

SAGGI

ATTUALITÀ DI MOZART

Come abbiamo visto nei due scritti precedenti l'opera di Mozart si pone quale sintesi ideale delle più varie esigenze espresse dalla cultura illuministica, esprimendosi in uno stile originalissimo fondato sulla assimilazione degli stili più disparati del tempo e dando luogo alla ricreazione estetica di un mondo, pur se denso di contrasti e di passioni, sostanzialmente pacificato nella armonia dei diversi elementi che lo compongono.

Ciò posto l'oggetto di questo terzo ed ultimo intervento è la ricerca dei motivi più profondi della attualità di Mozart: quali sono gli elementi di consonanza tra la sua musica e le esigenze dell'uomo contemporaneo?

La risposta non è facile e non può essere in ogni caso esaustiva, tanto ricca è la musica di Mozart e tanto varie sono le esigenze dell'uomo, ma bisognerebbe meglio dire «degli uomini» singoli e irripetibili, che vivono nel mondo contemporaneo.

Tuttavia alcune linee di fondo, più che altro suggerimenti che possano costituire un invito all'ascolto diretto e alla riflessione sull'opera mozartiana, mi sembra opportuno farle emergere, a guisa di una possibile interpretazione, che non intende certamente essere l'unica, della sua musica.

1) L'INTERNAZIONALITÀ

In primo luogo il fatto che la musica di Mozart ha un respiro europeo e quindi la sua lezione risulta decisamente attuale, e, direi, anticipatrice di esigenze per i suoi tempi ancora future, in un'Europa come la nostra orientata alla ricerca di una sua iden-

tà culturale comune. Una identità comune che non si può ricercare né nell'astratto cosmopolitismo settecentesco, di fatto negatore delle caratteristiche nazionali (si pensi ai trattati di spartizione del '700 o, più avanti, anche all'esperienza dell'impero napoleonico); né nelle rivendicazioni nazionali del secolo successivo di fatto foriere di contrasti sfociati nella tragica esperienza delle due guerre mondiali; bensì nella comunione di culture e tradizioni diverse, in atteggiamenti di apertura e di costruttiva collaborazione, il cui principio ispiratore può essere soltanto, a mio parere, il volto di Dio offerto dalla rivelazione cristiana che è stata consegnata all'occidente: amore che al suo interno genera comunione e che, al suo esterno, dà vita ad un mondo di persone e di cose il cui significato ultimo non può non essere che quello di ripetere la dinamica d'amore dalla quale traggono origine.

Ed è appunto di questo genere, anche se su basi non esplicitamente né consapevolmente religiose, il respiro europeo della musica mozartiana: non una meccanica giustapposizione di stili né il loro asservimento ad una intenzione espressiva individualista, bensì la creazione di un linguaggio che può veramente dirsi comune perché utilizza la lezione di tutte le civiltà musicali del suo tempo senza per questo abdicare alla propria identità individuale né nazionale, ma anzi riuscendo nel compito di creare, con i suoi *singspiel* – particolarmente *Il ratto dal serraglio* e *Il Flauto magico* – un'opera nazionale tedesca mediante un discorso musicale e teatrale nel quale paradossalmente è presente l'intera Europa, perlomeno quella occidentale, fornendo così il modello di un servizio reciproco fra tradizioni diverse indubbiamente paradigmatico di cui soltanto ora, alla luce delle esigenze maturate nell'Europa contemporanea, è forse possibile cogliere l'immenso valore.

2) L'HUMANITAS

a) La conoscenza dell'animo umano e il senso del perdono

In secondo luogo la sua profonda *humanitas*, frutto di una conoscenza dell'animo umano che si spiega con la sua capacità in-

tuitiva di calarsi nel mondo interiore di coloro che incontrava. Una comprensione infallibile dei meccanismi, delle libere scelte, dei vizi e delle virtù di cui è impastata la natura umana, che si riflette chiaramente in tutta la sua opera teatrale che si alimenta della sua tendenza alla tolleranza, ad accettare gli uomini per quello che sono senza proiettare su di loro, perlomeno non a scopo di condanna, alcun giudizio moralistico e senza neanche pretendere, per la verità, che si convertano o migliorino.

Anche le antinomie della morale settecentesca, tesa da una parte al rigore di una moralità come incondizionata obbedienza ad una legge categoricamente obbligatoria – basti pensare a Kant – e dall'altra orientata verso i più modesti edonismo e utilitarismo, trovano in Mozart un riflesso e, pur nei limiti del possibile, una mediazione, e non solo nel suo teatro che si pone al di là della astratta concordanza con i generi tradizionali dell'opera seria e dell'opera comica, con le loro rispettive celebrazioni delle sublimi virtù o delle modeste vicende della quotidianità, ma anche, a mio parere, in quella sua personale organizzazione del discorso musicale che è alla base di molti capolavori puramente strumentali. «...Mozart – è l'Abert che parla – è stato un uomo di genuina e cosciente eticità, lontano tanto dall'assenza di moralità propria di alcuni Stürmer und Dranger come dall'eccesso di moralismo che caratterizza certe tendenze artistiche moderne»; e, più avanti: «Pochi grandi spiriti della Germania di allora erano distanti quanto Mozart dal pensiero kantiano. Tutta la sua attività e la sua produzione assomigliano piuttosto a uno straordinario spettacolo della natura dominato dal solo fine di dar pieno sviluppo a tutte le energie in gioco. E proprio il fatto che queste energie fossero tanto forti e primordiali quanto molteplici e varie, pur confluenndo armonicamente in unità grazie ad una potente natura creativa, fa la grandezza di quest'uomo unico, cui è riuscito di conferire alle sue figure un carattere simbolico, elevandole all'universalità del tipo senza sacrificare le loro caratteristiche individuali»¹. Una moralità che scaturisce quindi dall'incontro fra la spontaneità del-

¹ Hermann Abert, *Mozart*, vol. 2°; *La maturità*, vers. it. Milano 1989, pp. 16 e 26.

la natura e l'universalità della legge, senza che la prima sia sacrificata alla seconda in una triste condanna della dimensione sensibile e affettiva, né la seconda alla prima nella esaltazione di un'irresponsabile sequela dell'istinto; bensì con un equilibrio che se da una parte ricorda la schilleriana «anima bella», dall'altra si nutre di una visione più realistica e di uno sguardo più problematico e meno classicheggiante sull'uomo che tale equilibrio raggiunge nel concreto di rapporti interpersonali socialmente dimensionati.

Proprio per questo suo realismo Mozart non smarrisce mai il senso del bene e del male, – basti pensare, checché se ne dica, al finale del *Don Giovanni* – anche se il male non è mai tale da non essere superato dal senso della comprensione e del perdono. Come ha sottolineato il Robbins Landon, si può dire che tutte le opere di Mozart si concludano col perdono e la riconciliazione e anche nel *Don Giovanni*, dove l'empio è punito per la sua pervicace ostinazione, il senso della pietà non viene mai meno né mai trionfa lo spirito di vendetta, quanto piuttosto lo sgomento, direi, per l'immane mistero della libera ostinazione nel male. È da questo che gli altri personaggi sono scossi e, paradossalmente per una sorta di eterogenesi dei fini, restituiti alla propria interiorità di persone: si osservi la parabola spirituale di Donna Elvira e di Donna Anna, che alla conclusione della tragica vicenda manifestano il bisogno di una pausa meditativa, di un dialogo più profondo con se stesse e, mentre l'una rimanda le nozze con Don Ottavio per avere il tempo di guardare meglio dentro di sé, l'altra vuole ritirarsi dal mondo in un convento, toccate entrambe nell'intimo dalla potenza sconvolgente del male, dal quale si ritraggono, e che tanto più le coinvolge e le scuote perché compiuto da un uomo, Don Giovanni, per il quale provano amicizia, addirittura amore e, alla fine, soltanto pietà.

E, ancora una volta, risulta di estrema attualità il messaggio mozartiano e la sua presentazione della condizione umana in un mondo come quello contemporaneo lacerato da ferite che incidono profondamente nel tessuto sociale e dietro le quali è evidente la presenza della libertà dell'uomo e del male in tutta la sua sconcertante drammaticità; ferite che sembrano esigere il perdono e la riconciliazione perché possano chiudersi e cicatrizzare: se è vero

infatti che l'uomo è irrimediabilmente debole, come potrebbe una società costituirsi e mantenersi senza la quotidiana pratica del perdono?

b) Attraverso la musica di Mozart la persona è aiutata a trovare se stessa

È stato notato che la musica teatrale di Mozart – ma il discorso si può estendere anche a quella strumentale – a differenza di quanto avviene con il teatro romantico, non favorisce tanto l'immedesimazione dello spettatore con le vicende e i sentimenti dei personaggi che agiscono sulla scena, quanto piuttosto il distanziamento rispetto alla finzione teatrale, che mantiene sempre la sua oggettiva alterità. Sentiamo come si esprime a questo proposito il Kunze: «Il teatro di Mozart... non rappresentò né lo spirito oggettivo dei suoi tempi né contenuti supremi che potessero essere generalizzati e al tempo stesso permettessero all'io (dello spettatore-ascoltatore) di identificarsi in essi, ossia di vivere e riempire soggettivamente l'universale da essi veicolato. Un esempio per chiarire: lo struggimento di Tristan e Isolde da un lato riprende un motivo fondamentale del romanticismo, dall'altro però è rappresentato come manifestazione estremamente soggettiva, tanto da invitare, anzi da costringere lo spettatore a mettere in moto sentimenti simili, a immedesimarsi, ossia a smarrire la propria soggettività nel sentimento... L'anelito di Cherubino, invece, pur impregnato di momenti d'accorato sentire, è così legato al personaggio e alla situazione scenica da impedire qualsiasi astrazione e soggettivazione, vale a dire la proiezione nel personaggio di Cherubino dell'io spettatore e ascoltatore coi suoi sentimenti privati»².

Ma appunto perché la musica mozartiana non favorisce l'immedesimazione col personaggio, con quella certa perdita dell'io che in essa è implicita e, al contrario, consente, anzi costringe (qualora per lo meno si voglia un ascolto adeguato) a mantenere

² Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart*, vers. it., Venezia 1990, p. 9 *passim*.

vigile il senso della propria alterità rispetto al testo e al contenuto musicale e umano – nel caso particolarmente del teatro – che ad esso è immanente; essa a mio parere pone le premesse perché l'ascoltatore, pur non immedesimandosi a livello emotivo e psicologico, vi si ritrovi tuttavia a un livello molto più profondo che è quello della persona nella sua interezza. Nell'atto dell'immedesimarsi infatti, naturalmente nel senso indicato sopra dal Kunze, l'io per così dire scompare assorbito dall'oggetto, il che non è propriamente nella linea di quel rapporto di unità nella distinzione al cui interno si costituisce la persona, ma conduce piuttosto alla scomparsa dell'alterità e della dualità in una evasione da sé oltre la quale può anche trovarsi il vuoto; nell'atto invece del comprendere che dà luogo al ritrovarsi – almeno nel senso con il quale uso questo termine – la persona è pienamente coinvolta proprio perché nell'aprirsi, deve distinguersi da ciò verso cui si apre, instaurando e mantenendo una relazione di identità e distinzione con l'oggetto, in questo caso mediante l'atto della fruizione musicale, nel quale si favorisce il processo di maturazione e consolidamento della propria identità: infatti l'oggetto per aderire al quale la persona ha messo tra parentesi se stessa le ritorna indietro il suo (del soggetto) essere, che è sempre un «essere in relazione a». Questo tanto più in quanto l'oggetto, in questo caso la musica di Mozart, con la sua precisa configurazione stilistica che media perfettamente non solo i vari stili e generi, ma anche la sostanza autonoma delle parti e dei personaggi e il loro essere in relazione, è di per sé costituita secondo quello stesso tipo di rapporto all'interno del quale si esprime la realtà della persona.

A conferma di questo valga l'esperienza di chiunque abbia dimestichezza con l'ascolto degli autori di musica cosiddetta classica nonché degli stessi artisti – concertisti, direttori o cantanti – ordinariamente concordi nel descrivere il fenomeno.

Mozart, si dice, è il musicista dell'infanzia – attira per l'apparente gaiezza e facilità – o della maturità: presuppone cioè per esser apprezzato o un ascoltatore ingenuo capace di abbandonarsi all'ascolto senza complicazioni (ma non certo tale da poter comprendere la profondità della sua musica), o un adulto che abbia in qualche modo già formato la propria identità personale e

artistica e quindi sia realmente capace di dialogare (il che significa di mettersi in discussione e di dimenticarsi) per aprirsi al suo messaggio e che, a queste condizioni, può veramente trovare nella sua opera tutto quanto da un artista ci si può aspettare – la ricreazione estetica di un intero mondo ravvivato dal soffio della poesia – e può sceglierlo pertanto come uno dei compagni ideali del proprio cammino. Al contrario gli autori romantici in genere coinvolgono di più – per lo meno ad un livello immediato – durante l'adolescenza o la giovinezza quando, per mancanza appunto di una solida strutturazione dell'io e di un pieno possesso di sé, si avverte il bisogno di rapporti e di esperienze culturali ed estetiche che confermino e rafforzino il proprio entusiasmo vitale e il proprio mondo emozionale ancora in formazione e in subbuglio.

Questa osservazione, di per sé di carattere psicologico e tuttavia confermata dall'esperienza ordinaria dei musicisti alle prese con la facilità solo apparente di Mozart, non implica naturalmente ipso facto un giudizio di valore di carattere estetico sui pregi della musica di Mozart rispetto a quelle di Beethoven o di Chopin (che peraltro in tanto sono opere d'arte autentiche in quanto mantengono sempre, anche se in modi diversi, il controllo formale sui mezzi impiegati), ma attiene semplicemente al carattere stilistico dell'opera di Mozart in relazione a quella di altri musicisti che muovono da intenzioni espressive diverse. Tuttavia essa rende ragione, almeno in parte, dell'obiettivo ritardo con il quale la sua opera si è fatta strada nell'apprezzamento del pubblico e nella comprensione della critica: essa infatti può avere come fruitore ideale soltanto un'umanità adulta e, come quella, attuale, giunta ad un grado alto di maturità attraverso le esperienze anche tragiche dei due secoli che ci separano da lui.

L'ascolto adeguato di Mozart in definitiva interpella la persona in ciò che vi è in essa di più profondo e costitutivo: la decisione dell'aprirsi e del muoversi verso la consistenza oggettiva e varia delle cose e verso gli altri o, all'opposto, quella del chiudersi in sé in una sorta di assolutizzazione del proprio mondo. Essa infatti costringe ad una messa tra parentesi della propria emotività personale in un modo che postula un certo dimenticarsi per cogliere quello che la realtà e l'altro – in questo caso la musica og-

getto dell'ascolto – contiene come un significato ad essa immanente. Sul fondamento di una tale disposizione di base il coinvolgimento che la musica suscita attiene realmente a tutta la persona che viene interpellata nella sua dimensione sensibile (la bellezza del suono), emotiva (la vastissima gamma di sentimenti che essa contiene e suscita), razionale (la perfetta, oggettiva organizzazione del linguaggio e delle situazioni), spirituale (il significato morale e, come vedremo più avanti, a suo modo religioso, che tale tipo di linguaggio veicola); un coinvolgimento che pertanto è tale da svelare al soggetto stesso la ricchezza di umanità che egli ha già in sé e che la fruizione dell'opera di Mozart gli apre e manifesta.

L'ascolto profondo ed adeguato della musica di Mozart agevola in definitiva il processo della personalizzazione, e che tale qualità della sua musica non sia un fatto fortuito ma risponda in qualche modo alle intenzioni del maestro e alle sue convinzioni in fatto di estetica dei suoni lo si può evincere da ciò che Mozart stesso pensava a proposito di un problema tanto delicato quanto quello della interpretazione, musicale s'intende.

c) L'atto di interpretare come processo personalizzante

Per Mozart l'interpretazione musicale è un processo che, per raggiungere risultati estetici di un certo valore, deve appunto passare attraverso un processo di personalizzazione che non si pone né sul piano della meccanica riproduzione del testo né su quello della sua virtuosistica rielaborazione, ma suppone sia la scrupolosa preparazione tecnica che la partecipazione emotiva in vista di una esecuzione nella quale il musicista, pur rispettandolo perfettamente, riviva il brano in maniera tale da suonarlo come se l'avesse scritto lui; il che concilia la necessità di calarsi nell'oggettività del testo con quella di riviverlo soggettivamente senza per questo snaturarlo. Mozart in tal modo prende le distanze dal virtuosismo esibizionistico che ai suoi tempi cominciava ad affermarsi come espressione di quell'individualismo che l'incipiente cultura romantica si apprestava a celebrare; ma anche dalla banalità di un'esecuzione meccanica o, peggio, approssimativa.

Naturalmente tutto ciò è espresso da Mozart non attraverso un argomentare teorico, bensì nella forma del giudizio sui virtuosi a lui contemporanei o rivali. Ecco come lo stesso Mozart si esprime a questo proposito in una lettera del 27 gennaio 1778, nella quale critica il modo con il quale l'abate Vogler aveva suonato il suo *Concerto K 246*: «Prima di pranzo ha abborracciato a prima vista il mio concerto. Il primo pezzo lo sonò prestissimo, l'Andante allegro e il rondò veramente prestissimo. Per lo più cambiava la parte del basso, a volte faceva un'armonia e anche una melodia del tutto diversa. Va a una velocità pazzesca; gli occhi non possono vedere e le mani non possono afferrare... Gli ascoltatori (mi riferivo a quelli che sono degni di essere così chiamati) non possono dire altro se non di aver visto della musica e un esecutore. Ascoltano, sentono e pensano poco come lui... Del resto è molto più facile suonare una cosa in fretta anziché adagio: in certi passaggi si possono saltare delle note senza, che nessuno se ne accorga; ma è bello ciò? In velocità si può scambiare la mano destra con la sinistra, senza che nessuno veda o senta, ma è bello ciò? E in che cosa consiste l'arte di leggere a prima vista? In questo: nel suonare il pezzo al tempo giusto, nell'eseguire tutte le note e gli abbellimenti con l'espressione appropriata e con il gusto che ci vuole, così da far credere che quello che suona avrebbe potuto comporre egli stesso il pezzo»³.

Un piccolo trattatello sulla interpretazione dal quale si evince che secondo Mozart: non bisogna modificare il testo; non bisogna fare sfoggio di bravura con una velocità che il testo non richiede; non bisogna incantare il pubblico con pseudovirtuosismi in presenza dei quali la bellezza viene del tutto meno, il che vuol dire, mi sembra senza forzare, che la bellezza non è una categoria che attiene soltanto al diletto dei sensi o allo stupore per l'abilità puramente meccanica; che al contrario mediante l'adozione del tempo giusto, dell'espressione appropriata e del gusto che è richiesto (tutti elementi per i quali ci si rifà al testo cercando di cogliere in esso le intenzioni dell'autore), si deve giungere a far credere che l'esecutore, non avendo modificato il testo ma avendolo personalisticamente rivissuto, sia egli stesso l'autore del brano.

³ Cit. in Aloys Greither, *Mozart*, vers. it., Torino 1968, pp. 140-141.

Per valutare la grandezza di questa concezione basta confrontarla con l'opinione espressa qualche decennio più tardi da Hegel, a proposito dello stesso problema, nelle pagine conclusive della sua estetica musicale: dopo avere giustamente constatato che la musica, a differenza delle altre arti, ha di caratteristico che vive nel momento della esecuzione, egli distingue, come tesi e antitesi, due modi di eseguire, quello oggettivo e meccanico e quello libero e ricreativo; ma al momento della sintesi, che è quello nel quale la tesi e l'antitesi si inverano superando la loro unilateralità, e nel quale in definitiva si esprime il punto di vista dell'autore, egli ritiene che il culmine dell'esperienza musicale, quel punto al di là del quale si trapassa nella poesia che è l'arte compiuta, è il virtuosismo strumentale nel quale l'esecutore supera i limiti della materia inerte (lo strumento) dimostrando, mediante il completo dominio esercitato su di esso, la sua totale libertà rispetto all'esterno. Il che significa però che il culmine dell'esperienza musicale viene posto soltanto nel rapporto tra il musicista, lo strumento e l'atto del suonare, mettendo del tutto tra parentesi l'inserimento di esso all'interno di un rapporto interpersonale e riducendone la grandezza alla conseguita libertà del soggetto nei confronti della materia sonora⁴.

3) LA PRESENZA DEL DIVINO NELLA MUSICA DI MOZART

A questo punto mi sembra che si possa avviare il discorso intorno all'ultima e più decisiva questione: in che senso la musica di Mozart si può considerare, come si dice spesso, «baciata» dal

⁴ «Questa virtuosità non solo dimostra, quando raggiunge il suo culmine, lo stupendo dominio sull'esterno, ma mette in rilievo anche la libertà interna senza vincoli, in quanto essa gareggia, come se giocasse, in difficoltà apparentemente insormontabili, divaga in artifici, scherza sorprendentemente con interruzioni e trovate spiritose, rendendo gradevole, con invenzioni originali, persino il barocco... In questo genere di esecuzione noi godiamo l'apice della vitalità musicale, il segreto meraviglioso, per cui uno strumento esterno diviene un organo perfettamente animato, così come abbiamo dinanzi a noi in un lampo, nella compenetrazione più istantanea e nella vita più evanescente, la concezione interiore e l'esecuzione della fantasia geniale». (G.W.F. Hegel, *Estetica*, vers. it., Torino 1976, vol. 2°, p. 1071).

divino? In che senso si può incontrare con l'anelito di trascendenza e di ritorno alle radici cristiane della cultura occidentale che sembra tanto importante per il futuro dell'Europa? In che senso la si può mettere in rapporto con l'annuncio cristiano? Cosa c'è in essa di cristiano?

Per rispondere correttamente a questa domanda mi sembra indispensabile premettere una breve puntualizzazione di carattere concettuale, onde evitare di cadere negli scogli del misticismo vago, dell'immanentismo o, peggio, della retorica. Che nell'opera di un artista si possa infatti cogliere la presenza di un'ispirazione soprannaturale è certo possibile, ma in linea di massima presupporrebbe nell'artista stesso una familiarità con la dimensione del soprannaturale di carattere propriamente spirituale che sarebbe di volta in volta da dimostrare; che dall'altra parte il divino si esprima storicamente attraverso gli artisti non mi sembra neppure, perlomeno in questi termini, verosimile, e conduce ad una forma di immanentismo che identifica *tout-court* e idealisticamente le manifestazioni dello spirito umano con il divino, il che non è neppure da parte mia condivisibile. Resta una terza possibilità, la più realistica e la più chiara a mio parere: considerare l'arte per quello che è semplicemente e oggettivamente, cioè una produzione dell'uomo, ma dell'uomo che è fatto ad immagine di Dio, che è pertanto persona aperta alla comunione con altre persone e che, come ha in sé una similitudine con Dio, così tale similitudine infonde anche in ciò che produce, seppure a livelli diversi, in maniera tale che nell'arte il divino è presente, come in ogni regione dell'essere d'altra parte, per analogia, e tanto più in quanto l'arte è espressione gratuita e creativa di quell'uomo che è in maniera, direi, privilegiata, il «segno» di Dio all'interno del creato. Tutto questo senza mai dimenticare, a mio parere, che quando si parla di Dio e del divino all'interno della cultura occidentale il punto di riferimento non è una entità superiore anonima e monolitica, bensì – sia nel caso della accettazione che del rifiuto, della somiglianza che del contrasto – il Dio offerto dalla rivelazione cristiana che è Trinità perché è Amore.

Conseguentemente, per parlare della presenza del divino nella natura e nell'opera dell'uomo, mi sembra opportuno pren-

dere le mosse da un'affermazione di S. Tommaso il quale, nella prima parte della *Summa* e precisamente nell'articolo 7 della *quaestio* XLV, all'interno di un discorso relativo alla creazione, sostiene che nelle cose è necessario vedere l'impronta della Trinità nel fatto che le cose hanno una loro sostanzialità (Padre), una loro forma (Figlio), sono in relazione tra di loro (Spirito). Ora, se nel mondo creato l'impronta della Trinità risulta essere presente come un segno lasciato da Dio nell'atto della creazione, nelle cose create dall'uomo – il quale reca in sé (è sempre Tommaso che parla nel luogo citato) non solo l'impronta ma addirittura l'immagine della Trinità – come il linguaggio e, nel caso nostro, la musica, sarà possibile rilevare il segno della Trinità, che è quanto dire del divino, nella misura in cui tali cose sono costituite da elementi diversi, ognuno dei quali chiaramente caratterizzato e posti in relazione sostanziale e reciproca.

Ma essendo appunto questo tipo di relazione tra le parti il carattere fondamentale, per unanime consenso, della musica di Mozart, è per questo che a mio parere bisogna riconoscerle l'impronta del divino, e di un divino segnato in qualche modo dalla rivelazione cristiana, pur con i limiti che chiarirò più oltre, e non in una improbabile capacità di Mozart di passare in mezzo al mondo senza vederne i drammi (il Mozart apollineo storicamente escogitato in funzione antiwagneriana) o di captare l'ispirazione dalle alte sfere con delle capacità quasi paranormali e componendo capolavori senza neanche rendersene conto (il Mozart di certi film e di tanta letteratura deteriore). La verità è, a mio parere, che Mozart era una persona di straordinaria genialità, il che significa che in lui le doti tipicamente umane dell'intelligenza, della intuizione, della sensibilità e, naturalmente, il talento musicale, si trovavano concentrate a livelli altissimi. Per questo non è inverosimile che in lui vi fossero una tendenza ed una disponibilità naturali ad aprirsi per cogliere in maniera profonda quella dialettica trinitaria inscritta nell'essere – l'orma della Trinità di cui parla S. Tommaso – e ad esprimerla mediante la creazione di quel suo tipico linguaggio musicale aperto, polivalente e ricchissimo di stimoli, che si nutre di un atteggiamento interiore di apertura, di comprensione e anche di umiltà in linea con le esigenze di ricono-

scimento dell'altro che il Dio-Amore-Trinità della rivelazione cristiana postula. Ad esprimerla in maniera evidentemente condizionata dalle categorie culturali tra le quali si muoveva e pertanto in maniera anche limitata ma, all'interno di questi limiti, ad esprimerla in maniera sublime.

Ed è appunto per parlare correttamente anche di tali limiti che a questo punto mi pare si imponga, per dovere di completezza, un discorso sul cattolicesimo di Mozart e sulla sua iscrizione degli ultimi anni alla loggia massonica.

Mozart fu educato dal padre ad una osservanza piuttosto formalistica dei precetti della religione cattolica; ciò non toglie che, secondo l'Abert, il suo essere cattolico si alimentava anche di motivazioni più profonde. «Tutto il suo essere tendeva in ogni cosa a prendere le mosse da un'immagine sensibile; e solo così egli poteva procedere nell'organizzazione del pensiero e della creazione artistica. Di tutte le confessioni quella che più rispondeva a questa esigenza era appunto il cattolicesimo che parte dal dato sensibile e afferrabile per giungere al simbolo»⁵. Un cattolicesimo tuttavia del quale Mozart a un certo punto, condizionato certamente da una parte dalla mentalità illuministica del tempo e dall'altra dalla scarsa interiorizzazione dei suoi contenuti a livello vitale, cominciò a non capire più l'aspetto dogmatico che gli sembrò prevalente su ogni altro aspetto; e all'interno del quale non riuscì di fatto a soddisfare quell'esigenza intensamente spirituale che affiorò in lui negli ultimi anni e che, assieme ad altri fattori quali il desiderio di rapporti fraterni e cordiali e il gusto della ritualità solenne e simbolica, lo condusse all'iscrizione alla loggia, seguendo un percorso peraltro comune a moltissimi intellettuali del tempo.

Ma di che genere era l'esigenza «mistica» di Mozart? È sempre l'Abert che fa notare come, mentre per Bach, da bravo e appassionato luterano, la vita eterna si configura in maniera inequivocabile come il vivere con Cristo per l'eternità, Mozart, quando ne parla attraverso l'epistolario, la intende piuttosto come una condizione di perpetua felicità in compagnia dei propri cari. Una

⁵ Hermann Abert, *Mozart, La maturità*, cit., p. 29.

condizione quindi che comprende sia il superamento del dolore e della morte (che per Mozart dovevano essere evidentemente una realtà molto più angosciata e inquietante di quanto si sia soliti credere), sia la dimensione dello stare insieme, del vivere con gli altri in maniera pacificata (segno anche questo che i rapporti con gli altri, nonostante l'apparente facilità ad instaurarli da parte di Mozart, non furono mai per lui sostanzialmente appaganti). Si tratta pertanto di una esigenza «mistica» ridotta paradossalmente entro i limiti della natura, in linea d'altra parte con l'ispirazione di fondo plotiniana della massoneria; di una aspirazione alla vita eterna intesa come condizione di appagamento dell'io nella trasparenza cordiale di rapporti interpersonali autentici, fondati tuttavia entro un orizzonte riduttivamente umano e razionale. Da ciò anche il limite della sua esperienza religiosa che rimane ferma all'esigenza di un Dio inteso, da un certo punto di vista, in maniera precristiana, soltanto come il luogo della pacificazione dello spirito e della soluzione di ogni tensione nello spegnimento delle passioni – un Dio soltanto uno in se stesso; dall'altra, come il fondamento della pacificazione anche nei rapporti umani e quindi come il luogo di una autentica pluralità e come tale in sé molteplice, mettendo tuttavia tra parentesi il Cristo rivelatore della Trinità della cui figura Mozart non sembra – almeno a quel che risulta – aver mai colto in maniera vitale la straordinaria novità e rilevanza⁶. Pertanto la posizione di Mozart nei confronti del divino a me sembra in definitiva l'esigenza di un modo di vivere, di pensare e di creare ispirato trinitariamente e tuttavia racchiuso entro i limiti della ragione e, in questo senso, bloccato, anche se espressione di una sensibilità e – per quel che interessa a noi in quanto studiosi della sua produzione artistica – principio ispiratore di

⁶ Ricordo di passaggio come la simbologia del numero tre fosse ampiamente presente nelle dottrine della loggia e come tale numero sia posto a fondamento dell'intera struttura musicale e drammaturgica del *Flauto magico* opera per eccellenza massonica e, secondo il Robbins Landon, quasi presentazione al pubblico delle dottrine esoteriche della massoneria; la tonalità d'impianto (Mib magg) con tre bemolli in chiave, la triplice ripetizione dell'accordo introduttivo, i tre geni, le tre fanciulle, le tre prove attraverso cui passa Tamino, ecc. Cf. H.C. Robbins Landon, *L'ultimo anno di Mozart*, vers. it., Milano 1989, pp. 124-148 e relativa bibliografia.

un'opera talmente grande e universale che, considerando gli orizzonti culturali al cui interno Mozart storicamente si mosse, ha indubbiamente dello straordinario⁷.

Ed è proprio l'«impronta» della Trinità presente a mio parere nella cifra stilistica mozartiana, questa capacità di pensare musicalmente attraverso la logica dell'unità nella diversità – drammatizzazione nello stile classico, dialogo *inter pares* degli strumenti, sintesi stilistica di respiro europeo, irripetibilità dei personaggi teatrali e loro fondersi in un rapporto attraverso il quale si rivelano persone e non maschere – il motivo per il quale la sua musica si presenta come una luce altissima all'orizzonte della cultura proprio in un'epoca come la nostra nella quale, all'interno di quella che è stata chiamata una «notte oscura epocale» e che ne va purificando lo spirito, l'uomo occidentale sembra volersi aprire ad una comprensione più autentica del divino nella quale porre il fondamento del suo voler essere persona e del suo desiderio di costruire un mondo alla fine realmente riconciliato.

PAOLO ITALIA

⁷ Per comprendere meglio questi esiti della religiosità mozartiana bisogna anche considerare che egli conobbe soltanto l'espressione cattolica e protestante dell'Europa cristiana e non quella ortodossa così densa di spiritualità orientata verso il Cristo e la Trinità; che nei rapporti con l'arcivescovo Colloredo, che ricopriva contemporaneamente, secondo il costume feudale, la carica politica di principe e quella ecclesiale di vescovo, non ebbe certo la possibilità di sperimentare quella distinzione di ruoli nella vita sociale che è parte integrante della dottrina cattolica e che d'altra parte è in linea con la realtà di unità e distinzione immanente al mistero trinitario; che infine più in generale la realtà del mistero trinitario non era ancora entrata come elemento vivo della cultura sia teologica che laica del tempo.