



**Arti dello Spettacolo / Performing Arts**

*Miscellanea di studi interdisciplinari*

*Arti dello Spettacolo / Performing Arts*

**Direttore di collana**

Donatella Gavrilovich  
*Università di Roma Tor Vergata*

**Comitato scientifico**

Marie-Christine Autant-Mathieu  
*Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)*

Paola Bertolone  
*Università di Siena*

Maria Ida Biggi  
*Università di Venezia "Ca' Foscari"*  
*Direttrice del "Centro studi per la ricerca  
documentale sul teatro e il melodramma"*  
*Fondazione Giorgio Cini, Venezia*

Enrica Dal Zio  
*"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)*

Erica Faccioli  
*Accademia di Belle Arti di Bologna*

Gabriella Elina Imposti  
*Università di Bologna*

Ol'ga Kupcova  
*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,  
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

Roger Salas  
*Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)*

Donato Santeramo  
*Head Languages, Literatures and Cultures,  
Queen's University, Kingston (Canada)*

Questo volume di studi in onore di Edo Bellingeri è un'edizione speciale. I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato sulla revisione paritario, imparziale e anonimo (peer-review).

# *Miti antichi e moderni*

*A cura di*  
*Donatella Gavrilovich*  
*Carmelo Occhipinti*  
*Donatella Orecchia*  
*Pamela Parenti*

*UniversItalia*

*Il presente volume è stata pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali,  
dei beni culturali e del territorio.*

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2013 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-6507-556-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: *Foto di scena*. A. Fedotov e K. Stanislavskij nel ruolo di Leporello e di Don Giovanni nella tragedia *Il convitato di pietra* di A. Puškin. 1889.

Associazione d'arte e letteratura, Mosca.

## La Fantasia K. 397 di Mozart: un teatro senza parole

Teresa M. Gialdroni

Giorgio Sanguinetti

È ormai noto che la musica strumentale di Mozart sia essenzialmente di natura teatrale: questo aspetto era già stato sottolineato molto tempo fa da Alfredo Casella nella prefazione alla sua pregevole (sebbene alquanto invecchiata) edizione scolastica delle Sonate per pianoforte<sup>1</sup>. Più recentemente, Wye Allanbrook, a proposito della Sonata per pianoforte K. 332 di Mozart, parla di «un teatro in miniatura di gesti e azioni umane, costruito imitando i tipi di musica scritti per accompagnare questi gesti»<sup>2</sup>. Il problema è se questa congerie di segni abbia un significato coerente. Allanbrook non crede a questa possibilità: «L'esposizione di questo Allegro è teatro, ma non aspira a una autentica narrazione. Mozart rende palpabile il dramma armonico di questa sezione (la modulazione dalla tonica alla dominante - imitando, nel corso del suo svolgimento, vari gesti umani. [...]) Ogni motivo musicale, essendo implicitamente connesso con una comune postura umana, fa appello direttamente all'esperienza dell'ascoltatore»<sup>3</sup>. E tuttavia, almeno in alcuni casi, dalla successione di segni, topoi e gesti che si colgono all'ascolto pare filtrare una trama narrativa, un'azione teatrale dotata di senso e coerenza. È il caso della Fantasia in re minore, K. 397 di Mozart, in cui un significato narrativo unitario pare emergere dalla successione e dall'ibridazione dei topoi<sup>4</sup>.

Con ogni probabilità, la Fantasia in re minore (come quella in do minore, K. 396, in realtà un arrangiamento postumo di un frammento per pianoforte e violino) è stata lasciata dall'autore allo stato di frammento. La prima edizione (il manoscritto è andato perduto), pubblicata a Vienna nel 1804<sup>5</sup>, si interrompe in-

---

<sup>1</sup> W. A. Mozart, *Sonate e fantasie per pianoforte* (a cura di Alfredo Casella). Milano, Ricordi, s.a. (E.R. 2623).

<sup>2</sup> W.J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago 1983, p. 6.

<sup>3</sup> Ivi, p. 8.

<sup>4</sup> Robert Hatten chiama questo processo "troping", definendolo come «processo, spesso imprevedibile e extra-logico, attraverso il quale nuovi significati emergono da associazioni atipiche o perfino contraddittorie tra diversi significati». Cfr. R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington 2004, p. 2. Sulla distinzione tra semiosi estroversiva e introversiva cfr. nota 3.

<sup>5</sup> *Bureau d'Art et d'Industrie*, Vienna, 1804.

fatti alla battuta 97 su un accordo di settima di dominante, quasi si trattasse di un'introduzione per un pezzo più ampio, forse una sonata (ma non esistono sonate per pianoforte in re minore nella produzione di Mozart). Già l'edizione successiva<sup>6</sup> presentava il testo della Fantasia come lo conosciamo oggi, con l'aggiunta di dieci battute che portano il pezzo a una (frettolosa) conclusione sulla tonica. È molto probabile che le dieci battute conclusive siano opera di August Eberhard Müller (1767-1817), che a Lipsia svolgeva le funzioni di Thomaskantor e di capo revisore presso l'editore Breitkopf.

Nonostante la natura frammentaria e i dubbi sul suo completamento, la Fantasia in re minore ha sempre goduto di grande popolarità presso il pubblico e i pianisti, per la sua alta qualità musicale, e per l'alternanza di elementi patetici e drammatici che la contraddistinguono. Rispetto agli altri due pezzi mozartiani che vanno sotto il nome di "Fantasia" (in do maggiore K. 394 e in do minore K. 475) questa sembra in possesso di una qualità drammatica più marcata e forse più scoperta, riscontrabile per esempio nel passaggio dall'oscurità iniziale al gioioso Allegretto conclusivo; o nell'alternarsi di passaggi patetici (bb. 23-33 e 37-43) con altri di carattere violento (bb. 34, 44); contrasti che sembrano suggerire un implicito contenuto narrativo. Nell'analisi che segue cercheremo di mettere in luce alcuni aspetti "interni" (come quelli connessi alla sua origine come pezzo improvvisato, e quelli che ne assicurano la coerenza e continuità) e altri "esterni", come i gesti o le figure retoriche, e tenteremo infine di correlarli, ove possibile. Per comodità suddividiamo il brano in tre parti: Preludio (bb. 1-11), Parte centrale (bb. 12-54) e Allegretto (bb. 55-107).

### *Preludio (bb. 1-11)*

Chiamiamo così questa prima parte perché è quella che più chiaramente presenta i caratteri dell'improvvisazione, specialmente evidenti nella scrittura per arpeggi e nel movimento del basso. Questi chiaramente indica il *topos* del "preludio"; anzi, la particolare scrittura sembra suggerire uno strumento, come l'arpa o la cetra, collegato all'idea del poeta-narratore. Tale sezione si basa infatti su un basso discendente che percorre lo spazio di un tetracordo – da re, b. 1, a la, b. 9 –, in cui compaiono elementi di stile *empfindsam* (le appoggiature ascendenti, l'andamento spezzato). Il tetracordo costituiva nel Settecento uno dei modelli più frequentemente impiegati come base per le improvvisazioni, particolarmente nel modo minore. L'esempio 1 mostra il basso con gli accordi rappresentati dalle figure del basso continuo, usate come base per l'improvvisazione: i nomi delle note sotto il pentagramma indicano la posizione delle note del tetracordo "frigio" (re, do, sib, la).

---

<sup>6</sup> Nel volume 17 della serie delle *Oeuvres complètes*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1798-1806.

## ESEMPIO 1



Fantasia K. 397 di W. A. Mozart. Esempio n. 1

Si osservi ora la melodia formata dalle note più alte nella parte della mano destra da b. 1 a b. 9, mostrate nell'esempio 2a. Secondo Oswald Jonas, queste note costituiscono «il motto che determina il corso dell'intera opera»<sup>7</sup>. In che modo? Si confronti l'esempio 2a con 2b, che riporta le note essenziali della melodia alle bb.12-19: a grandi linee, come si vede, le due melodie sono quasi identiche, come se le bb. 12-19 fossero una versione abbellita delle bb. 1-11, ma con una significativa differenza. Al momento di ripetere il movimento discendente del preludio, la melodia prende un corso differente e, anziché procedere da sol a do diesis attraverso fa, mi bemolle e re, muove cromaticamente così: sol diesis-sol bequadro-fa diesis-fa bequadro-mi naturale. In particolare, la nuova versione taglia fuori il mi bemolle, cioè il secondo grado napoletano (o frigio) di re minore. Secondo l'intuizione di Jonas, tutta la Fantasia consiste nel tentativo di ritrovare la strada percorsa (ma non conclusa) nel preludio, e in particolare del suo dettaglio più importante, il mi bemolle accompagnato dall'accordo di "sesta napoletana". Questo verrà finalmente raggiunto a b. 52, poco prima dell'Allegretto, e il raggiungimento viene sottolineato, con grande commozione, da una elaborazione simile a una cadenza da concerto.

## ESEMPIO 2



Fantasia K. 397 di W. A. Mozart. Esempio n. 2

<sup>7</sup> O. Jonas, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*, Universal Edition, Wien 1972, pp. 5-6. Gli esempi 2a e 2b, e il relativo commento, sono tratti da queste pagine.

Parte centrale (bb. 12-54)

A differenza del preludio, questa ampia parte centrale presenta una grande varietà di stili, gesti e figure. La melodia che occupa le prime quattro battute è in stile cantabile, riconoscibile dall'andamento prevalente per grado congiunto e dall'organizzazione simmetrica in 2 + 2 battute. A b. 16 la melodia si interrompe bruscamente, con un procedimento che richiama insieme le figure retoriche di Antitesi (contrapposizione di idee) e *Abruptio* (improvviso troncamento di una frase). Una battuta dopo, lo stesso movimento melodico e armonico viene ripetuto in versione diminuita e in piano, suggerendo un'altra figura retorica, la *Dubitatio*.

L'andamento incerto prosegue fino a b. 19, senza riuscire a recuperare il grado "napoletano" del preludio. A b. 20 gli accordi cromatici nel registro dei tromboni suggeriscono il topos operistico del soprannaturale (si pensi alla scena del cimitero nel *Don Giovanni*). A questo segue il topos dei singhiozzi (bb. 23-27) troncati improvvisamente dalla figura retorica dell'*Abruptio* (la pausa generale a b. 28). Subito dopo ritorna lo stile cantabile, interrotto questa volta da un passaggio che evoca lo stile *Sturm und Drang* (b. 34); a b. 35 torna nuovamente il topos del soprannaturale, seguito ancora dai singhiozzi, e ancora da un altro passaggio *Sturm und Drang* (il Presto a b. 44).

Il ritorno del cantabile (b. 45) si svolge in modo simile all'inizio, ma con un forte accento drammatico quando la sesta napoletana, che era stata soltanto suggerita a b. 8 (nella sezione degli arpeggi), torna con piena forza a b. 52.

Nonostante l'enorme varietà di figure e stili, questa sezione centrale è tutto fuorché incoerente. Le sue parti sono unite insieme da un saldo piano tonale<sup>8</sup>, e dalla tecnica di collegamento (*Knüpftechnik*), propria dell'improvvisazione, che consiste nel far iniziare la sezione successiva dalla ripetizione delle note che concludono quella precedente. Per esempio, la prima sezione dei "singhiozzi" si apre con le note si-la-sol diesis; le stesse tre note, nello stesso registro, concludono la sezione precedente (ultimi due trentaduesimi del gruppetto seguiti dalla semiminima); la stessa cosa si ripete alle bb. 38-39 (esempio 3).

ESEMPIO 3

Fantasia K. 397 di W. A. Mozart. Esempio n. 3

<sup>8</sup> Cfr. le analisi delle bb. 20-43 in H. Schenker, *Free Composition*, Longman, New York 1979, figura 82/3 a-b, e il testo corrispondente ai §206 e 238.



Si osservi anche come il conflitto tra il mi bemolle e in mi bequadro (conflitto già prefigurato nella battuta 8 del Preludio) si sviluppi durante tutta la sezione (esempio 4): il mi naturale, prominente all'inizio della sezione (a b. 19) conclude la frase; a b. 20 apre la successiva; dopo è quasi sempre presente come voce interna nell'accompagnamento), diventa mi bemolle al termine del drammatico arpeggio a b. 35; risolve su re (b. 36), ritorna a mi bemolle (b. 40, mano destra, ultimo quarto) e di nuovo viene corretto a mi bequadro (ultimo ottavo di b. 43)<sup>9</sup>. Questo conflitto si scioglie quando finalmente, a b. 52, il mi bemolle riconquista definitivamente la sua funzione di preparazione della dominante.

## ESEMPIO 4

s

*Fantasia K. 397 di W. A. Mozart. Esempio n. 4*

*Allegretto*

Dopo l'oscurità della sezione centrale, l'Allegretto conclusivo, con la sua ingenua leizia, suona del tutto inatteso. L'Allegretto ricorda la contraddanza, una danza molto diffusa nella seconda metà del 18° secolo, e divenuta simbolo della tranquilla felicità borghese (lo stile detto di "mezzo carattere") in contrapposizione con lo stile "sublime" di cui il soprannaturale è una delle manifestazioni. Un altro, celebre esempio di contraddanza usata con questo stesso significato lo troviamo nel finale del *Flauto magico*, a partire da b. 846: anche qui la contraddanza è il simbolo della felicità ordinaria e "borghese" conquistata dopo la sconfitta delle forze del male, rappresentate dallo stile sublime della Regina della notte<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Si noti che il mi bemolle, in questa sezione, non ha mai sotto di sé l'armonia napoletana: la sua comparsa dunque non soddisfa la ricerca di cui parla Jonas (si veda l'Esempio 2 e il contenuto relativo).

<sup>10</sup> Un'altra celebre contraddanza è nel Finale della sinfonia *Eroica* di Beethoven: anche qui il significato è l'aspirazione a un'utopia di felicità democratica attraverso il superamento della dimensione sublime ed eroica. Cfr. F. Della Seta, *Beethoven: Sinfonia eroica*, Carocci, Roma 2004.

### Riepilogo

L'evidente tripartizione della Fantasia ha dunque anche un significato narrativo: possiamo leggere i tre momenti – Preludio, Parte centrale, Allegretto – come momenti di una storia che si sviluppa con mezzi puramente musicali. Il Preludio prefigura, con mezzi musicali elementari (gli arpeggi), un percorso melodico e tonale che ha il suo momento più emozionante nella “sesta napoletana”, appena toccata a b. 8 e subito corretta cromaticamente nella seconda metà della stessa battuta. La parte centrale consiste in una lunga ricerca di quella sesta napoletana negata; e il conflitto tra il mi bemolle e il mi bequadro costituisce - dal punto di vista tonale - l'aspetto più rilevante di questa sezione, conflitto che, come abbiamo visto, è sottolineato dalle figure e dagli stili contrastanti. Col raggiungimento della sesta napoletana la sezione si chiude e la contraddanza conclusiva festeggia la ritrovata felicità.

Come dicevamo, questa vicenda è leggibile nei termini di una narrazione puramente musicale, incentrata sulla perdita, la ricerca e il ritrovamento di un dettaglio prezioso (la sesta napoletana) prefigurato ma non pienamente assaporato nella prima parte. La musica è per sua natura capace di esprimere una “storia” anche senza ricorrere a trasposizioni letterarie o extramusicali, sebbene sia certamente possibile trovare una vicenda non musicale che vi corrisponda: in fondo la letteratura abbonda di storie e miti basati sulla ricerca di qualcosa di perduto. Quello che conta è che una traccia - quella musicale, o una sua trasposizione extramusicale purché coerente con il contenuto musicale - sia comunque presente nella coscienza di un esecutore e lo guidi attraverso l'intrico di figure e di stili.

È possibile dare un senso unitario a questa congerie di segni, topoi e figure retoriche? Nel caso della Fantasia in re minore i vari segni, nella successione in cui si trovano, si lasciano leggere abbastanza facilmente come appartenenti a un mito molto popolare nel Settecento, quello di Orfeo. Il protagonista è contrassegnato dagli arpeggi, segno della lira, lo strumento di Orfeo; lo stile arioso misto al sensibile rappresenta l'implorazione di Orfeo alle divinità degli Inferi; l'Antitesi/*Abruptio* seguita dalla *Dubitatio* rappresentano l'intervento di Amore e i dubbi di Orfeo sulla riuscita dell'impresa. L'ombra evoca l'intervento delle Furie e i singhiozzi la disperazione di Orfeo; gli interventi in stile *Sturm und Drang*, intercalati con gli elementi precedenti, evocano il drammatico svolgimento dell'impresa di Orfeo. Infine, la contraddanza conclusiva evoca (come avverrà più tardi per il finale della sinfonia *Eroica*) il lieto fine della vicenda.

Una lettura di questo genere, per quanto suggestiva, è però interamente congetturale ed è plausibile solo perché i segnali presenti nella musica sono molto evidenti. Nella maggior parte della musica strumentale di Mozart l'esercizio ermeneutico è incerto, se non impossibile: il che non toglie che gli elementi costitutivi del repertorio strumentale mozartiano siano sostanzialmente gli stessi del repertorio teatrale, ma la storia che raccontano possiede una logica esclusivamente musicale.



Finito di stampare in proprio  
nel mese di settembre 2013  
UniversItalia di Onorati s.r.l.  
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342  
email: [editoria@universitaliasrl.it](mailto:editoria@universitaliasrl.it) – [www.unipass.it](http://www.unipass.it)