

Maria Paulon

Mozart: espressività, dolore e morte.
Analisi della Fantasia K 475

1. L'Illuminismo francese: Mozart lettore e frequentatore dei *philosophes*

I rapporti tra la famiglia Mozart e gli enciclopedisti risalgono al primo viaggio a Parigi del novembre 1763. Già negli appunti di Leopold del primo mese di soggiorno risultano nelle frequentazioni della famiglia, oltre a numerosi nobili e musicisti, Friedrich Melchior Grimm – uomo politico ma anche filosofo, intellettuale ed enciclopedista – Louise-Florence-Pétronille Tardieu d'Esclaves marchesa d'Épinay, sua amica e amante, e Claude-Adrien Helvétius – filosofo e scrittore – con la figlia e la moglie¹. A questi, negli appunti di viaggio del periodo 9 gennaio-10 aprile 1764 si aggiunge il nome di Étienne Noël Damilaville, illuminista, enciclopedista e corrispondente assiduo di Voltaire. Ammiratori del fanciullo prodigioso, costoro supportano la famiglia in vario modo: il 5 marzo 1764 appare su l'«*Avantcoureur*» una critica molto positiva su Wolfgang, attribuita a Grimm²; in vista del viaggio a Londra, è Helvétius, il 25 aprile 1764, a scrivere a Francis Hastings, consigliere privato del re, per raccomandare la famiglia Mozart³; lo stesso fa Grimm scrivendo il 13 dicembre al duca ereditario di Gotha⁴. Tornati i Mozart a Parigi nel maggio 1766 e diretti in estate a Ginevra, Grimm li raccomanda alla famiglia Cramer e a Pierre Michel Hennin⁵; la marchesa d'Épinay contatta Voltaire, che si trovava in un villaggio vicino a Ginevra, invitandolo ad ascoltare il prodigio⁶. Lo stesso Damilaville scrive per il medesimo motivo al filosofo, il quale successivamente riporterà ad entrambi di non essere riuscito a partecipare all'esibizione a causa di cattive condizioni di salute⁷. A stretto contatto con queste personalità, Wolfgang conosce presto le teorie degli illuministi

¹ Cfr. M. Murara (a cura di), *Mozart: le cronache: la biografia mozartiana in oltre duemila documenti dal 1756 al 1792*, Zecchini editore, Varese 2021, vol. I, pp. 65-67.

² Ivi, pp. 77-78.

³ Ivi, pp. 85-86.

⁴ Ivi, pp. 93-94.

⁵ Ivi, p. 161.

⁶ Ivi, p. 164.

⁷ Ivi, p. 175.

francesi, anche attraverso la mediazione del padre Leopold che si trova a Parigi con lui e che si occupa della sua educazione. I rapporti proseguono negli anni, soprattutto con Grimm e la marchesa d'Épinay, tanto che, in vista del ritorno di Wolfgang a Parigi nel 1778, i genitori si affidano a lui e nelle loro lettere egli viene presentato come una persona di fiducia, il «nostro migliore amico»⁸, «vecchio e sincero amico»⁹. Nella lettera del 5 febbraio 1778¹⁰, Leopold fornisce al figlio una serie di nominativi di personalità a cui rivolgersi in città e ai primi posti compaiono proprio Grimm e la marchesa d'Épinay; in un foglietto allegato probabilmente alla lettera del 9 febbraio (l'originale è perduto), egli amplia l'elenco, annoverando anche Helvétius, Diderot, D'Alembert e Voltaire¹¹. Nella corrispondenza con il marito durante il soggiorno parigino, Anna Maria Mozart riporta che Wolfgang passa quasi tutto il tempo fuori casa e spesso è ospite presso Grimm, ormai barone, e presso la marchesa d'Épinay¹²; frequentando questi ambienti, egli ha occasione di approfondire il dibattito intellettuale che si sviluppa in quegli anni in Francia, partecipando probabilmente anche alle discussioni. Testimonianza del frequente confronto con Grimm a proposito della musica è il *post scriptum* della lettera al padre del 5 aprile 1778: «Il barone Grimm e io manifestiamo spesso la nostra collera a proposito della musica locale, N.B. fra di noi, mentre in *publico* [sic] si grida *bravo*, *bravissimo* e si applaude finché le dita bruciano»¹³. Tale affermazione rientra nel dibattito riguardo il preferire la musica francese o quella italiana, nel quale Grimm si pone a favore della seconda in quanto potente nell'espressività ma anche vicina alla natura, al contrario della musica francese che rappresenta solamente elementi fantastici e per nulla verosimili. Nei mesi successivi e soprattutto dopo la morte della moglie, Leopold consiglia ripetutamente al figlio di fare completo affidamento su Grimm, come se fosse per lui un padre¹⁴. Le discussioni con Grimm e il suo circolo devono aver riguardato anche la professione e la condizione dei musicisti, se Wolfgang scrive al padre di aver rifiutato, con l'approvazione dei suddetti, la possibilità di svolgere l'incarico di organista a Versailles per sei mesi, ritenendo di «soccombere [...] e seppellire il proprio talento»¹⁵. Le occasioni di confronto aumentano quando Wolfgang, dopo la morte della madre, si trasferisce all'*hôtel d'Épinay*, dimora della marchesa e di Grimm. I rapporti tra i due si incrinano dopo pochi mesi: Wolfgang scrive al padre l'11 settembre 1778 «il *signor* Grimm è in grado di aiutare dei bambini, ma non degli adulti [...]. Se non ci fosse la *signora* d'Épinay, non resterei a casa sua»¹⁶. Nel mese successivo, egli lascia la città.

⁸ Lettera di Leopold Mozart alla moglie e al figlio, 12 aprile 1778, *ivi*, p. 858.

⁹ Lettera di Leopold al Conte von Spaur, 31 luglio 1778, *ivi*, p. 944.

¹⁰ Lettera di Leopold Mozart al figlio, 5 febbraio 1778, *ivi*, p. 776.

¹¹ Foglietto di appunti di Leopold Mozart, *ivi*, p. 783.

¹² Lettera di Anna Maria Mozart al marito, 5 aprile 1778, *ivi*, pp. 845-49.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Leopold parla di «fiducia filiale» nella lettera al figlio del 6 aprile 1778, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, p. 849.

¹⁵ Lettera di Mozart al padre, 3 luglio 1778, *ivi*, p. 909.

¹⁶ Lettera di Mozart al padre, 11 settembre 1778, *ivi*, pp. 982-987.

1.1 La musica nella visione dei *philosophes*

Fra i temi sviluppati nell'ambito dell'Illuminismo francese rientra anche la musica; essa viene trattata dal punto di vista teorico, ma talvolta nei dibattiti appaiono anche voci di compositori quali Gluck e Rameau. La musica è diffusamente considerata "dominio delle passioni", dei sentimenti, dell'irrazionale, capace di smuovere gli animi e sconvolgerli; in un'epoca dove si persegue in ogni campo la conoscenza razionale, lo studio della musica viene giustificato in quanto essa è intesa come imitazione della natura, da un lato, o fattore fisico-acustico, dall'altro. Si cerca dunque di approcciarsi a questa disciplina con metodo scientifico e spesso i *philosophes*, per garantire affidabilità e veridicità alle loro tesi, ricorrono a dimostrazioni esperienziali¹⁷. Altro fattore a sostegno della musica è la sua universalità come linguaggio: travalicando le barriere linguistiche, giunge direttamente al cuore e diventa così il veicolo più forte di sentimenti e passioni¹⁸, rispondendo perfettamente alla necessità illuministica di comunicare a tutta l'umanità.

Si sviluppa una *querelle* sulla superiorità tra melodia e armonia, riflesso delle due visioni della musica e della necessità o meno di una sua dipendenza dalla parola. Da un lato si riconosce il dominio della melodia, in quanto "naturale" e originaria imitazione dei suoni naturali tramite la voce: è l'unica "vera bellezza", in grado di trasmettere un insegnamento, di conferire la maggiore espressività, di possedere il «dominio del cuore»¹⁹ e creare gradevolezza. Dimostra d'Alembert "con l'esperienza" che nella maggior parte dei casi è proprio la melodia «la fonte principale di piacere per l'orecchio»²⁰. Il motivo, idea principale di un'aria e costituito di melodia, è anche ciò che mostra il "genio musicale": il suo accompagnamento e l'elaborazione armonica rivelano l'abilità artistica del compositore, ma solo il motivo stesso – ossia la melodia – ne possono far apparire il "genio", l'ispirazione superiore e l'unicità di un compositore²¹. Sull'altro fronte, Rameau sostiene l'armonia in quanto fondata su rapporti intervallari regolati da leggi matematiche e, dunque, scientifiche; tesi appoggiata anche da Diderot, che riconosce proprio negli intervalli la fonte del piacere musicale²². Contrario alla teoria che limita alla melodia, per il legame con la parola, la capacità di effondere le passioni, Rameau rivendica tale primato all'armonia: la successione degli

¹⁷ D'Alembert nella voce *Fondamentale* dell'*Encyclopédie* scrive: «Concluderemo dunque che l'esperienza è del tutto contraria all'opinione che combattiamo; eppure ammettendo i grandi effetti raggiungibili alcune volte dell'armonia, riconosciamo nella maggior parte dei casi la melodia come la fonte principale di piacere per l'orecchio»; in E. Fubini (a cura di), *L'Illuminismo francese e la musica*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2007, p. 139. Diderot, in *Principes généraux d'acoustique*, riporta: «L'esperienza viene a sostegno delle mie idee»; ivi, p. 236.

¹⁸ S.v. *Poema lirico*, ivi, p. 163.

¹⁹ J.J. Rousseau, s.v. *Musica*, ivi, p. 151.

²⁰ J.B. Le Rond d'Alembert, s. v. *Fondamentale*, ivi, p. 139.

²¹ Cfr. F. M. Grimm, s.v. *Motivo*, ivi, pp. 144-149.

²² Cfr. D. Diderot, *Principes généraux d'acoustique*, ivi, pp. 235-236.

accordi è derivata dalla natura e quindi altrettanto valida, «ci sono accordi tristi, languidi, teneri, piacevoli, gai, bizzarri; c'è poi ancora tutta una serie di accordi per esprimere le passioni stesse»²³.

Da entrambi gli schieramenti appare la ricerca di una musica che sia gradevole all'orecchio e naturale; emozionalità e passioni sono fondamentali, ma devono rimanere sempre nella dimensione del piacevole: «L'oggetto delle arti che commuovono l'animo non è soltanto l'emozione, ma il piacere che le accompagna. Non basta quindi che l'emozione sia forte, bisogna che sia piacevole»²⁴. Gradevolezza e gusto sono alla base dell'estetica musicale al punto che in loro favore, se necessario, va applicato un controllo delle emozioni sacrificando la veridicità dell'imitazione²⁵. Da queste teorie si svilupperà nel corso del secolo un nuovo stile, definito “galante”.

2. Da un'istruzione galante ad una nuova sensibilità

La formazione musicale mozartiana avviene passando attraverso stimoli diversi, spaziando dal tardo barocco al “nuovo stile”, quello galante: da un lato, dunque, l'ambiente musicale salisburghese e dall'altro i compositori incontrati durante i viaggi in Europa. Leopold Mozart, avvezzo al mondo di corte pur non amandolo, sa che all'epoca l'unico futuro possibile di un musicista è quello dato da un impiego presso una corte e dunque forma Wolfgang nello stile galante e cortese a tutto tondo. Wolfgang assimila gli stilemi galanti, che rimarranno a lungo la base dei suoi componimenti, ma si sente limitato; non è lo stile in sé a provocargli insofferenza, quanto l'ambiente a cui esso è destinato: egli non sopporta l'idea di comporre per il gusto del pubblico di corte né il fatto che i nobili non riconoscano la sua “superiorità di talento”, ma lo ritengano inferiore per mestiere ed estrazione sociale.

Le *tournées* europee intraprese da bambino mostrano a Mozart una vita non alle dipendenze di un sovrano e con la possibilità di riscuotere successo grazie al proprio talento. È una vita simile a questa che egli aspira ad ottenere lasciando la corte di Salisburgo. Vuole essere un musicista indipendente, famoso e riconosciuto dal pubblico viennese così da tenere spesso concerti e pubblicare opere con la sovvenzione di privati, senza dover sottostare ad un'autorità. Per alcuni anni il successo gli arride e l'alta società di Vienna sovvenziona le sue accademie e pubblicazioni di musiche; persino l'imperatore pare riconoscere il suo talento, partecipando al finanziamento del *Ratto dal serraglio*. Questa nuo-

²³ J.P. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, ivi, p. 228.

²⁴ J.F. Marmontel, *Essai sur les revolutions de la Musique en France*, ivi, p. 268.

²⁵ M.P.G. de Chabanon in *Observations sur la musique et sur la Métaphysique de l'art* riporta che alla prima rappresentazione dell'*Orfeo* di Gluck l'attore «mise troppa verità nel grido straziante [...]: se ne accorse e lo addolcì. Si può dire che egli era uscito dalla sua arte per mettersi a completa disposizione della natura, l'istinto del gusto lo respinse facendolo rientrare nei suoi limiti naturali. L'imitazione perse in verità, ma divenne più musicale e fu più gradita»; ivi, pp. 280-281.

va vita influenza anche lo stile musicale: Mozart riesce a sviluppare un nuovo gusto, senza tuttavia disattendere l'originaria istruzione. Gli elementi che Norbert Elias chiama *flusso della conoscenza* e *flusso della fantasia* vengono ora fusi, combinando inventiva e spontaneità con la conoscenza della musica e del pubblico²⁶. Tuttavia, anche a Vienna egli incontra delle resistenze ed è costretto talvolta a "sottomettersi" al gusto del pubblico²⁷ per la necessità di guadagnare. Scrive Alfred Einstein a proposito dei concerti per pianoforte e orchestra K 482 e K 488: «danno l'impressione che egli percepisse di essere andato troppo oltre, di aver preteso troppo dai viennesi, di aver superato i confini di ciò che è "sociale"»²⁸. Aggiunge Elias:

L'11 dicembre 1784 completò un concerto in fa maggiore (KV 459) [...]. Era per la maggior parte un'opera orientata sui gusti del pubblico, per mostrare bravura ed ostentati virtuosismi. Tuttavia, quasi nauseato per aver sottomesso la sua capacità creativa a poteri più alti, come per ribellarsi, due mesi più tardi compose un concerto per pianoforte del tutto diverso, quello in re minore (KV 466).²⁹

Nella lettera al padre del 28 dicembre 1782, Mozart descrive i tre concerti K 413, K 414 e K 415 come «una via di mezzo fra il troppo difficile e il troppo facile»³⁰: da un lato potevano essere compresi facilmente ed erano piacevoli all'ascolto, dall'altro contenevano sviluppi stilistici più nascosti, tali che «*solo gli intenditori* possono trovarvi soddisfazione»³¹. Egli quindi crea qualcosa che sia dilettevole e incontri i gusti del pubblico, ma anche più profondo e personale. Dunque, il trasferimento a Vienna comporta uno sviluppo dello stile mozartiano verso nuovi orizzonti, possibile grazie alla sua nuova condizione di musicista "libero", ma anche frutto della conoscenza di nuove personalità, in particolare del barone Gottfried van Swieten. Nella sua biblioteca, infatti, Mozart può consultare le opere di Johann Sebastian Bach e dei figli Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel, nonché di Haendel. Sono soprattutto i lavori contrappuntistici a segnare il compositore, che finora aveva conosciuto un pensiero avverso a tale arte³²; ne conseguono composizioni di fughe e inserti contrappuntistici in molti lavori successivi. Arricchente è anche la frequentazione con Gluck e Haydn, quest'ultima suggerita dalla dedica dei sei quartetti K 387, 421, 428, 458, 464, 465.

²⁶ Cfr. N. Elias, *Mozart sociologia di un genio*, a cura di M. Schröter, Il mulino, Bologna 1991, p. 57. Per Elias, *flusso della conoscenza* sono le regole e convenzioni da rispettare per creare una musica che sia apprezzata dal pubblico; *flusso della fantasia* rappresenta invece l'apporto personale del compositore.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 36.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Lettera di Mozart al padre, 28 dicembre 1782, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, p. 1295.

³¹ *Ibidem*.

³² «Le fughe in generale servono più a far rumore che a produrre bei canti» J.J. Rousseau, s. v. *Fuga*, in Fubini (a cura di), *L'Illuminismo francese e la musica*, p. 140.

2.1 Carl Philipp Emanuel Bach

Per esperienza si sa che troppo spesso chi ascolta grandi tecnici e virtuosi, pur dotati, può non recepire alcuna sensazione: essi suscitano stupore ma non emozioni, generando anzi un senso di noia. Chi è in grado di comunicare al cuore, parlando all'immaginazione, ha ben altre doti di un semplice virtuoso che si limita a suonare le note giuste.³³

Da queste parole, che aprono il capitolo “Sull’interpretazione” del *Saggio di metodo per la tastiera*, è evidente quale sia per Carl Philipp Emanuel Bach lo scopo di un brano musicale e della sua esecuzione: trasmettere emozioni, commuovere, comunicare un sentimento al pubblico. Nell’*Empfindsamerstil*, il virtuosismo o la complessità passano in secondo piano rispetto alla scrittura, ad esempio, del padre Johann Sebastian. Allo stesso tempo, però, la bravura dell’esecutore è ugualmente necessaria per una buona resa delle sensazioni: i due elementi sono compresenti e l’esecutore deve essere capace di suonare contemporaneamente «con anima e non come un uccello ammaestrato»³⁴ ma anche «in modo più razionale»³⁵. Emanuel Bach chiede al musicista un profondo controllo dell’esecuzione, in modo da far emergere le emozioni senza che ciò risulti forzato o pesante: talvolta, scrive lui, è sufficiente esprimersi attraverso fraseggio armonico e melodico piuttosto di esagerare tocco, dinamiche e gestualità.

Un musicista commuove gli altri soltanto se egli stesso è commosso: è indispensabile che provi tutti gli stati d’animo che vuole suscitare nei suoi ascoltatori, perché in tal modo farà loro comprendere i suoi sentimenti e li farà partecipare alle sue emozioni. Nei punti languidi e tristi diventerà languido e triste; ciò si dovrà udire e vedere.³⁶

La difficoltà consiste dunque nell’immedesimarsi e nel rendere visibile tale immedesimazione: gestualità e mimica sono necessarie per un esecutore che non voglia essere «come una statua»³⁷, ma sempre in modo controllato, senza risultare «sgradevoli»³⁸. Egli ritiene talmente fondamentale la resa del sentimento al punto da sostenere, in un modo che a lui stesso appare utopico, che i compositori debbano premettere alle partiture una descrizione del brano e delle emozioni che con esso vogliono esprimere³⁹.

³³ C.Ph.E. Bach, *Saggio di metodo per la tastiera* (1753), a cura di G. Gentili Verona, Curci, Milano 1973, vol. I, p. 141.

³⁴ Ivi, p. 144.

³⁵ Ivi, p. 143.

³⁶ Ivi, p. 146.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 147.

3. L'ambiente tedesco e la Massoneria: «Mozart der Wohltätigkeit»

A Vienna Mozart frequenta i salotti di diverse personalità importanti – oltre al barone Gottfried van Swieten, si ricordano Tobias Philipp von Gebler, il barone Otto von Gemmingen-Hornberg, il barone Joseph von Sonnenfels, Johann Thomas von Trattner, Johann Pezzl, il conte Franz Joseph Thun e sua moglie Wilhelmine: tutti affiliati a logge massoniche. Il pensiero massonico non è in questo momento del tutto estraneo a Mozart: aveva già musicato testi di tale ispirazione, come il Lied *An die Freude* o le opere *Thamos re d'Egitto* – su testo di Gebler –, *Semiramide* – su parole di Gemmingen –, *Zaide* e *Il ratto dal serraglio*. Il 14 dicembre 1784 egli stesso si affilia alla Massoneria: come loggia sceglie *Zur Wohltätigkeit*, guidata dal barone Gemmingen. Quest'ultimo seguiva il pensiero di un altro grande massone e conoscente di Mozart, Ignaz von Born, Maestro venerabile della loggia *Zur wahren Eintracht*. Scienziato impegnato nel settore della scienza naturale e chiamato a contribuire alla riforma scolastica dell'impero austro-ungarico, Born concepisce la sua loggia come una «società di dotti»⁴⁰, quasi un'accademia delle Scienze⁴¹: Johann Pezzl, compagno massone di Mozart, specifica che «si lasciava alle altre logge l'interesse per il sistema dei templari, la ricerca della pietra filosofale o quant'altro volessero; alla “Vera Armonia” ci si occupava di letteratura»⁴². Dato che *Zur Wohltätigkeit* ne seguiva l'indirizzo, dobbiamo presumere che anch'essa avesse interessi prettamente scientifici, ma non possediamo testimonianze dirette⁴³.

Poche settimane dopo l'affiliazione, il 7 gennaio 1785 Mozart viene nominato “compagno” e, probabilmente già nella primavera, “maestro”. I documenti mostrano una sua partecipazione a molte sedute non solo nella propria loggia, ma anche in altre come uditore⁴⁴, soprattutto nella *Zur wahren Eintracht*. Nel dicembre dello stesso anno, a seguito del decreto imperiale che riduceva il numero delle logge viennesi da otto a tre, *Zur Wohltätigkeit* si fonde con altre tre logge in *Zur neugekrönten Hoffnung*. Poco tempo dopo, tuttavia, la Massoneria a Vienna entra in crisi: Born abbandona l'ordine e l'interesse per il miglioramento sociale diminuisce. In una lettera di poco posteriore alla morte di Mozart, la moglie Konstanze scriverà a Breikopf & Härtel che il marito avrebbe voluto fondare una propria loggia chiamata *Die Grotte*: Georg Knepler deduce da questa notizia – l'unica

⁴⁰ G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1995, p. 167.

⁴¹ Cfr. ivi e S. Cavallerin, *La musica funebre massonica KV 477: Mozart nel crocevia di discipline iniziatiche*, Roma, Albatros, 2020, p. 634.

⁴² G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi* cit., p. 169.

⁴³ *Zur wahren Eintracht* raccoglieva i saggi dei membri in un giornale, «Journal für Freimaurer» [Giornale dei massoni], edito trimestralmente fra il 1784 e il 1786; al contrario, *Zur Wohltätigkeit* non aveva pubblicazioni.

⁴⁴ Un libro dei visitatori ci dà una firma «Mozart von der Wohltätigkeit» (G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi* cit., p. 177); il suo nome compare anche otto volte alle sedute della *Zur wahren Eintracht* (cfr. S. Cavallerin, *La musica funebre massonica KV 477*, p. 707).

giuntaci in proposito – che Mozart non dovesse essere pienamente soddisfatto della realtà della sua loggia, così da volerne creare una propria⁴⁵.

Non possediamo scritti mozartiani di argomento massonico che ci mostrino la sua personale visione della Massoneria né possiamo sapere con certezza se egli avesse aderito a movimenti non ufficiali come gli Illuminati o l'Asiatismo, tuttavia alcuni aspetti del suo pensiero si possono individuare nella sua musica e nei testi che scelse per i propri *Lieder*.

Voi che state per accostarvi
 a un nuovo grado di conoscenza
 percorrete sicuri il cammino,
 sappiate, è il cammino della saggezza.
 Solo chi non si stanca può avvicinarsi
 alla fonte della luce.
 Pellegrini, prendete come scorta
 la benedizione dei vostri fratelli!
 La prudenza vi sia sempre a fianco;
 la sete di sapere guidi i vostri passi!
 Cimentatevi, e mai non soggiacete alla follia
 Della pigra cecità!
 Scabroso invero è il viaggio della vita,
 ma dolce è anche il premio
 che attende il viandante capace
 di sfruttare il proprio cammino.
 Felice chi allora può dire:
 c'è luce sulla mia strada!⁴⁶

Il Lied *Gesellenreise* K 468 viene composto in occasione della cerimonia di elevazione al grado di “compagno” del padre Leopold, tenutasi il 16 aprile 1785; il testo di Joseph Franz von Ratschky contiene una terminologia che rinvia esplicitamente ai principi massonici. Il titolo stesso fa riferimento al percorso di conoscenza (v. 2) degli affiliati – i compagni, i fratelli (v. 8) – all'interno di una loggia. È un viaggio duro che rischia di far sviare l'adepto in “follia” e “cecità” (vv. 11-12), “follia” da interpretare secondo la visione di Born-Gemmingen in rituali magici, alchemici e taumaturgici; perciò l'adepto deve essere instancabile (v. 5) e camminare con sicurezza (v. 3), facendosi guidare solo dal desiderio di apprendere (“sete di sapere” v. 10), che è infinito e dura tutta la vita, senza cadere nelle aspettative di una conoscenza breve promosse dalla magia. Questo percorso si identifica con la vita intera e il traguardo si potrà vedere solo con la morte. Proprio essendo il fine ultimo del cammino massonico, la morte è un “dolce premio” (v. 14) che rende felici e porta a contemplare la “luce” (v. 18): il cammino dal buio della vita alla luce della conoscenza è un *topos* per la Massoneria. Per gli affiliati, la morte ha quindi un nuovo valore:

⁴⁵ G. Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, p. 178.

⁴⁶ W.A. Mozart, *Lied Gesellenreise* K 468 (1785), trad. in A. Basso, *L'invenzione della gioia. Musica e Massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, pp. 568-569.

Solamente un massone può osservare con tranquillità
 l'opera della morte, l'orrore della putrefazione,
 la decomposizione non lo sgomenta;
 nel bel mezzo della marcescenza egli avverte
 l'avvampare della fiamma della miglior vita,
 e confida nella luce della verità.⁴⁷

Il fatto che Mozart abbia adottato e interiorizzato tali idee massoniche è riconoscibile dalla lettera scritta al padre il 4 aprile 1787:

Poiché la morte (a ben considerare) è il vero fine ultimo della nostra vita, da alcuni anni mi sono familiarizzato con questa vera, ottima amica dell'uomo al punto che la sua immagine non soltanto non ha nulla di terribile per me, ma è qualcosa di rassicurante e consolatorio! E ringrazio il mio Dio per avermi accordato la fortuna di avere l'opportunità (voi mi capite) di conoscerla come la *chiave* della nostra vera felicità. – Non vado mai a letto senza pensare che forse (benché io sia giovane) l'indomani non sarò più, – eppure nessuno fra tutti coloro che mi conoscono può dire che io sia un tipo scontroso o triste. – Per questa felicità ringrazio tutti i giorni il mio creatore e la auguro di cuore a tutti i miei simili.⁴⁸

Non vi sono riferimenti espliciti, ma l'impianto massonico è evidente; oltretutto, «alcuni anni» rinviano al 1785, ovvero all'entrata nella loggia *Zur Wohltätigkeit*, e «voi mi capite» è un chiaro riferimento al fatto che anche Leopold fosse un affiliato. Si parla di una morte che non porta dolore, ma tranquillità e consolazione perché si riconosce in essa il veicolo di passaggio alla beatitudine, ad una felicità superiore. La figura del massone, prendendo ad esempio la descrizione presente nella cantata *Die Maurerfreude* K 471 (1785), è sempre associata a saggezza e virtù: egli è loro *discepolo* e grazie ad esse si trova in contatto con la natura e ne raggiunge la profonda conoscenza. Ciò gli porta una immensa gioia, una gioia “scientifica”, di amore per il sapere, non fatua ma *vera e ardente*.

3.1 Simbologia strumentale



⁴⁷ W.A. Mozart, *Lied Zur Eröffnung der Meisterloge* K 483a (1785), trad. in *ivi*, pp. 587-589.

⁴⁸ Lettera di Mozart al padre, 4 aprile 1787, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, vol. III, p. 1749.



Fig. 1. *Gesellenreise*, introduzione pianistica e canto.

Nell'ambiente massonico del Settecento la musica era fondamentale durante le cerimonie per aumentare lo spirito di fratellanza tra i membri e ispirare buoni pensieri; doveva essere una musica ricca di valori: «compassione, saggezza, e pazienza, virtù e onestà, lealtà ai compagni, e soprattutto il senso di libertà»⁴⁹. Queste musiche dovevano essere udite, cantate e comprese dai fratelli massoni e contengono una terminologia e una simbologia musicale che veicola messaggi e valori. Secondo Katharine Thomson, lo stile dei Lieder era molto semplice – essi dovevano essere cantati dai fratelli massoni, che non erano professionisti – e richiamava melodie popolari; vi erano numerosi simboli musicali che rinviano ad idee massoniche, ad esempio le note legate a due a due evocavano le “catene di fratelli” e il ritmo puntato trasmetteva fermezza e coraggio⁵⁰. Osservando la partitura di *Gesellenreise*, effettivamente si notano armonia e struttura semplici e un'elevata ricorrenza della figurazione con due crome legate nella parte del canto; l'introduzione pianistica e la risposta del pianoforte alla voce presentano invece il ritmo puntato (Fig. 1). Non si tratta di un simbolismo inventato da Mozart, ma già presente e da lui sviluppato, arricchito di contenuti⁵¹ ed interiorizzato, tanto da ricorrere anche nelle composizioni strumentali.

Come sostiene Alberto Basso⁵², non possiamo tuttavia considerare ufficialmente “composizioni massoniche” quelle opere che presentano delle simbologie ritmiche o melodiche o abbiano in organico strumenti solitamente presenti nelle logge senza che vi sia un testo che ne renda chiara l'appartenenza. Possiamo, però, individuare degli influssi derivanti da tali componimenti rituali.

4. Analisi di un caso specifico

4.1 Gli anni 1783-1786

Tra il 1783 e il 1786 Mozart sembra raggiungere lo stile di vita da musicista indipendente che sperava. Il successo del *Ratto dal serraglio* porta il compositore ad affermarsi non solo a Vienna, dove peraltro l'opera viene continuamente replicata: in questi anni essa compare nei cartelloni di Bonn, Francoforte, Lip-

⁴⁹ K. Thomson, *Mozart and Freemasonry*, in «Music and letters», Oxford University Press, 1976, vol. 57, p. 29, consultabile in <http://www.jstor.org/stable/733806>. La traduzione è mia.

⁵⁰ Cfr. *ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. A. Basso, *L'invenzione della gioia*, p. 573 ss.

sia, Praga, Varsavia – in traduzione polacca – Magonza, Mannheim, Karlsruhe, Colonia, Salisburgo, Dresda, Riga, Monaco, Kassel, Presburgo, Norimberga, Pymont, Rostock, Hannover e Ratisbona, con continue repliche. Come solista, Mozart tiene molti concerti al Burgtheater anche alla presenza dell'imperatore e molte accademie a sottoscrizione: solamente tra marzo e aprile del 1784 egli tiene 13 concerti e 5 accademie. Tali eventi godevano di un enorme successo. Riporta il «Wiener Zeitung» il 24 dicembre 1785: «dell'accoglienza straordinaria che ha ricevuto non diciamo nulla, giacché la nostra lode è superflua per la meritata fama di questo maestro tanto conosciuto quanto stimato da tutti»⁵³; e ancora il «Litterarische Fragmente»:

Anche Mozart ho sentito; grande e originale nelle sue composizioni, e un maestro quando siede al pianoforte. Il suo concerto per il pianoforte, ecco una cosa eccellente! E le sue improvvisazioni, che ricchezza di idee! Che varietà! Che alternanza di suoni appassionati!⁵⁴

Non sono solo i concerti ad essere finanziati per sottoscrizione, ma anche pubblicazioni di alcune composizioni; tanta richiesta esigeva nuove musiche, soprattutto concerti per pianoforte, che erano i più apprezzati: risalgono a questo periodo i concerti K 413, 414, 415, 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491 e 503. Franz Anton Hoffmeister, maestro di cappella musicale a Vienna ed editore, nel suo progetto di creare una collezione di musiche viennesi in sottoscrizione annuncia il 2 luglio di aver contattato i «migliori maestri di qui»⁵⁵: fra essi c'è Haydn, ma anche Mozart. Un articolo dello «Schlesische Provinzialblätter» del novembre 1785, molto critico nei confronti dei fortepiani, specifica che il giudizio «non riguarda tuttavia quelli che vengono suonati a Vienna [...]»; infatti, visto che Mozart compone musica per essi, devono essere proprio buoni»⁵⁶. La sua fama inizia ad estendersi oltre l'Europa continentale, con esecuzioni e allestimento di suoi lavori presso l'Hannover Square a Londra. Dall'Inghilterra arrivano anche ottime recensioni. Nel settembre 1784 «The European magazine and London review» definisce Mozart «un compositore fecondo e assennato»⁵⁷; nel medesimo anno, la «Review of Musical Publications» riporta:

Queste sonate sono scritte con spirito e vari movimenti evidenziano il gusto e l'inventiva del compositore, in particolare l'andante della prima sonata e l'allegro della terza, che è veramente grazioso. Ci sono però parecchi passaggi cromatici, sviluppati invero secondo la moda, ma che secondo la nostra opinione rovinano la semplicità dell'armonia e hanno soltanto l'apparenza dell'erudizione. Analogamente c'è un passaggio nudo in mezzo alla prima pagina, e in un altro punto o due, in cui la parte

⁵³ M. Murara (a cura di), *Mozart: le cronache*, vol. I, p. 681. Il riferimento è probabilmente al concerto K 482.

⁵⁴ Ivi, p. 687; il riferimento è probabilmente al concerto K 450 o K 451.

⁵⁵ Ivi, p. 652.

⁵⁶ Ivi, p. 673.

⁵⁷ Ivi, p. 615. La recensione si riferisce alle sonate K 309, 310 e 311.

acuta tace completamente mentre il basso non sta facendo quasi nulla, cosa che ha un effetto strano su un orecchio inglese. Nel complesso, però, questi saggi hanno un valore considerevole e – cosa che li raccomanderà a molti – ci sono passaggi che eserciteranno bene le dita.⁵⁸

«The Norfolk Chronicle» recensisce il 17 dicembre 1785:

Il giovane Cramer ha eseguito un affascinante concerto per il pianoforte di Mozart, che ha anche molto merito come composizione – è ricco di belle melodie e l'accompagnamento è scritto con grande giudizio e produce bell'effetto.⁵⁹

Dunque, questi sono anni di successi per il compositore, accompagnati tuttavia da tensioni e lutti nella vita privata. Nell'agosto 1783, infatti, Mozart deve affrontare la morte del primogenito a nove settimane di vita; il rapporto con il padre e la sorella si incrina profondamente, tanto che a questi anni risalgono veramente poche lettere tra Wolfgang e i familiari – di esse, oltretutto, molte non si sono conservate. È in questo periodo che nascono opere misteriose, oscure, tenebrose, quasi dolenti: *Fantasia* e *Sonata in do minore* K 475 e K 457, i *Concerti per pianoforte* K 466 in re minore, K 488 in la maggiore⁶⁰ e K 491 in do minore, il *Quartetto* in sol minore K 478. La ragione di questa particolare atmosfera non va ricercata solamente nelle dolorose vicende personali di Mozart, ma anche nelle nuove esperienze e nei nuovi ambienti che egli vive e frequenta in questi anni – in modo particolare la loggia massonica – i quali lo portano a sviluppare nuove idee e sensibilità.

4.2 La *Fantasia* K 475

«Chi suona strumenti a tastiera può esercitare la sua supremazia sugli altri musicisti con le Fantasie»⁶¹ sosteneva Carl Philipp Emanuel Bach, intendendo con “fantasia” un brano che presentasse un'ampia gamma diversificata di emozioni in successione scorrevole e improvvisa: «devono sgorgare dall'anima in forma eloquente, passando rapidamente e senza preavviso da un'emozione all'altra»⁶². La *Fantasia* in do minore K 475 si inserisce perfettamente in quest'ottica: presenta grande varietà di agogiche e motivi, creando sezioni apparentemente slegate fra loro, permettendo all'autore di rappresentare un animo sconvolto simultaneamente da molte emozioni, che lo sopraffanno di volta in volta. I cambi repentini di atmosfera fanno apparire il brano quasi un'improvvisazione, un flusso incontrollato di sentimenti; in realtà Mozart riesce a creare dei sottili collegamenti tra le sezioni, disponendo tempi lenti

⁵⁸ Ivi, p. 623. Il riferimento è ancora una volta alle sonate K 309, K 310 e K 311.

⁵⁹ Ivi, p. 679. Il concerto citato è probabilmente il K 413, K 414 o K 415.

⁶⁰ Si parla nello specifico dell'*Adagio* in fa# minore.

⁶¹ C.Ph.E. Bach, *Saggio di metodo per la tastiera*, p. 147.

⁶² *Ibidem*.

e veloci, drammatici e sereni secondo uno schema ben preciso: *Adagio*, *Allegro*, *Andantino*, *Più Allegro*, *Primo tempo*. Inoltre, quando una sezione presenta più di un motivo – come accade in *Adagio* e *Allegro* – essi presentano caratteri differenti: solitamente il primo dolente e il secondo cantabile. Altro indice di coerenza strutturale è la ripresa al termine del brano di agogica, motivi e atmosfera della prima sezione, creando una forma ciclica. Non vi è un unico vero tema, ma ogni sezione è caratterizzata da uno o più motivi, che vengono da Mozart sviscerati in ogni loro possibilità: egli li analizza cellula per cellula, li porta in progressione, li trasporta, li cambia di modo, li ripete più volte in parte o per intero mutando sempre qualche aspetto, li abbellisce ed orna. Spesso è proprio la variazione di tali motivi e la ripresa di essi o di loro singole cellule da una sezione ad un'altra – cellule ormai modificate dalla loro essenza originaria – a costituire un legame continuo nel corso di tutto il brano.

Trattandosi di un lavoro del 1785, la *Fantasia* contiene elementi di svariata provenienza: galante, tipicamente viennese, massonica. L'incipit, inquieto e tenebroso, ha un carattere meditativo: la prevalenza del registro grave, i continui contrasti dinamici, i movimenti oscillanti per cromatismo, le progressioni e le frequenti pause conferiscono una sensazione di ambiguità. Ambiguità che è aumentata dalla mancanza di cadenze che stabiliscano la tonalità di do minore: l'unica cadenza presente (VII7d/V-V) lascerebbe presagire come tonalità un sol minore, causando nell'ascoltatore una sensazione di spaesamento. Oltretutto, il motivo iniziale dell'*Adagio* non si presenta in una veste uniforme, ma è continuamente cangiante (tab. 1).

| | | |
|---------------------|---|---|
| <p>A (b. 1)</p> |  | <p>Il motivo d'inizio è una sequenza di intervalli ascendenti di terza minore, seconda aumentata e due seconde minori, seguiti da una sesta minore e una seconda minore discendenti; non presenta supporto armonico, ma la linea melodica viene triplicata su tre ottave.</p> |
| <p>B (b. 6)</p> |  | <p>La prima variazione B cambia la disposizione degli intervalli, che sono più stretti verso l'inizio e ampi al culmine dell'ascesa, inoltre si inserisce un accompagnamento di basso albertino.</p> |

| | | |
|--------------|--|---|
| C (b. 8) | | C presenta un'inversione degli intervalli e una legatura spezzata. |
| D (b. 10) | | D inverte i registri e cambia l'accompagnamento da basso albertino a note ribattute. |
| E (b. 13) | | Se in D gli intervalli sono uniformi – soprattutto terze, qualche seconda – in E si trovano salti più ampi all'inizio (vi è una quarta), mentre le tre note al culmine sono ravvicinate. |
| F (b. 18) | | F non è più costituito da crome, ma da biscrome e assume un carattere nuovo, incalzante. Esso viene dapprima eseguito dalla mano sinistra in un registro basso, poi prosegue salendo sempre più fino ad essere eseguito in entrambi i registri in contrappunto. |

Tab. 1. Variazione motivica nell'*Adagio della Fantasia in do minore K 475*.

La meditazione che Mozart sembra attuare in questa sezione, la continua serie di interrogativi e sentenze che si possono scorgere in realtà non danno alcuna certezza, ma aumentano sempre più il dubbio. Tale atmosfera è frequente nei lavori di questi anni – ad esempio l'*Adagio* del *Quartetto K 465* dedicato ad Haydn – e potrebbe verosimilmente evocare il pensiero massonico secondo cui la vita umana è buia, colma di dolore e sofferenza, mentre solo dopo la morte si potranno trovare verità e pace: si ricordi la già citata lettera che Mozart scrive al padre in punto di morte. Oltre a ciò, numerosi sono i tratti musicali che potrebbero rinviare alla simbologia massonica (certi ritmi, intervalli, dissonanze, ecc.); non essendo il brano dichiaratamente massonico, non possiamo asserire con certezza una loro valenza simbolica in questo luogo, tuttavia ciò comprova il fatto che Mozart abbia interiorizzato la simbologia massonica tanto da includerla nel proprio stile compositivo. In linea con la visione mozartiana della morte, anche nella riflessione “mortifera” di questa *Fantasia* si scorgono parentesi di serenità e pace: la sezione stessa dell'*Adagio*, dopo l'oscurità iniziale, lascia lo spazio ad un'aria cantabile su basso albertino, di chiara ispirazione galante. Tale alternanza d'espressione richiama anche il pensiero di Grimm sulla necessità di variare

le passioni e avrebbe dunque funzione di rasserenare periodicamente anche l'ascoltatore, permettergli di vivere al meglio le emozioni:

La passione ha i suoi riposi e i suoi intervalli e l'arte del teatro vuole che si segua in questo l'ordine naturale. Non si può ad uno spettacolo ridere sempre e neppure sempre sciogliersi in lacrime.⁶³

Il passaggio da un motivo all'altro non è improvviso: per concludere la prima sezione Mozart inserisce una cadenza sospesa in si minore (fig. 2, J), ripetendola più volte nella sua interezza o soffermandosi sull'accordo di tonica. A partire da quest'ultimo, un cromatismo la#-la modula a re maggiore; la voce superiore mantiene la nota fa#, facendo apparire il motivo cantabile come originato in modo naturale da quello dolente: egli sembra volerci comunicare che dolore e gioia sono due lati dello stesso volto. L'iterazione di una cellula svolge più di una volta in questa *Fantasia* il ruolo di transizione, ad essa Mozart affida il mutamento d'affetto da tragico a sereno e viceversa. Così avviene anche nel passaggio da *Adagio* ad *Allegro*: Mozart isola la cellula K (fig. 2), sfruttandola per inserire tre accordi dominanti che modulano da re maggiore a la minore⁶⁴. Oltretutto, la ripetizione concitata di questo elemento e l'aumento del ritmo armonico creano un'agitazione estranea all'atmosfera dell'aria, preparando l'inquietudine del successivo *Allegro*.

The figure displays six musical cells from Mozart's *Fantasia*, arranged in two rows. Each cell is shown on a single staff with its corresponding tempo and dynamic markings.

- cellula J - Adagio**: A melodic line with a chromatic descent from G# to F#.
- cellula K - Adagio**: A melodic line with a chromatic descent from G# to F#.
- cellula W - Allegro**: A rhythmic pattern with a chromatic descent from G# to F#.
- cellula X - Andantino**: A melodic line with a chromatic descent from G# to F#.
- cellula X' - Adagio**: A melodic line with a chromatic descent from G# to F#.
- cellula Y - Più allegro**: A complex rhythmic pattern with a chromatic descent from G# to F#.

Fig. 2. Cellule iterate

⁶³ F.M. Grimm, s.v. *Poema lirico*, in Fubini, *L'Illuminismo francese*, p. 166.

⁶⁴ VII di re maggiore su pedale di tonica, I che diventa V7 di sol maggiore, V65 di mi minore, I che diventa V di la minore, tonalità dell'*Allegro*.

Come l'*Adagio*, anche l'*Allegro* si compone di due sezioni. La prima, di carattere agitato, è costituita da un basso che si muove ad intervalli di semitono, con al registro superiore un tremolo che accumula energia, la quale poi sfocia in uno slancio verso l'alto e una rapida cascata. Segue una battuta di cromatismi che conclude l'episodio con una cadenza. Il passaggio da questa atmosfera agitata e tragica alla successiva sezione cantabile utilizza ancora una volta l'iterazione di una cellula, in questo caso l'elemento cadenzale W, che modula da sol minore a fa maggiore, tonalità idilliaca. Il cantabile è costruito, come l'*Adagio*, sulla variazione motivica: la melodia subisce un cambio di modo, ne viene poi isolata la cellula ascendente (fig. 3), mutandone gli intervalli, inserendovi un'appoggiatura e un trillo.



Fig. 3. Motivo cantabile dell'*Allegro* (b. 56 ss.) con evidenziata la cellula presa in esame; seguono le tre variazioni (b. 66-67, 69-70, 71-72).

Tale ripetizione concitata di una piccola cellula crea agitazione, come si era visto già nell'aria, insinuando così anche in una sezione serena una traccia di inquietudine e furore, secondo la teoria della variazione delle passioni di Grimm. Mozart vuole dunque rendere un animo umano a tutto tondo, mai totalmente abbattuto ma nemmeno mai totalmente sereno. Le passioni non vengono portate all'esasperazione: ogni momento collerico e tragico del brano viene sempre sublimato in un cantabile, in una sezione serena o, comunque, in un'atmosfera dolente ma rassegnata e viceversa. È anche a questo scopo che Mozart alterna continuamente sezioni di carattere opposto. L'atmosfera dell'*Allegro* è infine spezzata da una parentesi improvvisativa: arpeggi ascendenti e discendenti con cambi di ritmo, scale cromatiche ascendenti e discendenti che coprono tutto lo spazio della tastiera spezzano l'atmosfera precedente, creando una *tabula rasa* che permette l'ingresso di un *Andantino* idilliaco e grazioso. Il motivo A di questa sezione (fig. 4) è derivato dalla cellula X dell'*Adagio*; cellula che, se prima era "violenta" e in dinamica *fp*, ora è trasfigurata in *p*, con un carattere del tutto opposto (fig. 4 in verde, figg. 2X e X').

The image displays five musical excerpts labeled A, B, E, Z, and Z'. Excerpt A (b. 86-87) shows a piano introduction with a green box highlighting the first measure. Excerpt B shows a crescendo. Excerpt E shows a melodic line with a perfect cadence. Excerpts Z and Z' show complex rhythmic patterns with many notes.

Fig. 4. Variazione motivica nell'Andantino.

Oltre a ciò, le pause diventano elemento strutturale e, in quanto tali, sono oggetto di indagine nel processo di variazione motivica. Infatti, B è costruito accorciando la pausa tra le prime due ripetizioni della cellula; inoltre, il basso assume il ritmo della cellula al registro superiore, non limitandosi più a semi-minima e croma. A concludeva con una cadenza sospesa, mentre B fa cadenza perfetta (rispettivamente b. 89 e b. 94)”. C (b. 94) è una riproposizione di A abbassata di un’ottava, mentre D (b. 98) riprende B abbassandosi di due ottave e rendendo più complessa l’armonia. E (b. 106) porta la cellula verso l’alto e chiude con una cadenza perfetta con ritardo; F (b. 114) lo replica un’ottava in basso e termina con cadenza d’inganno. Tra D ed E si trova un “intermezzo” Z, a sua volta variato in Z’ tra E ed F, riempiendo le crome discendenti al registro superiore con appoggiature. Dopo l’“illusione piacevole” di questa sezione si ripresentano i presagi di tragicità, ma sempre a partire dalla cellula X: Mozart crea un sistema contenente quattro ripetizioni di essa, di cui l’ultima presenta un cromatismo; tale sistema viene poi messo in progressione consentendo una modulazione dal sereno sib maggiore a tonalità minori – do minore, re minore e, infine, sol minore, tonalità del *Più Allegro*. È in particolar modo l’ultima ripetizione della cellula in ogni sistema a modificare l’atmosfera: se le tre ripetizioni precedenti costituivano una cadenza imperfetta I-V2-I6, il cromatismo che si verifica nella quarta rompe l’equilibrio armonico, introducendo il dubbio, l’ambiguità presente sin dall’*Adagio* iniziale. In questo modo, esso va ad interrompere l’idillio dell’*Andantino*, insinuando l’inquietudine caratteristica della sezione successiva. Nonostante questa preparazione, il *Più allegro* irrompe tragicamente

con una raffica di semicrome nel registro acuto e un motivo focoso, irruento nel registro grave. L'inversione dei registri fra melodia e accompagnamento si può ricercare proprio nel sentimento di collera che caratterizza questa sezione; si ricordi la lettera di Mozart al padre a proposito di Osmino: «un uomo che si trova in un tale accesso d'ira, oltrepassa ogni ordine, ogni misura e ogni limite, non si riconosce più – e pertanto non deve più riconoscersi neppure la musica»⁶⁵. Dunque, anche qui la passione provoca uno sconvolgimento non solo dell'animo, ma nella musica stessa. La scelta di costruire questa sezione tramite un sistema di progressioni (fig. 5) è ulteriormente funzionale alla resa dell'affetto: la progressione, difatti, permette alle raffiche di semicrome di prolungarsi considerevolmente mantenendo comunque carattere; inoltre, il continuo cambio di tonalità provoca un'accelerazione del ritmo armonico che contribuisce all'agitazione. Sono presenti anche molti cromatismi, ritardi, settime secondarie e sincopi armoniche, che provocano dissonanze e aumentano la sensazione di “stridore”. Da ultimo, la trasformazione del tema da quartine a terzine, interrotte continuamente da pause, crea un'accelerazione affannosa, quasi un senso di urgenza e fatalismo.

Al termine della progressione, il basso albertino prosegue la discesa, allentando la tensione. Il nuovo motivo avrà lo scopo di preparare il ritorno dell'atmosfera dolente del *Primo tempo*, mantenendo la componente tragica ma eliminando il focoso, passando ad un tono rassegnato. Mozart imposta un dialogo tra un solo e un'orchestra, quasi un *certamen* fra il dolente e la focosità: una voce esegue una discesa di appoggiature di semiminime in *piano*, rappresentando il dolente; l'orchestra risponde con tre crome e una semiminima cadenzanti in *forte*, ovvero la focosità. Come si è detto, in Mozart le passioni non vengono mai estremizzate, dunque l'agitazione tragica del *Più Allegro* va necessariamente sublimata: ecco perché a vincere il dibattito è l'elemento dolente. Elemento che viene a sua volta ridotto a rassegnazione tramite, ancora una volta, il processo di iterazione della cellula (fig. 2, Y), che viene in questo modo resa sempre più esile, fino a far spegnere del tutto il suono. Da questo silenzio emerge il *Primo tempo*; più che una ripresa, esso si può considerare un'ulteriore variante dell'*Adagio* iniziale, quasi un ricordo. Infatti, Mozart non riprende tutti i motivi – si incontrano solo A, C ed F – e, in ogni caso, essi vengono elaborati in modo differente. Particolare è la conclusione: mentre il canto sembra sprofondare nei registri più gravi della tastiera e scomparire nel *piano*, improvvisamente si innalza una rapidissima ascesa di semibiscrome in *forte*. L'effetto sorpresa rientra nel carattere improvvisativo ed estemporaneo del genere “fantasia”, ma vi si può trovare un significato più profondo: l'accordo conclusivo perentorio potrebbe essere finalmente una risposta a tutti i dubbi sollevati sin dall'*Adagio*; oppure la rapida ascesa potrebbe simboleggiare una corsa, un'evasione dalla vita piena di ambiguità e incertezze. Evasione

⁶⁵ Lettera di Mozart al padre, 26 settembre 1781, in M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, vol. II, p. 1211.

che, secondo il pensiero massonico, si trova solo nella morte, portatrice di serenità e consolazione.

Fig. 5. Schema armonico della prima sezione del *Più Allegro* (b. 125-138).

Si possono individuare due modelli di progressione: il primo, in rosso, si estende per due battute e viene ripetuto tre volte (fino alla doppia barra); il secondo, in blu, coinvolge una sola battuta e viene ripetuto anch'esso tre volte (fino alla barra). Per ognuna delle due progressioni, vi è un focus sul modulo ritmico del motivo.

Bibliografia

- Bach, C.P.E.
1973 *Saggio di metodo per la tastiera* (1753), a cura di G. Gentili Verona, Curci, Milano.
- Basso, A.
1994 *L'invenzione della gioia. Musica e Massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano.
- Breidenstein, H.
2006 *A cosa si riferiscono le indicazioni di tempo in Mozart?*, in «Il Saggiatore musicale», n. 2.
- Carapezza, E.
2013 *Perché Mozart è unico?*, in «Musica/Realtà», 101, luglio.

- Cavallerin, S.
2020 *La musica funebre massonica KV 477: Mozart nel crocevia di discipline iniziatiche*, Albatros, Roma.
- Durante, S.
2007 *Studi su Mozart e il Settecento*, Libreria musicale italiana, Lucca.
- Elias, N.
1991 *Mozart sociologia di un genio*, a cura di Michael Schröter, Il mulino, Bologna.
- Ferrone, V.
2019 *Il mondo dell'illuminismo: storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino.
- Fubini, E.
1971 *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino.
- Fubini, E. (a cura di)
2007 *L'illuminismo francese e la musica*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca.
- Jacob, M.C.
1995 *Massoneria illuminata: politica e cultura nell'Europa del Settecento*, trad. di P. Arlorio, Einaudi, Torino.
- Jacob, M.C.
1983 *L'Illuminismo radicale: panteisti, massoni e repubblicani*, Il mulino, Bologna.
- Knepler, G.
1995 *Wolfgang Amadé Mozart: nuovi percorsi*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca.
- Murara, M. (a cura di)
2021 *Mozart: le cronache: la biografia mozartiana in oltre duemila documenti dal 1756 al 1792*, Zecchini editore, Varese.
- Murara, M. (a cura di)
2011 *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, Zecchini editore, Varese.
- Nettl, P.
1987 *Mozart and Masonry*, Dorset Press, New York.
- Parise, P. F.
2006 *Una carezza per Mozart*, in «Musica/Realtà», 81, novembre.
- Paumgartner, B.
2006 *Mozart*, 3. ed, Einaudi, Torino.
- Pestelli, G.
1991 *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino.
- Rosen, C.
2013 *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Adelphi, Milano.
- Sühring, P.
2004 *Musica e linguaggio nelle teorie degli Illuministi francesi*, in «Musica/Realtà», 73, marzo.

Tagliapietra, A. (a cura di)
1997 *Che cos'è l'Illuminismo?: i testi e la genealogia del concetto*, Mondadori, Milano.

Thomson, K.
1976 *Mozart and Freemasonry*, in «Music and letters», Oxford University Press, vol. 57.

Tortarolo, E.
1999 *L'illuminismo: ragioni e dubbi della modernità*, Carocci, Roma.