

# Eva Rizzuti and Carlo Vitali

## *Trazom/Mozart. Un canone ermeneutico infinito*

### **Come citare questo articolo:**

Eva Rizzuti, Carlo Vitali, *Trazom/Mozart. Un canone ermeneutico infinito*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 60, no. 27, dicembre 2025, [doi:10.48276/issn.2280-8833.13662](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.13662)

Il nome rovesciato di Mozart, “Trazom”, non è solo un gioco linguistico, ma un vero ribaltamento ermeneutico: esso implica che la lettura retrograda sia parte integrante dell’interpretazione. Mozart stesso scrisse enigmi musicali e canoni con strutture retrograde – così il canone *Leck mich im Arsch* K 231, che gioca sul senso e sul nonsense. Alcuni canoni mozartiani – come i giochi contrappuntistici dell’ultimo periodo – hanno costruzioni cicliche aperte, che possono essere lette come testi musicali aperti, secondo l’arcinota definizione di Umberto Eco. Ogni esecuzione di Mozart genera nuove possibilità di significato, soprattutto se la si legge con un approccio filologico-retrogrado e immaginando i suoi giochi e le sue parodie come chiavi occulte.

Il concetto di “canone ermeneutico infinito”, se collegato a “Trazom”, può aprire un ventaglio di interpretazioni filosofico-musicali. In ambito musicale e letterario, il canone è una regola, un modello che si ripete; nella musica barocca e classica, un canone infinito è una costruzione che può essere ripetuta ciclicamente senza soluzione finale – ad esempio il canone *per tonos* di Bach, che sale di un tono ad ogni ripetizione e, teoricamente, non termina mai; in termini filosofici, richiama il concetto gadameriano di “fusione di orizzonti” sempre rinnovata, o la spirale derridiana della *différance*.

In sintesi, potremmo definire il “canone ermeneutico infinito” come un dispositivo interpretativo che, come un canone musicale modulante all’infinito, procede per rovesciamenti, inversioni e ritorni, senza approdare a un significato ultimo, ma rinnovando il senso ad ogni atto esegetico. Trazom/Mozart è il suo emblema: il suo nome, rovesciato, rende visibile la necessità di leggere la tradizione musicale come testo sempre aperto; Trazom è simbolo: il nome rovesciato associato al canone ermeneutico infinito è *l’unico metodo adatto* per un autore la cui identità storica e artistica è ancora oggi discussa e reinterpretata.

## I. Inattingibile cifra dell'uomo Mozart

Nelle vicende umane, all'arbitrio del singolo imperscrutabilmente si sovrainpone, trascendendolo, una totalità inaccessibile se non nel suo proprio oggettivarsi.

Ora, chi sapesse che cos'è l'anima umana, di quali elementi sia composta, da quali forze ultime venga mossa, questi potrebbe ritenere d'essere in possesso di uno schema generale per descriverla, una *clavis universalis* per interpretarla. Ma l'anima intesa come *Umgreifend*, infinito omnicomprensivo (Jaspers), irraggiungibile nei suoi confini, insondabile nella profondità del suo *logos* (Eraclito), non si lascia irretire da una dogmatica dell'essere se non come costruzione artificiosa; soltanto la coscienza metodologica può indagarne empiricamente i diversi piani di realtà.

La scienza è limitata all'oggettività. Non stupisca il fatto che il sapere medico, la fisiognomica, la psicologia, lo sforzo ermeneutico di trovare nessi sistematici fra la vita e la musica di Mozart, nel tentativo di assolutizzare le conoscenze finite per un'ipotetica comprensione dell'essere stesso, non possono che esser pervenute all'anchilosi di rigidi schematismi concettuali, all'affastellarsi interminabile di congetture, leggende, diagnosi mediche sempre più arruffate e confuse, che hanno finito per respingere la ricercata *quidditas* del divino musicista in un sempre più caparbio e inespugnabile nascondimento. In primo luogo le disquisizioni sull'aspetto di Mozart, nonché sul carattere e la personalità. Qui la visione fisiognomica pretende di percepire direttamente la natura psichica dalle forme del *soma*, definendosi come la scienza che dalle forme stabili del volto e del corpo - espressioni della sintesi di due realtà, esterna e interna - evince l'elemento psichico che è substrato del carattere più intimo di quell'individuo. Ora, può parlarsi di *habitus fisico*, ossia di una forma corporea permanente, *non prima* del periodo postpuberale e allorquando non siano sopravvenuti elementi patologici in grado di modificarlo.

Nel nostro caso, entrambi i presupposti sono insussistenti. Potremmo forse parlare, per Mozart, di un naturale percorso biologico delle età e delle attinenti tappe evolutive? Persino il concetto di "precocità" è legittimamente messo in questione (Hildesheimer 1977), insieme con quello di "maturità". Tali categorie richiederebbero solidi punti di riferimento e comparazioni sincroniche e diacroniche: ciò che è del tutto mancante in una parabola vitale che pare essersi sottratta alle leggi del tempo, della biologia, della psicologia; che pare dischiudersi parzialmente solo obiettivandosi e quasi dissipandosi nell'assoluto dell'opera, solo per lasciarvi apparire l'insondabile.

Che Mozart fosse piccolo di statura, con occhi azzurri, folti capelli biondi e naso carnoso, il lobo dell'orecchio sinistro singolarmente malformato, è condiviso da tutte le fonti. Ma quali simbolismi, quali conoscenze, relazioni se ne traggono rispetto al ricercato *quid* caratteriale, personologico, spirituale?

Quando poi ci si riferisca ad elementi presuntamente decifrabili come finestre dell'anima, allora le fonti si fanno contraddittorie. Chi ne descrive "l'occhio stupido", "la figura

meschina" e "lo sguardo vacuo"; chi ne dipinge lo sguardo pensoso, da adulto, in contrasto con i morbidi tratti adolescenziali (Saverio dalla Rosa, a Verona nel 1770). I fenomeni che rendono manifesto nell'*habitus* processi somatici patologici non possono certo appartenere all'espressione dell'animo: così il volto butterato, le malformazioni ossee alle mani, la tumefazione del volto non sono che segni delle affezioni infettive o postinfettive (vaiolo, artriti, probabili tonsilliti, nefropatie) di cui fu costellata la vita di Mozart.

A ogni modo, la pretesa coincidenza della visione fisiognomica tra la struttura del corpo e l'anima come sua espressione, già da più parti considerata assurda e fallace (Hegel, Lichtenberg, Jaspers), incontrerebbe nel nostro caso ostacoli ulteriori. Circa la figura di Mozart, i tentativi di pervenire a una visione unitaria sintetica, in seno alla quale i singoli eventi e le immagini multiformi appartengano come membri a un'unità di relazioni comprensibili atte a prender corpo in un oggetto unico, non possono che rimanere frustrati o risultare forzosi o insulsi.

Lo *sviluppo unitario* di una personalità è fondato sul succedersi psicobiologico normale delle tipiche fasi dello sviluppo in rapporto all'età, nonché sull'evolversi armonico fra il semplice accadere meccanico e l'accadere vivente. Esso si distingue per il carattere *non unitario* di una vita che, nella forma temporale del corso biologico, della storia interiore, dell'opera, mostra le possibilità spirituali in una realizzazione di una sorta speciale. Una *realizzazione radicale* che, sin dal suo nascere, percorre i sentieri deserti di vette inesplorate e inarrivabili, che non si difende su terreni solidi e sicuri, ma abita una dimensione dell'essere il cui interno non può manifestarsi nella comunicazione, non può obiettivarsi né ripetersi; *inaccessibile nella sua originaria unità*, si concede al mondo solo come lacerazione, lacerazione di cui l'arte proclama l'incomponibilità.

Del resto, la più nobile tradizione caratteriologica (Klages 1951, Kretschmer 1950, Schneider 1966), discostandosi dalle tipologie che presidiano il proprio schema con l'assolutismo di chi crede d'aver compreso la natura umana, riconosce l'esistenza di *figure singolari*, al di là del proprio ordinamento di *tipi ideali* e *tipi reali*, così come al di là dell'esigenza di sintesi della nostra conoscenza dell'uomo, che vuole sempre unificare e sistemare, non tollerando l'esistenza di elementi dispersi e contraddittori. «Non sopportiamo la *multiformità scintillante*. Noi cerchiamo l'ordine in ciò che non è abbracciabile con lo sguardo, dal semplice raggruppamento fino alla conoscenza causale e fino al giudizio che opera in modo comprensivo» (Jaspers 1919).

Ciò che, nella biografia del 1977, Wolfgang Hildesheimer osserva circa l'unicità inaccessibile dell'uomo Mozart, parrebbe confermarlo. Egli nota come Mozart non corrisponda affatto a un ideale apollineo, ma come neppure il quadro del tipo dionisiaco gli si attagli; egli nota come a Sophie Haibel (la sorella di sua moglie Constanze Weber) sarebbe piaciuto che «il caro cognato fosse stato diverso, silenzioso e superiore, e appunto così come si desidera leggerlo nei libri». Così sarebbe piaciuto anche ai primi biografi o alla

scrittrice Caroline Pichler che, in piena età romantica (1843), ne rievocava la «mentalità ordinaria», gli «scherzi sciocchi» e il «modo di vivere irresponsabile».

Il Mozart buffone, eccentrico, bizzarro e ben attestato a spese di quell'icona stereotipa del Genio, che rivelerebbe la propria grandezza con l'esibizione di sguardi penetranti e sopracciglio perennemente aggrottato. Nondimeno lo stesso Hildesheimer da ultimo propone un'interpretazione unificante, testimoniando come sia arduo tollerare la "multiformità scintillante" dell'assoluta singolarità di Mozart. A suo dire, «tutto quel suo fare il buffone [sarebbe la] compensazione automatica di uno spirito sempre trascendente, quasi suo contrappunto inevitabile».

Opporsi all'atteggiamento naturale di riunire, sistematizzare, unificare, esige uno speciale trascendersi, un rigoroso interdarsi quell'ingenuo consapere che appare come una chiara visione mentre è un oscuro percepire, che include in sé pregiudizi e deduzioni assolutizzanti (Husserl 1913). Per contro, in ogni assolutizzazione sta una verità che viene distrutta dall'assolutizzazione stessa. Tanto più in un'esistenza che è indiscutibilmente *posta fuori dalla condizione comune*, la cui realtà è un *accadere senza terreno*, la cui forma è l'essere-in-movimento, *l'essere-in-cammino*, il non fermarsi mai a lungo in un luogo o su un traguardo artistico già raggiunto.

Questo movimento senza terreno - posto costantemente nel rischio, nell'essere-altro di una immedesimazione totale, di un'irriflessa sintonia con il compiersi del proprio destino - non può che essere un movimento di distruzione, una *via negationis*, la nietzschiana "magia dell'estremo", che conduce a sondare tutte le possibilità, oltre i propri limiti, infierendo crudelmente su di sé fino a sperimentare la "malattia" come viatico per una superiore salute. «Si ferisce questo maestro della distruzione, dell'autodistruzione, ed è poi la ferita stessa che lo costringe a vivere» (Nietzsche). Lo spirito conquista la propria verità solo a condizione di ritrovare se stesso nella disgregazione assoluta; lo spirito è questa potenza solo quando guarda in faccia il negativo e *soggiorna* presso di esso; tale soggiorno è «il *potere magico che converte il negativo nell'essere*» (Hegel 1807).

Tali contenuti filosofici, e insieme la coscienza metodologica da cui traggono origine, possono forse suggerire un linguaggio sempre indimostrabile che permette di leggere la *scrittura cifrata della trascendenza*, essendo un essere umano, quanto al suo destino, oggetto d'interpretazione metafisica: *a fortiori* un genio autentico.

Il *piccolo Wolferl* a quattro anni va spiacciando l'inchiostro col palmo della mano per poi scrivervi sopra le note di un concerto per clavicembalo. Ma conviene forse a questo punto, specie considerando la complessità indubitabile delle problematiche in discorso, procedere in maniera schematica.

- *L'enfant prodige* è obbligato alle esibizioni pressoché circensi e - fedelmente e allo stesso prezzo - esegue "numeri speciali" come suonare a prima vista o con la tastiera coperta da un panno.

- Mozart *assoluto* al pianoforte, specie nelle improvvisazioni, si trasfigura in un'estatica dimenticanza di sé e del mondo, freddamente invasato, quasi assente, totalmente immerso nello spirito indicibilmente grande del suo genio.

- Mozart *spregiudicato e buffone*, di punto in bianco prende a miagolare, a saltare, a far capriole come un bambino capriccioso.

- Mozart *esemplarmente dignitoso*, quantunque misconosciuto, ignorato, confinato in un isolamento crescente, giammai proferisce lamento, sopporta le assurde umiliazioni con pazienza, o quasi non sembra farci caso.

- Mozart *illuminato* che, nel complice ricordo della comune iniziazione massonica, scrive al padre morituro: «Dato che la morte (a ben guardare) è l'ultimo, vero fine della nostra vita, da qualche anno ho preso tanta confidenza con questa sincera, ottima amica dell'uomo che la sua immagine non solo non ha nulla di spaventoso per me, ma mi offre grande pace e consolazione».

- Mozart *melanconico, presago o delirante* confida a Constanze con gli occhi pieni di pianto che «non durerà a lungo», che «di certo lo hanno avvelenato», «qualcuno gli ha dato dell'acqua tofana».

- Mozart *titano*, costretto a letto, logorato dalla debolezza, dall'insonnia, dal vomito, col corpo a tal punto tumefatto da non potersi girare nel letto, levandosi dalla forza distruttrice della natura, funesta e feroce livellatrice, seguita a comporre. «La corda percossa con veemenza esala la sua nota nell'istante in cui si spezza» (Così Jaspers su Hoelderlin).

- Mozart *drammatica incarnazione della miseria hominis*, i cui resti mortali, trasportati da un carro funebre col solo becchino a cassetta, vengono calati in una fossa comune, accatastati in tre strati, senza nome né croce. «Ci restano ignoti fondamentali fattori, precisamente la parte di colpa che Mozart ebbe nella propria rovina, se di colpa si può parlare in un processo di autodistruzione» (Hildesheimer *cit.*).

Così noi diciamo: l'uomo esiste in ogni momento *come un tutto*, un insieme attuale, eppure esso si presenta con *immagini multiformi*; allora per raggiungere il vero essere dell'anima devo ridurre una totalità alle altre totalità ovvero devo assolutizzarla, poiché la semplice multiformità mostra prospettive particolari, aspetti singoli e frammentari, non consente d'afferrare un individuo nel suo insieme.

Ora, nell'atto del conoscere possediamo ogni essere solo come *oggetto*, non come è *in sé*, come infinito omnicomprensivo. L'omnicomprensivo si oggettiva nella coscienza come in un palcoscenico sul quale le rappresentazioni vanno e vengono, in diversi stati, in una multiformità irriducibile, mentre l'omnicomprensivo in se stesso *si ritrae*, rimanendo sempre non oggettivo. Così in Mozart il prodigioso, il tragico, il sublime, il bizzarro, il trascendente restano le *maniere del suo essere individuale* nelle quali per conoscerlo lo scomponiamo, e nello scomporre *perdiamo l'unità* a favore di queste molte unità che lo costituiscono, perciò non cogliamo mai la realtà ultima, né quella dell'individuo né quella dell'esistenza assoluta.

Eppure su un altro piano di realtà, al di là dell'esistenza concreta del divenire empirico e di quello omnicomprensivo che appare inconoscibile, vi è *un'origine* del nostro essere che è reale, benché inaccessibile; vi è un *processo unificatore* che costantemente si oppone alle tendenze dissolutive, un incessante impulso verso l'unità che si traduce in atti di cui non siamo padroni, ma da cui viene il potere che supera la dissoluzione: l'atto della vita stessa, dell'essere stesso, *del creare*.

È proprio alla creatività che pertiene una *funzione sintetizzatrice* dei contrasti, nei quali sono scissi la vita psichica e i suoi contenuti. Tale funzione sintetizzatrice degli opposti o *funzione trascendente* (Jung 1957) è l'espedito che permette di ricollegare in forme sempre nuove ciò che l'avvento della coscienza perennemente scinde e polarizza; la sintesi creatrice è una delle soluzioni possibili al *tragico* della condizione umana, implicando tuttavia come presupposto ineludibile la dolorosa sopportazione della conflittualità, la tensione dei contrasti nell'anima, la dialettica dei suoi movimenti.

Funzione sintetica per eccellenza, vera e propria espressione della struttura armonizzante dell'immaginario è la creazione musicale (Sartre 1936, Bachelard 1943, Durand 1963). Se nella musica s'incarna la struttura armonica del pensiero quale facoltà sintetica dello spirito, vi si manifesta altresì il contrasto drammatico, l'avvaloramento uguale e reciproco delle antitesi nel tempo. In senso psicoantropologico, la sintesi non è la confusione dei termini come nella mistica, ma la coerenza salvaguardante le distinzioni e le opposizioni. All'opposizione drammatica esemplare - il desiderio di vita e di eternità e il destino che la intralcia, la speranza umana contro il tempo mortale - e al drammatico musicale, che nel rappresentarla supera il microcosmo dei sentimenti umani e integra il dramma cosmico, si potrebbe applicare l'antica teoria catartica di Aristotele. Il dramma temporale rappresentato in immagini musicali (o teatrali) è *privato dei suoi poteri malefici*, perché attraverso la coscienza e la rappresentazione l'uomo sperimenta realmente il dominio del tempo. Tale funzione sintetizzatrice, armonizzante, dello spirito umano - e con essa l'effetto purificatore che ne è corollario - si rivela anche al profano nella musica di Mozart come in nessun'altra mai, quasi immergendolo in una fonte di acqua lustrale. È forse in questa sintesi suprema del drammatico musicale, in questa trasfigurazione, sovrumano *dominio del tragico*, che risiedono il sublime e la potenza catartica degli ineguagliati capolavori di Mozart.

## II. Morte ordinaria di un genio

Molta letteratura, anche medica, è stata prodotta per spiegare le cause della morte di Mozart: ne sono nate congetture talvolta bizzarre, analoghe ad altre leggende che circondano la biografia del grande musicista. Qui ne ripercorriamo gli ultimi anni, con una semplice diagnosi della sua malattia terminale; prendendo atto che anche gli uomini più geniali della terra sono passibili di malanni alquanto ordinari.

Caroline Pichler, una prolifica scrittrice viennese oggi ricordata soltanto come tenutaria di un influente salotto letterario nella Alserstrasse che anche Beethoven bazzicò in giovinezza, annotava nelle sue tarde memorie (1843): «Mozart e Haydn, da me ben conosciuti, erano uomini la cui frequentazione personale non mostrava affatto segno di straordinarie doti intellettuali e quasi nessuna traccia di cultura spirituale, ovvero di interessi eruditi o in qualche modo superiori. Una mentalità abbastanza ordinaria, scherzi sciocchi - e, nel caso del primo, un modo di vivere irresponsabile - erano tutto ciò che li distingueva in società; eppure quali profondità, che mondo di fantasia, armonia, melodia e sentimento si nascondeva dietro questa apparenza così poco promettente!».

Chiaro che non sempre il genio autentico, a differenza delle sue imitazioni da salotto, troneggia a tempo pieno fra nembi tempestosi; e in fondo tanto peggio per Frau Pichler, la quale non arrivò mai ad intravedere, dietro la maschera dei rapporti mondani, né la profonda religiosità illuministica, né il saggio equilibrio etico di Haydn, e nemmeno le spiccate doti linguistico-matematiche di Mozart.

Possiamo comunque star sicuri che il suo superficiale punto di vista era ampiamente condiviso fra i concreti e scettici Viennesi di fine Settecento, i quali al massimo reagivano con un'alzata di spalle alle piccole eccentricità del giovane *Kapellmeister* e della sua graziosa sposina dai grandi occhi neri: una qualunque famiglia borghese, sebbene in frequenti rapporti di lavoro con l'aristocrazia e con la Corte imperiale; amanti della vita spensierata, delle allegre compagnie e dei divertimenti (ma questo a Vienna non fu mai considerato una stranezza).

A loro modo una famigliola felice, salvo i problemi comuni a molti: qualche debituccio, parecchi traslochi, e di quando in quando la morte precoce di un figlioletto. La leggerezza ostentata dello scherzo, una mentalità imprevedente e incurante del futuro, potevano anche rappresentare in qualche modo un'autodifesa. Durante i dieci anni del loro matrimonio Wolfgang e Constanze Mozart misero al mondo sei figli, due soltanto dei quali sopravvissero oltre qualche mese per poi raggiungere l'età adulta. Una simile percentuale era del tutto comune all'epoca, persino nelle famiglie regnanti. Se i genitori avessero reagito alla morte di un bambino con la stessa intensità emotiva dei nostri giorni, sarebbero stati immersi in un clima di lutto pressoché perpetuo.

*Conti in tasca e protettori.* Insomma neppure nella Vienna di fine Settecento, una metropoli di circa 210.000 abitanti, capitale di un potente impero multinazionale sempre coinvolto in guerre interminabili, la vita quotidiana è una festa da ballo. Vero è che vi si muore di fame, di freddo e di vaiolo assai meno che a Napoli o a Madrid, e che i rapporti sociali sono meno duri che non nella Londra della prima industrializzazione liberista: qui la carità ecclesiastica e la paternalistica anche se farraginoso burocrazia asburgica si preoccupano di costruire ospedali e scuole, distribuire zuppe agli indigenti, soccorrere le vedove e gli orfani.

Tuttavia per un libero artista quale Mozart ha scelto di essere, sottraendosi alla doppia

tutela paterna e principesco-arcivescovile che ne regolava autoritariamente la vita e le aspirazioni in cambio di una sicura fonte di sussistenza, il futuro resta sempre incerto, gravato com'è dalle molteplici ipoteche del mercato, del gusto del pubblico e della sua capacità di spesa (funzione a sua volta della congiuntura economica generale). Bisogna lavorare molto, dare lezioni, difendere la propria immagine professionale contro una concorrenza agguerrita ricorrendo a mezzi pubblicitari e mobilitando ogni sorta di relazioni personali. In questo quadro si spiega, almeno in qualche misura, l'attiva frequentazione da parte di Mozart delle logge massoniche, non meno che dei salotti delle contesse e degli uffici di editori musicali e impresari teatrali. Una romantica leggenda va però sfatata con decisione: Mozart non era povero e non morì in miseria, almeno nel senso in cui questi termini si devono intendere in riferimento al contesto storico in cui visse.

Secondo recenti studi (Robbins Landon 1988, Solomon 1995), il suo reddito era anzi insolitamente alto per un musicista austriaco e soltanto di poco inferiore a quello di Haydn, così da collocarlo negli anni intorno al 1787 entro lo strato sociale superiore della popolazione borghese di Vienna, stimato attorno al 10 per cento del totale. La sua ultima abitazione in zona Neuer Markt, il cosiddetto "*kleines Kaiserhaus*" all'attuale numero 8 di Rauhensteingasse, era di tipologia signorile.

I Mozart vi si trasferirono il 30 settembre 1790, anzi in un primo tempo vi abitarono soltanto Constanze e il figlioletto Carl, visto che papà era andato in *tournee* a Francoforte nella speranza, poi rivelatasi vana, di incrementare le proprie fortune a corte in occasione dell'incoronazione imperiale di Leopoldo II. Il 26 luglio del 1791 la famigliola sarebbe stata allietata dalla nascita di un altro maschietto, battezzato anche lui Wolfgang Amadeus e in seguito destinato ad una modesta carriera di musicista col meno impegnativo nome d'arte di Franz Xaver.

In Rauhensteingasse i Mozart occupavano al primo piano un quadricamere più cucina e vestibolo, in tutto circa 145 metri quadrati per i quali pagavano il ragguardevole affitto di 450 fiorini l'anno e per la cui gestione potevano contare sull'aiuto di due domestici. Al momento della morte, il guardaroba di Wolfgang era ben fornito di capi all'ultima moda, in casa c'era denaro contante per le spese; lasciava sì debiti e fatture da pagare, nonché argenterie depositate quasi tutte al Monte di Pietà, ma poteva vantare anche 800 fiorini di crediti e 133 di arretrati del suo stipendio come *Kammernusikus* di Corte.

Insomma una situazione seria ma non disperata che, nel corso del 1791, era andata migliorando per una serie di prospettive favorevoli: anzitutto il crescente successo di pubblico del *Flauto Magico* al Theater an der Wien, dai cui incassi il compositore riscuoteva una percentuale; poi le generose offerte avanzate da un comitato di nobili ungheresi per una pensione di 1.000 fiorini annui, e da alcuni uomini d'affari olandesi per una somma non precisata ma ancora più cospicua; poi la mirabolante proposta dell'ambasciatore russo Razumovskij di spedirlo a Pietroburgo per una *tournee* pagata, come al solito, a peso d'oro;

infine la nomina da parte del Magistrat, la municipalità viennese, a coadiutore con diritto di successione nel posto di *Kapellmeister* del duomo di Santo Stefano, un ufficio il cui salario ammontava a 2.000 fiorini l'anno. Il titolare Leopold Hofmann (53 anni) era da tempo malfermo in salute e si pensava che non sarebbe campato per molto, come infatti avvenne. Era solo questione di tempo ed il bilancio di Wolfgang avrebbe potuto superare la momentanea crisi di liquidità che l'aveva colpito col declinare della sua popolarità di pianista virtuoso, con una causa civile perduta contro il principe Carl Lichnowsky e con i costosi soggiorni termali resi necessari dalla salute di Constanze.

Non vi sono prove, asseriscono vari biografi, di rovinose abitudini contratte da uno o da entrambi i coniugi Mozart, come ad esempio l'alcoolismo o il gioco d'azzardo. Al massimo, giocavano di gusto al biliardo, anzi ne tenevano uno in casa, e Wolfgang lo usava persino come tavolino sul quale comporre musica fra un colpo di stecca e l'altro; uno dei pochi particolari storicamente accurati nella celeberrima, furbastra pellicola di Milos Forman. Nessuna conferma attendibile hanno trovato le ipotesi più o meno ingegnose circa complotti, avvelenamenti o ferimenti da parte di "finti amici" (Salieri, Hofdemel, Süßmayr, van Swieten, i Massoni) della polizia segreta, di rivali in amore, di creditori insoddisfatti. Certo, il piccolo provinciale venuto da Salisburgo non stava simpatico a tutti, ma poteva comunque contare su potenti protezioni a Corte e nella buona società. A decidere del suo personale fato, e forse degli sviluppi futuri nella storia della musica, fu - a quanto sembra di poter concludere - una comune epidemia virale.

*Requiem æternam*. L'ultima malattia di Mozart esordì la sera del 20 novembre 1791 con febbre, cefalea e un rigonfiamento degli arti che nei giorni successivi raggiunse un tale grado di edema tissulare da impedirgli di rivoltarsi liberamente nel letto. Alla seconda settimana di malattia il paziente lamentava secchezza delle fauci (diceva di sentirsi in bocca "il sapore della morte"); si manifestarono frequenti accessi di vomito e scariche di diarrea, un ampio esantema cutaneo apparve sul torace. Mozart soffre di una marcata astenia nervosa, al punto che si rende necessario allontanare dalla sua stanza la gabbietta dell'amato canarino.

È dominato dall'idea assillante terminare *il Requiem*. Il pomeriggio del quattordicesimo giorno di malattia, 4 dicembre, dopo una prova vocale del lavoro ancora incompiuto cui collabora personalmente cantando la parte di alto, le sue condizioni subiscono un grave deterioramento e comincia a mostrare segni di delirio. Non perde tuttavia conoscenza fino a due ore prima del trapasso, che ha luogo alle 0.55 del 5 dicembre. Questi e altri dettagli ci sono stati tramandati dai racconti della moglie e della cognata Sophie Haibel, testimoni oculari, nonché dei suoi sanitari.

Il paziente usufruì infatti della migliore assistenza medica possibile, fornita da due luminari della Vienna del tempo: il dottor Thomas Closset, medico personale del Cancelliere dell'Impero, principe Kaunitz, e il dottor Matthias von Sallaba, giovane ma già affermato

professionista. Le loro conoscenze di semiologia clinica, documentate in varie pubblicazioni ancor oggi leggibili con profitto, erano assai più progredite dei mezzi terapeutici a loro disposizione, che consistevano in elementari rimedi antipiretici e anticongestivi: applicazioni refrigeranti e salassi.

Sembra poi altamente improbabile che non sapessero riconoscere un semplice quadro naturale di uremia o che falsassero la propria diagnosi in obbedienza ad ordini superiori. Di complotti omicidiari e di veleno somministrato ad arte si parla ormai solo nei romanzi, ma nemmeno è assodato che Mozart fosse portatore di malattie croniche come la tonsillite streptococcica, l'uremia o la nefrite, di cui s'ipotizza la radice in affezioni anteriori addirittura di decenni.

*Centoventi ipotesi scartate.* I medici curanti concordarono invece su una diagnosi di "*rheumatisches Entzündungsfieber*" (ossia *febbre reumatica infiammatoria*) che, al di là delle inevitabili incertezze terminologiche causate dal passare del tempo e dai mutati indirizzi della scienza medica, sembra assomigliare a quella emessa ai nostri giorni da un'eminente studiosa americana: la professoressa Faith T. Fitzgerald, vicepresidente della Davis School of Medicine presso l'Università di California.

In una relazione letta l'11 febbraio 2000 al Sesto congresso annuale di Patologia Clinica tenutosi a Boston, la Fitzgerald ha scartato come insostenibili le circa 120 cause di morte ipotizzate da una letteratura fattasi ormai fluviale nel corso di un secolo e mezzo: avvelenamento doloso, sifilide, intossicazione iatrogena da mercurio, febbre tifoide, nefrite cronica con uremia o nefrosclerosi maligna, purpura di Schönlein-Henoch *et cetera*. Basandosi sulla sintomatologia descritta dagli osservatori e sui dati epidemiologici coevi, ella conclude che Mozart cadde vittima di una forma di febbre reumatica assai diffusa nell'Europa del Settecento: una malattia del sistema immunitario che può svilupparsi in seguito ad infezione streptococcica e che oggi, grazie alla terapia antibiotica ed alla sostituzione chirurgica delle valvole cardiache, ha di rado esito letale, almeno nei paesi più progrediti.

Nemmeno questo autorevole intervento ha ovviamente messo fine all'accanimento diagnostico, spesso basato su congetture a dir poco labili. In una lettera del 7 ottobre 1791 Mozart annuncia alla moglie di aver mangiato con gran gusto un piatto di *Carbonadeln*, probabilmente costolette di maiale alla griglia. La diagnosi è presto fatta: trichinosi da carne suina guasta e mal cotta; 44 giorni d'incubazione, sintomatologia compatibile col racconto dei testimoni, decesso alla terza settimana di malattia «per polmonite, oppure per complicazioni neurologiche o cardiache». Si noti l'ampio spettro fenomenico e l'eleganza di un'ipotesi di partenza non falsificabile: la carne poteva essere guasta... In questo modo Jan V. Hirschmann, un medico militare di Seattle, ha iscritto il proprio nome nel pantheon dei patologi (Hirschmann 2001).

Con l'avvicinarsi del centenario mozartiano i tentativi si sono moltiplicati con nobile

entusiasmo. Nel 2004 il professor Ludwig Köppen, matematico di Colonia, ha rispolverato come cosa nuova, aggiungendovi parecchio di suo, un'ipotesi del grande Rudolph Virchow: blocco renale conseguente ad un'autointossicazione da *overdose* di sublimato di mercurio, assunto per combattere una presunta affezione sifilitica contratta «alla fine di giugno del 1791».

Il tutto, a suo dire, con la complicità del moralissimo barone van Swieten e in un'orgia di speculazioni che si limitano a ricombinare i vecchi pettegolezzi senza troppe preoccupazioni di verosimiglianza storica, psicologica o semplicemente logica. Singolare circostanza: al pari di altri dietrologi più o meno accreditati, Köppen fa gran conto di una tarda memoria (ca. 1825) di Carl Thomas Mozart, primogenito del Maestro ed appena settenne all'epoca dei fatti (ampi estratti se ne possono leggere in Paumgartner 1967). Peccato che nessuno fra i teorici del complotto voglia considerare la contestuale messa in guardia di Mozart junior, autore di un intervento quanto mai sobrio e problematico in margine alle discussioni sulle responsabilità di Salieri, contro «la tendenza degli uomini a prestar fede alle insinuazioni malvage, strane e misteriose».

Tutti costoro si affrettano invece a liquidare con sorrisetti sprezzanti la diagnosi riportata in due atti pubblici come il Libro dei Morti della parrocchia di Santo Stefano e il cosiddetto *Totenschauprotokoll: "hitziges Frieselfieber"*, ossia *febbre miliare acuta*, all'epoca per nulla incompatibile, come afferma Franken 1989, con quella sopra citata di *febbre reumatica infiammatoria*. Dunque forse troppo frettolosa quella liquidazione, crediamo di poter osservare.

I grandi complessi sindromici non mutano nel tempo se non in relazione a fattori di ordine storico che ne condizionano la frequenza, la comparsa o l'eclissi, la forma della presentazione clinica o la prognosi; ovvero in relazione a nuove concezioni scientifiche che ne modificano i costrutti nosologici e la rispettiva terminologia. Al quadro sintomatico della malattia terminale di Mozart (febbre, cefalea, poliartrite, esantema, edema generalizzato, vomito, diarrea, irritabilità nervosa) possono ben attagliarsi le etichette di *febbre miliare acuta* oppure di *infezione acuta setticemica* (Barthelme 1983).

In particolare, la setticemia streptococcica si manifesta con un quadro del tutto sovrapponibile, ivi incluso il grande edema generalizzato derivante da una localizzazione renale caratteristica degli emboli microbici (nefrite embolica parcellare o ascessuale miliarica): tale forma di edema appare in special modo marcata proprio nelle regioni somatiche superiori a causa dei versamenti nelle cavità corporee. La febbre miliare (anche: *suette anglaise* o *sudor anglicus*), di cui sono note numerose epidemie che colpirono diversi paesi europei dal Cinquecento in avanti, infuriava a Vienna all'epoca della morte di Mozart, tanto da esser menzionata quasi ogni giorno come causa di morte sulle gazzette cittadine. Essa può ancor oggi reperirsi in qualche trattato medico un po' datato, venendo descritta come un quadro febbrile acuto in cui non è stato rinvenuto alcun agente infettivo;

caratterizzata da esantemi, edemi, artralgie, vomito, irritabilità; diffusa in tutta Europa nei secoli passati, oggi assai rara o estinta (Roversi 1967). La febbre miliare è davvero scomparsa o ha mutato aspetto e denominazione?

Un articolo comparso un quarto di secolo fa (Wylie e Collier 1981) ha dato il via ad un fiorire di letteratura sul *sudor anglicus* in ambito sia storico sia biologico, che tende a rivalutare la febbre miliare restituendole dignità nosografica e offrendone interpretazioni patogenetiche aggiornate (Heyman 2014). Benché la natura della febbre miliare non sia stata definitivamente stabilita, il collegamento a forme virali (hantavirus) nei giovani adulti fra i 15 ed i 45 anni, con andamento rapido e fatale, pare assai suggestivo e sostenuto da numerosi contributi. S'ipotizza un passaggio dalla forma epidemica alla forma endemica (Wylie, Linn e Helps 1984); vengono inoltre offerte ipotesi circa la dinamica del suo decorso fulminante (Strauss 1973). La febbre miliare non può dunque considerarsi né una leggerezza diagnostica degli eminenti clinici chiamati a consulto, né tanto meno un'entità patologica inesistente nell'attuale nosografia, ovvero da ribattezzare in altra rubrica. Come scrive Hildesheimer 1977: «Questa diagnosi che suona assurda ci pare molto più vicina alla verità - ad una metaforica, spietata verità - che non tutte le altre ipotesi di possibili malattie attribuite a Mozart». Perché allora tante, interminabili e sempre più cervelotiche speculazioni? L'irrepresentabilità della morte, il suo inaccettabile limite, l'istinto di non tenerla per necessaria e possibile pongono all'idealità l'imperativo di un superamento o grazie al pensiero dell'immortalità sempre riformulato, o mediante una parola risoltrice con cui il vivente possa difendersi creando una propria, soggettiva, singolare rappresentazione.

Se così non fosse, allora la materialità trionferebbe nella morte: se un uomo muore così, senza aver compiuto il suo personale destino, alla stregua di un animale, allora non perviene ad abolire l'intollerabile trionfo della materialità. Ciò è ancor meno pensabile per un genio della levatura di Mozart. Come afferma a tale proposito la citata professoressa Fitzgerald: «Conoscendo le segrete cose dei grandi uomini, in qualche modo partecipiamo della loro grandezza [...] D'altro canto è noto come difficilmente sia accetta l'idea che uomini straordinari possano morire d'infermità ordinarie. In qualche forma ciò sovvertirebbe l'ordine cosmico». Forse a questo si riferiva Hildesheimer con quella sua locuzione un po' criptica circa una «metaforica, spietata verità».

### **BIBLIOGRAFIA essenziale**

Ales Bello A. 1992, *Fenomenologia dell'essere umano*, Città Nuova, Roma.

Bachelard G. 1943, *L'Air et les Songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris (trad. it. Red, Como, 1988).

Barthelme E. 1983, "À propos de la mort de Mozart", in *Histoire des sciences médicales*, XVII.

- Durand G. 1963, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Dedalo, Bari, 1972).
- Franken F.H. 1989, *Die Krankheiten grosser Komponisten*, Wilhelmshaven, F. Noetzel (vol. II).
- Hegel G.W.F. 1807, *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg-Würzburg (trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1933-36).
- Heyman P. 2014, "Review. Were the English sweating sickness and the Picardy sweat caused by hantaviruses?", *Viruses*, 6 (1).
- Hildesheimer W. 1977, *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (trad. it. Milano, Rizzoli, 2006).
- Hirschmann J. V. 2001, "What killed Mozart? ", in *Archives of Internal Medicine*, 161 (11).
- Husserl E. 1913, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (trad. it. Einaudi, Torino, 1970).
- Jaspers K. 1919, *Psychologie der Weltanschauungen* (trad. it. Astrolabio, Roma, 1950).
- Jung C.G. 1957, *La funzione trascendente* (trad. it., in Id., *Opere*, VIII, Boringhieri, Torino, 1976).
- Jung C.G. 1921, *Tipi psicologici* (trad. it. in *Opere*, VI, Boringhieri, Torino, 1969).
- Klages L. 1956, *Psychologie und Psychopathologie des Antriebs*, Fortsch. Neurol. Psych., 24, 609.
- Klages L. 1951, *Die Grundlagen der Charakterkunde*, 2.a Aufl., Bouvier, Bonn.
- Kretschmer E. 1950, *Medizinische Psychologie*(trad. it. Sansoni, Firenze, 1952).
- Kretschmer E. 1921, *Körperbau und Charakter*, Springer, Berlin.
- Neumann E. 1954, *Der schöpferische Mensch und die Wandlung*(trad. it. Marsilio, Venezia, 1975).
- O'shea J.1990, *Musica e medicina. Profili medici di grandi compositori* (trad. it. EDT, Torino, 1991).
- Paumgartner B. 1967, *Mozart*, Zürich und Freiburg, Atlantis Verlag (trad. it. Torino, Einaudi 1994).
- Robbins Landon H. C. 1988, *1791 - Mozart's Last Year*, London, Thames & Hudson (trad. it. Garzanti, Milano, 1989).
- Roversi A. S. 1967, *Manuale medico di diagnostica e terapia*, Milano, Farmitalia (4.a ed.).
- Sartre J.-P. 1936, *L'imagination*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Bompiani, Milano, 1968).
- Schneider K. 1966, *Klinische Psychopathologie* (trad. it. Città Nuova, Roma, 1983).
- Solomon M. 1995, *Mozart*, New York, Harper Collins (trad. it. Milano, Mondadori, 1999).
- Strauss M. B. 1973, "A hypothesis as to the mechanism of fulminant course and death in the sweating sickness", in *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 28 (1).
- Wylie J. A., Collier L.H. 1981, "The English Sweating sickness (sudor Anglicus): a

reappraisal”, in *Journal of the History of Medicine...*, cit., 36 (4).

Wylie J. A., Linn I. J., Helps R. 1984, “The changing face of the English sweating sickness in the epidemic of August, 1551, in Devonshire: a shift towards endemicity?”, in *Transactions of the Devonshire Association for the Advancement of Science*, 116.