

Prova mozartiana minore

Fulvio Papi

Citati in un suo interessante saggio sul *Flauto magico* scrive: “Vorremmo sapere che cosa si dissero il geniale mestierante (il librettista Schikaneder) e il piccolo musicista dal viso gonfio che aveva pochi mesi di vita, quali modifiche Mozart pretese, quali soluzioni propose, quali versi scrisse di suo pugno, come interpretò le parole che l’altro offriva”. Naturalmente non lo sapremo mai e non è certamente la sola curiosità a essere insoddisfatta. Gli interrogativi potrebbero riproporsi con una certa somiglianza per il rapporto di Mozart con il suo “classico” librettista, il Da Ponte, per quanto riguarda le *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Don Giovanni*. Ma questo problema non fa che condurre alla luce un’altra questione, anch’essa insolubile: qual è la linea di confine che permette di comprendere il repertorio personale del genio musicale Mozart e che cosa appartiene più esteriormente (ovviamente in consonanza più o meno diretta, poiché i libretti e le sceneggiature sono pur sempre approvati) al repertorio simbolico che assume una sua risemantizzazione fondamentale per la narrazione teatrale, che è pur sempre una relazione con l’orizzonte di aspettativa di un pubblico? Basta pensare alle inserzioni dell’opera buffa nel *Flauto magico* che contiene pure elementi decisivi del “pensiero” di Mozart, nel senso di pensieri con i quali gli era possibile vivere e che costituivano l’*humus* quotidiano, la persuasione emotiva della sua straordinaria creazione musicale. Del resto questo rapporto tra l’opera come forma di intrattenimento drammaturgico e il suo pubblico è un problema interpretativo che si propone ogni volta che viene rappresentata un’opera, ed è senz’altro il motivo per cui le regie, nella storia del teatro mozartiano, sono spesso intervenute sul testo al punto, sostiene Strehler a proposito del *Flauto magico*, da far perdere del tutto la trama. A mio modo di vedere in questa vicenda c’è certamente un’ingiustizia filologica (che si può sempre riparare, se si vuole), che corrisponde involontariamente a una verità più profonda: è nella musica di Mozart che si riassume ogni effetto di verità che le trame delle opere sviluppano come racconto, come repertorio, come evocazione culturale. È a

Copyright © 2005 ITINERA (<http://www.filosofia.unimi.it/itinerar>)

Il contenuto di queste pagine è protetto dalle leggi sul copyright e dalle disposizioni dei trattati internazionali. Il titolo e i copyright relativi alle pagine sono di proprietà di ITINERA. Le pagine possono essere riprodotte e utilizzate liberamente dagli studenti, dagli istituti di ricerca, scolastici e universitari afferenti al Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca per scopi istituzionali, non a fine di lucro. Ogni altro utilizzo o riproduzione (ivi incluse, ma non limitatamente a, le riproduzioni a mezzo stampa, su supporti magnetici o su reti di calcolatori) *in toto* o in parte è vietato, se non esplicitamente autorizzato per iscritto, a priori, da parte di ITINERA. In ogni caso questa nota di copyright non deve essere rimossa e deve essere riportata anche in utilizzi parziali.

questo livello che, con quell'ingiustizia che è tipica intorno alla ricezione pubblica della verità dei classici, un'opera d'arte trasmette il suo significato, nuova forza vitale per un tempo differente.

Ora è proprio per riparare a questa ingiustizia che è di straordinaria importanza il lavoro storico-filologico, quello che mette in relazione testi, fonti, citazioni, memorie, lettere, testimonianze, musica, così che, nel nostro caso, l'opera mozartiana risulti nella sua complessità compositiva, riferita soprattutto alla sintesi dell'autore. Senza questo straordinario lavoro di sfondo sarebbe del tutto impossibile proporsi un altro scopo, come quello che credo di essermi affidato: costruire una verosimiglianza del modo di pensare di Mozart che, nel suo compimento espressivo, è la musica. La musica è il modo di pensare di Mozart, posto che il pensiero è la relazione che si stabilisce con il mondo, il modo in cui si ricostruisce il mondo nell'angolo della propria vita e lo si restituisce a propria volta al mondo. Naturalmente questo processo avviene attraverso codici artistici molto netti: la poesia, la letteratura, la pittura, il teatro, la musica. E i codici sono a propria volta mezzi comunicativi che, rielaborati nel nuovo pensiero, diventano verità che, contemporaneamente, arricchiscono e trasformano il codice stesso.

Sartre diceva, a proposito di Flaubert, che Flaubert è certamente un piccolo borghese, ma non tutti i piccoli borghesi sono Flaubert. Mozart era certamente un massone, condivideva gli ideali massonici anche prima della propria adesione a una loggia, ma non tutti i massoni viennesi, o bavaresi, sono Mozart. Il che costringe l'interprete filosofico a cercare di trovare i tracciati essenziali attraverso cui Mozart elabora un'esperienza intellettualmente condivisa e in quale particolare relazione con il mondo mette, tramite la sua invenzione, i contenuti dell'enciclopedia massonica. È un'ovvietà, tuttavia da non dimenticare, che questo avviene con un'operazione di magica seduzione, che è la musica stessa: i contenuti di cultura massonica divengono nel pubblico educazione della sensibilità, trasformazione delle proprie emozioni, quindi una persuasione che è di altro tipo rispetto agli effetti che provoca l'argomentazione del linguaggio comune. Questo mio progetto è corretto in teoria, ma il suo risultato appartiene solo alla verosimiglianza. E per costruire questa verosimiglianza c'è l'assoluta necessità di poter disporre del lavoro storico-filologico intorno a Mozart, una grande enciclopedia dalla quale estrarre i lemmi che appaiono utili alla costruzione di una verosimiglianza.

In generale aveva ragione il vecchio Marx quando diceva che l'Illuminismo in lingua tedesca era sostanzialmente un'emancipazione dalla religione tradizionale. In Mendelssohn c'è una razionalizzazione del tema dell'anima e dell'esistenza di Dio, un'idea di tolleranza reciproca, la tesi secondo cui l'ebraismo non è una religione rivelata ma una forma religiosa di educazione dei popoli. Sullo sfondo c'è il *Trattato teologico-politico* di Spinoza.

In Lessing, Illuminismo significa ricerca della verità e, per quanto più direttamente ci riguarda, è importante notare che la sua fondazione di un teatro ad Amburgo, del tutto fuori dall'influenza delle corti, mostra un desiderio di indipendenza del teatro dalle forme del potere politico. Del resto è il teatro di Diderot che Lessing ha in mente. Un altro tema essenziale che crea certamente un'aura d'intelligenza è

l'*Emilia Galotti* del 1772, dove quello che importa notare è l'atteggiamento fondamentalmente ambiguo di Emilia nei confronti del principe libertino. È un'apertura sul femminile che non ha niente della penosa e gloriosa rinuncia della *Principessa di Séve* di Madame de Sévigné o della virtù matrimoniale della *Pamela* di Richardson o della idealizzazione del femminile-familiare della Carlotta del *Werther*. Si va al di là: sessualità e seduzione sono una coppia ambigua, una nuova visualizzazione del femminile. Nel '79 esce *Nathan il saggio*: c'è il clima massonico di una religiosità superiore rispetto alle varie manifestazioni storiche e dogmatiche del sacro, l'universalismo religioso si oppone all'intolleranza. L'universalità religiosa si esprime nelle differenti credenze prive della violenza dei dogmi.

La domanda è: attraverso quali canali questi temi possono raggiungere un musicista *enfant prodige*, gestito dal padre come fenomeno da esibire in Europa, più alla ricerca di una sistemazione stabile che della gioia di estemporanei, anche se fastosi, successi, fuori in ogni caso dall'ambito ristretto e povero intellettualmente della Salisburgo dell'arcivescovo. In ogni caso queste interrogazioni vertono su ricerche ipotetiche.

Di certo è che temi di questa natura risuonavano in opere più popolari e con un circuito più ampio che sono state rintracciate nella stessa biblioteca di Mozart e analizzate dall'opera storica, preziosa, di Lidia Bramani.

Mozart, anche prima della propria adesione alla loggia massonica viennese nel 1784, aveva un proprio quadro intellettuale di una certa estensione, probabilmente più vasto di una persona mediamente colta che gli capitasse di frequentare. Sui temi politici risentiva di Sonnenfeld intorno alla questione dello stato riformatore, il poeta Blumauer denunciava la chiusura della politica ecclesiastica, ammirava le riforme di Giuseppe II, esaltava l'amore che, nella sua forza, vale ugualmente per uomini e donne. Inoltre: Pezzl autore di *Faustin*, dove sono citati Helvetius, Voltaire, Montesquieu e dove appare un attacco frontale alla Roma papale; Mesmer, che è anche citato nell'epistolario di Mozart, con la teoria del magnetismo vivente, dove salute e malattia appartengono all'equilibrio che si stabilisce tra i due poli; Wieland, che è tramite della cultura francese, del razionalismo di Voltaire e, coerentemente, anche dell'elogio del principe illuminista. E poi il romanzo di Terrasson, *Sethos*, pubblicato nel '31 e tradotto in tedesco del '77-'78, dove vi è tutta la tradizione religiosa egizia da Erodoto al *Corpus hermeticum*, al *Pimander*, alle rielaborazioni rinascimentali sino a Bruno, cioè tutto un tessuto simbolico che entra a costituire il patrimonio della religiosità massonica. L'altro romanzo *Thamos* di Gehler, che ha posizioni simili a quelle di Terrasson: l'idea panteistica dove la morte diviene una vicenda della continua rinascita cosmica; la pace, l'interesse generale e il potere del sovrano che deve garantirlo. Per queste e altre fonti si diffondono nell'ambiente austriaco temi rosacrociati, alchemici, numerologici, dove vitalismo naturalistico e razionalismo etico non si contraddicono e, contemporaneamente, emerge da questo contesto una ricchezza simbolica straordinaria che nel teatro mozartiano può assumere diverse forme e significati, dal significato diretto a un processo di desemantizzazione.

In ogni caso questo è, in generale, il clima dell'illuminismo austriaco che ha

al centro la liberazione da una religione ecclesiastica dogmatica e dominante e al contrario una concezione religiosa di tipo ecumenico dove è presente anche un cristianesimo privo della sovrastruttura teologica, capace di conciliarsi con la centralità della forza e della positività della natura, in un'armonia morale dove fratellanza, pace, amore reciproco, felicità e virtù s'incontrano a formare la figura dell'illuminato. Un uomo che riconosce di essere parte essenziale della natura e quindi di doverne accettare le pulsioni, un uomo che ha per scopo la propria felicità, intesa come armonia con gli altri uomini e le altre donne, tutti sotto il cielo del ciclo naturale al quale appartengono sia le seduzioni dell'amore sia, in generale, la condizione finita del vivere. Un sapere, tuttavia, che non va inteso come una prevalenza della scienza naturale e del sapere razionale, ma come una composizione di conoscenza e di persuasione, una conversione condivisa in saggezza, qualche volta non priva di tonalità oraziane.

Un Illuminismo che socialmente tocca i ceti alti e privilegiati: la partecipazione alle logge massoniche è dominata dalle figure dell'aristocrazia piuttosto che dal ceto borghese. Dal punto di vista politico è un sapere che è tutto in direzione della monarchia illuminata di cui apprezza e favorisce le riforme umanitarie. Non è nemmeno il caso di dirlo, ma in questa atmosfera non vi è nulla della cultura accesa dei famosi avvocati della provincia francese che ponevano al centro il problema della legittimità del potere, della sovranità delle idee filosofiche piuttosto che della volontà divina, una sovranità che si incarnava nella figura del "popolo". Un rousseanesimo politico radicale, estraneo nei progetti d'azione allo stesso Rousseau e che certamente è estraneo ai lumi in terra d'Austria.

In questa prospettiva ascoltiamo i temi di *Eine Kleine deutsche Kantate* del luglio del 1791, pochi mesi prima della morte di Mozart. Il testo è di Ziegenhagen, una figura di protosocialista che vuol far coincidere l'orizzonte del mondo garantito dal grande Architetto con l'armonia della società. I temi sono questi: Dio va interpretato come una pluralità di dimensioni divine (dove è evidente l'influsso della religione egizia, di quella politeista, ecc.), ci deve essere un amore per se stessi (la greca "philauthia", il contrario della soggezione al peccato e alla colpa), l'intelligenza è nobiltà (che è una critica ai diritti naturali della nobiltà del sangue), l'amicizia è la relazione positiva tra i viventi, quella che risponde ai ritmi della natura. Senza regole oppressive e codificanti, la natura favorirà il naturale desiderio di felicità che è una continua dinamica dell'esperienza. Se confrontiamo questi temi con quelli che la ricerca filologica ha accertato nel *Lied* del 1779, cioè dodici anni prima, non mi pare vi siano differenze fondamentali. La cultura massonica, i suoi elementi centrali, sono la linea di congiunzione. E del resto la ricerca storica ha mostrato che l'adesione mozartiana all'orizzonte intellettuale massonico è giovanile. Voglio aggiungere che a diciotto anni, cioè nel 1770, aveva già letto il famosissimo *Télémaque* di Fenelon, che, come tutti sanno, con i suoi temi della tolleranza, della pace, della giustizia, della libertà, fu il capostipite del romanzo illuminista assieme al *Sethos* di Terrasson.

A questo punto abbandono i reperti culturali e rovescio la scena. Passo alla biografia di Mozart e a quell'episodio fondamentale che rappresenta per Mozart

la costruzione definitiva del senso artistico di se stesso e la relazione critica, e anche drammatica, con una società dove la prestazione musicale era intesa ancora fondamentalmente come un servizio di corte. Questa svolta della vita di Mozart va considerata non solo dal punto di vista biografico e delle sue conseguenze, ma soprattutto per il senso simbolico che assume la dimensione biografica. Noi siamo abituati a un ascolto che potremmo dire schopenhaueriano della musica, ascoltiamo la musica conferendole già l'aura di un prodotto artistico con il quale entriamo in relazione in una situazione privilegiata. La musica assume un valore estetico di per se stessa e la fruizione, anche senza riprodurre le categorie schopenhaueriane relative alla metamorfosi dell'esistenza provocata dall'ascolto musicale, consiste in una partecipazione di sé al valore dell'arte rispetto alla quale si annullano le distinzioni sociali delle varie persone. La qualità sociale dell'esistenza non seleziona la musica come proprio arredamento di occasione.

Questa nostra relazione alla musica come un *andare verso* la musica al tempo di Mozart non esisteva. La musica si presentava sostanzialmente come arredo sociale, momento musicale dominato dall'occasione standardizzata, dalle regole dominanti del costume. Il musicista di corte serviva l'occasione secondo il canone usuale.

Quando Mozart lascia Salisburgo per andare a Vienna senza un ruolo prefissato, spezza non solo una consuetudine sociale del personaggio-musicista (quello, per stare prossimi a lui, che era incarnato dal padre Leopold), ma introduce un personaggio, il "libero artista", che di fatto costituisce la figura pubblica parallela a un nuovo senso estetico della musica, dove rispetto all'esecuzione del canone prevale l'invenzione, la libertà compositiva: un ideale di artista di cui Mozart deve sopportare tutte le conseguenze negative in un ambiente incapace, sul momento, di recepire la svolta che pochi decenni dopo sarà fondamentale e condivisa.

L'abbandono del ruolo di corte, del resto, è un atteggiamento che appare sia nella vita sia nella rappresentazione letteraria. Lessing abbandona una corte per Amburgo, il giovane Werther lascia la corte. Nasce la forma sociale dell'individuo che rifiuta per sé il codice precostituito e, parallelamente, si afferma l'arte come forma estetica propria del talento e dell'invenzione. Mozart si trova, più o meno consciamente, ad affrontare il problema della propria autodeterminazione come talento musicale, questione che tutte le sue biografie ci insegnano a comprendere come una spontanea felicità dell'esistenza, tipica, si dirà qualche tempo dopo, del "genio". Dal punto di vista sociale questo nuovo atteggiamento del "libero-artista" fa pensare necessariamente alla possibilità dello scambio. Ma la decisione mozartiana che lo consegna all'indipendenza e che provoca necessariamente un problema di fedeltà alla propria identità e una nuova relazione rispetto alla committenza non trova un facile mercato dello scambio. Vienna è una Salisburgo più grande dove la figura sociale del destinatario non ha ancora subito modificazioni radicali: domina la cultura di corte e non esiste una borghesia che elegga i propri artisti, nulla che sia paragonabile a quella trasformazione del senso della letteratura come "merce spirituale" che aveva avuto il suo esordio in Inghilterra con il romanzo realista di Defoe, Richardson, Fielding e in Germania con il successo letterario del *Werther*. Ma, ovviamente, la relazione sociale delle diverse arti non è affatto omogenea. Può

essere interessante una riflessione: Mozart certamente condivideva interiormente i temi essenziali che costituivano l'apparato ideologico massonico: la concezione della divinità come presenza e forma naturale e, via via per temi omogenei, la condivisione del valore di un potere monarchico illuminato e riformatore. Una massoneria che spingeva il proprio interesse politico sino a questa sponda: altra cosa dalla massoneria francese che era in sospetto di attività politica. Credo tuttavia che, al di là delle convergenze ideali e delle simpatie umane che potevano circolare in questo gruppo aristocratico e privilegiato, gli illuminati, la loggia, non fossero in grado di comprendere non, ovviamente, l'ascolto della musica mozartiana, ma il senso di rottura estetica e sociale che il suo esercizio portava con sé, la sua indipendente centralità espressiva, la relazione nuova che essa apriva con il pubblico che, probabilmente, comportava anche una ricerca del pubblico, al di là delle frequentazioni abituali. È quasi una banalità ricordare che la tradizione della cantata massonica apparteneva più al genere di una liturgia che a quello di un'espressione d'arte.

Se non si tengono presenti questi elementi obiettivi, talora più visibili nella tradizionale narrazione biografica, talora molto più sotterranei, non si può comprendere il valore simbolico del lavoro di Mozart a Vienna, né il suo coraggio individuale, né le difficoltà che doveva affrontare sino agli ultimi giorni della sua vita, dove la committenza del famoso *Requiem* incompiuto e la nomina in un posto fisso segnano, nella loro fatale ambiguità, proprio la trasformazione del significato sociale e artistico che Mozart aveva saputo difendere imponendo la creatività della propria genialità musicale e il valore, avrebbero detto gli idealisti, "spirituale" della musica di per se stessa.

Il che significa che, al di là delle consonanze ideologiche che appartengono ai libri e alla scrittura, Mozart trasmette un proprio pensiero musicale, espressione che non deve stupire nessuno, poiché ogni pensiero artistico ha una modalità, un mezzo sensibile di trasmissione o di comunicazione, che stabilisce una relazione tra gli effetti dei propri mezzi compositivi e almeno una delle numerose possibilità recettive proprie di un destinatario. Questa caratteristica, del resto, è propria di ogni pensiero connotato esteticamente.

Dopo queste considerazioni generali torno ora ai testi. I libretti delle opere che prendo in considerazione sono tre di Da Ponte e uno di Schikaneder. La filologia storica ha mostrato tutto il complesso gioco delle fonti letterarie, sottolineando come l'ambiente culturale che si riflette in quei testi sia l'insieme dell'enciclopedia massonica nella sua tradizione letteraria più importante e nei suoi temi fondamentali. Avvalendomi di questi retroterra preziosi, senza il quale difficilmente avrei potuto trovare il mio approccio, cercherò di rendere evidenti alcuni temi che mi sembrano proprio appartenere all'enciclopedia intellettuale di Mozart.

Comincio con le *Nozze di Figaro*, dove la filiazione da Beaumarchais, con il suo alone ideale, è fondamentale, e quindi con il tema del matrimonio. Il matrimonio dei nobili è una questione di prestigio sociale, di convenienza e di pubblica teatralizzazione. Questa situazione pomposa, ma perlopiù esteriore per i protagonisti, consente effetti secondari privi di scandalo, come il libertinismo maschile nei

confronti di ragazze del ceto sociale più basso.

Il tema mozartiano ha qualche somiglianza con quello del romanzo di Richardson, *Pamela* (fu Lukács a “centrare” con correttezza il problema). Mentre nel nobile maschile l’attrazione sessuale si elabora come seduzione dell’inferiore, oggetto del capriccio ostinato, nelle dame nobili è la trasformazione dell’eros in gioco e in dominio: il gioco, uguale, è in Choderlos de Laclos e in Fielding. Per i poveri, al contrario, come nel caso di Figaro e di Susanna, come Zerlina e Casotto, è fondamentale l’attrazione fisica, alla quale si unisce sempre l’onda del sentimento. Perché? Il povero è estraneo alla deformazione artificiale del comportamento amoroso proprio del ceto nobile, il povero è nella spontaneità naturale. Questo è un tema che certamente è un’eco lontana di Rousseau, ma qui la natura è interpretata come forza vitale più che morale, una continua variazione alchemica, piuttosto che una legge morale, il che allontana dal clima della *Nouvelle Eloise*, così come dalla visione kantiana e della pedagogia romanica intorno al femminile come preziosa decorazione familiare. Qui il tema è strutturato in un modo privo di idealizzazioni, piuttosto come un riflesso della vita naturale. Come ha mostrato molto bene Lidia Bramani, il tema del Cherubino, l’androgino, mostra la perenne ambiguità della natura e, in generale, l’elemento naturale opposto al costume sociale.

Questa, a mio avviso, è una convinzione di Mozart che si riflesse nella sua stessa biografia, se si sa leggerla privi di pregiudizi stereotipati. Aggiungerei, in un senso storico, che questa interpretazione del femminile è un’interpretazione colta, da “marginie storico”, che non è destinata a diventare un costume diffuso. Un costume chiuso tra una società aristocratica che mantiene la propria libertà di teatro, di gioco e di potere, e la società borghese, strutturata sulla famiglia monocellulare, dove di fatto esiste una sublimazione della concezione della donna, in ultima analisi, di derivazione cristiana.

In questo modo credo di aver creato lo spazio per mostrare come sia coerente con questa atmosfera dell’intelligenza mozartiana la figura del Don Giovanni. Don Giovanni è, a propria volta, una figura privilegiata socialmente che costruisce un’identità di se stesso separata dalla spontaneità naturale della ricerca della felicità. È, al contrario, un seduttore che si compiace del successo delle proprie strategie rivolte al femminile. Più che sedurre, corrompe un equilibrio incerto della propria identità come Elvira: una strategia violenta che confina con lo stupro dei sentimenti e con l’omicidio nei fatti. Il Don Giovanni di Mozart rimane fondamentalmente una figura sociale, un personaggio d’epoca che il costume vuole condannato, ma che è anche estraneo all’aura di amore di Mozart. Senza fare grandi teorie, questa figura, in realtà, non è prossima al modo in cui Don Giovanni viene “categorizzato” nelle pagine di Kierkegaard come l’elemento estetico, e quindi seduttivo, dell’esistenza, al pari della musica. In Kierkegaard il Don Giovanni è un personaggio del “divenire dello spirito”: hegeliano Kierkegaard, malgrado sé. In Mozart è una figura negativa, forse penosa, con la messa in scena della punizione. La statua parlante indica la dimensione non direttamente cristiana della punizione, ma piuttosto naturalistica, poiché la statua parlante deriva proprio dall’enciclopedia dell’Egitto idealizzato e immaginario che dal Rinascimento corre sino alla cultura illuministica

massonica.

Il tema dell'opera *Così fan tutte* in apparenza è banale, ossessivo, beffardo e divertente dalla parte del pubblico: dalla narrazione delle *Mille e una notte* in su, è il tema classico dell'infedeltà femminile e della mania maschile di trovarne le prove (tema tragico in Shakespeare, grottesco nel teatro popolare italiano che ripete il tema delle "corna", delle spiate, dei fraintendimenti, degli equivoci che provocano molto spesso quella forma di comicità, il credere di essere quello che non si è, di cui Platone parlava nel *Filebo*). Questo è quanto larga parte del pubblico desiderava vedere.

Il tema mozartiano ha invece una leggera ma sicura tonalità filosofica. L'oggetto, coerente con quanto abbiamo già trovato, è quello della naturalità dell'eros femminile, concezione che combina varie fonti: la visione dell'eros del poeta Wieland, che era una frequentazione di Mozart, la concezione alchemica per cui un equilibrio naturale è sempre in uno stato potenziale di instabilità, il rapporto tra anima e corpo di Oetinger e, sebbene quasi impossibile da provare filologicamente, un'eco della concezione della natura di Diderot. Una fedeltà nei confronti dei propri impulsi vitali che è importante saper mantenere in sintonia con il proprio profondo destino naturale, al di là dei pregiudizi maschili, deformati e violenti, da Aristotele a Bruno. Una fedeltà che contrasta con il desiderio maschile di dominio dell'altro, con la legge imposta dal costume dominante e anche con il libertinaggio come abito di chi, del resto, può permettersi socialmente la trasgressione. La fabula dell'opera, che tutti conosciamo e che non è il caso di ripetere, vede la separazione, la pulsione, la fantasia che si prestano all'interpretazione della leggerezza femminile, indicata proprio nel titolo *Così fan tutte*. Ma, in realtà, il tema è quello della naturalità dell'essere soggetta alla seduzione: non è la catastrofe della propria identità coatta, ma il gioco della natura a dover vincere, anche al di là dell'ideale prigionia che una protagonista assegna a se stessa. La semplicità della natura è una conquista, quasi un'iniziazione, e ha una propria resistenza nel modo culturale dell'apprensione di sé.

La figura di Alfonso che, filosoficamente, conosce il ciclo degli eventi, il percorso inevitabile, deve essere anche la persuasione di un *happy ending* che contenta tutti con il riavvicinamento dei fidanzati. È la presenza di una ragione non cartesiana, di una ragione che nasce dalla natura e sa viverne i suggerimenti in modo corretto. Cerca la felicità che può esservi tuttavia solo convivendo con la saggezza. Credo sia perfetto il giudizio di Lidia Bramani: «Potremmo addirittura interpretare *Così fan tutte* come un sogno. Un esperimento alchemico dai forti connotati simbolici».

Terminerò con un'interpretazione del *Flauto magico* che certamente scontenterà gli storici e i musicologi, ma che è coerente con quanto ho sostenuto finora: conto sul fatto che la coerenza è una virtù persuasiva, anche al di là del desiderio di verità. La grande scrittrice Marguerite Yourcenar scriveva: «Il libretto del *Flauto magico* è un'accozzaglia di banalità massoniche adatte al gusto barocco e per di più oscuro». Probabilmente, al di là degli eccessi di stupore per il pubblico, è pensabile che i simboli che appaiono in scena, rosacrociati, massonici, egizi, mitologici,

classici, abbiano un proprio senso per drammatizzare una storia di iniziazione massonica, ma anche, in generale, di ingresso alla vita: quella dei due giovani Pamina e Tamino. Non ogni simbolo potrà essere proiettato secondo un'unità di significato, tuttavia non sarà proprio quel «variopinto pasticcio» di cui parla Citati.

Abbandono tuttavia tutto quel meritorio sapere storico e filologico che ha sanzionato l'opera secondo le varianti simboliche che appaiono sulla scena. E solo perché mi pare di aver trovato meno in luce questo tema, del resto piuttosto ovvio, lo riprendo: il rapporto tra Papageno e Tamino ha qualche somiglianza con quello tra Sancho Panza e Don Chisciotte. Più simile il servo nella vocazione terrestre, l'eroe invece cerca la trasformazione, il futuro, non recita mai relitti del passato, il destino è una *renovatio* gloriosa. Anche Pamina ha un destino iniziatico, ma è solo l'esperienza dell'amore che la conduce alla saggezza. La sorte femminile è molto più problematica, poiché la "Regina della notte" le appare come una «buona e tenera madre», mentre il sapiente Sorastro cerca di mostrarle come la ripetizione dell'amore filiale le preclude la possibilità della felicità. «È bene che un uomo vi guidi con il cuore». L'iniziazione femminile non può che iniziare dall'affettività femminile, è solo in un'unione che la donna trova la forza di affrontare le prove. Priva di un affetto, retrocede all'infanzia.

Al centro dell'iniziazione vi è dunque Tamino: questo giovane vuole strappare da sé il velo della notte e mirare al santuario della "vera luce". Questo desiderio deve essere messo in pericolo da una serie di prove (l'iniziazione massonica prevedeva tre gradi e il tema delle "prove" è un *topos* della letteratura classica) dove è fondamentale l'assistenza di Iside e Osiride, divinità naturali egizie, forme della natura. Sorastro è l'artefice dell'iniziazione, conosce tutti i "riti di passaggio" ed è per questo sapere che la "Regina della notte" gli è nemica. Restare nella notte è rimanere nella tradizione, nel luogo comune, nel dovere crudele, nella violenza quotidiana. Tentare l'iniziazione è entrare, con le parole del testo, in «una vita nuova». Possiamo ascoltare tutte le eco di senso di questa espressione: dai più lontani, «metabasis», ai più vicini, «illuminazione». L'iniziazione conduce a un "saper essere". A mio modo di vedere l'iniziazione è qualcosa di diverso dalla formazione propria del romanzo romantico, dove conta la ricerca della propria identità spirituale piuttosto che la valorizzazione di sé come potenzialità naturale tesa alla felicità moderata attraverso la saggezza.

Ma la storia di un'iniziazione è parallela a un'altra iniziazione: la magia musicale mozartiana, che va al di là della rappresentazione, comunicandola, provoca un effetto magico. Seguiamo il tema del flauto, che del resto dal titolo è il vero protagonista.

Il flauto era stato intagliato da una quercia dal padre di Pamina che era un illuminato. Tamino riceve il flauto in dono da una dama della Regina quando deve cercare Pamina scomparsa. «Un flauto simile vale più dell'oro e delle corone, per lui crescono la gioia e la letizia degli uomini». Quando Tamino cerca di rendersi noto a Pamina dispersa, suona il flauto e accorrono animali d'ogni genere ad ascoltarlo.

Alla prova della morte Pamina dice: «Ora suona il flauto magico che fu in-

tagliato dal padre, suona il flauto, con la potenza del suono attraversiamo lieti la notte tetra della morte». Tamino è dunque un Orfeo con il flauto invece che con la lira, Pamina un'Euridice. L'opposizione tra i due strumenti è nota. La lira è dolce, seducente, appagante, il flauto è un suono che viene dal corpo stesso, cioè è il suono della natura. Come qualsiasi combinazione alchemica, la voce è un vincolo magico, è in grado di agire sulla natura, ma anche sul modo d'essere dell'uomo come essere naturale che così sa superare il sentimento terribile della morte. Ora non vorrei fare del citazionismo immaginario, ma non è privo di suggestione ricordare che il flauto (a imboccatura terminale), il flauto di Pan, nasca da una curiosa vicenda. Pan inseguì la casta Siringa dal Monte Lateo sino al fiume Ladona, dove essa si trasformò in un giunco. E allora, poiché Pan non riusciva a distinguerla da tutti gli altri giunchi che nascevano sulla riva, recise molti giunchi a caso e fabbricò il flauto. Il flauto ha origine da una storia di desiderio e di amore. La sua memoria ne risuona.

Il flauto forse è la metafora che in Mozart sta per la musica stessa: non musica di distratto intrattenimento, ma musica magica che diviene l'esecuzione di un rito e provoca la realizzazione della felicità, serenità, saggezza, confidenza serena con i sentimenti della vita. La teoria delle parole illuministe e massoniche diviene trasformazione del patrimonio emotivo dell'ascoltatore, è dal profondo dell'esecuzione che viene la trasformazione vitale. Credo che Mozart realizzasse con la propria magia musicale una straordinaria composizione alchemica, una mistione di corpo e anima, gli ideali cui partecipava. Parlavo di pensiero musicale: un pensiero che comunica felicità, serenità, saggezza, sentimenti che possono nascere a livello estetico, cioè sensibile, e quindi educare magicamente a una nuova vita. E proprio in questa indefinita capacità di ripetizione, che riguarda anche noi, adesso, consiste per Mozart la sua straordinaria misura di classico.

Nota bibliografica

- Basso, A., *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei lumi*, Garzanti, Milano 1995.
- Bramani, L., *Mozart massone e rivoluzionario*, Bruno Mondadori, Milano 2005 (a questo testo devo l'essenziale del repertorio storico).
- Carli Ballola, G., Parenti, R., *Mozart*, Rusconi, Milano 1990.
- Elias, N., *Sociologia di un genio*, Il Mulino, Bologna 1991.
- Fubini, E., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Edt, Torino 1986.
- Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo*, Einaudi, Torino 1964.
- Mozart, W.A., Schikaneder, E., *Il flauto magico*, "Introduzione" di P. Citati, "Nota" di G. Strehler, Rizzoli, Milano 1995.
- Tomatis, A.A., *Perché Mozart?*, Ibis, Como-Pavia 1995.