ambientazione, o addirittura d'atto («Tutte nel cor vi sento» di Elettra, I.6; «Il padre adorato» di Idamante, I.10; «Se là su ne' fati è scritto» di Arbace, III.5). Un altro paio risulta efficacemente funzionale al dipanarsi della storia. «Se il padre perdei» (II.2) fa infatti intravedere a Idomeneo la metamorfosi di Ilia: uscita di scena, il sovrano resta solo a interrogarsi sulla sua «equivoca favella» e sull'amore per Idamante che la principessa prigioniera non soffoca più (a questo punto sarebbe stato agevole imboccare la strada della rivalità padre-figlio, presente in Danchet ma inopportuna per Varesco, come si è detto). «D'Oreste, d'Aiace» (III.10), infine, asseconda platealmente lo scioglimento, segnando la resa di Elettra che se ne «parte infuriata» ed esce definitivamente dalla vicenda (ma Mozart tagliò il brano alla *première* perché appesantiva la conclusione dell'opera). Di fatto, l'unica aria nella tradizionale posizione di rientro 'immotivato' in quinta resta «Se il tuo duol, se il mio disio» (II.1) di Arbace: affidata a un confidente (marginale nel decorso della rappresentazione), in un luogo tradizionalmente 'debole' della rappresentazione (la ripresa della vicenda, ad apertura dell'atto secondo).

Quanto poi a carattere e contenuti condensati da Varesco nelle sue arie, scarseggiano gli indugi fatti apposta per coniare sentenze (limitati alla sola seconda parte di «Se il tuo duol, se il mio disio» di Arbace: II.1) o tratteggiare proiezioni esemplificative (unica, la citata «Fuor del mar ho un mare in seno» di Idomeneo: II.3). Le restanti sono tutte cesellature d'un qualche «affetto», altrettanti precipitati delle diverse fasi psicologiche della condotta scenica.

Da parte sua, Mozart assecondò il dinamismo implicito in scelte come queste. Nel farsi canto, il frequente parlar disgiunto di certi *incipit* d'arie si traduce in melodie 'aperte', rotte, a sprazzi quasi 'parlanti': «Padre, germani, addio! I Voi foste, io vi perdei» (Ilia, I.1), «Non ho colpa, e mi condanni?» (Idamante I.2), «Tutte nel cor vi sento» (vi sento... vi sento... vi sento..., Elettra, I.6). Il paradosso della pena d'amore inflitta a Idamante innocente genera un'aria spartita tra un preambolo interrogativo e recriminatorio («Non ho colpa, e mi condanni, l'idol mio, perché t'adoro»: *Adagio maestoso*), e un'invettiva quasi blasfema in tempo *Allegro con spirito* e in canto spiegato («Colpa è vostra, o dèi tiranni» ecc. ecc.), prefigurando un assetto che l'opera italiana del primo Ottocento praticherà spesso: attacco fluido e non metronomico ('con la parte', si dirà), per assecondare il cantante e le fluttuazioni ritmiche di un esordio in



movimento, e prosiegua ‘a tempo’, cristallizzato in un «affetto». Vera e propria ‘aria di due movimenti’ è il «Vedrommi intorno» di Idomeneo (I.9), per la quale già Varesco aveva previsto una disposizione metrica insolita (cfr. p. 15). Mozart ne fa un dittico formato da: *Andantino sostenuto* in  $\frac{3}{4}$ , dedicato alle due strofette parallele di quinari («Vedrommi intorno» ecc., «Nel sen trafitto» ecc.), con formulazioni melodiche distinte ma su piani armonici correlati; a seguire, un *Allegro molto* in  $\frac{4}{4}$ , per i quadrisillabi restanti («Qual spavento» ecc.) con zona iniziale di collegamento e successiva focalizzazione melodica in un breve motivo nella tonalità omologa minore («Di tormento | questo core | quante volte morirà!») ripreso dopo poche battute e corredato di opportuna coda. La struttura era in gestazione (l’aria bipartita, con doppia cabaletta), e anche in questo caso sarà destinata a grande fortuna.

Tra le mani di Mozart, danno esiti meno usuali anche molte delle altre arie che, sulla carta, si presentavano pronte per essere lavorate come al solito: cioè con la prima strofetta esposta almeno un paio di volte, e ruminata a lungo dal personaggio di turno che poi «canta quattro note di una seconda parte (la quale pecca al contrario di soverchia brevità) che serve per un rinfresco, e poi ripiglia valorosamente il corso non già per andare avanti, ma per tornare indietro due altre volte» (la deplorazione, di Saverio Mattei, è del 1779).<sup>6</sup> In più di un caso Mozart invece riequilibra quegli scompensi evitando l’avvitamento sulla prima delle due strofette, dando opportuno rilievo anche alla seconda, e riutilizzandole entrambe nella ripresa (tra l’altro, quasi mai letterale). Lo si vede in tutte le arie dell’atto primo (tranne quella di Idomeneo: un caso a parte, come si è detto) e in quelle di Ilia ed Elettra nell’atto secondo. L’esigenza era di avere a disposizione più versi per sviluppare e far procedere il dramma senza obbligarlo a segnare il passo insistendo sulle medesime parole. I poeti dell’opera comica vi stavano facendo fronte con le arie lunghe (si vedano le parole di Mattei cit. a p. 14), che però nel mondo più paludato di quella seria erano evidentemente percepite come fuori luogo. Come già accennato, Mozart si sottrae alla riproposizione integrale o scorciata della prima parte dell’aria, e fa della ripresa un’occasione ulteriore di sviluppo. Alla fin fine, davvero in assetto tradizionale sono solo le due arie solistiche di Arbace e una (su due in totale, più un’aria con coro) di Idomeneo: tutte a vicenda avviata e significativamente per personaggi secondari (Arbace) o centrali ma drappeggiati con i contrassegni della tradizione musicale aulica. Nel cuore dell’opera, Idomeneo canta con un piglio *ancien régime* – per così dire – che Mozart non applica al futuro sovrano Idamante. Il 27 dicembre 1780 Mozart scriveva al padre, a proposito di «Fuor del mar ho un mare in seno»:

l’aria è quanto mai aderente alle parole. Si sente il «mare», e il «mare funesto», e i *passaggi* su «minacciar» esprimono in pieno il «minacciar». E poi, soprattutto, è l’aria più sfarzosa dell’opera e ha incontrato il plauso generale.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> MATTEI, *La filosofia della musica* cit., p. 309.

<sup>7</sup> «Die aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben – man hört das – *mare* – und das *mare funesto* – und die *Passagen* sind auf *Minacciar* angebracht, welche dann daß *Minacciar*, das drohen – gänzlich ausdrücken. – und

All'atto della sua abdicazione, tuttavia, Idomeneo non si congeda con l'ultima epifania proprio di quel pomposo modello («Torna la pace al core»), un assolo richiesto con piglio autoritario da Raaff in cui il sovrano tenore avrebbe deposto lo scettro 'indossando' l'augusto corrispettivo sonoro della regalità. Il compositore, infatti, tagliò questo brano, optando per il recitativo «Popoli, a voi l'ultima legge».

La spiccata direzionalità del libretto di Varesco è accentuata da Mozart anche costruendo serie più o meno estese di 'numeri' consecutivi, accorpati a catena o giustapposti, come il coro e pantomima n. 5 (I.7-8) che va a saldarsi con la precedente aria di Elettra (n. 4 «Tutte nel cor vi sento»). Organismi articolati sono l'intermezzo analogo dopo l'atto primo, e a maggior ragione il blocco dei nn. 16-18 alla fine dell'atto secondo (dal terzetto in poi: la scena settima) e la sequenza di scene del terzo dalla quinta all'ultima [11], nn. 22-33: una colata di duecentoquarantatré versi effettivamente musicati da Mozart, sessantadue dei quali misurati e distribuiti tra arie e cori, collegati da versi sciolti di cui solo quindici sbrigati a recitativo semplice, e tutti gli altri (centosessantasei) a recitativo strumentato. Considerando che i 'numeri' precedenti di quello stesso atto erano un'aria (n. 19) introdotta da una scena tutta a recitativo obbligato, un duetto (n. 20) e un quartetto (n. 21), si può ben capire cosa intendesse Mozart scrivendo al padre il 3 gennaio 1781:

Testa e mani le ho così piene del terzo atto, che non ci sarebbe da meravigliarsi se io stesso mi trasformassi in un terzo atto. Mi costa più fatica solo quello che tutta un'opera, dato che non c'è quasi scena che non sia del massimo interesse.<sup>8</sup>

Anziché il ponderato alternarsi di trazioni e distensioni proprio dell'opera d'impianto metastasiano, Mozart puntava evidentemente a una temperatura espressiva costantemente elevata, specie nell'atto conclusivo in cui la vicenda tocca come d'uso l'acme, e si scioglie: magari in forza di un'inopinata peripezia soprannaturale, come in questo caso. Non per nulla, «finis coronat opus» aveva scritto il compositore al padre, il 30 dicembre 1780, attingendo al brocardo della Poetica per dirgli la sua fiducia sull'effetto che quell'atto terzo avrebbe avuto sugli spettatori.

Certo, i 'numeri' lì raccolti – spesso d'assieme – giocavano un ruolo decisivo, ma era soprattutto il connettivo che li legava a impedire i cali di tensione, e a preservare una temperatura espressiva elevata da rendere all'occorrenza incandescente. Pur senza rinunciare a quelli semplici (cioè sostenuti dal solo basso continuo), *Idomeneo* abbonda di recitativi obbligati. Sorpassano la ventina i passi, più o meno estesi, intonati chiamando in causa l'orchestra. Tanto per dare un'idea, erano stati appena due nella precedente opera seria salisburghese di Mozart, *Il re pastore* del 1775: un testo di Meta-

---

überhaupt ist daß – die Prächtigste *aria* in der *opera* – und hat auch allgemeinen Beÿfall gehabt»; ho tradotto il testo originale tedesco pubblicato nel sito della Stiftung Mozarteum Salzburg, *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, dal 1780 al 1820, all'indirizzo <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php?cat=3>.

<sup>8</sup> «Kopf und Hände sind mir so von dem dritten Acte voll, daß es kein Wunder wäre, wen-*n* ich selbst zu einem dritten Act würde. – der allein kostet mehr Mühe als eine ganze *opera* – den-*n* es ist fast keine *scene* da-*n* die nicht Äussert *interessant* wäre», ivi.

stasio rimodellato anche in quell'occasione da Varesco. In *Idomeneo* essi punteggiano talvolta il recitativo semplice, circoscritti a qualche momento sensibile: Idamante che si ritira rientrando in quinta (I.5: senza esibirsi in un'aria), l'inizio e/o la fine di una scena, subito prima che attacchi il 'numero' (l'aria di Idomeneo in I.9; il quartetto in III.3). Più spesso si tratta invece di squarci dal lungo respiro drammatico. Di frequente saturano un intero monologo, come nei casi di Ilia ed Elettra rispettivamente in I.1 e I.6, di Idomeneo ed Elettra in II.3 e II.5, di Ilia, Arbace ed Elettra in III.1, III.5, III.10. Oppure interessano porzioni conclusive di dialoghi, come quelli in preparazione dell'aria di Idamante in I.10 o del duetto in III.2. Senza dimenticare ovviamente gli altri, già segnalati, interni alle sezioni finali degli atti secondo e terzo. Tra l'altro, proprio la quantità di pagine così concepite produsse uno spettacolo di durata esorbitante rispetto alle consuetudini, costringendo nel corso delle prove ad aggiustamenti e tagli vigorosi: l'autografo di Mozart ne conserva i segni evidenti, talvolta con vere e proprie ristrutturazioni testuali.

Un uso tanto massiccio di recitativo strumentato rientrava indubbiamente in quel proposito di costante alta tensione di cui s'è detto, come alcuni anni prima già avevano implicitamente proclamato Gluck (o forse Calzabigi) nella prefazione di *Alceste* (Vienna, 1767) proponendosi di «non creare stridente contrasto tra l'aria e il recitativo». Ma a quella scelta non dovevano essere estranee più recenti teorie drammaturgiche attente ai linguaggi non verbali che da sempre il teatro metteva a frutto, ma che ora cominciavano a interessare quasi quanto la parola stessa, fin lì indiscussa egemone.

Lo si poteva verificare specie nell'ambiente teatrale francese. Portando ancora in scena vetusti monumenti del proprio repertorio quali le *tragédies en musique* realizzate da Quinault e Lully un secolo prima, e vedendone magari qualcuna reintonata di recente (l'*Armide* del 1686 rimusicata da Gluck nel 1777, per esempio), era più agevole constatare quello spostamento di baricentro. Proprio prendendo spunto da una pagina celeberrima come il monologo della protagonista nella venerata versione di Lully, François-Jean de Chastellux aveva tratto l'idea di un diverso atteggiamento compositivo, basato su di un maggiore coinvolgimento della componente strumentale:

Sono tutte queste idee (quelle che si scontrano in seno alla maga innamorata), necessariamente sottintese, che io farei esprimere dall'orchestra, è là che io dispiegherei tutte le potenze della mia arte, tutta la scienza dei contrasti e delle modulazioni.<sup>9</sup>

Con una situazione scenica che vede il personaggio, sballottato da un sentimento all'altro, percorrere tutto lo spettro emotivo, niente di meglio che evitare il raziocinio del linguaggio verbale – con la sua necessità di esplicazioni minute, trapassi dichiarati e analizzati, e conseguente abbondanza di parole – e affidarsi all'indistinto ma non meno significativo muto esprimersi dei suoni:

<sup>9</sup> FRANÇOIS-JEAN DE CHASTELLUX, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye – Paris, Merlin 1765, p. 25: «Ce sont toutes ces idées, nécessairement sous-entendues, que je ferai exprimer par l'orchestre, c'est là que je déployerai toutes les puissances de mon art, toute la science des contrastes et des modulations».

Se si passa dalla gioia alla tristezza, dall'odio alla tenerezza, l'orchestra eccitata si avvale della voce delle passioni; svela all'ascoltatore il loro moto indeterminato, le segue passo passo nelle loro deviazioni, e i suoi suoni toccanti ma inarticolati sono il solo linguaggio che possa farle comprendere.<sup>10</sup>

Anche Jean-Jacques Rousseau individuava nell'apporto semanticamente indeterminato dell'orchestra, e nella mimica attoriale, le componenti basilari per arrivare là dove la parola fallisce o è insufficiente:

Alla fine, quando la violenza della passione fa troncare la parola da discorsi iniziati e interrotti, sia a causa della forza dei sentimenti che non trovano termini sufficienti per esprimersi, sia a causa dell'impeto che li fa avvicinarsi tumultuosamente uno dopo l'altro con una rapidità senza nesso né ordine, credo che solo la mescolanza della parola e della musica strumentale che si alternano possa esprimere una situazione simile. Completamente al servizio della sua passione, l'attore non deve far altro che trovarne l'accento. La melodia, troppo poco appropriata all'accento della lingua, e il ritmo musicale, che non vi si presta per nulla, mescolandovisi indebolirebbero, snerverebbero tutta l'espressione; però questo ritmo e questa melodia hanno un grande fascino per l'orecchio, e grazie a lei una grande forza sul cuore. Cosa fare, dunque, per impiegare assieme tutte queste specie di forze? Fare esattamente quello che si fa nel recitativo obbligato; dare alla parola tutto l'accento possibile e conveniente a quello che esprime, tutta l'inflessione e il ritmo che possono venire in appoggio. Il silenzio dell'attore dice così più delle sue parole, e queste reticenze ben collocate, ben condotte e colmate da un lato dalla voce dell'orchestra e dall'altro dalla recitazione muta d'un attore che sente tanto ciò che dice quanto ciò che non può dire, queste reticenze – torno a dire – fanno un effetto superiore a quello stesso della declamazione, e non glielo si possono togliere senza togliergli la maggior parte della sua forza.<sup>11</sup>

A Mozart era capitato di vedere concezioni simili realizzarsi vividamente sulla scena, per esempio nel melologo *Medea* di Georg Benda, del quale conobbe anche *Ariadne auf*

<sup>10</sup> Ivi, p. 89 : «Passe-t-on de la joie à la tristesse, de l'espérance au désespoir, de la haine à la tendresse, l'orchestre animé emprunte la voix des passions ; il dévoile à l'auditeur leur marche indéterminée, il les suit dans leur égarement, et ses sons touchants, mais inarticulés, sont le seul langage qui puisse les faire comprendre».

<sup>11</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck*, 1776c. (ma pubblicata a Genève, s. e., 1781), pp. 406-407: «Enfin, quand la violence de la passion fait entre-couper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent point des termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie, trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rythme musical, qui ne s'y prête point du tout, affaibliraient, énerveraient tout l'expression en s'y mêlant; cependant ce rythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces espèces des forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé; donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, toute la cadence et le rythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles, et ces réticences bien placées, bien ménagées et remplies d'un côté par la voix de l'orchestre et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent et ce qu'il dit et ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la declamation, et l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force».

*Naxos*. Il 12 novembre 1778 aveva scritto al padre confessandogli il suo entusiasmo per quel tipo di teatro in cui l'orchestra assecondava e integrava il parlato, e nel quale si cimenterà in una pagina dell'incompiuta *Zaide* (1779-1780).

Oltre che apparentati con la magniloquenza declamatoria propria della *tragédie lyrique*, i recitativi strumentati di *Idomeneo* sono il segno più concreto di questo interesse per una recitazione in musica che assegnava alla componente strumentale compiti espressivi e comunicativi prima impensabili: l'anticipo o il prolungamento di stati emotivi, l'enfatizzazione di fasi psichiche attraversate dal personaggio, gli affioramenti sismografici di evoluzioni interiori, il rinforzo di gesti e atteggiamenti scenici. Non erano più soltanto la punteggiatura e le rare rime bacciate, rinforzate dal sistema delle cadenze, ad articolare la recitazione. Ora vi concorrevano gli interventi orchestrali, e il reiterare magari due o tre volte di seguito una medesima figurazione induceva in declamazioni così 'aperte' un ritmo strutturale che si generava gradatamente dall'interno, inatteso, in grado di addensare qua e là quel flusso recitativo.

Un esempio. All'apertura del sipario Ilia medita sulla sua sorte esordendo con interrogazioni retoriche e pose esclamative cui seguono silenzi eloquenti colmati da altrettanti brevi interventi orchestrali. L'enfasi iniziale lascia il posto a una speditezza declamatoria indispensabile per spiegare i dettagli di tali atteggiamenti («di tempesta crudel», e via narrando). Un risoluto inciso strumentale rende più marcato lo scatto dal lamento alla *Schadenfreude* («Pur vendicaste voi» ecc.): riquadrata dalla sua iterazione, quella transizione psicologica ne emerge incorniciata, posta in rilievo e più a fuoco. Il subitaneo infiammarsi degli archi (sincopi, ribattuti concitati, balzi di registro) 'dice' il «contrasto [...] d'opposti affetti» ancor prima che la voce lo dichiari. Poco dopo, l'accumulo interiettivo («O Ilia» ecc.) è diluito da più distesi interventi orchestrali che, spaziandolo, ritmano registicamente l'eloquio in maniera meno affannosa. Che a un certo punto nella mente di Ilia prenda forma un'avversativa («Ma che?») lo segnalano – ancora una volta in anticipo sulle parole – il nuovo, breve inciso strumentale e la relativa virata agogica (da *Adagio* ad *Allegro*) accompagnata per di più da una modulazione *ex abrupto* (da Mi bemolle maggiore a Fa maggiore). Ripetuto, quell'inciso incastona la speranza d'amore di Ilia. A fine scena, i «carnefici spietati» che l'accerchiano sono evocati anzitutto dai 'gesti' orchestrali di furore entro i quali le sue parole sono racchiuse. Le accentuazioni a raffica sui tempi deboli (la serie degli accordi preceduti da scalette) esaltano e rendono sempre più incalzante l'appello autolesionistico («vendetta, gelosia» ecc.). Da ultimo, verrà ancora dall'orchestra l'idea melodica per il culmine e il suggello del monologo («sbranate, sì, sbranate»),<sup>12</sup> che poi va a dissolversi nell'aria che segue come sua evoluzione, compimento e sintesi: «epifonema della passione», appunto, per richiamare un concetto che Arteaga (qui cit. a p. 13) stava definendo proprio in quegli anni.

<sup>12</sup> Il testo letterario del monologo in questione è riportato nella tabella a p. 16, dotato di simboli e accorgimenti grafici che ne evidenziano partizioni e integrazioni musicali.



Anche altrove questo nesso tra recitativo e ‘numero’ segnala la volontà di tenere alta e continua la tensione drammatica, senza demarcazioni che la spezzettano. Il recitativo II.3 dopo l’aria di Ilia «Se il padre perdei» II.2 (per il quale Mozart prescrive nell’autografo «in tempo dell’aria precedente», es. 1)

ESEMPIO 1 – II.3, bb. 1-3<sup>13</sup>

### Recitativo

In tempo dell’aria

Idomeneo

Qual mi con-tur-ba i sen-si e-qui-vo-ca fa - vel-la?

riprende un paio di passi che già avevano punteggiato l’aria (es. mus. 2a e 2b) riferibili rispettivamente al «soggiorno amoroso | è Creta per me»

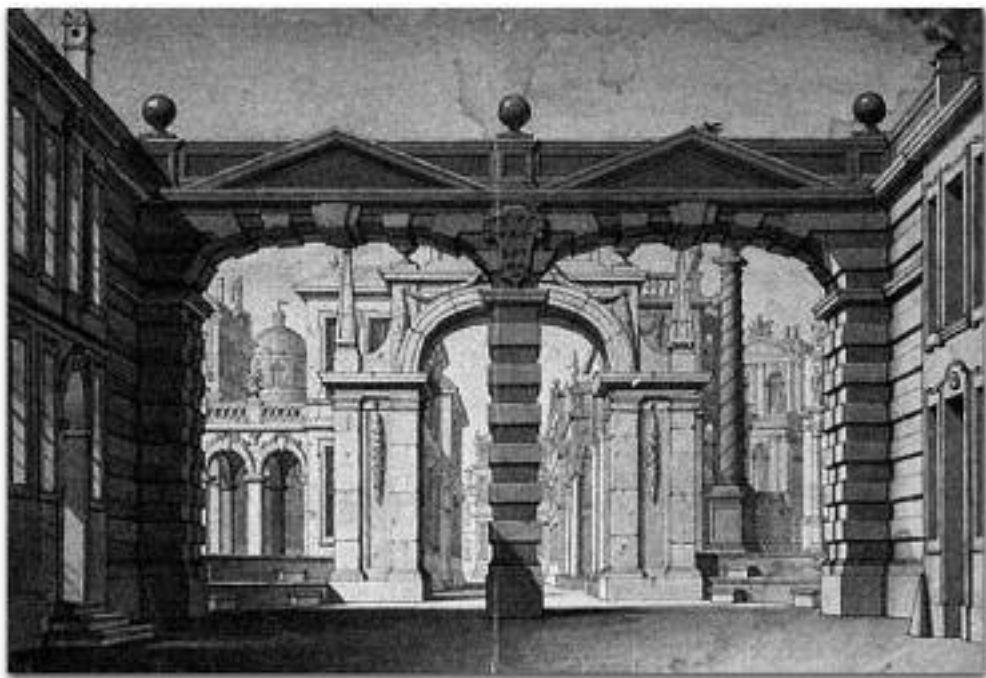
ESEMPIO 2a – II.2, n. 11, bb. 27-31

Ilia

sog - gior-no a - mo - ro-so è

Fl, Ob  
Fag  
Cr  
bassi

<sup>13</sup> Si fa riferimento, per analisi, esempi e numerazione dei brani a WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Idomeneo, dramma per musica in tre atti. Text von Giambattista Varesco*. KV 366, vorgelegt von Daniel Heartz, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1972 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 11). Il luogo viene individuato mediante atto e scena, il numero e le relative battute.



Lorenzo Quaglio, bozzetto scenico per la prima assoluta di *Idomeneo* al Residenztheater di Monaco.

ESEMPIO 2b – ivi, bb. 70-75

Ilia

sog - gior - no amo - ro - so è Cre - ta per me, è Cre-ta

Fl, Ob

Fag Cr

Cr Fag Cr

*p*

*p*

*p*

*p*

e alla «gioia e contento» che «il cielo mi diè» (es. 3; Idomeneo commenterà al termine del numero: «Qual mi conturba i sensi | equivoca favella?»):<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Li segnalavano già HERMANN ABERT, *Mozart. La giovinezza 1756-1782* [W. A. Mozart. *Erster Teil* (1756-1782), 1919], Milano, Il Saggiatore, 1955<sup>1</sup>, 1984, p. 773; STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»* [Mozarts Opern, 1984], Venezia, Marsilio, 1990, p. 148, PAOLO GALLARATI, *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1993 p. 164.

## ESEMPIO 3a – II.2, n. 11, bb. 12-14

Ob  
Fl, Cr  
VI  
Vle  
Fag  
Bassi

## ESEMPIO 3b – ivi, bb. 53-55

Ilia  
mi diè  
Fl, Ob  
VI  
VI, Fag  
Vle  
Bassi

## ESEMPIO 3c – ivi, bb. 106-108

Ilia  
(Parte)  
mi diè  
VI  
VI I  
VI II  
VI, Fag  
Vle  
Bassi



Lorenzo Quaglio, *Gran piazza abbellita di statue avanti al palazzo*, III.6. Bozzetto scenico per la prima assoluta di *Idomeneo* al Residenztheater di Monaco.

ma anche «or gioia e contento | compenso a' miei danni» (nel recitativo Idomeneo fa riferimento a «sentimenti d'amor, gioia di speme?»):

ESEMPIO 4 – II.3, bb. 12-13

Idomeneo



VI I  
VIe *p*

VII  
*p*

Bassi  
*p*

## ESEMPIO 5 – II.2, n. 11, bb. 40-46

Ilia

or gio-ia e con - ten - to compen - so a miei dan-ni il cie - lo mi diè,

VI  
Vle  
VI I, Vle  
VI II

Fag  
Ob  
Fag

Cr  
Vlc  
Bassi

com-pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi diè,

Fl  
Ob, Fag  
Cr  
Bassi

Tramite quei richiami orchestrali Mozart ci trasmette l'accavallarsi delle riflessioni e delle meditazioni di Idomeneo retrostanti le sue parole, il processo interiore che solo in parte sfocia in esiti verbali ben precisati. Lo stesso accade, ma in direzione inversa, nel recitativo e aria di Elettra «Idol mio! se ritroso» (n. 13: II.5). Stavolta è l'aria a raccogliere materiale strumentale dal recitativo precedente: quello che aveva contornato i versi «Parto, e l'unico oggetto l che amo ed adoro, oh dei!, l meco sen vien?».



## ESEMPIO 6 – II.4, bb. 1-7

## Recitativo

Elettra

Chi mai del mio provò pia-cer più dol-ce? par-to, e l'u-ni-co og-

VII dolce p

VI II dolce sf p

Vle dolce sf p

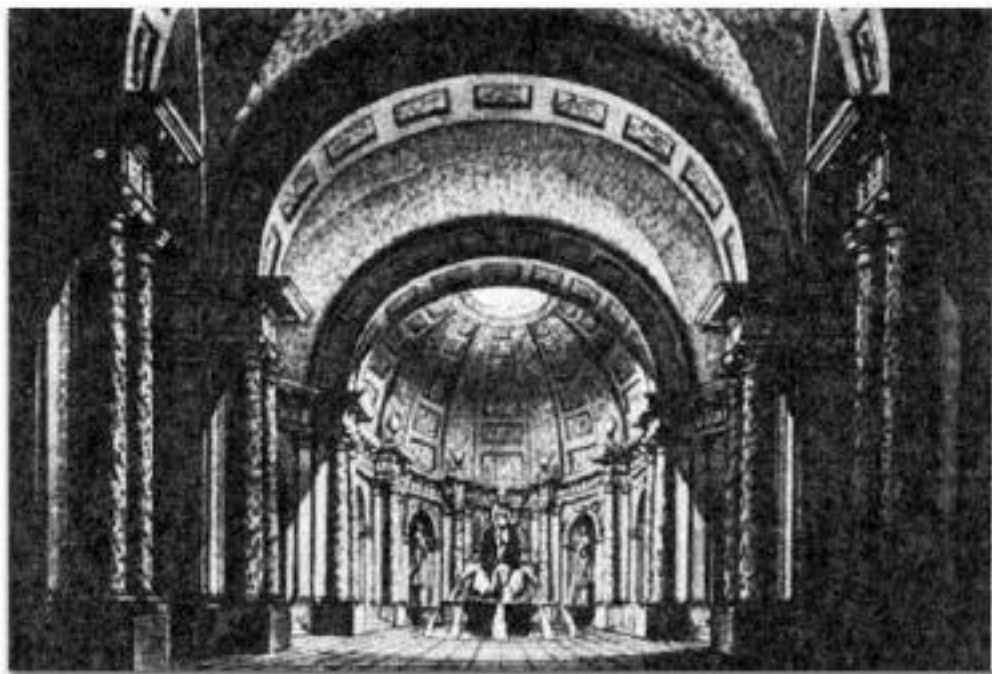
Bassi dolce sf p

get-to, ch'a-mo ed a-do-ro, oh de-i! me-co sen vien?

VI I b.c. VI II Vle

b.c. Vlc

richiamato per incorniciare adesso parole analoghe nell'aria («Scaccerà vicino ardore l dal tuo sen l'ardor lontano»: es. mus. 7a e 7b), sviluppo dei medesimi concetti:



Lorenzo Quaglio, *Veduta esteriore del magnifico tempio di Nettuno*, III.7. Bozzetto scenico per la prima assoluta di *Idomeneo* al Residenztheater di Monaco.

ESEMPIO 7a – II.4, n. 13, bb. 31-36

Elettra

Scac-ce - rà — vi - ci - no ar- do - re dal tuo sen —

VI I

Vle

VI II

Vlc

Bassi

Vlc

*sf* *p* *f* *p*

## ESEMPIO 7b – ivi, bb. 81-87

Elettra

Scacce - rà vi - ci - no ar - do - re dal tuo sen

Parola e musica s'intrecciavano dunque al punto che non solo l'una serviva l'altra, ma la evocava anche in sua assenza.

Ritornando all'opera italiana dopo circa un lustro, e facendo tesoro dei gusti monacensi oltre che delle esperienze maturate in ambito strumentale, Mozart sperimentava in *Idomeneo* una drammaturgia musicale ben più dinamica e complessa del consueto. Dopo una prova dell'atto primo e di alcuni 'numeri' significativi del secondo, era stato magnanimo e brillante il duca Karl Theodor a degnare il compositore – un giovanotto non certo alto – di un divertito commento: «non si penserebbe che in una testa così piccola fosse celato qualcosa di così grande». <sup>15</sup>

<sup>15</sup> «Man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen kopf, so was grosses stecke», *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, dal 1780 al 1820 cit.

Tarcisio Balbo

## *Idomeneo*: questioni di forma

Il 25 giugno 1735 Pietro Metastasio scrive da Vienna al fratello minore Leopoldo Trappasi, cui aveva richiesto in precedenza dei buoni soggetti drammatici, e nella sua ironica replica alle indicazioni del sempre bistrattato congiunto espone una minuscola poetica del dramma per musica settecentesco:

Se per suggerire soggetti bastasse formare un indice di eroi romani, voi me ne avreste fornito a dovizia: ci vuol altro che pannicelli caldi. Bisogna trovare un'azione che impegni; che sia capace di soffrire il telaio; che sia una; che possa terminarsi in un luogo ed in un giorno solo; che sospenda l'attenzione o per le vicende di un innocente sventurato, o per la caduta di qualche malvagio punito, o per le dilazioni di qualche felicità sospirata, o pel rincontro in fine di tali eventi che diano occasione al contrasto degli affetti, e campo di porre nel suo lume qualche straordinaria virtù per insinuare l'amore, o qualche strepitoso vizio per ispirarne l'abborrimento. Che mi dite mai accennandomi: io ci ho *Silla*; io ci ho *Cesare*; io ci ho *Pompeo*? Gran mercé del regalo: questi ci li ho ancor io, e gli ha ognuno che sappia leggere. Bisogna dirmi: nella vita di Silla mi pare che si potrebbe rappresentare la tale azione, perché interessa per tal motivo; perché dà luogo a tali episodi; perché sorprende per tal ragione. Io ci ho il *Silla*! oh bontà di Dio!<sup>1</sup>

Quarantacinque anni dopo, quando nel 1780 Wolfgang Amadeus Mozart si accinge a mettere in musica *Idomeneo* per il Residenztheater di Monaco di Baviera, alcuni degli assunti metastasiani continuano a restare validi: l'attenzione, secondo diverse sfumature, alle canoniche tre unità della *Poetica* di Aristotele definite nel Rinascimento, come pure l'effetto catartico dell'opera in musica dovuto di volta in volta alla «straordinaria virtù» o allo «strepitoso vizio» di turno mostrati sulla scena. Ciò che muta tra la lettera del Metastasio e *Idomeneo* di Mozart è semmai la sostanza musicale di quel «contrasto degli affetti» che da decenni costituiva l'ossatura del dramma per musica settecentesco: nel corso del secolo, infatti, la lunghezza cronometrica delle arie d'opera nella canonica forma con il 'da capo' aumenta sempre di più, e per contenere la durata dello spettacolo entro le tre ore di prammatica la soluzione messa in atto dai librettisti, e a volte dallo stesso Metastasio, consiste nel ridurre (nel tagliare, in caso di riprese) il corredo delle arie, o nell'introdurre dei pezzi d'assieme che cumulano in un

---

<sup>1</sup> PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, III, pp. 128-129.

solo 'numero' l'espressione affettiva di più personaggi. Nel caso di rifacimenti, in particolare, l'uso corrente prevede spesso che i pezzi d'assieme consistano nella fusione di più arie del testo originale, per garantire allo stesso tempo la diminuzione dei pezzi chiusi e il mantenimento delle informazioni utili alla corretta lettura del dramma da parte dello spettatore.<sup>2</sup>

Si prenda ad esempio *Didone abbandonata* con cui Metastasio inaugura la propria carriera di librettista nel 1724, con il suo corredo di ben trentatré arie, e lo si confronti con l'ultimo libretto del drammaturgo: il *Ruggiero, o vero L'erica gratitudine* composto nel 1771 per la musica di Johann Adolf Hasse, che di arie ne annovera appena diciotto. E per tornare a Mozart, si paragoni al libretto originale della *Clemenza di Tito* di Metastasio (intonato per la prima volta nel 1734 con la musica di Antonio Caldara) quello per la riduzione a «vera opera» utilizzato da Mozart per l'allestimento del 1791 a Praga dove, ai mutamenti strutturali intrinseci al genere del dramma per musica italiano si aggiungono quelli importati dalla *tragédie lyrique* francese e saldamente trapiantati nel tessuto dell'opera italiana da compositori quali Niccolò Jommelli o Tommaso Traetta, che per la maggior parte della propria carriera lavorano su piazze attente alle novità culturali d'oltralpe.

I tratti formali e stilistici d'importazione transalpina, oltre all'utilizzo copioso dei pezzi d'assieme in luogo delle arie, comprendono un maggior peso dell'orchestra, un ampio uso del coro pressoché sconosciuto al dramma per musica di tradizione italiana, l'utilizzo di forme dell'aria alternative al 'da capo' (nonostante la sempre maggiore osmosi tra le strutture del genere comico e serio anche in Italia), l'inclusione di pantomime e balletti nell'opera, e la costruzione di grandi gruppi di scene legate da un flusso musicale continuo.<sup>3</sup> Alcuni di questi tratti li nota già lo stesso Metastasio in più punti del proprio epistolario; ad esempio in un'altra lettera al fratello Leopoldo del 28 maggio 1764, il drammaturgo si sofferma sulla recitazione 'naturale' tipica dei cantanti d'opera comica, ma anche dei danzatori che praticavano il *ballet d'action*:

Qui abbiamo una compagnia eccellente che recita il dramma giocoso della *Buona figliuola*, con musica impareggiabile. La Corte, la città n'è incantata, ed io con gli altri, anzi più, gustando il

<sup>2</sup> Cfr. REINHARD WIESEND, *Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del Settecento* [Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren, 1983], in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986, pp. 171-197.

<sup>3</sup> Cfr. NICOLE BAKER, *The Relationship between Aria Forms in Mozart's «Idomeneo» and Reform Operas in Mannheim*, in *Mozarts «Idomeneo» und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, a cura di Theodor Göllner e Stephan Hörner, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2001, pp. 131-141, ma soprattutto MARITA PETZOLD McClymonds, *Transforming Opera seria: Verazi's Innovations and their Impact on Opera in Italy*, in *Opera and the Enlightenment*, a cura di Thomas Bauman e Marita Petzold McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 119-132; EAD., *Mannheim, «Idomeneo» and the Franco-Italian synthesis in Opera seria*, in *Mozart und Mannheim*, a cura di Ludwig Finscher, Bärber Pelker e Jochen Reutter, Berlin, Peter Lang, 1994, pp. 187-196; EAD., *Mattia Verazi and the Opera at Mannheim, Stuttgart and Ludwigsburg*, «Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», VII, 2, 1982, pp. 99-136; DANIEL HEARTZ, *Operatic Reform at Parma: «Ippolito ed Aricia»*, negli *Atti del Convegno sul Settecento parmense nel 2° centenario della morte di C. I. Frugoni*, Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1969, pp. 271-300.



piacere peccaminoso della vendetta contro i nostri rosignoli eroici che, vergognandosi di recitare, sono spolverizzati dai buffi e da' ballerini che lo fanno.<sup>4</sup>

E ancora, rivolgendosi a Saverio Mattei il 18 settembre 1774 per complimentarsi per un quartetto destinato a una ripresa napoletana del proprio *Ezio*:

Il quartetto da lei scritto è decente, convenevole e felice, e se sarà secondato dalla musica e dagli attori, io credo che sarà utile alla rappresentazione del dramma. È vero che rende povero d'arie il second'atto, in cui i due primi personaggi rimangono con un'aria sola: la qual cosa sarebbe stata sacrilegio quando io lo scrissi, ma al presente giorno che i nostri cantori eroici han ceduto ai ballerini l'impiego di rappresentare, e che in virtù di questa cessione son divenuti gl'intermezzi di questi, quanto più si toglie ad un dramma tanto minor materia rimane per esercitar la pazienza degli spettatori.<sup>5</sup>

Sono, quelle appena elencate, le caratteristiche che si ritrovano anche nell'*Idomeneo* mozartiano, benché in alcuni casi tali 'innovazioni' possano essere legate non solo al gusto francesizzante che imperava a Monaco dopo il 1778 allorché Karl Theodor di Wittelsbach vi si era trasferito da Mannheim per aver acquisito il titolo di elettore di Baviera, ma anche alla concreta presenza di personaggi che Mozart voleva di certo sfruttare al meglio: il 'peso' della compagine strumentale nell'*Idomeneo* è dovuto alla presenza a Monaco della celeberrima orchestra dei *Mannheimer*, che si era spostata lì al seguito dell'elettore, così come la massiccia presenza di 'numeri' di danza nella partitura di Mozart si spiega con la volontà di utilizzare al meglio il corpo di ballo guidato dal coreografo e primo ballerino Claude Le Grand, che per la produzione di *Idomeneo* funge anche da direttore di scena in mancanza del librettista Giambattista Varesco. È anche plausibile che in *Idomeneo* Mozart abbia voluto mettere alla prova la propria padronanza dello stile francese conosciuto durante il soggiorno a Parigi (1777-1778), magari filtrato attraverso la conoscenza delle cosiddette 'opere riformate' di Gluck, con il loro formidabile *mix* di monumentalità e di naturalezza nella declamazione musicale e nella recitazione.<sup>6</sup>

Anche la stessa scelta del soggetto di *Idomeneo* risponde ai canoni stilistici sopra elencati. C'è chi sostiene tale scelta sia da attribuire allo stesso compositore, come si è detto fresco della permanenza a Parigi pochi anni prima.<sup>7</sup> Ma è assai più probabile che la preferenza per *Idomeneo*, e fors'anche della fonte utilizzata da Varesco per il proprio libretto (la *tragédie lyrique* di Antoine Danchet *Idoménée*, intonata da André Campra

<sup>4</sup> METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., IV, p. 359.

<sup>5</sup> Ivi, v, p. 308.

<sup>6</sup> Ne è tardo testimone un documento del medico viennese Joseph Frank, allievo di Mozart per il breve spazio di dodici lezioni: «Dato che lo trovavo sempre occupato a studiare le partiture di opere francesi, ebbi la sfacciataggine di chiedergli: "Non farebbe meglio a dedicarsi a quelle italiane?" – "Riguardo alla melodia sì, ma per l'effetto drammatico no. D'altronde le partiture che vede qui, tranne quelle di Grétry, sono di Gluck, Piccinni, Salieri, e di francese hanno soltanto le parole"» (cit. in MANFRED HERMANN SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart [Mozarts Opern. Eine musikalischer Werkführer]*, 2009], Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 19).

<sup>7</sup> Mozart avrebbe comunque potuto già conoscere la tragedia latina di Padre Marian Wimmer *Idomeneus Cretensium rex*, rappresentata a Salisburgo nel 1775.

nel lontano 1712), sia da attribuire alla cerchia dell'elettore se non allo stesso Karl Theodor, come puntualizza Daniel Hertz cui si deve l'edizione critica dell'*Idomeneo* per la *Neue Mozart Ausgabe*.<sup>8</sup> Non si sa con certezza cosa Mozart avesse già abbozzato prima di arrivare a Monaco il 6 novembre 1780 per ultimare la partitura e sovrintendere alle prove.<sup>9</sup> Certo è che da un lato egli aveva già chiara quale dovesse essere la 'tinta' – per usare a proposito un termine verdiano – della sua musica per *Idomeneo*, allorché nella prima lettera al padre, l'8 novembre, richiede dei cambiamenti nell'aria di Ilia «Se il padre perdei» (II.2):

Ho solo una preghiera da rivolgere al signor *abbate* [Varesco]: – l'aria di Ilia nella seconda scena del secondo atto vorrei che fosse un po' modificata in base a ciò di cui ho bisogno; – *Se il padre perdei in te lo ritrovo*, questa strofa non potrebbe essere migliore, – ma poi arriva una cosa che, N.B. in un'aria, mi è sempre sembrata innaturale – ossia un *à parte*. In un dialogo sono cose del tutto naturali [...] ma in un'aria – nella quale bisogna ripetere le parole – fa un brutto effetto [...]. L'inizio può restare, se gli pare adatto, poiché è delizioso; – è un'aria che scorre in modo del tutto naturale – nella quale non sono così legato alle parole, e posso comporla in modo del tutto semplice, poiché abbiamo convenuto di introdurre qui un'aria *Andantino* con 4 strumenti a fiato concertanti, ossia un flauto, un oboe, un corno e un fagotto.<sup>10</sup>

Si noti il ricorrere dei termini «innaturale», «naturale», «semplice»: è chiaro fin dall'inizio che uno dei principali interessi di Mozart nella composizione di *Idomeneo* è contribuire a realizzare uno spettacolo verosimile dal punto di vista della recitazione e della messa in scena. Non a caso, nella stessa lettera a Leopold le preoccupazioni di Mozart riguardo Raaff e il castrato Vincenzo Dal Prato, che avrebbe interpretato Idamante, riguardano più la presenza scenica che il canto:

Certo, non ho l'onore di conoscere questo eroe di Dal Prato, ma stando alla descrizione Caccarelli [il castrato Francesco Ceccarelli] è ancora migliore, – visto che spesso il fiato gli manca

<sup>8</sup> La scelta di una fonte francese è del resto compatibile con il *trend* del teatro di Monaco durante il regno di Karl Theodor, che negli anni di *Idomeneo* vede una costante presenza sulle proprie scene di soggetti operistici d'origine transalpina: 1780: *Telemaco*, libretto di Graf Seriman, musica di Franz Paul Grua (soggetto da *Les aventures de Télémaque* di Fénelon); 1782: *Semiramide*, libretto tratto da Metastasio; musica di Antonio Salieri; 1783: *Tancredi*; musica di Ignaz Holzbauer (soggetto dal *Tancredi* di Voltaire); 1785: *Armida abbandonata*; libretto di Gaetano Sertor, musica di Alessio Prati; 1787: *Castore e Polluce*, libretto da Pierre-Joseph Bernard dai *Tindaridi* di Carlo Innocenzo Frugoni, musica di Georg Joseph Vogler; cfr. DANIEL HEARTZ, *Vorwort*, in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Idomeneo, dramma per musica in tre atti. Text von Giambattista Varesco. KV 366, vorgelegt von Daniel Hertz, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1972 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 11)*, pp. VII-XXXI.

<sup>9</sup> Si consideri che il copioso scambio epistolare tra Wolfgang e il padre Leopold relativo a *Idomeneo* mostra con chiarezza che alla partenza di Mozart per Monaco il libretto era ancora *in fieri*, e avrebbe subito pesanti modifiche anche dopo il completamento da parte di Varesco. Ancora Daniel Hertz (cfr. *ivi*, p. XII) ipotizza che Mozart avesse già composto a Salisburgo le scene corali del primo atto, e almeno abbozzato alcuni pezzi per i propri amici della cappella di corte: Anton Raaff, il futuro interprete del ruolo eponimo, e Dorothea Wendling, soprano, Ilia. Per un breve resoconto sulla cronologia della composizione di *Idomeneo*, cfr. STANLEY SADIE, *Genesis of an operone*, in W. A. Mozart. «Idomeneo», a cura di Julian Rushton, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 25-47.

<sup>10</sup> In *Tutte le lettere di Mozart*, 3 voll., a cura di Marco Murara, Varese, Zecchini, 2011, II, pp. 1053-1056: 1054-1055.

nel bel mezzo di un'aria – e – N. B. non ha ancora mai recitato in un teatro. – Quanto a Raaf, è una statua. – Immaginatevi un po' la scena del primo atto!<sup>11</sup>

E non è un caso che pochi giorni dopo l'arrivo di Mozart a Monaco, il 13 novembre abbia luogo un pranzo di lavoro in casa del conte Joseph Anton von Seeau (l'intendente dei teatri monacensi, che nel 1774 aveva supervisionato la produzione della *Finta giardiniera*) il cui scopo è mettere a punto il piano generale del futuro *Idomeneo*.<sup>12</sup>

L'epistolario mozartiano non rivela su cosa, nei dettagli, si siano accordati Mozart, Cannabich, lo scenografo Lorenzo Quaglio e il coreografo Le Grand. Di certo, i particolari della rappresentazione visiva, soprattutto nei casi in cui era a rischio la verosimiglianza dell'azione, rivestivano un'importanza capitale quantomeno per Quaglio e per Mozart. Un particolare in apparenza trascurabile ne è l'indizio: in più di una lettera Mozart riferisce infatti al padre l'obiezione dello scenografo alla notizia che Idomeneo, nella scena del naufragio, avrebbe dovuto comparire da solo sulla nave, cosa inverosimile poiché un condottiero non poteva restare privo del proprio seguito. Così come era impensabile che, in alternativa, Idomeneo si salvasse a nuoto abbandonando i propri uomini alla furia della tempesta.<sup>13</sup> Sullo stesso argomento ritorna Leopold Mozart in una lettera al figlio del 22 dicembre 1780: «Insomma! Tutto dipende da come si rappresenta la scena. La cosa spetta al signor Quaglio, che è uomo abile ed esperto.»<sup>14</sup> Proprio l'attenzione per il testo spettacolare<sup>15</sup> più che per i singoli sottotesti che compongono un melodramma, risalta con udibile pregnanza nella musica di Mozart per *Idomeneo*, ed emerge soprattutto nella volontà del compositore di concepire l'opera secondo una struttura a *tableaux* che occhieggia più volte sia alla *tragédie lyrique* francese (come si è detto, questo è di certo il modello dei cori e degli inserti di balletto nell'opera), sia alla classica struttura 'a catena' dei finali d'opera buffa italiani.<sup>16</sup>

Un primo esempio in tal senso viene dalla prima aria di Elettra «Tutte nel cor vi sento» (I.6). L'aria, parte di un lungo *tableau* che comprende le scene 4-8 dell'atto primo, si snoda senza soluzione di continuità dal precedente recitativo accompagnato che comprende lo scontro tra Idamante ed Elettra, gelosa dell'amore di Idamante per Ilia, e l'arrivo di Arbace che annuncia tra la costernazione generale la morte di Idomeneo. Il meccanismo che lega il recitativo all'aria è quello più usuale: l'accordo di dominante alla

<sup>11</sup> Ivi, p. 1055.

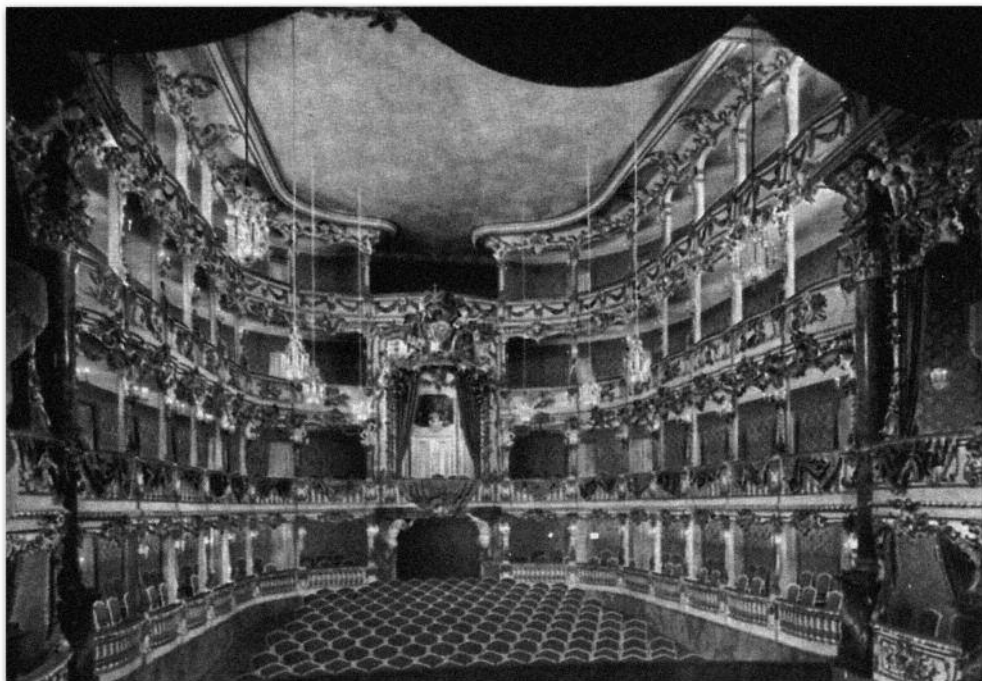
<sup>12</sup> «Mio carissimo padre! Scrivo in gran fretta, poiché non sono ancora vestito e devo andare dal conte Seeau. Anche Cannabich, Quaglio e Le Grand, il maestro di balletto, pranzano là, per mettere a punto quanto è necessario per l'opera», ivi, pp. 1058-1061: 1058.

<sup>13</sup> Ivi, p. 1060.

<sup>14</sup> Ivi, p. 1112.

<sup>15</sup> Si usa qui l'espressione «testo spettacolare» nel significato attestato da PATRICE PAVIS, *Dizionario del teatro* [*Dictionnaire du théâtre*, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>3</sup>], Bologna, Zanichelli, 1998, *ad vocem*, in cui il testo spettacolare è «da intendersi quale rapporto di tutti i sistemi significanti utilizzati nella rappresentazione, la cui organizzazione e interazione formano la messa in scena».

<sup>16</sup> Cfr. in proposito JOHN PLATOFF, *Musical and Dramatic Structure in the Opera buffa Finale*, «Journal of Musicology», VII, 1989, pp. 191-230.



La sala del Residenztheater di Monaco di Baviera costruito dall'architetto François de Cuvilliés.

fine dell'ultima battuta di recitativo risolve sull'accordo di tonica all'inizio della prima battuta dell'aria:<sup>17</sup>

ESEMPIO 1 – I.6, bb. 63-65<sup>18</sup>

Allegro assai

Lo stesso accorgimento che collega il recitativo accompagnato all'aria di Elettra, unisce «Tutte nel cor vi sento» alla scena successiva, che si apre con il coro dei marinai

<sup>17</sup> Cfr. DANIEL HEARTZ, «Attacca subito». *Lessons from the Autograph Score of «Idomeneo», Acts I and II*, in *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989*, a cura di Dietrich Berke e Harald Heckmann, Kassel, Bärenreiter, 1989, pp. 83-92.

<sup>18</sup> Si fa riferimento, per analisi, esempi e numerazione dei brani a MOZART, *Idomeneo*, cit. Il luogo viene individuato mediante atto e scena, il numero e le relative battute.

di Idomeneo «Pietà, numi, pietà!». In questo continuo flusso musicale, tuttavia, c'è una palese infrazione alle cosiddette 'convenienze' del dramma per musica italiano, sacrificate sull'altare dell'efficacia rappresentativa e del *coup de théâtre* musicale. I libretti d'opera italiani del Settecento, infatti, adottano sempre la tecnica della *liaison des scènes* mutuata dalle tragedie dei classici francesi: quella norma secondo cui due scene consecutive devono essere collegate dalla presenza in entrambe di almeno un personaggio, in modo che il palco non resti mai vuoto.<sup>19</sup> Tale principio, nei libretti d'opera italiani, si collega al meccanismo dell'«aria d'entrata» che un interprete intona prima di rientrare tra le quinte, laddove la posizione più importante in una serie di scene è di solito l'*a solo* che chiude la sequenza, con un singolo personaggio-cantante che resta sul palco e raccoglie gli applausi al termine della propria esibizione; dopodiché, nei pochi secondi di silenzio dopo la fine del numero, di solito la scenografia muta senza attori sul palco e il dramma prosegue con una nuova concatenazione di scene, come accade alla lettera nel libretto di *Idomeneo*, I.1-6:

- 1.1 *Galleria nel palazzo reale, corrispondente a diversi appartamenti destinati a Ilia.*  
ILIA, aria «Padre, germani, addio!»
- 2 ILIA, IDAMANTE, aria «Non ho colpa, e mi condanni»
- 3 ILIA, IDAMANTE, TROIANI, PRIGIONIERI, [...] CRETESI, coro «Godiam la pace»
- 4 ILIA, IDAMANTE, ELETTRA
- 5 ILIA, IDAMANTE, ELETTRA, ARBACE
- 6 ELETTRA aria «Tutte nel cor vi sento»
- 1.7 *Spiagge del mare agitato attorniate da dirupi. Rottami di navi sul lido*  
GENTE VICINA A NAUFRAGARE, coro «Pietà, numi, pietà!»

Ma la musica di Mozart infrange palesemente la regola della *liaison des scènes*: non c'è alcuna pausa di silenzio tra la fine dell'aria di Elettra (che rientra tra le quinte sul ritornello conclusivo dell'aria) e l'inizio del coro, e la scena muta a vista mentre le note di Mozart continuano a risuonare con un effetto simile a quello della colonna sonora di un moderno film, con le ultime tredici battute di «Tutte nel cor vi sento» che hanno il triplice scopo di modulare dal Re minore dell'aria al Do minore del coro, rappresentare musicalmente lo scatenarsi della tempesta in scena, e palesare la tempesta interiore della stessa Elettra che lascia la scena gridando vendetta nei confronti di Ilia e Idamante.

Qualcosa di molto simile accade anche tra le scene 6 e 7 dell'atto terzo. Allorché Idomeneo rivela al popolo convenuto sulla «Gran piazza abbellita di statue avanti al palazzo» che la vittima sacrificale per Nettuno sarà Idamante, gli astanti reagiscono inorriditi con il coro «Oh voto tremendo!». Il coro si chiude con un lungo accordo di dominante che risolve sulla prima battuta della marcia che segue in partitura, la quale sonorizza il corteo sacrificale che fa il proprio ingresso nel tempio di Nettuno. Anche in questa circostanza, la musica non s'interrompe durante la mutazione scenica che por-

<sup>19</sup> Cfr. in proposito JACQUES SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, nuova edizione a cura di Colette Scherer, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001, pp. 266-284.



ta alla «Veduta esteriore del magnifico tempio di Nettuno». E non è un caso che per rendere più verosimile quella che oggi chiameremmo una ‘dissolvenza in entrata’, Mozart prescriva che tutti gli strumenti in orchestra suonino «sempre sotto voce» per tutta la durata della marcia.

La struttura a *tableaux* concepita da Mozart si presta anche in altri punti a legare i mutamenti nel flusso musicale ai colpi di scena. Un caso esemplare in tal senso è il terzetto fra Elettra, Idamante e Idomeneo «Pria di partire, oh Dio!» (II.6), nel quale Mozart si diverte a giocare a rimpiattino con l’orizzonte d’ascolto dei propri spettatori. Tra le varie tipologie di pezzi d’assieme nell’opera italiana di fine Settecento, capita spesso d’imbattersi in brani multisezionali caratterizzati da una graduale accelerazione dell’agogica; di solito si tratta di pezzi d’assieme in tre sezioni, ciascuna con diverso materiale motivico, con andamenti del tipo *Andante-Allegro-Molto allegro*; ma non mancano esempi di arie, di solito nel genere buffo, che si basano sulla stessa struttura. Un esempio che Mozart ha di certo conosciuto, visto che ne cita un frammento nella scena del banchetto del *Don Giovanni*, è l’opera di Giuseppe Sarti *Fra i due litiganti il terzo gode* (1782), nella quale l’aria di Masotto «Un assedio alla lontana» (I.5) si basa sullo schema che si è appena esposto.<sup>20</sup>

Lo stesso Mozart doveva conoscere tale schema formale già da qualche anno, visto che lo aveva utilizzato nella *Finta giardiniera* composta, si è accennato, sempre per Monaco nel 1774, nel duetto tra Sandrina e il Contino «Tu mi lasci? (oh fiero istante!)» (III.7):<sup>21</sup>

- |                    |              |                                    |
|--------------------|--------------|------------------------------------|
| 1 <i>Adagio</i>    | CONTINO      | «Tu mi lasci? (Oh fiero istante!)» |
|                    | SANDRINA     | «Sì, ti lascio, ingrato amante»    |
| 2 <i>Andantino</i> | CONTINO      | «Lei mi chiama?                    |
|                    | SANDRINA     | Signor no.»                        |
| 3 <i>Allegro</i>   | <i>a due</i> | «Alme belle innamorate»            |

Il duetto della *Finta giardiniera*, in più, si collega al recitativo accompagnato che lo precede con lo stesso meccanismo già rilevato in molti ‘numeri’ di *Idomeneo*: l’accordo di dominante che chiude l’ultima battuta del recitativo risolve sulla prima battuta del duetto.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Cfr. ROLAND PFEIFFER, *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729-1802)*, Kassel, Bosse, 2007. Ancora, nell’*Armida* che Franz Joseph Haydn compone nel 1783 per la corte di Eszterháza, sia il duetto tra Rinaldo e Armida «Cara, sarò fedele» (I.9) sia l’aria di Rinaldo «Cara, è vero, io son tiranno» (II.6) sono composti in tre sezioni dall’agogica sempre più incalzante.

<sup>21</sup> Per altri esempi del genere, segnatamente nella *Zemira* di Pasquale Anfossi (1782) e nell’*Ariarate* (1786) di Angelo Tarchi, cfr. MARITA PETZOLD MCCLYMONDS, *The Great Quartet in «Idomeneo» and the Italian «opera seria» Tradition*, in *Wolfgang Amadè Mozart. Essays on his Life and his Music*, a cura di Stanley Sadie, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 449-476.

<sup>22</sup> Anche questo meccanismo, per inciso, era da tempo consolidato nella scrittura operistica dell’epoca: a voler citare un esempio quasi preso a caso, compare già nel duetto dei due personaggi principali «Cessate, oh Dio, cessate» (III.6), nell’*Amore e Psiche* che Florian Leopold Gassmann compone per Vienna nel 1767 (per la cronaca, giusto due mesi prima che Gluck presenti al pubblico la propria *Alceste*).

La struttura del terzetto «Pria di partir, oh Dio!» nell'*Idomeneo* è simile a quella dei pezzi appena elencati, benché Mozart ne abbia dissimulato ad arte la forma reale allo scopo di creare un colpo di scena musicale perfettamente percepibile dagli spettatori coevi; tanto che persino i curatori della vecchia e della nuova *Mozart Augsburg* sono stati ingannati o sviati dal gioco formale messo in opera dal genio salisburghese. Nella scena, Idomeneo tenta di sottrarre Idamante dal sacrificio forzato a Nettuno, facendogli lasciare Creta via nave assieme a Elettra. Questo il testo poetico del terzetto:

IDAMANTE

Pria di partir, oh Dio!  
soffri che un bacio imprima  
sulla paterna man.

ELETTRA

Soffri, che un grato addio  
sul labbro il cor esprima:  
addio, degno sovrano!

IDOMENEO (*a Elettra*)

Vanne, sarai felice,  
figlio! tua sorte è questa.

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Seconda i voti oh ciel!

ELETTRA

Quanto sperar mi lice!

IDAMANTE

Vado!  
(*da sé*)

(E il mio cor qui resta.)

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Addio!

IDOMENEO, IDAMANTE (*ognuno da sé*)  
(Destin crudel!)

IDAMANTE (*da sé*)

(O Ilia!)

IDOMENEO (*da sé*)  
(O figlio!)

IDAMANTE

Oh padre! oh partenza!

ELETTRA

Oh Dei! che sarà?

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Deh cessi il scompiglio;  
del ciel la clemenza  
sua man porgerà.

(*Vanno verso le navi. Mentre vanno ad imbarcarsi, sorge improvvisa tempesta*)

Come nel caso di «Tutte nel cor vi sento», anche «Pria di partir, oh Dio!» si collega al recitativo che la precede per mezzo di una cadenza a cavallo tra l'ultima battuta del recitativo e la prima del terzetto:

ESEMPIO 2 – II.6, bb. 13-17

The musical score shows the vocal and instrumental parts for the terzetto. Idomeneo's part starts with a recitativo-like melody. Idamante enters with a melodic line. Elettra provides harmonic support with chords. The music includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).



Christian Cannabich, direttore dell'orchestra del Residenztheater di Monaco all'epoca della prima esecuzione assoluta di *Idomeneo* nel 1781. Incisione di E. Verbelst, 1779.

La stessa cosa accade tra la prima sezione del terzetto (*Andante*) e la successiva (*Allegro con brio*) che intona l'ultima strofa del testo poetico:

ESEMPIO 3 – ivi, bb. 61-62

Poi, alla fine dell'*Allegro con brio*, avviene il colpo di scena: scoppia un'«improvvisa tempesta», come recita la didascalia del libretto, e Mozart sonorizza lo scatenarsi degli elementi con un breve episodio strumentale in tempo *Più allegro*, di nuovo collegato a ciò che lo precede per mezzo di una cadenza a cavallo di battuta:

## ESEMPIO 4 – ivi, bb. 115-119



Nella vecchia edizione dell'*Idomeneo* pubblicata da Breitkopf & Härtel nel 1881, i curatori avevano posto una doppia barra spessa tra la fine dell'*Allegro con brio* e il successivo *Più allegro*, come a significare che la breve sezione strumentale era altra cosa da quanto la precedeva, e serviva giusto da raccordo tra il terzetto e il successivo coro «Qual nuovo terrore!». Allorché Daniel Hertz realizzò nel 1972 la propria edizione critica per la *Neue Mozart Ausgabe*, scelse invece di mettere una doppia stanghetta semplice tra l'*Allegro con brio* e il *Più allegro*, ma decise di fare ricominciare il conteggio delle battute dal *Più allegro*. Era una scelta ambigua: Hertz da un lato non considerava la sezione strumentale come un elemento a sé nella partitura, ma dall'altro non lo considerava neppure parte del terzetto «Pria di partir, oh Dio!». Per la propria edizione, il musicologo non aveva potuto consultare i manoscritti autografi dei primi due atti di *Idomeneo*, scomparsi dopo la fine della seconda guerra mondiale dalla Staatsbibliothek di Berlino, e ritrovati alla Biblioteka Jagiellońska di Cracovia dopo la pubblicazione dell'edizione.<sup>23</sup> Nell'autografo mozartiano, semplicemente, non c'è alcuna doppia barra: le sole indicazioni di Mozart per la segmentazione del testo musicale sono le diciture «Terzetto» all'inizio dell'*Andante* di «Pria di partir, oh Dio!», e «Coro» all'inizio di «Qual nuovo terrore». Questi particolari rendono con tutta evidenza la reale intenzione di Mozart: il *Più allegro* fa parte integrante del terzetto, e ne costituisce la sezione conclusiva perfettamente compatibile con la struttura 'incrementale' (*Andante*, *Allegro con brio*, *Più allegro*) di cui si sono già forniti esempi in abbondanza. Solamente – e qui c'è tutto il genio di Mozart che avrà fatto sobbalzare sulle sedie gli spettatori del Residenztheater di certo poco avvezzi a pezzi di questo tipo –, lo scoppio improvviso della tempesta indicato nel libretto non cade *tra* il terzetto e il coro che lo segue, bensì *all'interno* del terzetto, e con una veemenza tale da fare letteralmente ammutolire i tre personaggi in scena mentre la musica dell'orchestra continua a scorrere senza sosta.

A questo punto, si può ipotizzare che pure in altri punti della partitura Mozart abbia seguito criteri simili nel dare piena evidenza musicale a un colpo di scena la cui portata sarebbe potuta esser sminuita alla sola lettura del dramma o con una diversa ar-

<sup>23</sup> Cfr. in proposito la prefazione di BRUCE ALAN BROWN al commento critico dell'*Idomeneo*, Kassel, Bärenreiter, 2005, pp. 11-16. L'intero autografo dell'*Idomeneo* è oggi disponibile in facsimile come primo volume della collana «Mozart Operas in Facsimile», con saggi introduttivi di Hans Joachim Kreutzer e Bruce Alan Brown, Los Altos (CA), The Packard Humanities Institute, 2006.

chitettura della musica. Ad esempio, le tre strofe dell'aria di Idomeneo «Vedrommi intorno» (I.9) sono intonate su due differenti sezioni musicali: *Andante* per le prime due strofe e *Allegro di molto* per la terza. Anche in questo caso, il collegamento tra l'aria e il successivo recitativo secco è una cadenza sospesa a cavallo tra l'ultima battuta dell'aria e la prima del recitativo, e l'aria s'interrompe bruscamente – senza che Idomeneo possa cantare l'ipotetica 'stretta' della propria aria – allorché il personaggio vede giungere da lontano la vittima predestinata del proprio giuramento, che si rivelerà essere il figlio Idamante.

ESEMPIO 5 – I.9, bb. 107-113

Idomeneo

mo - ri - rà, mo - ri - rà!

Cie - lì che veg - go!

*p* *cresc.* *f* *fp*

La stessa cosa accade nel duetto tra Ilia e Idamante «S'io non moro a questi accenti» (III.2): si tratta ancora una volta di un 'numero' in due sezioni dall'andamento sempre più veloce, *Un poco più andante* e *Allegretto*; e ancora una volta, l'accordo che chiude l'ultima battuta dell'aria si risolve sull'accordo di tonica che apre il recitativo accompagnato, allorché Idomeneo, seguito da Elettra, sorprende Ilia e Idamante che nel duetto hanno rinnovato l'una all'altro la propria fedeltà amorosa.

ESEMPIO 6 – III.2, bb. 104-107

ILIA  
IDAMANTE

IDOMENEO

il no - stro ar - dor, Cie - lì che ve - do?

*cresc.* *f* *p*



«Zeffiretti lusinghieri» di Ilia (III.1), rappresenta invece un caso diverso. La strofa iniziale viene esposta due volte di seguito, la prima volta in Mi maggiore, la seconda in Si maggiore come nella più pura tradizione della vecchia aria con il ‘da capo’; segue quindi una singola esposizione della seconda strofa nella tonalità di Mi minore. Nella ripresa della prima strofa, di nuovo nella tonalità d’impianto e scritta per esteso come d’uso negli ultimi decenni del secolo diciottesimo, il testo viene esposto solo una volta, dopodiché l’aria sfocia senza soluzione di continuità nel recitativo accompagnato che la segue, allorché Ilia interrompe confusa il proprio soliloquio dopo aver scorto da lontano Idamante. È come, insomma, se la ripresa di un’ipotetica aria con il ‘da capo’ fosse stata bruscamente troncata da un evento esterno che ha impedito al personaggio di continuare il proprio monologo, ovvero il proprio canto:

ESEMPIO 7 – III.1, bb. 122-129

The musical score is for Ilia's aria 'Zeffiretti lusinghieri' (III.1, bb. 122-129). It is written in G major and 3/4 time. The vocal line (Ilia) starts with the lyrics 'il cor fe - del.' and continues with 'Ei stes-so vien... oh dè - il!'. The piano accompaniment features triplets and dynamic markings such as *p*, *mfp*, and *f*.

In un classico della bibliografia mozartiana si legge:

Se si considera seriamente *Idomeneo* un'opera importante non soltanto sotto l'aspetto musicale ma anche nella sua dimensione teatrale, si deve anche spiegare come mai l'azione e i rapporti fra i personaggi rimangano in gran parte impermeabili alla significazione sonora, non confluiscono del tutto nell'espressione musicale. La tesi sostenuta da Anna Amalie Abert,<sup>24</sup> ossia che il Mozart drammaturgo avrebbe eguagliato il Mozart compositore soltanto nel periodo viennese, trascura che la qualità drammaturgica e dunque il concetto stesso di drammaturgia si misura anche, anzi in modo decisivo, sul genere teatrale praticato.<sup>25</sup>

Pretendere di trovare nei personaggi di *Idomeneo* la stessa caratura e le stesse modalità di rappresentazione e interazione dei personaggi della *Entführung auf dem Serail* o

<sup>24</sup> ANNA AMALIE ABERT, *Die Opern Mozarts*, Wolfenbüttel - Zürich, Mösele, 1970.

<sup>25</sup> STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla Finta semplice al Flauto magico [Mozarts Opern, 1984]*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 135.

di *Don Giovanni* (ma anche della *Clemenza di Tito* «ridotta a vera opera» da Mozart e Caterino Mazzolà), significa non cogliere appieno le differenze tra i sottogeneri che costituivano il panorama melodrammatico nello scorcio del secolo diciottesimo. Pure, si resta perplessi di fronte all'affermazione di Kunze allorché mette sullo stesso piano i rapporti fra i personaggi e l'azione dell'*Idomeneo*: appare chiaro infatti, dagli esempi appena presentati, che l'immagine dei personaggi nell'opera per Monaco risulti anche dalla possibilità che gli stessi personaggi siano inseriti in un'azione e in una messa in scena verosimili, e che la musica possa sostenere e illustrare le loro peripezie e le loro reazioni, suscitando nel contempo curiosità, stupore e interesse negli spettatori costretti a leggere di continuo attraverso la filigrana della musica, per tutta la durata del dramma, l'azione concretamente rappresentata sulla scena.

Non si spiegano altrimenti i resoconti entusiastici che Wolfgang trasmette per lettera al padre durante le prove dell'*Idomeneo*, e dispiace sinceramente al lettore odierno che Leopold e la figlia Nannerl si siano alla fine messi in viaggio per Monaco allo scopo di assistere alla prima dell'opera, privandoci della parte terminale di quello che sarebbe stato l'epistolario ideale nella documentazione di una singola opera in musica. Basti qui, per concludere, riportare il celebre resoconto che Wolfgang fa al padre di una delle ultime prove dell'opera, cui assiste l'elettore Karl Theodor in persona:

L'ultima prova è stata eccellente. – Ha avuto luogo in una grande sala a corte, ed era presente anche il principe elettore. – [...] Dopo il primo atto, il principe elettore mi ha detto a voce molto alta: *bravo*. E quando sono andato da lui per baciargli la mano, ha detto: *quest'opera sarà bellissima; vi farà certamente onore*. – [...] Dopodiché mi ha espresso in maniera molto amichevole la sua approvazione e ha detto ridendo: – *non si direbbe che in una testa così piccola si nascondano cose così grandi*. – La mattina dopo ha lodato molto la mia opera anche fra la sua cerchia.<sup>26</sup>

Poche settimane dopo, Mozart avrebbe concluso con un altro annuncio assai più laconico ma non meno entusiastico, che sembra riprodurre su diversa scala le strutture 'incrementali' che si sono qui illustrate: «la prova del terzo atto è andata in maniera eccellente. È stato riconosciuto che esso supera di gran lunga i primi due atti».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Lettera del 27 dicembre 1780, in *Tutte le lettere di Mozart*, cit., p. 1115-1117: 1116.

<sup>27</sup> Lettera del 18 gennaio 1781, ivi, pp. 1137-1138: 1138.

Alessandro Talevi

## Cambiare è possibile, basta volerlo.

*note di regia*

Nel comporre l'*Idomeneo*, Mozart ha dovuto misurarsi con le convenzioni che all'epoca caratterizzavano il genere serio. Il pubblico cui lo spettacolo era rivolto era composto di aristocratici e gravitava intorno alla corte di Monaco di Baviera. I personaggi dovevano dunque rispondere alle aspettative di questi spettatori: il re, Idomeneo, doveva essere nobile, saggio, integerrimo ma allo stesso tempo clemente; il principe, Idamante, doveva a sua volta incarnare l'idea di eroe prode e generoso; la principessa, Ilia, pur nella sfortuna e nella sofferenza che segna la sua esistenza, doveva essere magnanima e pronta al perdono. Nell'ideare il nostro allestimento queste caratteristiche sono state ovviamente conservate. Ma pensando al pubblico contemporaneo mi sono domandato quale fosse il modo più efficace per far emergere questi loro tratti distintivi. Dopo molte riflessioni, ho immaginato che la strada maestra non fosse presentare queste figure 'fissate' sin dall'inizio in un profilo psicologico immutabile, che le avrebbe rese statiche e prevedibili, ma invece fare in modo che assumessero consapevolezza di sé per gradi, attraverso un lungo e doloroso percorso esistenziale.

Nel caso di Idamante, in particolare, ho voluto sottolineare la sua evoluzione interiore, che da giovane appassionato e impulsivo com'è all'inizio lo porta progressivamente ad acquistare coscienza del suo coraggio e della sua saggezza. Il medesimo processo ho cercato di costruirlo anche nella figura di Ilia, e in misura minore anche in quella dello stesso Idomeneo. Questo tipo di impostazione si collegava peraltro al meglio con quella che io reputo essere la tematica essenziale dell'opera, cioè la difficoltà e allo stesso tempo la necessità di affrontare i grandi cambiamenti che la vita ci impone.

Questa è la sfida che tutti i personaggi devono vincere, a partire proprio da Idomeneo, che al principio è incapace di prendere decisioni in un momento così grave sia per la sua esistenza che per quella del suo popolo. Soltanto accettando e non opponendosi al cambiamento – sembra dirci Mozart – è possibile risolvere i problemi e le difficoltà, altrimenti si innesca un meccanismo perverso che conduce di catastrofe in catastrofe. In questo senso è emblematica la figura di Elettra: è l'unica che non cambia mai attitudine, pensiero, atteggiamenti, e questa è la causa fondamentale della sua sconfitta.

Questo tema centrale ne richiama poi un altro, che riguarda i rapporti tra generazioni: Idomeneo alla fine ha bisogno di Idamante e di Ilia per riuscire a cambiare davvero, sono loro che sciolgono le sue contraddizioni e le sue incertezze. Dunque la lezione che se ne ricava è che i giovani, a un certo punto, devono subentrare ai vecchi,



La famiglia Mozart: Wolfgang e la sorella Maria Anna detta Nannerl siedono al cembalo e suonano a quattro mani, il padre Leopold ha in mano il violino. La madre Anna Maria, morta nel 1778, è raffigurata nel ritratto ovale appeso alla parete. Dipinto di Johann Nepomuk Della Croce, olio su tela, 1780 c. Salisburgo, Mozart-Haus.

che non sono più in grado di risolvere le avversità che la vita pone loro di fronte. Immagino che questo snodo cruciale interessasse la vita stessa di Mozart e il rapporto affettuoso ma complicato che lo legava al padre. Potrebbe trattarsi quasi di una dichiarazione d'indipendenza dall'ingombrante figura paterna: Idamante, di fatto, subentra al padre, prendendo il suo posto nel regno e nella società cretese.

Se la citata dialettica tra necessità e difficoltà di affrontare i cambiamenti riguarda da vicino ciascuno dei personaggi principali, vale anche e a maggior ragione per il coro, che nell'*Idomeneo* rappresenta il popolo cretese e ha un peso fondamentale nel dispiegarsi della vicenda. Quando Idamante, con un gesto generoso e forse poco riflessivo, libera i Troiani dalla prigionia, il coro non riesce a fare propria e a condividere questa sua decisione. Solo quando Ilia, giovane e 'straniera', deciderà di sacrificarsi al posto del suo amato principe, Idamante appunto, i Cretesi riusciranno ad accettare i Troiani come propri pari.

Questo mi sembra un argomento di grande, scottante attualità, che coinvolge l'Occidente e lo mette in relazione, o se si vuole in contrasto, con tutto il resto del mondo, come certifica la drammatica questione dei rifugiati che quotidianamente arrivano qui

fuggendo dall'orrore della guerra e della violenza. Se, come da più parti si afferma sempre più insistentemente, saremo presto interessati da catastrofici mutamenti climatici, ebbene in quel momento diventeremo tutti rifugiati, si azzereranno le diversità di etnia, di fede, di pelle, e saremo sul serio sullo stesso livello.

Nel pensare allo spettacolo, ho preferito alludere, in generale, a uno dei possibili sconvolgimenti che potrebbero cambiare la percezione che abbiamo di noi stessi e assumere i connotati del mostro che incarna la vendetta di Nettuno contro Idomeneo – potrebbe essere un traumatico cambiamento atmosferico, una grave epidemia, un ipotetico, virulento conflitto... – senza riferirmi specificamente ad alcuno di essi. Così, anche l'ambientazione scenica presenterà piccoli riferimenti alla modernità, senza eccedere nei dettagli descrittivi: il mondo di Creta richiama un'Europa 'ereditata' dai nostri nonni, qualcosa di vecchio e di antico. I Troiani al contrario saranno portatori di una cultura 'altra', che potrebbe identificarsi con quella asiatica. Ma queste tracce e questi accenni rimarranno solo dei richiami, senza predeterminare un luogo e un tempo storicamente univoci e riconoscibili. D'altro canto *Idomeneo* è anche e soprattutto una grande storia d'amore, e questo è un elemento che nella messa in scena ho scelto di enfatizzare: due giovani, di etnie diverse e in conflitto tra loro, decidono di lasciarsi alle spalle il proprio vissuto, la propria provenienza, il proprio dolore e la propria identità per privilegiare il loro fortissimo legame sentimentale.

Anche questa è una lezione che un'opera della fine del Settecento può ancora imprimere al mondo contemporaneo, intriso di egoismi e particolarismi. Questi filoni tematici sgorgano dal tessuto complessivo dell'opera, dall'unione tra la partitura e il libretto, che si fondono in un *unicum* straordinario. È per questo che, lavorando insieme al maestro Tate, abbiamo deciso di non operare tagli alla parte verbale: è proprio grazie ai recitativi, oltre che all'imponente parte corale, che si possono comprendere appieno le dinamiche e le relazioni che si stringono tra i vari personaggi. Solo così è possibile entrare nel mondo costruito da Mozart e dal suo librettista, che, nella sua assoluta modernità, apre innumerevoli e spesso scomodi interrogativi anche al pubblico di oggi.





Ritratto di Constanze Mozart (nata Weber, 1763-1842). Dipinto di Joseph Lang, 1782, Salisburgo, Mozarteum. Costanze sposò in seconde nozze Georg Nikolaus von Nissen, cui si deve un'importante biografia di Mozart, pubblicata postuma nel 1828.

# IDOMENEO

Libretto di Giambattista Varesco

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,  
con guida musicale all'opera



Antoine Danchet (1671-1748), autore di *Idoménée*, la *tragédie lyrique* fonte di *Idomeneo*.

# *Idomeneo*, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Commissionatogli dall'intendente monacense Joseph Anton von Seeau, che con ogni probabilità reagiva alla volontà del principe elettore Karl Theodor, verosimilmente nell'estate del 1780, *Idomeneo* fu composto a partire dall'autunno successivo. La stesura dell'opera procedette alquanto tormentata ed è documentata da un preziosissimo carteggio tra il compositore e il padre Leopold, che agì quale intermediario con il librettista di stanza a Salisburgo. Dopo numerosi rinvii e ritardi il dramma andò in scena il 29 gennaio 1781 al Residenztheater di Monaco destando enorme impressione anche per le splendide scenografie approntate da Lorenzo Quaglio. Le riprese furono però soltanto tre e *Idomeneo* calcò le scene, Mozart vivente, in una sola altra occasione. Per tale esecuzione, avvenuta al Palais Auersperg a Vienna nel marzo del 1786 in forma di concerto e rivolta a esecutori amatoriali, il compositore traspose la parte di Idamante per tenore, riscrivendo i numeri d'assieme, eliminando *tout court* le arie di Arbace e accorciando notevolmente le sezioni in recitativo. Per tutto l'Ottocento l'opera godette di discreta fortuna unicamente in terra tedesca, dove però circolava in versioni spurie – culmine di tale tendenza fu nel 1931 il centocinquantenario della *première*, celebrato dalle revisioni 'aggiornate' e istituzionali di Richard Strauss (Vienna) ed Ermanno Wolf-Ferrari (Monaco) –, e soltanto dall'ultima metà del secolo scorso il capolavoro sperimentale di Mozart ha raggiunto i principali palcoscenici internazionali con regolarità.

Nell'adattare il testo dell'omonima *tragédie lyrique* di Antoine Danchet ai canoni dell'opera seria Giambattista Varesco, che già aveva curato per il giovane Mozart l'edizione del dramma metastasiano *Il re pastore* (1775) – e in anni posteriori proporrà il libretto per l'abortita opera buffa *L'oca del Cairo* (1783) –, prese come modello i coevi prototipi 'riformati' di Jommelli, Traetta e Gluck. Se infatti l'impianto drammaturgico complessivo non si distacca dalle convenzioni del genere – suddivisione in tre atti, articolati con precisa scansione delle scene seguendo l'abituale alternanza di recitativi e arie, quest'ultime distribuite nel rispetto delle rigide gerarchie di ruolo dei personaggi e improntate alla massima ricchezza emotiva –, l'ampia presenza di momenti coreutico-coreografici d'impianto corale dal forte impatto visivo risente chiaramente dell'influenza francese – e l'introduzione *ex-novo* di un *tableau* collettivo dedicato al sacrificio di Idamante (III.6-10) rasenta quasi il calco dall'*Alceste* gluckiana.

A tali contrastanti sollecitazioni stilistiche il compositore reagì esaltando le polarità espressive delle rispettive tradizioni, da un lato il *melos* squisitamente cantabile d'ascen-

denza italiana, dall'altro la vigoria drammatica del *récitatif* strumentale, e approfondendo nella partitura un superbo magistero tecnico sorretto da un istinto teatrale già scaltrissimo. Per la celebre compagine di Mannheim, da poco trapiantata a Monaco dopo il trasferimento al seguito dell'elettore Karl Theodor della corte palatina, Mozart poté sperimentare una scrittura orchestrale insuperata per sontuosità e inventiva timbrica, mentre le limitazioni del vetusto modello metastasiano in termini di continuità d'azione e profondità psicologica non impedirono all'autore un'innovativa ricerca volta a scardinare l'austera fissità del dramma gluckiano in direzione di una più naturale fluidità narrativa e introspezione emotiva.

Fonte della presente edizione è il libretto della *première*, del quale esistono due copie: abbiamo adottato quella stampata un mese prima della recita, che meglio riflette la versione andata in scena,<sup>1</sup> aggiustandone la disposizione metrica, per i rientri strofici e per la posizione dei versi spezzati, modernizzandola nell'uso delle maiuscole, nella grafia e nella punteggiatura, e correggendola nei refusi testuali. Parole e versi non intonati (Mozart abbreviò alcuni recitativi, di lunghezza eccessiva) sono segnalati in grassetto e colore grigio nel testo, mentre le rare discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra sono state indicate con numeri romani posti in apice;<sup>2</sup> per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.

|              |                    |        |
|--------------|--------------------|--------|
| ATTO PRIMO   | <i>Scena I</i>     | p. 57  |
|              | <i>Scena VII</i>   | p. 65  |
| ATTO SECONDO | <i>Scena I</i>     | p. 72  |
|              | <i>Scena VI</i>    | p. 79  |
| ATTO TERZO   | <i>Scena I</i>     | p. 84  |
|              | <i>Scena VI</i>    | p. 91  |
|              | <i>Scena VII</i>   | p. 92  |
| APPENDICI:   | <i>L'orchestra</i> | p. 99  |
|              | <i>Le voci</i>     | p. 101 |

<sup>1</sup> IDOMENEO / DRAMMA / PER / MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO DI CORTE / PER COMANDO / DI S.A.S.E. / CARLO TEODORO / *Conte Palatino del Rheno, Duca dell'alta / e bassa Baviera, e del Palatinato / Superiore etc. etc. Archidapifero / ed Elettore, etc. etc.* / NEL CARNOVALE / 1781 [...] Monaco / Appresso Francesco Giuseppe Thuille; D-Mbs, segnatura: *Res bavarica* 4015, XII, 3; in due casi abbiamo integrato il libretto con una parte dei nn. 24 e 26 intonati da Mozart (III.6-7), derivandoli dal primo libretto, pubblicato con la traduzione tedesca a fronte, ma con il medesimo frontespizio (D-Mbs, segnatura *Sammlung Her* 811).

<sup>2</sup> L'analisi e gli esempi sono tratti dall'edizione critica della partitura, che adotta come base il testo del libretto della prima assoluta, seguendone la disposizione dei numeri: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Idomeneo, dramma per musica in tre atti. Text von Giambattista Varesco*. KV 366, vorgelegt von Daniel Heartz, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1972 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 11); nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante la numerazione dei pezzi nell'edizione critica cit., seguiti dal numero di battute; le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori). Nel commento critico si dà conto delle principali varianti volute da Mozart per la ripresa di *Idomeneo* a Vienna nel 1786.



# IDOMENEO

DRAMMA  
PER  
MUSICA  
DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO NUOVO DI CORTE  
PER COMANDO  
DI S.A.S.E  
CARLO TEODORO  
Conte Palatino del Rheno, Duca dell'  
alta e bassa Baviera, e del Palatinato  
Superiore, etc. etc. Archidapifero  
et Elettore, etc. etc.  
NEL CARNOVALE  
1781

La poesia è del Signor Abate Giambattista Varesco, Capellano di Corte di S.A.R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo. La Musica è del Signor Maestro Wolfango Amadeo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in attual servizio di S.A.R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.

## PERSONAGGI

|                                                                  |             |                                       |
|------------------------------------------------------------------|-------------|---------------------------------------|
| IDOMENEO, <i>re di Creta</i>                                     | [tenore]    | <i>Il Signor Raaff</i>                |
| IDAMANTE, <i>suo figlio</i>                                      | [soprano]   | <i>Il Signor Dal Prato</i>            |
| ILIA, <i>principessa troiana, figlia di Priamo</i>               | [soprano]   | <i>La Signora Dorotea Wendling</i>    |
| ELETTRA, <i>principessa, figlia<br/>di Agamennone, re d'Argo</i> | [soprano]   | <i>La Signora Elisabetta Wendling</i> |
| ARBACE, <i>confidente del re</i>                                 | [contralto] | <i>Il Signor Domenico de Panzachi</i> |
| GRAN SACERDOTE <i>di Nettuno</i>                                 |             | <i>Il Signor Giovanni Valesi</i>      |

Comparse e cori  
Di sacerdoti  
Di Trojani prigionieri  
D'Uomini, e Donne Cretesi,  
Di Marinari Argivi

*La scena è in Sidone, Capitale di Creta*

## ARGOMENTO

**I**domeneo Rè di Creta, uno de più insigni Eroi, che diedero à Troja famosa l'ultimo sterminio, ritornando fastoso per Mare al Regno suo, fù non lungi dal Porto di Sidone sorpreso da sì fiera tempesta, che vinto dal timore, fece voto à Nettuno di sacrificargli il primo qualsiasi Uomo, che sarà per incontrare al suo sbarco sul lido, qualora Egli ottenga per sé, e per la sua Gente lo scampo dall'imminente naufragio. Idamante suo Figlio al mal fondato avviso del naufragio del caro suo Padre, corse inconsolabile al lido sperando forse di rilevarne colà migliori notizie, e fù per disavventura il primo, che incontrò il Genitore, che esaudito dal Dio dè Mari se n'andava solingo cercando la vittima à lui promessa.

La lunga assenza d'Idomeneo dalla Patria, dove lasciò il Figlio ancor Bambino fece, che quel Tan Padre non riconosce se non dopo ben lungo ragionamento.

Era Idamante innamorato d'Ilia Principessa Figlia di Priamo Rè di Troja, la quale Egli con provida disposizione salvò da una orribile burasca allorchè fù condotta Prigioniera in Creta, e da questa era teneramente riamato.

La Principessa Elettra Figlia d'Agamennone Rè d'Argo rifugiata in Creta per le funeste rivoluzioni della sua Patria, era innamorata d'Idamante, ma da lui non corrisposta.

I diversi affetti eccitati nel Padre, e nel Figlio dal loro scoprimento, l'amor Paterno d'Idomeneo, il suo dovere verso Nettuno, l'infelice situazione d'Idamante, che ignora il suo destino, il reciproco amore di due Amanti amareggiato all'eccesso poichè Idomeneo fù costretto à svelare l'arcano, ed à sciogliere il crudel voto, la gelosia, e la disperazione d'Elettra, il tutto forma l'Azione del presente Drammatico Componimento. Il rimanente si trova nella Scena.

Si legge la Tragedia Francese, che il Poeta Italiano in qualche parte imitò, riducendo il tragico à lieto fine.

### Argomento

Idomeneo Rè di Creta, uno de più insigni Eroi, che diedero à Troja famosa l'ultimo sterminio, ritornando fastoso per Mare al Regno suo, fù non lungi dal Porto di Sidone sorpreso da sì fiera tempesta, che vinto dal timore, fece voto à Nettuno di sacrificargli il primo qualsiasi Uomo, che sarà per incontrare al suo sbarco sul lido, qualora Egli ottenga per sé, e per la sua Gente lo scampo dall'imminente naufragio. Idamante suo Figlio al mal fondato avviso del naufragio del caro suo Padre, corse inconsolabile al lido sperando forse di rilevarne colà migliori notizie, e fù per disavventura il primo, che incontrò il Genitore, che esaudito dal Dio dè Mari se n'andava solingo cercando la vittima à lui promessa.

La lunga assenza d'Idomeneo dalla Patria, dove lasciò il Figlio ancor Bambino fece, che quì l'un l'altro non riconobbe se non dopo ben lungo ragionamento.

Era Idamante innamorato d'Ilia Principessa Figlia di Priamo Rè di Troja, la quale Egli con provide disposizioni salvò da una orribile burasca allorchè fù condotta Prigioniera in Creta, e da questa era teneramente riamato.

La Principessa Elettra Figlia d'Agamennone Rè d'Argo rifugiata in Creta per le funeste rivoluzioni della sua Patria, era innamorata d'Idamante, ma da lui non corrisposta.

I diversi affetti eccitati nel Padre, e nel Figlio dal loro scoprimento, l'amor Paterno d'Idomeneo, il suo dovere verso Nettuno, l'infelice situazione d'Idamante, che ignora il suo destino, il reciproco amore di due Amanti amareggiato all'eccesso poichè Idomeneo fù costretto à svelare l'arcano, ed à sciogliere il crudel voto, la gelosia, e la disperazione d'Elettra, il tutto forma l'Azione del presente Drammatico Componimento. Il rimanente si ricava dalla Scena.

Si legge la Tragedia Francese, che il Poeta Italiano in qualche parte imitò, riducendo il tragico à lieto fine.

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA<sup>1</sup>

*Galleria nel palazzo reale, corrispondente a diversi appartamenti destinati ad Ilia.*

<sup>1</sup> *Ouverture. Allegro – c, Re → sol.*

Nel rispetto dei precetti riformatori avanzati un decennio prima da Gluck e Calzabigi nel manifesto programmatico allegato come prefazione alla prima edizione di *Alceste*, l'*ouverture* di *Idomeneo* si presenta quale accurata anticipazione dell'«argomento» dell'opera, sintesi grandiosa e solenne – pur nell'esiguità delle proporzioni – della tragica antinomia tra regalità e affetti su cui si regge l'intero dramma. Alla prima sfera tematica appartiene anzitutto la tonante fanfara introduttiva impiantata sui gradi dell'accordo di tonica e scandita all'unisono a piena orchestra con eroica ascesa:

ESEMPIO 1a (*Ouverture*, bb. 1-7)

Alligro

– e identica sequenza (trasposta però in Do) aprirà inoltre quale insistito *topos* di nobile e munifica maestà anche *La clemenza di Tito*, definitivo commiato mozartiano dall'opera seria –, cui segue senza soluzione di continuità una coppia di icastici spunti tematici distribuiti lungo tre ottave e sovrapposti in ruvido contrappunto, un torvo incresparsi cromatico degli archi scortato da una tagliente idea discendente dei legni destinata a giocare un ruolo decisivo nel conferire coesione drammatico-formale alla partitura:

ESEMPIO 1b (bb. 7-12)

ILIA *sola*  
Quando avran fine omai<sup>2</sup>

l'aspre sventure mie? Ilia infelice  
di tempesta crudel misero avanzo,

*segue nota 1*

Reiterate vibrazioni *stürmisch* – violenti sforzati, affannosi sincopati e imprevisi trapassi in tonalità minore che predicono mortali sventure – illuminano di sinistri bagliori il resto dell'esposizione, che dopo esser approdata alla dominante sospinta da incalzanti tremoli e rapide volate dei violini, si acquieta momentaneamente in un fascinoso spunto melodico di tenera malinconia, caratterizzato da un incedere sofferente in ritmo lombardo riequilibrato da una fugace digressione lirica alla relativa maggiore:

ESEMPIO 1c (bb. 45-49)



Una turbolenta transizione basata sulla brusca giustapposizione delle cellule 1b – si noti il tremendo urto dissonante di semitono tra archi gravi e legni a b. 83! – conduce quindi, senza sviluppo alcuno, alla ripresa del materiale motivico, interrotta però prima che ricompaia il secondo gruppo tematico da una singolare coda costruita su un esteso pedale, dapprima di dominante, poi di tonica (sempre in modo minore), e punteggiata dalla medesima frase discendente dei legni già udita in apertura (cfr. es. 1b). Al graduale estinguersi dell'opprimente pulsazione ritmica emerge infine, esplicito omaggio alla celebrata *ouverture* dell'*Iphigénie en Aulide* gluckiana, una coppia di frasi imploranti, intonate da violini e oboi, che declinano gementi su un'ambigua cadenza sospesa, mirabile prologo al fatale interrogativo posto da Ilia al subitaneo alzarsi del sipario:

ESEMPIO 1d (bb. 158-164)



<sup>2</sup> Lacerata da sentimenti contrastanti – la solitudine in terra straniera senza più l'affetto dei familiari, il disprezzo per i conquistatori della diletta città natale, l'amore per il figlio dell'odiato nemico –, la prigioniera troiana s'impone con prepotenza, fin dal suo esordio in scena, quale personaggio a tutto tondo dalle cangianti sfaccettature espressive e improntato a un sofferto ripiegamento introspettivo. A tradurne la penosa inquietudine interiore è dapprima un lungo recitativo, alternativamente secco e accompagnato, che riflette il repentino avvicinarsi delle emozioni con una duttilità nelle variazioni agogiche, dinamiche e di articolazione del tutto inconsueta nell'opera seria. Pregevole è oltretutto la compattezza tonale della scena, inquadrata tra gli estremi di sol – tonalità dell'aria che seguirà – e di Mi♭, attorno cui voce e orchestra intessono un dialogo serrato che coglie le più sottili trasformazioni psicologiche della donna: dai titubanti spasimi iniziali sorretti da un'ansimante disegno strumentale (*Andantino* – Mi♭-do; da b. 3) alla speranzosa apostrofe agli dei vendicatori di Troia incorniciata da un risoluto gesto discendente degli archi (*Allegro* – Mi♭ → sol; da b. 12), dall'insanabile lacerazione tra l'evocazione trasognata di Idamante e la repressa smania di rivalsa riverberata negli amplissimi intervalli sincopati dei violini primi sopra un tremolo esagitato di violini secondi e viole (*Andante agitato*, sol → Mi♭, da b. 27) alla dolente rassegnazione evocata dall'istantaneo placarsi della frenesia orchestrale (*Adagio*, Mi♭; da b. 34), che però si riattiva poco dopo in volitivi arpeggi ascendenti non appena Ilia ha un furibondo soprassalto di gelosia al pensiero dell'invisa rivale in amore (*Allegro*, si♭ → do; da b. 40). Con perfetta dissolvenza incrociata – ulteriore testimonianza della precisa volontà dell'autore di evitare cesure che arrestassero il flusso narrativo – l'esaurirsi del susulto di ribellione sfocia in quattro battute di languidi sospiri orchestrali (*Adagio*, do-sol; da b. 68) che, intensificati da una sconcertata discesa per terze dei fagotti, introducono l'assolo senza ulteriori preamboli.

del genitor, e de' germani priva  
 del barbaro nemico  
 misto col sangue il sangue  
 vittime generose,  
 a qual sorte più rea  
 ti riserbano i numi?....  
 Pur vendicaste voi  
 di Priamo, e di Troia i danni, e l'onte?  
 Però la flotta achiva, e Idomeneo  
 pasto forse sarà d'orca vorace...  
 Ma, che mi giova, o ciel! se al primo aspetto  
 di quel prode Idamante,  
 che all'onde mi rapì, l'odio deposi,  
 e pria fu schiavo il cor, che m'accorgessi  
 d'essere prigioniera.  
 Ah qual contrasto, o dio!, d'opposti affetti  
 mi destate nel sen odio, ed amore!  
 Vendetta deggio a chi mi diè la vita,  
 gratitudine a chi vita mi rende...

O Ilia! o genitor! o prence! o sorte!  
 O vita sventurata! o dolce morte!  
 Ma che? m'ama Idamante?... ah no; l'ingrato  
 per Elettra sospira, e quella Elettra  
 meschina prencipessa esule d'Argo,  
 d'Oreste alle sciagure a queste arene  
 fuggitiva, ramminga, è mia rivale.  
 Quanti mi siete intorno  
 carnefici spietati?... orsù sbranate  
 vendetta, gelosia, odio, ed amore,  
 sbranate sì quest'infelice core!

Padre, germani, addio!<sup>3</sup>

Voi foste, io vi perdei.

Grecia, cagion tu sei,

e un greco adorerò?

D'ingrata al sangue mio

so che la colpa avrei;

ma quel sembiante, oh dei!

odiare ancor non so.

<sup>3</sup> n. 1. Aria. *Andante con moto* –  $\frac{2}{4}$ , sol.

Nella sua chiara struttura bipartita il brano, un mesto lamento in tempo moderato, non solo ricalca la ripartizione del testo in due quartine simmetriche di versi, ma illustra al tempo stesso il trattamento peculiare con cui Mozart imposta di regola i numeri solistici, derivando ricorrenze motiviche e nessi tonali dalla forma-sonata. A un primo tema singhiozzante e rotto dalle affrante apostrofi del soprano in imploranti frammenti melodici che si levano su uno spesso ordito sincopato dei violini bilanciato da un sinuoso movimento di crome degli archi gravi:

ESEMPIO 2a (n. 1, bb. 5-13)

The musical score for Example 2a, measures 5-13, is presented in two systems. The top system is for the Soprano (Sia) and the bottom system is for the Violins and Cellos/Double Basses (VI. I, VI. II, Vcl. Cb.). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The Soprano part has lyrics: 'Pa - dre, ger - ma - ni, ad - di - ci voi fo - ste, io vi per -'. The instrumental part shows a complex texture with syncopation and dynamic markings like 'p' and 'fp'.



Ecco Idamante, ahimè!<sup>4</sup>  
 Se'n vien. Misero core  
 tu palpiti, e paventi.  
 Deh cessate per poco oh miei tormenti!

SCENA SECONDA

(IDAMANTE, ILIA, *seguito* d'IDAMANTE)

IDAMANTE (*al seguito*)

Radunate i troiani, ite, e la corte  
 sia pronta questo giorno a celebrar.

*segue nota 3*



segue una sezione modulante impostata su bruschi scarti che servono a rafforzare tanto la pregnanza semantica delle parole quanto le risonanze emotive della donna – un gelido intervallo di quarta dei fiati, cui fa eco la voce con tono accusatorio, introduce la severa invettiva contro la nazione nemica (da b. 14), mentre una sommessa progressione di semicrome dei violini lascia trasparire poco dopo la montante indignazione all'idea di dover adorare un «greco» aborrito (da b. 23). L'impossibilità però di odiare chi le è dissimile solo per il «sangue» prende corpo in un secondo tema dai contorni lirici più marcati alla relativa maggiore che, scortato di nuovo dall'increpato andamento sincopato – e il recondito riferimento all'innamorato si sostanzia nel registro grave nella riapparizione dell'es. 1b –, si stempera sulla cadenza in un rasserenante vocalizzo in terzine (da b. 53):

ESEMPIO 2b (bb. 31-41)



Strazianti sforzati in controttempo screziati da dolorose appoggiature cromatiche riconducono infine a una ripresa abbreviata e variata del materiale tematico nella tonalità d'impianto (da b. 57), dove il persistere del modo minore immerge canto e colorature del soprano in un clima di desolata mestizia.

<sup>4</sup> L'angoscioso confronto con Idamante è risolto in un'ampia scena in recitativo secco legata senza soluzione di continuità con l'aria precedente tramite sei battute di declamato assegnate a Ilia, su cui la giovane annuncia trepidante l'ingresso del principe cretese, inizialmente intento con il seguito ad approntare i festeggiamenti per auspicare il rientro in patria del padre. Come si conviene alla dignità regale di un erede al trono, l'uomo affronta l'inquieta prigioniera con nobile ritegno, dandole prova dapprima di larga magnanimità con la volontà di liberare gli ostaggi troiani, quindi esprimendole con pudore i teneri sentimenti nei suoi confronti.

(A Ilia)

Di dolce speme a un raggio  
scema il mio duol. Minerva della Grecia  
protettrice involò al furor dell'onde  
il padre mio; in mar di qui non lunge  
comparser le sue navi; indaga Arbace  
il sito, che a noi toglie  
l'augusto aspetto.

ILIA (con ironia)

Non temer: difesa  
da Minerva è la Grecia, e tutta ormai  
scoppiò sovra i troian l'ira de' numi.

IDAMANTE

Del fato de' troian più non dolerti.  
Farà il figlio per lor quanto farebbe  
il genitor, e ogn'altro  
vincitor generoso. Ecco: abbian fine,  
prencipessa, i lor guai:  
rendo lor libertade, e omai fra noi  
sol prigioniero fia, sol fia, che porte,  
chi tua beltà legò care ritorte.

ILIA

Signor che ascolto? non saziaro ancora  
gl'implacabili dei l'odio, lo sdegno  
d'Ilio le gloriose  
or diroccate mura, ah non più mura,  
ma vasto, e piano suol? a eterno pianto  
dannate son le nostre egre pupille?

IDAMANTE

Venere noi punì, di noi trionfa.  
Quanto il mio genitor, ah rimembranza!  
soffrì de' flutti in sen? Agamemnone  
vittima in Argo al fin, a caro prezzo

comprò que' suoi trofei, e non contenta  
di tante stragi ancor la dea nemica,  
che fè? il mio cor trafisse,  
Ilia, co' tuoi bei lumi  
più possenti de' suoi,  
e in me vendica adesso i danni tuoi.

ILIA

Che dici?

IDAMANTE

Si, di Citera il figlio  
incogniti tormenti  
stillommi in petto; a te pianto, e scompiglio  
Marte portò, cercò vendetta Amore  
in me de' mali tuoi, quei vaghi rai,  
quei tuoi vezzi adoprò... ma all'amor mio  
d'ira, e rossor tu avvampi?

ILIA

In questi accenti  
mal soffro un temerario ardir, deh pensa,  
pensa Idamante, oh Dio!,  
il padre tuo qual è, qual era il mio.

IDAMANTE

Non ho colpa, e mi condanni<sup>5</sup>  
idol mio, perché t'adoro.  
Colpa è vostra, oh dei tiranni,  
e di pena afflito io moro  
d'un error, che mio non è.  
Se tu il brami, al tuo impero  
aprirommi questo seno,  
ne' tuoi lumi il leggo, è vero,  
ma me'l dica il labbro almeno  
e non chiedo altra mercè.

<sup>5</sup> n. 2. Aria. *Adagio maestoso* – c, Sib.

Ai rifiuti della donna, arroccata nel suo onore di principessa pur nella consapevolezza della propria passione, Idamante replica allora con un'aria di misurata compostezza che svela la sincera attitudine del suo tormento amoroso. Un lapidario *Adagio* di sole otto battute circonda, quale introduzione lenta di elegiaca delicatezza sonora impreziosita da sensuali cromatismi per terze di violini secondi e viole, le proteste d'innocenza di un innamorato, le cui prerogative nobiliari sono ribadite dal gesto *maestoso* enunciato inizialmente dal *tutti*. La sezione in tempo veloce (*Allegro con spirito*; da b. 9) rispecchia, invece, la forma con il 'da capo' variato, per il cui segmento centrale (bb. 70-86) Mozart riprende le parole dell'*Adagio* adattandovi suggestivamente una diversa melodia vocale che digrada implorante cadenzata da tenui gemiti orchestrali. Tre sono, invece, gli elementi tematici della prima parte: la dura apostrofe contro gli dei, rei di alimentare la sua sofferenza, prende corpo in un motivo dal carattere fiero ed energico sostenuto da un ritornello orchestrale dal piglio briosamente spavaldo – ma di nuovo carezzevoli ondulazioni in terze parallele, ora assegnate a oboi e clarinetti, palesano i turbamenti erotici dell'uomo:

ILIA (*vede condurre i prigionieri*)  
Ecco il misero resto de' troiani,<sup>6</sup>  
dal nemico furor salvi.

IDAMANTE  
Or quei ceppi  
io romperò, vuo' consolarli adesso.  
(*Da sé*)  
(Ahi! perché tanto far non so a me stesso!)

*segue nota 5*

ESEMPIO 3 (n. 2, bb. 9-14)

*Alliegro con spirito*

Idamante:  
Stai - già - vi - sto, oh! Tadi - ti - mi - ai.

cui risponde un soave controcanto dei legni amplificato da un turbinoso crescendo orchestrale che conduce alla tonalità della dominante (da b. 32) a incarnare la generosità disinteressata dell'eccitato adolescente; con teneri accenti, assai simili nel profilo melodico alle invocazioni rivolte da Ilia (cfr. es. 2b), l'uomo esterna quindi il suo ardore prorompente, marcato anche dalla iterata successione di tempo lento e veloce (*Larghetto-Allegro*), prima di scongiurare l'amata di cedere alle sue profferte alternando, sul raddoppio di violini primi e fagotto, florido canto spianato a svenevoli transizioni cadenzali sospese da estatiche corone – la vulnerabilità emotiva del giovane è rinsaldata persino nella breve codetta dalle *dolci* appoggiature dei fiati che concludono il numero con mirabile effetto di dissolvenza.

<sup>6</sup> Quale fulgida garanzia della bontà delle proprie intenzioni, Idamante mantiene anche prontamente la promessa pattuita e, fattisi condurre i prigionieri in ceppi, li scioglie dalle catene intendendo così promuovere la pace fra i popoli, nutrendo una concreta speranza di salvezza per il re, la cui flotta è stata avvistata al largo dell'isola, mediante la riconciliazione tra vinti e vincitori.

## SCENA TERZA

(IDAMANTE, ILIA, troiani prigionieri, uomini e donne cretesi)

IDAMANTE

Scingete le catene,

(*Si levano a' prigionieri le catene, li quali dimostrano gratitudine*)

ed oggi il mondo,

oh fedele Sidon, suddita nostra,

vegga quei gloriosi

popoli in dolce nodo avvinti, e stretti

di perfetta amistà.

Elena armò la Grecia e l'Asia, ed ora

disarma, e riunisce ed Asia e Grecia

eroina novella,

prencipessa più amabile, e più bella.

CORO

Godiam la pace,<sup>7</sup>

trionfi Amore:

ora ogni core

giubilerà.

DUE CRETESI

Grazie a chi estinse

face di guerra:

or sì la terra

riposo avrà.

CORO

Godiam la pace,

trionfi Amore:

ora ogni core

giubilerà.

DUE TROIANI

A voi dobbiamo

pietosi numi,

e a quei bei lumi

la libertà.

CORO

Godiam la pace,

trionfi Amore:

ora ogni core

giubilerà.

## SCENA QUARTA

(ELETTRA, e detti)

ELETTRA (*agitata da gelosia*)

Prence, signor, tutta la Grecia oltraggi;<sup>8</sup>

tu proteggi il nemico.

IDAMANTE

Veder basti alla Grecia

vinto il nemico. Opra di me più degna

a mirar s'apparecchi, oh prencipessa:

vegga il vinto felice.

## SCENA QUINTA

(ARBACE, e detti)

IDAMANTE (*vede venire Arbace*)

Arbace viene.

(*Timoroso*)

Ma quel pianto che annunzia?

ARBACE (*mesto*)

Mio signore, de' mali il più terribil...

<sup>7</sup> n. 3. Coro. *Allegro con brio* –  $\frac{3}{4}$ , Sol.

Cretesi e Troiani si uniscono allora in un esuberante coro di giubilo che nei suoi contorni musicali – orchestrazione squillante e limpida armonia diatonica sorreggono la scrittura largamente omofonica delle voci – dissolve per un momento la tensione latente, allontanando la tragedia imminente in una dimensione di concordia spirituale tra popoli – rivelatori in modo particolare sono i *couplets* strofici intonati a turno da coppie di rappresentanti delle rispettive etnie (da b. 22 e da b. 54) – che rovescia nella funzione drammatica (e nella tonalità) l'infuocata filippica di Ilia contro i brutali conquistatori.

<sup>8</sup> Al prodigo gesto si oppone però con violenza Elettra che, accecata dalla gelosia nei confronti della rivale, aggridisce Idamante accusandolo di oltraggiare la patria nel prendere le difese del nemico. Il clima si surriscalda poi ulteriormente quando giunge la feroce notizia, portata dal confidente Arbace, della morte per naufragio di Idomeneo.

IDAMANTE (*ansioso*)

il genitor?

ARBACE

Non vive: quel che Marte  
far non poté fin or, fece Nettuno  
l'inesorabil nume,  
e degl'eroi il più degno, ora il riseppi,  
presso a straniera sponda  
affogato morì!

IDAMANTE

Ilia, de' viventi  
eccoti il più meschin. Or sì dal cielo<sup>9</sup>  
soddisfatta sarai... barbaro fato!...  
Corrasi al lido... ahimè! son disperato!  
(*Parte*)

ILIA

Dell'Asia i danni ancora  
troppo risento, e pur d'un grand'eroe  
al nome, al caso, il cor parmi commosso.  
E negargli i sospir ah no, non posso.  
(*Parte sospirando*).

Più non vive

SCENA SESTA

ELETTRA, *sola*

Estinto è Idomeneo?... Tutto a' miei danni,<sup>10</sup>  
tutto congiura il ciel! Può a suo talento  
Idamante disporre  
d'un impero, e del cor, e a me non resta  
ombra di speme? A mio dispetto, ah! lassa!  
vedrò, vedrà la Grecia a suo gran scorno  
una schiava troiana di quel soglio  
e del talamo a parte... in vano Elettra  
ami l'ingrato... e soffre  
una figlia d'un re, ch'ha re vassalli,  
ch'una vil schiava aspiri al grand'acquisto? ...  
Oh sdegno! oh smanie! oh duol!... più non resisto.

Tutte nel cor vi sento<sup>11</sup>

furie del crudo averno

lunge a sì gran tormento

amor, mercé, pietà.

Chi mi rubò quel core,

quel, che tradito ha il mio,

provi dal mio furore

vendetta, e crudeltà.

<sup>9</sup> Nel recitativo accompagnato Mozart pone subito in enfasi il luttuoso scoramento di Idamante (*Allegro assai* – La →; da b. 3), e mentre tutti i presenti abbandonano il palco precipitandosi verso la costa, la vendicativa principessa micenea dà libero sfogo al suo furore, certa che l'infausto decesso del re di Creta consenta al figlio di convivere a nozze con l'abborrita antagonista.

<sup>10</sup> L'arroventata scena di disperazione (si →; da b. 21) ha l'evidente funzione di delineare la natura demoniaca del personaggio secondo la consueta tipologia di affetti ostentati del teatro metastasiano, che però Mozart reinterpretava con rara efficacia descrittiva servendosi di un declamato vocale di taglio gluckiano, eppure ancor più inaudito nella veemente e forsennata passionalità. Febbrile iterazione e torvo cromatismo caratterizzano parimenti la scrittura orchestrale, che sopra un infuocato fondale armonico asseconda prostrazione (*Larghetto* – Sol → la) e tumulto (*Allegro assai* – re → la; da b. 46) della donna accostando esagitata gestualità e un torturante serpeggiare cromatico.

<sup>11</sup> n. 4. Aria. *Allegro assai* – c, re →.

Racchiuso nel contenuto espressivo nella coppia di versi iniziali, l'assolo incalzante che segue offre un saggio eloquente della maestria con cui l'autore riesce a drammatizzare con mezzi squisitamente musicali l'antiquato prototipo dell'aria 'd'ira' dell'opera seria, centrata su un unico affetto uniforme e costruita su salti pronunciati nella condotta melodica e scansione ritmica assai marcata. La forma, innanzitutto, è nuovamente binaria e improntata a un denso sonatismo sinfonico manifesto fin dalla splendida introduzione orchestrale, dove gli inquieti sussulti dei violini e i tesi arpeggi del flauto sul martellante pedale di dominante di fagotti e violoncelli stabiliscono un clima di tensione esacerbata destinato a rispecchiarsi nell'agitazione convulsa con cui irrompe prepotentemente la voce di Elettra (da b. 19). In preda a una furia smodata che si palesa con un assillante tambureggiamento di disegni melodico-ritmici e collerici scarti di registro nella linea vocale (con salti di decima ascendente nella linea vocale),





## SCENA NONA

(IDOMENEO, *con seguito*)IDOMENEO (*al suo seguito*)

Eccoci salvi al fin. Oh voi, di Marte,<sup>14</sup>  
 e di Nettuno all'ire,  
 alle vittorie, ai stenti  
 fidi seguaci miei,  
 lasciatemi per poco  
 qui solo respirar, e al ciel natio  
 confidar il passato affanno mio.

(*Il seguito si ritira e Idomeneo solo s'inoltra sul lido, contemplando*)

Tranquillo è il mar, aura soave spira<sup>15</sup>  
 di dolce calma, e le cerulee sponde  
 il biondo Dio indora, ovunque io miro,  
 tutto di pace in sen riposa, e gode.  
 Io sol, io sol su queste aride spiagge  
 d'affanno, e da disagio estenuato  
 quella calma, o Nettuno, in me non provo,  
 che al tuo regno impetra.  
 In mezzo a flutti, e scegli,  
 dall'ira tua sedotto, a te lo scampo  
 dal naufragio chiedei, e in olocausto  
 il primo de' mortali, che qui intorno  
 infelice s'aggiri, all'are tue  
 pien di terror promisi. All'empio voto

eccomi in salvo sì, ma non in pace...

Ma son pur quelle, o dio, le care mura,  
 dove la prima intrassi aura vitale?...

Lungi da sì gran tempo, ah con qual core  
 ora vi rivedrò, se appena in seno  
 da voi accolto, un misero innocente  
 dovrò svenar. Oh voto insano, atroce!  
 Giuramento crudel! ah qual de' numi  
 mi serba ancor in vita,  
 oh qual di voi mi porge almen aita?

Vedrommi intorno<sup>16</sup>

l'ombra dolente,  
 che notte e giorno:  
 sono innocente  
 m'accennerà.

Nel sen trafitto  
 nel corpo esangue  
 il mio delitto,  
 lo sparso sangue  
 m'additerà.

Qual spavento,  
 qual dolore!  
 Di tormento  
 questo core  
 quante volte morirà!

(*Vede un uomo che s'avvicina*)

*segue nota 13*

meneo sbarca fortunosamente a riva ed esprime il suo sollievo per la scampata rovina salutato da una lieta fanfara dei corni (da b. 61) che immette in un sereno episodio strumentale percorso dal placido ondeggiare degli archi.

<sup>14</sup> Riuniti i fedeli compagni sopravvissuti – fu Mozart, con sottile intuizione teatrale, a modificare il libretto approntato da Varesco che in origine prevedeva un esteso monologo del sovrano –, il tenore si congeda da loro sbrigativamente con poche battute di recitativo secco, preparandosi ad affrontare i propri demoni interiori.

<sup>15</sup> Un quieto lacerto imitativo degli archi (*Andante* – Do →; da b. 10) che pare dischiudere una trasognata fantasia della mente avvia la meditazione in un'elegiaca contemplazione della brezza marina, cui però si contrappone tormentosamente il rovello del terrificante giuramento pronunciato nell'impeto della tempesta per aver salva la vita raffigurato nella triplice esposizione di un teso motivo puntato in orchestra (da b. 24) sospeso su un lancinante interrogativo esistenziale.

<sup>16</sup> n. 6. Aria. *Andantino sostenuto* –  $\frac{3}{4}$ , Do.

Pensieri funesti e foschi presagi – il protagonista immagina di essere perseguitato dal fantasma della vittima innocente e in orchestra si affaccia l'inciso discendente legato a Idamante (da b. 28; cfr. es. 1b) – erompono quindi in un'aria bipartita, il cui dipanarsi attraverso pedali prolungati di sibrante staticità ritrae emblematicamente la martoriata passività di un monarca paralizzato da arcani timori:

segue nota 16

ESEMPIO 5a (n. 6, bb. 1-8)

Andantino sostenuto

Fl. I  
Fl. II  
Vcl. I  
Vcl. II  
Vcl.  
Vcl.  
Cb.

Vo -

don - mi - in - ter - no      Pa - tri - a - do - mi - ni - us

Rivestita di un'orchestrazione piena e screziata che impiega l'intera sezione dei legni, la prima parte piega sovente verso il modo minore, incerta tra lo sfogo allarmato e un intimo senso di malinconica pacatezza – e si osservino inoltre le note tenute del canto che danno voce al sofferente lamento degli spiriti d'oltretomba –, mentre nella seconda (*Allegro di molto* – c, do; da b. 51) i palpiti sussultanti di crome staccate nell'accompagnamento e le laceranti appoggiature in controtempo affidate a legni e violini richiamano l'impeto della tempesta appena trascorsa, accentuando l'inconfessato rimorso che avvelena l'illusoria consolazione per la salvezza sopraggiunta:

Cieli! che veggo? Ecco, la sventurata<sup>17</sup>  
vittima, ahimè! s'appressa... Oh qual dolore  
mostra quel ciglio! Mi si gela il sangue,  
fremo d'orror... e vi fia grata, o numi,  
legittima vi sembra  
ostia umana innocente?... e queste mani  
le ministre saran?... mani esecrande!  
Barbari, ingiusti numi! are nefande!

## SCENA DECIMA

(IDAMANTE, IDAMANTE *in disparte*)

## IDAMANTE

Spiagge romite, e voi, scoscese rupi<sup>18</sup>  
testimoni al mio duol siate, e cortesi  
di questo vostro albergo  
a un agitato cor ... quanto spiegate  
di mia sorte il rigor solinghi orrori!...

segue nota 16

## ESEMPIO 5b (bb. 62-67)

Idomeneo

Oh - soc - cor - ra - to que - sto - so - no

VI. I  
VI. II

*p* *cresce*

Vcl.  
Vcl.  
Ch.

qua - le vo - le - ro - vi - ta

<sup>17</sup> Le oscure premonizioni del re si materializzano all'istante non appena una raggelante sterzata alla relativa minore tradisce il sussulto d'orrore del tenore nello scorgere un giovane che gli si avvicina sulla spiaggia.

<sup>18</sup> L'incontro tra padre e figlio, inquadrato in una corposa scena in recitativo che il padre del musicista suggerì (invano, come si coglie dai tagli in questa, come nella scena precedente) di non accorciare malgrado l'inusitata lunghezza, prende le mosse da una situazione drammatica avvincente – Idomeneo e Idamante si comportano infatti, senza riconoscersi, da estranei perché la decennale guerra di Troia ha strappato il principe ancora infante alle amorevoli cure del genitore –, che procede per gradi lungo un empatico dialogo punteggiato dagli *a parte* sempre più sconvolti del monarca

Vedo fra quelli avanzi  
di fracassate navi su quel lido  
sconosciuto guerrier... voglio ascoltarlo,  
vuo' confortarlo, e voglio  
in letizia cangiar, quel suo cordoglio.  
(*S'appressa e parla a Idomeneo*)  
Sgombra, oh guerrier, qual tu ti sia, il timore;  
eccoti pronto a tuo soccorso quello,  
che in questo clima offrir te'l può.

IDOMENEO (*da sé*)

(Più il guardo,

più mi strugge il dolor.)  
(*A Idamante*)

De' giorni miei

il resto a te dovrò, tu quale avrai  
premio da me?

IDAMANTE

Premio al mio cor sarà  
l'esser pago d'averti  
sollevato, difeso: ah troppo, amico,  
dalle miserie mie instrutto io fui  
a intenerirmi alle miserie altrui.

IDOMENEO (*da sé*)

(Qual voce, qual pietà il mio sen trafigge!)  
(*A Idamante*)

Misero tu? che dici? ti son conte  
le tue sventure appien?

IDAMANTE

Dell'amor mio,

ciel! il più caro oggetto,  
in quelli abissi spinto  
giace l'eroe Idomeneo estinto.  
Ma tu sospiri, e piangi?  
T'è noto Idomeneo?

IDOMENEO

Uom più di questo  
deplorabil non v'è, non v'è chi plachi  
il fato suo austero.

IDAMANTE

Che favelli?

vive egli ancor?  
(*Da sé*)

(Oh dei! torno a sperar.)

Ah dimmi amico, dimmi,  
dov'è, dove quel dolce aspetto  
vita mi renderà?

IDOMENEO

Ma d'onde nasce

questa, che per lui nutri  
tenerezza d'amor?

IDAMANTE

Potessi almeno  
a lui stesso gli affetti miei spiegare!  
Pur quel sembiente  
non m'è del tutto stranier, un non so che  
ravviso in quel...)

IDAMANTE (*da sé*)

(Pensoso il mesto sguardo

in me egli fissa... e pur a quella voce,  
a quel ciglio, a quel gesto uom mi rassembra  
o in corte, o altrove a me noto, e amico.)

IDOMENEO

Tu mediti.

IDAMANTE

Tu mi contempli e taci.

IDOMENEO

Perché quel tuo parlar sì mi conturba?

IDAMANTE

E qual mi sento anch'io  
turbamento nell'alma?  
(*Piange*)

Ah ch'io non posso

più il pianto ritener.

IDOMENEO

Ma di': qual fonte

sgorga quel pianto? e quel sì acerbo duol  
che per Idomeneo tanto s'affligge?

IDAMANTE (*con enfasi*)

Ah, ch'egli è il padre...

IDOMENEO (*interrompendolo impaziente*)

Oh Dio!

Parla: di chi è egli il padre?

IDAMANTE (*con voce fiacca*)

È il padre mio.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> fino all'agnizione conclusiva, evidenziata dall'imprevista e commovente irruzione dell'orchestra (*Presto – c*, Re →; da b. 58) quando il tenore, vinto dall'emozione, rivela la propria identità. La reazione di Idamante, colta



## INTERMEZZO

*Il mare è tutto tranquillo. Sbarcano le truppe cretesi arrivate con Idomeneo. I guerrieri cantano il seguente coro in onore di Nettuno. Le donne cretesi accorrono ad abbracciare i loro felicemente arrivati e sfogano la vicendevole gioia con un ballo generale, che termina col coro. Marcia guerriera durante lo sbarco.<sup>21</sup>*

TUTTI

Nettuno s'onori,<sup>22</sup>  
quel nome risuoni,  
quel nume s'adori  
sovrano del mar.<sup>1</sup>

PARTE DEL CORO

Da lunge ei mira  
di Giove l'ira,  
e in un baleno

segue nota 20

prima di rianimarsi a ondate fecondando il brano con continui e rapidi avvicendamenti di speranza e disillusione. Lo smarrimento del personaggio è inoltre riflesso dalla fugace molteplicità degli spunti tematici, che nella seconda sezione assommano un'affannosa melodia vocale calata in un'atmosfera straniante di torbida serenata (re; da b. 18) – note tenute dei legni sui tenui pizzicati degli archi –, e un dolente motivo (do; da b. 27) eseguito da oboi e fagotti un tono sotto – la concatenazione tonale è la stessa dell'aria di Elettra (cfr. nota 9) – e significativamente imparentato nel profilo intervallare al tema dell'*Allegro di molto* nella sortita di Idomeneo (cfr. es. 5b). Un'ulteriore discesa cromatica dei tre legni, ora distesa su lividi valori più lunghi, conduce infine alla ripresa appena variata (da b. 42) e provvista di una delicata codetta su cui Idamante abbandona il palco con velata mestizia.

<sup>21</sup> n. 8. Marcia. ♯, Re / n. 8a. Ballo delle donne cretesi. Gavotte. ♯, Sol.

Il corteo celebrativo che conclude l'atto – i due numeri che lo compongono furono riuniti da Mozart sotto il titolo di *intermezzo* per enfatizzarne il carattere puramente decorativo – costituisce un ampio *divertissement*, ingrediente coreografico-spettacolare assai caro alla tradizione operistica francese. Il trionfale sbarco dei guerrieri cretesi, giunti indenni su un mare calmo e placato, avviene al ritmo di una brillante marcia bipartita, i cui pomposi arpeggi a piena orchestra ristabiliscono, nella dinamica e nella tonalità, la stentorea magniloquenza d'inizio opera (cfr. nota 1). Inframezzata da un conciso balletto con il quale le donne dell'isola accolgono rinfrancate i loro compagni superstiti – il motivo iniziale, presentato alternativamente da violini primi e violoncelli, corrisponde all'es. 1b – segue poi

<sup>22</sup> n. 9. Coro. Ciaccona.  $\frac{3}{4}$ , Re.

un'imponente ciaccona con coro in forma di *rondeau* – al *refrain* (da bb. 1, 79 e 158), svolto come enfatica perorazione collettiva in lode alla clemenza di Nettuno, s'avvicinano due *couplets* affidati rispettivamente a un quartetto di voci femminili e maschili (da b. 36) e a un tenero duetto femminile (*Allegretto* –  $\frac{3}{4}$ , Sol; da b. 117) che funge da grazioso trio prima del ritornello finale amplificato da una maestosa coda in crescendo (da b. 183) –, nella cui ostentata fastosità, in marcato contrasto con l'azione tragica appena trascorsa, è possibile intravedere un tocco di sinistra ironia.

<sup>1</sup> Aggiunta: «con danze e con suoni | convien festeggiar».



va all'Eghe in seno,  
da regal sede  
tosto provvede,  
fa i generosi  
destrier squamosi,  
ratto accoppiar.  
Dall'onde fuore  
suonan sonore  
tritoni araldi  
robusti e baldi  
buccine intorno.  
Già ride il giorno,  
che il gran tridente  
il mar furente  
seppe domar.

TUTTI

Nettuno s'onori,  
quel nome risuoni,  
quel nume s'adori  
sovrano del mar.<sup>1</sup>

PARTE DEL CORO

Su conca d'oro,  
regio decoro  
spira Nettuno.

Scherza Portuno  
ancor bambino  
col suo delfino,  
con Anfitrite;  
or noi di Dite  
fè trionfar.  
Nereide amabili,  
ninfe adorabili,  
che alla gran dea,  
con Galatea  
corteggio fate,  
deh ringraziate  
per noi quei numi,  
che i nostri lumi  
fero asciugar.

TUTTI

Nettuno s'onori,  
quel nome risuoni,  
quel Nume s'adori  
sovrano del mar.<sup>1</sup>  
Or suonin le trombe,  
solenne ecatombe  
andiam preparar.

FINE DELL'ATTO PRIMO, E DELL'INTERMEZZO

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

#### *Appartamenti reali*

(IDOMENEO, ARBACE)

IDOMENEO

Siamo soli. Odimi Arbace, e il grand'arcano  
in sen racchiudi; assai  
per lungo uso m'è nota  
tua fedeltà.

ARBACE

Di fedeltà il vassallo  
merto non ha: virtù non è il dover.  
Ecco la vita, il sangue...

IDOMENEO

Un sol consiglio

or mi fa d'uopo. Ascolta:  
tu sai quanto a' troiani  
fu il brando mio fatal

ARBACE

Tutto m'è noto<sup>23</sup>

IDOMENEO

Gonfio di tante imprese  
al varco al fin m'attese il fier Nettuno.

ARBACE

E so che a' danni tuoi,  
a Eolo unito, e a Giove  
il suo regno sconvolse...

IDOMENEO

Sì, che m'estorse in voto  
umana vittima.

ARBACE

Di chi?

IDOMENEO

Del primo,  
che sulla spiaggia incauto a me s'appressi.

ARBACE

Or dimmi: chi primo tu incontrasti?

IDOMENEO

Inorridisci:  
il mio figlio...

ARBACE (*perdendosi d'animo*)

Idamante! ... io vengo meno...

(*Raccoltosi*)

Ti vide?... Il conoscesti?

IDOMENEO

Mi vide e a offrirmi ogni sollievo accorse,  
credendomi stranier, e il morto padre  
piangendo. Al lungo ragionar l'un l'altro  
conobbe alfin, ah! conoscenza...

ARBACE

A lui!

Il suo destin svelasti?

IDOMENEO

No, che da orror confuso io m'involai,  
disperato il lasciai.

ARBACE

Povero padre!

Idamante infelice!

IDOMENEO

Dammi Arbace il consiglio,  
salvami per pietà, salvami il figlio.

ARBACE (*pensa, poi risolve*)

Trovisi in altro clima altro soggiorno.

IDOMENEO

Dura necessità... ma dove mai,  
dove ad occhio immortal potrà celarsi?

ARBACE

Purché al popol si celi.

Per altra via intanto

Nettun si placherà, qualche altro nume  
di lui cura n'avrà.

IDOMENEO

Ben dici, è vero...

---

<sup>23</sup> n. 10. Recitativo e aria.

Ancora sconvolto dall'infausto voto proferito, Idomeneo si logora nel disperato tentativo di sottrarsi al proprio vincolo tremendo, assistito in una penosa conversazione svolta in recitativo secco dal fido Arbace che, appreso l'intimo segreto, consiglia al monarca di inviare il figlio in terra straniera. Nel vedere sopraggiungere Ilia, il sovrano dispone sbrigativamente di mandare Idamante in Argolide in compagnia di Elettra, incaricando il confidente d'informare il principe della decisione reale.

(*Vede venire Ilia*)

Ilia s'appressa, ahimè! ...

(*Resta un poco pensoso e poi decide.*)

In Argo ei vada, e sul paterno soglio  
rimetta Elettra... or vanne a lei e al figlio,  
fa che sian pronti; il tutto  
sollecito disponi.

Custodisci l'arcano; a te mi fido,  
a te dovranno, oh caro, oh fido Arbace,  
la vita il figlio, e il genitor la pace.

ARBACE

Se il tuo duol, se il mio disio<sup>24</sup>  
sen volassero del pari,  
a ubbidirti qual son io,  
saria il duol pronto a fuggir.  
Quali al trono sian compagni,  
chi l'ambisce or veda e impari:  
stia lontan, o non si lagni,  
se non trova che martir.

(*Parte*)

SCENA SECONDA

(IDOMENEO, ILIA)

ILIA

Se mai pomposo apparse<sup>25</sup>  
sull'achivo orizzonte il dio di Delo,

eccolo in questo giorno, oh sire, in cui  
l'augusta tua presenza, i tuoi diletti  
sudditi torna in vita, e lor pupille,  
che ti piansero estinto, or rasserena.

IDOMENEO

Prencipessa gentil, il bel sereno  
anche alle tue pupille omai ritorni,  
il lungo duol dilegua.

ILIA

Io piansi, è vero,  
e in vano l'are tue,  
o glauca dea bagnai:  
Ecuba genitrice, ah tu lo sai!,  
piansi in veder l'antico  
Priamo genitor dell'armi sotto  
al grave incarco, al suo partir, al tristo,  
avviso di sua morte, e piansi poi  
al vedere nel tempio il ferro, il fuoco,  
la patria distrutta, e me rapita  
in questa acerba età,  
fra nemici e tempeste, prigioniera  
sotto un polo stranier.

IDOMENEO

Assai soffristi...

Ma ogni trista memoria or si bandisca.

<sup>24</sup> *Allegro* – c, Do.

L'aria con il 'da capo' con cui Arbace professa la sua cieca ubbidienza, pur nella rifinita compiutezza formale, risente delle limitazioni con cui Mozart si trovò costretto a convivere durante la stesura del lavoro. Primo interprete del ruolo fu infatti Domenico Panzacchi, tenore di vecchia scuola rinomato anzitutto per le splendide doti attoriali, ma incapace di conferire mordente drammatico a una figura secondaria, cui l'autore accorda in aggiunta un'espressione forzatamente convenzionale che ricalca nella vocalità marziale alleggerita dai continui passi d'agilità – volate di semicrome e salti ben oltre l'ottava – i canoni stilistici del genere di appartenenza. Sempre attento alle esigenze narrative della struttura drammaturgica, il compositore sostituì in seguito l'intero numero in occasione della ripresa concertistica data a Vienna nel 1786 con un mirabile rondò con violino obbligato (n. 10b. Scena con rondò KV 490. *Andante-Allegro moderato* – c, Sib) destinato a Idamante – trasposto in veste tenorile – e preceduto da una vigorosa scena in recitativo accompagnato su testo forse d'apontiano (*Allegro-Andante-Allegro assai-Andante* – c, Do → Sib) nella quale il principe rassicura Ilia sulla sincerità del suo amore. Di più intensa pregnanza teatrale e impreziosito da un duttile ordito arabescato intessuto in dialogo tra voce e strumento, il brano ha forma bipartita – il concitato rondò vero e proprio segue una gavotta dall'agile taglio cantabile – e trova la sua dimensione più appropriata nell'esecuzione cameristica, come confermò esplicitamente lo stesso Mozart mettendo in musica il medesimo testo nell'aria da concerto «Non temer, amato bene» KV 505 con pianoforte concertante scritta nel 1786 e dedicata al soprano inglese Nancy Storace.

<sup>25</sup> Alla pudica principessa troiana, che con sentimento franco e sincero si rallegra per il suo propizio ritorno in patria, Idomeneo assicura quindi la propria amicizia, confermandole la volontà di riparare a lutti e sofferenze patiti.

ILIA

Poiché il tuo amabil figlio  
libertà mi donò; di grazie, e onori  
mi ricolmò tutta de' tuoi la gioia  
in me raccolta io sento. Eccomi, accetta  
l'omaggio, ed in tributo  
il mio, non più infelice,  
ma avventurato cor  
al figlio, al genitor grato e divoto.  
Signor, se umile è il don, sincero è il voto.

IDOMENEO

Idamante, mio figlio,  
allor, che libertà ti diè, non fu  
che interprete felice  
del paterno voler. S'ei mi prevenne  
quanto ei fece a tuo pro, tutto io confermo.  
Di me, de' miei tesori  
Ilia, disponi, e mia cura sarà  
dartene chiare prove  
dell'amicizia mia.

ILIA

Son certa, e un dubbio in me colpa saria.  
Propizie stelle, qual benigno influsso  
la sorte mia cangiò? Dove temei  
strazio, e morte incontrar, lieta rinasco.  
Colgo dove credei avverso il tutto  
delle amare mie pene il dolce frutto.

Se il padre perdei,<sup>26</sup>

la patria, il riposo,

(A Idomeneo)

tu padre mi sei,

soggiorno amoroso

è Creta per me.

Or più non rammento

le angosce, gli affanni.

Or gioia e contento,

compenso a miei danni

il cielo mi diè.

(Parte)

<sup>26</sup> n. 11. Aria. *Andante ma sostenuto* –  $\frac{2}{4}$ , Mib.

Nel ringraziare il provvidenziale benefattore Ilia risponde alle sollecite attenzioni del monarca con un'aria pervasa di soave serenità e pacata maestà colte con autentico trasporto poetico. Ineguagliate sono inoltre la calibratissima simmetria dell'architettura formale, equipollente nelle quattro diverse sezioni musicali fondate su idee tematiche dai contorni marcati alle ripartizioni metrico-semantiche del testo, e il magnifico impiego dell'elemento concertante nel quartetto di fiati solisti (flauto, oboe, corno e fagotto) – deliberato omaggio alle eccelse qualità esecutive della compagine orchestrale di Mannheim –, grazie al quale il musicista è in grado di sviluppare il monologo del soprano lungo una cangiante interazione timbrica che coinvolge strumenti e voce. Quest'ultima entra con candore commovente dopo un'elegiaca introduzione dei fiati scortata *a mezza voce* da violini e viole con sordina contrapponendo alla perdita della città natale l'acquisto di una nuova famiglia, realtà affascinante e inattesa che la donna accarezza con fiducia mentre i fiati si incaricano di restituire il deciso impeto di riconoscenza con disegni fluttuanti sulla triplice reiterazione del verso «Tu padre mi sei» (da b. 18),

ESEMPIO 7a (n. 11, bb. 14-22)



## SCENA TERZA

IDOMENEO *solo*

Qual mi conturba i sensi<sup>27</sup>  
equivoca favella? ... ne' suoi casi  
qual mostra a un tratto intempestiva gioia  
la frigia principessa?... e quei, ch'esprime  
teneri sentimenti per il prence,  
sarebber forse... ahimè...  
sentimenti d'amor, gioia di speme?...  
Non m'inganno, reciproco è l'amore.

Troppo, Idamante, a scior quelle ritorte<sup>II</sup>  
sollecito tu fosti... Ecco il delitto,  
che in te punisce il ciel... Sì sì, a Nettuno,  
il figlio, il padre, ed Ilia,  
tre vittime saran sull'ara istessa,  
da egual dolor afflitte,  
una dal ferro, e due dal duol trafitte.

Fuor del mar ho un mar in seno,<sup>28</sup>  
che del primo è più funesto.  
e Nettuno ancora in questo  
mai non cessa minacciar.

segue nota 26

finché una gioconda intromissione del corno allontana la triste rimembranza approfondendo una gioia non più trattenuta (Fa →; da b. 39) cui la voce ribatte con un estasiato ondeggiare,

ESEMPIO 7d (bb. 39-42)

culminante in una fragorosa cadenza di spensierata esuberanza rinvigorita dagli strumenti obbligati (Sib; bb. 52-53). La ripresa variata (da b. 58) convalida infine la nuova consapevolezza del soprano, che nell'ampliamento delle parti cadenzanti – si osservi in particolare la tenue coda in diminuendo e stemperata da silenzi (da b. 102) – appaga con emozione liberatoria uno speranzoso rasserenamento dello spirito.

<sup>27</sup> *In tempo dell'Aria.*

La schiva confessione di Ilia lascia un segno indelebile nell'animo angustiato di Idomeneo. Mentre gli archi con sordina riprendono, senza alcuna alterazione agogica, spunti motivici dell'aria appena udita (Sib → fa; da b. 1) – sintomi di una stupefacente capacità d'introspezione psicologica con mezzi musicali –, il re medita sulle parole della «frigia principessa», comprendendone gli occulti sottintesi su un incandescente inciso puntato in orchestra, ora senza sordina, che con arditissima modulazione enarmonica scuote con violenza l'istante di cullante raccoglimento (do → fa#; b. 10). La rivelazione che la giovane ama corrisposta il figlio ha quindi effetto fulmineo e con accenti patetici potenziati dalle torvi armonie strumentali (Sol → si; da b. 15) il protagonista si appresta scoraggiato a immolare tre vittime sull'altare di Nettuno.

<sup>II</sup> «catene».<sup>28</sup> n. 12a. Aria. *Allegro maestoso* – c, Re.

Oltre alla posizione centrale all'interno dell'arco drammaturgico, l'affranto monologo di Idomeneo corrisponde al numero solistico più grandioso e sontuoso, incardinato nella tonalità principale di Re e provvisto di un'orchestrazione sfarzosa che esclude solo i clarinetti. Nella florida ricchezza della scrittura vocale, impostata su un canto di coloratura da intonare con scioltezza e senza forzature – le dinamiche specificate tendono di preferenza al *piano* – il compositore desiderava valorizzare con un grande pezzo di bravura la tecnica sopraffina del celebre tenore Anton Raaff, allora all'apice della carriera – dell'assolo esiste pure una versione rimaneggiata e abbreviata redatta per l'allestimento di Vienna. Esemplare è però, soprattutto, la perizia pittorica con cui Mozart riesce



Fiero nume! dimmi almeno:  
se al naufragio è sì vicino  
il mio cor, qual rio destino  
Or gli vieta il naufragar?

Frettolosa e giuliva  
Elettra vien. S'ascolti.<sup>III</sup>

#### SCENA QUARTA

(IDOMENEO, ELETTRA)

ELETTRA

Sire, da Arbace intesi  
quanto la tua clemenza  
s'interessa per me. Già all'infinito  
giunsero le grazie tue, l'obbligo mio.  
Or, tua mercè, verdeggia in me la speme  
di vedere ben tosto

depresso de' ribelli il folle orgoglio.  
E come, a tanto amore  
corrisponder potrò?

IDOMENEO

Di tua difesa  
ha l'impegno Idamante, a lui m'en vado,  
farò che adempia or or l'intento mio,  
il suo dover, e appaghi il tuo disio.  
(Parte)

#### SCENA QUINTA<sup>IV</sup>

ELETTRA *sola*

Chi mai del mio provò piacer più dolce?<sup>29</sup>  
Parto, e l'unico oggetto,  
che amo ed adoro, oh dei!,  
meco sen vien? Ah troppo,  
troppo angusto è il mio cor a tanta gioia!

*segue nota 28*

a circoscrivere negli incessanti increspamenti di semicrome, nelle sincopi nervose e nelle dense trame imitative le ondate sgorganti di una burrasca marina, metafora sonora del tumulto interiore di un sovrano intenzionato con eroico ardimento a fronteggiare la tragedia imminente. Altrettanta cura è riposta nella ricercata finezza della scrittura orchestrale, il cui rigoglioso tematismo sinfonico s'innesta sulla metastasiana tipologia testuale dell'aria 'di paragone' risolta nel consueto paradigma formale con il 'da capo'. Echi squillanti di fanfare, evocate fin dall'*ouverture* quale sigla di maestosa regalità (cfr. es. 1a), s'odono perentorie in apertura a definire il carattere spavaldo di chi non vuole sottomettersi al destino iniquo per poi riversarsi in una caparbia frase orchestrale, subito replicata in eco dal flauto solista e fucina motivica per la prima sezione del brano, che pare sfidare i vorticosi flutti sullo sfondo:

ESEMPIO 8 (n. 12a, bb. 7-9)



Un burrascoso tambureggiamento guerresco precede l'entrata della voce (da b. 16), squassata come un'imbarcazione alla deriva da un selvaggio turbinio orchestrale che inizialmente l'accerchia ostile con un gorgo di fremiti trillati quando il tenore menziona la spietata divinità del mare (Re → La; da b. 33), quindi lo aggredisce con opprimenti ondulazioni di semicrome in terze parallele dei legni per movimento contrario (da b. 57) mentre il sovrano tenta invano di contrapporre un impeto volitivo riverberato nella lunga sequela d'intrepidi gorgheggi. Analoghi stilemi espressivi innervano pure la rude sezione centrale (Fa →; da b. 82), dove il cedimento spirituale del protagonista che sollecita da Nettuno l'accoglimento dei suoi propositi di annientamento è suggerito da una coppia di folgoranti fermate (la; bb. 94; fa♯; bb. 98) evidenziate da un'audace sviluppo modulante.

<sup>III</sup> «Andiamo».

<sup>IV</sup> «QUARTA».

<sup>29</sup> Visibilmente scosso, Idomeneo esce in tutta fretta per evitare l'incontro con una «giuliva» Elettra, inebriata al pensiero di dover tornare in patria al fianco dell'amato. Un grazioso incedere degli archi (*Andante* – c, Do; da b. 2), utilizzato quale secondo tema nell'aria che segue e inframezzato per due volte al recitativo secco, ne esalta l'estatico trasporto, accantonato però all'avvilente ammissione di essere incapace di amare pur nella convinzione di poter strappare Idamante alla rivale con le proprie armi seduttive – e l'accenno sarcastico alla denigrata Ili

Lunge dalla rivale  
farò ben io con vezzi, e con lusinghe,  
che quel foco, che pria  
spegnere non potei,  
a quei lumi s'estingua, e avvampi ai miei.

Idol mio, se ritroso<sup>30</sup>

altro amante a me ti rende,  
non m'offende  
rigoroso,  
più m'alletta austero amor.

Scaccierà vicino ardore  
dal tuo sen l'ardor lontano;  
più la mano  
può d'amore  
s'è vicin l'amante cor.

(*S'ode da lontano armoniosa marcia*)<sup>31</sup>

Odo da lunge armonioso suono,  
che all'imbarco mi chiama. Orsù, si vada.  
(*Parte in fretta*)

(*Si sente sempre più vicina la marcia a misura che si muta la scena*)

SCENA SESTA<sup>v</sup>

Porto di Sidone con bastimenti lungo le spiagge.

(ELETTRA, truppa d'ARGIVI, di CRETESI e di marinari)

ELETTRA

Sidonie sponde! o voi<sup>32</sup>

per me di pianto, e duol, d'amor nemico  
crudo ricetto, or, che astro più clemente  
a voi mi toglie, io vi perdono, e in pace  
al lieto partir mio  
al fin vi lascio, e do l'estremo addio!

CORO

Placido è il mar, andiamo,<sup>33</sup>

tutto ci rassicura.

Felice avrem ventura,  
su su, partiamo or'or.

*segue nota 29*

trova adeguata sottolineatura in orchestra nella comparsa di un vaporoso disegno puntato assai affine ai garbati arabeschi che ingentilivano il secondo assolo della principessa troiana (cfr. nota 26).

<sup>30</sup> n. 13. Aria. *Andante* –  $\frac{2}{4}$ , Sol.

Le speranzose aspettative scaturiscono in un'invocazione dalla luminosità inattesa, in cui tuttavia il sostegno dei soli archi – se si esclude l'aria di Arbace nell'atto terzo (cfr. nota 49) si tratta dell'unico caso nell'opera – restituisce nella deliberata omogeneità timbrica l'immagine di un cuore «angusto» e chiuso alla pienezza affettiva. Sotto questa luce persino la cantabilità trattenuta della linea vocale, di natura strettamente sillabica e basata sulla spigolosa iterazione di esili cellule melodico-ritmiche, può essere interpretata come mancanza di autentica tenerezza sentimentale, riassunta nelle sezioni cadenzali nell'estenuato vocalizzo sulla parola «amante» (da b. 53 e 104) con cui il soprano dichiara l'amara impossibilità di soddisfare il proprio bisogno di condivisione emotiva.

<sup>31</sup> n. 14. Marcia.  $\frac{6}{8}$ , Do.

A interrompere la cadenza vocale intervengono gli accenti ritmati di una marcia lontana, trattata da Mozart con un' incisiva progressione dinamica che accompagna e contrassegna il cambio di scena. Nel primo periodo sono gli ottoni con sordina e i timpani coperti scortati da flauti e fagotti, cui poco dopo si aggiungono gli archi – violini e viole anch'essi con sordina – a scandire sommessamente il corteo distante diretto verso il porto. Ansiosa di imbarcarsi alla volta della Grecia, Elettra si unisce all'«armonioso suono» allontanandosi con un repentino commento in recitativo, mentre archi, ottoni e timpani tolgono progressivamente la sordina – nei legni subentrano in sequenza oboi e clarinetti – crescendo d'intensità fino al festoso *fortissimo* che immette nell'ampio finale d'atto.

<sup>v</sup> «QUINTA».

<sup>32</sup> Un fugace recitativo secco della principessa argiva, nel quale la donna bandisce dal cuore i tristi ricordi del soggiorno a Creta, si collega a

<sup>33</sup> n. 15. Coro. *Andantino-Allegro* –  $\frac{6}{8}$ , Mi.

un disteso coro decorativo, la cui incantevole leggerezza prefigura nella situazione scenica e nella tonalità il tenue terzettino «Soave sia il vento» (n. 10) di *Così fan tutte*. Svolto in ritmo di siciliana su un limpido fondale armonico, il brano materializza nel tenue mormorio degli archi sorretti dalle morbide increspature di flauti, clarinetti e corni la quiete serena del paesaggio marino, cui si associa la pacificazione spirituale dei sentimenti come svelato nella carezzevole sezione centrale (da b. 23), dove la supplica di Elettra si distende placida sopra vellutati refoli degli archi:

## ELETTRA

Soavi zeffiri  
soli spirate,  
del freddo borea  
l'ira calmate.  
D'aura piacevole  
cortesi siate,  
se da voi spargesi  
per tutto amor.

## CORO

Placido è il mar, andiamo,  
tutto ci rassicura.  
felice avrem ventura,  
su su, partiamo or'or.

SCENA SETTIMA<sup>VI</sup>

(IDOMENEO, IDAMANTE, ELETTRA, *seguito del re*)

## IDOMENEO

Vattene prence.

## IDAMANTE

Oh ciel!

## IDOMENEO

Troppo t'arresti.<sup>34</sup>

Parti, e non dubbia fama,  
di mille eroiche imprese il tuo ritorno  
prevenga. Di regnare  
se l'arte apprendere vuoi, ora incomincia  
a renderti de' miseri il sostegno,  
del padre e di te stesso ognor più degno.

## IDAMANTE

Pria di partir, oh Dio!<sup>35</sup>  
soffri che un bacio imprima  
sulla paterna man.

*segue nota 33*

## ESEMPIO 9 (n. 15, bb. 23-27)

<sup>VI</sup> «SESTA».

<sup>34</sup> Condotto in scena il figlio titubante con ruvido contegno, Idomeneo esorta Idamante a partire al più presto con l'augurio di tornare a reclamare il trono dopo un severo apprendistato al servizio dei più miseri.

<sup>35</sup> n. 16. Terzetto. *Andante* –  $\frac{3}{4}$ , Fa.

Quindi prende congedo dal principe e da Elettra nel corso di un terzetto – primo dei tre soli numeri d'insieme della partitura. Nella sezione iniziale, prima di unirsi omofonicamente sull'insistita supplica «Seconda i voti o ciel» (da b. 32), gli ingressi in successione dei personaggi condividono un mesto movimento discendente della linea vocale pur con indicative sfumature espressive diverse – al riposto patetismo con cui Idamante implora un ultimo bacio al padre (da b. 3), Elettra sembra ostentare un baldanzoso distacco, riflesso nel canto più ornato sulle spire cromatiche degli archi (da b. 12), mentre sommessi sussulti in orchestra (da b. 24) tradiscono la segreta inquietudine di Idomeneo. Il momento dell'addio è cristallizzato in una serie inarticolata d'interiezioni e di

ELETTRA

Soffri, che un grato addio  
sul labbro il cor esprima:  
addio, degno sovrano!

IDOMENEO (*a Elettra*)

Vanne, sarai felice,  
figlio! tua sorte è questa.

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Seconda i voti oh ciel!

ELETTRA

Quanto sperar mi lice!

IDAMANTE

Vado!

(*Da sé*)

(E il mio cor qui resta.)

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Addio!

IDOMENEO, IDAMANTE (*ognuno da sé*)

(Destin crudel!)

IDAMANTE (*da sé*)

(O Ilia!)

IDOMENEO (*da sé*)

(O figlio!)

IDAMANTE

(Oh padre! oh partenza!)

ELETTRA

Oh Dei! che sarà?

ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Deh cessi il scompiglio;

del ciel la clemenza

sua man porgerà.

(*Vanno verso le navi. Mentre vanno ad imbarcarsi, sorge improvvisa tempesta.*<sup>36</sup> *Il popolo canta il seguente*)

CORO

Qual nuovo terrore!<sup>37</sup>

Qual rauco mugghito!

De' numi il furore

ha il mar inferito,

Nettuno, mercè!

(*Incalza la tempesta, il mare si gonfia, il cielo tuona e lampeggia, e i frequenti fulmini incendono le navi. Un mostro formidabile s'appresenta fuori dell'onde. Il popolo canta il seguente Coro*)

*segue nota 35*

atterriti *a parte* innestati sopra un 'parlante' strumentale reso più cupo da uno strisciante cromatismo (da b. 41). Un'inaspettata corona carica di oscuri presentimenti introduce infine la sezione in tempo più rapido (*Allegro con brio* – c, Fa; da b. 63), dove i presenti si riuniscono nuovamente per impetrare la clemenza divina con incalzanti passi in stile fugato (da b. 71 e 88).

<sup>36</sup> Più *allegro* – c, fa → do.

L'unione d'intenti appena rinsaldata è selvaggiamente scossa dal fragore di una tempesta, delineata senza alcuna transizione in sedici battute di furiose sferzate orchestrali, nel momento in cui Elettra e Idamante si apprestano all'imbarco.

<sup>37</sup> n. 17. Coro. c, do.

La reazione terrorizzata del popolo cretese, che da questo momento assurge al rango di protagonista in un quadro di massa dal serratissimo ritmo scenico, si concretizza in un possente coro omoritmico – la tonalità è la stessa del corrispondente brano nell'atto primo (cfr. nota 12) –, i cui stentorei interventi si stagliano sopra un ribollente magma orchestrale capace di trasfigurare l'elemento mimico-visivo in pure figurazioni sonore, senza che mai la tonica venga affermata da un accordo in posizione fondamentale (la sequenza iniziale IV → I<sup>6</sup> → V ci fa sprofondare in un inferno modulante). Per due volte un tremore quasi impercettibile dei violini è rotto da feroci detonazioni del *tutti* sulle quale gli astanti commentano impietriti lo sconvolgere degli elementi per poi scongiurare il possente dio del mare rianimati da risolte ascese scalari dei violini. Ecco invece aizzarsi la collera di Nettuno, che dopo aver incenerito con un fulmine le navi pronte a salpare invia dai flutti mugghianti un orribile mostro marino, evocato dagli ululati cromatici di archi e fagotti (da b. 25). Sincopi ansimanti e contorti incisi strumentali sbalestrano l'orizzonte tonale con escursioni in zone lontanissime (si<sub>b</sub> →; da b. 32), e tratteggiano quindi lo stupore atterrito degli abitanti di Sidone, determinati a scoprire il reo con un triplice appello collerico. Ad esso fa eco interrogativa una sinistra concrezione accordale di tutti i fiati che discendono enarmonicamente per toni lungo un rabbrividente tracciato armonico (si<sub>b</sub>-sol<sup>♯</sup>-fa<sup>♯</sup>-si<sub>b</sub>; da b. 45).

Qual odio, qual ira  
 Nettuno ci mostra!  
 Se il cielo s'adira,  
 qual colpa è la nostra?  
 Il reo, qual è?

IDOMENEO  
 Eccoti in me, barbaro nume! il reo!<sup>38</sup>  
 Io solo errai, me sol punisci, e cada  
 sopra di me il tuo sdegno. La mia morte  
 ti sazi al fin; ma s'altra aver pretendi

<sup>38</sup> *Allegro* – c, Re →.

Scortato dalla tonalità 'regale' e assistito dalla pienezza timbrica dell'orchestra – trombe e timpani ne rinsaldano in particolare l'ardore bellicoso –, il sovrano si dichiara colpevole avviando un breve ma densissimo recitativo accompagnato percorso inizialmente da brucianti fiammate strumentali su cui Idomeneo si offre intrepido all'ira divina al posto del figlio. Al pensiero però di Idamante e nella coscienza di dover sottostare al fato crudele, la trionfale sicumera viene meno e l'impeto orchestrale si stempera in un introverso incedere di crome dei legni pieno di paterna tenerezza (la; da b. 19). Un flebile tremolo di violini e viole (*Adagio* – la-Fa; da b. 23) basta a comunicarci l'arretrare sgomento del tenore di fronte alla barbara crudeltà, finché da una rabbiosa idea ritmica distribuita tra archi e legni, mentre ottoni e timpani si gonfiano in un'esplosione di sdegno, scaturisce la fiera rivolta che culmina nella doppia apostrofe di sfida all'«ingiusto» nume (*Tempo primo* – re; da b. 27):

ESEMPIO 10 (recitativo dopo il n. 17, bb. 18-28)

The musical score for Example 10 is divided into two systems. The first system, labeled 'Adagio', shows the vocal line for Idomeneo (soprano) and the instrumental parts for Flute (Fl.), Violoncello (Vcl.), and Viola (Vla.). The vocal line begins with the lyrics 's'è in ira - c'è la' and continues with 'dar'li in ira'. The instrumental parts feature a dense texture with many sixteenth notes. The second system, labeled 'Tempo primo', shows the vocal line continuing with the lyrics 'pur-ia, c'è pur-ia, pur-ia, pur-ia, al la via-ia'. The instrumental parts continue with a more rhythmic and driving texture. The score is written in G major and 2/4 time.

vittima al fallo mio, una innocente  
darti io non posso, e se pur tu la vuoi,  
ingiusto sei, pretenderla non puoi.

*(La tempesta continua. I Cretesi spaventati fuggono e nel seguente coro col canto, e con pantomime esprimono il loro terrore, ciò che tutto forma un'azione analoga e chiude l'atto col solito Divertimento)*

CORO

Corriamo, fuggiamo<sup>39</sup>  
quel mostro spietato.  
Corriamo, fuggiamo,  
ah preda già siamo!  
Chi, perfido fato,  
più crudo è di te?

FINE DELL'ATTO SECONDO

<sup>39</sup> n. 18. Coro. *Allegro assai* –  $\frac{12}{8}$ , re.

All'incauto mortale Nettuno replica rinnovando la violenza della tempesta e costringendo il popolo a disperdersi in fuga per il panico – nel libretto il caotico movimento scenico è curiosamente inteso alla stregua del «solito divertimento» pantomimico in chiusura d'atto. Come nel coro precedente la vibrante drammaticità del momento è sintetizzata primariamente nel geniale trattamento delle forze orchestrali: gli affannosi sospiri dei legni sovrapposti al torvo brontolio del timpano e lividi tremoli dei violini, il repentino unisono delle voci serrato da un minaccioso disegno di legni e archi (da b. 5) che sfocia in burrascose scariche di figurazioni terzinate (da b. 11) poi riprese dal coro in sconvolte imitazioni dai bruschi urti dissonanti (da b. 19), infine una turbinosa progressione dinamica basata sulle cellule tematiche già udite e sospesa su una settima diminuita in corona (b. 40) che si conclude con un decrescendo di raccapriccio su una cadenza piccarda finale in un clima di attesa sgomenta.

ESEMPIO 11 (n. 18, bb. 19-23)

Example 11 (n. 18, bb. 19-23) shows the vocal parts of the chorus. The score is for Soprano, Contralto, Tenore, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The tempo is Allegro assai. The score shows the vocal parts with lyrics in Italian. The Soprano part has lyrics: 'Corriamo, fuggiamo - via, corriamo, fuggiamo - via, corriamo, fuggiamo - via, cor'. The Contralto part has lyrics: 'Corriamo, fuggiamo'. The Tenore part has lyrics: 'Corriamo, fuggiamo, corriamo, fuggiamo - via, cor'. The Bass part has lyrics: 'Corriamo, fuggiamo'. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).



## ATTO TERZO

### SCENA PRIMA

*Giardino reale.*

ILIA *sola*

Solitudini amiche, aure amoroze,<sup>40</sup>  
piante fiorite, e fiori vaghi, udite  
d'una infelice amante  
i lamenti, che a voi lassa confido.  
Quanto il tacer presso al mio vincitore,  
quanto il finger ti costa afflitto core!

Zeffiretti lusinghieri,<sup>41</sup>

deh volate al mio tesoro:  
e gli dite, ch'io l'adoro  
che mi serbi il cor fedel.

E voi piante, e fior sinceri  
che ora innaffia il pianto amaro,  
dite a lui, che amor più raro  
mai vedeste sotto al ciel.

Ei stesso vien... oh dei!... mi spiego, o taccio?<sup>42</sup>  
Resto?... parto?... o m'ascondo?...  
Ah resolver non posso, ah mi confondo!

### SCENA SECONDA

(ILIA, IDAMANTE)

IDAMANTE

Principessa, a' tuoi sguardi<sup>43</sup>  
se offrirmi ardisco ancor, più non mi guida  
un temerario affetto; altro or non cerco,  
che appagarti e morir.

<sup>40</sup> In modo speculare al primo, anche l'atto terzo principia con un monologo di Ilia, evoluta però da fiera reclusa vincolata da legami di sangue a disprezzare i carnefici della propria patria a sospirosa amante succube di una passione enorme che ancora fatica a dichiarare. La ritrosa genuinità del sentimento, già delineata in un fuggevole recitativo accompagnato che si dipana sopra un vellutato arazzo accordale degli archi, affiora in un

<sup>41</sup> n. 19. Aria. *Grazioso* –  $\frac{3}{4}$ , Mi.

soliloquio nel quale la giovane espone le pene segrete del cuore all'idilliaco paesaggio circostante – oasi di delizioso lirismo poetico che interrompe opportunamente il tragico incalzare degli eventi. Ai toni elegiaci evocati dal quadro naturale – e Mozart recupera non a caso la stessa tonalità del soave coro intonato per salutare la partenza di Idamante (cfr. nota 33) – si aggiunge il pudore malinconico di una linea vocale di composta dolcezza che si sviluppa a partire da un trasognato tema di minuetto allargandosi in un sinuoso vocalizzo quando il soprano affida le riposte speranze alla brezza marina:

ESEMPIO 12 (n. 19, bb. 18-29)



A rendere più toccante e intensa la confessione della donna è inoltre la varietà agogica del sostegno orchestrale che alterna o sovrappone figurazioni di crome, terzine e semicrome in un ordito timbrico di consolante pastosità. Soltanto nella sezione centrale (mi; da b. 65) la temporanea modulazione in minore comporta un'inquietta accensione drammatica della vocalità che lascia riaffiorare il lacerante patetismo dell'aria di sortita (cfr. nota 3) – si ascoltino in modo particolare i reiterati salti di sesta e settima –, presto ricondotta tuttavia alla nostalgica dimensione iniziale dalla ripresa appena variata del materiale tematico (da b. 82), suggellato dalle note tenute con cui Ilia rinsalda la costanza di un «cor fedel».

<sup>42</sup> L'intempestiva comparsa dello spasimante tronca bruscamente le ardenti fantasie della principessa, che ha solo il tempo di palesare il proprio smarrimento prima di decidersi a sostenere il confronto in un fulmineo recitativo accompagnato legato senza interruzioni all'assolo precedente.

<sup>43</sup> Sopraggiunto per prendere congedo dall'amata che lo disdegna e tormentato dall'arcana acredine covata nei suoi confronti dal genitore, Idamante dichiara alla donna il fiero proposito di combattere il mostro marino per allevia-

ILIA

Morir? tu, prence?

IDAMANTE

Più teco io resto, più di te m'accendo,  
e s'aggrava mia colpa, a che il castigo  
più a lungo differir?

ILIA

Ma qual cagione  
morte a cercar t'induce?

IDAMANTE

Il genitore,  
pien di smania e furore,  
torvo mi guarda e fugge,  
e il motivo mi cela.  
Da tue catene avvinto, il tuo rigore  
a nuovi guai m'espone. Un fiero mostro  
fa dappertutto orrida strage. Or questo  
a combatter si vada,  
e vincerlo si tenti,  
o finisca la morte i miei tormenti.

ILIA

Calma, o prence, un trasporto sì funesto:  
rammenta, che tu sei d'un grand'impero  
l'unica speme.

IDAMANTE

Privo del tuo amore,  
privo, Ilia, di te, nulla mi cale.

ILIA

Misera me!... deh serba i giorni tuoi.

IDAMANTE

Il mio fato crudel seguir degg'io.

ILIA

Vivi... Ilia te'l chiede.

IDAMANTE

Oh Dei! che ascolto?  
Prencipessa adorata!...

ILIA

Il cor turbato

a te mal custodi  
la debolezza mia;  
pur troppo amore, e tema  
indivisi ho nel sen.

IDAMANTE

Odo? o sol quel che brama  
finge l'udito, o pure il grand'ardore  
m'agita i sensi, e il cor lusinga oppresso  
un dolce sogno?

ILIA

Ah perché pria non arsi,  
che scoprir la mia fiamma? mille io sento  
rimorsi all'alma. Il sacro mio dovere,  
la mia gloria, la patria, il sangue  
de' miei ancor fumante, oh quanto al core  
rimproverano il mio ribelle amore!...  
ma al fin che fo? Già che in periglio estremo  
ti vedo, oh caro, e trarti sola io posso,  
odimi, io te'l ridico:  
t'amo, t'adoro, e se morir tu vuoi,  
pria, che m'uccida il duol morir non puoi.

IDAMANTE

S'io non moro a questi accenti,<sup>44</sup>  
non è ver che amor uccida,  
che la gioia opprima un cor.

segue nota 43

re le sofferenze del popolo. Il rischioso ardire del principe infonde allora coraggio a Ilia, inducendola a manifestargli tutto il suo affetto. L'ammissione proietta il giovane eroe in un rapimento estatico che l'orchestra, arrestando all'improvviso il procedere del recitativo secco, rende con cullanti disegni di semicrome dei violini (*Andante* – c, si), mentre uno smanioso inciso puntato tradisce gli strazianti timori della donna (*Molto andante* – Do → fa $\sharp$ ; da b. 8), determinata comunque a riaffermare coraggiosamente le ragioni del cuore sopra un'ostinata figurazione terzina-ta, metafora assai limpida dei suoi palpiti appassionati (*Larghetto* – fa $\sharp$  → La; da b. 21).

<sup>44</sup> n. 20a. Duetto. *Un poco più andante* – c, La.

L'intesa sentimentale trova quindi espressione musicale in un conciso duetto bipartito, dove il contrasto nella sezione in tempo più lento tra la gioconda esuberanza di Idamante, trasmessa dai calorosi movimenti scalari dei violini, e la timida trepidazione di Ilia, scortata invece da dolenti appoggiature discendenti (la; da b. 9) viene risolto in un morbido cadenzare per terze (da b. 18) che s'innesta direttamente in una sorta di elegante *passepied* (*Allegretto* –  $\frac{3}{8}$ , La; da b. 21) fondato sulla perfetta omofonia delle voci. Con nuovo testo e trasponendo la parte del principe cretese per tenore, Mozart approntò per l'esecuzione viennese una versione rivista e drasticamen-

|                                         |                                          |
|-----------------------------------------|------------------------------------------|
| ILIA                                    | IDOMENEO ( <i>da sé</i> )                |
| Non più duol, non più lamenti;          | (Io ben m'apposi al ver. Ah crudo fato!) |
| io ti son costante, e fida,             | IDAMANTE                                 |
| tu sei il solo mio tesor.               | Signor, già più non oso                  |
| IDAMANTE                                | padre chiamarti, a un suddito infelice,  |
| Tu sarai...                             | deh, questa almen concedi                |
| ILIA                                    | unica grazia.                            |
| Qual tu mi vuoi.                        | IDOMENEO                                 |
| IDAMANTE                                | Parla.                                   |
| La mia sposa...                         | ELETTRA ( <i>da sé</i> )                 |
| ILIA                                    | (Che dirà?)                              |
| Il sposo mio                            | IDAMANTE                                 |
| sarai tu?                               | In che t'offesi mai? perché mi fuggi,    |
| IDAMANTE, ILIA                          | m'odi, e aborrisisci?                    |
| Lo dica amor.                           | ILIA ( <i>da sé</i> )                    |
| Ah il gioir sorpassa in noi             | (Io tremo.)                              |
| il sofferto affanno rio,                | ELETTRA ( <i>da sé</i> )                 |
| tutto vince il nostro ardor!            | (Io te'l direi.)                         |
| SCENA TERZA                             | IDOMENEO                                 |
| (IDOMENEO, ELETTRA e detti)             | Figlio: contro di me Nettuno irato       |
| IDOMENEO ( <i>da sé</i> )               | gelommi il cor, ogni tua tenerezza       |
| (Cieli! Che vedo!)                      | l'affanno mio raddoppia, il tuo dolore   |
| ILIA ( <i>a Idamante</i> )              | tutto sul cor mi piomba, e rimirarti     |
| Ah siam scoperti, o caro. <sup>45</sup> | senza ribrezzo, e orror non posso.       |
| IDAMANTE ( <i>a Ilia</i> )              | ILIA ( <i>da sé</i> )                    |
| Non temer, idol mio.                    | (Oh Dio!)                                |
| ELETTRA ( <i>da sé</i> )                | IDAMANTE                                 |
| (Ecco l'ingrato.)                       | Forse per colpa mia Nettun sdegnossi?    |
|                                         | ma la colpa qual è?                      |

segue nota 44

te accorciata (n. 20b. Duetto KV 489. *Larghetto* – c, La) – 39 battute in luogo di 107 grazie anche alla rimozione di netto dell'*Allegretto* –, che si discosta dall'originale per la concezione più florida dell'espressione vocale e la maggior concentrazione emotiva.

<sup>45</sup> L'irruzione inattesa di Idomeneo accompagnato da Elettra raggela brutalmente l'ardore del duetto appena conclusosi e avvia un drammatico confronto tra i presenti, che il compositore suddivide in tre stadi progressivi dosando la doppia tipologia del recitativo. Perpleksi accordi tenuti degli archi si incaricano dapprima, in una laconicissima – sei sole battute – sezione di accompagnamento (Re → sol), di inquadrare le esclamazioni di meraviglia dei presenti. Quindi, infervorato da una cadenza in Mi♭ (da b. 5) – tonalità eroica del quartetto successivo – e con piglio intrepido, Idamante pretende di nuovo chiarimenti dal padre, ottenendo però repliche elusive che fanno anzi sorgere nel principe il sospetto di essere lui stesso causa della collera di Nettuno. Quando poi Idomeneo ordina al figlio di abbandonare per sempre l'isola natia, Ilia si affida incautamente al conforto di Elettra che, bramosa di vendetta, riattizza invece l'odio furente verso la rivale. All'approssimarsi del commiato il dialogo torna infine suggestivamente al recitativo accompagnato nel momento in cui una cupa flessione tonale degli archi (si-si♭; bb. 35-36) segnala lo scoramento dell'innocente di fronte all'ingiusto esilio, invano alleviato dall'amante premurosa.

IDOMENEO

Ah placarlo potessi  
senza di te!

ELETTRA (*da sé*)

(Potessi i torti miei  
or vendicar!)

IDOMENEO (*a Idamante*)

Parti, te lo comando,  
fuggi il paterno lido, e cerca altrove  
sicuro asilo.

ILIA

Ahimè!

(*A Elettra*)

Pietosa principessa, ah mi conforta!

ELETTRA

Ch'io ti conforti? e come?...

(*Da sé*)

(Ancor

m'insulta l'indegna.)

IDAMANTE

Dunque io me n'andrò!... ma dove?...

O Ilia, o genitor!

ILIA (*risoluta*)

O seguirti, o morir, mio ben, vogl'io.

IDAMANTE

Deh resta, oh cara, e vivi in pace. Addio!

Andrò ramingo, e solo,<sup>46</sup>

morte cercando altrove  
fin che la incontrerò.

ILIA

M'avrai compagna al duolo,  
dove sarai, e dove  
tu moia, io morirò.

<sup>46</sup> n. 21. Quartetto. *Allegro* – c, Mib.

Nell'incarnare lo snodo narrativo cruciale e il momento emotivamente più commovente il grandioso concertato che dischiude la disperazione inconsolabile di un figlio condannato dal fato a una morte lontano dagli affetti corrisponde al fulcro drammatico dell'intera opera. Cifra semantica del brano è l'impossibilità umana di sfuggire al dominio di forze misteriose e ostili, colta musicalmente in una dimensione collettiva che accosta gli affini sentimenti dei personaggi – l'amareggiata rassegnazione di Idamante, la straziante dedizione di Ilia, il rancore viscerale di Elettra e la rabbiosa costernazione di Idomeneo – aggregandoli e confondendoli all'interno della comune esperienza tragica. Pur senza rinunciare alla forma perfettamente simmetrica dell'aria con ripresa, il compositore appronta inoltre un'articolata e composita architettura sonora che trascende l'inevitabile scorrere del tempo narrativo per materializzare nei richiami tematici il torturante processo di presa di coscienza dei protagonisti della precarietà del reale. Il motivo iniziale, strettamente imparentato con la 'regale' fanfara udita in apertura d'*ouverture* (cfr. es. 1a), ne ribalta la connotazione guerresca con il suo declinare smorzato su un arpeggio discendente, sfumato in un passaggio cromatico di semiminime per moto contrario il cui profilo ascendente richiama in maniera analoga l'es. 1b. L'attacco di Idamante avviene dopo un silenzio carico di attesa (b. 6) e prende corpo nella ripresa ampliata dell'introduzione strumentale – al precedente esitare del discorso musicale subentra ora il cadenzare netto e deciso del basso, segno della risoluta volontà del giovane di cercare la morte:

ESEMPIO 13a (n. 21, bb. 6-11)

IDAMANTE

Ah, no...

IDOMENEO

Nettun spietato!

Chi per pietà m'uccide?

ELETTRA (*da sé*)

(Quando vendetta avrò?)

IDAMANTE, ILIA (*a Idomeneo*)

Serena il ciglio irato.

IDOMENEO, IDAMANTE, ILIA

Ah il cor mi si divide!

IDOMENEO, IDAMANTE, ILIA, ELETTRA

Soffrir più non si può.

Peggio è di morte

sì gran dolore:

segue nota 46



Al principe risponde Ilia (Si $\flat$  → si $\flat$ ; da b. 20), la cui decisione di dividerne le angosce e rimanergli accanto nel dolore si traduce nella continuazione dell'ondeggiante andamento sincopato degli archi, bloccato sul grido disperato di Idomeneo (bb. 28-29) da una prima sconvolgente frattura discorsiva. La seconda sezione, aperta dalle interiezioni del monarca e di Elettra svolte su un rabbioso disegno ascendente in terzine degli strumenti gravi (da b. 30) cui gli innamorati oppongono nel tentativo di confortarsi a vicenda un inciso dai contorni cantabili (Si $\flat$ ; da b. 35),

ESEMPIO 13b (bb. 34-38)



riunisce gli astanti in una comune espressione di sofferenza esposta con inflessioni singhiozzanti su sospirosi sforzati di voci e legni (da b. 42). Annunciata da un'ulteriore cesura nel flusso musicale – fascinosa metafora della consapevolezza acquisita dai personaggi del limite invalicabile di fronte a cui si immobilizza la volontà –, la terza sezione (si $\flat$ ; da b. 48) coincide in modo analogo con uno sfogo corale, enunciato *sotto voce* con declamato spezzato lungo un arco melodico che si placa in una densa trama cromatica impreziosita da ardite modulazioni, mentre un sinistro ostinato unisono assegnato ad archi e fagotti pare confermare l'inesorabilità del destino sovrastante:

più fiera sorte,  
pena maggiore  
nissun provò!<sup>vii</sup>  
(*Idamante parte addolorato*)

SCENA QUARTA  
(ARBACE, IDOMENEO, ILIA, ELETTRA)

ARBACE  
Sire, alla reggia tua immensa turba<sup>47</sup>  
di popolo affollato ad alta voce  
parlarti chiede.

*segue nota 46*

ESEMPIO 13c (bb. 48-52)

Ilia  
Idamante  
Elettra  
Idomeneo

Peggio di me - de  
Peggio di me - de  
Peggio di me - de  
Peggio di me - de

Una perentoria cadenza in *si*<sup>b</sup>, che nega ogni via di scampo conduce alla ripresa variata (fa →; da b. 68), trasfigurata nell'impianto armonico, nelle proporzioni dei singoli episodi, nell'intensificazione espressiva e persino nel trattamento stilistico – si consideri a tal proposito la coppia di fugaci spunti imitativi su un motivo inedito alla parole «Soffrir più non si può» (Mi; da b. 103) –, rasserenata nel suo lungo peregrinare senza apparente direzione dalla ricomparsa struggente dell'idea introduttiva nuovamente affidata a Idamante (da b. 154), solo e indifeso di fronte alla spietata fatalità.

<sup>vii</sup> Aggiunta: «IDAMANTE | Andrò ramingo e solo».

<sup>47</sup> La momentanea incursione di Arbace, giustificata a livello drammaturgico per scaricare l'enorme tensione accumulata nel concertato, fornì per contro all'autore l'occasione per gratificare il devoto confidente, ruolo tradizionalmente rilevante nei complessi intrighi dell'opera seria metastasiana, di un esteso monologo che ne consolidò il peso specifico nella gerarchia dei personaggi quale raccordo tra la dimensione privata e pubblica della tragedia. Il provvidenziale recitativo secco con il quale il tenore comunica al monarca l'arrivo alla reggia del gran sacerdote alla testa di una rivoltosa massa popolare sgombrando il campo dai presenti prelude infatti a un



ILIA (*da sé*)(A qualche nuovo affanno  
preparati mio cor.)IDOMENEO (*da sé*)

(Perduto è il figlio.)

ARBACE

Del dio de' mari il sommo sacerdote  
la guida.IDOMENEO (*da sé*)

(Ahi troppo disperato è il caso!...)

Intesi Arbace...

ELETTRA (*da sé*)

(Qual nuovo disastro!)

ILIA (*da sé*)

(Il popol sollevato?)

IDOMENEO

Or vado ad ascoltarla.

(*Parte confuso*)

ELETTRA

Ti seguirò!

(*Parte*)

ILIA

Voglio seguirti anch'io.

(*Parte*)

## SCENA QUINTA

ARBACE *solo*Sventurata Sidon! in te quai miro<sup>48</sup>  
di morte, stragi e orror lugubri aspetti?Ah Sidon più non sei,  
sei la città del pianto, e questa reggia  
quella del duol... Dunque è per noi dal cielo  
bandita ogni pietà?...  
Chi sa?... io spero ancora,che qualche nume amico  
si plachi a tanto sangue; un nume solo  
basta tutti a piegar, alla clemenza  
il rigor cederà... ma ancor non scorgo  
qual ci miri pietoso... Ah sordo è il cielo!Ah Creta tutta io vedo  
finir sua gloria sotto alte rovine!  
No, sue miserie pria non avran fine.Se là<sup>viii</sup> su ne' fati è scritto,<sup>49</sup>

Creta, oh Dei! s'è rea, or cada.

Paghi il fio del suo delitto,  
ma salvate il prence, il re.Deh d'un sol vi plachi il sangue,  
ecco il mio, se il mio v'aggrada,  
e il bel regno che già langue,  
giusti Dei! abbia mercè.(*Parte*)

<sup>48</sup> mirabile episodio in accompagnato di rara potenza drammatica, sul quale l'uomo lamenta le sventure della sua gloriosa città. Al dolente compianto condotto su un accorato ordito di violini e viole che ripiega invariabilmente su se stesso (*Adagio* – c, Si $\flat$  → re) si alterna, intervallato da una momentanea schiarita quando Arbace invoca con effimera speranza la compassione degli dei puntellato da figurazioni strumentali di precaria fragilità (la → Si $\flat$ ; da b. 16), l'amaro convincimento sull'inevitabilità della rovina, visualizzata in orchestra da violente fiammate trattate in severe e inflessibili imitazioni (*Allegro* – sol → mi; da b. 25) modellate sullo sconvolgente finale del melologo, tanto ammirato da Mozart, *Ariadne auf Naxos* di Jiří Benda.

<sup>viii</sup> «colà».

<sup>49</sup> n. 22. Aria. *Andante* –  $\frac{3}{4}$ , La.

La fervida preghiera che ne scaturisce, omessa per ragioni di economia drammatica nella ripresa del 1786, ricalca tanto nella vastità della forma quanto nel contenuto emotivo la precedente aria con il 'da capo' assegnata al personaggio (cfr. nota 24), sebbene la vocalità più intensa e cantabile sostenuta da un'orchestrazione per soli archi pervasa da lievi staccati in ritmo anapestico fissi ora con maggiore sicurezza di tratto la nobile grandezza d'animo di un servitore pronto a spingersi persino all'estremo sacrificio individuale.

## SCENA SESTA

*Gran piazza abbellita di statue avanti al palazzo, di cui si vede da un lato il frontespizio.*

*(Arriva IDOMENEO accompagnato d'ARBACE e dal seguito reale; il re scortato d'Arbace si siede sopra il trono destinato alle pubbliche udienze; GRAN SACERDOTE e quantità di popolo)<sup>50</sup>*

GRAN SACERDOTE

Volgi intorno lo sguardo, oh sire, e vedi  
qual strage orrenda nel tuo nobil regno  
fa il crudo mostro. Ah mira  
allagate di sangue  
quelle pubbliche vie. Ad ogni passo  
vedrai chi geme, e l'anima  
gonfia d'atro velen dal corpo esala.  
Mille, e mille in quell'ampio, e sozzo ventre,  
pria sepolti, che morti

perire io stesso vidi.

Sempre di sangue lorde  
son quelle fauci, e son sempre più ingorde.  
Da te solo dipende  
il ripiego, da morte trar tu puoi  
il resto del tuo popolo, ch'esclama  
sbigottito e da te l'aiuto implora,  
e indugi ancor?... Al tempio, sire, al tempio!  
Qual è, dov'è la vittima?... a Nettuno  
rendi quello ch'è suo.

IDOMENEO

Non più... sacro ministro;  
e voi popoli udite:  
la vittima è Idamante, e or'or vedrete,  
o numi! con qual ciglio?,  
svenar il genitor il proprio figlio.  
*(Parte turbato)*

<sup>50</sup> n. 23. Recitativo. *Maestoso* – c, Do →.

Un interludio strumentale fondato sulla giustapposizione di episodi musicali contrastanti separati da enigmatiche sospensioni – un'assordante doppia triade arpeggiata del *tutti* (cfr. es. 1a) che s'incurva solenne e imponente, un fugace inciso sincopato che pare alludere alle affrante acciaccature poste in chiusura dell'*ouverture* (*Largo* – Lab; da b. 8; cfr. es. 1d) e turbolente figurazioni di archi e fagotti che s'ammansiscono su una sommessa discesa scalare (*Allegro* – Sib → do; da b. 10) – segnala quindi con plasticità pantomimica il cambiamento di scena. Un duttile gesto orchestrale, un trillo irrequieto seguito da un marcato arpeggio discendente di severa gravità, informa anche l'altera esortazione del gran sacerdote, plasmata sulle incessanti modulazioni e sulle imitazioni sempre più ravvicinate della cellula tematica secondo un crescendo di tensione drammatica desunto dall'analoga scena nel primo atto dell'*Alceste* gluckiana:

ESEMPIO 14 (n. 23, bb. 14-18)



Dopo aver narrato al re le immani devastazioni del mostro, il ministro lo sollecita a rispettare il voto incalzando il monarca con esortazioni insistenti che la nuova comparsa in orchestra dello squillante motivo arpeggiato rende brutalmente autoritarie (Sib; da b. 69). Alla domanda fatale, infine, l'es. 14 si sfilaccia in soffocati lacerti imitativi, segno tangibile che la fiera ritrosia di Idomeneo si è oramai sgretolata, e la sofferta ammissione del protagonista si sostanzia lungo una mesta sigla accordale dei fiati gravi scurita dal tremolo di violini e viole (*Andante* – sol → do; da b. 75) seguita da una sezione imperniata sulla protratta sequela dell'inciso legato a Idamante (*Adagio* – do; da b. 78; cfr. es. 1b).

CORO

Oh voto tremendo!<sup>51</sup>  
 Spettacolo orrendo!  
 Già regna la morte,  
 d'abisso le porte  
 spalanca crudel.

[GRAN SACERDOTE

Oh cielo clemente!  
 Il figlio è innocente,  
 il voto è inumano;  
 arresta la mano  
 del padre fedel.

CORO

Oh voto tremendo!  
 Spettacolo orrendo!  
 Già regna la morte,  
 d'abisso le porte  
 spalanca crudel.]

(Partono tutti dolenti)

SCENA SETTIMA

*Veduta esteriore del magnifico tempio di Nettuno con vastissimo atrio che lo circonda, a traverso del quale si scopre in lontano la spiaggia di mare.*

*(L'atrio e le gallerie del tempio sono ripiene d'una moltitudine di popolo, li sacerdoti preparano le cose appartenenti al sacrificio. Arriva IDOMENEO accompagnato da numeroso e fastoso seguito)*<sup>52</sup>

IDOMENEO

Accogli, oh re del mar, i nostri voti,<sup>53</sup>  
 placa lo sdegno tuo, il tuo rigor!

SACERDOTI

Accogli, oh re del mar, i nostri voti,  
 placa lo sdegno tuo, il tuo rigor!

[IDOMENEO

Tornino a lor spelonche gl'Euri, i Noti,  
 torni Zeffiro al mar, cessi il furor.  
 Il pentimento, e il cor de' tuoi devoti  
 accetta, e a noi concedi il tuo favor!

<sup>51</sup> n. 24. Coro. *Adagio* – ♯, do.

Introdotta da una distesa scala cromatica ascendente dei legni che richiama il raggelante frantumarsi dell'ordito strumentale sulle ultime parole di Idomeneo (*Andante* – sol; da b. 83) in un metaforico abbraccio di condivisione del dolore paterno, il cordoglio corale che conclude il quadro esprime il raccapriccio di un popolo terrorizzato, legato però al proprio sovrano da sincera *pietas*. Originalissime scelte ritmico-timbriche – esemplare è in particolare la lancinante sovrapposizione dei ritmi binari puntati degli ottoni con sordina ai lividi e sgranati arpeggi in terzine dei violini, anch'essi muniti di sordina, nell'accompagnamento – concorrono a restituire nella tinta funerea del colore orchestrale un'opprimente sensazione di orrore collettivo, la cui sconvolgente potenza evocativa è enfatizzata dalla rigida condotta omofona delle voci, interrotta solamente nella sezione centrale (da b. 25) dalla commossa invocazione del gran sacerdote, che condanna l'inumanità del giuramento su un volitivo inciso degli archi (La; b. 30). Nella coda che segue la ripresa (Do; da b. 60) l'inattesa modulazione alla tonalità maggiore suggella una catartica sublimazione del dolore nel momento in cui la folla si disperde afflitta, fungendo al contempo da opportuno pedale di dominante per legarsi con continuità temporale al numero successivo.

<sup>52</sup> n. 25. Marcia. ♯, Fa.

Al suono di una marcia quieta e di austera mestizia, che già preannuncia nella tonalità e nel prezioso intarsio polifonico il maestoso corteo religioso che apre l'atto secondo della *Zauberflöte*, i sacerdoti entrano nel tempio di Nettuno per allestire il sacrificio in un clima di severo raccoglimento.

<sup>53</sup> n. 26. Cavatina con coro. *Adagio ma non troppo* – ♯, Fa.

È il re a dare inizio alla cerimonia con una fervente preghiera rivolta al dio, la cui grazia brillante si eleva nobile sopra un tessuto strumentale di trepidante lievità – morbidi incisi dei legni in terze con gli archi che sgranano mobili arpeggi in semicrome pizzicate. La monotona salmodia corale con cui rispondono i celebranti (bassi) sull'altare (da b. 15), anticipata nell'introduzione dai fiati, si dipana invece lungo una prolungata ascesa cromatica dei legni in alternanza di estatica ieraticità adornata di soavi trilli dell'oboe. Dopo una lugubre cadenza plagale in minore, l'ulteriore strofa intonata da Idomeneo (da b. 24) si stempera in un lirismo più suadente assecondato dal nuovo ordito orchestrale – i violini primi suonano ora con l'arco punteggiati da lievi refoli di terze parallele dei legni – fino alla ripresa abbreviata della melodia tenorile iniziale (da b. 40) chiusa dall'inflessibile litania corale. Questi ultimi versi vengono dal primo libretto di *Idomeneo*.

IDOMENEO, *e sacerdoti*

Accogli, oh re del mar, i nostri voti,  
placa lo sdegno tuo, il tuo rigor!]

CORO (*dentro le scene*)

Stupenda vittoria!<sup>54</sup>

Eterna è tua gloria.

Trionfa o signor!

IDOMENEO

Qual risuona qui intorno<sup>55</sup>

applauso di vittoria?

SCENA OTTAVA

(ARBACE *frettoloso, e detti*)

ARBACE

Sire, il prence,

Idamante l'eroe, di morte in traccia  
disperato correndo

il trionfo trovò, su l'empio mostro  
scagliossi furibondo, il vinse, e uccise.

Eccoci salvi al fin.

IDOMENEO

Ahimè! Nettuno

di nuovo sdegno acceso

sarà contro di noi... or'or, Arbace,

con tuo dolor vedrai,

che Idamante trovò quel che cercava,

e di morte egli stesso

il trionfo sarà.

ARBACE (*vede condurre Idamante*)

Che vedo? ... oh numi!

SCENA NONA

(IDAMANTE *in veste bianca, ghirlanda di fiori in capo, circondato da guardie e da sacerdoti. Moltitudine di mesto popolo e suddetti*)

IDAMANTE

Padre, mio caro padre, ah dolce nome!<sup>56</sup>

Eccomi, a' piedi tuoi; in questo estremo

periodo fatal, su quella destra

che il varco al sangue tuo nelle mie vene

aprir dovrà, gl'ultimi baci accetta.

Ora comprendo, che il tuo turbamento

sdegno non era già, ma amor paterno.

O mille volte, e mille

fortunato Idamante,

se chi vita ti diè vita ti toglie,

e togliendola a te la rende al cielo,

e dal cielo la sua in cambio impetra,

e impetra costante a' suoi la pace,

e de' numi l'amor sacro e verace.

IDOMENEO

Oh figlio! oh caro figlio!...

Perdona; il crudo uffizio

in me scelta non è, pena è del fato...

Barbaro, iniquo fato!... Ah no, non posso

contro un figlio innocente

alzar l'aspra bipenne... da ogni fibra

già s'en fuggon le forze, e gl'occhi miei

torbida notte ingombra... oh figlio!...

IDAMANTE (*languente, poi risoluto*)

Oh padre!...

ah non t'arresti inutile pietà,

né vana ti lusinghi

<sup>54</sup> *Allegro vivace – c, Re.*

Echi di urla festose su una squillante fanfara giungono nel frattempo da fuori scena per proclamare la vittoria inaspettata di Idamante.

<sup>55</sup> Noncurante dei clamori di giubilo popolare e impassibile nell'udire l'esaltato resoconto di Arbace in uno svelto recitativo secco, il sovrano precipita nella più profonda disperazione comprendendo che la sacrilega uccisione del mostro marino non potrà che inasprire la collera di Nettuno.

<sup>56</sup> n. 27. Recitativo. *Largo – c, La♭ →.*

Il trapasso al recitativo accompagnato, sul quale Mozart imposta con raffinata finezza psicologica e magistrale efficacia drammatica l'ampia scena che inquadra lo straziante confronto padre-figlio nel momento del terribile sacrificio, avviene con l'ingresso nel tempio dell'intrepido giovane, inghirlandato di bianco quale vittima sacrificale. Scortato da una raccolta frase degli archi d'infinita dolcezza che si distende sopra un rasserrenante fondale armonico per riaffiorare poco oltre (bb. 11 e 13) quale suggello di riconciliazione filiale,

tenerezza d'amor. Deh vibra un colpo,  
che ambi tolga d'affanno.

IDOMENEO

Ah, che natura

me'l contrasta, e ripugna.

IDAMANTE

Ceda natura al suo autor; di Giove  
questo è l'alto voler.

Rammenta il tuo dover. Se un figlio perdi,  
cento avrai numi amici. Figli tuoi  
i tuoi popoli sono...

Ma se in mia vece brami  
chi t'ubbidisca, ed ami,  
chi ti sia accanto, e di tue cure il peso  
teco ne porti, Ilia ti raccomando...  
deh un figlio tu esaudisci,

segue nota 56

ESEMPIO 15 (n. 27, bb. 1-3)

*(Idamante in veste di monarca, giustificando di fatto un'opera  
d'incendio che giustifica e dà scampo. Al fine di questo proposito è caduto)*

*Largo*

il principe si rivolge al monarca con commovente semplicità offrendosi al braccio dell'involontario carnefice e rivelandogli di aver inteso le oscure ragioni del suo agire. Un soffice motivo discendente che si rincorre in tenere imitazioni (sol → Sib; da b. 16) avvolge quindi la voce in volute di luminosa rassegnazione, finché sulla ricomparsa del tema 1b, suggestivamente combinato nella doppia 'veste' per moto retto e contrario (Sib → Lab; da b. 19), Idamante benedice il supplizio per mano del genitore. L'affettuosa replica di Idomeneo, che principia mentre ai violini s'ode una variante dell'es. 15 (Mib; da b. 27), si mantiene dapprima su un tono di simbiotica commiserazione, ma i laceranti tormenti di coscienza del protagonista, testimoniati dalla livida discesa cromatica di viole e violoncelli seguita dall'incerto incedere dell'accompagnamento (Mib-fa; b. 29), erompono in una travolgente invettiva contro l'inumana durezza del fato (*Allegro assai-Andantino* – fa →; da b. 33) infervorata da brucianti accensioni strumentali. Rinfrancandolo con carezzevole languore – si osservi la sorprendente modulazione enarmonica da lab a Mi (b. 45) – frammisto a sdegnosi sussulti di fermezza (*Allegro risoluto* – Re → sol; da b. 50), ora per aumentazione e in imitazione, e 1b, lungo una dolente discesa di semicrome (*Largo* – mi → re; da b. 72). Un ulteriore brusco soprassalto del principe (*Allegro*, Sol → Fa; da b. 78) – originariamente Mozart aveva inserito in questo punto un assolo di Idamante (n. 27a. *Allegro-Larghetto* –  $\text{C}^{\frac{3}{4}}$ , Re) poi eliminato per ragioni di stringatezza narrativa – rinsalda infine l'agghiacciante obbligo del genitore, che si stringe al figlio adorato in un estremo abbraccio (*Largo* – Reb; da b. 88) raffigurato musicalmente dall'unione delle voci sopra un dolente 'parlante' del violino.

che moribondo supplica, e consiglia:  
s'ella sposa non m'è, deh siati figlia.  
Ma, che più tardi? Eccomi pronto, adempi  
il sacrificio, il voto.

IDOMENEO

Oh qual mi sento  
in ogni vena insolito vigor?...  
Or risoluto son... l'ultimo amplesso  
ricevi... e mori.

IDAMANTE

Oh padre!...

IDOMENEO

Oh figlio!...

IDOMENEO, IDAMANTE

Oh Dio! ...

IDAMANTE (*da sé*)  
(Oh Ilia... ahimè!...)  
(*Ad Idomeneo*)

Vivi felice,

IDOMENEO, IDAMANTE

addio.

(*Nell'atto di ferire sopravviene Ilia ed impedisce il colpo*)

SCENA DECIMA

(*Ilia frettolosa, ELETTRA e detti*)

ILIA (*corre a ritenere il braccio d'Idomeneo*)  
Ferma, o sire, che fai?<sup>57</sup>

IDOMENEO

La vittima io sveno,  
che promisi a Nettun.

IDAMANTE

Ilia, t'accheta...

GRAN SACERDOTE (*a Ilia*)

Deh non turbar il sacrificio...

ILIA

In vano

quella scure altro petto  
tenta ferir. Eccoti, sire, il mio,  
la vittima io son.

ELETTRA (*da sé*)

(Oh qual contrasto!)

ILIA (*a Idomeneo*)

Innocente è Idamante, è figlio tuo,  
e del regno è la speme.  
Tiranni i dei non son, fallaci siete  
interpreti voi tutti  
del divino voler. Vuol sgombra il cielo  
de' nemici la Grecia, e non de' figli.  
Benché innocente anch'io, benché ora amica,  
di Priamo son figlia, e frigia io nacqui  
per natura nemica al greco nome.  
Orsù mi svena.

(*S'inginocchia avanti al gran sacerdote*)

(*Nell'atto stesso, che Ilia s'inginocchia, s'ode un gran strepito sotterraneo. Il simulacro di Nettuno si scuote, il gran sacerdote si trova avanti all'ara in estasi. Tutti rimangono attoniti ed immobili per lo spavento. Una voce profonda e grave pronunzia la seguente sentenza del cielo*)

[LA VOCE]

A Idomeneo perdona<sup>58</sup>  
il gran trascorso il ciel,... ma non al re,

<sup>57</sup> Presto – Sol →.

A deviare il colpo fatale si frappone precipitosa Ilia, che su una feroce scala ascendente si getta tra le braccia del principe per impedire l'atroce delitto. Le sgomentate reazioni dei presenti riconducono brevemente al recitativo secco fino all'appassionata perorazione con cui la donna, confortata da un vivido inciso ascendente ai violini primi di due sole crome sul fremente ribollire di tremoli (la →; da b. 102), si offre come vittima al posto dell'amato rivendicando la propria appartenenza a una stirpe odiata e nemica cadenzata da un'implacabile discesa cromatica del basso – con eguale inflessibilità la scure dell'autore si abbattè pure sulle 41 battute conclusive della scena, culminanti in un sublime 'duetto' tra gli amanti di epigrafica brevità permeato da un accorato motivo dei violini reiterato per nove volte sugli accordi tenuti di flauti e oboi (*Allegretto* – sol → re).

<sup>58</sup> n. 28a. *Adagio* – ♯, do.

Non appena Ilia si getta ai piedi dell'altare al colmo dello sbigottimento generale, il provvidenziale intervento del *deus ex machina*, personificato da una scura voce divinatoria che anima d'improvviso la statua di Nettuno, pone fine alla parossistica intensificazione drammatico-emotiva. Del vaticinio pronunciato dall'oracolo – Idomeneo,



lo sia Idamante,... ed Ilia  
a lui sia sposa:  
la pace renderà di Creta al regno  
stabilito nel ciel nodo sì degno.

IDOMENEO

Oh ciel pietoso!<sup>59</sup>

IDAMANTE

Ilia...

ILIA

Idamante, udisti?

ARBACE

O gioia, o amor, o numi!

ELETTRA

O smania! oh furie!

Ah no, il germano Oreste  
ne' cupi abissi io vuol seguir.

Or'or compagna  
m'avrai là dell'inferno,  
a sempiterni guai, al pianto eterno.  
(*Parte infuriata*)

## SCENA ULTIMA

(IDOMENEO, IDAMANTE, ILIA, ARBACE, *seguito d'Idomeneo, d'Idamante e d'Ilia, popolo*)

IDOMENEO

Popoli, a voi l'ultima legge impone<sup>60</sup>  
Idomeneo qual re. Pace v'annunzio.  
Compiuto è il sacrificio, e sciolto il voto.  
Nettuno, e tutti i numi a questo regno  
amici son. Resta, che al cenno loro  
Idomeneo ora ubbidisca. O quanto,  
oh sommi Dei! quanto m'è grato il cenno!  
Eccovi un altro re, un altro me stesso:  
a Idamante mio figlio, al caro figlio  
cedo il soglio di Creta, e tutto insieme  
il sovrano poter. I suoi comandi  
rispettate, eseguite ubbidienti,  
come i miei eseguite e rispettaste,  
onde grato io vi son: questa è la legge.  
Eccovi la real sposa. Mirate  
in questa bella coppia un don del cielo  
serbato a voi. Quanto a sperar vi lice!  
Oh Creta fortunata! Oh me felice!

*segue nota 58*

perdonato come padre e non come re, deve abdicare in favore di Idamante che ascenderà al trono dopo aver sposato Ilia – Mozart elaborò ben quattro versioni di diversa lunghezza seguendo il modello gluckiano nell'adottare le raggelanti sonorità con suggestivi effetti di 'gonfiato' di tre tromboni, in una versione musicale del testo accorciata a sole nove bb. (esiste però anche una variante, n. 28b, dove gli ottoni sono rimpiazzati da clarinetti e fagotti, che aderisce ai versi di Varesco nel libretto a stampa) quale connotazione timbrica del sovrannaturale.

<sup>59</sup> n. 29. Recitativo – Sol →.

Ai perentori accordi cadenzali della profezia divina segue senza soluzione di continuità un estatico accordo prolungato di settima di dominante tenuto dei legni sul quale i personaggi esprimono il loro stupito sollievo con brevi interiezioni precipitate. La tensione pare allentarsi all'istante, ma non per Elettra che, perso definitivamente l'amato per mano dell'odiata rivale, ripercorre l'inferno affettivo della sua aria di sortita (cfr. nota 9) – alla vigilia della *première* monacense il compositore eliminò infatti un collerico assolo del soprano (n. 29. Aria. *Allegro assai* – c, do) troppo simile a questa nel contenuto espressivo e nella cifra stilistica volte a rendere una tormentata impulsività senza freni – e in un rovente recitativo accompagnato dalle tinte assai fosche (*Allegro-Allegro assai* – do → re; da b. 5) infiammato da infuocati lacerti di crome staccate degli archi esplode in barbare quanto impotenti imprecazioni prima di darsi a una fuga ignominiosa.

<sup>60</sup> n. 30. Recitativo. *Adagio* – c, Mi♭ → Si♭.

Nella luminosità serena della tonalità di Mi♭, rimando sintomatico al decisivo commiato celebratosi nel quartetto (cfr. nota 40), Idomeneo si indirizza per l'ultima volta ai propri sudditi annunciando lo scioglimento del voto funesto e consacrando nella nuova giovane coppia reale la ritrovata concordia nel regno. Introdotto da una severa e ampia frase orchestrale presentata dai violini primi e ripresa a canone dagli archi che recupera nel profilo ritmico-melodico i due temi portanti dell'opera (cfr. ess. 1a e 1b) alludendo al contempo al timido gesto con acciacatura che in apertura dell'atto terzo aveva segnalato la timida schiettezza di Ilia (cfr. nota 41) – esemplare compendio allegorico nei tre distinti referenti di una parabola esistenziale ormai al tramonto,

(Segue l'incoronazione d'Idamante, che s'esegue in pantomima, ed il coro che si canta durante l'incoronazione ed il ballo)

CORO

Scenda Amor, scenda Imeneo,<sup>61</sup>  
e Giunone ai regi sposi,  
d'alma pace omai li posi  
la dea pronuba nel sen!<sup>62</sup>

FINE DEL DRAMMA

segue nota 60

ESEMPIO 16 (n. 30, bb. 2-12)



il solenne discorso di congedo è improntato a una gravosa nobiltà appena velata da tracce di sofferta malinconia. Persistenti scarti semitonalni nel basso nei passaggi modulatori e transitorie escursioni in minore cadenzano il recitativo del sovrano cretese per richiamarne il turbamento non ancora sopito, mentre la perdita dell'autorità regale è mirabilmente suggerita dai continui sviluppi cui è sottoposto l'es. 16, da varianti gradualmente sempre più accorciate fino alla riduzione alla cellula generativa a sancire la lieta accettazione della rinuncia – la pace interiore riconquistata a fatica trovava sfogo in origine in un rasserenato assolo di Idomeneo vivamente reclamato da Raaff (n. 30a. Aria. *Adagio* –  $\text{♩}$ , Sib; *Allegretto* –  $\frac{3}{8}$ , Fa) che Mozart volle tagliare alla *première*, preferendo una conclusione più distante dai canoni dell'opera seria.

<sup>61</sup> n. 31. Coro. *Allegro vivace* –  $\frac{2}{4}$ , Re.

Un augurio di prospera felicità collettiva immette infine in un corposo *divertissement*, obbligatorio *pendant* coreografico dell'ampio *tableau* posto a conclusione dell'atto primo (cfr. note 21 e 22). Un coro giubilante, imperniato nella sezione d'apertura sulla sigla sonora della prodiga maestà (cfr. es. 1a) lodata con tambureggiante energia e calato nell'episodio centrale in un incantevole divertimento affidato solamente ai fiati e timpani (Sol → Do; da b. 76) – la forma è quella di un 'da capo' rigoroso –, inneggia dapprima all'incoronazione di Idamante, svolta in forma di pantomima,

<sup>62</sup> n. 32. Balletto KV 367. Chaconne. *Allegro* –  $\frac{3}{4}$ , Re.

per lasciare quindi spazio a un balletto di altissima ispirazione e dimensioni davvero spropositate – alla corte bavarese, come desumibile dalle minuziose indicazioni apposte in partitura per segnalare i diversi soli e gli interventi degli interpreti, Mozart poté avvalersi di un nutrito corpo di ballo guidato dall'illustre coreografo francese Claude Le Grand. Suddiviso in due *corpus* dal carattere contrastante, il postludio si compone di cinque brani: da un lato un gigantesco blocco sinfonico (ben 478 battute) che comprende una ciaccona d'esuberante e marziale vitalità, il cui tema funge da brioso *refrain* del rondò, inframezzata da un episodio in tempo più calmo (*Larghetto* –  $\frac{3}{4}$ , Sib; da b. 154) d'ineffabile soavità e un maestoso *Largo* (Re; da b. 319) su ritmi puntati 'alla francese' destinato al *pas seul* del primo ballerino che sfocia in una vorticoso stretta generale (*Più allegro* – da b. 98) sviluppata lungo un trascinate crescendo agogico-dinamico; dall'altro tre danze, un *Passepied* ( $\frac{3}{8}$ , Sib-sib-Sib), una *Gavotte* ( $\text{♩}$ , Sol) e una *Passacaille* ( $\frac{3}{4}$ , Mib) dai tratti più delicati e quasi intimistici.

# IDOMENEO.

D R A M M A

PER

MUSICA

DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO NUOVO DI  
C O R T E

PER COMANDO

DI S. A. S. E.

## CARLO TEODORO

Conte Palatino del Rheno, Duca dell'  
alta, e bassa Baviera, e del Palatinato  
Superiore, etc. etc. Archidapifero,  
et Elettore, etc. etc.

### NEL CARNOVALE

1 7 8 1 .

La Poesia è del Signor Abate Gianbattista Varesco  
Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Prin-  
cipe di Salisburgo.

La Musica è del Signor Maestro Wolfgango Ama-  
deo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in  
in actual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe  
di Salisburgo.

La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner,  
pure in actual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e  
Principe di Salisburgo.

M O N A C O ,

Apreso Francesco Giuseppe Thuille.

# L'orchestra

---

|              |                                 |
|--------------|---------------------------------|
| 2 flauti     | 4 corni                         |
| 1 ottavino   | 2 clarini (trombe)              |
| 2 oboi       | 3 tromboni                      |
| 2 clarinetti |                                 |
| 2 fagotti    | timpani                         |
| violini I    | continuo nei recitativi secchi: |
| violini II   | clavicembalo, violoncello       |
| violenze     |                                 |
| violoncelli  |                                 |
| contrabbassi |                                 |

---

La maestosa ricchezza sonora e la magistrale invenzione timbrica della partitura – testimoni diretti del fervido entusiasmo con cui Mozart, accettata la prestigiosa commissione monacense, si apprestò a scrivere per il complesso virtuoso dei *Mannheimer* – basterebbero da sole a fare dell'orchestrazione di *Idomeneo* un prodigio di ardito sperimentalismo e inventiva musicale. La tavolozza timbrica risulta più avanzata persino rispetto ai più noti capolavori della maturità, e lo splendore sonoro abbagliante unito all'esuberanza espressiva degli strumenti raggiungono vertici rimasti ineguagliati. Al consueto organico strumentale dell'opera settecentesca con l'impiego 'a due' di legni e ottoni si aggiungono innanzitutto un ottavino, utilizzato in funzione coloristica per evocare i sinistri sibili della burrasca marina (n. 17), e una coppia di clarinetti, usati per la prima volta dall'autore in un lavoro teatrale principalmente quale sostegno armonico piuttosto che come voce melodica. La compagine degli ottoni, analogamente, si arricchisce di un quartetto di corni, presenti per rinforzare la vigoria drammatica dei turbolenti cori 'di tempesta' (nn. 5 e 18), delle due arie di Elettra (nn. 4 e 29; quest'ultima poi cassata prima della rappresentazione) e dell'accusatorio recitativo del gran sacerdote (n. 23), mentre a un lugubre trio di tromboni di ascendenza gluckiana è demandata la tinta soprannaturale della scena dell'oracolo (n. 28), anche se è prevista una versione alternativa per due clarinetti, due fagotti e due corni. All'interno della sezione dei fiati gli interventi dei singoli componenti sono inoltre accuratamente dosati in una iridescente tavolozza timbrica che si adegua con fluida naturalezza al divenire drammatico: se a

Elettra non compete la sonorità pastosa e morbida del clarinetto, riflesso nelle sue terze sensuali della passione amorosa tra Ilia e Idamante, ai due principi innamorati non si confanno gli squilli eroici delle trombe, destinate invece a tratteggiare l'ardore bellicoso di Idomeneo e a enfatizzare la coreografica grandiosità delle sezioni corali.

Proprio nel sorprendente rilievo dato a legni e ottoni, inseriti sovente nei recitativi accompagnati a tessere insieme con gli archi un incessante dialogo con le voci, risiede la modernità della concezione orchestrale, intesa quale elemento primario della trama compositiva per modulare i tempi del procedere narrativo secondo *crescendo* drammatici di grande tensione emotiva. Nuova è anche la raffinata leggerezza del linguaggio strumentale – solo nell'*ouverture* e nella gioiosa marcia che immette nel *tableau* centrale dell'architettura drammaturgica (n. 14) Mozart fa ricorso al *tutti* –, che nel suo ordito terso e scintillante pur abbondante rinnega la tradizionale mansione di commento sonoro a trame encomiastiche per farsi mezzo privilegiato d'indagine psicologica. Lontana da ogni eleganza decorativa, l'orchestra acquisisce così un ruolo fondamentale nel definire la situazione scenica, accogliendo le opportunità offerte dallo stile concertante e da uno sviluppo estremamente diversificato e duttile del discorso musicale per materializzare in suoni gesti, pensieri e moti d'animo dei personaggi fino a svelarne con plastica risonanza evocativa i più riposti turbamenti spirituali. In tale ottica sia il ricorso alla natura 'ibrida' del recitativo accompagnato che l'inserzione di frequenti interludi strumentali serve allora non solo quale espediente formale per conciliare la tagliente contrapposizione tra aria e recitativo e saldare la disorganica struttura del libretto, bensì per ottenere attraverso una mutevole varietà di registri e stili una squisita capacità di introspezione.

La maestria nel trattamento timbrico è infine evidente in modo particolare nei momenti solistici, improntati a una cangiante flessibilità dell'elemento orchestrale volto a rendere corporea la tensione interiore dei protagonisti. Esemplare è anzitutto la seconda commovente aria di Ilia (n. 11), dove il variegato amalgama strumentale concertante – un inedito quartetto di fiati solisti – riesce con sottile minuzia a scavare nelle più riposte pulsioni sentimentali dell'introspezione principessa troiana. Ugual cura nella ricerca di audaci impasti sonori in funzione coloristica-drammatica traspare inoltre dagli effetti orchestrali inconsueti disseminati a piene mani nella partitura: dalle incantevoli suggestioni aeree evocate da flauti, oboi e violini nel tormentato assolo di Idomeneo (n. 12) alle parossistiche intensificazioni del *tutti* che trasmettono la furia scomposta di Elettra (n. 4), dalle gelate concrezioni timbriche per suggerire l'agghiacciante sgomento popolare informato dell'orribile voto del sovrano cretese (n. 24) – severi unisoni dei legni sovrastanti un tetro accompagnamento cadenzato da archi, trombe con sordina e lugubri colpi dei timpani – alla compassata marcia scandita *sottovoce* da oboi e archi in un sublime quadro di quieta intensità.

## Le voci



Nel prestigioso *cast* vocale con cui Mozart si trovò a lavorare a Monaco nella situazione ottimale di poter affiancare processo creativo e prove per la messa in scena è riflessa singolarmente l'affascinante ambiguità di fondo del lavoro. Se infatti gli interpreti maschili – i tenori Anton Raaff (Idomeneo) e Domenico Panzacchi (Arbace) assieme al castrato Vincenzo Dal Prato (Idamante) – incarnavano gli algidi prototipi vocali dell'opera seria metastasiana, la coppia di primedonne formata dalle cognate Dorothea – il marito Johann Baptist, apprezzato strumentista dell'orchestra di Mannheim, partecipò alla *première* di *Idomeneo* in qualità di primo flauto – ed Elisabeth Wendling si differenziava per il gusto più aggiornato e orientato verso la scena. Pur nella vieta condizione secondo prassi dell'epoca di dover assecondare i capricci dei cantanti – e i fastidi maggiori arrivarono dai ricalitranti creatori dei ruoli degli eroi principali –, il giovane compositore riuscì loro a imporre un'incrollabile volontà autoriale superando diffidenze e incomprensioni senza il minimo riguardo. Nelle intenzioni originali – il musicista fu però costretto a rinunciarvi suo malgrado per la lunghezza eccessiva dell'atto finale – la centralità drammatica del quartetto di protagonisti era confermata

dalla perfetta simmetria delle arie assegnate (tre per ciascun personaggio), impostate su una varietà di stili vocali e atteggiamenti musicali che ne rispecchiasse tanto le differenti prerogative caratteriali quanto le reciproche affinità emotive.

La stupefacente capacità mozartiana di tradurre plasticamente e con acuta profondità psicologica caratteri e passioni risaltano anzitutto nelle due contrastanti eroine rivali. La dolce Ilia, tra i ruoli più affascinanti e rifiniti nell'intera produzione teatrale di Mozart, si distingue per un delicato lirismo di tono elegiaco, non estraneo tuttavia a una temprata risolutezza volitiva. Tra gli estremi espressivi di una dolente introspezione nostalgica e un'incrollabile energia morale che trascende le angoscienti contingenze, il personaggio si dibatte ansante in una seducente pluralità di implicazioni sentimentali.



li, che l'autore traduce in un iridescente mutare di risonanze stilistiche – da un ruvido e teso declamato al canto melismatico più espanso. Imprigionata in una vocalità strettamente sillabica e frantumata in incandescenti apostrofi d'ira furente, è all'opposto l'antagonista Elettra, sconvolgente incarnazione di una natura ferina mossa da istintiva e smaniosa passionalità – sublime apoteosi di tali prerogative sarà un decennio più tardi la trascendente malvagità della regina della notte nella *Zauberflöte*. Solo in due momenti centrali (nn. 13 e 15) il personaggio si esprime con lussureggianti profili arabescati, oasi di florida e irreale spensieratezza destinati presto a tramutarsi nuovamente in amaro fele.

Meno innovativi perché maggiormente rispettosi delle convenzioni vocali dell'opera seria sono i ruoli del terzetto maschile, che pur Mozart si è sforzato di diversificare nelle specifiche peculiarità. Alla nobile maestà di Idomeneo, turbata da un lacerante senso di sofferenza – mimesi esemplare del tormento interiore che strazia l'animo del sovrano è nella nota aria 'di paragone' (n. 12) l'ossessiva sequela di vocalizzi sbattuti dalle burrascose ondate orchestrali – si contrappone la focosa reattività di Idamante, animato da una febbrile inquietudine adolescenziale che però il compositore stempera con magistrale morbidezza di tratto per connotarne la sincera generosità e l'alto lignaggio. Come si conviene a un confidente reale, l'austero idioma tenorile affidato ad Arbace, cui nonostante la parte di comprimario vengono affidate due arie di elevata difficoltà, è fedelmente modellato sulla vocalità fiorita di ampio virtuosismo a stampo eroico che caratterizza il sovrano. Piuttosto esigui sono infine i ruoli del gran sacerdote, gratificato però di un tonante declamato di derivazione gluckiana, e della voce oracolare, la cui gelida eco si ode fugace, ma decisiva, nel quadro finale.

# Idomeneo in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Diverse sono le strade, in senso reale e in senso figurato, che conducono Wolfgang Amadeus Mozart verso l'*Idomeneo*. La strada principale è quella che da Salisburgo conduce a Parigi passando per Mannheim: Wolfgang la percorre assieme alla madre Anna Maria tra il 1777 e il 1778 con lo scopo di cercare un buon impiego nella capitale francese. L'impresa non riuscirà: Anna Maria Mozart morirà a Parigi il 3 luglio 1778 e Wolfgang tornerà a Salisburgo da solo, in apparenza senza aver raggiunto alcun risultato utile alla propria carriera. Tra le tappe del viaggio di Mozart c'è Monaco, dove il compositore incontra senza fortuna l'elettore di Baviera Maximilian III, benché proprio per la Monaco di Maximilian Mozart avesse composto con successo *La finta giardiniera* (1775) nel vecchio teatro di corte della città.

Altra tappa del viaggio di Mozart è Mannheim, sede di quella che era universalmente nota come la migliore e più agguerrita orchestra dell'epoca: quella che Charles Burney avrebbe definito «un esercito di generali» per la bravura individuale e lo spirito di corpo dei suoi componenti, e che avrebbe in seguito dato voce sonora al futuro *Idomeneo*. Tra i *Mannheimer*, Wolfgang fa amicizia con alcuni musicisti che qualche anno dopo lo aiuteranno a ottenere la commissione proprio per *Idomeneo*: il *Konzertmeister* dell'orchestra Christian Cannabich, il primo flauto Johan Baptist Wendling (marito della cantante Dorothea Wendling, che sarebbe stata la prima interprete di Ilia), e il primo oboe Friedrich Ramm. Per inciso, a Mannheim Mozart conosce la famiglia di Franz Fridolin Weber e s'innamora della di lui figlia Aloysia, cantante, sorella di Josepha futura regina della notte nella *Zauberflöte*, e di Constanze futura moglie di Wolfgang.

Non è dato sapere con precisione quando il conte Joseph Anton von Seeau, direttore degli spettacoli, commissiona a Mozart l'*Idomeneo*. Di certo la scelta del soggetto avviene in seno alla corte monacense, se addirittura non si deve all'elettore Karl Theodor in persona. Visti i gusti francesizzanti della corte anche in tema di spettacoli operistici, la scelta per la fonte del nuovo libretto in italiano è una vecchia *tragédie lyrique* di Antoine Danchet, *Idoménée*, intonata da André Campra nel 1712. Da questa base testuale Giambattista Varesco, con le continue sollecitazioni di Mozart, ricava un libretto in cui sul tessuto del dramma per musica italiano, il cui gioiello è di sicuro l'arcinota aria di Idomeneo «Fuor del mar ho un mare in seno», s'innestano elementi musicali di ascendenza francese e tratti stilistici che all'epoca erano patrimonio corrente dell'opera buffa e che pian piano entravano anche nel corpo linguistico dell'opera seria. Le continue richieste di mutamenti rivolte da Mozart a Varesco si giustificano in parte con le esigenze di produzione del Residenztheater di Monaco – Seeau, da buon 'direttore artistico', premeva per dei tagli che abbreviassero la durata dello spettacolo –, in parte con la necessità di adattare le arie agli interpreti «come un vestito su misura», secondo la celebre frase del compositore in una lettera al padre Leopold del 3 dicembre 1778: Mozart, infatti, aveva già composto o abbozzato a Salisburgo alcune arie per i cantanti di cui conosceva già le caratteristiche (Dorothea Wendling e il tenore Anton

Raaff, futuro Idomeneo), ma non aveva ancora avuto a che fare con gli altri interpreti della nuova opera, primo tra tutti il bistrattatissimo castrato Vincenzo Dal Prato, futuro Idamante e, a quanto pare, pessimo cantante. Ancora, i mutamenti nel libretto richiesti da Mozart tendevano anche a far sì che la declamazione dei protagonisti fosse il più possibile naturale, e s'inserisse armonicamente in uno spettacolo la cui concezione era all'insegna della verosimiglianza e della naturalezza rappresentativa, ottenuta raggruppando le scene in *tableaux* legati da un flusso ininterrotto di musica che a tratti si trasforma in un vero e proprio commento all'azione, come nella colonna sonora di un moderno film.

Non si hanno riscontri sul successo della prima rappresentazione di *Idomeneo* avvenuta il 29 gennaio 1781 al Residenztheater di Monaco: il solo labile accenno riguarda i balletti e tocca appena la musica di Mozart. L'epistolario del compositore, che copre quasi tutto il periodo di composizione e di prove a Monaco, è però ricco di commenti entusiastici riportati da Mozart: «La signora Dorothea Wendling è *arci-contentissima* della sua scena» (8 novembre 1780); «La prova è andata straordinariamente bene [...] D'altronde non mi aspettavo altro [...] Il conte Seinsenheim mi ha detto: *vi assicuro che mi aspettavo molto da voi – ma non mi attendevo certo tutto ciò*» (1 dicembre). «L'ultima prova è andata assai bene come la prima – l'orchestra e tutti gli ascoltatori hanno constatato con piacere di essersi sbagliati nel pensare che il 2° atto non poteva assolutamente superare il primo in *espressione e novità*» (19 dicembre; corsivo di chi scrive). E infine (27 dicembre 1780):

L'ultima prova è stata eccellente. – Ha avuto luogo in una grande sala a corte, ed era presente anche il principe elettore. – [...] Dopo il primo atto, il principe elettore mi ha detto a voce molto alta: *bravo*. E quando sono andato da lui per baciargli la mano, ha detto: *quest'opera sarà bellissima; vi farà certamente onore*. – [...] Dopodiché mi ha espresso in maniera molto amichevole la sua approvazione e ha detto ridendo: – *non si direbbe che in una testa così piccola si nascondano cose così grandi*. – La mattina dopo ha lodato molto la mia opera anche fra la sua cerchia.

Si notino soprattutto i termini «espressione e novità» nello stralcio dalla lettera del 19 dicembre: fanno il paio con gli aggettivi «naturale» e «semplice» che Mozart usa a proposito dell'aria di Ilia «Se il padre perdei» in una lettera a Leopold dell'8 novembre 1780. Sono il segno di una concezione nuova dell'opera in musica, che faceva tesoro anche delle novità linguistiche e formali introdotte nel dramma per musica con le cosiddette «opere riformate» di Gluck – Mozart le conosceva bene, e le cita spesso nel proprio epistolario riferendosi in particolare all'*Alceste* – ma che in *Idomeneo* trovano il proprio primo grande compimento, in una partitura superba, ricca e coinvolgente, come mai Mozart ne aveva realizzate finora: tanto che c'è da chiedersi se *Idomeneo*, anziché essere il coronamento del periodo «giovanile» di Mozart come afferma il grande studioso mozartiano Stefan Kunze, sia invece lo splendido avvio del periodo compositivo che avrebbe visto nascere i grandi capolavori operistici del salisburghese, giù giù fino alla *Clemenza di Tito* del Metastasio che nel 1791 Mozart avrebbe «ridotto a vera opera» con l'aiuto del librettista Caterino Mazzola.

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO PRIMO

*Appartamenti di Ilia nel palazzo reale.* Prigioniera a Creta del re Idomeneo, Ilia, giovane figlia di Priamo, si lamenta della sua triste sorte. Dopo aver perso patria e famiglia per mano dei Greci, prigioniera di un re greco, si è innamorata del figlio di lui, Idamante. Il principe, durante l'assenza del padre, ha saggiamente governato. Anch'egli ama teneramente Ilia e, per mostrarle la sincerità del suo sentimento, concede la libertà a tutti i prigionieri troiani. Elettra che, dopo la tragedia della sua famiglia, si è rifugiata a Creta e ama Idamante, lo accusa di proteggere i nemici della patria. Mentre Idamante afferma che non trova giusto inferire contro i vinti, il suo amico Arbace viene a dargli la notizia del naufragio della nave di Idomeneo durante il viaggio di ritorno a Creta.

*Spiagge del mare.* Il mare è tempestoso; i naufraghi invocano la misericordia degli dei. Entra Idomeneo con alcuni compagni. Egli non può gustare la gioia del ritorno in patria perché, sorpreso dalla tempesta, per salvare sé e i suoi, ha fatto voto a Nettuno di immolare la prima persona che incontrerà sulla riva. È oppresso dal rimorso di dover causare la morte di un innocente e la sua angoscia aumenta vedendosi venire incontro un giovane dall'aria addolorata. È Idamante che, da principio, non riconosce il padre e non ne è riconosciuto. Appena Idomeneo si rende conto di aver dinanzi il figlio, non riesce a nascondere il suo turbamento; il giovane è sorpreso e addolorato dallo strano contegno del genitore.

### ATTO SECONDO

*Appartamenti reali.* Idomeneo racconta ad Arbace, suo fedele confidente, il voto fatto a Nettuno durante il naufragio e il drammatico incontro con il figlio sulla spiaggia. Per scongiurare la vendetta di Nettuno e salvare il figlio, Idomeneo ordina che Idamante lasci immediatamente Creta alla volta di Argo, insieme a Elettra. Giunge Ilia, felice di aver ritrovato a Creta un padre e una patria. La sua gioia desta sospetto in Idomeneo che ritiene l'ira di Nettuno causata dall'amore dimostrato da Idamante per una figlia di Priamo.

*Porto di Sidone.* La principessa greca è pronta alla partenza e si propone di conquistare l'affetto di Idamante durante il viaggio. Idomeneo incita il figlio che, obbediente alla volontà paterna, si congeda con dolore da Ilia. Ma improvvisamente il cielo si oscura e il mare si agita. Idomeneo scongiura Nettuno di rivolgere la sua ira su lui soltanto. Un orribile mostro compare all'orizzonte e si dirige verso la riva: tutti fuggono, terrorizzati.



Elisabeth Auguste Wendling, prima interprete nel ruolo di Elettra.

Anton Raaff, primo interprete nel ruolo di Idomeneo. Incisione di G. F. Touchemolin.

#### ATTO TERZO

*Giardino reale.* Comprendendo quanto Idomeneo sia contrario al suo matrimonio con Idamante, Ilia si sforza di mostrarsi fredda con lui. Idamante le confida il suo dolore: il padre lo tratta duramente senza spiegargliene la ragione, Ilia lo sfugge, non gli resta, quindi, che cercare la morte combattendo contro il mostro che fa strage a Creta. A questo proposito Ilia non resiste più e gli dice che lo ama ed è pronta a sposarlo. Elettra e Idomeneo li sorprendono abbracciati. Idamante chiede al padre in cosa lo abbia offeso e Idomeneo, di nuovo, ordina al figlio di partire al più presto. Disperata, Ilia dice che lo seguirà dovunque. Giunge Arbace per annunciare al re che il popolo lo richiama a una pubblica udienza.

*Gran piazza abbellita di statue davanti al palazzo.* Il gran sacerdote affronta il re: spetta a lui liberare il paese dal flagello del mostro, designando la vittima alla quale Nettuno ha diritto. Idomeneo svela allora il nome della vittima da sacrificare: suo figlio Idamante.

*Veduta esteriore del magnifico tempio di Nettuno.* Idomeneo con altri sacerdoti invoca la pietà di Nettuno. Arriva Arbace, che racconta l'impresa di Idamante: è riuscito a vincere il mostro. Il principe arriva dunque, pronto a sacrificarsi; Idomeneo chiede perdono al figlio. Si sta per procedere al sacrificio, quando Ilia si precipita nel tempio e si offre di morire al posto di Idamante. La voce dell'oracolo dichiara che Nettuno rinuncia alla sua vittima purché Idomeneo abdichi in favore del figlio, che sposerà Ilia. Tutti esultano a queste parole, tranne Elettra: ella vede crollare ogni spe-

ranza di conquistare Idamante e, sconvolta dalla gelosia, invoca la morte. Idomeneo dà un ultimo saluto al suo popolo e con gioia presenta il re Idamante e la regina Ilia, mentre la folla invoca la protezione degli dèi sugli sposi felici.

## Argument

### PREMIER ACTE

*Les appartements d'Ilia, dans le palais royal.* Ilia, fille de Priam, est prisonnière à la cour d'Idoménée, roi de Crète, et pleure son triste sort. Après avoir perdu sa patrie et sa famille à cause des Grecs, elle est tombée amoureuse du fils du roi, le prince Idamante, qui a sagement gouverné pendant l'absence de son père. Lui aussi aime Ilia tendrement et pour lui montrer la sincérité de son sentiment, il rend la liberté à tous les prisonniers troyens. Électre, qui s'est réfugiée à Crète après la tragédie de sa famille et aime Idamante elle aussi, l'accuse de protéger les ennemis de sa patrie, mais celui-ci affirme qu'il ne serait pas juste de s'acharner contre les vaincus. Arbace vient annoncer que le navire d'Idoménée a fait naufrage pendant son voyage de retour vers Crète.

*La plages de la mer.* La mer est orageuse; les marins implorent la miséricorde des dieux. Entre Idoménée. Il ne peut pas se réjouir de son retour dans sa patrie car lorsqu'il a été surpris par la tempête, pour se sauver et sauver les siens il a fait un vœu à Neptune: il lui sacrifiera le premier être humain qu'il rencontrera sur la rive. Le roi est tourmenté à l'idée de devoir causer la mort d'un innocent et son angoisse monte lorsqu'il aperçoit un jeune homme qui vient à son encontre. C'est Idamante, qui tout d'abord ne reconnaît pas son père et n'en est pas reconnu. Au moment où Idoménée comprend que l'inconnu est son fils, il le repousse horrifié et s'enfuit, laissant Idamante désorienté et accablé par l'étrange attitude de son père.

### DEUXIÈME ACTE

*Les appartements du roi.* Idoménée se confie au fidèle Arbace et lui récite le vœu qu'il a fait à Neptune pendant le naufrage et sa dramatique rencontre avec son fils sur la plage. Pour conjurer la vengeance de Neptune et sauver son fils, le roi ordonne à Idamante de partir aussitôt pour Argos avec Électre. Entre Ilia, heureuse car elle a trouvé à Crète un nouveau père et une nouvelle patrie. Sa joie éveille les soupçons d'Idoménée, lequel redoute que la colère de Neptune soit justement causée par l'amour d'Idamante pour une fille de Priam.

*Le port de Sidon.* La princesse grecque s'apprête à partir, sûre de pouvoir gagner l'amour d'Idamante pendant le voyage. Celui-ci, obéissant à la volonté de son père, prend tristement congé d'Ilia. Mais tout à coup le ciel se noircit et une tempête éclate. Idoménée implore Neptune de s'attaquer à lui seul. Un monstre épouvantable surgit des flots et se dirige vers la rive: tout le monde s'enfuit, terrorisé.

### TROISIÈME ACTE

*Le jardin du palais royal.* Ilia a bien compris qu'Idoménée est contraire à son mariage avec Idamante et tâche de se montrer froide avec lui. Idamante lui confie sa douleur: puisque son père le traite durement sans lui expliquer pourquoi et Ilia le fuit, il ne lui reste que chercher la mort en affrontant le monstre marin qui fait des ravages à Crète. En entendant ce propos, Ilia n'y tient plus et lui avoue son amour. Électre et Idoménée les surprennent enlacés. Idamante demande à son père en quoi il l'a vexé, mais Idoménée lui ordonne encore une fois de partir au plus tôt. Ilia, désespée-



rée, déclare qu'elle suivra Idamante partout. Arbace vient annoncer au roi que le peuple lui réclame une audience publique.

*La grande place ornée de statues devant le palais royal.* Le Grand Prêtre enjoint au roi de libérer le pays du fléau du monstre: c'est à lui de désigner la victime à laquelle Neptune a droit. Idoménée révèle alors le nom de la victime à sacrifier: c'est son propre fils Idamante.

*L'extérieur du magnifique temple de Neptune.* Idoménée et les prêtres implorent la miséricorde de Neptune. Arbace survient et réconte qu'Idamante a vaincu le monstre. Le prince paraît, prêt à se sacrifier; Idoménée lui demande pardon. Au moment du sacrifice, Ilia offre sa vie en échange de celle de son bien-aimé. On entend alors la voix de l'Oracle: le dieu renonce à sa victime pourvu qu'Idoménée abdique en faveur de son fils, qui épousera Ilia. À ces mots tous se réjouissent, sauf Electre qui voit ses espoirs de conquérir Idamante s'écraser et invoque la mort, ravagée par la jalousie. Idoménée fait ses adieux à son peuple et lui présente avec joie le nouveau roi Idamante et la reine Ilia, pendant que la foule invoque la protection des dieux sur les heureux époux.

## Synopsis

### ACT ONE

*Ilia's apartments in the royal palace.* Being kept a prisoner on Crete by King Idomeneo, Priamo's young daughter Ilia is lamenting her sad fate. After having lost both her homeland and family because of the Greeks, she was taken prisoner by a Greek king and fell in love with his son, Idamante. While his father was away, Prince Idamante governed wisely. He has also fallen in love with Ilia and as proof of his love he frees all the Trojan prisoners. Electra, who sought refuge on Crete after her family's tragedy, is in love with Idamante and accuses him of clemency towards the enemies of their homeland. While Idamante is saying that he does not believe one should act cruelly towards those who have been defeated, his friend Arbace arrives bearing the news that Idomeneo's ship has been lost at sea on his way back to Crete.

*The seashore.* The sea is stormy; the shipwrecked are invoking the gods' mercy. Idomeneo appears with several companions. He is unable to enjoy the return to his homeland because, having been taken by surprise by the storm, in an attempt to save himself and his men, he promised Neptune he would sacrifice the first person he met on the beach. He is oppressed by the thought of causing the death of an innocent person and this sense of oppression increases even more when he sees a young, sad-looking man approach him. It is Idamante and at first they do not recognise one another. As soon as Idomeneo realises it is his son, he is unable to hide his anguish; the young man is surprised and hurt by his father's strange behaviour.

### ACT TWO

*Royal apartments.* Idomeneo is telling his faithful confidant Arbace about the vow he made to Neptune during the shipwreck and his dramatic meeting with his son on the beach. To ward off Neptune's revenge and save his son Idomeneo says that Idamante must leave Crete immediately and go to Argos, together with Electra. Ilia arrives, rejoicing that on Crete she has found both a father and homeland. Her joy makes Idomeneo suspicious and he believes it was Idamante's love for one of Priamo's daughters that made Neptune so angry.

*Port of Sidon.* The Greek princess is ready to leave and decides to conquer Idamante's love during the journey. Idomeneo encourages his son who, respecting his father's wishes is saying farewell

to Ilia, much as it pains him. However, all of a sudden the skies turn black and the sea becomes turbulent. Idomeneo begs Neptune to take his anger out on him, and him alone. A horrible monster appears on the horizon and heads for the shore: everyone flees in terror.

#### ACT THREE

*Royal gardens.* Understanding just how much Idomeneo is against her marriage to Idamante, Ilia tries to act cool towards him. Idamante tells her of his hurt: his father is treating him harshly and he does not know why; Ilia therefore has no choice but to seek death by fighting the monster that is threatening Crete. At this point Ilia can no longer resist and tells him that she loves him and would like to marry him. Electra and Idomeneo surprise them as they embrace. Idamante asks his father how he has offended him and once again Idomeneo tells him he has to leave as soon as possible. In desperation Ilia says she will follow him wherever he goes. Arbace arrives, telling the king that the people are demanding a public audience.

*Large square decorated with statues in front of the palace.* The High Priest tells the king that it is his task to free the country from the monster and give Neptune the victim he believes his. Idomeneo then reveals the name of the victim to be sacrificed: his son Idamante.

*External view of the magnificent temple of Neptune.* Together with other priests Idomeneo is praying that Neptune show mercy. Arbace arrives and tells them what Idamante has done: he has managed to vanquish the monster. The prince then arrives, ready to be sacrificed. Idomeneo asks his son for forgiveness. The sacrifice is about to take place when Ilia rushes into the temple and offers to die in Idamante's place. The voice of the Oracle then announces that Neptune will forget his victim as long as Idomeneo abdicates in favour of his son, who is to marry Ilia. At this everybody except Electra rejoices: her last hope of conquering Idamante is thus lost and, overcome with jealousy she invokes death. Idomeneo says farewell to his people and with joy presents King Idamante and Queen Ilia, while the crowd invokes the protection of the gods for the happy bride and groom.

## Handlung

#### ERSTER AKT

*In Ilias Gemächern im Königspalast.* Die trojanische Prinzessin Ilia beweint ihr Schicksal als Gefangene von König Idomeneo auf Kreta. Heimat und Familie hat sie durch die Hand der Griechen verloren, sie wird von einem griechische König gefangen gehalten und hat sich nun ausgerechnet in dessen Sohn Idamante verliebt. Der Prinz, der die Insel in der Abwesenheit seines Vaters weise regiert hat, empfindet auch eine zarte Liebe zu Ilia. Zum Beweis seiner Gefühle schenkt er den trojanischen Gefangenen die Freiheit. Elektra, die sich nach dem tragischen Schicksal ihrer Familie nach Kreta geflüchtet hat, liebt Idamante ebenfalls und bezichtigt ihn, die Feinde des Vaterlands zu beschützen. Während Idamante seine Überzeugung äußert, man dürfe die Besiegten nicht weiter demütigen, tritt sein Freund Arbace auf und berichtet, Idomeneo habe auf der Heimfahrt nach Kreta Schiffbruch erlitten.

*Am Strand.* Das Meer tost; die Schiffbrüchigen bitten die Götter um Beistand. Idomeneo tritt mit einigen Gefährten auf. Seine Freude über die Rückkehr ins Heimatland ist getrübt: Um sich und die Seinen zu retten, hat er Poseidon während des Sturms gelobt, ihm den ersten Menschen zu opfern, dem er an Land begegnet. Es reut ihn, einen Unschuldigen töten zu müssen, und als ihm

schließlich ein gramerfüllter Jüngling begegnet, überkommt ihn tiefe Beklemmung. Es ist Idamante, der den Vater zunächst weder erkennt noch von diesem erkannt wird. Als Idomeneo begreift, mit wem er es zu tun hat, kann er seine Bestürzung nicht länger verbergen; sein sonderbares Verhalten überrascht und schmerzt Idamante.

#### ZWEITER AKT

*Königliche Gemächer.* Idomeneo berichtet seinem Getreuen Arbace von dem Eid, den er Poseidon während des Sturms geleistet hat, und von der dramatischen Begegnung mit seinem eigenen Sohn am Strand. Um Poseidons Rache abzuwenden und den Sohn zu retten, befiehlt Idomeneo dem Prinzen, Kreta augenblicklich zu verlassen und sich zusammen mit Elektra nach Argo einzuschiffen. Ilia kommt hinzu: Sie ist glücklich, in Kreta einen neuen Vater und eine neue Heimat gefunden zu haben. Doch ihre Freude weckt Idomeneos Argwohn: Er ist überzeugt, Poseidons Zorn sei erst durch Idamantes Liebesbezeugung für die Tochter des Priamos geschürt worden.

*Hafen von Sidon.* Die griechische Prinzessin ist abfahrtbereit und nimmt sich vor, auf der Reise Idamantes Zuneigung zu gewinnen. Idomeneo drängt seinen Sohn zum Aufbruch. Idamante gehorcht ihm und verabschiedet sich traurig von Ilia. Doch unversehens verdunkelt sich der Himmel, Wogen türmen sich auf. Idomeneo beschwört Poseidon, er möge seinen Zorn nur an ihm auslassen. Doch ein schreckliches Ungeheuer erscheint am Horizont und nähert sich der Küste: Entsetzt wenden sich alle zur Flucht.

#### DRITTER AKT

*Königliche Gärten.* Als Ilia begreift, dass Idomeneo gegen ihre Hochzeit mit Idamante ist, zwingt sie sich, ihm kühl zu begegnen. Idamante vertraut ihr seinen Schmerz an: Idomeneo sei hart zu ihm, ohne ihm einen Grund dafür zu nennen, und da sie, Ilia, sich ihm entziehe, bleibe ihm nichts Anderes übrig, als den Tod im Kampf gegen das Ungeheuer zu suchen, das Kreta verwüstet. Bei diesen Worten gibt Ilia ihren Widerstand auf. Sie gesteht Idamante ihre Liebe und erklärt sich bereit, ihn zu heiraten. Elektra und Idomeneo überraschen die beiden in einer innigen Umarmung. Als Idamante den König fragt, womit er ihn beleidigt habe, befiehlt dieser ihm erneut, so bald wie möglich die Insel zu verlassen. Die verzweifelte Ilia beteuert, sie werde ihm überallhin folgen. Arbace kommt hinzu und meldet dem König, das Volk verlange, angehört zu werden.

*Mit Statuen gesäumter Platz vor dem Palast.* Der Oberpriester wendet sich an den König: Er müsse das Land von der Geißel des Ungeheuers befreien, indem er Poseidon das versprochene Opfer bringe. In dieser ausweglosen Situation bekennt Idomeneo, wen er dem Meeresgott opfern muss: seinen Sohn Idamante.

*Außenansicht des prächtigen Poseidontempels.* Idomeneo und die Priesterschaft flehen Poseidon um Gnade an. Arbace tritt auf und berichtet von Idamantes Heldentat: Er hat das Ungeheuer bezwungen. Der Prinz trifft ein und ist bereit, sein Leben zu opfern; Idomeneo bittet ihn um Vergebung. Doch bevor das Opfer vollzogen wird, stürzt Ilia in den Tempel mit der Bitte, an Idamantes Stelle geopfert zu werden. Die Stimme des Orakels verkündet, Poseidon sei bereit, auf das Opfer zu verzichten, falls Idomeneo zu Gunsten seines Sohnes abdankt und ihn mit Ilia vermählt. Bei diesen Worten bricht Jubel aus. Nur Elektra bleibt stumm: Sie sieht alle Hoffnung auf eine Heirat mit Idamante schwinden. Von blinder Eifersucht ergriffen wünscht sie den Tod herbei. Idomeneo nimmt Abschied von seinem Volk. Freudestrahlend präsentiert er den neuen König Idamante und Königin Ilia, während das Volk um göttlichen Beistand für das Brautpaar bittet.

# Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Il talento di Mozart, fra i massimi musicisti di tutti i tempi se non il più grande in assoluto, esplose fin dalla prima infanzia, e quando il compositore morì, a soli trentacinque anni, aveva già raggiunto i vertici in ogni genere musicale, tanto che le squisite peculiarità della sua arte – armonia formale, eleganza stilistica e briosa serenità di tono –, sono state da sempre considerate quale espressione per eccellenza dello stile ‘classico’. Anche in virtù di doti creative sorprendenti e di vicende biografiche assai singolari, il maestro salisburghese ha avuto inoltre (come pochi altri) il potere di suggestionare in misura preponderante la fantasia del pubblico. Acclamato dapprima nelle principali corti europee come *enfant prodige* già all’età di cinque anni, poi evolutosi in esuberante e prolifico compositore di genio, infine vittima di una morte precoce e misteriosa, Mozart è assurto infatti fin dall’Ottocento a simbolo immortale di creatività e perfezione, arrivando a soddisfare nell’immaginario collettivo le caratteristiche di un mito idealizzato, che non di rado ha offuscato la sua stessa personalità e opera.

Nel vastissimo dibattito che ha indagato per decenni – senza arrestarsi nemmeno oggi – gli ultimi anni della vita del musicista, la ricerca musicologica sembra essere finalmente arrivata a un punto fermo, a dispetto di tutte le leggende e gli aneddoti sorti nel tempo sulla questione: la prematura e improvvisa scomparsa coincise con il momento nel quale la stima del pubblico viennese nei suoi confronti aveva toccato il livello più basso. Il rapido decorso della malattia e la conseguente lotta contro il tempo nella vana speranza di terminare il *Requiem*, gli ultimi istanti vissuti nella più totale solitudine, la cerimonia funebre talmente misera che le spoglie furono sepolte e confuse in una fossa comune sembrano così assumere una valenza simbolica della generale incomprendimento, dell’isolamento e dell’oblio che accompagnarono la figura di Mozart negli anni immediatamente successivi e da cui le sorti del compositore si risollevarono definitivamente soltanto alcuni decenni più tardi.<sup>1</sup>

La prime testimonianze, singolarmente pertinenti sul piano critico e licenziate pochi anni dopo la scomparsa del musicista austriaco, furono firmate da Friedrich von Schlichtegroll e František Xaver Němeček,<sup>2</sup> i cui testi costituiscono, l’uno accanto all’altro, un dittico di rara rilevanza sto-

---

<sup>1</sup> Sulla fortuna di Mozart si legga GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg, Residenz, 1985; trad. it. di Mirella Torre, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987.

<sup>2</sup> FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*, in ID., *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbenen Personen*, Gotha, Justus Perthes, 1793, II/2, pp. 82-112; FRANZ XAVER NĚMEČEK, *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben. Die einzige Mozart-Biographie von einem Augenzeugen*, Prag, In der Herrlichen Buchhandlung, 1798 – entrambi i saggi sono stati tradotti in anni recenti in italiano, FRANZ NIEMETSCHKE–FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Mozart*, a cura di Giorgio Pugliaro, Torino, EDT, 1990 («Biblioteca di cultura musicale. Documenti»).

riografica, dal momento che forniscono l'unico ritratto coevo dell'artista. Rimase incompiuto, invece, il profilo biografico tracciato da Georg Nikolaus von Nissen,<sup>3</sup> diplomatico danese che aveva sposato nel 1809 Constanze Weber, vedova di Mozart, e autore di una ponderosa monografia notevole per la mole di materiale documentario, ma viziata dalla scarsa attendibilità della fonte primaria – la stessa consorte –, e dall'ampio rimaneggiamento operato sull'epistolario – le sezioni più scurrili furono ad esempio espunte nel chiaro intento di sublimare quanto più possibile la figura del musicista. A completare il *corpus* desolatamente scarno e occasionale della critica mozartiana nella prima metà dell'Ottocento agirono, infine, da efficaci propulsori due 'osservatori' d'eccezione: lo scrittore francese Stendhal e Aleksandr Ulybyšev, facoltoso dilettante di musica russo, le cui glosse analitiche, pur votate alla più smaccata idolatria dell'illustre 'collega', si distinguono ciononostante per acutezza e perspicacia di osservazione.<sup>4</sup>

Soltanto dalla seconda metà del secolo si diede inizio, in terra tedesca, a un approccio sistematico allo sfuggente 'fenomeno' Mozart. Sulla scorta del basilare catalogo compilato nel 1862 da Ludwig von Köchel,<sup>5</sup> primo del genere per dimensioni e qualità scientifica, prese infatti l'avvio un pionieristico progetto editoriale per rendere fruibile l'intero *corpus* musicale dell'autore. L'edizione – dal titolo *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesam-*

<sup>3</sup> GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen. Mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828; rist. anast. con prefazione di Rudolph Angermüller, Hildesheim, Olms, 1984; trad. fr. di Albert Sowinski: *Histoire de W. A. Mozart. Sa vie et son oeuvre d'après la grand biographie de G. N. de Nissen*, Paris, Garnier, 1869.

<sup>4</sup> STENDHAL [MARIE-HENRI BEYLE], *Vie de Mozart*, in ID., *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, Didot, 1814, pp. 248-323; trad. it. di Carlo Montella: *Vita di Mozart*, Firenze, Passigli, 1982, 1998<sup>2</sup>; ALEKSANDR ULYBYŠEV, *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, 3 voll., Moskva, tip. Semën, 1843; trad. ted. di Albert von Schraishoun: *Mozart's Leben, nebst einer Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik und einer Analyse der Hauptwerke Mozarts*, Stuttgart, Becher, 1847, rev. a cura di Ludwig Ganter: *Mozart's Leben und Werke*, 4 voll., ivi, Conradi, 1859-1864; trad. russa di Modest Čajkovskij: *Novaja biografija Mocarta*, Moskva, Jurgenson, 1890-1892.

<sup>5</sup> LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862, rist. a cura di Franz Gieglin, Alexander Weinmann e Gerd Sievers, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964<sup>6</sup>. Nel catalogo le opere sono presentate in ordine cronologico, provviste di *incipit* musicale e di riferimenti alle fonti e alle edizioni moderne. Negli anni il lavoro ha subito numerose correzioni e ha visto alternarsi tre revisioni complete, rese necessarie dal rinvenimento di un gran numero di nuovi brani e dalla riattribuzione o ridatazione di altri: la prima fu curata nel 1905 da Paul von Walderssee, la seconda nel 1937 da Alfred Einstein, la terza nel 1964 da Franz Giegling, Gerd Sievers e Alexander Weinmann. Una nuova revisione del catalogo è iniziata nel 1993 sotto la direzione di Neal Zaslaw. Nell'ampio novero dei cataloghi tematici citiamo anche: GHERARDO CASAGLIA, *Il catalogo delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti*, Bologna, Editrice Compositore, 1976; UMBERTO BALESTRINI, *Catalogo tematico (incipit) delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart (Köchel 1-626)*, Milano, Carisch, 1988; NEAL ZASLAW e FIONA MORGAN FEIN, *The Mozart Repertory. A Guide for Musicians, Programmers and Researchers*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; AMEDEO POGGI e EDGAR VALLORA, *Mozart. Signori, il catalogo è questo!*, Torino, Einaudi, 1991, 2006<sup>2</sup> («Gli struzzi», 421) – di ciascuna opera vengono offerti i commenti e le critiche più note, come pure i temi musicali, le curiosità e gli aneddoti –; ULRICH KONRAD, *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel-New York, Bärenreiter, 2005; trad. ingl. di J. Bradford Robinson: *Mozart. Catalogue of his Works. Compositions, Fragments, Sketches, Arrangements, Manuscript Copies, Texts*, ivi, 2006.

*mtausgabe*,<sup>6</sup> e successivamente denominata *Alte Mozart-Ausgabe* per distinguerla dalla seconda edizione completa delle opere del musicista, la *Neue Mozart-Ausgabe*<sup>7</sup> – fu data alle stampe in soli sette anni, dal gennaio del 1877 al dicembre del 1883 con supplementi editi poi fino al 1910, e vide la partecipazione dietro le quinte dello stesso Köchel, che si adoperò in prima persona per il completamento del lavoro prestando agli editori innumerevole materiale musicale, così come di prestigiose personalità del panorama artistico tedesco, tra cui il critico Philipp Spitta, curatore di una monumentale e fortunata biografia di Bach, e i compositori Johannes Brahms e Carl Reinecke.

Parallelamente la ricerca musicologica compì decisivi passi in avanti anche nel settore biografico, dove il tono agiografico e aneddótico delle prime monografie lasciò spazio a esigenze documentarie più attente e precise. Nel ventennio precedente la pubblicazione della *Alte Mozart-Ausgabe* fu dato alle stampe innanzitutto il testo di Otto Jahn, accuratissimo studio più volte ristampato con revisioni e aggiornamenti,<sup>8</sup> che funse da archetipo imprescindibile per la nutrita serie di trattazioni licenziate nei primi decenni del secolo successivo. Sagace 'rifacimento' del lavoro di Jahn fu, in particolare, il volume di Hermann Abert – sulla portata degli interventi del revisore si legga però l'acuto saggio di Maynard Solomon<sup>9</sup> –, pregevole nella minuziosa narrazione della parabola esistenziale di Mozart e nell'offrire un quadro vivido e completo dell'ambiente musicale del secondo Settecento,<sup>10</sup> mentre la mastodontica monografia curata da Théodore de Wyzewa e Georges de Saint-Foix, impreziosita dal certosino vaglio analitico del catalogo mozartiano, stabilì corretti criteri metodologici per la ricerca delle fonti e l'indagine delle influenze artistiche assorbite e genialmente rielaborate dal compositore austriaco.<sup>11</sup> Tra i primi frutti bibliografici ispirati dal capitale volume di Abert si segnalano inoltre il corposo saggio di Arthur Schurig, basato sui dati biografici raccolti da Nikolaus von Nissen,<sup>12</sup> e il testo di Bernhard Paumgartner, resoconto attendibile e ben documentato che ha beneficiato anche di una traduzione italiana.<sup>13</sup>

<sup>6</sup> Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe, 65 voll., a cura di Johannes Brahms, Joseph Joachim, Carl Reinecke, Julius Rietz e Philipp Spitta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877-1910.

<sup>7</sup> Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg, Wien herausgegeben von den Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 127 voll., a cura di Wolfgang Rehm, Kassel, Bärenreiter, 1955-2007; l'opera si legge anche online: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>.

<sup>8</sup> OTTO JAHN, Wolfgang Amadeus Mozart, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1856-1859; rist. anast. New York-Hildesheim, Olms, 1976; 1867<sup>2</sup>, 2 voll.; 1889-1891<sup>3</sup>, a cura di Hermann Deiters, 1905-1907<sup>4</sup>.

<sup>9</sup> MAYNARD SOLOMON, Who wrote Hermann Abert's «W. A. Mozart»? , «The Journal of Musicology», XXV/3, 2008, pp. 318-337.

<sup>10</sup> HERMANN ABERT, Wolfgang Amadeus Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart», 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-1921, rev. 1956 e 1978; trad. it. di Boris Porena e Ida Cappelli, Mozart, a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1984-1986, 1989<sup>2</sup>, 2000<sup>3</sup>; trad. ingl. di Steward Spencer, a cura di Cliff Eisen, New Haven-London, Yale University Press, 2007.

<sup>11</sup> THÉODORE DEWYZEWA e GEORGES DE SAINT-FOIX, Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance à la pleine maturité. Essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'oeuvre complète du maître, 5 voll., Paris, Perrin-Desclée de Brouwer, 1912-1946.

<sup>12</sup> ARTHUR SCHURIG, W. A. Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt, 2 voll., Leipzig, Insel, 1913; rist. ampl.: W. A. Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk, ivi, 1923; trad. fr. a cura di Jacques Gabriel Prod'homme: W. A. Mozart. Sa vie et ses oeuvres, 1756-1791, Paris, Delagrave, 1925.

<sup>13</sup> BERNHARD PAUMGARTNER, Mozart. Mit Noten- und Handschriftenproben und 8 Illustrationen, Berlin, Wegweiser, 1927, rist. Zürich, Atlantis, 1945; trad. it. di Carlo Pinelli: Mozart, Torino, Einaudi, 1945, rist. 2006.



L'inizio del Novecento coincise negli studi mozartiani con l'apertura ad ambiti di studio fino a quel momento del tutto trascurati, come il variegato repertorio operistico, esaminato con prospettiva omnicomprensiva da Edward J. Dent in un esauriente e intrigante lavoro consacrato alla produzione teatrale del musicista – e primo, oltretutto, a soffermarsi su titoli all'epoca praticamente sconosciuti, come *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail* e *La clemenza di Tito* –,<sup>14</sup> oppure il copioso lascito epistolare, del quale Ludwig Schiedermair divulgò un'ampia selezione contenuta in quattro volumi di lettere scritte dal musicista, dal padre Leopold e dagli altri familiari, più un sostanzioso apparato iconografico.<sup>15</sup> Apporti pregevoli furono inoltre le monografie, posteriori di un trentennio, curate da Alfred Einstein, originale ricostruzione dall'interno della personalità creativa e artistica di Mozart,<sup>16</sup> e Massimo Mila, autore di un breve profilo biografico compendiato da una riassuntiva analisi critica della produzione musicale,<sup>17</sup> incapaci però di rinverdire un lungo scorcio di secolo alquanto misero per numero e qualità di contributi. Solo l'approssimarsi negli anni Cinquanta del bicentenario dalla nascita del compositore (1956) destò dal torpore gli studi mozartiani,<sup>18</sup> trainati con benefico slancio dall'Internationale Stiftung Mozarteum di Salisburgo, istituzione cittadina fondata già nel 1880, che mediante i suoi dinamici organi di stampa<sup>19</sup> si produsse in una serie di meritorie iniziative editoriali, culminate nell'edizione completa dell'epistolario del compositore<sup>20</sup> e nella 'biografia documentaria' compilata da Otto

<sup>14</sup> EDWARD J. DENT, *Mozart's Operas. A Critical Study*, London, Chatto & Windus, 1913, rist. ampl. London-New York, Oxford University Press, 1947; trad. it. di Luigi Ferrari: *Il teatro di Mozart*, a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1979, 1994<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, a cura di Ludwig Schiedermair, 5 voll., München-Leipzig, Müller, 1914; trad. ingl. di Emily Anderson: *The Letters of Mozart and his Family*, 3 voll., London, Macmillan Press, 1938; 1966<sup>2</sup>, a cura di Alexander Hyatt King e Monica Carolan, 2 voll.; 1985<sup>3</sup>, a cura di Stanley Sadie e Fiona Smart, 1 vol.

<sup>16</sup> ALFRED EINSTEIN, *Mozart. His Character, his Work*, trad. ingl. di Arthur Mendel e Nathan Broder, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1945; orig. ted.: *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1947; trad. it. di Raffaella Lotteri: *Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, rist. 1991; trad. fr. di Jacques Delalande: *Mozart. L'homme et l'oeuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954.

<sup>17</sup> MASSIMO MILA, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Torino, Arione, 1946 («I maestri della musica», 32-33); rist. ampl. Pordenone, Studio Tesi, 1980 («Biblioteca», 4) e 1985 («L'arte della fuga», 1). Del medesimo autore sono pure i *Saggi mozartiani*, Milano, Il Balcone, 1945; riediti in seguito in una raccolta completa che comprende l'integrale degli scritti dedicati al genio austriaco, ID., *Mozart. Saggi 1941-1987*, a cura di Anna Mila Giubertoni, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>18</sup> In Italia la ricorrenza favorì la pubblicazione di un'interessante collezione di saggi incentrata sui soggiorni italiani del musicista, *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956.

<sup>19</sup> Curati dalla fondazione salisburghese sono il «Mozart Jahrbuch», 1-, 1950-, edito a cadenza annuale – l'originale «Mozart Jahrbuch» fu dato alle stampe in soli tre numeri a Monaco di Baviera dal 1923 al 1929, cui seguirono tre uscite del «Neues Mozart Jahrbuch» a Regensburg (1941-1943) –, e le «Mitteilungen der Internationale Stiftung Mozarteum», 1 -, 1952-, a cadenza trimestrale. Negli stessi anni vide anche la luce la rivista «Acta Mozartiana», Augsburg, 1 -, 1954-, pubblicata dalla Deutsche Mozart Gesellschaft, mentre dal 1992 è attivo anche il periodico «Mozart-Studien», stampato dall'editore Schneider di Tutzing.

<sup>20</sup> *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch e Joseph Heinz Eibl, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975 – i primi cinque volumi comprendono soprattutto le lettere di Mozart, del padre Leopold e la corrispondenza padre-figlio, il sesto il corpus epistolare di Constanze Weber e Maria Anna Mozart scritto dopo la morte del musicista, il settimo le note di viaggio, le testimonianze, il diario di Nannerl, il catalogo delle opere e un ricco indice generale –; trad. fr. di Geneviève Geffray: *La Correspondance de Mozart*, Paris, Flammarion, 1986-1999. Una nuova edizione, integrata con un ottavo volume, è stata licenziata di recente: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Ulrich Konrad, 8 voll., Kassel-München, Bärenreiter, Deutscher Taschenbuch, 2005.

Erich Deutsch,<sup>21</sup> una preziosa raccolta di documenti coevi inseriti come materiale supplementare all'interno della *Neue Ausgabe*.

Dai primi anni Sessanta il terreno fino allora perduto è stato finalmente ampiamente recuperato e dissodato a tappe forzate grazie allo zelo tenace di una giovane generazione di studiosi mozartiani, in primis Rudolph Angermüller, direttore scientifico per oltre un ventennio (dal 1982 al 2004) della prestigiosa fondazione salisburghese e curatore di una fondamentale serie di sillogi bibliografiche,<sup>22</sup> arricchitasi negli anni seguenti di una messe doviziosa di scritti sul contesto musicale viennese tra il tardo Settecento e il primo Ottocento.<sup>23</sup> L'incombente influenza della monumentale opera di Jahn-Abert, che ancora permeava i titoli redatti in lingua tedesca fino agli anni Ottanta,<sup>24</sup> si è finalmente allentata con la comparsa sul mercato editoriale di più aggiornati volumi monografici – da segnalare anzitutto, quali capostipiti di nuove tendenze storiografiche e analitiche, lo studio compilato da Frits Noske sulla decisa pregnanza teatrale della drammaturgia mo-

<sup>21</sup> Mozart. *Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert*, a cura di Otto Erich Deutsch, Kassel-London, Bärenreiter, 1961 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/34). Il lavoro ha quindi subito negli anni due ristampe aggiornate: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenenda*, a cura di Joseph Heinz Eibl, ivi, 1978 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/31-1); Mozart. *Die Dokumente seines Lebens. Addenda Neue Folge*, a cura di Cliff Eisen, ivi, 1997 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X/31-2) – il volume è una revisione del precedente CLIFF EISEN, *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, London, Macmillan, 1991.

<sup>22</sup> RUDOLPH ANGERMÜLLER e OTTO SCHNEIDER, *Mozart-Bibliographie (Bis 1970)*, Kassel, Bärenreiter, 1976; Id., *Mozart-Bibliographie (1971-1975). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1970*, ivi, 1978; Id., *Mozart-Bibliographie (1976-1980). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1975*, ivi, 1982; Id., *Mozart-Bibliographie (1981-1985). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1980*, ivi, 1987; RUDOLPH ANGERMÜLLER e JOHANNA SENIGL, *Mozart-Bibliographie (1986-1991). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1985*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1992; RUDOLPH ANGERMÜLLER e THERESE MUXENEDER, *Mozart-Bibliographie (1992-1995). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1991*, ivi, 1998 – la prima antologia uscì come numero della collana «Mozart Jahrbuch» 1975, mentre le rimanenti quali edizioni separate a coprire periodi quinquennali. Prima delle serie curate da Angermüller le bibliografie erano incluse all'interno della rivista «Mozart Jahrbuch»: l'emissione originaria, relativa al periodo 1945-1950, venne compilata nel numero del 1951 da Rudolf Elvers e Géza Rech. Utile strumento di ricerca è anche l'agile compendio curato da BAIRD HASTINGS, *Wolfgang Amadeus Mozart. A Guide to Research*, New York, Garland, 1989 («Garland Composer Resource Manuals», 16), che contiene le citazioni di più di mille titoli di letteratura secondaria sul compositore, più alcuni preziosi elenchi che comprendono gli allievi e i mecenati di Mozart, i personaggi delle sue opere e una lista, ordinata per città, delle organizzazioni e degli archivi bibliotecari a lui dedicati.

<sup>23</sup> Incentrata sulla figura di Mozart è in particolare una coppia di volumi sulle peregrinazioni italiane ed europee del musicista – *Delitiae Italiae. Mozarts Reisen in Italien*, a cura di Rudolph Angermüller e Geneviève Geffray, Bad Honnef, Bock 1994; trad. it. di Martha Canestrini: *Delitiae Italiae. I viaggi di Mozart in Italia*, Rovereto, Associazione Mozart Italia, 1995; Id., *Mozarts Reisen in Europa, 1762-1791*, ivi, 2004 –, una mastodontica cronistoria della ricezione del lascito mozartiano tracciata dalle origini della famiglia – Mozart. *1756/86 bis 2003. Daten zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte der Mozarts*, 2 voll., Tutzing, Schneider, 2004 – e una ricca antologia di saggi pluritematici – *Florilegium Pratense. Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt. Ausgewählte Aufsätze von Rudolph Angermüller anlässlich seines 65. Geburtstages*, a cura di Geneviève Geffray e Johanna Senigl, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

<sup>24</sup> ALOYS GREITHER, *Wolfgang Amadé Mozart. Seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt*, Heidelberg, Schneider, 1958; rist.: *Wolfgang Amadé Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumente*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962 («Rowolths Monographien», 77); trad. it. di Paola Tonini: *Mozart. Col catalogo cronologico e per generi di tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1968, 1991<sup>2</sup> («Piccola biblioteca Einaudi», 106); JOSEPH HEINZ EIBL, W. A. Mozart. *Chronik eines Lebens*, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1975; trad. it. di Silvia Tuja: *Mozart. Cronaca di una vita*, Milano, Ricordi, 1991; WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977; trad. it. di Donata Schwendimann-Berra, Firenze, Sansoni, 1979; rist. Milano, Rizzoli, 2006.

zartiana,<sup>25</sup> l'attento profilo biografico curato da Stanley Sadie,<sup>26</sup> cui la morte in anni recenti ha poi impedito di completare un'imponente trattazione che compendiasse gli ultimi cinquant'anni di ricerca sul gigante austriaco,<sup>27</sup> e l'accurata disamina rivolta da Howard Chandler Robbins Landon alle tragiche vicende esistenziali dell'autore allo scopo di sfatare miti e leggende sedimentatisi nel tempo<sup>28</sup> –, mentre le diligenti investigazioni condotte sugli autografi inaugurate da Alan Tyson hanno avuto un peso rilevante nel correggere dati cronologico-stilistici ancora accettati dogmaticamente dalla critica.<sup>29</sup>

Occasione ineludibile per sondare lo stato attuale degli studi e raccordare le differenti correnti ermeneutiche emerse nel decennio precedente è stato infine l'anniversario nel 1991 del bicentenario della morte del compositore, coinciso con un fiorire di contributi di ogni genere e aperti agli ambiti più disparati d'indagine. Ruolo preminente e propulsivo è toccato ai cicli di conferenze organizzati per approfondire gli aspetti più controversi e singolari della composita attività mozartiana – rispetto al taglio assai selettivo del convegno tenutosi nel 1974 presso l'Istituto storico germanico di Roma<sup>30</sup> la prospettiva musicologica si è fortemente ampliata seguendo approcci più interdisciplinari nella coppia di tavole rotonde (entrambe di co-

<sup>25</sup> FRITS NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1994.

<sup>26</sup> STANLEY SADIE, *The new Grove Mozart*, London, Macmillan, 1982; trad. it. di Anna Maria Morazzoni: *Mozart. The new Grove*, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 1987.

<sup>27</sup> Del progettato ditico è apparso soltanto il primo volume, STANLEY SADIE, *Mozart. The Early Years, 1756-1781*, pref. di Neal Zaslaw, New York, Norton, 2006.

<sup>28</sup> HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON, *Mozart's Last Year*, London, Thames and Hudson, 1988; trad. it. di Fenisia Giannini Iacono: *1791. L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti, 1989; ID., *Mozart. The Golden Years 1781-1791*, ivi, 1989; trad. it.: *Mozart. Gli anni d'oro 1781-1791*, Milano, Garzanti, 1989. Al limite della pura congetturalità è, al contrario, la narrazione della burrascosa *liaison* sentimentale tra Mozart e Constanze intessuta da FRANCIS CARR, *Mozart & Constanze*, London, Murray, 1983; trad. it. di Mary Cotton: *Mozart e Constanze. Una biografia*, Genova, Marietti, 1991.

<sup>29</sup> ALAN TYSON, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Harvard University Press, 1987; WOLFGANG PLATH, *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, a cura di Marianne Dankwardt, Kassel, Bärenreiter, 1991 («Schriftenreihe der Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg», 9); ULRICH KONRAD, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992 («Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse», III/201).

<sup>30</sup> *Colloquium «Mozart und Italien» (Rom 1974). Bericht*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1978 («Analecta Musicologica», 18) – contiene: KARL GUSTAV FELLNER, *Mozart und Italien*, pp. 1-16; GUGLIELMO BARBLAN, *La fortuna di Mozart a Milano nell'Ottocento*, pp. 19-29; PIERLUIGI PETROBELLI, «Don Giovanni» in Italia. *La fortuna dell'opera ed il suo influsso*, pp. 30-51; ALBERTO BASSO, *Il «Don Giovanni» sulle scene torinesi nell'Ottocento*, pp. 52-54; WOLFGANG WITZENMANN, *Zu einigen Handschriften des «Flauto magico»*, pp. 55-95; ANNA BOSSARELLI MONDOLFI, *Mozart e Napoli*, pp. 101-106; FRIEDRICH LIPPMANN, *Mozart und der Vers*, pp. 107-137; GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Mozart e l'opera seria di Jommelli, De Majo e Traetta*, pp. 138-147; KLAUS HORTSCHANSKY, *Mozarts «Ascanio in Alba» und der Typus der Serenata*, pp. 148-159; GERHARD CROLL, *Bemerkungen zum Ballo primo (KV Anh. 109/135a) in Mozarts Mailänder «Lucio Silla»*, pp. 160-165; STEFAN KUNZE, «Don Giovanni» und die Tanzszene im ersten Finale. *Grenzen des klassischen Komponierens*, pp. 166-197; BORIS PORENA, *La parola intonata in «Così fan tutte», ovvero L'esplorazione musicale di una lingua e del suo uso sociale*, pp. 198-204; ANNA AMALIE ABERT, *Mozarts Italianità in «Idomeneo» und «Titus»*, pp. 205-216; REINHARD STROHM, *Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten*, pp. 219-236; GERHARD ALLROGGEN, *Zur Frage der Echtheit der Sinfonie KV Anh. 216=74g*, pp. 237-245; LUDWIG FINSCHER, *Mozarts erstes Streichquartett. Lodi, 15. März 1770*, pp. 246-270; GUIDO SALVETTI, *Mozart e il quartetto italiano*, pp. 271-289; GIORGIO PESTELLI, *Mozart e Rutini*, pp. 290-307; VOLKER SCHERLISS, *Clementis Kompositionen «alla Mozart»*, pp. 308-318.

lossali proporzioni) svoltesi in terra austriaca,<sup>31</sup> fino a inglobare problematiche poco dibat-

<sup>31</sup> *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß (Salzburg 1991)*, a cura di Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hofmann e Wolfgang Rehm, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1992 – contiene: I. HEINZ FRIEDRICH, *Mozart oder Das Ende der Schönen Kunst*, pp. 25-37; FRIEDRICH GEHMACHER, HARALD LETTNER, HANS ZEHETMAIR, HANS KATSCHTHALER e HELGA DOSTAL, *Die «Neue Mozart-Ausgabe». Festakt zum Abschluß der Werk-Edition. Ansprachen*, pp. 38-46; WOLFGANG REHM, *Aspekte der «Neuen Mozart-Ausgabe». Ideal und Wirklichkeit*, pp. 47-54; MAURO MASTROPASQUA, *Verso una definizione dello stile mozartiano come interazione di parametri compositivi*, pp. 57-62; DAVID EISEMAN, *Mozart's Maturity. Harmonic Goal, Structure and Expression*, pp. 63-70; ROLAND WÜRTZ, *«Dialogué» und Mozart*, pp. 71-76; HERMANN JUNG, *Mozarts «Concertante»-Behandlung. Einfluß oder Nachklang der «Mannheimer Schule»?*, pp. 77-85; PETER WOLLNY, *Mozarts Fugen und der fugierte Stil in seinem Spätwerk*, pp. 86-92; MICHAEL BECKERMAN, *Mozart's Pastoral*, pp. 93-102; THOMAS SEEDORF, *Zum Wandel des Mozartschen Vokalstils. Eine Skizze*, pp. 103-107; RODERICH FUHRMANN, *Mozarts Lebensumstände und Werk zwischen Absolutismus und Josephinismus*, pp. 108-114; EVA RIEGER, *Die gefesselte Phantasie der Frau. Ein neuer Blick auf Nannerl Mozart*, pp. 115-121; ANNA HAMERNÍKOVÁ, *«Licitations-Protokoll über die Leopold Mozartische Verlassenschaft» im Familienarchiv Berchtold*, pp. 122-125; CLIFF EISEN, *Mozart Documentary Biography. Prospects for Future Research*, pp. 126-131; REINHARD LUDEWIG, *Zum derzeitigen Stand der Forschung über die Ursachen des Todes von Mozart*, pp. 132-144; STERLING E. MURRAY, *A Requiem for Mozart*, pp. 145-154; ELLWOOD DERR, *Mozart's Transfer of the Vocal «fermata sospesa» to his Piano-Concerto First Movements*, pp. 155-163; MARION BRÜCK, *Kontemplation und Abschied in den langsamen Sätzen von Mozarts Klavierkonzerten*, pp. 164-167; KAROL BERGER, *The Second Movement Punctuation Form in Mozart's Piano Concertos. The Andantino of K 449*, pp. 168-172; DAVID M. KIDGER, *Aspects of Compositional Process and Innovation in Mozart's A-Major Piano Concerto, K 488. A Primary Source Study*, pp. 173-181; MARY ROBBINS, *Reinterpreted Elements in Mozart's Cadenzas for his Piano Concertos*, pp. 182-187; CRISTINA WYSOCKI, *La Scena da concerto KV 272 - Problema di testo*, pp. 188-194; IRENE ADRIAN, *Francesco Ceccarelli und seine Beziehungen zur Familie Mozart*, pp. 195-200; WALTER EVERETT, *Text-Painting in Mozart's Three «Lieder» (K 596-K 598) of 14 January 1791*, pp. 201-205; BASTIAAN BLOMHERT, *The Version a 8 of the Gran Partita K 361 (370a)*, pp. 206-219; DANIEL N. LEESON, *The «Gran Partita's» Mystery Measure*, pp. 220-225; MANFRED FECHNER, *Neues zum Marsch KV 408/3 (KV 6: 383f)*, pp. 226-230; KARL-HEINZ KÖHLER, *Die Rezeption der Mozart-Opern unter Goethes Theaterleitung im Jahrzehnt nach dem Tode des Komponisten. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Mozartschen Schaffens im Spiegel der Weimarer Klassik*, pp. 231-236; MARIA ZDUNIAK, *Mozart-Opern in Breslau 1787-1823*, pp. 237-243; CARLO MARINELLI, *Discografia ragionata delle opere teatrali di Mozart*, pp. 244-247; JOACHIM KREUTZER, *Ein Tag aus Mozarts Jugendleben. Die neapolitanische Pantomime in Mörikes Mozart-Novelle*, pp. 248-253; MICHAEL OCHS, *«L. m. i. a.» Mozart's Suppressed Canon Texts*, pp. 254-261; GORDANA LAZEREVIČ, *Mozart's Insertion Aria «Alma grande e nobil core» K 578. Criticism of Cimarosa or a Compliment to the Composer?*, pp. 262-267; MARTIN ELSTE, *Das Rezitativ. Paradigma der Rezeptionsgeschichte von Mozarts Opern*, pp. 268-273; GRETCHEN A. WHELOCK, *«Schwarze Gredel» in Mozart's Operas. Tonal Hierarchy and the Engendered Minor Mode*, pp. 274-284; JULIA LIEBSCHER, *Die Introduktion in Mozarts Opern*, pp. 285-295; THOMAS SICK, *Zu einigen «umwerfenden» Ereignissen und deren Bewältigung in Mozarts Opere buffe*, pp. 296-300; KURT WITTMAYER, *Der Flügel Mozarts. Versuch einer instrumentenbaugeschichtlichen Einordnung*, pp. 301-312; KONSTANTIN RESTLE, *Mozarts Hammerflügel*, pp. 313-318; RICHARD MAUNDER, *Performance Problems in Mozart's Keyboard Concertos*, pp. 319-326; EMILIA FADINI, *Indicazioni di movimento e velocità di esecuzione nelle sonate per pianoforte di Wolfgang Amadeus Mozart*, pp. 327-333; PAUL VAN REIJEN, *Die Temporelationen in der Aufführung von Mozarts Variationszyklus «Ah, vous dirai-je Maman» KV 265 (300e)*, pp. 334-352; GERDA LECHLEITNER, *Mozarts Klaviersonate KV 331 (300i) im Lichte moderner Interpretationsanalyse*, pp. 353-362; JOHN GRAZIANO, *The Reception of Mozart in Nineteenth-Century America*, pp. 363-370; CARSTEN E. HATTING, *Mozart und Dänemark*, pp. 371-379; LADA BRASCHOWANOWA-STANTSCHewa, *Publikationen und Rundfunkzyklen über Mozart in Bulgarien*, pp. 380-384; ORTRUN LANDMANN, *Dresden und Mozart - Mozart und Dresden. Eine Quellenbetrachtung*, pp. 385-392; ZOLTAN ROMAN, *Mahler's Mozart in Budapest and New York. Interpretation and Reception on the Cultural Periphery*, pp. 393-398; PHILIPPE VENDRIX, *Un cas particulier de réception de Mozart en France. L'Encyclopédie méthodique*, pp. 399-402; MONIKA MITTENDORFER, *Quellen der Salzburger Tanzmusik*, pp. 403-408; MONIKA WOITAS, *«[...] Freylich hat jeder Tanz seine eigene Schönheit (...)» oder Anmerkungen zu einigen Nationaltänzen der Mozart-Zeit*, pp. 409-417; ANDREA LINDMAYR, *«Die 6 Menuett von Hayden gefallen mir besser als die ersten 12».* Neues zu KV 104 (61e), KV 105 (61f) und KV 61gii, pp. 418-430; SIBYLLE DAHMS, *Mozart*



und Noverres Ballet en «action», pp. 431-437; THOMAS HAUSCHKA, «Aufs Clavier zu setzen». Klavierauszüge und Klavierfassungen von Wolfgang Amadeus Mozart, pp. 438-447; RALF KRAUSE, *Stilistische Einflüsse der «Neapolitaner» auf Mozarts geistliches Vokalwerk*, pp. 448-460; MURL SICKBERT, *The Mozarts in Milan, February 9-10, 1770. A Funeral Performance of Johann Christian Bach's «Dies irae» and Vespers Music*, pp. 461-467; ANDRZEJ WOLAŃSKI, *Mozarts «Lacrimosa» in der Geschichtsperspektive*, pp. 468-474; ROBERT D. LEVIN, *Zu den von Süßmayr komponierten Sätzen des Requiems KV 626*, pp. 475-493; THOMAS BAUMAN, *On Completing the Requiem*, pp. 494-498; RAFAEL KÖHLER, *Vom Theater in der Kirche? Mozart und die «wahre Kirchenmusik»*. Anmerkungen zur Rezeption von Mozarts Sakralmusik im 19. Jahrhundert, pp. 499-508; ERNST HINTERMAIER, *Zur Urheberschaft des Introitus «Cibavit eos» KV 44 (73u)*. Mozarts mißglückter Transkriptionsversuch einer mensural notierten Musik, pp. 509-517; JAN LARUE, *The Haydn-Dedication Quartets. Allusion or Influence?*, pp. 518-521; ARMIN RAAB, *Unisono bei Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn. Eine satztechnische Ausnahmesituation als Kriterium des Personalstils?*, pp. 522-528; BATHIA CHURGIN, *Did Sammartini Influence Mozart's Earliest String Quartets?*, pp. 529-539; ULRICH KONRAD, *«In seinem Kopfe lag das Werk immer schon vollendet [...]»*. Bemerkungen zu Mozarts Schaffensweise am Beispiel des Klaviertrios B-Dur KV 502, pp. 540-552; IL ERNA SCHWERIN, *The Reception of Mozart's Early Operas in the United States*, pp. 559-563; MARTHA FELDMAN, *Mozart and his Elders. Opera-seria Arias, 1766-1775*, pp. 564-575; LINDA TYLER, *«Bastien und Bastienne» and the Viennese Volkskomödie*, pp. 576-579; FRIEDRICH LIPPMANN, *Mozart und Paisiello. Zur stilistischen Position des «Lucio Silla»*, pp. 580-593; ID., *Einführende Worte zu «La clemenza di Tito»*, p. 724; LAURINE QUÉTIN, *«Lucio Silla»*, *un livret à la hauteur de la partition?*, pp. 594-600; JÖRG RIEDLBAUER, *Mozarts «Lucio Silla» und Tommaso Trajetas Reformideen*, pp. 601-605; PETER JOST, *Heinrich Schenker und Mozart*, pp. 606-612; RAFFAELE POZZI, *«Le rythme chez Mozart»*. Alcune osservazioni analitiche di Olivier Messiaen sull'accentuazione ritmica in Mozart, pp. 613-624; KLAUS MIEHLING, *Das Tempo bei Mozart*, pp. 625-632; GÜNTARD BORN, *Modell für die Wahrnehmung von Musik*, pp. 633-640; WOLFGANG GRATZER, *Mozart, oder? Der Unisono-Beginn in Streichquartetten der Wiener Klassik. Fragment zu einer Poetik des musikalischen Anfangs*, pp. 641-649; REINHOLD SCHLÖTTERER, *Ein Beispiel zu Mozarts «Compositionswissenschaft» im Streichquartett G-Dur KV 387*, pp. 650-654; WALTER KREYSZIG, *Das Menuett Wolfgang Amadeus Mozarts unter dem Einfluß von Franz Joseph Haydns «gantz neue besondere Art»*. Zur Phrasenstruktur in den Menuetten der «Haydn-Quartette», pp. 655-663; ISABELLE EMERSON, *Of Microcosmos and Macrocosmos. The String Quartet as Crucible for Mozart's Late Style*, pp. 664-670; WOLF-DIETER SEIFFERT, *Vom Streichquartett zum Streichquintett. Satztechnische Bezüge zwischen kammermusikalischem Früh- und Spätwerk bei Mozart*, pp. 671-677; PETER BARCABA, *Mozarts Fugenschaffen, dargestellt am Beispiel der Quartett-Fuge KV 546*, pp. 678-685; EVA KRIKKAY, *Zur Funktion der Ornamentik in den Klaviersonaten Mozarts*, pp. 686-692; MAXIMILIAN HOHENEGGER, *Die Struktur des Ritornells in Mozarts Rondo-Sätzen für Klavier. Vergleiche mit François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn, Muzio Clementi und Ludwig van Beethoven*, pp. 693-698; NICOLE SCHWINDT, *Begleitung in Mozarts Mannheimer und Pariser Sonaten für Klavier und Violine*, pp. 699-707; ROBERT RIGGS, *Mozart's Sonata for Piano and Violin K 379. Perspectives on the «One-hour» Sonata*, pp. 708-715; MARIANNE STOELZEL, *Mozarts letzte vierhändige Sonate C-Dur KV 521, vollendet in Wien, 29. Mai 1787*, pp. 716-723; GALLIANO CILIBERTI, *«La clemenza di Tito» di Mozart e la sua tradizione*, pp. 724-732; SERGIO DURANTE, *«La clemenza di Tito» and Other Two-Act Reductions of the Late 18th Century*, pp. 733-741; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *«La clemenza di Tito»*. Due apocrifi ottocenteschi per le scene napoletane, pp. 742-754; JUDITH L. SCHWARTZ, *Rhythmic Gesture in «La clemenza di Tito»*. Dance Rhythms as Rhetorical Devices, pp. 755-765; MARITA P. MCCLYMONDS, *«La clemenza di Tito» and the Action-Ensemble Finale in Opera seria Before 1791*, pp. 766-772; JAROSLAV BUŽGA, *Einige Gedanken über die Uraufführung und über die Rezeptionsgeschichte der Oper «La clemenza di Tito»*, pp. 773-776; PETER REVERS, *Mozart and China. Henri-Montan Bertons Pasticcio «Le laboureur chinois». Ein Beitrag zur französischen Mozart-Rezeption des frühen 19. Jahrhunderts*, pp. 777-786; RUDOLF BOCKHOLDT, *Zu Mozarts Tonalitätsvorstellung. Variabilität des tonalen Sinnes thematischer Gestalten*, pp. 787-792; NICHOLAS MARSTON, *The Recapitulation Transition in Mozart's Music*, pp. 793-809; REY MORGAN LONGYEAR, *Parallel Universes. Mozart's Minor-Mode Reprises*, pp. 810-815; KATALIN KOMLÓS, *Fantasia and Sonata K 475/457 in Contemporary Context*, pp. 816-823; WOLFGANG GERSTHOFER, *Orchestrale Satzbilder in Sinfonien des jungen Mozart und seiner Zeit*, pp. 824-834; KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Impuls und Ingenium. Der Kopfsatz aus Mozarts Haffner-Sinfonie KV 385 vor dem Hintergrund von Johann Christian Bachs «Grand Ouverture» Es-Dur op. 18/1*, pp. 844-851; GRETA MOENS-HAENEN, *Die Dynamik in den Orchester- und Bühnenwerken Mozarts als Ausdruck eines geänderten Musikverständnisses und als Folge neuer Möglichkeiten des Orchesters*, pp. 852-855; CHRISTIAN BERGER, *«Tutto è disposto». Figaros Arie «Aprite un po' quegli'occhi» im Kontext des Dramas*, pp. 856-862; JOSEF-HORST LEDERER, *Zwischen Liebe und Tod. Ausdrucksvariablen eines musikalischen Topos in Mozarts «Don Giovanni»*, pp. 863-870; DAVID BUSHLER, *The*

Two Versions of the Statue's Music in «Don Giovanni», pp. 871-878; GLENN STANLEY, *The Second-Act Finale Confrontation between Don Giovanni and Il Commendatore. Structural Coherence and Dramatic Intensification*, pp. 879-887; DOROTHEA LINK, «Cosi fan tutte». *Dorabella and Amore*, pp. 888-894; MANFRED SCHULER, *Eine Prager Singspielfassung von Mozarts «Cosi fan tutte» aus der Zeit des Komponisten*, pp. 895-901; BEVERLY R. HAY, *Types of Soprano Voices Intended in the Da Ponte Operas*, pp. 902-909; ROBERT L. MARSHALL, *Mozart's Unfinished. Some Lessons of the Fragments*, pp. 910-921; CHRISTOPH WOLFF, *Musikalische Gedanken und thematische Substanz. Analytische Aspekte der Mozart-Forschung*, pp. 922-929; HERMANN JEURISSEN, *Fragen und Hypothesen in Bezug auf die erhaltenen Manuskripte der Mozartschen Hornkonzerte*, pp. 930-937; MARIE ROLF, *A new Manuscript Source for Mozart's Rondo in E-flat for Horn K 371*, pp. 938-945; PAMELA L. POULIN, *A Report on new Information Regarding Stadler's Concert Tour of Europe and Two Early Examples of the Bassett Clarinet*, pp. 946-955; KONRAD KÜSTER, Von «Mitridate, Re di Ponto» zu «Il re pastore». *Stationen auf Mozarts Weg zur Konzertform*, pp. 956-962; GUDRUN BUSCH, *Daniel Schiebeler, Schikaneder und Mozarts Berlin-Besuch 1789, oder: «kein Ende» der Quellen des «Zauberflöten»-Librettos?*, pp. 963-968; HELEN M. GREENWALD, *Fantasy, Philosophy, and Sonority in «Die Zauberflöte»*, pp. 969-973; JOACHIM NOLLER, *Neue «Zauberflöten». Ein Beitrag zur schöpferischen Mozart-Rezeption*, pp. 974-978; MANFRED WAGNER, *Rezeption der Werke aus Mozarts «letztem» Jahr*, pp. 979-983; EVAN BAKER, *Theaters in Vienna During Mozart's Lifetime*, pp. 984-992; BERND EDELMANN, *Die Chaconne bei Mozart*, pp. 993-999; MAX BECKER, *Mozart-Vereinnahmung in der Nazi-Zeit. Propagandistische Darstellungen der Wiener Feierlichkeiten von 1941*, pp. 1000-1004; FRIEDBERT STRELLER, «[Mozart] thut uns so bitter Noth». *Bemerkungen zur Mozart-Adaption am Beginn des 20. Jahrhunderts*, pp. 1005-1010; ROBERTO GIULIANI, *Il repertorio delle fonti sonore e audiovisive mozartiane esistenti in Italia. Criteri e valutazioni*, pp. 1011-1021; GEOFFREY BLOCK, *Mozart's Isorhythmic Melodies*, pp. 1022-1028; EDWARD LAUFER, *Motivic Continuity and Transformations in the Piano Sonatas*, pp. 1029-1038; GEORGE PARISH, *Multi-Level Unification in Mozart's Piano Sonata K 333 (315c)*, pp. 1039-1049; JAMES M. BAKER, *Chromaticism in Mozart's «Jupiter» Symphony*, pp. 1050-1055; JOSEPH C. KRAUS, *Chromatic Third Relations in Mozart's Late Instrumental Works*, pp. 1056-1065; LUDWIG FINSCHER [et al.], *Porträt eines Mannes von Joseph Grassi: Mozart?*, pp. 1068-1095 –; *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 (Baden-Wien, 1991)*, a cura di Ingrid Fuchs, 2 voll, Tutzing, H. Schneider, 1993 – dedicati a Mozart sono: I. GERNOT GRUBER, *Mozart und Wien*, pp. 19-20; Id., *Die historische Position von «Le nozze di Figaro»*, pp. 81-90; MORITZ CSÁKY, *Mozart und Wien zur Zeit Josephs II.*, pp. 21-32; CLEMENS HÖSLINGER, *Musikverständnis Josephs II.*, pp. 33-42; OTTO BIBA, *Mozarts Wiener Kirchenmusikkompositionen*, pp. 43-56; THEOPHIL ANTONICEK, *Zur Wiener Singspieltradition*, 57-64; THOMAS BAUMAN, *Salieri, Da Ponte and Mozart. The Renewal of Viennese Opera buffa*, pp. 65-70; MICHAEL F. ROBINSON, *Paisiello, Mozart and Casti*, pp. 71-80; COSTANTIN FLOROS, *Nachdenken über die Stilforschung*, pp. 93-104; Id., *Grundfragen des musikalischen Stils am Beispiel Mozarts*, pp. 193-206; HARTMUT KRONES, *Nationalstil, Gattungsstil und Aufführungspraxis bei W. A. Mozart*, pp. 105-122; PETER PETERSEN, *Divertimento versus Divertissement. Anmerkungen zu Mozarts KV 563*, pp. 123-144; SIEGFRIED MAUSER, *Figur – Manier – Motiv. Zur Genealogie Mozartscher Melodiebildung in den frühen Klaviersonaten*, pp. 145-150; RODERICH FUHRMANN, *Das Problem der Kadenz im Klavierkonzert zur Zeit Mozarts*, pp. 151-162; UTE JUNG-KAISER, *Stilparallelen zwischen der Musik Mozarts und der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Zur Problematik der Stilkritik im fächerübergreifenden Kontext*, pp. 163-192; RUDOLF FLOTZINGER, «Wiener Klassik» und «Volksmusik», pp. 209-216, 267-279; JAN ŚTĘSZEWSKI, *Mozarts musikoziologische und ideologische Äußerungen*, pp. 217-224; KORALJKA KOS, *Die angeblichen Zitate von Volksmusik in Werken der Wiener Klassiker*, pp. 225-240; ARNOLD FEIL, *Zum Rhythmus der Wiener Klassiker*, pp. 241-254; WOLFGANG SUPPAN, *Die «Neue Melodik» als zentrales Merkmal klassischer Musik*, pp. 255-265; HELMUT RÖSING, *Mozart heute – Vermarktung einer Legende?*, pp. 367-380; Id., *Mozart – Verpflichtung oder Bürde?*, pp. 433-441; MECHTILD VON SCHOENEBECK, *KV 525 – Musik für «lange Ohren?»*, pp. 381-394; BERND HOFFMANN, *From Mozart to No Art. Zur Ideologisierung von Bearbeitungen*, pp. 399-404; THOMAS PHLEPS, *Phänomene der Reduktion*, pp. 405-416; GEORG MASS, *Formans «Amadeus»-Film und die Folgen*, pp. 417-432; II. GISELA AURBEK, *Neue Thesen zu Musik und Freimaureritual in Mozarts «Zauberflöte»*, pp. 451-462; HELMUT BARAK, *Valentin Adamberger – Mozarts Belmonte und Freund*, pp. 463-474; HERIBERT BISTER, *Der verminderte Septakkord bei Mozart und die reine Stimmung*, pp. 475-490; WALTHER BRAUNEIS, *Franz Xaver Niemetschek. Sein Umgang mit Mozart – eine Legende?*, pp. 491-504; GEORGE BROCK-NANNSTAD, *Early Use of Sound Recordings in the Analysis of Performance Practice and Phonetics*, pp. 505-514; GERHARD CROLL, *Figaro und Don Juan. Über das spanische Kolorit bei Mozart*, pp. 515-520; ELLWOOD DERR, *Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata for Two Fortepianos K 448 (375a). An Exemplification of Precepts Enunciated by Johann Mattheson and Johann Philipp Kirnberger*, pp. 521-536; MARIE-AGNES DITTRICH, *Ein «Blick in das gelobte Land des späten Schubertschen Liedes»? Zur Harmonik in Mozarts Liedern*, pp. 537-554; ROLAND EBERLEIN, *Kadenzwahrnehmung*



tute afferenti la complessa ricezione novecentesca dell'artista e delle opere,<sup>32</sup> gli indirizzi del-

und Kadenzgeschichte, pp. 555-562; MARKUS ENGELHARDT, *Das «Zauberflöten»-Experiment der Herren von Hohenlohe-Bartenstein im Jahre 1796*, pp. 563-578; PIERA FEDERICI, *Kennzeichen und Eigenart der Triobesetzungen in der Musik für Bassethorn in Wien zur Zeit Mozarts*, pp. 579-586; IMOGEN FELLINGER, *Unbekannte Mozart-Studien Nottebohm's*, pp. 587-600; MICHAEL FEND, *Zur Rezeption von Mozarts Opern in London im frühen 19. Jahrhundert*, pp. 601-614; FRED FLINDELL, *More About Mozart's Notion of «Gusto»*, pp. 615-628; GIACOMO FORNARI, «A nome Amadeo Mozart». *Ein unbekanntes Zeugnis über den Aufenthalt des Wunderkindes in Mailand 1770*, pp. 629-634; GEROLD WOLFGANG GRUBER, *Hans Kellers Mozart-Sicht und seine Analyse-Methode*, pp. 643-650; WERNER GRÜNZWEIG, *Orchestrale Kammermusik. Faktur und Wirkung der Streichquintette Mozarts*, pp. 651-658; GERLINDE HAAS, *Spielarten der Erotik. Zur Hosenrolle in «Le nozze di Figaro»*, pp. 659-668; HORST-PETER HESSE, *Zum Konsonanzempfinden bei vielstimmigen Akkorden*, pp. 669-676; HERMANN JUNG, *Ein Torso und sein Vollender. Zu den Ergänzungen von Mozarts «Missa c-moll» kv427 (417a)*, pp. 677-684; VJERA KATALI-NIC, *Die Werke W. A. Mozarts und einiger seiner Zeitgenossen in kroatischen Sammlungen bis ca. 1820*, pp. 685-692; WALTER K. KREYSZIG, *Der Begriff der Fantasie bei Mozart und dessen Beeinflussung durch Sonate, Praeludium und Toccata*, pp. 693-716; MICHAEL KUBE, «... an der Musik zweifle ich nicht». *Zum musikalischen Wesen Cherubinos*, pp. 717-724; GORDANA LAZAREVICH, *Mozart, Haydn, Cimarosa. Insertion Arias as Reflections of Operatic Costumes*, pp. 725-750; REY MORGAN LONGYEAR e KATE R. COVINGTON, *Mozart's Minor-Mode Recapitulation Techniques*, pp. 751-758; TOMI MÄKELÄ, *Kontrast und Entfaltung, Texturelle, thematische und stilistische Folgerichtigkeit des «Klavierkonzertes in d-moll» kv 466*, pp. 759-774; ANDREW MCCREDIE, *Mozarts Stellung zur Melodrama- und Bühnenmusik. Die Möglichkeit einer rhetorischen Formgestaltung*, pp. 775-788; JANE PERRY-CAMP, *Mozartean Time, Timing, Pace and Proportion, Golden or Not*, pp. 815-824; ARMIN RAAB, *Einstimmigkeit als Mittel musikalischer Syntax. Zur Funktion des Unisono in Wolfgang Amadeus Mozarts Konzertschaffen*, pp. 825-832; PAUL VAN RELIJEN, *Mozart «Through» Gould oder Die Kunst des Ignorierens*, pp. 833-846; PETER REVERS, *Stationen des Scheiterns von Hoffnung und Liebe. Stilistische Aspekte der Donna-Elvira-Arien in Mozarts «Don Giovanni»*, pp. 847-858; HERBERT SCHNEIDER, *Mozarts Musik in der vokalen volkstümlichen Musikausbübung des 19. Jahrhunderts. Ein Vergleich zwischen der deutschen und der französischen Überlieferung*, pp. 865-896; GOTTFRIED SCHOLZ, *Rhetorische Figuren in der Musik des 18. Jahrhunderts. Geheimcode oder Kommunikationsmittel?*, pp. 897-910; MANFRED SCHULER, *Die schwäbischen Freunde der Mozarts in Wien*, pp. 911-920; CHRISTIAN SPECK, *Mozart und Boccherini. Zur Frage der Italianità in Mozarts frühen Streichquartetten*, pp. 921-932; GERHARD SPLITT, *«Herzensnotwendigkeit» als «Naturgesetz». «Cosi fan tutte» und die Spätaufklärung in Wien*, pp. 933-942; SUSANNE STARAL, *Mozart und Johann Christian Bach. Einige Anmerkungen zu ihrer menschlich-künstlerischen Beziehung*, pp. 943-948; LUDWIG STOFFELS, *Schöne Symmetrie und krude Vergeltung. Ein zentrales Formprinzip in Mozarts «Don Giovanni» und seine Deutung*, pp. 949-960; DIETER TORKEWITZ, *Fragment und Ergänzung. Die Fragmente des «Sinfonia concertante in A» kv 320e (Ahn. 104) und des «Konzertes in D» kv 315f (Ahn. 56)*, pp. 961-978; SHIRLEY TREMBATH, *Mozart's Operatic Characterisations. Musical Factors*, pp. 979-992; MANFRED WAGNER, *Mozart-Interpretation heute – realismusbedingt*, pp. 993-1004; MICHAEL WEBER, *Zwischen pädagogischer Aufgabe und inszenatorischen Anspruch. Mozart-Ausstellung 1991 in Österreich*, pp. 1005-1012; RUDOLF WEIKL, *Mozart und die Zweifache*, pp. 1013-1016.

<sup>32</sup> Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. *Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990*, a cura di Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller e Oswald Panagl, Salzburg-Anif, Müller-Speiser, 1991 («Wort und Musik», 10) – contiene: ERHARD BUSEK, *Mozart. Wirkung und Vermarktung*, pp. 11-14; GERNOT GRUBER, *Gibt es eine Quintessenz der Wirkungsgeschichte Mozarts?*, pp. 15-26; GEROLD WOLFGANG GRUBER, *Mozart als Thema der Musikanalyse. Ein Desideratum?*, pp. 27-44; RUDOLF WEIKL, *Der Streit und die Mozartkugel. Über die Vermarktung von Mozart*, pp. 45-56; MANFRED WAGNER, *Das Mozart-Bild des Hitlerismus*, pp. 57-74; GERT KERSCHBAUMER, *Mozart-«arisch» die politische Verwertung im Dritten Reich und die «Austrifizierung» nach der Befreiung (Salzburg 1938 - 1945 - 1956)*, pp. 75-92; GÜNTHER WEISS, *W. A. Mozart für die Jugend? Das Werk im Spiegel der bayerischen Lehrpläne für Musik (Gymnasium)*, pp. 93-100; SIGRID WIESMANN, *Mozart on Data Bank*, pp. 101-106; THOMAS SEEDORF, *Mozart-Renaissance und Neorokoko. Anmerkungen zur Mozart-Rezeption um 1900*, pp. 107-116; SIEGRID SCHMIDT, *Der Komponist und der Regisseur. Oscar Fritz Schuhs Auseinandersetzung zum Thema Mozart in Vortrag, Zeitung und andere Publikationen*, pp. 117-132; RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Jugend-Opern im 20. Jahrhundert*, pp. 133-146; GERHARD HELDT, «Idomeneo». *Von der Bearbeitung zum Original dramaturgische Überlegung zur Aufführung einer Mozart-Seria im 20. Jahrhundert*, pp. 147-164; ALBERT GIER, Ar-

la critica,<sup>33</sup> le stratificate derivazioni stilistiche dell'idioma musicale<sup>34</sup> oppure le variegata

*chetyr* Cherubino. Zur Fortune einer Opernfigur, pp. 165-180; SUSANNE VILL, *Ist Don Juan an AIDS gestorben? Über die Schwierigkeiten zeitgenössischer Regisseure aus dem Museum zu holen*, pp. 181-202; LYNN SNOOK, *Mythos und Werktreue. Bemerkungen zur Inszenierung von Mozarts «Zauberflöte»*, pp. 203-222; HARALD GOERTZ, *Zum Text-Dilemma. Original – Übersetzung – Obertitel für Da Ponte?*, pp. 223-240; BOJIDAR SPASSOV, *Mozart als Metapher in der russischen Kultur. Einige Aspekte des Phänomens Mozart in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, pp. 241-256; MARIA KOSTAKEVA, *«Duenna» von Prokofjew. Ein literarisches Beispiel für die Mozart-Rezeption im 20. Jahrhundert*, pp. 257-268; ERIKA LASAROVA, *Mozart in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts*, pp. 269-274; OSWALD PANAGL, *Mozart aus dritter Hand. Mörikes Mozart-Novelle als Singspiel und Film*, pp. 275-292; OTTO WERNER-LORENZ, *«Mozarts junge Liebe». Singspiel in drei Akten von Max und Etta Werner*, pp. 293-302; WOLFGANG SUPPAN, *Die Verbreitung und Popularisierung von Kompositionen Mozarts mit Hilfe der Bläserharmonie und des konzertante Blasorchesters*, pp. 303-322; INKA STAMPFL, *Wie «rockig» ist Mozart? Die Rolle der Musik Mozarts innerhalb der U-Musik*, pp. 323-340; HELMUT RÖSING, *Mozart-Adaptionen in der populären Musik seit 1975*, pp. 341-356; ALAELDIN HILMI, *Amadeus Habibi. Mozart – ein arabischer Komponist?*, pp. 357-362; MARTIN ELSTE, *Der mechanisierte Mozart*, pp. 363-380; UTE JUNG-KAISER, *«Der weiße d'Andrade» Max Slevogts verbindliche Antwort auf die Frage, wie Mozarts «Don Giovanni» zu interpretieren sei*, pp. 381-400; HANS-DIETER MÜCK, *Mozart in Art 1900-1990. Bemerkungen zu einer Ausstellung*, pp. 401-406; RAINER SCHÖNHAAR, *Mozart als Filmkomponist? Am Beispiel «Don Giovanni» 1954/1979*, pp. 407-432; PETER DUSEK, *Wolfgang Amadeus «Movie-Star»*, pp. 433-438; LIA SECCHI, *«Noi tre». Zum Mozart-Film von Pupi Avati*, pp. 439-454; CORNELIA SZABÓ-KNOTIK, *Mozart und seiner Musik im Film «Amadeus». Musikeinsatz und Präsentation*, pp. 455-474; EDGAR LEIN, *«Amadeus». Film und Filmplakat*, pp. 475-486; INGEBORG HARER, *Peter Schaffers «Amadeus». Analyse eines Erfolges*, pp. 487-502; BERNHARD KYTZLER, *Minima Marginalia Mozartiana*, pp. 503-516; HILDEMAR HOLL, *Mozart in populären literarischen Darstellungen Salzburger Autoren. «Was ist denn, Stanzler?»*, pp. 517-550; JÜRGEN KÜHNEL, *Die «Zauberflöte» als Fantasy-Roman. Marion Zimmer Bradleys «Tochter der Nacht»*, pp. 551-586; ADOLF HASLINGER, *Herbert Rosendorfer und Wolfgang Amadeus Mozart. Begegnungen zwischen Musik und Literatur*, pp. 587-600; THOMAS LINDNER, *Das Ende der Fiktionen? Wolfgang Hildesheimers Gegenentwurf zum Domestizierten Helden Mozarts*, pp. 601-620; ULRIKE KIENZLE, *Mozart – eine Erregung. Von der Zerstörung des Salzburger Idylls im Werk Thomas Bernhards*, pp. 621-638; HELGA FINTER, *Das Lachen Don Giovanni. Zu Georges Batailles Rezeption des «dissoluto punito»*, pp. 639-660; DIETER MESSNER, *«... hinter dicken Mauern, die Mozart Klavierspiel verschluckten». Mozart in der spanischsprachigen Literatur*, pp. 661-664; ULRICH MÜLLER, *«The Salzburg Tales». Christina Steads Salzburg-Buch von 1934. Mit einem Überblick. Mozart im Roman des 20. Jahrhundert, sowie einem Postscriptum über Stephen Sondheim und Nico Dostal*, pp. 665-694; RUDOLPH ANGERMÜLLER, RUDOLF BRETSCHNEIDER, WOLFGANG DANZMAYR e MANFRED WAGNER, *Mozart-Wirkung und Vermarktung*, pp. 695-702.

<sup>33</sup> Mozart. Gli orientamenti della critica moderna. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 24-26 novembre 1991), a cura di Giacomo Fornari, Lucca, LIM, 1994 («Studi e testi musicali», 1) – contiene: ANELIDE NASCIMBENE, *Mysliveček e i Mozart a Bologna. Documenti, cronaca e critica*, pp. 3-25; IRENE ADRIAN, *Rolle und Bedeutung der Kastraten in Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts*, pp. 27-45; FEDERICO PIRANI, *«Il curioso indiscreto». Un'opera buffa tra Roma e la Vienna di Mozart*, pp. 46-67; DAGMAR NEUMANN, *Die spieltechnischen Besonderheiten der Violinstimmen in Mozarts «Betulia liberata»*, pp. 69-91; PIERA FEDERICI, *Osservazioni sul ruolo del corno di bassetto nelle arie d'opera di Mozart*, pp. 93-114; MICHAEL WEBER, STEFAN JENA e JOHANNES HUBEK, *Zur Frage des Trompetendämpfers bei Wolfgang Amadé Mozart. Eine Annäherung aus Sicht der «Vergleichenden Musikwissenschaft»*, pp. 115-151; GALLIANO CILIBERTI, *Mozart e l'editoria musicale italiana del Settecento e dell'Ottocento*, pp. 153-177; MARCO BEGHELLI, *La precoce fortuna delle «Nozze di Figaro» in Italia*, pp. 179-224; GIACOMO FORNARI, *«L'Europa intera risuonava del suo nome e delle opere sue». Un saggio della fortuna ottocentesca di Mozart in Lombardia*, pp. 225-240; CHRISTOPH KHITTL, *Die Musik Mozarts zwischen musikalischer Affektenlehre, romantischer Musikphilosophie und dem Begriff des «Musikalisch-Schönen»*, pp. 241-255.

<sup>34</sup> Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa» (Rom 1993), a cura di Markus Engelhardt e Wolfgang Witzemann, Laaber, Laaber, 1998 («Analecta musicologica», 31) – dedicati a Mozart sono: FRANCESCO DEGRADA, *«Lo sposo deluso». Da Cimarosa a Mozart*, pp. 1-31; PAOLO GALLARATI, *«Le nozze di Figaro». Commedia umana e «realismo» della parola*, pp. 33-60; MARINA MAYRHOFER, *La condotta degli strumenti a fiato nei Concerti per pianoforte e orchestra di Mozart. Alcune analogie con brani d'opera di Paisiello*, pp. 65-93; PIERLUIGI PETROBELLI, *Mozart e l'opera buffa*, pp. 99-116; FRIEDRICH LIPPMANN, *Paisiello und Mozart in der Opera buffa*, pp. 117-201.

strategie analitiche –,<sup>35</sup> cui si è affiancata in anni più recenti (e a ritmo davvero serrato) una quantità ragguardevole di collezioni e miscellanee volte primariamente a una pertinente definizione del *milieu* storico, artistico e culturale coevo.<sup>36</sup> Se i molti resoconti biografici compilati nell'ultimo ventennio hanno sposato non di rado un taglio assai spregiudicato e narrativamente più discorsivo – emblematici in tal senso sono l'accattivante cronistoria di stampo

<sup>35</sup> *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996*, a cura di Gernot Gruber e Siegfried Mauser, Laaber, Laaber, 1999 («Schriften zur musikalischen Hermeneutik», 6) – contiene: GERNOT GRUBER, *Einführung in Gegenstand und Thematik*, pp. 9-28; ULRICH KONRAD, *Leben – Werk – Analyse. Vorläufige Gedanken zu Form und Funktion der Analyse in der Mozart-Biographik von 1800 bis 1920*, pp. 29-62; MARK EVAN BONDS, *Ästhetische Prämissen der musikalischen Analyse im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, anhand von Friedrich August Kammes «Versuch einer Analyse der Mozart'schen Clavierwerke» (1821)*, pp. 63-80; LÁSZLÓ SZOMFAL, *Donald F. Tovey's Essays on Haydn and Mozart*, pp. 81-88; WILHELM SEIDEL, *Metrum und Rhythmus im Kontext rezeptionsästhetisch orientierten Analysen*, pp. 89-98; SILKE LEOPOLD, *Idomeneo und andere. Drei kurze Überlegungen zur Analyse Mozartscher Opern im 19. Jahrhundert*, pp. 99-108; ULRICH LEISINGER, *Stilhöhe als Maß. Die Wiener Klassiker in der Bewertung durch Guido Adler und seine Schule*, pp. 109-118; ELMAR SEIDEL, *Zu Mozart-Analysen in Riemanns «Großer Kompositionslehre»*, pp. 119-132; MARTIN EYBL, *Archäologie der Tonkunst. Mozart-Analysen Heinrich Schenkers*, pp. 133-146; RAFAEL KÖHLER, *Mozart und der «Klassizismus». Zur Vermittlung von Geschichte, Ästhetik und musikalischer Analyse im Mozart-Bild Ernst Kurths*, pp. 147-162; MANFRED HERMANN SCHMID, *Mozart der Unfertige. Zur musikalischen Phänomenologie von August Halm*, pp. 163-174; SIEGFRIED MAUSER, *Mozart als analytischer Modellfall im Umkreis der zweiten Wiener Schule*, pp. 175-186 –; *Mozartanalyse heute*, a cura di Gernot Gruber, Laaber, Laaber, 2013 («Schriften zur musikalischen Hermeneutik», 12) – contiene: GERNOT GRUBER, *Mozartanalyse – heute*, pp. 9-22; ULRICH KONRAD, *Leben, Werk, Analyse. Zweiter Teil. Werkanalyse in Mozart-Biographien des 20. Jahrhunderts*, pp. 23-36; MICHAEL POLTH, *Mozart in der Schenkerian Analysis*, pp. 37-52; KLAUS ARINGER, *Zwischen Kompositionsfaktur und Aufführungspraxis – Perspektiven der Instrumentationsanalyse bei Mozart*, pp. 53-68; NICO SCHÜLER, *Computergestützte Mozartanalyse. Geschichte, Methoden, Kritik und Ausblick*, pp. 69-100; GOTTFRIED SCHOLZ, *Affekte in Mozarts Opern. Ihre strukturellen und rhetorischen Funktionen*, pp. 101-114; MANFRED HERMANN SCHMID, *Sprachliche Bedingtheit musikalischen Denkens. Gedanken zum Werk Mozarts*, pp. 115-146; JOACHIM BRÜGGE, *Intertextualität als Thema der Mozartforschung*, pp. 147-158; LAURENZ LÜTTEKEN, *Mozarts Musik und die Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts*, pp. 159-162; KATHARINA HOTTMANN, *Gender als analytische Kategorie im Liedschaffen Mozarts am Beispiel der Weisse-Vertonungen «Die betrogene Welt» und «Die Verschweigung»*, pp. 163-196; GEROLD WOLFGANG GRUBER, *Hans Keller. Functional Analysis*, pp. 197-206; SIEGFRIED MAUSER, *Mozart-Analyse aus dem Geist der Neuen Musik*, pp. 207-214; MANFRED ANGERER, *Auch eine Versprachlichung der Musiktheorie. Leonard Bernstein mit Chomsky über Mozart*, pp. 215-228; MATTHIAS SCHMIDT, *Der «Reichtum» von Mozarts Musik. Eine Rezeptionskonstante als Problem der Analyse*, pp. 229-244; SILVAN MOOSMÜLLER, *Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen. Phänomenologische Überlegungen zu Mozart und Clementi*, pp. 245-268.

<sup>36</sup> *The Mozart Compendium. A Guide of Mozart's Life and Music*, a cura di Howard Chandler Robbins Landon, New York, Schirmer, 1990 – all'interno sono raccolti ventiquattro saggi incentrati su un'ampia scelta di materiali mozartiani: fonti, edizioni complete, ambiente musicali cittadini e nazionali e rapporto del musicista con la letteratura –; *Wolfgang Amadeus Mozart. Summa summarum. Das Phänomen Mozart. Leben, Werk, Wirkung*, a cura di Peter Csobádi, Wien, Neff, 1990 – comprende sessantasette contributi di musicologi, musicisti e interpreti suddivisi in quattro macrosezioni e dedicate rispettivamente ad aspetti biografico-analitici e a questioni di prassi esecutiva e di ricezione del corpus lascito artistico; *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991 – contiene: ERICH HERTZMANN, *Il processo creativo di Mozart*, pp. 27-41; DAVID ROSEN, *Le consuetudini compositive come indizio delle intenzioni. Il caso di un'anomalia formale nel Concerto per pianoforte K 595*, pp. 43-57; NEAL ZASLAW, *Significati per le sinfonie di Mozart*, pp. 61-104; LEONARD B. MEYER, *Semplicità grammaticale e ricchezza di relazioni. Il Trio della sinfonia in sol minore K 550*, pp. 105-190; LEO TREITLER, *Mozart e l'idea di musica assoluta*, pp. 191-231; ALAN TYSON, *La genesi del Quartetto «La caccia»*, pp. 235-247; WILHELM SEIDEL, *Sei caratteri musicali dei quartetti dedicati a Haydn*, pp. 249-256; ID., *Seneca, Corneille, Mozart. Questione di storia delle idee e dei generi nella «Clemenza di Tito»*, pp. 345-366; DANIEL HEARTZ, *Le lezioni di composizione di Thomas Attwood con Mozart*, pp. 259-269; ID., *«Le nozze di Figaro» in cantiere*, pp. 317-344; CHRISTOPH WOLFF, *Il «Messia» di Mozart ovvero «Lo spirito di Händel dalle mani di van Swieten»*, pp. 271-287; THRASYBULOS GEOR-



GIADES, *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano*, pp. 291-315; REINHOLD HAMMERSTEIN, *Il canto degli uomini corazzati. Uno studio sull'immagine bachiana di Mozart*, pp. 367-398 –; *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, 2 voll., Oxford-New York, Oxford University Press, Clarendon, 1991-1997 – contiene: I. MAYNARD SOLOMON, *The Rochlitz Anecdotes. Issues of Authenticity in Early Mozart Biography*, pp. 1-59; CHRISTOPH WOLFF, *The Composition and Completion of Mozart's Requiem, 1791-1792*, pp. 61-81; ALBI ROSENTHAL, *Leopold Mozart's «Violinschule» Annotated by the Author*, pp. 83-99; JAMES WEBSTER, *The Analysis of Mozart's Arias*, pp. 101-199; NEAL ZASLAW, *Mozart's Orchestral Flutes and Oboes*, pp. 201-211; ALAN TYSON, *Proposed new Dates for Many Works and Fragments Written by Mozart from March 1781 to December 1791*, pp. 213-226; CARL SCHACHTER, *Mozart's Last and Beethoven's First. Echoes of K 551 in the First Movement of Opus 21*, pp. 227-251; CLIFF EISEN, *Mozart's Salzburg Copyists. Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style, and Performance Practice*, pp. 253-307; II. MARY HUNTER, *Rousseau, the Countess, and the Female Domain*, pp. 1-26; ELAINE R. SISMAN, *Genre, Gesture, and Meaning in Mozart's 'Prague' Symphony*, pp. 27-84; CLIFF EISEN, *The Mozart's Salzburg Music Library*, pp. 85-138; JOHN PLATOFF, *Tonal Organization in the «Opera buffa» of Mozart's Time*, pp. 139-174; WOLF-DIETER SEIFFERT, *Mozart's 'Haydn' Quartets. An Evaluation of the Autographs and First Edition, with Particular Attention to mm. 125-42 of the Finale of K 387*, pp. 175-200 –; *On Mozart*, a cura di James M. Morris, Cambridge-New York-Washington, Cambridge University Press, Woodrow Wilson Center Press, 1994 («Woodrow Wilson Center Series») – contiene: DENIS DONOGHUE, *Approaching Mozart*, pp. 15-35; HOWARD GARNER, *How Extraordinary was Mozart?*, pp. 36-51; DAVID HENRY FELDMAN, *Mozart and the Transformational Imperative*, pp. 52-71; WILLIAM J. BAUMOL e HILDA BAUMOL, *On the Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna*, pp. 72-101; NEAL ZASLAW, *Mozart as a Working Stiff*, 102-112; CHRISTOPH WOLFF, *The Challenge of Blank Paper. Mozart the Composer*, pp. 113-129; MAYNARD SOLOMON, *Marianne Mozart. «Carissima sorella mia»*, pp. 130-150; JOSEPH KERMAN, *Mozart's Piano Concertos and their Audience*, pp. 151-168; WYE J. ALLENBROOK, *Mozart's Tunes and the Comedy of Closure*, pp. 169-186; MICHAEL P. STERNBERG, *Don Giovanni Against the Baroque; or, The Culture Punished*, pp. 187-203; LEON BOTSTEIN, *Nineteenth-Century Mozart. The fin-de-siècle Mozart Revival*, pp. 204-226; STANLEY KAUFFMANN, *The Abduction from the Theater. Mozart Opera on Film*, pp. 227-239 –; *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on his Life and his Music*, a cura di Stanley Sadie, New York, Oxford University Press, 1996 – contiene: DEREK BEALES Court, *Government and Society in Mozart's Vienna*, pp. 3-20; ANDREW STEPTOE, *Mozart's Personality and Creativity*, pp. 21-34; JOHN ARTHUR, *Some Chronological Problems in Mozart. The Contribution of Ink-Studies*, pp. 35-52; LÁSZLÓ SOMFAI, *Sketches during the Process of Composition. Studies of K 504 and K 414*, pp. 53-65; DEXTER EDGE, *Mozart's Reception in Vienna, 1787-1791*, pp. 66-117; KOFI AGAWU, *Prospects for a Theory-Based Analysis of the Instrumental Music*, pp. 121-131; WYE J. ALLENBROOK, *«To Serve the Private Pleasure». Expression and Form in the String Quartets*, pp. 132-160; WILLIAM DRABKIN, *An Interpretation of Musical Dreams. Towards a Theory of the Mozart Piano Concerto Cadenza*, pp. 161-177; CLIFF EISEN, *The Salzburg Symphonies. A Biographical Interpretation*, pp. 178-212; ELAINE R. SISMAN, *Learned Style and the Rhetoric of the Sublime in the «Jupiter» Symphony*, pp. 213-240; TIM CARTER, *Mozart, Da Ponte and the Ensemble. Methods in Progress?*, pp. 241-249; JESSICA WALDOFF e JAMES WEBSTER, *Operating Plotting in «Le nozze di Figaro»*, pp. 250-295; JOHN PLATOFF, *Catalogue Arias and the «Catalogue Aria»*, pp. 296-311; BRUCE ALAN BROWN, *Beaumarchais, Paisiello and the Genesis of «Così fan tutte»*, pp. 312-338; CARYL CLARK, *Recall and Reflexivity in «Così fan tutte»*, pp. 339-354; DANIEL HEARTZ, *When Mozart Revises. The Case of Guglielmo in «Così fan tutte»*, pp. 355-361; DOROTHEA LINK, *«L'arbore di Diana». A Model for «Così fan tutte»*, pp. 362-376; CHRISTOPH-HELLMUTH MAHLING, *«...New and Altogether Special and Astonishingly Difficult». Some Comments on Junia's Aria in «Lucio Silla»*, pp. 377-394; FEDERICO PIRANO, *Operatic Links Between Rome and Vienna, 1776-1790*, pp. 395-402; ANDREW DELL'ANTONIO, *«Il compositore deluso». The Fragments of «Lo sposo deluso»*, pp. 403-412; NEAL ZASLAW, *Waiting for «Figaro»*, pp. 413-435; JULIAN RUSHTON, *«...hier wird es besser seyn – ein blosses Recitativ zu Machen...». Observations on Recitative Organization in «Idomeneo»*, pp. 436-448; MARITA P. MCCLYMONDS, *The Great Quartet in «Idomeneo» and the Italian «Opera seria» Tradition*, pp. 449-476; KONRAD KÜSTER, *An Early Form in Mozart's Late Style. The Overture to «La clemenza di Tito»*, pp. 477-482; DON NEVILLE, *From Simplicity to Complexity in «La clemenza di Tito»*, pp. 483-496 –; *Opera buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 – contiene: DANIEL HEARTZ, *Goldoni, Opera buffa, and Mozart's Advent in Vienna*, pp. 25-49; BRUCE ALAN BROWN, *«Lo specchio francese». Viennese Opera buffa and the Legacy of French Theatre*, pp. 50-81; MARVIN CARLSON, *«Il re alla caccia» and «Le roi et le fermier». Italian and French Treatments of Class and Gender*, pp. 82-97; PAOLO GALLARATI, *Mozart and Eighteenth-Century Comedy*, pp. 98-111; EDMUND J. GOEHRING, *The Sentimental Muse of Opera buffa*, pp. 115-145; TIA DENORA, *The Biology Lessons of Opera buffa. Gender, Nature, and Bourgeois Society on Mozart's Buffa Stage*, pp. 146-164; MARY HUNTER, *Bourgeois Values and Opera buffa*

in 1780's Vienna, pp. 165-196; MARITA P. MCLYMONDS, *Opera seria? Opera buffa? Genre and Style as Sign*, pp. 197-231; RONALD J. RABIN, *Figaro as Misogynist. On Aria Types and Aria Rhetoric*, pp. 232-260; MICHAEL F. ROBINSON, *The Alternative Endings of Mozart's «Don Giovanni»*, pp. 261-285; JESSICA WALDOFF, «Don Giovanni». *Recognition Denied*, pp. 286-307; SERGIO DURANTE, *Analysis and Dramaturgy. Reflections Towards a Theory of Opera*, pp. 311-339; JAMES WEBSTER, *Understanding Opera buffa. Analysis = Interpretation*, pp. 340-377; JOHN PLATOFF, *Operatic Ensembles and the Problem of the «Don Giovanni» Sextet*, pp. 378-405; JULIAN RUSHTON, *Buffo Roles in Mozart's Vienna. Tessitura and Tonality as Signs of Characterization*, pp. 406-425 –; *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honour of Alan Tyson*, a cura di Sieghard Brandenburg, Oxford, Clarendon, 1998, 2002<sup>2</sup> – dedicati a Mozart sono: CLIFF EISEN, *Mozart and the Four-Hand Sonata K 19d*, pp. 91-100; NEAL ZASLAW, *The Adagio in F Major, K<sup>3</sup> Anhang 206a = K<sup>6</sup> Anhang A65*, pp. 101-114; WOLFGANG PLATH, *A Sketch-Leaf for Mozart's Contredanse «La bataille» K 535*, pp. 115-126; JOHN ARTHUR, «N. N.» *Revisited. New Light on Mozart's Late Correspondence*, pp. 127-146; ALBI ROSENTHAL, *Mozart's Key Signatures. A Peculiar Feature of his Autograph Scores*, pp. 147-150 –; *The Cambridge Companion to Mozart*, a cura di Simon P. Keefe, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2003 – innovativi sono in particolare, accanto a contributi di natura storiografico-analitica, i saggi incentrati sulle peculiarità stilistiche, la ricezione e le questioni di prassi esecutiva: IAN WOODFIELD, *Mozart's Compositional Methods. Writing for his Singers*, pp. 35-47; DAVID SCHROEDER, *Mozart and Late Eighteenth-Century Aesthetics*, pp. 48-60; JOHN DAVERIO, *Mozart in the Nineteenth Century*, pp. 171-184; JAN SMACZNY, *Mozart and the Twentieth Century*, pp. 185-199; WILLIAM STAFFORD, *The Evolution of Mozartian Biography*, pp. 200-214; KATALIN KOMLÓS, *Mozart the Performer*, pp. 215-226; ROBERT D. LEVIN, *Performance Practice in the Music of Mozart*, pp. 227-245 –; *Words About Mozart. Essays in Honour of Stanley Sadie*, a cura di Dorothea Link e Judith Nagley, Boydell, Woodbridge, 2005 – dedicati al compositore sono: PETER BRANSCOME, *Trends in Mozart Research Since the Bicentenary*, pp. 1-19; JULIAN RUSHTON, *A Reconciliation Motif in «Idomeneo»*, pp. 21-31; ELAINE R. SISMAN, *Observations on the First Phase of Mozart's «Haydn» Quartets*, pp. 33-57; SIMON P. KEEFE, *Mozart's Late Piano Sonatas (K 457, 533, 545, 570, 576). Aesthetic and Stylistic Parallels with his Piano Concertos*, pp. 59-75; FELICITY BAKER, *The Figures of Hell in the «Don Giovanni» Libretto*, pp. 77-105; CLIFF EISEN, *The Primacy of Performance. Text, Act and Continuo in Mozart's Keyboard Concertos*, pp. 107-119; ROBERT PHILIP, *Freedom and Restraint in Recordings of Mozart*, pp. 121-137; DOROTHEA LINK, *Mozart's Appointment to the Viennese Court*, pp. 153-177 –; *Mozart Handbuch*, a cura di Silke Leopold, Jutta Schmoll-Barthel e Sara Jeffe, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter, Metzler, 2005 – accanto alla dettagliata disamina, ripartita per generi, della produzione mozartiana, il volume si segnala per la brillante introduzione metodologica della curatrice (pp. 12-35) e la puntigliosa nota filologica di Dietrich Berke posta in chiusura (pp. 676-692); *Mozart Studies*, a cura di Simon P. Keefe, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 2006-2015 – contiene: I. CLIFF EISEN, *Mozart's Leap in the Dark*, pp. 1-24; SIMON P. KEEFE, «Greatest Effects with the Least Effort». *Strategies of Wind Writing in Mozart's Viennese Piano Concertos*, pp. 25-46; JULIAN RUSHTON, *Play or Compulsion? Variation in Recapitulations in Mozart's Music for Wind Instruments*, pp. 47-73; JESSICA WALDOFF, *Reading Mozart's Operas «for the Sentiment»*, pp. 74-108; DOROTHEA LINK, «È la fede degli amanti» and the Viennese Operatic Canon, pp. 109-136; EDMUND J. GOEHRING, *Episode and Necessity in «Non ti fidar» from «Don Giovanni»*, pp. 137-162; ELAINE R. SISMAN, *The Marriages of Don Giovanni. Persuasion, Impersonation and Personal Responsibility*, pp. 163-192; DANIEL K. L. CHUA, *Myth. Mozart, Money, Music*, pp. 193-213; JAMES CURRIE, *Postmodern Mozart and the Politics of the Mirror*, pp. 214-242; II. ULRICH KONRAD, *Mozart the Letter Writer and his Language*, pp. 1-22; SIMON P. KEEFE, *Mozart 'Stuck in Music' in Paris (1778). Towards a new Biographical Paradigm*, pp. 23-54; ID., *Composing, Performing and Publishing. Mozart's 'Haydn' Quartets*, pp. 140-167; DAVID BLACK, *Mozart's Association with the Tonkünstler-Societät*, pp. 55-75; STEPHEN RUMPH, *The Hymn Topic in Mozart's Instrumental Music*, pp. 76-105; RUPERT RIDGEWELL, *A Newly Identified Viennese Mozart Edition*, pp. 106-139; IAN WOODFIELD, *The Trouble with Cherubino...*, pp. 168-194; DAVID WYN JONES, *Mozart's Spirit from Seyfried's Hands*, pp. 195-228; EMILY I. DOLAN, *Mozart, Song and the Pre-Uncanny*, pp. 229-248 –; *Perspectives on Mozart Performance*, a cura di R. Larry Todd e Peter Williams, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 («Cambridge Studies in Performance Practice», 1) – contiene: PAUL BADURA-SKODA, *Mozart's Trills*, pp. 1-26; KATALIN KOMLÓS, «Ich praeludirte und spielte Variationen». *Mozart the Fortepianist*, pp. 27-54; JEAN-PIERRE MARTY, *Mozart's Tempo Indications and the Problems of Interpretation*, pp. 55-73; EDUARD MELKUS, *On the Problem of Cadenzas in Mozart's Violin Concertos*, pp. 74-91; FREDERICK NEUMANN, *A new Look on Mozart's Prosodic Appoggiatura*, pp. 92-116; JAAP SCHRÖDER, *A Performer's Thoughts on Mozart's Violin Style*, pp. 117-125; ROBIN STOWELL, *Leopold Mozart Revised. Articulation in Violin Playing during the Second Half of the Eighteenth Century*, pp. 126-157; R. LARRY TODD, *Mozart According to Mendelssohn. A Contribution to «Rezeptionsgeschichte»*, pp. 158-203; PETER WILLIAMS, *Some Thoughts on Mozart's Use*



La casa a Venezia nella quale venne ospitato Mozart quindicenne durante il carnevale del 1771. Archivio storico del Teatro La Fenice.

psicoanalitico stilata da Maynard Solomon,<sup>37</sup> la doviziosa ricostruzione esistenziale intessuta da Julian Rushton<sup>38</sup> oppure la fresca rivalutazione del cruciale periodo ‘imperiale’ inauguratosi con la nomina a ‘compositore di corte’ al servizio dell’Imperatore Giuseppe II operata da Christoph Wolff –,<sup>39</sup> l’attenzione precipua degli studiosi mozartiani si è concentrata nello scandagliare le novità stilistico-espressive del teatro musicale dell’autore – accanto ai fonda-

of the Chromatic Fourth, pp. 204-227; CHRISTOPH WOLFF, *Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart's Piano Concertos*, pp. 228-238 –; *Das Mozart-Handbuch*, a cura di Gernot Gruber e Dieter Borchmeyer, 7 voll., Laaber, Laaber, 2007-2012 – a tutt’oggi la risorsa bibliografica più completa per ricchezza documentaria e rigore scientifico: I. *Mozarts Orchesterwerke und Konzerte*; II. *Mozarts Klavier- und Kammermusik*; III. *Mozarts Opern*; IV. *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*; V. *Mozarts Welt und Nachwelt*; VI. *Das Mozart-Lexikon*; VII. *Mozart neu entdecken. Theoretische Interpretationen seines Werks*.

<sup>37</sup> MAYNARD SOLOMON, *Mozart. A Life*, New York, HarperCollins, 1995; trad. it. di Andrea Buzzi: *Mozart*, Milano, Mondadori, 1996, rist. 2007.

<sup>38</sup> JULIAN RUSHTON, *Mozart*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006 («The Master Musicians Series»).

<sup>39</sup> CHRISTOPH WOLFF, *Mozart and the Gateway to his Fortune. Serving the Emperor, 1788-1791*, New York-London, Norton, 2012; trad. it. di Davide Fassio: *Mozart sulla soglia della fortuna. Al servizio dell'imperatore, 1788-1791*, Torino, EDT, 2013. Di impianto più tradizionale sono invece le biografie di KONRAD KÜSTER, *Mozart*.



mentali studi di angolazione drammaturgica scritti da Stefan Kunze<sup>40</sup> e Daniel Heartz<sup>41</sup> (insieme a lavori consimili ma di minore rilevanza),<sup>42</sup> spiccano approcci innovativi e letture da ottiche inconsuete –,<sup>43</sup> senza trascurare convincenti esplorazioni del contesto artistico-organizzativo agevolate dall'acquisizione di fresco materiale documentario<sup>44</sup> e utili risorse bibliografiche, come la raccolta dei libretti d'opera curata da Ernest Warburton, che in sette volumi presenta l'intero *corpus* della librettistica mozartiana, compresi i facsimile delle edizioni a stampa delle prime rappresentazioni, delle riedizioni per allestimenti posteriori, dei *pastiche* musicali a cui contribuì il compositore e delle fonti dei libretti.<sup>45</sup> Il fervore musicologico degli ultimi anni ha poi investito di riflesso anche il mercato editoriale nostrano, rendendo disponibili per il lettore italiano non solo un'ampia scelta dei principali capisaldi della ricerca mozartiana, ma anche numerose opere di natura documentaria<sup>46</sup> – tra cui si conta la recen-

---

*Eine musikalische Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1990; trad. ingl. di Mary Whittall: *Mozart. A Musical Biography*, Oxford, Clarendon, 1996; GEORG KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart. Annahrungen*, Berlin, Henschel, 1991; trad. ingl. di J. Bradford Robinson: *Wolfgang Amadé Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; trad. it. di Gabriele Taglietti: *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1995 («Le sfere», 26); ROBERT W. GUTMAN, *Mozart. A Cultural Biography*, New York, Harcourt Brace, 1999; e JOHN ROSSELLI, *The Life of Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; mentre incentrati sui tormentati rapporti familiari (con il padre soprattutto) sono gli interessanti volumi curati da RUTH HALLIWELL, *The Mozart Family. Four Lives in a Social Context*, Oxford, Clarendon, 1997; e DAVID SCHROEDER, *Mozart in Revolt. Strategies of Resistance, Mischief and Deception*, New Haven-London, Yale University Press, 1999.

<sup>40</sup> STEFAN KUNZE, *Mozarts Opern*, Stuttgart, Reclam, 1984, 1996<sup>2</sup>; trad. it. di Leonardo Cavari: *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, Venezia, Marsilio, 1990, 2006<sup>2</sup>.

<sup>41</sup> DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, edited, with contributing essays by Thomas Bauman, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990. Più recente è dell'autore un dittico consacrato all'intera parabola storica del classicismo viennese: ID., *Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780*, New York-London, Norton, 1995; ID., *Mozart, Haydn and the Early Beethoven*, ivi, 2009.

<sup>42</sup> Sulla scia dell'influente titolo divulgativo edito alla fine degli anni Settanta da CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London, Gollancz, 1978; trad. it. di Maria Serena Gavioli: *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982, 1991<sup>2</sup>; sono i più recenti compendi di WOLFGANG WILLASCHKE, *Mozart-Theater. Vom «Idomeneo» bis zum «Zauberflöte»*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995; e MANFRED HERMANN SCHMID, *Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer*, München, 2009; trad. it. di Elisabetta Fava: *Le opere teatrali di Mozart*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 («Nuova cultura», 242).

<sup>43</sup> KRISTI BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2007; *Mozart und die Religion*, a cura di Peter Tschuggnall, Anif-Salzburg, Müller-Speisen, 2010 («Im Kontext», 30) – la tematica è affrontata in una ventina di interventi a coprire ambiti letterari, artistici e socio-culturali –; CHARLES FORD, *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's «Figaro», «Don Giovanni» and «Cosi fan tutte»*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2012; STEPHEN RUMPH, *Mozart and Enlightenment Semiotic*, Berkeley, University of California Press, 2012; IAN WOODFIELD, *Performing Operas for Mozart. Impresarios, Singers, Troupes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; BURNHAM SCOTT, *Mozart's Grace*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

<sup>44</sup> DOROTHEA LINK, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents, 1783-1792*, Oxford, Clarendon, 1998; MARY HUNTER, *The Culture of Opera buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

<sup>45</sup> *The Librettos of Mozart's Operas*, a cura di Ernest Warburton, 7 voll., New York, Garland, 1992.

<sup>46</sup> Selezioni significative dell'epistolario di Mozart sono contenute in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981; rist. Parma, Guanda, 2006; *Lettere di Mozart alle donne*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Bompiani, 1991 («Nuova corona», 23); *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere alla cugina*, con testo a fronte, a cura di Claudio Groff, Milano, ES, 1991; *Wolfgang Amadeus Mozart. Epistolario*, a cura di Enrico Castiglione, Roma, Logos, 1991; rist. Roma, Pantheon, 2001. Di recente è stata pubblicata inoltre una corposa antologia delle lettere in lingua inglese, *Mozart's Letters, Mozart's Life. Selected Letters*, a cura di Robert Spaethling, New York-London, Faber and Faber, 2000.

tissima e meritoria impresa di raccogliere *Tutte le lettere di Mozart* in tre ponderosi tomi<sup>47</sup> – o divulgativa,<sup>48</sup> oltre a un'edizione attendibile dei libretti curata da Marco Beghelli, che si aggiunge a quella di Giuseppe Armani della trilogia dapontiana e delle *Memorie* del leggendario abate.<sup>49</sup>

Improntato a uno stile severo che però innerva di rovente frenesia cinetica la statica compostezza della tragedia classica, *Idomeneo* rappresenta uno snodo cruciale, pur se problematico, nella carriera teatrale mozartiana. Nel fascinosa amalgama di elementi poetico-drammatici derivati da eterogenee tradizioni musicali – alla chiara impostazione metastasiana del libretto corrisponde una disposizione scenica più affine allo spirito della *tragédie lyrique* – l'opera costituisce un energico attacco frontale condotto con prodigiosa ricchezza d'ispirazione e risorse alle convenzioni dell'opera seria, servendo al contempo da temerario banco di prova per confrontarsi – complice l'entusiasta patrocinatore del progetto, il principe elettore Karl Philipp Theodor di Baviera – con l'idioma di Jommelli, Traetta e Gluck. Screziata fluidità armonica e copiosa profusione melodica scardinano la stentorea solennità del dramma 'riformato', echeggiata invece nella grave vigoria delle imponenti pagine corali, mentre la sorprendente duttilità del recitativo accompagnato a fini di continuità drammatica e introspezione psicologica già prelude agli esiti sublimi in termini di realismo emotivo e naturalezza teatrale delle commedie musicali scritte nel decennio viennese.

In virtù del suo carattere ibrido di geniale esperimento anticipatore di conquiste mature malgrado l'appartenenza al genere vetusto dell'opera seria italiana, il titolo ha goduto di notevole interesse in sede critica, congiunto principalmente alle sporadiche riprese in terra tedesca a cavallo tra Ottocento e Novecento<sup>50</sup> culminate nei numerosi allestimenti celebrativi in occasione del centocinquantenario del primo allestimento bavarese – autorevole fu in particolare la versione spuria curata da Richard Strauss per la messinscena a Vienna.<sup>51</sup> Dagli anni Cinquanta la

<sup>47</sup> *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, 3 voll., a cura di Marco Murara, Milano, Zecchini, 2011.

<sup>48</sup> BENIAMINO DEL FABBRO, *Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945-1975*, Milano, Feltrinelli, 1975, 1978<sup>2</sup> («Universale economica», 715); GIOVANNI CARLI BALLOLA e FRANCO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990, 1996<sup>2</sup>.

<sup>49</sup> *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990, 1999<sup>2</sup>; Torino, UTET, 1995; LORENZO DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, introd. di Giuseppe Armani, Milano, Garzanti, 1976, 2003<sup>6</sup>.

<sup>50</sup> ALFRED VON WOLZOGEN, «*Idomeneus* von Mozart auf der Dresdener Hofbühne», «Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik», x/45, 1864, pp. 715-718 (rist. in Wolfgang Amadeus Mozart. *Idomeneo*. *Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbeck, Rowohlt, 1988 («Rororo», 8405), pp. 203-206; EDUARD HANSLICK, «*Idomeneo*», *Oper von Mozart (Wien 1879)*, in Id., *Die moderne Oper*, 9 voll., Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1892-1900, III (*Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien*), pp. 107-114 (rist. in *Texte, Materialien, Kommentare* cit., pp. 207-214); ERNST LEWICKI, *Zur Wiederbelebung der Mozartschen Musikdramas* «*Idomeneus*». *Ein Wort der Anregung und praktische Vorschläge*, «*Die Musik*», IV/11, 1904-1905, pp. 317-325; ALBERT KOPFERMANN, *Bemerkungen zu Mozarts* «*Idomeneo*»-Quartett, «*Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin 1912*», II, 1912, pp. 64-65; OSKAR BIE, *Mozarts Jugend*, in Id., *Die Oper*, Berlin, Fischer, 1913, pp. 157-158 (rist. in *Texte, Materialien, Kommentare* cit., pp. 215-217); ERNST LERT, *Die Opera seria* «*Idomeneo, König von Kreta*», in Id., *Mozart auf dem Theater*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1918, pp. 293-311 (rist. parz. in *Texte, Materialien, Kommentare* cit., pp. 218-224). La pubblicazione della partitura a stampa da parte dell'editore Simrock nel 1806 era poi già stata salutata da un'entusiastica recensione del compositore e critico musicale JOHANN FRIEDRICH REICHARDT, *À Paris et à Bonn chez N. Simrock*. «*Idomeneo. Ré [sic] di Creta o sia Ilia ed Idamante*». *Dramma eroico in 3 atti. Musica di W. A. Mozart*, «*Berlinische musikalische Zeitung*», II, 1806, pp. 11-12 (rist. in Wolfgang Amadeus Mozart. *Idomeneo*. *Texte, Materialien, Kommentare* cit., p. 199).

<sup>51</sup> ALFRED HEUSS, *Mozarts* «*Idomeneo*» als Quelle für «*Don Giovanni*» und «*Die Zauberflöte*», «*Zeitschrift für Musikwissenschaft*», XIII/4, 1930-1931, pp. 177-199; ERNST LEWICKI, *Die Stimmencharaktere im* «*Idomeneo*»,

graduale 'riscoperta' del teatro musicale metastasiano ha quindi segnato l'inevitabile ingresso nel repertorio internazionale – e in edizioni finalmente fedeli alle produzioni originali di Monaco e Vienna<sup>52</sup> – di uno dei suoi frutti più innovativi, che nell'ultimo cinquantennio è stato oggetto di una straordinaria messe di contributi bibliografici. D'importanza preponderante sono, in primo luogo, il corposo compendio monografico curato da Julian Rushton,<sup>53</sup> contornato da ben tre volumi di atti di convegni,<sup>54</sup> che nella differente appartenenza cronologica illustrano al meglio il progressivo concentrarsi su una contestualizzazione più circostanziata del panorama artistico-orga-

in *Bericht über die wissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum (Salzburg, 2.-5. August 1931)*, a cura di Erich Schenk, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1932, pp. 158-160; LOTHAR WALLERSTEIN, *Mozarts «Idomeneo» in der Wiener Bearbeitung*, ivi, pp. 161-166; LUDWIG K. MAYER, *Mozarts «Idomeneo». Ein Vergleich der Originalfassung mit der Bearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXI/6, 1931, pp. 209-215.

<sup>52</sup> Varianti e differenze tra le due versioni sono discusse in ERNST BÜCLEN, «*Idomeneo*» und die «*hohle Prä-tension*» der heroischen Oper, «Die Musik», XXXIV/2, 1951, pp. 61-62; HEINRICH DAMISCH, *Mozarts Festspieler* per «*Idomeneo*» in München, Wien und Salzburg, «Österreichische Musikzeitschrift», VI/6-7, 1951, pp. 171-175; BERNHARD PAUMGARTNER, *Die beiden Fassungen des «Idomeneo»*, Ein Beitrag zur Dramaturgie Mozarts, «Musica», IX/9, 1955, pp. 423-429; ID., *Anmerkungen zu «Idomeneo»*, «Österreichische Musikzeitschrift», XI/1, 1956, pp. 7-11; KARL BÖHM, *Aufführungspraxis der Opera seria am Beispiel des «Idomeneo»*, in *Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paumgartner*, a cura di Eberhard Preussner, Zürich, Atlantis, 1958, pp. 17-21.

<sup>53</sup> W. A. Mozart. «*Idomeneo*», a cura di Julian Rushton, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 («Cambridge Opera Handbooks») – contiene: STANLEY SADIE, *Genesis of an Operone*, pp. 25-47; MARK EVERIST, «*Madame Dorothea Wending is arcicontentissima*». *The Performers of «Idomeneo»*, pp. 48-61; JULIAN RUSHTON, *The Genre of «Idomeneo»*, pp. 62-68; ID., *The Mythological Background*, pp. 69-71; ID., *Into the Nineteenth Century*, pp. 83-88; ID., *General Structure of «Idomeneo»*, pp. 95-105; ID., *Two Soliloquies*, pp. 106-118; ID., *The Musical Language of «Idomeneo»*, pp. 119-128; ID., *Tonality and Motive*, pp. 129-136; DON NEVILLE, *From Myth to Libretto*, pp. 69-82; CHRIS WALTON, «*Idomeneo*» After Mozart, pp. 83-94; CRAIG AYREY, *Elektra's First Aria and the Storm Scene*, pp. 137-152. Di minor peso specifico sono invece Wolfgang Amadeus Mozart. «*Idoménée*», a cura di Alain Duault, *L'Avant-Scène Opéra*, LXXXIX, 1986, rist. 2006 – illuminante è in particolare il saggio di JEAN-MICHEL BREQUE, *Les vertus paradoxales d'un livret imparfait*, pp. 16-21 –; Wolfgang Amadeus Mozart. «*Idomeneo*». *Texte, Materialien, Kommentare* cit. – oltre alla ristampa dei saggi già segnalati, contiene inoltre: ATTILA CSAMPAL, *Des Meeres und der Seele Stürme – Zwölf Variationen über Mozarts «Idomeneo»*, pp. 9-32; DANIEL HEARTZ, *Mozarts «Idomeneo». Entstehung und die erste Aufführung*, pp. 160-170; GUSTAV RUDOLF SELTNER, *Grundlagen zur Aufführung des «Idomeneo» in Salzburg 1973*, pp. 235-249; NIKOLAUS HARNONCOURT, *Zur Aufführung des «Idomeneo»*, pp. 250-255; JOACHIM KAISER, *Elektra*, pp. 262-268. Dedicata all'opera è anche l'esautistica monografia di JEAN-VICTOR HOCQUARD, «*Idoménée*», Paris, Aubier Montaigne, 1982.

<sup>54</sup> Themenkreis «*Idomeneo*». *Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung (Salzburg, 2.-7. August 1973)*, «Mozart-Jahrbuch 1973-1974», 1975 – segnaliamo in particolare: DANIEL HEARTZ, *Idomeneus Rex*, pp. 7-20; LUDWIG FINSCHER, *Die opera Seria*, pp. 21-32; GUSTAV RUDOLF SELTNER, *Grundlagen zur Aufführung des «Idomeneo» in Salzburg 1973*, pp. 39-45; ÉDUARD REESER, «*Idomeneo*» auf dem Theater, pp. 46-55; MARGARET DIETRICH, *Wiener Fassung des «Idomeneo»*, pp. 56-76; HELLMUT FEDERHOFER, *Der Tonartenplan in den Opern mit besonderer Berücksichtigung des «Idomeneo»*, pp. 82-96; WOLFGANG PLATH, *Typus und Modell*, pp. 145-157; ANNA AMALIE ABERT, «*Idomeneo*» zwischen Opera buffa und Singspiel, pp. 158-166; WALTHER DÜRR, «*Idomeneo*». *Sprache und Musik*, pp. 180-189; ROBERT ANGERMÜLLER, *Bemerkungen zum Idomeneus-Stoff*, pp. 279-297 –; Wolfgang Amadeus Mozart, «*Idomeneo*», 1781-1981. *Essays, Forschungsberichte, Katalog mit der Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Wolfgang Hildesheimer. Ausstellung, 27. Mai bis 31. Juni 1981*, a cura di Robert Münster e Wolfgang Hildesheimer, München-Zürich, Piper, 1981 («Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek», 24) – contiene: KURT KRAMER, *Das Libretto zu Mozarts «Idomeneo». Quellen und Umgestaltung der Fabel*, pp. 7-43 (rist. in Wolfgang Amadeus Mozart, «*Idomeneo*». *Texte, Materialien, Kommentare* cit., pp. 124-159); ROBERT ANGERMÜLLER, «*Idomeneo*» auf der Opern- und Schauspielbühne des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, pp. 44-61; ID., *Editionen Aufführungen und Bearbeitungen des «Idomeneo»*, pp. 134-157; ID., *Inhalt und Musiknummern des «Idomeneo»*, pp. 226-230; ID., «*Idomeneo*»-Bibliographie – Briefe der Mozarts, die den

nizzativo coevo – esemplare è a tal proposito la densa trattazione curata da Karl Böhmer.<sup>55</sup> Sintomi eloquenti del mutato orizzonte di ricerca sono inoltre, nella smisurata quantità di saggi dedicati all'opera, il deciso allontanamento da tematiche di stretta attinenza drammatico-testuale o 'di genere'<sup>56</sup> – nel cui novero occorre menzionare innanzitutto le indagini di Cuthbert Girdlesto-

«Idomeneo» betreffen, pp. 231-232; ID., «Idomeneo»-Bibliographie bis 1980, pp. 232-235; DANIEL HEARTZ, *Hat Mozart das Libretto zu «Idomeneo» ausgewählt?*, pp. 62-70; ROBERT MÜNSTER, *Mozart Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Aufführung des «Idomeneo»*, pp. 71-105 (rist. in Wolfgang Amadeus Mozart. «Idomeneo». Texte, Materialien, Kommentare cit., pp. 171-198); ID., *Das Münchener «Idomeneo»-Orchester von 1781*, pp. 106-121; WALTER GERSTENBERG, *Die Musik im «Idomeneo»*, pp. 122-133; STEPHAN KOHLER, *Die «Idomeneo»-Bearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss 1931*, pp. 158-179; HELMUT HELL, *Die «Idomeneo»-Bearbeitung von Ermanno Wolf-Ferrari 1931*, pp. 180-201; SENA JURINAC, «Idomeneo» in Glyndebourne unter Fritz Busch, pp. 202-205; WINFRIED ZILLIG, *Einführung in Mozarts «Idomeneos». Zu meiner Bearbeitung*, pp. 206-210 (rist. ampl. in Wolfgang Amadeus Mozart. «Idomeneo». Texte, Materialien, Kommentare cit., pp. 225-234); KARL BÖHM e WALTER GERSTENBERG, *Mozarts «Idomeneo». Ein Gespräch bei den Salzburger Festspielen 1973*, pp. 211-215; WOLFGANG SAWALLISCH, *Bekenntnis zu «Idomeneo»*, pp. 216-219 (rist. in Wolfgang Amadeus Mozart. «Idomeneo». Texte, Materialien, Kommentare cit., pp. 256-261); OSKAR FRITZ SCHUH, *Gedanken zu meiner «Idomeneo»-Inszenierung*, pp. 220-221; JEAN-PIERRE PONNELLE, «Mozart ist das Wichtigste in meinem Leben». Zur Zürcher Inszenierung 1980, pp. 222-225; ULRICH HEIN, «Idomeneo»-Diskographie, pp. 236-247 –; Mozarts «Idomeneo» und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (München, 7.-9. Juli 1999), a cura di Theodor Göllner e Stephan Hörner, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2001 («Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klassen. Abhandlungen. Neue Folge», 119) – dedicati all'opera di Mozart sono: KARL BÖHMER, *Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor «Idomeneo»*. Die Karnevalsoper am Cuvilliés-Theater 1753-1780, pp. 9-37; THEODOR GÖLLNER, *Nochmals. Mozarts Concertirende aria «Se il padre perdei»*, pp. 39-44; CLAUD BOCKMAIER, *Der Chaconne-Chor in «Idomeneo»*. Mozartsche Durchdringung eine französischen Typus, pp. 45-67; BRUCE ALAN BROWN, *Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts «Idomeneo»*, pp. 69-88; ROBERT MÜNSTER, *Maximilian Clemens Graf von Seinsheim und Franz Ludwig Graf von Hatzfeld. Zu frühen Abschriften aus der Münchner «Idomeneo»-Partitur*, pp. 89-96; PAUL CORNELISON, *Mozart's Ilia and Elettra. New Perspectives on «Idomeneo»*, pp. 97-113 (rist. in *Essays on Opera, 1750-1800*, a cura di John A. Rice, Farnham, Ashgate, 2010 – «The Ashgate Library of Essays in Opera Studies», 3); IRIS WINKLER, «Expresión» wider «den Alten schlandrian» – die «deutsche» Shakespeare-Rezeption und die zeitgenössische Interpretation von Mozarts «Idomeneo», pp. 115-121; MICHEL NOIRAY, *Ginguenés Kommentar zum «Idomeneo»*. Annäherung an eine musikalische Analyse, pp. 123-129; NICOLE BAKER, *The Relationship between Aria Forms in Mozart's «Idomeneo» and Reform Operas in Mannheim*, pp. 131-141.

<sup>55</sup> KARL BÖHMER, W. A. Mozarts «Idomeneo» und die Tradition der Karnevalsoper in München, Tutzing, Schneider, 1999 («Mainzer Studien zur Musikwissenschaft», 39).

<sup>56</sup> RUDOLPH ANGERMÜLLER, «Idomeneo»-Aspekte, «Österreichische Musikzeitschrift», XXVIII/7-8, 1973, pp. 308-317; ID., *Eine französische «Idomeneo»-Bearbeitung aus dem Jahre 1822. Ein Beitrag zu Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert in Frankreich*, «Mitteilungen der Internationale Stiftung Mozarteum», XXI/3-4, 1973, pp. 1-43; XXII/1-2, 1974, p. 42; DAVID CAIRNS, «Idomeneo», in ID., *Responses. Musical Essays and Reviews*, London, Secker & Warburg, 1973, pp. 55-77; STANLEY SADIE, «Idomeneo» and its Textual History, «Opera», XXV/5, 1974, pp. 389-398; DON NEVILLE, «Idomeneo» and «La clemenza di Tito». Opera seria and «vera opera», in *Studies in Music from the University of Western Ontario*, II, 1977, pp. 138-166; III, 1978, pp. 97-126; V, 1980, pp. 99-121; VI, 1981, pp. 112-146; VII, 1983, pp. 107-136; WALTER GERSTENBERG, *Betrachtungen über Mozarts «Idomeneo»*, in *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, a cura di Thomas Kohlhaase e Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1978, pp. 148-154; ERICH VALENTIN, «...Punkte, die die opera betreffen», «Acta Mozartiana», XXVIII, 1981, pp. 49-54; CHARLES MAZOUER, «Idomeneo, re di Creta». Mozart et la tragédie, «Revue Belge de musicologie», XXXVI/XXXVIII, 1982-1984, pp. 133-144; ROBERT MÜNSTER, *Neues zum Münchener «Idomeneo» 1781*, «Acta Mozartiana», XXIX, 1982, pp. 10-20; PAOLO GALLARATI, *Mozart e l'opera metastasiana nella «crisi» giovanile dell'«Idomeneo»*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio d'intesa con Arcadia, Accademia letteraria italiana, Istituto di studi romani, Società italiana di studi sul sec.*



ne sulla discendenza del libretto dall'omonima *tragédie-lyrique* di Antoine Danchet musicata nel 1712 da André Campra<sup>57</sup> e di Kurt Kramer sulla quasi ignota figura del collaboratore poetico mozartiano,<sup>58</sup> arricchita dalle disamine di natura specificatamente analitica compiute da Jehoash Hirschberg<sup>59</sup> e, su scala assai più ampia, da Daniel Heartz<sup>60</sup> – per approdare in anni recenti a prospettive allargate di studio, che hanno esaminato problematiche inerenti le fonti,<sup>61</sup> le sottili risponderie tematico-tonali dell'idioma musicale,<sup>62</sup> la ricezione ottocentesca dell'opera<sup>63</sup> e le influenze stilistiche recepite dal giovane Mozart.<sup>64</sup>

XVIII (Roma, 25-27 maggio 1983), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1985, pp. 257-275; CLEMENS HÖSLINGER, *Die erster Aufführungen des «Idomeneo» in Wien, 1786, 1806*, «Mozart-Jahrbuch 1986», pp. 25-28; JOHN PLATOFF, *Writing about Influences. «Idomeneo», a Case Study*, in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, a cura di Eugene Narmour e Ruth Solie, Stuyvesant, Pendragon, 1988, pp. 43-65 («Festschrift Series», 7).

<sup>57</sup> CUTHBERT GIRDLESTONE, *Idoménée... Idomeneo. Transformation d'un thème 1699-1781*, «Recherches sur la musique française», XIII, 1973, pp. 102-132. Sul medesimo argomento è anche WILHELM SEIDEL, *Ilia und Ilione. Über Mozarts «Idomeneo» und Campras «Idoménée»*, in *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, a cura di Annegrit Laubenthal, Kassel-Bärenreiter, 1995, pp. 334-343.

<sup>58</sup> KURT KRAMER, *Giovanni Battista Varesco. Versuch einer Biographie*, «Acta Mozartiana», XXVII, 1980, pp. 2-15; Id., *Antike und christliches Mittelalter in Varescos «Idomeneo», dem Libretto zu Mozarts gleichnamiger Oper*, «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», XXVIII/1-2, 1980, pp. 6-20; Id., *Frauengestalten in Varescos «Idomeneo». Ilia, die opferbereite Priamustochter und ihre dämonische Gegenspielerin Elektra*, ivi, XXVIII/3-4, 1980, pp. 16-24; Id., *Das Quartett in Mozarts «Idomeneo». Ein autobiographisches Zeugnis*, in *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, a cura di Herbert Anton, Bernhard Gajek e Peter Pfaff, Heidelberg, Winter, 1977, pp. 219-234; Id., *Zur Entstehung von Mozarts «Idomeneo»*, ivi, XXIX/3-4, 1981, pp. 23-27.

<sup>59</sup> JEHOASH HIRSCHBERG, *Formal and Dramatic Aspects of Sonata Form in Mozart's «Idomeneo»*, «The Music Review», XXXVIII, 1977, pp. 192-210.

<sup>60</sup> DANIEL HEARTZ, *The Genesis of Mozart's «Idomeneo»*, «Mozart-Jahrbuch 1967», 1968, pp. 150-164 (rist. «The Musical Quarterly», LV/1, 1969, pp. 1-19); Id., *Vorwort*, in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *«Idomeneo». Drama per musica in tre atti. Text von Giambattista Varesco. KV 366*, vorgelegt von Daniel Heartz, 2 voll., Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter, 1971 (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspielen; Band 11), pp. VII-XXXI; Id., *Mozarts «Idomeneo». Entstehung und erste Aufführung*, «Neue Mozart Ausgabe», 1971, Id., *Raaff's Last Aria. A Mozartean Idyll in the Spirit of Hasse*, «Musical Quarterly», LX, 1974, pp. 517-543; Id., *Tonality and Motif in «Idomeneo»*, «Musical Times», CXV, 1974, pp. 382-386; Id., *Mozart, his Father and «Idomeneo»*, ivi, CXIX, 1978, pp. 228-231; Id., *The Great Quartet in Mozart's «Idomeneo»*, «Music Forum», v, 1980, pp. 233-256; Id., *«Attacca subito». Lessons from the Autograph Score of «Idomeneo», Acts I and II*, in *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, a cura di Dietrich Berke e Harald Heckmann, Kassel, Bärenreiter, 1989, pp. 83-92.

<sup>61</sup> MILADA JONÁŠOVÁ, *Die Abschrift der «Idomeneo»-Partitur in der Sammlung des Strahov-Klosters zu Prag*, «Mozart Studien», XIV, 2005, pp. 189-224; PETER SÜHRING, *Fragen an Mozarts «Idomeneo». Anmerkungen zur Editions- und Aufführungspraxis*, «Die Musikforschung», LXI/3, 2008, pp. 222-232.

<sup>62</sup> JOHN L. H. SIBBONS, *Tonality Structure and Key Changes in Idamantes 3rd Act Aria in Mozart's Opera «Idomeneo»*, KV 366, «Mozart-Jahrbuch 1980-1983», 1983, pp. 399-408; JULIAN RUSHTON, *«La vittima è Idamante». Did Mozart have a Motive?*, «Cambridge Opera Journal», III/1, 1991, pp. 1-21; IRIS WINKLER, *Idomeneos «Sprache». Zum Umfeld einer umstrittener Oper*, dissertazione dottorale, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, 1996; TIM CARTER, *Two into Three Won't Go? Poetic Structure and Musical Forms in Mozart's «Idomeneo»*, «Cambridge Opera Journal», XXIV/3, 2012, pp. 229-248.

<sup>63</sup> SAMUEL SCHICK, *Die Stuttgarter Erstaufführung des «Idomeneo»*, «Mozart Studien», XIV, 2005, pp. 225-259.

<sup>64</sup> STEFAN MORENT, *Zur Tradition der Pavane in Mozarts «Idomeneo»*, «Mozart Studien», XVII, 2008, pp. 251-266.

# Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

## Peter Maag rinnova i fasti di *Idomeneo*

La musica di Wolfgang Amadeus Mozart approda al Teatro La Fenice con un certo ritardo: è solo nel 1869, in un concerto organizzato come recita straordinaria agli inizi di un afoso luglio lagunare, che l'esecuzione dell'*Andante con variazioni* (probabilmente tratto dalla sonata KV 284) viene proposta – in un programma fiume e assai composito come l'epoca suggeriva – dal pianista Mortier de Fontaine: «Domani alle ore tre pomerid. nella sala di questa Società il prof. Mortier de Fontaine, pianista, darà un saggio storico delle varie fasi della musica per pianoforte dal 1520 ai nostri giorni»:

È a Venezia il signor Mortier de Fontaine, uno dei più cospicui pianisti contemporanei [...]. Ma noi vogliamo dare notizie di lui estraendole dalla «Gazzetta Musicale» di Parigi, che riporta una lettera che l'eminente critico musicale, il Fétis, gli dirigeva e noi qui testualmente trascriviamo [...]. Ma quello che lo raccomanda sopra ogn'altra cosa alla nostra sincera ammirazione, è la distinta cultura musicale, che forma anzi la sua principale caratteristica.<sup>1</sup>

Si ascolta una carrellata di composizioni che va da una sinfonia di Giovanni Gabrieli alla *Danza degli gnomi* di Liszt passando attraverso Frescobaldi, Alessandro e Domenico Scarlatti, Froberger... un po' tutti i musicisti che direttamente o indirettamente avevano scritto per strumento a tastiera, clavicembalo, organo o pianoforte che fosse. Passano nove anni e l'orchestra e coro veneziani diretti da Fortunato Magi, zio di Giacomo Puccini e allora direttore del Liceo società musicale Benedetto Marcello fondato da poco grazie alle pressioni della stessa Fenice, della Cappella di San Marco e del Comune di Venezia, propone al pubblico veneziano l'*ouverture* della *Zauberflöte*, ovviamente accostata a musiche in larga parte ottocentesche: «Concerto vocale ed istrumentale a cura del Municipio, e colla prestazione del Liceo musicale Benedetto Marcello».<sup>2</sup> Il concerto di beneficenza, di grande interesse musicale, a detta della «Gazzetta di Venezia» non vanta la riuscita prevista solo sotto il profilo economico, a causa della impostazione errata della politica dei prezzi: il Comune pretende infatti una marcata differenza tra i costi troppo bassi per i palchi e troppo alti invece per l'ingresso e per l'affitto degli scranni. La medesima *ouverture* viene puntualmente ripetuta nel concerto straordinario del maggio 1896 in una bizzarra miscellanea nella quale il *Madrigale per il Bucintoro* di Antonio Lotti si alterna al 'celebre' minuetto di Luigi Boccherini, a un'aria di Baldassare Galuppi (tratta ovviamente dal *Filosofo di campagna*), a un quartetto di Giuseppe Tartini e a uno dei cinquanta salmi di Benedetto Marcello, concludendo quindi con musiche di Haydn, Beethoven, Wagner e Saint-Saëns.

---

<sup>1</sup> «La gazzetta di Venezia», 7 luglio 1869.

<sup>2</sup> Ivi, 14 marzo 1878.



Anche il nuovo secolo si apre con l'*ouverture* del *Flauto magico*, questa volta preceduta da quella della *Iphigénie en Aulide* di Gluck e quindi con musiche di Weber, Wagner e Beethoven nell'esecuzione della orchestra Kaim di Monaco diretta da Felix Weingartner. Da qui in poi mancherebbe lo spazio per descrivere compiutamente i brani mozartiani che vengono puntualmente inseriti nei concerti: ovviamente il favore crescente del genere strumentale accanto a quello operistico, sollecita la presenza di compositori prevalentemente dediti ad esso, anche se non può fare a meno di stupire il grave ritardo del quale sarà vittima l'opera di Mozart. Dovremo infatti attendere la sera del 16 maggio 1914 per vedere, grazie ancora alla Società Benedetto Marcello, mettere in scena il *Singspiel Bastien und Bastienne* (ovviamente in italiano e senza recitativi parlati) con Giuseppe Armanini nelle vesti del protagonista, Maria Crosa in quelle della soave Bastiana e Giuseppe Kashmann in quelle di Cola:

L'avvenimento celebratosi ieri sera alla Fenice, coll'esecuzione, auspicata la Società dei concerti Benedetto Marcello, del *Bastien und Bastienne* di Mozart non poteva non assumere uno speciale interessamento. Confessiamo subito d'altronde, che, oltrepassare questo interessamento, e portare l'avvenimento stesso a una celebrazione artistica vera e propria, ci sembra esagerato. Quasi quasi noi avremmo discussa l'opportunità di una esumazione del breve lavoretto di Mozart, che all'eclettismo mirabile di questo tedio dell'arte ben poco, per non dire nulla, aggiunge. [...] L'efficacia d'una rievocazione simile, ripetiamo, è nobilissima, ma va più in là della celebrazione teatrale, appunto perché è estranea ad essa. Si rapporta ad una ricostruzione più vasta di ambiente e di scuola, di studi e di epoche, che non può apparire nel fatto isolato, tanto meno se è portato come esempio [...]. Il pubblico – un pubblico incredibilmente affollato – applaudi meno di quanto avrebbe dovuto forse, ma seguì l'opera con una intenzione sincera. D'altronde, noi italiani più che mai oggi dovremmo sentire il desiderio di arrossire completamente davanti al *Don Juan* e alle *Nozze di Figaro*, pur di sentire interamente il nostro bisogno di lavorare e di studiare.<sup>3</sup>

La prima delle opere maggiori di Mozart si dà il 14 settembre 1934 nel contesto 'sperimentale' del terzo Festival internazionale di musica della Biennale di Venezia: va in scena *Così fan tutte*, affidata peraltro ai complessi dell'Opera di Stato di Vienna diretti da Clemens Krauss, segno che i tempi non erano ancora maturi perché partiture solo apparentemente semplici venissero affrontate dalle masse del teatro veneziano. Risponde ai canoni del tempo, in cui il genio universale di Mozart veniva rivendicato vigorosamente come espressione del mondo germanico, il *cast* di cantanti che si esibiscono in italiano alla Fenice, dal Ferrando di Franz Völker al Guglielmo di Karl Hammes, dalla Fiordiligi di Viorica Ursuleac alla Dorabella di Gertrud Rünger, dal Don Alfonso di Josef Manowarda alla Despina di Adele Kern. E se il pubblico era costretto a sopportare pronunce improbabili in nome di un principio discutibile, doveva subire pure una linea 'estetica' che collocava nella Germania nazificata i successori di Mozart, come Richard Strauss di cui i viennesi eseguirono *Die Frau ohne Schatten*. Ma l'elemento di maggior importanza secondo la cronaca anche locale è la presenza alla Fenice di un pimpante Benito Mussolini alla caccia di legami più stretti con il mondo tedesco: «La giornata del Duce a Venezia tra il fervido entusiasmo del popolo. La memorabile serata di manifestazioni di affetto alla Fenice» è uno dei titoli più sobri da prima pagina.<sup>4</sup> E ancora: «Il trionfale successo dell'Opera di Stato di Vienna con la esumazione di *Così fan tutte* di Mozart» dove peraltro la propaganda di regime preferisce «La dimostrazione notturna a San Fantin. Acclamato dal popolo il Duce si presenta al balcone del ridotto del Teatro».

<sup>3</sup> Ivi, 17 maggio 1914.

<sup>4</sup> Ivi, 15 settembre 1934.



Felice Casorati, Bozzetto per *Idomeneo* al Teatro La Fenice di Venezia, ottobre 1947. Regia e coreografia di Aurel M. Milloss, direttore Vittorio Gui, maestro del coro Sante Zanon, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il complesso artistico dell'Opera di Stato di Vienna, nel porgere *Così fan tutte*, ha ottenuto un successo addirittura trionfale. Esso si è mostrato superbo per i pregi del suo assieme, come per le doti singole di tutti i suoi componenti. Il M° Clemens Krauss, fin dalla nota e gloriosa *ouverture* ch'è stata espressa dalla sua orchestra in forma veramente superiore, si è mostrato artista di gran classe. Egli ha reso il fragile spartito mozartiano in una forma perfettamente adeguata allo stile del tempo e dell'autore, e lo ha esposto in un quadro di cristallina trasparenza, perché ogni suo tratto, ogni suo pregio, ogni suo ornamento tornassero in pieno e brillante rilievo. [...] Il M° Krauss può avvalersi di un'orchestra magnifica: elastica, viva, esatta, morbida, sonora. Lo spartito, come tutti sanno, non può concedere lo sfoggio del suo virtuosismo tecnico: questo lo vedremo domani sera. Intanto abbiamo goduto soprattutto della sua estrema finezza.<sup>5</sup>

Le cose cambiano radicalmente nel periodo successivo: dalla riapertura del 1938 alla stagione del secondo centenario del 1991 la presenza di Mozart alla Fenice è assai più fitta, perché il suo nome compare ben 429 volte su 4089 eventi nell'arco di poco più di cinquant'anni di storia – in pratica oltre il dieci per cento dei programmi! Anche qui peraltro i lavori operistici appaiono con qualche difficoltà nei cartelloni: il *Don Giovanni* figura per la prima volta nella stagione lirica invernale del 1945-1946, diretto da Gianandrea Gavazzeni, mentre *Le nozze di Figaro* erano già state proposte al pubblico veneziano nell'aprile del 1940, sotto la guida di Fernando Previtali e con

<sup>5</sup> Ivi.

il celeberrimo Mariano Stabile nel ruolo eponimo. Ancora: *Zauberflöte* (la cui *ouverture*, come abbiamo visto, era stato il primo brano orchestrale a essere eseguito) viene messo in cantiere nella stagione 1943-1944, con la regia di Mario Labròca, futuro direttore artistico della Fenice in anni di poco più recenti, mentre *La clemenza di Tito* dovrà attendere invece la stagione 1972-1973, quando viene diretta da Charles Mackerras.

La drammatica storia di Idomeneo e del tremendo sacrificio che si propone per placare la collera di Nettuno (in questa scelta scellerata emulo di Jephte, e con risultati analoghi...) non può che affascinare poeti e pubblico: non è un caso che già nella stagione di carnevale del 1811-1812 il compositore di formazione veneziana Giuseppe Farinelli si sia dedicato a questo argomento. Il bel libretto di Gaetano Rossi (quando il lavoro mozartiano era ovviamente già abbondantemente alle spalle) viene messo in scena da Nicoletto Pellandi e da Giuseppe Borsato. Una decina di titoli sono la prova del successo settecentesco (da Campra a Galuppi a Sansone, da Gazzaniga a Perrilli, da Paisiello a Paër), mentre il secolo successivo contempla solo due lavori, quello di Vincenzo Federici al Teatro alla Scala e appunto quello veneziano di Farinelli: poco davvero, a fronte di decine e decine di varianti su temi talvolta più insignificanti.

Di particolare importanza appare quindi la ripresa del 2 ottobre 1947: come abbiamo visto, l'opera segue di poco la prima fenicea di alcuni tra i massimi capolavori mozartiani, ma si colloca anche come prima ripresa in Italia di questa partitura, nuovamente pronuba la programmazione 'sperimentale' del decimo Festival internazionale di musica contemporanea, nella cui rassegna trova posto anche questa importante serata. Aperto il festival dalla *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič, proseguito con una larga messe di balletti e di concerti, l'allestimento di *Idomeneo* occupa solo due serate, come vuole la tradizione di quegli anni (generalmente le recite sono tre, eccezion fatta per lavori veramente popolari) e segnatamente con quella del Festival. Riesumere *Idomeneo* vuol dire anche fare i conti con il repertorio maggiore del grande compositore, ammesso che si possano istituire confronti e graduatorie tra i suoi lavori; ma vuol dire anche rifarsi al contatto tra Mozart e la corte di Mannheim, tra il massimo musicista e i massimi esecutori del periodo, vuol dire mettere in contatto Wolfgang con la piena consapevolezza delle possibilità offerte dagli esponenti dei migliori strumentisti a fiato boemi.

La ripresa di *Idomeneo* non è peraltro una operazione sterile di recupero di una composizione significativa del passato, dal momento che l'opera – certamente non una delle più popolari – tornerà altre due volte sulle scene veneziane: nel 1981 e poi nel 1993, diretta da Peter Maag, grande specialista mozartiano. Dopo la ripresa del 1947, che era stata diretta da Vittorio Gui (il quale era anche intervenuto con una certa disinvoltura sui pentagrammi di Mozart), la lettura di Maag pare restituire un certo equilibrio all'esecuzione, nonostante la scarsa coerenza del recensore che prima individua «un approfondito rilievo alla drammaticità di alcune pagine», e poi trova che manchi il «vigore drammatico»:

Il direttore svizzero (ormai veneto d'adozione) aggira i demoni pre-romantici che corrono nel profondo della partitura e li esorcizza in nome di un superiore ideale di equilibrio. Questo significa che Maag, che pure non può essere liquidato come un monotono e formalista *Kapellmeister* – non conferisca un approfondito rilievo alla drammaticità di alcune pagine. Trova uno smalto settecentesco e un'impronta mozartiana pur sempre di origine controllata, ma la sua conduzione manca di varietà di concezione e vigore drammatico, e lascia intuire inoltre un lavoro di concertazione poco approfondito sia con l'orchestra che con i cantanti.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> ROBERTO MORI, *Un «Idomeneo» poco italiano. La direzione 'controllata' di Peter Maag*, «La Nuova Venezia», 23 marzo 1993.

[illegible]



ENTE AUTONOMO

domenica 21 marzo 1993, ore 20.00, turno A  
 mercoledì 24 marzo, ore 20.00, turno E  
 venerdì 26 marzo, ore 18.30, turno I  
 domenica 28 marzo, ore 15.30, turno B  
 martedì 30 marzo, ore 20.00, turno C  
 giovedì 1 aprile, ore 18.30, turno F

# IDOMENEO

## RE DI CRETA

*Dramma per musica in tre atti di GIAMBATTISTA VARESCO*  
colonna musicale: RICHIEDERE VEDI AL. Ricordi  
 regia per l'Opera: WOLFGANG MOZART e PIERLUIGI BILLO

Musica di  
**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

*Personaggi ed interpreti*

|                                                                       |                   |
|-----------------------------------------------------------------------|-------------------|
| <i>Idomeneo, re di Creta</i>                                          | GLENN WESSLADE    |
| <i>Idomanteo, suo figlio</i>                                          | BRIGHTIE BALLEYS  |
| <i>Ilia, principessa Troiana,</i><br><i>figlia di Priamo</i>          | YVONNE KENNY      |
| <i>Elisira, principessa</i><br><i>figlia di Agamemnone, re d'Argo</i> | KATHLEEN CASSELL  |
| <i>Arbate, confidente del re</i>                                      | WONLEN LEE        |
| <i>Gran Sacerdote di Nettuno</i>                                      | ANTONIO FELTRACCO |
| <i>La Voce di Nettuno</i>                                             | CYRIL ASSAF       |

Casi di cancri, tumori, nevrosi e disturbi cardiaci, nevrosi legati al grembo

La scena è in Sidone, capitale di Creta

*Maestro concertatore e direttore*  
**PETER MAAG**  
*Regia*  
**EMILIO SAGI**

*Scenari*  
**GERARDO TROTTI**

*Costumi*  
**JULIO GALAN**

## ORCHESTRA E CORO

### DEL TEATRO LA FENICE

*Direttore del coro* **VITTORIO SICURI**

Allontanamento del Teatro del Lirico di Barcellona e del Teatro La Zazzaria di Madrid

Decorato dagli architetti romani Lucio Licinio, direttore musicale di palcoscenico Giuseppe Mazzoni,  
 direttore di palcoscenico Paolo Cecchi, direttore della regia per l'Opera Massimo Carraro, regista Luca Farnetani,  
 maestro collaboratore di palcoscenico Luciano Farnet, Regista della prima italiana del coro Nicola Lovatelli,  
 maestro della loro Ljubljana, Regista magistralmente Popovici, Conduzione  
 musicalmente diretta da Roberto Di Carlo, Direttore - Massimo Farnet,  
 musicista della Villa Farnet, direttore collaboratore Roberto Farnet,  
 direttore musicale per l'Opera, direttore del coro Massimo Carraro,  
 direttore di palcoscenico Stefano Carraro, Regista della prima italiana di Roberto Farnet, Regista musicale per la Villa Farnet, Regista

### PREZZI

Più e posto di poltrona centrale-Turno A 130.000 - Turno B-E 100.000 - Turno D-E-F 70.000  
 Posto di poltrona-Turno A 30.000 - Turno B-E 30.000 - Turno D-E-F 30.000  
 Prima poltrona-Turno A 30.000 - Turno B-E 30.000 - Turno D-E-F 30.000  
 Seconda poltrona-Turno A 10.000 - Turno B-E 25.000 - Turno D-E-F 25.000

*Idomeneo* al Teatro la Fenice Venezia, 1981. Regia di Jorge Lavelli, scene e costumi di Max Bignens, direttore Peter Maag, maestro del coro Aldo Danieli, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Locandina Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Idomeneo* al Teatro La Fenice di Venezia 1993. Regia di Emilio Sagi, scene di Gerardo Trotti, costumi di Julio Galan, direttore Peter Maag, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Allestimento del Teatro Liceu di Barcellona e del Teatro de la Zarzuela di Madrid. Locandina Archivio storico del Teatro La Fenice.





*Idomeneo* al Teatro La Fenice di Venezia, 1981. Regia di Jorge Lavelli, scene e costumi di Max Bignens, direttore Peter Maag, maestro del coro Aldo Danieli, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'interpretazione risulta all'insegna dell'equilibrio anche nella critica di Duilio Courir, che si dilunga sulla crisi dell'ente lirico veneziano, per poi lodarne il cartellone:

La Fenice programmando *Idomeneo*, opera in tre atti di Wolfgang Amadeus Mozart che ha ricevuto una buona accoglienza l'altra sera, ha dimostrato di essere tutt'altro che in crisi. Affidando l'opera mirabile a Peter Maag assecondato da una compagnia di ben selezionati cantanti e senza dimenticare orchestra e coro, la riuscita è stata complessivamente apprezzabile. Maag ha lungamente maturato il pensiero mozartiano e questa sua interpretazione del capolavoro immenso è sembrata scorrevole, a tratti nervosa e alla fine equilibrata e convincente.<sup>7</sup>

Ben più attento nell'espressione, e colto nel valutare la linea estetica in cui collocare Maag, sembra Cesare Galla:

Questo direttore è tradizionalmente considerato un mozartiano, e in effetti la sua lettura di *Idomeneo* ha la capacità di mettere in luce la ricchezza di colori in funzione espressiva. Nell'insieme, è un'interpretazione lontana dalla maniera classicista, capace di dare rilievo plastico al fraseggio (con particolare cura degli stupendi recitativi accompagnati) tenendo in abile equilibrio i molteplici elementi stilistici, senza rinunciare a sottolineare i debiti gluckiani soprattutto evidenti nel terzo anno, ma con un'incisività e una trasparenza che non fanno dimenticare la scuola italiana a cui il compositore salisburghese si era da fanciullo formato. Un *Idomeneo* dialetticamente in bilico fra passato e presente, e insieme già proiettato verso la concezione drammaturgicamente nuova che farà l'insuperata grandezza del Mozart operista.<sup>8</sup>

L'entusiasmo nei confronti della composizione e delle sfide che essa propone emerge quando si ricorda come

per quanto siano aumentate maggiormente (a partire dagli anni Sessanta) le occasioni per ascoltare e confrontarsi con *Idomeneo re di Creta* di Mozart, rispetto solamente all'archeologia musicale degli anni Trenta e Quaranta del nostro secolo, il capolavoro serio del salisburghese continua a mantenere intatto un suo certo mistero e una sua certa aria d'imprendibilità: qualità che ne fanno una perpetua sfida e un affascinante enigma.<sup>9</sup>

E d'altra parte la genialità del compositore si sposa con un genere dal quale anche solo vent'anni fa eravamo lontani:

In principio era l'opera seria: con i suoi personaggi eroici, le sue norme formali e strutturali, i suoi pezzi chiusi, le sue 'convenienze' e 'inconvenienze' teatrali [...]. C'è una peculiarità di Mozart che non finisce mai di stupire: la folgorante capacità di penetrare all'interno di un genere, capirne immediatamente, per pura forza di genio, i meccanismi ed esprimerlo a un grado perfetto, rinnovandolo dall'interno.<sup>10</sup>

Manca veramente poco, oggi, per completare l'esecuzione dell'intero panorama operistico mozartiano, il *Re pastore* prima di tutto e alcuni lavori veramente rari: l'auspicio è di saldare presto questo debito nei confronti di uno dei più grandi compositori di tutti i tempi, anche nel ricordo e in segno di continuità di chi ne ha onorato l'arte sul nostro palcoscenico, come Peter Maag.

<sup>7</sup> DUILIO COURIR, *Bravo questo Idomeneo, però non sa soffrire*, «Il corriere della sera», 23 marzo 1993.

<sup>8</sup> CESARE GALLA, *E Mozart sconfigge pure le convenzioni dell'opera seria*, «Il giornale di Vicenza», 23 marzo 1993.

<sup>9</sup> BRUNO CERNAZ, *A Venezia Mozart e l'enigma senza tempo di «Idomeneo»*, «Il Messaggero Veneto», 23 marzo 1993.

<sup>10</sup> STEFANO BIANCHI, *Mozart, forza creativa. Buon «Idomeneo» alla Fenice: un po' sfasati coro e orchestra*, «Il Piccolo», 24 marzo 1993.





*Idomeneo* al Teatro La Fenice di Venezia, 1993. Regia di Emilio Sagi, scene di Gerardo Trotti, costumi di Julio Galan, direttore Peter Maag, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Allestimento del Teatro Liceu di Barcellona e del Teatro de la Zarzuela di Madrid. Archivio storico del Teatro La Fenice.

## *Idomeneo* al Teatro La Fenice

Dramma per musica in tre atti di Giambattista Varesco, musica di Wolfgang Amadeus Mozart; ordine dei personaggi: 1. Idomeneo 2. Idamante 3. Ilia 4. Elettra 5. Arbace 6. Gran sacerdote 7. Una voce 8-9. Due cretesi 10-11. Due troiani.

### *1947 – X Festival internazionale di musica contemporanea*

2 ottobre 1947 (2 recite)

1. Gino Sininberghi 2. Maria Carbone 3. Elena Rizzieri 4. Jolanda Gardino 5. Alessandro Pellegrini 6. Ottorino Begali 7. Gabriella Reggiani – M° conc.: Vittorio Gui; m° del coro: Sante Zanon; reg. e cor.: Aurel M. Miloss; bozz.: Felice Casorati.

### *1981 – Stagione d'opera e teatro musicale*

27 febbraio 1981 (9 recite)\*

1. Werner Hollweg (William Lewis) 2. Margarita Zimmermann 3. Margherita Rinaldi (Marion Vernet Moore) 4. Olivia Stapp (Ruth Falcon) 5. Bruno De Simone 6. Giuseppe Botta 7. Giorgio Surjan 8-9. Rosanna Didonè, Jolanda Michieli 10-11. Francesco Memeo, Giuseppe Stefani – M° conc.: Peter Maag (János Ács); m° del coro: Aldo Danieli; reg.: Jorge Lavelli; scen. e cost.: Max Bignens; all.: Teatro La Fenice, su un progetto del Théâtre di Nancy.

\* In occasione del secondo centenario della prima rappresentazione.

### *1993 – Stagione di lirica e balletto*

21 marzo 1993 (6 recite)

1. Glenn Winslade 2. Brigitte Balleys 3. Yvonne Kenny 4. Kathleen Cassello 5. Wonjun Lee 6. Antonio Feltracco 7. Cyril Assaf – M° conc.: Peter Maag; m° del coro: Vittorio Sicuri; reg.: Emilio Sagi; scen.: Gerardo Trotti; cost.: Julio Galan; all.: Teatro del Liceu di Barcellona, Teatro La Zarzuela di Madrid.

## Biografie

JEFFREY TATE

Direttore. Nativo di Salisbury, in Inghilterra, inizia la sua carriera all'interno della Royal Opera House di Covent Garden. Un'esperienza estremamente formativa è il *Ring* wagneriano al Festival di Bayreuth, a cento anni dalla prima esecuzione, nel quale è assistente di Pierre Boulez. A partire da quell'evento, in seguito sviluppa la sua personale interpretazione della Tetralogia a Colonia e Parigi. Oltre ai drammi di Wagner, il *corpus* mozartiano rappresenta un altro punto focale del suo repertorio. Il suo debutto vero e proprio avviene con *Carmen* a Göteborg. Sulla scia di quel successo acquista fama internazionale come direttore, sia in ambito operistico che concertistico. A Parigi lavora allo Châtelet in *Lulu* e *Peter Grimes*, all'Opéra Bastille in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Billy Budd* e *Wozzeck* e al Palais Garnier in *Così fan tutte*. A Covent Garden dirige, tra le molte opere, *Idomeneo*, *Manon*, *Così fan tutte* e *Capriccio*. È attivo anche al Metropolitan di New York, dove spazia dal *Don Giovanni* a *Lulu* a *Mahagonny*. Stabilisce inoltre uno stretto rapporto con il Grand Théâtre de Genève e conduce il *Rosenkavalier* alla Wiener Staatsoper, palcoscenico che calcherà più volte in seguito. È frequentemente ospite dei teatri italiani: alla Scala, dopo il debutto con *Peter Grimes*, dirige *Der Rosenkavalier*, *Tannhäuser* e *Ariadne auf Naxos*. Alla Fenice esegue negli anni l'intero *Ring*, e al San Carlo di Napoli interpreta *Königskindern* di Engelbert Humperdinck (Premio Abbiati 2002). Nel 2005 è nominato direttore musicale del Teatro partenopeo, dove affronta, tra i molti titoli, *Le nozze di Figaro*, *Die Walküre*, *Falstaff* e *Entführung aus dem Serail*. Sul versante concertistico, ha lavorato con formazioni quali Orchestra Nazionale della Rai, London Symphony, Berlin Philharmonic, Mozarteum Orchestra, Dresden Philharmonic, Orchestra del Maggio Musicale, Accademia di Santa Cecilia, Orchestre de Paris. Dalla stagione 2009-2010 è direttore principale alla Hamburger Symphoniker e nel 2015 è nominato direttore principale ospite dell'Adelaide Symphony Orchestra.

ALESSANDRO TALEVI

Regista. Nato a Johannesburg, ha studiato musica e storia dell'arte all'Università di Witwatersrand e accompagnamento pianistico alla Royal Academy of Music di Londra. Nel 2007 si aggiudica l'European Opera-directing Price per la realizzazione di *Rusalka* di Dvořák. Supportato da William e Judith Bollinger, è stato direttore artistico della londinese Independent Opera at Sandler's Wells, per la quale ha curato le regie di *The Sofa-The Departure*, *Orlando*, *La scala di seta* e *Pelléas et Mélisande*. Fra i suoi lavori operistici si menzionano *Crispino e la comare* (Festival della Valle d'Itria, Martina Franca), *Der Barbier von Bagdad* (Landestheater, Coburg), *The Turn of the Screw* (Israeli Opera, Tel Aviv, Opera North, Leeds, e Central City Opera, Colorado), *Don Giovanni* (Opera North), *Amadigi di Gaula* (Central City Opera), *Kát'a Kabanová* (Landestheater, Coburg), *La traviata* (Cape Town Opera), *La Cenerentola* (Malmö Opera), *Il trionfo del tem-*

po e del disinganno e Partenope (Opéra les Azuriales, Francia), *L'assedio di Calais*, *The Marriage-La cambiale di matrimonio*, *L'occasione fa il ladro-La Colombe* (tutti per la Guildhall School of Music and Drama, Londra), *La fedeltà premiata* (Royal Academy of Music, Londra) e *Djami-leh-Le Docteur Miracle* (Royal College of Music, Londra). Fra le sue produzioni più recenti *Anna Bolena* e *Roberto Devereux* per la Trilogia Tudor alla Welsh National Opera di Cardiff, *Rigoletto* ad Ancona, *L'amour des trois oranges* al Maggio Musicale Fiorentino, *La traviata* all'Opera North di Leeds, *Tosca* all'Opera di Roma, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* allo Sferisterio di Macerata, le riprese di *Roberto Devereux* al Teatro Real di Madrid e di *Anna Bolena* al Donizetti Festival di Bergamo, *Tosca* a Roma. Nel corso della sua carriera ha anche creato allestimenti sperimentali in spazi non convenzionali nei dintorni di Londra, tra cui *Art Plus Opera* (Whitechapel Art Gallery), *Open Outcry* (Mansion House) e *Amadigi di Gaula* (Wigmore Hall). È associata della Royal Academy of Music.

#### JUSTIN ARIENTI

Scenografo. Di origini anglo-italiane, dopo aver studiato all'Istituto d'Arte della Villa Reale di Monza, consegue nel 2001 il diploma in scenografia all'Accademia di Brera. Ancora studente, ha la fortuna di collaborare con la compagnia marionettistica milanese di Carlo Colla & Figli, partecipando alle tournée nei più prestigiosi teatri italiani e internazionali. Dal 2001, trasferitosi a Londra, lavora con affermati designer a numerosi spettacoli teatrali e instaura un solido rapporto di collaborazione con Richard Hudson, diventando *associate designer* in diverse produzioni d'opera e balletto allestite in vari palcoscenici europei e americani. Nel 2014, con la regia di Alessandro Talevi, disegna le scenografie per *L'amour des trois oranges* di Prokof'ev al Maggio Musicale Fiorentino, l'ultima opera rappresentata nello storico Teatro Comunale. Nello stesso anno gli è assegnato il Jan Kiepura Award per le scene e i costumi dell'opera *Cyberiada*, messa in scena al Teatr Wielki di Poznań con la regia di Ran Arthur Braun. Il suo lavoro spazia in generi differenti, dal teatro dell'opera – che predilige – alla danza, dal musical a teatro e televisione.

#### MANUEL PEDRETTI

Costumista. Nato nel 1981 a Iseo, nel 2006 si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nello stesso anno firma i costumi per l'opera *Amahl and the Night Visitors* con il Conservatorio di Rovigo. Dal 2009 al 2010 è assistente di sartoria al Comunale di Bologna. Nel 2011 e 2012 lavora come costumista in *Carmen* e *Macbeth*, allestiti al Theater Lübeck con la regia di Alberto Triola. Nel 2012 è la volta di *Maria Stuarda* al Festival Donizetti di Bergamo, successivamente ripresa al Filarmonico di Verona con la regia di Federico Bertolani. Nello stesso anno crea i costumi per *Don Giovanni* al Bassano Opera Festival, messo in scena sempre da Bertolani. Nel 2013 affianca Alessandro Talevi in *Crispino e la Comare* al Festival della Valle d'Itria, iniziando così una collaborazione con il regista sudafricano che lo porterà a firmare i costumi di *Rigoletto* al Teatro delle Muse, dell'*Amour des trois oranges* di Prokof'ev al Maggio Musicale Fiorentino e di *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* allo Sferisterio di Macerata.

#### BRENDEN GUNNELL

Tenore, interprete del ruolo di Idomeneo. Cresciuto nel Michigan, dove si è diplomato nel 2006, ha fatto parte per quattro anni, sotto la guida di Brigitte Fassbaender, dell'ensemble di canto del Teatro di Innsbruck per poi trasferirsi, chiamato da Paul Curran, alla Norwegian Opera di Oslo. Durante questo periodo ha cantato in *Ariadne auf Naxos* (Brighella), *The Turn of the Screw* (Quint), *Das Rheingold* (Loge e Froh), *Wozzeck* (Andres), *Arabella* (Elemer e Matteo), *Die Zau-*

*berflöte* (Tamino e Armigero), *Lucia di Lammermoor* (Arturo), *La sposa venduta* (Hans), *Les dialogues des Carmélites* (Chevalier), *Il ritorno di Ulisse in patria* (Eumete), *Peter Grimes* (Bob Boles), *Macbeth* (Malcolm), *Tristan und Isolde* (Marinaio), *The Rape of Lucretia* (Male Chorus), *The Rake's Progress* (Tom Rakewell) e *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Jim). Nell'autunno del 2012 ha sostituito Toby Spence in *Dream of Gerontius* di Elgar con gli Hamburger Symphoniker diretti da Jeffrey Tate alla Laeishalle di Amburgo. Da allora ha avuto inizio una rapida ascesa professionale, accompagnata dal passaggio a una vocalità più drammatica. Riscritturato subito dagli Hamburger Symphoniker per *Königskinder*, ha preso parte all'esecuzione dell'Ottava Sinfonia di Mahler con l'Orchestra Verdi di Milano diretta da Riccardo Chailly. La stagione 2015 lo vede impegnato nella *Sposa venduta* all'Opera North di Leeds, in *Königskinder* alla Semperoper di Dresda, in *Jenůfa* al Comunale di Bologna, nell'*Entführung aus dem Serail* al Festival di Glyndebourne e ancora in *Mahagonny* all'Opera di Roma.

#### MONICA BACELLI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Idamante. Si diploma con Maria Vittoria Romano e Donato Martorella al Conservatorio di Pescara, vince il Concorso Belli di Spoleto che la porta a debuttare al Teatro Sperimentale come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e Dorabella in *Così fan tutte*. Da allora ha cantato nei principali teatri italiani e internazionali (Scala, Staatsoper di Vienna, Covent Garden, San Francisco Opera) e per le principali istituzioni concertistiche (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Philharmonie di Berlino, Concertgebouw di Amsterdam), collaborando con direttori quali Abbado, Chailly, Chung, Mehta, Muti, Ozawa, Pappano e Rattle. Vincitrice del Premio Abbiati, il suo repertorio spazia dall'opera barocca (la trilogia monteverdiana, *Tamerlano*, *Alcina* e *Giulio Cesare* di Händel) ai ruoli mozartiani (Idamante, Cherubino, Donna Elvira, Sesto) estendendosi all'opera francese dell'Otto e Novecento (*Les contes d'Hoffmann*, *Werther*, *Don Quichotte*). Riconosciuta interprete del teatro musicale contemporaneo, le sono state affidate numerose prime esecuzioni. Luciano Berio ha scritto per lei i ruoli di Marina in *Outis* (Scala 1996) e di Orvid in *Cronaca del luogo*, e il brano *Altra voce* (Salisburgo 1999). Di Berio ha inoltre interpretato le *Folk Songs*. Tra i suoi impegni recenti la prima assoluta del *Re orso* di Marco Stroppa all'Opéra-Comique di Parigi, la protagonista femminile in *Pelléas et Mélisande* a Bruxelles, Donna Elvira in *Don Giovanni* a São Paulo, Sesto nella *Clemenza di Tito* alla Fenice, Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea* a Parigi e alla Scala. Particolarmente attenta alla musica da camera, che negli ultimi anni ha affiancato all'attività operistica, si esibisce sia con il pianoforte che in formazioni cameristiche in numerosi recital con programmi dalla ricca gamma di filoni tematici.

#### EKATERINA SADOVNIKOVA

Soprano, interprete del ruolo di Ilia. Nata in Russia, laureata in storia, ha studiato al Conservatorio di San Pietroburgo con Tamara Novichenko e nel 2006 alla Hochschule für Musik Carl Maria von Weber di Dresda con Christiane Hossfeld. Dal 2009 si perfeziona con Raúl Giménez alla Concertante di Barcellona. Premiata nel 2006 alla Competizione dell'opera di Dresda e al Concorso Obratzsova di San Pietroburgo, debutta nel maggio 2008 al Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo come Adina nell'*Elisir d'amore*, che successivamente ripresenta al Teatro dell'Opera di Roma e alla Bayerische Staatsoper di Monaco. Debutta come Violetta nella *Traviata* all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi, dove è reinvitata nel 2010 come Gilda in *Rigoletto* (che replicherà poi a Londra, Venezia e Reggio Emilia). È ancora Violetta alla Fenice nel 2010 e 2011, in seguito impersona *Lucia di Lammermoor* alla Scala di Milano, incarna Zerlina nel *Don Giovanni* e Nannetta nel *Falstaff*, ruolo reinterpretato a Los Angeles sotto la direzione di James Conlon. Colla-



bora frequentemente con Zubin Mehta che l'ha diretta in *Falstaff* e *Traviata* a Tel Aviv e Firenze. Recentemente ricopre anche il ruolo di Adina nell'*Elisir d'amore*, di Gilda in *Rigoletto* e di Sophie nel *Werther* al Teatro dell'Opera di Roma. Nel 2015 è Pamina nella *Zauberflöte* alla Fenice.

#### MICHAELA KAUNE

Soprano, interprete del ruolo di Elettra. Nata in Germania, stringe una stretta relazione con la Deutsche Oper di Berlino, dove incarna Marschallin in *Der Rosenkavalier* (poi interpretata anche a Parigi e in Cina), la parte del titolo in *Jenůfa*, Ellen Orford in *Peter Grimes* ed Elsa in *Lohengrin*. In seguito è Sieglinde nella *Walküre* a Bamberg, Madrid e Budapest e ancora Jenůfa al New National Theatre di Tokyo. Dal 2007 al 2011 veste i panni di Eva nei *Meistersinger* al Festival di Bayreuth. Inoltre appare regolarmente alla Bayerische Staatsoper di Monaco e alla Semperoper di Dresda, ed è invitata all'Opéra National di Parigi, alla Wiener Staatsoper, alla Nederlandse Opera di Amsterdam, al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, al Grand Théâtre de Genève oltre che ai festival di Salisburgo, Bayreuth, Ravenna, Budapest e Brema, al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Radio France, alla Carnegie Hall di New York e alla NHK Symphony Orchestra di Tokyo. Altri importanti ruoli sono quelli di Kát'a Kabanová, Rusalka, Arabella, Ariadne (in *Ariadne auf Naxos*), la Contessa in *Capriccio*, Desdemona in *Otello*, Tatjana in *Eugenij Onegin*, Agata in *Der Freischütz*, Blanche in *Les dialogues des carmélites*, Marie nella *Sposa venduta*, Rosalinde in *Die Fledermaus* e Leonora in *Fidelio*. Ha collaborato con direttori quali, tra i molti, Zubin Mehta, Christoph Eschenbach, Christian Thielemann, Marc Minkowski, Lothar Zagrosek, Marc Albrecht, Peter Schneider, Alan Gilbert, Eliahu Inbal.

#### ANICIO ZORZI GIUSTINIANI

Tenore, interprete del ruolo di Arbace. Inizia gli studi di violino e canto al Conservatorio Cherubini di Firenze perfezionandosi poi con il tenore Cordeiro Opa. Vincitore del Concorso di musica sacra di Roma e del Toti Dal Monte di Treviso, ha debuttato nel 2001 nel *Te Deum* di Charpentier alla Pergola di Firenze. Ha cantato in importanti teatri e festival italiani (quali Firenze, Venezia, Verona, Ravenna, Pesaro, Jesi, Martina Franca) e internazionali (Madrid, Buenos Aires, Liegi, Berlino, Nizza, Vienna, Muscat, St. Gallen, Festival di Salisburgo, Wildbad, ecc.) in un repertorio che comprende, fra gli altri, lavori di Monteverdi, Händel, Scarlatti, Vivaldi, Galuppi, Haydn, Mozart (*Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *La finta giardiniera*), Rossini, Bellini, Cilea, Gounod, Lehár. Nel 2014 è Eurimedonte nell'*Eritrea* di Cavalli al Festival «Lo spirito della musica di Venezia», Don Ottavio in *Don Giovanni* alla Fenice e Ozia nella *Betulia liberata* a Potsdam. L'anno successivo incarna Gennaro nella *Lucrezia Borgia* di Donizetti a St. Gallen e Tamino nella *Zauberflöte* a Venezia. Ha collaborato con direttori quali Muti, Fournillier, López-Cobos, Biondi, Carminati, Rovaris, Dantone, De Marchi, Fogliani, Curtis, Rizzo, Montanari, Soudant, Manacorda.

#### KRYSTIAN ADAM

Tenore, interprete del ruolo del gran sacerdote di Nettuno. Molto richiesto nel repertorio serio e buffo tra Settecento e Ottocento, collabora regolarmente con direttori tra i quali Rinaldo Alessandrini, Giovanni Antonini, Fabio Biondi, Ivor Bolton, Fabio Bonizzoni, Teodor Currentzis, Werner Ehrhardt, Sir John Eliot Gardiner, Václav Luks, Marc Minkowski, Stefano Montanari, Andreas Spering, Jean-Christophe Spinosi. Tra le opere più ragguardevoli interpretate citiamo *La pietra del paragone* e *Il re pastore* di Rossini al Théâtre du Châtelet di Parigi; il *Vespro della Beata Vergine* e *L'Orfeo* di Monteverdi a Cambridge, Versailles, Barcellona, al Festival di Salisburgo



e a Londra per i BBC Proms; *Philemon und Baucis* di Haydn a Montecarlo; *L'Olimpiade* di Mysliveček al Theater an der Wien; la *Matthäus-Passion* di Bach con l'Akademie für Alte Musik a Berlino e Monaco; la *Messa in si minore* di Bach al Maggio Musicale Fiorentino; *Giove in Argo* di Händel all'Händel Festival di Halle; *L'occasione fa il ladro* di Rossini al Théâtre des Champs Élysées; l'*Idomeneo* e *Le nozze di Figaro* di Mozart a Covent Garden. Tra gli impegni più recenti si menzionano inoltre la *Messa in do minore* di Mozart a Tolosa e Bordeaux, *La canterina* di Haydn con la Capella Augustina, *Le cinesi* di Gluck a Bad Lauchstädt.

MICHAEL LEIBUNDGUT

Basso, interprete del ruolo della Voce. Dopo gli studi con Yvonne Prinz a Vienna, Margreet Honig ad Amsterdam, Stefan Haselhoff a Basilea e Dennis Heath a Monaco, frequenta l'Opernstudio dell'Opera di Zurigo. Specialista del repertorio contemporaneo, ha interpretato lavori di Stockhausen, tra cui *Sonntag* (2011 all'Opera di Colonia), *Mittwoch* (2012 a Birmingham) e *Samstag* (2013 a Monaco) dal ciclo *Licht*, e *Havona* (alla MusikTriennale di Colonia) da *Klang*. Nella stagione 2013-2014 debutta in *Robert Schumanns Traumreise* di Enjott Schneider a New York e nella *Metamorfosi* di Silvia Colasanti al Maggio Musicale Fiorentino. Si è inoltre esibito ai Festival di Lucerna (*Nacht* di Haas) e Strasburgo (*ChaplinOperas* di Mason), ha cantato *Intolleranza 1960* di Nono alla Fenice e ha partecipato a *Zauberberg* di Vajda (Davos), *Signor Goldoni* di Mosca (Venezia), *Wut* di Scartazzini (Erfurt) e *Rake's Progress* di Stravinskij (Venezia). Nel 2015 alla Fenice ha rivestito il ruolo dell'Oratore nella *Zauberflöte*.

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin  
*direttore musicale di palcoscenico*  
Joyce Fieldsend ◊  
*maestro di sala*

Roberta Ferrari ◊  
*altro maestro di sala*  
Roberta Paoletti ◊  
*maestro alle luci*

Raffaele Centurioni ◊  
Maria Cristina Vavolo ◊  
*maestri di palcoscenico*

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### *Violini primi*

Roberto Baraldi Δ  
Fabio Paggioro • ◊  
Fulvio Furlanut  
Nicholas Myall  
Mauro Chirico  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Martina Molina  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Xhoan Shkreli  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

### *Violini secondi*

Alessandro Cappelletto •  
Gianaldo Tatone •  
Samuel Angeletti Ciaramicoli  
Nicola Fregonese  
Federica Barbali  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Suela Piciri  
Elizaveta Rotari  
Livio Salvatore Troiano  
Johanna Verheijen  
Cristiano Giuseppetti ◊

### *Viole*

Alfredo Zamarra •  
Antonio Bernardi  
Lorenzo Corti  
Paolo Pasoli  
Maria Cristina  
Arlotti  
Elena Battistella  
Rony Creter  
Margherita Fanton  
Valentina Giovannoli  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio

### *Violoncelli*

Luca Magariello •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Filippo Negri  
Antonino Puliafito  
Mauro Roveri  
Renato Scapin

### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratissoli •  
Massimo Frison  
Walter Garosi  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Denis Pozzan

### *Ottavino*

Franco Massaglia

### *Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi  
Fabrizio Mazzacua

### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Angela Cavallo  
Valter De Franceschi

### *Clarinetti*

Vincenzo Paci •  
Simone Simonelli •  
Federico Ranzato  
Claudio Tassinari

### *Clarinetto basso*

Paolo De Gaspari ◊

### *Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Marco Giani •  
Roberto Fardin

### *Controfagotto*

Fabio Grandesso

### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Loris Antiga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga

### *Trombe*

Piergiuseppe Doldi •  
Fabio Codeluppi • ◊  
Fabiano Maniero  
Mirko Bellucco  
Eleonora Zanella

### *Tromboni*

Giuseppe Mendola •  
Domenico Zicari •  
Federico Garato

### *Tromboni bassi*

Athos Castellan  
Claudio Magnanini

### *Timpani*

Dimitri Fiorin •

### *Percussioni*

Claudio Cavallini  
Gottardo Paganin

Δ primo violino di spalla  
• prime parti  
◊ a termine

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

---

Claudio Marino Moretti  
*maestro del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

### CORO DEL TEATRO LA FENICE

---

#### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Anna Maria Braconi  
Lucia Braga  
Caterina Casale  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Chiara Dal Bo'  
Milena Ermacora  
Alessandra Giudici  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Anna Malvasio  
Loriana Marin  
Sabrina Mazzamuto  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino  
Carlotta Gomiero ◇

#### *Alti*

Valeria Arrivo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Simona Forni  
Elisabetta Gianese  
Manuela Marchetto  
Eleonora Marzaro  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi  
Alessia Franco ◇  
Alessandra Vavasori ◇

#### *Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Cosimo D'Adamo  
Dionigi D'Ostuni  
Enrico Masiero  
Carlo Mattiazzo  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Dario Meneghetti  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Massimo Squizzato  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Salvatore De Benedetto ◇  
Giovanni Deriu ◇  
Eugenio Masino ◇

#### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Antonio Casagrande  
Antonio S. Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Gionata Marton  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Franco Zanette  
Enzo Borghetti ◇  
Emiliano Esposito ◇

## SOVRINTENDENZA

---

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti  
Cristina Rubini

### BIGLIETTERIA

Nadia Buoso  
*responsabile*

Lorenza Bortoluzzi  
Alessia Libettoni

## DIREZIONI OPERATIVE

---

### PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata  
*direttore*

Lucio Gaiani  
*responsabile ufficio  
gestione del personale*

Alessandro Fantini  
*controllo di gestione e  
coordinatore attività  
metropolitane*

Stefano Callegaro  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Fabrizio Penzo  
Lorenza Vianello

### MARKETING E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot  
*direttore ad interim*

Laura Coppola  
Jacopo Longato ◇

UFFICIO STAMPA  
Barbara Montagner  
*responsabile*

Elisabetta Gardin ◇  
Andrea Pitteri ◇  
Pietro Tessarin ◇

### AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato  
*responsabile*

Andrea Giacomini  
Thomas Silvestri  
Alessia Pelliciolli ◇

### AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso  
*direttore*

Anna Trabuio  
Nicolò De Fanti ◇

Dino Calzavara  
*responsabile ufficio  
contabilità e controllo*

SERVIZI GENERALI  
Ruggero Peraro  
*responsabile e RSPP  
nnp\**

Liliana Fagarazzi  
Stefano Lanzi  
Nicola Zennaro  
Andrea Baldresca ◇  
Marco Giacometti ◇

ARCHIVIO STORICO  
Cristiano Chiarot  
*direttore ad interim*  
Marina Dorigo  
Franco Rossi  
*consulente scientifico*

◇ a termine

\* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

**DIREZIONE ARTISTICA**

---

Fortunato Ortombina *direttore artistico*  
Bepi Morassi *direttore della produzione*  
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

**SEGRETERIA ARTISTICA**

Lucas Christ ◇  
  
**UFFICIO CASTING**  
Anna Migliavacca  
Monica Fracassetti  
Costanza Pasquetti ◇

**SERVIZI MUSICALI**  
Cristiano Beda  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

**ARCHIVIO MUSICALE**  
Gianluca Borgonovi  
Tiziana Paggiaro

**DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE  
DELLA PRODUZIONE**

Lorenzo Zanoni  
*direttore di scena e palcoscenico*  
  
Valter Marcanzin  
*altro direttore di scena e palcoscenico*  
  
Lucia Cecchelin  
*responsabile produzione*  
  
Silvia Martini  
Fabio Volpe  
Paolo Dalla Venezia ◇

**DIREZIONE ALLESTIMENTO  
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto  
*direttore*  
Carmen Attisani ◇  
  
**Area tecnica**

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

| <i>Macchinisti,<br/> falegnameria,<br/> magazzini</i>    | <i>Elettricisti</i>                             | <i>Audiovisivi</i>                          | <i>Attrezzeria</i>                            | <i>Interventi<br/> scenografici</i>  | <i>Sartoria<br/> e vestizione</i>           |
|----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------------|
| Massimiliano Ballarini<br><i>capo reparto</i>            | Vilmo Furian<br><i>capo reparto</i>             | Alessandro Ballarini<br><i>capo reparto</i> | Roberto Fiori<br><i>capo reparto</i>          | Marcello Valonta<br>Giorgio Mascia ◇ | Carlos Tieppo ◇<br><i>capo reparto</i>      |
| Andrea Muzzati<br><i>vice capo reparto</i>               | Fabio Baretin<br><i>vice capo reparto</i>       | Michele Benetello<br>Cristiano Faè          | Sara Valentina<br>Bresciani                   |                                      | Emma Bevilacqua<br><i>vice capo reparto</i> |
| Roberto Rizzo<br><i>vice capo reparto</i>                | Costantino Pederoda<br><i>vice capo reparto</i> | Stefano Faggian<br>Tullio Tombolani         | <i>vice capo reparto</i><br>Salvatore De Vero |                                      | Bernadette Baudhuin<br>Valeria Boscolo      |
| Mario Visentin<br><i>vice capo reparto</i>               | Alberto Bellemo<br>Andrea Benetello             | Marco Zen                                   | Vittorio Garbin<br>Romeo Gava                 |                                      | Luigina Monaldini<br>Silvana Dabalà         |
| Paolo De Marchi<br><i>responsabile<br/> falegnameria</i> | Marco Covelli<br>Federico Geatti                |                                             | Dario Piovani<br>Paola Ganeo ◇                |                                      | Stefania Mercanzin ◇                        |
| Michele Arzenton<br>Pierluca Conchetto                   | Roberto Nardo<br>Maurizio Nava                  |                                             | Roberto Pirrò ◇                               |                                      | Paola Milani<br><i>addetta calzoleria</i>   |
| Roberto Cordella<br>Antonio Covatta                      | Marino Perini<br><i>nnp*</i>                    |                                             |                                               |                                      |                                             |
| <i>nnp*</i><br>Dario De Bernardin                        | Alberto Petrovich<br><i>nnp*</i>                |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Michele Gasparini                                        | Luca Seno                                       |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Roberto Mazzon                                           | Teodoro Valle                                   |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Carlo Melchiori                                          | Giancarlo Vianello                              |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Francesco Nascimben                                      | Massimo Vianello                                |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Francesco Padovan                                        | Roberto Vianello                                |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Giovanni Pancino                                         | Alessandro Diomede ◇                            |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Claudio Rosan                                            | Michele Voltan ◇                                |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Stefano Rosan                                            |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Paolo Rosso                                              |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Massimo Senis                                            |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Luciano Tegen                                            |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Andrea Zane                                              |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Mario Bazzellato ◇                                       |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Vitaliano Bonicelli ◇                                    |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Franco Contini ◇                                         |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Alberto Depplier ◇                                       |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Cristiano Gasparini ◇                                    |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Lorenzo Giacomello ◇                                     |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Stefano Neri ◇                                           |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Paolo Scarabel ◇                                         |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |
| Martina Sosio ◇                                          |                                                 |                                             |                                               |                                      |                                             |

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## LIRICA E BALLETO 2015-2016

---

### Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 novembre 2015

#### Idomeneo

*musica di* **Wolfgang Amadeus Mozart**

*personaggi e interpreti principali*

*Idomeneo* **Brenden Gunnell**

*Idamante* **Monica Bacelli**

*Ilia* **Ekaterina Sadovnikova**

*Elettra* **Michaela Kaune**

*maestro concertatore e direttore*

**Jeffrey Tate**

*regia* **Alessandro Talevi**

*scene* **Justin Arienti**

*costumi* **Manuel Pedretti**

#### Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione Teatro

La Fenice

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 15 / 16 dicembre 2015

#### La Bayadère

*coreografia e regia di* **Thomas Edur da**

**Marius Petipa**

*musica di* **Ludwig Minkus**

*interpreti*

primi ballerini, solisti e corpo di ballo  
dell'Estonian National Ballet

*direttore* **Risto Joost**

*assistente alla regia* **Jevgeni Neff**

*scene e costumi* **Peter Docherty**

#### Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Estonian National Ballet

### Teatro La Fenice

22 / 24 / 28 / 30 gennaio

3 febbraio 2016

#### Stiffelio

*musica di* **Giuseppe Verdi**

*personaggi e interpreti principali*

*Stiffelio* **Stefano Secco**

*Lina* **Julianna Di Giacomo**

*Stankar* **Dimitri Platanias**

*maestro concertatore e direttore*

**Daniele Rustioni**

*regia* **Johannes Weigand**

*scene* **Guido Petzold**

*costumi* **Judith Fischer**

#### Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

23 / 26 / 31 gennaio

2 / 4 febbraio 2016

#### Dittico

##### Agenzia matrimoniale

*musica di* **Roberto Hazon**

*personaggi e interpreti*

*Argia* **Gladys Rossi**

*Adolfo* **Armando Gabba**

*La barbona* **Elisabetta Martorana**

##### Il segreto di Susanna

*musica di* **Ermanno Wolf-Ferrari**

*personaggi e interpreti principali*

*Il conte Gil* **Bruno de Simone**

*La contessa Susanna* **Arianna Vendittelli**

*maestro concertatore e direttore*

**Enrico Calesso**

*regia* **Bepi Morassi**

*scene e costumi* **Accademia di Belle**

**Arti di Venezia**

#### Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

nel 10° anniversario della morte

di Roberto Hazon

progetto «Atelier della Fenice al Teatro

Malibran»

### Teatro La Fenice

29 gennaio

5 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 febbraio 2016

#### La traviata

*musica di* **Giuseppe Verdi**

versione 1854

*personaggi e interpreti principali*

*Violetta* **Francesca Dotto / Zuzana**

**Marková**

*Alfredo* **Matteo Lippi / Fabrizio**

**Paesano**

*Germont* **Elia Fabbian / Marcello**

**Rosiello**

*maestro concertatore e direttore*

**Daniele Rustioni / Marco**

**Paladin**

*regia* **Robert Carsen**

*scene e costumi* **Patrick Kinmonth**

*coreografia* **Philippe Giraudeau**

#### Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

7 / 9 / 11 / 12 / 13 febbraio 2016

#### Les Chevaliers de la Table ronde

(I cavalieri della tavola rotonda)

*musica di* **Hervé**

prima rappresentazione italiana

*personaggi e interpreti principali*

*Merlin* **Arnaud Marzorati**

*Médor* **Mathias Vidal**

*Totoche* **Ingrid Perruche**

*Mélusine* **Chantal Santon-Jeffery**

*Angélique* **Lara Neumann**

*maestro concertatore e direttore*

**Christophe Grapperon**

*regia, scene e costumi* **Pierre-André**

**Weitz**

#### Strumentisti della Compagnie Les Brigands

nuovo allestimento Palazzetto Bru Zane

(produzione delegata), Les Brigands

(produzione esecutiva)

## LIRICA E BALLETO 2015-2016

**Teatro Malibran**

2 / 3 / 4 marzo 2016

### Le cinesi

*musica di* **Christoph Willibald**

**Gluck**

*maestro concertatore e direttore*

**Maurizio Dini Ciacci**

*regia* **Francesco Bellotto**

*scene* **Massimo Checchetto**

*costumi* **Carlos Tieppo**

**Orchestra del Conservatorio  
Benedetto Marcello di Venezia**

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

in collaborazione con Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

progetto «Vado all'opera»

**Teatro La Fenice**

18 / 20 / 22 / 24 / 26 marzo 2016

### Madama Butterfly

*musica di* **Giacomo Puccini**

versione 1907

*personaggi e interpreti principali*

*Cio-Cio-San* **Vittoria Yeo**

*Suzuki* **Manuela Custer**

*F.B. Pinkerton* **Vincenzo Costanzo**

*Sharpless* **Luca Grassi**

*maestro concertatore e direttore*

**Myung-Whun Chung**

*regia* **Alex Rigola**

*scene e costumi* **Mariko Mori**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale Biennale Arte 2013

**Teatro Malibran**

20 / 22 / 23 marzo 2016

### Il ritorno dei chironomidi

*musica di* **Giovanni Mancuso**

prima rappresentazione assoluta

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

in collaborazione con Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

progetto «Malibran dei piccoli»

**Teatro La Fenice**

8 / 9 / 10 / 12 / 17 / 22 / 24 aprile  
2016

### La traviata

*musica di* **Giuseppe Verdi**

versione 1854

*personaggi e interpreti principali*

*Violetta* **Francesca Dotto / Jessica**

**Nuccio**

*Alfredo* **Ismael Jordi / Leonardo**

**Cortellazzi**

*Germont* **Luca Grassi / Elia Fabbian**

*maestro concertatore e direttore*

**Nello Santi**

*regia* **Robert Carsen**

*scene e costumi* **Patrick Kinmonth**

*coreografia* **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

6 / 10 / 15 / 18 / 21 maggio 2016

### La Favorite

*musica di* **Gaetano Donizetti**

*personaggi e interpreti principali*

*Léonor de Guzman* **Veronica Simeoni**

*Fernand* **John Osborn**

*Alphonse XI* **Vito Priante**

*Inez* **Pauline Rouillard**

*maestro concertatore e direttore*

**Donato Renzetti**

*regia* **Rosetta Cucchi**

*scene* **Massimo Checchetto**

*costumi* **Claudia Pernigotti**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## LIRICA E BALLETO 2015-2016

---

### Teatro La Fenice

7 / 11 / 13 / 19 / 22 / 26 maggio  
1 / 7 giugno 2016

### Il barbiere di Siviglia

*musica di* **Gioachino Rossini**

*personaggi e interpreti principali*

*Rosina* Chiara Amarù

*Figaro* Davide Luciano / Julian Kim

*Don Basilio* Renato Scandiuzzi

*maestro concertatore e direttore*

**Stefano Montanari / Marco Paladin**

*regia* **Bepi Morassi**

*scene e costumi* **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

8 / 12 / 14 / 20 / 28 maggio  
5 / 12 / 19 / 24 / 26 / 30 giugno  
2 luglio 2016

### La traviata

*musica di* **Giuseppe Verdi**

*personaggi e interpreti principali*

*Violetta* Jessica Nuccio / Zuzana Marková

*Alfredo* Ismael Jordi / Leonardo Cortellazzi / Fabrizio Paesano

*Germont* Elia Fabbian / Luca Grassi / Giuseppe Altomare

*maestro concertatore e direttore*

**Francesco Ivan Ciampa / Marco Paladin**

*regia* **Robert Carsen**

*scene e costumi* **Patrick Kinmonth**

*coreografia* **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 maggio  
3 / 4 giugno 2016

### L'amico Fritz

*musica di* **Pietro Mascagni**

*personaggi e interpreti principali*

*Suzel* Carmela Remigio

*Fritz Kobus* Alessandro Scotto di Luzio

*David* Elia Fabbian

*maestro concertatore e direttore*

**Fabrizio Maria Carminati**

*regia* **Simona Marchini**

*scene* **Massimo Checchetto**

*costumi* **Carlos Tieppo**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento Fondazione  
Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

1 / 3 / 9 / 12 / 14 luglio 2016

### Mirandolina

*musica di* **Bohuslav Martinů**

*personaggi e interpreti principali*

*Mirandolina* Silvia Frigato

*Fabrizio* Leonardo Cortellazzi

*Il cavaliere di Ripafratta* Omar Montanari

*Il marchese di Forlimpopoli* Bruno Taddia

*maestro concertatore e direttore*

**John Axelrod**

*regia* **Gianmaria Aliverta**

*scene* **Massimo Checchetto**

*costumi* **Carlos Tieppo**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della  
musica di Venezia»

### Foyer dell'Hotel Danieli

luglio 2016

### Combattimento di Tancredi e Clorinda

*musica di* **Claudio Monteverdi**

**Orchestra Barocca del Festival**

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della  
musica di Venezia»

## LIRICA E BALLETO 2015-2016

### Teatro La Fenice

26 / 28 / 30 agosto  
7 / 16 / 24 / 28 settembre  
1 / 6 / 9 ottobre 2016

### L'elisir d'amore

*musica di* **Gaetano Donizetti**

*personaggi e interpreti principali*

*Adina* Irina Dubrovskaya

*Nemorino* Giorgio Misseri

*Il dottor Dulcamara* Omar Montanari

*Belcore* Marco Filippo Romano

*maestro concertatore e direttore*

**Stefano Montanari**

*regia* **Bepi Morassi**

*scene e costumi* **Gianmaurizio**

**Fercioni**

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

27 agosto  
4 / 14 / 18 settembre 2016

### Norma

*musica di* **Vincenzo Bellini**

*personaggi e interpreti principali*

*Pollicione* Roberto Aronica

*Norma* Mariella Devia

*Adalgisa* Roxana Constantinescu

*maestro concertatore e direttore*

**Daniele Callegari**

*regia, scene e costumi* **Kara Walker**

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice  
progetto speciale Biennale Arte 2015

### Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 / 17 / 23 / 25 / 29  
settembre  
2 / 4 / 8 ottobre 2016

### La traviata

*musica di* **Giuseppe Verdi**

*personaggi e interpreti principali*

*Violetta* Maria Grazia Schiavo

*Alfredo* Ismael Jordi

*Germont* Dimitri Platanias / Marcello

Rosiello

*maestro concertatore e direttore*

**Nello Santi / Francesco Ivan**

**Ciampa**

*regia* **Robert Carsen**

*scene e costumi* **Patrick Kinmonth**

*coreografia* **Philippe Giraudeau**

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

22 / 27 / 30 settembre  
5 ottobre 2016

### Il signor Bruschino

*musica di* **Gioachino Rossini**

*personaggi e interpreti principali*

*Gaudenzio* Davide Giangregorio

*Sofia* Francesca Aspromonte

*Bruschino padre* Filippo Fontana

*Bruschino figlio* David Ferri Durà

*Florville* Francisco Brito

*maestro concertatore e direttore*

**Alvise Casellati**

*regia* **Bepi Morassi**

*scene e costumi* **Accademia di Belle**

**Arti di Venezia**

### Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto «Atelier della Fenice al Teatro  
Malibran»

### Teatro Malibran

14 / 16 / 18 / 20 / 22 ottobre 2016

### La Passion selon Sade

*musica di* **Sylvano Bussotti**

*personaggi e interpreti principali*

*Justine, O, Juliette* Cristina Zavalloni

### Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione  
Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## STAGIONE SINFONICA 2015-2016

---

### Teatro La Fenice

4 dicembre 2015 ore 20.00 turno S  
5 dicembre 2015 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Jeffrey Tate**

**Franz Schubert**

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 2 in do minore WAB 102

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### Basilica di San Marco

17 dicembre 2015 ore 20.00 solo per invito

18 dicembre 2015 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Marco Gemmani**

**Flavio Colusso**

*Puer natus*

*prima esecuzione assoluta*

**Gioseffo Guami**

*Canzon vigesimaquinta*

*prima esecuzione in tempi moderni*

**Giovanni Gabrieli**

*Kyrie eleison*

*Et in terra pax*

**Baldassarre Donato**

*Hodie Christus*

*prima esecuzione in tempi moderni*

**Giovanni Gabrieli**

*Canzon septimi toni (II)*

**Claudio Merulo**

*Credo (Missa Benedicam)*

*prima esecuzione in tempi moderni*

**Giovanni Bassano**

*Laetentur coeli*

*prima esecuzione in tempi moderni*

**Giovanni Gabrieli**

*Sanctus*

**Claudio Merulo**

*Agnus Dei (Missa Benedicam)*

**Baldassarre Donato**

*Verbum caro*

*prima esecuzione in tempi moderni*

**Andrea Gabrieli**

*Deus misereatur*

**Cappella Marciana**

*in collaborazione con la Procuratoria di San Marco*

### Teatro La Fenice

27 febbraio 2016 ore 20.00 turno S  
28 febbraio 2016 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Eliahu Inbal**

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 8 in do minore WAB 108

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### Teatro La Fenice

4 marzo 2016 ore 20.00 turno S

5 marzo 2016 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Omer Meir Wellber**

**Zeno Baldi**

*Lo sciame all'interno*

*Nuova commissione*

*progetto «Nuova musica alla Fenice»*

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Concerto per pianoforte e orchestra in la maggiore KV 488

*pianoforte* **Alessandro Marchetti**

*vincitore del Premio Venezia 2014*

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### Teatro La Fenice

25 marzo 2016 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Myung-Whun Chung**

**Gioachino Rossini**

*Stabat Mater* per soli, coro e orchestra

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro* **Claudio Marino**

**Moretti**

### Teatro Malibran

1 aprile 2016 ore 20.00 turno S

2 aprile 2016 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Michel Tabachnik**

**Richard Wagner**

*Götterdämmerung: Siegfrieds*

*Trauermarsch*

**Michel Tabachnik**

*Suite dall'opera Benjamin, dernière nuit*

*prima esecuzione italiana*

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 7 in mi maggiore WAB 107

**Orchestra del Teatro La Fenice**

## STAGIONE SINFONICA 2015-2016

---

### **Teatro La Fenice**

15 aprile 2016 ore 20.00 turno S  
16 aprile 2016 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Yuri Temirkanov**

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore  
WAB 104 *Romantica*

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro Malibran**

21 aprile 2016 ore 20.00 turno S  
23 aprile 2016 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Jeffrey Tate**

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore  
WAB 105

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro La Fenice**

28 aprile 2016 ore 20.00 turno S

*direttore*

**Daniel Harding**

**Johannes Brahms**

Concerto per violino e orchestra in re  
maggiore op. 77

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

*violino* **Veronika Eberle**

**Swedish Radio Symphony  
Orchestra**

### **Teatro La Fenice**

10 giugno 2016 ore 20.00 turno S  
11 giugno 2016 ore 17.00 turno U

*direttore*

**Jonathan Webb**

**Federico Gon**

*Abendmusik*

*Nuova commissione  
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

**Carl Maria von Weber**

Concerto per fagotto e orchestra in fa  
maggiore op. 75

*fagotto* **Marco Giani**

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 1 in do minore WAB 101

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro Malibran**

17 giugno 2016 ore 20.00 turno S

*direttore*

**John Axelrod**

**Daniela Terranova**

*Nuova commissione  
progetto «Nuova musica alla Fenice»*

**Hans Werner Henze**

Quattro poemi per orchestra

**Johann Strauss**

*An der schönen blauen Donau* op. 314

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro La Fenice**

8 luglio 2016 ore 20.00 turno S  
10 luglio 2016 ore 20.00 f.a.

*direttore*

**Juraj Valčuha**

**Anton Webern**

Passacaglia op. 1 per orchestra

**Anton Bruckner**

Sinfonia n. 9 in re minore WAB 109

**Orchestra del Teatro La Fenice**



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA





## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

|            |         |             |       |
|------------|---------|-------------|-------|
| Ordinario  | € 60    | Sostenitore | € 120 |
| Benemerito | € 250   | Donatore    | € 500 |
| Emerito    | € 1.000 |             |       |

*I versamenti vanno effettuati su*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

*intestati a*

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Revisori dei conti* Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

*Contabilità* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria organizzativa* Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

*Viaggi musicali* Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

*Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);

*Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

*Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;

*L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

*Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

*Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

*Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

*Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

*I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

*Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

*La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

*Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

*Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

*A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.







## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

### Membership fee

|                   |         |
|-------------------|---------|
| Regular Friend    | € 60    |
| Supporting Friend | € 120   |
| Honoray Friend    | € 250   |
| Donor             | € 500   |
| Premium Friend    | € 1,000 |

### To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

### In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

### Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*President* Barbara di Valmarana

*Treasurer* Luciana Bellasich Malgara

*Auditors* Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

*Accounting* Nicoletta di Colloredo

*Organizational secretary* Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

*Music trips* Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

### The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200<sup>th</sup> anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE  
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

**Restorations**

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

**Donations**

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

**Purchases**

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



«La Fenice prima dell'Opera», 2014–2015  
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, 1, 178 pp. ess. mus.:  
saggi di Anselm Gerhard, Harold S. Powers, Andrea De  
Rosa, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, 2, 150 pp. ess.  
mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo,  
Emanuele Bonomi

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Alceste*, 3, 164 pp. ess. mus.: sag-  
gi di Andrea Chegai, Carlo Vitali, Giovanni Morelli,  
Elena Tonolo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *Norma*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Ales-  
sandro Roccatagliati, Emanuele d'Angelo, Kara Walker,  
Emanuele Bonomi

ANTONIO VIVALDI, *Juditha triumphans*, 5, 148 pp. ess. mus.:  
saggi di Carlo Vitali, Carlo Fiore, Elena Barbalich, Ema-  
nuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Zápisník zmizelého* – FRANCIS POULENC, *La voix hu-  
maine*, 6, 196 pp. ess. mus.: saggi di Veniero Rizzardi,  
Leoš Janáček, Davide Daolmi, Gianmaria Aliverta, Ema-  
nuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2015–2016  
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Idomeneo*, 1, 145 pp. ess. mus.:  
saggi di Paolo Fabbri, Tarcisio Balbo, Alessandro Tale-  
vi, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

Redazione

**Michele Girardi, Maria Rosaria Corchia**

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,  
Barbara Montagner**

Progetto e realizzazione grafica

**Marco Riccucci**

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione  
per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia*

*a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

*Supplemento a*

**La Fenice**

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

*concessionarie per la pubblicità*

**A.P. Comunicazione**

**Fest srl**

*finito di stampare*

nel mese di novembre 2015

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)





**FEST**

FENICE SERVIZI TEATRALI

*Presidente*

Fabio Cerchiai

*Consiglio d'Amministrazione*

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

*Direttore*

Giusi Conti

*Collegio Sindacale*

Giampietro Brunello

*Presidente*

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**



## TEATRO LA FENICE

Fondazione Teatro La Fenice

San Marco 1965

30124 Venezia

[www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it)

Foto: © Michele Cossu

## PONTE

UOMINI E VIGNE DAL 1948

Viticoltori Ponte srl

Ponte di Piave - I

[www.viticoltoriponte.it](http://www.viticoltoriponte.it)

## FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest Srl

San Marco 4387

30124 Venezia

[www.festfenice.com](http://www.festfenice.com)



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto: G. Mierle/Contrasto

I biglietti del Teatro La Fenice  
sono in vendita nelle Filiali  
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca  
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia