

GIACOMO FORNARI

«NASCE IL GENIO: ESSO NON È GIÀ LA COLONNA,
MA NE COSTITUISCE SEMPLICEMENTE LA BASE».
SULLE ORME DELL'ACCOGLIENZA
DI MOZART IN LOMBARDIA
NELLA PRIMA METÀ DEL XIX SECOLO

ABSTRACT - Of all those who contributed to Mozart's success in Italy, Peter Lichtenthal was certainly one of the foremost. His writings on Mozart, published in Milan in 1816 and 1843, furnish us with a wealth of details about the main events that contributed to the spread of the music of this composer throughout northern Italy.

KEY WORDS - Wolfgang Amadeus Mozart, Peter Lichtenthal, reception, Rovereto, Milan, Lombardy-Veneto region.

RIASSUNTO - Tra gli artefici della fortuna di Mozart in Italia, Peter Lichtenthal occupa un posto di primo piano. Grazie ad una lettura dei suoi principali saggi dedicati a Mozart, usciti a Milano nel 1816 e nel 1843, è possibile ripercorrere con maggior dovizia di particolari le principali tappe dell'irradiazione della musica del salisburghese nell'Italia settentrionale.

PAROLE CHIAVE - Wolfgang Amadeus Mozart, Peter Lichtenthal, Rovereto, Milano, Lombardo-Veneto.

Per cercare di comprendere lo spirito su cui poggia l'odierna accoglienza riservata dal pubblico italiano a Mozart, sembra più che mai opportuno approfondire le origini storiche del fenomeno, quando, all'indomani della morte dell'autore, la Penisola fu teatro di una delle tante contese che ne caratterizzarono la colorata vita musicale. La ricezione di Mozart è tema di scottante attualità se si considera che da più parti si è sottolineato che, almeno sino ai recenti festeggiamenti del secondo centenario della morte, certe opere - soprattutto giovanili - venivano rappresentate ben di rado perfino sui palcoscenici dei

principali teatri d'Italia ⁽¹⁾. Una storia vecchia tanto quanto l'autore stesso se si considera che già alle soglie del XIX Secolo erano numerosi i polemisti che, soprattutto al di fuori della Penisola, rilevavano la freddezza ostentata dagli ascoltatori nei confronti del repertorio di Mozart ⁽²⁾. Alla luce di studi sempre più fecondi ed articolati un simile giudizio, che ha trovato anche in tempi recenti taluni sostenitori ⁽³⁾, andrebbe rimesso in discussione o, almeno, parzialmente rivisto ⁽⁴⁾. Ad uno sguardo più approfondito, il panorama mozartiano italiano tra il 1816 ed il 1842, infatti, risulta essere insospettabilmente vario e ricco di stimoli benché, logicamente, ogni confronto con quanto accadeva oltralpe potrebbe comunque apparire impietoso.

⁽¹⁾ Per una risposta a questa domanda si legga la relazione che Rudolph Angermüller ha tenuto nell'ambito di questo stesso convegno (cfr. RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Warum werden Mozarts Jugendopern so selten gespielt?*, in: *Atti della Accademia roveretana degli Agiati*, CCXLII/VII (1992), vol. II/A, pp. 71-97).

⁽²⁾ In realtà, come si è già avuto modo di rilevare altrove, molte di quelle recensioni - apparse spesso su periodici autorevoli - sono talvolta viziate da nazionalismo strisciante o, comunque, da mala informazione. Come esempio di come gli annotatori di lingua tedesca osservassero le difficoltà incontrate dalla musica teatrale di Mozart nella conquista del pubblico italiano, si ponga attenzione ad uno stralcio di una delle tante recensioni anonime comparse all'inizio del XIX Secolo sulla *Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia: «Vorjetzt nur einige rhapsodische Bemerkungen aus Italien. Mozarts Instrumental- vornehmlich seine Klaviermusik gewinnet nach und nach mehr Freunde - doch am wenigsten in Unteritalien. Nicht so seine Gesangsmusik, von welcher jedoch besonders seine Opern den Kennern in den Hauptstädten nicht unbekannt sind. Nur nicht als Gesangsmusik, sagen sie - sonst wird sie von uns allen tief bewundert, aber weniger geliebt. Das ist auch, wenn man auf den Sinn und Geist der Nation, auf den Stand und Gang der musikalischen Kultur, auf Sprache usw. Rücksicht nimmt, leicht zu erklären. Indeß geben jene Kenner einstimmig noch folgende besondere Ursachen an: M.'s Melodien sind uns noch nicht fließend genug: er läßt den Sängern zu wenig freyen Ausdruck - und wir haben Sänger, die sich darauf sattsam verstehen; er verstand die italienische Sprache nicht genug oder ging doch zu willkührlich mit ihr um; er hat bey weitem zu viel, und nicht leicht genug zu übersehendes Accompagnement, die Solopartien sind überladen, alles ist nur nach reifer Überlegung vom Herzen zu genießen usw. Eins erlauben wir uns hinzusetzen: seine Musik ist, gut zu exekutieren, für Italiener zu schwer, denn in ganz Italien ist nicht ein Orchester, das z.B. Moz. *Don Juan* gut aufzuführen im Stande wäre» (cfr. *AmZ*, III/29, 15 Aprile 1081, coll. 499-500). Sul problema delle difficoltà mostrate dagli italiani nell'eseguire la musica di Mozart si avrà modo di tornare ancora in seguito.

⁽³⁾ Cfr., tra gli altri, GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985, pp. 145-9.

⁽⁴⁾ È Probabile che molte fonti non siano state tenute nella dovuta considerazione in virtù del fatto che, sino a non molto tempo fa, la musicologia italiana sembrava restia ad approfondire argomenti legati alla ricezione di un determinato autore e di Mozart in particolare.

Gli assunti cronologici sopra evidenziati, non sono stati scelti a caso: essi, infatti, sanciscono gli estremi di un percorso di un certo interesse. Di quel percorso cioè che, come si avrà modo di notare in seguito, in un arco di tempo compreso in circa venticinque anni, portò le platee italiane, ed in particolar modo quelle settentrionali, ad certa qual familiarità con la musica di Wolfgang.

Fatte salve alcune eccezioni rappresentate da articoletti di carattere vario pubblicati all'inizio dell'Ottocento in diversi angoli della Penisola, la Lombardia può essere considerata la culla del culto di Mozart in Italia ⁽⁵⁾. Che proprio a questa regione - con la significativa eccezione di Rovereto ⁽⁶⁾ - vada ascritto un peculiare interesse per la musica di questo autore è, da una parte, il frutto ben preciso della situazione storica e sociale vissuta da Milano tra fine Settecento ed inizio Ottocento e, dall'altra, dell'amicizia che il pubblico di tale città instaurò con Mozart, che, come è noto, ebbe modo di rappresentare più opere avendovi soggiornato anche per periodi piuttosto lunghi ⁽⁷⁾. Benché le campagne napoleoniche prima e il ritorno degli austriaci poi avessero esercitato considerevoli capovolgimenti sia sotto il profilo politico sia sotto quello amministrativo, il mondo musicale trovò in Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart una sorta di denominatore comune, al di là di ogni frattura politica o ideale, come egregiamente attestato, ad esempio, dall'uscita delle due versioni delle *Haydine* di Carpani ⁽⁸⁾ e di alcune biografie mozartiane ad opera di diversi autori ⁽⁹⁾.

⁽⁵⁾ Una di esse - probabilmente il primo tentativo di redarre una biografia di Mozart in lingua italiana - sarà al centro di uno dei prossimi studi da parte di chi scrive.

⁽⁶⁾ È curioso notare come alla città trentina fossero in qualche modo legati gli autori di due lavori di un certo interesse dedicati più o meno marginalmente a Mozart. Cfr. GIUSEPPE BRIDI, *Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica. Cenni sullo stato attuale del canto italiano*, Rovereto 1827 e GIACOMO GOTIFREDO FERRARI, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Rovereto*, London 1830.

⁽⁷⁾ Per una prima informazione sui soggiorni di Mozart a Milano, cfr. GUGLIELMO BARBLAN, *A Milano, Di nuovo a Milano per il battesimo di operista e Il Lucio Silla e un ignorato incontro con Paisiello* in: *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano 1956 risp. pp. 64-75, 123-35 e 165-77 e RUDOLPH ANGERMÜLLER in collaborazione con GENEVIÈVE GEFFRAY, *Delitiae Italiae. Mozarts Reisen in Italien*, Bad Honnef-Salzburg 1994.

⁽⁸⁾ Cfr. GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812 (I ed.) e Padova 1823 (II ed.).

⁽⁹⁾ Tra di esse, particolarmente interessante sembra essere la fatica di Folchino Schizzi (cfr. FOLCHINO SCHIZZI, *Elogio storico di Wolfgang Amedeo Mozart*, Cremona

Sebbene Peter Lichtenthal (Bratislava, 1780 - Milano, 1853) ⁽¹⁰⁾ al suo arrivo nel capoluogo lombardo, avvenuto nel 1810 ⁽¹¹⁾, avesse avuto modo di rimarcare più volte sulla *Allgemeine musikalische Zeitung* lo scarso amore mostrato dagli italiani per Mozart ⁽¹²⁾, nel 1816 - e cioè al tempo dell'uscita del suo primo libello interamente dedicato all'autore - giunse ad affermare quanto segue:

Scrissi queste poche righe solamente per la gloria di un maestro inarrivabile, e ciò in questa illustre metropoli ⁽¹³⁾, la quale coltiva la musica de' celebri maestri tedeschi, più di qualunque altra città d'Italia e che tien in gran pregio il nome di Mozart; spero dunque che saranno lette non senza

1817), sulla quale chi scrive ha avuto modo di soffermarsi nell'ambito di un altro convegno (cfr. GIACOMO FORNARI, «L'Europa intera risuonava del suo nome e delle opere sue». *Un saggio della fortuna ottocentesca di Mozart in Lombardia*, in: *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*, a cura di Giacomo Fornari, Cremona-Lucca 1994, pp. 225-40). Per un generale sguardo sulla ricezione di Mozart in Italia nel primo Ottocento, tra i tanti lavori, cfr. ANDREA DELLA CORTE, *Il culto di Mozart e la cultura dell'Ottocento italiano*, in: *La Rassegna Musicale*, XXVI/3 (1956), pp. 177-91 e GUGLIELMO BARBLAN, *La fortuna di Mozart a Milano nell'Ottocento*, in: *Analecta Musicologica*, XVIII (1978), pp. 19-29, nonché GALLIANO CILIBERTI, *Mozart e l'editoria musicale italiana del Settecento e dell'Ottocento* e MARCO BEGHELLI, *La precoce fortuna delle Nozze di Figaro in Italia*, in: *Mozart. Gli orientamenti cit.*, risp. pp. 153-77 e 179-224. Sempre di quest'ultimo autore si vedano anche gli articoli pubblicati sulla *Nuova Rivista Musicale Italiana*, cfr. MARCO BEGHELLI, *Riletture delle fonti sulla fortuna ottocentesca di Mozart in Italia (I) e (II)*, in: *Nuova rivista musicale italiana*, risp. XXVII/2 e 3 (1993), risp. pp. 387-410.

⁽¹⁰⁾ Per notizie generali sulla vita di Lichtenthal, cfr. CLAUDIO SARTORI, *Lichtenthal, Peter*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 voll., a cura di Friedrich Blume, Basel-Kassel 1949-86, vol. VIII, coll. 824-5 e ALFRED LOEWENBERG e BRUCE CARR, *Lichtenthal, Peter*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., a cura di Stanley Sadie, London 1980, vol. X, p. 825. Cfr., infine, CLAUDIO SARTORI, *Un fedele di Mozart a Milano sul principio del secolo scorso*, in: *Ricordiana* II/1 (1956), pp. 23-6.

⁽¹¹⁾ Circa il ruolo ricoperto da Lichtenthal nel panorama musicale milanese della prima metà del XIX Secolo, cfr. MARIANGELA DONÀ, *Peter Lichtenthal musicista e musicologo*, in: *Ars iucundissima. Festschrift für Kurt Dorf Müller zum 60. Geburtstag*, a cura di Horst Leuchtmann e Robert Münster, Tutzing 1984, pp. 49-63.

⁽¹²⁾ In una recensione comparsa sulla *Allgemeine musikalische Zeitung*, sulla quale si avrà modo di tornare in seguito per altre ragioni (cfr. nota n. 22), Lichtenthal offre una spiegazione sul perché il pubblico italiano faticasse ad apprezzare, ad esempio, lavori come la *Entführung aus dem Serail* KV 384 o, per altri motivi, la *Zauberflöte* KV 620: «Erstens besteht sie meist aus kleinen Stücken; zweitens hat sie gar kein Finale; drittens hat eine Hauptperson, der Bassa nämlich, gar nichts in ihr zu singen; viertens hat die Erfahrung gezeigt, dass rein übersetzte deutsche Opern hier zu Land wenig oder gar kein Glück machen, wie das besonders mit der *Zauberflöte*, Schweizerfamilie und dem unterbrochenen Operfeste der Fall war» (cfr. *AmZ*, XLII/45, 4 Novembre 1840, col. 921).

⁽¹³⁾ Lichtenthal sta alludendo naturalmente a Milano.

interesse, massimamente ad un tempo che le opere immortali del grand'uomo eccitano tanta ammirazione sulle scene di questo gran teatro alla Scala (14).

In un percorso durato pochi anni, Lichtenthal sembra aver mutato idea, giungendo quindi a stemperare quei giudizi, forse troppo accesi, che venivano propinati in ogni angolo dell'Europa. A titolo di mero esempio, si pensi ad una considerazione di Maximilian Stadler, acuto osservatore di cose della musica, che oggi forse meriterebbe maggiore considerazione. Nei suoi appunti per la stesura di una storia della musica in Austria, egli si chiede perché le opere di Mozart non incontrassero in Italia il dovuto successo, trovando le colpe di tale fenomeno nella mancanza di una prassi adeguata in un Paese in cui il repertorio si era sviluppato in ben altra direzione:

Wenn sie (15) *in Italien nicht gleichen Beifall erhielten, so liegt die Schuld darinn, daß es theils an geschickten Ausführern, theils an hinlänglich gebildetem Kunstsinn für Mozarts Werke heut zu Tage noch allda fehlet* (16).

Non è certamente questa la sede opportuna per cercare di comprendere a quali fonti facesse affidamento Stadler, ma è probabile che - come già detto altrove (17) -, egli avesse tratto ispirazione dalle numerose recensioni che si susseguivano sulla *Allgemeine musikalische Zeitung*, recensioni di cui lo stesso Lichtenthal fu autore, come è stato scoperto da Mariangela Donà (18). Tale opinione fu ben presto condivisa e fatta propria anche da altre platee europee (19). Si pensi ad esem-

(14) Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici intorno al celebre maestro Wolfgang Amedeo Mozart estratti da dati autentici*, Milano 1816, p. 40.

(15) Stadler si sta riferendo alle *Nozze di Figaro* KV 492, a *Così fan tutte* KV 588, alla *Zauberflöte* KV 620 ed alla *Clemenza di Tito* KV 621.

(16) Cfr. KARL WAGNER, *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten. Ein Beitrag zum musikalischen Historismus im vormärzlichen Wien*, Salzburg 1972, p. 139.

(17) Cfr. GIACOMO FORNARI, «L'Europa intera», cit., pp. 227-8.

(18) Cfr. MARIANGELA DONÀ, *Peter Lichtenthal musicista*, cit., pp. 53-4.

(19) Uno studio sul pubblico italiano dell'epoca non mancherebbe di dare i suoi frutti. Molto interessante a tale proposito è un'annotazione di Mariangela Donà, secondo cui le cause del fenomeno sarebbero proprio da ricercare «nel basso livello del contesto culturale generale, ossia nella scarsa cultura del pubblico italiano, che ne condizionava anche il gusto musicale. Dopo la Rivoluzione francese la musica non è più prerogativa delle corti, ma è scesa fra il popolo, è entrata nei teatri frequentati dal pubblico pagante. Ma mentre nelle altre nazioni, come Francia, Paesi tedeschi, Inghilterra, la borghesia accompagna la sua ascesa sociale con un approfondimento

pio ad una recensione comparsa a Londra nel 1823, nella quale i gusti dell'ascoltatore medio italiano vengono posti sotto processo senza pietà alcuna:

Besides, the Italians of the present day have no taste for the higher kinds of music - for full and grand harmonies -, or for instrumental music in general. If you talk to them of Haydn, Mozart, or Beethoven, they shrug up their shoulders, and tell you: «È musica Tedesca, non ci abbiamo gusto» ⁽²⁰⁾.

Che, comunque, non solo gli ascoltatori, ma anche i musicisti italiani fossero poco portati alla musica di Mozart, come aveva rilevato Stadler, risulta ancor più evidente da un noto appunto di Louis Spohr, scandalizzato da una precaria esecuzione romana del *Requiem* KV 626. L'interpretazione fu così scadente che il celebre musicista terminò il suo racconto esclamando: «Er griff mitunter so barbarische Harmonien, daß Mozart, wenn er sie gehört hätte, sich noch im Grabe umgewendet haben würde!» ⁽²¹⁾.

Mentre il livello qualitativo delle esecuzioni non era certo rassicurante, il mondo intellettuale sembrava essere sempre più attratto dal fenomeno Mozart. Nei primi anni del XIX Secolo le esecuzioni di musiche mozartiane a Milano crebbero in modo sensibile e costante. Basti pensare che, proprio nell'anno dell'uscita del primo lavoro di Lichtenthal interamente dedicato al compositore, al *Teatro alla Scala* vennero rappresentati in un breve arco di tempo il *Don Giovanni* KV 527, la *Zauberflöte* KV 620 e la *Clemenza di Tito* KV 621. Per non parlare poi dei numerosi pasticci ad opera dello stesso Lichtenthal che, allo scopo di avvicinarsi ai gusti musicali italiani, soleva assemblare le opere di Mozart, sostituendo, ad esempio, un dialogo con un recitativo o inserendo un'aria del *Don Giovanni* KV 527 nella *Entführung aus dem Serail* KV 384 ⁽²²⁾: il tutto in barba alla filologia della musica,

culturale sempre più diffuso, in Italia, a causa della situazione politica, l'evoluzione borghese stessa è limitata, e tanto più lo è l'approfondimento e la diffusione della cultura» (cfr. MARIANGELA DONÀ, *Peter Lichtenthal musicista*, cit., p. 51).

⁽²⁰⁾ Cfr. *Harmonicon*, I/2, Febbraio 1823, p. 22.

⁽²¹⁾ Cfr. LOUIS SPOHR, *Lebenserinnerungen*, 2 voll., ed. moderna a cura di Folker Göthel, Tutzing 1968, vol. I, p. 289.

⁽²²⁾ Le rielaborazioni di Lichtenthal trovarono ovviamente ampio spazio nella *Allgemeine musikalische Zeitung*. La prima in ordine cronologico consiste in un adattamento per pianoforte a quattro mani della sinfonia in Mi bemolle maggiore KV 543 (cfr. *AmZ*, XXIII/14, 4 Aprile 1821, coll. 232-4). La traduzione in italiano della *Entführung*, condita con arie e recitativi provenienti da altri lavori mozartiani, risale, all'incirca, al 1840 (cfr. *AmZ*, XLII/45, 4 Novembre 1840, coll. 921-5), mentre

disciplina ancora ben lungi dall'essere canonizzata, se non addirittura inventata.

Al momento della stesura dei *Cenni biografici intorno al celebre maestro Wolfgang Amedeo Mozart*, le fonti a disposizione di Lichtenthal non dovevano essere numerose. Il nucleo principale delle sue asserzioni sembra trarre ispirazione dagli articoli di carattere biografico ed estetico di Rochlitz impressi all'indomani della morte di Mozart in lunga serie sul già più volte menzionato settimanale lipsiense. Lichtenthal struttura il suo lavoro con una certa dose di coerenza passando in rassegna dapprima la vita del compositore salisburghese, per addentrarsi in un secondo tempo nel vivo della sua opera musicale. Opinioni spiccatamente personali e annotazioni riguardo al carattere e alla psicologia del personaggio indagato, pur comparendo di rado, non mancano di pregnanza ed originalità. Parlando a proposito della personalità del *Wunderkind*, ad esempio, Lichtenthal si lascia andare ad una considerazione di carattere psicologico di un certo interesse e sanz'altro condivisibile ancora oggi, dopo due secoli di «Mozart-Forschung»:

Già in allora manifestava un tratto di carattere che gli restò anche in seguito: disprezzava ogni elogio de' grandi, e mostrava un'antipatia decisa di suonare in loro presenza, se non erano conoscitori d'arte ⁽²³⁾.

Non mancano, naturalmente, quelle goffe imprecisioni che, curiosamente, avevano goduto all'epoca di un'eccessiva fortuna nel biografismo mozartiano. Descrivendo in modo molto sommario il soggiorno fiorentino di Mozart, Lichtenthal rileva come in quella città «(...) tutto fu trovato al di sotto di ciò che si era sparso in sua gloria» ⁽²⁴⁾. Ciò contrasta chiaramente con i racconti riportati da alcune fonti fortunatamente giunte sino ai nostri giorni, peraltro già noti sin dai tempi della scomparsa dell'autore. Si pensi, ad esempio, ad una celebre cronaca della *Gazzetta Toscana* del 7 Aprile 1770:

la rielaborazione dell'*Idomeneo* KV 366 è del 1843 (cfr. *AmZ*, XLV/45, 8 Novembre 1843, coll. 809-13). È interessante constatare tra le righe come anche quest'ultima opera dovesse essere «italianizzata» dagli interventi di Lichtenthal per poter essere accolta piacevolmente dal pubblico lombardo. Quanto sopra, inoltre, mette in luce come un lavoro su Lichtenthal musicista potrebbe riservare qualche sorpresa. A riprova di ciò si consideri che le sue sonate, pubblicate da Breitkopf & Härtel a Lipsia e da Ricordi a Milano, poterono godere di una buona circolazione in Europa.

⁽²³⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., p. 5.

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, p. 10.

Trovandosi in Firenze il Sig. Wolfgang Motzhart eccellente Suonatore di cimbalo all'attual servizio di Sua Altezza il Vescovo di Salisburgo, nello scorso lunedì ebbe l'onore di farsi sentire a Corte, ove riscosse gli applausi dovuti alla sua abilità. (...) I più intendenti Professori non fanno che ammirare questo giovanetto, riconoscendo in esso la più rara capacità per profittare quanto si puole in tal'arte ⁽²⁵⁾.

In fatto di imprecisione, anche il passo seguente può essere considerato emblematico: «Al suo ritorno nella Germania visitò pure le città di Verona e di Venezia, ove ebbe il diploma di membro della società filarmonica» ⁽²⁶⁾. Come è noto, infatti, l'aggregazione alla *Società filarmonica* si deve alla prima e non alla seconda delle città sopramenzionate. E ancora: «Il 5 dicembre 1791 morì in età di 35 anni non compiuti» ⁽²⁷⁾. Chissà perché - sia concessa una perentesi curiosa - l'Italia fu teatro delle biografie probabilmente più imprecise sotto il profilo cronologico. Il roveretano Giuseppe Bridi, figlio, come è noto, di un amico di Mozart, scrisse undici anni dopo l'uscita del lavoro di Lichtenthal che Mozart «nacque in Salisburgo nel 1757 da Leopoldo», soggiungendo che «morì in Vienna l'anno 1793 non avendo ancora finiti li 36 anni di sua vita» ⁽²⁸⁾. E non più preciso fu il già più volte menzionato Folchino Schizzi, secondo cui il compositore sarebbe nato il 27 Giugno 1756 e non nel Gennaio del medesimo anno ⁽²⁹⁾.

Lichtenthal, come già detto, segue Mozart con spirito diacronico, soffermandosi con particolare attenzione sull'oscura commissione del *Requiem* KV 626, la cui composizione, stando ai suoi pensieri, fu senza dubbio una delle cause dell'accelerazione del suo decesso; in questo punto, è il medico e non più l'appassionato ascoltatore a fare capolino tra le righe del libello. Egli, difatti, trova difficile capacitarsi dell'estro e della grande inventiva di un autore così prolifico che pure aveva avuto una vita così breve:

⁽²⁵⁾ Cfr. OTTO ERICH DEUTSCH, *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1961, p. 105. Si noti che ben diverse sono le pagine dedicate da Georg Nikolaus von Nissen al soggiorno di Mozart a Firenze (cfr. GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alle über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, 2 voll., Leipzig 1828-9, ed. anastatica a cura di Rudolph Angermüller, Hildesheim-Zürich-New York 1984, pp. 188-90).

⁽²⁶⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., p. 12.

⁽²⁷⁾ *Ibid.*, p. 19.

⁽²⁸⁾ Cfr. GIUSEPPE ANTONIO BRIDI, *Brevi notizie*, cit., p. 45 e 48.

⁽²⁹⁾ Cfr. FOLCHINO SCHIZZI, *Elogio storico*, cit., p. 12).

Se consideriamo la vita attivissima di questo uomo straordinario, la quantità incredibile di composizioni musicali che produsse nella sua breve carriera vitale, la novità, lo sforzo, lo studio profondo, la sublimità che caratterizzano i suoi lavori, quali sforzi non dovette fare la sua fantasia! (...) Questi sforzi ed esaltazioni della sua fantasia dovettero necessariamente cagionare la prematura distruzione del suo individuo ⁽³⁰⁾.

Altrettanto interessante è la descrizione dei tratti esteriori di Mozart. Descrizione che, per ragioni che si chiariranno in seguito, invita a supporre che Lichtenthal dovesse essersi basato su annotazioni di persone molto vicine all'autore:

L'esteriore di Mozart non aveva niente da marcare. Egli era piccolo, aveva l'occhio focoso; il suo sguardo sembrava distratto, ad eccezione di quando era seduto al cembalo; in allora era tutto raccolto. Le sue mani erano belle e piccole, ed è da maravigliarsi come sul cembalo potesse suonare tanto nel basso ⁽³¹⁾.

Peter Lichtenthal, che per motivi di età non doveva aver fatto una conoscenza diretta o, comunque, ravvicinata di Mozart, sembra essersi attenuto alle annotazioni di Franz Xaver Niemetschek:

Die Körperbildung dieses ausserordentlichen Menschen hatte nichts Auszeichnendes; er war klein, und sein Angesicht, wenn man das große feurige Auge ausnimmt, kündigte die Größe seines Genies nicht an. Der Blick schien unstet und zerstreut, außer wenn er bey dem Klavier saß; da änderte sich sein ganzes Antlitz! (...) Er hatte kleine schöne Hände; bey dem Klavierspielen wußte er sie so sanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, daß sich das Auge daran nicht minder, als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte. Es ist zu verwundern, wie er damit so vieles besonders im Basse greifen konnte? ⁽³²⁾

⁽³⁰⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., pp. 19-20.

⁽³¹⁾ *Ibid.*, p. 21.

⁽³²⁾ Cfr. FRANZ XAVER NIEMETSCHKEK, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, p. 44. Questo libro, naturalmente, è citato nel celebre *Dizionario* di Lichtenthal, a dimostrazione di come egli lo conoscesse (cfr. PETER LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia generale della musica*, 4 voll., Milano 1836, vol. III, p. 268). Sia detto per inciso che, grazie al contributo di Walther Brauneis, la musicologia si sta orientando verso un'indagine più approfondita sull'autenticità del legame che si pensa vi sia stato tra Mozart ed il suo biografo di Praga. Legame diretto che, stando a Brauneis, non vi fu, contrariamente a quanto qui sinora ritenuto. Cfr. WALTER BRAUNEIS, *Franz Xaver Niemetschek: Sein Umgang mit Mozart - Eine Legende?*, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozar jahr 1991 Baden-Wien*, 2 voll., a cura di Ingrid Fuchs, Tutzing 1993, vol. II, pp. 491-503.

Altrettanto degno di nota è qualche rilievo a proposito del carattere del compositore. Rilievo che si può ricollegare a quanto espresso poc'anzi e che sottolinea la profonda sensibilità di Peter Lichtenthal:

Il suo carattere morale era buono ed amorevole. Cordialità e filantropia erano i suoi tratti fondamentali e spesso volte divenne vittima della sua cordialità. Egli alloggiò e mantenne presso di sé i suoi più fieri nemici. Ebbe un gran sentimento per le dolci gioje della vita socievole; fra gli amici era familiare, e pieno di buon umore ⁽³³⁾.

Che Peter Lichtenthal avesse una conoscenza diretta ed in un certo modo qual approfondita degli scritti di Niemetschek, oltre che dai motivi sin qua esposti, viene confermata da un appunto presente in un precedente e curioso trattatello dedicato alle relazioni esistenti tra musica e scienze mediche. Qui il biografo, infatti, fa un riferimento ad un lavoro di Niemetschek di cui, a quanto è dato sapere, si sono perse sino ad ora le tracce, benché molte ricerche siano state effettuate da chi scrive:

Un autore anonimo, che mi fu detto essere il Prof. Niemetscheka Praga, parlando nel suo libro intitolato Lo spirito di Mozart d'un terzetto de' preti del Flauto magico che incomincia: O Isis e Osiris ⁽³⁴⁾, scritto nello stilo di chiesa si esprime nella foggia seguente: «O discepoli della musica! se avete studiato la partitura di tale capo d'opera fino a questo sublime e commoventissimo punto; e se la gioja quieta che spira, e quella purezza di affetti, e quel dolce scioglimento, non vi hanno invaso l'anima (...) disperate per sempre!» ⁽³⁵⁾.

Prima ancora che uscisse la sua prima fatica mozartiana, Lichtenthal

⁽³³⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., p. 22. Anche in queste le annotazioni di Lichtenthal sono da mettere in relazione a quelle di Niemetschek, anche se in modo non così diretto come nel caso del passo sopracitato (cfr. FRANZ XAVER NIEMETSCHKEK, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, cit., p. 60). A simili considerazioni si era lasciato andare anche lo stesso Mozart in una celebre lettera inviata a Leopold da Vienna il 4 Aprile 1787: «(...) und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre» (cfr. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, 7 voll., a cura dell'Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Wilhelm Bauer, Otto Erich Deutsch e Joseph Heinz Eibl, Kassel 1962-75, vol. IV, p. 41).

⁽³⁴⁾ Lichtenthal sta alludendo, ovviamente, a «O Isis und Osiris», tratto, come è noto, dalla *Zauberflöte* KV 620 (atto II, n. 10).

⁽³⁵⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Trattato dell'influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie con alcuni cenni come si abbia ad intendere una buona musica*, Milano 1811, pp. 19-20.

aveva avuto certamente modo di stringere qualche contatto con la vedova Mozart e con Georg Nikolaus von Nissen ⁽³⁶⁾.

Sfogliando l'elenco dei sottoscrittori delle più disparate imprese mozartiane curato da Georg Nikolaus von Nissen a principio della sua celebre ed insostituibile biografia mozartiana, compare il nome del biografo di Bratislava ⁽³⁷⁾.

Che inoltre questi si fosse legato in modo diretto alle vicende della famiglia Mozart, è dimostrato da una sua lettera a Karl Bertuch del 23 Dicembre 1809, alla quale fanno seguito alcune annotazioni di Constanze Mozart vergate da Nissen ⁽³⁸⁾.

Ciò spiega anche perché il lavoro biografico di Lichtenthal non fosse sfuggito a Georg Nikolaus von Nissen che lo incluse nella bibliografia in calce alla propria fatica ⁽³⁹⁾, mentre il primo, ai tempi dell'uscita del suo *Dizionario* non ne aveva curiosamente ancora conosciuto l'edizione a stampa, benché avesse preso visione della copia manoscritta ancora in fase di abbozzo ⁽⁴⁰⁾.

Nel contesto dei legami che innegabilmente vi furono tra Lichtenthal e la famiglia Mozart, l'asserzione secondo cui «Mozart visse contento nel suo matrimonio con Costanza Weber» può essere considerata di fatto emblematica. Essa, infatti, è in grado di richiamare ancora una volta più di un parallelismo alla già più volte menzionata biografia di Niemetschek ⁽⁴¹⁾. Lichtenthal dovette essere anche un buon conoscente di Carl Mozart, avendo condiviso con lui la medesima città come luogo di residenza («*Carlo Mozart*, dilettante di musica ed eccellente suonatore di cembalo, si trova a Milano impiegato in un

⁽³⁶⁾ Per ulteriori informazioni su Nissen, cfr. RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Nissen, Georg, Nikolaus von*, in: *The New Grove*, cit., vol. XIII, p. 253.

⁽³⁷⁾ Non è chiaro però se si tratti dello stesso Lichtenthal al centro del presente studio o di un omonimo (cfr. GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie W.A. Mozarts*, cit., p. XL).

⁽³⁸⁾ Nella lettera in questione, Lichtenthal chiede a Bertuch di adoperarsi per trovare un'adeguata sistemazione a Franz Xaver Mozart (cfr. *Mozart. Briefe*, cit., vol. VI, pp. 594-7).

⁽³⁹⁾ Cfr. GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie Mozarts*, cit., vol. II, p. 213.

⁽⁴⁰⁾ L'informazione proviene dallo stesso Lichtenthal: «Nissen, Nicola: consigliere di stato danese, morto a Salisburgo il 24 Marzo 1826 in età di 65 anni, lasciò una biografia di Mozart, la quale, comunque non terminata, deve però essere molto interessante, avendo l'autore (che era consorte della vedova Mozart) da gran tempo raccolto con particolar applicazione e con molte spese, tutto ciò che fu stampato su quel celebre compositore, e molte altre notizie particolari» (cfr. PETER LICHTENTHAL, *Dizionario*, cit., vol. IV, p. 478).

⁽⁴¹⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., p. 26.

C. R. ufficio») ⁽⁴²⁾. Che tra Lichtenthal e Carl Mozart vi sia stato un stretto rapporto d'amicizia è confermato dal fatto che quest'ultimo era solito eseguire al pianoforte le rielaborazioni del biografo del padre ⁽⁴³⁾.

Le fonti alle quali attinse Peter Lichtenthal, essendo - come già visto - di provenienza la più diversa, restituiscono alla biografia una certa discontinuità. Mentre alcuni passi destano non poche perplessità ⁽⁴⁴⁾, in altri punti, invece, l'apporto critico del medico di Bratislava è degno della massima attenzione, là ove, ad esempio, egli dichiara di aver una conoscenza diretta delle composizioni mozartiane attraverso partiture autografe («Di rado si trova ne' suoi manoscritti - de' quali ne posseggio io stesso alcuni - un passo o cancellato o corretto») ⁽⁴⁵⁾. E sebbene egli fosse convinto che Mozart seppe dimostrare la propria grandezza in ogni genere di composizione ⁽⁴⁶⁾, ne reputò insuperabile il melodramma, poiché, a suo dire, egli seppe dosare con gusto ed equilibrio belcantismo e melodiosità italiani da una parte, e quella ricercata inclinazione per l'armonia - secondo un costume tipicamente tedesco -, dall'altra. Non solo:

Egli era pittore psicologico, e seppe dare un tal significato alle parole che eccitò nell'ascoltatore lo stesso sentimento che il poeta si era immaginato ⁽⁴⁷⁾.

⁽⁴²⁾ *Ibid.*, p. 27. Circa il lungo soggiorno di Carl Mozart nel capoluogo lombardo è particolarmente significativa una recensione comparsa sulla *Allgemeine musikalische Zeitung*, nella quale si parla dell'importanza del salotto di Costanza Casella, allieva di Carl e cultrice della musica del più celebre padre (cfr. *AmZ*, XXVI/31, 29 Luglio 1824, col. 512).

⁽⁴³⁾ Cfr. *AmZ*, XLII/45, 4 Novembre 1840, col. 925.

⁽⁴⁴⁾ È il caso, ad esempio, di un'annotazione sulla stima che Joseph Haydn nutriva nei confronti di Mozart, tratta, a dire dello stesso Lichtenthal, da un passo della «Eccellente opera intitolata *Le Haydine* del sig. Giuseppe Carpani» (cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., p. 23). È assai curioso che Lichtenthal parli di «eccellente opera» quando egli stesso non si dannò certo a recensirla sulla *Allgemeine musikalische Zeitung*, dando semplicemente notizia dell'uscita di entrambe le edizioni e sottolineando come questo trattato epistolare incontrasse il favore degli appassionati italiani: «Vor mehreren Monaten erschien hier im Druck: *Le Haydine*, ein Buch, welches Haydns Lebensbeschreibung enthält, von Carpani in Wien geschrieben, und dem hiesigen Conservatorio gewidmet. Es wird von den Italienern, die den Namen Haydn hoch verehren, sehr gern gelesen» (cfr. *AmZ*, XV/32, 11 Agosto 1813, col. 532). Ancora più distaccato è il giudizio di Lichtenthal sulla seconda edizione stampata a Padova nel 1823: «Gegenwärtige Ausgabe ist bloss mit mehren, grösstentheils Rossini betreffenden Anmerkungen versehen» (cfr. *AmZ*, XXVI/33, 12 Agosto 1824, col. 537).

⁽⁴⁵⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., pp. 28-9.

⁽⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 29.

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 31.

Sul resto della sua produzione Lichtenthal sembra non volersi sbilanciare, limitandosi a fornire un breve catalogo organizzato per generi, con alcune annotazioni di scarso rilievo sulle edizioni a stampa in circolazione in quegli anni ⁽⁴⁸⁾.

L'innamoramento di Lichtenthal per Mozart non cessò mai di essere; dal 1810 al 1853 - anno della morte - egli spese non poche energie per la diffusione della musica di questo autore. Benché, col passare degli anni, la figura del compositore andava riscuotendo un consenso sempre più ampio in Italia, Lichtenthal può essere considerato senza dubbio uno degli artefici del crescente interesse, soprattutto in area lombarda, dove i suoi scritti devono aver goduto di una buona circolazione.

Con lo scorrere del tempo, le mancanze e le imperfezioni del saggio sopra preso in considerazione, furono emendate con la pubblicazione di un secondo libro. L'occasione di scrivere un altro saggio di argomento affine, si presentò a Lichtenthal grazie all'inaugurazione di un monumento dedicato a Mozart dalla città natale ⁽⁴⁹⁾. Rielaborando il discorso tenuto a Salisburgo per la celebrazione dell'evento, Peter Lichtenthal coglie l'opportunità di riordinare la materia in modo più organico ed approfondito, manifestando l'intenzione di soffermarsi sui più disparati generi compositivi avvicinati dall'autore:

Non intendo di fare in questa Memoria una formale e completa analisi delle composizioni di Mozart, ma senza più ebbi in animo di esporre su poche pagine quanto, e che cosa egli scrisse in tutti i generi della musica nella troppo breve sua carriera vitale ⁽⁵⁰⁾.

L'opera è strutturata in modo interessante e tradisce a chiare lettere i progressi effettuati già a quel tempo dalla critica di ambito mozartiano. Anzi, il saggio sembra essere il primo ad avere una quadratura di carattere sistematico, con un significativo anticipo sui tem-

⁽⁴⁸⁾ Circa le prime edizioni a stampa della musica di Mozart, cfr. GERTRAUT HABERKAMP, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, 2 voll., Tutzing 1986.

⁽⁴⁹⁾ Per ulteriori informazioni sulla tradizione monumentale salisburghese, cfr. RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfest (mit einem kunsthistorischen Beitrag von Adolf Hahl)*, Bad Honnef-Salzburg 1992, pp. 187-96.

⁽⁵⁰⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Mozart e le sue creazioni. Memoria scritta in onore dell'inaugurazione del suo monumento a Salisburgo nel settembre del 1842*, Milano 1842, p. 7.

pi: la vita dell'autore viene sezionata in paragrafi di modeste dimensioni, in calce ai quali viene posto un breve catalogo delle composizioni risalenti agli anni presi in esame. I capitoli - sostanzialmente due - fungono da una sorta di definizione di periodi artistici ben precisi: il primo è dedicato alle opere composte fino al dodicesimo anno di età⁽⁵¹⁾, mentre nel secondo, ovviamente, l'autore si sofferma su quelle concepite dal tredicesimo in poi⁽⁵²⁾. E qui non mancano certo sorprese come, ad esempio, la menzione di «Sedici canoni e trentaquattro canzoni»⁽⁵³⁾, evidente segno che il medico-musicologo-musicista aveva avuto modo di conoscere almeno una parte significativa della produzione di Mozart probabilmente attraverso le *Oeuvres complètes* di Breitkopf & Härtel, primo encomiabile tentativo di *opera omnia*, ancora oggi fonte imprescindibile per il filologo mozartiano⁽⁵⁴⁾. Rispetto alla precedente fatica, Lichtenthal procede comparando le composizioni dell'autore a quelle dei contemporanei, lanciandosi in osservazioni e giudizi curiosi. I nomi di Beethoven, Haydn e Mozart vengono addirittura associati a quelli delle stagioni o dei mesi dell'anno: «Haydn, Mozart, Beethoven = Primavera, State, Autunno; ovvero, secondo i mesi = Maggio, Giugno, Luglio»⁽⁵⁵⁾.

Il tempo passa, ma su alcune idee già abbozzate nel libro precedente, Lichtenthal non intende discutere, rendendole semmai in modo più sintetico e convincente. Mozart perciò resta «Pittore psichico e interprete de' più intimi sentimenti»⁽⁵⁶⁾: i suoi più noti melodrammi vengono addirittura associati ad un preciso programma o, meglio, vengono posti in relazione ad un determinato sentimento:

L'eroico nell'Idomeneo, un misto di sublime e di leggerezza nel Don Giovanni, la giovialità nelle Nozze di Figaro, dolci tinte delle stravaganze mondane nel Così fan tutte, una caratteristica nazionale nel Ratto dal Serraglio, l'ilarità unita alla solennità nel Flauto magico⁽⁵⁷⁾.

Interessante è un'annotazione sul significato della *Zauberflöte* KV 620, tramite la quale Peter Lichtenthal rifugge dal porre in evidenza i

⁽⁵¹⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Mozart e le sue creazioni*, cit., pp. 10-2.

⁽⁵²⁾ *Ibid.*, pp. 12-4.

⁽⁵³⁾ *Ibid.*, p. 12.

⁽⁵⁴⁾ Anche in questo caso, per un più proficuo riscontro, si rimanda al lavoro di Gertraut Haberkamp (cfr. GERTRAUT HABERKAMP, *Die Erstdrucke*, cit.).

⁽⁵⁵⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Mozart e le sue creazioni*, cit., p. 19.

⁽⁵⁶⁾ *Ibid.*, p. 20.

⁽⁵⁷⁾ *Ibid.*.

contenuti massonici traditi dal celebre *Singspiel* mozartiano. Contenuti che, allora come oggi, costituiscono oggetto di discussione nella critica mozartiana. Anzi, il biografo milanese di adozione, dichiara di non afferrarne il più intimo senso:

Non si conosce precisamente il vero scopo del poeta che fu lo stesso impresario Schikaneder; il simbolo del tutto è ciononostante la lotta della virtù contro il vizio, della sapienza con la stoltezza, della luce colle tenebre ⁽⁵⁸⁾.

Culmine del *Singspiel* in questione resta la sinfonia, definita da Lichtenthal addirittura «Madre di tutte le uverture che mai furono composte e probabilmente di tutte quelle che saranno composte in avvenire. (...) Anzi ella si può considerare qual monumento eretto da Mozart alla gloria dell'arte, e alla disperazione de' suoi invidiosi rivali» ⁽⁵⁹⁾. La maestosità e la grandezza del brano spingono il saggista ad un'annotazione che può essere ritenuta emblematica per ciò che concerne lo spinoso problema di una più esatta delineazione dell'accoglienza di Mozart in Italia:

Saranno circa dodici mesi passati, che in un'accademia datasi al teatro della Scala di Milano, fra le altre composizioni si eseguirono le uverture del Flauto magico e della Gazza ladra; la prima, quantunque sia una fuga libera, fu ripetuta a richiesta generale ⁽⁶⁰⁾.

Col passare del tempo, come peraltro si è già avuto modo di rilevare, Lichtenthal sembra riflettere sulle proprie opinioni, intensificando i suoi giudizi su alcuni capolavori dell'autore. È il caso della *Clemenza di Tito* KV 621, opera che, rispetto al resto d'Europa, sembra aver goduto di maggior fortuna in Italia, soprattutto a partire da una certa data in poi ⁽⁶¹⁾. Se nel precedente lavoro essa era semplice-

⁽⁵⁸⁾ *Ibid.*, p. 29. Diversa, ma egualmente prudente, la posizione di Folchino Schizzi che sembra non rinunciare, sia pure in modo alquanto latente, a sottolineare invece i contenuti massonici del melodramma, «(...) che a tutta ragione venne vivamente applaudito e che tuttora forma le delizie degli intelligenti» (cfr. FOLCHINO SCHIZZI, *Elogio storico*, cit., p. 35). Con «intelligenti» Schizzi sembra alludere ad un contenuto particolare che possa essere compreso soltanto da persone in grado di farlo.

⁽⁵⁹⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Mozart e le sue creazioni*, cit., p. 29. Sia detto tra le righe che qui l'autore sembrerebbe alludere al difficile rapporto che Mozart ebbe con Antonio Salieri.

⁽⁶⁰⁾ *Ibid.*, p. 29.

⁽⁶¹⁾ Per alcune considerazioni circa una teoria della ricezione di questo melodramma, cfr. JAROSLAV BUZGA, *Einige Gedanken über die Uraufführung und über die Rezeptionsgeschichte der Oper «La Clemenza di Tito»*, in: *MJB*, 1991, vol. II, pp.

mente menzionata all'incirca a metà di un indice di gradimento ⁽⁶²⁾, nel saggio in disamina, benché si riconosca la grandezza del finale del I atto, viene ritenuta piuttosto debole sotto il profilo dell'intensità espressiva e delle scelte drammaturgiche operate da Mozart e da Caterino Mazzola:

Opera italiana in due atti, ultima composta da Mozart, per la città di Praga, in settembre 1791, in occasione dell'incoronazione di Leopoldo II, in circa 15 giorni, essendo già per così dire all'orlo della tomba. Se per tal motivo si sente nella musica di questa Opera svanire alle volte l'energia di spirito del gran maestro, d'altra parte essa offre de' pezzi degni del di lui incomparabile genio. La ben elaborata uvertura è in stile eroico. Il primo finale può stare a lato delle più grandiose scene di Shakespeare, ed è il vero gioiello dell'intera Opera ⁽⁶³⁾.

In questa rassegna sui giudizi critici espressi da Lichtenthal sull'opera di Mozart, non può mancare un rilievo molto personale su uno dei melodrammi più discussi di Mozart: il *Don Giovanni* KV 527. Lichtenthal pone in discussione la qualità dell'apporto di Lorenzo Da Ponte. Egli, infatti, inficiando la qualità dell'impianto drammaturgico escogitato dal librettista, rileva che *Don Giovanni* «(...) per colpa del poeta, non costituisce un bel tutto, ma sibbene una pinacoteca di singolari bellezze» ⁽⁶⁴⁾.

Contrariamente a quanto avvenga nel primo dei due saggi, nel secondo la musica strumentale occupa un certo spazio, a riprova di come attorno ad essa si andasse concentrando l'attenzione di una parte sempre più ampia di pubblico, soprattutto nell'Italia del nord. Ma la composizione di Mozart a cui è riservata una trattazione più appro-

773-6. Della ricezione di quest'opera si sono occupati di recente anche Beate Hiltner nell'ambito della propria tesi di Dottorato all'Università di Heidelberg (rel. Ludwig Finscher) ed Emanuele Senici per la propria tesi di Laurea presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia (rel. Sergio Durante).

⁽⁶²⁾ «Un autore recente le ha classificate nel seguente modo: *Il flauto magico - Il Don Giovanni - Idomeneo - Le nozze di Figaro - La clemenza di Tito* (...)» (cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., pp. 32-3).

⁽⁶³⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Mozart e le sue creazioni*, cit., pp. 30-1.

⁽⁶⁴⁾ *Ibid.*, p. 25. Ben diverso era stato il giudizio espresso nel precedente lavoro nel quale a chiare lettere Lichtenthal diceva sulla *Zauberflöte* KV 620 e sul *Don Giovanni*, KV 527: «Non è quindi da maravigliarsi che le opere di Mozart scritte anche da più di trent'anni in qua sembrano scritte adesso. (...) Certo è che (...) il *Don Giovanni* piace sempre di più da trent'anni in qua» (cfr. PETER LICHTENTHAL, *Cenni biografici*, cit., p. 32).

fondita è ovviamente il *Requiem* KV 626 ⁽⁶⁵⁾; in questo caso Lichtenthal sembra essere attratto soprattutto dai connotati timbrici dell'estrema incompiuta mozartiana, della quale egli mette in rilievo la particolare e quanto mai originale curatela di Mozart nella stesura della strumentazione:

Già l'insolita scelta degli stromenti accompagnatori, fatta da Mozart, perfetto conoscitore delle loro relative prerogative, proprietà e imperfezioni, fa aspettare una cosa particolare ed insolita. Per la sublime solennità che domina in questa Opera, egli evitò il flauto, oboe e clarinetto, corni inglesi, e scelse, oltre i soliti istromenti di corda, i corni bassetti, fagotti, e tromboni, tutti parcamente, ma tanto più acconci all'uopo, riserbando le trombe e timpani ad effetti particolari ⁽⁶⁶⁾.

Come è logico che sia, con la descrizione formale del *Requiem* di Mozart termina il secondo saggio di Lichtenthal e con essa anche il presente studio che, naturalmente, non ha altra pretesa se non quella di fornire una serie più completa di dati, tanti sono gli spunti offerti da un tema che, forse perché relegato alla periferia della critica storiografica mozartiana italiana, pare non essere stato ancora tenuto nella dovuta considerazione, benché oggi giorno i lavori in tale direzione inizino ad assumere un *corpus* di ragguardevoli proporzioni. Infatti l'importanza dell'opera di Lichtenthal, si badi bene, non sta tanto nelle informazioni elargite su Mozart, talvolta, come si è visto, inesatte, se non addirittura prive di fondamento; tramite una lettura comparata con i suoi stessi scritti e con quelli di altri autori sembra possibile seguire con maggior cognizione di causa gli estremi del percorso seguito dalla diffusione della musica di Mozart in Italia. Così facendo, l'indagine sui presupposti storici del fenomeno ricezione - un percorso ancora oggi ricco di incognite e tutto da approfondire - può dirsi arricchita di qualche ulteriore elemento. Si faccia caso al fatto che nell'anno in cui Peter Lichtenthal concepì i suoi *Cenni biografici*, questa volta in qualità di corrispondente della *Allgemeine musikalische Zeitung*, ebbe modo di ritrarre le sensazioni del pubblico scaligero durante un'esecuzione della *Zauberflöte* KV 620:

Im Einzelnen hörte man da klagen: die Zauberflöte hat gar keinen Gesang! dort: sie hat nichts als Gesang, und das Orchester zu wenig bey ihr zu thun! und dergleichen Widersprechendes mehr; ja manche, die

⁽⁶⁵⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Mozart e le sue creazioni*, cit., pp. 39-41.

⁽⁶⁶⁾ *Ibid.*, p. 39.

nur einer «musica di piazza» huldigen segten sogar: diese Oper hat eine «musica scelerata», zu Deutsch, eine verruchte Musik ⁽⁶⁷⁾.

Se si pensa all'accoglienza riservata nel 1842 all'*ouverture* della medesima opera nel 1842 - cioè alla data dell'uscita di *Mozart e le sue creazioni* -, si può constatare di quanto fossero mutati percezione e gusto dell'ascoltatore medio nella prima metà del secolo nell'Italia del nord, a tal punto che, come si è avuto modo di rilevare, l'*ouverture* della *Zauberflöte* di Mozart fu preferita a quella della *Gazza ladra* di Gioacchino Rossini, «(...) quantunque (...) fuga libera» ⁽⁶⁸⁾ brano cioè di non immediata comprensione, di non facile ascolto e che presuppone la presenza di un auditorio particolarmente preparato. Quanto detto sinora, però, non può indurre a pensare che l'appropriazione di Mozart effettuata dal pubblico della Penisola sia opera di Peter Lichtenthal. È certo però che fu anche merito suo se la vita musicale lombardo-veneta fu ricca di capitoli sorprendentemente interessanti, avvincenti ed ancora oggi non approfonditi a sufficienza, proprio come una più autentica lettura dei termini della ricezione di Mozart potrebbe confermare.

Lichtenthal nutrì per Mozart una condivisibile ammirazione, ma evitò accuratamente di lasciarsi coinvolgere emotivamente nel corso dei suoi scritti. Ma è solo su un tema che egli lascia sfuggire dalla penna il suo più vivo entusiasmo. Dinnanzi alla genialità di Mozart, infatti, è ben difficile ancora oggi disciplinare e subordinare l'entusiasmo più autentico alla lucidità che una simile trattazione dovrebbe esigere. È così che Lichtenthal, partendo da speculazioni di carattere strettamente musicale, si lascia andare a considerazioni sul significato del genio che colgono uno degli aspetti più importanti della figura di Mozart e del suo ruolo per ciò che concerne lo sviluppo del repertorio dopo la sua morte: «Nasce il genio: esso non è già la colonna, ma ne costituisce semplicemente la base» ⁽⁶⁹⁾.

A voler ben guardare fu soprattutto con Mozart, spirito libero e compositore geniale come pochi, che il mondo della musica ebbe a conoscere alcune delle più suggestive ed importanti conquiste. Lichtenthal, uomo acuto e di grande cultura ⁽⁷⁰⁾, si era accorto che

⁽⁶⁷⁾ Cfr. *AmZ*, XVIII/29, 17 luglio 1816, coll. 485-6.

⁽⁶⁸⁾ Cfr. PETER LICHTENTHAL, *Mozart e le sue creazioni*, cit., p. 29 e sopra, nota n. 60.

⁽⁶⁹⁾ *Ibid.*, p. 43.

⁽⁷⁰⁾ Anche nell'autorecensione per la *Allgemeine musikalische Zeitung*, Lichtenthal sottolinea come la frase sopramenzionata assumesse un valore di carattere programmatico: «Das Ganze schliesst wesentlich so (ein gewisses: Intendami chi può,

questo straordinario compositore aveva bussato alle porte dell'Ottocento con diversi anni d'anticipo rispetto ai suoi contemporanei, tanto da meritare la dovuta attenzione di quegli appassionati che all'inizio del Secolo XIX sembravano non averlo ancora capito. È in questo senso che Pietro Lichtenthal - come era solito firmarsi negli scritti italiani - sembra aver interpretato la figura, la personalità e l'opera di Mozart, intese quindi come ideale base per ogni futuro sviluppo umano nell'arte della musica.

che m'intendo io - es verstehe mich wer kann, ich verstehe mich): "Das Genie wird geboren, es ist nicht die Säule, sondern ihre Basis; zuweilen vernachlässigt es den Unterricht und verfällt in die ärgsten Fehler. Um ein grosser Mann zu werden, muss das Genie nicht blos durch ernsthaftes Studium der Classiker gebildet werden, sondern, was nur allzuselten ist, die Anlagen dazu haben, gross zu werden. Mozart war einer von denen, die mit ihrem angeborenen Genie und ernsthaften Studien gross geworden sind; aber die Geschichte kann blos «ein» Universalgenie aufzeigen, und das ist Mozart'. Beigefügt ist dieser Schrift das contrapunctische Probestück, welches der dreizehnjährige Mozart in einem eingesperrten Zimmer zu Bologna, bei Gelegenheit seiner Ernennung zum Accademico Filarmonico daselbst, auf eine ihm gegebene Antiphona in einer halben Stunde componirt hat» (cfr. *AmZ*, XLV/6, 8 Febbraio 1843, col. 116).

Indirizzo dell'autore:

dr. Giacomo Fornari - In der Aue, 17 - D-69118 Heidelberg
