

L'ipotesi critica

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

Gianni Ruffin

Terza Parte

Il processo di straniamento con il quale Mozart investe la forma del minuetto rappresenta un terreno nel quale l'indagine sui rapporti tra forma e sostanza consegue risultati di particolare interesse. Le diverse combinazioni di elementi asimmetrici sul piano ritmico-accentuativo, emerge prequente l'uso di emiole, perturbano fortemente la stabilità ritmica e/o la periodizzazione regolare della forma coreutica. Ecco alcuni fra i casi più significativi:

Nel *Quartetto* in RE minore K 421 l'ampliamento della struttura periodica coreutica da otto a dieci battute è dovuto alla ricchezza della scrittura armonica, ovvero all'inserzione di un tetracordo cromatico al basso (v.bb.3-8):

Es.6



La figura del tetracordo cromatico discendente, come tutti sappiamo, rappresenta fin dai tempi di Monteverdi la cifra sonora del lamento. La ragione espressiva patetica, tradotta in marca sostanziale (il cromatismo), modifica, ampliandola, la regolarità della struttura formale (la fraseologia).

Il minuetto del *Quintetto per archi* K 516, guarda caso in SOL minore, rappresenta forse il caso più estremo di complessità metrica nel corpus mozartiano: identificare una matrice ritmica prevalente è in taluni punti più che arduo davvero impossibile; analogamente al minuetto della *Sinfonia* K 550 lo straniamento deriva tanto dall'ambiguità metrica (binaria e ternaria) di alcune parti, quanto dai conflitti accentuativi generati dalla loro sovrapposizione. In taluni momenti sembra

di sentire prefigurata certa poliritmia novecentesca. La sostanza sonora ha letteralmente sconvolto l'ordine della forma:

Es.7



Nel minuetto della *Serenata per fiati* K 388 (sul quale mi sono già soffermato nella prima parte di questo articolo¹) matrici sostanziali come la scrittura in canone ed il disegno metrico dell'esordio fondato inequivocabilmente sulla scansione binaria (nell'es.8b la riscrittura in 2/4 evidenzia questo aspetto, mentre l'es.8a riporta la scrittura originale) rendono irri-conoscibile la forma idealtipica:

Es.8a



Es.8b



Nell'esempio 8b si può vedere che il metro incipitario

è asincrono: l'ordine delle entrate rispetta il precetto formale della scansione ternaria, mentre la conformazione sostanziale del soggetto segue quella binaria. Lo scontro fra elementi metrici avviene tanto sul piano della successione diacronica quanto su quello della concomitanza sincronica: oltre all'alternanza (piano diacronico) delle scansioni binaria e ternaria che dilazionano o anticipano la caduta regolare dell'accento principale, Mozart realizza anche uno sfasamento sincronico: l'imitazione rigorosa dei fagotti, che esordiscono in piena scansione binaria ma dopo tre anziché due quarti, genera una conflittualità ritmico-metrica. Le ragioni accentuative della forma di minuetto collidono con quelle della sostanza.

La scrittura contrappuntistica inserita nell'ambito di una forma di danza quale il minuetto il cui "tipo ideale"² è certamente alieno allo stile severo conduce a degli esiti semantici del tutto particolari: la materia sonora induce un processo di de-funzionalizzazione che, data l'estrema diversità dei livelli posti in causa (semplicità della forma contro complessità "seriosa" della tecnica costruttiva — dunque della sostanza da essa generata) configura un effetto espressivo identificabile solo con il ricorso ad una categoria dell'estetica musicale ottocentesca: quella del grottesco³. La ragione per la quale il minuetto del più mozartiano fra i quartetti di Haydn (*Quintenquartett* op.76 n°2 in RE minore) fu soprannominato "Hexenminuett"⁴ si deve precisamente alla onnicomprensiva presenza della scrittura imitativa a canone. Che poi si ritrovi il medesimo procedimento costruttivo del canone nel minuetto della più intensa fra le sinfonie "Stürmisch" di Haydn, la n°44 "Funebre", sarà un'ulteriore conferma del fatto che lo stile contrappuntistico inserito nel minuetto corrisponde alla ricerca di un'atmosfera rinnovata in senso straniante nell'ambito di affini intenti espressivi, di una tragicità che può talora sembrare spinta anche ai limiti del grottesco.

Considerati in tale ottica gli *Scherzi* cataclismatici e sovraccarichi delle sinfonie di Bruckner mi sembrano impensabili a prescindere dagli antecedenti menzionati, in particolare del Minuetto K 550. Per capire in quale senso vada intesa, l'analogia va però determinata rilevando anche le proprietà che distanziano i termini del paragone; ad un confronto formale ci si accorge infatti che le affinità non sono poi molto approfondibili: le differenze sono tali che per il buonsenso comune la semplice proposta di un parallelo fra Mozart e Bruckner può addirittura rasentare la bestemmia: la sostanza sonora con la quale Bruckner de-funzionalizza la forma dello scherzo è infatti per molti versi incommensurabile a quella adoperata da Mozart; analoga è invece la risultante espressiva di tale procedimento. Lo stesso carattere ossessivo delle cellule motiviche protagoniste dei due movimenti di apertura è più "acquisito" che "proprio", essendo dovuto al tipo di trattamento cui Mozart le sottopone piuttosto che alle loro specifiche caratteristiche. Di "Idée fixe" mi sembra pienamente lecito parlare, purché se ne riconosca, oltre all'affinità di tipo contenutistico-espressivo, anche l'estrema lontananza rispetto alla *Sinfonia Fantastica* di Berlioz: nessuno potrebbe sostenere sui celestiali temi della

K 550 quanto Schumann afferma a proposito della "Idée fixe" della *Sinfonia Fantastica*:

egli non voleva mettervi nessuna grande idea, ma una appunto che s'afferrasse tormentosamente, una di quelle che spesso non si riesce a cacciar via dalla testa durante tutta una giornata; il monotono, il delirante non poteva esser meglio colpito in pieno.⁵

Nei confronti della percezione sensoriale immediata, Mozart riesce a mascherare appieno le caratteristiche "perturbanti" della sua musica, ed è proprio per questo che, tolta questa maschera, l'impatto di certa sua musica si mantiene tuttora, la parola non sembri esagerata, *traumatizzante*. La sua eredità, come nel caso precedentemente discusso sulla forma-sonata nei romantici, è innanzitutto quella di una concezione estetica, non già di una tecnica. Ciò significa che le affinità riscontrabili non sono tanto approfondibili sul piano dettagliato della composizione, quanto su quello del pensiero, dell'espressività musicale e della sua concezione.

Se consideriamo il Minuetto K 550 con un'ottica aperta al futuro non potremmo evitare di notare che l'imitazione e le emiole saranno marche formali tipiche dello Scherzo (si pensi ad esempio agli incipit di due scherzi beethoveniani: rispettivamente quello della *Nona* e quello della *Terza*); si impone perciò una domanda: fino a che punto questo minuetto non è già uno scherzo? Le opposte scelte metronomiche dei direttori che si cimentano con la partitura mozartiana sono le più palmari testimonianze di una duplicità non risolvibile altrimenti che, temporaneamente, attraverso la "parzialità" della scelta esecutiva: è già uno scherzo in forma di minuetto od è ancora un minuetto sostanziato di tratti del futuro Scherzo?⁶

Benché non consegua tratti di originalità formale tanto radicali quanto quelli dei tempi precedenti, lo stesso movimento conclusivo non sembra del tutto estraneo alle problematiche espresse a proposito di quelli; ed il ritorno di tutti gli elementi motivico-tematici che nei precedenti tre movimenti avevano rappresentato il principale fattore di disgregazione sostanziale nei confronti della forma appare perciò altamente significativo: l'antecedente del primo tema ricalca l'incipit del minuetto (confronta con l'es.5a):

E:



non è chi non veda che l'appoggiatura semitonale Sib-LA richiama la configurazione intervallare dell'anapesto del primo tempo. Il rimando è vieppiù reso evidente con il secondo membro, dove il movimento di "andata e ritorno" è interamente retto sullo scambio RE-Mib / Mib-RE (dove non solo il regime intervallare, ma anche l'altezza assoluta delle note richiama il faticoso anapesto)⁷:

Es. 10



La configurazione ritmica del secondo tema presenta, per suo conto, un evidente legame con la cellula di due note veloci che tanta parte aveva avuto nel secondo tempo:

Es. 11



Una sorta di contraddittorietà intrinseca sembra reggere la scrittura del movimento, non aliena alla ricerca di una drammaticità talora anche molto intensa (come all'inizio dello sviluppo, quando in poche battute Mozart innalza bruscamente la tensione coprendo quasi per intero con un poderoso unissono orchestrale il totale cromatico, in un tessuto musicale reso discontinuo e frammentato da continue brusche interruzioni⁸) ma contemporaneamente del tutto funzionale alla opposta ragione retorica assunta nell'economia espressiva della Sinfonia, quella conclusiva, di superamento delle tensioni. L'ambivalenza è ben riassunta dalle parole di Rosen:

Con la *Sinfonia* in SOL minore di Mozart si raggiunge il limite di complessità drammatica del finale classico: sebbene caratterizzato da una appassionata disperazione, dal punto di vista ritmico è uno dei più semplici che Mozart abbia mai scritto. Il tema principale è assolutamente regolare, diviso in due metà uguali che vengono concluse dalla stessa cadenza di tonica e ripetute due volte. Eccezion fatta per un unico elettrizzante momento all'inizio dello sviluppo (ma anche questo integrato nello schema della frase di quattro battute), il ritmo si spinge trionfalmente in avanti, ma senza alcuna sorpresa. Tutte le arditezze armoniche sono concentrate nello sviluppo, mentre l'esposizione, che comprende alcuni passaggi cromatici, non ha tuttavia nulla di paragonabile con l'ambiguità armonica, per esempio, del passaggio alle misure 58-62 dell'esposizione del primo movimento. La costruzione delle frasi è anch'essa della massima regolarità: tutti i giochi d'incastro, le sincopi e le sospensioni del primo movimento sono scomparsi. Tutto ciò non nega le tensioni drammatiche del finale, che però rimane essenzialmente un mezzo per risolvere e ristabilire quello che era stato messo in dubbio dai movimenti precedenti. Una descrizione di questo genere contiene forse una tautologia nascosta, dato che essenzialmente afferma che un finale ha lo scopo di concludere, ma il compositore classico si muove esattamente su questa linea, e non ha invece alcuna propensione per i finali "aperti" che verranno solo con il romanticismo.⁹

Un'ipotesi aggiuntiva può derivare dal richiamo alla già proposta affinità fra opera e sinfonia: se pensiamo a questo movimento nei termini metaforici di un finale d'opera, magari richiamandoci all'analogia, formale

oltre che retorica, fra il finale sinfonico ed il "concitato comico" usato nelle sezioni conclusive dei finali d'opera buffa, dovremo riconoscere che l'"appassionata disperazione" della quale parla Rosen trasforma un *topos* retorico nella propria immagine capovolta in senso tragico, e ciò in virtù delle qualifiche *sostanziali* del movimento: l'insistenza quasi assoluta sul modo minore, il ricorso ad episodi nello stile del contrappunto severo, l'iterazione ossessiva di un tema che Abert definisce "inquieto, addirittura [...] disperato"¹⁰ contribuiscono a rendere questo finale un ibrido che si nega fino in fondo a qualsiasi illusoria catarsi ed, in quanto tale, si emancipa dalla sua funzione primaria.

Parlare di scollamento tra forma e sostanza non significa voler riproporre sotto nuove vesti la vecchia ed ingenua convinzione che ritiene la struttura di forma-sonata come una sorta di collettore vuoto nel quale sia possibile travasare qualsiasi tipo di materiale, una tesi assumibile tutt'al più per certe forme-sonata romantiche¹¹. Nel caso della *Sinfonia* K 550 è vero bensì l'opposto: in essa la configurazione così originale della forma deriva direttamente dalla qualità formale ed espressiva dell'ideazione tematica: tensioni, "incertezze" ed asimmetrie della forma derivano proprio dagli sbilanciamenti che ad essa derivano dalle peripezie del materiale tematico.

Il paradosso mozartiano, e classico, consiste proprio nella capacità di ri-motivare la convenzione volta per volta, nella possibilità di pervenire ad una sintesi tra struttura e materiali dove non appaia traccia alcuna di costrizioni o di forzature. È però proprio questo l'equilibrio che viene incrinato (si badi bene: non spezzato) dalla *Sinfonia* K 550. Sul piano dei valori strettamente musicali essa sancisce la fine di una civiltà musicale che si identificava con gli orizzonti e gli scopi socialmente ratificati della "musica funzionale", annunciando un periodo storico nel quale l'arte dei suoni rivendicherà una propria e piena dignità quale autonoma e soggettiva espressione artistica. La *Sinfonia* K 550 ne anticipa la frattura tra codici e composizioni: precorre l'epoca nella quale il codice si imporrà sempre più come *assenza* di regole, la *libertà* espressiva come un *obbligo*; l'epoca in cui la ricerca di una forma sempre rinnovata finirà per scontare con l'incomunicabilità il proprio diritto di esistenza. Con le sue inquietudini la K 550 ha dunque aperto la strada all'idea ottocentesca di Sinfonia come genere sovrano, deputato all'espressione di una precisa, personale e soggettiva *Weltanschauung*. A questo punto la linea ideale che porta a Mahler è retta; la svolta verso il Tutto faustiano (o, per gli apocalittici, il Nulla mefistofelico) è stata percorsa.

Le coordinate di lettura riferibili all'Ottocento non riescono però ad abbracciare in misura esauriente la musica di Mozart. La sua ambiguità trascende infatti anche quella dei romantici: non è solo il suo essere il compositore della *Sinfonia* K 550 e del *Don Giovanni* che ci colpisce ed affascina, ma il suo essere *anche* il compositore della *Jupiter* e delle *Nozze di Figaro*; non solo la possibilità di identificare la sua personalità musicale con la sfrenata sete di conquista di Don Giovanni o con l'anelito mai totalmente appagato ad una perfezione trascendente di Faust, ma il

suo essere *ad un tempo* Don Giovanni (o Faust) e Papageno. Quel suo essere ancora *uno* ma già avere in sè le radici di una frattura che si rivelerà insanabile. Come difficilmente potrebbe esser detto meglio,

L'oscillazione mozartiana fra *Gemütlichkeit*[...] e *Sehnsucht* [...] è solo la più metafisica delle ambivalenze allevate dal suo linguaggio: tragedia e commedia, dotto e galante; *streben* demoniaco e abbandono senza condizioni agli eventi, alla bellezza del presente; gelo aristocratico, stanca solitudine ed estroversione popolare spinta fino all'edonismo più scandaloso [...]; tutto quello che era diviso e classificabile viene messo in relazione reciproca, e da questa fusione si arriva alla fine a quella gioia con il gruppo in gola che è la cifra dell'ultimo Mozart¹²

Alieno da intellettualistici proclami, Mozart ci offre con la sua stessa opera la chiave di lettura per comprendere la sua musica: torniamo un'ultima volta alla K 550, all'ossessiva "idée fixe" del primo movimento. In esso c'è chi vede riassunta come in una sorta di concentratissima e poderosa metonimia l'identità stessa, il simbolo significante esaustivo di quel groviglio di connotazioni che sono comunemente associate alla parola *Mozart*.

La sottile inquietudine che si infila nella cantabilità narcotica del nostro tema e che percorre buona parte di tutta l'opera mozartiana, ma che non si è ancora tradotta in contraddizione esplicita e chiara alla coscienza può trovare un proprio *pendant* esplicativo nei versi che Lorenzo Da Ponte scrive per la prima aria del più ambiguo fra i personaggi del teatro mozartiano: Cherubino, adolescente non ancora adulto ma che dell'adulto prova tutti i desideri, adolescente non più bambino ma che del bambino suscita ancora tutta la tenerezza¹³:

Non so più cosa son, cosa faccio...
Or di fuoco, ora sono di ghiaccio...
Ogni donna cangiar di colore,
Ogni donna mi fa palpitar.

Solo ai nomi d'amor, di diletto,
Mi si turba, mi s'altera il petto,
E a parlare mi sforza d'amore
Un desio ch'io non posso spiegar!

La soluzione ritmica di questi versi decasillabi, puntualmente rispettata nella musicalizzazione di Mozart, è imperniata sull'identico profilo di tre anapesti più un elemento prosodico isolato (, , ,) del quale è sostanziato il decorso ritmico del famoso tema cantabile che appare la *Sinfonia* K 550:

Non so più co- sa son, co-sa fac- cio



questo disegno ritmico appare strettamente legata alla figura del "farfallone amoroso" se è vero che ritorna con

assidua frequenza durante lo svolgimento, sempre in decasillabi, della scena che, nel finale secondo de *Le Nozze di Figaro*, presenta il giardiniere Antonio in qualità di scomodo testimone della fuga di Cherubino dalla finestra della Contessa¹⁴:

SCENA UNDECIMA

ANTONIO
Ah! Signore... signor...

CONTE
(*con ansietà*)

Cosa è stato?

ANTONIO
Che insolenza! Chi'l fece? Chi fu?

CONTESSA, SUSANNA, CONTE E FIGARO
Cosa dici, cos'hai, cosa è nato?

ANTONIO
Ascoltate.

CONTESSA, SUSANNA, CONTE E FIGARO
Via, parla, di' su.

ANTONIO
Dal balcone che guarda in giardino
Mille cose ogni di gittar veggio;
E poc'anzi, può darsi di peggio,
Vidi un uom, signor mio, gittar giù!

etc.

Ben lungi dall'apparire una mera coincidenza, il parallelismo formale proposto diviene, concettualizzato, momento rivelatore. Questo affiorare di una dimensione psichica ignota alla coscienza di Cherubino rende assimilabili, sulla base dell'analogia formale che li esprime, i suoi turbamenti all'angosciante *Stimmung* della K 550, offrendo una probante motivazione al rilievo interiore che ho conferito alla mia ipotesi esegetica: la *Sinfonia* K 550 mette in scena in cifra sonora l'emersione violenta del *cri animal*, la scoperta di una realtà psichica ed esistenziale ancora ignota alla *ratio* settecentesca e tale da sconvolgere nelle sue basi la stessa visione dell'uomo e le sovrastrutture che su quella presunta "natura umana" la civiltà e la cultura settecentesche avevano fino ad allora costruito.

Se dal livello esegetico spostiamo la nostra attenzione al piano metodologico dovremo riconoscere che in quell'equivalenza sono prefigurate alcune intuizioni le quali riceveranno un'adeguata formulazione e chiarificazione non prima del nostro secolo, con le nuove discipline antropologico-strutturalistiche. Se davvero ammettiamo che la somiglianza fra il primo tema della *Sinfonia* K 550 e il testo dell'aria di Cherubino abbia un senso — nulla vieta di pensare che l'associazione sia avvenuta nella mente di Mozart solo a livello subliminale ed inconsapevole, ma senza che questo scalfisca minimamente la sua pregnanza

significativa — allora dovremo riconoscere che Mozart, attraverso tale associazione inconsapevole, rende attuale *nell'oggetto artistico* l'idea che l'arte abbia qualcosa a che fare con la stessa logica che governa tanto le libere associazioni della vita psichica individuale quanto i meccanismi che reggono le più primitive forme sociali di conoscenza e "manipolazione" della (ovvero intervento sulla) realtà: ciò che gli antropologi definiscono con l'espressione "Il simile produce il simile", formulata a proposito dei meccanismi e delle tecniche della magia simpatica, altro non è che il fenomeno osservato dal linguista Roman Jakobson a proposito della definizione di "poetico" con la celebre affermazione per cui "la funzione poetica del linguaggio proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione", dal paradigma al sintagma; entrambe le idee trovano il loro fondamento funzionale in una logica di tipo primitivo definita dagli studi psicanalitici come "bi-logica", ovvero quel processo di estensione del principio di identità che transita dalla parte al tutto, dalla metafora al grado zero, dalla causa all'effetto, dal simile al simile: che insomma può identificare in qualsiasi momento elementi i quali anche "casualmente" si siano trovati in relazione di contiguità¹⁵.

Per comprendere Mozart si è reso necessario il ricorso ad una logica appartenente ad un mondo che sarebbe difficile immaginare più lontano da quello in cui egli visse, una logica che al razionalismo del suo secolo sarebbe parsa quantomeno aberrante. Su queste tracce la riflessione sull'arte mozartiana ci ha condotto inavvertitamente ad un deciso cambiamento dello stesso retroterra estetico sul quale fondare il lavoro di ipotesi esegetica: la musica non ci appare più un innocuo passatempo galante, ma nemmeno più la sublime astrazione autocontemplativa, l'oggetto di pura ed ascetica perfezione che basta a (e per) se stessa. A partire da Mozart la musica rinnega tanto il proprio ruolo decorativo quanto la propria "purezza" autosufficiente. Con i capolavori del salisburghese si prefigura la scommessa ottocentesca di un'arte capace di attingere quegli insondabili abissi metafisici (quel "Tutto" che Mefistofele chiama "Nulla") per raggiungere i quali Faust vende la propria anima e di fronte ai quali anche la riflessione del filosofo si arresta sgomenta. Se questo per i musicisti romantici ha significato la rinuncia al carattere apollineo della musica, non così è stato per Mozart, capace di racchiudere entro le pieghe di una bellezza "pura" ed assoluta verità di pregnanza e profondità altrettanto assolute.

Come la *sostanza* esistenziale di Cherubino, fanciullo in verità già uomo, differisce dalla sua *forma*, dalla sua apparenza di "garzone" dalla voce bianca, così avviene per la musica di Mozart: il divorzio ivi consumato tra forma e sostanza dice che per la musica l'età dell'innocenza è davvero finita.

NOTE

1 Vedi nota 14.

2 Nonostante le critiche che ha suscitato la valutazione della forma fondata sul principio, derivato da Max Weber, del tipo ideale, ritengo che essa sia applicabile senza alcuna remora a caratteri ben delineati come le forme coreutiche: le caratteristiche strutturali dello stile di danza, quadratura sintattica e monodia, definiscono i caratteri prescrittivi idealtipici cui è talora necessario richiamarsi per comprendere appieno certi brani. Nel caso dei minuetti mozartiano si può parlare di scarto rispetto ad una norma proprio perché la polifonia non rientra per nessuna ragione al mondo fra gli elementi idealtipici della danza. È d'altronde comunemente accettata la tesi secondo la quale l'arricchimento polifonico delle tessiture sonore coreutiche è sintomo evidente di un processo di stilizzazione che le sottrae all'originaria destinazione funzionale. Il Minuetto K 550 si pone anzi oltre questo stesso processo di stilizzazione. La direzione verso cui si muove Mozart è quella di un totale straniamento della forma attraverso la de-funzionalizzazione delle sue marche sostanziali e del loro trattamento individuale.

Sul dibattito anche aspro intorno al metodo del tipo ideale e ad uno dei musicologi che lo hanno applicato con maggiore consapevolezza e ricchezza di risultati vedi: PHILIP GOSSETT, *Carl Dahlhaus and "Ideal type"*, in "19th Century Music" 1989, vol. XIII n.1, pp.49-56. Vedi inoltre: JAMES HEPOKOSKI, *The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources*, in "19th Century Music", Spring 1991, Vol. XIV, n°3, pp.221-46.

3 Vedi nota 19 (nella seconda parte dell'articolo — "Diastema" n.2).

4 "Minuetto delle streghe".

5 Per quanto riguarda il "carattere di bestemmia" del parallelo Mozart/Bruckner mi riferisco a vicende personalmente sperimentate durante dei corsi di guida all'ascolto nei quali proponevo tale analogia. Il fatto è comunque ben documentabile se si guarda al mercato discografico: Mozart è sicuramente il compositore più inciso e più richiesto dal pubblico, mentre ogni incisione bruckneriana rappresenta per le case discografiche un'avventura editoriale destinata con ogni probabilità all'insuccesso commerciale. L'affermazione di Schumann proviene dal suo celebre saggio del 1835 sulla Sinfonia Fantastica. Il brano tradotto in italiano proviene dall'antologia di scritti curata da Luigi Ronga per la Einaudi, Torino 1982³, p.48.

6 Trovo magistrale l'interpretazione di Bruno Walter anche nelle opzioni esecutive relative a questo brano. Con le sue scelte interpretative il grande interprete bruckneriano e mahleriano riesce a trasmettere tutta la cataclismatica potenza visionaria del minuetto K 550: la lentezza della scelta metronomica, la spigolosità del decorso ritmico (dove ogni accento in battere viene fortemente scandito) e lo spostamento in primo piano dei registri più cupi servono ad evidenziare le qualità più direttamente legate alla configurazione della forma-minuetto. La lacerazione violenta che si crea in tal modo fra queste opzioni della forma ed i tratti sostanziali "futuristico-eversivi", che in quella forma stanno ormai stretti, prefigura in cifra sonora, senza veli o falsi pudori, il vicino disfacimento del presente, simboleggiato dalla danza dell'*ancien régime*: il travaglio della musica suona come sinistro presagio del tramonto di un'intera civiltà. In fondo a questa strada si proietta già l'ombra di Mahler.

Bruno Walter in un certo senso *fin*ge di credere che il brano sia un minuetto "vero e proprio" e, così facendo, pone in evidenza la contraddittorietà lancinante, diremmo quasi il nichilismo disperato che emana dallo scontro fra forma e sostanza che lo caratterizza. È dell'impressionante potenza suggestiva di questa

visione apocalittica che si privano i direttori i quali, scegliendo metronomi veloci ed una maggiore fluidità accentuativa (rendendo in tal modo il nostro minuetto uno scherzo a tutti gli effetti), optano per una proiezione "futurista" del brano mozartiano: una scelta che risulta peraltro pienamente legittimata dalla sostanza musicale tanto quanto quella di Walter lo era dalla forma. Così facendo, però, i direttori "veloci" perdono tutto il carattere ambivalente, tutta l'inquietudine che traspare nell'enigmatico profilarsi di questa musica: la scelta esecutiva veloce fa apparire duplice e fuggevole questo minuetto non nello stesso momento dell'ascolto, come avviene nel caso di Walter, ma solo sulla base della riflessione di ordine storico che vi si innesta, il fatto cioè che ai tempi di Mozart lo scherzo non era ancora "nato" o quantomeno non aveva ancora ricevuto il battesimo ufficiale. Ancora una volta, comunque, l'ambiguità della musica, il dissidio sostanza/forma, è la causa che motiva le diverse prese di posizione. Entrambe le scelte hanno una propria valida ragion d'essere, motivata tanto dal dissidio sostanza/forma quanto dalla fenomenologia del minuetto settecentesco, che prevede sia una realizzazione ritmica veloce sia una lenta. Una scelta esecutiva "pilatesca" che proprio non condivido è invece quella dei direttori che ricercando un insipido "giusto mezzo" finiscono per ottenere un ibrido insignificante.

7 Proprio queste note, come sostiene Abert, rappresentano l'apporto originale di Mozart alla configurazione di un elemento lessicale altrimenti già codificato dalla musica del settecento. Vedi HERMANN ABERT, *Mozart*, cit., p.507.

8 Ed anche in questo caso siamo di fronte all'emersione di una materia bruta che certamente è situata oltre le colonne d'Ercole della "musica che resti sempre vera musica".

9 CHARLES ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p.319.

10 HERMANN ABERT, *Mozart*, cit., vol.II p.507.

11 A proposito di Schubert Rosen afferma che "la strutture della maggioranza delle sue grandi forme sono meccaniche in un modo assolutamente estraneo ai modelli scelti. Questi venivano usati da Schubert come degli stampi, quasi senza alcun riferimento al materiale che egli vi versava dentro. E fu naturalmente questa prassi post-classica che produsse l'idea della 'sonata' come forma fissa, quasi fosse un sonetto". CHARLES ROSEN, *Lo stile classico*, cit., p.523.

12 GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e Beethoven*, "Storia della musica" a cura della S.I.d.M., vol.VI, pp.173-4.

13 "Men di quel che tu credi" risponde il Conte a Susanna che sostiene "egli è ancora fanciullo". Atto I, scena VIII.

14 Anche in questo caso la soluzione ritmica della musica segue fedelmente la configurazione del metro testuale. È interessante notare come viceversa in altri casi, a parità di configurazione metrico-testuale (il decasillabo ha una struttura accentuativa fissa), la musicalizzazione mozartiana preferisca un disegno ritmico variato rispetto al testo. Si pensi all'aria del catalogo di Leporello: innanzitutto vi è una maggior elasticità nei confronti del paradigma ritmico-testuale (vedi il costante mutamento ritmico e prosodico della parte iniziale); in secondo luogo va sottolineato che laddove è individuabile una soluzione ritmica prevalente essa non coincide con quella del metro testuale ("In Italia seicento e quaranta, / In Lamagna duecento e trentuna, / Cèto in Frància in Turchia novantuna" etc. — trocheo+dattilo+trocheo+dattilo). Nell'aria di Cherubino, analogamente alla Sinfonia K 550, il modellarsi del ritmo musicale su quello testuale e la conseguente insistenza sull'anapesto ha per contro la funzione di sottolineare l'aspetto ossessivo dell'idea fissa.

15 Secondo gli studiosi di questa logica può ad esempio capitarci di condensare nel sogno in una sola immagine due o più persone che nella vita reale ci si siano presentate con uno o più tratti qualificativi affini.

Per quanto riguarda i procedimenti analogici della magia vedi: MARCEL MAUSS, *Saggio di una teoria generale della magia*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965⁵, pp.5-152. Ed.orig.: *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1950. Inoltre: JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino 1965, particolarmente vol.I pp.23-80 (da queste pagine ho tratto l'espressione "il simile produce il simile"). Ed.orig.: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 1922. Le riflessioni di Roman Jakobson sulle funzioni del linguaggio ed in particolare sulla funzione poetica si trovano in: *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in AA VV, *Style in Language*, MIT Press, Cambridge 1960, pp.350-77. Trad.it.: *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp.181-218 (la frase citata proviene da p.192). Sulla "bi-logica": IGNACIO MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981.