

MOZART E LO STILE CLASSICO *

È noto, come si è detto, che una delle caratteristiche fondamentali della creatività mozartiana è stata paradossalmente quella di fondarsi su una facilità straordinaria di assimilazione, resa possibile dalla conoscenza diretta di quanto di musicalmente valido si faceva allora in Europa. In questo secondo scritto dedicato a Mozart, pertanto, dopo una breve introduzione sulla vita musicale che fa da sfondo all'opera del musicista, intendo soffermarmi sui principali momenti della parabola mozartiana culminanti nella compiuta assimilazione dello «stile classico» che, con i suoi contrasti drammatici risolti in una equilibrata per quanto dinamica sintesi, è a fondamento di quelle composizioni per le quali l'universo spirituale di Mozart risulta ancora così ricco e attuale.

LA VITA MUSICALE NEL '700

Durante l'epoca nella quale visse Mozart l'intera società era animata da una vita musicale intensissima: si spaziava dal teatro d'opera al concerto, dalla musica per le feste di corte a quella ecclesiastica in un ventaglio di occasioni offerte ai musicisti-compositori che dava luogo a prodotti musicali di qualità notevole anche se naturalmente non omogenea, vincolati com'erano spesso gli artisti a convenzioni molto rigide e limitative.

* Il presente articolo fa seguito allo studio *La musica di Mozart e le prospettive della cultura europea*, pubblicato nel n. 78 (novembre-dicembre 1991) di «Nuova Umanità».

Il melodramma era lo spettacolo per eccellenza: criticatissimo da teorici ed intellettuali ed applauditissimo dal pubblico, che peraltro non dimostrava di immedesimarsi troppo alle vicende degli eroi di cartapesta che ne erano i protagonisti se è vero che, come dicono le cronache del tempo, la gente faceva di tutto durante i noiosissimi recitativi che scandivano il procedere dell'azione, per poi tendere l'orecchio attento alle arie e ai pezzi d'insieme, uniche oasi liriche in uno spettacolo nel complesso piuttosto ridondante. «L'indisciplina proverbiale del pubblico italiano che assisteva agli spettacoli, sia quello più popolare che prendeva posto generalmente in platea, sia quello più ricco che stava nei palchi, spesso affittati per tutta la stagione, si spiegava in base alla struttura dell'opera e al tipo di fruizione da essa indotta. Anzitutto non si andava a teatro una volta sola, per ogni spettacolo, ma si assisteva a moltissime repliche, per cui l'attenzione cadeva nei confronti dell'intreccio mentre si concentrava nelle arie in cui si esibivano i cantanti»¹. Un po' meglio andava con l'opera buffa, non fosse altro per la quotidianità dei personaggi e delle situazioni descritte: «Non eroi impennacchiati, imperi cadenti e sublimi sacrifici, ma donnine civettuole e mariti gelosi, astuzie di giovani innamorati e ire di tutori gabbati. Non Artasersi, non Zenobie, non Palmire: ma Giannine, Liviette e Bernardoni. La conquistata naturalezza negli argomenti e nella recitazione aveva il più benefico effetto sull'ispirazione del musicista, che, tra l'altro, poteva ora compiacersi d'intrecciare le voci, specialmente per i finali, nei più vari e dinamici concertati, cosa che mal consentiva la gravità dell'opera seria»².

Ma le grosse novità sono soprattutto nel campo della musica strumentale, nella quale si assiste al fatto importantissimo della nascita di una nuova forma di intrattenimento musicale, il concerto, con tutto ciò che esso produce nella determinazione delle abitudini d'ascolto: come è stato giustamente affermato, si può dire che il modo di rapportarsi alla musica tipico dei pubblici contempora-

¹ M. Baroni - E. Fubini - P. Petazzi - P. Santi - G. Vinay, *Storia della musica*, Torino 1988, p. 196.

² M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino 1963, p. 157.

nei, caratterizzato da una attenzione concentrata e da un quasi religioso silenzio, inizi proprio nelle «accademie» settecentesche.

È il concerto infatti che rende possibile, lo si vede chiaramente con Mozart, una nuova posizione sociale del musicista, che può anche non dipendere più economicamente dallo stipendio di qualche nobile laico od ecclesiastico per tentare l'avventura dell'attività libera, alla ricerca del favore del pubblico come compositore e come esecutore di musiche proprie o altrui. D'altra parte aumentano anche le occasioni offerte ai compositori di musica strumentale, perché la pratica amatoriale dei dilettanti che, forniti di un discreto bagaglio tecnico nell'esecuzione di qualche strumento, richiedono della buona musica per allietare le serate domestiche, esce fuori dalle mura dei palazzi nobiliari per estendersi alle abitudini di vita di quella borghesia benestante e colta che nella società settecentesca emerge con sempre maggiore decisione.

Una società, in sostanza, nella quale la musica occupa degli spazi sempre maggiori e diventa, in maniera crescente, non solo occasione di incontro mondano, ma, come è dimostrato dalle stesse discussioni che suscita e dalle valutazioni in positivo o in negativo a cui si accompagna, elemento di aggregazione, di evidenziazione dei conflitti ma anche della loro composizione nella splendida fioritura dello stile classico, nel quale la tendenza alla «drammatizzazione», che è l'emergere delle varie individualità attraverso le linee del discorso musicale, dà luogo, nel perfetto dialogare e risponderci di voci diverse, all'evocazione sonora di un cosmo ideale improntato alla coesistenza e all'armonia dei diversi.

LE TAPPE DELLA PARABOLA MOZARTIANA

A) *L'apprendistato internazionale*

Forse gli episodi più noti della vita di Mozart riguardano gli anni della sua infanzia nei quali si esibiva come *enfant prodige* nelle corti di mezza Europa. Non è certo il caso di enfatizzare l'importanza di tali manifestazioni, che di per sé mi sembra aggiungano poco alla vera grandezza di Mozart. Piuttosto interessano allo

storico le esperienze dell'infanzia e della prima adolescenza per le conoscenze che impressero in Mozart fanciullo, facendolo padrone ancora giovanissimo di tutti gli stili musicali praticati allora in Europa, e non solo di quelli più importanti. Infatti «la virtù assimilatrice di Mozart supera i punti di riferimento generali, e trova materia in corpi minori, in proposte di autori anche minimi, in caratteristiche e tic esecutivi di cantanti e strumentisti: tutto entra in fermentazione in un universo stilistico che così vario e coerente la storia musicale non conosceva più dal tempo di Bach»³.

In primo luogo lo stile galante, questa reazione alle pomposità del barocco che Mozart apprese attraverso la meditazione di J. Christian Bach durante il suo soggiorno a Londra, col suo repertorio di «galanterie» appunto: scalette veloci, trilli, note puntate, a formare una musica che aderiva in pieno ai canoni edonistici dell'estetica del tempo e che concedeva molto spazio alla cantabilità delle ariette. In questo contesto Mozart imparò ad apprezzare la forma della sonata in tre tempi, coi suoi contrasti di carattere, che tanta parte avrà nella definitiva elaborazione del suo stile.

Ma accanto allo stile galante, e alle sue innegabili superficialità, Mozart imparò a conoscere le prime reazioni a questo stile che si facevano sentire soprattutto attraverso l'opera di Schöbert, che incontrò a Parigi, e di un altro dei figli del grande Bach, Carlo Filippo Emanuele, che dello «stile sentimentale» si era fatto il portatore. Stile sentimentale, tale cioè da muovere gli affetti, fondato sulla convinzione estetica che la musica esprima i sentimenti, e come tale ricco, più che di esteriori abbellimenti, di preziosità nel campo dell'armonia, onde accrescere le possibilità espressive della musica anche soltanto strumentale. Non a caso Carlo Filippo Emanuele Bach era noto per le sue sonate per clavicembalo o clavicordo nelle quali si dava spazio ad uno stile declamatorio o addirittura ad una forma di vero e proprio recitativo strumentale che conferiva ai brani una intensa aderenza agli affetti evocati o in certi casi un alto senso di drammaticità.

Sempre in Germania, e sempre nel primo viaggio dal 1763 al 1766, Mozart iniziò la conoscenza dell'orchestra di Mannheim

³ G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino 1989, p. 146.

che gli dischiuse un altro orizzonte, quello delle immense possibilità timbriche offerte da una orchestra moderna in ordine alla varietà degli accompagnamenti alle arie, agli impasti sonori, soprattutto con gli strumenti a fiato, infine alla creazione di un linguaggio a più voci, fondato sul dialogo degli strumenti in un piano di parità, che rimarrà per sempre elemento inconfondibile del suo comporre.

Dopo queste esperienze e l'esecuzione a Salisburgo de *La finta semplice*, ecco subito l'altro grande viaggio, quello in Italia, che doveva avviare il musicista appena tredicenne alla carriera di compositore professionista. Dopo lo stile galante, lo stile sentimentale e la magia delle sonorità orchestrali, è ora la volta dello «stile severo», del contrappunto cioè che Mozart approfondì a Bologna sotto la guida del Padre Martini, considerato allora il più dotto conoscitore in Europa dell'arte difficilissima della polifonia; completando l'apprendistato polifonico con la frequentazione a Roma della Cappella Sistina, nella quale si manteneva ancora intatta la tradizione del canto a più voci secondo lo stile sobrio ed essenziale che andava dal Palestrina ai fratelli Anerio, a Giovannelli, infine a Gregorio Allegri, il cui celebre *Miserere* Mozart scrisse a memoria dopo l'ascolto dimostrando, oltre all'eccezionalità delle doti, il pieno possesso di un linguaggio estremamente arduo.

In Italia venne ancora a contatto con i vari stili teatrali, particolarmente quello solenne ed aulico dell'opera seria alla Gluck, improntata a forte drammaticità nella concitazione dei recitativi accompagnati; quello più leggero della commedia musicale con la freschezza e varietà dei suoi pezzi d'insieme; quello infine apertamente comico dell'opera buffa, così che «nessun genere teatrale ebbe segreti per lui; è certo che già in Italia Mozart acquistò quella vasta conoscenza della letteratura operistica (sia dei libretti che delle partiture) che poi, negli anni di Vienna, trattò con sovrana maestria»⁴.

In Italia fu ancora essenziale per lui l'esperienza milanese con la frequentazione dei concerti del Sammartini che gli diede un'ulteriore spinta nella conoscenza e nella pratica di quello stile

⁴ A. Greither, *Mozart*, vers. it., Torino 1968, p. 65.

concertante verso cui era stato già avviato dall'orchestra di Mannheim, svelandogli anche i segreti della sinfonia e delle formazioni da camera. «Fu da questa pratica, lunga e regolare, che Mozart apprese a pensare sinfonicamente, a concepire la musica non come linea solistica stagliata su un accompagnamento neutro, e neppure come interazione contrappuntistica di forze uguali e indipendenti, ma come una complessa organizzazione, in cui vari esecutori sacrificano la loro individualità e cooperano nel dar vita alla più diretta espressione del pensiero del compositore»⁵.

Culmine e coronamento di questo trionfale viaggio fu l'esecuzione a Milano del *Mitridate*, della serenata teatrale *Ascanio in Alba* e infine del *Lucio Silla*, nelle quali opere «adottò lo stile italiano con straordinaria facilità; il suo proprio genio vi aggiunse il senso della bellezza e una ricchezza del particolare che di colpo lo elevano al di sopra del livello medio dei compositori italiani» anche se «solo in situazioni che esprimono qualche semplice e ovvia emozione la sua musica può essere considerata realmente commovente ed espressiva»⁶. Tuttavia, secondo il giudizio del Kunze, già da questi primi tentativi è evidente, pur se in modo episodico, la tendenza a scardinare le convenzioni del genere: «Che Mozart dedicasse maggiore attenzione ai brani dei protagonisti era nella natura delle cose. Inusuale è invece l'interesse mostrato per le situazioni e le emozioni estreme. Soprattutto nelle scene centrali, ricche di *pathos*, si percepisce un nuovo stile fatto di sentimenti veri, non più riconducibile al balletto cerimoniale degli affetti, che probabilmente venne notato anche dagli spettatori di allora...». «...I sette recitativi accompagnati del *Mitridate* superano già di molto ciò che il Metastasio era disposto a concedere ai compositori, mentre nei numeri principali la musica, in virtù del suo impulso intrinseco, si sottrae alle regole del teatro celebrativo di corte e inevitabilmente entra in rotta di collisione con le leggi non scritte dell'opera seria»⁷.

⁵ E.J. Dent, *Il teatro di Mozart*, vers. it., Milano 1981, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, vers. it., Venezia 1990, pp. 80-81.

Mancava soltanto un tassello perché la formazione di Mozart giungesse a compimento: l'incontro con il più grande musicista dell'epoca, cioè con Haydn, un compositore ormai maturo e al culmine della notorietà col quale si stabilì subito una intesa cordiale e un rapporto di grande, reciproca stima, che non venne mai meno.

Come afferma il Greither, «fra tutti i compositori Joseph Haydn fu quello più congeniale e più vicino a Mozart. Pur essendogli molto affezionato non divenne suo intimo amico; Mozart lo chiamava rispettosamente padre. Da Haydn, che aveva ventiquattro anni più di lui e gli sopravvisse ancora diciotto anni, imparò a scrivere quartetti. Ma per quel che riguarda la sinfonia, l'opera, l'oratorio, Haydn fu un allievo, anzi un epigono di Mozart»⁸. Da lui Mozart apprese i fondamenti del cosiddetto «stile classico» che diverrà poi il suo inconfondibile stile e con il quale si può dire concluso il suo apprendistato. Un apprendistato condotto all'insegna dell'assimilazione e insieme della rielaborazione personale con un processo simultaneo di acquisizione e di distanziamento che denota in lui delle doti singolari.

Infatti «Mozart non è solo il più bravo in tutto ciò che è già in circolazione, ma si fa anche intendere parlando su due piani, quello degli oggetti musicali usati e quello del soggetto che sceglie e li adopera, stabilendo fra i due punti di vista una rete di sfumature e rapporti molteplici; se pesca a piene mani nel "già detto", coglie anche i nessi in maniera prima sconosciuta e facendo interferire un genere in un altro, maneggiando maschere e luoghi comuni senza mai confondersi con essi, si foggia una lingua musicale capace di tutto»⁹.

Tali doti singolari sono da vedere in una sconfinata apertura mentale e in una curiosità mai superficiale per tutto ciò che vi è di nuovo da qualunque parte provenga; in una buona dose di umiltà tanto più ammirevole se si tiene conto del fatto che Mozart era perfettamente consapevole del suo genio; infine in una profondissima *humanitas*, come quella che lo portava a cogliere gli elementi positivi di ogni scuola o tradizione e a fonderli insieme in una sin-

⁸ A. Greither, *Mozart*, cit., p. 68.

⁹ G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, cit., p. 146.

tesi che è espressione di una visione superiore delle situazioni umane. Una visione che, se può essere il riflesso di una mentalità illuministicamente cosmopolita, supera anche tale mentalità in ciò che essa ha di astrattamente razionalistico per il fatto che si pone sul piano di una reale integrazione fra tradizioni culturali diverse e non su quello del loro appiattimento.

Una sintesi che apre in definitiva degli orizzonti nuovi: quelli dell'uomo inteso come persona aperta costitutivamente al dialogo con l'altro, e dei rapporti umani intesi come momento di scambio e di arricchimento reciproco da estendere anche alle relazioni tra le culture e le nazioni.

B) *La maturità e lo «stile classico»*

Il periodo della maturità di Mozart è pertanto quello nel quale egli acquisisce in pieno gli elementi dello «stile classico» che dagli ultimi decenni del '700 fino all'epoca di Beethoven caratterizzeranno il linguaggio musicale europeo nelle sue forme più elevate. Non è ovviamente possibile in questa sede, né tanto meno funzionale all'oggetto di questo breve lavoro di sintesi, un'analisi approfondita né dello «stile classico» né delle gravi e complesse questioni storico-critiche sollevate da ogni tentativo di darne una definizione soddisfacente, e per le quali si rimanda al volume fondamentale del Rosen¹⁰. Piuttosto è sufficiente una sintesi essenziale delle sue caratteristiche, condotta tenendo conto dei risultati fondamentali acquisiti dall'attuale storiografia, ai fini della comprensione della capacità di sintesi «europea» dell'arte mozartiana, e con l'avvertenza preliminare che, essendo lo stile una realtà fluida e vivente nell'opera di persone concrete e ben individuate, nonché intrinsecamente creative quali gli artisti, qualunque sua caratterizzazione non è mai da prendere in senso assoluto e dogmatico ma esprime al contrario delle tendenze di fondo di volta in volta orientate a produrre esiti anche diversissimi.

¹⁰ Cf. C. Rosen, *Lo stile classico, Haydn, Mozart, Beethoven*, vers. it., Milano 1979.

Ciò posto possiamo dire col Baroni che «la dizione di “stile classico” si applica soprattutto alle musiche strumentali e in particolare ai nuovi generi della sonata, della sinfonia, del quartetto; ma la presenza di tratti solistici desunti dalle musiche teatrali vi gioca un ruolo determinante... Si può dunque affermare che la disinvolta utilizzazione di un'ampia gamma di soluzioni tecniche tratte dai diversi modelli musicali in circolazione costituisca il materiale di base dello stile classico e che la capacità, tipicamente e sottilmente drammaturgica, di caratterizzare situazioni e di creare e sciogliere tensioni ne costituisca lo sfondo segreto e la vitalità interna»¹¹.

Una nuova condotta nella organizzazione del discorso strumentale e il carattere drammatico sembrano essere quindi i due elementi essenziali, e non disgiunti, del nuovo stile, che ovviamente si caratterizza anche come superamento del precedente linguaggio barocco. In quest'ultimo, infatti, il discorso strumentale era spesso fondato sull'idea di una espressione unica a base dello stesso brano musicale, il che trovava la sua «cifra» stilistica nella tendenza al monotematismo, l'uso cioè di un unico tema a base di una composizione, costruita secondo quel processo di elaborazione che il Bukofzer chiama di «espansione continua». «Il tardo tipo barocco di sviluppo manca delle qualità drammatiche e psicologiche della Sonata (del periodo classico, n.d.r.) e dev'essere tenuto nettamente distinto dal tipo classico. La sua definizione più appropriata è quella di “espansione continua”... Nella sua manifestazione più coerente, l'espansione continua produce un movimento che elabora un motivo singolo in una ininterrotta serie di figure ritmiche, procedenti dal principio alla fine senza una sola interruzione, come un *perpetuum mobile*. Si può agevolmente affermare che il principio dell'espansione continua sia alla base di tutte le forme della musica del tardo barocco... La Sonata monotematica, il Preludio, l'Invenzione, l'Aria e anche le forme di danza lo sviluppano, ciascuna a suo modo»¹².

¹¹ M. Baroni - E. Fubini - P. Petazzi - P. Santi - G. Vinay, *Storia della musica*, cit., p. 219.

¹² M.F. Bukofzer, *La musica barocca*, vers. it., Milano 1989, pp. 514-515, *passim*.

Nello stile classico, invece, il tema, l'elemento cioè melodico che è a base della composizione e che fin dall'inizio la caratterizza dal punto di vista emotivo o sentimentale delineandone il carattere, acquista un significato nuovo perché utilizzato in un contesto diverso e più ricco. «Da un lato, infatti, il tema "classico" non sempre è pura e semplice melodia ma è talvolta un'entità globale in cui elementi melodici, ritmici, armonici, di timbro, di tessitura, d'intensità, di peso sonoro convivono insieme fino a creare un'unità individuale, una sorta di "personalità" sonora che si impone per le sue caratteristiche inconfondibili, e d'altro lato il tema iniziale non è l'unico nella composizione, ma convive con altri temi con i quali si alterna, si contrappone e comunque entra in rapporto»¹³.

Un rapporto che, trattandosi di espressione musicale, si esprime come incontro di tonalità diverse, che nel caso specifico sono quelle della tonica, cioè della tonalità fondamentale del brano, e della dominante, cioè della quinta superiore. «La differenza fra il movimento barocco verso la dominante e la modulazione classica non è soltanto questione di quella gerarchia (tra primo e secondo tema, n.d.r.) di cui si è parlato sopra: lo stile classico drammatizza questo movimento, o, in altri termini, esso diviene, oltre che una forza, anche un evento... l'evento può essere ulteriormente articolato in due modi: può essere enfaticizzato mediante l'introduzione di un nuovo tema... oppure mediante la ripetizione del tema iniziale, preferibilmente in modo tale che sia chiaro il nuovo significato che esso assume nella tonalità della dominante»¹⁴. Per questo, sempre secondo il Rosen, non è tanto la presenza di due o più temi a caratterizzare la sonata classica, quanto il rilievo drammatico ottenuto mediante l'escursione alla dominante, che nelle composizioni barocche veniva rimandata alla conclusione del brano mentre nelle composizioni classiche viene anticipata a poco dopo l'inizio. «Già poco oltre l'inizio di una sonata, ...ci deve essere un momento, più o meno drammatico, di consa-

¹³ M. Baroni - E. Fubini - P. Petazzi - P. Santi - G. Vinay, *Storia della musica*, cit., pp. 221-222.

¹⁴ C. Rosen, *Lo stile classico*, cit., p. 80.

pevolezza della nuova tonalità: può essere una pausa, una cadenza fortemente affermativa, un'esplosione, un tema nuovo, o qualsiasi altra cosa. Questo momento di drammatizzazione è più fondamentale di qualsiasi tecnica compositiva»¹⁵.

A questo punto, pur non enfatizzando il valore dello schema di sonata classica tradizionalmente riportato nei manuali e che, sempre secondo il Rosen, è uno schema costruito *a posteriori* e precisamente attorno al 1840 da Czerny¹⁶, mi sembra importante accennarne alla interna dinamica, sempre tenendo conto del fatto che tale schema è soltanto lo scheletro di un organismo vivente e che in effetti, come non esistono due organismi identici, non esistono due sonate che in qualche modo non si discostino dallo schema proposto.

Se nel linguaggio corrente col termine «sonata» o «sinfonia» si intende una composizione di tre o quattro tempi di carattere contrastante, costituita da un allegro a cui segue un adagio e poi un allegro finale preceduto spesso da un minuetto o, da Beethoven in poi, da uno scherzo, nel linguaggio tecnico l'espressione «forma-sonata» si riferisce propriamente al primo di questi movimenti, sia esso di una sinfonia, di un brano cameristico o di una sonata strumentale.

Questo primo movimento è suddiviso in tre parti: esposizione, sviluppo, ripresa. La prima parte, l'esposizione, si fonda su due temi ordinariamente, ma non necessariamente, contrapposti per carattere, il primo dei quali nella tonalità d'impianto, il secondo alla quinta o, se la tonalità d'impianto è in minore, alla relativa maggiore. La seconda parte, lo sviluppo, combina variamente i due temi arricchendoli, amplificandoli e variandoli, per condurre infine alla ripresa nella quale i due temi si ripresentano stavolta nella stessa tonalità. Tuttavia «l'apparente ripetizione della ripresa è in realtà come arricchita e potenziata dalle esperienze attraversate e le stesse note, dopo lo sviluppo, non suonano in realtà quali erano suonate all'inizio. Tutta la dialettica modulante della sonata sta poi nella riduzione del secondo tema... al tono principale, il

¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 32.

che produce una vittoriosa impressione di conclusione, di raggiunta unanimità»¹⁷.

Fu appunto in tale forma così ricca e drammatica che, nel periodo intermedio della sua attività creativa, Mozart produsse compiuti capolavori in tutti i generi allora in uso, dalla sinfonia al concerto, dal quartetto d'archi alle sonate per pianoforte.

Basti citare la *Sinfonia in sol min.* K 183, dotata di una sua inconfondibile originalità nella totale adesione allo stile classico adoperato con assoluta padronanza e scioltezza; le prime sonate per pianoforte, soprattutto la *K 284 in re magg.* in cui l'uso del pianoforte è definitivamente acquisito, non è più interscambiabile con il clavicembalo o con altri strumenti a tastiera e rappresenta pertanto una tappa fondamentale nella storia della sonata pianistica; infine i primi concerti per pianoforte e orchestra, soprattutto il *K 271 in Mi b magg.*, nel quale non solo è ammirevole la straordinaria ricchezza di idee e la varietà della tecnica pianistica, ma soprattutto desta stupore il pieno possesso, all'interno dello stile classico, della capacità di far dialogare insieme gli strumenti tra loro e col solista secondo quei principi di drammatizzazione di cui si è detto. «Qui Mozart parla con la voce del piano, dei violini, degli oboi, dei corni e descrive con una evidenza impressionante una battaglia di sentimenti e di pensieri sia nel dinamico e travagliato allegro, sia, e soprattutto, nell'andantino – un vero recitativo dell'anima – e ancora nel finale che vede spuntare, al centro di un rondò dal profilo beethoveniano, il fiore di uno dei più delicati minuetti usciti dalla penna di un poeta musicale del diciassettesimo secolo»¹⁸.

C) *Le grandi opere dell'ultimo periodo*

L'ultima fase creativa di Mozart è preceduta da un inasprirsi della vita nei suoi confronti: difficoltà nei rapporti con Colloredo; nuovo viaggio, non certo trionfale come quelli effettuati da bam-

¹⁷ M. Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 183.

¹⁸ L. Della Croce, *I concerti di Mozart*, Milano 1990, p. 72.

bino prodigio, a Parigi; infine, sempre a Parigi, la morte della madre nell'estate del 1778, che gli ispirò delle pagine di una intensità che fino ad allora non era stato possibile osservare nelle sue composizioni. Nascono così la *Sonata in La min. K 310* per pianoforte, con la forza ossessiva del suo ritmo puntato e le dissonanze arditissime dell'adagio; o la splendida *Sonata per violino e pianoforte K 304*, soffusa di una mestizia che è quella di un Mozart nuovo, indubbiamente maturato dall'esperienza del dolore.

Siamo nel 1781. Il decennio che inizia, e che è l'ultimo per Mozart, è importantissimo anche per la storia culturale, politica ed economica d'Europa: è quello infatti che si apre con la prima delle tre grandi critiche kantiane (la *Critica della Ragion pura* è appunto del 1781), che si chiude con la Rivoluzione francese e l'avvento della repubblica sul trono dei Capetingi, che si accompagna al progresso della rivoluzione industriale in Inghilterra.

È in questo contesto di trasformazioni profonde che il genio di Mozart dà i suoi frutti più maturi cominciando con l'*Idomeneo*, un'opera seria di impianto ancora metastasiano ma di intensità drammatica inusitata per i grandi recitativi accompagnati, per i cori, per il descrittivismo di alcuni brani orchestrali. Un'opera costruita anch'essa con un respiro europeo non foss'altro per le grandi scene da ballo che denunciano l'influenza della scuola francese, per la verità degli sviluppi drammatici che mostrano chiaramente la piena assimilazione delle idee di Gluck sulla riforma del melodramma, infine per la grande ricchezza in termini strettamente musicali che evidenzia la maestria ormai conquistata da Mozart nel trattamento dell'orchestra e degli strumenti. Non a caso dice il Kunze che si tratta di una partitura «di una monumentalità splendida, luminosa e suggestiva, essa fu tagliata su misura per l'orchestra che a quel tempo, dopo che nel 1778 era stata trapiantata da Mannheim a Monaco, poteva probabilmente considerarsi la prima d'Europa»¹⁹. L'*Idomeneo* infatti è una di quelle composizioni nelle quali Mozart più si lascia prendere dalla bellezza dei timbri orchestrali ai fini della caratterizzazione del dramma e dei personaggi. La musica si impadronisce veramente

¹⁹ S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, cit., p. 134.

di tutto l'aspetto teatrale andando molto al di là delle stesse idee di Gluck sul dramma musicale e addirittura rovesciandone i termini: non la musica come ancella illustratrice della parola, ma al contrario il testo come occasione per la musica, che diventa pertanto l'unico autentico mezzo espressivo, l'unica sorgente formatrice di tutta la situazione drammatica nei più riposti dettagli.

Ma intanto è avvenuta la rottura definitiva con Colloredo; Mozart inizia la vita insicura del libero professionista trasferendosi a Vienna, il che non è naturalmente privo di pericoli per la stabilità economica, ma è indubbiamente più stimolante per le facoltà creative dell'artista, non più obbligate a mettersi in moto su ordinazione. È il periodo dei maggiori concerti per pianoforte, con i quali Mozart provvede a presentarsi al pubblico nella duplice veste di compositore e di pianista, ma anche di una grande quantità di musica da camera e di intrattenimento, il cui livello qualitativo si innalza notevolmente: valga per tutte la celebre *Piccola serenata notturna*. Infine anche nel campo della musica sacra si assiste, pur nel diminuire della quantità, ad un intensificarsi dell'espressione in rapporto diretto con l'accrescersi della spontaneità: esemplare in questo senso la *Messa in do min.* K 427, scritta senza alcuna ordinazione come voto per ottenere la guarigione della moglie, che manifesta più la personale riflessione dell'autore sul tema dei valori soprannaturali, in una grandiosa sintesi stilistica ancora una volta rinnovata, che non le necessità del servizio liturgico.

Ma soprattutto è nel campo del teatro che Mozart stampa un'orma profonda, ora che, libero da impegni, può dare piena soddisfazione al suo talento drammatico. Nasce così nel 1782 *Il ratto dal serraglio*, un *singspiel*, genere nazionale misto di recitazione e canto, che ha un successo straordinario anche perché è visto come il germe della costruenda opera nazionale tedesca. Mozart al solito si solleva al di sopra delle pastoie dei generi chiedendo ed ottenendo da librettisti ed impresari tutte quelle modifiche che gli sembrano necessarie per realizzare i suoi ideali drammatici e raggiungendo effetti di altissima poesia. «La novità del *Ratto dal serraglio* è nell'essere concepita più come costruzione drammatico-musicale che come semplice somma delle singole parti. La mu-

sica di Mozart si lega indissolubilmente ai personaggi e alle situazioni proprie dell'intreccio, il compositore ha ottenuto piena libertà nel disporre le scene, tutta l'opera è caratterizzata da un unico stile, che tuttavia si rinnova continuamente adattandosi alla situazione drammatica»²⁰.

Nel 1786 l'altro grande capolavoro, il primo frutto della collaborazione col librettista italiano Lorenzo Da Ponte, *Le nozze di Figaro*, tratto dalla celebre commedia di Beaumarchais. Se l'intreccio, in fondo, alquanto spogliato della carica rivoluzionaria che aveva nell'originale, è quello dell'opera buffa, la grossa novità da ascrivere al talento drammatico di Mozart è la capacità di servirsi della sola musica per trasformare i «tipi» piuttosto costanti del teatro comico, maschere spesso stereotipate e senza troppa vita, in autentiche persone dotate di un carattere ben individuato e immerse in giochi di rispondeenze precise, di azioni e reazioni così ben calibrate da far stupire per la conoscenza dell'animo umano che rivelano da parte di Mozart. «Nelle *Nozze di Figaro* Mozart ha dato un'autonomia drammatica ai personaggi dell'opera tradizionale, li ha resi più duttili, trasformandoli in creature che soffrono e amano. Questi personaggi ricavano ora improvvisamente da se stessi quella legge che finora era stata imposta dagli schemi convenzionali del teatro; le marionette diventano esseri vivi, che non hanno però nulla di fazioso e di arbitrario: l'esattezza psicologica, con la quale sono concepiti, consolida esemplarmente in ciascuno di essi l'elemento umano... Ora Mozart domina in modo sovrano le leggi del teatro musicale; l'azione non ha più pause e punti morti, va avanti con la vivacità di un drammatico *perpetuum mobile*»²¹.

Tuttavia forse proprio per questi caratteri, che la pongono tanto al di sopra dell'aspettativa del pubblico medio, l'opera a Vienna ottiene scarso successo. Successo che le arride invece a Praga, città ben altrimenti aperta a tutte le novità nel campo musicale, e nella quale, non certamente a caso, trionferà l'anno successivo, nel 1787, il *Don Giovanni*.

²⁰ *Ibid.*, p. 218.

²¹ A. Greither, *Mozart*, cit., p. 134.

Tratto da un dramma di Tirso da Molina successivamente trattato da Molière, l'argomento del *Don Giovanni* aveva avuto successo anche in musica ed era stato reso in forma di balletto con le musiche del grande Gluck, nonché pochi mesi prima della rappresentazione praghese, in forma di melodramma per opera di due mediocri artisti, Bertati e Cazzaniga, che lo avevano fatto rappresentare a Venezia.

Questo capolavoro assoluto del teatro di tutti i tempi sfugge ad ogni precisa caratterizzazione di genere, ed ancora una volta manifesta la sublime capacità di sintesi del suo autore, che trae qualcosa dai diversi generi per esprimere, in una visione superiore della vita, le passioni umane, il loro intrecciarsi e scontrarsi e il loro confrontarsi con un criterio oggettivo di moralità che alla fine, senza alcun moralismo, ma con la coscienza sempre presente del dramma costituito nella vita dell'uomo dall'alternarsi del bene e del male, si afferma per l'intervento di una potenza soprannaturale.

L'opera comprende elementi della tradizione buffa nei personaggi di Zerlina, Masetto e Leporello, tutti protesi alla immediata realizzazione dei loro impulsi in una adesione sostanzialmente edonistica o, al più, utilitaristica alla vita, e senza troppe esigenze di alta moralità; e personaggi dell'opera seria, nobili di stirpe e animati da sentimenti elevati come Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira. Al di fuori di ogni schema, come di ogni contesto morale e sociale, vi è Don Giovanni, che con il prorompere delle sue passioni sfrenate distrugge l'esistenza di tutti coloro che si imbattono in lui, e pur non essendo inserito in nessuno dei contesti ordinati di valori nei quali si muovono gli altri personaggi, regge le fila dell'intera vicenda. «Esistono pochi drammi nei quali l'eroe rimane così completamente al di fuori dell'ordinamento sociale in vigore: come nel dramma antico, egli fallisce non per causa sua, ma per il fatto che la sua legge empia e attuata in modo conseguente, urta contro le leggi della collettività. Come già nell'antica tragedia, occorre un *deus ex machina* per annientarlo, poiché i rappresentanti della collettività non sono capaci di opporsi all'impeto di questo dispotico libertino»²².

²² *Ibid.*, p. 135.

Ci avviamo ormai alla conclusione della parabola mozartiana, con gli ultimi capolavori di musica e di *humanitas*. Le tre ultime grandissime sinfonie, mai uscite di repertorio, tra le quali è particolarmente degna di menzione la celebre *Juppiter*, che, nel finale, compie una formidabile sintesi di stile classico e stile severo, con una fuga a più soggetti incastonata entro la classica struttura della forma sonata; *Così fan tutte*, opera non priva di una certa amara chiaroveggenza, se pur pervasa di indulgente comprensione per le debolezze degli uomini e delle donne; e soprattutto *Il flauto magico*, scritto nella forma del *singspiel*, e volto a celebrare gli ideali, massonici ma non solo, del trionfo dell'amore e della solidarietà sulla potenza del male. Ancora una volta una poderosa sintesi stilistica: se infatti la Regina della notte con i suoi strabilianti vocalizzi raccoglie l'eredità dei personaggi drammatici dell'opera seria, Papageno e Papagena fanno rivivere le figure popolaristiche dell'opera buffa, mentre la sublimità dei sentimenti che muovono l'azione dei due protagonisti richiamano chiaramente gli elementi stilistici dell'opera riformata di Gluck. «Ma questa diversa varietà d'apporti trova poi una sintesi nel clima complessivo creato dall'invenzione musicale mozartiana; clima eminentemente fiabesco, se per fiaba si intende un genere narrativo capace di sollecitare al tempo stesso l'immedesimazione nei grandi archetipi fantastici evocati e la presa di distanza affettuosa e ironica rispetto alla loro spaventevole potenza. Ancora una volta emerge l'ambiguità sconcertante della fantasia mozartiana...»²³. Una ambiguità che rivela anche la natura particolare del suo classicismo e il suo profondo, impegnativo significato morale, tutto racchiuso nel fatto che il vero, grande messaggio del *Flauto magico* è la purificazione dell'uomo attraverso le prove della vita. Un messaggio che accomuna Mozart agli altri grandi classici viennesi e che si manifesta nella stessa armoniosa varietà del loro linguaggio musicale, espressione di un mondo compiuto e pacificato pur nella ricchezza dei suoi contrasti. Per questo motivo mi piace concludere con le parole del Kunze che fra i recenti studiosi di

²³ M. Baroni - E. Fubini - P. Petazzi - P. Santi - G. Viany, *Storia della musica*, cit., p. 239.

Mozart è quello che forse maggiormente ha colto questo aspetto: «Dunque in questa musica il concetto di opera (*opus*) si risolve in tutto e per tutto nella costruzione compositiva, dominata da un'antinomia risolta: sebbene la fantasia si muova in completa libertà e spontaneità, l'insieme si presenta coerente, compiuto, imm modificabile. Nella musica del classicismo viennese i motivi vengono nobilitati facendo in modo che diano prova di sé nell'ambito dell'intera composizione: l'idea di purificazione, che si manifesta nell'architettura musicale di ogni brano di Haydn, Mozart e Beethoven, innalza il proprio monumento teatrale nel *Flauto magico*...». E ancora: «*Il flauto magico* rappresenta uno stadio estremo, tanto estremo quanto quello degli ultimi quartetti di Beethoven o della *Missa solemnis*; questo stadio lascia già presagire che l'orizzonte illuminista, il mondo completamente dominato dalla coscienza e dal fervore sorridente, il mondo ridotto a unità, si sta oscurando di nuovo. L'ultima opera di Mozart dimostra che questa unità una volta è stata possibile, e che la si può pensare soltanto come metafora di un'esistenza degna dell'uomo»²⁴.

PAOLO ITALIA

²⁴ S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, cit., p. 797.