

Philomusica on-line 16 (2017) – Recensioni

LUCA BIANCHINI – ANNA TROMBETTA
Mozart. La caduta degli dei
2 voll., Tricase, Youcanprint Self-Publishing
[ma: Leipzig, Amazon Distribution], 2016-2017
945 pp.*

Recensione a cura di **Michele Girardi**

Università “Ca’ Foscari” – Venezia
michele.girardi@unive.it

SI A il primo che il secondo tomo di questa ponderosa monografia recano in esergo quella che non è una semplice dedica «a Giorgio Taboga uomo del dubbio ricercatore instancabile», ma la menzione di una fonte imprescindibile per il lavoro dei due autori, marito e moglie, che si definiscono musicologi, come se bastasse una laurea per dirsi tali. Il veneto Taboga, insegnante di matematica, non era neppure in grado di leggere un pentagramma, tuttavia varò ipotesi piuttosto fantasiose sulla vita e l'arte di Wolfgang Amadeus Mozart, volte ad attribuire all'oscuro Andrea Luchesi (Motta di Livenza, 1741 – Bonn, 1801) molte composizioni del genio di Salisburgo – fra le quali bazzecole come la sinfonia KV 551, detta *Jupiter*, *Le nozze di Figaro*,¹ e parecchi altri capolavori –, ma anche di Haydn. Lasciata Venezia (dove verosimilmente la sua musica non era particolarmente apprezzata),² il mottense venne poi chiamato alla corte elettorale di Bonn e lì, da *Kapellmeister*, sarebbe divenuto il vero maestro di Beethoven in luogo del massone 'illuminato' Neefe, come vorrebbe la musicologia 'ufficiale'.³ Messe a tacere le ambizioni personali,

* Anche se gli autori sostengono che i loro tomi (di qui richiamati mediante il numero del volume seguito dalle pagine) siano stati pubblicati in Italia da editore italiano, suppongo in omaggio alla loro vocazione per celebrare i talenti del Belpaese, i dati desunti dal *colophon*, fra quadre, li smentiscono.

¹ Seguendo pedissequamente il loro ispiratore, i due autori avevano già pubblicato un *pamphlet* in formato PDF, primo anello di una catena che vorrebbe smascherare un presunto complotto 'accademico' e politico legato a Mozart e allo stile classico. *L'aria della contessa* è uscito nel 2008, col testo inglese a fronte tradotto da Robert Newman, noto più che altro per frequentare i forum musicali in rete ed esserne regolarmente bandito; l'intento dei Bianchini era quello di dimostrare che Mozart avesse copiato l'aria n. 20 delle *Nozze di Figaro* da un *Singspiel* dell'attore-cantante e impresario Gustav Friedrich Großman che sarebbe andato in scena nel 1785, ma che in realtà non è mai esistito, non essendo altro che il *Mariage de Figaro* di Beaumarchais tradotto in tedesco. Tale ipotesi è stata demolita in un articolo ponderoso e ben documentato apparso nel sito *Il caso Luchesi* (musica.classica.it, 2006-: 2496 messaggi in 121 pp.) che per primo si è opposto alla furia 'iconoclasta' del duo (cfr. *Figaro. L'aria della Contessa di Trombetta, Bianchini e Newman*, 8.IX.2008, <<http://www.musica-classica.it/forum/index.php?topic/13451-figaro-laria-della-contessa-di-trombetta-bianchini-e-newman/>>); nello stesso sito si è riaperto il dibattito sui tomi (cfr. *Sondriaggio: le opinioni su Mozart dei Sigg. Bianchini e Trombetta, musicologi sondriesi*, <<http://www.musica-classica.it/forum/index.php?topic/23756-sondriaggio-le-opinioni-su-mozart-dei-sigg-bianchini-e-trombetta-musicologi-sondriesi/>> ([musica.classica.it](http://www.musica-classica.it), 2017-: 524 messaggi in 18 pp.; indirizzi verificati, 22.I.2018). Nonostante la palese dimostrazione dell'infondatezza di questa tesi (il manifesto delle recite dice chiaramente che il genere è il *Lustspiel*, cioè la commedia, e precisa il numero degli atti, cinque), i Bianchini la riprendono nella loro monografia (cfr. II, 217, 228-229, 267), avendo chiarito che il *Lustspiel* prevede parti musicate, e adombrando l'ipotesi che siano queste la fonte della partitura di Mozart; probabilmente ignorano che la *pièce* in cinque atti di Beaumarchais prevede parti suonate e cantate, facilmente noleggiabili; nell'ultimo riferimento il *Lustspiel* torna a essere *Singspiel*, segno evidente di una certa confusione dei Bianchini (II, 443-444).

² Nei *Notatori Gradenigo*, XXXI, 1768, 10 agosto (I-Vmc), si legge: «Andrea Lucchesi, maestro filarmonico, dalle reverende monache di San Lorenzo fu destinato per la seconda volta a dirigere li vesperi, e le messe, mediante le proprie idee, ma non troppo applaudite» (c. 8 v). Sulla base delle ricerche del figlio di Taboga, Matteo, sui *Notatori Gradenigo* condotte per la tesi di laurea (*I notatori di Pietro Gradenigo come fonti per la ricostruzione dell'attività musicale a Venezia a metà '700*, a.a. 1998/99, p. 131), i Bianchini sostengono al contrario che Luchesi fosse un autentico protagonista delle scene veneziane (II, 448-450).

³ Cfr. TABOGA 2000. La fantasiosa ipotesi (non vi è l'ombra di una prova documentale) ha trovato un manipolo di sostenitori, fra i quali spicca DELLA CROCE 1999. Lo studioso si è recentemente spinto fino a suggerire che Beethoven «abbia semplicemente ricopiato per esercizio il prodotto di

Luchesi sarebbe quindi divenuto il *ghost writer* principale del classicismo viennese, vendendo i suoi capolavori ai Maestri della *Wiener Klassik*; la povertà di Mozart negli ultimi anni di vita sarebbe dunque dovuta alle ingenti spese sostenute per pagarsi l'accesso all'immortalità tramite l'infaticabile Luchesi. Bizzarra tesi, visto che allora non esisteva neppure il concetto di 'autorialità' né quello di 'plagio', molto caro ai Bianchini, i quali affermano categoricamente che «l'originalità era allora come adesso un elemento discriminante per distinguere i compositori di prima classe dai mestieranti» (I, 380), mentre invece era prassi corrente riutilizzare idee musicali e libretti già intonati, e l'originalità stava semmai nel modo in cui quelle idee si impiegavano.⁴

A riscontro delle sue fantasie, Taboga chiama in causa il fondo della cappella di Bonn, vale a dire la collezione dell'arciduca Maximilian Franz custodita alla Biblioteca estense di Modena, perché conterrebbe manoscritti adespoti di composizioni attribuite a Haydn e Mozart, fra cui la *Jupiter*, che a suo dire sarebbero state scritte da Luchesi prima del 1784 (data di un inventario che ne attesterebbe la presenza).⁵ L'argomento viene citato prima come «problema irrisolto» (II, 446), e poi come ingrediente principale per additare *Nuovi percorsi* (II, 447-456: 452-454) al lettore legittimamente disorientato, giunto quasi al termine dell'impegnativa lettura.

Taboga, infine, dedicò un intero libro alla divulgazione della sua ipotesi sulla vera causa della morte di Mozart, dovuta alle furie di Franz Hofdemel, funzionario di tribunale nonché suo compagno di loggia, che si sarebbe vendicato del torto subito (il musicista avrebbe sedotto sua moglie ingravidandola) punendo Wolfgang con bastonate risultate poi fatali.⁶ La tesi è capziosa, perché tende a gettar fango sul compositore e si presta meglio a opere di narrativa e teatro piuttosto che di critica seria,⁷ anche se è attestato dalla cronaca che Hofdemel si suicidò il giorno dopo la morte del musicista, dopo aver sfregiato la moglie a rasoiate. Bianchini e Trombetta riprendono

un suo maestro [si parla del quartetto con pianoforte WoO 36]. In tale caso il nome che potrebbe essere avanzato, malgrado sia stato per lunghissimo tempo, totalmente e immeritabilmente, cancellato dall'orizzonte della musicologia, sarebbe quello di Andrea Luchesi, il "vero e ignorato" maestro del giovane Beethoven. La rivalutazione di questo importante musicista veneto si deve al paziente lavoro di ricerca compiuto negli ultimi trenta anni da Giorgio Taboga» (DELLA CROCE 2000, p. 102). Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla voce curata da GADDINI 2006 nel DBI.

⁴ Com'è noto il tema del fugato che anima la sinfonia della *Zauberflöte* viene dall'*incipit* della sonata in Si bemolle maggiore op. 24 n. 2 di Muzio Clementi (1781), ma solo chi non disponga di un adeguato senso del ridicolo può sostenere che si tratti di un plagio, come fanno i Bianchini (I, 208), vista la portata del trattamento contrappuntistico dovuto a Mozart, gigantesca a confronto con l'impiego che ne fa Clementi.

⁵ Sul fondo estense si leggano piuttosto i contributi, assai ben documentati, di CHIARELLI 2013 e di BUGANI 2009/10.

⁶ Cfr. TABOGA 1997, e il suo macabro riciclaggio TABOGA 2008.

⁷ Esiste un precedente letterario illustre, che naturalmente gli autori non citano in bibliografia: GOETZ – HOFDEMELE 1932, ma questa vicenda è stata oggetto di numerose versioni, fino al racconto e alla sceneggiatura di GABRIELLA BIANCO, *Mozart and Magdalena* (2010).

estesamente l'ipotesi di Taboga sulla fine di Mozart (II, 351-356) mettendola in relazione con una punizione esemplare decisa in seno alla massoneria per il genio adultero, e citano la testimonianza del conte Tommaso Vialardi di Sandigliano, che a Budapest avrebbe visionato i diari di un massone ungherese e che «ne ha a sua volta riferito al musicologo Luigi della Croce e a Giorgio Taboga». Peccato che questi documenti «nel frattempo siano diventati di nuovo irraggiungibili» (II, 353-354), e dunque non esista la benché minima prova di quanto affermerebbero. Bianchini e Trombetta non fanno mancare neppure un riferimento malevolo verso la misteriosa 'setta' degli Illuminati di Baviera, responsabile dei mali del mondo (secondo le superstizioni, oggi di moda, di chi coglie complotti ovunque), e verso il barone Gottfried van Swieten, che avrebbe occultato ogni prova onde garantirsi un posto privilegiato accanto al trono asburgico. Per amor di completezza sembra assodato che Mozart morì per febbre reumatica e/o endocardite infettiva, che ne causarono il tracollo improvviso.⁸

Poco di nuovo si legge dunque in quest'opera ponderosa: Luca Bianchini e Anna Trombetta si sono limitati a provvedere le ipotesi di Taboga di un contesto storico, di cui peraltro riferiscono in maniera quasi sempre discutibile, e di analisi musicali, latitanti nel lavoro del matematico e peraltro traballanti, come vedremo oltre. I due autori conducono inoltre una strenua battaglia soprattutto sulle reti sociali per far circolare la teoria di fondo dei volumi,⁹ che tenterò di esporre sinteticamente. Il mito di Mozart, e l'intera *Wiener Klassik* che per loro non è mai esistita,¹⁰ sarebbe stato costruito a tavolino prima in ambiente pangermanista e poi valorizzato al meglio dal nazionalsocialismo, in ispregio ai valori tecnici ed estetici espressi dagli italiani coevi al 'presunto' genio di Salisburgo – ed è questa la 'novità' che emergerebbe come una sorta di coronamento delle fantasie complottistiche

⁸ Si legga, in proposito, STAFFORD 1991, pp. 31-84 (il testo è fra le tante lacune dalla bibliografia).

⁹ «Per le ultime novità riguardanti questa pubblicazione gli autori rimandano al sito internet www.mozartlacadutadeglidei.it» (I, 6), a sua volta collegato ad altri siti che ne rispecchiano i contenuti, dove interviene un manipolo di appassionati a digiuno di nozioni musicali, storiche ed estetiche elementari, una ricezione che somiglia pericolosamente a quella dei negazionisti e trova adepti anche in qualche musicista e qualche studioso di livello. Per tutelare chi sempre più spesso cerca informazioni in rete, senza avere elementi utili per difendersi da opinioni tendenziose e scorrette, si è formato spontaneamente un gruppo di musicisti, studiosi, critici musicali e appassionati di Mozart che confuta le loro argomentazioni. Questa recensione deve al lavoro collettivo molti spunti elaborati in comune, a cominciare da quelli offerti da Carlo Vitali, che è stato il primo recensore dell'opera (cfr. *Mozart fake News*, «Classic Voice», 45, marzo 2017, pp. 44-47, proseguendo su «Musica»: <http://www.rivistamusica.com/tag/vitali/>), e cito ancora Paolo Congia, Stefano Frega, Mirko Schipilliti, Mario Tedeschi Turco e Giovanni Tribuzio, ai quali farò riferimento nel corso della recensione, rimandando a contributi che si possono leggere nel blog *L'Accademia della Bufala (Fake News Academy): The best archive of fake news on "Mozart. La caduta degli dei"*, 2017-2018, <https://laccademiadellabufalamozartlacadutadeglidei.wordpress.com/>, la sede in cui reperire la parte più significativa del dibattito.

¹⁰ Tuttavia, quando si lanciano alla ricerca di autori ingiustamente trascurati dalla critica di parte, ma che pure furono assunti a modello da Mozart, non si peritano di lanciarsi in affermazioni contraddittorie, come nel caso dell'apologia dello Chevalier de Saint Georges, il *Mozart nero* (II, 49-58), il quale sarebbe «uno dei padri della *Wiener Klassik*» (II, 53).

del mentore Taboga. Fra questi talenti misconosciuti spicca Luchesi, che emerge così dalle tenebre di una storiografia condizionata dalla musicologia tedesca, intenta a selezionare compositori chiave dell'etnia germanica. Di qui il titolo della monografia, di viscontiana memoria: Mozart sarebbe il dio che cade, come precipita la fittizia famiglia von Essenbeck all'insediamento del nazismo nel 1933, protagonista della vera *Caduta degli dei*, film di Luchino Visconti (1969). L'accostamento è chiaro, ma non è certo una dimostrazione di buon gusto, né di lucidità critica. Inoltre l'aggressione sistematica a uno dei geni più veri e discussi dell'intera storia della musica, e la negazione del concetto stesso di 'genio' e per giunta precoce (anch'esso ricusato dai due, senza alcun argomento valido che giustifichi la posizione assunta),¹¹ ricorda molto quanto fece a suo tempo Fausto Torrefranca. Lo studioso calabrese aveva tutt'altra levatura, naturalmente, ma attaccò in maniera veemente e contraddittoria un altro genio a lui contemporaneo, Giacomo Puccini (TORREFRANCA 1912), con ciò guadagnando una notorietà per sé e per il circolo di compositori di estrazione stilistica composita i quali, a suo avviso, rinverdivano i gloriosi fasti del grande passato musicale italiano. Non a caso un brano tratto da uno tra gli scritti più discutibili del musicologo viene collocato in esergo alla prefazione del secondo tomo (II, 5),¹² perché ben si presta a esprimere il proposito dei due autori.

Dar conto preciso di ogni incongruenza e di ogni errore rilevabili da un eventuale lettore medio di questi tomi, non particolarmente a conoscenza del problema, sarebbe un'impresa titanica, e porterebbe alla stesura di un ampio volume monografico. Avendo ben chiaro in premessa che la loro metodologia è basata sull'alterazione a dir poco sistematica delle fonti primarie e secondarie, proverò perciò a segnalare solo alcuni casi fra i più significativi, spruzzando l'elenco con qualche dettaglio, che attesta un'ignoranza persino di nozioni minute, come l'aver ad esempio sbagliato clamorosamente il rapporto di parentela nella famiglia Einstein, scrivendo «Alfred Einstein fratello del famoso fisico Albert», mentre invece ne era il cugino (I, 10).

La massoneria è un pedale costante che attraversa la monografia, e in particolare il movimento degli Illuminati, al quale il massone Mozart avrebbe fatto riferimento. Al problema viene dedicato il capitolo 21 intitolato *L'illuminato* (II, 282-295), dove sono messe in fila, all'insegna del complotto, una serie di congetture tutte da dimostrare, con l'intento di far passare un'idea aberrante: gli Illuminati di Baviera (ricordiamo, per inciso, che Goethe fu uno di loro, il che non deporrebbe certo a sfavore di questa società) sarebbero stati

¹¹ La precocità è criticata a ogni piè sospinto, con argomenti di scarso spessore, come questo: «Il modo di suonare descritto dai biografi mozartiani non ha nulla di eccezionale: è comune ai bambini di tre anni che giocano con una tastiera. Con due dita è abbastanza facile trovare una consonanza, specie se si fanno tentativi per ore intere, come nel caso di Wolfgang. Sui tasti bianchi ci sono 5 probabilità su 7 di imboccare una combinazione accettabile» (I, 75).

¹² TORREFRANCA 1966; in questo volume lo studioso, a differenza di altri suoi scritti (TORREFRANCA 1910, *passim*), contesta il concetto di classicismo viennese, e lo fa in maniera piuttosto avventurosa.

precursori di Hitler (e non di molte tra le idee migliori del socialismo), perché «una forte matrice nazionalistica, venata di razzismo, che trapela dagli scritti di Weishaupt [Johann Adam, fondatore dell'ordine], e di molti illuminati, condurrà alle teorie naziste» (II, 291): *sic et simpliciter*, un dato di fatto calato *ex cathedra*. Su questo aspetto controverso, e sui termini reali della relazione fra Mozart e la massoneria, si è espresso con chiarezza in un saggio recentissimo Piergabriele Mancuso, che fa emergere la scorrettezza metodologica dei due autori:

La fonte a cui gli autori fanno costante riferimento per inquadrare il profilo di Mozart massone all'interno della cornice dell'«Illuminismo» di Baviera sono le *Memorie per servire alla storia del giacobinismo*, una mastodontica opera virulentemente reazionaria, anti-rivoluzionaria e eccezionalmente anti-massonica (oltre che vergognosamente antisemita) composta tra il 1797 e il 1798 dall'abate francese Agostino Barruel. (MANCUSO 2017, p. 38)¹³

Trattasi di semplice ignoranza delle fonti, oppure di una scelta deliberata per gettare fango sul compositore e i suoi circoli?

Di massoneria si parla prima nel cap. 20, *Il Massone*, ma soprattutto nel cap. 25, *Cospirazioni*, dove i due aderiscono all'ipotesi dell'omicidio da parte di Hofdemel (II, 336), intorbidando un bel po' acque già molto sporche (non era una spedizione punitiva massonica finita male?). Con la morte di Leopoldo II (1792), successore di Giuseppe II, van Swieten e soci ripresero le attività interrotte e consegnarono ai posteri il mito di Mozart, sostenuti poi da Metternich contro un'Italia per lui solo «espressione geografica» (ma il cancelliere non era forse uno dei maggiori ammiratori, oltre che amico personale, di Rossini? e sostenitore a oltranza dell'opera italiana, oltre che melomane incallito?). Tanto basta del resto ai Bianchini per chiudere ribadendo la tesi di fondo che Mozart avesse copiato i napoletani (II, 37) – una tesi condivisa con personaggi che si battono su questo fronte specifico, manifestando nostalgie neoborboniche.¹⁴ Ma di cosa sarebbe responsabile Mozart,

¹³ Val la pena di leggere le conclusioni del saggio: «ciò che conta qui rilevare è la disinvoltura (volendo usare un eufemismo) con cui Trombetta e Bianchini si cimentano nell'analisi di uno dei segmenti, tanto complesso quanto affascinante, dell'opera e vita di Mozart. Ignorando, non si sa se scientemente o meno, studi fondamentali e ancor oggi in massima parte non superati circa Mozart e la massoneria, ponendo, nondimeno, quest'ultima all'interno di una cornice fortissimamente stereotipata e pregiudiziale, ciò che emerge è di fatto un vuoto gnoseologico all'interno del quale si tenta di collocare e dar diritto a ipotesi e trame più simili e prossime a quelle di una narrazione pseudo-storica che a quelle di una reale indagine scientifica. Un campanello di allarme di un pessimo *modus operandi*, ennesima epifania di un pregiudizio veramente duro a morire» (*ibid.*).

¹⁴ Cfr. AMATO 2012, *passim*; i Bianchini citano una sua presunta 'scoperta' negli archivi di San Pietro in Majella, la sinfonia 'veneziana' di Anfossi datata 1775, dove ci sentirebbe «un motivo che sedici anni più tardi ritroviamo identico nel *Requiem* di Mozart all'inizio del *Confutatis maledictis*» (II, 381); in realtà si tratta, come hanno dimostrato Carlo Vitali e Giovanni Tribuzio, della sinfonia per *Il geloso in cimento*, data a Vienna e poi a Venezia nel 1774, copiata poi a Napoli; l'affinità fra i due passi è percepibile, ma il trattamento drammatico e musicale dell'idea, di cui peraltro esiste almeno un ulteriore esempio dovuto a Carl Philipp Emmanuel Bach, mostra l'abisso che separa un genio come Mozart da un compositore pur eccellente come Anfossi. Credo

che notò invece «in nessun altro paese ho ricevuto così tanti onori e da nessun'altra parte sono stato così apprezzato come in Italia. E uno gode di molto credito, quando ha scritto opere in Italia, e soprattutto a Napoli»?¹⁵

Il legame fra la *Wiener Klassik*, clamorosamente sfruttata dai nazisti in schemi oliati alla perfezione dal ministro della propaganda Gobbels, passa attraverso una serie di studiosi ai quali i Bianchini contestano la responsabilità di aver artificiosamente ricreato la storia a beneficio della grande Germania, fondando il mito trinitario viennese «HMB» (Haydn, Mozart e Beethoven), rievocato per una seconda scuola di Vienna, e trinitaria come la prima, «SBW», che allinea i due allievi Berg e Webern al maestro Arnold Schönberg, «figlio di ebrei» che morì in esilio a Los Angeles «proprio per colpa di quel razzismo che è alla base della *Wiener Klassik*» (I, 19). A parte il paragone pseudoreligioso, corroborato da uno «Schubert evangelista» aggiunto al canone degli ariani, sembrerebbe quantomeno improprio denunciare il razzismo di cui sopra, anche perché il primo anello della catena sarebbe stato, a detta dei Bianchini, «Guido Adler (1855-1941), docente austriaco considerato il padre della musicologia moderna» (I, 18),¹⁶ che in realtà era un ebreo moravo costretto alla clandestinità dopo l'*Anschluss*. Così come di etnia israelita erano alcuni pilastri degli studi mozartiani, uno per tutti Alfred Einstein (a sua volta razzista, secondo i Bianchini, per aver descritto Pergolesi come «“uno zoppo negro [recte: negroide] napoletano”», II, 63),¹⁷ oppure persone sgradite al regime, come il musicista e musicologo Bernhard Paumgartner che a seguito dell'*Anschluss* fu destituito dalla carica di direttore del Mozarteum di Salisburgo (1938) e sostituito col filonazista Clemens Krauss.¹⁸

Il Festival di Salisburgo viene poi sottoposto a un'analisi spietata all'inizio del secondo tomo (*Medaglie al valore*, II, 7-26),¹⁹ che inizia contestando la volontà di programmare «un teatro mozartiano rappresentante “la sacra cultura e il nazionalismo austro-tedesco”» (manca, e accade spesso in queste pagine, la fonte della citazione) a Max Reinhardt, israelita; così come lo era, per metà, Hugo von Hoffmansthal, che fu tra i veri promotori della

si tratti di una condivisione di materiale, situazione tipica per l'epoca, che vale per tante altre composizioni di allora, e per autori di ogni nazionalità.

¹⁵ Wolfgang a Leopold Mozart, 11 ottobre 1777, nell'edizione di riferimento: *Tutte le lettere di Mozart* 2011, I, pp. 567-573: 568.

¹⁶ Peraltro i Bianchini assegnano un ruolo simile anche a Hugo «Riemann, fondatore della moderna musicologia» (II, 415).

¹⁷ Si tratta, in realtà, di una cattiva traduzione italiana del passo originale («Negroid musician in Naples» in inglese e «negroider Musiker in Neapel» in tedesco, cioè musicista operante a Napoli di aspetto negroide), riferito, come osserva Carlo Vitali, all'unico ritratto del compositore di Jesi, la caricatura di Ghezzi: l'espressione è ben diversa, e nulla ha a che fare col razzismo di cui Einstein fu, semmai, una vittima.

¹⁸ Nel cap. *Le biografie* (I, 68-84) si legge una disamina dei testi che avrebbero fondato i deliri nazisti; *De gustibus* (II, 59-68) viene invece dedicato alla propaganda sotto il regime hitleriano, che vantava il primato della musica germanica.

¹⁹ Se ne parla anche all'inizio della monografia (*L'amato dagli dei*, I, 7-14), e in svariati altri punti, segno dell'importanza che gli autori attribuiscono a questa manifestazione.

manifestazione insieme ai musicisti Richard Strauss e Franz Schalk e allo scenografo secessionista Alfred Roller, stretto collaboratore di Gustav Mahler all'Opera di Vienna. Il festival ebbe poi fra i suoi artisti di maggior richiamo Bruno Walter, Arturo Toscanini, Lotte Lehmann, e fu frequentato dal fior fiore dell'antifascismo fino a che Hitler e i suoi non se ne impadronirono. Ma secondo i Bianchini «appurato che Mozart era ariano-dinarico, Damisch e i nazisti progettarono di esaltarlo come eroe nazionale. Se fosse stato di razza mista o bastarda, probabilmente non avremmo il Festival di Salisburgo» (II, 18). Sarebbe importante sapere quando questo disegno venne tracciato, anche se il riferimento viene tendenziosamente rivolto a una nota biografica collocata in tutt'altro punto del volume, dove si scrive che «Heinrich Damisch (1872-1961) fu nel 1917 uno dei fondatori della Salzburger Festspielhaus-Gemeinde, il Festival di Salisburgo, che organizza ogni anno una stagione musicale e drammatica che ha per oggetto soprattutto le opere di Mozart» (I, 8). A leggere questa 'informazione' parrebbe che Damisch, effettivamente un bieco nazista autore (tra l'altro) di articoli infami, abbia fondato il Festival, mentre la società di cui si parla, a sua volta figlia della *Wiener akademische Mozart-Gemeinde* (1913), si limitò a promuovere, su basi conservatrici, un Festival che venne poi fondato da altri, e con ben altri intendimenti.

Sin qui ho tracciato le linee portanti di questa ponderosa monografia; darò ora qualche esempio specifico. L'opera è scritta in un italiano sovente precario, e abbonda di refusi, talora rivelatori di una prassi scorretta per un libro che ambisca a rivelare novità di un certo rilievo, come accade quando i Bianchini definiscono la *Reichsfilmkammer* «una società pubblica di Berlino che controllava tra il 1933 and [!] 1945 l'industria cinematografica nazista», con un maldestro copia-incolla da una pagina di Wikipedia tradotta malamente all'impronta.²⁰ Ma non è certo un refuso scrivere che «con Luchesi si formò anche il soprano Friedericke Flittner, figliastra di Grossman,²¹ che sarà la prima Susanna nelle *Nozze di Figaro* di Mozart» (II, 452), visto che la prima interprete del ruolo fu notoriamente Nancy Storace. Così come non dimostra una particolare conoscenza della geografia considerare Dresda come il «maggiore centro d'italianità della Germania meridionale» (I, 23), visto che è la capitale della Sassonia. Non parliamo poi del rapporto con le lingue che bisognerebbe conoscere, dato l'argomento.

I tomi sovrabbondano di citazioni, tutte tese a corroborare le opinioni degli autori ben al di là di quanto studiosi ed esperti citati abbiano in realtà scritto. Estraggo un esempio: «Il Quartetto [KV 80/73F, detto "di Lodi"] fu concepito all'inizio in tre movimenti, Adagio, Allegro e Minuetto "piuttosto uniformi", "senza dialettica", e "poco approfonditi"» (II, 70). In nota si rimanda a «CAPPELLETTO (2016, 17)», testo che gli autori si sono scordati di

²⁰ Cfr. <<https://en.wikipedia.org/wiki/Reichsfilmkammer>>.

²¹ Großmann mise in scena la versione tedesca del *Mariage de Figaro* di Beaumachais, scambiato per un *Singspiel* dai Bianchini (vedi nota 1): l'identificazione serve per ribadire il rapporto con una musica inesistente che però Mozart avrebbe copiato di sana pianta.

menzionare in bibliografia. Non è peraltro difficile rintracciare il volume dedicato a *I quartetti per archi di Mozart. Alla ricerca di un'armonia possibile* (il Saggiatore, Milano 2016). Ma se si va alla pagina 17 non si leggono i giudizi sopraccitati, bensì rilievi sensati rivolti a un autore giovane che non ha ancora trovato il giusto calibro: «In questa uniformità, che non possiede la potenza dialettica che da lì a pochi anni il classicismo viennese saprà conquistare», nonché «i due temi dell'*Allegro* sono chiaramente diversificati, ma non approfonditi». I due mettono cioè in bocca al critico, come nota Mario Tedeschi Turco, giudizi categorici che non ha pronunciato in una forma da loro rivissuta con intenti marcatamente ingannevoli. Non ritengo che questo sia un esempio di corretta deontologia professionale.

Una metodologia aggiornata non sta certo alla base del lavoro di Bianchini e Trombetta, specie quando propinano al lettore una periodizzazione fantasiosa (cos'è mai l'«Arcadia: fine 1600-inizi 1700»?) della storia della musica che nemmeno Wikipedia espone in maniera tanto rigida (I, 34-35).²² Il loro scopo sarebbe di «scrollarsi di dosso un fardello nazionalsocialista che infesta da più di sessant'anni i libri di musica» (I, 27), ma il loro schemino, indegno persino di riassuntini in stile Bignami, mette in fila i luoghi più comuni con l'intento di squalificare la Vienna asburgica, patria dell'altrettanto presunta *Wiener Klassik*, e autentica capitale della musica come luogo di aggregazione di compositori provenienti da ogni dove, dunque pure dall'Italia, incuranti degli intrecci fra correnti artistiche, luoghi geografici e periodi storici. Per questo viene creato un neoclassicismo generico che convive con un altrettanto generico preromanticismo nella «seconda metà del 1700» (I, 35).

Tanta arretratezza culturale trova il necessario *pendant* quando i Bianchini si lanciano in analisi musicali sovente rischiose, oltre che condizionate da una rigidità che si richiama a regole scolastiche *d'antan*, non certo fatte per perimetrare la 'genialità' delle soluzioni. Ad esempio il divieto di scrivere quinte e ottave parallele o nascoste e/o di produrre false relazioni, che essi impiegano per stroncare Mozart, tacciandolo di imperizia nella condotta delle parti *et similia*. Per avvalorare la loro stroncatura dei sei quartetti dedicati a Haydn (II, 78-82: dedica peraltro da loro contestata perché scritta in un italiano troppo ricercato), e in particolare il KV 465, detto «delle dissonanze», chiamano in causa la critica di Sarti come fosse rivolta agli errori tecnici commessi nell'*Adagio* introduttivo da un Mozart incapace; in realtà Sarti, seguace di teorie armoniche conservatrici, non amava il temperamento equabile, e rivolgeva i suoi strali soprattutto agli urti di seconda minore composta prodotti in contrappunto che costellano una pagina giustamente arcinota per il suo straordinario impatto linguistico a servizio di una sorta di drammaturgia immanente. Ma i conti non tornano, ancora una volta, visto che Sarti vorrebbe fosse riconoscibile una differenza ancor minore di quel quarto di tono ritenuto dai coniugi Bianchini «un intervallo quasi impossibile da

²² Cfr. <https://it.wikipedia.org/wiki/Storia_della_musica>.

percepire» (I, 83).²³ Ogni musicista potrà valutare la bontà di questa affermazione, oltre che l'ennesima contraddizione in cui cadono gli autori, ma l'intervallo può essere colto da chiunque, basta avere quel po' d'orecchio che ai due autori evidentemente manca. Figuriamoci se il piccolo Mozart non era in grado di rendersi conto di come fosse intonato un violino, come pretenderebbero i Bianchini per affibbiargli, ancora una volta, la patente dell'imbroglione.²⁴

Merita una citazione anche il capitolo dedicato a *I canoni* (I, 332-349), dove Mozart riceve dai Bianchini un solenne lezione sulla tecnica necessaria per comporne di validi, visto che «è semplice scrivere un canone mozartiano. Ognuno potrà divertirsi a farlo» (I, 334), magari evitando gli imperdonabili errori d'armonia commessi dal salisburghese. Per non parlare delle oscenità di cui alcuni sono viziati, uno per tutti «Difficile lectu mihi mars | et jonicu difficile» a tre voci, KV 559. Spiegano i Bianchini che il testo di «“Difficile lectu mars” [manca il dativo!]» scritto «in latino maccheronico, suona come se fosse sacro [? E Marte?], ma, se lo si ascolta con attenzione, si capisce che le parole latine non significano nulla. La pronuncia veloce delle sillabe produce un testo nuovo, che suona all'incirca come “die fitsch' i leck du mi'm Arsch”, che in dialetto salisburghese significa “quella me la fotto io tu leccami il culo”. La seconda parte recita “ionicu” ma quando è ripetuta dalle diverse voci muta in “coglioni, coglioni, coglioni”» (I, 356-357). Difficile collezionare tanti spropositi in uno spazio così contenuto, ma basta partire dall'ultima sillaba di «jonicu» per ottenere la parola «cu-joni», che non è la stessa citata nella dotta spiegazione, ma una sua variante arcaica. Inoltre la soluzione proposta in (presunto) dialetto salisburghese fa acqua, tant'è vero che Paumgartner ha potuto interpretarla in alto tedesco come «Difficile leckst du mich im Arsch», soluzione che non sarebbe stato difficile mutuare.²⁵ Carlo Vitali, nel contesto di una puntuale analisi del canone in questione, ritiene poi che «il primo comma della frase dia senso sintattico compiuto: “Per me [il nome di] Marte è difficile da leggere”. Più problematico il secondo, dove solo con l'aggiunta di una desinenza maschile si potrebbe intendere «et [sermo] jonicus difficile” (e anche il dialetto ionico è difficile)». Non si tratta quindi solo dell'espressione di una goliardica scurrilità, arbitrariamente sovraccaricata a ulteriore discredito dell'artista, ma di un gioco ben più complesso, che gli autori non riescono a controllare. Mentre a emergere in tutta evidenza, qui come nel caso di una celebre strofetta mozartiana in spregio della città di Bolzano, è il loro maldestro *bricolage* in materia di fonologia, dialettologia, lessico e grammatica della lingua tedesca.

²³ Cfr. BARBIERI 1986.

²⁴ Su questa e altre questioni si veda anche il corsivo di GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Il mito di Mozart. Questo conosciuto*, «Quotidiano nazionale», 22.VII.2017, p. 10. Se l'intervallo non fosse percepibile perché poi Alois Hába avrebbe scritto musica per quarti di tono? E perché Bartók, fra i tanti autori del XX secolo che sono ricorsi a questo intervallo, lo avrebbe prescritto in cadenza del Concerto per violino in si minore?

²⁵ Cfr. PAUMGARTNER 1978, pp. 354 e 357, n. 9.

Uno dei parametri per valutare un testo scientifico è la bibliografia discussa e segnalata. Quella di Bianchini e Trombetta è compilata in maniera dilettantesca: si cita alla maniera dei linguisti (autore e anno nel testo, abbreviazione sciolta nel regesto finale), ma se il titolo è tradotto in italiano non si forniscono i dati dell'edizione originale, un criterio che oggi è inaccettabile anche in sede di tesi di laurea triennale. La lista è poi solo apparentemente ricca (20 e 12 pp. rispettivamente), visto che mancano titoli fondamentali come *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780* (1995) e *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781-1802* (2009) di Daniel Heartz, entrambi tradotti in italiano, come la splendida monografia dedicata a *Il teatro di Mozart* (1990) dovuta a Stefan Kunze (*Mozarts Opern*, 1984), uno dei massimi studiosi europei del classicismo musicale, la cui attività a servizio di una ricognizione sugli autori italiani al tempo di Mozart, a cominciare da Paisiello, non avrebbe dovuto essere ignorata totalmente, come accade in questi tomi. Quando trattano degli aspetti politici del Festival di Salisburgo, i Bianchini avrebbero potuto citare almeno due contributi recenti di ANDREAS NOVAK, «Salzburg hört Hitler atmen». *Die Salzburger Festspiele 1933-1944* (2005) e MARINA AUER, *Die Salzburger Festspiele im Schatten der Politik (1933-1945)*, (2003). Sulla massoneria sarebbe stato utile per sostenere le loro argomentazioni l'aver letto i testi di Paul Nettle (*Mozart and Masonry*, 1957), H.C. Robbins Landon (*Mozart and the Masons – New light on the Lodge «Crowned Hope»*, 1982), di Jacques Henry (*Mozart Frère Maçon: La symbolique maçonnique dans l'œuvre de Mozart*, 1991), o quello di Katharine Thompson, *The Masonic Thread in Mozart* (1977).

Gli autori non rammentano poi quella che avrebbe potuto, e dovuto, essere una fonte imprescindibile per il lavoro di attribuzione delle opere del salisburghese, come *Mozart's Viennese Copyists* (PhD, University of Southern California) di Dexter Edge (2001), e molti altri titoli. Mi limito a citare i primi che verrebbero in mente anche a un appassionato colto, come le monografie di Mary Hunter (*The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, 1999; *Mozart's Operas: A Companion*, 2008), di Jane Glover (*Mozart's Women*, 2005), o l'ampio volume di Carlo Piccardi (*Maestri viennesi. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Verso e oltre*, 2011). Visto il contesto non stupisce neppure che non vi sia traccia di pietre miliari come *The Classical Style* (1971) e *Sonata Forms* (1985) di Charles Rosen, fra le prime tradotte in italiano. In compenso di Taboga si citano nove titoli, compresi anche i dattiloscritti inediti, che nessuno studioso serio potrebbe mai menzionare vista la loro evidente autoreferenzialità (non si trovano nelle biblioteche). Infine segnalerei anche la mancanza di un testo ricco di contributi pertinenti, e in lingua italiana, come *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*, a cura di Giacomo Fornari (1994), mancanza resa più grave dal fatto che il volume è una dimostrazione eccellente di come si lavorava bene nella loro *Alma mater*. In compenso citano con piglio sistematico articoli di giornali quotidiani quasi fossero depositari di acquisizioni critiche originali anziché divulgazione di opinioni correnti. Per

compensare queste lacune Bianchini e Trombetta inseriscono in bibliografia un libro mai edito (II, 462) e vi fanno pure riferimento: «Le notizie di questi paragrafi sono state trattate in dettaglio in Luca Bianchini, Anna Trombetta, *Il flauto magico*, youcanprint, Tricase (Lecce) 2017» (II, 282).

La recensione potrebbe continuare aprendo parecchi fronti, ma ritengo che gli esempi finora esaminati bastino a fornire un quadro piuttosto definito di un libro che sta facendo parlare sin troppo, vista la pochezza e l'insostenibilità scientifica dei suoi contenuti, mai sottoposti a una verifica tra pari. Soprattutto perché chiama a raccolta chi cerca testi che promettono sensazionalistiche 'demolizioni' e 'rivelazioni' circa presunte 'verità precostituite'. La musicologia ha fatto passi da gigante nell'ultimo secolo, lavorando per separare la mitografia del genio Mozart dai suoi fondamenti reali. Il catalogo Köchel ha subito i necessari aggiustamenti, e il processo è ancora in corso. A questa attività non soccorre la monografia di cui ho riferito, che sembra avere come unico scopo quello di demolire Mozart per esaltare gl'italiani. Ma se gli autori avessero dato uno sguardo meno fazioso alla bibliografia sarebbe stato facile scoprire che fin dai tempi dei pionieri Chrysander e Jahn la musicologia tedesca, da loro tanto demonizzata, ha dedicato molta attenzione all'Italia e ai suoi compositori, senza pregiudiziali intenti denigratori. Se il loro scopo fosse stato quello dichiarato, meglio avrebbero speso le loro energie sui compositori che ritengono trascurati, e non coltivando un revisionismo – ma sarei tentato di definirlo negazionismo²⁶ – tanto astioso quanto inutile ai danni del genio di Salisburgo.

Bibliografia

²⁶ Cfr. PISANTY 1998; si vedano in particolare i capp. 1.1, 2.1, 3.1-2.

- AMATO, E. (2012), *La musica del sole*, Controcorrente, Napoli.
- BARBIERI, P. (1986), *Giuseppe Sarti fisico acustico e teorico musicale in Giuseppe Sarti musicista faentino*, a cura di M. Baroni – M. Gioia Tavoni, Mucchi, Modena, pp. 221-241 (in formato pdf <<http://www.patriziobarbieri.it/pdf/sarti.pdf>>).
- BUGANI, F. (2009-10), *Musica e teatro in un archivio di frammenti del Sette e Ottocento*, I, <<http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE/bugani.pdf>>.
- CHIARELLI, A. (2013), *Un nucleo di musica mitteleuropea del tardo Settecento: percorsi e punti salienti*, «Quaderni Estensi», V (<<http://www.quaderniestensi.beniculturali.it>>).
- DELLA CROCE, L. (1999), *Il giovane Beethoven ed il 'suo' Kapellmeister Andrea Luchesi*, «Rassegna Musicale Italiana», IV/15, pp. 13-169.
- _____ (2000), *Ludwig van Beethoven. La musica pianistica e da camera*, L'Epos, Palermo.
- GADDINI, S. (2006), *ad vocem «Lucchesi, Andrea»*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66 (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-lucchesi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-lucchesi_(Dizionario-Biografico)/)>).
- GOETZ, W. – HOFDEMEL, F. (1932), *Eine Mozart-novelle*, Insel. Leipzig.
- MANCUSO, P. (2017), *Mozart, la massoneria e la teoria del complotto*, «Hiram», 3, pp. 34-39.
- PAUMGARTNER, B. (1978), *Mozart, Zürich und Freiburg in B.*, ed. originale Atlantis 1956, trad. it. Einaudi, Torino.
- PISANTY, V. (1998), *L'irritante questione delle camere a gas. Logica del negazionismo*, Bompiani, Milano.
- STAFFORD, W. (1991), *The Mozart Myths. A Critical Reassessment*, Stanford University Press, Stanford (CA).
- TABOGA, G. (1997), *L'assassinio di Mozart*, Akademos & LIM, Lucca.
- _____ (2000), *A case of «damnatio personae». Andrea Luchesi, and his role in the birth of Haydn, Mozart and Beethoven myths*, in *Quaderni del Dipartimento di Matematica Statistica, Informatica ed Applicazioni, Serie Miscellanea*, 4, (<<http://www.cartesio-episteme.net/episteme/epi4/ep4tabog.htm>>, indirizzo verificato 21.1.2018).
- _____ (2008), *Mozart. Una morte violenta. Appendice dedicata al cranio di Mozart*, Arché, Milano.
- TORREFRANCA, F. (1910), *La vita musicale dello spirito*, Bocca, Torino.
- _____ (1912), *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Torino.
- _____ (1966), *Avviamento alla storia del quartetto*, «L'approdo musicale», quaderni di musica, 12/23, ERI, Roma.

Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart – 1755-1791 (2011), 3 voll., a cura di M. Murara, Zecchini, Varese.