

IDOMENEO: COMMENTARIO MUSICALE

di Harry Halbreich

INTRODUZIONE

Che uragano, che tifone di musica è *Idomeneo*! Opera problematica, è stato ripetuto a gara, invocando la caducità del quadro dell'opera seria imposta a Mozart dal suo sponsor monegasco. Ma il solo problema, e Mozart stesso ne era pienamente consapevole, è questa folle prodigalità della sua ispirazione, questa sovrabbondanza, questa ebbrezza musicale, che mai più troverà lo stesso livello. Perché il Mozart dell'*Idomeneo* è il Beethoven dell'*Eroica*, lo Stravinsky della *Sagra della primavera*, un punto di incontro ideale e unico della foga giovanile e della potenza della maturità. Mille incredibili audacie di scrittura: gli shock dissonanti, le modulazioni folgoranti, i cromatismi inauditi, le mescolanze di timbri così nuovi, tutto questo fa dell'*Idomeneo* il centro nevralgico della creazione mozartiana, il serbatoio delle idee, il cantiere al quale attingerà senza tregua. Questo Mozart riscaldato al calor bianco rompe evidentemente tutte le dighe con l'incontenibile potenza di un torrente in piena, in modo che l'opera durerebbe circa quattro ore se non si facesse alcun taglio. Egli stesso ha dovuto risolversi, sacrificando dei pezzi anche ammirevoli, ma che avrebbero nociuto al buon andamento dell'azione scenica. Ora, questi pezzi sono sopravvissuti, e oggi li si reintegrano talvolta nella rappresentazione, tutti o parte di essi. La situazione si complica col fatto che vi sono stati altri rimaneggiamenti più tardivi. Si dice che le circostanze dell'incarico obbligassero Mozart a scrivere il ruolo di Idamante per un castrato, dunque un soprano, e che egli non fosse mai soddisfatto di questa soluzione che era contraria alla sua concezione della verità drammatica. Rimaneggiare l'opera affidando il ruolo a un tenore determinava delle modificazioni a catena, non solo nei brani d'assieme, che dovevano essere completamente riscritti, ma anche per la presenza di un Idomeneo anche lui tenore. Questo senza contare Arbace e lo stesso Gran Sacerdote: Idomeneo è un'opera senza voci gravi (ad eccezione della *Voce* nel suo unico intervento nell'ultimo atto), e non vi sono contralti! Come differenziare il padre dal figlio nei loro confronti drammatici, nodi dell'opera? Mozart dovette allora affidare il ruolo di Idomeneo a un baritono o a un basso, cioè dire riscrivere l'opera dall'inizio alla fine! Mozart era pronto a prendere la cosa in considerazione qualche mese dopo la prima di Monaco, e poco dopo il suo arrivo a Vienna, quando gli si aprì la prospettiva di una ripresa dell'opera. Ma ciò non si verificò, questa ripresa non gli fu mai proposta e per l'unica esecuzione (in forma di concerto, senza messa in scena) che poté montare a Vienna, nel 1786, con un cast formato in parte da dilettanti, si accontentò di rimaneggiamenti molto parziali.

LE TRE VERSIONI

Esistono dunque di fatto tre versioni dell'*Idomeneo*: la partitura originale di Mozart prima della rappresentazione; quella utilizzata alla prima di Monaco il 29 gennaio 1781, che comportava dei tagli e delle soppressioni; e infine la versione viennese. A questo si viene aggiungere l'enigma del balletto. L'edizione critica della partitura, pubblicata da Bärenreiter, segue la seconda di queste versioni, rinviando in appendice le soppressioni operate da Mozart all'atto della prima rappresentazione, e i rimaneggiamenti viennesi. È ugualmente stata la scelta di Nikolaus Harnoncourt per la sua registrazione a Teledec, nella quale un CD supplementare raccoglie le varianti. Per evidenti ragioni pratiche, l'analisi che segue farà lo stesso, anche se certe soppressioni sarebbero molto da rimpiangere. Ma Mozart le ha stimate necessarie, poiché doveva mettere in musica un libretto troppo

lungo, e in più squilibrato. In effetti nella versione primitiva il primo atto dura un po' più di un'ora, il secondo una cinquantina di minuti, e il terzo un'ora e cinquanta, balletto compreso. È evidentemente questo atto di proporzioni... wagneriane che ha subito i tagli maggiori: anche amputato di tre arie, è sempre molto più lungo degli altri due e dura un'ora e mezza. All'epoca di Mozart un'opera della durata di oltre tre ore e mezza non era possibile, anche se la sua precedente commissione a Monaco, *La finta giardiniera*, oltrepassava largamente le tre ore.

UN'OPERA «SINFONICA»

In una lettera a suo padre, scritta al momento di dover rinunciare a vedere l'*Idomeneo* rappresentato a Vienna, Mozart precisa che se avesse potuto rimaneggiare la sua opera, l'avrebbe fatto in modo da renderla più «francese». Questo significa in chiaro: riservare un posto ancora più grande all'elemento coreografico. In rapporto alle opere italiane, le tragedie liriche francesi attribuiscono un ruolo più importante ai cori e all'orchestra, ma in quel senso si vede difficilmente come Mozart avrebbe potuto fare di più su quella che è già la più «sinfonica» di tutte le sue opere, e quella di gran lunga nella quale i cori hanno il ruolo più importante e più attivo.

In effetti, quale noi la possediamo, l'*Idomeneo* non è semplicemente un'opera seria come quelle che Mozart aveva composto nella sua adolescenza: *Mitridate* o *Lucio Silla*, con successioni molto regolari di recitativi e arie *da capo*, con pochissimi cori o brani d'assieme. Anche se scritto su un libretto italiano, l'*Idomeneo* si avvicina molto alla tragedia lirica rivisitata da Gluck. Giovanni Cristiano Bach il grande primogenito e amico che Mozart ammirava tanto, era andato un passo più avanti nello scrivere una vera tragedia lirica alla francese, con balletti, *Amadis de Gaule* che, venendo dopo una dozzina di opere serie italiane, chiude inopinatamente la sua produzione teatrale. È poco probabile che Mozart abbia potuto conoscere *Amadis de Gaules*, rappresentato per la prima volta a Parigi il 14 dicembre 1779, e tuttavia esistono delle similitudini musicali evidenti almeno fra i balletti delle due opere. Ciò ci conduce a parlare dei balletti dell'*Idomeneo*.

IL RUOLO DEL BALLETTTO

Porta un numero distinto nel catalogo di Köchel (367, mentre all'opera viene attribuito il numero 366), e figura anche in un volume separato dell'edizione critica Bärenreiter, in compagnia di altre rare partiture coreografiche di Mozart. In genere nelle rappresentazioni attuali dell'opera viene omissso, e non compare nella maggior parte delle registrazioni. È uno stato di cose che non sono mai riuscito a comprendere. Poiché questo balletto, di una qualità di scrittura e di un livello d'ispirazione per nulla inferiore al resto dell'opera, è parte integrante della concezione di Mozart. Egli disponeva a Monaco di un corpo di ballo e di un coreografo francese, monsieur Le Grand, che si trattava di far lavorare. La partitura di Mozart comporta anche delle indicazioni molto precise concernenti i diversi *sol*i e gli interventi del corpo di ballo. Materialmente, non vi sono indicazioni precise tuttavia in quale momento il balletto debba intervenire.

Da un punto di vista dell'azione drammatica, non ci sono che due possibilità, e cioè alla fine del primo atto o del terzo atto. Il secondo termina al colmo della tensione tragica, ed è impensabile un divertimento. Ora, il primo atto si conclude già con una grande Ciaccona con coro («*Nettuno s'onori*», n° 9), musicalmente troppo vicino alla Ciaccona che apre il balletto. Intercalare la Gavotta (n° 4 del Balletto) fra la Marcia n° 8 e questa Ciaccona con coro, così come fa l'edizione Bärenreiter, non mi sembra del tutto convincente. Da una parte, perché la danza delle donne cretesi alla quale il libretto fa allusione si trova già, e senza equivoci possibili, nell'intermezzo «*Su conca d'oro*» (in sol maggiore e a due tempi,

come la Gavotta!) che viene a interrompere lo svolgimento della Ciaccona; dall'altra parte, perché la partitura di Mozart collega la Gavotta alla Passacaglia seguente con un breve passaggio modulante. Ed è qui che il mistero si infittisce.

Il balletto si compone infatti di due metà distinte: da una parte l'immenso blocco sinfonico formato dai n° 1 e 2, in re magg., e al quale il tema della Ciaccona, in un modo tipicamente francese, serve da ritornello del rondo. Questo complesso di 478 battute costituisce il più lungo pezzo sinfonico mai scritto da Mozart! Succede logicamente al Coro finale del terzo atto, molto, troppo breve per concludere da solo una tragedia lirica di tre ore e mezza, e culmina in una smagliante *stretta* su un immenso *crescendo* di Mannheim, visibilmente concepito come fine dello spettacolo. Non vi è alcun dubbio, questa parte del Balletto si deve eseguire alla fine del terzo atto. Ma vi sono successivamente tre danze, un Passe-pied in si bem., una Gavotta in sol e una Passacaglia in mi bem. (questi ultimi due pezzi sono collegati, l'abbiamo già detto), di carattere molto intimo, e anche sognante per quanto riguarda la Passacaglia, la quale non può servire come conclusione, né per la sua tonalità, né per il suo carattere. Ora il Passe-pied e la Passacaglia comportano tutti e due delle indicazioni per i danzatori incaricati di interpretarle. Cosa significa? Questi tre pezzi erano stati soppressi all'ultimo minuto, sempre per ragioni di lunghezza, e in questo caso, originariamente dove dovevano essere collocati? Come interpretarli oggi all'interno di questa ammirevole musica di balletto, alla quale nessun melomane mozartiano vorrebbe rinunciare, e in che ordine suonarli, sia nello spettacolo che in concerto? Questa grande mezz'ora di musica è infatti un brillante «Concerto per l'orchestra di Monaco», che, si dice, non era altro che l'orchestra di Mannheim traslocata in precedenza, cioè la miglior orchestra del mondo all'epoca. Mozart era felice di poterne disporre, ed è per questo che la scrittura sinfonica dell'*Idomeneo* è di un tale splendore.

Per quanto mi riguarda non vedo che una soluzione. Essa consiste nell'eseguire il n° 1 fino alla battuta 206 (fine del *Larghetto* in si bem. magg., «*assolo di Madame Hartig*»), poi di collegarvi la Gavotta, seguita dalla Passacaglia. Successivamente il Passe-pied (in si bem. magg. come il *Larghetto*), dopo il quale si riprende il seguito della Ciaccona in re min. (battuta 207), fino alla *coda-stretta* che termina il n° 2. Quest'ordine, oltre a dare una migliore successione dei danzatori (così, «*Madame Hartig*» non ha più due grandi *assoli* in successione) e un miglior equilibrio di tonalità e di *tempi*, riprende un proposito primitivo di Mozart, che in principio aveva progettato, alla corona sulla dominante di si bem. alla battuta 153, di continuare con un *Molto andante* a 2/4 e in sol magg., come la Gavotta (stesso collegamento di tonalità!). Io vedo in questo modo la possibilità di utilizzare interamente l'ammirevole musica di questo Balletto, sia sulla scena che in Concerto. E se questo divertimento danzato acquista delle dimensioni importanti, queste equilibrano l'opera nella sua interezza. In più, le occasioni per ballare Mozart sono così rare che non vi è ragione di rinunciare a una tale cuccagna.

LA SITUAZIONE DELL'IDOMENEIO

Ora ritorniamo all'opera. Mozart vi ha fatto esplodere il quadro già in disuso alla sua epoca dell'opera *seria*, scelta che non potrà più fare, per mancanza di tempo e impossibilità di modificare un libretto dato una volta per tutte, in *La clemenza di Tito*, dieci anni più tardi. Ma bisogna vedere più lontano delle circostanze: indipendentemente da esse, Mozart non era più visibilmente *interessato* a un'opera *seria* nel 1791, opera seria che veniva, in oltre, a interferire nel modo più spiacevole del mondo con il suo lavoro sul *Flauto Magico*, che lo appassionava ben altrimenti. Ora, fino al 1780, al momento in cui ricevette la commissione per l'*Idomeneo*, Mozart considerava l'opera *seria* una vera preda per la sua creatività esplosiva e rivoluzionaria, un *genere da sovvertire*. Certo, teatralmente

parlando, noi lo sentiamo più a suo agio nel *dramma giocoso* o nell'opera tedesca derivata dal *Singspiel*, e non si discute sulla superiorità scenica dei tre capolavori composti con Lorenzo Da Ponte. Ma non solo nel 1780-81 Mozart non era ancora *pronto* ad affrontare il *dramma giocoso*, ma si trovava a uno stadio della sua evoluzione sia umana che artistica, nella quale l'opera *seria* costituiva il miglior mezzo di espressione, il miglior sfogo possibile al suo animo troppo pieno di passione e di musica. I suoi rari lavori d'ordine teatrale negli anni immediatamente precedenti, che si trattasse di *Zaide* o dei residui di *Thamos*, non concedono alcuno spazio all'elemento comico, e si può constatare la stessa seriosità, la stessa gravità, lo stesso *bisogno di grandezza* che si trova nella grandi opere strumentali del 1779-80, in particolare nella *Sinfonia Concertante per violino e viola*, e nella *Sinfonia in do magg.* K. 338 (n° 34) che ci sembrano come altrettanti «studi preparatori» allo stile sinfonico-drammatico dell'*Idomeneo*. Che abbia potuto scrivere su questo soggetto, io sono dunque persuaso che la commissione dell'*Idomeneo* corrispondesse esattamente ai bisogni di Mozart del momento. In più, con dei solisti, un coro, un'orchestra e un corpo di ballo come quello che gli si stava offrendo, avrebbe potuto dare la sua miglior prova nella più ambiziosa, forse, di tutte le sue opere, la più vicina alla concezione di un *Gesamtkunstwerk*.

Perché allora l'*Idomeneo* non è un capolavoro totalmente perfetto e compiuto? Essenzialmente a causa delle costrizioni che hanno pesato su Mozart. Da una parte il soggetto e il librettista gli sono stati imposti. Certo, egli ha chiesto dei rimaneggiamenti all'abate Varesco e, in sua assenza da Monaco, è frequentemente passato sopra le sue esigenze, tagliando e sfrondando senza pietà in un testo troppo prolisso. Resta che una collaborazione intima, una complicità come con Da Ponte, qui non è stata possibile. Poi gli sono stati imposti i cantanti, dei quali ha dovuto rispettare i limiti, più ancora intellettuali, umani e propriamente teatrali, che vocali o tecnici. Se certi personaggi sono diventati meno «interessanti» di quanto ci si sarebbe potuti aspettare, è che Mozart non ha trovato grandi *attori* per incarnarli. La più grave costrizione, infine, quella cui Mozart ha dovuto più sottostare, è la scelta di un castrato per Idamante. L'assenza già segnalata delle voci gravi nel cast non ha determinato fortunatamente alcuna uniformità. Al limite, Mozart ne ha anche approfittato per sottolineare ancora il carattere unico della *Voce*, anche se quest'ultima, ben lontano dal essere un basso profondo, non sia che un baritono che non discende al di sotto del re (o anche del fa o del mi nelle versioni rimaneggiate e abbreviate). Ma l'«imperfezione» (tutta relativa!) d'*Idomeneo* non sarebbe semplicemente lo scotto di ogni sfondamento rivoluzionario in *terra incognita*, di un'opera che in questo modo prende *dei rischi*? E certamente mai Mozart ne prese dei maggiori! *Idomeneo* non poteva essere che un accidente unico nella sua evoluzione. Lo stesso soggetto, il conflitto fra padre e figlio, dove quest'ultimo lo trascina, dove il trionfo della ragione permette alla clemenza di dettare la sua legge, gli ha permesso di estendere alla sua opera il suo dramma del momento: che si sia trattato delle sue relazioni con Leopold-Idomeneo o con Colloredo-Nettuno. Quando Mozart partì per Monaco il 5 novembre 1780, non poteva sapere che non sarebbe più tornato a Salisburgo come impiegato dell'Arcivescovo. Ma dopo una partitura così rivoluzionaria, anche libertaria come l'*Idomeneo*, una tale servitù non sarebbe più stata pensabile. Ciò gli avrebbe permesso di conquistare definitivamente la propria indipendenza d'uomo e d'artista. Una volta formalizzata la rottura ufficialmente a Vienna, qualche mese più tardi, egli poté sentirsi libero di affrontare di nuovo lo *Singspiel* o il *dramma giocoso*. Ma la tappa *Idomeneo* gli è stata indispensabile sia sul piano psicologico che su quello d'artista.

È vano voler paragonare l'*Idomeneo* alle partiture successive. Certo, i due soli *ensemble* dell'opera (Il Trio n° 16 e il Quartetto n° 21), per ammirevoli che siano, soprattutto il

secondo, saranno sorpassati in seguito. Certo, le arie sono discontinue, e questa discontinuità è dovuta sia al libretto che agli interpreti previsti. Ma vi sono delle cose nell'*Idomeneo* che non ritroveremo mai più nella produzione successiva di Mozart, come il ruolo rivoluzionario dei cori, la cui partecipazione attiva annuncia sviluppi futuri (*Fidelio*, certo, ma al di là, *Benvenuto Cellini*, *Don Carlo*, *Boris Godunov*, *I Maestri Cantori*, e tanti altri), l'importanza di pagine puramente sinfoniche (l'ouverture, le tre marce e l'immenso balletto) o, più generalmente una intensità di espressione tragica che Mozart non avrà più occasione di raggiungere. Nessuna delle sue opere è più grandiosa, né più ricca di invenzione. I recitativi eguagliano spesso, e talvolta sorpassano le arie come forza espressiva. Gluck aveva soppresso il recitativo secco, a profitto di un recitativo costantemente orchestrato. Per amore di contrasto, e per non smussare gli effetti della sua orchestra, Mozart se ne guarda di fare altrettanto, ma circa il sessanta per cento dei recitativi sono malgrado tutto accompagnati dall'orchestra, e questa percentuale aumenta di atto in atto secondo una gradazione di effetto sicuro. Ugualmente, si osserva una evoluzione molto netta fra i due primi atti, dove i «numeri», che concatenandosi molto frequentemente a beneficio della continuità drammatica ma a scapito della claque sono tuttavia netti, e il terzo, che moltiplica i brani complessi, formalmente ibridi (recitativi con coro o a più personaggi, ruolo accresciuto dell'orchestra), per tendere a una musica *durchkomponiert*.

L'ORCHESTRA E LE SUE VOCI

Il numero degli orchestrali è considerevole. Alla formazione usuale «per due» si vengono ad aggiungere strumenti «speciali»: un flauto *piccolo* si aggiunge agli altri due flauti nel coro n° 17 «*Qual nuovo terrore*» per evocare i fischi (della tempesta, e le due *Arie* tragiche di Elettra nel primo e nel terzo atto) così come i cori n° 5 e n° 18 e il Recitativo del Gran Sacerdote n° 23 utilizzano quattro corni invece di due. Infine i tre tromboni, insieme a due corni, sono riservati all'apparizione soprannaturale della *Voce* (tutto come sarà nei confronti del Commendatore nel *Don Giovanni*). Sembra del resto che all'ultimo minuto si sia rifiutato a Mozart questi musicisti «supplementari», perché esiste anche di sua mano una versione alternativa, dove i tromboni sono rimpiazzati da due clarinetti e due fagotti. Ad ogni modo le lettere di Mozart ci fanno sapere che egli non attribuiva eccessiva importanza a questo *deus ex machina*, del quale desiderava abbreviare il più possibile l'apparizione.

Se gli oboi, fagotti e corni sono quasi costantemente presenti, questo non è vero per i clarinetti da una parte, e le trombe e i timpani dall'altra, dei quali Mozart ha accuratamente dosato gli interventi. Elettra non ha mai diritto ai primi, né Idamante e Ilia ai secondi, che sono riservati ai cori e ai pezzi sinfonici – tranne rare eccezioni (*Aria* di Idomeneo n° 12; Intervento del Grande Sacerdote n° 23; *Aria* di Elettra n° 29a). Due *Arie*, infine (n° 13 per Elettra, n° 22 per Arbace), sono accompagnate dai soli archi.

Idomeneo, Idamante ed Elettra all'inizio avevano tre *Arie* ciascuno, ma Mozart è stato costretto, con rimpianto, a sopprimere quelle del terzo atto. Si dice che a Vienna, nel 1786, abbia scritta una nuova *Aria* (con violino obbligato) per Idamante, sostituendo una delle due *Arie* primitivamente attribuite ad Arbace. Questo personaggio, il più insignificante di tutti, non ha potuto ispirare il compositore, anche se per quel personaggio aveva trovato un buon interprete! Ma con tre *Arie* ammirevoli, una per atto, è Ilia che si ritaglia la parte più bella. È il personaggio essenziale, al centro delle passioni, il più toccante, il più vulnerabile, e pertanto quella che otterrà il risultato di intenerire il dio. In più, Mozart era più soddisfatto dei suoi due protagonisti femminili (Ilia ed Elettra) di quanto non lo fosse per i due colleghi maschili (se lo si può dire per Idamante...). Così le *Arie* di Ilia e di Elettra sono le più belle della partitura. Elettra è un personaggio unico in tutto il teatro mozartiano, un

furia interamente trascinata alla sua passione amorosa non corrisposta, dalle esplosioni di una ferocia degna di un'Ermione o di una Rossana, espresse con un virtuosismo vocale che annuncia quello della Regina della Notte, la sua discendente in Mozart, in una certa misura, anche se il fuoco in lei si tramuta in ghiaccio...

LO SPETTRO TONALE

La tonalità principale dell'*Idomeneo* è re magg., tonalità fiera ed eroica, ma velata da minacciose ombre minori dalla tredicesima battuta dell'*Ouverture*. Di fatto nessun'altra opera di Mozart attribuisce un ruolo così grande alle tonalità minori: tre dei grandi Cori, l'intervento della *Voce* e l'ultima *Aria* di Elettra sono in do min., un altro Coro e la prima *Aria* di Elettra sono in re min., tutta la prima *Aria* di Ilia è in sol min. Il re magg. sparisce dopo l'*Ouverture* (che rimane sospesa sulla dominante di sol), per non riprendere che alla fine del primo atto (Marcia e Canzone con Coro). Nel secondo atto non la troviamo che nella grande *Aria* centrale di Idomeneo (n° 12), ma questo atto, che comincia in si bem., termina con un grande Coro in re min., che illumina in extremis una terza picarda piuttosto smorta. Il terzo atto, in fine, comincia in la, non raggiunge il re magg. che nell'*Aria* di Idamante (n° 27, soppressa alla prima), poi nel breve coro finale: si veda la necessità assoluta per dare al Balletto maggior risalto alla tonalità di partenza dell'opera!

Lo spettro tonale dell'*Idomeneo*, molto ampio, riserva mi bem. magg. alla terza *Aria* di Ilia («*Se il padre perdei*», n° 11), al meraviglioso quartetto n° 21, all'ultimo recitativo di Idomeneo, infine alla tenera Passacaglia del Balletto. In si bem., abbiamo la prima *Aria* di Idamante, il suo rondo con violino aggiunto nel 1786, l'ultima *Aria* di Idomeneo (tagliata a Monaco) e il grazioso passe-pied. Fa magg., caratterizzato da una sorprendente ambiguità, è per la disperazione di Idamante respinto dal padre (n° 7), poi il Trio (n° 16), la meravigliosa piccola Marcia n° 25 e infine la Cavatina di Idomeneo e del coro dei Sacerdoti (n° 26): una diversità che dice molto sul carattere neutro o piuttosto camaleontico di questa tonalità in Mozart. In do magg., abbiamo la prima *Aria* d'Idomeneo (n° 6), quella assai insignificante di Arbace (n° 10a), infine, ma con alterazioni e modulazioni, il grandioso recitativo con orchestra del Gran Sacerdote (n° 23). Né sol magg. (un Coro all'inizio; l'effimera felicità di Elettra nel secondo atto, n° 13, e la Gavotta del balletto), né la magg. (il duetto Ilia-Idamante n° 20, molto deludente; la seconda *Aria* di Arbace n° 22) sono qui tonalità importanti; ma non è così per quella, molto più «rara» di mi magg.: Coro «*Placido è il mar*» nel secondo atto, n° 15 e soprattutto l'ammirevole *Aria* di Ilia all'inizio del terzo atto («*Zeffiretti lusinghieri*», n° 19, che ha suscitato giudizi molto contraddittori.)

Seguiamo la classificazione di Hermann Albert che, secondo la loro forma, distingue tre tipi di Arie: un tipo I°, qui raro, in due parti indipendenti e opposte; un tipo II° che è il *da capo* tradizionale, ma con ripresa scritta e variata; infine un tipo III° in due parti solamente, separate da una semplice condotto di transizione, ma con la seconda che è una ripresa variata e amplificata («sviluppanza») della prima.

Attualmente, un maestoso unisono sul re, poi tre richiami all'azione, fieri e impazienti come dei puro-sangue, sollecitano tutte le nostre attenzioni: l'*Ouverture* sta per cominciare e, fin dalle prime battute, ci trascina in *medias res*, nel pieno del dramma.

OUVERTURE

(*Allegro, re magg., 4/4. Orchestra completa*)

Malgrado la sua brevità (164 battute) è un brano con una materia ricca e complessa, di forma molto irregolare. Inizio nello stesso tempo squillante e austero, con un triplice richiamo.



Exemple 1

del quale si troverà un richiamo nell'ultima Ouverture di Mozart, quella della *Clemenza di Tito*. Quello che gli risponde (battuta 8) è un disegno cromatico sinuoso e cupo, di una fierrezza ombrosa.



Exemple 2

subito dopo seguito in contrappunto nei fiati da un motivo discendente, libero rovesciamento dell'esempio 1.



Exemple 3

Dalla battuta 13, le ombre del modo minore (sol, poi re) si infittiscono – dissipate, è vero, nel giro di sei battute. Alla battuta 35, si raggiunge il la magg., tonalità della dominante, per uno sviluppo sequenziale ascendente sull' Es. 1, con accenti molto rudi. Ed ecco inopinatamente un nuovo tema:



Exemple 4

in la min., di squisita malinconia, con un ruolo del resto del tutto episodico. I suoi *gruppetti* provengono dalla battuta 29, come le semiminime ripetute della melodia più chiara in do magg. che segue (battuta 54) proveniente dalla battuta 14: da qui la diversità degli elementi che vengono attivati con una grande ricchezza. Mozart sa sempre assicurare l'unità organica di un pezzo! Un *tutti* su scale ascendenti (battuta 64) afferma il la magg., e sembra vole concludere l'esposizione, ma il seguito del brano tratta la forma sonata con grande disinvoltura. Alla battuta 70, ritroviamo in effetti il rude sviluppo sequenziale della battuta 35, e dalla battuta 81 un condotto sequenziale modulante sugli es. 2 e 3 ci porta alla riesposizione, in re magg. (battuta 93). Questa amplifica in sequenza le battute 29-34 dell'esposizione, restando sulla tonalità principale, ma il seguito non sarà più ripreso: alla battuta 137 si installa un pedale in la (dominante di re), sul quale si svolgono sequenze sulle scale ascendenti della battuta 64 e sull'es. 3, provocando dei colpi dissonanti molto rudi (accordo di sesta di sol min. su pedale di la). Alla battuta 146, il pedale cambia, diventa re, ma come dominante di sol, continuando il gioco sequenziale. Infine, alla battuta 158 la tensione si rilascia, in una conclusione furtiva e misteriosa su un disegno melodico del quale si è ricordata la similitudine con un motivo dell'Ouverture di *Iphigénie en Aulide* di Gluck, omaggio forse volontario.



Example 5

Noi restiamo sospesi su accordi *piano* di re magg., dominante di Sol, in un clima di ansiosa attesa. E al sollevarsi del sipario, colpo di genio, c'è una voce nuda, senza alcun accompagnamento, che risponde.

ATTO PRIMO

SCENA 1

Recitativo di Ilia

(alternativamente accompagnato e secco). Orchestra d'archi.

Ilia, lo si è detto e ripetuto, è una sorprendente prefigurazione di Pamina: sono le due eroine più pure, e anche le più verginali e le più in gamba del teatro mozartiano; fanciulle, d'altronde, e non giovani donne come Konstanze, la Contessa, Susanna, Donna Anna, Elvira, Fiordiligi o Dorabella. Dal punto di vista dell'espressione, la differenza mi sembra importante. Il legame Ilia-Pamina è uno di quelli, così numerosi (Idamante-Tamino; Elettra-la regina della notte; le scene sacre e processionali con o senza cori dei sacerdoti...) che uniscono *Idomeneo* e *Il Flauto magico*. Qui, come là, la giovane coppia si unisce dopo avere superato crudeli prove... Queste cominciano con l'alzarsi del sipario: Ilia, sola in scena, e dunque incaricata di esporre la situazione, dà libero corso ai conflitti che la straziano, e questa esposizione nel fuoco della passione costituisce incontestabilmente un colpo da maestro del librettista (che non meriterà poi alcun elogio per il seguito), colpo da maestro del quale Mozart ha saputo pienamente approfittare. Il recitativo, alternativamente *secco* e *accompagnato*, traduce l'agitazione interiore del personaggio con una straordinaria flessibilità di *tempo* (sei diverse indicazioni in meno di 70 battute), di articolazione, di sfumature dinamiche e di modulazioni. Tutto il genio «mercuriale» di Mozart è concentrato qui, unificando i contrasti più improvvisi e più rapidi in un tutto armonioso che dà una forma all'informale. Di tutti i recitativi dell'*Idomeneo*, questo è uno dei più complessi e dei più intensi. La cadenza in sol min. (tonalità dell'*Aria* che seguirà) all'entrata dell'orchestra che, attraverso il mi bem., la conduce dolcemente in do min. per cinque nuove battute di *secco*, una dolorosa tenuta dell'orchestra che viene a cogliere la caduta spossata su «*ti riserbano i Numi?*». Comincia allora una seconda sezione (*Allegro*): l'orchestra sarà presente senza interruzione dalla battuta 12 alla battuta 43. L'esposizione di un passato terribile e ancora vicino («*Pur vendicaste voi*») dà luogo a un'energica scala discendente degli archi, due volte ripetuta, in mi bem. poi in fa (dominante di si bem.). Ma la terza volta, è ripresa in un'eco teneramente sognante, e all'evocazione di Idamante, il cuore di Ilia si scioglie, ella vien meno sulle lunghe tenute degli archi che legano la dominante di fa min. e la settima diminuita di sol. Improvvisamente (*Andante agitato*, battuta 27), della febbrili sincopi violentemente accentuate traducono l'agitazione della sua anima straziata («*Ahi qual contrasto*») e, nello spazio di qualche battuta, il recitativo si fa misurato, ma per presto ritornare in un abbattimento languoroso (*Adagio*, battuta 34, «*Oh Ilia! Oh genitor!*»); una pesante sesta aumentata (su «*sventurata*») fa da cadenza su un cupo mi bem. min. L'agitazione sincopata fa atto di riprendere, ma alla sola evocazione di Elettra, la rivale temuta e odiata, il sangue dell'infelice si agghiaccia e l'orchestra improvvisamente tace. Sette battute di *secco* (43-49) legano audacemente le dominanti di re min. (la tonalità demoniaca che, ben presto caratterizzerà Elettra stessa) e si min (!), come un abisso che si apra. Ma la parola «*rivale*» punge il suo orgoglio, e l'orchestra rientra con due frasi in validi arpeggi ascendenti in sol magg., poi le passioni che straziano il cuore della fanciulla («*vendetta, gelosia, odio*») sono sferzate da tanti colpi di archi. Alla fine, questo soprassalto di rivolta ricade, esaurito (*Adagio*), e quattro ammirevoli battute di teneri sospiri orchestrali (con la prima entrata, sorprendente, di fagotti discendenti in terze) introducono senza altri preamboli l'*Aria* con una dissolvenza incrociata magistrale che, di colpo, dispensa quest'*Aria* del tradizionale ritornello.

N° 1 – Aria d’Ilia

(Andante con moto, sol min. 2/4. Due oboi, due fagotti, due corni, archi)

Questa è la sola delle tre *Arie* di Ilia che sia in minore, e nella tonalità più patetica, la stessa di «*Ach ich fühl’s*» di Pamina. Ma se il cuore della fiera Ilia è straziato, non è rotto, e questo brano esprime la tristezza, certo, ma anche la fierezza, la risoluzione e il rifiuto, l’impossibilità di odiare da parte di questa nobile fanciulla. La forma dell’*Aria* è di tipo III, in due metà esattamente uguali. Un primo tema affannoso, interrotto da sospiri:

Andante con moto

Ilia
Pa-dre, ger-ma-ni, ad-di-o! voi
fcs-te, io vi per-de-i.

Exemple 6

vede il suo slancio valorizzato dall’accompagnamento sincopato dei violini e le crome sinuose dei bassi. Ben presto (battuta 14) colpo d’arresto: un appello dei fiati, in quarta discendente all’unisono, evoca la Grecia nemica. Ilia vi fa eco in una quinta («*Grecia, cagion tu sei*»), e il doppio appello si ripete un tono più alto. Ma allora la fanciulla si infiamma, si indigna all’idea di amare un giovane della razza esecrata, un rapido aumento della tensione che porta alla rottura ritmica di due battute di recitativo misurato («*Un greco adorerò?*»). Le sincopi riprendono nell’orchestra e, sul relativo si bem magg., Ilia, in un tema dalla melodia più fluida e più unita:

Ilia
D’ingra-te al san-gue mi-o.

Exemple 7

manifesta la sua impotenza a odiare, culminando in un breve vocalizzo in terzine. Tre battute modulanti in dissolvenza legata (già le parole all’inizio sono riprese) portano al sol min. per la seconda metà dell’*Aria*, che sta sulla tonica (sol min.) e si distingue per numerose varianti nei dettagli. In minore, l’es. 7 acquisisce un’espressione abbattuta e nell’insieme, questa ripresa è più triste ancora, soprattutto più ripiegata su se stessa, della prima parte. Nello stesso modo in cui l’*Aria* si collega senza soluzione di continuità col recitativo precedente, ugualmente essa si continua per sei battute (*secco*) annuncianti l’arrivo di Idamante, che fa venir meno l’infelice, e noi cadenziamo brevemente in do min.

SCENA 2

Recitativo di Idamante e Ilia

(*secco*)

Il primo incontro della giovane coppia rischia di fallire, per colpa del librettista, che ha imposto a Mozart uno dei più lunghi recitativi di tutta l’opera. E qui, contrariamente a ciò che accadrà successivamente, non ha potuto fare tagli per evitare di rendere la storia scarsamente intellegibile. Così ha moltiplicato le belle modulazioni, fra le quali quelle, particolarmente audaci, delle battute 33-35 sulle parole di Ilia «*e piano suol? a eterno pianto dannate son le nostre egre pupille?*» (dominante di do settima diminuita di si bem.-

dominante di do bem. magg. (!)-fa magg. come dominante di si bem.: ecco che cosa annuncia l'*Oro supplex* del *Requiem!*...)

N° 2 – Aria di Idamante

(*Adagio maestoso, poi allegro con spirito, Si bem. magg, 4/4. 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi.*)

Si è potuto vedere a buon diritto in Idamante il prototipo del tenore amoroso in Mozart, quello che prova che il ruolo non è stato concepito per un castrato se non a causa di contingenze dovute all'incarico. Tenore amoroso, sia pure, ma non si veda in questo giovane principe cretese un altro Don Ottavio: Idamante, lui saprà passare all'azione e uccidere il mostro! La sua *Aria* non è certamente così sconvolgente, così sottilmente espressiva come quella che penseremmo di sentire. Non solamente Mozart non poteva contare a Monaco che su un interprete privo di intelligenza musicale e scenica, ma la situazione di Idamante, per patetica che sia, non lo espone ad uno strazio dell'intensità di quello della sua partner. Per lui si tratta solamente di conquistare il suo amore, senza che questo lo faccia tradire i suoi. Il conflitto, se vi è conflitto, è dunque più semplice e la musica ne risente. Ma obiettivamente, è un pezzo molto bello, di una espressione sobria e virile della sua passione. Abert vi vede una forma di tipo I, ma il breve *Adagio maestoso* di otto battute, malgrado la sua bellezza, non ha che una funzione introduttiva. Hocquard opta per il tipo III, ciò che vale per il testo, ma non per la musica. In effetti, a metà del suo *Allegro*, Mozart ha ripreso le parole dell'*Adagio* per derivarne quella che è di fatto la parte centrale (battute 70-86) breve come al solito, di un *da capo* variato. Noi diciamo dunque: tipo II con introduzione lenta. Questa è un gesto maestoso: è un principe che parla. Ma subito dopo, le terze cromatiche così sensuali di Mozart ci rivelano che egli è perduto innamorado. E lo dichiara chiaramente due volte: «*t'adoro!*». Il ritornello orchestrale dell'*Allegro con spirito* (di nuovo le terze cromatiche, ora sugli oboi e i clarinetti) comporta curiosamente tre battute, tutto come il tema cantato molto deciso che gli risponde:



Inquietanti e dissonanti ondulazioni dei clarinetti e dei fagotti schiacciati nel grave (e ancora in terze parallele!) marcano un incupimento in si bem. min. alle parole «*e di pena afflitto*». L'atmosfera si rischiarà, con clarinetti e fagotti in semiminime allegre e sorridenti a «*se tu brami*», dove viene raggiunta la tonalità della dominante, fa magg. (il canto presenta qui una netta affinità con l'es. 7!). All'uscita da una corona, ecco la melodia conclusiva di questa prima parte del *da capo* («*Ma me l' dica il labbro almeno*», battuta 42), sorta di variante amplificata dell'es. 8. Per due volte, essa alterna con un languore passeggero in *Larghetto* su una corona. Un sonoro *tutti* in *crescendo* termina questa prima parte. Il breve episodio centrale su «*Non ho colpa*», con un accompagnamento ondeggiante, si incupisce di nuovo in si bem. min. Il *da capo* è molto regolare, meno variato, per esempio, che nell'*Aria* di Ilia che precede, ma termina con quattro nuove battute orchestrali, molto brillanti, terminanti una corona che permette al cantante una breve cadenza, che precede la conclusione che conosciamo già dalla prima parte... ma seguita inopinatamente da due battute di *codetta dolce piano* di effetto molto grazioso: principe e innamorato, certo, ma adolescente sognatore, tenero e vulnerabile!...

Recitativo secco

(*Ilia, Idamante*)

SCENA 3

Seguito del recitativo secco

(*Idamante*)

N° 3 Coro di Troiani e di Cretesi

(*Allegro con brio, sol magg., 3/4. 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi*)

Del breve *secco* non c'è nulla di particolare da dire. Il primo coro della partitura appartiene al tipo dei cori di gioia, e non dei cori drammatici o d'azione che incontreremo in seguito. Musicalmente inaugura una famiglia di brani ai quali appartiene la Ciaccona col Coro n° 9 (fine del primo atto) e quella del Balletto. E qui, questo breve raggio di sole è benvenuto, fra le tensioni tragiche che andremo a vivere e quelle, più gravi, che ci attendono. L'orchestrazione è piena e brillante, la scrittura vocale semplice e omofona, l'armonia diatonica e senza sorprese. Si possono distinguere cinque sezioni:

- il tema principale, deciso e gioioso, all'inizio nell'orchestra, poi nella voci.



Exemple 9

- Il duetto di donne cretesi, sulla dominante re magg. (battuta 22) intermezzo grazioso e arioso;
- una ripresa delle parole dell'inizio del coro, su una musica differente, (battuta 42)
- il duetto di uomini troiani che riprende la musica del duetto delle donne cretesi, ma sulla tonica (battuta 54)
- in fine una ripresa del coro dell'inizio (battuta 72) seguito da una breve coda dell'orchestra.

SCENE 4, 5 e 6

Recitativo secco poi accompagnato

(*archi*)

Ora con stupefacente brutalità, il dramma ci prende alla gola: non ci sarà rispetto, né respiro, neppure interruzione per gli applausi, prima della fine della seconda *Aria* di Idamante (n° 7). Subito, ecco Elettra, fattore di tensione con la sua sola presenza, ciò che Mozart ha tradotto con una immediata veemenza del suo intervento. Ma la sua collera non ha il tempo di esplodere, perché arriva Arbace, messaggero delle più orribili delle notizie: comunica a Idamante la morte di suo padre, e alle fatali parole «*non vive*» la musica precipita bruscamente dal re al si bem. min. (effetto di gorgo, come in tutto il primo recitativo di Ilia). E durante il recitativo di Arbace le ombre si infittiscono: mi bem., poi la bem min. L'apostrofo di Idamante («*Ilia, de' viventi eccoti il più meschin*») sembra voler cadenzare enarmonicamente in do diesis, ma la dominante sol diesis diventa sensibile, e la sillaba [*schin*] atterra sull'accordo in la magg. degli archi, che fanno qui il loro primo

sorprendente ingresso, l'*accompagnato* sostituendo il *secco*. Vale la pena di citare questo passaggio eccezionale, nel quale l'orchestra disegna una breve rivolta, presto interrotta dalla precipitosa partenza di Idamante che corre verso la spiaggia:

The image shows a musical score for Idamante's recitative. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line for Idamante with the lyrics "I - li - a, de' viven - ti ec - coti il più mes-". The second system shows the vocal line with the lyrics ". chin. Or si dal cie - lo soddisfa - ta sa -". The third system shows the vocal line with the lyrics "- ra - L., barbaro fato L.". The orchestral accompaniment includes parts for Violins I & II (VI. I & II), Alto (Altos), Violin I (VI. I), and Violin II (VI. II). The score is marked with dynamics such as *p* and *f*, and includes the instruction "Exemple 10".

Ilià, ritornando al *secco*, esprime la sua pietà e il cordoglio su una lunga e triste discesa cromatica del basso, che ci porta a un *si min.*

L'orchestra rientra, in questa tonalità, per accompagnare il recitativo appassionato di Elettra rimasta sola. Per due volte un *crescendo ostinato* su un basso cromatico discendente, in *si min.* poi il *la min.*, precede la sua esclamazione «*Estinto è Idomeneo?*», e il seguito di questo recitativo sarà basato su questi due elementi motori: l'iterazione e il cromatismo. Prostrazione («*A mio dispetto*», *Larghetto*) e rivolta («*Invano Elettra*», *Allegro assai*, sui violini) si succedono rapidamente e, dopo i tremoli serrati e tenebrosi («*al grand'acquisto?... O sdegno!*»), la musica ricade in cromatismi ineffabili in cui la tonalità sembra volersi dissolvere. Degli accordi brevi e spezzettati («*più non resisto*») sembrano portarci verso il *la min.*...

N° 4 – Aria di Elettra

(*Allegro assai, re min., 4/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, archi*)

Elettra è tutta di un pezzo: la sua furia si manifesta con dei martellamenti ostinati di un'idea fissa. La musica riflette questo stato ossessivo. L'introduzione orchestrale è rimarchevole, con le sue batterie di ottave in crome dei due fagotti e degli archi gravi, gli arpeggi inquieti del flauto, i trilli frammentari dei violini, il tutto nella tensione della dominante di re. La tonica non si stabilisce che all'entrata della voce, alla fine di un crescendo in tremolo degli archi che disarticolano la battuta (accentuazione per tre nel 4/4). E allora il temporale scoppia, con il «*vi sento*» freneticamente ripetuto:



Example 11

Prima della Regina della Notte non si trova che una sola volta in cui Mozart manifesti una frenesia così nera, nella pungente *Aria* da concerto per basso *Così dunque tradisci*, K. 432. L'*Aria* di cui ci stiamo occupando è del tipo III già familiare, in due metà dello stesso stile. Alla battuta 40 la musica passa in fa min., senza che il ritmo ossessionante del taglio vocale cambi, tuttavia nell'orchestra dei ritmi lombardi nei violini e gli arpeggi dei flauti derivati dall'introduzione stimolano la tensione. Il canto si fa sempre più ansioso, e se la musica si è ben fissata in fa (tonalità relativa, dopo tutto), oscilla senza sosta dal maggiore al minore, traducendo lo sgomento causato da tanta rabbia. Dopo il richiamo dei tremoli accentuato per tre, si impunta brutalmente su una settima diminuita tenuta come corona nell'orchestra. Si congiunge allora la ripresa variata (battuta 77), ma un tono più bassa, in do min., al tempo stesso vertigine sull'abisso, una volta di più, e premonizione (ma noi non lo sappiamo ancora) del do min. della tempesta marina che succederà ben presto alla tempesta di un'anima. Il seguito della ripresa riprenderà il re min., con numerose differenze di dettaglio, ma i tremoli per tre, in luogo di impuntarsi sulla settima diminuita, sono seguiti da un breve *tutti* orchestrale in *crescendo* (arpeggi dei flauti per movimento contrario, sincopi, etc.) che ci precipitano in fa min., poi (cromatismi convergenti di un'audacia e un'asprezza rare) in pieno tormento in do min.

SCENA 7

N° 5 – Coro

(Listesso tempo, do min., 4/4. Stessa formazione orchestrale del N° 4)

Questo pezzo fra blocco con il precedente, ne è lo sfogo, ma gli elementi si calmeranno più velocemente dell'infelice Elettra, anche se la loro collera è al momento più spaventosa e più spettacolare. Il Coro non comporta che voci maschili (mentre tutti gli altri cori dell'opera, ad eccezione di quello dei sacerdoti che accompagnano Idomeneo nella sua cavatina del terzo atto, n° 26, sono per voci miste), ma Mozart ha preso l'iniziativa rivoluzionaria di dividerlo in due gruppi: uno, vicino, sulla riva; l'altro lontano e invisibile (dietro la scena), sulle navi che stanno naufragando in mezzo agli elementi scatenati. Effetto drammatico e stereofonico geniale: come non pensare qui all'inizio dell'*Otello* di Verdi, che si è certamente ricordato di questo precedente? Il coro vicino è a due voci solamente, l'altro a quattro voci, in modo da compensare l'allungamento nello spazio e conservare un equilibrio dinamico fra i due. Le scansioni ritmiche del coro vicino richiamano molto quelle di Elettra, e la persistenza di motivi strumentali (tremoli degli archi, piccoli fuochi d'artificio, successioni di crome dei legni) sottolineano la continuità dei due pezzi. Il coro lontano salmodia in semiminime uguali *recto tono*. Fra le figure dell'accompagnamento orchestrale, che, come gli elementi, si modificano senza posa, si noterà per due volte, nei violini, il futuro tema principale dell'Overture del *Flauto magico* (battute 15 e 21). Le successioni di crome cromatiche discendenti dei legni alle battute 18, 20, 24 e 26 acquistano un colore livido particolarmente sinistro nelle quarte parallele del flauto. Alla battuta 27 il coro vicino espone un nuovo tema, trattato in canone («*In braccio a cruda morte*») e l'altro

coro vi risponde, per la prima e unica volta, alle battute 37 e seguenti, sotto le sincopi esacerbate dei violini. Ma improvvisamente (battuta 42) la sfumatura scende al *piano*, e poi al *pianissimo*, i cori smettono di farsi sentire, e in otto battute di transizione dal do min. al mi bem., la tempesta si calma con una subitanità tipica della natura, rimando sospesa sul quarto grado...

SCENE 8 e 9

Recitativo accompagnato

(2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi: scena 8. Poi archi soli: scena 9)

A un vigoroso accordo di settima in mi bem., Idomeneo risponde senza alcun accompagnamento, con un'esclamazione di sollievo («*Eccoci salvi alfin!*»). È dunque vomitato sulla sponda dalla tempesta che l'eroe tutelare dell'opera ci appare per la prima volta, buon ultimo, dopo più di mezz'ora di spettacolo. Finalmente sentiamo una voce di tenore, dopo tutti questi soprani, castrati o no (le poche parole di Arbace non contano). Al suo sospiro di sollievo succede un lungo episodio orchestrale, fermamente ancorato al mi bem. magg., ravvivato dal bel colore dei corni, il ritorno del sole. Raggiunto dai suoi compagni sopravvissuti, il re si rivolge a loro in un lungo recitativo quasi interamente *secco* («*Oh voi di Marte e di Nettuno*»), tendente dal sol al mi min. Rimasto solo, Idomeneo, si lascia andare a una fantasticheria introdotta da due battute di orchestra d'archi in imitazione, di una indicibile bellezza, fantasticheria all'inizio serena (do magg., «*Tranquillo è il mar*»), ma presto turbata dal pensiero (do min.) dell'orribile voto che ha pronunciato in mezzo alla tempesta per rabbonire l'ira di Nettuno («*Io sol, io sol su queste aride spiagge*»), e questo porta alla triplice esclamazione di un motivo puntato appassionato nell'orchestra («*che al tuo regno impetra*»), l'*accompagnato* rimanendo sospeso sull'inquieto interrogativo «*Mi porge almen aita?*» È in questo recitativo che Mozart, prima della prima di Monaco, ha operato il primo dei suoi numerosi tagli: una ventina di battute di *secco*, che ora non abbiamo più motivo di rimpiangere.

N° 6 – Aria d'Idomeneo

(*Andantino sostenuto*, 3/4 – *Allegro di molto*, 4/4, do magg. 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi)

Quest'*Aria* ci permette di fare una più ampia conoscenza con il personaggio: è in re molto umano, per niente sprovvisto della propensione alla fantasticheria, anche sentimentale. E non è tanto lui, quanto l'azione, e gli dei crudeli, e anche la giovane coppia. Ora, questa curiosa passività, non priva di nobiltà e d'emozione, d'altronde, si manifesta con una musica stranamente statica, frequentemente costruita sull'immobilità pressoché ipnotica del pedale. La nostra *Aria* è di tipo I, in due parti molto contrastate. L'orchestrazione è abbondante, le sonorità piene e ricche. Tutto l'inizio dell'*Andantino sostenuto* appoggia su un lungo pedale di do, con armonie soprattutto di tipo plagale, depresse verso la sotto-dominante:

Idomeneo

Vedrom - mi in - tar - na

Fom - bra do - len - te,

Exemple 12

Questa fantasticheria è improvvisamente spronata da due *sforzandi* dolorosi («*che di notte e giorno*»), che piegano la musica verso il modo minore, do all’inizio, poi sol (terze espressive dei legni in contrattempo). Il ritorno al sol magg. non modifica il clima sognante e depresso, la cupa serenità della musica, col richiamo doloroso del minore alla doppia evocazione del sangue sparso («*il sparso sangue*»), e la lunga agonia del pedale di sol conclusivo, simmetrico a quello dell’inizio. Improvvisamente c’è il sussulto dell’*Allegro di molto*: il pedale continua, ma palpita su batterie di crome in *crescendo* e diventa la dominante di do min, tonalità della seconda parte dell’*Aria*, che è un tipo III in miniatura con coda («*Di tormento questo core*», su un accompagnamento inquieto in crome staccate).

Allegro di molto
Idomeneo

Di tor - men - to Questo co - re

Quan - - te vti - te ma - ri - rà!

Exemple 13

In tutta questa *Aria* la scrittura degli strumenti è fiato è una meraviglia di colore e di espressione, e annuncia il Mozart delle grandi *Serenate* del 1781-84. A «*Qual spavento*» (battuta 72), le appoggiature dissonanti *sforzando* in contrattempo hanno una violenza espressiva più grande ancora del modo minore provvisoriamente abbandonato! Più lanciante ancora gli *sforzandi* su «*morirà di tormento questo core*» alla ripresa variata (battute 93 e 95). La breve *coda* d’orchestra non conclude: Idomeneo vede avanzarsi un uomo, del quale non sa ancora che è suo figlio...

SCENA 10

Recitativo secco, poi accompagnato

(2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi)

Mozart ha accorciato di una buona trentina di battute il *secco* che descrive l'incontro del padre e del figlio. Questo certamente uno dei punti più deboli del libretto di Varesco, e il compositore si è subito accorto che questa scena rischiava di far annoiare il pubblico. Così quello che avrebbe dovuto essere uno dei momenti più patetici dell'opera è diventato, per colpa del librettista, uno dei più deludenti. Del resto, Mozart reagisce alla qualità di un testo con la precisione di un sismografo: quando diventa migliore, la musica ritorna in forza, e precisamente al momento in cui il giovane principe esclama: «È il padre mio!». È il momento in cui, alla fine della battuta 57 di *secco* (tenuto conto del taglio), l'orchestra fa un'entrata drammatica su un accordo di re magg. trionfalmente arpeggiato, slancio di Idamante già adombrato di tragedia con un secondo accordo, in sol min., dopo l'*a parte* angosciato di Idomeneo: «*Spietatissimi dei!*». Quale tenerezza tristemente emozionata nel gioco sincopato degli archi e dei fagotti in «*Ah padre! Ah Numi!*». E quale slancio patetico sconvolgente nel quadruplo slancio interrotto del giovanotto («*e che un amplesso...*»)! Sempre nella tonalità principale di sol min., la risposta del padre è terribile, perché incomprendibile («*Non mi seguir; te l' vieto*»), punteggiata da accordi a scatti dei fiati, dalla sonorità stranamente cavernosa. Lasciato solo Idamante dà libero corso alla sua disperazione («*Ah quel gelido orror*»); un motivo dei legni ripetuto per sei volte



Exemple 14

puntualizza la discesa cromatica dei bassi, dal la al re, armonizzata con una sinistra settima diminuita. E il recitativo si conclude cupamente con una cadenza perfetta in re min.

N° 7 – Aria di Idamante

(Allegro, fa magg., 4/4. Un flauto, un oboe, un fagotto, 2 corni, archi)

Ora è al relativo fa magg. che risponde l'*Aria* che segue. Come in altri punti della partitura dell'*Idomeneo*, sembra a prima vista in ritiro, quanto a intensità espressiva, sul recitativo che la precede. Impresione ingannevole, come si vedrà. Respinto da Ilia nella sua prima *Aria*, Idamante lo è qui da suo padre, ed è molto più terribile per lui, perché non può capirne la ragione. Le prime battute sintetizzano magistralmente tutta la situazione. Uno slancio entusiasta, che le figurazioni frizzanti degli archi sottolineano, ricade tragicamente, e per due volte («*e lo perdo*»), con la doppia discesa di tre strumenti a fiato all'unisono, dalla sonorità stranamente emaciata: il movimento è come colpito da atonia:



Exemple 15

Ora tutto il seguito del pezzo vive di opposizioni simili, d'alternanze rapide di speranza e di abbattimento. Alla battuta 18 si passa in re min., in un clima di serenata inquieta (tenuta dei legni e pizzicati), ma per scivolare ben presto ancora di un tono, verso la dominante minore (do), con ancora un nuovo motivo dei fiati: la molteplicità fugace delle idee riflette perfettamente l'irrisoluzione e lo smarrimento del personaggio, senza che ne soffra in alcun modo l'unità del brano – miracolo dell'istinto mozartiano. Una discesa cromatica in lunghe minime livide dei tre legni porta alla ripresa variata (battuta 42), poiché si tratta ancora di un taglio binario di tipo III. Questa ripresa è d'altronde ricca di varianti di dettaglio, e comporta una breve coda cantata al momento in cui Idamante lascia la scena, tutto «*addolorato*». E l'orchestra conclude in punta di piedi. Questo conclude l'atto, veramente, poiché i due pezzi che seguono, la Marcia e la Ciaccona con coro, non ne fanno veramente parte: Mozart li ha raggruppati sotto il titolo di Intermezzo, e costituiscono un fatto di divertimento nella migliore tradizione dell'opéra-ballet alla francese.

N° 8 – Marcia

(Re magg. 2/2. 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi)

Brillante e solenne, accompagna lo sbarco dei marinai superstiti, accolti dai loro compagni cretesi. Nella forma binaria a riprese consuete, ricorda quella che aprono o chiudono le più sontuose delle grandi *Serenate* sinfoniche di Mozart, quelle che sottolineano e la tonalità e la presenza di un delizioso secondo tema sulla dominante, da parte dei legni e pizzicati.

È qui che la partitura dell'Edizione completa inserisce la Gavotta ripresa dal balletto. Noi abbiamo già espresso la nostra opinione a questo proposito, e preferiamo trattarne assieme col balletto dopo l'atto III°.

N° 9 – Ciaccona con coro

(Re magg., 3/4, orchestra come per il n° 8.)

(Episodio centrale: Allegretto, sol magg, 2/4, due soprani soli, orchestra senza trombe né timpani)

Come in Gluck, il cui esempio (*Iphigénie en Aulide*) sembra evidente, il termine di Ciaccona non implica più la presenza di un basso ostinato, ma solamente una misura di 3/4, del resto più alta che in un'epoca anteriore, e la ricorrenza di un ritornello. Come la Ciaccona del Balletto finale, con la quale presenta evidenti legami, questa adotta dunque un taglio alla Rondeau francese. Il ritornello si apre sempre per tre battute di *crescendo* per orchestra sola che porta all'esclamazione trionfale del coro «*Nettuno s'onori!*». La prima strofa (battuta 36) offre successivamente un grazioso duetto femminile, dall'orchestrazione più aerea, più leggera, poi un duetto maschile, e infine un quartetto che riunisce i due duetti. Alla ripresa del ritornello (battuta 79), si lega, dopo un riposo su una corona, un nuovo duetto femminile in un *tempo* (*Allegretto*, 2/4) e un carattere del tutto differente, una sorta di intermezzo grazioso (battuta 117) che renderebbe ridondante la Gavotta alla fine di questo primo atto. L'ultima ripresa del ritornello si amplifica in una brillante *coda* in *crescendo* di più di 40 battute. La gioia senza nubi di questo popolo, così

lontana dai tormenti dei quattro protagonisti, sarà del resto effimera. Ma la presenza di questa grande zona di distensione alla fine dell'atto è un colpo da maestro e una necessità: senza di essa, il finale, o quanto differente dell'atto successivo (anche se si tratta ugualmente di un coro), non potrebbe fare lo stesso effetto. Si può anche aggiungere che questo giubilo di una folla incosciente acquista una dimensione di ironia un po' sinistra: si pensi alla fine del terzo atto di *Hippolyte et Aricie* di Rameau, un Teseo devastato dal dolore costretto ad subire suo malgrado l'accoglienza trionfale del suo popolo...

ATTO SECONDO

SCENA 1

Recitativo secco

(Idomeneo e Arbace)

N° 10° – Aria d'Arbace

(Allegro, do magg., 4/4. 2 oboi, due corni, archi)

Non c'è proprio nulla che possa ispirare Mozart in questo inizio d'atto: egli era consapevole della eccessiva lunghezza del testo, che non fa che riaffermare ciò che sappiamo già e, prima della prima rappresentazione, riuscì a tagliare una buona trentina di battute di *secco*. Ma che fare delle parole sentenziose e senza diretto rapporto con la situazione che Varesco ha messo in bocca all'insignificante confidente Arbace? Un'*Aria* di eccellente, ineccepibile struttura, certo (Mozart non abbandona mai il rispetto per il mestiere), ma di stile e espressione forzatamente convenzionale, nella sua forma *da capo* di tipo II (la piccola sezione mediana «*Quali al trono*», battute 65-82, non lascia la dominante se non per una breve incursione sul relativo). Questo pezzo farebbe onore a molti compositorelli dell'epoca, ma noi siamo in grado di esigere ben altre cose da un Mozart! Del resto egli era ben cosciente del poco interesse di questo inizio d'atto, che nel marzo 1786 ha sostituito con il *Rondò* con violino obbligato K. 490 *Non temer, amato bene* destinato a Idamante e preceduto da una breve scena in *accompagnato* dialogato fra Idamante e Ilia, il tutto (n° 10b) su parole richieste senza dubbio a Lorenzo Da Ponte. Soluzione più soddisfacente in quanto all'azione drammatica, inutilmente rallentata; d'altra parte, in dicembre dello stesso anno, Mozart metterà in musica questo stesso testo in modo infinitamente più ispirato nell'ammirevole scena drammatica K. 505 con piano obbligato destinata a Nancy Storace e a se stesso, ultima disavventura nella sua opera con il soggetto Idomeneo. Esamineremo questi due pezzi alla fine della nostra analisi.

SCENA 2

Recitativo secco

(Idomeneo e Ilia)

N° 11 – Aria di Ilia

(Andante ma sostenuto, mi bem. magg., 2/4. Un flauto, un oboe, un fagotto, un corno, archi in sordina)

Mozart è riuscito ancora a ridurre il secco da 66 a 20 battute solamente, riportandolo all'essenziale. E l'*Aria* che segue è uno dei massimi gioielli della partitura, del quale non ha mai superato la bellezza e la perfezione. Vi sono quattro strumenti a fiato concertanti, solisti obbligati che dialogano con la voce in una maniera simile al miracoloso *Et incarnatus* della *Messa in do min.* K. 427. Ma qui vi è un corno in più, e soprattutto gli archi sono in sordina. L'incanto puramente sonoro e sensuale di questa pagina si trova al servizio dell'espressione più sottile e più commovente nel suo supremo pudore: si tratta di una fanciulla innamorata, ma che non può confessare il suo amore (tranne che con un'allusione fuggitiva e molto indiretta, «*Soggiorno amoroso è Creta per me*»), al padre di colui che ella ama segretamente, e al quale si indirizza qui in uno slancio di riconoscenza come

a un padre adottivo. In tal modo il suo vero sentimento rimane latente, e sta all'orchestra trasmettercelo. La forma è di nuovo quella, binaria, di tipo III (ripresa variata, battuta 58), la più adatta all'espressione più sottile e più profonda dei sentimenti in Mozart, e vedremo che la seconda parte intensifica ancora il messaggio della prima. All'inizio dell'introduzione degli archi, alle battute 3-6, noi drizziamo le orecchie; nessun errore, quando la voce riprenderà questo passaggio (battute 17-20) sulle parole «*la patria, il riposo, tu padre mi sei*»:



Exemple 16

noi riconosciamo molto esattamente, e nella stessa tonalità di mi bem., il «*Ich fühl's, ich fühl's, wie Götterbild mein Herz*» di Tamino, mentre guarda il ritratto di Pamina! Qui come là, l'amore appena sbocciato che non osa dire il suo nome!

Ma torniamo all'introduzione dell'orchestra che, dalla battuta 6, fa concertare i quattro fiati. La voce entra, sostenuta dai soli archi, sostituiti dai fiati al momento della triplice ripetizione, sempre più languida, del «*tu padre mi sei*». Un motivo di serenata, sui legni, passa alla tonalità della dominante per l'evocazione di «*soggiorno amoroso*»:



Exemple 17

ma ci sono di nuovo i soli archi che commentano l'improvviso spasmo di dolore «*Or più non rammento l'angoscia*», col suo folgorante si bem. min., dove la musica fa mentire le parole con l'evocazione di un'angoscia per niente scomparsa e tantomeno dimenticata!



Exemple 18

Con tatto meraviglioso, Mozart non insiste e nel giro di solo sei battute l'espressione si rasserena su «*O gioia e contento*», con la gaia entrata del corno.



Exemple 19

Questa prima parte termina con le uscite successive dei tre fiati, ai quali la voce fa anch'essa da eco (vocalizzo su «*contento*»)



Exemple 20

È una citazione pressoché esatta della *cadenza* alla fine del *Et incarnatus*! Il piccolo motivo saltellante in biscome che termina l'introduzione dell'orchestra sottolinea ugual-

mente la fine di questa prima parte, e lo si ritroverà per concludere il pezzo. La ripresa variata, che poggia come sempre sulla tonica, intensifica soprattutto l'espressione del dolore in grandi intervalli patetici: basta confrontare gli esempi 18 e 21.



Exemple 21

Gli arpeggi esuberanti di biscrome del corno ravvivano ora il «*compenso ai miei danni*», e il passaggio impetuoso su «*contento*» si ripete ora due volte, seguito ancora da una coda improvvisamente illanguidita in *diminuendo* interrotto da silenzi.

SCENA 3

Recitativo accompagnato di Idomeneo

(archi)

Questo mirabile accompagnato comincia in una clima di cupa fantasticheria: gli archi conservano le sordine dell'*Aria* precedente e fanno allusione per due volte al sesto grado minore del si bem., richiamando il tema dell'es. 17! L'evocazione della «*Frigia Principessa*» richiama ugualmente il ricordo del motivo saltellante in biscrome della sua *Aria*. Improvvisamente, si fa luce nello spirito del re: Ilia ama Idamante. Gli archi, ora senza sordina, su un motivo energicamente puntato, effettuano una folgorante modulazione enarmonica sulla settima diminuita di do sulla dominante di fa diesis minore! Con una espressione sempre più intensa, l'orchestra, con un nuovo motivo ripetuto due volte:



Exemple 22

modula dal re magg. verso il sol. Tutta la fine, in mi poi in si min. è di un pathos intenso (notate la precisione delle indicazioni dinamiche, agli accenti e le opposizioni accuratamente dosati!). Una energica cadenza in si min chiude questa pagina magistrale, una volta di più di una intensità espressiva più grande della ampia e maestosa *Aria* che segue.

N° 12 – Aria d'Idomeneo

(*Allegro maestoso, re magg., 4/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi*)

È l'*Aria* più sviluppata e anche, secondo Mozart, la più sontuosa di tutta l'opera, in seno alla quale occupa una posizione centrale, ciò che sottolinea anche la scelta della tonalità «principale» re magg. e quella di un effettivo orchestrale completo (non mancano che i clarinetti). Questa *Aria* è stata diversamente giudicata e qualche volta anche molto severamente, ma è di un tale splendore musicale, di un'espressione così grandiosa, che non può non affascinare. Grandiosa, ma non olimpica, perché profondamente turbata, per l'immagine di un re che conserva la sua maestà anche quando si dibatte nella più grave tempesta interiore. Si dice che Mozart, per riguardo al suo cantante Raaff, già avanti con gli anni,

abbia soppresso all'ultimo minuto i pericolosi vocalizzi (quattro in totale) che infiorano questa *Aria*, e che essi non figurino più nella versione rimaneggiata e un po' abbreviata scritta per Vienna, nel 1786. Ma essi fanno parte del progetto stesso di questa pagina, della quale ravvivano lo splendore, in modo che è opportuno mantenerli ogni volta che si disponga di un tenore capace di cantarli con precisione, in scioltezza e senza forzare (le sfumature indicate da Mozart sono quasi sempre *piano*). Questa *Aria* si distingue ugualmente per la sontuosità del suo lavoro tematico e sonoro nell'orchestra, degno di un pezzo di sinfonia. La forma, di tipo II, è quella di un grande *da capo* tradizionale.

L'introduzione orchestrale rivela molto rapidamente il materiale essenziale. L'affermazione perentoria dell'inizio:



Exemple 23

Le ondulazioni di semicrome che raffigurano i flutti del mare, le sincopi che esprimono l'inquietudine; poi un tema orchestrale maestoso:



Exemple 24

ripreso in eco dal flauto *solo* sullo sfondo di onde marine, tema che sembra garrire al vento come un'orifiamma, e di cui l'uscita iniziale, come anche il motivo in trillo serviranno per la parte seguente. Un martellamento marziale precede l'entrata della voci (battuta 16). L'evocazione del dio burrascoso («*E Nettuno*») circonda il cantante con un gioco di imitazioni orchestrali sul motivo a trillo dell'es. 24, che evoca già il finale della *Jupiter*, e che fa passare la musica nella tonalità della dominante, la magg., mantenuta fino alla fine della prima parte del *da capo*. Lungamente ripetute, le parole «*mai non cessa minacciar*» danno luogo, per finire, alla straordinaria ondulazione delle semicrome «acquatiche», in terze parallele degli oboi e fagotti per movimenti contrari, con una colorazione dissonante veramente sinistra (battuta 57), dopo di che il cantante si esaspera ancora in sincopi che traducono il suo «chiudere» (battuta 64). La parte centrale (battuta 82) ci getta dal la al fa magg. con una sorprendente rudezza. «*Fiero Nume*» scatena un nuovo gioco di imitazioni sugli archi, questa volta sul gruppo d'uscita iniziale dell'es. 24. A «*qual rio destino*» la musica si impunta, indecisa, su una corona, da dove riparte (battuta 95, «*or gli vieta il naufragar*») in la min. poi, dopo un secondo arresto, in fa diesis min (!). Un'audace condotta modulante dell'orchestra (battuta 104), che combina l'esempio 24 (flauti e oboi) e le ondulazioni di semicrome, conduce alla ripresa (battuta 108) relativamente poco variata e di dimensioni costanti. Dopo la corona nella *cadenza* obbligata, l'orchestra conclude in forza. Un pezzo d'apparato? Ma ecco la complessità dolorosa della parte centrale! E quell'esplosione in questo fuoco d'artificio di virtuosismi vocali e sinfonici! Perché tenere il broncio al nostro piacere!...

SCENA 4

Recitativo accompagnato di Elettra

(archi)

Il re esce rapidamente per non incontrare Elettra, e noi guadagnamo una ventina di battute di *secco* sulla versione originale. Elettra si dichiara felice di poter partire con colui che ama – senza essere corrisposta, ciò che ella si sforza di non voler credere irrimediabile. Un tema sugli archi:



Exemple 25

che si ritroverà nell'*Aria* che segue, si alterna per due volte col recitativo, ma la seconda volta, si piega verso il *la min.* sulla tragica confessione «*Ah troppo angusto è il mio cor a tanta gioia!*». Ed è la verità fondamentale sulla furia dei due altri atti: incapace di gioia, ella è di fatto incapace di amore vero. Al momento supremo, ella non farà nemmeno un gesto per soccorre Idamante in pericolo di morte! Abbandonata a una passione distruttiva ma essenzialmente sterile, la felicità improvvisa che le sorride la trova vuota, atona. Ciò è quello che esprime bene l'*accompagnato* e, alla sua maniera, l'*Aria* che segue.

N° 13 – Aria di Elettra

(*Andante, sol magg. 2/4. Archi*)

Con quella di Arbace all'ultimo atto, è la sola Aria dell'opera nella quale l'orchestra si restringa agli archi. Questa povertà sonora riflette tanto il «*cor angusto*» di Elettra che l'«*austero amor*», questo amore non corrisposto di cui dichiara di volersi accontentare. Davanti alla pienezza sensuale e affettiva di Ilia, Elettra appare come meschina, consumata da una fiamma distruttiva: la si immagina piccola, mora, magra. E la musica di questo pezzo ci offre qualche cosa di emaciato, di accartocciato, che contrasta in maniera sorprendente con lo splendore dell'*Aria* precedente: questa spoliatura e, sì, questa povertà voluta rivelano tutto il genio *teatrale* di Mozart: è grande arte, e se la nostra fame musicale non è soddisfatta, ciò è voluto. Noi non possiamo estinguere la nostra sete di musica con questa totale austerità orchestrale e armonica con la quale l'eroina non può estinguere la sua sete affettiva: è musica bruciata, interrotta da strani silenzi (battute 8, 23), riflette dei veri cedimenti fisici. Si ritrova l'es. 25 come secondo tema, quando la musica passa alla tonalità della dominante, *re magg.* («*Scaccierà vicino ardore*», battuta 30). L'*Aria* è di tipo III, la ripresa varia a cominciare dalla battuta 66; le varianti di rigore piegano l'espressione di gioia finta verso un sorriso contratto, stravolto, molto vicino a un'amara malinconia...

N° 14 – Marcia

(*Do magg., 4/4. Orchestra completa, con archi e ottoni muniti di sordina, e timpani coperti, tranne che alla fine*)

Questa *Marcia*, in tre periodi di cui il primo è accompagnato dal commento in recitativo di Elettra, che si prepara all'imbarco, è stata trattata da Mozart in un crescendo dinamico e sonoro di grande raffinatezza: gli archi, poi gli ottoni e i timpani, tolgono progressivamente la sordina. Di fatto è soprattutto la piccola armonia che dà colore a questo pezzo, annunciando già l'atmosfera di festa notturna un po' inquietante della *Nozze* o del *Don Giovanni*.

SCENA 5

Recitativo secco di Elettra

N° 15 – Coro

(Andantino, mi magg., 6/8. 2 flauti, 2 clarinetti, 2 corni, archi)

A partire da qui, tutto si collega *attacca* fino alla fine dell'atto, e i Cori predominano. Un breve *secco* di Elettra, nel quale il mi min. fa allusione più alle prove passate («*Sidonie sponde*») che alla prospettiva di una imminente felicità, si collega a un Coro diverso da tutti gli altri: prima comparsa del 6/8 dopo l'inizio dell'opera, prima apparizione anche di una tonalità luminosa, lattea come il mi magg., che corrobora un'orchestra vellutata (mancano gli oboi) immagine di quel mare in una stanca ingannevole. Il ritmo è quello, appropriato, di una siciliana, o più esattamente di una barcarola; la scrittura praticamente sempre omofona e il riposo armonico contribuiscono a questa bonaccia sorniona che noi sappiamo non essere altro che l'occhio del ciclone. Il pezzo si compone di tre parti di levature identica, della quali la terza riprende esattamente la prima. Ma quella di mezzo fa improvvisamente tacere il coro, mentre si leva una voce solista molto pura, quella di Elettra, che illumina e che riscalda alla fine questo cielo assoluto («*Soavi Zeffiri*»): il suo canto dal profilo perfetto, piana al di sopra di due incresparsi di onde; mai più la vedremo così al mezzogiorno del suo destino, già gli dei crudeli si giocano di lei nell'ombra...

SCENA 6

Recitativo secco

(Idomeneo)

N° 16 – Terzetto

(Andante, 3/4, poi Allegro con brio, 4/4, fa magg. 2 oboi, due corni, archi)

Il *secco* durante il quale Idomeneo esorta suo figlio a partire al più presto, ha l'aspetto di cadenzare in re min, ma per una semplice discesa dei violini la prima battuta dell'orchestra nel Terzetto stabilisce sottilmente fa magg. Questo terzetto è il primo dei due insiemi dell'*Idomeneo*. Certo, due è poco, se si pensa alle opere successive. Ma era già un'innovazione ardita nel quadro di un'opera *seria*. Questo Terzetto non vale senza dubbio il Quartetto N° 21, ma la colpa è soprattutto del librettista, che non evita né lo schematismo e neppure l'incoerenza: quella di Elettra, che fa a Idomeneo degli addii patetici mentre parte piena di gioia, poiché passa dalla speranza («*Quanto sperar mi lice*») all'angoscia («*Oh Dèi, che sarà?*») senza che questo improvviso presentimento sia motivato o indotto in qualche modo; quella di Idomeneo che invia suo figlio precisamente sul mare, cioè alla portata di quel Nettuno che esige la sua vita! Solo Idamante, col doppio dispiacere di dovere abbandonare suo padre (senza sapere perché) e Ilia, sembra verosimile, ma ancora là le parole che Varesco gli mette in bocca sono rigide e insufficienti. Mozart, in mancanza dell'intensa verità drammatica che avrebbe potuto e dovuto introdurre in questa scena, ci gratifica di un pezzo di musica molto bello. La sua prima parte, lenta, si suddivide in due metà contrastate. La prima all'inizio dà la parola successivamente a Idamante, a Elettra e a Idomeneo, prima di unirli in un insieme omofobo sulla preghiera «*Seconda i voti o ciel*», non meno di cinque volte ripetuta. La seconda (battuta 40), molto più corta, ma di espressione più intensa e più cupa, dopo gli *a parte* disgraziatamente troppo brevi dei protagonisti, esprime il dolore degli addii propriamente detti («*Addio! Destin crudel!*»), con dei bei con-

trocanti cromatici degli archi per moto contrario, sui quali tuttavia si distendono le ombre di tonalità minori. Si resta in sospeso sull'interrogativo di Elettra. Dopo una corona, la seconda metà del Terzetto, in tempo *rapido* (battuta 63) vede i personaggi riprendersi («*Deh cessi lo scompiglio*») e far fronte *insieme* alla prova (non ci sono più *soli*, né *a parte*). Per due volte un passaggio omofono si alterna con delle bellissime entrate in *fugato* («*Del ciel la clemenza*»). L'orchestra conclude brevemente.

Musica di tempesta

(Più allegro, fa min., 4/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, archi.)

N° 17 – Coro

(Listesso tempo, 4/4, do min. Stessa orchestra con in più un piccolo)

Improvvisamente, senza transizione, si passa dal fa magg. al fa min., i colori orchestrali si incupiscono e in una quindicina di battute si scatena la tempesta: l'effetto, molto visuale, è quello di un'enorme nube nera che oscura brutalmente il cielo e la terra. La fine dell'atto comprende due Cori, molto differenti, ma ugualmente tesi e agitati, tutt'e due molto concisi (non più di una sessantina di battute di *tempo rapido*), separate da un potente recitativo accompagnato di Idomeneo. Il ritmo scenico, lungamente statico e come immobilizzato, si anima bruscamente: non vi è più posto per lunghe *Arie* e neppure per un recitativo *secco*.

Per due volte, il fremito quasi inudibile dei violini si alterna con le selvagge esplosioni del *tutti* sul quale il popolo lamenta il suo terrore, stabilendo un ritmo uniforme, intera-mante omofono (croma-minima-croma puntata-croma-semibreve-semiminima), molto vicino a scansioni metriche della Grecia Antica, che conserverà per tutta la durata del pezzo. Due violente uscite orchestrali provocano la sua supplica «*Nettuno mercé*». Ma no! Nessuna pietà: le navi sono colpite dal fulmine, un orribile mostro fuoriesce dai flutti, su una musica molto figurativa, con dei muggiti cromatici. A «*qual'odio, qual'ira*», sotto le sincopi ansimanti dei violini, il Coro, terrificato, oscilla dal re al si bem min., poi la musica, inciampando su tre silenzi in corona punteggiati da sinistri accordi di tutti i fiati, discende enarmonicamente per toni, legati per settime diminuite successive (sol diesis, poi fa diesis min.), per atterrare finalmente sulla dominante di si bem. alla domanda ripetuta «*quel'è?...*».

Recitativo accompagnato di Idomeneo

(Allegro, re magg. 4/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi.)

In mezzo alla furia degli elementi, con un *accompagnato* maestoso, il re si assume la propria responsabilità, e si offre alla collera del Dio. Il librettista aveva previsto qui una sorta di Cavatina o di *Aria*, ciò che Mozart ha giustamente rifiutato per non abbassare la tensione: come dice così argutamente, la tempesta non si deve fermare per permettere al Sig. Raaff di cantare la sua piccola aria! Idomeneo, circondato dall'orchestra al completo (non aveva ancora avuto fin qui dei recitativi con trombe e timpani), si esprime nella sua tonalità reale di re magg., con fierezza, con convinzione, passando successivamente in sol magg., poi in mi min. Ma al pensiero di suo figlio («*una innocente*») il suo cuore viene meno (dominante di la min; che emozionante tenerezza nelle tre meravigliose battute di crome dei legni ha scoperto!) Quattro battute *Adagio* su tremoli (da notare la discesa cromatica del basso) esprimono il suo arretramento incoercibile davanti all'atrocità («*non posso*»), poi, sul motivo agitato dell'orchestra (tre brevi-una lunga), l'*Allegro* ritrovato (brutalità degli ottoni e timpani martellati!), scaturisce la sua rivolta, che culmine nella doppia apostrofe «*Ingiusto sei!*».

N° 18 – Coro

(*Allegro assai, re min., 12/8. Orchestra come la precedente, ma con 4 corni anziché 2*)

A questo miserabile umano che osa contrastarlo, il Dio risponde con un raddoppio della violenza della tempesta, e il popolo spaventato fugge disperdendosi in tutti i sensi nel più grande disordine (accuratamente controllato dal compositore, questo va da sé, ma anche dal regista). È stupefacente constatare che il libretto indica che si tratta del «divertimento abituale» alla chiusura dell'atto.

Il ritmo, precipitato, è quello di una folle tarantella tragica a 12/8, e le scansioni del Coro ritrovano una declamazione ostinata molto simile a quella del Coro precedente (crome-semiminime puntate-semiminime-crome-semiminime puntate). L'orchestra circonda le voci con i suoi unisoni tenebrosi, e con le discese livide dei legni. Alla battuta 19, le voci si sovrappongono in imitazioni dissonanti sul motivo:



partenza di una potente gradazione *crescendo* che si butta su una settima diminuita in corona (battuta 40). La conclusione che segue non è più che un *decrescendo* inorridito, la folla si disperde, e il sipario scende su una scena deserta, la discesa cromatica del resto dell'orchestra (delle semiminime puntate trainanti, più delle crome) che atterra sul bagliore beffardo di una terza piccarda di re. Noi restiamo ansanti col fiato sospeso.

TERZO ATTO

SCENA 1

Recitativo accompagnato di Ilia

(archi)

N° 19 – Aria di Ilia

(Grazioso, *mi magg.*, $\frac{3}{4}$. 2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi)

Malgrado tutti gli sforzi di Mozart, questo atto è di gran lunga il più lungo dei tre, e non è stato possibile tagliare del *secco* per guadagnare tempo! È anche quello che gli ha dato più filo da torcere, e ch' l'ha più appassionato («La mia testa e le mie mani sono talmente prese dal terzo atto che non ci sarebbe certo da meravigliarsi se venissi io stesso trasformato nel terzo atto»). Il sipario del secondo atto era sceso su una scena di terrore. Ora si alza su una scena in apparenza serena e dolce: Ilia sola, che racconta il suo amore e la sua pena segreta alle brezze e ai fiori. Il contrasto è magistrale, ed era necessario, prima che venisse rapidamente ripresa l'atmosfera del dramma. Ma vi è più di un semplice deterrente, vi è un tocco complementare e decisivo dato da Mozart al ritratto della fanciulla: quello che si era quasi dimenticato nel mezzo degli elementi scatenati, allora che il suo problema era presente nella sua interezza. Già il breve accompagnato in *la min* è tutto gonfio di tenerezza triste e contenuta, con appena una leggera inflessione in minore all'idea di non poter dire apertamente i suoi sentimenti («quanto il *finger ti costa*»). L'*Aria* di tipo II (*da capo*), contrariamente alle due precedenti di Ilia, si svolge in un *mi magg.* sottilmente sensuale, dalla chiarezza lattiginosa, con toni scoloriti per l'eccesso di luce, in una grande colata melodica e una strumentazione piena e dolce (senza oboi), senza *sol*i di fiati. Pudore squisito, malinconia appena suggerita, qui c'è un grande maestro di psicologia, ed è difficile da comprendere come certi illustri commentatori non si siano soffermati sul significato profondo di questa pagina. Che grazia nella curva del tema iniziale, con il modo sognante di un tema di minuetto lento seguito da un flessuoso vocalizzo!



Exemple 27

Non meno ammirevole è la varietà agogica dell'accompagnamento, che alterna o incrocia crome, terzine e semicrome. La confessione («*e gli dite*», tre tempi di silenzio-esitazione... «*ch'io l'adoro*») passa alla tonalità della dominante, il *si magg.* ancora più «bianco». Alla fine di questa prima parte, due lunghe tenute sul *fa diesis* sottolineano la costanza di questo «*cor fedel*». La parte centrale (battuta 65) passa a una effervescenza inquieta in *mi min*, dove Ilia ritrova brevemente i grandi salti di intervallo patetici della ripresa della sua *Aria* n° 11 («*mai vedeste*», battuta 75).



Exemple 28

Il *da capo* sottilmente variato (battuta 82) intensifica la malinconia dell'espressione. Alla fine dell'*Aria*, Ilia è bruscamente strappata alla sua fantasticheria dalla comparsa dell'amato. In 10 battute di *accompagnato* molto intense, che ci fanno oscillare molto rapidamente dal mi magg. al sol min., si esprime in modo molto realistico lo smarrimento della fanciulla che non sa se deve fuggire o nascondersi (l'orchestra ha qui il valore di pantomima), e che finisce per risolversi ad affrontare l'incontro (cadenza in re min.).

SCENA 2

Recitativo secco, poi accompagnato con archi

N° 20° – Duetto d'Ilia e Idamante

(Un poco più andante, 4/4, poi Allegretto, 3/8. La magg. 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, archi)

Questa scena si svolge all'inizio in un lungo secco di bella intensità espressiva, ma di una colata ancora molto unita, incupendosi verso tonalità minori (fino al si bem. min.) quando Idamante riferisce le sue disgrazie, per risalire successivamente e appoggiarsi sull'*accompagnato* che comincia in si min. Prima (battuta 34), la prima mezza confessione di Ilia («Vivi... Ilia tel chiede»), in sol min., la tonalità della sua prima *Aria*, resta sobria come si conviene: non è ancora una dichiarazione.

Sotto la carezzevole onda delle figurazioni dei violini, Idamante, meravigliato, esita ancora a credere alle sue orecchie. Il suo recitativo prende a prestito per due volte degli accenti stranamente monteverdiani («O sol quel che brama», poi «oppresso un dolce sogno» con la sua risoluzione sul quinto grado del sol). In un lungo monologo (*Molto andante*) punteggiato dal ritorno di un motivo puntato energico nell'orchestra, Ilia, un'ultima volta evoca i terrori che la straziano poi, infine, con un coraggio meraviglioso dichiara il suo amore in cinque sublimi battute di *Arioso*, passando dal fa diesis min. al la magg. su un accompagnamento orchestrale in terzine di semicrome raffiguranti il palpiti del suo cuore (*Larghetto*). Bisogna citare il passaggio per intero.

Larghetto
Ilia

Example 29

Il duetto che segue è deludente, lo si è detto e ripetuto. Una volta di più Mozart ha messo il meglio della sua ispirazione nella libertà del recitativo piuttosto che nella formalizzazione dell'*Aria*. Il Duetto è in due parti contrastanti (tipo I) di cui la prima oppone a sua volta la serenità di Idamante e l'inquietudini di Ilia (la min; battuta 9, la musica riflette questo «*duol*» e questi «*lamenti*» che ella vorrebbe mettere da parte!), prima di unire la coppia in tenere terze («*o dica amor*»). Successivamente viene una sorta di grazioso *Passe-pied* a 3/8 («*Ah il gioir sorpassa in noi*»), nel quale le due voci stanno fino alla fine unite e omofone. È un'espressione graziosa, ma piuttosto insignificante. Mozart si è bene accorto che si trattava di un *anticlimax*, dato che ha riscritto il *Duetto* su nuove parole a Vienna nel 1786. Noi esamineremo alla fine questa seconda versione, migliore, più concertante, e anche più concisa (una quarantina di battute di musica lenta in luogo della metà, ma più di tutto dell'*Allegretto* a 3/8), ma quasi più intensa nell'espressione e la cui inserzione nella versione primitiva pone evidentemente il problema di un Idamante diventato tenore in questo pezzo (N° 20b, K. 489).

SCENA 3

Recitativo accompagnato (archi), e secco di Ilia, Elettra, Idamante e Idomeneo

Dopo solo sei battute il recitativo diventa *secco*, e non necessita di particolari commenti, se non per sottolineare la presenza importante di tonalità minori molto bemollizzate, in particolare si bem. min., che svolgerà un ruolo così importante nel *Quartetto*. Ma la fine («*Dunque io me n'andrò*») è sublime: l'orchestra rientra dolcemente su un accordo di la magg. Idamante, profondamente abbattuto, si prepara a partire – ma dove? Il suo smarrimento si traduce in una modulazione enarmonica che lega la dominante di si e la tonica di si bem min. Le tinte si incupiscono fino al la bem. min. (le tonalità così cariche di bemolli sono ancora del tutto inusitate all'epoca), prima di cadenzare in mi bem. per il *Quartetto*.

N° 21 – Quartetto di Ilia, Elettra, Idamante e Idomeneo

(*Allegro, mi bem magg, 4/4. 2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi*)

Noi abbiamo a che fare qui con il primo grande insieme che si possa trovare in un'opera di Mozart, che sostiene pienamente il confronto con quelli della opere posteriori, ed è molto superiore al *Terzetto* n° 16. E comunque non è un vero quartetto poiché la presenza di Idomeneo, e soprattutto di Elettra, si limita a brevi interiezioni, tranne che nell'insieme propriamente detto. Mozart non fa che seguire il testo, che suggerisce in effetti un duetto di Ilia e di Idamante, circondato da commenti e alternato da passaggi a quattro. Ora, nella prova, l'amore dei due giovani si esprime e sboccia pienamente: è qui il grande duetto d'amore che noi avevamo atteso vanamente nel numero precedente. Mozart è un dramaturgo troppo grande per potere accettare due pezzi che, psicologicamente, farebbero una doppia utilizzazione. Un *Duetto* troppo intenso avrebbe ucciso l'effetto del *Quartetto*. Ma se Mozart ha riscritto il *Duetto*, ha messo il *Quartetto* alla sommità della sua preferenze personali, e lo ha difeso con le unghie contro le pretese del suo tenore Raaff (il suo Idomeneo), che si lamentava di non poter dispiegare la sua voce. Il *Quartetto* è di una levatura uguale a quella della grande *Aria* n° 12 di Idomeneo, ma di una materia musicale e di un piano infinitamente più complesso.

In effetti si tratta sempre di un tipo III binario, la ripresa variata è riscritta da cima a fondo e considerevolmente amplificata (86 battute invece di 67), al punto da non essere

riconoscibile, e seguita ancora da una *coda* di 14 battute. L'effetto, come in nessun'altra parte dell'*Idomeneo*, è quello di un immenso pezzo *durchkomponiert*.

Il tema iniziale, apparentato al tema della maestà reale d'Idomeneo (Es. 23) col suo movimento d'arpeggio discendente, è esposto *pianissimo*, come si addice alla personalità più fragile, meno vigorosa del figlio. Il tenue *mi bem.* è accompagnato da cromatismi, movimenti contrari in semiminime legate la cui linea ascendente non può mancare di evocare l'Es. 2 dell'Overture! E poi, dopo questa partenza decisa, il movimento si ferma, esita (due silenzi, il secondo su una corona): questo tutto era una vera falsa partenza, di una verità drammatica lampante.

Ora (battuta 7), Idamante riprende il tema:

Allegro
Idamante

An-drò sa-min-go e
so-lo,
Morte cercando altro-ve, al-tro-ve,

Exemple 30

e lo prosegue («*Andrò ramingo*»). Ma non sarà solo, gli dice Ilia, passando alla tonalità della dominante, si *bem.* («*M'avrai compagna al duolo*», battuta 20), che diventa molto rapidamente minore e vi resterà la maggior parte del tempo, proiettando una grande ombra su tutto questo pezzo. Idomeneo commenta: «*Nettuno spietato!*» (battuta 28). I due giovani cercano di rasserenarlo con una sorta di secondo tema, molto melodico, nuovamente in maggiore:

Allegro
Ilia

Se-rena il ciglio ira-to, se-rena il ciglio i-ra-to.

Exemple 31

Il modo minore ritorna, e per lungo tempo (battuta 39) quando le tre voci si uniscono per manifestare il loro dolore con accenti singhiozzanti («*Ah il cor mi si divide*»). Elettra, solamente assetata di vendetta, non prende parte a questo dolore. Un rude attacco del corno sul *re bem.* segna un temporaneo passaggio alla tonalità relativa a «*Più fiera sorte*», e questa prima parte termina con una meravigliosa discesa sequenziale cromatica provocando delle ardite modulazioni passeggero («*Maggiore nessun provò*») che terminano su una corona (battuta 65):

Allegro
Ilia

- gio - re
Elettra
- gio - re
Idamante
- gio - re
Idomeneo
- gio - re

Exemple 32

La risoluzione si fa in mi bem. min., e Idamante riprende il suo «*Andrò ramingo*», segnando così l'inizio della ripresa variata (battuta 68), irriconoscibile perché modulante rapidamente: verso fa min., appena sfiorata, poi attraverso tutte le tonalità minori della regione dei bemolli, fino a comprendevi il la bem. min. (battuta 85), per riportarsi alla tonica solo alla battuta 93. Tutta la prima metà di questa seconda parte è dunque un vero sviluppo modulante, ma attenzione, non si tratta di musica pura, ma di teatro! Così l'inizio è fortemente *contratto* in rapporto alla prima volta, perché Ilia interrompe *subito* Idamante col suo «*M'avrai compagna*». Lo spazio «perduto» è riguadagnato a poco a poco (*triplo* appello di Idomeneo «*Nettuno spietato!*», etc.) fino al lamento «*Ahi il cor*». Ma alla battuta 103, il «*soffrir più non si può*» della battuta 42 dà luogo a due onde d'entrata in imitazione su un nuovo motivo:

Exemple 33

Il «*più non si può*» originale ritorna alla battuta 116, e la ripresa variata prosegue, più regolare ma la discesa sequenziale (es. 32) è modificata, e intensificata nella sua espressione nel «*nissun!*» patetico di Idomeneo (battuta 134) (cfr qui sotto l'Es. 34)

Exemple 34

Alla battuta 142, vi è una conclusione in imitazione su «*Peggio è di morte*». Dopo essersi imputata tre volte su una rude settima diminuita, la musica si immobilizza sulla dominante di mi bem. in una clima di totale impasse psicologico: la trappola sembra richiudersi irrimediabilmente sui quattro protagonisti. È Idamante che taglia il nodo gordiano: egli si sacrifica, andrà a combattere il mostro. Qui (battuta 153), Mozart ha genialmente introdotto la musica dell'inizio che non si era ancora risentita, con la sua doppia sospensione. La voce non conclude, è l'orchestra che termina con un lungo *decrecendo* preso a

prestato dalla sottodominante. È stata mai meglio rappresentata la tragica solitudine e la vulnerabilità di colui che affonda coraggiosamente nella notte?...

Precisiamo per finire che Mozart ha rimaneggiato le parti vocali di questo Quartetto nel 1786, come anche quelle del Terzetto n° 16, dato che Idamante è diventato un tenore, ma che tutta la materia musicale di questo prodigiosa capolavoro è rimasta intatta.

SCENA 4

Recitativo secco

(Arbace, Idomene, Ilia, Elettra)

SCENA 5

Recitativo accompagnato di Arbace

(archi)

N° 22 – Aria di Arbace

(Andante, 3/4, la magg. Archi soli)

Qui l'alternanza sistole-diastrale propria al dramma rendeva necessaria una zona meno tesa, e anche un cambiamento di colore. In più, come i quattro protagonisti principali erano riuniti in un insieme di estrema tensione, ora era indicato far apparire Arbace, ruolo fin qui modesto. Alla fine di un breve *secco*, nel quale informa Idomeneo dell'arrivo del Gran Sacerdote alla testa del popolo in rivolta, egli rimane solo sulla scena. E Mozart l'ha gratificato di un mirabile *accompagnato*, uno dei più espressivi e dei più plastici della sua penna, che lo risarciscono bene dell'insignificanza della sua *Aria* n° 10a. Il testo, è vero, è tale da poter ispirare il compositore: deplorazione sulle disgrazie e la rovina di una grande città, e visione di disastri ancora peggiori. Si sa che Mozart, sempre pronto ad accorciare il suo libretto, qui ne richiede di più. Non dobbiamo rammaricarcelo.

Il pezzo si svolge quasi interamente in tonalità minori generalmente concatenate da quinte, dal fa min. al mi min. La sola e fuggevole schiarita maggiore, verso metà (battute 18-23: do, fa e si bem.), corrisponde alla speranza effimera d'Arbace di vedere un Dio prendersi compassione della disgraziata città («*Io spero ancora... che qualche Nume*», etc.). Il discorso vocale è di espressività molto sobria, ma è soprattutto nell'orchestra che l'invenzione musicale si manifesta: non meno di sei idee differenti, generalmente ripetute due volte, a volte anche più, si succedono – e si concatenano perfettamente se le si avvicinano. Ciascuna esprime un sentimento particolare, ed è sicuro che Mozart concepì questo Recitativo nello spirito del melodramma alla maniera di quelli di Jiri Benda, che egli aveva tanto ammirato.

L'orchestra svolge un ruolo «parlante», vera pantomima dell'anima. La quarta delle sue idee, quella che accompagna la speranza, uscita del resto dalla terza, è esposta in magnifiche imitazioni. Ma è l'ultima, con la sua uscita violenta e i suoi sbalzi puntati, testimone dell'inanità di ogni preghiera («*Ah sordo è il cielo*») e profeta del disastro («*sotto alte rovine*») che è la più impressionante.



Così diventa l'oggetto di una doppia serie di cinque imitazioni ciascuna, e Mozart l'ha presa a prestito dall'*Ariadne* di Benda.

L'*Aria*, una volta di più, non si mantiene all'altezza di queste vette, ma sorpassa di molto quella precedentemente affidata ad Arbace. Tutt'al più questo *da capo* di tipo II (metà: battute da 66 a 85) soffre di dimensioni troppo generose. L'orchestra è ridotta ai soli archi, ma è ancora lui che è testimone dell'invenzione più interessante, nella sua polifonia stranamente arcaica, nei suoi ritmi a sbalzo, coreografici (si pensa a qualche vecchia e solenne *courante* francese), *staccato* il più spesso, e che hanno qualche cosa di stranamente meccanico e dunque di inesorabile. L'anapesto vi domina, con un piccolo tema sequenziale ossessivo che non lascia più la memoria, benché appaia per la prima volta solo alla battuta 17:



La parte vocale è molto più unita e cantabile. L'es. 37 ne è l'inizio e illustra bene questo contrasto:



Arbace appare qui come un servitore nobile e leale, probabilmente già avanti negli anni, ci dice questa orchestra sprovvista di energia. La parte centrale si piega verso il relativo minore, con dei bei controcanti in semicrome legate sui secondi violini. E la ripresa variata intensifica l'espressione in una fervente preghiera. Questo pezzo è molto meglio di un semplice tampone o una pausa fra due peripezie.

SCENA 6

N° 23 – Recitativo accompagnato del Grande Sacerdote, poi d'Idomeneo

(2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani e archi)

Contrasto brusco di tonalità e di sonorità: do magg., un *tutti* squillante massivo e strepitoso, come nell'Ouverture. Sei battute di potenza sinfonica scatenata che terminano su un doppio arpeggio discendente di maestà regale. Un grande silenzio in corona, poi due battute *Largo* sincopate e misteriose, *piano*, in la bem. magg. Nuova sospensione, e l'*Allegro* riprende, agitato, alla dominante di mi bem, per finire sulla dominante di do min. Tutto questo non è che un'introduzione, poiché alla battuta 14 appare il tema principale del recitativo, che non cesserà di ossessionarci da tutte le parti.



Combinare il trillo e il regale arpeggio discendente è un'idea familiare a Mozart, generalmente in lui associata alla tonalità di mi bem. (*Sinfonia* K. 132; *Sinfonia concertante per strumenti a fiato*, K. 297b; *Concerto per piano* K. 482, etc.). Esso accompagna il discorso imponente e altero del Grande Sacerdote, modulando attraverso le tonalità minori (do,

fa, si bem., re, la, sol) alla fine in imitazioni sempre più serrate, per far posto a una calma trattenuta quando la musica si fissa sul mi bem. e la domanda del Grande Sacerdote si fa pressante e ineluttabile («*Da te solo dipende il ripiego*»). Su una ripresa dell'orchestra, egli si fa insistente, autoritario («*Al tempio, sire, al tempio*» esplosioni e martellamenti) e quando pone la domanda fatale («*Qual'è, dov'è la vittima?*»), i frammenti dell'Es. 38, smantellati si rispondono nell'orchestra. Ridotto, costretto, Idomeneo lascia andare l'orribile confessione, in do min., assitito da un nuovo motivo, breve ma intenso.



Exemple 39

Una discesa molto emozionante degli archi divisi raccoglie le sue ultime parole appena udibili («*svenar il genitor il proprio figlio*»).

N° 24 – Coro

(Adagio, 2/2, do min. 2 flauti, 2 oboi, 2 corni, due fagotti, 2 trombe con sordina, timpani, archi con sordina)

Questo Coro, uno dei più belli in una partitura che ne trabocca, esprime l'orrore e la pietà di un popolo terrificato, ma anche attaccato al suo sovrano. Una lenta scala cromatica ascendente di legni fa cadenzare la musica dal sol al do min., tuttavia mentre già si è installato ai violini l'accompagnamento in arpeggi ascendenti di terzine di crome che è alla base di tutto il pezzo: si pensa, ben inteso alla morte del Commendatore, e alla *Sonata al Chiaro di Luna* di Beethoven! Il coro entra con un'esclamazione, commentata da una pesante appoggiatura dissonante (si bequadro) dei bassi, poi si innalza una nobile deplorazione omofona, punteggiata di ritmi «militari» negli ottoni e nei timpani, opponendosi a terzine simultanee: come non evocare la Marcia funebre dell'*Eroica* nella stessa tonalità? Alla battuta 11, le terzine passano ai fagotti, ancora più «neri», mentre i flauti e gli oboi commentano per un tratto cromatico ascendente – in terzine ugualmente, diminuzione di quello che ha aperto il pezzo. Alla battuta 15, le parole «*D'abisso le porte*», danno luogo, è la sola volta, a un magnifico gioco di entrate in imitazione del Coro, poi (battuta 18) gli arpeggi di terzine diventano discendenti. Allora (battuta 25), commentato dall'ascesa cromatica del flauto, il Gran Sacerdote dà il cambio al Coro, implorando la clemenza celeste, poi si alza in un breve gesto di rivolta («*Il voto è inumano*») sottolineato da entrate e ritmi puntati dell'orchestra. Questa corta parte centrale è seguita (battuta 37) dalla ripresa del coro, la scala cromatica iniziale essendo ora ripartita fra i fiati e le voci che si rispondono (l'effetto è sorprendente). Ma a partire dalla battuta 60, vi sono sette battute di coda straordinarie nella sola orchestra, nella luce livida della terza picarda (osservate gli strani ritardi dissonanti del fagotto, e poi del flauto!), nonostante che il ritmo si ammorbidisca e si disarticoli. La scena rimane vuota. Una lunga corona sulla dominante di fa prepara il pezzo successivo.

SCENA 7

N° 25 – Marcia

(Fa magg., 2/2. 2 oboi e archi)

Questo breve pezzo (due volte 8 battute riprese) è una dei gioielli della partitura, picchetto fra la *Marcia dei Sacerdoti* dell'*Alceste* e quella che apre il secondo atto del *Flauto*

magico (nella stessa tonalità), ma superiore, a mio avviso, all'una e all'altra per la squisita raffinatezza della sua scrittura polifonica e orchestrale. È una preparazione ideale al raccoglimento della cerimonia religiosa che seguirà. Non si può descrivere questo miracolo di musica. Ma si può citare il suo inizio:

n°25 Marcia

Viol. I
sempre sotto voce

Viol. II
sempre sotto voce

Viola

Vcl.

sempre sotto voce

Contrabb.

Ob. I
sempre sotto voce

Ob. II

Exemple 40

N° 26 – Cavatina con Coro di Idomeneo e dei Sacerdoti

(Adagio ma non troppo, fa magg., 2/2. 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi)

Certi commentatori si lamentano di non trovare qui né orrore tragico né tensione. Ma in assenza della futura vittima (alla quale non viene fatta alcuna allusione), questo tempio è un luogo di pace come quello di Sarastro, poiché il parallelo col *Flauto magico* prosegue. Per due volte il canto di Idomeneo, di una grazia luminosa molto italianizzante, si alterna con la salmodia *recto tono* dei sacerdoti, anticipata nelle prima battute dell'orchestra:

Adagio ma non troppo

Idomeneo

Ac - ca - gli, oh re del mar... i

nas - tri vo - - - - ti.

Exemple 41

l'accompagnamento è una meraviglia specificamente mozartiana, mettendo assieme i legni, ora melodici, ora in brevi incisi, con gli archi in rapidi arpeggi di semicrome pizzicate, in una vera atmosfera di serenata. All'entrata dei sacerdoti (battuta 15), i legni si danno il cambio in terze parallele dell'ebrezza più sensuale, poi una lenta ascesa cromatica circondata da trilli di oboe evoca il profumo dei fiori e dell'incenso, il cinguettio degli uccelli. Forse, in effetti, una simile tebaide è fuori proposito, ma come resistere alla sua magia? I sacerdoti terminano su una cupa e solenne cadenza plagale minore, e il secondo assolo di Idomeneo («*Tornino a lor spelonche*») si svolge all'inizio su un fondo

strumentale nuovo (i violini suonano con l'archetto, le terze parallele dei legni si fanno più ampie) fino al momento in cui riprende la musica dell'inizio (battuta 40), ma ridotta alla sua prima frase solamente per quanto concerne Idomeneo. I sacerdoti concludono come la prima volta.

Segue un breve coro di sei battute, fuori scena, con trombe e timpani anch'essi fuori scena, che annunciano la vittoria insperata di Idamante.

SCENA 8

Recitativo secco di Idomeneo e di Arbace.

È marcato da una brusca modulazione in si min., che traduce l'apprensione di Idomeneo davanti a una nuova collera di Nettuno («sarà contro di noi») e per il sorprendente voltafaccia finale verso il la bem. che prepara l'entrata di Idamante.

SCENE 9 E 10

N° 27 – Recitativo accompagnato (archi)

Idamante, Idomeneo, Ilia, il Grande Sacerdote ed Elettra

È fra le battute 77 e 78 di questo pezzo che si inserisce l'*Aria* di Idamante n° 27a («No, la morte»), tagliata da Mozart a Monaco, e per questo analizzata in appendice. Vedremo che non c'è motivo di rimpiangere la sua assenza: di bella fattura, certo, manca di intensità e anche di ispirazione e rallenta l'azione in un momento capitale. E le battute 77-78 si collegano così bene che non vi è nessuna incertezza.

È ben diverso il discorso per un'altra soppressione molto più grave, quella della parte finale dell'*Accompagnato*, a partire dall'*Andante maestoso* dalla battuta 114 dell'edizione critica («*Ahi troppo, Ilia, sei generosa*»). Vi sono una quarantina di battute della più alta ispirazione, di fatto il punto culminante di tutta la scena, e di tutta l'opera. Ora, poiché Mozart l'ha tagliato per Monaco, questo passaggio è stato rinviato in appendice. Assente nella registrazione di Harnoncourt, è stato, oltretutto, «dimenticato» nel disco supplementare. Colin Davis, nel recuperare almeno l'essenziale (a partire dal sublime *Allegretto* dove intervengono le tenute dei flauti e degli oboi), collega molto abilmente la battuta 99 («*la vittima io son*») alla battuta 22 dell'appendice («*Sempre più grata ai Dei vittima volontaria*», subito prima dell'*Allegretto*). La musica è costantemente così bella e ispirata che egli doveva, a mio avviso, salvare tutto, e io mi propongo dunque di esaminare qui il n° 27 al completo *più* le 41 battute del supplemento, poiché dato che non si tratta di un pezzo separato, sarebbe sbagliato trattarlo a parte.

È certamente nell'*accompagnato* che Mozart ha trovato il quadro più adatto al libero svolgimento della sua ispirazione drammatica. Storicamente, è l'ultima tappa prima del *Dramma lirico*, ma senza le sue servitù.

In la bem. magg., una frase canta sugli archi con infinita tenerezza.

Exemple 42

Idamante, su una lunga tenuta di tonica, si rivolge al padre con toccante dolcezza: noi sappiamo che la riconciliazione ci sarà nel momento supremo. Quando egli bacia la mano che lo sgozzerà («*su questa destra che il varco*»), la modulazione per enarmonia di mi bem. min. al do magg. ci fa venire i brividi. Per due volte, la testa dell'Es. 42 commenta «*Ora comprendo*». A partire dalla battuta 16, un motivo discendente in semicrome legate si ripete in tenera imitazione per illustrare «*Oh mille volte*». Alla battuta 27, Idomeneo risponde, in mi bem. magg., e qui il caloroso motivo di accompagnamento su una basso cromatico discendente ha già degli accenti verdiani.

The image shows a musical score for 'Example 43'. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, marked 'Largo' and 'Idomeneo'. The lyrics are 'Oh figlio! oh ca-ro'. The middle staff is for the piano accompaniment, showing a descending chromatic bass line. The bottom staff is for the bass line, also showing a descending chromatic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Exemple 43

Più tormentato di quello di suo figlio, il suo discorso si eleva a una rivolta veemente contro questo destino barbaro (*Allegro assai*, battuta 33), e le armonie si incupiscono fino al tenebroso la bem. min. Idamante risponde, dapprima carezzevole (straordinario collegamento alla dominante di mi magg., battuta 45!), poi con un soprassalto di fierezza risoluta per incoraggiare il padre a colpirlo (battuta 50; sull'orchestra il futuro tema del primo movimento della *Sonata in si bem.* K. 454 per violino e piano!) in una magnifica passaggio (*Andante*, battute 58-65), modulando attraverso le tonalità minori discendenti il ciclo delle quinte – un breve motivo di tre crome in arpeggio ascendente dialogante fra violini e bassi sul fondo di un tremolo serrato. Ma al pensiero di Ilia il suo cuore si scioglie («*Ma se in mia vece*», accordi lungamente tenuti) con di nuovo il brivido incoercibile della modulazione enarmonica della battuta 69 («*chi ti sia accanto*», dal sol min. al mi min.). E alla frase «*Ilia ti raccomando*», l'orchestra commenta con tenero richiamo, molto rallentato, dell'Es. 42 (*Largo*, battuta 72). Soprassalto di nuovo alle parole «*Ma che più tardi?*» (*Allegro*, battuta 78, è proprio prima che dovrebbe inserirsi l'*Aria*, si è ben lontano dal pensarvi!). L'ultimo abbraccio («*E mori*») cade all'improvviso in un re bem. magg., caldo e cupo nello stesso tempo (*Largo*, battuta 88); il patetico raggiunge il suo massimo quando bruscamente, su una fulminea scala ascendente, si alza Ilia, deviando la scure (scena 10, battuta 93); il passaggio brutale in *secco* (per tre battute solamente) non è meno sconvolgente che il collegamento della dominante di sol min. e di si min.

Al rientro dell'orchestra, si passa improvvisamente in do magg. («*Ilia, t'accheta*» di Idamante), poi in do min. (con il Gran Sacerdote che ordina di non turbare il sacrificio!). Ritornando al *secco*, Ilia gli risponde che è lei la vittima, poi, sostenuta da batterie di tremoli e da un breve motivo di due crome legate ascendenti che palpita sui violini con un uccello ferito, ella perora ardentemente la causa del suo sacrificio da parte di Idomeneo, su una lenta discesa cromatica di bassi cadenzanti fino al mi bem. («*Or su, mi svena!*»). Qui comincia la parte tagliata da Mozart a Monaco, più sublime ancora di quella che precede (noi seguiamo il conteggio dell'appendice, che fa ripartire le battute da 1). Ora è Idamante che tenta di convincere Ilia a rinunciare di immolarsi al suo posto, su un'orchestra freneticamente di vita. I commenti inorriditi di Idomeneo e poi di Arbace, attirano ancora una volta la musica verso il buco nero del la bem. min. («*Mi scoppia il cor*», battuta 16-17), ed è di nuovo verso il mi, ma minore questa volta (l'effetto è ancora più avvincente), che noi biforchiamo brutalmente con l'inciso di Elettra tutta murata nella sua frenesia distrut-

trice («*In petto quai moti ardenti*»): non è certo lei che sogna di offrire la propria vita per salvare quello che crede di amare!... L'orchestra, martellando croma-croma-croma-semiminima, si cala subito dopo in do min., sul quale il Grande Sacerdote si spazientisce («*Sire, risolvi omai*»). Ed è ora, *sub specie mortis*, interamente nudo e puro, che i due giovani nel più travolgente, il più bruciante dei duetti d'amore, svolto in 10 battute solamente, punto culminante di una gradazione iniziata all'inizio dell'opera, un superconcentrato di passione e di musica che sembra impensabile, addirittura criminale tagliare: c'è l'*Allegretto* della battuta 24 («*Idol mio*»), all'inizio in sol min., poi modulando febbrilmente, arrivando fino al si min. (battuta 32), per cadenzare in re min. Questo duetto, senza uguali neppure in Mozart, è interamente dominato da un motivo d'orchestra ripetuto non meno di nove volte (della decima non si sente che la metà, ma due volte):



E infine Ilia si inginocchia offrendosi alla scure, su una tenue calma e dolce di do magg. («*A te, sacro ministro...*»). Tutto è consumato, sembra.

N° 28 – La Voce

(*Adagio, do min., 4/4. 2 corni e tre tromboni*)

Esistono non meno di quattro redazioni differenti dell'intervento del *deus ex machina* che risolve improvvisamente la tragedia. Mozart si è preoccupato della brevità, non solamente perché l'atto era molto lungo, ma anche perché ha capito che l'effetto sorpresa dell'elemento soprannaturale si sarebbe smorzato molto in fretta (egli riteneva allora che l'apparizione dello spetto nell'*Amleto* ne avrebbe guadagnato se fosse stato più breve). Esistono dunque tre versioni sempre più corte (70, 31 e 9 battute, rispettivamente). Una quarta versione, intermedia in quanto a lunghezza (44 battute), rimpiazza i tromboni con dei clarinetti e dei fagotti. Ma Mozart finì comunque per ottenere il famosi tromboni che esigeva. Queste sonorità cavernose, che si alternano (non le si sentono praticamente mai insieme) con la sola voce grave solista di tutta l'opera, sono soprattutto notevoli per gli effetti di dinamica (i famosi *gonfiati, crescendo-decrescendo*), che indica Mozart e di cui Berlioz nella *Grande Messe des Morts* si è certamente ricordato. La versione più frequentemente utilizzata oggi, la più soddisfacente perché conserva i famosi *gonfiati*, è quella di 31 battute (n° 28d). Viene persa tutt'al più qualche breve armonia, ma ce ne sono tante nell'*Idomeneo*...

Idomeneo, Idamante, Ilia, Arbace ed Elettra.

(*2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi*)

N° 29 – Reciativo accompagnato

L'accordo di settima della dominante di sol, lungamente e dolcemente tenuto nei legni, si collega senza interruzioni agli ultimi accordi dei tromboni, ma che cambiamento di luce! In solo quattro battute, i personaggi esprimono il loro sollievo stupefatto, e la tensione si rilascia istantaneamente. Salvo che per la disgraziata Elettra, ultima ruota del carro dopo l'inizio del pezzo: mai i suoi interessi hanno coinciso con quelli dei protagonisti! Non le resta che la rabbia impotente e la fuga. Mozart ha scritto per lei un'*Aria* magnifica (n° 29a), vittima degli oscuri colpi delle rappresentazioni di Monaco che provocarono ugualmente

l'*Aria* di Idamante («*No, la morte*») e di Idomeneo («*Torna la pace*»). Ma se si sacrificano senza rimpianti queste ultime, relativamente poco ispirate e che rallentano inutilmente l'azione, questo non è vero per l'*Aria* di Elettra, che è altamente consigliabile di conservare. Non solamente è un capolavoro, ma equilibra e completa il ritratto del personaggio, del quale essa costituisce l'indispensabile sfogo. Ma non solo il suo: anche quello di tutta la tensione tragica accumulata. Questa *Aria* assassina, distruttrice, tutta rivolta alla notte, è lo strumento della *catarsi* finale. Certo, la struttura drammatica del terzo atto vi rende le *Arie* pressoché impossibili (prova ne sia!...) a partire dal *Quartetto* (e abbiamo visto la posizione malagevole di quella di Arbace!), ma senza l'*Aria* di Elettra la conclusione sembra quanto meno troppo abbreviata. Lo stesso Mozart si domandava quello che avveniva agli altri personaggi mentre lei cantava. Ma essi potevano molto bene essere in testimoni atterriti del suo naufragio, troppo sommersi dalla sua violenza per poter reagire...

Mozart ha dunque rimpiazzato la sua *Aria* e il grande accompagnamento di 55 battute che la precede (tutti e due saranno esaminati in appendice) con un breve ma drammatico accompagnamento di 26 battute solamente, del quale le prime cinque, con le piccole uscite orchestrali che sembrano dei colpi di frusta, sono le uniche comuni alle due versioni. Dal do min. noi passiamo al fa min., ma dopo un silenzio in corona si scatena brutalmente la furia del *tutti* orchestrale in re magg. (dominante di sol min.) di cui le folli sbandate, un momento interrotte dal ritorno delle uscite-colpi di frusta, si scatenano fino alla fine, per inghiottire l'infelice nel fracasso martellante della conclusione in re min. Questa si collega al solenne accordo in mi bem. magg. che apre la scena successiva in modo almeno tanto efficace quanto il do min. dell'*Aria* scartata da Mozart.

SCENA 10 E ULTIMA

N° 30 – Recitativo accompagnato di Idomeneo

(*Adagio, do min., 4/4. 2 corni e 3 tromboni*)

Nella luce serena e dolce del mi bem. magg. (e la tonalità non sola a evocare il *Flauto magico* e Sarastro!), Idomeneo, nei suoi ultimi momenti di regno, annuncia ai suoi sudditi la pace ritrovata, e presenta loro la principessa che gli succederà. Lo fa con nobiltà, una nobiltà velata da una traccia di malinconia, evocata, per esempio, dalle discese cromatiche del basso che servono a modulare. Ma all'inizio, dopo l'accordo iniziale, ecco una magnifica introduzione orchestrale in canone su un tema:



(e questo canone a quattro entrate non avrà mai incarnato così felicemente l'idea di *ordine* che succede al chaos di Elettra!), poi (battuta 6) su un piccolo motivo in appoggiature saltellanti:



Questo motivo sarà presto ripreso dai clarinetti in terze voluttuose, e poi ricomparirà per accompagnare la presentazione della nuova regina. La prima frase di Idomeneo su dolci tenute degli archi, è punteggiata da un nuovo canone sull'Es. 45, ma *in stretta*. Poi questo motivo darà origine ad altri due derivati, un po' come se il potere regale si dissol-

vesse a poco a poco. All'evocazione del figlio tentato amato (battuta 30), resta una sfumatura d'ombra, ricordo di prove da poco trascorse. L'Es. 45 ridotto alla sua cellula iniziale (Idomeneo non è più re!) termina nella pace dell'accettazione (notate la sensazionale sesta aumentata, do, nell'accordo della battuta 52!) e l'orchestra cadenza per chiudere in si bem.

The image shows a musical score for Example 47. It consists of five staves. The top two staves are for woodwinds: 2 Clar. sib (Soprano Clarinet in B-flat) and 2 Cors mib (Trumpets in D-flat). The next two staves are for strings: VI. I (Violins I) and VI. II (Violins II). The bottom staff is for Vcl. & Cb. (Violoncello and Contrabasso). The music is in common time (C) and features a melodic line in the strings and woodwinds. The key signature has one flat (B-flat).

Exemple 47

Tutto è stato detto, e un'Aria, anche superiore a quelle che possediamo, non sarebbe che ridondante. Del resto, un ascoltatore non prevenuto non sospetterebbe più la sua esistenza che quella dell'Aria di Idamante.

N° 31 – Coro

(Allegro vivace, re magg., 2/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi)

Posto all'allegria, ora, con il ritorno tardivo e improvviso della gloria radiosa di re magg. È un pezzo, molto semplice, basato sul motivo d'arpeggio discendente della maestà reale, che noi ritroveremo nella Ciaccona del balletto. Nulla che pesi o che indugi in questa musica allegra e giovane, a volte frustata dalle energiche uscite dell'Ouverture. Ma al centro di questo pezzo (un da capo rigoroso), Mozart ci offre la sorpresa di un delizioso divertimento riservato ai fiati e ai timpani, di forma binaria nella ripresa, nel più puro spirito della serenata. Dopo la ripresa del Coro, tre battute di energica fanfara mettono il punto finale, ma il Balletto si collega immediatamente: il Coro non serve che ad alzare il sipario.

Abbiamo già parlato del balletto in maniera generale nell'introduzione, e sarà sufficiente qui qualche annotazione in merito al suo svolgimento e alla sua forma. Comporta cinque pezzi, ma abbiamo visto che è difficile, se non impossibile, collegarli nell'ordine della partitura. Anche se noi ne abbiamo proposto un altro, quei rispetteremo l'ordine originale per ragioni di convenienza pratica.

N° 32 – Balletto

N° 1 – CIACCONA

(Allegro, re magg., 3/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, due trombe, timpani, archi)

Questa Ciaccona è trattata in rondò alla francese, tuttavia con grande libertà. Il ritornello, sempre associato all'insieme del corpo di ballo, ne stabilisce subito l'energie gioiosa e marziale, lo stesso di un tempo eseguito con brio.



Exemple 48

La parentela di questa musica con quella della Ciaccona con Coro che termina il primo atto è già stata segnalata. Un primo sviluppo (battuta 26) accompagna il *Pas de deux de Madame Hartig et Monsieur Antoine*, e segue (battuta 38) con una breve strofa con un'orchestra più leggera, ma il *tutti* sull'Es. 48 rientra in forza alla battuta 54. Questa volta il ritornello modula sul relativo, si min., tonalità della seconda strofa, quella del *Pas seul de Madame Falgera* (battuta 80). Anch'essa si compone di due metà contrastanti – la seconda con orchestra più leggera e d'espressione graziosa, in re min. Il reingresso del corpo di ballo sul ritornello (battuta 130) si conclude su un *decrescendo* modulante, flebile sulla dominante di si bem. È in questa tonalità, dopo un silenzio in corona, che si dispiega, in un *tempo* molto rallentato, il *Larghetto pour Madame Hartig* (battuta 154) su un tema memorabile, di indicibile tenerezza mozartiana.



Exemple 49

Esso forma una specie di intermezzo sognante, che annuncia già l'atmosfera della Passacaglia n° 5. La Ciaccona riprende (è qui che si potrebbero intercalare gli altri pezzi), ma in un re min. sordamente minaccioso (battuta 207), su un nuovo tema ripreso in forza da *tutti*.



Exemple 50

Esso cede il posto a un nuovo assolo di *Madame Hartig* (battuta 226), intermezzo idillico in fa magg., seguito dal ritorno dell'Es. 50 (battuta 262), che precede l'ultimo ritorno del ritornello Es. 48 (battuta 284), che si affievolisce di nuovo su una corona (battuta 318) ma con delle modulazioni differenti. Il n° 2 si collega senza interruzione.

N° 2 – TEMPI VARIABLES

(Re magg., 3/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 corni, 2 trombe, timpani e archi)

All'inizio, un maestoso *Largo* alla francese con entrate molto figurative e dei ritmi puntati, destinati al *Pas seul de Monsieur Le Grand*, il primo ballerino. Che bella introduzione lenta di sinfonia sarebbe! Segue un *Allegretto, sempre piano* (battuta 19), di carattere, al contrario, giocondo e grazioso. Tutto questo *Pas seul* costituisce una gradazione dinamica e di *tempo*, dopo che alla battuta 48 abbiamo recuperato il tempo della Ciaccona (ma non il suo tema, che non tornerà più). E il corpo di ballo rientra per la vorticoso *stretta* finale

(Più allegro, battute 98-160), in cui le terzine di crome rimpiazzano le semicrome prevalenti fin qui, e che termina questo balletto in apoteosi.

N° 3 – PASSE-PIED POUR MADEMOISELLE REWEN

(Si bem. magg., 3/8. 2 oboi e archi)

Una pagina affascinante e semplicissima, fatta di periodi di 8 battute, con due *trii*, dei quali il primo è in minore, e il secondo è il *Pas seul* propriamente detto.

N° 4 – GAVOTTA

(Sol magg., 2/2. 2 flauti, 2 oboi, 2 corni, archi)

Senza indicazione di danzatori. Mozart ne ha ripreso il tema:



Exemple 51

(vicino all'Es. 3 dell'*Ouverture*) per il *Rondò* finale del suo *Concerto per piano in do magg.* K. 503, circa sei anni più tardi! In guisa di Trio, un intermezzo materiale. Tre accordi modulanti collegano questo pezzo al seguente.

N° 5 – PASSACAILLE POUR MONSIEUR ANTOINE

(Mi bem. magg., 3/4. 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi)

Questa pagina incantevole, di una adorabile tenerezza sensuale, è la sola del Balletto in cui intervengono i vellutati clarinetti. Essa adotta il piano di un *rondeau* alla francese, come la *Ciaccona*, dalla quale si distingue totalmente per il suo *tempo* lento e la sua espressione di sognante languore. È il Mozart notturno del *Così fan tutte* che si trova prefigurato qui (tema del ritornello)



Exemple 52

Non più che nella *Ciaccona* si troverà la traccia di un basso ostinato! Il *Pas seul de Monsieur Antoine* costituisce la prima strofa (battuta 24), ma il ritornello (battuta 49) ritorna molto prima del corpo di ballo (battuta 64). Più estesa della prima, la seconda strofa (battuta 72) accompagna il *Pas de deux de Madame Falgera et Monsieur Le Grand*, seguito ancora da un ultimo ritornello (battuta 108), con ritorno del corpo di ballo (battuta 115), che termina in punta di piedi questo incantevole idillio.