DOPPIOZERO

Vivaldi e Mozart tra cinema e Tv

Cesare Galla

17 Gennaio 2026

Difficile dire in che misura Mozart conoscesse Vivaldi, nato quasi ottant'anni prima di lui. Certo, il compositore veneziano aveva pubblicato, durante la sua vita, decine di Concerti e Sonate riuniti in una dozzina di raccolte, ma nella seconda metà del Settecento la sua opera non era esecutivamente diffusa. A proposito dei cinque Concerti per violino, scritti dal salisburghese in pochi mesi nel 1775, quando era ancora recente l'esperienza dei tre viaggi in Italia, storici e musicologi non mancano di annotare l'ascendenza vivaldiana nella scelta della forma tripartita, con due movimenti rapidi all'inizio e alla fine e uno lento al centro. Ma è acquisito – dal punto di vista biografico e musicologico – che semmai il suo riferimento più diretto per quanto riguarda la scuola italiana fu Giuseppe Tartini, leader di una scuola violinistica basata a Padova che ebbe grande influenza in tutta Europa. Fra l'altro, i trattati di teoria musicale e di tecnica violinistica del compositore di Pirano erano stati accuratamente studiati e citati (anzi, disinvoltamente "piratati") da Leopold Mozart nella sua *Violinschule*, pubblicata ad Augusta nel 1756, pochi mesi dopo la nascita di Amadeus.

Nella biografia mozartiana, il contatto più intrigante con il mondo vivaldiano è indiretto, significativo solo nella prospettiva storica ma ugualmente sintomatico. Avvenne a Venezia – non poteva essere altrimenti – il 3 marzo 1771, durante il mese in cui i Mozart soggiornarono nella capitale della Serenissima Repubblica ormai al tramonto, verso la fine del loro primo lungo viaggio in Italia. Quel giorno, padre e figlio si recarono a pranzo a palazzo Loredan, sul Canal Grande, poco distante dal ponte dell'Accademia, ospiti del conte genovese Giacomo Durazzo, dal 1764 ambasciatore dell'imperatore d'Asburgo dopo una decennale esperienza a Vienna come *Generalmusikdirektor*, cioè responsabile della programmazione dei teatri. Di lì a pochi anni (probabilmente dal 1780), palazzo Loredan sarebbe diventato l'ultima sede veneziana della maggior parte dei manoscritti di Antonio Vivaldi, comprendenti tutte le opere e la maggior parte della musica sacra, ma anche centinaia di Concerti. L'immensa raccolta, dopo almeno un paio di passaggi ereditari/commerciali (dal fratello del "prete rosso" ai nobili Soranzo e quindi a un

intrigante e avido abate) sarebbe stata infatti acquistata proprio da Durazzo, bibliofilo appassionato oltre che esperto di musica, e fino alla sua morte, avvenuta nel 1794, sarebbe rimasta a Venezia. Il seguito (il trasferimento a Genova dei manoscritti, la loro suddivisione ereditaria, l'oblio nell'Ottocento, il fortunoso e abile ritrovamento, l'acquisizione negli Anni Trenta del Novecento da parte della Biblioteca Nazionale di Torino, dove tuttora si trovano, ordinati nel Fondo Foà-Giordano) è una storia romanzesca ormai nota anche a un pubblico non di specialisti, grazie alla fortuna di *L'affare Vivaldi*, appassionante ricostruzione narrativa firmata nel 2015 dal direttore d'orchestra e musicologo vivaldiano Federico Maria Sardelli.



Michele Riondino, Antonio Vivaldi, con l'orchestra delle "putte della Pietà" (Kimberley Ross).

Non risulta che questa storia sia (ancora) arrivata sul grande o sul piccolo schermo (il suo svolgimento, la folla dei personaggi, i colpi di scena lungo quasi due secoli la candiderebbero a una serie Tv in più stagioni), ma intanto le recenti festività hanno visto realizzarsi un singolare confronto cine-televisivo fra Vivaldi e Mozart, ennesimo tentativo di rendere in qualche modo "pop" i protagonisti storici della musica che chiamiamo classica. Da questo punto di vista, è inutile illudersi. Difficilmente, anche se per motivi diversi, il film intitolato *Primavera*, regia di Damiano Michieletto, nelle sale con buon successo dal giorno di Natale, e la miniserie in cinque parti *Amadeus,* ideata e scritta da Joe Barton e diretta da Julian Farino e Alice Seabright (su Sky Atlantic e in streaming su Now dal 23 dicembre) avranno qualche effetto nella soluzione del problema che attanaglia la musica classica: la sua progressiva riduzione ai margini.



Riondino con Tecla Insolia, la protagonista di “Primavera” (Kimberley Ross).

Ad onta del titolo – che allude al più celebre Concerto per violino e archi di Vivaldi – nel film di Michieletto, liberamente tratto dal fortunato romanzo di Tiziano Scarpa intitolato *Stabat Mater*, la musica del “prete rosso” è lungi dall’essere protagonista. Anzi, è presente in misura minimale. D’altra parte, il musicista veneziano (cui Michele Riondino dà volto e asciutta ma efficace caratterizzazione) non è il personaggio principale di una vicenda che pure ha un epicentro vivaldiano, il celebre Ospedale della Pietà, una delle quattro istituzioni assistenziali in cui la Serenissima Repubblica si assumeva la protezione, la cura e per vari aspetti l’educazione, specialmente musicale, delle fanciulle abbandonate, le cosiddette “putte”. La protagonista è Cecilia (una magnifica Tecla Insolia): non solo una musicista brillante, una potenziale virtuosa del violino stimolata nelle sue capacità dal discusso maestro – Vivaldi, appunto – che viene assegnato a lei come a tutte le sue consorelle, ma soprattutto uno spirito libero e tormentato. Di notte scrive lunghe e amare lettere alla madre che non ha mai conosciuto e che l’ha abbandonata, di giorno afferma il suo talento musicale. In nome di questo, è disposta a rinunciare a una vita “normale”, come sposa del sordido nobile veneziano che l’ha prescelta. L’unico modo di affermare la sua libertà è rinunciare all’illibatezza, il solo “patrimonio” suo e delle sue compagne di orfanotrofio, condizione necessaria per poter uscire dall’Ospedale della Pietà ed entrare attraverso nozze combinate nella buona società veneziana. Una rinuncia lucida e freddamente perseguita, della quale il garzone del verduraio è protagonista inconsapevole e subito dopo “cancellato”. Reso impossibile il matrimonio,

diventata impossibile la carriera come violinista per la spietata vendetta dello sposo respinto, il conte Sanfermo (uno Stefano Accorsi di convincente odiosità), che crudelmente le spezza il polso sinistro, Cecilia sceglie comunque di andarsene, padrona della sua vita e libera nelle sue scelte. La spinge una concezione della condizione femminile di condivisibile “modernità”, ma molto lontana da quella reale nella Venezia del 1716, quando una “putta” fuggita dalla Pietà non avrebbe avuto alcuna prospettiva.



Stefano Accorsi e Tecla Insolia (Kimberley Ross).

Emerge in questo taglio interpretativo una delle cifre fondamentali delle regie di Michieletto, noto per le sue controverse “attualizzazioni” di qualsiasi titolo operistico, spesso in effetti di notevole efficacia. In questo caso, l’idea che ci parla anche oggi passa (come negli spettacoli di questo regista non accade praticamente mai) attraverso una ricostruzione d’epoca piuttosto accurata negli scenari, nei costumi, in una Venezia monumentale e popolare insieme, brulicante di gente quando serve, spesso miracolosamente e fascinosamente deserta nelle sue vie d’acqua. Il tutto si dipana con una certa disinvoltura rispetto al rigore storico per quanto riguarda la cronologia vivaldiana. Non mancano imprecisioni di lessico musicale (Vivaldi parla di una sua nuova Sonata – pochi strumenti – ma l’esecuzione fa capire che ha scritto un Concerto – orchestra d’archi e violino solista), così come emerge qualche soluzione narrativa che certamente giova al cine-racconto ma appartiene interamente alla fiction. Ad esempio, non risulta dai documenti che le “putte” – sia pure mascherate – siano mai andate a suonare

fuori dalla chiesa della Pietà, la loro “sala da concerto” famosa in tutta Europa, un luogo che permetteva loro di esibirsi senza possibilità alcuna di riconoscimento. Nel film ciò avviene in un’occasione di rappresentanza, la visita, peraltro postdatata di circa un decennio, del re di Danimarca (che letteralmente smaschera Cecilia per scoprire chi suoni così bene il violino) e durante una sorta di gita fuori Venezia, forse in qualche isola della Laguna. Sempre sotto lo sguardo benevolo e non disinteressato del Governatore dell’Ospedale, uno stereotipato e caricaturale Andrea Pennacchi, altrove – in scena e sul piccolo schermo – ben altrimenti persuasivo. Infine, singolare la totale rinuncia ad almeno qualche parola in veneziano, dentro a un film che a rigore avrebbe potuto essere recitato quasi interamente nella lingua che di lì a poco Carlo Goldoni avrebbe portato ad altezza letteraria.

Quanto alla musica, la frammentaria e assai ridotta presenza di composizioni vivaldiane in qualche modo certifica la sostanziale “subalternità” del compositore nel film. Solo il luminoso e timbricamente ricchissimo attacco del “Sacrum Militare Oratorium” *Juditha Triumphans* (la cui prima esecuzione alla Pietà viene brevemente ma fastosamente ricostruita) ha una funzione nella narrazione, sottolineando la svolta esistenziale di Cecilia; il primo movimento della *Primavera*, con il suo tema celeberrimo, sembra quasi un contentino, sia pure simbolico, un attimo prima dei titoli di coda. Altri frammenti stuzzicano l’appetito musicale ma sono ben lontani dal soddisfarlo. Per il resto, predomina la colonna sonora firmata dal quarantunenne compositore umbro Fabio Massimo Capogrosso, già collaboratore di Marco Bellocchio per la serie *Esterno notte* sul caso Moro. Le sue composizioni delineano un’allusività di impronta minimalista, nella quale il linguaggio del “prete rosso” è evocato più che citato, sottoposto a metamorfosi motiviche e timbriche in un gioco piuttosto distaccato, a volte algido rispetto all’energia coinvolgente e alla poesia di Vivaldi.



I regista Damiano Michieletto con Tecla Insolia (Kimberley Ross).

Se in *Primavera* la musica è protagonista teorica ma non di fatto, in *Amadeus* è l'ancora di salvezza dentro a una produzione ambiziosa ma irrisolta, più che punk, come in qualche benevola recensione si è letto, a volte francamente trash. Nella miniserie di produzione britannica, la presenza di molti capolavori mozartiani è frequente, tutt'altro che ragguardevole sul piano esecutivo, non priva di manipolazioni (l'aggiunta di un coro al Concerto per pianoforte K. 466 sui titoli di apertura non si può proprio ascoltare), ma comunque significativa drammaticamente e narrativamente.

L'operazione – va riconosciuto – aveva un altissimo tasso di rischio. Per parafrasare una battuta dell'imperatore Giuseppe II quando Mozart gli bacia la mano con esagerato trasporto, battuta proveniente dalla pièce di Peter Shaffer (1979) a cui anche la serie s'ispira, si può benissimo non ritenere che il celebre omonimo film di Miloš Forman, onusto di premi Oscar (1984), debba essere trattato come "una santa reliquia". Ma resta il fatto che dopo 40 anni quella pellicola (oggi a portata di streaming su Prime Video) rimane un punto di riferimento di altissimo lignaggio per quanto riguarda il cinema in cui la ricostruzione d'epoca e la plausibilità biografica s'incrociano con una fiction di forte carica emozionale. E poiché la storia – Salieri avvelenatore di Mozart – è basata su una bufala, inizialmente elaborata da Puškin nella forma di microdramma (1830) ed è solo molto parzialmente un "biopic", come usa dire oggi, a maggior ragione la rievocazione assume un ruolo sostanziale e non

soltanto decorativo.



“Amadeus”: Will Sharpe, Mozart, con Enyi Okoronkwo, Lorenzo Da Ponte (Adrienn Szabo).

Anche se in questa miniserie gli errori di cronologia sono ripetuti e insistiti; anche se le fantasiose invenzioni storico-musicali e biografiche si susseguono senza tregua (fra le più marchiane, le assurde prove clandestine delle *Nozze di Figaro* in una sede segreta lontana da Vienna), ciò che più lascia il segno in negativo è proprio la sconcertante approssimazione della ricostruzione d’epoca. Che appare spesso di dubbio gusto, superficiale, implausibile specie quando la vicenda entra nei teatri dove vanno in scena i grandi capolavori operistici mozartiani, il più delle volte allestiti come non accadeva nel secondo Settecento. Difficile non fare il confronto con le sontuose realizzazioni che costellano il film di Forman, con le scenografie di Josef Svoboda e i movimenti scenici curati da Twyla Tharp.

La scelta di seguire la linea del “politically correct” nel casting, alla maniera della fortunata serie americana *Bridgerton*, comporta una ulteriore sospensione dell’attendibilità nella ricostruzione storica. Sono interpretati da attori neri due personaggi di rilievo come il librettista Lorenzo Da Ponte (Enyi Okoronkwo) e Franz Xaver Süssmayr, musicista austriaco allievo e collaboratore di Mozart negli ultimi anni, il principale autore del completamento dell’incompiuto *Requiem*, forse legato sentimentalmente alla moglie del salisburghese (Jyuddah James). Di sicuro non erano come appaiono in questa miniserie.

In generale, la narrazione è effettistica, in equilibrio sempre precario. Paradossalmente, spesso il personaggio più equilibrato (a modo suo) è il Mozart di Will Sharpe, che attribuisce al salisburghese una certa nobiltà d’animo pur nella

sfacciata sicurezza sul proprio valore e nella prorompente “animalità” del suo comportamento; esigue le tracce dell’infantilismo volgare e autoreferenziale che Tom Hulce – sulla scorta di Shaffer – attribuiva al genio salisburghese nella sua memorabile caratterizzazione per il film di Forman. Il dettaglio rende poco motivato, oltre la presa di coscienza della grandezza “immeritata” del più giovane collega, l’odio crescente di Antonio Salieri. E rende astratto il suo conflitto con Dio, considerato responsabile di un’ingiustizia nei suoi confronti, in quanto autore di una musica dolorosamente percepita di qualità molto inferiore a quella del suo giovane e “osceno” concorrente. Del resto, in questo *Amadeus* il musicista di Legnago (Paul Bettany s’impegna ma raramente sfugge a un tratto di maniera) è un groviglio di ipocrisia, arrivismo, libidine e disprezzo, ambizione e cinismo.



Mozart alla corte dell’imperatore Giuseppe II (Adrienn Szabo).

Il cerchio della narrazione, aperto dalla trovata plausibile e tutto sommato suggestiva di un Salieri che poco prima della fine, ormai in preda alla follia, si rivolge alla vedova di Mozart ormai ultrasessantenne per confessare il suo presunto delitto, si chiude assai meno plausibilmente con l’apparizione nell’ultima parte di Aleksandr Puškin in persona. Sei mesi dopo la morte di Salieri (1825), lo scrittore russo si reca in visita da Constanze e le chiede qualche prova di quello che ha sentito dire, cioè che suo marito è stato assassinato dal collega e concorrente. Come nel dramma di Shaffer e nel film di Forman, anche nella miniserie il delitto non c’è. Il cuore del discorso è la presa di coscienza da parte del musicista italiano della sua mediocrità al cospetto del genio. Sul piccolo

schermo, peraltro, la gran scena della scrittura del *Requiem*, in cui Salieri fa lo scrivano per Mozart accasciato sul suo letto di morte la notte del 5 dicembre 1791, ha un repentino rovesciamento. Il salisburghese accantona la sua partitura e aiuta il legnaghese a scrivere un suo *Requiem*, così affermando alla fine anche la sua superiorità morale. Che poi la citata *Missa pro defunctis* di Salieri (che risuona brevemente) sia una pagina scritta 13 anni dopo quella notte fatale, datata com'è nel suo catalogo al 1804, è solo l'ennesimo corto circuito storico di questo arruffato prodotto televisivo. Forse, neanche il peggiore.

In copertina, Antonio Salieri impartisce una lezione di fortepiano (Adrienn Szabo).

Leggi anche :

Daniela Brogi | Una musica diversa: Gloria!
Cesare Galla | Don Giovanni e Mozart, il mito ambiguo
Cesare Galla | Michieletto tra Berlino e Milano / Jenůfa & Salome

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

