

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Compositore austriaco (Salisburgo 27 I 1756 - Vienna 5 XII 1791)

La vita breve di Mozart iniziò in un'epoca di trasformazione delle forme musicali. Nella musica strumentale spariva il concerto grosso, per cedere il posto alla nuova concezione sonatistica e sinfonica, fondata sulla drammatica contrapposizione dei temi; abolito l'inerte sostegno armonico del basso continuo, lo veniva sostituendo una libera polifonia strumentale di nuova concezione.

Nel melodramma tramontava l'età metastasiana, e l'opera comica stava prendendo il sopravvento sull'opera seria, con le affermazioni di Piccinni, Paisiello e Cimarosa.

In verità, l'uomo che s'era trovato a fronteggiare queste trasformazioni era Haydn, ma la straordinaria precocità di Mozart, che a 4 anni dava segni indubbi della sua vocazione musicale, e a 6 anni componeva il suo primo pezzo, un *Minuetto* per clavicembalo in fa maggiore (K 2), fece sì che in pratica egli si sia trovato, adolescente, a lavorare su per giù nella stessa situazione storica affrontata da Haydn, di 24 anni più anziano.

E poiché in quei tempi la cognizione della novità musicale si poteva ottenere soltanto attraverso viaggi personali nei diversi centri di produzione artistica, non si può che ammirare la preveggenza del violinista Leopold Mozart, il quale, oltre ad esercitare sul figliolo i propri talenti pedagogici con un'accurata istruzione musicale, gli fece trascorrere l'infanzia in continui viaggi attraverso l'Europa.

Questi viaggi non avevano soltanto lo scopo di esibire la prodigiosa abilità clavicembalistica di Wolfgang e della sorella Maria Anna (o Nannerl; nata nel 1751).

Erano anche viaggi di studio e di frequentazione dei principali ambienti musicali europei, dai quali traeva alimento l'eccezionale ricettività del genio di Mozart. Si può dire che durante la giovinezza, la sua arte si svolga secondo un ritmo costante: immagazzinamento di idee nuove attraverso impressioni di viaggio, e loro assimilazione durante la quiete

provinciale d'un soggiorno in patria.

L'alchimia artistica di queste appropriazioni pone problemi estetici affascinanti circa il concetto di originalità. Mozart nacque il 27 gennaio 1756, alle otto di sera, a Salisburgo, cittadina dell'alta Austria, di gusto e costumi quasi italiani, cattolica e conformista, di vita sociale piuttosto meschina, tutta stretta intorno alla corte dell'arcivescovo.

LEOPOLD MOZART CON I FIGLI



La musica vi era assai coltivata, secondo un gusto un po' provinciale: le novità non avevano facile accesso in quel piccolo capoluogo serrato tra alti monti e coperto di neve per molti mesi dell'anno.

La posizione geografica di Salisburgo la faceva gravitare verso due grandi centri: uno, ovviamente, era Vienna, la capitale dell'impero, e l'altro, più vicino, ma politicamente estraneo, era Monaco, capitale della Baviera.

Queste città furono le mete dei primi viaggi di Mozart (e di tutta la famiglia): dapprima Monaco, nel gennaio 1762, poi Vienna, nell'autunno. Ricevuti a corte, Mozart e la sorella furono ammirati, vezzeggiati, colmati di doni.

Giocarono coi principini, tra i quali Maria Antonietta: Mozart non visse abbastanza a lungo per sapere che avrebbe lasciato la clavicembalista sotto la ghigliottina.

Il 9 VI 1763 tutta la famiglia si pose in moto per il grande viaggio che (attraverso varie tappe costellate di trionfi del piccolo virtuoso, sia al clavicembalo sia all'organo, ed anche col violino) li avrebbe condotti a Parigi (18 novembre) e poi a Londra.

A Parigi furono guidati negli ambienti intellettuali e mondani dal compatriota Melchior Grimm, influente gazzettiere, introdotto tanto nell'ambiente degli Enciclopedisti, quanto a corte. Il piccolo Wolfgang fu colpito dalla musica e dalla personalità del clavicembalista slesiano J. Schobert: vi trovò un primo modello di quell'elemento di passione romantica, per quei brevi slanci febbrili e patetici (specialmente nelle tonalità minori) che in tutta la sua opera si sarebbero accompagnati alla grazia e al vigore classico, ispirati da J. Ch. Bach e da M. Haydn. A Londra, infatti, dove i Mozart si recarono lasciando Parigi (aprile 1764), spadroneggiava sul gusto musicale l'ultimo figlio di Bach, vissuto a lungo in Italia, melodista elegante, piacevole ed amabilmente superficiale.

J. Ch. Bach e J. Schobert restarono le fonti sepolte dei due poli dell'universo artistico mozartiano: lo stile galante e lo stile appassionato. Nei 15 mesi di soggiorno londinese Mozart poté anche avere i suoi primi contatti con la musica italiana, non solo attraverso la mediazione di J. Ch. Bach, ma attraverso la conoscenza diretta di alcuni famosi cantanti come i castrati G. F. Tenducci e G. Manzuoli: quest'ultimo, specialmente, introdusse il piccolo compositore nei segreti del canto all'italiana.

Il viaggio di ritorno, iniziato il 1 VII 1765, ebbe lunghe soste nei Paesi Bassi (dove sia Wolfgang sia la sorella caddero gravemente malati), ancora a Parigi, in Svizzera ed in Germania.

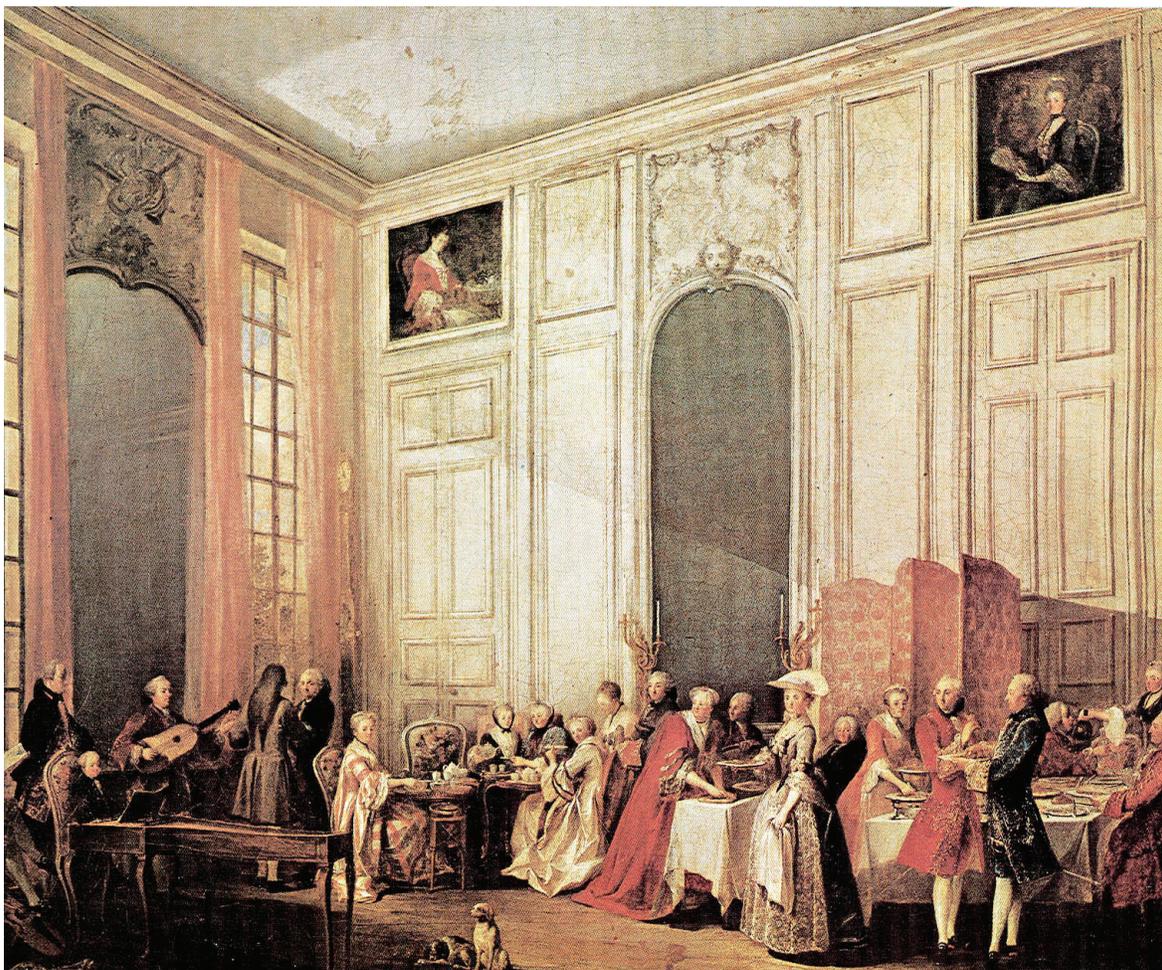
Il ritorno in patria avvenne alla fine di novembre 1766. Fin dal 1762 un nuovo Kapellmeister era successo al vecchio D. Eberlin alla corte arcivescovile di Salisburgo: era Michele Haydn, fratello del più celebre Franz Joseph, e in confronto all'accademismo di Eberlin, lo stile galante

della sua musica aggiunse un nuovo stimolo alle numerose esperienze del viaggio in Europa, da acquisire con laboriosa assimilazione nella quiete di Salisburgo.

Un infelice viaggio a Vienna nel settembre 1767 fu troncato da un'epidemia di vaiolo che colpì anche Mozart e la sorella.

Ma il 1768 fu trascorso tutto a Vienna, dove Mozart ebbe occasione di ascoltare molte opere teatrali, di Piccini, di Hasse e di Gluck, ed una ne scrisse egli stesso, *La finta semplice*, che non pervenne alla rappresentazione, per intrighi e gelosie locali.

RICEVIMENTO NELLA CASA DI MOZART



Fu eseguita, invece, nel teatro privato dal dottor F. A. Mesmer, non ancora celebre per le sue arti di magnetizzatore, l'opera in un atto *Bastien und Bastienne*, adattamento di un soggetto di Ch. S. Favart, che a sua volta era una parodia dell'opera *Le divin du village* di Rousseau.

Nuova pausa di raccoglimento, durante il 1769, nella domestica quiete di Salisburgo: molta musica religiosa, assimilazione e consolidamento delle esperienze viennesi, nomina a Konzertmeister nella cappella arcivescovile. Infine il sospirato coronamento dei suoi viaggi, questi *Wanderjahre*, l'Italia, consacrazione suprema d'ogni artista del canoro Settecento.

Questa volta il viaggio fu intrapreso soltanto da Leopold e Wolfgang, ed ebbe inizio il 13 XII 1769.

Due mesi di soggiorno a Milano (23 gennaio - 14 marzo 1770) procurarono a Wolfgang l'ambita ordinazione dell'opera d'apertura della prossima stagione.

A Roma, ascoltando in San Pietro il *Miserere* di G. Allegri nella Settimana Santa, Mozart se lo scrisse esattamente ad orecchio.

A Napoli sentì *Armida* di N. Jomelli. Ancora a Roma il Papa Clemente XIV lo insegnò della croce di cavaliere dello Speron d'oro.

L'estate fu trascorsa a Bologna, dove Mozart venne ammesso, dopo un difficile esame, all'Accademia filarmonica e trasse grande giovamento dalla scuola di contrappunto all'italiana di padre Martini.

Il 18 ottobre i Mozart fecero ritorno a Milano per attendere alla composizione dell'opera commissionatagli, *Mitridate re di Ponto*, che andò in scena al Teatro Regio Ducale la sera di Santo Stefano 1770, con buon successo.

Nel gennaio 1771 una breve scappata a Torino permise la conoscenza di Paisiello e del violinista Pugnani. Il carnevale fu trascorso a Venezia (conoscenza di Hasse) e il 28 III 1771 padre e figlio rientrarono a Salisburgo.

Da marzo ad agosto seguì il solito periodo d'assimilazione e d'assestamento, ma già il 13 agosto padre e figlio ripartivano per Milano dove Wolfgang doveva attendere alla composizione d'una "serenata teatrale" per le nozze dell'arciduca Ferdinando d'Austria con Maria Beatrice d'Este: fu *Ascanio in Alba*, su libretto di G. Parini.

Il 16 XII 1771 i Mozart rientravano a Salisburgo, e lo stesso giorno vi moriva il vecchio arcivescovo Sigismondo di Scorattenbach, della cui benevola indulgenza essi avevano approfittato.

Non sarà più così col nuovo arcivescovo Gerolamo Colloredo, e lo scopo del terzo ed ultimo viaggio in Italia (1772-1773) sarà, oltre alla composizione dell'opera seria *Lucio Silla*, nella speranza delusa di trovare per Wolfgang una sistemazione presso la corte arciducale.

Invece Salisburgo si richiuderà ora per molti anni, con la monotonia del suo gusto provinciale, su un giovane compositore, che in concomitanza con l'onda europea di patetico wertheriano attraversava la personale crisi dell'adolescenza, ben visibile in alcune scene e nell'ouverture di *Lucio Silla*, come nelle ardenti sinfonie di gusto italiano, e nei primi quartetti che Mozart aveva scritto in gran parte in Italia.

MOZART A 6 ANNI



Solo un breve viaggio a Vienna (17 luglio - 30 settembre 1773) ruppe la clausura salisburghese, ed equilibrò la recente influenza italiana con la conoscenza del dotto stile quartettistico di J. B. Vanhall, F. L. Gassmann e soprattutto del grandissimo Haydn.

L'Italia aveva schiuso a Mozart le vie del cuore, l'ispirazione appassionata e romantica nella dedizione a un ideale di vibrante intensità espressiva; Vienna gli additava ora la meta di un'arte dotta, solitamente basata e grandiosamente concepita.

Nel periodo salisburghese che ora si estende per quattro anni, lo stile galante ha il sopravvento, promosso anche dall'occasione di un'opera comica da scrivere per il teatro di corte di Monaco di Baviera, *La finta giardiniera* (1775).

Mozart si avvicinava ai vent'anni: frequentava salotti, ville, giardini dell'aristocrazia cittadina, scriveva serenate per la contessa Lodron e le sue graziose figliole e si potrebbe quasi parlare di un periodo di dissipazione musicale, chiuso però nel 1776 da una dedizione quasi esclusiva alla severa musica sacra e, l'anno dopo, dalla partenza per l'ultimo viaggio europeo (questa volta in compagnia della madre) alla disperata ricerca d'un posto di lavoro che gli permettesse di sfuggire all'abborrito gioco salisburghese.

Monaco di Baviera e Augusta furono le prime tappe di questo pellegrinaggio, poi Mannheim, dove il soggiorno si prolungò quattro mesi e mezzo, essendo Mozart incatenato non solo dalla meravigliosa orchestra per cui la città andava famosa, ma anche dalle grazie e dal talento d'una giovanissima cantante, Aloysia Weber, che non si mostrò insensibile all'ammirazione del giovane musicista.

Ma d'una sistemazione stabile, nessuna traccia. Da Salisburgo il padre sollecitò la continuazione del viaggio ed il 14 III 1778 Mozart con la madre abbandonò Mannheim a malincuore.

Rumorosa e distratta, Parigi accolse i due viaggiatori il 23 marzo, che a Mannheim aveva lasciato il cuore, s'arrabattava invano per farsi notare.

M. Grimm non fu d'aiuto: Mozart non era più il fanciullo prodigio del 1763, ma un pianista e compositore come tanti altri, la cui reputazione, in sostanza, era tutta locale e provinciale.

Una sinfonia (K 297) seguita da una ouverture (K 8), eseguite ai Concerts spirituels, e la musica per un balletto del grande coreografo J. Noverre, *Les petits riens*, non valsero a fermare l'attenzione dei parigini.

Una splendida *Sinfonia concertante* (K 9) scritta per l'oboe, il clarinetto,

il fagotto ed il corno di Mannheim, che si esibivano a Parigi come solisti, non giunse nemmeno all'esecuzione. Le sorti del viaggio volsero tragicamente: dopo venti giorni di malattia, il 3 luglio, gli morì la madre, la buona, umile ma spiritosa Anna Maria Pertl, da cui il figlio aveva forse mutuato le qualità di umorismo e di vivacità, delle quali non era particolarmente dotato il pedagogo Leopold.

LA SORELLA DI MOZART



Senza neppure curarsi della guerra teatrale fra Gluck e Piccini, che divideva il pubblico parigino, Mozart abbandonò Parigi il 26 settembre, cercando Aloysia a Mannheim e trovandola invece a Monaco di Baviera.

La ragazza però aveva ottenuto un'importante scrittura teatrale e non si curò più dello sfortunato musicista salisburghese. Era la sconfitta: nel gennaio 1779 la prigione salisburghese si richiudeva nuovamente sul compositore, senza più alcuna speranza d'evasione.

Buon per lui che il padre era riuscito ad ottenergli, dall'inviso arcivescovo, il rinnovo della carica di Konzertmeister, abbandonata per cercare fortuna altrove.

Musica sacra e sinfonie testimoniano in questo periodo una nuova virilità ed energia. Lontana è la spensieratezza dell'infanzia. Lo stile galante s'irrobustisce di contrappunto. A contatto con le prove della vita, l'uomo ed il maestro mutarono di pari passo.

Arde in lui la passione teatrale, insoddisfatta in quella città senza teatro che è Salisburgo. L'arrivo di alcune compagnie di comici ambulanti, prima quella di Bohm, poi (1780) quella del celebre E. Schikaneder, costituirono avvenimenti memorabili: Mozart e la sorella non persero una rappresentazione.

Per Schikaneder, Mozart rielaborò e completò i cori che aveva già scritto nel 1773 per il dramma eroico di T. Ph. von Gebler *Thamos re d'Egitto*, faticoso antefatto della futura collaborazione nel *Flauto magico*.

Tanta era la sete di teatro che lo divorava che Mozart si accinse perfino ad un'operazione inconsueta per le abitudini dell'epoca: scrivere un'opera che nessuno gli aveva commissionato: fu *Zaide*, che naturalmente non fu condotta a termine.

Provvidenziale e lusinghiera giunse l'ordinazione di un'opera seria per Monaco di Baviera, *Idomeneo re di Creta*: G. Varesco, cappellano di corte a Salisburgo, preparò il libretto (da una tragedia di Crebillon). Pur dovendo attenersi ad uno stile stereotipato del melodramma serio, e rispettando con diligenza le esigenze dei cantanti, Mozart si applicò a questo lavoro come ad un'ancora di salvezza.

La rappresentazione (29 I 1781) fu un successo; la lusinghiera ordinazione di un'opera seria e l'eccitante lavoro di teatro furono per Mozart un'iniezione di fiducia in se stesso. Chissà se ciò non abbia contribuito al colpo di testa di pochi mesi dopo, quando rifiutò di rientrare a Salisburgo con la corte dell'arcivescovo, che s'era momentaneamente trasferito a Vienna e ne abbandonò il servizio per

stabilirsi tutto solo nella capitale, a vivere indipendente, con le sue risorse di pianista, insegnante e compositore.

Un gesto inaudito col quale Mozart, così mite ed alieno da atteggiamenti rivoluzionari, anticipava i tempi del Romanticismo, trasformando la posizione sociale del musicista: da salariato di principi, o chiese, o imprese teatrale, ai rischi della libera professione.

A Vienna completò la sua ribellione sposando (1782) contro il parere del padre, Costanza Weber, sorella di Aloysia, che sposata al pittore A. Lange, era divenuta una cantante di grido.

In principio la fortuna parve aiutare l'audace.

LA CASA NATALE



Sedotta dalla serie dei Concerti per pianoforte che Mozart scriveva con un preciso scopo, quasi pubblicitario, di autopresentazione, Vienna gli fu larga di allievi e allieve altolocati e diventò una moda andare a scuola di pianoforte da lui.

Un'ordinazione del Burgtheater coronò questo momento favorevole. Le ansie e gli affanni del matrimonio contrastato si riflettono in certa misura nelle sorridenti angosce di Belmonte e Costanza, gli eroi del Singspiel ("*Die Entfuhrung aus dem Serail* ("Il ratto dal serraglio")), che Mozart scrisse dall'agosto 1781 al maggio 1782, realizzando finalmente il suo antico sogno di nazionalismo teatrale.

La capitale non recò a Mozart soltanto successi artistici e mondani, ma anche l'alimento di ricche esperienze musicali, che Salisburgo non poteva offrire.

La conoscenza del barone C. von Swieten, figlio del medico olandese di Maria Teresa, favorì l'ultima è più importante delle scalmene contrappuntistiche da cui Mozart era preso periodicamente.

Un po' di contrappunto alla buona l'aveva studiato, ancorché mascherato sotto una tolleranza tutta italiana dell'edonismo galante. Ma si trattava pur sempre di insegnamenti scolastici. Ora, invece, siamo alla scoperta delle fonti storiche.

Illuminato passatista musicale, il barone von Swieten aveva conservato il culto di Handel e di Bach: ne possedeva numerose opere e le faceva eseguire in sedute settimanali di musica a casa sua. Un musicista come Mozart non poteva certo lasciarsi fuorviare da considerazioni di moda e dalle apparenze esteriori d'uno stile arcaico.

La scoperta di quell'augusto mondo musicale determinò in Mozart una febbre contrappuntistica, che lo spinse perfino a trascrivere per archi cinque fughe del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, permettendovi tre adagi introduttivi per trio d'archi.

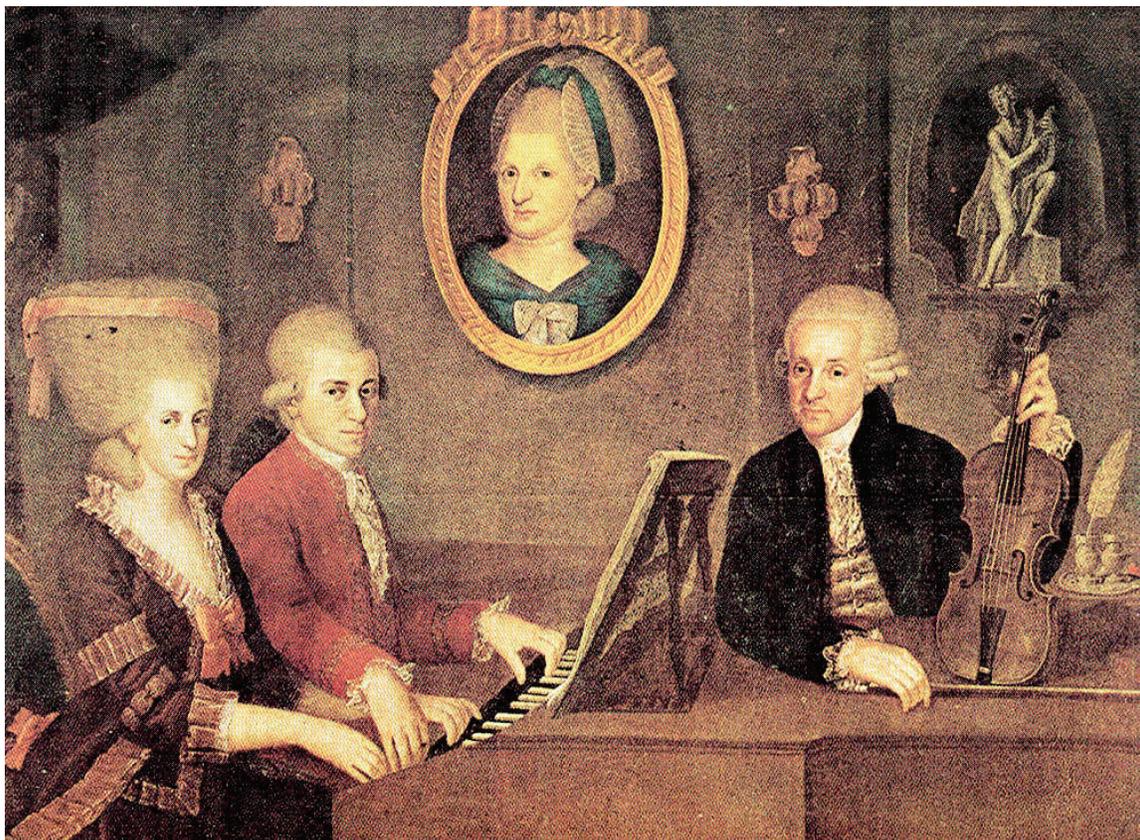
Sinfonie, quartetti e concerti continuarono il nerbo della produzione viennese, ma il teatro restò sempre la meta più agognata. Abbandonata la composizione d'uno sconclusionato libretto di G. Varesco, *L'oca del Cairo*, a Mozart venne richiesto un brevissimo Singspiel, una satira di costumi teatrali, dal titolo *Der Schauspieldirektor*, che va in scena nel castello di Schonbrunn nel 1786.

Ma era già avvenuto l'incontro col librettista Lorenzo da Ponte, singolare figura di avventuriero letterario, specie di Casanova in minore, espulso dalla repubblica veneta per una satira politica e vissuto a Vienna dal

1781 al 1791 come poeta teatrale.

Con lui Mozart realizzò la sua intuizione di un teatro musicale originale, sollevato sopra gli schemi tradizionali dell'opera seria e dell'opera comica: nacquero così i tre capolavori delle *Nozze di Figaro* (1786), su soggetto voluto da Mozart stesso, desunto dalla recente commedia di Beaumarchais, il *Don Giovanni* (1787), scritto per la città di Praga (dove *Le nozze di Figaro* avevano avuto un successo assai superiore a quello ottenuto Vienna) e *Così fan tutte* (1790).

LA FAMIGLIA MOZART



Ma nel frattempo una svolta si era determinata sul quadrante della fortuna terrena di Mozart. Il successo che gli era arreso nei primi anni della sua indipendenza cedeva il posto a crescenti difficoltà economiche, né la nomina a Kammermusicus di corte, dopo la morte di Gluck, ne migliorò le condizioni.

Sempre più grave Mozart sentiva il peso delle lezioni di pianoforte, che disperdevano le sue energie e toglievano tempo alla composizione: le diradò, ma fu ben presto la miseria nera, aggravata dalle non buone condizioni di salute sue e della moglie, bisognosa di costose cure e di soggiorni in campagna.

Due bambini, Carlo e Leopoldo, avevano aumentato la famigliola, ed altri erano morti in tenera età. Presto fu una sequenza di debiti, di traslochi precipitosi e di implorazioni di soccorso al "fratello massone" Puchberg e ciò che più commuove è l'esiguità delle somme di cui Mozart implorava il prestito. Nel 1789 fece un breve viaggio a Berlino col principe Lichnowsky, per la rappresentazione del *Ratto dal serraglio* e lo prolungò a Dresda e a Lipsia in compagnia d'una intelligente amica, la cantante J. Hambacher Dusek.

L'anno dopo si recò a Francoforte a proprie spese, non essendo stato invitato per le feste dell'incoronazione di Leopoldo II (il 20 febbraio era morto l'imperatore Giuseppe II, che, senza essere proprio un intenditore, aveva tuttavia fatto credito all'ingegno di Mozart).

Ma quando gli giunse l'offerta di recarsi a Londra, dove già s'era trasferito Haydn, ben più anziano di lui, Mozart non ebbe il coraggio di lasciare la sua cara Vienna, e rimase a dibattersi nella stretta del bisogno, arrabattandosi a comporre contradanze e allemande, Landler e minuetti per i balli di corte e d'alta borghesia, musiche per le cerimonie massoniche, fantasie e rondò per organi meccanici, pezzi per armonia, tragiche testimonianze d'uno stato di estrema miseria, lavori d'occasione nei quali gli accadeva spesso di lasciar cadere idee di favolosa originalità e di alta solennità tragica.

Come inviato dal cielo a rinfrescare gli antichi entusiasmi per la creazione di un'opera nazionale tedesca, giunse a Vienna l'impresario E. Schikaneder, con un progetto d'opera da cui egli stesso aveva tratto il libretto da una fiaba di Ch. M. Wieland, *Lulu oder die Zauberflote* ("Lulu o Il flauto magico").

Mozart si accinse con entusiasmo alla composizione di questo infantile canovaccio, calato nella simbologia massonica ed ardente ai canoni dello

Zauberstuck, il dramma meraviglioso barocco di origine gesuita e di destinazione popolare.

Lo distrasse per poco l'invito dei suoi cari amici di Praga a scrivere un'opera per le feste dell'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia: e fu *La clemenza di Tito* (1791), un vecchio libretto di Metastasio, ritoccato da C. Mazzolà; scritta in pochi giorni, con arie meravigliose, anche se appare un inopportuno ritorno all'estetica tradizionale dell'opera seria.

Il meglio di sé Mozart lo rivelò nel *Flauto magico*, che andò in scena al teatro Auf der Wieden il 30 IX 1791.

LA MOGLIE DI MOZART COSTANZA WEBER



Il successo si delineò lentamente, ma crebbe di giorno in giorno, mentre già Mozart giaceva sul letto dove la morte l'avrebbe colto il 5 dicembre, convinto di essere stato avvelenato da un rivale invidioso, e precisamente da Antonio Salieri.

Sul suo letto di malato stavano i fogli del *Requiem* di cui aveva ricevuto ordinazione nell'estate, da un misterioso individuo vestito di nero. Era semplicemente un cameriere del conte Franz von Walsegg, ricco amatore che aveva la debolezza di ordinare composizioni ai grandi musicisti per farle eseguire come sue. Di qui il mistero e le raccomandazioni di segretezza. Ma Mozart, la mente già sconvolta dalla malattia vide in quel funebre sconosciuto un messaggero dell'oltretomba, e nulla gli tolse dalla mente che questo Requiem lo scriveva per se stesso.

Non giunse a portarlo a compimento, e fu poi completato dal devoto discepolo F. X. Süssmayer, che lo aveva assistito con devozione negli ultimi mesi.

Si spense il 5 dicembre 1791 e per le sue misere condizioni economiche la salma fu sepolta in una fossa comune dove fu dimenticata ed in seguito non più ritrovata.

Molti anni dopo, Costanza sposò il consigliere d'ambasciata danese Nicola von Nissen, che con i dati da lei forniti mise insieme una prima biografia di Mozart, pubblicata nel 1828 da Costanza, vedova per la seconda volta.

Le opere teatrali

Lasciando da parte due composizioni salisburghesi di natura più oratoriale che scenica (*L'obbligo del primo comandamento* e *Apollo et Hyacinthus*, entrambe del 1767 (il primo contatto di Mozart col teatro avvenne a Vienna, nel 1768, con *La finta semplice*, su libretto di M. Coltellini, da una commedia di Goldoni: era un'opera buffa in tre atti, che il ragazzo musicò con la sicurezza di un uomo del mestiere ma, per così dire, dall'esterno: senza reale penetrazione dei caratteri e dei risvolti galanti dell'intrigo).

BOZZETTO ATTO III DALL'OPERA “ IL RATTO DAL SERRAGLIO ”



Brigandosi infaticabilmente a corte e negli ambienti teatrali di Vienna Leopold Mozart era riuscito ad ottenere al figlio questa commissione.

Probabilmente si rese a tutti insopportabile. L'impresario usò una tattica defatigatoria di procrastinazioni, l'orchestra rifiutò di suonare sotto la guida d'un bambino di dodici anni e, insomma, l'opera non giunse in scena; secondo Leopold, per la gelosia e l'invidia dei compositori viennesi.

Piccolo risarcimento fu l'esecuzione di *Bastien und Bastienne* nel teatrino privato del dottor A. Mesmer. Un minuscolo Singspiel di derivazione francese, una commedia di Ch. S. Favart adattata in tedesco da A. Schachtner; la fonte remota era il piccolo idillio musicale di J. J. Rousseau, *Le divin du village*.

L'Italia offrì a Mozart l'occasione delle prime opere serie, impegni assai più importanti, secondo la gerarchia dei generi settecenteschi, che le opere comiche.

Gli studiosi s'accordarono generalmente a riconoscere maggior pregio a *Mitridate re di Ponto* (Milano 26 I 1770), tre atti del torinese V. A. Cigna-Santi, ed infatti quest'opera sortì miglior successo di *Lucio Silla* (Milano 26 XII 1772), tre atti del metastasiano G. de Gamerra: riuscirà verissimo che questa seconda opera risulti più disuguale, ma a noi interessa assai più che la esteriore, quasi mostruosa perfezione infantile di *Mitridate*.

Al tempo di *Lucio Silla* Mozart era entrato in quella crisi dell'adolescenza che si rispecchia anche nei quartetti italiani ed in alcune sonate con violino obbligato.

Capisce ormai il senso delle passioni amorose trattate nel soggetto. Nel personaggio di Giunia (in *Lucio Silla*) c'è già una partecipazione personale che ne fa la prima delle donne mozartiane; e la scena del cimitero, dove avviene l'incontro di Giunia con Cecilio, si inserisce in quell'ondata di proromanticismo che la cultura europea attraversava intorno al 1770.

Tra l'una e l'altra opera seria si pone la collaborazione con G. Parini per *Ascanio in Alba* (Milano 17 X 1771), non una vera e propria opera, bensì un'accademia (serenata teatrale) in occasione di nozze principesche.

Poi fu il digiuno teatrale degli anni di Salisburgo, rotto soltanto dalla *Finta giardiniera* (Monaco 13 I 1775), opera comica in tre atti su libretto di Ranieri de' Calzabigi già musicato da P. Anfossi un anno prima: nei finali e nello sviluppo dei concertati appare il desiderio d'una più fitta

dialogicità.

Idomeneo re di Creta (Monaco 29 I 1781) è la più bella opera seria di Mozart del Settecento. La grandezza del musicista è ormai somma: sul piano musicale non si può desiderare né immaginare il meglio. Cosa ci fa considerare *Idomeneo* l'ultima opera della giovinezza di Mozart e lo trattiene al di qua della serie di capolavori teatrali della maturità?

La concezione teatrale che non è ancora propria e specificatamente mozartiana, ma accetta le convenzioni dell'opera seria, tenendo conto delle proposte gluckiane.

BOZZETTO ATTO II PER L'OPERA “ IL FLAUTO MAGICO ”



Con *Il ratto dal serraglio* (Vienna 16 VII 1782), tre atti di G. Stephanie da una commedia di Ch Bretzner, Mozart cominciò ad attuare il suo ideale operistico, ideale non tanto teorizzato a parole, quanto vagheggiato e maturato dentro di sé in anni e anni di diuturna passione teatrale.

Era un'ideale che consisteva praticamente nella convergenza di opera comica ed opera seria, e nel superamento di entrambe.

L'opera comica viene nobilitata nei contenuti drammatici e letterari, ed è enormemente arricchita con le risorse musicali proprie dell'opera seria (per non dire addirittura del sinfonismo). Ma il nuovo spettacolo conserverà la vivacità e la naturalezza che venivano all'opera comica dal contatto con l'esperienza della vita quotidiana. L'intensificazione del dialogo attraverso l'estensione dei concertati produce una vera e propria rivoluzione librettistica: praticamente l'opera buffa si eleva alla dignità di commedia.

Per questa sua personale e privata rivoluzione, che si svolgeva parallelamente ai progressi dell'opera comica in Italia, dovuti a Piccinni, Paisiello e Cimarosa, Mozart non si attaccò subito all'opera italiana, così radicata in una tradizione secolare, bensì alla forma recente, e assai meno vincolante, del Singspiel.

Col *Ratto dal serraglio* v'introdusse un'impetuosa corrente di musica ad alto potenziale, sollevando il modesto spettacolo di teatro popolare a dignità operistica e sinfonica.

Nelle tre opere italiane su libretti di Lorenzo da Ponte l'opera comica diventa commedia psicologica attraverso l'agilità di un dialogo musicale attuato con la tecnica degli "insieme" e dei concertati di fine d'atto.

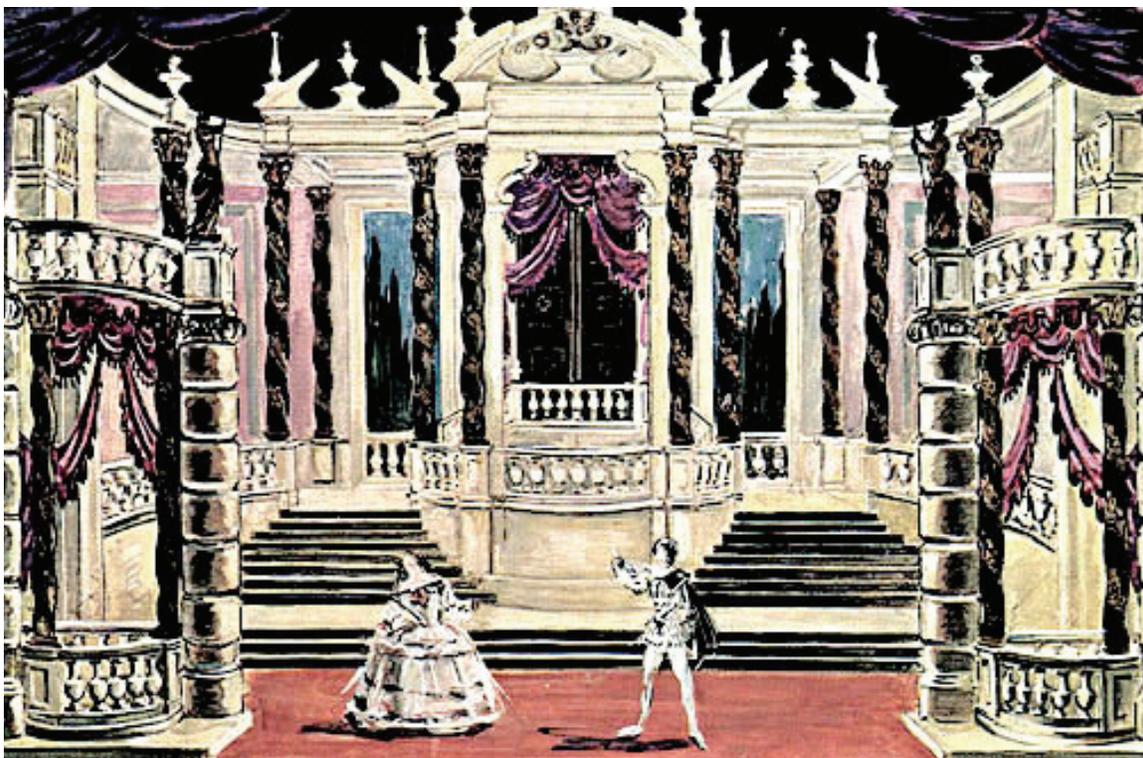
Le nozze di Figaro (Vienna, 1 V 1786) si giova della salda struttura teatrale della commedia di Beaumarchais e, temperandone un poco la carica di polemica sociale, v'introduce invece nella scena finale un'apertura verso valori di fraternità universale e di umana solidarietà che già erano balenati attraverso la comicità farsesca del *Ratto dal serraglio*.

E soprasensibili di portata universale s'affollano intorno al *Don Giovanni* (Praga 29 X 1787), dove la compenetrazione di opera comica ed opera seria è ormai un fatto compiuto: comico e tragico si fronteggiano in un'inestricabile realtà artistica, sfiorando i misteri del soprannaturale. L'opera che fu scritta per la compagnia italiana di Praga, diretta dal basso comico P. Bondini, fu ripresa a Vienna il 7 V 1788, con nuovi cantanti, per i quali Mozart dovette scrivere alcune nuove arie (celebre quella del

tenore *Dalla sua pace*).

Sotto la sua apparenza di frivola geometria amorosa, *Così fan tutte* (Vienna 26 I 1790) è un'amara satira dell'instabilità femminile, compendiata nella saggezza disincantata del titolo che deriva dalle *Nozze di Figaro*.

BOZZETTO ATTO I DALL'OPERA “ DON GIOVANNI ”



In questo scherzo sorridente, ma doloroso, non si trova traccia di quella fede mozartiana nei valori della filantropia e nel diritto dell'uomo alla felicità terrena, che, balenati per lampi fugaci nelle opere precedenti, trovano la loro esplicita celebrazione nella fiaba *Il flauto magico* (Vienna 30 IX 1791).

In questa storia popolare di un'iniziazione alla saggezza attraverso prove di rito massonico, la perfezione psicologica della commedia italiana cede il posto ad un'ingenua struttura teatrale, per diventare il veicolo d'un

messaggio, infantile e sublime, di fraternità universale.

Il panorama della musica vocale profana si completa con una sessantina di arie da concerto (oppure destinate ad essere inserite in opere proprie ed altrui).

Musica sacra

Se al *Ratto dal serraglio*, alle *Nozze di Figaro*, al *Don Giovanni* e al *Flauto magico* è consegnata implicitamente la legge morale mozartiana, fondata in una specie di giusnaturalistica fiducia nell'età dell'oro (una sorta di paradiso terrestre che l'uomo ha perduto, ma verso il quale è di continuo attratto da un'irresistibile vocazione) nel corso della sua vita Mozart ebbe occasione di scrivere, con devozione di credenze e con adesione allo stile edonistico dell'opera, molta musica sacra.

Naturalmente, dalla ventina di messe da lui prodotte, la maggior parte risale al periodo salisburghese, quando il servizio presso l'arcivescovo esigeva da lui questi contributi. A Vienna Mozart scrisse soltanto due messe, quella in do minore K 427, iniziata in adempimento d'un voto fatto prima delle nozze con Costanza Weber, e il Requiem: entrambi i lavori rimasero incompiuti. La musica della messa in do passò nell'oratorio *Davide penitente*, accresciuta di due arie.

Alle messe vanno aggiunti altri lavori sacri di gran mole come i *Vespri* (*De Dominica* K 321, e *De Confessore* K 339), le *Litaniae lauretanae* (K 195) e le *Litaniae de venerabili Altaris Sacramento* (K 243) e numerosi inni, offertori, mottetti, come il fortunato *Exultate Jubilate* (K 165, scritto in giovinezza per il castrato V. Rauzzini, protagonista di *Lucio Silla*), il cupo *Kyrie* (K 341) e il sublime, semplicissimo *Ave verum* (K 618), scritto per una piccola scuola di campagna.

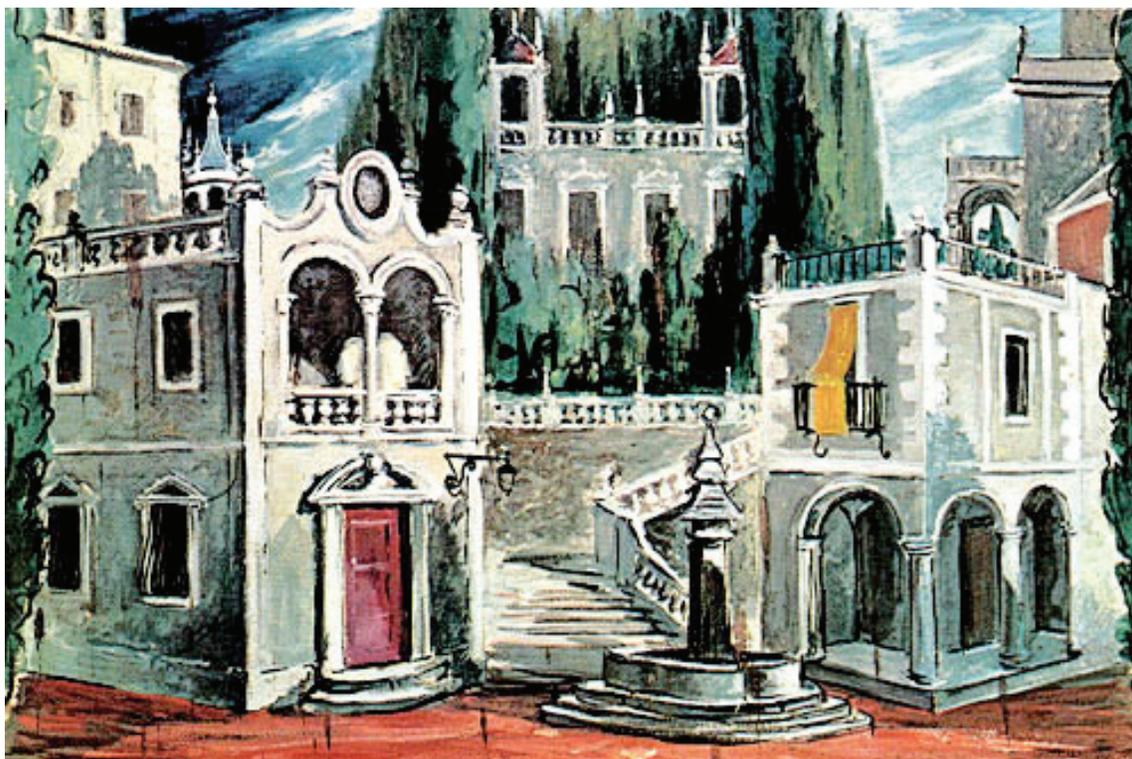
Senza eccessiva forzatura si può ricordare, accanto alla musica sacra, la musica corale e sinfonica, scritta da Mozart per cerimonie massoniche, particolarmente la cantata *Die Maurerfreude* (K 471) e la *Maurerische Trauermusik* (K 477), dove già si affermano quello stile eroico di quella severità d'impegno morale di cui sarà più tardi materiata l'arte di Beethoven (*Le sinfonie*).

Il genere autorevole della sinfonia è per Mozart, fin dall'infanzia, ormai nettamente distinto dalla vecchia forma barocca del concerto strumentale o concerto grosso, che Mozart si lascia dietro le spalle come qualcosa di esaurito. Non altrettanto si può dire della mescolanza tra la sinfonia vera

e propria, in quattro movimenti, e la sinfonia di tipo teatrale, più breve ed agile composizione in tre tempi (allegro - adagio o andante - allegro, nel modello italiano), qualche volta saldati in continuità.

Se la prima *Sinfonia* (K 16, in mi bemolle maggiore, scritta a Londra nel 1764 o 1765) adotta la severa forma austriaca in quattro tempi, anche un gruppo di sei piccole sinfonie (K 161 e 181 in re maggiore, K 162 in do maggiore, K 182 in si bemolle, e, lievemente posteriori, K 184 in mi bemolle maggiore e K 199 il sol maggiore) di italiana classicità tematica e di quasi spudorata allegria adottano lo stesso sistema.

BOZZETTO ATTO II DALL'OPERA “ DON GIOVANNI ”



In seguito l'uso della sinfonia breve in tre tempi, sarà soltanto dovuta a circostanze locali (come nel caso della *Sinfonia* K 297, in re maggiore, scritta a Parigi), oppure diverrà talmente eccezionale che quando Mozart scriverà ancora un'ultima sinfonia in tre movimenti (K 504, in re maggiore), essa prenderà il soprannome di *Ohne Menuett* (senza minuetto).

La forma maggiore, in quattro movimenti, raggiunse una prima fase giovanile di grandezza artistica con le quattro sinfonie del 1773-1774 (K 200, 201, 183, 202: in do maggiore e la maggiore, sol maggiore e re maggiore).

La concezione sinfonica di Mozart crescerà ancora in ampiezza e maestria, diventerà adulta mentre queste sinfonie hanno tutto il profumo e il fascino della giovinezza, ma sul piano della poesia espressiva, realizzano già valori assoluti.

L'altra grande stagione sinfonica di Mozart (dopo una relativa rarefazione nella produzione, dovuta probabilmente all'abbondanza di impegni teatrali e concertistici del primo periodo viennese) si pone sulla scia di *Don Giovanni* con le tre sinfonie: K 543 in mi bemolle maggiore, K 550 il sol maggiore, K 551 in do maggiore.

La fiammeggiante altezza di contenuti di *Don Giovanni* sembra trapassare in queste composizioni che concludono il travaglio strumentale della seconda metà del Settecento ed aprono la strada al sinfonismo beethoveniano. Sono assai ben distinte e caratterizzate, in quanto la prima è un'immagine apollinea di misura, equilibrio e grazia, la seconda è il maggiore esempio del "demoniaco" mozartiano connesso con la tonalità in sol minore; la terza, maestosa esemplificazione del gusto contrappuntistico di Mozart, si acquistò appunto per questo il nome di "Jupiter".

I concerti

Il concerto per pianoforte raggiunse la sua piena maturità artistica col penultimo scritto a Salisburgo, nel 1777 (K 271, in mi bemolle maggiore), per la pianista francese Jeunehomme, di passaggio nella cittadina arcivescovile. In seguito, Vienna sarà la culla d'una prodigiosa fioritura.

A Mozart, appena stabilito a Vienna in cerca di fortuna, il concerto per pianoforte e orchestra serve da autopresentazione, sotto tutti gli aspetti della sua attività: di compositore, di virtuoso, e di riflesso, anche d'insegnante di cembalo e pianoforte (qualcuno dei concerti più facili fu scritto per l'esibizione di sue allieve).

IL PADRE DI MOZART



I *Concerti* per pianoforte sono l'arma di cui egli si serve per conquistare la capitale, e per questo essi sono concepiti secondo una poetica di alto edonismo, perché ogni tipo di ascoltatore vi trovi il suo tornaconto.

Mozart stesso lo scrisse in una lettera al padre: "I Concerti sono una via di mezzo tra il troppo difficile e il troppo facile, sono molto brillanti e piacevoli all'udito, naturalmente senza cadere nella vuotaggine. Qua e là anche i conoscitori possono trarne soddisfazione ma in modo che pure i non conoscitori devono essere soddisfatti, senza sapere perché".

Di conseguenza si suole affermare che nella produzione strumentale di Mozart i Concerti per pianoforte tengono una posizione intermedia tra la severità professionale delle sinfonie e soprattutto dei quartetti, tipica musica per conoscitori, e la facilità della musica da intrattenimento come le serenate e i divertimenti.

In questa incredibile serie viennese (16 Concerti per pianoforte dal 1782 al 1786, più uno nel 1788 e l'ultimo nel 1791) spiccano altissimi capolavori come il drammatico concerto in re minore (K 466), quello in do maggiore (K 467), quelli in mi bemolle, in la maggiore, in do minore (K 482, 488, 491).

Minore altezza d'impegno, ma continua vivacità e ricchezza di idee musicali, presenta il gruppo dei concerti per strumenti a fiato, scritti per lo più su ordinazione, oppure per compiacere qualche amico strumentista, com'è il caso dei cinque buffi Concerti per corno e di quello bellissimo per clarinetto.

I quartetti

I quartetti se ne stanno quasi isolati e compatti nella produzione mozartiana, come saggi d'altissima specializzazione professionale. Salvo gli ultimi tre, non nacquero su sollecitazione esterna di ordinazioni. Sono esercitazioni ad altissimo livello, nelle quali il compositore si misura col genere reputato difficilissimo, in un secondo tempo attraverso il secondo confronto con Haydn. Dei 23 *Quartetti* di Mozart, solo gli ultimi dieci sono quelli che comunemente si ascoltano nei concerti; i precedenti, trascurati dai concertisti, costituiscono una specie di propedeutica, distribuita in due blocchi cronologici.

MANOSCRITTO ORIGINALE DI UNO DEI PIÙ FAMOSI QUARTETTI



Mozart scrisse il suo primo quartetto a Lodi, durante il primo viaggio in Italia, il 15 III 1770. Viene poi il gruppo dei sei quartetti che si sogliono chiamare *italiani*, scritti durante il terzo viaggio in Italia nel 1772 e 1773 (l'ultimo fu terminato a Salisburgo): sono pieni di freschezza giovanile, alimentati dalla ricchezza di impressioni musicali che l'Italia schiudeva al giovane viaggiatore, gradevoli ed attraenti per la plastica bellezza dei temi.

Questa freschezza appassisce nel successivo gruppo dei sei quartetti nell'estate, composti durante un soggiorno a Vienna nell'estate 1773. Mozart era venuto a contatto con i dotti quartetti conclusi da una fuga, scritti in quel tempo da compositori viennesi come F. L. Gassmann e il grande Haydn: egli stesso, allora, inserì due laboriose fughe nei propri quartetti viennesi e mortificò la freschezza dei colori italiani in favore d'un impegno costruttivo più severo.

Questa specie d'incresciosa dicotomia, per cui sembra che la vitalità melodica italiana sia incompatibile con la sua saldezza strutturale viennese, venne superata nei sei quartetti dedicati ad Haydn, che aveva da poco raggiunto, egli stesso, questo equilibrio tra dottrina e poesia nei quartetti op. 20 detti *del Sole*.

Bellissimo è il rapporto di ammirazione reciproca e di emulazione che si stabilì tra i due compositori di così diversa età. Quasi per dichiarare un proprio debito artistico Mozart dedicò ad Haydn i sei quartetti nei quali era pervenuto al pieno dominio della difficile forma; e il più anziano compositore non ebbe alcun timore di prenderli egli stesso a modello, sì che il genere progredì proprio nel reciproco scambio di questa rara amicizia artistica.

Dopo un isolato e spiritoso quartetto in re maggiore (K 499), Mozart tornò ancora a tale forma (questa volta su ordinazione del re di Prussia Federico Guglielmo II, che si diletta di suonare il violoncello) coi tre quartetti K 575, 589, scritti nel 1789 e 1790.

Altra musica da camera

Attorno al gruppo compatto dei quartetti si dispongono, con gli stessi caratteri di elevata specializzazione professionale, composizioni per altri complessi da camera.

Sono cinque quintetti per archi, uno per archi e corno, uno per archi e clarinetto, uno per pianoforte e strumenti a fiato; due quartetti per pianoforte, genere di cui Mozart viene considerato l'iniziatore, e cinque trii con pianoforte (uno, K 254, partecipa ancora dell'estetica del Divertimento, ed un altro, K 442, è forse una compilazione di mano altrui).

LA MADRE DI MOZART



In tutte queste forme Mozart stabilì una nuova estetica sonatistica, lasciandosi definitivamente alle spalle lo stile barocco della sonata a tre (che rimase presente invece nelle sonate da chiesa per due violini ed organo); oltre a ciò si rivela in esse un'altissimo senso di poesia che si estende in tutte queste opere cameristiche e non solo nelle composizioni più celebri come il quintetto con clarinetto o il trio per pianoforte, viola e clarinetto soprannominato il "Trio dei birilli", perché Mozart l'avrebbe composto mentre gli amici giocavano rumorosamente a biliardo. (Il clarinetto, che si diffondeva in quell'epoca nelle maggiori orchestre, ma non esisteva, per esempio a Salisburgo, era strumento prediletto del compositore).

Come un altro solido blocco cameristico si pongono le sonate per violino e pianoforte. Anche qui, come nel caso dei quartetti, si deve distinguere tra il gruppo delle diciotto Sonate comunemente note ed eseguite, che comincia con la sonata K 301, e le venticinque sonate per pianoforte con violino *ad libitum*, che Mozart scrisse nell'infanzia e nell'adolescenza, quando tale forma era assai in uso, specialmente nell'ambiente musicale francese.

Nel gruppo di sei sonate di questo tipo, che Mozart scrisse nel 1773 (K 55-60), sono da cercare alcuni documenti tra i più significativi della crisi proromantica attraversata da Mozart durante l'adolescenza.

Quanto alle grandi sonate, dove i due strumenti dialogano in modo da essere entrambi indispensabili, esse sono tra le più belle produzioni cameristiche del compositore. Se si volesse avanzare un paragone incrociato tra Mozart e Beethoven, nelle rispettive sonate per violino e pianoforte e per pianoforte solo, sarebbe inevitabile la conclusione che in Beethoven le sonate per pianoforte solo surclassano quelle per violino e pianoforte (nonostante la grandezza della *Sonata a Kreutzer*, dell'op. 30 n. 2 e dell'op. 96); in Mozart è il contrario, nonostante la bellezza di alcune sonate per pianoforte.

Musica per pianoforte

Mozart non cominciò presto a scrivere *sonate* per pianoforte solo appunto perché in giovinezza praticava il genere della sonata per violino *ad libitum*: fin da bambino scriveva minuetti e tempi isolati di sonata, quindi variazioni su canzoni o arie d'opera.

In un primo gruppo di sei sonate pianistiche scritte tra il 1774 ed il 1775, emerge l'ultima, in re maggiore, K 284, detta "*Durnitz-Sonate*".

Nel doloroso soggiorno parigino del 1778 nacquero ben cinque sonate per pianoforte (e due, poco prima, a Mannheim): tra queste spiccano quella in la minore, K 310, il cui esagitato soggettivismo romantico sembra rispecchiare il tumulto d'affetti che s'affollavano allora nell'animo del giovane, e quella in la maggiore, K 331, conclusa dalla celebre *Marcia alla turca*.

La sonata e la fantasia in do minore, K 457 e K 475, appartengono a quel tipo di capolavori (come il quintetto per pianoforte e fiati, le tre ultime sinfonie e le Cantate massoniche), nei quali Mozart sembra crescere sopra se stesso e il proprio tempo, per offrire a Beethoven il filo d'un discorso futuro.

Oltre ai numerosi rondò e agli altri pezzi isolati per pianoforte non è da trascurare la produzione per pianoforte a quattro mani e per due pianoforti: quest'ultima vanta un capolavoro nella splendida sonata in re maggiore K 448.

Divertimenti, serenate e danze

Assieme alle cassazioni e ai notturni, stanno all'estremo opposto dei quartetti e delle sinfonie, quasi ai limiti della musica leggera.

Sono, in principio, musica d'intrattenimento, teoricamente da eseguire all'aria aperta; sfoggiavano numerosi tempi, di solito brevi, per lo più con due minuetti e magari l'inserzione di un minuscolo concerto per violino; spesso era proposta una marcia di apertura.

Invece della raziocinante unità sonatistica, qui s'impiegavano molti temi, edonisticamente gradevoli, senza troppi sviluppi.

Era musica da ascoltare distrattamente durante una festa o un ricevimento in giardino. Gli strumenti a fiato vi prestavano spesso la loro umoristica sonorità.

MOZART ALLA SPINETTA



Alcuni dei divertimenti scritti da Mozart in giovinezza a Salisburgo (e questa attività era quasi il contraltare mondano per gli obblighi musicali di chiesa) recano il nome delle famiglie nobili o borghesi per cui furono scritti: Lodron, K 247 e 287; Robinig, K 334, Andretter, la serenata K 185; Haffner, la serenata K 250: per questa ricca famiglia borghese Mozart scrisse ancora un'altra *Serenata*, che, amputata di alcuni tempi, diventerà la celebre *Sinfonia* K 385.

La trasformazione di una serenata in sinfonia, negli anni viennesi, indica quale traiettoria avrebbe percorso il genere leggero delle serenate e dei divertimenti durante la maturità del compositore.

Anche questo genere apparentemente frivolo verrà investito da una corrente di musica ad alto potenziale, analogamente a quanto Mozart fece per uno spettacolo di tipo popolare come il Singspiel. Le serenate in si bemolle (K 361) e in do minore (K 388) assurgono così a piena dignità sinfonica, sebbene siano scritte per soli strumenti a fiato.

E per contro il divertimento in mi bemolle K 563, per violino, viola e violoncello, non ha più che il nome di divertimento perché in realtà appartiene ai capolavori della più elevata musica da camera.

Un capitolo lieve, eppure doloroso, costituiscono le numerose danze (minuetti, contradanze, allemande, ecc.) scritte da Mozart nei suoi ultimi anni di vita per i balli di carnevale e quaresima dell'alta società viennese: nella loro spensierata allegria testimoniano (come pure le composizioni per strumenti strani, quali l'organo meccanico e l'armonica a vetro) dell'estrema miseria in cui il compositore era caduto.

L'arte, lo stile e la fortuna di Mozart.

Le straordinarie facoltà ricettive ed assimilatrici del genio di Mozart fanno della sua arte una specie di luogo di raccolta dove confluiscano e convivono le più disparate tendenze del suo secolo: anche in questo rassomiglia a Raffaello, cui viene spesso paragonato per la levigata perfezione esteriore e per l'assoluta finitezza del segno.

Artisti compendiatori e coronatori di un'epoca, artisti la cui forza è forza di civiltà, non di primitiva barbarie: e civiltà è prima di tutto conservazione, religiosa pietà di ciò che è stato prima di noi e che ha contribuito a crescerci quali siamo.

COSTANZA WEBER



Vi sono artisti ribelli ed essenzialmente rivoluzionari, che nelle epoche di lotta e di trasformazione svolgono un lavoro prezioso di demolizione delle vecchie sovrastrutture, dei pregiudizi ritardatori, e sbarazzano il terreno per la manifestazione di un ordine nuovo.

E vi sono artisti, invece, i quali edificano la casa dell'uomo, cioè la civiltà, sopra quanto rimane dei vecchi edifici, utilizzando tutti i mattoni salvabili delle rovine, trovando con naturale spontaneità la conciliazione e la continuità fra le testimonianze del passato e le esigenze del presente. Mozart è di questi. Eppure, trovatosi a vivere in quell'età inquieta che è la seconda metà del Settecento, piena di fermenti nuovi, diede opera egli stesso, senza alcuna intenzione polemica, senza ostentazione rivoluzionaria, ad alcune trasformazioni d'importanza capitale nella storia dell'arte e del costume musicale.

Toccò proprio a lui, così timido e inetto alla vita pratica, rompere clamorosamente con la vecchia condizione sociale del musicista in seno alla società settecentesca, condizione di funzionario, o più esattamente di servo dell'aristocrazia e del clero.

L'autoliberazione di Mozart dal giogo dell'arcivescovo di Salisburgo sarà un fatto di incalcolabili conseguenze, che pose le basi di quella libertà assoluta della creazione artistica necessaria all'espansione dell'imminente individualismo romantico.

Sul terreno del linguaggio musicale, Mozart si trovò a vivere in un'epoca cruciale, quella in cui si veniva formando il nuovo linguaggio strumentale del nascente sinfonismo in contrapposizione alla vecchia estetica del concerto grosso, quello stile che è stato definito "di conversazione" e dialogante.

Mozart (come Haydn) raccolse le fila del lavoro avviato da G. B. Sammartini, da G. Platti, da Boccherini, dai clavicembalisti italiani e dai sinfonisti di Mannheim.

In Mozart lo stile galante settecentesco celebrerà il suo estremo trionfo, e nello stesso tempo si assiste al suo superamento.

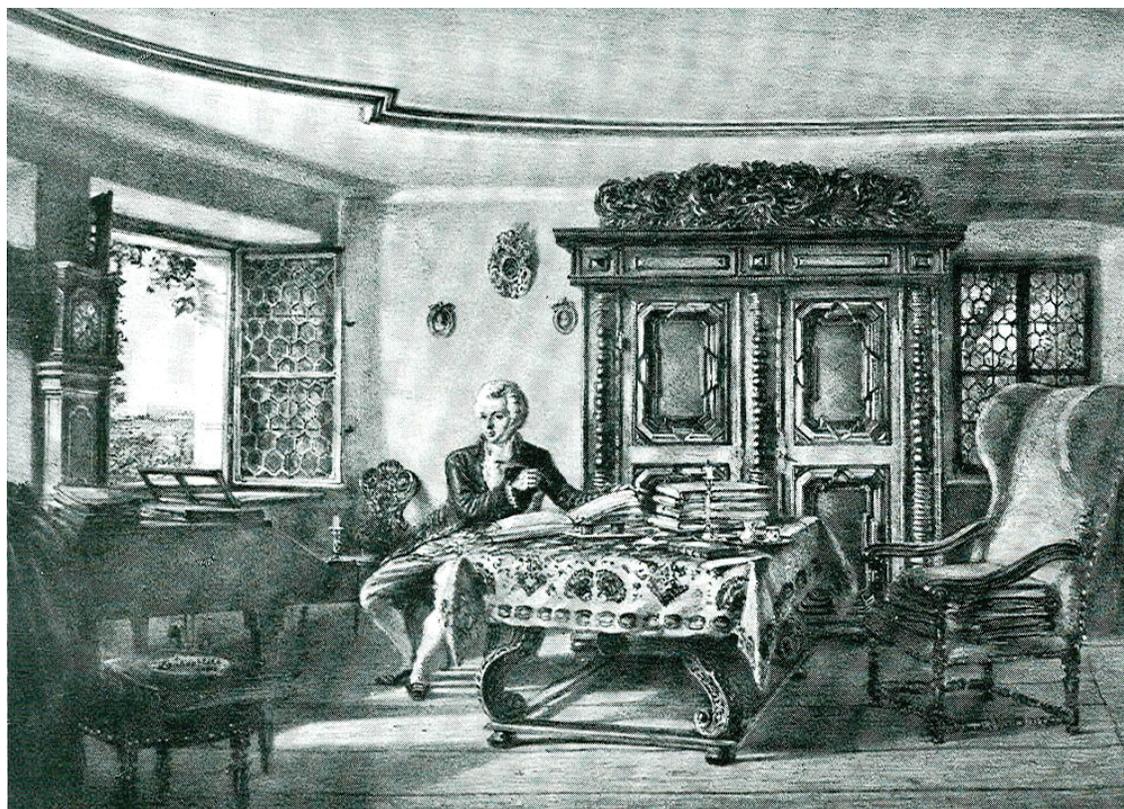
Stile galante era stato la violenta reazione al contrappuntismo arcaico di Bach e la sua sostituzione con lo stile vocalistico del canto accompagnato: dall'opera italiana questo stile era straripato ovunque, anche nella dotta musica strumentale e perfino nella musica sacra, diffondendo la propria grazia superficiale, ma anche l'attitudine ad un'espressività patetica e penetrante, all'esplorazione psicologica per mezzo delle funzioni fondamentali dell'armonia.

Lo stile galante fu, in musica, l'aspetto più convenzionale del Settecento, quello che in pittura si compendia nell'arte di A. Watteau, di F. Boucher e di J. H. Fragonard, fu l'aspetto satireggiato con segreto affetto dal Parini, fu l'età del minuetto, dei cicisbei, delle parrucche incipriate, dei pizzi, dei guardinfanti e delle tabacchiere.

Ma il Settecento fu pure l'età di Voltaire e di Rousseau, l'età in cui venne scoperta la Natura e in cui si afferma la Ragione, l'età dell'Enciclopedia e dei sensisti inglesi, l'età di C. Beccaria, dei fratelli Verri, di M. Pagano e Filangieri, l'età di Kant, delle riforme e della Rivoluzione francese.

In musica, questi fermenti nuovi presero l'aspetto dello stile strumentale dialogante e si compendiarono nell'invenzione della sonata (con le forme analoghe, da camera e sinfoniche).

MOZART NEL SUO STUDIO



Il contrappunto, che era sembrato definitivamente sconfitto, risorse in forma nuova (e certamente assai più libera che nel passato) in senso alla musica strumentale, alimentando uno stile nel quale scompare la vecchia base armonica del basso continuo, e si instaura invece fra gli strumenti una specie di conversazione *Inter pares*, in luogo della vocalistica preminenza d'una voce solista sopra un accompagnamento pronò ed interamente subordinato.

Grosso modo e schematicamente parlando, l'immensa produzione mozartiana è idealmente schierata tra i due estremi della facilità galante e del nuovo stile severo di contrappunto strumentale, estendendosi per tutte le posizioni intermedie comprese tra lo stile brillante delle serenate e delle opere teatrali, e l'impegno rigoroso della scrittura quartettistica.

Nel teatro egli non accettò la mortificazione della musica che era implicita nella riforma gluckiana, eppure sbloccò per altra via il melodramma settecentesco togliendolo dal vicolo cieco in cui rischiava di arenarsi; perfezionò così quel potenziamento dell'opera comica di cui Pergolesi, Piccinni e Paisiello avevano già dato esempio, contaminando i modi dell'opera seria e dell'opera comica in una nuova concezione del teatro musicale, che darà i suoi frutti nel corso dell'Ottocento.

L'importanza esercitata da Mozart sullo sviluppo del linguaggio musicale fu incalcolabile, e se nel campo strumentale le novità mozartiane furono subito inglobate nell'arte di Beethoven, che le presuppone, nel campo teatrale si trattò di un'influenza che si mantenne inalterata fino alla metà dell'Ottocento ed oltre.

C'è un mozartismo tutt'altro che latente nell'opera nazionale tedesca, particolarmente in Weber e A. Lortzing, che si fonda specialmente sul *Flauto magico*, ed estende le proprie ramificazioni anche sui primordi dell'opera nazionale russa, particolarmente su Glinka.

Le opere italiane, invece, agirono particolarmente nei paesi latini, oppure su autori russi di gusto occidentale, come Ciaikovsky (in Francia su Gounod).

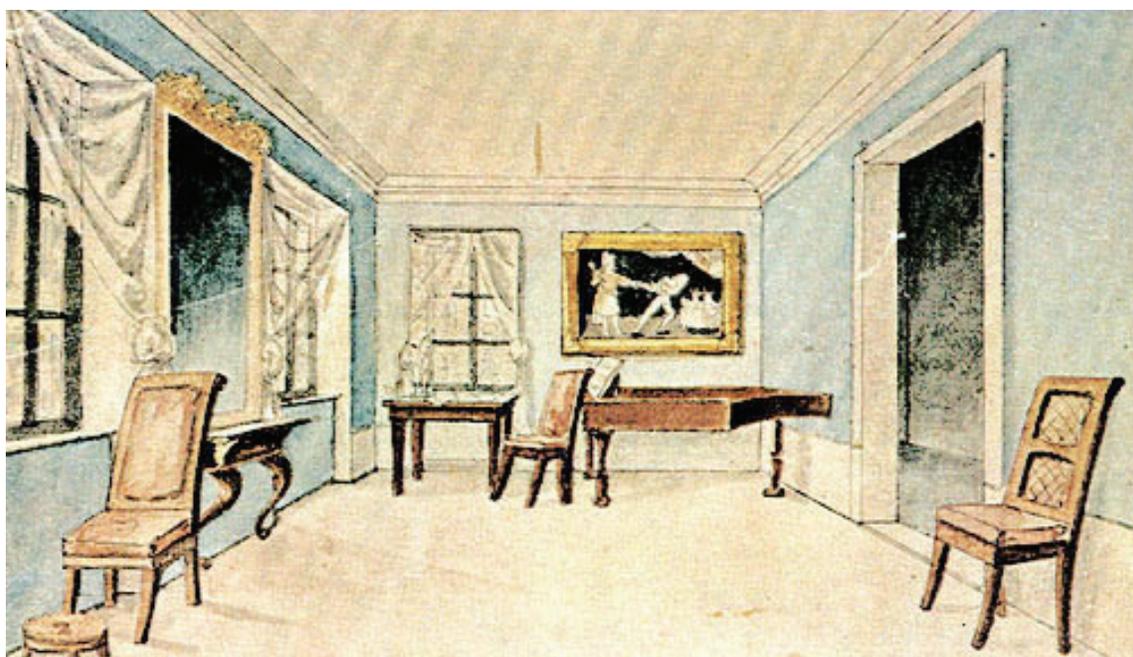
In Italia la fortuna di Mozart nell'Ottocento presenta caratteri singolari: scarsissima presso il pubblico, fu enorme presso i compositori. Rossini venerava Mozart come un dio in terra ("Egli fu l'ammirazione della mia giovinezza, la disperazione della mia maturità, e la consumazione della mia vecchiaia"), e l'influenza di *Don Giovanni* (in particolare della potenza drammatica racchiusa nella scena della morte del commendatore, e nella scena del banchetto con la tragica apparizione della statua) si

lascia perseguire a lungo nel melodramma italiano, almeno fino alle opere della prima maturità di Verdi.

Ma accanto all'influenza esercitata nel campo specificatamente musicale, l'arte di Mozart è entrata nei valori generali della cultura come una presenza tuttora costante.

La vicenda delle diverse interpretazioni che ne furono date testimonia della sua inesauribile fertilità. Mozart è qualcosa di più che un sommo artista: è una categoria dello spirito.

BOZZETTO DELLA STANZA DOVE MORÌ MOZART



Tutto un modo di essere e di comportarsi, tutto un atteggiamento e un costume di solidarietà umana, di bontà e di rifiuto della sopraffazione si compendiarono nel suo stile musicale.

Se Beethoven fu la pugnace volontà eroica di opporsi all'ingiustizia della sorte e ai soprusi degli uomini, Mozart è la filantropia nel senso letterale della parola, cioè il fraterno amore dell'uomo, la spontanea incapacità ad esercitare ingiustizie e soprusi, il bisogno di simpatia e il calore dell'affetto.

Nell'esperienza individuale del musicista e dei suoi dolori c'è una cronologia della comprensione che non sempre va d'accordo con quella delle date. Se da giovani la scoperta della musica si chiama Beethoven, a Mozart ci si arriva più tardi: la comprensione di Mozart è dono dell'età matura.

Il pianista E. Fischer ha descritto molto bene la parabola che, come un ciclo vichiano, ci allontana a lungo da Mozart con una sorta d'ingratitude, finché a lui si fa ritorno ravveduti, avendo compreso che quell'ingenuità di cui ci siamo sentiti sazi e magari spazientiti, non è un'ingenuità di prima mano, ma un'ingenuità seconda, un'ingenuità di conquista, che presuppone e sottintende le tumultuose esperienze da noi cercate in altri artisti.

"Il naturale sviluppo musicale - scrive E. Fischer - ci porta da principio molto vicini a Mozart, a causa del carattere popolare delle sue melodie, della facile intelligibilità della sua struttura armonica e agogica. Poi segue quasi sempre un periodo d'inclinazione verso un grande apparato di forza, l'amore del pathos: non esiste alcuna espressione esteriormente troppo forte, niente di abbastanza grandioso, virtuoso, travolgente. Siamo così lontani dall'insegnamento di Mozart, in quel momento, come lo siamo nel periodo che segue, dominato dalla ricerca di tutto quello che è assolutamente nuovo, raffinato, surriscaldato, rivoluzionario e formalmente problematico. Fino a che un giorno si fa per noi la luce. In Mozart c'è tutto: contenuto, forma, espressione, fantasia, effetto strumentale, e tutto è ottenuto con i mezzi più semplici".

Il che equivale a dire che è pressoché inevitabile la tentazione di scoprire nella musica di Mozart dei sensi reconditi, dei significati secondi che non si consegnano subito all'ascolto, ma vanno colti al di là dell'apparenza superficiale.

Quell'esperienza di scoperta, che E. Fischer ha descritto nel campo individuale, si è ripetuta in grande nel giro dei due secoli trascorsi

dall'apparizione di Mozart.

L'uomo non ha ancora cessato d'interrogare l'arte e di scoprirvi significati diversi, da una generazione all'altra. Se i contemporanei e gli immediati successori (la generazione di Beethoven e di Weber) non s'ingannarono sulla novità ed originalità dell'esperienza musicale mozartiana, durante il Romanticismo ormai avvezzo a ben altre tempeste passionali ed espressive, fu frequente un atteggiamento di nostalgica condiscendenza verso l'arte di Mozart, di cui si rilevavano soprattutto gli aspetti apollinei di equilibrio, di grazia, di armoniosa gentilezza e di galanteria.

"Il mio culto per Mozart - scriveva Ciaikovsky - è del tutto contrario alla mia natura musicale. Ma forse è appunto perché, essendo figlio del mio tempo, io mi sento spiritualmente sconnesso e disequilibrato, che trovo conforto e riposo nella musica di Mozart, ove egli esprime quella gioia di vivere che era parte del suo temperamento sano e normale, non ancora minato dall'introspezione".

Così, come un sogno d'irraggiungibile bellezza non contaminata dalle brutture dell'esistenza terrena, videro Mozart molti grandi romantici, non esclusi Wagner e Schumann.

I FUNERALI DI MOZART



Tuttavia bisogna riconoscere che fu pure un romantico, E. T. A. Hoffmann, a seminare i germi dell'altra interpretazione mozartiana, quella che sotto l'apparenza della misura apollinea scopre invece misteri di demoniaca ed inquietante profondità.

Questo tipo di interpretazione mozartiana non ha cessato di prosperare fino ai giorni nostri, spesso col concorso di filosofi e letterati, come S. A. Kierkegaard e P. J. Jouve, ed ha avuto una formulazione esplicita in un saggio di A. Heuss.

Ma attraverso e al di là delle interpretazioni ideologiche, attraverso e al di là dei valori tecnici e stilistici del linguaggio, bisogna saper cogliere la parola che Mozart ci dice e il tono della sua voce, quel miscuglio tante volte segnalato di infantile allegrezza e d'inspiegabile malinconia, quella sua facoltà di riso tra le lacrime, quella sua ilarità nella tristezza e viceversa.

Questa parola è, come si diceva, l'amore per l'uomo, la filantropia nel senso letterale della parola, l'affetto per le creature.

Quel presagio di trascendenza che talvolta si vuol vedere nella sua arte, così terrena e celestiale ad un tempo, è secondo ogni verosimiglianza la nostalgia indistruttibile d'un paradiso perduto, il mito settecentesco dell'età dell'oro, la coscienza originaria del paradiso terrestre e del diritto dell'uomo alla felicità: cioè la fede, a dispetto di tutte le crudeli smentite della vita, in un mondo di bontà e di concordia, dove l'uomo sia all'uomo fratello, e non lupo.

COMPOSIZIONE DELLE OPERE TEATRALI **IN ORDINE DI RAPPRESENTAZIONE**

Il re pastore	Dramma lirico in tre atti
Bastien und Bastienne	Singspiel in un atto
La finta semplice	Dramma giocoso in tre atti
Mitridate re di Ponto	Dramma lirico in tre atti
Ascanio in Alba	Festa teatrale in due parti
Il sogno di Scipione.....	Azione teatrale in un atto
Lucio Silla	Dramma lirico in tre atti
La finta giardiniera.....	Dramma giocoso in tre atti
Idomeneo re di Creta	Dramma lirico in tre atti
Il ratto dal serraglio	Singspiel in tre atti
L'oca del Cairo	Dramma giocoso in due atti (incompiuto)
Lo sposo deluso	Opera buffa in due atti (incompiuta)
L'impresario	Commedia lirica in un atto
Le nozze di Figaro	Commedia lirica in quattro atti
Don Giovanni	Dramma giocoso in due atti
Così fan tutte	Dramma giocoso in due atti
La clemenza di Tito	Dramma lirico in due atti
Il flauto magico	Opera tedesca in due atti