

## Genio, biliardo e lotteria

di Sandro Cappelletto

Cliff Eisen

## IL VERO MOZART

trad. dall'inglese di Patrizia Rebullà,

pp. 194, € 20,

il Saggiatore, Milano 2023

Canadese, settantenne, curatore del ricchissimo epistolario, Cliff Eisen consegna ora un'agile biografia dedicata all'autore prediletto. *Il vero Mozart* è tradotto in italiano da Patrizia Rebullà, che con Eisen cura il sito *mozartiana.org*. Obiettivo dichiarato del lavoro è sgombrare il campo da quelle narrazioni che nel tempo hanno contribuito a cucirgli addosso l'immagine di "genio incompreso, dimenticato dal pubblico di Vienna, che possedeva un tavolo da biliardo e giocava alla lotteria". Questo libro ha un'ambizione: "vede Mozart come un artista che riuscì in gran parte a gestire con successo tanto la propria vita personale quanto la carriera, un uomo *moderno* in sintonia con il mondo circostante. Per dimostrare l'assunto, Eisen divide il racconto in tre sezioni biografiche – *Gli anni di viaggio, 1762-1773; Salisburgo, 1773-1780; Vienna, 1781-1791* – alle quali segue un'analisi delle principali opere composte nei relativi periodi. Completa il volume un'essenzialissima collazione di lettere e documenti. Da tempo la letteratura critica mozartiana "vede" Mozart secondo gli auspici di Eisen (negli ultimi quarant'anni, sono da ricordare, almeno, Bramani, Carli Ballola, Elias, Knepler, Napolitano, Robbins Landon, Solomon, Wolff) e lo ha senz'altro sottratto a visioni irrealistiche. Ma è tempo di entrare nel merito delle pagine di Eisen. A proposito del tentativo fallito del padre Leopold di far rappresentare nel teatro di corte di Vienna, nel 1768, un'opera del figlio allora dodicenne, Eisen scrive: "Dopo mesi di frustrazione e soprusi per mano dei musicisti di corte e dell'im-

presario Giuseppe Affligio, Leopold si rivolse direttamente all'imperatore". L'autore non tiene in alcun modo conto dell'assurdità e della vanità della pretesa del padre, in una città dominata da compositori teatrali di primissimo piano, in gran parte italiani. E trascura di ricordare che la successiva, e protocollata, protesta di Leopold presso la corte imperiale fu un boomerang tremendo: i monarchi assoluti non gradiscono le rimostranze dei sottoposti. I rapporti padre-figlio toccarono un punto incandescente di crisi nel 1781, quando Wolfgang lasciò Salisburgo, la città dov'era nato, il posto fisso che aveva nell'orchestra del principe-arcivescovo, cominciò a pensare di sposarsi e a cercare lavoro come libero professionista della musica a Vienna. I codici sociali di Leopold vanno in frantumi e la sua reazione – documentata dall'epistolario – è violenta. Nasceva in quei mesi, grazie alla determinazione di Mozart, la figura del musicista moderno, che intende vivere del proprio lavoro creativo, rifiutando di rimanere sempre un salariato, come lo era Leopold. Per Eisen fu nient'altro che uno "scambio acrimonioso". Quando, a Bologna durante il primo viaggio italiano, Wolfgang venne ammesso all'Accademia filarmonica (allora istituzione di gran prestigio), non si legge che fu il direttore dell'Accademia, padre Martini, a risistemare il suo compito d'esame (l'elaborazione di un'antifona), perché il ragazzino, non seguendo linearmente le regole contrappuntistiche, era proprio andato fuori tema. Riflettendo sulle opere giovanili, Eisen nota che esse "suonano a volte più come buone imitazioni che come composizioni originali", e qui sembra dimenticare che il problema dell'originalità della creazione, al tempo di

Bisognava imparare bene e in fretta quali fossero i codici dei modelli dominanti: a questo dovevano servire e sono servite le migliaia di chilometri percorsi, in Europa, dai bambini Mozart. Prima tutti e due, poi solo il ragazzo, escludendo la pur dotatissima sorella Nannerl. L'imitazione era prassi consolidata, al punto che nella prima opera scritta in Italia, *Mitridate, re di Ponto*, Mozart inserisce undici numeri, tali e quali, presi dal *Mitridate* di Quirino Gasparini, di poco precedente. Nessuno protestò: non esisteva il diritto d'autore. Nel libro, numerose ricostruzioni dei rapporti con i cantanti sembrano trascurare quale fosse, allora, il rapporto di forza tra compositore e interpreti vocali, a tutto vantaggio di quest'ultimi.

Insomma, è proprio il contesto sociale, che l'autore invoca come indispensabile per collocare la figura di Mozart, a essere latitante. Viene circoscritto il significato della sua adesione alla massoneria e delle conseguenti letture e frequentazioni, così come è ridimensionato il senso perfino paradossale, pensando ai tempi, della trilogia operistica composta sui libretti di Lorenzo Da Ponte. Opere prodotte direttamente dalla corte o da essa tollerate nelle quali vengono demoliti canoni fondanti l'ordine costituito: in *Nozze di Figaro*, il diritto esclusivo all'esercizio del potere da parte dell'aristocrazia (*ius primae noctis* compreso), i valori della famiglia e della fede in Dio irrisi da Don Giovanni, il principio della fedeltà matrimoniale smantellato, demoliti, senza tragedie, nel *Così fan tutte*, supremo invito alla tolleranza tra i sessi. La successiva *Clemenza di Tito* non è "più austera" rispetto a questi tre titoli, è semplicemente un'opera seria, scritta per l'incoronazione a re di Boemia dell'imperatore Leo-

poldo II, quindi nasce con una natura e una finalità agli antipodi di un *dramma giocoso* o di una *commedia per musica*. Le argomentazioni dirette alla musica individuano bene le novità formali e le “nuove profondità espressive” del *Concerto per pianoforte K 271* (si tratta, Eisen non lo precisa, del *Jeunehomme-Konzert*, dal nome della concertista francese che ne fu la dedicataria) vicine al nuovo clima Sturm und Drang che si andava affermando in quegli anni, oltre i confini, ormai più che prevedibili, dello stile galante. Frequente è il richiamo alla presenza nelle opere della maturità della scrittura contrappuntistica, che l'autore individua come elemento rivelatore di un maggior spessore compositivo, dato a Mozart dalla più assidua frequentazione con Händel e Bach. Ma l'Adagio

introduttivo del *Quartetto delle Dissonanze K 465* non è soltanto “l'esempio più eclatante del sofisticato contrappunto presente in queste opere”: è un viaggio ai confini della tonalità, è una travolgente idea teatrale nel transito al do maggiore del primo tema che erompe fortissimo dopo ventidue battute di mistero e oscurità. È il passaggio dal caos primordiale all'ordine della ragione ben temperata e – tributo massonico – dalle tenebre alla luce. Nel sottolineare la sapienza di Mozart nel distribuire il tema tra le parti all'avvio dell'Adagio del *Quintetto per archi K 593* è scritto: “la sua scomposizione in gruppi di tre (primi e secondi violini e prima viola, prime e seconde viole e violoncello)”. Si è così indotti a pensare che si tratti di un'orchestra e non di un Quintetto; e quin-

di, primo e secondo violino e prima e seconda viola. A proposito del *Requiem*, l'organico strumentale viene prima definito “ensemble” poi “orchestra”: i due termini non sono sinonimi. Sulla causa della morte si legge: “un'analisi delle cartelle cliniche di Vienna mostra come nei mesi di novembre e dicembre 1791 i decessi per edema tra gli uomini in giovane età fossero aumentati drammaticamente”. Ma poche righe prima, e più correttamente: “si ritiene più probabile che si sia trattato di insufficienza renale o forse di una sorta di edema causato da un'infezione da streptococco”. L'edema è un sintomo, non una causa. E questo è vero.

sandrocappelletto14@gmail.com

S. Cappelletto è scrittore e storico della musica ed è Accademico di Santa Cecilia

