

Indice

La forza delle ricorrenze ossia dei suoni, delle parole e delle immagini. <i>A mo' di prefazione</i>	7
<i>Programma del convegno</i>	11
<i>Introduzione</i>	19
I. «IL FLAUTO MAGICO» E LA SUA RICEZIONE	
Hermann Dorowin La loggia e il loggione. Note sul <i>Flauto magico</i>	39
Riccardo Concetti <i>La donna senz'ombra</i> di Hugo von Hofmannsthal come luogo di memoria mozartiano	53
II. ANCORA SU «DON GIOVANNI»	
Leonardo Tofi Comunicazione e conoscenza: il <i>Don Juan</i> di E.T.A. Hoffmann	81
Maria Chiara Mocali Don Giovanni in scena	95
Olga Simčić La presenza di Mozart nella cultura russa: metamorfosi di Don Giovanni	117
III. MOZART FIGURA LETTERARIA	
Uta Treder Il giardino delle Esperidi si trova in Boemia: la novella <i>Mozart in viaggio per Praga</i> di Eduard Mörike	141

Alessandro Tinteri
Mozart nella prospettiva dello schermo
ovvero il buco nel sipario 167

Claudia Schlicht
La figurazione femminile di Mozart 185

IV. MOZART E I CRITICI D'ECCEZIONE

Galliano Ciliberti
Mozart e i classici nel *Journal* (1822-1863) di Delacroix 207

Biancamaria Brumana
Mozart tra le pagine di Bernard Shaw 237

V. I TESTI

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
Don Giovanni. Un evento fantastico capitato
a un viaggiatore entusiasta 267

Eduard Mörike
Mozart in viaggio per Praga 281

Indice dei nomi 343

Note biografiche 357

La forza delle ricorrenze ossia dei suoni,
delle parole e delle immagini
A mo' di prefazione

Il presente volume contiene gli atti del convegno dedicato ai rapporti tra Mozart e la letteratura che si è tenuto a Perugia dal 24 al 26 ottobre 2006 nell'ambito della manifestazione *Mozart-Jahr*. Con questa serie di iniziative, ideata e organizzata da Biancamaria Brumana (Storia della musica) e da Uta Tredler (Letteratura tedesca), la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo perugino ha voluto partecipare ai festeggiamenti del 250° anniversario della nascita di Wolfgang Amadeus Mozart. La collaborazione fra la Cattedra di Storia della musica e la Cattedra di Letteratura tedesca non è nuova e ha già portato in passato, tra l'altro, a pubblicazioni assai originali¹. È quindi all'interno di questa collaudata unione di forze che le due coordinatrici hanno determinato il taglio interdisciplinare della manifestazione.

Come si evince dal sottotitolo indicato nel programma della manifestazione (*Musica – Parola – Immagine*), nel festoso e fastoso quadro generale con il quale il mondo intero ha inteso celebrare Mozart nel 2006, l'iniziativa perugina ha preteso per sé un quadretto piccolo, ma specifico: il rapporto fra la musica, la letteratura e il cinema. Oltre alle proiezioni di tre film – *Ama-*

1. Biancamaria Brumana-Lia Secci-Leonardo Tofi (a cura di), *Miti goethiani tra letteratura e musica: Ifigenia e Werther*, Napoli 2000. Il volume contiene gli atti di due seminari di studio tenutisi nel 1997 (“Il mito di Ifigenia tra letteratura e musica”) e nel 1999 (“Goethe: fatalità poetica e musicale”).

deus di Miloš Forman, *Il flauto magico* di Ingmar Bergmann e *Don Giovanni* di Joseph Losey, tutte e tre sapientemente introdotte da Alessandro Tinterri e seguite con grande interesse dagli studenti –, è stata realizzata una *mise en espace* della pièce di Eugenio Checchi *Mozart fanciullo*, un'opera riscoperta e commentata da Biancamaria Brumana². Si è trattato della prima ripresa moderna di questa pièce rappresentata nel 1879 a Firenze nella casa del pittore Gordigiani. Al suo centro un Mozart bambino – l'azione si svolge infatti a Vienna nel 1763 – che fu impersonato dalla figlia del pittore, ritratta dal padre nelle vesti del piccolo Wolfgang in un famoso dipinto ora alla Casa di Riposo “Verdi” di Milano.

Un altrettanto conosciuto ritratto del piccolo genio all'epoca del primo viaggio a Vienna, attribuito a Lorenzoni, con l'abito di gala regalatogli dall'imperatrice, invece, ha offerto lo spunto per l'immagine del manifesto, alla quale è stato aggiunto un cappello a cono per sottolineare l'idea dell'*enfant prodige*, quasi mago o giocoliere, mentre le lettere “WM” incise sul cappello possono essere interpretate come le iniziali del nome del musicista, ma anche come un omaggio a Mozart. A dare prova sonora dei precoci prodigi di Mozart c'è stato un concerto con l'esecuzione di alcuni dei primi lavori giovanili del compositore scritti a Londra e in Italia sotto l'influsso di Johann Christian Bach, di Haydn e di maestri italiani fra i quali spiccava Sammartini. Una mostra della Fonoteca Regionale “O. Trotta” presentava le incisioni mozartiane storiche su vinile, offrendo al tempo stesso ai visitatori la possibilità di ascolto.

Poi, naturalmente, c'era il convegno vero e proprio in cui si disquisiva sulle tre opere per l'Italia del giovane Mozart, si analizzava l'immaginario barocco nel *Requiem*, si mettevano

2. Biancamaria Brumana, *Sulla fortuna italiana dei classici viennesi: il “Mozart fanciullo” di Eugenio Checchi (1879)*, in “Esercizi. Musica e Spettacolo”, 19, n.s. 10, 2004-2005, pp. 99-118. Ead., *Haydn e Mozart: due “Wunderkinder” nel teatro di Eugenio Checchi*, in Marina Botteri Ottaviani et al. (a cura di), *MozArt. Note di viaggio in chiave di violino*, Riva del Garda 2006, pp. 246-263.

in luce alcuni aspetti oscuri della trama misterico-massonica e della ricezione del *Flauto magico*, ma soprattutto si trasformava il musicista e il più inquietante dei suoi eroi, Don Giovanni, in personaggio narrato, centro di affascinanti affabulazioni della letteratura tedesca, inglese, italiana, francese, russa e spagnola in una catena di ricostruzioni fantastiche ininterrotta dall'Ottocento fino ai nostri giorni che comprende tutti i generi, persino la letteratura per l'infanzia.

Questi dunque gli atti del convegno. Ma si sa che gli atti di un convegno non sono mai uno specchio fedele della manifestazione che pretendono di fissare sulla pagina e noi non facciamo eccezione. Anzi, sono tutt'altra cosa perché abbiamo avuto tempo per approfondire e aggiustare il tiro, per cambiare, ripensare, rovesciare tesi e ragionamenti. L'impressione che stava prendendo corpo qualcosa di diverso si è fatta sempre più forte via via che arrivavano i singoli contributi. I saggi riuniti in questo volume, se anche non sono completamente 'altro' rispetto al convegno, costituiscono comunque un libro autonomo che si è lasciato alle spalle l'evento che lo ha partorito, anche se senza la forza della ricorrenza non sarebbe nato.

In realtà noi curatrici insieme con Riccardo Concetti³ abbiamo nuovamente spedito Wolfgang Amadeus Mozart a viaggiare nel mondo delle lettere, che vive e si nutre della reminiscenza dei magici suoni che il salisburghese ha saputo produrre, ma che qui è interamente fatto di (o ridotto a) parole e immagini. Viaggio al quale tutti gli autori presenti in questo volume non solo hanno dato una bella spinta, ma del quale hanno anche – e ci permettiamo di aggiungere in modo assai originale – determinato il percorso e la (transitoria e temporanea) destinazione, come ci illustrerà Riccardo Concetti in quella che segue e che si configura come vera introduzione a questo libro.

Uta Treder, Biancamaria Brumana

3. Al quale si deve, in particolare, la redazione delle pagine 19-138, 167-204, 349-362.

CONVEGNO DI STUDI

Facoltà di Lettere e Filosofia (Sala delle Adunanze)

Martedì 24 ottobre: ore 9,30, 11,30, 16,00

Mercoledì 25 ottobre: ore 10, 11,30, 16,00

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE ANTICHE MODERNE E COMPARATE

MOZART E LA LETTERATURA

Tra le infinite possibilità di studio che offre la figura e l'opera di Mozart, si è scelto di privilegiare il *coté* letterario. Mozart e gli scrittori, dunque, siano essi i librettisti con i quali egli, per primo nel panorama settecentesco, ha stabilito un rapporto di collaborazione esclusivo, ma anche la fortuna del musicista nel mondo letterario delle varie epoche e nazioni, dalla Germania alla Russia, dai suoi contemporanei ai nostri giorni. Tutto questo senza tralasciare la musica, ovviamente, e la tradizione cinematografica, con una particolare attenzione al Mozart giovane, in occasione del centenario della nascita.

Biancamaria BRUMANA (Università di Perugia), *Mozart come "enfant prodige"*;

Galliano CILIBERTI (Conservatorio di Monopoli), *L'immaginario barocco nel "Requiem" K 626*;

Riccardo CONCETTI (Università di Perugia), *Mozart e Hofmannsthal*;

Hermann DOROWIN (Università di Perugia), *Note sul "Flauto magico"*;

Daniela GOLDIN (Università di Padova), *Mozart con Da Ponte*;

Maria Chiara MOCALI (Università di Firenze), *Don Giovanni in scena*;

Carla MORENI (Conservatorio di Vibo Valentia), *Le tre opere per l'Italia del giovane Mozart*;

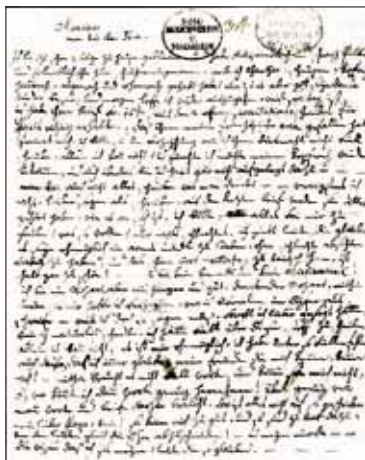
Claudia SCHLICHT (Università di Perugia), *La figurazione femminile di Mozart*;

Olga SIMCIC (Università di Perugia), *Mozart e la Russia*;

Alessandro TINTERRI (Università di Perugia), *Mozart nella prospettiva dello schermo ovvero il buco nel sipario*;

Leonardo TOFI (Università di Perugia), *Comunicazione e conoscenza: il "Don Juan" di E.T.A. Hoffmann*;

Uta TREDER (Università di Perugia), *Mozart e Mörke: quando la musica si fa parola*.



SPETTACOLO TEATRALE

Sala di S. Cecilia
 Giovedì 26 ottobre: ore 21.00

Fontemaggiore
 Teatro Stabile di Innovazione

MOZART FANCIULLO

episodio storico in un atto e quattro scene (1879)
 (prima ripresa moderna)
 di Eugenio CHECCHI

Silvana LIBERATI	Wolfgang (8 anni)
Nicol MARTINI	Duchessa di Trenk, dama d'onore dell'imperatrice (24 anni) Franz, paggio dell'imperatrice (13 anni)
Beatrice RIPOLI	Maria Teresa, imperatrice d'Austria (46 anni)
Valter CORELLI	Leopold Mozart, padre di Wolfgang (44 anni)

regia Giampiero FRONDINI

La *pièce* di Checchi fu rappresentata nella casa fiorentina del pittore Michele Gordigiani. Tra gli interpreti i due figli dell'artista: Giulietta nel ruolo del piccolo Mozart effigiata nel famoso ritratto ora alla Casa "Verdi" di Milano ed Eduardo nelle vesti del paggio. La vicenda prende spunto dal viaggio compiuto da Wolfgang e dal padre Leopold alla corte di Maria Teresa d'Austria nel 1762. Attraverso un intreccio esile ma ricco di sfumature psicologiche, la commedia esalta le doti musicali ed umane del piccolo genio secondo una lettura tipicamente romantica dell'artista. Alla giovane ed ostinata duchessa di Trenk, contraria all'ingresso dei Mozart alla corte di Vienna, si oppone la dolce e magnanima imperatrice; il paggio Franz, buono ma privo di qualità, serve a far emergere per contrasto le doti dell'*enfant prodige*; il padre Leopold è un uomo concreto e un musicista preparato che fa tutto il possibile per valorizzare le qualità del figlio, mentre nell'ombra si muove l'invidia di Wagenseil, il musicista rivale.

Le radici di Fontemaggiore affondano nel 1948, ma è nel 1963 che Giampiero Frondini, considerato il vero fondatore del gruppo, ne entra a far parte. Da quel momento inizia un'attività che, nell'ambito del teatro, si è trasformata, modificata e ampliata innumerevoli volte. Sono degli anni '60 le produzioni sulla pantomima; degli anni '70 i lavori sperimentali e l'incontro con artisti internazionali (come il Living Theatre), affiancati a produzioni volte alla riscoperta della tradizione locale. Sul

finire degli anni '70 arriva la scelta del professionismo e dell'“animazione culturale”. Gli anni '80 sono quelli del teatro in piazza che fa conoscere Frondini e Fontemaggiore in tutta Italia. In questo decennio si consolida anche quella che sarà l'attività caratterizzante del gruppo: il teatro ragazzi con il riconoscimento ministeriale di Centro stabile di produzione per l'infanzia e la gioventù nel 1986 e con l'organizzazione di una rassegna regionale. Parallelamente Fontemaggiore promuove eventi teatrali in ampi spazi (tutte le estati dal 1997 va in scena Missione Annibale, sulle rive del Trasimeno) e nel 1999 il Ministero dei Beni e Attività culturali riconosce l'associazione come Teatro Stabile d'Innovazione, confermandola come referente regionale per il settore. Anche l'esplorazione della lettura a voce alta giunge a maturazione diventando un importante settore produttivo.



PROIEZIONI CINEMATOGRAFICHE

Facoltà di Lettere e Filosofia (Aula Magna)

Martedì 24 ottobre: ore 17.30, 21

Mercoledì 25 ottobre: ore 21

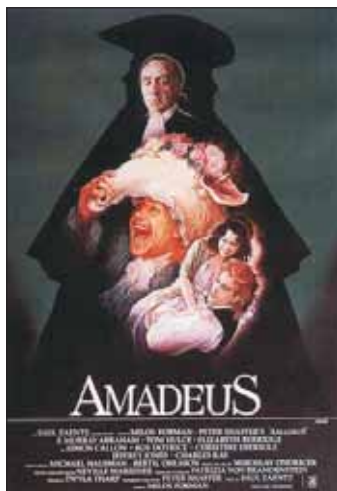
CENTRO STUDI DEL TEATRO STABILE DELL'UMBRIA

Amadeus di Miloš FORMAN (2002)*Il flauto magico* di Ingmar BERGMAN (1974)*Don Giovanni* di Joseph LOSEY (1979)

presentazione di A. TINTERRI

Le proiezioni in programma intendono riproporre dei “classici” della cinematografia mozartiana. Il celebre film di Forman tratto dal romanzo di Puskin, secondo il quale Mozart sarebbe stato vittima della gelosia del suo rivale Salieri, introduce alla vita e all’opera di Mozart. Gli altri film mostrano due diversi modi di rendere il melodramma sullo schermo cinematografico: attraverso la ricostruzione di una rappresentazione a teatro come nel *Flauto magico* di Bergman, oppure in spazi all’aperto come nel *Don Giovanni* di Losey.

Fondato nel 1980 come sezione della Biblioteca Augusta specializzata in discipline dello spettacolo, il Centro Studi-TSU attualmente fa parte del Teatro Stabile dell’Umbria. Possiede una biblioteca (libri e periodici su teatro, cinema, musica e danza) e una videoteca (circa 3000 titoli di spettacoli che si possono visionare su prenotazione). Il catalogo di tutto il materiale è consultabile in linea sul sito web. Svolge servizio pubblico e gratuito di lettura e prestito. – La sede è a Perugia in piazza Morlacchi 19, tel. 075 57542216, e-mail centrostudi@teatrostabile.umbria.it, sito web www.teatrostabile.umbria.it, ‘link’ Centro Studi. Orari di apertura: lunedì, mercoledì e venerdì 9.30-13.30; martedì e giovedì 15.00-17.45.



CONCERTO

Sala di S. Cecilia
Mercoledì 25 ottobre: ore 17.30

LA ROSA DELL'UMBRIA
(esecuzione con strumenti originali)

Gianclaudio DEL MORO, violino primo
Gabriele POLITI, violino secondo
Pietro MELDOLESI, viola
Renato CRISCUOLO, violoncello
Alessandra IOVINO, clavicembalo

presentazione di B. BRUMANA

I PRIMI CAPOLAVORI DI MOZART

Divertimento per archi in Re maggiore KV 136

Divertimento per violino violoncello e clavicembalo in Sib maggiore KV 254

Quartetto per archi "di Lodi" in Sol maggiore KV 80

Concerto per clavicembalo e archi in Re maggiore n. 1 KV 107

(trascriz. da J.Ch. Bach)

Quartetto per archi in Do maggiore KV 157

Concerto per clavicembalo e archi in Sol maggiore n. 2 KV 107

(trascriz. da J.Ch. Bach)

Il programma presenta alcuni dei primi lavori giovanili di Mozart scritti a Londra e in Italia sotto l'influsso di Johann Christian Bach (compositore ammiratissimo dal piccolo "genio") per quanto riguarda i due concerti per clavicembalo e archi, e di Haydn e dei maestri italiani (Sammartini) per i due quartetti e il divertimento per archi. In questi primi quartetti e nel divertimento scritti fra il 1770 e il 1774, Mozart mostra già di saper individuare le qualità e le possibilità solistiche dei quattro strumenti ad arco. Nei concerti per clavicembalo Mozart trascrive le due sonate di Bach per questo strumento aggiungendovi le parti degli archi e, in uno, la cadenza.

Il gruppo La Rosa dell'Umbria – *ensemble* barocco con strumenti originali è l'unico della regione a suonare regolarmente repertorio barocco utilizzando strumenti

d'epoca e rifacendosi alla corretta prassi esecutiva storica. Fondato nel 2004 dal violoncellista barocco Renato Criscuolo e dalla clavicembalista Alessandra Iovino, l'*ensemble* si è subito avvalso della collaborazione della cattedra di Storia della Musica dell'Università di Perugia (prof.ssa Biancamaria Brumana), con la quale ha dato inizio a un processo di ricerca storico-musicologica sul repertorio del XVII secolo, con particolare riferimento ai musicisti umbri. Sono stati compiuti studi e realizzati concerti sul compositore perugino Giovanni Andrea Angelini Bontempi e su Antonio Maria Abbatini di Città di Castello. In allestimento è un programma relativo al folignate Antimo Liberati. Nel 2005 sono stati fatti concerti in occasione del III centenario della morte di Angelini Bontempi, del IV centenario dalla nascita di G. Carissimi e del III centenario dalla nascita del celebre cantante castrato Carlo Broschi detto Farinelli. Il gruppo si è esibito finora in vari festivals barocchi tra cui Segni Barocchi di Foligno, Isole della provincia di Perugia, Festival Farinelli di Andria e Festival di Castellana Grotte.



MOSTRA

Martedì 24 ottobre-Giovedì 26 ottobre 2006
Facoltà di Lettere e Filosofia (Atrio della Sala delle Adunanze)

Martedì 24 ottobre 2006, ore 11.00 (inaugurazione)
Orari per l'ascolto: mattina, 9.30-13.30; pomeriggio, 15.00-18.00

FONOTECA REGIONALE "O. TROTTA"

MOZART IN DISCO: INCISIONI STORICHE SU VINILE

Viene presentata una scelta delle copertine dei dischi in vinile, posseduti dalla Fonoteca, che costituiscono un riferimento importante nella storia della prassi esecutiva mozartiana. È posta particolare attenzione nell'individuazione di prime incisioni, ma anche di esecuzioni di prestigiosi interpreti. – È possibile ascoltare le registrazioni dei dischi esposti in una postazione d'ascolto allestita *ad hoc* nella sede della mostra o presso la Fonoteca regionale.

La Fonoteca nasce nel 1977 grazie all'acquisto da parte della Regione Umbria della collezione libraria e fonografica del notaio Oreste Trotta. Aperta al pubblico nel 1990 svolge un organico servizio di informazione e documentazione musicale. Dispone di un ricco ed importante patrimonio fonografico e bibliografico musicale che si accresce con l'accettazione di sempre nuove donazioni e con nuove acquisizioni integrative. Effettua servizio di prestito e di ascolto in cuffia dei supporti audio e di consultazione delle partiture e spartiti musicali. – La sede è a Perugia in via del Verzaro 35, tel. 075.5723308, e-mail fonotecatrotta@tiscali.it, sito web <http://www.fonotecatrotta.org>. Orari di apertura: lunedì e martedì 9.00-14.00, 15.00-18.00; mercoledì, giovedì e venerdì: 9.00-13.30.



Introduzione

Se un moderno studioso, pedante come vuole il cliché, potesse intervistare un immaginario Mozart redivivo – solo uno dei tanti che il lettore di questo libro incontrerà – e chiedergli del suo rapporto con la letteratura, potrebbe aspettarsi in risposta la frase che questi scrisse in apertura della lettera al padre dell'8 novembre 1777: “Non so scrivere in modo poetico: non sono un poeta”¹. Perentorie e irrevocabili come sembrano, queste parole non dovrebbero destare meraviglia o perplessità, ché di duplici talenti nella storia della musica se ne contano davvero pochi, né il salisburghese è da annoverare fra di essi. Nondimeno, chi conoscesse l'indole ironica del Maestro, finirebbe presto per dubitare della sincerità della sua affermazione e si domanderebbe se essa non significhi l'esatto contrario di quanto sembra dire. Il dubbio sarebbe più che legittimo e rappresenterebbe il giusto punto di partenza per chi volesse approfondire – come si fa nei contributi qui raccolti – il rapporto fra letteratura e musica a partire dalla figura e dalla produzione di Mozart. Ciò che rende, infatti, la sua musica impareggiabile e che la differenzia dai capolavori dei suoi predecessori è proprio la sua qualità “letteraria”: quella rara fattura (che si evidenzia soprattutto nella produzione operistica) in virtù della quale il

1. Wolfgang Amadeus Mozart, *Lettere*, tr. it. di Elisa Ranucci, Milano 1981, p. 87. Il riferimento all'edizione originale è: Id., *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, edizione ampliata a cura di Ulrich Konrad, München 2005; l'edizione, in otto volumi, sarà di seguito indicata con *BuA* e il numero del volume. Qui: *BuA* 2, p. 110. Ringrazio Alfredo Ramazzotti per le ricerche sul carteggio di Mozart.

suono sa dispiegare svolgimenti drammatici, rivelare stati d'animo, evocare somme aspirazioni e nobili ideali, raggiungendo un tale grado di espressività né indipendentemente dalle parole, né come puro accompagnamento, ma in dialogo con esse. Ma c'è di più: la letterarietà della musica mozartiana si proietta anche al di fuori dell'opera del compositore, fondando, nella letteratura europea, una lunga tradizione di ripresa e variazione di stilemi, personaggi – fra tutti il principale è Don Giovanni – e situazioni tratte dalla stessa biografia mozartiana in un'ininterrotta ricezione letteraria alla quale sono dedicati gli studi che compongono questo libro. Prima di dare spazio ai singoli autori, sarà allora il caso di approfondire il concetto di letterarietà musicale finora enunciato solo apoditticamente. Ci si affiderà, nei limiti delle proprie competenze, non tanto a una analisi musicologica, quanto alla ricostruzione di quella innovativa estetica musicale che ha rappresentato la fonte di ispirazione primaria di tutti quei letterati (e in maniera derivata anche dei cineasti) che, da E.T.A. Hoffmann in avanti, si sono ispirati a Mozart, alla sua biografia e alle sue creazioni.

Davvero, dunque, Mozart non era anche un po' scrittore? La questione può venire argomentata su un triplice piano, secondo un crescente livello di pertinenza rispetto al tema dell'influsso del compositore sulla letteratura. In primo luogo si può porre attenzione ai suoi scritti; secondariamente andrebbero considerati i suoi rapporti con la letteratura coeva; finalmente, ci si fermerà a riflettere sul nesso musica e parola nella produzione del compositore.

Per affrontare il primo aspetto verrebbe spontaneo citare uno dei tanti verdetti ad effetto di Hildesheimer, scrittore e biografo mozartiano fuori dagli schemi. "Per noi", scrive, "Mozart rimane colui che tace sempre, loquace solo nella diversione ed eloquente solo nella sua arte, che parla poi di tutt'altre cose, non del suo artefice"². Sono parole, queste, che si fissano alla mente a dispetto della loro precisione: non fanno infatti men-

2. Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt a.M., 1977; *Mozart*, tr. it. di Donata Schwendimann Berra, Milano 1982, p. 239.

zione dei tanti scritti, eloquenti ancorché privati, che Mozart ha lasciato, e fingono di dimenticare quegli eccezionali documenti autobiografici che nel libro sono riportati di continuo, ossia le lettere. Prolificissimo epistografo, da vero uomo del Settecento, Mozart rivela al lettore dei suoi carteggi una padronanza della lingua, non solo la materna, che, in più passaggi, provoca stupore e grande ammirazione. Costretto a inviare al padre frequenti relazioni delle sue giornate lavorative, riesce a trasformare il noioso rendiconto delle sue tante esibizioni, delle lezioni tenute e prese, delle impressioni suscitate e ricevute, in un racconto sempre vivido, nel quale sa intessere dialoghi che sembrano registrati in presa diretta; dimostra poi una funambolosa libertà nell'ideare giochi di parole e nel forzare sintassi e morfologia, un'audacia illimitata nell'utilizzare il materiale linguistico in guisa di puro effetto fonico, abbandonandosi a un ritmo incalzante di paranomasie, allitterazioni e rime interne che è avanguardistico *avant la lettre*. Non va poi dimenticata la sua capacità, intrinsecamente teatrale, di impersonare un ruolo diverso in ogni lettera: quello del figlio obbediente, del figlio testardo, del cugino sconcio, dell'amante sboccato, del marito geloso, dell'artista squattrinato. Tutte le figure di una ipotetica commedia sono in qualche modo prefigurate nelle sue lettere e, come scrive Roman Vlad: "Egli tende sempre a 'mettere in scena' quello che riferisce. Recita ciò che racconta"³. Tirando provvisoriamente le somme, appare difficile disconoscere a Mozart un autentico talento per la scrittura, anche se non è messo a frutto in una vera e propria produzione letteraria.

"D'altra parte la sua 'cultura' non era così cattiva come di recente ci si è voluto far credere"⁴, commenta Abert, il cui monumentale studio dà copiosi ragguagli sulla formazione lette-

3. Roman Vlad, *Introduzione*, in W.A. Mozart, *Lettere di Mozart alle donne*, Milano 1991, p. XXIV. Simili considerazioni in W. Hildesheimer, *Mozart*, cit., p. 217-220.

4. Hermann Abert, *W.A. Mozart. Zweiter Teil 1783-1791*, Leipzig 1919-21; *Mozart. La maturità 1783-1791*, tr. it. di Boris Porena e Ida Cappelli, a cura di Paolo Gallarati, Milano 1985, p. 33.

raria del compositore di Salisburgo e sui suoi rapporti con gli scrittori del tempo. Quello che si può senz'altro affermare è che l'educazione ricevuta dal padre Leopold, un "uomo di vaste conoscenze e ricco di interessi culturali"⁵, lo rese un musicista molto più colto di quanto non lo fossero i suoi colleghi, e ben consapevole, come dimostrano le lettere in più punti, della portata intellettuale della sua attività. Va da sé però che essa non fece di lui un dotto, tanto più che le sue conoscenze nel campo delle *belles lettres* non seguirono un programma erudito, procedendo "in modo casuale"⁶. Dei classici dell'antichità, poeti o prosatori, non si trova ad esempio menzione, mentre è certa la conoscenza e l'apprezzamento della poesia tedesca settecentesca: Gessner, E. v. Kleist⁷, Gellert⁸, Wieland; scarsa fu, invece, la considerazione per Klopstock, il cui empito lirico, che pur infiammava i cuori dei giovani tedeschi di nobile sentire, non era di suo gradimento. Pochissimo, inoltre, si sa delle sue preferenze quanto alla prosa, tranne il fatto che non gli sfuggirono alcuni successi letterari del tempo, dalle *Mille e una notte*, ricevuto in regalo "dalla padrona di casa di Roma" in traduzione italiana⁹, al *Werther*¹⁰. La sua attenzione alla letteratura era, a ben vedere, perlopiù finalizzata alle esigenze della composizione: vuoi di *Lieder*, come il famoso *Veilchen* (KV 476, VII, 22), tratto dal *Singspiel Erwin und Elmire* di Goethe, vuoi soprattutto delle opere liriche. A questo ultimo punto va dato il necessario rilievo visto che esso ci riconduce al nodo centrale del rapporto tra parola e musica che si vuole qui esplorare; e, d'altro canto, la grande ambizione di Mozart, già dal 1778, era quella di scrivere "una grande opera o [...] nessuna"¹¹. Per quanto convenzionali fossero i suoi gusti in materia di poesia e prosa, affatto diverso era il suo atteggiamento nei confronti

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Cfr. la lettera del 26 gennaio 1770 alla sorella, in *BuA 1*, p. 309.

9. Lettera del 21 luglio 1770, in *BuA 1*, p. 372.

10. Cfr. W. Hildesheimer, *Mozart*, cit., p. 217.

11. Cfr. la lettera del 31 luglio 1778 al padre, in *BuA 2*, p. 427.

del genere drammatico, non solo lirico. Assiduo frequentatore dei teatri di tutte le città e delle corti da lui visitate (“la mia sola distrazione è il teatro”, scriveva alla sorella da Vienna il 4 luglio 1781¹²), Mozart aveva sicuramente visto messinscene di Molière¹³, Goldoni¹⁴, Marivaux, Regnard, Diderot, ovviamente di Beaumarchais, oltre a conoscere a menadito i librettisti italiani del suo tempo¹⁵. Fondamentale per la sua concezione drammaturgica, furono anche Lessing e Shakespeare. Le opere del primo poteva averle viste già a Monaco nel gennaio 1775, città nella quale si trovava a motivo dell’esecuzione della sua opera buffa *La finta giardiniera*; oppure a Salisburgo, nel nuovo teatro cittadino (fondato sempre nel 1775) che accoglieva compagnie itineranti come quelle di Johannes Böhm e Emanuel Schikaneder¹⁶; o naturalmente a Vienna¹⁷. La conoscenza di Shakespeare è invece attestabile almeno a partire dall’ottobre 1780, quando proprio Schikaneder portò in scena *Amleto* a Salisburgo¹⁸. Sull’entusiasmo che Mozart dimostrava nei confronti della letteratura teatrale è importante soffermarsi. Di fronte alle polemiche che avevano investito l’opera lirica settecentesca, fu, infatti, il movimento tedesco di riforma del teatro di parola, iniziato da Lessing e continuato dagli autori dello Sturm und Drang sotto il nume tutelare di Shakespeare, a indicare a Mozart la strada da percorrere per attuare la propria geniale rivoluzione dell’opera lirica. È su questo piano, il terzo e ultimo che si intendeva affrontare, che si colloca l’autentico punto di intersezione fra

12. *BuA* 3, p. 138.

13. Nella lettera del 24 marzo 1778 al padre dice di aver ricevuto in regalo le commedie di Molière, in *BuA* 2, p. 328.

14. Nel febbraio 1783 pensa alla composizione di un’“opera tedesca”, per cui sceglie come libretto *Il servitore di due padroni* di Goldoni, cfr. la lettera del 5 febbraio 1783 al padre, in *BuA* 3, p. 255.

15. Cfr. la lettera del 7 maggio 1783 al padre, in cui dice di aver letto “un centinaio di libretti e forse più”, in *BuA* 3, p. 268.

16. H. Abert, *W.A. Mozart*, cit., p. 34.

17. Cfr. Paolo Gallarati, *La forza delle parole: Mozart drammaturgo*, Torino 1993, p. 31 (nota 59).

18. *Ibid.*, p. 28 (nota 52).

musica e poesia. Ma si vada per passi e si torni alla lettera mozartiana citata dianzi:

Carissimo papà,

non so scrivere in modo poetico: non sono un poeta. Non so distribuire le frasi con tanta arte da far loro gettare ombre e luci: non sono un pittore. Non so neppure esprimere i miei sentimenti e i miei pensieri con i gesti e con la pantomima: non sono un ballerino. Ma posso farlo con i suoni: sono un musicista¹⁹.

Il senso della triplice *formula humilitatis* che qui Mozart impiega è ovviamente quello di dare risalto all'orgogliosa autoaffermazione finale; eppure, il riferimento alla letteratura non si esaurisce in un semplice crescendo retorico. Avvalendosi del topos della comparazione fra le arti, tipico della trattatistica estetica del suo tempo, egli non solo mette su uno stesso piano di valore la musica con la pittura e la scrittura, ma dà addirittura a intendere che essa, per mezzo degli strumenti semantici che le sono propri, ha le medesime capacità comunicative ed espressive delle altre arti imitative. La portata rivoluzionaria di questa dichiarazione consiste nel fatto che in essa Mozart non solo riconosce alla sua arte piena valenza di mimesi, ma lo fa prescindendo dall'apporto del linguaggio verbale. Per la prima volta, in un documento privato e con decenni di anticipo sui romantici, viene formulato l'ideale di una musica che, proprio in quanto autonoma rispetto alle parole, acquista una facoltà che si può ben dire letteraria. Con ciò, il giovane compositore volle pronunciare il suo parere risolutivo su di una controversia, quella del rapporto fra musica e poesia, che aveva monopolizzato la riflessione estetico-musicale del suo secolo, ponendo, allo stesso tempo, le premesse teoriche per la moderna "drammaturgia musicale"²⁰. Per comprendere meglio entrambi gli aspet-

19. W.A. Mozart, *Lettere*, cit., p. 87; *BuA* 2, pp. 110-111.

20. Rimandando a: Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, Paolo Gallarati spiega che per drammaturgia musicale va inteso quell'"organismo drammatico definito dalla musica stessa che plasma i personaggi e i loro rapporti, l'andamento dell'azione, il tempo e lo spazio

ti, il dibattito musicale e le innovazioni mozartiane, è il caso di ricostruire un sintetico percorso cronologico.

“Il problema di una più precisa corrispondenza e congruenza fra musica e parola”²¹ venne posto al centro del dibattito estetico-musicale a partire dal Cinquecento italiano. Umanisti quali Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei, quest’ultimo animatore del cenacolo della Camerata dei Bardi, entrarono in polemica con una concezione della musica come puro “diletto per l’udito, incarnata ormai dalla pratica polifonica dove le parole [...] venivano soffocate e annegate nel mare di suoni e di armonie diverse e contrastanti”²², e vollero inseguire un ideale di monodia accompagnata che, imitando gli affetti dell’animo in maniera intelligibile e razionale, fosse in grado di restituire ai moderni la greca corrispondenza fra *melos* e *logos*. In realtà, una impostazione siffatta, intellettualistica e moralistica, finì per asseverare un principio di subordinazione della musica alla parola che perdurò nei secoli seguenti. Già prefigurata nelle parole di Dryden del 1685: “It is my part to invent and the musician’s to humour that invention”²³, l’istanza del pieno controllo del letterato sul prodotto operistico e dell’assoggettamento del compositore divennero luoghi comuni per tutto il secolo diciottesimo, come dimostra anche la collaborazione di Voltaire con Rameau sul progetto fallito del *Samson* (1736)²⁴. Inoltre, tutte le *querelles* settecentesche ebbero come oggetto esclusivo il melodramma, in un quadro di un assoluto disprezzo – “da Boileau a La Mot-

dello spettacolo, il ritmo interiore e quello esteriore della vicenda”. In Id., *La nascita della drammaturgia musicale*, in: Roberto Alonge-Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. II, Torino 2000, p. 1124.

21. Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1976, p. 122.

22. *Ibid.*, p. 131.

23. Herbert M. Schueller, *Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain*, in: Steven Paul Scher (a cura di), *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984, p. 68.

24. Cfr. Belinda Cannone, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris 1998, pp. 97-106.

te, dal Dubos al Batteux”²⁵ per giungere ai *philosophes*, fino allo stesso Kant – della musica strumentale considerata alla stregua di un “vano arabesco che non dice nulla al nostro intelletto”²⁶. Del resto, va detto che allo stesso melodramma, nel quadro della poetica classicistica di inizio secolo, è riservata una posizione infima sulla scala delle forme artistiche: persino la *tragédie lyrique* di Lulli, seppur amata dal pubblico, era condannata dalla critica come frivola, irrazionale e, soprattutto, inverosimile.

La rigida applicazione del principio di imitazione, valido per tutte le arti ma particolarmente svantaggioso per la musica, fu messa in discussione solo in un secondo momento. Uno dei principali apporti, in tal senso, fu quello delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) di Jean-Baptiste Dubos, il quale, vedendo nei suoni i segni “naturali” delle passioni (in opposizione ai segni arbitrari rappresentati dalle parole), concepisce la musica come un linguaggio diretto e immediato dei sentimenti. “L’inverosimiglianza letteraria viene così completamente riscattata proprio dall’elemento musicale che aumenta la portata emotiva della poesia”²⁷, commenta Fubini. Proiettato nella prospettiva genealogica della ricerca delle origini, tanto cara all’Illuminismo, la teoria di Dubos sfociò nelle posizioni dell’*Essai sur l’origine des langues* (1781, postumo) di Rousseau. “Con le prime voci”, si legge infatti nel capitolo dodicesimo:

si formano le prime articolazioni o i primi suoni, secondo il genere di passione che dettava le une o gli altri. [...] Così la cadenza e i suoni hanno origine con le sillabe: la passione fa parlare tutti gli organi, e abbellisce la voce con tutto il loro splendore; così i versi, i canti, la parola, hanno un’origine comune.²⁸

25. E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, nuova edizione, Torino 1991, p. 21.

26. *Ibid.*, p. 25.

27. *Ibid.*, p. 33.

28. Jean-Jacques Rousseau, *Saggio sull’origine delle lingue*, a cura di Giulio Gentile, Napoli 1984, p. 97.

Formulando un mito – quello della lingua originaria poetico-musicale – che acquisterà grande rilevanza negli anni successivi quando si accenderà in Germania e poi in Europa la temperie romantica, e ingaggiando una polemica infuocata contro le pratiche musicali del suo tempo, Rousseau indicò l’utopia di una musica che, come quella greca, parlasse genuinamente al cuore e coinvolgesse pienamente le passioni. Più in concreto, nel *Dictionnaire de la Musique* (1768), prendendo posizione contro Rameau che vedeva nell’armonia (e quindi nella polifonia) l’origine del bello musicale, formula il programma di una musica “imitativa” (nel senso di imitazione dei sentimenti), che fosse monodica e che “con le sue inflessioni vive, accentuate e, per così dire parlanti, esprime[sse] tutte le passioni, dipinge[sse] tutti i quadri, rende[sse] tutti gli oggetti [...]”²⁹. Legata all’ordine del giorno dettato da Rousseau è, in fondo, ogni riforma operistica settecentesca, prima fra tutte quella dell’opera seria italiana attuata da Gluck a Vienna, ad esempio con il famoso *Orfeo ed Euridice* (1762). Qui, alle prodezze vocali dei divi del belcanto è sostituita una musica ristretta “al suo vero ufficio di servire alla poesia per l’espressione, e per le situazioni della favola”³⁰.

Ma anche Mozart ricercava una musica che, non diversamente da quella immaginata da Rousseau, riuscisse a rendere compiutamente l’intreccio di moti d’animo, consci e inconsci, che la cultura della *sensibilità* settecentesca andava scoprendo. Non era disposto, però, a rinunciare alla potenza suggestiva della polifonia. Rifiutando di seguire il filone aperto dalla declamazione tragica di Gluck, si rivolse piuttosto all’opera buffa italiana (molto apprezzata dal pubblico) fondata sul concertato d’azione³¹, con il quale la musica si impossessa del testo e ne amplifica “la carica teatrale per vie del tutto diverse da quelle

29. Cit. da Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978; *L’idea di musica assoluta*, tr. it. di Laura Dallapiccola, Firenze 1988, p. 58.

30. Dalla prefazione di Gluck a *Alceste* (1767), citato da P. Gallarati, *La forza delle parole*, cit., p. 37; vedi anche Id., *La nascita della drammaturgia musicale*, cit., p. 1129.

31. Spiega Gallarati che il concertato d’azione è costituito da “scene in cui i personaggi dialogano, scambiandosi le battute e talvolta sovrapponen-

aristoteliche dell'imitazione"³². Tuttavia, a un compositore insofferente dell'uniformità e della tipologizzazione della drammaturgia musicale barocca e settecentesca, neanche la tradizione napoletana poteva bastare, come dimostra la lettera al padre del 7 maggio 1783, in cui scrive: "Qui ora è ricominciata l'opera buffa italiana e ha molto successo. [...] Avrò dato una scorsa a un centinaio di libretti e forse più, ma non ne ho trovato quasi nessuno che mi soddisfacesse"³³. Non sorprende, allora, che Mozart cercasse i suoi soggetti nelle opere di letterati come Goldoni e Beaumarchais. E, come si diceva, è proprio alle riforme in atto nel teatro di parola che si rivolse. Influenzato dal teatro realistico-borghese di Lessing³⁴, si fece inventore di un dramma operistico finora inedito e forse addirittura impensabile:

[Mozart] voleva trasformare l'opera buffa, basata su tipi fissi, in una grande commedia di caratteri individuali, che andasse oltre le garbate schematizzazioni ludiche del dramma giocoso italiano e la divisione tipologica dell'umanità in parti serie, parti comiche e mezzi caratteri [...]³⁵.

Inoltre, guardando all'assoluta libertà shakespeariana di trattare il problema delle unità drammatiche del tempo e del luogo, e ispirandosi ancor più all'arditezza di costui nel fondere insieme in un unico, irrisolvibile, contrasto psicologico la comicità e la tragicità della vita, Mozart volle superare la dialettica dei generi (*tragédie lyrique* e opera buffa) e creare una musica che sapesse cogliere l'irriducibile complessità dell'esistenza. Per realizzare questo programma, mise a frutto quel nuovo stile

dole nel canto polifonico", in Id., *La nascita della drammaturgia musicale*, cit., p. 1131.

32. Ibid.

33. W.A. Mozart, *Lettere*, cit., p. 241; *BuA* 3, p. 268.

34. P. Gallarati, *La forza delle parole*, cit., p. 24, il quale arriva a ipotizzare una conoscenza diretta della *Hamburgische Dramaturgie* da parte di Mozart.

35. P. Gallarati, *La nascita della drammaturgia musicale*, cit., p. 1135.

musicale che Rosen ha detto “classico”³⁶, e nel quale, principalmente, si manifesta il fenomeno della “scoperta della parola” descritto da Gallarati. A partire dall’aria *Ombra felice io ti lascio* del 1776 (KV 255), “l’ascoltatore ha [...] per la prima volta la netta impressione che sia la voce, e non più l’orchestra, a dettare l’andamento ritmico e fraseologico, ponendo al centro dell’invenzione musicale la naturalezza della parola con tutta la sua connaturata irregolarità ritmica”³⁷. Ciò significa che nelle sue pagine di musica strumentale e vocale, Mozart individuò nella transizione ritmica, insieme all’invenzione tematica, una risorsa espressiva in grado di tratteggiare sottilmente anche i più leggeri trapassi psicologici. Così, serbando la sua autonomia, la musica divenne intrinsecamente teatrale scoprendo la sua piena “letterarietà”. Preannunciata nelle parti più moderne dell’*Idomeneo* (1781) e maturata ancor più nelle opere italiane sui testi di Da Ponte, la nuova musica di Mozart è in grado di costruire, a partire dal libretto, il vissuto psicologico dei personaggi, creando un flusso sinfonico che sa rivelare le contraddizioni di cui essi stessi non sono (ancora) coscienti. Esempio è l’aria di sortita di Donna Elvira nella quinta scena del primo atto, *Ah, chi mi dice mai*. La concitazione del primo tema in mi bemolle maggiore, con i suoi “contrastati dinamici di ‘piano’ e ‘forte’, [...] urti e contraccolpi del ritmo, [la] frequente ampiezza degli intervalli percorsi dalla voce”, segnalano con estrema icasticità l’orgoglio e la rabbia dell’amante offesa; ma con la successiva modulazione e l’ingresso del secondo tema sulla dominante si bemolle, alle parole *Ah, se ritrovo l’empio*, le “brevi scalette bisrome degli archi”, introducono una nota di languore che, a dispetto dei versi cantati, suggerisce che Donna Elvira, seppur ferita, è pronta a cadere di nuovo nelle braccia del seduttore³⁸.

36. Charles Rosen, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London 1976; *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, tr. it. di Riccardo Bianchini, Milano 1982².

37. P. Gallarati, *La forza delle parole*, cit., p. 9.

38. Le citazioni sono tratte da: Massimo Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino 1988, pp. 87-93.