

LA MUSICA DI MOZART E LE PROSPETTIVE DELLA CULTURA EUROPEA

Mozart e la cultura del '700

Il 5 dicembre del 1791 si spegneva a Vienna, non ancora trentaseienne, Wolfgang Amadeus Mozart. Il bicentenario della sua morte, che cade appunto quest'anno, viene celebrato in tutto il mondo con una imponente serie di manifestazioni – convegni, concerti, conferenze, pubblicazioni – che ha dello straordinario: sembra che Mozart sia divenuto, nella percezione comune, il modello del musicista o, ancor più, dell'artista, per eccellenza; l'incarnazione vivente della musica e di ciò che di divino si dice vi sia in essa; il creatore infine di un'opera che va annoverata tra i frutti più elevati che la cultura occidentale abbia prodotto.

È indubbiamente molto facile che in questo tipo di celebrazioni emerga una certa retorica al servizio – spesso – di interessi più commerciali che culturali. Sarebbe tuttavia certamente ingiusto non considerare che – bicentenario o no – gli studi mozartiani hanno fatto negli ultimi decenni dei notevoli progressi e che la conoscenza del musicista e della sua opera si è progressivamente ampliata e approfondita così che la fama del salisburghese, sia presso gli addetti ai lavori che presso il grosso pubblico, si è notevolmente accresciuta fino ad eguagliare o addirittura superare quella di altri celebri nomi – valga per tutti Beethoven – tradizionalmente identificati con la grande musica.

Se infatti diamo uno sguardo alla storia della fortuna mozartiana ci accorgiamo di un fatto che può sembrare strano, che in ogni caso sembra esigere una interpretazione.

Già durante la vita del musicista la sua opera fu né molto apprezzata né molto compresa – era infatti troppo piena di novità per le abitudini d'ascolto dei contemporanei, anche se, come ha dimostrato di recente Robbins Landon, non bisogna esagerare, come eb-

bero la tendenza a fare i romantici, sull'entità di tale incomprendimento¹. Resta in ogni caso un dato di fatto che la fama di Mozart fu di gran lunga inferiore rispetto a quella di celebri contemporanei come Haydn. Ancora nei primi decenni dell' '800 la conoscenza di Mozart era molto limitata e solo una piccola parte della sua immensa produzione era entrata stabilmente nel repertorio comune. Bisognerà aspettare il 1856 perché veda la luce la prima monumentale monografia sull'autore condotta con metodi autenticamente scientifici, e sarà l'opera di Otto Jahnn; il 1862, perché Köchel faccia un primo catalogo sistematico ed in ordine cronologico di tutte le composizioni; ed il 1877, perché la casa editrice Breitkopf e Härtel provveda a pubblicarne, con appendici fino al 1905, l'*Opera Omnia*. Inoltre, come ha messo in evidenza il Landon nei libri citati, nel secolo scorso vi è stata la tendenza a considerare Mozart soltanto un precursore di Beethoven o di certi aspetti del romanticismo e conseguentemente ad apprezzarne soltanto poche opere e anche queste nell'ottica di una lettura per molti aspetti riduttiva. Bisognerà aspettare il nostro secolo perché la fama di Mozart si vada consolidando. Ma è soprattutto a partire dalle celebrazioni del centocinquantesimo anniversario della morte – dal 1941 cioè – che l'opera del musicista è venuta sempre più a proporsi come qualcosa di unico e di irripetibile e che – mediante pubblicazioni sempre più rigorose e criticamente fondate – la conoscenza della sua figura ha acquistato in obiettività, e l'esatta collocazione storica della sua opera ha restituito un Mozart più autentico, sfrondato di tutte o quasi le leggende e i pregiudizi distorti che l'immaginazione romantica aveva accumulato sul suo conto.

Tutto questo evidenzia due dati di fatto: in primo luogo che la musica di Mozart è difficile e non si lascia facilmente «catturare» al primo ascolto, ma richiede al contrario una buona dose di pazienza e di apertura spirituale perché se ne possa venire a capo; in secondo luogo che vi deve essere, poiché vi è di fatto, una certa «consonanza» tra la musica di Mozart e gli orizzonti culturali dell'uomo con-

¹ Per una analisi approfondita di tale questione si rimanda agli ottimi lavori di H.C. Robbins Landon, *Mozart - Gli anni d'oro 1781-1791*, vers. it., Milano 1989, e *L'ultimo anno di Mozart*, vers. it., Milano 1989.

temporaneo, in particolare di quello europeo, il che significa in definitiva che l'opera mozartiana, pur calata nel suo tempo, ne supera in qualche modo i limiti.

Scopo di questo scritto è appunto quello di inquadrare l'opera mozartiana nel contesto delle categorie culturali del '700 illuminista e preromantico, mostrando al contempo la capacità che essa ha di trascendere i termini di quella cultura per presentarsi all'Europa contemporanea come un modello di sintesi culturale che, pur nei suoi limiti, ha ancora molto da dire.

La musica di Mozart e le categorie dell'illuminismo

Non è ovviamente possibile, né tantomeno necessario per l'argomento proposto, una discussione dettagliata delle trasformazioni socio-culturali da cui – nel corso del secolo XVIII – è nato il mondo contemporaneo. Soltanto alcuni elementi mi preme puntualizzare perché in vario modo collegati con l'esistenza di Mozart: in primo luogo il fatto che il '700, particolarmente la seconda metà di esso, è il secolo nel quale si assiste al definitivo crollo del sistema feudale in tutta, o quasi, l'Europa. Crollo dovuto a molteplici fattori che vanno dalla nascita di una nuova economia alla teorizzazione dello stato di diritto, dagli sconvolgimenti della rivoluzione francese all'avvento di Napoleone che, sulle soglie del secolo successivo, pose i principi della rivoluzione a base di quel Codice Civile con il quale modificò sostanzialmente i rapporti sociali in buona parte d'Europa, sulla base di un egualitarismo e di una attenzione ai valori della persona forse astratti ma non per questo meno importanti storicamente.

L'idea che tutti gli uomini sono uguali per nascita giocò infatti un ruolo importante nella vita di Mozart e nei suoi rapporti con la società nobiliare ed ebbe dei riflessi notevoli sulla sua opera non solo a livello di contenuti, il che è maggiormente evidente in alcuni melodrammi come *Figaro*, ma a livello molto più profondo di linguaggio e di tecniche compositive, condizionando l'organizzazione stessa del suo discorso musicale. Si rifletta a questo proposito sulla struttura dialogica che, come è opinione comune della critica, è componente essenziale della musica da camera di Mozart e dei suoi concerti: si tratta di composizioni nelle quali gli strumenti si incon-

trano e dialogano su un piano di effettiva parità, intrecciando un ideale colloquio come tra persone dello stesso rango e andando così piuttosto lontano dalle pratiche della musica barocca con il suo basso continuo d'accompagnamento. Una struttura dialogica che pertanto può essere letta legittimamente, pur senza indulgere a interpretazioni riduttivamente sociologiche, come il riflesso nello stile compositivo di un certo modo di vivere i rapporti umani fondato più sull'idea di uguaglianza nella diversità che di subordinazione. E che Mozart non fosse molto sensibile alle differenze sociali lo si ricava dal suo modo di atteggiarsi nei confronti della società e delle classi. Come scrive Abert, «Certo, anche nelle opere di Mozart le differenze e i conflitti di classe giocano un grosso ruolo. Si capisce però che a lui non interessano tanto le classi come tali, ma le personalità che le rappresentano, con tutte le loro aspirazioni, meriti e debolezze. La divisione in classi, la società ecc. rappresentano per lui solo le forme in cui si svolgeva il contrasto tra gli individui osservati... Insomma Mozart non dà quasi importanza all'ambiente e agli elementi di contorno. L'uomo lo interessa unicamente come personalità autonoma, non come prodotto di circostanze ed oggettivi rapporti sociali»².

Un interesse per il singolo uomo, compreso e indagato nella sua concreta psicologia, che dà luogo ad un altro elemento importante e simmetrico rispetto al precedente: se è vero infatti che tutti gli uomini sono uguali è anche vero che sono diversi e tale diversità si esprime, nei termini della cultura contemporanea a Mozart, nella celebrazione della individualità del sentimento: si pensi a Rousseau e poi agli Stürmer.

L'esaltazione della sensibilità individuale in musica significa tra l'altro, dal punto di vista stilistico, sviluppo e valorizzazione della melodia e del canto, come espressioni atte a valorizzare appunto il sentimento personale. A tale espressione del sentimento Mozart pagò appunto più di un contributo anche se in modo diverso dagli Stürmer che in quegli stessi anni iniziavano a prendere le distanze dal razionalismo illuministico. «Egli finì per sopravanzare anche gli

² Hermann Abert, *Mozart*, vol. 2°, *La maturità 1783-1791*, vers. it., Milano 1989, pp. 19-20.

“Stürmer und Dranger” del suo tempo, ...sua meta non era infatti la rivoluzione fine a se stessa, bensì il dar forma esteriore ed interiore, secondo i propri intendimenti, a quel mondo in fermento. Mozart non si è lasciato prendere né dalla passionalità cupa e incontrollata di quel mondo né dall’altro malanno del suo tempo, il sentimentalismo. Certo anch’egli è stato toccato dal culto roussoviano del sentimento... era però ben lontano dai fiumi di lacrime delle “anime belle” dell’epoca, e soprattutto nell’opera d’arte era il suo impulso creativo a preservarlo da un totale abbandono al sentimento. Anche in questo campo Mozart tendeva costantemente ad una riproduzione plastica della realtà, non a sfoghi sentimentali fini a se stessi³. Da ciò il suo senso notevole della melodia, costruita e sviluppata secondo sentieri diversi dall’allora usuale: una melodia il cui uso non è limitato alla elaborazione delle più splendide ed efficaci arie d’opera così intimamente aderenti alla situazione emotiva dei personaggi, ma trova vasto campo di applicazione anche nella musica strumentale i cui temi valgono come occasioni di sviluppo e insieme come melodie in sé perfettamente compiute e godibili, superando in tal modo sia la concezione barocca del tema come spunto di complesse strutture polifoniche, che quella – che poi sarà dei romantici – della melodia intesa come mezzo espressivo dotato di valore formalmente autonomo. In tal modo nella musica di Mozart si esprime una visione dell’uomo che supera sia l’egalitarismo illuministico che l’individualismo (o, all’opposto, il collettivismo) romantico e che è sulla linea della coesistenza di diversi, ognuno dei quali è, nella sua irripetibile individualità, indispensabile alla compiutezza dell’insieme.

Un’altra componente fondamentale da cui è permeata la cultura settecentesca è quella razionalistica: e anche di questa possiamo facilmente rintracciare più di un elemento nell’opera di Mozart. In primo luogo nella perfetta organizzazione del materiale sonoro in una forma esemplare sempre limpida ed equilibrata: Mozart acquisì infatti da Haydn la capacità di sfruttare pienamente e in maniera razionale, cioè senza inutili lungaggini in perfetta coerenza con la logica immanente alla struttura musicale della frase, tutte le possibilità

³ Hermann Abert, *Mozart, La maturità*, cit., p. 75.

offerte da un tema. Soltanto che, come fa notare Greither, «Haydn componeva valutando razionalmente il profitto che si poteva ricavare da un tema; a volte lo modificava a lungo, finché questo appagava le sue esigenze in fatto di mutazione. A Mozart invece i temi venivano in mente in modo intuitivo; se li scartava, ciò non avveniva perché la possibilità di un loro sfruttamento “seriale” era scarsa, ma perché non lo soddisfacevano la cantilena, la qualità musicale, in breve il loro valore estetico e la loro bellezza»⁴.

Il che significa che in lui le capacità «cerebrali» di sviluppare il discorso musicale in maniera pressoché illimitata attraverso la tecnica dell'inversione, dell'allargamento, del restringimento e dell'interpolazione, come in alcuni quartetti della maturità, si sposa felicemente con «una ricchezza d'invenzione travolgente, addirittura inesauribile, un gusto raffinato, infallibile, una pregnanza dell'espressione e una grazia mai più raggiunta della melodia, che non conosce “lungaggini” ma affascina per la sua brevità»⁵.

Mozart riesce infatti a pensare musicalmente coordinando le esigenze dell'armonia e della forma – che è quanto dire le leggi di natura interne alla logica stessa dell'elemento sonoro su cui tanta parte del pensiero illuminista, si pensi a Rameau, aveva insistito, con quelle della fantasia e dell'inventiva, riuscendo in tal modo ad operare una sintesi tra ragione e immaginazione che, teorizzata da un filosofo come Kant quale caratteristica del genio, non trovava certo facilmente realizzazione nella prassi della produzione artistica⁶.

⁴ Aloys Greither, *Mozart*, vers. it., Torino 1968, p. 74.

⁵ Aloys Greither, *Mozart*, cit., p. 75.

⁶ Bisogna ricordare a questo proposito che Mozart possedette in sommo grado, per una dote che in lui era, direi, quasi istintiva, la capacità di svolgere un discorso armonico non solo osservando le regole codificate ma anche superandole, così da stampare un'orma profonda nella storia dell'armonia non fosse altro che per lo straordinario uso delle dissonanze o di arditissime modulazioni – cioè cambi di tonalità – lontani dallo scolasticismo delle regole manualistiche, con le quali creava effetti drammatici inusitati e per l'epoca sconcertanti. In lui era una attenzione alle risorse del mezzo sonoro, indagato col rigore dello scienziato nelle sue intrinseche possibilità, che trova una ulteriore conferma nella tendenza allo sperimentalismo sonoro, all'uso cioè di tutti gli strumenti, particolarmente i fitti, nelle più varie combinazioni, e nel gusto di trattare strumenti poco usuali, come quell'armonica a cristalli rotanti per cui scrisse un dolcissimo brano offrendolo, con squisito senso di umanità, all'unica virtuosa, cieca, di tale strumento.

In questo senso la sua opera è espressione di una sintesi culturale che non solo comprende istanze caratteristiche del suo tempo ma, nel suo equilibrio, va anche oltre la concezione dell'arte come esclusiva espressione dell'io caratteristica del romanticismo. Una concezione il cui sviluppo coerente ha portato a quella crisi del linguaggio musicale, incapace di porsi come elemento valido e significativo di comunicazione, dalla quale oggi si vorrebbe uscire.

Anche qui Mozart può indicare la via non tanto con un impossibile «ritorno» alla sua musica, quanto piuttosto con l'assunzione di un metodo di elaborazione stilistica che, come vedremo meglio in uno scritto successivo, si alimenta della valorizzazione e assimilazione di tutte le forme musicali allora disponibili, con un processo che vede nella sua musica riflessa l'intera Europa musicale del tempo e che ne ingigantisce pertanto la capacità di comunicazione pur nella assoluta originalità del linguaggio.

Mozart e l'estetica musicale del '700

Se poi passiamo dalle idee fondamentali che sono alla base della cultura europea del tempo di Mozart ad un settore più specifico, quello dell'estetica musicale, ci rendiamo conto facilmente di quanto, anche a questo livello, la musica di Mozart esprima esigenze varie e a volte opposte.

Gli studiosi del '700 nutrono una certa diffidenza nei confronti della musica, particolarmente di quella strumentale, per la difficoltà di farla rientrare sia nei canoni classicisti della imitazione della natura che di attribuirle un qualsiasi significato determinato. Cosa imita infatti la musica? Nulla, perché non significa nulla, è asemantica, come si dice; da qui il disprezzo in cui è tenuta perché la si ritiene capace, al massimo, di suscitare un fuggevole diletto legato più che altro alla sensibilità e come tale variabile e soggettivo. Essi sono infatti eredi del razionalismo cartesiano che domina la cultura seicentesca e per il quale «l'arte e il sentimento non hanno una loro autonomia e non assolvono a nessuna funzione essenziale nella vita dell'uomo; essi rappresentano solamente forme inferiori di conoscenza. Nella classificazione gerarchica delle arti, si trova solitamente la musica all'ultimo posto, la poesia al primo. Questo privilegio accordato alla

poesia non corrisponde certo ad un suo maggior pregio artistico, ma piuttosto ad un maggior contenuto concettuale e didascalico. La musica si rivolge ai sensi, all'udito, la poesia alla ragione: questo fatto in ultima analisi costituisce il motivo della sua supremazia»⁷. Sintomatica in questo senso la posizione di Voltaire secondo il quale, mentre a proposito della poesia e della commedia in particolare è possibile la discussione sulla lingua, sui caratteri e soprattutto sulle idee, a proposito della musica il giudizio non può che esaurirsi nel «mi piace» o «non mi piace»⁸.

Sullo sfondo tuttavia di questo generale clima di sospetto nei confronti della musica si fanno gradualmente strada nel '700 due filoni interpretativi che, pur da punti di vista completamente divergenti, si accordano tuttavia nel postularne un apprezzamento decisamente più positivo: l'uno, razionalistico, fa capo a Rameau; l'altro, più orientato verso le esigenze del sentimento, fa capo a Rousseau e agli enciclopedisti.

Jean Philippe Rameau fu autore di due trattati fondamentali nella storia dell'armonia che, come è stato detto, rappresentano «dal punto di vista della storia della musica, una sintesi della nuova prassi armonica fondata sul sistema tonale del modo maggiore e del modo minore; e, contemporaneamente, dal punto di vista della storia dell'estetica, il rispecchiamento estetico del nascente illuminismo francese, con la sua teoria del materialismo e del meccanicismo filosofico»⁹. In essi infatti Rameau sostiene che la musica deriva interamente da un fenomeno acustico, quello degli armonici, dalla cui elaborazione matematica scaturisce la scienza dell'armonia: la musica in sostanza rientra di diritto nel campo delle scienze, e se procura un diletto è perché attraverso di essa si esprime l'ordine razionale e divino del mondo. Naturalmente tutto ciò è evidente soprattutto in quell'arte di sovrapporre simultaneamente i suoni che è l'armonia, rispetto a cui la melodia ha una funzione sussidiaria; e poiché melodia significa so-

⁷ E. Fubini, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, Torino 1968, p. 26.

⁸ Per una analisi approfondita dell'argomento cf. E. Fubini, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, cit., pp. 45ss, e F. Degrada, *Voltaire e la musica*, in «Quaderni della rassegna musicale», n. 3, 1965.

⁹ Armando Plebe, *Estetica musicale*, in AA.VV., *La musica, Enciclopedia storica*, Torino 1966, vol. 2, p. 349.

stanzialmente canto, tale teoria postula la superiorità della musica strumentale «pura» rispetto a quella vocale: posizione pertanto antitetica rispetto a quella di Rousseau o degli enciclopedisti, con la loro esaltazione del canto in quanto espressione dei moti più riposti dell'animo.

Ora, non vi è dubbio che l'opera di Mozart si alimenta appunto di tale decisa rivendicazione dei valori immanenti della musica come linguaggio costruito con i suoni secondo regole autonome da considerazioni estrinseche, mediante quegli elementi di razionalistico approccio al suono e alle forme menzionate nel paragrafo precedente. Qui basti aggiungere che la «naturalzza», come spontaneo disporsi delle energie creatrici all'interno dei modi propri di organizzazione dell'universo sonoro, fu uno dei principi-base dell'estetica mozartiana – un'estetica peraltro mai formulata teoreticamente in maniera sistematica –, principio che, anche se integrato con altri, egli pose a fondamento del linguaggio utilizzato nei grandi capolavori della maturità.

Tuttavia nel '700 altre voci si levano a difendere le ragioni dell'arte dei suoni, ragioni che paradossalmente sono le ragioni del cuore. Già Vico aveva sostenuto qualche decennio prima che la musica nasce quando l'uomo non è ancora capace di esprimersi attraverso concetti determinati, e in seguito continua a coesistere col linguaggio verbale conservando però sempre un carattere primordiale e immediato. La sua caratteristica è pertanto di esprimere le passioni violente e sfrenate che sono tipiche dell'umanità primitiva. Facendo eco a queste teorie Rousseau teorizza la superiorità della melodia sull'armonia, invertendo la posizione di Rameau: per Rousseau infatti natura significa libera espressione del sentimento, manifestazione delle passioni che si celano nel cuore umano, e che la melodia imita meglio di ogni altra lingua perché, così sostiene l'autore nel *Saggio sull'origine della lingua*, essa imita «le riflessioni della voce, esprime i lamenti, i gridi di dolore o di gioia, le minacce, i gemiti... Essa non imita solamente, essa parla; e il suo linguaggio inarticolato ma vivo, ardente, appassionato, possiede cento volte più di energia della parola stessa»¹⁰.

Si tratta evidentemente di due posizioni antitetiche tra le quali non è possibile mediazione, perlomeno sul piano concettuale, e che

¹⁰ J.J. Rousseau, *Saggio sull'origine della lingua*, XII; cit. in Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, cit., p. 41.

tuttavia in Mozart hanno esercitato una profonda influenza ponendosi come momenti di una sintesi che si esprime non tanto nella elaborazione di teorie quanto nell'atto della creazione artistica, particolarmente mediante quel processo tutto personale di elaborazione stilistica fondato su una inesauribile capacità di assimilazione che gli è proprio: la contabilità, il senso della melodia, la ricchezza dei temi, la funzione espressiva che Mozart attribuisce alla musica e che pretende rispettata nell'esecuzione, accanto al rigore costruttivo e alla ricchezza armonica, costituiscono infatti una sintesi di fatto tra opposte concezioni che, di diritto, non è facile giustificare neppure nei termini della sintesi a priori estetica di Kant. Il filosofo di Königsberg infatti, là dove, nella *Critica del giudizio*, si occupa della questione, riesce a salvare la presenza nella musica di entrambi gli aspetti, quello razionale e quello emotivo, a spese della riduzione di essa ad un'arte decisamente secondaria rispetto alle altre, o in ogni caso dal valore piuttosto ambiguo. Come scrive A. Plebe, «secondo Kant la musica ha un proprio contenuto, che è costituito da quella "pienezza di pensiero" che ci forniscono gli ordinamenti razionali delle percezioni acustiche; però questo contenuto razionale non ha la forma logica del concetto, e per questo è intraducibile nel linguaggio verbale»¹¹. Per questo motivo Kant finisce con l'affermare che la musica non è altro che un bel gioco di sensazioni dell'udito, il che non è da intendere certamente nel senso che essa abbia soltanto un valore e una funzione edonistici, ma piuttosto in quello più moderato secondo cui essa ha un significato che rimane tuttavia intraducibile in concetti determinati. Proprio per questo essa non ha molto valore dal punto di vista propriamente culturale in quanto – e in ciò Kant è d'accordo con gli illuministi – essa non può proporre all'uomo dei seri contenuti morali e politici. Inutile sottolineare che questo giudizio kantiano suscita qualche perplessità se soltanto si rifletta sul fatto che è stato proprio Kant il primo grande teorico di quella autonomia dell'arte che adesso rimprovera in sostanza alla musica come un suo intrinseco limite: segno, a mio parere, della difficoltà del pensiero illuministico, al cui interno Kant sostanzialmente si

¹¹ Armando Plebe, *Estetica musicale*, in *La musica*, cit., p. 352.

muove, di interpretare adeguatamente l'esperienza musicale. Infatti se «da un lato Kant prelude l'estetica musicale romantica, con la teoria dell'«intraducibile pensiero musicale»; d'altro lato però ne rimane fortemente lontano per la sua scarsa valutazione culturale della musica, per la quale egli riteneva la musica la meno pregevole delle arti, a differenza dell'estetica romantica, che tenderà frequentemente a porla al culmine della gerarchia dell'arte»¹². Se quindi, come sostiene Fubini, «il filosofo tedesco ha intravisto la possibilità di rivalutare la musica come puro piacere proprio in virtù della sua asemanticità»¹³, il che è oggettivamente un passo avanti verso la valutazione della musica come linguaggio autonomo, ciò non toglie che nella sua concezione i due aspetti, matematico ed edonistico-espressivo della musica, rimangono due tronconi distinti e che pertanto la «sintesi a priori estetica», culmine di tutta la dottrina del bello e dell'arte e fondamento della rivoluzione copernicana anche in questo settore dell'attività umana, in definitiva a proposito della musica non si traduca realmente in atto¹⁴. Il che significa ancora, a mio parere, che vi è, come ho già accennato, una certa oggettiva difficoltà del pensiero illuministico a «pensare» l'esperienza musicale, difficoltà che mi pare provenga dal fatto che nell'estetica del '700 la musica non è adeguatamente inserita all'interno di quella concezione dell'uomo come persona che il pensiero illuministico riesce al massimo a cogliere piuttosto astrattamente e con connotazioni giuridiche, ma non riesce ad afferrare in tutta la ricchezza di relazioni intersoggettive cui essa

¹² *Ibid.*

¹³ E. Fubini, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, cit., p. 52.

¹⁴ Come è noto secondo Kant il giudizio estetico non ha un valore soggettivo e individuale, ma è universale e necessario pur essendo attinente alla sfera del sentimento, in quanto il sentimento dal quale si genera la riflessione che lo produce possiede una universalità trascendentale, è proprio in altri termini della natura umana nella sua generalità. In questo senso Kant introduce la rivoluzione copernicana oltre che nella scienza e nella morale anche nella estetica. Ma per quanto riguarda la musica, essendo in essa preminente, come fa notare Kant, la qualità sensibile che la rende un «bel gioco di sensazioni» o addirittura una «sensazione piacevole», viene a mancare la possibilità di una reale integrazione fra tale qualità sensibile, relativa evidentemente alla soggettività di chi la percepisce, e gli elementi universali in essa contenuti, che potrebbero far da specchio al sentimento trascendentale del bello, quali per esempio la struttura matematica dei suoni. Da ciò l'ambiguità del giudizio estetico per quanto riguarda la musica, linguaggio sì ma non traducibile concettualmente, il che è quanto dire, per Kant, poco valido culturalmente.

dà luogo, proiettandone la luce sulla interpretazione dei fatti umani quali, ad es., la musica¹⁵. Si tratta in definitiva di una difficoltà legata ai limiti stessi dell'illuminismo: il principio dell'assoluta autonomia dell'uomo come esplicita esclusione di ogni riferimento al trascendente, la visione individualistica che storicamente è stata posta a fondamento sia della rivoluzione francese, soprattutto nei suoi esiti

¹⁵ Kant parla della musica nel paragrafo della *Critica del giudizio* dedicato alla divisione delle belle arti, e in particolare la pone tra quelle caratterizzate dal «bel gioco di sensazioni che sono prodotte dal di fuori». Egli stesso ammette di essere incerto se si possa parlare di «sensazione piacevole» con riferimento soltanto all'effetto prodotto sui sensi, o di «bel gioco di sensazioni» con riferimento alla struttura ordinata dalla quale tali sensazioni sono prodotte. «... Non si può dire con certezza se un colore o un suono siano semplici sensazioni piacevoli, o siano già in se stessi un bel gioco di sensazioni e quindi contengono, in quanto gioco, un piacere per la loro forma nel giudizio estetico» (I. Kant, *Critica del giudizio*, vers. it., Bari 1970, p. 185). D'altra parte più avanti dice: «Dopo la poesia, se si guarda all'attrattiva e all'emozione dell'animo, io porrei quell'arte che ad essa, tra le arti della parola, è più prossima, e ad essa molto naturalmente si può congiungere, cioè la musica. Perché, *sebbene quest'arte parli per mere sensazioni, senza concetti*, e quindi non lasci qualcosa alla riflessione, come la poesia, *essa commuove lo spirito più variamente*, e più intimamente; ma *essa è piuttosto godimento che cultura* (il giuoco di pensieri che suscita, è l'effetto di una associazione quasi meccanica) e, *giudicata dalla ragione*, ha minor valore di qualunque altra delle arti belle» (*ibid.*, p. 189; le sottolineature sono mie). Più avanti Kant dimostra chiaramente che, nonostante l'apprezzamento della musica per i motivi anzidetti, in effetti è lontanissimo dal valutarne l'importanza, al punto di cadere in affermazioni che vale la pena riportare per intero come indice di una certa mentalità piuttosto ostile all'arte dei suoni. «Inoltre alla musica è propria quasi una mancanza di urbanità, specialmente per la proprietà, che hanno i vari strumenti, di estendere la loro azione al di là di quel che si desidera (sul vicinato), per cui essa in un certo modo si insinua e va a turbare la libertà di quelli che non fanno parte del trattenimento musicale; il che non fanno le arti che parlano alla vista perché basta rivolgere gli occhi altrove, quando non si vuol dare adito alla loro impressione. È pressappoco come il piacere che dà un odore che si spande lontano. Colui che trae fuori dalla tasca il suo fazzoletto profumato, tratta quelli che gli sono intorno contro la loro volontà, e, se vogliono respirare, li obbliga nello stesso tempo a godere» (*ibid.*, pp. 191-192). E, in nota: «Quelli che hanno raccomandato, negli esercizi religiosi domestici, anche il canto di inni religiosi, non hanno riflettuto che con una devozione così rumorosa (già perciò generalmente farisaica) impongono una grande molestia al pubblico, obbligando il vicinato o a prender parte al canto o a rinunciare ad ogni occupazione mentale» (*ibid.*, p. 192). L'unico tipo di musica accettato senza riserve sembra essere la «musica da tavola» della quale Kant parla come di «una cosa meravigliosa, la quale soltanto con un gradevole rumore deve mantenere negli animi la disposizio-

conclusivi, sia del liberalismo economico e politico¹⁶. Una visione nella quale non c'è posto per l'idea della reciprocità intesa non come semplice salvaguardia vicendevole dei propri diritti, ma come «comunione», come aprirsi e «perdersi» l'un nell'altro per amore, e in tale perdersi trovare se stessi nel proprio essere più profondo. Ora, a me pare che il luogo privilegiato per la realizzazione dell'evento musicale e per la sua reale comprensione – quell'evento musicale capace di coinvolgimento sensibile ed emotivo, e nello stesso tempo di accordo delle varie soggettività in un elemento comune che è la struttura oggettiva dei suoni – sia proprio tale relazione interpersonale di unità e distinzione nella quale la musica si colloca come nella sua dimensione propria. Ma non essendo capace il pensiero illuministico di pensare l'unità nella distinzione e la distinzione nell'unità (non ci riuscirà nemmeno la dialettica hegeliana), l'esperienza musicale in qualche modo gli sfugge, il che appare appunto evidente, a non dire altro, nella ambiguità kantiana di cui si è detto. Mi sembra infatti che il fondatore del criticismo, con la lucidità intellettuale che gli è propria, ponga chiaramente i termini della questione: la musica non è soltanto un fatto sensibile in quanto si alimenta di relazioni ordinate che attengono all'intellettualità, ma poiché concettualmente non comunica nulla, dal punto di vista culturale (in relazione pertanto alla capacità di promuovere lo sviluppo della persona in senso globale) non ha valore. Il che significa che si è giunti ad un passo dal cogliere l'importanza della musica nelle relazioni intersoggettive ap-

ne allegra, e, senza che nessuno presti la minima attenzione alla sua composizione, favorisca la conversazione libera tra l'uno e l'altro vicino» (*ibid.*, p. 164; sottolineatura mia). Mi sembra evidente che Kant, e con lui la mentalità illuministica, sostanzialmente è incapace di afferrare effettivamente il valore della musica come forma culturale e come momento di un rapporto interpersonale costruttivo, nonostante la comprensione e il positivo apprezzamento – cui è quasi costretto da considerazioni intellettuali – sia della sua struttura matematica che della sua capacità di suscitare e comunicare sensazioni piacevoli ed emozioni.

¹⁶ Non è ovviamente questa la sede per una discussione approfondita dell'argomento per la quale rimando alle critiche fatte al pensiero illuministico, pur nel riconoscimento dei suoi aspetti positivi e indubbiamente rivoluzionari, dal movimento personalistico in generale e in particolare da Mounier. Cf. anche Piero Corda, *La vicenda della cultura europea: le tappe, le sfide, le promesse. Una chiave di lettura storico-teologica*, in «Nuova umanità», n. 1-1991, pp. 62ss., con relativa bibliografia.

punto in quanto linguaggio non concettuale, ma ci si è fermati per via del pregiudizio secondo il quale un linguaggio non concettuale è inutile o al massimo può avere soltanto una funzione pratica di intrattenimento. Pregiudizio fondato a sua volta su una concezione dell'uomo che accentua unilateralmente la dimensione della razionalità e della autonomia dell'individuo a spese della integralità della persona nel suo costituirsi intersoggettivo: non a caso uno degli elementi che Kant rimprovera alla musica è quello di costringere l'individuo ad ascoltarla anche quando non vuole, – esattamente come un odore e a differenza dell'opera d'arte che si rivolge alla vista – violando così la sua autodeterminazione con la quale secondo l'autore si identifica la dignità umana.

Ritornando ora a Mozart, a me sembra che un aspetto non trascurabile della sua grandezza sia consistito appunto nel superare di fatto – Mozart non è mai stato un teorico né ha avuto attitudini per il pensiero speculativo – tali antinomie e nel dar vita pertanto ad una musica nella quale si esprime una intuizione del mondo basata sulla capacità di cogliere, senza appiattimenti, disarmonie e gerarchiche subordinazioni, l'infinita ricchezza e varietà dell'essere, il che è appunto evidente nella sua capacità di comporre – nell'atto stesso della creazione artistica e non a posteriori – esigenze diversissime: armonie e melodie, contrappunto barocco e forma-sonata, gradevolezza estrema e ricchezza di pensiero musicale. Questo significa che, al di là delle categorie culturali dell'epoca e pur naturalmente con i limiti dell'uomo, la realtà della persona nel suo costituirsi intersoggettivo, e un'intuizione dell'essere capace di coglierne i nessi dinamici nei termini di quella dialettica che, come chiarirò meglio in uno scritto successivo, si può a mio parere chiamare trinitaria, erano sostanzialmente presenti nel suo concreto atteggiarsi nei confronti della realtà circostante – valori religiosi, morali, civili – e nella stessa costruzione del suo linguaggio. In ciò a parer mio è da vedere un elemento non indifferente della sua perenne attualità e della sua dimensione, come è stato detto, «divina», che non è da intendersi come semplice trionfo in lui dell'apollineo, secondo il classico e ormai datato giudizio di Otto Jahn, come sollevarsi cioè dal mondo reale verso quello della ideale perfezione, bensì come capacità di cogliere l'ideale nel reale senza snaturare il primo né vanificare il secondo – il che dà appunto alla sua musica una valenza culturale di notevole spessore.

L'intuizione dialettica dello spirito mozartiano

In sostanza possiamo dire che in Mozart sono presenti tutti gli aspetti anche vari e contraddittori della cultura tardo-settecentesca, ma non organizzati sistematicamente in una visione del mondo speculativa né tantomeno risolti con i giochi di un certo tipo di dialettica – il campo di osservazione di Mozart non è tanto l'universo delle idee quanto lo spettacolo dell'umanità concreta nel suo più vario atteggiarsi –, bensì recepiti per quello che sono come modi d'essere di quel vasto teatro che è il mondo degli uomini vivi e concreti, e trasfigurati poeticamente.

Per questo la sua posizione è da certi punti di vista difficile da definire e da inquadrare storicamente, né la sua musica può essere racchiusa esaustivamente in una formula che ne comprenda tutti gli stimoli e le sollecitazioni: non è del tutto riconducibile all'illuminismo ma neppure è identificabile con gli atteggiamenti preromantici, dei quali non possiede né il senso della natura come mistero né il sentimentalismo spinto fino all'irrazionalismo degli Stürmer; ha un senso fortissimo della individualità calata nella concretezza di rapporti sociali determinati, ma gli manca il senso della storia, come è facile rilevare non solo dal suo teatro, particolarmente quello serio, ma dal suo stesso atteggiarsi nei confronti dei vari stili musicali, che lo interessano per i loro intrinseci pregi a prescindere dalla loro collocazione nel tempo della quale è a malapena informato; infine ha un senso fortissimo della bellezza della vita terrena e dell'amore, eppure, soprattutto negli anni della apertura alla massoneria, anela, come vedremo meglio in seguito, a distaccarsene in uno slancio mistico che è aspirazione alla eterna felicità – in una maniera peraltro non del tutto in linea con il cattolicesimo della sua formazione religiosa.

Il suo spirito è in definitiva il luogo dove possono coesistere e armonizzare le posizioni più diverse, il che è indice di una immensa apertura e di una predisposizione a cogliere ed assimilare gli elementi di ogni posizione culturale, e soprattutto di ogni tradizione musicale, che ha dello straordinario. La sua mente è infatti capace di cogliere il molteplice e di farsene specchio armonizzando l'insieme in maniera che si potrebbe dire adialettica, almeno alla luce di un certo modo di intendere la dialettica: cioè senza sacrificare i particolari al risultato finale, e lasciando al contrario ad ogni particolare la possi-

bilità di risuonare nel suo tono caratteristico. Una maniera che però d'altra parte, a mio parere, è conforme ad una superiore e più profonda dialettica, quella nella quale il particolare si caratterizza per il suo «mostrarsi-sparendo», onde dar rilievo all'altro, in un intrecciarsi dinamico di distinzione nell'unità e di unità nella distinzione che è segno anche, nonostante le vicende travagliate della religiosità mozartiana, di una intuizione del divino e di una sua espressione in termini stilistici difficilmente eguagliabile e di fatto, pur nei suoi limiti ¹⁷, forse non più raggiunta fino ad oggi in nessuna espressione musicale di alto livello. Per questo l'opera mozartiana mi sembra possa fare da specchio alle esigenze di compiutezza, di armonia, di conciliazione dei diversi, di integrazione tra le nazionalità dell'Europa contemporanea; e per questo motivo esercita ancora un fascino che a pochi musicisti è possibile attribuire in uguale grado.

PAOLO ITALIA

¹⁷ La cultura della quale si nutre l'opera di Mozart è quella dell'Europa cattolica e protestante. Gli manca del tutto la componente orientale ortodossa, che avrebbe forse potuto aiutarlo ad orientare il suo misticismo verso una dimensione più apertamente soprannaturale e verso la persona del Cristo.