

Sensazionale scoperta: nell'ultima opera il genio copiò uno sconosciuto

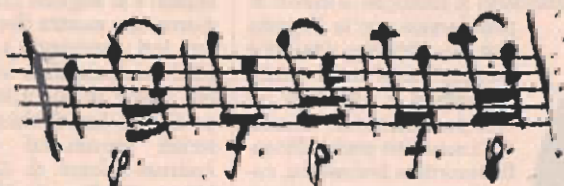
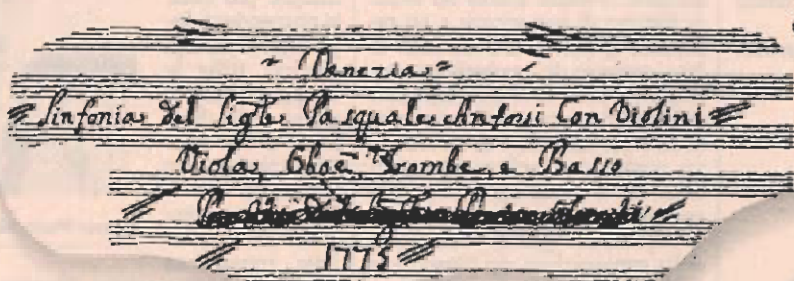
MOZART

Requiem per un plagio

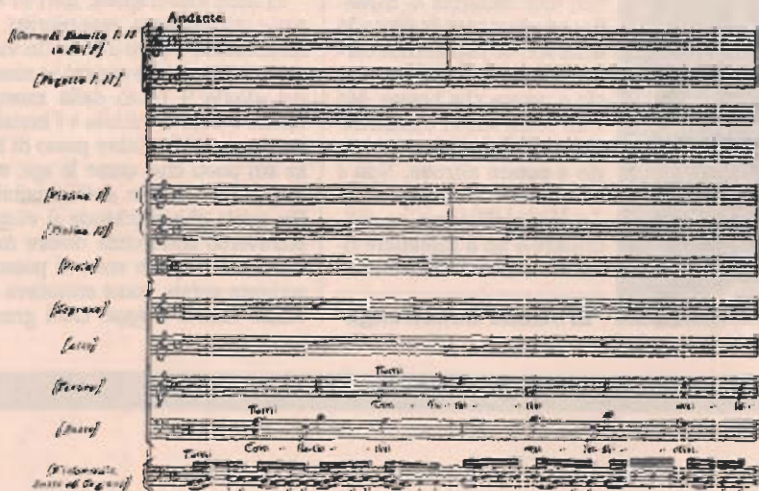


MOLTE volte aveva già incontrato la sua musica, in Italia, a Monaco, a Parigi, a Vienna. Anche all'inizio di quell'ultimo anno quando, prendendo spunto da un tema dell'opera *Il trionfo delle donne*, rappresentata a Vienna, licenziò la *Contraddanza K607*. Era il 28 febbraio 1791, e quel lieve scherzo da ballare durante una delle serate d'inverno della capitale dell'impero, si riteneva l'ultimo, dichiarato debito di Mozart nei confronti di Pasquale Anfossi, compositore italiano e, come tanti nostri connazionali, vagabondo d'Europa in quel secolo che, musicalmente, parlava la nostra lingua. Ora, dalla più importante biblioteca musicale del mondo - che non vuol dire la più organizzata, né tantomeno la più disponibile - quella di San Pietro a Majella, la curiosità e la tenacia di due musicisti napoletani, Enzo Amato e Alberto Vitolo, ha dissepolto una breve sinfonia di Anfossi. Se ne stava lì, assieme a altre sorelle e a un'infinità di sconosciute cugine, da due secoli in attesa di uno sguardo. Il frontespizio dice così: «Venezia» - *Sinfonia del Sig. Pasquale Anfossi Con Violini, Viola, Oboè, Trombe, e Basso*. Poi, dopo una dedica cancellata, indica chiaramente l'anno di composizione: 1775. E tutto coincide, perché esattamente in quegli anni Anfossi era maestro al veneziano Conservatorio dell' Ospedaletto.

Nel cuore del secondo movimento, un Andante in re minore, spicca, netto e con forte risalto drammatico, accentuato dalla prescritta continua alternanza di *forte* e *piano*, un motivo che, sedici anni più tardi, ritroviamo identico nel *Requiem* di Mozart e esattamente al-



Confutatis



Sopra, Mozart visto da sinistra; dall'alto, il frontespizio della sinfonia «Venezia» di Anfossi, il passo «copiato» del musicista italiano, lo stesso passo come compare nel «Requiem» di Mozart.

l'inizio del *Confutatis maledictis*, l'ultima sezione della Messa dei defunti completata nelle parti vocali e nella linea del basso da Wolfgang Amadeus. Vengono poi nove battute del *Lacrimosa dies illa*, prima che a terminare l'opera giunga la mano dei suoi allievi, due almeno, Franz Süssmayr e Franz Freystädler, invitati dalla vedova Costanze a rispettare i tempi della consegna inposti dalla commissione del conte Franz Walsegg. Quel nobiluomo aveva il vizio di far passare per propria musica altrui e una data non doveva oltrepassare il 14 febbraio 1792, primo anniversario della morte di sua moglie, che lui, devoto e vanesio, voleva ricordare con l'esecuzione di quel *Requiem* di cui si era assicurato il diritto di proprietà esclusiva. Costanze aveva molto bisogno di denaro e usò ogni astuzia, perfino chiedendo a Süssmayr di contraffare la firma del marito, per persuadere il conte che Mozart, prima di morire, il 5 dicembre 1791, aveva terminato

l'impresa di proprio pugno, e dunque lei poteva esigere il saldo. L'allievo ubbidi, e Walsegg nulla obiettò, vittima della sua frenesia: per convincere tutti della propria abilità, non stampava, ma ricopiava a mano lui stesso la partitura e le parti staccate della musica che in segreto gli veniva consegnata.

Fra cordoglio, disperazione, necessità di sopravvivenza della vedova e dei suoi bambini, Carl Thomas, di sette anni e Franz Xaver Wolfgang, di quattro mesi, quelli immediatamente successivi alla morte di Wolfgang furono giorni frenetici, come è ben raccontato nei testi più autorevoli sull'argomento, a cominciare dai volumi di documenti, alcuni dei quali inediti, raccolti da Otto Erich Deutsch nel 1964, per giungere a *L'ultimo anno di Mozart* di Robbins Landon (1988, edito in Italia da Garzanti) e al *Mozart's Requiem*, di Christoph Wolff (Oxford, 1994), che ha la saggia idea di stampare il *Requiem* per

come, allo stato attuale delle conoscenze, pensiamo lo abbia scritto Mozart, con quello che c'è, quello che di suo manca, quello che è stato aggiunto dagli allievi. Di un altro elemento abbiamo certezza: la fretta di Mozart, impostagli dalla scadenza. Nel settembre 1791, dopo il ritorno da Praga, dove la sera del 6 era andata in scena *La clemenza di Tito*, termina *Il flauto magico*, che debutta a Vienna il 30 di quello stesso mese; poi viene il *Concerto per clarinetto K622*, completato il 7 ottobre. Soltanto allora può davvero dedicarsi al *Requiem* e prima del 20 novembre, quando la mortale infezione renale lo blocca, scrive ancora la *Piccola cantata massonica K623*, ultima testimonianza della sua devozione alle logge. Impressiona sempre ricordare una così ravvicinata, ansiosa di morte, successione di capolavori.

Il *Requiem* commissionato da Walsegg incombeva e, nella precipitazione di quei giorni lo avrà soc-

corso la memoria, che sappiamo prodigiosa: non gli occorreva leggere la musica altrui, sentirla era sufficiente per ricordarla con tale precisione da poterla poi esattamente trascrivere. Del resto, ogni compositore, ancora oggi e in privato, ammette tutti i suoi segreti «debitucci» verso i colleghi, non solo quelli di ieri. Inoltre, quelli di Mozart non erano tempi maturi per angosciarsi con il problema dell'originalità a tutti i costi: la citazione era prassi corrente, tollerata anche per l'assenza del diritto d'autore e di ogni mezzo di riproduzione, che immediatamente trasporta un'idea musicale in ogni angolo di mondo. O si ascoltava dal vivo, o niente, e in più di un'occasione Mozart poteva aver ascoltato quella sinfonia di Anfossi, quel «già molto cognito napoletano», come aveva voluto definirlo, in italiano e in tedesco, nel 1783. Nel giugno di quell'anno aggiunse di suo pugno tre nuove arie - «Vorrei spiegarvi,

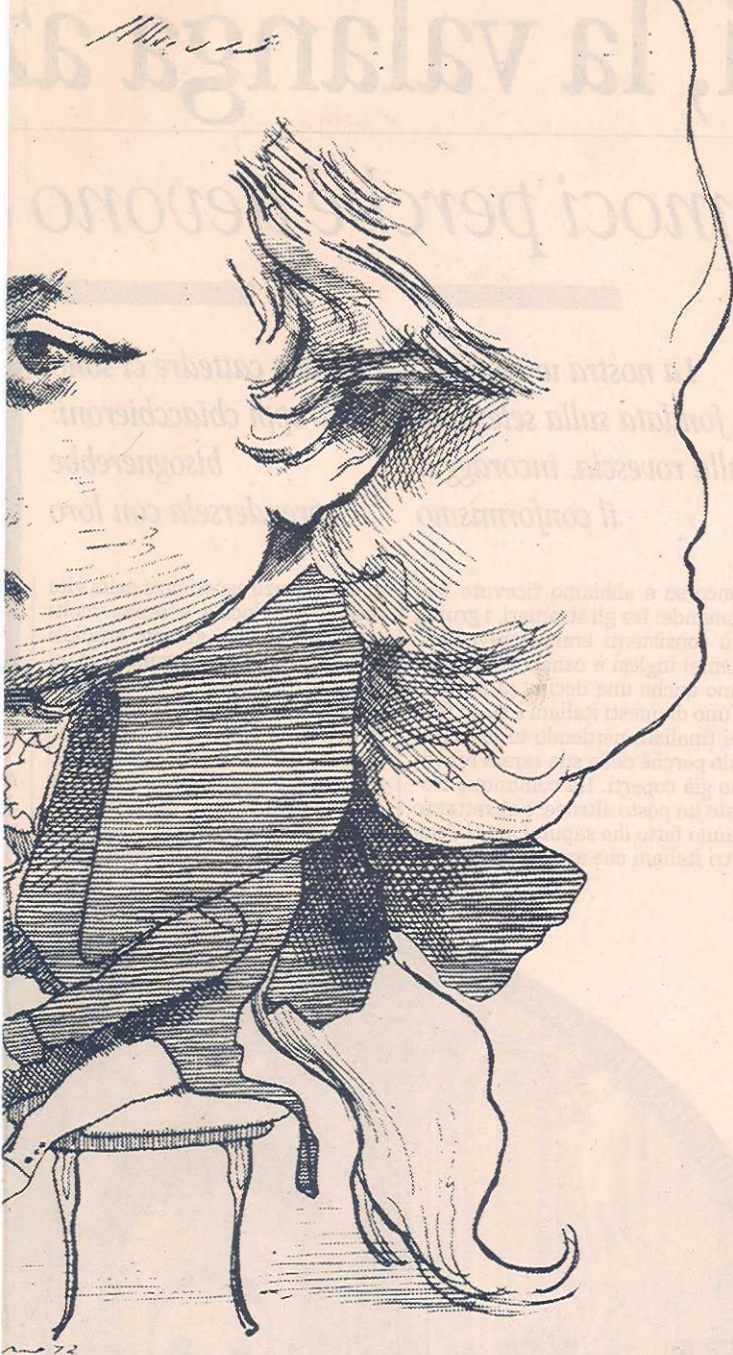
oh Dio!», «No, no che non sei capace», «Per pietà, non ricercate» - per alcune recite viennesi di un'opera buffa, *Il curioso indiscreto*, di quel compositore che era celebre, ma non vesuviano. Era nato a Taggia, in Liguria, ma «napolitano» veniva considerato perché a Napoli aveva studiato e perché la quella scuola aveva fornito l'alfabeto all'opera italiana del tempo.

Mozart aveva probabilmente incontrato la sua musica già durante i tre viaggi italiani tra 1770 e 1773; poi, a Monaco nel 1775, aveva musicato *La finta giardiniera*, sullo stesso soggetto che due anni prima, a Roma, aveva ispirato Anfossi. Ha scritto Hermann Abert: «Si vede chiaramente, tanto nell'analogia strutturale di alcuni pezzi quanto in varie reminiscenze, che Mozart conosceva la partitura di Anfossi». Un altro contatto musicale capitò a Parigi, nell'estate del 1778, segnata dalla morte della madre di Wolfgang, quando un lavoro dell'italia-

no, allora ben più affermato di lui, venne eseguito assieme a una replica del balletto mozartiano *Les petits riens*. Abert, che assieme ai francesi Wyzewa e Saint-Foix, più attentamente ha rilevato i debiti verso Anfossi, quelli ammessi come i più occulti, che si prolungano fino alle *Nozze di Figaro*, al *Don Giovanni*, al duettino tra Pamina e Papageno nel *Flauto magico*, aggiunge poi: «Ma qui finisce anche tutta la sua dipendenza dall'italiano».

Esattamente questa libertà nella fedeltà troviamo nelle modifiche mozartiane apportate a quelle tre battute dell'Andante di Anfossi che appaiono all'inizio del *Confutatis*: ambedue cominciano in levare, ma Mozart, che trasporta la sua tonalità da re minore a la minore, sceglie un'altra scansione del tempo, passando dai 3/4 ai 4/4, più congruo alle quattro sillabe del testo, e a ogni misura della battuta consegna una sillaba di

bilita
è gra
che
mori
tano
dalla
nel l
del g
scrit
l'uni
mie
sapp
avut
ro q
corre
Non
mici
ma c
fini,
most
poch
sta u
«nap
te d
anc
Pietr



autore italiano

Un motivo del
«*Confutatis maledictis*»
ripreso da una sinfonia
di Anfossi del 1775

La prova in un
manoscritto sepolto
negli archivi napoletani
di San Pietro a Majella

quelle due parole - *Confutatis maledictis* - facendo cadere l'accento e la nota più lunga sulla terza sillaba, afferrata con un ampio salto della voce, che con terrore si protende verso il senso di quelle vocali. Quando ha dovuto decidere quale ascolto dovesse accompagnare, nel film *Amadeus*, le immagini della morte, la sensibilità spettacolare di Milos Forman non ha avuto dubbi, scegliendo esattamente quel momento. Anche Anfossi era consapevole dell'effetto della sua invenzione, che d'improvviso colora di tinte drammatiche l'andamento patetico del suo Andante e, come nota Robert Mann, compositore e acutissimo analista di partiture, si sviluppa da un'idea precedentemente appena accennata, così da presentarsi all'ascolto come una novità, anche se potrebbe essere già un ricordo. Due volte Anfossi ripete la frase, ma nel *Requiem* i suoi violini diventano le grida nere dei bassi e dei tenori, mentre un'altra invenzione, del tutto assente nella *Sinfonia*, rende il senso della differenza: l'ostinato, impetuoso accompagnamento di organo, violoncelli e contrabbassi che si affacciano sull'abisso della dannazione.

Questo davvero in Anfossi non c'era, e con quel piacere che aveva nello scialare le intuizioni più strabilianti, dopo poche battute Mozart brucia l'idea fulminante, la oltrepassa. Sono i soprani e i contralti a riportare la luce della speranza, quando lo richiede il testo: «voca me cum benedictis», scegliami tra chi si salverà, dopo aver abbattuto i maledetti.

L'angoscia della fretta non riuscì a essere più forte della sua originalità. La differenza è ristata

SU DISCO

L'«originale» ora è inciso

NAPOLI. Nasce con due obiettivi dichiarati: restituire alla città, che ne è priva, dopo la chiusura del complesso della Rai, un'orchestra stabile dedicata al repertorio sinfonico e cameristico, e riportare alla nostra conoscenza la musica strumentale e la vocalità sacra del Settecento napoletano, settori piuttosto trascurati nella memoria di quel periodo d'oro. «L'Orchestra da camera di Napoli» si è costituita per iniziativa di un gruppo di musicisti professionisti nel 1996. Dopo alcuni concerti tenuti anche per l'Associazione Alessandro Scarlatti ha inciso un disco, prima tappa di un ambizioso progetto che intende attraversare tutto il XVIII secolo. Di imminente pubblicazione per la Antes Classics, il disco è dedicato a sinfonie di Jommelli, Pergolesi, Fiorenza, Sacchini, Piccinni, Guglielmi, Cimarosa, molte delle quali in prima esecuzione moderna, e racchiude la Sinfonia *Venezia* di Pasquale Anfossi. Tra gli ascolti più sorprendenti una Sinfonia di Jommelli inserita all'interno di una sua Messa. Direttore stabile è Enzo Amato, primo violino Alberto Vitolo.

[s. cap.]

bilita e se oggi parliamo di Anfossi è grazie a Mozart, a un «plagio» che a riaffiorare la perduta memoria del «molto cognito Napolitano», esattamente a due secoli dalla sua morte, avvenuta a Roma nel 1797. In quella lettera al padre del giugno 1783, Wolfgang aveva scritto: «Del *Curioso indiscreto*, l'unica cosa che è piaciuta sono le mie due arie... Ma bisogna che voi sappiate che i miei nemici hanno avuto la perfidia di spargere in giro questa voce: "Mozart vuole *correggere* l'opera di Anfossi"». Non avevano sbagliato, quei «nemici». E lui, figlio del suo secolo ma capace di oltrepassarne i confini, certamente ne conveniva: dimostrandolo, una volta ancora, pochi giorni prima di morire. Resta un dubbio: quante altre idee «napoletane», carpite e reinventate dalla sua fantasia, giacciono ancora mute negli archivi di San Pietro a Majella?

Sandro Cappelletto