

Prolusione

del Socio nazionale Giorgio Pestelli
per la cerimonia inaugurale del 224° anno accademico

Mozart europeo

Illustri ospiti, cari colleghi, signore e signori,

sono molto grato ai “due Presidenti” accanto a me: al Prof. Pietro Rossi per l'invito a dedicare a Wolfgang Mozart la prolusione per la seduta inaugurale del 224° anno dell'Accademia delle Scienze di Torino; e al Prof. Angelo Raffaele Meo per la proposta di una eventuale integrazione musicale, mettendo gentilmente a mia disposizione qualche strumento “portativo”, anche di fortuna, qui introdotto per l'occasione. Tuttavia, poiché le celebrazioni in corso per il 250° anniversario della nascita del sommo compositore stanno già saturando ogni spazio disponibile, ho ritenuto di poter rinunciare al corredo musicale e vi avverto pertanto che dovrete accontentarvi delle mie parole; non voglio però lasciarmi sfuggire l'occasione di fare voti affinché un giorno la nostra Accademia possa annoverare, fra i tanti arredi e mobili di pregio che possiede, anche un pianoforte degno dell'importanza e della bellezza della sua sede.

La musica di Mozart non si può raccontare né citare a parole, e in se stessa, come in realtà ogni musica, assomiglia a un linguaggio cifrato per addetti ai lavori, quasi come una scienza; ma allo stesso tempo, a differenza di una scienza, Mozart rappresenta qualcosa di conosciuto e amato da tutti, specialmente dai non addetti ai lavori; e questa duplicità è quanto di più inerente alla natura di Mozart, e mi piace incominciare ricordando qui un passo di una lettera del musicista al padre, a proposito del suo modo particolare di fare musica in pubblico: «In certi punti soltanto gli intenditori possono ricavarne diletto, ma faccio in modo che anche i non intenditori restino contenti, pur senza sapere il perché». Una duplicità che ricorre, talvolta anche come ambiguità, in molti aspetti della sua biografia artistica: Mozart nasce nel

1756 quando scoppia quella Guerra dei Sette Anni che lasciò molte corti dell'Europa settentrionale paurosamente impoverite, obbligando molti musicisti a lasciare Berlino, Praga o Dresda per Vienna, Londra o Parigi; cresce l'importanza della città, dove un nuovo ceto borghese, fondando i suoi Collegia Musica, prende in mano la gestione dei pubblici concerti; tuttavia la corte, specie nelle terre tedesche, manteneva polarità culturali e capacità organizzative molto solide; ora Mozart, di fronte a questa situazione in movimento, tiene un atteggiamento ambivalente, desiderando liberarsi dal servaggio della corte ma pretendendone allo stesso tempo il riconoscimento: è questa un'osservazione di un grande storico delle corti, Norbert Elias, e proprio per tale ambivalenza Mozart fallisce nel ruolo sociale di musicista, non ostante i grandi successi popolari ottenuti nella sua carriera. Duplicità anche nella storia degli stili: Mozart vive un'epoca in cui la musica cominciava a suddividersi per civiltà nazionali e linguistiche, eppure una pacifica convivenza fra tutte era ancora possibile; quando il canto italiano d'arte, il famoso "bel canto", era al massimo del suo splendore, ma intanto veniva affermandosi anche un canto popolare, o *Volkslied*, sempre più duttile e individuato; quando l'autorevolezza della voce era ancora indiscussa, ma si era già destata la sensibilità per il suono strumentale, e uno strumento più di tutti, il pianoforte, stava conquistando la scena a grandi passi: a questo punto, alla convergenza di tante tendenze diverse, appare Mozart, senza che si possa decidere, come sempre con artisti di questa levatura, se lui è il frutto di queste tendenze, o se è stato lui stesso a determinarle.

Si configura quindi una situazione di equilibrio, tipicamente "classica". Ma a "classicità" o "età classica", nel nostro caso, bisogna dare un senso particolare, molto più pregnante, rispetto a quello usato di solito, tanto da richiedere una piccola riflessione: la musica, a differenza di altre arti, non conosce altre età effettivamente "classiche" che questa, rappresentata simbolicamente dai nomi di Haydn, Mozart e Beethoven; quindi nel mondo remoto non c'è un reale modello davanti a costoro e Mozart è una specie di Donatello senza nessun Fidia prima di lui. Per molti secoli, è bene ricordare, le possibilità espressive della musica erano molto limitate; anche la polifonia rinascimentale nella sua età aurea non affronta grandi strutture autonome, né supera una espressività fondamentalmente impersonale; solo con la nascita del senso tonale, ai primi del Seicento si maturarono capacità di articolazione sintattica paragonabili a quelle delle altre arti, ma bisogna attendere due secoli perché questo ampliamento espressivo diventi una vera rivoluzione linguistica, perché la musica diventi, con Mozart e Beethoven, onniespressiva; una rivoluzione, a differenza delle rivoluzioni moderne, non ribaltativa o di rottura, ma appunto di equilibrio e di assorbimento da ogni stile e paese.



*Il Socio Giorgio Pestelli tiene la Prolusione
per la cerimonia inaugurale del 224° anno accademico*

In questo senso, per Mozart, ha contato certo moltissimo la componente biografica: fin dalla più tenera età fu portato a contatto con tutti gli ambienti più significativi dell'Europa musicale, l'Opera in Italia, la sinfonia e la musica concertante a Londra e Parigi. A questo proposito ha diritto a tutta la nostra riconoscenza la figura del padre Leopoldo, in alcune biografie moderne fatto segno a dubbi, riserve e insinuazioni di aver sfruttato, non si sa poi a quali fini, il genio precoce del figlio obbligandolo a viaggi faticosi e dannosi per la salute; nessun documento ci orienta in proposito, mentre sono molte e certe le benemeritenze: se Leopoldo, che fu maestro a Wolfgango anche di latino, italiano e francese, avesse tenuto il fanciullo prodigio fermo a Salisburgo ciò che oggi comprendiamo nel nome di "Mozart" o non sarebbe mai nato o avrebbe una valenza del tutto diversa. La precocità musicale di Mozart è entrata in proverbio; tuttavia, con quella ingenuità che accentua sempre i lati più superficiali di un lavoro che non si pratica, si è insistito in modo troppo unilaterale sulla precocità sensazionale; ad essa, come autentico fenomeno, bisogna unire la recettività, la facoltà mozartiana di far suo ogni stile o suggerimento stilistico, anche all'insaputa della fonte in cui s'imbatte. In questo senso "Mozart europeo" va pensato non come un generico cosmopolitismo, ma come la capacità di essere di volta in volta dentro il carattere di una nazione, di rappresentarne la cultura, lo spirito, senza consentire alla passione totalizzante del *Volksgeist* ottocentesco.

Nell'età di Mozart l'Italia stava perdendo, senza avvedersene, il suo primato secolare di "vera università musicale", come l'aveva definita Schütz, o di patria dei canti e dei suoni, come la chiamavano scrittori e viaggiatori; verso gli italiani, nella difficile concorrenza dell'ambiente viennese, anche Mozart ha dato più volte segni d'insofferenza: celebre quanto ingiusta è rimasta la sua definizione di Muzio Clementi («è un ciarlatano come tutti gli italiani»), musicista correttissimo, per altro britannico a tutti gli effetti; ma a parte questi scatti d'umore, l'Italia è una esperienza fondamentale nella coscienza di Mozart; ciò che più di tutto lo affascinerà dell'Italia è il canto italiano, l'opera italiana, i cantanti italiani, cioè quella espansione lirica che sarà l'ultimo dono dell'Italia alla classicità viennese. Non si può dimenticare a questo proposito il contributo dei cantanti evirati, fondatori di un'arte elaborata e finissima, pervenuta dopo studi lunghi e accurati a una stupefacente tecnica del canto; nelle età successive questo mondo è stato svilito sotto un pregiudizio moralistico, legato alla generica disistima borghese per la gente di teatro; laddove si trattava spesso di persone degnissime, di grande cultura e sensibilità, talvolta chiamate a incarichi di responsabilità nella diplomazia e nella dirigenza dello stato; oggi è chiaro che non solo le più belle opere "italiane" del Settecento sono state scritte da Mozart, ma non meno importante

è il fenomeno di una stilizzazione del canto italiano nella sua musica strumentale, in sinfonie, quartetti, concerti per pianoforte, dove l'allusione alla espansione canora costituisce uno dei loro fermenti più vitali.

Della Francia, specialmente nel secondo e sfortunato viaggio a Parigi del 1777, Mozart percepì il fervore concertistico, il clima competitivo, il tessuto sociale nuovo; delle dispute teoriche, delle tendenze riformistiche che inferoravano il genere della *Tragédie lyrique*, Mozart **Errorre. Il segnalibro non è definito.** s'investì e si liberò con il grande impegno drammaturgico del suo *Idomeneo*, opera in lingua italiana, ma tutta francese per radici, fonti e singoli contrassegni stilistici; su un versante opposto, c'è poi la sua simpatia per il leggiadro mondo del rococò; una volta Benedetto Croce, in una delle sue rarissime incursioni nel campo della musica, disse che il rococò non comprendeva «nessun artista di prima grandezza, se non il Mozart»; certo non vorremmo ridurre Mozart al solo rococò di cupidi e amoretto, ma è sicuro che a questa frontiera del gusto, attraverso partite, serenate, divertimenti, e le arguzie galanti dei suoi rondò di sonate e concerti, ha innalzato il più elegante e amabile dei monumenti. Ma molto più importante è l'influenza francese nel portare a perfezione in musica la “commedia d'intrigo”; perché Mozart trovasse se stesso in questo campo ci volle l'impulso di una grande commedia alle spalle, *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais, divenuto *Le nozze di Figaro* con la mediazione del nostro Lorenzo Da Ponte. Alcuni hanno rimproverato a Da Ponte, considerando il solo libretto, di aver sorvolato sulle tentazioni amorose della Contessa nei confronti di Cherubino; ma non hanno tenuto conto della musica contestuale a quelle parole, musica che incarna tutto lo smarrimento sensuale della Contessa con le ansiose inflessioni del suo canto. Lo stesso si può dire della frizione delle classi sociali, così rilevata in Beaumarchais e attenuata e in parte sostituita nel libretto di Da Ponte; ma anche qui: non basta l'ironia tagliente di “Se vuol ballare Signor Contino” o il sordo rancore del Conte (“vedrò un servo mio”) a rappresentare a grandezza naturale lo scontro storico di nobiltà e borghesia? Tutto ciò naturalmente senza ombra di rigidità o ingombri ideologici: *Le nozze di Figaro* contengono pure il “duetto dei pini”, con la Contessa e la sua cameriera intente a scrivere un biglietto amoroso, testimonianza di quella *douceur de vivre* che, a detta di alcuni, solo l’“*ancien régime*” aveva conosciuto.

Del mondo germanico mi limito solo a ricordare due punti che considero i più indicativi. Il primo è la scoperta di Johann Sebastian Bach che come una fonte impreveduta giunge ad arricchire di colpo la sua visuale compositiva; oggi, chi non ha molta familiarità con la storia della musica ha qualche difficoltà a rendersi conto che all'epoca di Mozart, diciamo anni 1760-1780, il Bach più conosciuto non era Johann Sebastian, ma qualcuno dei suoi figli,

Carl Philipp Emanuel, attivo a Berlino e Amburgo, o il più giovane Johann Christian, conosciuto personalmente da Mozart fanciullo a Londra e poi rimasto con lui in rapporti amichevoli; il grande padre era noto a limitate cerchie del nord tedesco, per lo più organisti e maestri di coro, oppure a eruditi cultori dello stile osservato, come il nostro Padre Martini, i quali pur conoscendolo ne limitavano fortemente la portata riducendolo a modello normativo. Fu merito di Gottfried van Schwieten, bibliotecario dell'imperatrice Maria Teresa, averne promosso la conoscenza a Vienna, quando ritornò da Berlino portando con sé una buona scorta di opere di Haendel e di Bach padre, di costui essenzialmente *Il clavicembalo ben temperato*: tanto bastò perché Mozart vedesse ergersi la grande ombra paterna alle spalle dei figli alla moda; l'assorbimento si svolse in tre fasi di assiduo lavoro, dapprima copiatura materiale di preludi e fughe trascritti per quartetto d'archi, poi lavori "in stile" di Bach, infine libere composizioni strumentali e vocali in cui Bach, che pochi anni dopo sarebbe diventato la pietra angolare della musica tedesca, nutre del suo stile polifonico il linguaggio mozartiano portandolo alla complessità e ipersensibilità dell'ultima stagione creativa. L'altro punto riguarda naturalmente la nascita dell'Opera nazionale tedesca, nella fattispecie del *Flauto magico*, opera di lingua e spiritualità tedesca; sotto la veste rituale della massoneria, cui Mozart era affiliato, la *Zauberflöte* riflette infatti a suo modo il percorso di un *Bildungsroman*, il romanzo di formazione così tipico degli ideali etici del Settecento tedesco. Solo da qualche decennio quest'opera è entrata in repertorio in Italia: ne era impedimento la struttura drammaturgica del *Singspiel*, fatta di canto e di recitazione, genere che da noi non attecchì mai per la scarsa abitudine dei nostri cantanti, allora come oggi, a recitare. Mentre nei paesi tedeschi il successo fu immediato e un poco ci consola che Mozart, scomparso a 34 anni nel dicembre 1791, abbia potuto godersi il trionfo delle prime recite viennesi, senza tuttavia misurarne i confini; nell'ottobre del 1792 il *Flauto magico* aveva raggiunto le cento recite, e anche se Mozart non poté saperlo ci resta quella lettera alla moglie dove dice che più di tutto, oltre gli applausi a scena aperta e le chiamate alla fine degli atti, più di tutto gli aveva dato gioia "l'applauso silenzioso" percepito durante la rappresentazione: sapeva di essere entrato nel cuore dei suoi viennesi. Goethe, oltre ad allestire tra i primi il *Flauto* nel suo Teatro di Weimar, ne aveva anche concepito un sèguito, cercando invano un compositore che lo musicasse; e della sua ammirazione restano tracce nel *Faust*, in particolare nel Prologo in teatro dove l'impresario esalta il genere dello *Zauberstück*, dello spettacolo con favolose macchine sceniche che fanno restare il pubblico a bocca aperta. Per Beethoven, Weber, Wagner, si capisce, era la fondazione di un teatro musicale tedesco; e tuttavia bisogna insistere sul fatto che tutti questi ideali di nobiltà e altezza etica non sono mai presentati come una tesi, un ma-

nifesto, ma fioriscono per così dire sul terreno popolare di un teatro dialettale, in una ingenua mistura di comico e di meraviglioso; del resto, la massoneria è solo una componente di una parabola generalmente umana: Pamina è accolta pure lei nel Tempio di Iside, in deroga a una dottrina radicalmente antifemminista; e vi entrerà pure Papageno, il *Naturmensch*, che certo di ideali etici si mostra del tutto ignaro.

È un falso problema, qualche volta affacciato ancora oggi, quello di stabilire quale dei due Mozart, quello italiano delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*, oppure quello tedesco del *Flauto magico*, sia superiore all'altro; così come ha trasceso i canovacci dozzinali dell'opera buffa italiana, così Mozart trascende le maschere e le ingenuità del *Singspiel* tedesco; né resta imprigionato in tradizioni esecutive nazionali: basti pensare che solo in tempi relativamente recenti, specie per merito di interpreti italiani, si sono sgrossate dalle sue opere teatrali certe abitudini insinuate dalla routine nella tradizione tedesca. Il *Ratto dal serraglio*, ad esempio, nei teatri germanici era diventato una sorta di operetta, da cui lo riscattò la famosa regia di Giorgio Strehler, direttore Zubin Metha, mezzo secolo fa al Festival di Salisburgo; ma anche *Le nozze di Figaro* si erano poco alla volta appesantite di compiacenze borghesi da teatro ottocentesco, fino a che Luchino Visconti, con direttore musicale Carlo Maria Giulini, lo riportò allo spirito della commedia di Beaumarchais. Ma forse il caso più vistoso di deformazione teutonica resta il finale del *Don Giovanni*: anche un genio come Gustav Mahler, quando la dirigeva, faceva finire l'opera con la morte del protagonista, sopprimendo quell'ultimo ensemble che sanziona proprio la coesistenza di serio e comico senza mai risolversi uno nell'altro; anche quando la statua del Commendatore viene a punire il libertino, la tremarella di Leporello sotto la tavola, pur facendo sorridere, non sfiora neppure l'immane drammaticità della situazione: semplicemente presenta la stessa realtà vista da due coscienze diverse.

Infine, resta il mistero di un artista che dalla sua celeste statura guarda dall'alto la materia in cui sembra ogni volta immergersi e identificarsi: tutta la sua musica si può ascoltare come melodia spontanea e costruzione formale rigorosa, fenomeno popolare e prodotto raffinatissimo, futile leggerezza e profondità insondabile; come ebbe a dire una volta Fedele d'Amico: «tutto in lui ci turba mentre ci rasserena»; o come aveva scritto lui stesso nella lettera che ho ricordato sopra: «anche i non intendenti restano contenti, pur senza sapere il perché».