

Cap. 5 - Opera e concerto

All'interno della produzione mozartiana, i Concerti per pianoforte ed orchestra rivestono un ruolo tutto particolare, tanto per la loro bellezza, quanto per le caratteristiche anche drammaturgiche che li rendono assai vicini, nello spirito e talora nella forma, a quella produzione operistica nella quale spesso si riconosce il miglior Mozart. Tra i brani più amati ed eseguiti nel repertorio concertistico, grazie all'enorme varietà delle situazioni e dei sentimenti, grazie alla piacevolezza che li rende sempre graditi al pubblico, e grazie alle molteplici possibilità che offrono al solista, dal porre in evidenza la propria sensibilità allo sfoggiare un raffinato *jeu perlé*, dal mostrare il proprio senso dell'umorismo all'evidenziare le proprie qualità drammatiche, i Concerti mozartiani traggono una buona parte della propria fortuna dall'essere stati scritti proprio per riscuotere successo¹: anche Mozart stesso richiedeva loro proprio di aiutarlo a conquistare quella popolarità che gli avrebbe permesso di abbandonare le preoccupazioni quotidiane, economiche e di iper-lavoro.

Grande virtuoso di pianoforte, e dotato di una particolare sensibilità per le sonorità, e di quel "senso scenico" di cui si è detto, e che senz'altro utilizzava copiosamente nel presentare al pubblico i propri Concerti, Mozart si serviva di questi brani, che presentava molto sovente nelle varie Accademie, per mostrare la propria fantasia, e la propria bravura di pianista, ma soprattutto di compositore, nella speranza di riuscire ad attirare l'attenzione di qualche impresario che gli proponesse di scrivere un'opera.

Nel primo periodo viennese, Mozart compose una vera e propria mole di Concerti pianistici; ci riferisce, per esempio, di aver suonato alcuni di essi in ventidue apparizioni pubbliche nel breve spazio di trentotto giorni; ed anche Leopold, venuto in visita agli sposi stabilitisi a Vienna, racconta a Nannerl, con una certa dose di orgoglio paterno, che quasi ogni giorno il povero fortepiano di Mozart veniva trasportato da casa ad una sala da concerto, dalla sala a casa, *ad infinitum*.

Che questi due mondi, quello concertistico e quello operistico siano intimamente connessi, non è una novità per nessuno: Robbins Landon li definì "gli universi in cui Mozart regnò come sovrano assoluto"², e tutti i maggiori autori mozartiani concordano nell'assegnare un posto di rilievo ai Concerti all'interno della produzione mozartiana: Paumgartner sottolinea come essi, "multiformi per agogica, linguaggio espressivo, esigenze tecniche, contenutisticamente sviluppano i precedenti saggi congeneri"³.

In effetti, pur collocandosi in un genere che aveva già dato ottime prove, e la cui versatilità lasciava ben sperare per il futuro, grazie all'unione del virtuosismo e della cantabilità solistiche con l'aspetto dialogico-drammaturgico del confronto con l'orchestra, i Concerti mozartiani rappresentano tuttavia un momento non di rottura, ma di profondissima evoluzione. Per Casella essi erano i primi Concerti della modernità⁴, Gallarati ne sottolinea la ricchezza di sentimenti⁵, Mila ne

¹ Sul ruolo sociale del Concerto, Marius Flothuis propone una considerazione assai interessante: "Das Solokonzert ist seiner Natur nach ein *show piece*: Der Hörer soll in Erstaunen geraten er die Leistung des Interpreten. Anders gesagt: Das Solokonzert gehört zu den Gattungen, die in direkter Beziehung zum damaligen öffentlichen Musikleben stehen. Während Streichquartett, Klaviersonate, Klavierlied oder Klaviertrio in erster Linie »Musiziermusik« darstellen, bei der die Anwesenheit von Zuhörern nicht unbedingt notwendig ist, hat die Aufführung von Konzerten ebenso wie von Sinfonien und Konzerten nur dann einen Sinn, wenn eine Zuhörerschaft da ist". Marius Flothuis, *Mozarts Klavierkonzerte*, cit., p. 13

² H. C. Robbins Landon, *cit.*, p. 142

³ Bernhard Paumgartner, *cit.*, p. 338

⁴ Così si espresse infatti Alfredo Casella, riguardo ai due Concerti in minore, i KV 466 e 491: "Rappresentano nella storia pianistica i primi e perfetti modelli di concerto solistico moderno: un pianoforte ed un'orchestra ambedue sovrani, l'uno nella sua nobile eloquenza di «personaggio» drammatico, l'altra nel suo pieno e ricco sinfonismo, al quale la presenza del solista non riesce a porre un limite".

⁵ "Il gruppo glorioso dei concerti pianistici, composti a Vienna tra il 1782 e il 1786, trasforma il carattere del genere: non più mera esibizione di virtuosismo mondano e di sensibilità galante, bensì lo squadernarsi di una ricca varietà di sentimenti in un mondo che, nonostante le ombre e i drammi occasionali (vedi i Concerti K 466 e 491), è sostanzialmente felice di esistere. In questi lavori il pianoforte è certo un primo attore che stupisce chi ascolta per la brillantezza del suo virtuosismo: il miracolo sta nella capacità mozartiana di rendere espressivo quel virtuosismo, irrorando scale, arpeggi, figurazioni ostinate, trilli, ottave, decorazioni varie con una cantabilità che fluisce tra le note e

apprezzava i grandi aspetti innovativi⁶, Petrobelli evidenzia l'importanza del legame con la musica vocale nell'evoluzione del Concerto mozartiano⁷, ed anche Paumgartner esprimeva una visione analoga: "Tanto grande è il numero di questi concerti, tanto geniali e varie sono le soluzioni dei vari problemi formali mediante il dialogo sinfonico fra solista e orchestra [...]. Il Concerto mozartiano differisce dagli antichi modelli essenzialmente nella moderna concezione, fonica e psicologica, della forma, intesa come agile contrapposizione di due individualità - la massa orchestrale e il pianoforte a martelli, dalle grandi risorse timbriche e dinamiche - in un'inesauribile varietà di atteggiamenti⁸".

Nel Concerto barocco, infatti, il solista e l'orchestra non entravano tanto in una competizione fatta di masse sonore: come giustamente sottolinea Nikolaus Harnoncourt⁹, l'idea di un titanico pianista che riesce, a forza di muscoli, a sopraffare un'orchestra gigantesca è un'idea assolutamente tardo-romantica, che, a nostro vedere, può essere riconosciuta nel mondo estetico lisztiano ed in quello dei suoi epigoni. In epoca barocca, all'interno di un Concerto grosso, le masse sonore costituivano due blocchi timbrici e dinamici contrapposti - da un lato la maggior consistenza del Tutti, dall'altro i suoni raffinati e sottili del Concertino. Sempre Harnoncourt ricorda come i passaggi del violino solista, per esempio, siano indicati da Bach, nei suoi concerti, con la dinamica di piano. Il solista veniva quindi ad assumere assai di più il ruolo del corifeo che non quello del Don Chisciotte intento a combattere i mulini a vento¹⁰.

Abbiamo, quindi, una sorta di cooperazione fra il solista e l'orchestra, nell'ambito del Concerto barocco; il solista si configura come il profeta che convince il resto del popolo, e che, pur essendo più "avanti" della massa, tuttavia sta proseguendo su un cammino comune a tutto il popolo e che essi percorreranno più avanti. Egli esprime il sentire comune, spesso lo anticipa, ma comunque tale sentire è condiviso dal tessuto orchestrale. Nei Concerti di Bach il solista spesso si fa portavoce di un mistero che gli altri appena intuiscono, ma al cui canto si uniscono anche se non lo comprendono appieno. Nell'estetica bachiana l'individuo tende più spesso a sentirsi parte di un popolo che non a cercare di imporsi su una massa ostile - basti pensare alla genialità con cui Bach indovina la psicologia dell'uditore facendosi interprete dei sentimenti del pubblico nel commentare gli avvenimenti della Passione.

L'atteggiamento di Mozart, nei confronti dell'arte e della vita, era invece molto differente: egli aveva deciso di vivere una vita indipendente, rischiosa, da "contestatore"; gli sembrava talora di dover lottare contro tutto e contro tutti (e quest'atteggiamento un po' gli veniva anche dal padre, che già quando Wolfgang era un bambino-prodigio tendeva a vedere complotti di perfidi compositori italiani ad ogni angolo della strada). Se vi si aggiunge l'innato senso teatrale, e la grande frequentazione delle scene, che gli aveva dato un formidabile senso del personaggio, della

le collega, come la luce, in un filo di perle. Ne nasce un paesaggio straordinariamente variato dove l'espressione trapassa attraverso gli stati più diversi: mentre l'orchestra accompagna, dialoga, si oppone, il pianoforte asseconda, dissente, lotta, persino con gli altri strumenti, trasformando l'armonia prestabilita che caratterizzava il concerto settecentesco in una conversazione tra individui alla pari dove ciascuno è libero di affermare e di far spiccare, per contrasto, la propria personalità". [Paolo Gallarati, *Un suono nuovo - Il pianoforte nella musica di Mozart*, in *Amadeus* n. 41 (1993), p. 35]

⁶ "I Concerti [...] sono opere luminose, attraenti e comunicative per la sicura plasticità dei temi, per la ricchezza delle invenzioni melodiche, per la splendida libertà formale, quasi d'improvvisazione, per l'interesse continuo delle idee e dello strumentale". Massimo Mila, *Wolfgang Amadeus Mozart*, cit., p. 83

⁷ "Prima di Mozart il concerto per pianoforte ed orchestra non presenta esempi tali da far presagire uno sviluppo così imponente, una produzione di tale impressionante qualità nelle epoche successive: è la natura stessa del linguaggio musicale impiegato, la presenza di questi temi così individuati e pregnanti, e soprattutto la loro integrazione, nello sviluppo del materiale tematico, con le peculiarità linguistiche dello strumento solista che portano ad una affermazione tanto vittoriosa del genere. [...] Si potrebbe affermare che il concerto per pianoforte e orchestra nasce con Mozart proprio perché egli porta all'interno dell'esperienza strumentale quel tipo di linguaggio, quel tipo di materiale tematico che tanto deve all'esperienza della musica vocale". Pierluigi Pietrobelli, *Mozart e la lingua italiana*, in *Convegno mozartiano*, Lincei, cit., p. 45

⁸ Bernhard Paumgartner, cit., p. 338

⁹ Cfr. Nikolaus Harnoncourt, *The Concerto*, in *The Musical Dialogue*, cit., p. 45 ss.

¹⁰ "The soloist's role is not that of a brilliant virtuoso, but rather that of the lead singer of a chorus". Nikolaus Harnoncourt, *ibid.*, p. 46

sua psicologia, e di ciò che piaceva o non piaceva al pubblico, si comprenderà abbastanza in fretta come il Concerto non potesse rappresentare per lui la stessa idea metafisica che poteva rappresentare per Bach. Se per il genio lipsiense la parola “Concerto” sembrava evidentemente derivare da “concentus”, per il salisburghese il rimando sembra più che altro riferirsi al “certamen”, al confronto competitivo.

Osserva Mila: “[All’apparire di Mozart], due scuole, grosso modo, si contendevano il campo: quella della Germania del Nord, da C. Ph. E. Bach a Beethoven, con centro a Berlino, accordava pari importanza all’orchestra e allo strumento solista, generalmente clavicembalo. Quella della Germania meridionale, invece, da Wagenseil a Mozart, con centro a Vienna, preferì per tempo il pianoforte, al quale dava la preponderanza sull’orchestra. Parallela a quest’ultima si svolgeva la scuola inglese, di J. Chr. Bach, che certamente ebbe efficacia su Mozart: questi, poi, contemperò variamente i caratteri delle due scuole e spesso conseguì una fusione mirabile tra i due elementi, che elimina ogni questione di superiorità o di parità¹¹”.

In Mozart, raramente un brano per due o più esecutori assume l’aspetto di una cooperazione; una stasi drammatica in cui due persone si dicono la stessa cosa sarebbe stata inconcepibile per una persona che, come lui, avesse un fortissimo senso del teatro e dell’importanza di una continua varietà dialettica. Nella sua musica, viceversa, il rapporto tra più musicisti si realizza quasi sempre in relazioni di dialogo o di antagonismo. Abbiamo rapporti dialogici quando, per esempio, nell’alternanza Solo / Tutti vengono messi in luce aspetti diversi di uno stesso tema, o quando, nell’ambito di una stessa atmosfera, il discorso musicale si passa fluidamente dall’uno agli altri, per esempio tramite una progressione. Abbiamo antagonismo quando le dinamiche sono molto diverse, quasi ad esprimere la supremazia di uno dei due sull’altro (e ricordiamo che, molto spesso, Mozart concepisce il solista e l’orchestra come i *due* personaggi del suo dramma), o quando le articolazioni esprimono atteggiamenti o sentimenti opposti (legatissimo contro staccato); possiamo altresì avere una contrapposizione ritmica o di valori (terzine contro duine, tempi di marcia contro elementi cantabili, note lunghe contro valori brevi). Nel I tempo del Concerto KV 459, per esempio, abbiamo una contrapposizione di ritmo e di carattere già alla b. 80, ossia appena otto misure dopo l’ingresso del solista. Il pianoforte suona arpeggi in terzine nel registro medio-grave, mentre l’orchestra riprende il ritmo di marcia del Tema, in un registro medio-alto. Il solista svolge poi un ruolo decisamente “di disturbo” alle b. 168 ss, in cui, per esprimerci con le parole di Alexander Lonquich, “il pianoforte assume il ruolo del buffone, mentre sotto c’è un chiacchiericcio come di congiura”¹².

La forma stessa del Concerto, su cui Mozart intervenne con la solita discrezione ma con risultati concreti importanti e fertilissimi, era d’altronde in parte costruita su quella forma-sonata che Mozart stesso era riuscito ad esaltare nelle sue funzioni drammatiche e dialettiche. Può essere curioso, per esempio, sapere che il teorico della musica Jérôme-Joseph Momigny tra il 1803 ed il 1806 sovrappose al primo movimento del Quartetto per archi KV 421 il testo poetico di Didone ed Enea¹³; abbiamo peraltro avuto molte occasioni di vedere e constatare l’aspetto non solo dialogico, ma anche di azione nell’ambito di forme chiuse adottate da Mozart, e come, in lui, la vena teatrale fosse talmente imperativa da riuscire ad informarne la produzione anche all’interno di schemi prefissati della musica strumentale.

¹¹ Massimo Mila, *Wolfgang Amadeus Mozart*, cit., p. 83

¹² Anche Robbins Landon pone in evidenza i debiti del Concerto mozartiano nei confronti del linguaggio operistico: “L’opera, seria e buffa, esercita [...] un’ampia influenza su questi Concerti. Gli scambi spirituali tra pianoforte ed orchestra evocano sovente l’opera buffa, come nel caso di un cantante che commenta un’azione divertente, e i movimenti lenti l’opera seria, in particolare quelli scritti in minore, dove si può sentire un’eroina solitaria di un’opera seria. Il movimento lento del Concerto KV 488, uno dei più sottili di tutti, ne è un esempio incontestabile, con la sua orchestrazione trasparente ed il suo clima di dolce malinconia. E l’inizio dell’ultimo Concerto, KV 595, è quasi come un’aria: ci si potrebbe aspettare che sia un soprano, ad entrare, al posto del pianoforte, alla fine della sezione orchestrale” [H. C. Robbins Landon, *cit.*, p. 155]

¹³ Cfr. Albert Palm, *Mozarts Streichquartett d-Moll, KV 421, in der Interpretation Momignys*, in *Mozart-Jahrbuch 1962-63*, p. 256-279

La funzione estetica e drammatica del Concerto mozartiano viene magistralmente compendiata da Gian Paolo Minardi nel suo bellissimo libro sui Concerti pianistici di Mozart: “I concerti mozartiani sembrano infatti riflettere, pur nell’astrazione del linguaggio musicale, quella stessa realtà che il teatro di quegli anni era andato scoprendo: uno spaccato di una società più variegata, in cui diversi personaggi, di varia estrazione, intessono i loro intrighi e propongono in un contesto più mobile le proprie individualità. Questa mobilità del teatro mozartiano, la ritroviamo nei concerti, come termine evolutivo rispetto ad una visione che aveva sancito il predominio solistico (non è stato del resto sottolineato il rapporto tra i caratteri della *musica galante* e l’età del dispotismo illuminato?); ed ecco infatti il solista-personaggio del concerto mozartiano non apparire più come il brillante dominatore del salotto galante, ma come un interlocutore più disponibile, che stabilisce con l’orchestra [...] rapporti conversativi sempre più armoniosi. Ed è in questo nuovo spirito conversativo, col quale non è per niente in contrasto l’affiorare di toni drammatici, che va colta l’essenza del concerto mozartiano, la portata della sua drammaturgia [...], così da imprimere ai finali quella tensione verso un’illusione di felicità che si decanta, sovente nella stessa sublime ambivalenza delle grandi chiuse teatrali, dall’abbrivida conclusione della *folle journée* allo stupefatto lieto fine della *Clemenza di Tito*. Il rapporto con l’opera si definisce anche al di là di quelli che sono i momenti deputati del gioco drammaturgico, come l’entrata del solista o la sua uscita di scena, perché l’intera trama concertante si impregna di teatralità nella parte ora protagonista, ora di comprimario, che vi assume la mobilità tematica nell’incatenamento e nella successione dei soggetti¹⁴”.

L’estetica mozartiana tende quindi a vedere nel Concerto per pianoforte ed orchestra un campo d’azione per entità dialoganti e talora contrapposte¹⁵; il suo senso dell’azione e del dialogo - i due pilastri della teatralità - lo porta a cercare in ogni caso una *caratterizzazione* delle entità musicali, rese semplicemente “personaggi”, ed una *evoluzione* della situazione scenica. La concezione del Solista non solo come elemento schiettamente musicale, suscettibile di una qualsiasi soluzione sonora, ma come “personaggio”, con le sue contraddizioni e la sua naturalezza spontanea ed umana, porta a situazioni come quella descritta in poche, efficacissime parole da Marius Flothuis: “Mit dem ersten Tutti ist sozusagen die Szene abgesteckt, inklusive einige Hauptdarsteller; mit dem Solo betritt eine neue *Person* die Szene¹⁶”.

La riproposizione di un tema già udito, da parte del Solista appena “entrato”, non equivale ad uno sterile ribadire un concetto già acquisito, ma funge da soggettivazione (interiorizzazione) del dato oggettivo (la scena) già stabilito dall’orchestra. Come il personaggio vive la situazione che lo incornicia, quali azioni intraprenderà per adattarsi o combattere questa situazione, e come questa stessa situazione si evolverà, questo è l’argomento, la trama del Concerto.

Se non vi è un rapporto gerarchico tra solista ed orchestra, come nella maggior parte dei Concerti della maturità di Mozart, non vi è tuttavia neppure un rapporto egualitario. Se le due entità possono considerarsi dialoganti e paritetiche, la predominanza numerica dell’orchestra si traduce in una sorta di lotta impari. Così come vedremo, più avanti, ed in modo ancor più drammatico, nel II mov. del IV Concerto per pianoforte di Beethoven, il solista mozartiano spesso si trova solo contro il Fato, contro un’entità superiore che tuttavia non disdegna di confrontarsi con lui. Nuovamente Flothuis ci ricorda come il genio drammaturgico di Mozart riesca a condensare l’intera significazione di un’opera nel breve spazio temporale e nell’assenza di verbalità di un Concerto solistico¹⁷.

¹⁴ Gian Paolo Minardi, *I concerti per pianoforte e orchestra di Mozart*, L’Arte della Fuga, Edizioni Studio Tesi, 1990, p. 18-9

¹⁵ Gian Paolo Minardi sottolinea in modo assai interessante l’interrelazione fra la dialettica solo / tutti e la fecondità drammaturgica e compositiva che ne deriva: “La prospettiva drammaturgica implicita nel rapporto *solo-tutti* [...] è uno dei luoghi più significativi nel rilevare la straordinaria vocazione del compositore ad una animazione del quadro strutturale in senso teatrale, riproponendo ogni volta, pur nel rispetto generale dello schema, situazioni quanto mai varie”. [Gian Paolo Minardi, *cit.*, p. 11]

¹⁶ Marius Flothuis, *Bühne und Konzert*, in *Mozart-Jahrbuch* 1986, p. 48

La complessità del “personaggio-solista” sopravanza talora di molto la complessità stessa dei personaggi della lirica; l’assenza di parole, che da un lato rende meno chiara la semantica complessiva, dall’altra lascia un agio molto maggiore alla fantasia del compositore, nel tratteggiare l’intera mutevolezza delle impressioni e delle sensazioni dell’animo umano, senza dover essere vincolato alle esigenze di un libretto scritto da altri.

Se la dipendenza del Concerto dall’Opera si rivela quindi sotto una moltitudine di aspetti (dalla caratterizzazione dei “personaggi” alla concezione dialettica; dalla struttura della frase musicale regolata dalle caratteristiche della voce, della parola, della versificazione, all’idea stessa di virtuosismo; dall’organizzazione delle grandi forme al trattamento dell’orchestra, in particolare dei fiati, etc.), i debiti in senso opposto sono decisamente minori. Certamente la sempre maggior esperienza timbrica ed orchestrale fu preziosa per Mozart quando si trattò di scrivere finalmente le opere d’apontiane o la *Zauberflöte*; certamente l’esplorazione delle possibilità di sviluppo dei temi, e l’allenamento sulle grandi forme non passarono senza lasciar traccia nella mobilissima mente di Mozart; e, ad esempio, Charles Osborne può con ragione affermare che “The maskers’ trio, *Protegga il giusto cielo*, an island of introspective calm in the midst of this ocean of extrovert merriment, is sublimely beautiful in the manner of Mozart’s piano concerto slow movements, its meltingly lovely accompaniment provided by the orchestra’s wind instruments alone¹⁸”.

La sovrana libertà concessa dall’assenza di un libretto nel Concerto pianistico richiedeva in cambio un’assoluta padronanza del messaggio e del linguaggio non verbale delle emozioni musicali; e tale impressionante sfida, affrontata e risolta in modo pienamente soddisfacente, si rivelò senz’altro una palestra preziosissima allorché si trattò di ritornare al connubio tra testo e musica.

Analizzando, tuttavia, le frequenti auto-citazioni musicali che costellano la produzione mozartiana, Flothuis perviene ad affermare che le citazioni dall’Opera al Concerto sono assai più frequenti rispetto a quelle di segno opposto. La spiegazione che il musicologo olandese ne dà è estremamente interessante e plausibile: secondo quanto egli afferma nella sua relazione *Bühne und Konzert*, Mozart era quasi dominato dall’idea e dal desiderio del mondo operistico. Nell’intervallo tra il *Ratto* e le *Nozze*, la sua vena poetica continuava ad essere orientata verso il teatro, e la nostalgia delle scene si tramutava in un inconscio attingere ai modi ed alle frasi delle opere, anche durante la composizione di brani strumentali.

La ricerca di queste citazioni è divertente e gratificante, perché se ne trovano veramente tantissime; ne riportiamo qui alcune, a titolo puramente esemplificativo e senza pretese di completezza.

Opera	Concerto
Aria da Concerto KV 294, <i>Non so d’onde viene</i> , Tema iniziale b. 123-131	Concerto KV 175 II mov., Tema iniziale II mov. b. 66-70
<i>Così fan tutte</i> , Aria di Dorabella, <i>È amor un ladroncello</i>	Concerto KV 595, III mov., b. 1
<i>Die Entführung aus dem Serail</i> , Aria di Blonde,	Concerto KV 175, I mov., b. 87-88

¹⁷ “Daß Mozart in der Komposition seiner Konzerte weit über die oben angedeutete Zielsetzung hinausging, wundert uns nicht, denn das tat er auf fast jedem Gebiet. Man denke an ein Werk wie die Serenade in c-moll für Bläser, KV 388 deren Anspruch entschieden den der Gattung übersteigt; an das Streichquartett in G-dur, KV 387, dessen Menuett die Form eines Sonatenhauptsatzes hat; oder an das Lied *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, KV 520, in dem ein Seelendrama in zwanzig Takten zusammengefaßt ist”. Marius Flothuis, *Mozarts Klavierkonzerte*, cit., p. 13

¹⁸ Charles Osborne, cit., p. 269

<i>Welche Wonne, welche Lust</i>	
<i>Die Zauberflöte</i> , Aria di Pamina, <i>Ach, ich fühl' es</i>	Concerto KV 466, I mov., b. 79-80 III mov., b. 66
<i>Die Zauberflöte</i> , Aria di Monostatos, <i>Alles fühlt der Liebe Freuden</i>	Concerto KV 271, III mov., b. 1 ss.
<i>Idomeneo</i> , Atto I, Scena VIII	Concerto KV 451, II mov., b. 53-56
<i>Idomeneo</i> , Balletto per l'intermezzo, KV 367	Concerto KV 503, III mov.
<i>Le Nozze di Figaro</i> , Aria di Barbarina, <i>L'ho perduta, me meschina</i>	Concerto KV 456, II mov.
<i>Le Nozze di Figaro</i> , Ouverture, b. 107 ss.	Concerto KV 483, I mov., b. 51
<i>Le Nozze di Figaro</i> , Sestetto <i>Riconosci in questo amplesso</i> , b. 80 ss.	Concerto KV 467, III mov., b. 120 ss.

Questi pochi esempi, come si diceva, intendono soltanto dare un piccolo esempio della messe di citazioni, consapevoli ed inconsapevoli, che intessono la ricca trama di rimandi, interdipendenze e ricordi che unisce il mondo dell'Opera a quello dei Concerti mozartiani: è “una teatralità [...] che va ben al di là di alcune più riconoscibili affinità esterne o di certe movenze più dichiarate, per svelare invece piani ben più sottili e riservati¹⁹”. Lo stesso Flothuis, che è peraltro un infaticabile “cacciatore” di riferimenti, mette in guardia da uno sterile ricercare melodie o motivi simili senza analizzarne le ragioni profonde e senza trarne spunti di interpretazione e comprensione del testo mozartiano²⁰.

Le Arie Concertanti: a metà fra Opera e Concerto

Un interessante campo di riflessione ci è anche offerto da quello che potremmo definire il ponte tra la produzione operistica mozartiana e quella concertistica, ed è rappresentato dalle tre arie da Concerto con strumento concertante, ossia le due Arie *Non temer, amato bene*, KV 490 con violino solista e KV 505 con pianoforte solista, e *Per questa bella mano* KV 612, con contrabbasso (sic!) solista. In tutti e tre i brani, Mozart affianca ad un trattamento “normale” della voce un trattamento abbastanza inusuale dello strumento concertante: se, tuttavia, nel caso del violino solista i precedenti erano numerosi, nel caso del contrabbasso e del pianoforte la sua vena inventiva ha potuto esprimersi con maggior autonomia ed originalità.

L'Aria KV 490, per tenore, violino ed orchestra, faceva parte dei nuovi brani inseriti per la rappresentazione viennese, in forma privata, dell'*Idomeneo*, data nel Palazzo del Principe Auernsperg nel marzo 1786. Giustamente Paolo Gallarati fa rilevare come la maggior maestria compositiva profusa da Mozart in questo brano sostitutivo, rispetto all'originale, non muti tuttavia sostanzialmente il valore drammatico di questa apertura del II Atto. In entrambi i casi, infatti, si

¹⁹ Gian Paolo Minardi, *cit.*, p. XII

²⁰ “Daß die Oper in andere Kompositionsgattungen, mit denen Mozart sich in dieser Periode beschäftigte, hineinspielt, ist nicht verwunderlich. Interessant ist übrigens, daß das Streichquartett fast ganz frei ist von theatralischen Einflüssen, während die eher gesellschaftlich wirkungsmächtige Gattung des Klavierkonzertes einen solchen Einfluß zuläßt, und zwar in verschiedener Weise. [...] Das Konzert KV 451 nimmt Bezug auf *Idomeneo*, eine Oper, die Mozart besonders am Herzen lag; er plante schon in der ersten Wiener Zeit eine Umarbeitung und hat sich auch 1786 damit befaßt. Indessen bleibt es bei einigen mehr oder weniger zufälligen Reminiszenzen, die nur zeigen, daß der *Idomeneo* dem Komponisten noch immer gegenwärtig war: Der Beginn des ersten Satzes erinnert an die Ouverture, und die Überleitungstakte 54-56 im zweiten Satz zitieren eine Stelle aus dem 1. Akt, Szene VIII, Überleitung zu Szene IX”. Marius Flothuis, *Mozarts Klavierkonzerte*, *cit.*, p. 67

tratta di una scena fortemente statica, caratterizzata più da un concertismo un po' superficiale che non da una profonda tensione scenica.

Più interessante, se non altro perché ancor meno usuale, è l'Aria per basso e contrabbasso KV 612. Essa venne composta come brano da inserirsi nel *Singspiel* "Der dumme Gärtner", e fu destinata al basso Franz-Xaver Gerl, primo interprete di Sarastro. Della sua incredibile estensione viene fatto, in realtà, un ampio uso; ed anche se l'effetto finale di questo brano è un po' comico, in quanto sembra un valzer di elefanti, è innegabile che la scrittura di Mozart riesca a conferire una certa grazia e levità anche ai vocalizzi dei due pachidermi, anticipando Bottesini nel trattamento virtuosistico del contrabbasso. È interessante, inoltre, osservare le parentele tematiche fra questo brano, *Il capro e la capretta*, Aria di Marcellina nelle *Nozze di Figaro*, e *Nel cor più non mi sento*, l'aria della *Molinara* di Paisiello su cui Beethoven compose celebri variazioni.

La scena concertante KV 505 è però senz'altro quella che ci coinvolge maggiormente, sia per la sua particolare bellezza, sia per l'uso del pianoforte come strumento concertante. In questo brano, unico esempio nella produzione mozartiana di duetto fra voce e pianoforte con accompagnamento dell'orchestra, possiamo davvero toccare con mano le relazioni tra l'Opera e il Concerto, così come le vedeva Mozart stesso.

Egli compose questo brano con una destinazione molto particolare: si trattava del regalo d'addio che egli preparò per Nancy Storace, la grande prima interprete di Susanna, e probabilmente qualcosa di più che un'amica. Il testo, sempre tratto dall'*Idomeneo*, è tuttavia vissuto qui con una profondità ben diversa rispetto al KV 490; se lì, infatti, era semplicemente l'addio di Idamante ad Ilia, qui è l'addio tra Nancy e Wolfgang - un addio che, sicuramente, doveva pesargli assai di più. Come ogni musicista che ami veramente la sua professione ben sa, uno dei piaceri maggiori della vita musicale è dato dal suonare o dal cantare con una persona che si ama, o con la quale si ha un *feeling*, amichevole e professionale, il cui talento ci stimoli, ed il cui vissuto comune con noi ci permetta quelle piccole allusioni, quegli ammiccamenti, quegli scherzi musicali assolutamente impercettibili da parte di chi non sia parte di questo stesso vissuto comune. Quasi certamente un tale sodalizio si era verificato tra Mozart ed un'interprete amata ed apprezzata come la Storace, e probabilmente l'idea di duettare con lei dalla tastiera deve essergli apparsa veramente eccellente.

La scrittura pianistica, che utilizza tutta l'amplissima esperienza nel trattamento del pianoforte e dell'orchestra, maturata da Mozart nella grandissima produzione viennese, si differenzia in quattro modi diversi di presentare il pianoforte stesso. In parecchi punti, abbiamo infatti una scrittura solistica che potrebbe tranquillamente trovare la propria collocazione in un movimento centrale di Concerto: all'inizio dell'Aria, per esempio, troviamo una scrittura analoga a quella delle Romanze all'interno dei Concerti viennesi. In altri punti, lo stile scivola impercettibilmente verso quello di un Primo movimento di Concerto: non soltanto l'aspetto virtuosistico si fa decisamente marcato, ma l'intero *Gestalt* stilistico corrisponde a quella tipica unione di brillantezza, cantabilità e linearità che contraddistingue i primi movimenti dei Concerti mozartiani. Ciò si verifica sia in punti in cui il pianoforte è solo o accompagnato dall'orchestra, sia in punti in cui esso dialoga con la cantante.

Vi sono, infatti, momenti in cui il Duetto si fa sentire in modo prepotente: talora la mano destra del pianista procede per terze con il soprano, proprio come farebbe un'altra voce di cantante; talora una stessa frase viene presentata da entrambi in successione; talora gli arpeggi e le scalette del pianoforte, analoghe a quelle presenti molto spesso nei Concerti, vengono incorniciate da una melodia del soprano che, nei Concerti, potrebbe essere affidata ad un flauto, ad un oboe o ad un clarinetto; talora, infine, il pianoforte assume un ruolo di semplice accompagnamento, scivolando nella penombra del basso continuo, e sfruttando, una volta di più, la camaleontica possibilità di adattamento dello strumento. Ricordiamo, tuttavia, che tutti questi aspetti erano già presenti nel Doppio Concerto KV 365, in cui l'idea di Duetto non si discostava molto da quella presente in questo brano: persino l'uso di uno dei pianoforti come strumento da continuo e dell'altro come

ma uno svolgersi di fatti che hanno già iniziato ad accadere. Quando finalmente il nostro Papageno ha avuto modo di orientarsi a sufficienza, ritorna a farsi vivo, ma, anche qui, in un modo degno di lui: non con un tema cantabile, non con un guizzo virtuosistico, ma con un trillino (il Glockenspiel?). Quest'idea del trillo all'acuto, come presentazione del solista, la troveremo nuovamente, come abbiamo già visto, nel II mov. del Concerto KV 365. Il carattere del solista è, in questa prima parte, abbastanza costante: a parte una piccola, deliziosa frase cantabile (b. 60 ss.), rimane sempre un allegro buffone. A b. 75 abbiamo un lungo passaggio belcantistico e virtuosistico, nel quale sarà importante individuare i "respiri" ed i punti di forza, per evitare una "tirata" che sarebbe impossibile da cantare e diverrebbe un puro sfoggio di brillantezza.

Figura 2 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 271 - I mov. - b. 88 - "Cherubino" e intervalli tipici

Figura 3 - W. A. Mozart - Le Nozze di Figaro - Aria di Cherubino - Voi che sapete - b. 1 ss.

A b. 88 abbiamo un'incredibile anticipazione di Cherubino: gli intervalli, l'accompagnamento e lo stile sono esattamente quelli di *Voi, che sapete*. Lo stesso Cherubino pronuncia poi una frase appassionata e anelante (b. 96 ss), mentre a b. 104, quando questa stessa frase viene ripresa, con un carattere del tutto diverso, scuro e conturbante, il pianista si porrà all'accompagnamento, in modo però decisamente antagonista. Mentre i violini primi, sulla corda

di sol, eseguono gli ampi intervalli della melodia, infatti, il pianista mormora una tipica frase da “buffo”, quasi a scioglilingua, per poi sottrarre all’orchestra la conclusione della melodia, riportata in un registro acuto (b. 108). Inaspettatamente il pianoforte introduce un colore più intimo ed un tema più sincero e personale, la cui conclusione si ritroverà spesso nel canto di Pamina (b. 113). Nel riprendere la medesima melodia, lo spirito fanciullesco riprende il sopravvento: dopo appena una battuta, il pianoforte si ferma interdetto, con una specie di domanda meravigliata. La ripete, da solo, senza trovare risposta, e poi sembra decidere che non vale la pena di incaponirsi, e parte con una cascata di semicrome baluginanti. Una sorta di “Unanswered question” alla Ives, che si affaccia tutt’a un tratto sul mondo sereno e giocoso del Concerto, ma che viene momentaneamente accantonata con uno stringersi nelle spalle.

Tipico gorgheggio da primadonna a b. 122 ss., immediatamente ripreso *ad abundantiam*, con l’aggiunta di qualche altro vocalizzo e del trilletto conclusivo. Inconsuetamente corta la sezione orchestrale, che normalmente, a questo punto, dura circa un terzo dell’introduzione iniziale. Qui, invece, abbiamo appena sei battute scarse, in cui troviamo una sorta di squillante fanfara, a cui risponde, come smarrito, il pianoforte, con occhioni sgranati da bambino stupito. Conclusione un po’ pomposa dell’orchestra, ed inizio della vera e propria sezione di sviluppo; conduce alla ripresa (b. 192-3) un tipico movimento cromatico mozartiano che ritroveremo quasi uguale nel Concerto KV 466, I mov., b. 252-255. Dopo la brillantissima e variegata Cadenza, destinata a mettere in luce le doti pianistiche di M.lle Jeunehomme, il pianista sembra decisamente non voler lasciare la scena, quasi come una creatura del palcoscenico che intuisca di non poter sopravvivere al di fuori di esso; non vi è tuttavia ombra di malinconia, ma solo uno scintillare di arpeggini solidamente appoggiati sulla triade.



Figura 4 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 271 - II mov. - incipit degli archi

Il II mov. è tanto prossimo al mondo operistico che sembra quasi superfluo persino discuterne; la parte pianistica a volte si può assimilare ad un Recitativo (p. es. alle b. 49 ss.), talora ad un’Aria o Arioso (b. 16). L’orchestra propone una meravigliosa introduzione canonica, su uno stile di “compianto”, e con i violini a porgersi a vicenda una figura dolente, resa ancor più opaca dal timbro “con sordino”. Il pianoforte entra, anche questa volta su una scena allestita dall’orchestra, con la nobile grazia di un’eroina appassita, più vicino allo stile della Contessa o di Donna Elvira che a quello delle mitiche donne dell’opera seria. Davanti ad un tema così bello e desolato, ci viene da commentare, con Donna Anna e Don Ottavio: “Cieli! che aspetto nobile! che dolce maestà! Il suo pallor, le lagrime, m’empiono di pietà”. L’ampia ornamentazione di questo tema e dei seguenti è funzionale all’atmosfera lirica del brano, e poteva anche servire, paradossalmente, da “freno”, per evitare che la signorina Jeunehomme fosse tentata di appesantirne la soavità dolente con eccessivi abbellimenti.

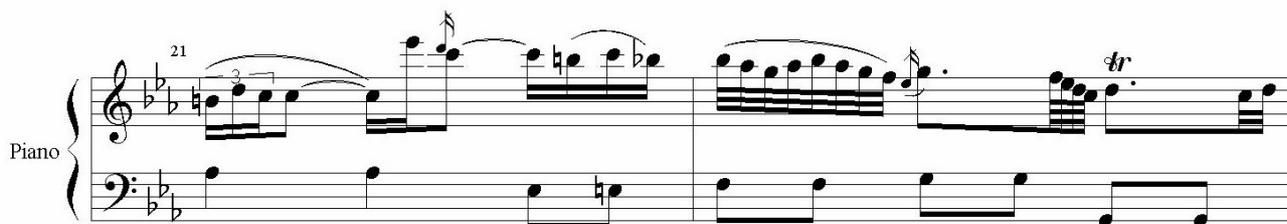


Figura 5 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 271 - II mov. - b. 21-22 - Ornamentazione

A b. 25, il momento di serenità, il sorriso velato, si costruisce su uno schema intervallare che è un po' il Leitmotiv di questo concerto. L'avevamo trovato nel I mov., sul cosiddetto Tema di Cherubino (b. 88), è nel tema del "Compianto" degli archi (II mov., b. 1), e si troverà in molti altri punti di questo movimento e del successivo. Lo sforzo di fantasia richiesto per immaginarsi l'atmosfera e le parole di questa grande scena lirica è davvero minimo; ciascuno potrà creare la propria ambientazione, scenica ed emotiva, e cercare di immedesimarsi in questa "ombra dolente". Nella profusione di atteggiamenti vocali della parte del solista, segnaliamo ancora il Recitativo strumentale delle b. 49 ss., e la cupezza beethoveniana dell'accompagnamento e della melodia a b. 65, oltre al momentaneo confondersi con il "coro" da parte del solista-corifeo a b. 74, che sembra ricordare al coro ammutolito che è tempo di ricominciare a tessere il filo delle Parche. Inoltre, come vedremo nel capitolo successivo, incontriamo alcuni esempi di "rubato", annotato con la stessa precisione con cui sono segnati gli abbellimenti, in questo movimento (b. 89 ss): anche qui, forse, una leggera mancanza di fiducia nel buon gusto della signorina Jeunehomme e di tutti noi suoi discendenti... A b. 111, una geniale commistione tra il ritmo e la struttura del canone con la melodia del recitativo, e, dopo un inutile grido di dolore a b. 120, la mesta rassegnazione della Cadenza, che si conclude su una desolata solitudine del pianoforte, che sembra quasi accennare ad una composta e sacerdotale danza catartica. Dopo il recitativo, questa volta accompagnato dal pianoforte stesso, quasi a significare la necessità, per l'eroe, di affrontare da solo il proprio destino, la recisa e severa conclusione del solista e dell'orchestra.

Con questo meraviglioso II movimento, contrasta in maniera splendida il III, uno Rondò ricchissimo e pieno di trovate geniali, che si apre su una scena completamente diversa: se prima avevamo una Pamina, una Elvira, una Contessa, qui abbiamo senza ombra di dubbio un Monostatos acquattato dietro le tende del regno di Sarastro. Il tema proposto dal pianoforte solo, ed animato da una strepitosa vitalità e da un impeto virtuosistico senza pari, è infatti vicinissimo a quello di *Alles fühlt*, l'aria di Monostatos. Non solo la melodia è la stessa, ma anche l'atmosfera di questa parte iniziale del movimento sembra ispirata allo stesso senso di complotto e di congiura, peraltro con aspetti buffoneschi, che troviamo nel brano di Monostatos.

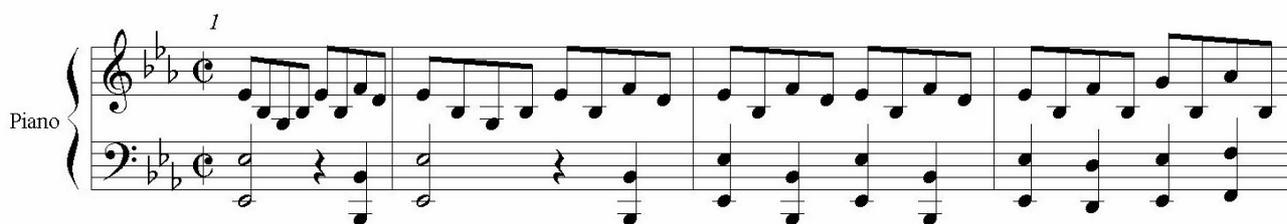


Figura 6 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 271 - III mov. - Incipit

Allegro

sempre pianissimo 2 3 4

Piccolo

Fl.

Cl.

Bass.

VI. I

VI. II

Vla.

Monostatos

Vc. - DB.

Figura 7 - W. A. Mozart - Die Zauberflöte - Aria di Monostatos - Alles fühlt - Incipit

A b. 10 il basso anticipa quello dell'Ouverture delle *Nozze di Figaro* (b. 252 ss.); e, per la verità, anche questo brano, con la sua inesauribile motoricità, si colloca benissimo nello stile della *folle journée*. Ogni volta che sembra il fiato cominci a scarseggiare, Mozart concede giusto un piccolo respiro, della durata di una croma (b. 29 sml), per poi immediatamente rituffarsi nel frenetico vitalismo di questo Presto. A b. 55 il pianoforte improvvisa un duetto con se stesso, interpretando tanto la *soubrette* vivace e maliziosa quanto il burbero e cattivo basso, con un'incredibile contrapposizione di registro, di articolazione, di stile. Gli impervi passaggi di b. 83 ss. non per questo smettono di essere pieni di spirito e di buon umore, con la raffinata idea delle imitazioni e del moto contrario nell'orchestra e nel basso. Anche qui, come spesso in questo Concerto, sembra che si debba arrivare alla faticosa conclusione sulla dominante in una quantità di casi: ogni volta il pianoforte ha ancora qualcosa da dire, ed alla fine decide di lanciarsi in una spericolata cadenza, preceduta da uno slancio tratto dalle regioni gravi della tastiera (b. 145) e condotto fino a quelle acute dall'orchestra.

Dopo il refrain comincia un *Wandern* tra le tonalità, con effetti di supplica, simile a quello che verrà utilizzato nel Doppio Concerto KV 365, nel III mov., alle b. 333 ss. (il Doppio Concerto, peraltro, si avvarrà in moltissime situazioni dell'esperienza maturata nello *Jeunehomme*); e dopo una spettacolare volatina del pianoforte, si introduce il mondo incantato ed inaspettato del Minuetto,

in cui la grazia e l'eleganza, miste a trepidazione, delle scene notturne "nel giardino" di Mozart viene ancora una volta anticipata in modo incredibile. La forma è quella di un minuetto in cui i ritornelli siano scritti per esteso; sulla ripetizione della prima parte l'orchestra aggiunge un delizioso commento, con effetti timbrici particolarissimi dati dal connubio tra il pizzicato dei violini primi e dei violoncelli con l'uso del sordino da parte dei violini II e delle viole. L'ampia ornamentazione del tema non deve condurre il pianista a scegliere un tempo troppo lento: questo minuetto deve poter essere danzato, ed i numerosi abbellimenti devono scivolar via con tutta la leggerezza possibile, così come una principessa può muoversi con grazia e disinvoltura anche indossando pesantissimi gioielli. A b. 280 ss., incontriamo la tipica figura del "picchettato", da rendersi con incredibile levità e garbo. Nella Coda del Minuetto il pianoforte accompagna l'orchestra con arpeggi simili a quelli del II pianista nelle ultime battute del II mov., nel Doppio Concerto. Un'ulteriore piccola cadenza, per dar modo al Solista di mostrare ancora una volta la propria verve, ed un refrain in forma ridotta conducono alla sfavillante conclusione, in cui un ultimo colpo di genio è dato dall'allontanarsi del motivo del tema (b. 459) e dall'improvviso chiudersi del sipario, così come improvvisamente si era aperto.

Due Concerti "gemelli": KV 459 e KV 466

Due dei Concerti viennesi, il **Concerto KV 459 ed il 466**, benché composti a poca distanza di tempo, sembrano essere completamente opposti: il primo marziale, esteriore, pieno di buon umore, il secondo drammatico, interiore, in certi punti quasi demoniaco. Tra i due, separati dal breve spazio di due mesi, le fortissime differenze sembrano tuttavia ricondurre più ad una complementarità che ad un'opposizione. Il KV 459 (dicembre 1784) sta al KV 466 (febbraio 1785) come Florestan sta ad Eusebius; la loro relazione non è antagonistica, ma riflette due aspetti, diremmo "fraterni", di una stessa concezione creativa. Le opposizioni sono piuttosto funzionali a metterne in luce l'apparentamento, ed oserei parlare, per questi due brani, di "Concerti gemelli".

Una tabella potrà aiutarci a mettere in luce tali opposizioni:

KV 459	KV 466
Fa maggiore	re minore
maschile	femminile
solare	tenebroso
I tempo: I tema estremamente caratterizzato	I tempo: inizio completamente atematico
III movimento buffonesco	III movimento severo e drammatico
opera buffa	opera seria

Tuttavia, ci sono anche altrettanti punti in comune, assai più che casuali:

Elemento	KV 459	KV 466
Ritmo puntato di marcia 	I mov., b. 1	I mov., b. 28 sml
Presenza di forti elementi imitativi e contrappuntistici all'interno del III mov.	b. 287	b. 14
Motivo di terzine discendenti in levare	I mov., b. 192 ss.; III mov., b. 34 ss.	III mov., Tema, b. 66 sml

Sezione in minore sovrapponibile	I mov., b. 211 ss.	II mov., b. 84 ss.
Atmosfera del secondo movimento, molto simile		

Il Concerto KV 459

Consideriamo ora brevemente in modo separato questi due Concerti. Il **KV 459**, destinato da Mozart a se stesso, è uno splendido brano pieno di fascino, dovuto all'estrema varietà delle sue atmosfere e situazioni. Si apre con il "ritmo di marcia", un ritmo molto frequentemente usato all'epoca di Mozart e che lui stesso sembrava prediligere: lo ritroviamo nella Sinfonia Jupiter (KV 551, I mov., b. 9 ss.), nei Concerti KV 415, 451, 453, e 456; nella Marcia conclusiva di *Non più andrai, farfallone amoroso*, ed in innumerevoli altri punti della produzione mozartiana. Come si è visto, lo si ritrova anche nel I mov. del Concerto KV 466, alle b. 28 sml.



Figura 8 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV459 - I mov. - ingresso del pianoforte



Figura 9 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV466 - I mov. - b. 28-29 - Ritmo di marcia

Tale ritmo di marcia si arricchisce qui con la terzina discendente che ritroveremo, come elemento tematico fondamentale, nel III mov. del Concerto KV 466, e che sarà ben presente nel "tema severo" del III mov. di questo stesso Concerto (b. 33)²¹.

Dopo la solare introduzione orchestrale, piena di *coups de théâtre*, e, per certi aspetti, simile ad un'Ouverture operistica, il solista si affaccia riprendendo il tema di marcia: a b. 80 accompagna, con un cicaleccio di terzine non-legato, i fiati, che a loro volta riprendono il tema stesso. Molto "vocale" l'ascesa di b. 88 ss., con il picchettato sul fa sopracuto, che ci ricorda le prodezze della Regina della Notte. La pulsazione del tempo di marcia è sottesa anche ad episodi cantabili ed aperti, come la melodia lirica del pianoforte a b. 96: abbiamo qui un carattere simile a quello di Susanna, capace di intenerirsi e di essere romantica, ma anche sempre pronta allo scherzo ed alla burla: già a b. 101 la vediamo tornare frizzante e maliziosa, per poi ritrovarla seducente e molto femminile alla b. 105. Dopo una ripresa imitativa del Tema di marcia da parte dei fiati (ricordiamo l'influenza su Mozart della musica per *Harmonie!*) il pianoforte trasfigura il tema stesso, sovrapponendolo a delle terzine assai poco marziali e portandolo su un "lascivo" minore che lo condurrà in un trasognato vagare tra le tonalità (b. 115). Un passaggio simile si trovava nel Concerto KV 271, alle b. 206 ss. del I mov.

²¹ Per un raffronto tematico, cfr. nel § dedicato al Concerto KV 466

Un colore scuro ed introverso, dato dal consueto accompagnamento in terzine (forse un elemento femminile, contrapposto al ritmo maschile di marcia?) proposto dal pianoforte nel registro medio-grave (b. 119), accompagna una versione un po' incerta del ritmo di marcia stesso proposta dai fiati: tuttavia la conclusione è positiva e rassicurante.

L'orchestra introduce un nuovo elemento, molto femminile. Il motivo è assai vicino a quello cantilenante con cui Susanna tira la sua perfida stoccata a Marcellina, canzonandola per "l'età, l'età, l'età" (*Nozze di Figaro*, duetto Susanna / Marcellina, *Via, resti servita, madama brillante*); mentre, però, questo stesso motivo, all'interno del Concerto KV 365 (III mov., b. 153 ss. e 286 ss; Cadenza b. 22) manteneva il suo aspetto canzonatorio, qui lo troviamo più grazioso e innocente. Vi ritroviamo le movenze tenere, anche se un po' rustiche, di una Zerlina, il cui aspetto più malizioso viene invece evidenziato dal pianoforte, a b. 139. Qui la cantilena è scoperta, e lo stile è decisamente birichino. Sezione modulante, di progressioni, in cui, ancora una volta, il pianoforte contrappone le proprie terzine al ritmo assolutamente binario dell'orchestra.



Figura 10 - W.A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 459 - I mov. - b. 139-142 (pianoforte)

Improvvisamente, il solista sembra essersi stancato di questo vagare fra le tonalità, e sbotta in un petulante commento che sembra uno di quei lazzi fatti apposta per attirare le risate (b. 168). Altro passaggio virtuosistico, con i commenti petulanti questa volta affidati ai fiati, che li rendono ancora più penetranti, e conclusione alla dominante (b. 189).

Dopo una sezione armonicamente ambigua ed incerta (a partire da b. 200), l'inatteso elemento tragico viene introdotto dal pianoforte, che, ancora una volta, si affida alle terzine per "opporsi" al ritmo di marcia inesorabilmente scandito dai fiati. Anche questo passaggio è completamente analogo alla sezione centrale del II mov. del Concerto KV 466.



Figura 11 - W.A. Mozart - Concerto per pianoforte KV459 - I mov. - b. 211 (pianoforte)



Figura 12 - W.A. Mozart - Concerto per pianoforte KV466 - II mov. - b. 84 (pianoforte)

Nella Cadenza, quasi interamente dominata dal solito ritmo di terzine, e particolarmente bella per la sua unitarietà, troviamo una conclusione dapprima trionfale, e molto vicina all'Ouverture delle *Nozze*; quindi, inaspettatamente, diventa vezzosa e seducente. Potremmo forse vedervi una riconciliazione finale, tipica della concezione mozartiana di Opera (pensiamo alle *Nozze*, o a *Così fan tutte*), fra l'elemento maschile e quello femminile che si erano trovati contrapposti così a lungo nell'ambito di questo movimento.



Figura 13 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV459 - II mov. - ingresso del pianoforte

Il secondo movimento, un raro Allegretto, ha l'atmosfera ed il classico ritmo in 6/8 delle scene di "pace amorosa" delle Opere di Mozart: ricordiamo, per esempio, *Pace, pace, mio dolce tesoro* fra Susanna e Figaro, o *Andiam, andiam, mio bene* fra Zerlina e Don Giovanni. Anche la scrittura della parte pianistica corrisponde ad uno dei rari "duetti uomo / donna" per pianoforte solo: a b. 26 ss., il soprano ed il tenore del pianoforte procedono per terze, proprio come nella maggior parte dei duetti, e a b. 28-29 troviamo un bellissimo moto contrario molto tenero ed appassionato. L'atmosfera è quella di una semplice Canzone; l'idillio non è fra due eroi, ma all'interno di una coppia normalissima, borghese ma non per questo meno romantica. Lo dimostrano i sospiri congiunti delle b. 35 ss., che ben presto, tuttavia, si risolvono nella rassicurante tenerezza delle b. 40 ss.

Il canone delle b. 43 ss. non ha la funzione di "intermezzo accademico", ma piuttosto quella, espressiva, scenica e musicale, di un cullarsi nella serena pace di un giardino illuminato dalla luna. I due innamorati si ripetono l'un l'altro l'espressione del proprio affetto, ed i suoni del giardino, gli echi delle costruzioni e la carezza delle fronde sembrano amplificare e partecipare dalla loro felicità.

Il ritmo di siciliana, con il classico sol minore, e con la malinconia che viene sempre associata a questa danza (pensiamo al II mov. del Concerto KV 488, al Rondo in la minore KV 511, o anche al Tema, in maggiore, della Sonata KV 331), appare più che altro come la leggera inquietudine, tipicamente mozartiana, che assale i personaggi lasciando loro in bocca un gusto un po' amaro, proprio nel momento in cui la loro felicità avrebbe dovuto essere senz'ombra. Così come Mozart dimostra di non aderire, nei fatti, alla cinica teoria dapontiana espressa da Don Alfonso, tuttavia ci sembra anche che egli non creda ad un amore completamente fedele e completamente sereno. I due aspetti del ritmo in 6/8, pace e serenità da un lato, e malinconia di siciliana dall'altro, rappresentano benissimo i due volti dell'amore per Mozart. La tristezza è comunque di breve durata, e le "coccole" fra i due amanti a b. 79 ss. ci ricordano molto da vicino il "medicinale" preparato da Zerlina al suo Masetto. Nella ripresa notiamo un certo uso della notazione del rubato (b. 88-89), ed il bellissimo canone, ancora più denso che la prima volta, ma alleggerito dalla continua levità delle scalette di semicrome. A proposito dell'ingresso delle tre maschere nel Don Giovanni, Massimo Mila scrive: "I tre avanzano come in punta di piedi, e in punta di piedi è la musica, col carattere puntiglioso e cauto sia del canto, sia della circostanziata figurazione dei violini, che in semicrome ampliano e punteggiano ciò che il canto dice in crome. È questo un *topos* [...] della musica mozartiana, anche puramente strumentale: Sinfonie, Quartetti e Concerti presentano frequentissimi casi di «musica in punta di piedi», per spiegare la quale non c'è che da ricondursi al presente esempio operistico²²". Anche se qui manca l'aspetto fondamentale

²² Massimo Mila, *Lettura del Don Giovanni*, cit., p. 155-6

dell'inquietudine, cionondimeno ci sembra che l'idea della "musica in punta di piedi" possa essere affascinante per il pianista che si accinga ad interpretare questo passaggio. La conclusione, con le scalette dei fiati, è praticamente identica a quella del canto d'amore e d'attesa di Susanna nel giardino, *Deh, vieni, non tardar*.



Figura 14 - W.A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 459 - II mov. - b. 157-159

Figura 15 - W.A. Mozart - Le Nozze di Figaro - Aria di Susanna - Deh, vieni, non tardar

Il terzo movimento si basa su un tema spiritosissimo e comico, alla Papageno, che fa parte di quei temi mozartiani pieni di allegria e di allusioni. Importantissimo è curarne un'articolazione nettissima, senza sacrificarla ad un tempo troppo veloce. Come vedremo nel prossimo capitolo, talora un tempo un po' meno veloce ma molto articolato può dare un'impressione di vivacità molto maggiore rispetto ad uno molto fluido e senza fraseggio interno.

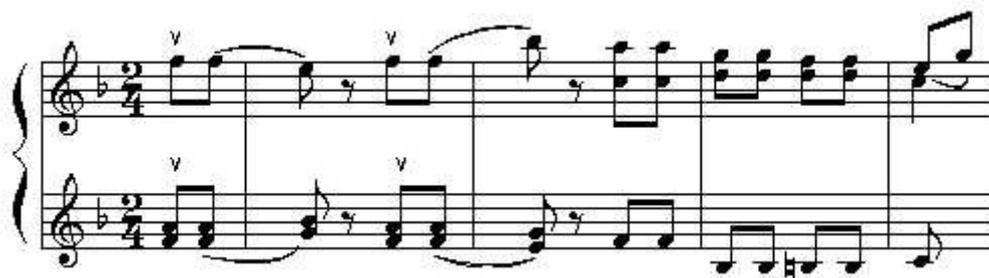


Figura 16 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV459 - III mov. - Incipit (pianoforte) - “Tema di Papageno”



Figura 17 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV459 - III mov. - b. 32-35 (Vc./Cb./Fag./BC) - “Tema severo”

Se le prime 32 battute (8 x 4) sono di un'incredibile innocenza e semplicità, veramente da canzone popolare, a b. 32 si introduce l'elemento rigoroso e severo che sarà l'altro pilastro di questo movimento. Qui, il Tema severo entra in un fugato con se stesso; più oltre avremo una strabiliante ed inattesa doppia fuga fra il Tema severo ed il Tema di Papageno. La sezione per sola orchestra è di un'incredibile ampiezza (da b. 32 a 120!), e viene seguito da un tipico tema operistico, cantabile e sognante, del pianoforte. Tra vocalizzi del pianoforte e buffonerie dell'orchestra si giunge ad un grande trillo (8 misure!) del pianoforte, che riprende, rovesciato e con teatralissimi contrasti dinamici, il Tema di Papageno. Possiamo notare, per inciso, come questo Tema sia molto vicino, per aspetto e per carattere, a quello del III mov. della Sonata KV 545. Anche nei “gorgheggi” da b. 182 sarà opportuno trovare e valorizzare i punti di “relax” ed i respiri, onde evitare un effetto, quanto mai inopportuno, di corsa ad ostacoli.

Un tema delizioso e molto femminile viene presentato, in successione, dall'orchestra e dal solista; la struttura armonica e lo stile ricordano un po' il coro delle fanciulle nelle *Nozze, Giovani liete*. All'interno di un ennesimo episodio virtuosistico (ma in senso assai più vocale che strumentale), si inserisce nuovamente il Tema severo, presentato dal basso del pianoforte e dagli archi scuri. Un accenno contrappuntistico preannunzia la successiva fuga; ma qui il tutto si risolve in un “nulla di fatto”, con la fanciullesca conclusione delle b. 244 ss. e la cadenza che riporta al Tema di Papageno. Questa volta, gli interventi dell'orchestra (b. 263 ss.) saranno incorniciati dai vocalizzi del pianoforte, quasi che Papageno avesse già trovato la sua Papagena. Quanto sia importante scegliere un tempo non prestissimo diventa qui evidente, poiché tutta l'eleganza di queste fioriture diventerebbe solo una sorta di “mitragliata” di semicrome, del tutto estranea alla grazia seducente con cui il pianoforte adorna il tema popolare proposto dall'orchestra. Con un'imprevista conclusione drammatica, il Tema di Papageno viene improvvisamente messo a confronto con il Tema severo, dando origine ad una spettacolare doppia fuga (b. 288). Volto in minore, il Tema di Papageno ci presenta il nostro eroe un po' in difficoltà, ma ci mostra parimenti che sa difendersi bene e tener testa al Tema severo. La fine della fuga non coincide però con la fine dei guai per il nostro povero Papageno: all'ingresso del pianoforte il contrasto tra i due temi è ancora vivissimo, e l'atmosfera cupa e carica di drammaticità.

Dopo averci tenuti per un po' con il fiato sospeso, Mozart assegna - naturalmente - la palma del vincitore a Papageno: il Tema severo si ritira (comparirà solo ancora un paio di volte, e sempre in maggiore, come se avesse deciso anche lui di partecipare alla festa), ed abbiamo una ripresa della struttura iniziale. La Cadenza è estremamente teatrale: dopo due minacciosissime settimane diminuite (b. 19 ss. della Cadenza) Papageno si affaccia intimorito, pian piano: sarà importante non tralasciare le possibilità sceniche e le risorse che questa Cadenza ci offre, anche in termini agogici, con un inizio esitante ed impacciato, che via via si trionfa in un trionfo alla Papageno, decisamente “gallinesco” (b. 33 ss. della Cad.). Nella pirotecnica e gioiosissima conclusione, troviamo proprio le note del “Pa-pa-pa-pageno” (b. 480), che si allontana con la sua Papagena ed i suoi piccoli Papageni: anche qui, come nello *Jeunehomme*, il protagonista scompare dietro le quinte, mentre il sipario cala sui fragorosi applausi del pubblico.



Figura 18 - W. A. Mozart - Die Zauberflöte - Duetto Papageno/Papagena - „Pa, pa, pa“



Figura 19 - W. A. Mozart - Die Zauberflöte - Duetto Papageno-Papagena - „Pa, pa, pa“

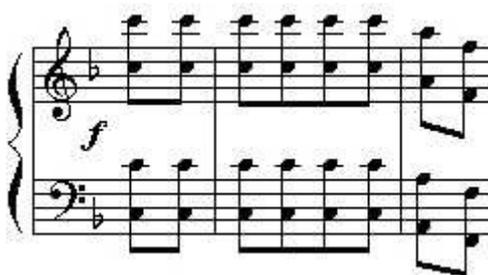


Figura 20 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 459 - III mov. - b. 487-488 (pianoforte)



Figura 21 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 466 - III mov. - b. 412-413 (legni)

Il Concerto KV 466

Un lieto fine molto meno scontato sarà invece quello del **Concerto KV 466**, percorso da una continua tensione drammatica e da una profonda angoscia preromantica. Scrive Robbins Landon: “Non c’è dubbio che molti ascoltatori viennesi hanno dovuto restare perplessi e turbati scoprendo i Concerti per pianoforte [KV 466 e 491]; ma questi concerti sono essenzialmente dei brani pubblici che sono l’espressione di un dramma pubblico, mentre il quintetto [in sol minore, KV 465] è prima di tutto un brano intimo in cui si esprime l’intima angoscia²³”.

Questo brano straordinario si apre su un non-tema dell’orchestra, un sussultare palpitante ed ombroso che è spesso stato accostato all’Ouverture del *Don Giovanni*. Il continuo sfasamento tra violini e viole da una parte e violoncelli dall’altra produce un meraviglioso senso di inquietudine, incertezza ed instabilità. I violoncelli e contrabbassi presentano una figurazione che ritroveremo sovente in alcune delle più grandi opere di Mozart, tra cui la Sinfonia Jupiter (b. 1), la Sinfonia “Praga” (b. 1), e, con un carattere completamente diverso, in *Notte e giorno faticar*. Questa terzina in levare, che procede per grado congiunto, rappresenta l’ossatura tematica dell’intero Concerto KV

²³ H. C. Robbins Landon, *cit.*, p. 219

466: ne troviamo una diretta derivazione nel “re-do-sib” di b. 79 del I mov., nel grande tema del pianoforte, ed un’altra figura che ne discende è all’interno del Tema in maggiore del I mov., a b. 128, così come nell’altro tema in maggiore di b. 121. Nel II movimento lo troviamo nella seconda parte del I tema, a b. 17 ss, e se ne può veder una traccia anche nel movimento di terzine della sezione centrale di questo stesso movimento (b. 84 ss.). Nel tema “cantabile” del III mov. riveste nuovamente un ruolo fondamentale (b. 66), e possiamo ritrovarne una derivazione nelle figure dei violini a b. 112 ss., così come nel tema “tzigano” di b. 94 ss., tanto per quanto riguarda la scala discendente delle b. 95-96, tanto nel ritmo della b. 97 (m. d.); infine, persino la figurazione conclusiva dei violini, a b. 425, può essere imparentata con essa, anche se vedremo come, a nostro avviso, si tratti di una figurazione collegata quasi sempre con l’angoscia e con il dolore.



Figura 22 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 466 - I mov. - Incipit



Figura 23 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 466 - II mov. - b. 17-18 (pianoforte)

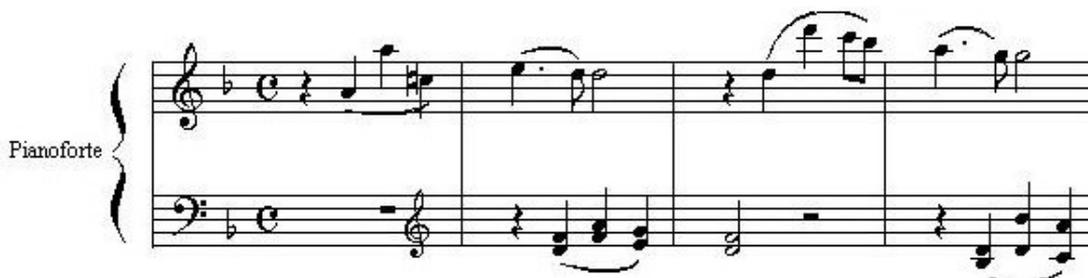


Figura 24 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 466, I mov., b. 77-80



Figura 25 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 466 - III mov. - b. 64-67 (pianoforte)



Figure 26 e 27- W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV 459 - Incipit I mov. e “Tema severo” III mov.

Ritornando al I mov., dopo un'introduzione con colori che vanno dal dramma alla rassegnazione, entra magicamente il pianoforte, con un tema proprio, dolentissimo ma pieno di nobiltà. Gli ampi intervalli, compensati dal cercare di raggiungere le consonanze per grado congiunto e con appoggiature (b. 78 e 80); l'aspetto enormemente vocale della melodia, e l'accompagnamento della mano sinistra spoglio ed essenziale lo rendono un perfetto esempio di "Aria pianistica" ed uno dei momenti indimenticabili di questo Concerto. Il tema presenta una caratteristica alternanza di slanci e di depressione: i due salti di ottava alle b. 77 e 79, la faticosa ascesa di b. 83 ed il disperato inerpicarsi al fa sovracuto a b. 85 vengono regolarmente frustrati da un atteggiamento rassegnato e da un movimento discendente (b. 78, 80-82, 86-91), che ripiomba nel magma disperato dell'orchestra. Al ritorno del solista (b. 95), che apparentemente le si aggiunge nel movimento quasi tellurico delle sincopi e delle terzine, troviamo invece un altro esempio della personalizzazione del solismo in Mozart: il pianoforte non si aggrega al ribollire dell'orchestra, ma sembra tentare di liberarsene come un nuotatore preso in un vortice. Il movimento a spirale accentua l'impressione di sforzo penoso, che periodicamente dev'essere ricominciato, ma a b. 108 le ampie e potenti bracciate hanno permesso all'Uomo di liberarsi dall'ipnotica gabbia della natura.

A b. 115 ci sembra quasi di vedere una Nausicaa che si avvicina al "naufrago": il tema in maggiore, tutto costruito su sonorità chiare ed acute, in netta contrapposizione con i colori notturni della prima parte, è veramente un sospiro di sollievo dopo la titanica lotta contro il Fato che ha preceduto. È anch'esso un tema squisitamente operistico, ma qui tutto è confuso da una grazia infantile e piena di candore. Il pianista dovrà studiare attentamente l'articolazione della b. 116 ss., per evitare di "correre" sulle note ripetute, e viceversa valorizzarle come i passi, quasi danzati, di una fanciulla che si avvicina ridendo. Anche i vocalizzi delle b. 124 ss. dovranno essere pieni di felicità, e davvero possiamo leggerci la traduzione pianistica dell'argentea risata di un'adolescente.

Figura 28 - W. A. Mozart - Concerto per pianoforte KV466 - I mov. - b. 136-139 (pf. e fiati) - "Aria di Nausicaa"

L'Aria "di Nausicaa" (b. 127 ss.) è un capolavoro di serenità e di tenerezza: dovrà essere assaporata senza fretta, e costituire una vera oasi in questo Concerto dominato dai colori scuri. Abbiamo una nuova "risatina" a b. 137 ss., che verrà eseguita con un leggerissimo non-legato ed uno *jeu perlé* pieno di trasparenza. Fino a b. 152 sono sempre queste caratteristiche a permanere, ma a b. 153 - apparentemente una reiterazione delle formule cadenzali - già riappaiono i cromatismi dell'inizio; a b. 156 "Nausicaa" sembra fugarli con il suo sorriso limpido, ma a b. 159 ritornano le inquietanti ombre dell'oltretomba, a cui l'innocenza sembra rispondere con sbigottimento e meraviglia (la seconda metà, in piano, della b. 162 ss.): la conclusione in maggiore non ci lascia tuttavia illusioni sull'andamento del futuro.

L'intermezzo orchestrale è tempestoso, anche se la luce del Fa maggiore, pur velata, riesce ogni tanto a riaffiorare (b. 185). Il tema che all'inizio aveva proposto il pianoforte solo al proprio ingresso viene qui presentato in Fa maggiore, e riesce persino a convogliarsi in una cascatella di allegria (b. 199). Ci pensa l'orchestra, tuttavia, in questo perpetuo antagonismo con il solista, a

ribadire l'ineluttabilità del Destino (b. 204), che sembra anzi illuderci con una certa crudeltà, lasciandoci sperare sulle interrogative ed incerte terzine in fa maggiore (b. 202). La reiterazione del tema in maggiore e la lotta furibonda ma tuttavia piena di amore che si verifica nei passaggi modulanti conducono alla riesposizione, in cui non c'è più spazio per la serenità - al massimo per la rassegnazione. La conclusione è amara, da contemplazione delle rovine di un campo di battaglia. Paradossalmente è molto più "violento" questo Concerto, rispetto alla bonaria marzialità, un po' alla "Bella vita militar", del suo "gemello" KV 459.



Figura 29 - W.A. Mozart - Concerto per pianoforte KV466 - II mov. - b. 1-4 (pianoforte)

La Romanza è invece piena di struggente tenerezza: la scrittura a due voci (più il basso) del tema, tuttavia, non ci richiama qui un duetto reale, quanto piuttosto un evocare l'amato lontano ed immaginarselo a fianco. Il tempo, come vedremo nel prossimo capitolo, riveste un ruolo molto importante nell'interpretazione di questo brano, e sarà necessario adottare un movimento fluido e rotondo, in cui le articolazioni molto differenziate non implicino una frammentarietà ma si configurino come la trascrizione musicale di un monologo interiore. I culmini progressivi della seconda frase del Tema (b. 17 ss.) dovranno rappresentare l'aumentare progressivo di una gioia intima ed appassionata, quasi che la persona amata si stia rendendo vicina poco a poco.

Raccogliendo lo spunto, quasi di danza, offerto dall'orchestra, il solista trasforma in canto spiegato quelle che erano le sue meditazioni interiori (b. 40): un altro punto in cui la derivazione operistica dei Concerti di Mozart sembra difficile da mettere in dubbio. Anche qui, il pianista cercherà di trattare l'andamento della melodia così come farebbe un cantante, enfatizzando i culmini e valorizzando i respiri. Il transitorio scurirsi a b. 56 dovrà essere reso con una palpitante concitazione, mentre il rasserenarsi di b. 60 e la conclusione *naïf* di b. 63 riporteranno al Tema della Romanza con delicatezza e con un porgersi generoso e sincero. In questa grande "Aria" la sonorità del pianoforte dovrebbe rimanere sempre cantabile, anche qualora il solista desiderasse adottare dinamiche leggere. Sugeriremmo di non utilizzare per nulla l'*una corda* (al limite nelle b. 56-59, ma può rovinare l'aspetto di angoscia), mentre tale colore può essere utilizzato a piacere in molti altri punti di questo movimento.

Come un fulmine a ciel sereno si abbatte la tempesta di terzine²⁴, in cui ritroviamo provvisoriamente l'atmosfera del I e del III movimento. Verrà data molta importanza all'aspetto dialogico del continuo scavalco della mano sinistra sulla destra. In questo caso l'Opera ci suggerisce un duetto antagonistico tra un uomo ed una donna - oppure, meglio ancora, una loro alleanza contro una forza esterna, la Natura, il Destino, o un Potente Cattivo. Con il cosiddetto "ritardando ritmico", dato dalla progressiva aumentazione dei valori ritmici (terzine e poi duine di semicrome, terzine e poi duine di crome), Mozart sortisce un mirabile effetto di calma, e riporta il discorso sul cullante tema della Romanza. Spetterà all'interprete decidere di suonarlo come se niente fosse accaduto, oppure se lasciar permanere una certa inquietudine ed un po' di turbamento anche nella casta serenità di questa melodia. In ogni caso, la conclusione (b. 153 ss.) è nuovamente dominata da quella semplicissima serenità che incontriamo spesso in Mozart - e che spesso troviamo così difficile da rendere.

²⁴ Cfr. immagine e raffronto con il corrispondente passaggio del Concerto KV 459 nel paragrafo ad esso dedicato.



Figura 30 - W. A. Mozart - *Concerto per pianoforte KV466 - III mov. - incipit (pianoforte)*

Il gesto terribile che squarcia il silenzio all'inizio del III movimento dovrà far sì che il pianista si senta una vera e propria "forza della natura": la galoppata che egli inaugura con le cinque note in levare dovrà pulsare ininterrottamente per tutta la durata del movimento - e quando verrà sospesa dovrà dare l'impressione di un vuoto terribile. All'interno di questo primo tema, bisognerà gestire adeguatamente il doppio raggiungimento del re acuto, riuscendo a dare l'impressione di un ulteriore e continuo intensificarsi della tensione. Ciò dovrà essere tenuto presente fin dal principio, per evitare di dover caricare di suono l'ultimo re acuto, che si trova in una zona non troppo bella della tastiera del pianoforte, e che rischia di suonare insopportabilmente "cattivo". Il vigore del tema sarà dato assai più da un'articolazione "feroce" che non da un volume esagerato e brahmsiano.

La pulsazione delle crome percorre la sezione orchestrale, sia attraverso le "galoppate" degli arpeggi ascendenti, sia attraverso l'ansimare visionario delle note ripetute (b. 31). I grandissimi salti delle b. 53 ss. dovranno rappresentare l'insopprimibile voglia di urlare che assale nel vorticare da incubo di questo sabba infernale. Il tema del Solo di b. 64, vicinissimo e strettamente imparentato con quello del I tempo²⁵, dovrà trarre dalle frequenti pause un senso di impossibilità ad esprimersi che risulta essere il massimo della tragedia, nel mondo teatrale mozartiano. È come se questa fosse la versione gemente del canto del I movimento, il tentativo, ormai impossibile, di riversare nuovamente nel canto la propria angoscia. Anche l'andamento "a singhiozzo" e frammentario di questa unità tematica riflette un disagio ed un impedimento alla comunicazione che sono particolarmente densi di significato. A b. 93 interviene un furioso elemento "tzigano": qui vorremmo riprendere la geniale visione proposta da Paul Badura-Skoda per la Coda della Sonata op. 57 *Appassionata*, in cui si trova un passaggio molto simile per carattere e per atmosfera. Secondo il concertista e musicologo viennese, quell'assurda danza dopo tutta la concentrazione di dolore e di sofferenza che ha preceduto non è in alcun modo un calo di tensione drammatica, ma l'unico esito possibile di tutto quel cumulo di angoscia: è Re Lear che balla nella tempesta, è la follia che sopraggiunge dopo il massimo della sofferenza.

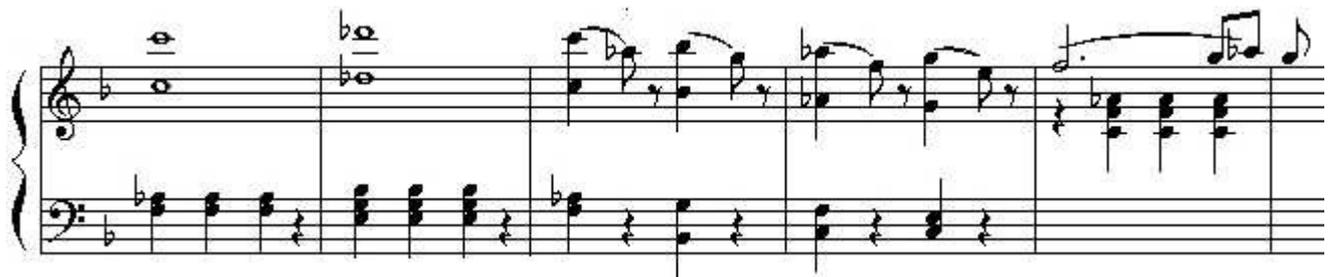


Figura 31 - W. A. Mozart - *Concerto per pianoforte KV466 - III mov. - b. 93-98 (pianoforte) - Tema tzigano*

Presto

²⁵ Raffronto ed immagine nell'analisi del I mov.



Figura 32 - Ludwig van Beethoven - Sonata per pianoforte op. 57 - III mov. - b. 308 - 315

Benché in modo meno intenso, anche questa danza feroce si colloca sulla stessa lunghezza d'onda, ed andrebbe vissuta con una sorta di disperata ilarità, come una di quelle risate terribili che sono peggiori di un pianto sfrenato. Una sinuosità totale deve invece ispirare i vocalizzi di b. 103, contrappuntati dai sospiri dei fiati. L'andamento depressivo della terzina discendente del tema si ritrova nelle semiminime discendenti di b. 112, ed impedisce loro di sciogliersi in un sorriso: non è ancora tempo. I passaggi tondeggianti di b. 125 ss. sml vanno resi senza alcuna fretta, e lasciando al polso ed alla mano tutto l'agio di girare morbidamente su se stessi per dare al movimento a spirale il fascino ipnotico che gli pertiene. Va inoltre sottolineata la *naïveté* della conclusione stereotipa di b. 135 (che ritroviamo, per esempio, nei Concerti KV 414 e 488).

Tale conclusione, tuttavia, introduce perfettamente il carattere molto contrastante del Tema di b. 140, che sembra ignorare tutto ciò che ha preceduto: suonato dal pianoforte, con l'accompagnamento delle crome, si ricollega in qualche modo all'impulso motorico che domina il movimento, ma proposto dall'orchestra ha un sapore di celestiale noncuranza - come chi venisse trasportato per un momento sull'Olimpo dove gli dèi stanno banchettando mentre sulla terra si combatte e si muore. Tutta la spensieratezza possibile deve essere condensata in questo angolo di quel paradiso un po' dionisiaco che fa parte del mondo mozartiano - un paradiso, per certi aspetti, molto vicino al Paese dei Balocchi. Spetterà all'interprete scegliere se far scomparire lietamente il morbido gorgheggio delle b. 155 ss. e poi reintrodurre bruscamente la "galoppata" degli arpeggi, oppure se, al contrario, intensificare la dinamica e l'articolazione delle crome stesse per condurre minacciosamente al ritorno degli arpeggi. Dopo l'*Eingang*, il ritornello, la sezione orchestrale, la riproposizione del "tema dei gemiti" in la minore sortisce un desolante effetto di "vuoto", che va sentito profondamente. A partire da b. 213, Mozart agisce in maniera sorprendente: riesce a trovare un aspetto giocoso e lieve anche in quegli arpeggi che avevano finora costituito una sorta di "incubo". Forse siamo di nuovo sull'Olimpo, e lì i problemi dei mortali appaiono sotto un'altra prospettiva? La stessa situazione ludica, che sembra rapportarsi all'atmosfera del primo tema così come i giochi dei cuccioli di leone si rapportano ai combattimenti dei leoni adulti, si ritrova nel dialogo agrodolce fra i fiati ed il pianoforte a b. 247 ss. (un altro punto che deve moltissimo alla *Harmoniemusik*). L'innocenza di questa baruffa tuttavia sfocia presto nuovamente in tragedia, trascinatavi dal diluvio di crome del pianoforte a b. 263.

Dopo alcune strutture riprese dalla prima parte del movimento, ritorna il "Tema dell'Olimpo" (b. 311), con una meravigliosa ambiguità modale, che continua ad oscillare tra il maggiore ed il minore. È un po' il paradigma di questo movimento, perennemente incerto tra la commedia e la tragedia - o, per meglio dire, con due incomunicabilità, quella tragica e quella comica, così come era avvenuto nel III movimento del Concerto KV 459. Dopo lo squarciarsi dell'enorme dicotomia fra l'anelito e la realtà, rappresentata dalla "forbice" delle b. 330 ss., la conclusione, l'ultimo intervento in minore dell'orchestra, la cadenza, e l'ultimo *refrain*, scende dal Cielo il suono irreali dell'ensemble di fiati, che spesso in Mozart è il simbolo del Divino, del premio dopo la sofferenza. Per Flothuis questo improvviso cambio di segno "führt eine derart drastische Klärung der Atmosphäre herbei, daß ich geneigt bin, hier eine Parallele zum Eingreifen des *Deus-ex-Machina* im Drama zu sehen²⁶".

²⁶ Marius Flothuis, *Bühne und Konzert*, in *Mozart-Jahrbuch* 1986, p. 48

Non si tratta, tuttavia, di un lieto fine un po' posticcio, come talora appare la conclusione del *Don Giovanni*: qui ci sembra di vedere i tre geni fanciulli che scendono, sulla loro nuvoletta, a portare la palma della vittoria al nostro Tamino. Se il III movimento del Concerto KV 459 vedeva il trionfo di Papageno, ed i "personaggi femminili" del Concerto in Fa maggiore potevano ricondursi al modello di Susanna, Zerlina o Papagena, questo Concerto è ambientato nei "piani alti", e presenta Pamina, la Regina della Notte, Tamino impegnati nel loro continuo confrontarsi e opporsi, in situazioni sempre mutevoli.

Il gioioso carillon conclusivo, seguito da un ulteriore prolungamento (b. 395, assai simile a KV 459 / I / 80 ss, ed altrettanto da vicino a KV 488 / III / 262-266, che, a sua volta, si riallaccia al III mov. della Sonata per vl. e pf. KV 378), si conclude con un richiamo di corni e trombe (b. 410) identico²⁷ a quello che si trova in conclusione del Concerto KV 459 (III mov., b. 486 ss.), per poi sfociare in un tripudio vorticoso e travolgente.

²⁷ Raffronto e immagini nel paragrafo sul Concerto KV459