

Dario Falcone, Maria Paulon

*Esprimere con i suoni sentimenti e idee**

Introduzione

(m.p.)

Carissimo papà!

Non sono in grado di scrivere poeticamente: non sono un poeta. Non sono in grado di disporre le locuzioni così artisticamente in modo che creino luci e ombre: non sono un pittore. Non sono neppure in grado di esprimere i miei sentimenti e i miei pensieri attraverso i gesti e la pantomima: non sono un ballerino. Sono però in grado di farlo attraverso i suoni: sono un musicista.¹

Sin dall'antichità la parola era considerata il mezzo più efficace per trasmettere concetti ed emozioni, per comunicare e per educare. Nell'epoca del razionalismo e dei *philosophes*, lo scopo di qualsiasi attività artistica e di studio, è educare il popolo, portarlo a progredire, ragionando e trasmettendo insegnamenti: senza parole, un qualsiasi messaggio sarebbe stato privo di valore. Non casualmente questa è stata un'epoca di grandissimo sviluppo per il melodramma. Sono messi in scena sia il mondo ideale e antico sia il nuovo e attuale, con tutti i problemi quotidiani, i dibattiti intellettuali e scientifici dell'epoca e – più o meno apertamente – critica politico-sociale. Nonostante Mozart dedichi fin da subito particolare interesse a questo genere, non si limita a comunicare attraverso la parola cantata: è convinto che anche la musica strumentale possa trasmettere in modo chiaro sentimenti e idee.

All'epoca la questione del valore della musica strumentale era molto dibattuta: non riproducendo parole, alcuni intellettuali tra cui Rousseau le negano

* Il presente lavoro intende conservare l'impianto dialogico con cui era nato in occasione della tavola rotonda dell'8 ottobre 2022 nell'ambito del progetto *Oi Dialogoi*, nella convinzione che solo nello spirito dell'incontro, della condivisione e del dialogo, appunto, sia possibile giungere ad una conoscenza e ad una comprensione più fertili.

¹ W.A. Mozart, Lettera al padre dell'8 novembre 1777, in *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, vol. I, a cura di M. Murara, Zecchini editore, Varese 2011, p. 634.

ogni dignità. Per Rousseau, unica vera musica è la melodia cantata, a fronte di cui l'armonia – che possiamo intendere come musica strumentale – può provocare piacere ma «mai suscitare lo stesso interesse delle inflessioni toccanti [...] di una bella voce»². D'altro canto Carl Philipp Emanuel Bach, figlio di J. S. Bach e clavicembalista alla corte di Federico II di Prussia, nel suo metodo sullo studio degli strumenti a tastiera si schiera contro coloro che ritengono unico valore strumentale l'agilità, preferendo chi con grazia, eleganza e sentimento «è in grado di comunicare al cuore, parlando all'immaginazione»³. Scrivere di commozione in un trattato pratico sullo studio delle tastiere significa per l'autore dare alla musica strumentale valenza espressiva e comunicativa. Inoltre, questo trattato è rilevante anche da un altro punto di vista: non si tratta di una disquisizione teorica sul potere della musica da parte di un filosofo, sul modello medievale, ma è il compositore ed esecutore stesso che si interroga sugli effetti della sua arte, avendone dunque un riscontro pratico. Sulla stessa posizione si stanza anche Melchior Grimm, giustificando il valore della musica strumentale con il fatto che essa segue le medesime regole e principi della voce. Dunque, sarebbe dovere del compositore avere la cura e l'abilità di rendere gli stilemi vocali su uno strumento senza parole.

Mozart conosce perfettamente il pensiero di questi due intellettuali: aveva conosciuto Grimm durante il soggiorno a Parigi nel 1764 e, dopo la morte della madre nel 1778, è ospitato per tre mesi a casa sua; quando si trasferisce a Vienna, entra in contatto con il barone Van Swieten, che aveva conosciuto C.P.E. Bach e possedeva nella propria biblioteca molti lavori suoi e del padre. Influenzato da tutto ciò, il Mozart degli anni viennesi trova anche nella musica strumentale un luogo di espressione di sé, di idee e valori, ricercando metodi espressivi e comunicativi che rendano su uno strumento le possibilità della voce. Come scrive nella lettera al padre sopracitata, egli considera tutte le arti degne e portatrici di valori, indipendentemente che colpiscano l'orecchio o la vista, che utilizzino le parole o meno. Per Mozart, la scelta di un'arte piuttosto che di un'altra si basa solo sulle attitudini personali dell'artista, non su una disposizione delle suddette arti in una scala d'importanza in base ai mezzi espressivi di cui si servono.

(d.f.)

Sentimenti e idee è un tentativo di traduzione dell'originale tedesco *Gesinnungen und Gedanken* e, in quanto tale, riduttivo e parziale. Soffermarsi su queste parole, come fa Georg Knepler nel terzo capitolo del suo *Wolfgang Amadé Mozart*⁴, può essere di grande interesse. *Gesinnung* copre un ambito semantico ampio e articolato che si riferisce ad un complesso di valori spiri-

² J.J. Rousseau, voce 'Musica', *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

³ C.P.E. Bach, *Saggio di metodo per la tastiera* (1753), a cura di G. Gentili, Edizioni Curci, Verona-Milano 1973, vol. I cap. 3 par. 1.

⁴ G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1995.

tuali e morali, non solo estetici: modo di pensare, sentimento, opinione, atteggiamento, intenzione; pertanto, mentre *Gedank* viene spesso usata da Mozart per intendere *pensiero*, *idea musicale*, «*Gesinnungen* non può essere riferito ad altro che a un complesso di concetti quali posizioni, atteggiamento spirituale o anche scala di valori»⁵. Ad essere significativa è proprio la vicinanza delle due parole, il rapporto e la tensione che tra esse si instaura: il pensiero musicale e la realtà extra-musicale affiancati. Un dato, questo, che non appare, almeno ad una prima lettura, particolarmente problematico nell'ambito del teatro musicale (dovendosi sempre riferire la musica a ciò che sta avvenendo sulla scena, contribuendo così alla creazione della drammaturgia), ma nel caso della musica strumentale di che natura è il rapporto tra il materiale musicale e i possibili significati in esso riposti? È lecito immaginare delle parole nella musica strumentale mozartiana? Se sì, come suggerirebbero molti suoi lavori e un'affermazione quale quella che costituisce il titolo del presente lavoro, qual è il ruolo della parola laddove essa non viene pronunciata o cantata? Si può parlare di un teatro interiore, un teatro della mente e del cuore? In assenza di risposte definitive, lasciamoci guidare e suggestionare da questo esempio, non privo di una divertita ironia tipicamente mozartiana ma che può essere utile per cercare di identificare alcune sue modalità creative.



Es. 1. W.A. Mozart, Sonata in sib maggiore K400, I mov, batt. 70-72.

Nella sezione di sviluppo di un bellissimo frammento pianistico, un *Allegro* incompleto del 1781, destinato ad una *Sonata in si bemolle maggiore* mai portata a termine, si fa strada per tre volte un motivo in sol minore che non elabora materiale dell'esposizione ma costituisce un'idea nuova (come spesso accade negli sviluppi mozartiani). La prima volta il motivo si presenta con dei caratteristici ribattuti, assenti nelle due successive repliche, caratterizzate da patetiche appoggiature dissonanti e identiche tra di loro, se non fosse che nell'ultima (Es.1) Mozart scrive sopra le note i nomi *Sophie* e *Costanza*, riferendosi chiaramente a colei che nel 1782 sarebbe divenuta sua moglie e alla sorella di quest'ultima. In questo esempio scherzoso ed affettuoso possiamo vedere come certe idee ten-

⁵ Ivi, p. 33.

dano, senza mai poterla raggiungere, alla parola, evocando, in questo caso, una scenetta teatrale in cui un personaggio (non è difficile scorgervi Mozart stesso) sembra supplicare lamentosamente prima Sophie, poi Costanza Weber. La parola e con essa il mondo dei significati, la realtà extra-musicale si fa strada tra le pieghe della musica nella misura in cui il materiale musicale si riferisce o può riferirsi ad una realtà non musicale. Non a caso, proprio riferendosi alla lettera al padre dell'8 novembre 1777 e accennando a queste problematiche, Knepler giunge ad indicare il metodo che soggiace a tutto il saggio:

partendo dalle idee di Mozart [...] bisognerà poi gettare un ponte che conduca alle concrete strutture musicali, alle linee melodiche e agli impianti tonali, al mondo formale mozartiano e alle sue tecniche di sviluppo e di variazione, al suo trattamento degli strumenti e così via.⁶

Il sentimento nell'Illuminismo (m.p.)

Si è parlato di espressione di sé, dei moti dell'animo e di commozione, dunque di sentimento: ciò potrebbe suonare strano, perché generalmente il sentimento viene percepito come il nucleo del Romanticismo, non dell'Illuminismo. Invece, è proprio qui che si inizia ad indagare questo aspetto: dal momento che si ricercavano ragione e razionalità, era necessario indagarne i confini, capire cosa le delimitasse e cosa ci fosse oltre. Tuttavia, non bisogna identificare questo sentimento "illuministico" con il sublime, lacerante e tormentoso sentimento romantico: per ora si tratta di galanteria, di un "bello razionale", secondo cui l'arte deve essere piacevole e muovere l'animo, ma non eccessivamente. Lo stesso Mozart scrisse al padre che la musica, pur dovendo rendere realisticamente gli affetti, non avrebbe mai dovuto «offendere l'orecchio»⁷, ma «sempre procurare piacere»⁸ e «sempre rimanere tale»⁹.

Considerato ciò, il dibattito musicale dell'epoca che si chiedeva quale fosse la musica migliore cercava come metro quella che più facesse emergere il sentimento e più commuovesse. Una ricerca di questo tipo è già visibile all'inizio del XVIII secolo, quando nel 1737 J. A. Scheibe criticò la musica di J. S. Bach come troppo gonfia, intricata e artificiale, fuori dalla natura. I nuovi orizzonti non ricercavano più l'abilità contrappuntistica e il virtuosismo, ma la piacevolezza, la galanteria, l'emozione, il cuore. Anche la successiva *querelle* sulla superiorità di armonia o melodia, come si è visto con Rousseau, si basava su questo metro. Tuttavia, se per Rousseau dominava la melodia cantata in quanto possedeva parole, vi era dal lato opposto Rameau a sostenere l'armonia su una base altrettanto razionale: la scienza. L'armonia, infatti, si fonda su rapporti intervallari

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ W.A. Mozart, Lettera al padre del 26 settembre 1781, in *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, vol. II p. 1211.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

tra note, regolati da fenomeni fisici ed espressi con formule matematiche, razionali e precise. Attenzione a questa tematica fu riservata anche da parte degli enciclopedisti nella scrittura di voci riguardanti l'ambito musicale ma anche in opere di altro genere, ad esempio la satira *Il nipote di Rameau* di Diderot¹⁰. Nella voce enciclopedica *Poème lyrique* Grimm mette in luce un punto di forza della musica, soprattutto di quella priva di parole: non essendo vincolata da una lingua, essa è universale e comprensibile a tutti, colpisce immediatamente animo e cuore in misura che non ha eguali. Grimm giunge persino a definire la musica «il linguaggio del sentimento e delle passioni»¹¹ per eccellenza. Sebbene queste discussioni riguardino prevalentemente la speculazione teorica e siano perlopiù escluse dalla pratica, la ricerca del sentimento non è estranea ai musicisti dell'epoca: esempio ne sono, come detto sopra, Carl Philipp Emanuel Bach e Wolfgang Amadeus Mozart.

1.1 *Gesinnungen und Gedanken* (d.f.)

Le radici della musica di Mozart affondano sicuramente in questo terreno estetico e culturale, ma siamo sicuri che le idee di chi teorizzava che la musica fosse la lingua del sentimento possano essere sufficienti per approcciarsi all'universo sonoro mozartiano? Leggiamo un bellissimo frammento di Friedrich Schlegel, il n°444, pubblicato nel 1798 nella rivista *Athenaeum*:

A qualcuno può parere singolare e ridicolo che i musicisti parlino dei *pensieri* interni alle loro composizioni; spesso, però, può accadere che ci si avveda che esprimono più *pensieri* nella loro musica che a proposito d'essa. Ma chi ha sensibilità per le meravigliose affinità di tutte le arti e di tutte le scienze, perlomeno non considererà la cosa dal banale punto di vista della cosiddetta naturalezza, secondo la quale la musica deve essere soltanto la lingua del sentimento, e troverà di per sé non impossibile *una certa tendenza di tutta la pura musica strumentale verso la filosofia*. Forse che la pura musica strumentale non deve *crearsi un testo da sé*? E che non verrà in essa il tema sviluppato, confermato, variato e contrastato, come l'oggetto della meditazione in una successione di idee filosofiche?¹²

Innanzitutto, osserviamo come il termine tedesco usato da Schlegel per riferirsi ai pensieri interni alle composizioni musicali sia lo stesso usato da Mozart nella lettera dell'8 novembre 1777: *Gedanken*. Se però Mozart lo associava a *Gesinnungen*, Schlegel intende focalizzarsi, al contrario, sull'autonomia della *pura musica strumentale*, sulla capacità di quest'ultima di elaborare un linguaggio dialettico, in grado di ragionare e di avvicinarsi addirittura alla filosofia: la musica strumentale si caricherebbe così di un valore conoscitivo che prima non

¹⁰ D. Diderot, *Il nipote di Rameau* (1762-1773), trad. it. di L. Herling Croce, Rizzoli BUR classici, Milano 1998.

¹¹ F. M. Grimm, voce 'Poème lyrique', in *Encyclopédie*, vol. XII, 1765, pp. 823-836.

¹² *Athenaeum*, 1798-1800. *Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Bompiani, Milano 2009, p. 225. Il corsivo è mio.

le era minimamente riconosciuto. Si tratta di un cambiamento di prospettiva radicale che apre le porte a teorici romantici come W. H. Wackenroder, L. Tieck e E. T. A. Hoffmann, fermi sostenitori del primato della musica strumentale.

Che ruolo riveste Mozart, che per Hoffmann era il primo compositore romantico, in questo cambiamento radicale? Non crediamo che la risposta sia da cercare tanto nella critica musicale a lui contemporanea¹³, quanto piuttosto nel pensiero di critici romantici che a posteriori hanno potuto e saputo individuare nei capolavori di Haydn, Mozart e Beethoven un nuovo modo di comporre e di pensare, appunto, la musica. L'ipotesi che vorremmo avanzare è che Mozart, più o meno inconsapevolmente, senza alcun programma, ma esprimendo i propri pensieri quasi esclusivamente all'interno del materiale musicale stesso, si ponga tra una concezione razionalistica dell'arte (per cui «soltanto se illuminata dalla parola [...] la musica può imitare la natura, cioè esprimere affetti, dipingere situazioni e caratteri con la giusta coloratura sentimentale, e adempiere quindi il suo ufficio di toccare, commuovere il cuore degli uomini»¹⁴) e l'autonomia estetica della musica. Entrambi gli aspetti sono presenti in Mozart, convivono, si armonizzano. Pensiamo all'*Allegro* frammentario K400 esaminato prima: i due nomi scritti sopra le note illuminano il senso di quelle appoggiature dissonanti in un contesto fino a quel momento briosamente lirico e sereno, ma quello stesso materiale che si era fatto strada verso la doppia invocazione *Sophie, Costanza* contemporaneamente funge anche da terza idea tematica e porta alla riconduzione alla tonica.

Dunque, Mozart s'inserisce ambiguamente e in maniera sfuggente in questo processo che vede attribuita alla musica strumentale sempre maggior autonomia, stima e rispetto. È come se la musica di Mozart, vista a posteriori, costituisse per sua natura una sorta di terreno fertile, di zona liminale in cui allo stesso tempo la musica strumentale rimanda sì a *Gesinnungen*, dunque ad una realtà extra musicale, ma è anche perfettamente autosufficiente: il linguaggio della musica strumentale non è più solamente quello del sentimento, o meglio è il linguaggio del sentimento visto nelle sue componenti volte alla conoscenza, all'elaborazione di forme nuove, un *oggetto di meditazione*, per citare Schlegel, sostanziato dagli *affetti*. Una composizione come il *Rondò* in la minore K511 si trova sulla soglia di due mondi: elementi vocali e retorici come il pervadente cromatismo, le legature a due a due che evocano i sospiri (al livello analitico delle configurazioni lessicali), elementi questi che indurrebbero a ritenere prevalenti gli elementi propri del linguaggio del sentimento, sono un tutt'uno con una sensibilità formale nuova (al livello sintetico della struttura) che sembra veicolare il senso ultimo di questo enigmatico capolavoro, in cui, appunto, l'orga-

¹³ A titolo esemplificativo, Johan George Sulzer nella sua *Teoria generale delle belle arti*, scritta tra il 1771 e il 1774 ma ristampata nel 1793, scrive: «Concerti Sinfonie Sonate [...] rappresentano in generale un vivace e non spiacevole rumore, una gradevole forma d'intrattenimento, un chiacchierio che non tocca il cuore». Riportato in R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Torino, EDT 1991, p. 10.

¹⁴ Ivi, p. 9.

nizzazione formale, cioè l'ambito più "astratto" e che più consente di guardare alla musica strumentale come ad un che di autonomo, in quanto la dota di mezzi atti a fornire un senso completo, organico e pienamente comprensibile della composizione, si rivela estremamente rigorosa.

Questo porsi da parte di Mozart in maniera radicalmente ambigua tra autonomia e non autonomia della musica strumentale è strettamente connesso da un lato alle modalità espressive privilegiate da Mozart per l'espressione del sé (del proprio sé e delle proprie creature teatrali), dall'altro al ruolo che nella sua musica strumentale può essere attribuito al *significato*. Per quanto riguarda il primo aspetto, che ci riporta al punto da cui siamo partiti, cioè *esprimere con i suoni sentimenti e idee*, ricorriamo ad una felice immagine del musicologo Ernesto Napolitano:

Costeggiare il soggettivo, rasentarne i lati più in ombra con insondabili presentimenti e reazioni segrete, restituendo non più di un presagio alle potenze dell'ombra e del sogno.¹⁵

Costeggiare non è affatto penetrare, addentrarsi nelle pieghe del soggetto, della sua vita psichica ed emotiva, ma procedere rasentando una strada che non ha un'unica direzione ma si sviluppa allontanandosi da un centro per farvi poi eventualmente ritorno, distribuendo magistralmente simmetrie e asimmetrie, luci e ombre. Le peregrinazioni, le oscillazioni della coscienza tra stati d'animo diversi, se non opposti, non percorrono mai un sentiero unico perché la vastissima gamma espressiva mozartiana non è mai riconducibile ad un unico modo di esprimere l'intimità del soggetto che si racconta, che ora si accosta e ora si allontana dal proprio mondo interiore.

Per quanto riguarda invece il *significato*, fondamentale è la tesi di Knepler secondo cui Mozart conferisce rilievo semantico alla musica strumentale attraverso la musica vocale¹⁶. Knepler chiama *semantizzazione* questo procedimento che si può riscontrare in molte opere strumentali: un esempio su tutti il Quartetto *Hoffmeister* K499 che costituisce una vera e propria "riflessione" su *Le nozze di Figaro* da poco ultimata. Ma anche qui ci troviamo di fronte ad una *impasse*: la forma musicale nel teatro crea la drammaturgia e così facendo veicola il significato che si evince da ciascuna scena, dal rapporto tra i personaggi, dai loro pensieri, dalle loro azioni; in un quartetto? in una sonata? in una sinfonia? Certa musica strumentale mozartiana riceve il significato che drammaturgicamente le era stato assegnato in un dato momento di un'opera teatrale, ma si trova costretta a doverlo modulare e trattare in maniera completamente diversa, vista l'assenza delle parole. Leggiamo le parole illuminanti di Giorgio Manganelli:

¹⁵ E. Napolitano, *Mozart. Verso il Requiem. Frammenti di felicità e di morte*, Einaudi, Milano 2004, p. 3.

¹⁶ Cfr. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, p. 283 e ss.

Se io dico, per esempio, che K 465 è una musica altamente angosciata io la riporto nello schema del discorso psicologico. [...] il K 465 mi presenta un materiale che io posso definire, in altra sede, psicologico, ma lo rovescia completamente, lo smonta totalmente. Non accade più nulla di angosciato e io mi trovo solo di fronte ad una angoscia della struttura, ad un'angoscia della forma [...]. L'importante è che l'angoscia coesista col gioco, coesista continuamente con la... non so se la liberazione o la schiavitù della forma [...].¹⁷

Riteniamo che questa possa essere un'ottima chiave di lettura: al livello della forma si sperimenta quell'angoscia della struttura che comporta una sorta di abolizione del significato psicologico che a volte si sarebbe tentati di attribuire, senza che esso venga mai definitivamente meno. L'irripetibilità misteriosa di Mozart consiste proprio nell'aver saputo coniugare indistricabilmente l'angoscia di cui parla Manganelli a proposito del *Dissonanzen-Quartett* e la forma, la ricchezza espressiva e la «scoperta del vuoto»¹⁸, la profondità psicologica e l'assenza di significato.

Teorie messe in pratica (m.p.)

[...] un uomo [Osmin] che si trova in un tale accesso d'ira, oltrepassa ogni ordine, ogni misura e ogni limite, non si riconosce più – e pertanto non deve più riconoscersi neppure la musica. – Ma poiché le passioni, violente o no, non devono mai essere espresse fino alla nausea, e poiché la musica, anche nella situazione più raccapricciante, non deve mai offendere l'orecchio, ma deve sempre procurare piacere, per cui la musica deve sempre rimanere tale, non ho utilizzato alcuna tonalità estranea al *fa* (la tonalità dell'*aria*) [...].¹⁹

Nonostante Mozart volesse che la sua musica esprimesse verosimilmente i moti dell'animo, rimane comunque all'interno dell'atmosfera della grazia illuministica. Con il principio della “grazia” si riprendeva l'ideale della “sprezzatura” rinascimentale: tutto doveva mostrare naturalezza, libertà e spontaneità, mentre difficoltà e artificio non dovevano essere visibili. Non si inserivano quindi nella musica passaggi virtuosistici dove l'esecutore mostrasse difficoltà e bravura né contrappunti arditi, modulazioni a toni lontani, *fortissimi* e *sforzati* tipici del futuro Romanticismo – ad esempio, di Liszt. Non si trovano nemmeno eccessivi slanci emotivi e passaggi tragici: sentimenti come la collera, il dolore, la follia, sono sempre moderati; dall'altro lato non ci sono nemmeno eccessi di gioia e contentezza, ma tutto è misurato e piacevole: la musica «non deve mai offendere l'orecchio, ma deve sempre procurare piacere»²⁰. Un esempio ne è la *Romanza* collocata come movimento centrale del *Concerto per pianoforte e orchestra* K466. Il sentimento che

¹⁷ P. Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio Editore, Palermo, 2001, p. 37.

¹⁸ Napolitano, *Mozart. Verso il Requiem*, p. 279.

¹⁹ W.A. Mozart, Lettera al padre del 26 settembre 1781, *Tutte le lettere*, p. 1211.

²⁰ *Ibidem*.

la caratterizza – come l'intero *Concerto*, che non a caso è stato riconosciuto da Rosen «una delle realizzazioni più complete di quell'aspetto di Mozart che l'Ottocento chiamò [...] “demoniaco”»²¹ – è tragico e violento, ma non lo si percepisce da subito: la *Romanza* non inizia tragicamente, la strategia di Mozart consiste nel mettere questo affetto solo nella parte centrale del movimento, contornandola con una sezione amena, serena ed idilliaca. In questo modo si ottengono molteplici effetti:

- Il passaggio dall'idilliaco al tragico crea un fortissimo contrasto che mette maggiormente in luce la sezione centrale caratterizzante;
- Si rendono le diverse possibili sfaccettature simultanee di un animo, che non è sempre tragico ma in continuo movimento;
- si sublima la tragicità: pur essendo il carattere principale, Mozart non le lascia il dominio.

La tesi di Rameau a favore dell'armonia perse presto sostegno, dunque tutta la forza espressiva, il canto e il dovere di comunicare sono concentrati nella melodia: è essa a dover rendere l'ideale di grazia e piacevolezza. Di conseguenza, la si vede collocata in rilievo nella parte superiore della tastiera, eseguita perlopiù dalla mano destra; al basso spettava l'accompagnamento, molto semplice e poco visibile, solitamente basso albertino. Tuttavia, l'aspetto armonico non è del tutto trascurato: in Mozart la scelta delle tonalità è fondamentale per stabilire una precisa atmosfera, per comunicare uno stato d'animo. Le tonalità minori, ad esempio, si trovano raramente, ma sono molto pregnanti di significato, trasmettendo in modo molto efficace dolore e sofferenza. Esempio di ciò sono i due movimenti di concerti per pianoforte e orchestra che andremo ad analizzare: l'*Andantino* del K271 *Jeunehomme* e l'*Adagio* del K488; essi, oltre ad essere composti in tonalità minore, sono anche i movimenti centrali dei rispettivi *Concerti*, quei movimenti quindi che esibivano maggiormente il lirismo.

Concerto per pianoforte e orchestra K271 – Andantino

La tonalità di do minore è emblematica per Mozart, che la utilizza per rendere un'atmosfera particolarmente tragica: esempi ne siano la *Fantasia* K475, la *Sonata* K457 e il *Concerto* K491. L'inizio orchestrale (Es. 2) crea sin da subito affanno, quasi un singhiozzo: le pause e i *fp* alternati tra gli strumenti eliminano il battere e creano uno spostamento di accenti, dando impressione di instabilità. La melodia è ricca di dissonanze perché si sviluppa a partire da intervalli di seconda diminuita, in pratica cromatismi.

²¹ C. Rosen, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven.*, Adelphi, Milano 2013, p. 261.



Es. 2. W.A. Mozart, Concerto per pianoforte e orchestra in mi♭ maggiore K271, II mov, batt. 1-6; evidenziati i cromatismi.



Es. 3. Ivi, batt. 16-23.

L'orchestra crea così non un vero e proprio tema, ma un tappeto che continua costante, ripetitivo e inesorabile, su cui si inserisce il solista. Quest'ultimo (Es. 3) si comporta come una voce che canta sopra ad un accompagnamento, con appoggiature e trilli ad imitazione dei gorgheggi e dei vocalizzi che farebbe un cantante. L'attenzione è totalmente concentrata sulla melodia della mano destra, mentre la sinistra è solo armonicamente riempitiva, come un basso continuo: ecco cosa si intende con trasporre nella musica strumentale i principi della vocale. L'insieme delle due componenti – solista e orchestra – nonostante la profonda diversità è coeso, come se fossero un unico blocco. Oltre al fatto che siano esposti assieme, lo dimostra anche il solista nella ripresa: ripropone prima il tema orchestrale e solo in un secondo momento il proprio, dicendo quindi che le due componenti hanno pari importanza e sono entrambe tematiche, non solamente accompagnamento e canto.

Es. 4. Ivi, batt. 127-131.

Solitamente il pianoforte solista, quando è protagonista e “canta”, viene accompagnato dall’orchestra, come se eseguisse un’aria; in questo *Andantino*, però, ci sono anche momenti in cui è da solo ed esegue frasi molto brevi, incisive e frammentate: non canta, ma “parla”, esegue un recitativo. Potremo dire che si accompagna da sé, ma solamente con accordi, come un basso continuo. L’orchestra interviene solo alla fine con una cadenza perfetta V-I, segnando l’effettiva conclusione, come una sentenza (Es. 4).

Recitativo (d.f.)

*Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,
Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.
Molto ha dal mattino,
Da quando siamo un colloquio e udiamo l’uno dell’altro,
Esperito l’uomo; ma presto saremo canto.*
Friedrich Hölderlin, *Friedensfeier*, vv. 91-93

Il recitativo strumentale del Concerto *Jeune femme* ci pone davanti alla paradossale presenza di figure idiomatiche nate come imitazione delle inflessioni

del parlato contestualmente all'assenza di qualsiasi parola. In questo *Andantino* è come se Mozart ci mettesse di fronte al limite dello strumento, privo di parole, emblema di un'assenza e di una privazione totali. Questa impotenza malinconica genera una tensione espressiva molto profonda in cui la parola assente viene costantemente vagheggiata. Qui la musica strumentale *si crea un testo da sé*, come scriveva Schlegel, e il materiale musicale di questo testo immaginario proviene anche in questo caso dal teatro, dall'opera. Siamo in una "terra di nessuno", in un paesaggio quasi inquietante: il pianoforte è come un attore cui siano impedito le parole, anzi, cui le parole si fermino in gola. Molto interessante notare come Michele Napolitano legghi il tema dell'assenza della voce articolata al tema della malinconia:

Non sarà, allora, che l'effetto particolarmente lancinante del melancolico, in Mozart, dipenda da quella sorta di *imitatio naturae* che è in ogni sua idea, in ogni suo tema e motivo? E che tale effetto sia ancor più lancinante nel dominio del puramente strumentale [...] proprio in virtù del fatto che, in esso, la distanza dall'oggetto imitato è più profonda e incolmabile che nell'ambito della musica pensata per la voce? [...] La malinconia, in Mozart, come frutto della presa di coscienza di una distanza incolmabile: quella che separa l'oggetto musicale dal suo agognato, sospirato referente mimetico?²²

Empfindsamer stil (m.p.)

Il trasferimento a Vienna (1781) fu occasione per Mozart di venire a contatto con personalità importanti e nuovi stili, nonché di sperimentare una nuova condizione di vita: il libero professionista. Il suo stile si arricchì di nuove componenti, allontanandosi dall'esclusività del modello galante. Fondamentale fu l'amicizia con Gluck: la sua musica era conosciuta per esprimere emozioni autentiche, tragiche, che scuotevano il pubblico e non si limitavano al diletto dell'orecchio. I piccinnisti lo accusavano di mettere in scena «urla di dolore»²³: il fine era profondamente cambiato rispetto al mondo galante, Gluck voleva rappresentare la vera natura, compresi i suoi aspetti oscuri e dolorosi, non limitandosi più alle «illusioni piacevoli»²⁴. In secondo luogo, vi è la frequentazione del barone Van Swieten e della sua biblioteca contenente le opere dei Bach: Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel, che il barone aveva conosciuto personalmente alla corte di Federico II a Potsdam. Da una parte quindi vi era la grande perizia contrappuntistica e dall'altra le nuove frontiere dello stile *Empfindsamer*, ovvero "della sensibilità": si cercava una musica che

²² M. Napolitano, *Percorsi della malinconia nel classicismo viennese: Mozart*, Treccani online 2017, https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Percorsi_della_malinconia_nel_classicismo_viennese_Mozart.html (ultimo accesso: 3/09/2023).

²³ La Harpe, *Journal de politique et de littérature*, ottobre 1777, riportato in E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971, p. 224.

²⁴ J.F. Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, in E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi editore, Torino 1991, p.228.

toccasse profondamente sia l'esecutore sia l'ascoltatore con una sofferenza vera, non più un dolore sublimato da grazia e galanteria. Queste nuove tendenze sono il riflesso in musica della corrente letteraria *Sturm und Drang*, sviluppatasi nel decennio precedente: scopo dell'autore era trasmettere al pubblico il proprio sentire, farlo emergere. Non ci si rifugiava più in un mondo idilliaco e illusorio, come poteva essere l'Arcadia, ma l'attenzione era rivolta alla natura nell'aspetto più autentico, selvaggio, indomabile, anche tragico. Il titolo dell'opera cardine di questo movimento è emblematico: *I dolori del giovane Werther* pone da subito l'accento sull'elemento doloroso, che è ora vera sofferenza, non più moderata dalla grazia. Già Rousseau criticava nella musica francese una mancanza di verosimiglianza nella resa dei sentimenti: riferendosi al famoso monologo di Armida, lamentava che i suoi continui e contraddittori mutamenti d'animo – dal voler uccidere il nemico all'amarlo – fossero resi con una musica regolare e piacevole, che non mostrava agitazione. Viene meno l'ideale della misura, del controllo, anche se non si giunge ancora allo slancio romantico. L'opera dello stesso Gluck rispondeva a questi principi: i gorgheggi della voce e i da capo nei momenti di maggiore tensione dovevano essere eliminati, in quanto rendevano manifesto l'artificio; «l'unione tra le parole e il canto deve essere talmente stretta»²⁵ così che, se il testo esprime tragicità, la musica deve fare altrettanto.

Mozart condivideva queste idee e le mise in atto nella composizione del *Ratto dal serraglio*, ponendo molta attenzione sulla resa in musica degli stati d'animo dei personaggi, come avviene per la collera di Osmino. Tuttavia, l'influenza della galanteria²⁶ e il valore della razionalità tipico di quest'epoca portano Mozart a mantenere comunque una misura: la musica doveva rimanere sempre musica²⁷. Saranno gli sviluppi successivi delle idee stürmeriane a prediligere invece il sublime irrazionale, terribile e sfrenato, facendone il tratto distintivo del Romanticismo.

3.2.1 Concerto per pianoforte e orchestra K488 – Adagio

Per rendere verosimilmente i sentimenti tragici, Mozart innanzitutto aumenta l'utilizzo di tonalità minori, cromatismi e improvvisi contrasti di dinamica, nonché aumenta la complessità e dissonanza delle armonie. La musica vocale rimane il modello: la melodia è ancora in rilievo e abbellita, nei momenti più tragici si mostra ancora più lirica e solistica. In tutto ciò, però, si mantiene sempre lucidità: per esprimere la tragicità, Mozart non ha bisogno di espedienti come

²⁵ *Lettera aperta di Gluck a La Harpe*, pubblicata nel «Journal de Paris» (1777), in Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, p. 219.

²⁶ Si ricorda che Mozart fu dapprima formato nel segno dello stile galante tramite il padre, Leopold Mozart, Johann Christoph Bach e Johann Schobert. Di conseguenza, al di là delle varie correnti di pensiero che conobbe in seguito e che lo influenzarono, mantenne sempre un forte sostrato di stile galante.

²⁷ Cfr. W.A. Mozart, Lettera al padre del 26 settembre 1781.

sforzati o grandi masse sonore, le sue melodie pure e scarne rendono tutto da sé; il dolore di Mozart non è gridato, ma è espresso piano, quasi rassegnato.

Nell'*Adagio* del K488 l'atmosfera tragica è insita nella scelta della tonalità d'impianto: *fa#* minore. L'inizio è riservato al pianoforte (Fig.5): la massa sonora è flebile, lasciando tutto il protagonismo e la forza espressiva alla melodia dolente; cromatismi, cadenze evitate e accordi dissonanti (settime diminuite, settime secondario, seste napoletane) aiutano a creare un'atmosfera di tensione.



Es. 5. W.A. Mozart, Concerto per pianoforte e orchestra in la maggiore K488, II mov, batt. 1-12.

ES. 6. Ivi, batt. 12-15.

Al termine dell'esposizione della voce solista, entra l'orchestra (Es. 6), con la medesima armonia di prima ma realizzata in modo nuovo: flauti, clarinetti,

fagotti e violini primi eseguono una melodia in contrappunto – compare quindi l'apporto bachiano e, facendo inserire le voci una dopo l'altra, si provoca un aumento di tensione – mentre i violini secondi accompagnano con sestine acefale di semicrome. La pausa nel primo sedicesimo contribuisce a creare agitazione, conferendo movimento e turbamento ad una melodia che altrimenti apparirebbe quasi dolce, sebbene triste. Al contrario del K271, questi due elementi non compaiono mai assieme e fusi, ma sono sempre ben distinti e indipendenti: l'orchestra non utilizza il suo tema per accompagnare il solista; solista e orchestra si comportano come due personaggi che stiano trasmettendo lo stesso affetto utilizzando due frasi differenti, senza mai parlarsi sopra. Dopo l'esposizione dell'orchestra, ritorna il solista cantando il tema orchestrale, abbellendolo in modo da ovviare alle mancanze che il pianoforte come strumento ha rispetto ad archi e fiati – non può, ad esempio, vibrare e sostenere il suono. Ciò mette il solista su un piano differente, quasi superiore rispetto all'orchestra, dal momento che lui esegue entrambi i temi, mentre l'orchestra solo il proprio.

Anche qui Mozart vuole rendere le emozioni di un animo umano a tutto tondo, inserendo un passaggio apparentemente sereno in la maggiore. Tuttavia, anche in questa sezione Mozart plasma il materiale sonoro in modo che si percepisca che in realtà vi è agitazione: sulla melodia maggiore, amena e tranquilla dei clarinetti, infatti, dapprima inserisce un pedale con terzine in semicrome, che sono più agitate rispetto al canto; in seguito, il pianoforte risponde alla melodia con scale discendenti acefale di biscrome, che nascondono un turbamento (Es. 7).

Es. 7. Ivi, batt. 43-44.

In questo modo si mantiene l'unità drammatica: il dolore e la tristezza, se anche per un momento sembrano sparire, in realtà si conservano in questi interventi agitati, ricordando quindi che in realtà ci si trova in un'atmosfera dolente. Ciò avviene in modo opposto rispetto al K466, pur essendo sempre il dolore l'affetto di base: nel K488 la voce è dolente dall'inizio, poi per un momento si risolveva

creando una parentesi serena, ma mantiene dentro di sé la tensione, che torna prima in piccoli frammenti e poi definitivamente con la ripresa. Da un lato si potrebbero leggere questi due modi di trattare la tragicità come due intenzioni differenti: nella *Romanza* del K466 sarebbe ancora riservata grande importanza allo stile galante, grazioso e piacevole, non volendo lasciare il totale dominio al tragico; nell'*Adagio* del K488 dominerebbe il dolore, mentre la parentesi idilliaca vorrebbe solo rendere la variabilità dell'animo. Dall'altro lato, potrebbero essere due strade differenti che giungono a rendere lo stesso affetto doloroso: nel K466 è il contrasto tra l'inizio e la sezione centrale a mettere in evidenza la tragicità; nel K488 essa viene imposta da subito come atmosfera di base.

La sofferenza giunge al culmine alla fine: il pianoforte assume pienamente l'aspetto di una voce, si impone cantando il tema orchestrale riadattato e ornato, in un momento di puro lirismo. L'orchestra riprende poi possesso del proprio tema, sovrastando la voce, che è presente solo con dei ribattuti di commento: è quasi un ultimo tentativo invano di implorazione, che rimane inascoltato e si abbassa sempre più di tono fino a scomparire nel pianissimo assieme alle altre voci.

2. Conclusione (d.f.)

Tra la stesura del Concerto K271 e quella del Concerto K488 sono passati quasi 10 anni. I secondi movimenti di questi due concerti rappresentano due vette settecentesche dell'espressione del dolore, ma in maniera molto differente. L'*Andantino* del K271 appare dotato di una retorica "neutra", piena di asperità, quasi fredda: si tratta di un dolore tanto intimo quanto fiero, non a caso Giorgio Pestelli parla di "sconforto wertheriano". Se confrontiamo questi due tempi lenti dal punto di vista dell'impotenza malinconica a veicolare un significato compiuto, è come se dal desiderio di una parola declamata, tragica e teatrale Mozart fosse pervenuto, nell'*Adagio* del K488, al desiderio di una parola remissiva e stupita della propria disperazione, sempre sul punto di ripiegarsi su sé stessa ma che mai si abbandona ad una chiusura solipsistica nei confronti del mondo. Nel K488 c'è molto meno teatro che non nel K271. Se in quest'ultimo la mancanza di parole generava altra sofferenza, una tensione quasi insostenibile, nell'*Adagio* del K488 quest'assenza è superata e ricondotta all'interno di un discorso musicale che sembra quasi rinunciare alla retorica stessa, a quegli elementi che erano in grado di codificare e formalizzare il sentimento. Mozart è definitivamente avviato verso una strada in cui le pluralità dei mondi espressivi coesistono ambigualmente: il dolore non è più dolore e basta, dolore declamato (come nell'*Andantino* del *Jeunehomme*), ma smaterializzato, allusivo e sfuggente.

Perché la crudeltà, il dolore, si materializzano così facilmente, prendendo forma in un'immagine e opprimendo l'anima, mentre il sublime, la tenerezza, l'imprevisto e il fascino attraversano come un'ombra il cuore e la mente senza che sia possibile afferrarne, osservarne o percepirne peso e forma?²⁸

²⁸ N. Berberova, *La resurrezione di Mozart*, TEA, Milano 1994, p. 30.

Bibliografia

- Athenaum*, 1798-1800. *Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Bompiani, Milano 2009.
- C.P.E. Bach, *Saggio di metodo per la tastiera* (1753), a cura di G. Gentili Verona, Edizioni Curci, Milano 1973.
- N. Berberova, *La resurrezione di Mozart*, TEA, Milano 1994.
- R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino 1991.
- E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino 1971.
- J.F. Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, in E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi editore, Torino 1991.
- G. Knepler *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, LIM, Milano-Pisa 1995.
- Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, a cura di Marco Murara, Zecchini editore, Varese 2011.
- E. Napolitano, *Mozart. Verso il Requiem. Frammenti di felicità e di morte*, Einaudi, Torino 2004.
- M. Napolitano, *Percorsi della malinconia nel classicismo viennese: Mozart*, Treccani online 2017 (https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Percorsi_della_malinconia_nel_classicismo_viennese_Mozart.html).
- G. Pestelli, *I concerti di Beethoven*, Donzelli, Roma 2020.
- G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven* in *Storia della musica (Le iniziative del Corriere della Sera n.7, 2018, edizione speciale RCS Mediagroup S.p.A., Milano)*.
- C. Rosen, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Adelphi, Milano 2013
- P. Terni, *Giorgio Manganelli ascoltatore maniacale*, Sellerio Editore, Palermo 2001.