

tidianità”, come il tango. Neppure troveremo una netta contrapposizione tra i solisti e l’“opprimente” massa orchestrale, come nel *Secondo Concerto grosso*. Il problema alla base del *Terzo Concerto grosso* non è la lotta tra ciò che è inequivocabilmente creazione e ciò che è inequivocabilmente distruzione, abbiamo piuttosto una serie di problemi più sottili, interni alla natura creativa e alla memoria culturale. Il principio generale del concerto grosso è espresso nel fatto che l’orchestra, come nel *Primo* e nel *Secondo Concerto grosso*, diviene un sistema di specchi per i solisti, atto a sviluppare le loro tesi in un dialogo tra interlocutori alla pari. Talora i riflessi generati da questi specchi appaiono perfettamente adeguati, talora risultano distorti, come nel *Secondo Concerto grosso*. L’idea stessa della variazione tuttavia, come simbolo di unione immediata (benché complessa) tra tutti i partecipanti, rimane immutata.

Il *Quarto Concerto grosso* del 1988 costituisce un movimento della *Quinta Sinfonia*, o meglio l’esposizione di una concezione dualistica che fonde il concerto grosso e la sinfonia. Nel raffronto di due diverse realtà, due diversi tipi di sviluppo e di presentazione del materiale, Schnittke recupera nuove possibilità energetiche per la realizzazione del ciclo. La modulazione che dal concerto grosso porta alla sinfonia, inoltre, evidenzia chiaramente il percorso stesso che il compositore ha compiuto nel corso di due decenni: da una sorta di gioco con modelli stilistici diversi a una seria assimilazione di elementi stilisticamente eterogenei e inseriti nel contesto offerto dal “meta-linguaggio” nuovo e universale delle sue ultime opere; dall’intonazione “estraniata” a un’esternazione più personalizzata; dal dramma nascosto al dramma dichiarato, talvolta persino denudato secondo modelli espressionisti.

Il *Quinto Concerto grosso* del 1991, per violino e grande orchestra sinfonica (nonché pianoforte solista dietro le quinte), illustra appieno tale dramma. Esso si sviluppa come una composizione di fatto monopartita (il mono-ciclo nuovamente caro a Schnittke), con un’ampia introduzione del solista, con gli elementi di un energico allegro di sonata, nonché con lunghe cadenze del violino solista, che spezzano uno sviluppo appena iniziato, e una sorta di finale che dal turbinio iniziale conduce a una coda lenta di carattere meditativo. Il violino suona quasi senza interruzione e nella densità iperattiva della parte solista vi è persino qualcosa di ossessivo, una tensione oltre misura, prossima al crollo nervoso (tratto tipico di numerosi lavori dell’ultimo Schnittke). Lo sviluppo delle principali sezioni del *Quinto Concerto grosso* porta ad autentici crolli fisici. Appena raggiunta una “posizione eretta”, il flusso logico degli avvenimenti è rotto da un cluster dell’orchestra o da un valzerino dozzinale, oppure dalle repliche dell’anti-solista, rappresentato dal pianoforte dietro le quinte. I suoni che provengono da questo anti-solista sono amplificati e pertanto vengono percepiti come un’entità che esiste *al di sopra* del solista, come una forza impersonificata che riesce a influire sul corso degli eventi. Si tratta senza dubbio di una continuazione della linea anti-solistica rappresentata dal contrabbasso nel *Secondo Concerto per violino* o dal “fatale” rintocco di campana nel *Terzo Concerto grosso*.