

GIACOMO FORNARI

LA MUSICA STRUMENTALE IN ITALIA
AI TEMPI DI MOZART.
RITRATTO DI FAMIGLIA IN UN ESTERNO

ABSTRACT - When Mozart came to Italy, instrumental music was going through a period of profound crisis. With the exception of the Hapsburgic cities alone (Milan, Venice, Florence), Italian musicians were being trained almost exclusively as opera composers. This trend is confirmed by the reports of a number of travellers to Italy during that time. The spread of instrumental music by composers like Mozart stimulated the interest of the Italian public for this type of music, although much later than in the rest of Europe.

KEY WORDS - Wolfgang Amadeus Mozart, Italy, Instrumental music, Charles Burney.

RIASSUNTO - Quando Mozart giunse in Italia la musica strumentale stava vivendo una crisi profonda nella Penisola. Con l'eccezione di quelle asburgiche (Milano, Venezia, Firenze), le città italiane si erano ormai orientate quasi esclusivamente verso il teatro d'opera, come dimostrano anche i diari dei viaggiatori giunti in Italia nella seconda metà del XVIII Secolo. La produzione di compositori come Mozart riuscì comunque a suscitare un interesse verso il repertorio strumentale che giunse comunque tardi rispetto a quanto non avvenne nel resto d'Europa.

PAROLE CHIAVE - Wolfgang Amadeus Mozart, Italia, musica strumentale, Charles Burney.

L'idea di identificare l'Italia quasi esclusivamente con il mondo dell'opera, sia pur intesa in tutte le sue più svariate manifestazioni, non è certo un fenomeno recente, tanto che negli ultimi duecento anni di storia della musica esso può essere reputato un vero e proprio *tòpos* della letteratura teorico-musicale nonché musicologica (1).

(1) È scopo del presente intervento offrire ai lettori uno sguardo panoramico sullo stato della musica strumentale in Italia nella seconda metà del XVIII Secolo, cercando di descrivere, sia pur in modo molto sintetico, gli ambienti con i quali Mozart venne a contatto, nella speranza di poter chiarire che cosa abbia preso dalla Penisola e che cosa, invece, egli vi abbia lasciato.

Allo stato attuale delle ricerche è pressoché impossibile stabilire quando, come e perché gli ascoltatori della Penisola abbiano iniziato a convogliare le proprie energie sul palcoscenico. Certo è che negli anni in cui Mozart affrontò i suoi viaggi in Italia, della celebre, quasi «mitica» scuola strumentale erano restate ben poche vestigia, pochissima roba se paragonata a ciò che avveniva a quei tempi nelle altre nazioni d'Europa, dove il teatro di corte costituiva di fatto solo una delle possibili espressioni delle più diverse realtà musicali. La sensazione che in Italia l'opera regnasse sovrana fu vissuta da Mozart in prima persona, circostanza, questa, che non gli creò certo problemi dato che, come è noto, egli si sentiva particolarmente versato in questo repertorio:

«Wenn ich es recht bedencke, so hab ich halt doch in keinen lande so vielle ehren empfangen, nirgends so geschäzet worden, wie in italien; und man halt Credit, wen man in italien opern geschrieben hat, und sonderheitlich zu Neapl» ⁽²⁾.

Dire se le affermazioni di Mozart sul successo incontrato in Italia siano dovute a piaggeria o ad una confessione autentica del suo stato d'animo è cosa ben ardua da definire con un certo margine di esattezza. Ciò che qui comunque interessa è determinare come egli dimostri di aver compreso come fosse importante per ogni autore essere accettato e considerato nella Penisola come compositore d'opera. Se si ripercorrono, anche per sommi capi, le tappe principali dei soggiorni di Mozart in Italia, è possibile constatare come egli, fatta salva qualche rara eccezione come l'incontro con Sammartini e con altri autori di musica squisitamente strumentale, episodi sui quali si avrà modo di tornare in seguito, sia accompagnato dalla musica vocale vissuta - ovviamente - nelle sue più varie manifestazioni ⁽³⁾. Si pensi, ad esempio,

⁽²⁾ «Se ci penso bene, non ho mai ricevuto tanti onori e non sono mai stato considerato tanto come in Italia; li si ottiene molto credito quando si scrive un'opera, in modo particolare a Napoli», lettera di Wolfgang al padre, München, 11 ottobre, 1777, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, 7 voll., a cura dell'Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, WILHELM A. BAUER, OTTO ERICH DEUTSCH e JOSEPH HEINZ EIBL, Bärenreiter, Kassel: 1962-1975 [da ora in poi abbreviato in: *Mozart. Briefe*], vol. II, p. 44. Quando non specificato, le traduzioni sono a cura dell'autore del presente saggio.

⁽³⁾ Ai tre viaggi di Mozart in Italia e segnatamente al primo, infatti, sono da ascrivere ben pochi lavori strumentali che, peraltro, sembrano non essere particolarmente significativi, eccezion fatta per le *Sinfonie* KV 81 (73l), 97 (73m), 95 (73n), 84 (73q), 74 e, soprattutto, per il *Quartetto* KV 80 (73f). Circa quest'ultima composizione, cfr. BATHIA CHURGIN, *Did Sammartini Influence Mozart's Earliest String Quartets?*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1991, vol I, pp. 529-39 e CHRISTIAN SPECK, *Mozart*

alle tre opere «milanesi» (ci si riferisce, ovviamente, a *Mitridate*, *Re di Ponto* KV 87 (74a), ad *Ascanio in Alba* KV 111 ed a *Lucio Silla* KV 135) che hanno giocato, senza dubbio, un ruolo significativo nella formazione del giovane ma già affermato compositore. Ad esse si aggiungano tanti altri lavori importanti come *Betulia liberata* KV 118 (74c) o curiosi come il canone *Kyrie eleison* KV 89 (73k) concepito a Roma dopo l'incontro con Eugenio di Ligniville a Firenze, corrispondente di Padre Martini ed appassionato cultore dell'arte del contrappunto ⁽⁴⁾. Mozart, come è noto, si fermò a lungo a Bologna per perfezionarsi in quest'arte con l'appena menzionato francescano; periodo questo che fruttò l'ammissione alla prestigiosa Accademia filarmonica di quella città. Ad una prima e superficiale stima delle opere concepite in Italia dal giovane Mozart, si ha la netta sensazione che i lavori vocali superino di gran lunga quelli strumentali, anche sotto un profilo quantitativo. Che tale atteggiamento sia da mettere in stretta relazione ad un ambiente socio-culturale improntato evidentemente in questa direzione viene confermato dallo stesso Mozart che, in un altro passo della già menzionata lettera al padre, sottolinea la vivacità e l'interesse mostrati dal pubblico per l'opera:

[...] *es giebt auch, wie der Papa wohl weis, im frühling, sommer und herbst da und dort eine Opera buffa die man zur übung [...] schreiben kan. es ist wahr, man bekömmnt nicht viell, aber doch etwas; und man*

und Boccherini. Zur Frage der Italianità in Mozarts frühen Streichquartetten, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien. Bericht*, 2 voll., a cura di INGRID FUCHS, Schneider, Tutzing: 1993, vol. II, pp. 921-32. Circa gli aspetti biografici più significativi dei soggiorni di Mozart in Italia, cfr. *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, a cura di GUGLIELMO BARBLAN e ANDREA DELLA CORTE, Ricordi, Milano: 1956.

⁽⁴⁾ Circa la figura e l'opera di Eugenio di Ligniville cfr. LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Ligniville, Eugenio di*, in: *Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di FRIEDRICH BLUME, 17 voll., Kassel, Bärenreiter: 1949-1979, vol. VIII, coll. 867-8 e, per ciò che concerne più specificamente i suoi rapporti con Mozart, cfr. GIACOMO FORNARI, *La composizione canonica vocale intorno a Mozart tra «Stile osservato» e «Geselligkeit» viennese*, Tesi di Laurea, Università di Pavia (Scuola di Paleografia e Filologia Musicale), 1991, pp. 2-45. Per uno sguardo generale sul dibattito circa significato, regole e ruolo del contrappunto ai tempi di Mozart, con particolare riferimento a Padre Martini, cfr. ETIENNE DARBELLAY, *L'Esemplare du Padre Martini une exégèse musicologique moderne du stile osservato?*, in: *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di ANGELO POMPILIO, Olschki, Firenze: 1987, pp. 137-71, HELLMUT FEDERHOFER, *Mozart als Schüler und Lehrer in der Musiktheorie*, in *Mozart-Jahrbuch*, 1971-1972, pp. 89-106 ed il datato ma sempre stimolante saggio di ROBERT LACH (cfr. ROBERT LACH, *W.A. Mozart als Theoretiker*, k.u.k. Hof- und Universitäts-Buchhändler, Wien: 1918).

macht sich dadurch mehr Ehre und Credit als wenn man 100 Concert im teütschland giebt ⁽⁵⁾.

Il passo può essere considerato come l'ideale termometro, esemplare misura del livello di capillare diffusione raggiunto dall'opera in Italia ai tempi in cui Mozart si trovò ad operare. Per comprendere quanto il palcoscenico significasse per i cittadini della Penisola, valga la seguente annotazione di Charles Burney: «*Indeed, music at the theatres, and other public places in Italy seems but an excuse for people to assemblage together, their attention being chiefly placed on play and conversation, even during the performance of a serious opera*» ⁽⁶⁾. Considerato durante il XVIII Secolo come uno dei luoghi di riferimento della vita culturale, il teatro assume sempre più i connotati di punto d'incontro, di passerella buona per esibire le proprie ricchezze, per incontrare gli amici o - perché no? - anche per concludere qualche buon affare: «*Das Parterre dient zu Rendez-vous, zur Börse [...]*» ⁽⁷⁾, tuona nel 1813 l'*Allgemeine musikalische Zeitung* in un ampio reportage sull'Italia, sul quale si avrà modo di ritornare più volte in seguito. Il teatro, pertanto, si pone al centro delle relazioni socio-culturali esercitando giocoforza enormi influssi sulla didattica e sulle scelte estetiche dei compositori. Dando credito a Charles Burney si riceve l'impressione che anche le istituzioni atte a formare musicisti - i conservatori - non siano altro che delle fucine di esecutori e produttori d'opera, unico settore nel quale gli artisti potevano sperare in una professione quasi sicura. Ciò deve aver decretato la trascuratezza che regnava nel settore dell'educazione strumentale che, nelle migliori delle ipotesi, veniva coltivata con un certo distacco e con disinteresse. Ciò vale tanto più al sud della Penisola dove - come si vedrà oltre - questo

⁽⁵⁾ «[...] c'è anche la possibilità, come papà sa bene, di scrivere qua e là in primavera, in estate ed in autunno un'opera buffa per esercizio [...]. È vero che non si guadagna molto, però si prende qualche cosa: e con essa si ricevono più gloria ed onore rispetto a quanto possano fruttare cento concerti in Germania», lettera di Wolfgang al padre, München, 11 Ottobre 1777, in: *Mozart Briefe*, vol. II, p. 46.

⁽⁶⁾ «Bisogna notare che la musica in Italia, sia nei teatri sia in altri luoghi pubblici, si direbbe soltanto un pretesto per ritrovarsi a giocare od a conversare, persino durante la rappresentazione di un'opera seria», cfr. CHARLES BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy: Or, the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, London, Becket, 1773, a cura di PERCY A. SCHOLLS, London, Oxford University Press: 1959, p. 257 [trad. it. a cura di ENRICO FUBINI, EDT, Torino: 1979].

⁽⁷⁾ «La platea funge da rendez-vous, da borsa [...]», cfr. *Allgemeine musikalische Zeitung* (=AmZ), XV/16, 21 aprile 1813, col. 266.

repertorio versava in uno stato di particolare trascuratezza. Fu pertanto in questo modo che il Conservatorio di S. Onofrio in Napoli - una delle più prestigiose ed antiche istituzioni che fosse a quei tempi ancora in attività - si presentava agli occhi del visitatore straniero: «*On the first flight of stairs was a trumpeter, screaming upon his instrument till he was ready to burst*»⁽⁸⁾. E ancora: «*In the common practising room there was a Dutch concert, consisting of seven or eight harpsichords, more than as many violins, and several voices, all performing different things, and in different keys*»⁽⁹⁾. Sebbene il lettore possa immaginarsi agevolmente l'efficacia di un simile metodo didattico è forse bene renderlo vivo alla vista, ricorrendo ancora una volta alle osservazioni di Burney: «*[...] in the midst of such jarong, and continued dissonance, it is wholly impossible to give any kind of polish or finishing to their performance; hence the slovenly coarseness so remarkable in their public exhibitions; and the total want of taste, neatness, and expression in all these young musicians, till they have acquired them elsewhere*»⁽¹⁰⁾.

Se nei secoli precedenti l'Italia era stata la meta preferita dei musicisti in cerca di miglior apprendimento della materia, le cose cambiarono lentamente nel corso del Settecento, forse anche in virtù del fatto che una considerevole quantità di compositori italiani occupava diversi tra i principali posti di maestro di cappella nelle principali corti europee, circostanza che portò ad una rapida irradiazione del gusto musicale italiano in quasi tutto il continente, causando pertanto quel particolare fenomeno dello stile italiano, ormai inteso eminentemente come patrimonio di cultura emigratoria⁽¹¹⁾. Le descrizioni offerte

⁽⁸⁾ «*Sulla prima rampa di scale c'era un suonatore di tromba che soffiava con tanta violenza nel suo strumento da sembrare che stesse per scoppiare*», cfr. CHARLES BURNEY, cit., p. 269.

⁽⁹⁾ «*Nella sala di studio comune si eseguiva un concerto con sette od otto clavicembali, più altrettanti violini e parecchie voci; ed ognuno eseguiva una musica diversa e in differenti tonalità*», ibid.

⁽¹⁰⁾ «*[...] in mezzo a questo frastuono confuso, tra queste continue dissonanze, è assolutamente impossibile affinare e perfezionare un'esecuzione. Si comprende così la sciatta grossolanità consueta nelle loro esecuzioni pubbliche e la completa mancanza di gusto, di precisione e di espressione in tutti questi giovani esecutori, fino a che essi non abbiano potuto acquistare altrove queste qualità*», ibid.

⁽¹¹⁾ Sebbene un'approfondita indagine su questo interessante fenomeno storico non sia stata ancora condotta, non è senza significato constatare che esso ebbe un'incidenza maggiore sui compositori di musica strumentale impossibilitati, di fatto, a poter anelare ad un impiego stabile in patria. Per alcune informazioni su questo problema, cfr. CARL DAHLHAUS, *Die italienische Instrumentalmisik als Emigrantenkultur*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Die Musik des 18. Jahrhunderts*, a cura di CARL DAHLHAUS, Laaber Verlag, Laaber: 1985, pp. 210-6.

da numerosi periodici specializzati, benché viziate da comprensibili esagerazioni, non sono certo più confortanti. Così, in un elogio funebre dedicato a Boccherini, ad esempio, si legge sulle colonne della già citata *Allgemeine musikalische Zeitung*: «Gegen die Gewohnheit seiner Landsleute ging er mit der Zeit und der Ausbildung der Tonkunst auch in Deutschland fort [...]»⁽¹²⁾. Per la critica estera, il compositore lucchese diviene quasi il simbolo della trascuratezza con la quale le terre guardavano alla musica strumentale, tanto che, in un altro passo del medesimo scritto, lo stesso autore sottolinea: «Die Zahl seiner Werke (fast nur Instrumentalmusik von der Sonate bis zum Quintett) ist sehr gross. Ein besonderes Verdienst um die Instrumentalmusik Italiens, Spanies und wohl auch Frankreichs⁽¹³⁾, erwarb er sich auch dadurch, dass er der Erste war, der dort Quartetten, worin alle Instrumente obligat gearbeitet sind, schrieb»⁽¹⁴⁾. Un simile discorso, sempre secondo la stampa specializzata, può valere anche per un autore come Muzio Clementi, le cui opere, rappresentando la quintessenza di uno stile strumentale puro, difficilmente potevano essere accolte come espressione dei gusti e delle tendenze del repertorio della nazione nella quale ebbe i natali: «[...] Viel Genie wohnt in diesem Mann, aber die Ausbildung davon hat er nicht den Italiänern, seinen Landsleuten, die ihn über alle jetzige Spieler und Componisten setzen wollen, sondern den Deutschen zu verdanken»⁽¹⁵⁾.

La musica strumentale sembra incontrare sempre minor interesse da parte dei mecenati, minor favore da parte del pubblico nonché da parte dei più autorevoli esponenti del mondo teorico, i quali, con le loro posizioni talvolta anacronistiche, riuscirono ad esercitare influssi sempre più pressanti sugli indirizzi della composizione, tanto da portare sul finir del secolo alcuni osservatori ad esprimere il loro più tota-

⁽¹²⁾ «Contro le abitudini dei suoi connazionali ha contribuito al progresso anche della musica tedesca con il tempo e la preparazione [...]», cfr. *AmZ*, VII/21, 21 agosto 1805, col. 756.

⁽¹³⁾ Sembra inutile sottolineare come la presenza della Francia in questo contesto sia da attribuire a quella leggera inclinazione per l'esagerazione già sottolineata in altri casi.

⁽¹⁴⁾ «Il numero delle sue composizioni - quasi esclusivamente musica strumentale, dalla sonata al quintetto - è molto grande. Egli si è reso benemerito nei confronti della musica strumentale italiana, spagnola e francese, anche per il fatto che egli fu il primo a scrivere quartetti là ove tutti gli strumenti venivano utilizzati obbligati», cfr. *AmZ*, VII/21, 21 agosto 1805, col. 757.

⁽¹⁵⁾ «In quest'uomo alberga molta genialità, ma la formazione non si deve agli italiani, suoi connazionali, che lo ritengono al di sopra di ogni esecutore e compositore dei nostri tempi, bensì ai tedeschi», cfr. *Magazin der Musik*, vol II/2 [1786], p. 1379.

le disinteresse nei confronti di questo repertorio ⁽¹⁶⁾. Una posizione estrema in tal senso va attribuita a Carlo Cervasoni che, dimentico evidentemente degli enormi progressi compiuti dal repertorio europeo negli ultimi decenni, ribadisce la superiorità dello scrivere vocale, attribuendo a quello strumentale il ruolo di buon esercizio per i principanti:

«La Musica istrumentale è quella che ai soli strumenti appartiene. E siccome le Composizioni le più facili, quelle sono appunto che riguardano i soli strumenti (non andando queste soggette a quelle leggi rigorose della Composizione della Musica vocale, in cui la vera espressione del sentimento a quella conforme della Poesia è il più grande oggetto della Composizione, ma dipendendo interamente dalla sola fantasia che in queste dee liberamente spaziare, tutto ciò impiegando che serve a far maggiormente spiccare quella specie di strumento per cui si compone, sì per la disposizione delle melodie che per la scelta di que' suoni, e di quegli accordi che più convengono alla facilità dell'esecuzione sopra quel dato strumento); così in siffatte Composizioni converrà addestrarsi primieramente, e con un certo determinato ordine, onde avanzarsi sempre più nel progresso con la maggiore possibile facilità» ⁽¹⁷⁾.

Date queste premesse non deve certo stupire se lo stato di cose che si era già verificato ai tempi dei soggiorni di Mozart, si acuì alla fine del secolo, segnatamente per ciò che concerne i più significativi centri della produzione musicale, giacché in alcune realtà locali si manifestò anche una tendenza inversa: *«Was mich aber am meisten wundert, ist, daß itzt außerordentlich wenig Liebhaberei für Musik in Italien herrscht. Es ist bey nahe ein Wunder, Leute von Stande Musik lieben zu sehen»* ⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁶⁾ Ancora sul *Magazin der Musik* si rileva - e non senza torto - che il dominio esercitato da Padre Martini sul dibattito teorico contemporaneo non sarebbe potuto restare senza conseguenze giacché *«die Musici des Landes müssen ihm den Pantoffel küssen, um Musickentnisse zu haben, so wie man es dem Pabste thut»* («per avere le nozioni musicali i musicisti della nazione gli devono baciare la pantofola come si fa dal papa», cfr. *Magazin der Musik*, vol I/2 [1783], p. 430).

⁽¹⁷⁾ Cfr. CARLO GERVASONI, *La scuola della musica in tre parti divisa*, 2 voll., Niccolò Orcesi, Piacenza: 1800, vol. I, pp 460-1. Circa una più approfondita analisi del rapporto teoria-musica strumentale in Italia nel periodo analizzato, cfr. GIACOMO FORNARI, *«Determinare in tutta la sua estensione [...] lo stato attuale della musica in Italia»*. *Giannagostino Perotti e la ricerca di un primato perduto*, di prossima pubblicazione su *Chigiana*.

⁽¹⁸⁾ *«Ciò che mi lascia maggiormente esterrefatto è che in questi tempi regna poca passione per la musica. Desta quasi meraviglia vedere gente di rango che ami la musica»*, cfr. *Magazin der Musik*, I/1 [1783], p. 160.

La situazione che si era venuta man mano a creare divenne con il tempo oggetto di osservazione di numerosi annotatori che non mancarono di rilevare lo stato di abbandono - o meglio - di apparente abbandono in cui doveva versare giocoforza il repertorio strumentale, qui inteso, ovviamente, nella sue più svariate manifestazioni. Così l'anonimo inviato della *Allgemeine musikalische Zeitung* nel già citato reportage sullo stato della musica in Italia fa presente che: «*Wenn wir von Musik in Italien reden, so weiss Jedermann, dass bey weitem am vorzüglichsten Vokalmusik gemeynet seyn muss*»⁽¹⁹⁾.

Già, la musica vocale sembrava dominare incontrastata. Per usare una metafora di Giuseppe Carpani «*la musica era una monarchia: sovrano il canto, sudditi gli accompagnamenti*»⁽²⁰⁾, e ciò in netto contrasto con l'idea - sempre di Carpani - secondo cui «*nella sola musica strumentale il maestro può essere oratore*»⁽²¹⁾, giacché «*nella vocale egli non fa che tradurre in lingua musica il discorso del poeta, e quindi non può e non deve essere che traduttore e imitatore, o parafrasista*»⁽²²⁾. Una rivoluzione non da poco se si pensa che, leggendo taluni scritti, si ha quasi la sensazione che la musica strumentale fosse considerata genere troppo «difficile» per incontrare i favori del pubblico italiano, troppo incolto ed inpreparato per confrontarsi con tale repertorio. Un simile mutamento di pensiero non sarebbe potuto restare senza influenze sul dibattito teorico italiano del primo Ottocento se si pensa che un altro contemporaneo di Carpani, Andrea Majer, giunse addirittura ad affermare, in un'epoca in cui Bellini e Rossini avevano già conquistato l'Europa: «*il lato brillante della odierna Musica italiana è quello dell'istrumentale*»⁽²³⁾. Tutto dipende, ovviamente, da ciò che il pubblico è solito aspettarsi da un'esecuzione. Da come esso pubblico viva e si ponga a contatto con la materia. Queste, pertanto, restano le impressioni di un anonimo osservatore che da Roma invia i suoi appunti sulla

⁽¹⁹⁾ «Se parliamo della musica in Italia tutti sanno che si deve pensare più squisitamente a quella vocale», cfr. *AmZ*, XV/16, 21 aprile 1813, col. 262.

⁽²⁰⁾ Cfr. GIUSEPPE CARPANI, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celeberrimo Giuseppe Haydn*, Tipografia della Minerva, Padova: 1823, p. 4.

⁽²¹⁾ *Ibidem*, p. 71.

⁽²²⁾ *Ibidem*.

⁽²³⁾ Cfr. ANDREA MAJER, *Discorso sulla origine progressi e stato attuale della musica italiana*, Tipografia della Minerva, Padova: 1821, p. 168. Così prosegue goffamente il teorico: «*La metà dei suonatori delle nostre orchestre è formata da buoni concertisti. Come potrebbero senza di ciò eseguire delle partiture spesso contrarie alla natura ed al meccanismo dei loro strumenti?*» (*ibidem*).

percezione e sul ruolo della musica secondo il pensiero di un ascoltatore medio della Penisola:

«Die gewöhnliche Instrumentalmusik in Rom ist nicht schön, der Italiener will mehr singen als spielen lernen. Die Mutter singt bey der Wiege, und die zartesten Kinder singen Arietten. Der Italiener weiß gar zu wohl, daß eine schöne ausgebildete Stimme in einer so süßen harmonischen Sprache mehr über das Herz vermag, als die besten Sonaten, wenn sie auch von Meisterhänden gespielt werden. Daher schreiben die größten italienischen Capellmeister so wenig Instrumentalmusik» ⁽²⁴⁾.

Mentre in Italia i teatri si moltiplicano, come rileva ancora un anonimo viaggiatore (*«Jede Hauptstadt, jede Stadt, jedes Dorf beynah hat seyne Bühne, und man hört jetzt fast mehr Ariettengesang in diesem Lande als Vögelgezwitscher. Engelland, das fast so groß ist, wie Italien, hat nur eine Oper. Frankreich, das viel grösser ist, auch nur eine. Aber in Italien, wie gesagt, sind sie allenthaben»*) ⁽²⁵⁾, agli occhi del visitatore straniero le orchestre appaiono indisciplinate ed incapaci di eseguire correttamente una sinfonia di Haydn od un qualsiasi lavoro di Mozart ⁽²⁶⁾.

⁽²⁴⁾ *«La musica strumentale a Roma non è interessante; l'italiano preferisce imparare a cantare anziché suonare. La mamma canta sin dai tempi della culla ed i bambini più piccini intonano ariette. L'italiano sa benissimo che una bella voce impostata può molto di più sul cuore delle migliori sonate, sebbene eseguite da mani maestre: è per questa ragione che i più grandi compositori italiani scrivono così poca musica strumentale», cfr. Magazin der Musik, vol. I/2, pp. 990-1. Se si vuole, ancora sulla stessa rivista, ritornando sul tema non si risparmiano aspre critiche al pubblico romano accusato di faciloneria: «Nirgends in Italien herrscht mehr Unbeständigkeit des Publikums im Geschmack der Music als in Rom» («in nessuna città d'Italia regna maggior volubilità nel gusto del pubblico come a Roma», cfr. Magazin der Musik, II/1 [1786], p. 70). Come si può facilmente immaginare il resto della recensione è ancora una tirata contro l'assenza di gusto per le più elevate forme e per il conseguente disinteresse nei confronti del repertorio strumentale.*

⁽²⁵⁾ *«Ogni capoluogo, ogni città, ogni paese vicino ha il suo teatro e in questo tempo si sentono nella nazione più arie d'opera che canti d'uccello. L'Inghilterra che è grossa quasi come l'Italia, ha solo un'opera; la Francia, che è molto più grande, ne possiede pure soltanto una. Ma in Italia esse sono situate in ogni dove» (ibidem, vol. I/1, p. 422).*

⁽²⁶⁾ Molto significativa a tale proposito è una recensione comparsa sulla *Allgemeine musikalische Zeitung* di un'esecuzione scaligera di una sinfonia di Haydn, oggi purtroppo non identificabile, eseguita tra un tempo e l'altro di una rappresentazione della *Zauberflöte* KV 620 di Mozart ed accolta dal pubblico milanese con un'ostentata ostilità: *«In der verwichenen Fastenzeit wurde eine sehr schöne haydnische Symphonie im hiesigen grossen Theater alla Scala geradezu ausgepfiffen»* («la scorsa quaresima presso il gran teatro alla Scla è stata fischiata apertamente una bellissima sinfonia di Haydn», cfr. *AmZ*, XVIII/29, 17 luglio 1816, col. 487). Per ciò che riguarda alcuni aspetti della teoria della ricezione mozartiana, invece, cfr. oltre, note n. 44 e 46.

Nell'ultimo ventennio del Settecento le critiche si inaspriscono sempre più, tanto da far giungere i recensori alla conclusione che in Italia «[die] *Instrumentalmusik liegt so darnieder, daß sie fast unter aller Critic ist*»⁽²⁷⁾. L'annotatore non manca di aggiungere qualche particolare sulla desolante situazione in cui questo genere doveva versare, lasciandosi andare anche a considerazioni sullo stato sociale, a dir poco precario, in cui vivevano i suoi operatori: «*Ich habe keinen einzigen Organisten, und nur höchst elende Clavicinisten gefunden, einen jungen Menschen in Turin ausgenommen, der Bachs Sachen konnte*»⁽²⁸⁾.

Tale problema, ovviamente, non è da mettere esclusivamente in relazione ai singoli interpreti, ma, come già detto, esso coinvolge anche gli *ensemble* e gli ammassi più nutriti; soffermandosi sulle difficoltà di irradiazione della musica di Mozart nella penisola alle soglie del XIX secolo, un critico mette in luce - e senza mezzi termini - anche i limiti tecnici espressi dalle orchestre nostrane. Sempre secondo la *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Don Giovanni* KV 527 resta un lavoro che può essere ascoltato di rado nella penisola dal momento che «*in ganz Italien ist nicht ein Orchester, das z.B. Moz[arts] Don Juan gut aufzuführen im Stande wäre*»⁽²⁹⁾. Con commenti di questo tenore si potrebbe proseguire a lungo, ciononostante è bene non dimenticare che, essendo viziati di frequente da facili nazionalismi, essi posseggono un valore puramente indicativo ai fini di una più precisa descrizione di una situazione che, comunque, doveva essere reale. Tante ottime strutture per l'opera, date dal cospicuo numero di teatri in attività, corrispondono ad un'esigua quantità di luoghi adatti alla musi-

⁽²⁷⁾ «*La musica strumentale è di così basso livello che resta al di sotto di ogni possibile critica*», cfr. *Magazin der Musik*, vol. I/1, p. 160.

⁽²⁸⁾ «*Non ho trovato nessun organista se non clavicembalisti al massimo grado di indigenza, che conoscessero le composizioni di Bach, eccezion fatta per un giovane organista di Torino*», ibidem.

⁽²⁹⁾ «*in tutta Italia non esiste una sola orchestra che, ad esempio, sarebbe in grado di eseguire il Don Giovanni*», cfr. *AmZ*, III/29, 15 aprile 1801, col. 500. Si noti che un simile giudizio, ad esempio, era già stato espresso da Karl Ditters von Dittersdorf circa un'infelice rappresentazione di un'opera di Gluck avvenuta esattamente durante il soggiorno italiano dei due: «*[...] so unzufrieden war Gluck damit. Siebenzehn große Proben wurden gehalten, und dem ungeachtet, fehlte bei der Produktion das Ensemble und die Präzision, die wir bei dem Wiener Orchester von jeher zu hören gewohnt waren*» («*[...] Gluck era così insoddisfatto per questo. Si tennero diciassette prove grandi, ciononostante mancò nell'allestimento l'ensemble e la precisione che eravamo abituati da sempre a sentire dall'orchestra di Vienna*», cfr. KARL DITTERS VON DITTERSDORF, *Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert*, Breitkopf und Härtel, Leipzig: 1801 [ed. moderna a cura di BRUNO LOETS, Satz und Druck der Sparmer, Leipzig: 1940], pp. 108-9).

ca strumentale, la quale, almeno in linea di principio, dovrebbe avere certo minori esigenze richiedendo investimenti più contenuti, se messi a confronto con quelli necessari per allestire un'opera.

Quando Mozart si trovò ad affrontare i suoi diversi viaggi in Italia la situazione, ovviamente, mutava da città a città. Ma è bene dire sin da ora che, stando allo stato attuale delle ricerche, la musica strumentale doveva essere di gran lunga coltivata al centro-nord. Ciò in virtù anche del fatto che il settentrione, e, in modo particolare, il Lombardo Veneto, potevano contare su uno strato più ampio di dilettanti, espressione di una classe sociale - la borghesia - in forte espansione ed ascesa. Centri come Torino, Milano e Venezia - queste ultime due città di diretto dominio austriaco - possedevano sale capienti anche a dire dell'esigente critica d'oltralpe: «*Die Schauspielsäle zu Venedig, ohne eben so berühmt zu seyn als die zu Turin und Mayland, sind groß und bequem. Da Venedig eine der Städte Italiens ist, wo die Music mehr kultivirt wird [...]*»⁽³⁰⁾. La seguente testimonianza, risalente al 1767, può essere emblematica del grado di diffusione che il repertorio strumentale riusciva a mantenere in Lombardia, nonostante la indiscutibile decadenza che esso stava vivendo, se paragonata ovviamente alla fertilità che tale repertorio aveva conosciuto all'inizio del medesimo secolo:

«*Gleich in den ersten Städten, welche man in der Lombardey antrifft, findet man schon eine durchaus herrschende Neigung zur Musik. Jedermann spielt daselbst auf der Violin, mit Harpeggiaturen und allen Manieren*»⁽³¹⁾.

Certo, la situazione della Lombardia, così come anche del nord Italia in genere, doveva essere ben diversa rispetto a quanto accadeva nel resto della Penisola⁽³²⁾, come dimostra un passo tratto dall'epistolario

⁽³⁰⁾ «*Le sale da concerto di Venezia, sebbene meno famose di quelle di Torino e di Milano, sono grandi e confortevoli. Venezia, pertanto, è una delle città d'Italia ove la musica è maggiormente coltivata*», cfr. *Magazin der Musik*, II/1, pp. 215-216. Ancora una volta non sembra secondario ribadire quali influssi benefici possa aver avuto la presenza di strutture idonee ad esercitare una qualsiasi attività. In fondo, se si vuole, questo è un problema ancora oggi molto sentito e dibattuto in Italia, dove scarseggiano luoghi atti alla musica cameristica e/o sinfonica.

⁽³¹⁾ «*Già nelle prime città che si incontrano in Lombardia, si trova un'inclinazione per la musica assolutamente dominante. Ognuno sa suonare il violino, con arpeggi e in ogni modo*», cfr. *Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, II/12, 28 settembre 1767, p. 97.

⁽³²⁾ Rilevando come la musica strumentale in generale soffrì della situazione politica incerta e della povertà della nazione, Ludwig Finscher fa notare che tale repertorio fosse quasi esclusivo appannaggio dei lombardi e, più in generale, dei

di Mozart, uno dei pochi - almeno per ciò che riguarda i soggiorni italiani - in cui l'autore si lasci andare ad un giudizio preciso sul livello qualitativo di un'orchestra locale, in questo caso quella di Cremona, che, evidentemente, era stata in grado di impressionare i due Mozart⁽³³⁾. Che tale livello dovesse essere restato piuttosto alto per tutto l'arco di tempo in cui il Lombardo-Veneto rimase assoggettato all'Austria viene confermato dal già più volte citato reportage sullo stato della musica in Italia, nel quale si fa apertamente notare:

«Fragten Sie zuförderst, an welchem Orte Italiens eben jetzt Musik am ernstesten, eifrigsten und planmässigsten cultivirt werde, so würde ich Ihnen nicht Rom, selbst nicht Neapel, sondern das gesegnete Mayland nennen müssen»⁽³⁴⁾.

Particolarmente significativa è la riflessione dello stesso annotatore che trova la spiegazione di tale fenomeno in ragioni di carattere economico, politico e sociale. È sua opinione, infatti, che Milano costituisca un caso a sé anche a causa della mentalità dei suoi cittadini: «Die Ursachen [...] in dem jetzigen, nicht zu verkennenden Wohlstande der Einwohner, in denen überdies noch ein schöner Fonds österreichischen, und namentlich Wiener Sinnes ruth»⁽³⁵⁾. Negli anni in cui i Mozart

settecentrali (cfr. LUDWIG FINSCHER, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Bärenreiter, Kassel: 1974, p. 24). Tale situazione, come rileva anche Chappel White, si rende ancora più estrema per ciò che riguarda la storia del concerto per violino ed orchestra, forma che, allo stato attuale delle ricerche, sembra non essere stata praticata con entusiasmo nell'Italia meridionale. Cfr. CHAPPEL WHITE, *From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto*, Gordon and Breach, Philadelphia: 1992, pp. 249-73.

⁽³³⁾ «[...] Zu Cremona das orchester gut» («l'orchestra è buona a Cremona»), lettera di Wolfgang a Nannerl, Milano, 26 Gennaio 1770, in: *Mozart. Briefe*, vol. I, p. 310). Si ricorda tra le righe che, nella città lombarda, i Mozart avevano avuto modo di assistere ad una rappresentazione della *Clemenza di Tito* di Giuseppe Valentini, fino a non molti anni or sono attribuita ad Hasse. Cfr. ELIA SANTORO, *Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart a Cremona durante il primo viaggio in Italia. La sera del 20 gennaio 1770 al teatro «Nazari» per assistere all'opera «La clemenza di Tito» di Pietro Metastasio, musiche di Michel'Angelo Valentini*, in: *Cremona and Mozart*, a cura di FRANCO FEROLDI, ACLAP, Cremona-Wien: 1991, pp. 3-10.

⁽³⁴⁾ «Per prima cosa mi avete chiesto in quale luogo d'Italia oggigiorno la musica sia coltivata con maggior serietà, zelo e regolarità, allora vi risponderò che non si deve parlare né di Roma né della stessa Napoli, ma della benedetta Milano», cfr. *AmZ*, XV/16, 21 aprile 1813, col. 262.

⁽³⁵⁾ «Le ragioni [...] in primo luogo [...] sono da individuare nell'inconfondibile benessere dei cittadini di oggi, sui quali inoltre poggia ancora un bel patrimonio intellettuale austriaco e più precisamente viennese», cfr. *AmZ*, XV/16, 21 aprile 1813, col. 262. La

giunsero a Milano, pertanto, ebbero modo di venire a stretto contatto con un ambiente particolarmente stimolante, non soltanto per ciò che concerne il mondo dell'opera, ma anche per ciò che riguarda più squisitamente il repertorio strumentale nonché l'acceso dibattito teorico. I nomi di Domenico Brunetti, Giovanni Battista Lampugnani, Gaetano Piazza, Giovanni Battista Sammaritini, Giovanni Andrea Fioroni, Antonio Boroni, Carlo Monza e Giovenale Sacchi ⁽³⁶⁾ possono già offrire un'idea piuttosto chiara dei gusti e delle tendenze del panorama musicale milanese nel terzo quarto del XVIII Secolo. A ciò si aggiunga la buona amicizia che legò i Mozart ai compositori citati e, soprattutto, al più significativo esponente della scuola milanese di quegli anni: Giovanni Battista Sammaritini ⁽³⁷⁾. Sempre stando alla testimonianza dei Mozart, il capoluogo lombardo era città perfettamente in grado di soddisfare i desideri degli appassionati, soprattutto in periodo carnascialesco. «*Alle tag ist opera und Ball*» ⁽³⁸⁾, «*wir sind 6 oder 7 Mahl in der opera [...] gewesen*» ⁽³⁹⁾, sono alcuni dei commenti più ricorrenti nelle lettere scritte dal capoluogo lombardo. Per non parlare delle accademie alle quali Mozart ebbe modo di prendere parte sia in veste di interprete, sia in veste di ascoltatore ⁽⁴⁰⁾.

Il lungo viaggio intrapreso dai Mozart per tutta la Penisola permise loro di incontrare altri ambienti interessanti, tra i quali fa spicco, soprattutto, quello di Firenze, città che, come Milano e Venezia, si

recensione prosegue con alcune considerazioni di carattere eminentemente economico-commerciale circa i rapporti che legavano inscindibilmente la Lombardia all'Austria.

⁽³⁶⁾ Tutti i nomi dei compositori incontrati, ad eccezione di quello di Giovenale Sacchi, vengono fatti più volte da Leopold Mozart e registrati, come sempre, nelle *Reisenotizien* redatte, in questo caso, tra il 23 gennaio ed il 24 marzo 1770, cfr. *Mozart. Briefe*, vol. I, p. 322.

⁽³⁷⁾ «*Die größten und ansehnlichsten Capellmeister dieser Statt, die alles vertrauen haben, nämlich Sgr: Fioroni und Sammartino sind unsere wahren freunde, wie auch Lampugnani, Piazza, Colombo etc: [...]*» («i compositori più importanti e in vista di questa città e che godono di tutta la fiducia, e cioè Fioroni e Sammartini, sono nostri amici veri come anche Lampugnani, Piazza, Colombo etc. [...]»), lettera di Leopold alla moglie, Milano, 22 dicembre 1770, in: *Mozart. Briefe*, vol. I, p. 410).

⁽³⁸⁾ «*Tutti i giorni c'è l'opera e il ballo*», lettera di Leopold alla moglie, Milano, 27 febbraio 1770, in: *Mozart. Briefe*, vol. I, p. 316.

⁽³⁹⁾ «*Siamo stati 6 o 7 volte all'opera*», lettera di Wolfgang a Nannerl, Milano, 3 marzo 1770, in: *Mozart. Briefe*, vol. I, p. 319.

⁽⁴⁰⁾ Su questo aspetto, oltre a quelle già citate, si segnalano le seguenti lettere: Leopold alla moglie (Milano, 1 dicembre 1770 e 13 settembre 1771), in: *Mozart. Briefe*, p.406 e p. 437. Circa Mozart e una sua celebre accademia milanese, cfr. GIACOMO FORNARI, «*A nome Amadeo Mozart*». *Ein unbekanntes Zeugnis über den Aufenthalt des Wunderkindes in Mailand 1770*, in *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991*, cit., vol. II, pp. 629-34.

trovava a quei tempi sotto il diretto dominio austriaco. E anche qui le impressioni del già più volte menzionato corrispondente della *Allgemeine musikalische Zeitung* si dimostrano ancora interessanti e probabilmente attendibili. Secondo l'osservatore, infatti, il capoluogo toscano era uno dei pochi centri capaci di esprimere un *ensemble* organizzato «alla tedesca», cioè perfettamente in grado di eseguire lavori cameristici o sinfonici del repertorio d'oltralpe: «*Nur in Florenz fand ich ein Orchester, ganz nach deutscher Art eingerichtet*»⁽⁴¹⁾. La differenza che si venne a creare nell'Italia centrale tra Firenze e le zone confinanti è la più viva dimostrazione della capacità che ebbero sempre i regnanti di incidere sulla realtà artistica locale. Ciò assume un significato del tutto particolare in un'Italia frazionata in numerosi staterelli, per lo più assoggettati a potenze straniere, ancora incapaci di esprimere un sentimento di unità nazionale, come ebbe modo di sottolineare Johann Friedrich Reichardt nella sua *Berlinische musikalische Zeitung*, in cui egli fa presente come i gusti del pubblico fossero soggetti a mutare fortemente i propri connotati da regione a regione, da città a città, da zona a zona:

«*Die Musik wird in Italien überhaupt politisch behandelt. Eine Stadt verachtet die andre, wegen der Verschiedenheit des Geschmacks in der Musik. Die Venetianer hassen die Mailänder und Bologneser, und so wieder umgekehrt. Dies geht so weit, daß die Sänger, welche in Venedig Enthusiasm erregen (oder wie sie hier sagen, furore machen) in Mailand gewöhnlich gar nicht gefallen*»⁽⁴²⁾.

Dunque all'ambiente musicale del Granducato di Toscana non toccò la sorte che invece non risparmiò altre regioni dell'Italia centro-

⁽⁴¹⁾ «Solo a Firenze ho trovato un'orchestra organizzata alla tedesca», cfr. AmZ, XV/16, 21 aprile 1813, col. 267. Per una più approfondita conoscenza dell'ambiente musicale fiorentino tra la fine del XVIII Secolo e gli inizi del successivo cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche (1800-1855)*, Vallecchi, Firenze: 1978 e, sempre dello stesso autore, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Ponte alle Grazie, Firenze: 1990.

⁽⁴²⁾ «La musica in Italia viene trattata in genere come un affare politico. Una città disprezza l'altra a causa delle diversità dei gusti nella musica. I veneziani odiano i milanesi e i bolognesi e viceversa. Ciò arriva al punto che i cantanti che suscitano entusiasmo a Venezia (o, come si dice qui, fanno furore) solitamente non piacciono a Milano», cfr. *Berlinische musikalische Zeitung*, I/14, 1805, p. 56. La differente percezione della musica esistente a quei tempi tra il pubblico settentrionale e quello meridionale è un campo della ricerca molto interessante che, ad un più approfondito studio, non mancherebbe di serbare molte sorprese.

meridionale, dove, sempre secondo Reichardt «*Jede Musik, die etwas ernsthaft ausgearbeitet ist, und Sinn und Verstand hat, nennen sie Musica tedesca che non piace in Italia (deutsche Musik, die in Italien nicht gefällt)*»⁽⁴³⁾. Per questo non deve certo stupire se in Toscana, sul finire del XVIII Secolo, un editore come Zatta dichiara di voler attendere con una certa sistematicità alla pubblicazione di lavori strumentali di compositori noti. Anche in questo, come in altri casi, va rilevato come la notizia venga comunque accolta con perplessità e non senza sorpresa dalla stampa specializzata estera che si chiede che cosa potrà combinare l'editore in un campo come questo:

«*Antonio Zatta will einen großen Notenverlag anlegen, und verspricht in seiner Ankündigung, künftig die Arbeiten eines Boccherini, Schuster, Sterkel und mehrerer andren berühmten Männer allein zu verlegen. Man muß erwarten, wie dieses glücken wird, und was er hierin wird leisten können*»⁽⁴⁴⁾.

Mozart, quindi, mosse i suoi passi in un ambiente che, sebbene non senza difficoltà, fu comunque in grado di offrirgli opportunità interessanti. A dimostrazione della reciproca contaminazione che vi fu tra il repertorio centro-settentrionale e un autore come lui, argomento questo ancora in fase di rivalutazione da parte del mondo scientifico⁽⁴⁵⁾, valga la seguente annotazione, una testimonianza senz'altro in grado di confermare come la musica di Wolfgang fosse riuscita ad incidere negli ambienti più fertili, ricchi di fermenti culturali e più progrediti. Se, infatti, all'Ottocento sarà riservato il compito di

⁽⁴³⁾ «Ogni brano che sia elaborato con un minimo di serietà, di senno e di giudizio viene da loro definito [...] 'musica tedesca che non piace in Italia'», *Ibidem*.

⁽⁴⁴⁾ «Antonio Zatta vuole fondare una grossa editrice musicale e promette nel suo annuncio di stampare da solo in futuro composizioni di Boccherini, Schuster, Sterkel e altri autori famosi», *cfr. Magazin der Musik*, II/1, p. 59. Per ulteriori informazioni sugli editori italiani dell'epoca in esame, *cfr.* BIANCA MARIA ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, in: *Studi Musicali*, XVIII/2, 1989, pp. 273-375 e BIANCA MARIA ANTOLINI e ANNALISA BINI, *Editori e librai musicisti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Torre d'Orfeo, Roma: 1988, p. 18. Per ciò che concerne, invece, la ricezione di Mozart nel panorama editoriale italiano tra Sette e Ottocento, *cfr.* GALLIANO CILIBERTI, *Mozart e l'editoria musicale italiana del Settecento e dell'Ottocento*, in: *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna. Atti del convegno internazionale di studi (Cremona 24-26 novembre 1991)*, a cura di GIACOMO FORNARI, LIM, Lucca: 1994, pp. 153-78.

⁽⁴⁵⁾ Non pare senza significato rilevare che la stragrande maggioranza degli studi sin qui condotti si sono occupati delle reciproche contaminazioni tra Mozart ed il repertorio italiano soprattutto per ciò che concerne l'opera.

riscoprire la produzione teatrale di Mozart ⁽⁴⁶⁾, a quello precedente risale il primo interesse per un repertorio ricercato come le sonate per violino e pianoforte. Visto quanto sinora è stato detto non deve stupire che questa recensione si collochi in un'ampia relazione sullo stato della musica in Toscana:

«(...) *Mozarts Sonaten mit einer obligaten Violine gefallen mir sehr wohl. Sie sind sehr schwer zu spielen. Seine Melodien sind zwar nicht ganz neu, alleinn die Begleitung der Violine ist meisterhaft gesetzt; er ist sehr harmonisch und bringt häufige Imitationen zur rechten Zeit an. Man muß sie mehrmals hören*» ⁽⁴⁷⁾.

Dunque, queste sembrano essere alcune delle poche tracce lasciate da Mozart vivente nella Penisola. Nonostante gli sforzi intrapresi da alcuni appassionati per cercare di irradiare l'interesse per la musica strumentale e con essa per le forme più elevate del repertorio, l'Italia aveva già assunto il ruolo di culla del melodramma, divenendo sempre più bersagliato oggetto di quelle critiche e di quelle caricature a cui anche oggi essa stessa va incontro.

⁽⁴⁶⁾ Cfr. a tale proposito MARCO BEGHELLI, *La precoce fortuna delle Nozze di Figaro in Italia*, in: *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna* cit., pp. 179-224 e GIACOMO FORNARI, «*L'Europa intera risuonava del suo nome e delle opere sue*». *Un saggio della fortuna ottocentesca di Mozart in Lombardia*, in: *ibidem*, pp. 225-40.

⁽⁴⁷⁾ «*Le suonate di Mozart per violino obbligato mi piacciono moltissimo. Sono molto difficili da eseguirsi. Le sue melodie non sono in realtà del tutto nuove, tuttavia l'accompagnamento del violino è composta in modo magistrale; egli è molto armonico e colloca imitazioni strette al momento giusto. Bisogna ascoltarle più volte*», cfr. *Magazin der Musik*, II/1, p. 60.

Indirizzo dell'autore:

Dr Giacomo Fornari - In der Aue, 17 - D69118 Heidelberg
