

L'implosione dello stile. Riflessioni sul rapporto tra forma e sostanza musicale in Mozart

Gianni Ruffin

Prima parte

FAUST - Dov'è la via?

MEFISTOFELE - Nessuna via! Verso l'inesplorato inesplorabile. Verso l'inesorato inesorabile. Sei tu disposto? Non chiavistelli da disserrare, non catenacci da tirare; attraverso solitudini ti troverai preso in un vortice. Hai un'idea di ciò che vuol dire solitudine, vuoto? [...] Anche se tu attraversassi a nuoto l'oceano, teso lo sguardo su quello sconfinato orizzonte, vedresti pur sempre le onde che inseguono le onde e, pur nel terrore di essere inghiottite, qualcosa scorgerebbero pur sempre le tue pupille. [...] Invece nulla vedrai nelle lontananze eternamente vuote, non udrai il suono del tuo passo. Non troverai nulla di solido su cui posare.

FAUST - [...] mi mandi a un'impresa che aumenterà la mia forza e la mia esperienza. [...] Ebbene, avanti! Andrò sino al fondo. E nel tuo Nulla, spero di trovare il Tutto.

Non di rado quando si parla di *stile musicale* ci si riferisce ad un insieme di fenomeni assai eterogenei, situati a livelli di astrazione (o di individualizzazione) assai diseguali ma tutti egualmente importanti per delineare quella sintesi di aspetti della quale consta la cifra stilistica. Che ci si voglia riferire ad un solo brano musicale; che il nostro scopo consista nella definizione di soluzioni sintagmatiche considerate tipiche di un autore; che, ancora, si vogliano determinare gli aspetti compositivi condivisi da una generazione di musicisti o addirittura quelli caratteristici di un'intera epoca storica; determinante in ogni caso è un fatto: il riferimento a diversi aspetti articolatori del discorso musicale che trascorrono dall'estrema analiticità del dato "lessicale" alla generalità di quello macro-strutturale.

Quando, ad esempio, parliamo di "stile di concerto vivaldiano"¹ intendiamo un insieme di ingredienti costruttivi ritagliati da una scala di grandezze assai articolata, che comprende una pluralità di livelli e diverse categorie compositive: "vivaldiane" sono determinate configurazioni lessicali come, ad esempio, un particolare tematismo per salti di ottava²; "vivaldiano" è, ancora, l'uso di veloci note ripetute nelle parti violinistiche (più spesso in quelle orchestrali), specie in soluzioni a ritardo nelle zone cadenzali³. Ad un piano di maggiore astrazione come il livello dell'articolazione sintattica è altrettanto tipico tratto stilistico del "prete rosso" l'uso frequente delle progressioni, tanto che si possono trovare dei concerti che procedono quasi esclusivamente secondo i dettami di questo meccanismo costruttivo⁴. Per quanto concerne poi il livello macro-strutturale è arcitipico il codificatissimo procedimento costruttivo della Forma-ritornello⁵.

L'unione degli elencati ingredienti formali (e di molti altri ancora) concorre dunque alla determinazione di quanto noi definiamo *stile vivaldiano*. Questa entità, unitamente ad altre caratteristiche comuni all'epoca storico-compositiva nella quale operò Vivaldi (come ad esempio il grado di maturazione raggiunto a quei tempi dall'armonia tonale), si identifica in primo luogo come

una sintesi: assai più che da una semplice somma delle parti lo stile vivaldiano è definito dalla compresenza di almeno una parte delle opzioni che ne definiscono la "tipicità". Concettualizziamo dunque la premessa basilare per il prosieguito delle riflessioni qui esposte: quanto noi definiamo con l'espressione *stile musicale* è l'unione di più opzioni interagenti ad un duplice livello di organizzazione del materiale sonoro, quello analitico della *sostanza* e quello sintetico della *forma*⁶.

Una sorta di intrinseca necessità sembra far da collante agli elementi che l'analisi stilistica individua separatamente: ciò che oggi chiamiamo unità convenzionale e smembriamo in parti dovrebbe anche essere percepito nella fusione con cui si presenta, come se ciascun elemento si reggesse *sugli e grazie agli* altri⁷, come se in qualche modo fosse *fatto per* gli altri (e viceversa): sappiamo che si tratta sempre di pura ed arbitraria convenzione, ma dovremmo abituarci a considerarla anche in maniera "motivata", tale cioè da dar luogo ad un vero e proprio orizzonte di attese, ad una serie di aspettative prefigurate.

All'accezione di "stile", inteso come stratificazione analizzabile di opzioni compositive, si aggiunge dunque la connotazione della loro organicità: connotazione che oggi può forse passare inavvertita, ma che probabilmente non lo era nel periodo in cui lo stile rappresentava il paradigma per una concreta pratica compositiva. Una paradossale conferma in tal senso viene proprio dai compositori e dalle composizioni che non rispettano più totalmente i vincoli di organicità degli stili storici, la cui de-costruzione "neoclassica" induce la percezione di un'assenza, quella dell'originaria sintesi fra le diverse opzioni costruttive, micro- e macro-strutturali⁸.

L'orizzonte di attese include, ovviamente, anche quella reciproca corrispondenza "verticale" che unisce la sostanza e la forma compositiva al genere musicale di appartenenza. Si dice e si è detto, ad esempio, che in epoca classica la forma-sonata assume un ruolo, per così dire, totalitario, "infiltrandosi" in tutti i generi musicali

dell'epoca. Il fatto, di per sé indiscutibile, non dovrebbe però indurre a dimenticare le differenze anche molto pronunciate che essa realizza a seconda del genere musicale in cui viene inserita. È evidente che il primo movimento di una *Eine kleine nachtmusik* non avrebbe mai potuto svolgere analoga funzione in una *Jupiter*, e viceversa: il codice compositivo della serenata impone una costruzione semplice, di dimensioni piuttosto ridotte, estranea ad eccessive complicazioni armoniche e contrappuntistiche, con uno sviluppo breve, privo di parentesi e digressioni, lontano dal piano architettonico complesso che possiamo riscontrare in una sinfonia: la differenza fra i generi, sia pur relativa, permane come modello e rispecchiamento di opposte modalità percettive e di differenti funzioni sociali. La serenata (il *genere* «serenata») trova la sua ragione compositiva nel campo della musica “funzionale”, nell'idea di musica come sottofondo piacevole ad attività le più varie; la «sinfonia», invece, è concepita per un pubblico che si concentra su di essa, e, di conseguenza, può permettersi un grado di superiore complessità formale⁹.

Per quanto riguarda l'epoca in cui visse ed operò Mozart, le coordinate stilistiche di riferimento sono rappresentate da quell'insieme di opzioni compositive che la musicologia riunisce sotto la denominazione “stile classico”: opzioni magistralmente definite da Charles Rosen nel suo studio omonimo¹⁰ che offre per la propria argomentazione (a conferma, se vogliamo, dell'ipotesi qui assunta sull'unità “verticale” delle scelte formali nella delineazione dell'entità “stile”) una fittissima serie di esempi ritagliati ai diversi livelli della forma e della sostanza musicale. All'interno del catalogo mozartiano si trovano alcune opere (tutte, guarda caso, raggruppabili sotto il comun denominatore di una sensibilità che non pare azzardato dire “ preromantica”) nelle quali questa unità verticale fra stile, genere e funzione sociale viene scardinata, o quantomeno posta in discussione, proprio in virtù della non conformità che si viene instaurando fra la sostanza sonora e la forma musicale, le cui pertinenze di ordine semantico e funzionale vengono poste in reciproco contrasto, fino a rasentare talora i limiti di uno stridente disaccordo. Il caso più eclatante è quello della *Serenata per fiati* in DO minore K 388, dove ogni ingrediente sostanziale sembra concepito per smentire categoricamente la tradizionale funzione socialmente assunta dal genere serenatistico e dalle forme impiegate: l'assunzione di uno stile impegnativo come quello polifonico-imitativo, spinto perdipiù a gradi di densità alla lettera *inaudita* in contesto serenatistico (vedi lo sviluppo del primo tempo), la complessità costruttiva geometrizzante del *Minuetto in canone*, l'ulteriore uso delle formule canoniche di antica derivazione fiamminga nel *Trio* del minuetto, ove appare un “Canone al rovescio” (con l'imitazione *cancrizans* del soggetto) che sembra richiamare l'ascetismo del Bach più ermetico (ossia del musicista che è stato oggetto, proprio nel periodo in cui visse Mozart, della più clamorosa rimozione dalla memoria musicale collettiva che tuttora sia dato

conoscere), tutte queste specifiche sostanziali sono come un movimento tellurico che, unitamente alla scelta di un ombrosissimo DO minore quale tonalità d'impianto, sconvolge dall'interno le funzioni compositive ed espressive (socialmente ratificate proprio in quanto tali) del genere “serenata” fino a configurarle “in negativo”, come immagine capovolta nella sua proiezione spettrale, in galanteria deforme, in im-pertinenza ai limiti della smorfia dissacrante¹¹.

Un altro interessante esempio di questa dissociazione visionaria fra forma (genere) musicale e sostanza sonora può essere riscontrato nell'incipit del *Concerto per pianoforte* K 491, anch'esso, guarda caso, in DO minore. Lo standard ampiamente codificato dell'esordio nel concerto settecentesco è fatto arcinoto e facilmente documentabile: figurazioni tematiche sincopate, ritmi di marcia ed altri formulari fondati su *topoi* ritmici e/o melodici prefissati sono pane quotidiano per i compositori del settecento¹², e non è difficile reperirne le tracce in diversi concerti mozartiani¹³. È, viceversa, sullo scarto rispetto a questo repertorio di soluzioni codificate che si manifesta la natura letteralmente espressionistica dell'invenzione tematica mozartiana nel *Concerto* K 491: gli unisoni gluckiani che aprono il primo tempo vengono utilizzati in maniera del tutto atipica¹⁴, giungendo a configurare, attraverso una progressione ed una finale salita alla tonica per intervalli semitonalì, un tema d'esordio basato su tutti i suoni della scala cromatica:

Es. 1



Va da sé che non si tratta di una serie dodecafonica: i suoni impiegati sono ben più di dodici e, soprattutto, la delineazione di un tema fondato sul totale cromatico viene conseguita grazie ad un mezzo costruttivo per così dire “istituzionalizzato” quale la progressione¹⁵. È tuttavia pienamente lecito credere che la percezione di un simile travaglio armonico abbia quantomeno stupito i contemporanei di Mozart: quel sistema di reciproche corrispondenze che unisce attese del destinatario, genere, forma e sostanza musicale, viene qui sconvolto dall'interno. L'emersione violenta di una sostanza sonora definibile come “espressionista” *ante litteram* scuote dalle fondamenta quell'equilibrato corrispondersi di soluzioni compositive e convenienze espressive socialmente ratificate, per aprirsi ad un travaglio espressivo fino ad allora letteralmente *inaudito*, per spalancare l'abisso dell'anima, l'umor nero dell'interiorità: quella stessa *unendliche sehnsucht* che, in altre parole, affliggerà Faust e sarà pane quotidiano per le future inquietudini romantiche.

Ritengo che questo divorzio tra forma e sostanza musicale stia alla base di quasi tutte le opere mozartiane più “avveniristiche”¹⁶. Nel prosieguo di questo scritto

cercherò di indagarne la pertinenza a proposito di una composizione mozartiana fra le più popolari e perciò stesso, a mio giudizio, piuttosto fraintesa: la *Sinfonia* K 550. Per le sue originalissime opzioni compositive questa sinfonia rappresenta a mio modo di vedere una sorta di simbolica pietra miliare degli sviluppi storico-musicali in un'epoca (il tardo settecento) che avrebbe assistito entro breve tempo, con l'arrivo di Beethoven, ad uno dei massimi sconvolgimenti dell'orizzonte compositivo, nonché al tramonto di un intero sistema politico-sociale annunziato dagli eventi traumatici della rivoluzione francese.

Risulterebbe tuttavia eccessivamente semplicatorio voler considerare solo in proiezione futura la *Sinfonia* K 550, la cui ambivalenza è dimostrata proprio dalla storia della sua ricezione: la casistica spazia dal celebre giudizio di Schumann il quale vi riconobbe «serenità, calma, grazia, le caratteristiche delle opere d'arte antiche» alle prese di posizione della musicologia contemporanea che ha posto in risalto le caratteristiche inquietanti ed oscure della *Sinfonia* K 550, come ad esempio la scelta della tonalità d'impianto, SOL minore, condivisa con alcuni dei vertici drammatici nella produzione di Mozart: ricordiamo la *Sinfonia* K 183, il *Quintetto per archi* K 516, il *Quartetto per pianoforte ed archi* K 478, l'intensissima aria di Pamina "Ach, ich fühl's, es ist verschwunden!" dal *Flauto Magico* e quella non meno straziante "Traurigkeit ward mir zum Lose" che Konstanze intona nel *Ratto del serraglio*.

Nel modo contraddittorio in cui la *Sinfonia* K 550 è stata considerata bisogna riconoscere un'ambivalenza di fondo che non va rigettata nel nome di presunti errori di lettura dell'una o dell'altra parte, ma che piuttosto sancisce la validità della poetica mozartiana¹⁷, confermando l'estrema pertinenza di quella affermazione contenuta nella celebre lettera al padre spedita da Vienna il 26 settembre 1781 secondo la quale come

le passioni anche violente non devono mai arrivare fino al disgusto, così pure la musica, anche nel momento più terribile, non deve mai offendere l'orecchio, ma sempre far godere e rimanere sempre musica.

un desiderio che agli orecchi di un ascoltatore post-beethoveniano può indurre a considerare anche le pagine più intensamente drammatiche di Mozart solo sotto il segno della "purezza" neoclassica, della celestiale eufonia presente nella sua musica. Sotto questo aspetto l'Ottocento sceglierà una linea di sviluppo opposta rispetto a Mozart, ben riassunta dall'affermazione verdiana, antitetica a quella mozartiana ricordata poc'anzi, per cui il musicista deve avere, qualora le esigenze espressive lo richiedano, il coraggio (il "talento") di *non* fare della musica.

Ciò nondimeno l'affermazione di Mozart non cessa di nascondere un residuo di patente ambiguità proprio quando venga confrontata con alcune delle sue opere: con una certa cognizione di causa possiamo affermare che la "serie dodecafonica" del commendatore nel finale

del *Don Giovanni* o l'introduzione lenta al *Dissonanzen-quartett* (K 465) si situano ben oltre i confini di quanto all'epoca era considerato «musica». Non bisogna inoltre dimenticare che due categorie estetico-espressive imprescindibili per la comprensione della musica dell'Ottocento quali la concezione di *Opera* come "dramma in musica"¹⁸ e del *Grottesco* come registro espressivo¹⁹ trovano in certa musica di Mozart le loro radici più lontane e profonde. Ancora una volta, però, va specificata la distanza che separa Mozart dai vari Weber, Berlioz, Bruckner o Mahler che di quella categoria espressiva fecero uno dei pilastri della propria concezione musicale: l'affinità è rilevabile solo al livello astratto della dimensione espressiva mentre lo è solo minimamente (o non lo è per nulla) dal punto di vista delle specifiche soluzioni tecnico-compositive.

La ragione primaria di questo fatto proviene dalla distanza siderale che separa Mozart dai compositori ottocenteschi sotto altri aspetti, non solo nella diversità di proporzioni dei rispettivi cataloghi e nella gerarchia dei generi, bensì anche nella stessa "materia prima" della composizione: il lessico sonoro di cui egli si serve è inequivocabilmente legato al secolo dei lumi, tanto quanto quello di Beethoven appare collegabile più o meno direttamente²⁰ alle novità politiche che sconvolsero l'Europa nel tardo settecento delle quali Mozart fu spettatore lontano e per troppo breve tempo: la cesura storica segnata dalla rivoluzione francese e dalle campagne napoleoniche contribuì sicuramente a far sentire come cosa d'altri tempi diverse caratteristiche dello stile musicale del tardo settecento, nonostante la prossimità in termini di puro computo cronologico²¹.

L'ambivalenza tra *Pathos* e lessico sonoro, che riguarda non solo la musica di Mozart ma anche, di riflesso, la sua ricezione otto- e novecentesca, si tradusse, nel secolo di Schubert e Wagner, in un continuo fluttuare della sua immagine: tra le profondità metafisiche e diaboliche riconosciute da Kierkegaard in *Don Giovanni* e la dolcezza che Schumann volle vedere nella *Sinfonia* K 550 sta una musica che la sensibilità moderna non riesce a cogliere altrimenti che nel segno dell'antinomia. In Mozart pienezza espressiva e bellezza apollinea delle forme non già si incontrano: sono la stessa cosa. E lo sono senza perciò limitarsi a vicenda. Non si tratta di voler riconoscere in Mozart l'incarnazione mitica di un'età dell'oro per la musica; il fatto è che egli ha avuto la ventura di vivere il trapasso tra il secolo della forma e quello del contenuto prima che il rapporto fra due termini si ipostatizzasse in antinomia irriducibile, prima cioè che la "qualità" determinabile di una composizione venisse identificata più tramite il ricorso a categorie diacroniche (il distanziarsi di ogni nuovo brano musicale da qualche esempio preesistente, il perseguimento dell'originalità ad ogni costo) che da quelle sincroniche (la "bella melodia", l'equilibrio strutturale e simili).

Se certa diffusa volgarizzazione della musica di Mozart tende quasi ad identificare nel suo *opus* un'im-

probabile “essenza stessa” della musica, sarà per contro l'unicità di questa situazione a definire in un modo che non ammette repliche la circostanziata dimensione storica delle sue opere. Per la sensibilità moderna la chiave del suo fascino consiste in questa enigmatica unità che essa non può far altro che sentire come duplice. È dunque la lontananza che ci separa da Mozart a fondare la sua enigmaticità, e questo può avvenire proprio perché l'unione di ciò che noi consideriamo irriducibile si nutre nella sua musica di una *ratio* espressiva che già ci appartiene: la modernità sente nella sua musica qualcosa che si attaglia nel profondo alla propria temperie, simbolicamente definibile, se vogliamo, con il ricorso all'immagine di Faust, ma ne percepisce nel contempo la distanza.

Non si tratta però solo di fattori ricettivi: l'ambivalenza mozartiana risiede già tutta nella sua musica e consiste proprio della pluralità di letture cui essa è predisposta per sua strutturale peculiarità. Vista dal nostro asse prospettico la sua opera non si nega ad una dimensione “rivoluzionaria”:

l'enfasi moderna sul “classicismo” di Mozart - inteso nel senso di un'aspirazione all'equilibrio, alla chiarezza e alla moderazione - e la sua straordinaria capacità di conservare ai suoi lavori una superficie “socialmente corretta”, per quanto i meccanismi interni potessero invece turbare, ci hanno forse resi incapaci di apprezzarne l'aspetto rivoluzionario.²²

Questa stessa natura “rivoluzionaria” di certa musica mozartiana sembra però avvicinarsi maggiormente all'accezione moderna della parola “riformismo” che a quella di “rivoluzione”: ci sfugge la possibile eclatante novità di Mozart proprio perché l'evoluzione della musica ad egli successiva ha per così dire precluso la nostra capacità di riconoscerne matrici, ragioni ed aspetti. Non è tuttavia solo una questione di distanza temporale: è la differenza che intercorre fra una “rivoluzione” che cambia le cose dal loro interno, senza darlo troppo a vedere, ed uno sconvolgimento globale (comi quelli cui ci hanno abituato i “rivoluzionari” dell'Otto- e del Novecento, da Beethoven e Liszt a Debussy e Schönberg) perciò stesso tanto più evidente, tanto più appariscente. Se i vari Liszt e Beethoven hanno propugnato un deciso mutamento del linguaggio (e nel lessico e nella sintassi), Mozart ha giocato sostanzialmente su un mutamento della sintassi, al livello cioè dei rapporti fra gli elementi linguistici, mantenendo il lessico sonoro entro margini ancora pienamente settecenteschi. Il suo intervento sugli stili musicali ereditati testimonia, come è noto, della sua grande capacità di assorbire gli stimoli più disparati senza perdere un briciolo della propria personalità creativa, bensì arricchendola in una stupefacente capacità sintetica. È una sintesi tale da lasciare *esternamente* tutto com'è, facendo in modo che, contemporaneamente, tutto assuma, nella trama *interna* delle relazioni tra elementi compositivi, un significato nuovo rispetto al livello dell'apparenza²³. Mozart in tal modo ha portato gli stili

settecenteschi ad una vera e propria *implosione*: ha condotto la musica settecentesca fino alla sua “morte”, creando le premesse logiche (beninteso: non stilistiche e tantomeno lessicali) per una rivoluzione musicale - una vera e propria *esplosione* - di cui si sarebbe poi fatto carico Beethoven: per quanto paradossale possa sembrare è proprio la distanza che separa sotto molti aspetti lo stile di Beethoven da quello di Mozart a dimostrare che il compositore di Bonn fu l'unico a comprendere il più profondo significato dell'eredità del salisburghese, la necessità cioè di cambiare tutto perché nulla poteva a quel punto essere come prima. La causa di tutto questo è dovuta a quella fondamentale ambivalenza mozartiana fra apparenza apollinea e sostanza dionisiaca, il rapporto fra le quali va considerato insieme causa ed effetto dell'*implosione* stilistica della quale vive la musica del salisburghese. Di qui all'indagine sulle valenze semantiche della sua musica il passo è breve. Un esempio altamente significativo proviene dal celeberrimo tema d'apertura della *Sinfonia* K 550:



Il principio di organizzazione sintattica (la *forma*, nell'accezione di derivazione strutturalistica già discussa) è evidentemente improntato a caratteristiche compositive di stampo fortemente tradizionale, tanto da consentirci di classificare senza alcuno sforzo il tema entro le coordinate galanti del *Singende allegro*: ritmo veloce, “quadratura” fraseologica perfettamente calibrata e carattere cantabile dovuto all'uso di intervalli ridotti (prevale di gran lunga quello di seconda) ne costituiscono gli inconfondibili “marchi di fabbrica”.

Sono, queste, caratteristiche le quali garantiscono tuttora al nostro tema una celebrità che sembra imperitura anche presso gli strati meno musicalmente alfabetizzati: il carattere cullante della melodia garantisce quella sorta di narcosi consolatoria che sembra oggi infallibile ricetta per la ricerca del successo²⁴... Eppure questo non è che un aspetto del tema in questione: la *Sostanza* musicale sembra fatta proprio per smentire tale dimensione “gastronomica” tramite il ricorso frequente all'appoggiatura semitonale superiore, ossia ad una clausola motivica che risulta fortemente connotata per tutto il settecento (ed oltre) in senso tragico, e la cui reiterata apparizione, condotta su un ansimante ostinato ritmico (secondo il modello ritmico-accentuativo dell'anapesto), sembra voler perseguire un effetto espressivo opposto a quello dell'impalcatura sintattica. La piacevolezza del tema cantabile fa inoltre perdere di vista un'altra caratteristica di un certo rilievo: nell'incipit le dinamiche ridotte inducono l'ascoltatore al massimo grado di concentrazione fin dall'inizio. Si parte, per così dire, *in medias res*, ed anche questo fatto contribuisce a delineare quel clima febbrile, intenso ed essenziale che contraddistingue la K 550.

Il primo tema della nostra sinfonia è dunque fondato su una divaricazione fra sostanza e forma, causa prima della sua ambivalenza espressiva. Il prosieguo del primo movimento, che, guarda caso, le riprese «gastronomiche» si guardano bene dal citare, non è altro che la progressiva disambiguazione del carattere del primo tema in un senso univoco e preciso: quello della tragicità. Il ponte modulante manifesta già una prima dissociazione: quella che sembrava una semplice ripetizione del tema principale (bb.20 sgg.) si rivela a partire da battuta 24 come l'inizio del ponte modulante, per il cambio di armonia sottoposta al tema. Si manifesta dunque a questo punto un primo sfasamento tra articolazione della forma e disposizione della sostanza: il tema anapestico comincia a liberare la propria trattenuta tensione espressiva per un primo spunto in cui la sostanza tende ad ergersi protagonista al di fuori dello schema formale che la racchiudeva. Questo non è che il primo episodio di un crescendo che toccherà il culmine con l'episodio che conclude la sezione di sviluppo.

Il secondo tema, con la sua raffinata strumentazione - distribuita su più timbri della tavolozza orchestrale - non è che una breve pausa lirica all'incessante pulsare del ritmo anapesto, che compare ovunque, nei più diversi contesti, a lacerare come un'idea ossessiva l'andamento rettilineo della composizione: l'integrità cantabile del tema viene letteralmente fatta a pezzi in un crescendo di tragicità che conduce all'inaudito episodio antecedente la ripresa:



Della dolcezza malinconica che aveva caratterizzato il primo tema così come proposto nell'esposizione, resta solo il ricordo sconvolto nelle pulsazioni martellanti dei registri gravi (con i suoni Mib-Re trasportati dal timbro aereo dei violini a quello oscuro e pesante dei contrabbassi); il legame con il tema iniziale è mantenuto solo grazie alle proprietà ritmiche (l'anapesto) ed intervallari (un semitono, l'intervallo più ridotto concesso al musicista di epoca tonale) della cellula d'esordio: la "forma" che fino a quel momento l'aveva sempre almeno parzialmente accompagnato (che prevedeva l'inclusione dell'anapesto in una struttura fraseologicamente ordinata - nell'esposizione - o almeno di una qualche sua reminiscenza - con le successive riapparizioni dell'anapesto, specie nello sviluppo) è letteralmente dissolta. Siamo davvero prossimi al Nulla mefistofelico; oltre a questo grado di atomizzazione

tematica non è possibile spingersi: più avanti c'è solo l'afasia disarticolata del silenzio²⁵.

È la scoperta dello *spleen*, di dimensioni espressive (ed in ciò psichiche) con le quali l'età dei lumi non si era ancora misurata. E questo avviene nel nome di una dissociazione tra, da un lato, l'integrità tematica (intesa come acquisizione onirica, atemporale, dell'*attimo che fugge*) e, d'altra parte, una dispersione lacerata del tema nel "divenire" imposto dall'elaborazione la quale costituirà non a caso una delle aporie fondamentali della musica romantica. Se consideriamo la K 550 in senso preromantico (c'è chi non a torto ha parlato di sinfonia dell'umor nero mozartiano²⁶) questa indagine sulle possibilità significative della K 550 approderà ad una qualifica *interiore* dell'ignoto raggiunto attraverso l'elaborazione del piccolo anapesto: una scoperta che pone in discussione le stesse fondamenta antropologiche sulle quali si era basata la visione e la considerazione dell'uomo nella cultura settecentesca.

Note

1 L'esempio è scelto *ad hoc* (l'estrema standardizzazione di diversi ingredienti formali che concorrono a delineare ciò che oggi definiamo "stile di Vivaldi" è fatto di tale evidenza da spostare l'attenzione non sulla pertinenza o meno del loro rilievo quali oggetti della tassonomia stilistica), ma senza perciò inficiare la portata delle deduzioni che se ne trarranno.

2 Vedi l'incipit del *Gloria* RV 589 o quello del *Concerto in LA maggiore* RV 519, n.5 della raccolta *L'Estro Armonico*.

3 Un esempio fra tutti: le battute conclusive dell'"Inverno" - dalle *Quattro stagioni*.

4 Vedi il primo tempo del *Concerto in SOL minore* RV 310, n.3 de *L'Estro Armonico*.

5 Per queste ed altre caratteristiche cfr.: MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, J.M.Dent & Sons Ltd. Publishers, 1978. Trad.It.: EdT, Torino 1978, pp.91-117. Nonché: MANFRED F.BUKOFZER, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, W.W.Norton & Company inc., New York 1947. Trad.It.: *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982, pp.325-8.

6 Per quanto riguarda l'accezione di "forma" e di "sostanza" mi rifaccio alle formulazioni del linguista danese Louis Hjelmslev, del quale utilizzerò anche i termini "Espressione" e "Contenuto" intesi come sinonimi più eleganti di "Significante" e "Significato" nel senso di Saussure. Vedi LOUIS HJELMSLEV, *Omkringspragteoriens grunglaeggelse*, Copenhagen 1943. Trad.It.: *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968, pp.52-65.

7 È peraltro noto che nella musica tonale persiste una stretta interrelazione dei parametri compositivi che si configura in sintesi motivata, non semplicemente in unione arbitraria. Tuttavia il raggio d'azione dello "stile" copre anche opzioni la cui solidarietà reciproca è esclusivamente dovuta all'arbitrarietà della convenzione.

8 I compositori del nostro secolo definiti (con un'etichetta-*passepartout* un po' di comodo) "neoclassici" si dimostrano ben coscienti dell'unità stratificata, della "verticalità" che sostiene le scelte compositive negli stili storici; nel contempo però, con la loro musica, essi dimostrano che è una sostanziale convenzionalità a mantenerli unite le diverse opzioni compositive ai diversi livelli della *forma* e della *sostanza* musicale: è sufficiente cambiare uno solo di quegli ingredienti stratificati per ottenere un'antichità straniata (o, che è lo stesso, una modernità travestita). Il residuo di enigmaticità che si manifesta anche all'ascoltatore medio, poniamo, dietro la superficie giocosa di una *Sinfonia classica*, consiste proprio dell'incontro (-scontro?) fra un tematismo ed un'articolazione macrostrutturale ancora settecenteschi (haydniani, secondo le parole di Prokof'ev) ed una sintassi armonico-tonale assai più elastica e moderna. Il neoclassicismo assume valenza storica proprio perché parte dalla constatazione che gli stili storici sono l'associazione convenzionale di opzioni compositive stratificate e che dalla loro variazione può scaturire qualcosa di assolutamente

nuovo, benché vestito dei panni tradizionali.

9 Composizioni come la *Sinfonia "Haffner"* K 385 (già a sua volta concepita in qualità di *Serenata*) trovano nella pertinenza al genere musicale la ragione primaria della loro problematicità.

10 CHARLES ROSEN, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, The Viking Press, New York 1971. Trad.it.: *Lo stile classico*, Feltrinelli, Milano 1989.

11 È proprio in questi tratti sostanziali che si può ipoteticamente identificare la ragione strutturale (non, beninteso, quella biografica!) che indusse Mozart a trascrivere la *Serenata* per un organico più impegnativo: nel frutto di questa trascrizione, il *Quintetto per archi* K 406, però, il tentativo di riadeguare la forma alla sostanza musicale finisce per smarrire le basi dell'ambiguità visionaria della *Serenata* K 388 la cui modernità consiste proprio di questo scollamento straniante fra forma e sostanza, organico e scrittura.

12 Vedi il capitolo *Modelli e clichés* che Egon Wellesz e Frederick W. Sternfeld dedicano all'interno della loro trattazione sul genere del Concerto, in: "The New Oxford History of Music" VII. *The Age of Enlightenment*. Trad.it.: "Storia della musica", *L'età dell'illuminismo*, Feltrinelli, Milano 1976, pp.493-4.

13 Vedi, a puro titolo di esempio, l'incipit a ritmo di marcia del *Concerto* K 459 (Secondo *Krönungskonzert*).

14 Se "tipico" in Gluck è quanto per via metaforica è stato definito solenne, ieratico, immobile, plastico e monumentale, allora in questo incipit di concerto la mobilità armonica delinea qualcosa che potrebbe essere assimilabile, per mantenerci nel medesimo ambito metaforico, all'immagine del crollo di un monumento.

15 Il modulo costruttivo della progressione si presta facilmente per proprie intrinseche ragioni strutturali a tale utilizzo. Posso anticipare che sto elaborando il concetto qui appena accennato sulla progressione per un articolo che uscirà verosimilmente in uno dei prossimi numeri di "Diastema".

16 Riservo a più tardi la specificazione ulteriore del significato di questa parola, ben cosciente delle problematiche sollevate da un'affermazione simile.

17 È un argomento molto delicato, di fronte al quale non sembra di riuscire a mantenere una posizione di assoluto equilibrio. Benché in parte condivisibile mi sembra forse un po' sbilanciato in favore del "modernismo" mozartiano quanto sostiene Neal Zaslaw (*Meanings for Mozart's Symphonies, in Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Clarendon Press, Oxford 1989, pp.510-44. Ora anche in versione italiana: nel volume miscelaneo *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Il Mulino, Bologna 1991, pp.61-104.) a proposito di certe professioni di poetica del compositore salisburghese: "Poiché compagno nelle lettere al padre, si tende, probabilmente a ragione, a cogliervi l'eco di quelli che Mozart sapeva essere gli ideali cari al genitore, probabilmente nella speranza di ottenerne l'approvazione proprio in un periodo in cui, per molte altre questioni, stava muovendosi in direzione opposta ai suoi desideri". Ogni specificazione a mio avviso va comunque precisata sempre con il riferimento concreto alla musica. Zaslaw ha comunque il merito (mai troppo lodato, specie dopo un anno - come il fatidico 1991 - di celebrazioni rivolte più ai triti luoghi comuni che circolano sulla figura di Mozart che non ad una reale conoscenza della sua musica) di sollevare con forza ed autorevolezza le ragioni della profonda problematicità mozartiana, bellamente ignorata tanto dai gestori dell'industria culturale di massa quanto dal grande pubblico, che sembra del tutto appagato dalla retorica del mozartismo più stantio e deterioro (il "divin fanciullo" e simili), come se la musica di Mozart ed i Mozart-Kügelin fossero fatti della stessa pasta.

Che l'idea di una musica tale da "rimanere sempre musica" non fosse condivisa da Mozart mi sembra un'ipotesi un po' sbilanciata, come dire, per eccesso di reazione. Direi piuttosto che in alcune sue creazioni, le più *avant-garde*, Mozart ha superato quelle stesse colonne d'Ercole additando forse, ma in modo del tutto personale e senza trovare un reale seguito nel secolo di Beethoven Berlioz e Wagner, alcune possibili vie di sviluppo. Avrò modo in seguito di spiegare meglio questo concetto.

18 È quasi superfluo ricordare che Wagner e, *mutatis mutandis*, Verdi sono impensabili senza il retroterra estetico di tale concezione.

19 Vedi CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, R.Piper & Co. Verlag, München 1982. Trad.it.: *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino,

Bologna 1987. In particolare vedi il capitolo III: *L'estetica del caratteristico e del brutto*, pp.43-62.

20 Un legame diretto lo si può riconoscere nella filiazione di diverse idee tematiche beethoveniane dalla musica della rivoluzione francese. A questo proposito vedi ad esempio: CLAUDE V. PALISCA, *French Revolutionary Models for Beethoven's Eroica Funeral March*, in *Music and Context, Essays for John N.Ward, Ann Shapiro*, Dept. of Music Harvard University, Harvard 1985, pp.198-209. Ora anche in versione italiana: *Modelli francesi rivoluzionari per la Marcia funebre dell'"Eroica" di Beethoven*, in AA VV, *Beethoven*, a cura di Giorgio Pestelli, Il Mulino, Bologna 1988, pp.199-214.

Un legame indiretto è ricostruibile anche a partire da gustosi episodi tramandatici come quello (che segnala tutta l'originalità dell'invenzione tematica beethoveniana) del presunto errore esecutivo percepito dagli astanti durante la prima esecuzione del *Quartetto* op.59/1 ("Razumovskij"), quando le note ribattute del tema d'esordio del terzo movimento furono interpretate come uno sbaglio di lettura del violoncellista.

21 Come nella vita psichica individuale anche nella storia della ricezione è ipotizzabile che un trauma storico (quale fu certamente la rivoluzione francese) muti l'immagine dell'età ad esso precedente proiettandola in una lontananza siderale e sublimandone l'immagine in una sorta di eden perduto. È questa la ragione prima che ha contribuito alla costruzione del mito che vuole gli stili musicali settecenteschi informati tutti ad una ideale "purezza" cristallina e scevra di implicazioni problematiche (mito che risale due secoli di storia fino alle riprese odierne del barocco nell'ambito della musica di consumo), fino ad identificare il settecento (e Mozart) con l'essenza stessa della musica: si pensi alla celebre *boutade* di Rossini che riconosceva in Beethoven il più grande musicista, ma in Mozart la musica stessa... Non è da escludere che, spogliato della retorica insopportabile che ne è derivata, forse questo stesso mito coglie sia pure in modo parziale e deformante una qualche verità; certo è, comunque, che la convinzione radicalmente antistoricista della possibile esistenza di un'"essenza stessa della musica" e la sua frequente identificazione in Mozart ci fa perdere di vista la possibilità di inquadrare la sua arte non solo entro le coordinate estetiche dell'apollineo, ma anche entro l'orizzonte del dionisiaco.

22 NEIL ZASLAW, *Significati...*, cit., p.87.

23 Si pensi in particolare ai casi, davvero paradigmatici in tal senso, della "melodia infinita" conseguita negli ultimi due concerti, il K 595 per pianoforte ed il K 622 per clarinetto.

24 È arcinoto che per queste caratteristiche molta musica dei secoli scorsi viene quotidianamente saccheggata per la reclame dei più diversi prodotti pubblicitari dai media. Nella speciale graduatoria dei compositori depredati dalla musica leggera e dalla pubblicità figurano fra i primi, non a caso, Mozart e Schubert: casi emblematici per riconoscere il processo della riduzione banalizzante operata su di un'ambivalenza originaria. Il primo tema della K 550 ha conosciuto particolari "fortune" discografiche nell'ambito della musica leggera. Anni fa tale Waldo de los Rios ne propose un *remake* su un testo che traduce con cartesiana chiarezza la quintessenza del Kitsch che contraddistingue l'odierna ricezione mozartiana, vero atto di autocoscienza per l'epoca della pubblicità e delle canzonette: "Questa musica vibra nell'aria / e racchiude una grande magia / Mi trascina in un mondo incantato / dove regna la tua fantasia: / dove suoni dolcemente / La tua musica per sempre... / Sulle ali di un grande vascello / sto volando lontano con te; / sopra un mare di azzurro cristallo / dove il tempo per sempre non c'è: / e mi sembra di partire / per un viaggio senza fine / e volare, volare conte / in un mondo che non c'è". Vedi a proposito GINO STEFANI, *Caro Mozart*, "Nuova Rivista Musicale Italiana" 1972/2, pp.188-99.

25 "Queste mezze battute di un solo intervallo, cioè il semitono, sono il limite dello smembramento di Mozart. Ci si potrebbe arrischiare di dire che queste mezze battute devono aver portato ai limiti della sopportazione l'uditorio medio del tardo secolo XVIII". FREDERICK STERNFELD, *Capolavori strumentali e aspetti di struttura formale*, in: AA VV, *Storia della musica, L'età dell'illuminismo*, "The New Oxford History of Music", cit., p.714.

26 "Questa sinfonia è [...] l'espressione più tagliente di quel profondo, fatalistico pessimismo che, connotato a Mozart, soprattutto negli ultimi anni della sua vita ha informato di sé buona parte della sua produzione." HERMANN ABERT, *Mozart*, Il Saggiatore, Milano 1985, vol.II, p.510. (Ed.orig.: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1919-21).