

Giuseppe Calvetta

CON
ALLEGATO
ONLINE



I grandi musicisti dell'*epoca aurea*

**Mozart, Beethoven, Rossini,
Schubert. I Romantici**



FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Giuseppe Calvetta

I grandi musicisti
dell'*epoca aurea*

**Mozart, Beethoven, Rossini,
Schubert. I Romantici**

FrancoAngeli

Per accedere all'allegato online è indispensabile
seguire le procedure indicate nell'area Biblioteca Multimediale
del sito www.francoangeli.it
registrarsi e inserire il codice **EAN 9788835160366** e l'indirizzo email
utilizzato in fase di registrazione

In copertina: Josef Danhauser, *Franz Liszt al pianoforte*, 1840
Alte Nationalgalerie, Berlino

Isbn: 9788835166870

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

*In ricordo di mio padre,
in compagnia del quale,
tra l'altro, ho ascoltato
le prime note d'opera*

INDICE

Avvertenza, p. 11

Sezione I

*I primi grandi musicisti dell'epoca aurea:
Mozart, Beethoven, Rossini, Schubert*

Premessa – Un'epoca di profondi mutamenti e di grandi musicisti, p. 15

Parte prima

Dall'Ancien Régime alla Rivoluzione, all'Impero

Introduzione – Mozart e Beethoven, capisaldi della musica di tutti i tempi, p. 23

Capitolo I – Mozart: apice del Settecento europeo e primo musicista dell'epoca aurea, p. 28

1. Vita e leggenda. L'ultimo anno di vita. Una traiettoria esistenziale prevedibile, p. 28 - 2. Mozart e i suoi legami terreni. Mozart e il padre, p. 32 - 3. Mozart e le donne, p. 35 - 4. Mozart e Vienna, p. 38 - 5. Le diverse tappe e le diverse componenti dello stile di Mozart. Caratteristiche particolari dell'ultimo Mozart, p. 40 - 6. Il processo creativo. I risultati conseguiti da Mozart nei differenti generi musicali, p. 43 - 7. La maturazione del grande musicista tra Parigi e Vienna, p. 46 - 8. Il genio. Le ultime opere di Mozart: Mozart e l'altra metà del cielo, p. 52 - 9. La musica strumentale del genio, p. 55 - 10. Il teatro musicale del genio: Mozart e Da Ponte, Mozart e Schikaneder, p. 59 - 11. Le opere sui libretti di Da Ponte. Un itinerario artistico-esistenziale, p. 61 - 12. Tre opere fuori contesto: *Flauto magico*, *Clemenza di Tito* e *Requiem*, p. 70 - 13. Le ultime opere di Mozart come opere d'arte totali, p. 74.

Capitolo II – Beethoven (1). La musica oltre la musica, p. 77

1. Beethoven e il suo mito. La divisione in periodi stilistici delle sue composizioni, p. 77 - 2. Una vita difficile e tormentata (1770-1812), p. 79 - 3. Dialettica nell'uomo e nell'artista tra "frühes leid", "unordnung" e ricerca dell'"ordnung", p. 82 - 4. Dal periodo stürmeriano (1793-1802) al periodo eroico (1802-1812): spirito febbrile, pathos, lirismo e slancio titanico, p. 84 - 5. *Sonate per pianoforte* e *musica da camera* dei primi due periodi, p. 86 - 6. *Fidelio*. Principali Ouvertures, p. 93 - 7. Sinfonie e concerti del primo periodo e del periodo eroico: in particolare *Terza* e *Quinta Sinfonia*, *Terzo* e *Quinto Concerto per pianoforte*, p. 95 - 8. Composizioni non eroiche nel periodo eroico: in particolare *Quarta*, *Sesta*, *Settima* e *Ottava Sinfonia*, *Quarto Concerto per pianoforte*, *Concerto per violino* e *Tripla concerto*, p. 97

Parte seconda

Dall'Impero alla Restaurazione

Introduzione – “L’età di Beethoven e di Rossini”: tra rassegnazione, introversione e disimpegno. Primi echi romantici: Schubert, p. 103

Capitolo III – Beethoven (2). Ripiegamento, introversione e ultimi lampi di rivolta, p. 107

1. Una esistenza sempre più disordinata (1813-1827), p. 107 - 2. Verso lo stile tardo. Esaurimento di un percorso o imbocco di una nuova via?, p. 109 - 3. Opere di passaggio verso l’ultimo stile: *Sonate per violoncello e pianoforte op. 102*; *Sonate per pianoforte op. 101* e *op. 106* “Hammerklavier”, p. 112 - 4. Esaurimento di un percorso: *Missa solennis* e *Nona sinfonia*, p. 114 - 5. Proiezione verso il futuro: *Ultime Sonate per pianoforte*, *Variazioni Diabelli*, *Ultimi Quartetti*, p. 116 - 6. Evoluzione nella continuità della musica di Beethoven: compresenza di salti stilistici e di costanti correnti sotterranee, p. 129 - 7. Sintonia tra svolte stilistiche e svolte esistenziali, tra tecnica ed espressività nella musica di Beethoven. Beethoven e l’evoluzione futura della musica, p. 125

Capitolo IV – Rossini: trionfo, oblio, rinascita, p. 129

1. Problemi e difficoltà da affrontare nel delineare il profilo di un Rossini rivisitato, p. 129 - 2. Vicenda umana e artistica: vita, carriera, successi, rinuncia e malattia, p. 131 - 3. Carattere e tendenze di fondo. Il suo modo di comporre, p. 137 - 4. La multifaccettata drammaturgia musicale di un uomo e di un artista sospesi tra Settecento e Ottocento, p. 140 - 5. Periodo veneziano con puntate a Milano (1810-1814). Primi capolavori sulla scia del passato settecentesco, p. 148 - 6. Primo periodo napoletano e lenta ricerca di nuovi modelli d’opera (1815-1817), p. 152 - 7. Vacanze romane e una puntata a Milano (1816-1817). L’apoteosi di modelli del passato: *Barbiere*, *Cenerentola* e *Gazza ladra*, p. 155 - 8. Sperimentazioni a Napoli (1817-1822). Congedo dall’Italia (*Semiramide*, 1823), p. 158 - 9. Verso modelli di perfezione ideale: le opere del periodo francese (1824-1829), p. 165 - 10. L’altro Rossini. La musica sacra, p. 172 - 11. Il cigno di Pesaro co-protagonista de “L’Età di Beethoven e di Rossini”, p. 174

Capitolo V – Schubert, un “viandante” tra dilacerazioni ed esaltazioni romantiche, p. 177

1. Schubert nella Vienna della Restaurazione. La vita, gli amici e le “Schubertiadi”, p. 177 - 2. Il “veggente” e il suo viaggio iniziatico. Un ritratto interiore di Schubert. La svolta degli anni 1822-1824, p. 181 - 3. Lirismo, “drammaturgia musicale”, forme e generi musicali praticati dal “viandante” nel suo viaggio iniziatico, p. 185 - 4. Opere liriche, messe, *Oratorio Lazarus* e musica corale, p. 189 - 5. Lieder e cicli di lieder: natura, contenuti e significato in particolare dei grandi cicli, p. 193 - 6. La musica strumentale: “Hausmusik”, composizioni sperimentali e d’occasione. Primi capolavori, p. 199 - 7. Musica e trance, parafrasi e iterazione/intensificazione dei motivi nei capolavori strumentali degli ultimi anni. Schubert e Rossini, p. 205 - 8. I grandi capolavori di musica da camera della maturità, p. 208 - 9. Ultimi capolavori per pianoforte a due e quattro mani, p. 211 - 10. Ultime due sinfonie: *l’Incompiuta* e *La Grande*, p. 215 - 11. Schubert e Beethoven. Schubert musicista romantico, p. 217

Sezione II
L'epoca romantica.
La musica in Italia, Germania e Francia

Premessa – Dalla Restaurazione al romanticismo: conservazione o progresso?
Romanticismo e romanticismi, p. 223

Parte terza
Romanticismo italico

Introduzione – L'opera italiana da Rossini a Bellini e Donizetti. Problemi e prospettive,
p. 231

Capitolo VI – Vincenzo Bellini: la dea fortuna e la sua benda, p. 235

1. Il rapporto tra individuo e comunità snodo centrale della drammaturgia belliniana, p. 235 - 2. Dramma, “epos interiore”, vocalità e orchestra in Bellini. La “cantilena” belliniana, p. 237 - 3. Bellini e la “Tiche”, p. 240 - 4. Tirocinio e primi saggi operistici. *Adelson e Salvini* e *Bianca e Fernando* (o *Gernando*), p. 244 - 5. Prime affermazioni autorevoli di una concezione classico-romantica del melodramma: *Pirata* e *Straniera*, p. 245 - 6. Un fiasco e un successo pieno: *Zaira* e *Capuleti e Montecchi*. Ampliamento dell'intreccio narrativo e della paletta espressiva, p. 248 - 7. Annus mirabilis (1831). Capolavori anche con la fretta: *Sonnambula* e *Norma*, p. 249 - 8. Lunghe pause e sperimentazione di nuove vie: *Beatrice di Tenda*, p. 253 - 9. Ritorno alla prassi consolidata ma con opulenza: *Puritani*, p. 254 - 10. Bellini e il rapporto musica-testo nell'opera lirica. Bellini e Donizetti, p. 256

Capitolo VII – Donizetti: uno stile in transizione nell'opera romantica italiana, p. 260

1. Un musicista romantico italiano tra erranza, restanza e spaesamento. Un epilogo tragico, p. 260 - 2. Donizetti tra mestiere, routine e grande teatro musicale, p. 264 - 3. Una svolta di qualità: *Anna Bolena* e *Elisir d'amore*, p. 267 - 4. Capolavori innovativi di un grande musicista in cammino: *Lucrezia Borgia* e *Maria Stuarda*, p. 269 - 5. Un apice assoluto dell'opera romantica italiana: *Lucia di Lammermoor*, p. 271 - 6. Piena maturità di un grande musicista e drammaturgo: *Roberto Devereux* e *Poliuto*, 274 - 7. Donizetti nella capitale culturale e musicale dell'Ottocento: *La fille du régiment* e *La Favorite*, 276 - 8. Ritorno al passato, proiezione al futuro e distanziamento estetico: *Don Pasquale*, p. 279 - 9. Donizetti musicista sovranazionale: *Maria di Rohan* a Vienna, *Dom Sébastien* a Parigi, *Caterina Cornaro* a Napoli, p. 280 - 10. Uno stile in transizione in un'età dell'innocenza. Donizetti, Meyerbeer e la generazione romantica, p. 283

Parte quarta Il Romanticismo tedesco

Introduzione – La musica tedesca dopo Beethoven. Luci e ombre, p. 289

Capitolo VIII – Mendelssohn: musica ed etica borghese, p. 294

1. Un gran signore e le sue emozioni, p. 294 - 2. “Das problem Mendelssohn”. Romanticismo o classicismo?, p. 296 - 3. Un compositore “tedesco” di raffinata cultura tra ebraismo e luteranesimo, p. 298 - 4. Le tendenze artistiche del compositore *versus* la missione dell’intellettuale impegnato, p. 300 - 5. Ricerche e scelte antiquarie, kitsch religioso e anglomania in Mendelssohn, p. 302 - 6. Le opere di Mendelssohn in consonanza con il suo tempo e il suo ruolo socio-culturale: *Quartetti, Sonate, Oratori Paulus e Elias*, p. 305 - 7. Opere personali con qualche componente dell’intellettuale impegnato: *Sinfonie* “Riforma”, “Lobgesang”, “Scozzese”, p. 308 - 8. Opere personali e pienamente riuscite: *Ouvertures, Sinfonia italiana, Concerti per pianoforte e violino, Romanze senza parole*, p. 309 - 9. Mendelssohn dopo Mendelssohn, p. 312

Capitolo IX – Schumann: genio e follia, esaltazione e filisteismo, p. 315

1. “Das problem Schumann”. Necessità di liberare il suo ritratto dalle incrostazioni del tempo per valutarne l’autenticità, p. 315 - 2. Una vita tra slanci e cadute. Opere e loro periodizzazione, p. 317 - 3. Ossessione della follia, il rumore di fondo di una vita, p. 320 - 4. Follia, intimismo, musica esoterica e loro intrecci. Nuove chiavi di lettura, p. 322 - 5. Schumann critico musicale, p. 323 - 6. La musica per pianoforte solo, p. 325 - 7. Prime forme di “apertura” al pubblico: lieder e altra musica vocale, p. 329 - 8. Musica orchestrale e da camera. Il superamento delle tendenze esoteriche e del solipsismo, p. 331 - 9. Schumann sempre più lontano dal solipsismo romantico: le musiche per le *Scene dal Faust di Goethe* e l’opera lirica *Genoveva*, p. 335 - 10. Follia e musica nelle ultime opere. Il ritorno al solipsismo, p. 338 - 11. Validità dello Schumann *sbagliato*, p. 340

Parte quinta Romanticismo e cosmopolitismo in Francia

Introduzione – Romanticismo senza frontiere nella Parigi di Meyerbeer, Berlioz, Liszt e Chopin, p. 345

Capitolo X – Chopin, il poeta del pianoforte, aristocratico e “morbide”, p. 349

1. Un oriundo franco-polacco a Parigi, p. 349 - 2. Una vita vissuta “attraverso” il pianoforte, p. 351 - 3. Componenti dello stile di Chopin. La particolare natura della “variazione” nelle raccolte pianistiche del musicista, p. 354 - 4. Composizioni con orchestra e con violoncello, p. 357 - 5. Polonia mitica e fuori dal tempo: *Polacche, Valzer, Mazurche, Ballate*, p. 358 - 6. Raffinata pedagogia e squisita poesia nei salotti aristocratici parigini: *Notturmi, Scherzi, Studi, Preludi*, p. 360 - 7. Omaggio alla classicità e suo superamento nelle *Sonate*. Gli *Improvvisi* come paradigma compositivo di Chopin, p. 362 - 8. *Le tarde meditazioni alla tastiera* di Chopin e altre opere di fine cicli, p. 364 - 9. La struttura della musica di Chopin e il suo ascolto, p. 366 - 10. Dolore e grandezza di Chopin. Chopin e il suo corpo, p. 368 - 11. Il passaggio dal romanticismo al tardo-romanticismo nella Parigi di Meyerbeer, Berlioz, Liszt e Chopin, p. 370

AVVERTENZA

Come indicato nella nota di copertina, in questo Volume saranno affrontati esclusivamente *i grandi musicisti dell'epoca aurea* che hanno operato da Mozart ai romantici nonché le loro opere più significative, che ancora ci appartengono per la loro *attualità*, e che generalmente figurano, ma non sempre, in quello che è noto come *il repertorio*. La spiegazione di una scelta così selettiva figura nell'Allegato online, il quale, rappresentando una specie di introduzione alla *Trilogia sui grandi musicisti dell'epoca aurea*, andrebbe letto per primo.

L'esposizione del testo in questione, come quella degli altri due Volumi, non segue una linea piattamente narrativa – come si fa in molti testi soprattutto monografici – mischiando o alternando, dei musicisti presi in considerazione, *vicende dell'uomo e dell'artista*; si è scelto invece di indagare separatamente le due, *immergendole*, nelle parti introduttive, nel flusso degli avvenimenti storici e culturali del momento, *per concentrarsi successivamente*, nelle parti e nei capitoli loro dedicati, *sulle caratteristiche e sugli snodi essenziali sia dell'uomo che dell'artista, con l'intento di "scolpirne" plasticamente un profilo*.

Le monografie dei musicisti ed altri importanti studi che ne illustrano la vita e le opere, da cui sono state tratte specifiche informazioni o valutazioni, sono sempre citati in nota: si tratta in genere di quei testi, vecchi o nuovi che siano, che, a giudizio di chi scrive, rappresentano una tappa importante nella sistematizzazione critica dell'argomento trattato di volta in volta.

Al contrario, impressioni e valutazioni di fondo dell'autore non hanno sempre una fonte specifica ed individuabile: esse sono infatti nate e maturate in un lungo periodo di tempo e sulla base di differenti parametri quali l'ascolto delle opere (in primo luogo), le informazioni che accompagnano i dischi, i programmi di sala dei teatri europei frequentati, la lettura di riviste italiane e straniere ed altre fonti ancora, che hanno tutte la caratteristica di non essere sempre facilmente individuabili e quindi citabili con riferimento a questo o quel punto specifico dello scritto.

SEZIONE I

***I primi grandi musicisti
dell'epoca aurea:
Mozart, Beethoven, Rossini, Schubert***

Premessa

UN'EPOCA DI PROFONDI MUTAMENTI E DI GRANDI MUSICISTI

L'*epoca aurea della musica*, con le forme e le caratteristiche indicate nell'Allegato online, comincia con grandi musicisti come Mozart e Beethoven e prosegue con Schubert nell'area austro-tedesca, e con Rossini in Italia. Tra i primi due si registra non solo una differenza di età di circa un quarto di secolo, ma una vera cesura storica, si passa cioè dall'Ancien Régime alla Rivoluzione, quindi all'Impero napoleonico; successivamente, con il secondo Beethoven, con Rossini e con Schubert si passa alla Restaurazione. Qui di seguito figura una loro prima presentazione di carattere generale e storico, che entrerà sempre più nel dettaglio nelle Introduzioni alle Parti e nei Capitoli loro dedicati.

Mozart vive nel periodo aureo dell'Impero asburgico, prima sotto Maria Teresa e poi sotto Giuseppe II, l'Imperatore dello pseudo-riformismo illuministico che precede la Rivoluzione francese: vive cioè ancora nel mondo pre-rivoluzionario del Settecento, rischiarato, è vero, da qualche raggio di luce (l'"Aufklärung", l'Illuminismo), e probabilmente ha avuto soltanto qualche vaga e confusa notizia sulla Rivoluzione francese, mentre non aveva mancato di definire uno dei suoi promotori spirituali, Voltaire, nel corso della sua permanenza a Parigi negli anni Settanta, "un cane".

È, il suo, un Settecento complesso, contraddittorio, multifaccettato, dove tutto sommato prevalgono spinte di rinascita in certo senso pre-politiche e anche di natura irrazionale. Mozart, tuttavia, visse e cantò tutti gli aspetti di un tale secolo, sia come uomo che come artista; d'altra parte, solo chi fu capace di scrivere negli stessi mesi sia il *Flauto Magico* che il *Requiem*, solo chi fu capace di scrivere la famosa lettera al padre definendo la morte come compagna e consolatrice mentre scriveva il *Don Giovanni* (quel freddo brivido di tomba che ci trasmette già la prima esplosione dell'orchestra, nell'Ouverture!), può dirsi pienamente uomo di questo Settecento, il secolo dei trionfi e degli incubi, presenti e futuri, della ragione.

Beethoven vive già in un mondo che conosce la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino ma anche, con il Terrore e l'Impero napoleonico, guerre continue nonché le prime forme moderne di regimi non solo dispotici ma anche tendenzialmente totalitari; inoltre, l'avvio della fase matura della sua

attività intorno al 1800, coincide con l'esplosione di due importanti fenomeni culturali: l'avvio del Romanticismo di Jena (con i fratelli Schlegel e con Hölderlin, Novalis e altri) e dell'Idealismo in filosofia con Fichte, Schelling e successivamente con Hegel.

Beethoven, anch'egli per tanti aspetti uomo del Settecento, arriva a Vienna in via definitiva nel 1792, con Mozart già morto, in una temperie culturale molto diversa, oltre che già imbevuto delle idee illuministiche e libertarie, che ha respirato a Bonn sotto la diretta influenza della cultura e degli avvenimenti francesi: il suo è un illuminismo razionalistico, umanitario e universalistico – senza per così dire le zone d'ombra e le aporie del Settecento mozartiano – caratterizzato da grande slancio e vigore ma spesso astratto, come risulta dalle sue composizioni in stile “eroico”; salvo poi ripiegarsi su se stesso nell'ultimo periodo di attività, che cade in piena Restaurazione, fino all'ermetismo quasi esoterico delle ultime composizioni per piano e per quartetto d'archi

Dopo l'*alba*, anche se con offuscamenti, di Mozart, e il *meriggio* eroico con componenti crepuscolari di Beethoven, ecco la *sera*, con Schubert

In Schubert è di casa il *tragico*, in ogni fibra, o meglio in ogni nota delle sue grandi composizioni: perché Schubert “abita la sconfitta”, la solitudine, l'assenza, il rigetto, l'alienazione, la tomba, tutti suoi argomenti preferiti; e perché le sue forme musicali non cercano la conciliazione finale ma si attorcigliano su se stesse in sempre nuove e stordenti volute, in sempre più intense manifestazioni di pathos tragico e senza via d'uscita; quando e se questa si intravede, d'altra parte, come succede nelle composizioni degli ultimi anni, essa assume movenze particolari, assai diverse da quelle prescritte dalla tradizione classica.

Il discorso può essere fatto da un altro punto di vista, quello della discesa agli inferi, del ritorno alle madri e del controllo esercitato dall'artista su questi processi di “Untergang”. Come vedremo, per Beethoven, invece di inferi dovremmo parlare di cielo stellato, di cosmo ordinato, visto che egli non è mai disceso agli inferi e, anche se invaso dai demoni, è sempre riuscito a offrirci composizioni che non hanno nulla della effusione immediata e di istinto, pur conservando i segni di un percorso doloroso; al contrario, l'edenico Mozart e il supposto semplice Schubert ci portano continuamente fuori onda, in altre dimensioni, come vedremo.

Beethoven – nella seconda parte della sua vita, dopo la caduta di Napoleone e il Congresso di Vienna – e Schubert per tutta la sua vita vivono nella Vienna della Restaurazione. L'epoca della Restaurazione metternichiana vera e propria è durata, dal punto di vista culturale e della mentalità, una quindicina di anni, dal 1814 al 1830, dal Congresso di Vienna alla Rivoluzione di luglio in Francia, mentre dal punto di vista politico essa terminerà soltanto con le rivoluzioni del 1848. Per essa si usa in area germanica anche il termine “Biedermeier”, per indicare, dopo un quarto di secolo di agitazioni, rivolgimenti e guerre, desiderio di pace e di tranquillità familiare, da una parte, e uno stile piano, quadrato e

funzionale, soprattutto in materia di mobili e di arredamento, dall'altra. L'aspirazione alla tranquillità, tuttavia, difficilmente può far dimenticare l'atmosfera plumbea che caratterizzò tutti i paesi dell'Europa continentale ed in particolare Austria-Ungheria e Germania, dove si viveva tra afflizione e rassegnazione, senza alcuna possibilità o speranza di poter uscire da una simile palude morale oltre che politica.

L'epoca della Restaurazione registra, oltre che la restaurazione delle vecchie monarchie spodestate da Napoleone, anche la repressione delle prime rivolte contro tale assetto, ma ciò si verifica fuori dalle terre tedesche ed ha ancora risvolti di natura costituzionale, in zone come la Spagna e il Regno borbonico, mentre assume risvolti nazionali in Belgio, in Grecia o in Polonia; particolare forma assunse invece la protesta degli studenti tedeschi ("Deutsche Burschenschaft"), ma essa fu spinta più da spirito nazionalistico e anche oscurantista, piuttosto che libertario, arrivando a bruciare anche i libri che non riflettevano le loro idee. L'intera Europa, comunque, è inquieta, anche se essa – riprendendo la coeva immagine della Germania di Heine – sembrava dormire sotto una spessa coltre di ghiaccio.

L'epoca della Restaurazione, però, non fu caratterizzata soltanto da un atteggiamento di passività e di rassegnazione da parte degli intellettuali, ma registrò anche numerosi casi di tendenze, opposte tra di loro, di natura sovvertitrice, sebbene queste siano rimaste quasi sempre nei libri che le peroravano, soprattutto in Austria-Ungheria e Germania.

In Francia invece si ebbero prese di posizione più attive (le cosiddette tendenze controrivoluzionarie e ultramontane) in favore di un "ritorno all'indietro", non solo all'"Ancien Régime", ma anche a forme di esaltazione e catarsi religiosa nonché a una visione escatologica della storia, che contenevano in sé una filosofia, o meglio una teologia della storia diversa e opposta a quella dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese. Sono queste tra le prime forme di "rivoluzioni conservatrici" della storia contemporanea, la cui caratteristica di fondo consiste nel volere re-instaurare una supposta età dell'oro del passato in cui si presume vigessero i veri e autentici, irrinunciabili valori dell'uomo, distrutti e profanati dalla Rivoluzione francese; questo tipo di rivoluzioni, per essere conservatrici, non sono meno rivoluzionarie nei loro effetti di quelle definite "progressiste". Il Novecento ci offrirà una grande panoplia di questo genere di rivoluzioni¹.

In verità, anche nella letteratura tedesca si registrano prese di posizione di critica radicale ai "valori" e allo spirito della Restaurazione. Senza dilungarsi oltre e rinviando al Tomo dedicato a questo periodo della "Storia della

¹ Le rivoluzioni conservatrici, assieme ad altri fenomeni (sopravalutazione e crisi dell'Io, irrazionalismo e tendenze analoghe) hanno trovato i loro "germi" nell'Ottocento ma sono maturati soltanto nel Novecento; essi sono esaminati nel Volume della Trilogia sull'epoca aurea "La fine dell'epoca aurea della musica e la nascita delle avanguardie – Cronaca di un naufragio" – cap. VII, parr. 1-2-3.

letteratura tedesca” di Ladislao Mittner (Volume III-Tomo I), qui si può dire che l’insoddisfazione per il clima della Restaurazione si può riassumere nel termine “Zerrissenheit” (dilacerazione), vale a dire in quella tendenza della letteratura e della poesia portate avanti dalle cosiddette *anime dilacerate*: artisti che esprimono una irrefrenabile irrequietezza e un cupo pessimismo – fenomeni noti anche come “Weltschmerz” (dolore cosmico) – ma lo fanno spesso in maniera velleitaria, non essendo capaci, e forse neanche disposti, a fare nulla per cambiare la situazione presente, ma anche oggettivamente impossibilitati, a causa della repressione e della censura, ad agire e ad intervenire in un modo o nell’altro sulla scena politica².

Introducendo Rossini apparentemente cambiamo registro e per certi aspetti torniamo a Mozart ma, come si vedrà, non è così. Come si vedrà meglio a suo luogo, Beethoven, come formazione uomo e artista del Settecento, presenta molte analogie con Rossini, e molto più di quanto sembra lecito supporre, tanto da giustificare anche da un punto di vista strutturale e non solo cronologico la denominazione dell’epoca, avanzata intorno al 1830, di “Età di Beethoven e di Rossini”: in un’epoca in cui si tendeva ormai sempre più – nel clima del nascente romanticismo musicale nel secondo quindicennio dell’Ottocento – all’*espressione dei sentimenti* piuttosto che, come facevano Beethoven e Rossini, alla *rappresentazione degli affetti*. Beethoven però avverte prepotentemente la presenza dei nuovi sentimenti – poeti e letterati romantici sono già all’opera in Germania tra fine Settecento e inizio Ottocento, quando egli acquisisce il suo stile personale – ma il suo ritegno, la sua educazione, le sue coordinate ideologiche non gli permettono di mettere in mostra direttamente se stesso, ma piuttosto di *rappresentare* i suoi sentimenti, dopo averli de-individualizzati e resi universali, come succede tra gli altri in *Fidelio*.

Nel ventennio a cavallo del secolo – diciamo tra il 1790 e il 1810, quando Rossini nasce, si forma e avvia la sua irresistibile carriera – l’Italia intera vive come in uno stato di sospensione e di attesa sia nel campo socio-culturale che politico: sono finiti il Settecento e l’Ancien Régime, ma non è ancora iniziato lo slancio romantico-risorgimentale; è come se essa aspettasse ulteriori mosse da parte di Napoleone per capire il suo futuro destino. Si tratta sostanzialmente di un periodo di passaggio, durante il quale può ancora succedere qualunque cosa, con Napoleone o contro di lui. Come dimostrerà anche la tragica esperienza murattiana del 1815, l’Italia dovrà aspettare ancora qualche decennio per il suo riscatto. In realtà il Corso, già da generale, imposta le campagne d’Italia come guerre di conquista e di spoliazione: ne sono esempi, da una parte, l’ignobile mercanteggiamento concluso con l’Austria che porta alla cessione a

² In proposito si possono ricordare poeti come August von Platen (1796-1835) o Nikolaus Lenau (1802-50), ma chi forse condensa nelle sue opere la massima spinta sovversiva dell’epoca e nello stesso tempo la vanifica attraverso uno spesso distruttivo sarcasmo, è Heinrich Heine (1790-1856).

quest'ultima dell'ultimo vero stato indipendente italiano, anche se eroso da un inarrestabile declino, la gloriosa Repubblica di Venezia; dall'altra, il successivo trafugamento di migliaia di opere d'arte in Francia.

Nell'affrontare quest'epoca, bisogna essere quindi consapevoli della situazione disastrosa in cui si è venuta a trovare l'Italia in questo periodo: prima invasa e saccheggiata dalle armate napoleoniche, successivamente ridotta a “espressione geografica” dal Congresso di Vienna, è completamente succube dell'Impero asburgico, quindi divisa in vari stati e staterelli sotto l'egemonia austriaca, anche quelli apparentemente indipendenti. Con una novità rivoluzionaria, però, con la quale si sarebbero dovuti confrontare nei decenni successivi vecchi e nuovi regnanti, italiani ed europei: il risveglio, dopo secoli, dello spirito nazionale e la conseguente aspirazione alla indipendenza nazionale, dopo tre secoli di dominio straniero.

L'opera seria come pure l'intera vita teatrale degli anni tra Rivoluzione ed Impero napoleonico attraversano senz'altro in Italia un momento di grande disorientamento e di crisi, anche a causa dei rivolgimenti politici e territoriali causati dalle guerre rivoluzionarie e napoleoniche; d'altra parte, malgrado alcune Corti dell'Ancien Régime continuino, prima in esilio e successivamente sui loro troni restaurati, a vivere come se il mondo fosse rimasto quello di sempre, con la Rivoluzione e con Napoleone in realtà il mondo cambia completamente, ed è chiaro ormai a tutti che la nuova aurora sorge a Parigi, da cui il resto d'Europa prende le mosse per importarne spunti e contenuti o per contristarli.

In questo periodo l'Italia guarda pertanto sempre più a Parigi anche nel campo operistico, e si deve adeguare ai gusti francesi per sopravvivere dopo il tramonto dell'opera seria settecentesca. Nel nuovo clima l'opera italiana tradizionale – “tagliata” sui gusti del pubblico italiano ma potenzialmente fin dalla sua nascita nel Seicento un prodotto sovranazionale e comunque anche da esportazione – ha conosciuto una temporanea crisi e per uscirne essa ha dovuto adattarsi al nuovo gusto del paese allora dominante, la Francia, soprattutto con Cherubini e Spontini, operanti direttamente a Parigi³.

A Beethoven, Rossini e Schubert bisogna aggiungere altri due grandi musicisti alla loro epoca, Niccolò Paganini e Carl Maria von Weber: ciò che fa di questo periodo, durato tutto sommato tre soli lustri, uno dei più ricchi e dei più esaltanti in termini sia di produzione che di qualità musicali. A questo punto è opportuno domandarsi se i musicisti in questione, compreso l'ultimo

³ Bisogna anche ricordare che in materia di opera in generale e di opera buffa in particolare già prima di Rossini vi erano ovunque in Europa gli ammiratori per grandi compositori come Cimarosa e Paisiello: lo stesso Napoleone, per non ricordare che un caso, chiamò a Parigi Paisiello, “ammorbato” come si sentiva da tutto quel teatro così roboante dell'epoca – di autori sia francesi (Charles-Simon Catel, Etienne-Nicolas Mehul, Rodolphe Kreutzer, Ferdinand Herold e altri), che stranieri come Cherubini e Spontini – che egli in fondo non amava.

Beethoven, abbiano qualcosa in comune nel modo di comporre o nel modo di pensare che permetta di ritenerli veramente “contemporanei” tra di loro.

Come si può capire osservando le vicende dell’arte, la contemporaneità non è data soltanto dall’operare negli stessi anni, ma piuttosto dalla data di nascita e quindi dal periodo della formazione degli artisti; inoltre, è bene ricordare, per esempio, che Schubert – assieme a Weber e Donizetti e in parte a Bellini, a differenza dei più “sofisticati” e contorti Beethoven, Rossini o Paganini – appartiene a quella più volte menzionata in questo testo *età dell’innocenza* della musica, che da lì a qualche anno andrà perduta per sempre con i musicisti che seguiranno, come Liszt, Wagner, Verdi o Brahms.

Ciò detto, se noi guardassimo *superficialmente* agli aspetti stilistici e ai contenuti delle composizioni dei musicisti in questione dovremmo subito constatare che ognuno di loro, pur operando nello stesso periodo, ha un profilo totalmente differente rispetto agli altri, e tra di loro e Beethoven. Se noi guardiamo invece a loro con più attenzione, come faremo qui e nelle parti e nei capitoli loro dedicati, si possono riscontrare vari aspetti che li accomunano.

Intanto si può dire che i nostri quattro musicisti e l’ultimo Beethoven, come uomini della Restaurazione e anche perché presi esclusivamente dalla loro musica, furono accomunati, come vedremo, da un analogo atteggiamento di disimpegno nel campo civile, politico e anche etico e sociale. Neanche Beethoven sfugge alla nuova atmosfera politica e spirituale determinatasi in Europa, sicché anch’egli entra in un periodo di ripiegamento su se stesso e di riflusso; inoltre, come vedremo, ognuno di loro entra in contatto in qualche modo con il romanticismo nascente. Si deve dare per certo inoltre il fatto che essi abbiano subito condizionamenti psicologici, se non artistici, sia in positivo che in negativo, dalle atmosfere spirituali e culturali presenti in Europa e nei loro paesi, e anche in questi casi sia da quelle regressive e conservatrici che da quelle progressive, dando origine a fratture e dilemmi nelle loro personalità: Beethoven e Rossini, come vedremo, ne sono un esempio.

Infine, non bisogna mai dimenticare i loro contatti sotterranei sia nel campo musicale – come i tentativi di Schubert di imitare Rossini o di “dimenticare” Beethoven nelle sue composizioni – sia sul piano personale, come l’acredine e l’invidia miste ad ammirazione di Weber nei confronti di Rossini e di Beethoven; o l’atteggiamento olimpico dell’italiano verso tutti i suoi veri o presunti rivali, e con Paganini che si prospetta invece come un fenomeno a sé ma di grande fascinazione sugli altri.

Come detto prima, ci avvicineremo ulteriormente a questi musicisti nelle Parti e nei Capitoli del testo a stampa e dell’Allegato

Parte prima

DALL'ANCIEN REGIME ALLA RIVOLUZIONE,
ALL'IMPERO

Introduzione

MOZART E BEETHOVEN, CAPISALDI DELLA MUSICA DI TUTTI I TEMPI

Possiamo procedere ora ad una presentazione a grandi linee delle caratteristiche musicali di Mozart e del primo e secondo Beethoven, dopo quanto detto nella Premessa e prima di stilare un loro profilo più completo nei capitoli loro dedicati. Mozart e Beethoven non si sarebbero mai incontrati, malgrado ipotesi contrarie; essi si muovono, inoltre, come abbiamo visto nella Premessa, nel clima politico, culturale e sociale della Vienna asburgica, ma in epoche diverse e con marcate differenze tra di loro. In queste condizioni ci dobbiamo aspettare differenze profonde se non abissali nel tono generale della loro musica. È così? È senz'altro così almeno con riferimento al contenuto e al tono delle opere del cosiddetto "periodo eroico" di Beethoven e altresì di quelle depresse e meditative dell'ultimo periodo, che suonano completamente diverse da quelle mozartiane. Non è completamente così se invece ci riferiamo a tutta quella congerie di composizioni beethoveniane improntate al tono lirico, che si presentano numerose lungo tutta la sua attività, e che non mancano di ricordare una certa grazia mista a profondità di sapore mozartiano; e non è completamente così, ancora, se riconosciamo che Mozart e Beethoven sono entrambi *viennesi di adozione*.

Chiunque si accinga ad affrontare Mozart deve essere in grado, o almeno tentare, di dare una spiegazione – qualunque essa sia, purché convincente e possibilmente concisa e congruente – a due questioni cruciali: in primo luogo, deve tentare di gettare luce su alcuni snodi fondamentali della sua vita (il suo rapporto con la musica, quello con il padre, la sua misteriosa fine); in secondo luogo è necessario spiegare in qualche modo il fascino particolarissimo esercitato dalla sua musica e, se possibile, bisogna farlo senza fare retorica (cosa non facile) e, per trarsi d'impaccio, gridando continuamente al miracolo. Nel suo caso, pertanto, non si tratterà tanto di ricostruire particolari situazioni biografiche o di procedere con dotte disquisizioni musicali – tutte cose che potranno apparire legittime in quanto basate su testimonianze e documenti dell'epoca o sulle partiture – ma di *spiegare perché Mozart è Mozart*, vale a dire perché egli è ed appare unico nel suo genere, e perché la sua musica continui ad esercitare, a vari livelli di ascolto, una vera e propria fascinazione.

Quello appena delineato è un programma ultra-impegnativo, se solo si pensi che, per esempio, un biografo di Mozart come Wolfgang Hildesheimer, già nella prima

pagina del suo “Mozart”¹, ammette che simili tentativi di spiegare Mozart sono “*un esempio concreto di ciò che è destinato a fallire*”, in quanto nella sua unicità “*la figura di Mozart ci si sottrae, celandosi dietro la sua musica; anch’essa nel suo più profondo significato è inaccessibile in quanto non lascia adito ad una concettualità extramusicale*”. Ciò significa che bisogna rinunciare a capire e a spiegare Mozart e soprattutto la sua musica, accontentandosi di orecchiarla? Come affrontare quindi Mozart?

I musicisti sono soliti affermare che la musica comincia laddove parole e razionalità non sono più sufficienti ad illustrare un mondo poetico che si proietta *in un'altra dimensione*; d'altra parte, sarebbe assurdo se non alquanto riduttivo illustrare la musica di Mozart soltanto attraverso i tecnicismi dell'analisi musicale, facendole perdere tra l'altro quella particolare *aura* che da essa promana e che le argomentazioni tecniche non riescono sempre a spiegare. Se questa è la situazione – e se si vuole evitare il vezzo già rilevato di gridare al miracolo quando non si hanno altre spiegazioni da dare – l'unico modo che resta per spiegare agli appassionati di musica le opere di Mozart è quello *di servirsi della metafora* e dell'*allegoria*, comprese alcune che sembrano lontane dal mondo mozartiano, ma che alla fine ci permettono di sbirciare nel suo mondo poetico e nel suo processo creativo.

Per penetrare in maniera profonda, completa ed anche personalizzata nelle composizioni dei grandi musicisti, noi ci siamo proposti di *cercare per ognuno di essi una specifica chiave di lettura*, nella convinzione che questo sia il modo migliore per rendere comprensibile, senza perderne il fascino e la godibilità, un'arte asemantica come la musica: Mozart ce ne offre una prima grande opportunità. *Egli si presenta allora come un delicato ed efficiente congegno ad alta dissipazione e decadimento energetico, in cui materia ed energia non sono più distinguibili, esattamente come succede nella fusione nucleare o nel funzionamento del sole.*

Distinguibile resta – nel senso di distaccato, separato dal suo creatore – soltanto il prodotto finale, la musica. Ma si tratta di un prodotto talmente naturale, una volta innescata la reazione nucleare, che concepimento e realizzazione procedono l'una dall'altra come l'energia nucleare deriva dalla fusione della materia che si disintegra, e quest'ultima deriva necessariamente dalla prima: in una simile situazione non c'è bisogno di dare fuoco di volta in volta alla miccia, ma basta che la fusione nucleare sia innescata una sola volta – all'inizio, quasi alla nascita del musicista – per poi continuare a trasformare senza sosta la materia in energia, forse anche nei momenti in cui non c'era nulla da produrre in quanto mancavano le occasioni: *e tutto ciò si chiama dissipazione vitale, consumo di se stessi, entropia.*

Nessun fuoco può continuare ad ardere all'infinito. Un congegno ad alta dissipazione energetica come quello appena descritto, pur facendo gridare al miracolo per il suo funzionamento, ha un doppio svantaggio rispetto ad un normale congegno. Innanzitutto, la sua durata è inversamente proporzionale alla velocità di reazione/dissipazione, per cui anche un meccanismo perfetto come quello del musicista Mozart si esaurisce assai più rapidamente rispetto ad altri meccanismi vitali dal funzionamento normale, che conoscono pause e riposi e che non sono quindi soggetti ad un continuo

¹ Wolfgang Hildesheimer: “Mozart” – traduzione italiana sull'edizione tedesca del 1977 – Biblioteca Universale Rizzoli – Milano 1982 – pagg. 7 e 8.

logoramento, in una folle corsa verso il piacere della creazione artistica, che così diventa, nello stesso tempo, anche corsa verso la dissipazione e la morte: come Don Giovanni!

Ma si verifica anche un'ulteriore conseguenza. Le scorie prodotte da questa elevata dissipazione/decadenza energetica, tutta concentrata sulla musica, vanno a cadere, ad accumularsi sulla vita quotidiana, sul povero organismo di cui Mozart è dotato, e lo contaminano, fino alla dissipazione finale di tutta la materia vitale in energia musicale (l'ultimo anno è portentoso come produzione) e allo spettacolo finale del contenitore corporeo trasformato in un cumulo di materia purulenta (così è descritto Mozart negli ultimi giorni di vita).

Le opere della maturità – e nell'ambito di quest'ultima, le composizioni degli ultimi due anni, vere e proprie *opere tarde* e anche *opere d'arte totale* – sono dotate di una particolarissima *aura*, secondo il significato che a queste parole attribuisce Walter Benjamin; per tale motivo è opportuno dedicare loro lo spazio dovuto anche per rilevarne le specificità, che potremmo definire *trascendentali*, rispetto agli stadi precedenti della sua produzione. Come sappiamo, ci sono opere tarde – scritte dagli artisti quasi per se stessi, a prescindere da possibili ascoltatori (gli *Ultimi Quartetti* di Beethoven, per esempio), i quali non vengono presi in considerazione al momento della composizione – che possono sfiorare la dimensione esoterica, rischiando di restare mute per molti appassionati ed ascoltatori. Non è il caso di Mozart: in Mozart non è assolutamente possibile fare questa distinzione in quanto nel suo processo creativo tutte le dimensioni (tecniche, estetiche, di contenuto) sono fuse completamente nel prodotto finito, e questo è sempre “rivolto” agli altri.

Come si dirà meglio dopo, partendo da una prospettiva *trascendentale* e dalle componenti proprie della *dottrina neoplatonica e gnostica* – in altre parole dell'essere gli uomini sospesi tra cielo e terra e del sentire contemporaneamente i richiami del mondo inferiore e di quello superiore, nonché l'anelito ad una unità originaria, che essi hanno perduto e vogliono riconquistare – *possiamo guardare alla trilogia dapontiana e alle ultime opere strumentali del musicista come ad un vero e proprio itinerario artistico-esistenziale*, che diventa anche itinerario iniziatico per lo stesso Mozart: quello vero, di fronte al quale quello del *Flauto magico* appare improbabile e quasi infantile.

Nella scena del giardino, alla fine delle *Nozze di Figaro*, è evidente una corsa al piacere ed alla felicità dei due protagonisti popolani dell'opera, Susanna e Figaro. Sarebbe tuttavia sminuitivo per la musica che li accompagna pensare soltanto in termini di pura sensualità o corsa al piacere: malgrado nella narrazione esteriore dell'opera prevalgano ancora il peso ed il richiamo dei fattori terreni, l'impressione profonda generata dalla musica è piuttosto quella del desiderio di ri-congiungersi di due anime in *questo mondo*, peraltro sbiadito riflesso di qualcosa di già conosciuto in un altro mondo, e quindi la segreta speranza di raggiungere *un giorno* una superiore completezza e beatitudine.

L'exasperazione, nel *Don Giovanni*, delle componenti più terragne e passionali dell'uomo – la sensualità, la spasmodica corsa verso la soddisfazione dell'eros, l'attivismo frenetico, che comportano peraltro una evidente dissipazione di energia vitale e quindi una corsa verso la morte, che comporta a sua volta la presenza di una dimensione mondana senza trascendenza – sembra un espediente del mondo corporeo per far dimenticare all'uomo la condizione di “straniero”, di “esule” in questo mondo: bisogna

tra l'altro ricordare che in quest'opera troviamo "esaltato" un espediente molto importante per gli gnostici, il libertinaggio, ritenuto utile per vanificare la principale trappola (la riproduzione) disseminata dai demoni cattivi per perpetuare in questo mondo la specie e quindi l'esilio dell'uomo dal superiore mondo della luce.

In *Così fan tutte* è presente e tangibile – dietro e sotto le apparenze e forse la stessa volontà cosciente dei personaggi – una aspirazione, che è anche rimpianto e nostalgia; questi sentimenti sono messi in moto da una parvenza di beatitudine appena intravista (quella data da un diverso e più autentico accoppiamento), ma subito dileguatasi, con la conseguenza che quei sentimenti si trasformano quasi per incanto in *invocazione quasi religiosa* verso il raggiungimento di una differente superiore unità, non solo dei corpi e delle anime ma anche degli spiriti dei quattro personaggi, e in particolare della coppia più sensibile Dorabella-Ferrando, nei quali è percepibile nel corso di tutta l'opera come un senso di incompletezza *dopo la caduta* da un mondo superiore, accompagnato dall'aspirazione a ritornarvi. Una superiore unità e beatitudine che anche noi "intravediamo", ascoltando questa musica, che, tra l'altro, dovrebbe essere cantata quasi sempre a *mezza voce o sottovoce*.

Mozart percorrerà un analogo itinerario passando, per esempio, dalla angoscia e tragicità tutte terrene del *Concerto per piano K 466* alla visione disincarnata e "trascendentale" di quello *K 595*, attraverso tappe – come quelle costituite dagli stessi concerti per pianoforte e da altre opere intermedie – fino ad intravedere *l'altro regno*, nella cui contemplazione con il sorriso tra le lacrime, drammi e conflitti dell'esistenza terrena tenderanno a stemperarsi.

Alla luce di queste considerazioni e di quelle che saranno svolte nelle pagine seguenti, appaiono ancora una volta evidenti i travisamenti e gli errori compiuti dalla critica musicale dell'Ottocento in generale e da quella tedesca in particolare, nell'aver voluto separare in Mozart ciò che è inseparabile: il testo e le vicende dei libretti dalla musica, ciò che è "ben tedesco" dal resto, la forma dal contenuto, e così via. Tra l'altro, nel teatro di Mozart non si può prescindere da quella regia tutta musicale che è implicita solo nelle opere dei grandissimi drammaturghi, come Mozart stesso, Verdi e Wagner.

Soffermandosi ora in via preliminare su alcune caratteristiche di fondo del musicista di Bonn fino alla fine del suo periodo eroico (1812), si può cominciare dal suo mito. In proposito bisogna subito dire senza esitazioni che Beethoven non si discute, e se commenti e riserve vengono avanzati sulla sua persona e sulla sua opera, lo si fa soltanto per capire meglio e più in profondità l'una e l'altra. D'altra parte, se su questo immenso artista è nato un mito con lui ancora vivente e soprattutto nell'Ottocento, non è un puro caso; come non è un puro caso se l'Inno alla gioia della *Nona sinfonia* – malgrado sia musica scritta da un tedesco, dopo un secolo insanguinato dalle armate tedesche – sia diventato, forse il solo possibile, senza che nessuno facesse obiezioni, l'Inno dell'Europa, che si vorrebbe unita e ispirata alla cooperazione e alla fratellanza.

Come sottolineeremo meglio dopo e alla fine del profilo di Beethoven, la suddivisione della sua musica in periodi stilistici deve essere ritenuta soluzione utile, in quanto permette di inquadrare in qualche modo e di meglio penetrare (oggi si potrebbe dire di "navigare" dentro) nella sua opera; inoltre, non vi sono dubbi che nelle sue opere figurino evoluzioni o salti di stili (soprattutto se si fanno paragoni impropri, isolando singole composizioni, per esempio, del primo e dell'ultimo periodo) e che è difficile, anche

se non impossibile, notare analogie, per fare un esempio, tra la *Sonata* “Pathétique” del 1799 e la *Sonata op. 110* del 1822, o tra il *Trio per pianoforte e archi op. 70 n. 1* “degli spiriti” del 1808 e la *Grande fuga per quartetto d’archi op. 133*.

Se proprio vogliamo – tralasciando per ora il cambiamento di stile verificatosi nel 1802-03 con l’avvio dello stile eroico – una cesura netta, che più netta di così non potrebbe essere, esiste nella vita e nell’arte di Beethoven, e si colloca nel 1812 o se vogliamo fra il 1812 e il 1815: il 1812 è l’anno della fine del periodo eroico e dell’avvio di una crisi creativa che durerà almeno fino al 1815, prima di entrare nell’ultimo periodo creativo; ancora, è l’anno della “Lettera all’Immortale amata” e quindi della rinuncia definitiva ad ogni velleità amorosa o soltanto matrimoniale; esso è anche l’anno dell’incontro al “vertice” con Goethe a Toeplitz, che certifica in certo senso, almeno simbolicamente, l’incomprensione se non la incompatibilità tra Beethoven e la grande cultura tedesca dell’epoca.

Ciò detto, è chiaro che nelle opere di Beethoven si possono individuare altre forme e altri criteri di classificazione, privilegiando sia le linee di continuità (che per definizione esistono nell’attività di ogni essere umano), sia suddivisioni, se non diverse, certamente più sfumate rispetto a quelle più nette di tipo tradizionale.

Per adesso lasciamo da parte gli aspetti biografico-esistenziali e limitiamoci ad elencare le principali componenti di natura estetica ed espressiva capaci di assicurare quella continuità, riservandoci di sviluppare l’argomento alla fine, dopo aver passato in rassegna le opere: *aspirazione di Beethoven alla melodia e alla cantabilità; slancio o spirito stürmeriano e romantico; scrittura di opere quasi rilassate, meditative e talvolta idilliache dopo opere caratterizzate da pathos, da propulsione in avanti e da lotte; lotta contro la classica forma-sonata e il suo essere nello stesso tempo condizionato dalla sua struttura; tendenza alla variazione, e infine la presenza di sentimenti tipici di un temperamento saturnino.*

Si può aggiungere anche, con l’occasione, come, dopo l’ultimo strepitoso exploit in tutti i generi musicali da parte di Mozart, con Beethoven e la predisposizione definitiva di *Fidelio* nel 1814, e con C. M. von Weber arriva ad esaurimento un importante fenomeno musicale, che aveva caratterizzato i due secoli precedenti, vale a dire *la figura del musicista universale*, attraverso una evoluzione che si può così sintetizzare: dal Rinascimento fino a Mozart operano ancora musicisti “universali”, che compongono di tutto, pur vantando una loro più spiccata specializzazione in un dato genere; il singolo musicista poteva ancora essere drammaturgo nelle opere e anche poeta lirico nelle romanze o nella musica strumentale; al contrario, nell’Ottocento, dopo Beethoven, questo doppio registro non sarà più possibile, fino al punto di arrivare ad una suddivisione netta e quasi invalicabile tra compositori di musica strumentale – paradossalmente vera palestra della effusione lirica dopo Beethoven – e compositori d’opera, come risulta chiaramente anche da uno sguardo superficiale, da una parte, nel passaggio da Beethoven e Weber a Schubert, Mendelssohn e Schumann, fino a Brahms, Bruckner e Mahler; dall’altra con Wagner e i compositori d’opera italiani, che hanno composto soltanto per il teatro e poco niente in campo strumentale.

Riprenderemo il discorso su Beethoven nell’Introduzione alla Parte seconda e nei due capitoli a lui dedicati.

Capitolo I

MOZART APICE DEL SETTECENTO EUROPEO E PRIMO MUSICISTA DELL'EPOCA AUREA

1. Vita e leggenda. L'ultimo anno di vita. Una traiettoria esistenziale prevedibile

Altri grandi musicisti morirono giovani, alcuni ancora più giovani di Mozart, ma la loro prematura scomparsa non sollevò mai una così elevata messe di dubbi e di misteri misti a fascino come quella di Mozart: Pergolesi morì a 26 anni, Schubert a 31, Bellini a 34, Bizet a 37, eppure intorno a loro non nacquero leggende. Se il “mistero” di Mozart sta prima nella sua musica che nella sua esistenza, dovremmo cercare di capire la prima per riuscire forse ad illuminare la seconda? Tuttavia, questa impostazione potrebbe rivelarsi non necessaria se solo pensiamo che *in Mozart* – come peraltro in tutti i grandi artisti – *musica e vita sono un tutt'uno indissolubile*.

Le manifestazioni quotidiane della sua esistenza – dal linguaggio scurrile e fecale di cui sono disseminate le sue lettere, alla tendenza allo scherzo e al gioco di parole, dalla sensazione di poca serietà e scompostezza che suscitava nei suoi contemporanei, alla attrazione per le donne, dalle sue “seriose” aspirazioni massoniche alla stessa inconsistenza fisica del suo corpo – tutto appare secondario rispetto all'impressione, che si ricava quando si ha a che fare con lui attraverso la sua musica, della esistenza di *un meccanismo fisico e spirituale tutto proteso ad un unico, e potremmo dire maniacale, scopo: produrre musica*. Come spiegare questo fenomeno?

Abbiamo visto nella Introduzione che un metodo adeguato per spiegare le peculiarità sia della vita che dell'opera di Mozart, ovvero del suo modo di produrre musica, potrebbe consistere nel paragonarlo ai processi nucleari ed entropici, nel guardare a Mozart cioè come ad un sofisticato congegno ad altra dissipazione energetica. Tra l'altro il suo misero corpo continuamente in movimento – così ce lo descrivono i contemporanei – fu l'uggello dove bruciò energia per produrre opere che avrebbero richiesto ben altro tempo e sforzo per essere prodotte; e fu quindi normale se esso si esaurì presto, sottoposto come

fu ad un così intenso processo entropico: e a trentacinque anni Mozart aveva esaurito a tutti gli effetti il suo ciclo vitale¹.

Wolfgang Amadeus Mozart nacque a Salisburgo, allora retta da un Principe-Arcivescovo, il 27 Gennaio 1756 e morì a Vienna il 5 Dicembre 1791. Mozart da adulto trasformò il secondo nome Amadeus in Amadè, che è la trasposizione del nome latino di battesimo, Teophilus, che a sua volta corrisponde al tedesco Gottlieb. La morte fu attribuita all'epoca ad una qualche forma di disfunzione renale ("febbre miliare" fu chiamata nei referti medici di allora), che portò ad un conseguente rigonfiamento dell'intero corpo, soprattutto degli arti a seguito della ritenzione dei liquidi. Questa è l'ipotetica realtà clinica, ma attorno a questa morte nacque quasi subito la leggenda.

Si parlò anche, infatti, di possibile avvelenamento. Secondo la moglie Konstanze, qualche settimana prima di morire Mozart aveva cominciato a sospettare di essere stato avvelenato da un veleno a tempo, ossia un veleno che avrebbe dato la morte in un dato momento calcolabile al momento della sua somministrazione, e si pensò all'acqua tofana, un veleno molto usato in Italia: e con ciò si misero subito gli occhi sul supposto avvelenatore, Antonio Salieri, Kapellmeister alla Corte di Vienna, musicista ritenuto rivale di Mozart, ma le cui opere avevano in realtà molto più successo di quelle di Mozart, che per altro non riuscì mai a diventare Kapellmeister.

Sugli ultimi mesi di Mozart si dilungano naturalmente tutte le biografie, oltre ad alcune ricerche ad hoc², ognuna delle quali arriva a conclusioni più o meno analoghe: Mozart non morì di veleno, e se di veleno morì, l'avvelenatore non fu sicuramente Salieri³. Alcuni biografi hanno accreditato l'ipotesi che un eventuale avvelenatore del musicista avrebbe potuto essere un suo compagno di Loggia, suo creditore, nonché marito di una sua allieva, Magdalena Hofdemel, il quale, dopo avere scoperto una tresca tra i due, tentò qualche giorno dopo la morte di Mozart di uccidere la moglie con un rasoio, per poi suicidarsi. La signora Hofdemel sopravvisse, restando sfregiata, ma nel corso della sua lunga vita non rivelò mai i particolari che avrebbero potuto avvalorare questa versione. Si sa che Beethoven, informato di tale versione dei fatti, e frenato dal suo moralismo, si sarebbe rifiutato in una occasione di suonare il piano in presenza della Signora Hofdemel, che tra l'altro era ritenuta un'ottima pianista.

A condire ulteriormente di mistero gli ultimi mesi di esistenza si aggiunse presto, a queste differenti versioni della morte, il racconto, sempre della moglie Konstanze, che un anonimo messo, inviato da un misterioso committente, nell'estate del 1791 si fosse recato da Mozart per ordinargli una *Messa da Requiem* e che Mozart, via via che la malattia diveniva più grave, si dichiarasse sempre più convinto di star componendo il

¹ *"Per lei fu cosa certa che quell'uomo [cioè Mozart] fulmineo e instancabile andava inesorabilmente consumandosi nel proprio ardore; che egli sarebbe stato soltanto una fugace meteora su questa terra, impari alla lotta col suo strabocchevole genio"*. A questa conclusione arriva una delle protagoniste, la sensibile Eugenie, della novella di Eduard Mörike "Mozart in viaggio verso Praga" – trad. italiana – BUR – Rizzoli – Milano, 1955.

² Ricordiamo tra gli altri: "La dernière année de Mozart" – Lattès – Paris 1988, nonché "La morte di Mozart" di Piero Buscaroli – BUR – Milano, 2006. Quest'ultimo, come tutti gli scritti di Buscaroli, è colmo di (inutili) invettive contro altri biografi.

³ Salieri fu chiamato in causa per la prima volta – oltre che dalle voci popolari che correvano a Vienna lui ancora vivo – da Puskin nella sua pièce teatrale "Mozart e Salieri", che ispirò, oltre ad un'opera dell'Ottocento, anche il noto film di Milos Forman "Amadeus", cui accenneremo anche in seguito.

Requiem per se stesso, e che il messo fosse un messo dell'aldilà. È evidente come Konstanze, nel creare il mito del *Requiem*, avesse l'intento di sfruttare il nome del marito, creandogli intorno una leggenda, anche per vendere le sue partiture in generale e quella del *Requiem* in particolare; tuttavia essa, come concludono vari biografi indagatori degli ultimi mesi di Mozart, non avallò mai nei successivi 40 anni della sua vita l'ipotesi dell'avvelenamento, che d'altra parte non si poté mai sottoporre a verifica in quanto Mozart fu sepolto – per risparmiare o per trascuratezza della famiglia – in una fossa comune e senza bara, con la conseguenza che già dopo qualche giorno il suo corpo non era più rintracciabile. E così il quadro della leggenda era completo, e per chi ci avesse voluto ricamare sopra gli elementi del mistero c'erano tutti.

Che si può dire oggi di sensato su questa congerie di supposizioni, dopo aver sentito decine di campane diverse e consultato i più autorevoli biografi del musicista? Sul piano delle conclusioni pratiche è difficile poter aggiungere qualcosa di particolarmente nuovo o interessante di fronte a fior di ricerche (anche se tutto sommato inconcludenti), le quali, peraltro, se sono riuscite ad escludere alcune ipotesi, non sono arrivate a convalidarne con certezza alcuna. Resta invece valida la nostra ipotesi iniziale, che cioè Mozart si sia consumato come un congegno energetico sempre acceso e sempre al massimo delle sue prestazioni: ma sempre di ipotesi si tratta, sebbene questa appaia la più verosimile da un punto di vista non solo clinico ma anche, per così dire mitico, secondo cui chi attira troppo l'attenzione degli dei, sempre gelosi della giovinezza e della genialità umane, difficilmente potrà avere lunga vita.

E Mozart, anche da un punto di vista pratico, non si risparmiò mai, fin da piccolo. Compì il primo giro d'Europa con la famiglia (padre, madre e sorella) tra il 1763 e il 1766, cioè tra i 7 e i 10 anni, toccando numerose città di numerosi paesi: Monaco, Augusta, Mannheim, Francoforte, Colonia, Acquisgrana, Bruxelles, Parigi (per 6 mesi), Londra, Paesi Bassi, e quindi di nuovo Parigi, la Svizzera e ritorno a Salisburgo via Monaco. Scopo del viaggio, organizzato dal padre, era l'esibizione di Wolfgang Amadeus come bambino prodigio in un vero tour de force, punteggiato anche da disagi e gravi malattie. Si può soltanto immaginare lo stress fisico patito da un ragazzino nell'età della crescita sulle strade e con i mezzi di trasporto dell'epoca. Negli anni tra 1769 ed il 1772, cioè tra i 13 e i 16 anni, Mozart compì, assieme al solo padre, tre viaggi in Italia, toccando anche in questo caso numerose città, da Rovereto a Mantova, da Verona a Napoli, da Bologna a Roma, e scrivendo per l'occasione opere ed altre composizioni (serenate, sinfonie, quartetti) soprattutto per Milano, all'epoca sotto il dominio asburgico.

Negli anni tra 1777 e il 1779, dopo un lungo ininterrotto soggiorno a Salisburgo, intraprese un nuovo viaggio per recarsi a Parigi – già all'epoca capitale culturale d'Europa – ma compiendo lunghe soste, soprattutto a Monaco e a Mannheim, dove conobbe la famiglia Weber – genitori e quattro figlie femmine – che in futuro avrebbe determinato in buona parte il suo destino terreno. Tra l'altro, egli si innamorò di Aloisia Weber – che sarebbe divenuta successivamente una acclamata cantante d'opera – ma si sarebbe sposato nel 1782 – a quest'epoca Mozart si era già installato a Vienna – con la terza in ordine di età delle sorelle Weber, Konstanze. Durante la permanenza a Parigi Wolfgang Amadeus perse la madre, che l'aveva accompagnato per accudirlo e controllarlo, non avendo il padre ottenuto il permesso dal suo "padrone" di assentarsi da Salisburgo, il Principe-Arcivescovo della città, da cui dipendeva anche il figlio come organista di