

PERCHÉ MOZART È UNICO?

Paolo Emilio Carapezza (Palermo)

Ci racconta Giuseppe Radiciotti, che Rossini,

Mentre era a Parigi, sensibile alle molte cortesie prodigategli dall'insigne storico Guizot, si recò un giorno a visitarlo al Ministero della Pubblica Istruzione¹. Venuti a parlare di musica, il Rossini portava ai sette cieli il Beethoven. "Io credevo" – gli disse il Guizot – "che i vostri due genii non andassero troppo d'accordo". "Vi sbagliate" – rispose il pesarese con calore – "per me Beethoven è il primo di tutti!". "Ma allora Mozart?". "E' il solo!" (Radiciotti 1929: 24-25)².

E Haydn, nella primavera del 1785, ben prima di infonder con le sue mani lo spirito di Wolfgang in Beethoven, così s'era rivolto a Leopold:

Vi dico innanzi a Dio, da galantuomo, che Vostro figlio è il più grande compositore ch'io mi conosca, di nome e di persona. Ha gusto e possiede al sommo grado la scienza del comporre (Paumgartner 1978: 323).

Tali giudizi sono storicamente relativi, dato che l'orizzonte della storia della musica, sia per Rossini che per Haydn, si limitava a circa un secolo, al percorso cioè delle tre generazioni precedenti. Ma tra l'età di Rossini e la nostra tale orizzonte s'è via via ampliato: da un secolo appena, a quasi tre millenni; ponendo se mai in ombra proprio i compositori nostri contemporanei, tra i quali i grandi non sono certo meno che nel passato.

Sicché, quando riecheggia in noi il giudizio di Haydn, non possiamo che esser d'accordo, ma ponendo allo stesso livello di Wolfgang Amedeo ben più di due dozzine di musicisti, per limitarci ai suoi predecessori: i più grandi tra i greci, da Omero a Saffo a Pindaro, Eschilo, Sofocle ed Euripide, fino ad Ateneo e Limenio; e – nell'ultimo millennio – almeno Leonino e Perotino, Machaut e Landini, Dufay e Ockeghem, Josquin e Verdelot, Willaert e Rore, Marenzio e Monteverdi, i due Scarlatti, Bach e Händel e lo stesso Joseph Haydn. Grazie a Dio, di tutti questi siamo oggi in grado di apprezzare il valore, non meno che dei posteri di Mozart, di Beethoven e di Rossini, fino ai nostri contemporanei.

Ma quando invece riecheggia in noi il giudizio di Rossini, lo condividiamo, io credo, tutti in assoluto. Perché dunque, tra i più eccelsi compositori lungo i tremila anni di storia della nostra

1 François Guizot fu ministro della pubblica istruzione dall'ottobre 1832 al febbraio 1836 e dal settembre 1836 all'aprile 1837 (Rizzoli Larousse 1968: vii, 485).

2 Ringrazio Massimo Privitera, che m'ha subito ritrovato la fonte di questa celebre storia.

musica, "Mozart è il solo"? "Si parva licet componere magnis", io che ho dedicato la mia vita allo studio dei poli e dell'equatore di questa storia (le "antiche musiche elleniche" e il vivo presente, "die lebendige Gegenwart" – i poli – e il rinascimento, "da Josquin a Monteverdi" – l'equatore), ebbene solo per Mozart ho fatto eccezione. Perché? Perché Mozart è unico in assoluto?

Un buon punto di partenza, per provare a rispondere, è la nitida sintesi di Stanley Sadie:

La sua musica matura, distinta da bellezza melica, perfezione formale, ricchezza d'armonia e di tessitura, è profondamente radicata sia nell'opera italiana sia nelle tradizioni austriache e tedesche meridionali. Diversamente da Haydn e Beethoven, eccelse in ogni genere musicale praticato alla sua epoca [...]: può perciò esser considerato il compositore più universale nella storia della musica occidentale (Sadie 1980: 680).

Mozart sarebbe quindi unico per il suo straordinario equilibrio in tutte le possibili dimensioni: geografiche e storiche, nonché tra i vari generi musicali, e – radicalmente – tra i parametri del suono, e tutte le loro possibili combinazioni: melos, ritmo, colore e intensità; contenuto e forma, melodia ed armonia.

È implicito che Sadie, come peraltro la maggior parte di noi, consideri l'età di Haydn, Mozart e Beethoven come centrale nella storia della musica. Ciò è da un lato storicamente relativo, in quanto tale età è sì centrale, ma solo nell'ambito della seconda costituzione logica della musica, vigente a partire dalla fine del XVI secolo; e però la maggior parte di noi non ne concepisce altra. Tale età rappresenta pertanto la pienezza di questa costituzione, per la quale la musica consiste nella concatenazione di accordi, classificati secondo i sette gradi d'apertura del loro intervallo costitutivo (dalla seconda minore – grado 0 – all'ottava – grado 6), correlati ai sette gradi della classificazione saussureana dei fonemi, secondo l'apertura della bocca, e connessi secondo le regole fonematiche della lingua italiana (Carapezza 1998: 7-8). La successione degli accordi, carichi di forza propulsiva, dev'esser percepita come catena linguistica: laddove la macrostruttura è un discorso di gruppi fonematici (cioè "parole") accordali, e la microstruttura è governata "dall'opposizione psichica delle impressioni acustiche" (Saussure 1969: 45). La lingua materna di Mozart fu certo la tedesca, ma – scrive Paumgartner (1978: 25) – "la lingua ch'egli parlava più correttamente e volentieri era l'italiano, le cui sonorità trasfuse anche nella sua musica"; in italiano scriveva all'inarrivabile Aloysia, in tedesco alla sua "amena cuginetta augustana": costituirono esse i due cardini estremi della sua vita sentimentale, che "si snodò tutta [...] fra questi due poli, singolarmente opposti, fra Pamina e Papagena" (Ibid.: 26).

Vorremmo

cerca di scoprire in virtù di quali leggi più profonde la musica di Mozart, nonostante le innegabili reminiscenze dei modelli contemporanei, risulti così sostanzialmente diversa da questi e appunto perciò abbia potuto svilupparsi assumendo forme proprie, originali e durature (Ibid.: 12).

Nella musica di Mozart gli accordi non sono, come invece in quella di Haydn, così rigorosamente concatenati in analogia alle regole fonematiche della lingua italiana: forse perché a maggior padronanza linguistica corrisponde maggior disinvoltura d'eloquio, o forse perché egli intuisce che la musica deve sì sedurre la lingua, ma continuamente sfuggirle, per – come dice Kant (1790: par. 53) – "esprimere l'idea estetica di una totalità coerente di una quantità inesprimibile di pensieri (*unnennbaren Gedankenfülle*)", o – come dice Webern (1963: 33) – "dire qualcosa, esprimere un pensiero che non poteva essere espresso altrimenti che in suoni".

Haydn è epico, Mozart lirico, Beethoven tragico. In Haydn, e ancor più in Beethoven, l'organizzazione linguistica è più stringente, e la funzione timbrica degli accordi viene spesso quasi del tutto sacrificata alla loro opposizione fonematica; Mozart invece non rinuncia affatto al valore timbrico dell'armonia: nella sua musica il colore delle figure armoniche non cede mai del tutto alla dialettica delle idee. Beethoven trasfonde il pensiero filosofico di Kant nella musica, che s'avvia così – secondo la profezia di Socrate morente – a divenire la forma suprema di filosofia; e con terminologia kantiana identifica gli opposti elementi nella forma sonata: *Widerstrebendes*, il principio (maschile) che s'oppone e che lotta, caratterizzato da "energia ritmica, concisione melodica, decisa determinazione tonale", e *Bittendes*, il principio (femminile) che prega, caratterizzato da "languida effusione melodica tonalmente indeterminata e modulante" (Magnani 1975: cap. V). Nel primo i parametri privilegiati sono il ritmo e l'armonia in funzione fonematica, nel secondo il melos e l'armonia in funzione timbrica. In Beethoven la prima idea, *widerstrebende*, sempre domina e spesso addirittura schiaccia la seconda, *bittende*. In Haydn questa era ancora, quasi sempre, una costola di quella. In Mozart invece la seconda idea non solo assume distinta individua identità femminile, ma spesso è il momento saliente, lo scopo quasi della composizione; e specialmente la sua parte seconda, con agrodolci affascinanti colori prodotti da dissonanze ribattute. Così la creazione biblica culmina, nella sesta giornata (Gen., 3, 7-22), nella creazione dell'uomo "dal limo della terra", e la creazione dell'uomo nella creazione della donna "da una costola di lui", materia ben più nobile del fango.

In Mozart c'è comunque equilibrio tra *Widerstrebendes* e *Bittendes*; dopo di lui sembra che tempeste di passioni liquefaciano e infrangano la classica cristallizzazione formale illuminista,

liberando le opposte forze: i più grandi compositori d'Europa si dividono allora in due schiere, secondo la prevalenza dell'uno o dell'altro di questi principi. Sotto le insegne del primo stanno i titani: Beethoven, Rossini, Berlioz e Liszt; sotto le insegne del secondo gli angeli: Schubert, Bellini, Chopin.

Il panorama storico della nostra civiltà sembra articolarsi in una successione di ere di caratteri opposti: espansione e sublimazione dell'eros e fluidità delle forme da un lato, repressione dell'eros e rigidità delle forme dall'altro. Così si succedono, in continua opposizione (fluidi ed espansivi i primi, rigidi e repressivi i secondi): antichità ellenistica contro medioevo, rinascimento (compresa l'espansione protobarocca) contro illuminismo (rococò e neoclassico), romanticismo contro positivismo. Ciò vale ovviamente non solo per le forme musicali e coreutiche, ma anche per quelle letterarie, pittoriche, architettoniche; nonché per lo stile di vita degli uomini e della società.

Le opere di Mozart costituiscono il culmine della musica moderna, dell'arco cioè compreso tra la fine del rinascimento e quella del romanticismo: musica come concatenazione fonematica d'accordi secondo gli schemi grammaticali e sintattici della lingua italiana. Nel genere melodrammatico la musica di Mozart ha la maggior pienezza, attingendo la rappresentazione dalle parole intonate: comporre per il teatro egli infatti preferiva e su versi in italiano. Ne *Le nozze di Figaro* e specialmente nel *Don Giovanni* esplica la massima potenza creativa, perché li esprime appunto e rappresenta "l'oggetto assoluto della musica: la genialità sensuale" (Kierkegaard 1976: 68). La statua del Commendatore, simbolo della repressione, sprofonda nell'inferno don Giovanni, ma la genialità sensuale di questo trionfa poi irresistibile in *Così fan tutte*.

Don Giovanni era assiso fra due giovanette, che accarezzava, e faceva saltare uno dopo l'altro i tappi delle bottiglie, per dare ai caldi spiriti chiusi nel cristallo una libera espansione (Hoffmann 1931: 44).

E.T.A. Hoffmann, così ritraendo don Giovanni durante l'ultima sua cena, parla dei "caldi spiriti" del vino, e per metafora di quelli della musica di Mozart, ma anche della "brama eternamente accesa, che faceva ardere il sangue nelle sue vene" (ibid.: 49); "sue": di don Giovanni, dello stesso Hoffmann, di Mozart, e naturalmente d'ogni uomo.

Nei cristalli del Suono era allora irrigidita – da poco più d'un secolo – la musica. Nel tricentenario della nascita, celebriamo nel 1998 a Palermo *Metastasio nei cristalli del Suono*: i cristalli della musica di Alessandro Scarlatti. Giunge Mozart nella storia della musica in un momento in cui le forme erano ben nette e fisse, rigide e cristallizzate: "soluzione di continuità e

principio dell'*antitesi*" sono "le leggi fondamentali del teatro metastasiano" (Gallarati 1993: ix). Tal indurimento era avvenuto improvvisamente, verso il 1683, dividendo in due stili (giovanile e virile) la musica di Alessandro Scarlatti palermitano, arcimusico arcade a Roma (1672-83) e illuminista a Napoli (1683-1725), protagonista di tal mutazione. E' lui ad articolare per primo la musica cartesianamente per idee chiare e distinte; nella musica strumentale lo seguirà brillantemente Vivaldi, che si contrappone così a Corelli. La cristallizzazione delle forme musicali e l'irrigidimento del flusso sonoro che avvengono improvvisamente e generalmente verso il 1683 sono frutti immediati del cambio d'atteggiamento psichico: dalla sublimazione alla repressione dell'eros.

Ne è immediata conseguenza il motorismo coreutico di quasi tutta la musica settecentesca, sia dello stile antico di Giovanni Sebastiano Bach e del suo primogenito Wilhelm Friedemann, sia di quello moderno, lo stile galante derivato dall'opera buffa e culminante nella musica strumentale dell'ultimogenito di Bach, Giovanni Cristiano. Il primo a reagire fu Carl Philip Emanuel, il secondogenito, che privilegiò il discorso e la retorica contro la danza: dal suo *empfindsamer Stil* deriverà lo *Sturm und Drang* di Haydn e Mozart e tutto Beethoven. Ma il culmine e la fine della cristallizzazione formale della musica giungeranno nel XIX secolo, con l'oltranzismo ritmico e motorio di Rossini.

In Mozart l'equilibrio tra fluidità e cristalli è perfetto. L'oggetto assoluto della *sua* musica è *sempre* "la genialità sensuale", la fonte cioè della vita: in modo implicito nella sua musica strumentale, esplicito nella vocale, e specialmente nella trilogia dapontiana. Il fuoco della vita arde perciò intenso e perenne dentro i cristalli del Suono, che non si liquefanno, come nel romanticismo, ma si illimpidiscono fino al massimo della trasparenza. La capacità, gioiosa e sofferta, di trasferire il suo amore dall'una all'altra delle sorelle Weber, da Aloysia a Costanza, si trasfigura senza residui (in *Così fan tutte*) in quella di Guglielmo tra le sorelle ferraresi, prima fidanzato di Fiordiligi, poi sposo di Dorabella; le trenta sculacciate che Wolfgang promette a Costanza, nella lettera che le scrive da Berlino il 19 maggio 1789 (Mozart 1991: 114-115)³, sono quelle che Zerlina si fa infliggere da Masetto, prima di far pace con lui (Dent 1958: 186-187). L'eros si dispiega completamente nella sua stessa vita: vincendo ogni repressione, si sublima se mai in amore psichico e in agape spirituale (questo era – allora – la fratellanza massonica); e nella sua musica s'espande come nella lirica dell'antichità ellenica, come nel madrigale polifonico rinascimentale, ma senza

3 Lettera n. 23: "[...] per il 27 parto di sicuro, sono così felice di tornare ancora con te, amore mio! – Ma la prima cosa è di prenderti per il ciuffo; come puoi credere, anzi solo immaginare, che ti avessi dimenticata? – Come mi sarebbe possibile? – Per questa supposizione avrai, subito la prima notte, un sodo Schilling sul tuo amabile e baciabile culetto, contaci pure. Adieu. Tuo in eterno unico amico e tuo sposo che ti ama di cuore. W.A. Mozart". (*1 Schilling = 30 Pfennige!*).

rompere mai le forme cristalline dell'illuminismo. Si tratta comunque di sublimazione espansiva, non repressiva: egli è – secondo Paumgartner –

esempio altissimo [...] di genio intuitivo, di artista giunto alla comprensione ed alla creazione delle forme soltanto attraverso i sensi. L'opera sua [...], fiorita dalla simpatia umana, non levò contro il mondo l'altezzosa immagine d'un solitario: fluì organicamente dai fenomeni del mondo stesso e li trascese con la sua perfezione (1978: 29). [...] La personalità umana semplice ed infantile di Mozart non poté mai imporsi ai contemporanei, come invece avvenne per Beethoven, la cui fisionomia inquietante incuteva rispetto [...] Mozart passò su questa terra senza solennità e senza enfasi (17). [...] Il tipo fisico di Mozart, nella sua scarsa appariscenza [...] la piccolezza della sua mobile figuretta [...] fu dunque l'incarnazione più adatta d'uno spirito musicale tendente all'interiorità (18).

Nella storia della musica la posizione di Mozart alla fine del Settecento somiglia a quella di Marenzio alla fine del Cinquecento. Entrambo godono de “gli effetti armoniali” di momenti di prodigioso equilibrio, di “stabilità e consolidatione” (Zacconi 1592: c. 11v.). Marenzio prima della trasformazione monteverdiana della grammatica musicale in retorica drammaturgica, Mozart prima del passaggio beethoveniano dalla retorica alla dialettica. Se consideriamo le costituzioni della musica in una prospettiva evuzionistica vichiana, ciascuna d'esse, come “la natura dei popoli, prima è cruda, dipoi severa, quindi benigna, appresso dilicata, finalmente dissoluta” (Vico 1963: I, 134): sia Marenzio che Mozart sono certo “dilicati”.

I due si somigliano anche nel trascendere le collocazioni geografiche: Mozart non è riducibile a compositore viennese, né Marenzio a compositore romano. Peraltro, mentre Marenzio è quasi esclusivamente compositore di madrigali, Mozart è compositore di tutti i generi musicali. Si somigliano anche per struttura fisica: Mozart è descritto da sua sorella "piccolo, magro, pallido, senza alcuna pretesa di prestanza fisica" (Paumgartner 1978: 19), Marenzio da Henry Peacham "piccolo di statura e scuro di carnagione" (Haar 2003: 2). Pallido l'uno, l'altro olivastro, fanno entrambo parte d'una costellazione di “piccoli” grandi compositori: assieme a Willaert, Vinci, Monteverdi, D'India, Webern⁴.

Il barone Friedrich Melchior von Grimm, che a Parigi fu incostante protettore di Mozart, ne schizza nel 1778 un suggestivo ritratto:

Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la

4 Per Marenzio vedi la testimonianza di Henry Peacham, qui sopra riportata; per Willaert la lettera indirizzatagli da Andrea Calmo: Andrea Calmo, *Le lettere*, a cura di Vittore Rossi, Torino, 1888; per Vinci la lettera del barone Sfondrate al duca di Parma: Nicolò Pelicelli, *Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI*, in “Note d'archivio”, IX, 1932, p. 45; per D'India l'informativa al duca di Modena: Federico Mompellio, introduzione a Sigismondo D'India, *Il primo libro delle Musiche da cantar solo (1609)*, Cremona, Atheneum cremonense, 1970, p.21. Monteverdi minuto ed asciutto ce lo mostrano i ritratti. Di Webern abbondano le fotografie.

fortune (Paumgartner 1978: 22).

Coincide con il giudizio che nel 1766 ne aveva dato Daines Barrington:

una delle più amabili creature che sia possibile vedere, dando spirito ed anima a tutto ciò che diceva e faceva, con la grazia e la gentilezza della sua età (Sadie 1980: 682).

Aveva allora dieci anni, ma rimase tale fino alla fine della sua vita breve. *Treuherzig*: puro di cuore; *peu actif*: contemplativo; *trop aisé à attraper*: mite; *trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune*: povero in spirito, sia alle mense dei principi, sia nell'indigenza dei suoi ultimi giorni. Per questo la sua musica ha ereditato la terra, ha avuto il regno dei cieli, ha visto Dio (cf. Mt., 5, 3-8):

Peter Shaffer [...] nel suo *Amadeus* fa proferire a Salieri vane preghiere di essere penetrato dalla voce di Dio e di diventarne il recipiente, mentre Dio parla con la voce "di un ragazzino osceno e rivoltante" [...]. Come un flaccido mollusco può ingenerare una lucente perla, così un oscuro essere umano può irradiare da sé le più abbaglianti figure sonore. Un artista può benissimo portare a catarsi musicale immediata stati d'animo ed emozioni da lui realmente vissuti (Vlad 1991: xx).

Ma i giudizi sopra citati di Barrington e Grimm dimostrano che solo per nera invidia o per rigore bigotto si può definire Mozart "osceno e rivoltante", o paragonarlo a "un flaccido mollusco".

L'armoniosa concordanza fra arte e vita [...], il meraviglioso nesso cioè fra la semplice e diretta umanità del maestro e l'urgente necessità creativa che ne guidò la vita [...], tecnica favolosa e sovrano dominio delle naturali leggi di sviluppo (Paumgartner 1978: 12, 20):

sono queste le ragioni per cui Mozart è unico, o – come affermava Rossini – "il solo".

[Catania, Teatro Bellini, 30 Ottobre 2006;
Agrigento, Museo Archeologico, 26 Gennaio 2007.]

Riferimenti bibliografici

Carapezza, Paolo Emilio

1998 *Costituzioni musicali, strutture compositive, prassi esecutive: il concerto di voci e strumenti nel rinascimento*, in "Analisi, rivista di teoria e pedagogia musicale", anno IX, n. 26: 2-14.

Dent, Eduard J.

1913 *Mozart's Opera*, London.

1958 *Les opéras de Mozart*, trad. franc. di René Duhac, Paris, Gallimard.

Gallarati, Paolo

1993 *La forza delle parole*, Torino, Einaudi.

Haar, James

2003 *Marenzio after 400 years*, in Iain Fenlon e Franco Piperno edd., *Studi marenziani*, Venezia, Fondazione Levi 2003, pp. 1-30.

Hoffman, Ernst Theodor Amadeus

1818 *Don Giovanni*, in *Musikalische Novellen und Aufsätze*, Regensburg.

1931 *Don Giovanni*, in *Scritti musicali*, trad.ital. di G. Pierotti e A. Ulm, Firenze, Il rinascimento del libro, pp. 33-56.

Kant, Immanuel

1790 *Kritik der Urteilskraft*, Königsberg.

Kierkegaard, Sören

1843 *Enten-Eller (Aut-Aut)*, Kopenhagen

1945 *Don Giovanni: la musica di Mozart e l'eros (da Aut-Aut)*, trad. ital. di Remo Cantoni e K.M. Guldbrandsen, Milano, Denti.

1976 *Idem*, Milano, Mondadori.

Magnani, Luigi

1975 *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Torino, Einaudi.

1976 *Goethe, Beethoven e il demonico*, Torino, Einaudi.

Mozart, Wolfgang Amadeus

1991 *Lettere di Mozart alle donne*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Bompiani.

Paumgartner, Bernhard

1968 *Mozart*, 6.a ed., Zürich, Atlantis (1.a ed. 1927).

1978 *Mozart*, traduz. ital. di Carlo Pinelli, 2.a ed. (1.a ed. 1956).

Radiciotti, Giuseppe

1929 *Aneddoti rossiniani autentici, raccolti da Giuseppe Radiciotti*, Roma, Formigini.

Rizzoli Larousse

1968 *Enciclopedia Universale*, Milano, Rizzoli.

Sadie, Stanley

1980 *Mozart, Wolfgang Amadeus: nel New Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, vol. xii, pp. 680-752.

Saussure, Ferdinand de

1962 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

1969 *Corso di linguistica generale*, trad. ital. di Tullio De Mauro, Bari, Laterza.

Vico, Giambattista

- 1725 *Principi di una scienza nuova d'intorno alla natura della nazioni*, Napoli.
1730 *Principi d'una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli (2.a ed.).
1744 *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli (3.a ed., definitiva).
1963 *La scienza nuova secondo l'edizione del 1744*, a cura di Paolo Rossi, Milano, Rizzoli B.U.R., 2 volumi.

Vlad, Roman

- 1991 Introduzione a Mozart 1991, pp. ix-xxvi.

Webern

- 1960 *Der Weg zur neuen Musik*, Wien, Universal.
1963 *Verso la nuova musica*, trad. ital. di Giampiero Taverna, Milano, Bompiani.
1989 *Idem*, Ibidem, SE.

Zacconi, Ludovico

- 1592 *Prattica di musica*, Venezia, G. Polo.