

**TURISMO MUSICALE:
STORIA, GEOGRAFIA, DIDATTICA**

***MUSICAL TOURISM:
HISTORY, GEOGRAPHY AND DIDACTICS***

a cura di

ROSA CAFIERO – GUIDO LUCARNO
RAFFAELA GABRIELLA RIZZO – GIGLIOLA ONORATO
con la collaborazione di PAOLA MARIA RIGOBELLO

Pàtron Editore
Bologna 2020

Copyright © 2020 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna

ISBN 9788855534970

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È inoltre vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Le fotocopie per uso personale possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere realizzate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

Prima edizione, ottobre 2020

Ristampa

5 4 3 2 1 0 2025 2024 2023 2022 2021 2020



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore



Camera di Commercio
Cremona

PÀTRON Editore - Via Badini, 12
Quarto Inferiore, 40057 Granarolo dell'Emilia (BO)
Tel. 051.767 003
e-mail: info@patroneditore.com
<http://www.patroneditore.com>

Il catalogo generale è visibile nel nostro sito web. Sono possibili ricerche per autore, titolo, materia e collana. Per ogni volume è presente il sommario, per le novità la copertina dell'opera e una breve descrizione del contenuto.

Impaginazione: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena, Bologna

Stampa: Global Print, Gorgonzola (MI), per conto della Pàtron editore

Indice

<i>Messaggio di saluto e di presentazione</i> da parte del Professor Angelo Bianchi, Preside della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.....	p. 11
<i>Messaggio di saluto e di presentazione</i> da parte della Camera di Commercio di Cremona.....	» 12
<i>Messaggio di saluto e di presentazione</i> da parte del Sindaco e dell'Assessore al Turismo e City Branding del Comune di Cremona	» 13

SEZIONE 1. IL TURISMO MUSICALE NELLA STORIA: DAL *GRAND TOUR* AD OGGI

Presentazione della curatrice

ROSA CAFIERO, <i>Grand Tour ed esperienze musicali. Stato degli studi e prospettive di ricerca.....</i>	» 17
---	------

Keynote speech

LARS BERGLUND, <i>Northern Travellers in Southern Soundscapes: Swedish Musical Tourists in the 17th and 18th Centuries</i>	» 23
--	------

AGNIESZKA PUDLIS, MARCO BIZZARINI, <i>Un'autorappresentazione simbolica riferita al viaggio in Italia di Ladislao Vasa (1624-25) e alle sue esperienze musicali.....</i>	» 32
--	------

ANGELA ROMAGNOLI, <i>Festival' per ospiti illustri: omaggi musicali nei viaggi attraverso l'Italia settentrionale di Amalia Guglielmina di Braunschweig-Lüneburg (1699) e Elisabetta Cristina di Braunschweig-Wolfenbüttel (1713).....</i>	» 41
--	------

CESARE FERTONANI, <i>La sinfonia «milanese» e la sociabilità nella Lombardia del Settecento: prospettive per una ricerca.....</i>	» 50
---	------

MATTEO MARNI, <i>La musica sacra come attrattiva per nobili di passaggio e forastieri nella Milano del Settecento</i>	» 61
---	------

LICIA SIRCH, <i>Il soggiorno napoletano di Aurelio Bertola de' Giorgi (1776-1784) e la ricerca della poesia pittorresca e musicale</i>	p. 69
LICIA MARI, <i>The Travels by Giuseppe Acerbi: a special Grand Tour from Italy to Cape North (1799-1800)</i>	» 81
ENRICO REGGIANI, « <i>Blinder Naturalist [...] ohne Führung</i> »: <i>Schumann's op. 127 n. 5, Shakespeare, and the 19th-century «wanderer trope»</i>	» 92
ROSA CAFIERO, « <i>Italy and the Italians</i> »: <i>musica e musicisti nelle descrizioni di viaggiatori britannici nella prima metà del XIX secolo</i>	» 103
ALESSANDRA SQUIZZATO, <i>Luoghi del mecenatismo artistico e musicale dei Barbiano di Belgioioso d'Este nel secolo XIX: Merate, Torno, Milano, Parigi</i>	» 112
CLEMENTINA CASULA, PAOLO DAL MOLIN, <i>Innovazione artistica e turismo culturale. La programmazione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea nella rinascita post-bellica della Biennale di Venezia (1946-1951)</i>	» 121

SEZIONE 2. GEOGRAFIA DELLA MUSICA:

DAL PAESAGGIO SONORO AI LUOGHI DI ATTRAZIONE DEL TURISMO MUSICALE

Presentazioni dei curatori

GUIDO LUCARNO, <i>Presentazione dei contributi della sezione geografica</i>	» 131
RAFFAELA GABRIELLA RIZZO, <i>Musica come genius loci: da patrimonio immateriale a patrimonio materiale?</i>	» 138

Intervento su invito

TALYA BERGER, ELLIOT KERMIT CANFIELD-DAFILOU, JONATHAN BERGER, <i>Reanimating lost music. A new perspective on musical tourism</i>	» 146
--	-------

SOTTOSEZIONE A – COMPOSITORI, STRUMENTI E LUOGHI

GIUSEPPE CARCI, CECILIA BIBBÒ, <i>Istituzioni dell'Alta formazione artistica, musicale e coreutica (AFAM) e Case Museo: mete di turismo musicale</i>	» 158
ROSSELLA DE LUCIA, <i>La musica, patrimonio identitario e risorsa turistica: il progetto Terra&Acqua</i>	» 166
GUIDO LUCARNO, <i>Il Museo del Violino a Cremona. Impatto sul turismo e rapporti con le altre risorse attrattive</i>	» 175

LEONARDO MERCATANTI, ENRICO NICOSIA, <i>Il turismo musicale a Catania: valorizzazione e fruizione dei luoghi belliniani</i>	p. 184
MARCELLO TANCA, <i>Geografie mozartiane: appunti sul ruolo della geografia nella vita e nella musica di Mozart</i>	» 193
SOTTOSEZIONE B – TERRITORIO: IDENTITÀ CULTURALI E MUSICA	
GERMANA CITARELLA, <i>L'Orchestra Sinfonica dei Quartieri Spagnoli tra continuità e cambiamento nella città di Napoli</i>	» 204
FEDERICA EPIFANI, ANTONELLA RINELLA, FRANCESCA RINELLA, “Caru patruunu meu sa fatta notte”: <i>per una narrazione orientativa e attrattiva dei canti “resistenti” della tradizione popolare salentina</i>	» 213
ANTONIAETTA IVONA, <i>Musica, cultura, identità. Espressioni di geografia delle minoranze</i>	» 222
PERIS PERSI, MONICA UGOLINI, <i>Sulle ali della musica. Inedito approccio al territorio marchigiano</i>	» 232
LAURA STANGANINI, <i>La vitalità turistica del flamenco tra rutas, festival e accademie</i>	» 242
SILVIA SINISCALCHI, <i>La geografia nella canzone napoletana. Tradizione in movimento di un repertorio “glocale”</i>	» 252
GIORGIO LEONIDA TOSI, GIACOMO ZANOLIN, <i>Musica antica e turismo sul Lago Maggiore</i>	» 262
SOTTOSEZIONE C – ITINERARI MUSICALI E LUOGHI	
ANNA ADAMI, <i>Rileggere un territorio e il suo heritage attraverso la musica: Cremona, oltre Stradivari</i>	» 272
ALESSIO SALERIO, <i>Musica, cicloturismo ed enogastronomia nelle Terre Verdiane</i>	» 282
GIAN PAOLO SCARATTI, <i>Turismo musicale e culturale nel quadro dell’offerta attrattiva del territorio di Cremona: un caso di studio</i>	» 291
SOTTOSEZIONE D – EVENTI CHE RIVITALIZZANO IL TERRITORIO E RIEVOCANO LA SUA STORIA MUSICALE	
GIAN LUIGI CORINTO, <i>Nessun dorma! Lo spazio sonoro del Festival Pucciniano di Torre del Lago</i>	» 302

MARTHA FRIEL, <i>Il turismo musicale in Italia nel nuovo Millennio: pubblici, destinazioni e strategie di sviluppo</i>	p. 311
MARIATERESA GATTULLO, <i>Quando la città diventa un teatro: il Festival della Valle d'Itria e il Talos Festival in Puglia</i>	» 322
MARTIN GÓMEZ-ULLATE, PILAR BARRIOS MANZANO, JUANA GÓMEZ PÉREZ, <i>The Guitavera festival, a best practice model of musical heritage and rural development</i>	» 332
DONATELLA PRIVITERA, <i>“La festa della Musica”: esempio di condivisione, collaborazione e valorizzazione dei territori</i>	» 340
LUCA SIMONE RIZZO, <i>Musica dal vivo in città di piccole dimensioni: tra heritage, riuso urbano, momenti formativi ed entertainment. Il ruolo dell'Associazione Musicale Gaggia nella città di Cividale del Friuli</i>	» 349
RAFFAELA GABRIELLA RIZZO, PAOLA MARIA RIGOBELLO, <i>I festival di chitarra acustica per un turismo emozionale e sostenibile</i>	» 360
MADDALENA SCAGNELLI, <i>Appennino Festival – Per Viam: Percorsi di musica e cultura sulle vie storiche dell'Appennino delle Quattro Province</i>	» 370
 SEZIONE 3. VIAGGIARE CON LA MUSICA. DIDATTICA, FORMAZIONE STRUMENTALE E SCAMBI CULTURALI	
Presentazione della curatrice	
GIGLIOLA ONORATO, <i>I rapporti tra la dimensione del viaggio e la didattica musicale</i>	» 381
 SOTTOSEZIONE A – DIDATTICA	
VERONICA SIMONA, <i>“I suoni in un castello”: un percorso per la scuola dell'infanzia</i>	» 390
MATTEO LUIGI PIRICÒ, <i>Il paesaggio sonoro tra empowerment e inclusione: una proposta didattica</i>	» 398
LORENA ROCCA, <i>Ticino Soundmap, possibili viaggi in una mappa dell'ascolto</i>	» 407
PAOLO BOVE, <i>Italia e Giappone uno scambio culturale, attraverso tecnologie informatiche e viaggi, per una reciproca osservazione della didattica musicale in contesti in rapida trasformazione</i>	» 415
GIGLIOLA ONORATO, <i>Il concorso pianistico “Rina Sala Gallo”: valenze formative e ricadute sul territorio</i>	» 423

SOTTOSEZIONE B – ESPERIENZE LABORATORIALI

- GIULIA SOTTILOTTA, *Crescere insieme viaggiando con la musica* p. 434
- MARIA GIUSI MALITO, *Gemellaggi tra scuole musicali: dai luoghi di Federico II all'Abbazia di Mirasole attraverso il Terzo Paradiso* » 441
- ALESSANDRO FAGIUOLI, *Cartoline d'oriente firmate Marco Polo. Viaggio teatrale di un Liceo Musicale* » 447

SOTTOSEZIONE C – TESTIMONIANZE

- MICHELE FAGNANI, *Italia-Germania, un gemellaggio musicale. Note per costruire un'identità europea* » 458
- CHERRY DIEMOZ, Eurovox Musica. *Working to enhance children's life chances through travel and song* » 462
- ANTONELLA COSTA, *Il Conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento: esperienze di buone pratiche di mobilità* » 467
- ROSANNA DAMBROSIO, *Musica barocca missionale nelle Reduccion de Bolivia: eredità musicale in viaggio* » 472
- SUHAIL KHOURY, *Music under occupation, with particular emphasis on the experience of the National Conservatory of Music in Palestine. A "testimonial"* » 479
- Indice dei luoghi..... » 485
- Indice dei nomi..... » 495
- Gli autori » 504

MARCELLO TANCA*

**Geografie mozartiane:
appunti sul ruolo della geografia
nella vita e nella musica di Mozart**

**Mozartian geographies:
notes on the role of geography
in Mozart's life and music**

Il contributo propone tre possibili letture in chiave geografica della vita e dell'opera di Wolfgang Amadeus Mozart. La prima è incentrata sulla tensione odeporica che attraversa la sua vita e quindi sulle traiettorie spaziali dei suoi numerosi viaggi compiuti in Europa; la seconda sul rapporto tra Mozart e i luoghi considerati come campi d'azione e contesti di attivazione-cessazione di relazioni; la terza indaga in una prospettiva culturale la presenza di determinate immagini del mondo (identità, appartenenze, stereotipi razziali e di genere ecc.) all'interno delle sue opere.

This paper presents in a geographical key three possible readings of the life and work of Wolfgang Amadeus Mozart. The first is focused on the odeporic impulse that runs through his life and therefore on spatial trajectories of his many travels to Europe; the second is focused on the connection between Mozart and places considered as fields of action and contexts of activation-cessation of relationships; the third investigates the construction of world images (identity, racial and gender stereotypes, etc.) inside his works in a cultural perspective.

Parole chiave: Mozart, musica, geografia

Keywords: Mozart, music, geography

* Università degli studi di Cagliari; mtanca@unica.it.

1. Introduzione

Rimasto, come tanti altri, a lungo inesplorato, il rapporto tra geografia e musica gode negli ultimi anni di un crescente interesse (dell’Agnese, Tabusi, 2016; Kearney, 2010; Guiu, 2006; Romagnan, 2000; Kong, 1995). In realtà, come per un buon numero di temi che sono entrati a far parte del campo di ricerca del geografo, anche in questo caso si è passati da una fase di *immersione*, caratterizzata da sparsi lavori pionieristici (Ford, Henderson, 1974; Drum, 1971; Nash, 1968; Keinard, 1953), a una di *emersione*, in cui la musica è stata studiata prevalentemente con approcci di tipo spaziale e diffusivo-distributivo (Crowley, 1987; Glaskow, 1987; Horsley, 1987; Francaviglia, 1978; Nash, 1975; Carney, 1974, 1977; Lomax, Erikson, 1971), per approdare infine in tempi più recenti a una fase di *affinamento e specializzazione*, di taglio culturalista e attenta soprattutto a evidenziare il suo ruolo all’interno dei processi di costruzione, organizzazione e uso del territorio. In quest’ultima fase i geografi hanno trovato nella musica una chiave di lettura utilissima per mettere a fuoco vecchie e nuove identità locali, indagare i processi di integrazione e il multiculturalismo, il turismo e il radicamento, la costruzione di stereotipi etnici e culturali, lo sviluppo locale, la composizione degli spazi pubblici, la produzione di rappresentazioni geopolitiche del mondo e così via (Canova, 2014; Canova, *et al.*, 2014; Raibaud, 2009; Krim, 2007; Waterman, 2006; MacLeay, 1997; Mitchell, 1996; Nash, Carney, 1996; Stokes, 1994; Carney, 1990; Maultsby, 1983;).

Tenendo conto di questi studi, il presente contributo prova a guardare in chiave geografica alla biografia e all’opera di Wolfgang Amadeus Mozart. L’intento è tentare di mettere a fuoco *cosa la geografia può fare per Mozart*, definendo alcuni possibili modi di approcciare un tema così particolare. Non basta infatti dire che la geografia ha un ruolo all’interno dell’arte mozartiana – non perché non sia vero, ma perché non è sufficiente. Occorre indicare i punti in cui si manifesta una correlazione strutturale tra la musica e la territorializzazione umana, ossia i punti in cui i codici della rappresentazione artistica ed emozionale della territorialità e i codici di comportamento dell’*homo geographicus* convergono. Si tratta in altre parole di capire se, e in che modo, certe pratiche musicali sono al tempo stesso *anche* pratiche spaziali e territoriali (e viceversa)¹. Per procedere in questa direzione, è fondamentale riconoscere il carattere multidimensionale e transcalare della “geografia mozartiana”, ossia il fatto che questa richiede di essere declinata *al plurale* per essere colta nella molteplicità delle sue differenti articolazioni. Parlerò quindi d’ora in poi di “geografie mozartiane” per indicare un ordine fatto di differenze, prodotto dall’intreccio di musiche, spazi, obiettivi, luoghi, contesti, pratiche, immaginari, circostanze e linguaggi differenti; all’interno di questa materia così ricca selezionerò almeno tre livelli di analisi, corrispondenti ad altrettante modalità nelle quali il sapere geografico si è storicamente configurato. Il primo focalizza la propria attenzione sulla dimensione referenziale della geografia della musica e quindi sulla grammatica spaziale e posizionale che la sorregge; il secondo guarda a Mozart come

¹ Mi riferisco qui alla coppia spazio/territorio per indicare le due dimensioni fondamentali di ogni geografia: ciò che per sua natura è *riducibile* all’estensione (spazio) e ciò che invece è *irriducibile* all’estensione (territorio).

a un *usager de l'espace*, per riprendere una efficace formula di Georges Perec (Perec, 1974), e chiama in causa la dimensione territoriale e performativa della musica; il terzo si situa nel quadro teorico della geografia culturale evocata *dalle e nelle* partiture mozartiane, concependo la musica come una descrizione simbolica del mondo in cui immaginari geografici, politiche di rappresentazione e identità vengono assemblati tra loro. L'idea di base è che il ricorso a strumenti analitici profondamente marcati in senso geografico rappresenti un valore aggiunto, una scelta in grado di metterci nella condizione di cogliere le connessioni di senso tra musica e territorialità.

2. Appunti per una geografia mozartiana

2.1. Un discorso localizzativo

Come anticipato, il primo livello assume la forma di un *discorso localizzativo* incentrato principalmente sul “dove” e, quindi, sui luoghi, rintracciabili sulla carta geografica, con i quali Mozart è entrato in contatto. In quest’ottica, ad esempio, le traiettorie dei viaggi intrapresi nel corso della sua vita assumono un valore centrale. Sul fatto che il compositore sia stato per tutta la vita un assiduo viaggiatore paiono non esserci dubbi. Come ha osservato Alfred Einstein, «Mozart non fu che un viandante su questa terra. Come uomo, non si sentì mai veramente a casa sua: né a Salisburgo, dove nacque, né a Vienna dove morì. E fra i periodi di residenza a Salisburgo e a Vienna, fece viaggi in tutte le direzioni, viaggi che riempirono una parte considerevole della sua vita» (Einstein, 1951, p. 4). In effetti dall’età di 6 anni – insieme a sua sorella Nannerl, di 5 anni più grande – Wolfgang fu condotto dal padre Leopold in tournée in giro per l’Europa: Repubblica Ceca, Slovacchia, Austria, Germania, Svizzera, Belgio e Paesi Bassi, Francia, Inghilterra e Italia sono i paesi attraversati dal musicista nel corso dei suoi viaggi. All’epoca occorrevano 5 giorni per spostarsi da Firenze a Roma, 3 per viaggiare da Bruxelles a Parigi, 2 per andare da Vienna a Praga. La “geografia mozartiana” si configura qui come un catalogo o inventario spazializzato – in breve: una mappa – che copre un’area piuttosto estesa, la cui longitudine attraversa l’Europa, ad est fino a Vienna e a ovest fino a Parigi, e in latitudine arriva a nord fino a Londra mentre a sud si spinge fino a Napoli. Queste coordinate ci forniscono un primo quadro spaziale apparentemente compatto, ma al cui interno dobbiamo riconoscere una condizione di sostanziale policentrismo. Se mettiamo in fila le numerose città nelle quali Mozart risiedette e/o si esibì nell’arco della sua vita, ne ricaviamo un elenco eterogeneo, certamente molto articolato, che comprende, in ordine cronologico: Monaco di Baviera, Augusta, Ulma, Ludwigsburg, Schwetzingen, Mannheim, Magonza, Francoforte, Coblenza, Bonn, Colonia, Aquisgrana, Bruxelles, Parigi, Londra, Lille, Gand, Anversa, L’Aia, Amsterdam, Haarlem, Utrecht, Valenciennes, Digione, Lione, Ginevra, Losanna, Zurigo, Donaueschingen, Vienna, Brno, Olomouc, Innsbruck, Bolzano, Rovereto, Verona, Mantova, Bozzolo, Cremona, Milano, Lodi, Parma, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Sessa Aurunca, Capua, Ercolano, Pompei, Baia, Loreto, Rimini, Torino, Venezia, Brescia, Padova, Bressanone, Linz, Praga, Dresda, Lipsia, Potsdam, Berlino e Magonza. Einstein si spinge fino a definire l’esperienza del viaggio come un fatto consustanziale

alla creatività del compositore: «il viaggiare non interrompe l'attività creativa di Mozart; anzi, la stimola. [...] Mozart è animato dalla bramosia interna di trovare uno stimolo in nuovi ambienti» (*op. cit.*, p. 5). Questa “bramosia interna” sarebbe all'origine dei numerosi traslochi con cui, negli ultimi anni, il musicista spostava la propria residenza a Vienna: «Allorché i lunghi viaggi sono impossibili [...], egli non fa che cambiare abitazione [...], girando da un appartamento all'altro, dalla città ai sobborghi e dai sobborghi alla città» (*Ibidem*). Scorrendo poi il catalogo Köchel si possono trovare – come un riflesso di questa tensione odeporica – titolazioni che rimandano a precise località e che compongono una sorta di personalissimo atlante mozartiano. Si parlerà, ad es., per i 6 quartetti composti tra il 1772-1773 durante il terzo e ultimo viaggio in Italia, di quartetti “milanesi” (K. 155-160); del finale *alla Turca* della sonata K. 331; delle sinfonie *Parigi* (K. 297), *Linz* (K. 425) e *Praga* (K. 504), il cui nome deriva dalle città dove furono eseguite per la prima volta. I libretti delle opere offrono a loro volta, com'era consuetudine dell'epoca, ambientazioni estremamente variegata nel tempo e nello spazio, i cui casi estremi sono per così dire rappresentati dalla Grecia antica di *Idomeneo* (“La scena è in Sidone, capitale di Creta” annuncia il libretto di Giambattista Varesco) alla Napoli contemporanea di *Così fan tutte* (opera che si apre su una bottega di caffè). Né si dimentichi, nel *Don Giovanni*, l'aria cosiddetta “del catalogo”, in cui la contabilità delle conquiste del protagonista, sciorinate da Leporello, adombra al proprio interno una geografia erotica (“In Italia seicentoquaranta; / In Almagna duecento e trentuna; / Cento in Francia, in Turchia novantuna; / Ma in Spagna son già mille e tre...”). Una rassegna dei luoghi mozartiani non può prescindere dal progetto *European Mozart Ways*: trattasi di una rete internazionale che unisce città, regioni e istituzioni nei dieci paesi d'Europa visitati dal compositore durante i suoi viaggi, che promuove le collaborazioni artistiche, culturali, pedagogiche e scientifiche e la scoperta di percorsi turistici incentrati sulla vita e le opere di Mozart². Gli itinerari mozartiani sono stati designati *Grande Itinerario Culturale* dal Consiglio d'Europa e rappresentano l'unico caso di itinerario dedicato alla vita e alle opere di un musicista.

2.2. Territorialità mozartiane

Il secondo livello dell'analisi guarda alle relazioni instaurate da Mozart con i luoghi e con le cosiddette “prese” dei territori (Governa, 2003; Berque, 1990). L'attenzione non verte più su posizioni, distanze e aree, quanto sulle *qualità territoriali* e, quindi, sull'incontro e l'interazione con certi luoghi, certi ambienti, altri artisti e pratiche musicali, certe prassi teatrali ed editoriali ecc. L'intento è mostrare che, artisticamente parlando, Mozart *non esiste senza un certo background* fatto di incontri, scontri, attese, speranze, rivelazioni, delusioni, pubblici, orchestre, viaggi, istituzioni, colleghi, editori, abitudini, ascolti, committenti ed esibizioni. Lungi dall'essere sfondi inerti, i luoghi sono insomma elementi costitutivi, necessari per il prodursi di determinate pratiche ed esperienze (Keefe, 2018).

Per indicare di volta in volta le forme che può assumere la relazione fondamentale che lega Mozart ai differenti contesti, riprendendo la terminologia elaborata da Raffestin

² Si veda a tal proposito il sito www.mozartways.com.

(1981) e Turco (1988, 2010), parlerò di *attore paradigmatico*, *attore sintagmatico* e *homo geographicus*. Dall'infanzia e fino al 1781, l'anno in cui rompe definitivamente il duplice rapporto di dipendenza – con l'arcivescovo Colloredo, suo datore di lavoro, e con il padre Leopold – Mozart vive la tipica condizione dell'*attore paradigmatico* che “subisce” la geografia, dipendendo da essa: le relazioni che sviluppa con il territorio sono infatti di tipo deterministico (in quanto lo obbligano a fare qualcosa). La sua è una *territorialità passiva* che si rivela tale nell'incapacità di sviluppare una progettualità e di raggiungere gli obiettivi prefissati. Salisburgo, luogo di insoddisfazione e di ambizioni frustrate, non gli offre che una condizione di subalternità lavorativa e familiare; non è un caso che la “duplice ribellione” (Carli Ballo-la, Parenti, 1996, pp. 62-71) maturi a Vienna, dove il compositore si reca al seguito di Colloredo. Consumata la rottura con la condizione di musicista-dipendente e stabilitosi nella capitale, deciso a tentare la carriera di libero artista, Mozart agisce da *attore sintagmatico*: vuole modificare se stesso e le condizioni territoriali in cui opera e sviluppa perciò obiettivi basati su strategie incentrate sul passaggio dalla condizione di “soggetto agito” a quella di “soggetto che agisce” sul mondo. Spezzando il duplice cordone ombelicale che lo teneva ancora legato a Salisburgo, una città che ai suoi occhi appariva ormai troppo piccola per le ambizioni che nutriva, Mozart trova a Vienna un *lieu de possibles*, per usare un'espressione di Claude Raffestin, in/attraverso cui esercitare la libera attività creativa ed esecutiva e conquistare fama e prestigio («questo posto è eccellente, è il migliore del mondo per il mio mestiere» scriverà nella lettera al padre del 4 aprile 1781).

Tuttavia, se è vero che nella struttura territoriale sono virtualmente presenti delle possibilità, è altrettanto vero che queste non bastano; occorre saper “prendere posto” (*taking-place*), cogliere nella loro concretezza gli orizzonti di opportunità, le nuove sfide e i potenziali campi d'azione per lo sviluppo di relazioni completamente diverse da quelle già praticate³. Questo è ciò che Mozart tenta di fare nei suoi anni viennesi, ivi compreso l'ultimo (1791), con la composizione del *Flauto magico*, opera destinata, com'è noto, a un teatro popolare, di periferia, l'*auf der Wieden*, scelta che perlopiù viene interpretata in termini negativi come residuale, frutto di una retrocessione e di un ripiegamento sociale dell'artista. Se assumiamo un punto di vista incentrato sulla territorialità, vediamo invece compiersi con questa scelta un'accorta operazione di riposizionamento sul mercato. Con la morte di Giuseppe II, il suo protettore a corte, e la guerra con i Turchi, Vienna non era più in grado di ospitare i concerti in sottoscrizione tenuti da Mozart negli anni precedenti (a questo dobbiamo aggiungere l'assenza dalla città dei rampolli della nobiltà e della grande borghesia, la svalutazione della moneta, il disinteresse di Leopoldo II, successore di Giuseppe II ecc.). Agendo da autentico *homo geographicus* il compositore coglie dunque le nuove opportunità che la *geografia teatrale* della città gli offre: in un momento di crisi della domanda, egli sfrutta a proprio vantaggio la presenza, a Vienna, di palcoscenici alternativi e complementari a quelli di Stato. Quella che a prima vista può apparire come una retrocessione rappresenta al contrario un nuovo inizio (Tanca, 2017).

³ Sul carattere coevolutivo e circostanziale del nostro rapporto con i luoghi, cfr. Governa, 2017; Anderson, Harrison, 2010; Thrift, 2008.

2.3. La prospettiva culturale

Infine, il terzo livello indaga in una *prospettiva culturale* la capacità della musica di evocare, coordinare e legittimare un gran numero di discorsi, immagini e narrazioni tipiche della cultura europea del XVIII secolo⁴. Si tratta ora di indagare il *corpus* mozartiano alla luce delle gerarchie e delle relazioni di potere che vi prendono forma. Opere come *Il ratto dal serraglio*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* ecc. si offrono a noi come “luoghi” di costruzione-definizione di appartenenze, giudizi morali e identità collettive; il geografo si impegnerà qui in un paziente lavoro di esplicitazione delle loro *moral grammars* (Saunders, Strukov, 2018), le grammatiche morali delle rappresentazioni del mondo che agiscono al loro interno e, con esse, del sistema di valori che ne impregna i contenuti narrativi, come la sensibilità e i miti borghesi tedeschi, ivi compresi gli stereotipi razziali e di genere prevalenti tra queste classi. *Il ratto dal serraglio*, ad es., straordinario laboratorio di elaborazione dell’immagine dell’Altro e dell’Altrove (l’harem, il pascià benefico, il personaggio di Osmino ecc.), è un episodio significativo della politica culturale di attivazione, sviluppo e cessazione di relazioni sociali, di potere e culturali per mezzo del teatro attuata da Giuseppe II durante gli anni del suo regno; l’imperatore, che la commissionò a Mozart, intendeva infatti rafforzare il sentimento di appartenenza alla *Kultur* tedesca mediante la promozione di spettacoli in tedesco. Come è stato osservato, il *Singspiel* – genere a cui il *Ratto dal serraglio*, come del resto *Il flauto magico* appartiene – «si inquadra bene nella politica culturale di Giuseppe II, che cercava di imporre la lingua tedesca come lingua della cultura anche nei territori boemi e ungheresi» (Carli Ballola, Parenti, *op. cit.*, p. 101). La riforma non ebbe però grande fortuna e l’opera tedesca non soppiantò affatto quella italiana; tuttavia, quando nel 1787 verrà trascinato da Caterina II di Russia nella guerra contro l’impero ottomano e, per economizzare, l’imperatore scioglierà la compagnia tedesca di *Singspiel* del Burgtheater, questo evento non comporterà la fine del repertorio in lingua tedesca: il *Deutsches Theater* si riterritorializzerà altrove, nei teatri sorti in quegli anni fuori dalle mura e rivolti a un pubblico popolare e di piccola e media borghesia. David Buch ha portato l’attenzione sull’importanza che i valori della classe media assumono in questo genere di opere tedesche (e questo vale anche per Mozart e in particolar modo per *Il flauto magico*): l’elogio del duro lavoro, della rinuncia agli impulsi, della disciplina e dell’obbedienza e la stigmatizzazione di lussuria, fame, desiderio sessuale, dipendenza da alcol, ozio, menzogna, pigrizia ecc. sono tutti *topoi* tipici presenti nei libretti usati nei *Singspiel*. Si tengano a mente, a questo proposito, nel *Flauto magico*, le parole di Tamino di fronte al tempio di Sarastro: «Pur indicano questi portali – lo indicano queste colonne, / Che sapienza, e lavoro, e arte qui dimorano. / Dove impera l’attività e l’ozio retrocede / Il vizio mantiene a fatica il suo dominio» (I, 8). Insieme a sapienza e arte, a essere elogiati sono il lavoro e l’attività (*Arbeit* e *Tätigkeit*), valori tipicamente borghesi (Buch, 1994, p. 45). Né si dimentichi, sempre all’interno del *Flauto magico*, la presenza di un personaggio di taglio “esotico” come Monostato – *ein Mohr*, un moro; così il libretto – i cui attributi sono conformi agli stereotipi razziali. È ancora Buch a rilevare come Monostato, che rappresenta una sorta di inserto o sottotesto “turco” in un’opera che si vuole “egizia”,

⁴ Sulla o, meglio, *sulle* geografie culturali: Banini, 2019.

costituisca il personaggio più ripugnante dell'opera: egli incarna infatti le *dangerous inner forces*, le pericolose forze interiori che la classe media riteneva più minacciose per la sua tenue posizione sulla scala sociale. Queste forze erano proprio ciò che gli europei temevano in sé stessi e che proiettavano sull'altro da sé.

3. Conclusioni

A conclusione di questo contributo è legittimo chiedersi quali categorie possono aiutarci a definire meglio i territori della musica mozartiana, mostrandoci al tempo stesso cosa la geografia può fare per la musica.

Uno sguardo ad alcuni degli strumenti di analisi maturati in seno alla geografia italiana, spesso da un'esperienza sul campo, può forse aiutarci a rispondere a questa domanda. Penso, ad es., ai concetti di *territorialità stabile* e *territorialità instabile* elaborati da Marina Bertocin e Andrea Pase (2007, pp. 10-12) per indicare rispettivamente una relazione continua, capace di conservarsi nel tempo senza essere costretta a ridefinire continuamente la propria progettualità e i propri obiettivi oppure no; e alla distinzione tracciata da Dematteis (2001) tra una *territorialità passiva*, che si rivela tale nella incapacità dell'attore territoriale di costruire o arricchire con nuove configurazioni il mondo in cui vive e opera, e una *territorialità attiva* che implica invece la capacità di valorizzare e incrementare il capitale territoriale preesistente. Incrociando la coppia territorialità stabile/territorialità instabile con la coppia territorialità attiva/territorialità passiva, otteniamo quattro categorie descrittive: (1) territorialità attiva stabile; (2) territorialità attiva instabile; (3) territorialità passiva instabile; (4) territorialità passiva stabile. Quella che qui ci interessa è soprattutto la seconda: come *usager de l'espace*, Mozart incarna infatti una *territorialità instabile e attiva*, che non ha nulla di scontato né di naturale ma che ha a che fare con pratiche e performance territoriali concrete e situate. Sono, ad esempio, le condizioni mutevoli date dai committenti e dai pubblici differenti a cui si rivolge a Salisburgo, nei suoi viaggi, infine nei suoi anni viennesi (1781-1791), a sollecitarlo a una continua ridefinizione e ricalibrazione degli schemi operativi e delle abilità progettuali che mette in campo – il fatto che a Vienna, nella seconda metà del XVIII secolo, scrivere un'opera per il *Burgtheater* o per il *Kärntnertor* (teatri di corte), era qualcosa di ben diverso dallo scriverla per l'*auf der Wieden*, il teatro popolare, di periferia, dove andò in scena la *Zauberflöte*; luoghi diversi richiedevano musiche diverse e, quindi, pratiche di territorializzazione diverse, specifiche, certamente non-intercambiabili. Nella parabola esistenziale e artistica di Mozart troviamo quindi l'esplicitazione di una relazione attiva, capace di porsi nei confronti del capitale territoriale-musicale in maniera ricettiva sfruttandone le "prese"; al tempo stesso la musica prodotta, inserendosi in questo contesto multiforme, diviene un elemento stabile del sistema locale, fornendoci un elemento utile per la definizione dello statuto e dell'identità dei luoghi. Si tratta, come abbiamo visto, di un processo circolare, pluriscalare, in cui linguaggi, tradizioni e visioni del mondo diverse si amalgamano producendo così geografie non riconducibili a simmetrie e regolarità; una geografia i cui luoghi sono dappertutto e da nessuna parte, come tessere di un mosaico che accostate le une alle altre danno di volta in volta un'immagine diversa.

Bibliografia

- ANDERSON B., HARRISON P. (a cura di) (2010), *Taking-Place. Non-Representational Theories and Geography*, Ashgate, Farnham-Burlington.
- BANINI T. (2019), *Geografie culturali*, Franco Angeli, Milano.
- BERQUE A. (1990), *Médiance. De milieu en paysages*, RECLUS, Montpellier.
- BERTONCIN M., PASE A. (a cura di) (2007), *Territorialità. Necessità di regole condivise e nuovi vissuti territoriali*, Franco Angeli, Milano.
- BUCH D. (1994), *Fairy-Tale Literature and Die Zauberflöte*, in “Acta Musicologica”, 64(1), pp. 30-49, DOI: 10.2307/932991 (data u.c.: 25.06.2020).
- CANOVA N. (2014), *La musique au cœur de l'analyse géographique*, L'Harmattan, Paris.
- CANOVA N., BOURDEAU P., SOUBEYRAN O. (sous la direction de) (2014), *La petite musique des territoires. Arts, Espaces et sociétés*, CNRS Éditions, Paris.
- CARLI BALLOLA G., PARENTI R. (1996), *Mozart*, Rusconi, Milano.
- CARNEY G.O. (1990), *Geography of music: inventory and prospect*, “Journal of Cultural Geography”, 10, pp. 35-48, DOI: <https://doi.org/10.1080/08873639009478446> (data u.c.: 25.06.2020).
- ID. (1977), *Spatial Diffusion of the All-Country Music Radio Stations in the United State, 1971-74*, in “John Edwards Memorial Foundation Quarterly”, 13(46), pp. 58-66.
- ID. (1974), *Bluegrass Grows All Around: The Spatial Dimensions of a Country Music Style*, in “Journal of Geography”, 73, pp. 34-55, DOI: <https://doi.org/10.1080/00221347408980277> (data u.c.: 25.06.2020).
- CROWLEY J.M. (1987), *Old-time fiddling in big sky country*, in CARNEY G.O. (eds.), “The sounds of people and places – readings in the geography of American folk and popular music”, University Press of America, Lanham, NY, and London, pp. 75-89.
- DELL'AGNESE E., TABUSI M. (a cura di) (2016), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Società Geografica Italiana, Roma.
- DEMATTEIS G. (2001), *Per una geografia della territorialità attiva e dei valori territoriali*, in BONORA P. (a cura di), “SLoT quaderno 1. Appunti, discussioni, bibliografie in preparazione del seminario del 25 giugno 2001”, Baskerville, Bologna, pp. 11-30.
- DRUM S.L. (1971), *Country and western music as educational media*, in “Journal of Geography”, 70(8), p. 314.
- EINSTEIN A. (1951), *Mozart: il carattere e l'opera*, Ricordi, Milano.
- FORD L.R., HENDERSON F. (1974), *The images of place in American pop music, 1890-1970*, in “Places”, 1, pp. 31-37.
- FRANCAVIGLIA R.V. (1978), *Diffusion and popular culture: comments on the spatial aspects of rock music*, in LANEGRAN D.A., PALM R. (eds.), “An introduction to geography”, McGraw-Hill, New York, pp. 117-26.
- GLASGOW J.A. (1987), *An example of spatial diffusion: jazz music*, in CARNEY G.O. (eds.) “The sounds of people and places – readings in the geography of American folk and popular music”, University Press of America, Lanham and London, pp. 237-254.
- GOVERNA F. (2017), *Pratiche di ricerca. Practice turn e more than representational theories*, in “Rivista Geografica Italiana”, 124(3), pp. 227-244.
- EAD. (2003), *I sistemi locali territoriali fra cambiamento delle forme di territorialità e territorializzazione, dell'azione collettiva*, in DEMATTEIS G., FERLAINO F. (a cura di), “Il mondo e i luoghi: geografie delle identità e del cambiamento”, IRES – Istituto di Ricerche Economico-Sociali del Piemonte, Torino, pp. 143-150.

- GUIU C. (2006), *Géographie et musiques: état des lieux. Une proposition de synthèse*, in “Géographie et cultures”, 59, pp. 7-26, DOI: <https://doi.org/10.4000/gc.3738> (data u.c.: 25.06.2020).
- HORSLEY A.D. (1987), *Geographical diffusion of American gospel quartet music*, in CARNEY G.O. (eds.), *op. cit.*, pp. 213-236.
- KEARNEY D. (2010), *Listening for geography: the relationship between music and geography*, in “Chimera”, 25, pp. 47-76.
- KEEFE S.P. (eds.) (2018), *Mozart in Context*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KEINARD M. (1953), *Using music to enrich geography*, in “Journal of Geography”, 52, pp. 189-191, DOI: <https://doi.org/10.1080/00221345308983077> (data u.c.: 25.06.2020).
- KONG L. (1995), *Popular music in geographical analyses*, in “Progress in Human Geography”, 19(2), pp. 183-198, https://ink.library.smu.edu.sg/soas_research/1740/, DOI: <https://doi.org/10.1177/030913259501900202> (data u.c.: 25.06.2020).
- KRIM A. (2007), *Music and urban geography*, Routledge, London-New York.
- LOMAX, A., ERICKSON E.E. (1971), *The world song style map*, in LOMAX A. (eds.), “Folk song style and culture”, American Association for the Advancement of Science, Washington, DC, pp. 75-110.
- MACLEAY C. (1997), *Popular music and expression of national identity*, in “New Zealand Journal of geography”, 103, pp. 12-17, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.0028-8292.1997.tb00374.x> (data u.c.: 25.06.2020).
- MAULTSBY P.K. (1983), *Soul music; its sociological and political significance in American popular culture*, in “Journal of Popular Culture”, 17, pp. 51-60.
- MITCHELL T. (1996), *Popular Music and Local identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Leicester University Press, London.
- NASH P.H. (1975), *Music and environment: an investigation of some of the spatial aspects of production, diffusion, and consumption of music*, in “Canadian Association of University Schools of Music Journal”, 5, pp. 42-71.
- ID. (1968), *Music region and regional music*, in “Deccan geographer”, 6(2), pp. 1-24.
- NASH P.H., CARNEY G.O. (1996), *The seven themes of music geography*, in “The Canadian Geographer”, 40(1), pp. 69-74.
- PEREC G. (1974), *Espèces d'espaces. Journal d'un usager de l'espace*, Galilée, Auvers-sur-Oise.
- RAFFESTIN C. (1981), *Per una geografia del potere*, Unicopli, Milano.
- RAIBAUD Y. (eds.) (2009), *Comment la musique vient-elle au territoire*, MSHA, Pessac.
- ROMAGNAN J. M. (2000), *La musique: un nouveau terrain pour les géographes*, in “Géographie et culture”, 36, pp. 107-126.
- SAUNDERS R.A., STRUKOV V. (eds.) (2018), *Popular Geopolitics: Plotting an Evolving Interdiscipline*, Routledge, London-New York.
- STOKES M. (eds.) (1994), *Ethnicity, identity, and music. The musical construction of place*, Berg, Oxford.
- TANCA M. (2017), *L'Egitto a Vienna: la geografia del Flauto magico di Mozart*, in ARBORE C., MAGGIOLI M. (a cura di), “Territorialità: concetti, narrazioni, pratiche”, Franco Angeli, Milano, pp. 214-253.
- THRIFT N.J. (2008), *Non-Representational Theory. Space, politics, affect*, Routledge, London-New York.
- TURCO A. (2010), *Configurazioni della territorialità*, Franco Angeli, Milano.
- ID. (1988), *Verso una teoria geografica della complessità*, Unicopli, Milano.
- WATERMAN E. (2006), *Geography and music: some introductory remarks*, in “GeoJournal”, 65(1), pp. 1-2, DOI: [10.1007/s10708-006-7047-2](https://doi.org/10.1007/s10708-006-7047-2) (data u.c.: 25.06.2020).