CLAIRE COLEMAN
FERNANDO ORTEGA

CON MOZART

Un'esperienza dell'umano

Prefazione
di Marie-Françoise Vieuille

Traduzione e cura
di Riccardo Battocchio

EDIZIONI
MESSAGGERO
PADOVA

Originale francese: *Avec Mozart. Un parcours à travers ses grands opéras*
© Lethielleux - Groupe Parole et Silence, Paris 2010
ISBN 978-2-249-62055-3

ISBN 978-88-250-4137-8
ISBN 978-88-250-4138-5 (PDF)
ISBN 978-88-250-4139-2 (EPUB)

Copyright © 2016 by P.P.F.M.C.
MESSAGGERO DI SANT'ANTONIO – EDITRICE
Basilica del Santo - Via Orto Botanico, 11 - 35123 Padova
www.edizionimessaggero.it

PREMESSA
ALLA TRADUZIONE ITALIANA

Che in molti casi la musica abbia una dimensione religiosa è facile da ammettere e può non stupire, indipendentemente dalla valutazione che di questo fatto si è disposti a dare. Come musica *liturgica* (collegata al culto), come musica *sacra* (chiamata così vuoi per i referenti testuali, vuoi per i sentimenti da cui nasce o che intende suscitare) o come tessuto sonoro organizzato in modo tale da riuscire a dischiudere, almeno per qualcuno, un altro orizzonte rispetto a quello più consueto, fin da epoche remote la musica accompagna l'esperienza religiosa e contribuisce a plasmarla.

Troverebbe forse meno consenso chi volesse attribuire alla musica – certo, non a qualsiasi musica, non a ogni musica allo stesso modo – una dimensione *teologica*.

La teologia di cui parliamo non è un sinonimo di religione, né di fede. Così come si è configurata all'interno della tradizione cristiana, in un evidente e complesso rapporto con l'ebraismo e con la cultura greco-romana, la teologia si presenta come un insieme di pratiche, per lo più intellettuali, intese a *pensare* la fede e l'esperienza religiosa, esplicitando il *sapere* che è proprio di ciascuna di esse. C'è infatti un sapere che non si aggiunge alla fede come se fosse un elemento che proviene dall'esterno, ma che le appartiene in modo costitutivo, contribuendo a definire la sua identità specifica. Se la fede, come la intende la tradizione cristiana, è l'affidarsi libero e totale della persona umana a Dio che, rivelandosi, dona e comunica se stesso[1], un «sapere»

[1] Si legga, per questo, il primo capitolo della costituzione dogmatica del concilio Vaticano II sulla Rivelazione (*Dei Verbum*).

è richiesto dall'atto stesso dell'affidamento, perché sia libero e totale, ed è contenuto nell'atto divino del rivelarsi, che è insieme un donarsi e un farsi conoscere, per consentire l'instaurarsi di una relazione di tipo personale.

Che cos'ha quindi a che fare la musica con la teologia, intesa come esplicitazione del sapere proprio della fede?

La relazione è data dal comune riferimento al *pensiero*.

Anche la musica ha la capacità di pensare e di far pensare la realtà, oltre che di rappresentare, suscitare, esprimere le più diverse emozioni. È quello che si legge in alcuni saggi di filosofia della musica[2], quello che Paolo Terni (1939-2015) ha insegnato per tanti anni[3], ed è esperienza facilmente accessibile a chi dispone del tempo e dei mezzi necessari per dedicarsi all'ascolto con sufficiente attenzione.

Accade così che la teologia, nel suo sforzo di pensare la fede, incontri anche il pensiero suscitato dalla musica ed espresso nella musica[4].

Tra i grandi compositori della storia della musica occidentale, uno in particolare è stato intensamente frequentato da importanti teologi, come interlocutore di un dialogo volto a far emergere la

---

[2] Per esempio F. Capitoni, *La verità che si sente. La musica come strumento di conoscenza*, Asterios, Trieste 2013: «L'immaginazione musicale è la possibilità di pensare il mondo anche se stiamo percependo qualche cosa che apparentemente è priva di un oggetto di rappresentazione [...]. Come il sogno, come la preghiera, la musica funziona come rivelatore della nostra coscienza» (165. 166); «Un'attenzione maggiore ai suoni, uno studio attento della fenomenologia musicale, ci farebbe scoprire che la musica ci parla del mondo, di noi nel mondo, molto più precisamente di quanto pensiamo. E conoscere noi stessi, radicati come siamo in questa esistenza, significa null'altro che conoscere la verità in cui esistiamo» (174).

[3] In numerose trasmissioni radiofoniche e nei suoi libri, fra i quali ricordiamo: *Il respiro della musica*, Bompiani, Milano 2011; *La melodia nascosta*, Bompiani, Milano 2013.

[4] Alcuni frutti di questo fecondo incontro sono presentati in J.-A. Piqué i Collado, *Teologia e musica. Dialoghi di trascendenza*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2013. L'autore prende in esame, in una prima parte, teologi che si sono occupati di musica (Agostino, H.U. von Balthasar, P. Sequeri, J. Ratzinger, C. Valenziano) e, nella seconda, musicisti che, con le loro opere, hanno fatto teologia (T.L. de Victoria, A. Schönberg, O. Messiaen).

capacità del linguaggio musicale di contribuire al compito della teologia, quello cioè di pensare Dio, l'uomo, il mondo nella varietà delle loro relazioni. Si tratta di Wolfgang Amadeus Mozart, del quale si sono occupati teologi del calibro di Karl Barth[5] e di Hans Urs von Balthasar[6] (per citare i più noti e già passati alla storia). Costoro hanno messo in luce la capacità della musica di Mozart di esprimere i contenuti della fede cristiana, non tanto o non solo per i testi intonati (Messe, Litanie, Vespri...), ma per il modo stesso di organizzare i suoni.

Oltre agli scritti dei due già citati, il lettore italiano può riferirsi a Carl De Nys[7], Hans Küng[8], Pierangelo Sequeri[9], ora anche a Henri Ghéon, che teologo non era, ma uomo di lettere cristianamente ispirato e appassionatamente mozartiano, del quale sono state da poco tradotte le sue «passeggiate» in compagnia di Mozart[10].

In questo panorama si inserisce con originalità il libro composto a due mani da Claire Coleman e Fernando Ortega, scrittrice e musicista francese, la prima, teologo argentino, il secondo, entrambi nutriti da un'assidua frequentazione della musica di Mozart[11].

---

[5] *Wolfgang Amadeus Mozart*, Queriniana, Brescia 1991[2]. Questo volumetto (46 pagine) raccoglie quattro brevi testi su Mozart, ma riferimenti non marginali al musicista sono presenti anche nelle opere maggiori di quello che è stato uno dei più grandi teologi del Novecento.

[6] *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart*, Glossa, Milano 1995 (i due testi sono seguiti dal saggio di P. Sequeri, *Antiprometeo. Il musicale nell'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar*); *Il terzetto dell'addio nel «Flauto Magico»,* in «Spiritus Creator». *Saggi teologici*, Morcelliana, Brescia 1983, 445-454.

[7] *La musica religiosa di Mozart*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.

[8] *Mozart. Tracce della trascendenza*, Queriniana, Brescia 1992.

[9] *Eccetto Mozart. Una passione teologica*, Prefazione V. Mathieu (a cura), Glossa, Milano 2006.

[10] *Promenades avec Mozart. L'homme, l'oeuvre, le pays*, Descléé De Brouwer, Paris 1932. La traduzione italiana è stata pubblicata da Castelvecchi, Napoli 2014, con il titolo *Mozart*, senza però che ci si sia preoccupati di accompagnare il testo con un'introduzione per presentarlo e contestualizzarlo a oltre ottant'anni dalla sua apparizione.

[11] Ne danno testimonianza i loro libri: F. Ortega, *Beauté et révélation en*

I due autori intendono portare alla luce la dimensione «teologale» di alcune grandi composizioni del salisburghese, proponendole in questo modo come terreno fertile anche per una ricerca «teologica», quella cioè che vede il credente impegnato nel pensare la fede e nel portare a consapevolezza il sapere che le è proprio. Non che Mozart fosse teologo o componesse pensando ai teologi. Nemmeno il libro di Coleman e di Ortega è indirizzato in primo luogo ai teologi di professione. Il teologo scopre però in questo libro, e prima ancora in Mozart, alcuni elementi che aiutano a pensare l'esperienza religiosa – e, nello specifico, il cristianesimo – in modo originale e, allo stesso tempo, coerente con la testimonianza biblica e con la tradizione che a essa si ispira.

Per leggere *Con Mozart* non sono richieste particolari competenze musicologiche o teologiche. Chi conosce il teatro mozartiano può trovarvi l'invito a riconsiderare alcuni capolavori da un punto di vista probabilmente inedito. Chi non avesse ancora visto e ascoltato le opere teatrali di Mozart viene sollecitato a concedersi una nuova esperienza, per ricavarne non solo intense emozioni, ma anche pensieri in grado di illuminare il suo essere al mondo e la sua capacità di aprirsi all'incontro con se stesso, con l'altro, con Dio. Grazie agli strumenti digitali e a internet è oggi più facile che in passato accostarsi al teatro musicale mozartiano, qualora non ci fosse la possibilità, che rimane incomparabile, di assistere personalmente a una rappresentazione.

Sarebbe stato un peccato se questo libro non avesse potuto essere messo a disposizione dei lettori italiani nella loro lingua. In primo luogo perché si riferisce a composizioni che nella mag-

---

Mozart, Parole et Silence, Saint Maur 1988; C. Coleman - F. Ortega, *La voix cachée. Dialogues sur Mozart*, Factuel, Genève-Paris-Bruxelles 2002; C. Coleman - F. Ortega, *Mozart. La fin de sa vie*, Parole et Silence, Paris 2005 (di quest'ultimo esiste anche la versione spagnola: *Mozart, et triunfo divino de la música*, Agape Libros, Buenos Aires 2013); C. Coleman - F. Ortega, *Avec Mozart. Un parcours à travers ses grands opéras*, Lethielleux - Groupe Parole et Silence, Paris 2010 (è il libro che qui presentiamo; anch'esso ha avuto una versione spagnola: *Junto a Mozart. Una lectura espiritual de sus grandes óperas*, Agape Libros, Buenos Aires 2011); F. Ortega, *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman*, Agape Libros, Buenos Aires 2014.

gior parte dei casi mettono in musica libretti scritti in italiano. In secondo luogo, perché l'affascinante proposta che i due autori avanzano per connettere fra loro queste opere richiama in modo esplicito e diretto uno dei testi più alti della letteratura italiana, la *Commedia* di Dante Alighieri.

Coleman e Ortega non sono i soli a mettere in relazione Mozart a Dante. La loro originalità consiste nel non essersi limitati a un unico testo – come ha fatto, per esempio, Maria Soresina[12] – ma di aver tracciato un percorso coerente che permette di attraversare tutte le opere maggiori e di apprezzarle nel loro insieme.

Scontato osservare che quella dei due autori è *una* delle possibili letture del teatro musicale di Mozart: altre ne sono state e ne saranno proposte[13]. Anche alcune ipotesi, come quelle relative al penultimo anno di vita di Mozart o ai primi progetti per la composizione della *Clemenza di Tito*, potrebbero essere riformulate alla luce di indagini più recenti e approfondite[14].

La domanda sull'effettiva portata dell'esperienza religiosa per Mozart, in quanto compositore, conosce poi risposte diverse e si intreccia con quella sul significato che per lui potevano avere da una parte l'indubbia appartenenza al cattolicesimo, dall'altra l'affiliazione non di facciata alla massoneria, a partire dal 14 dicembre 1784[15]. Quello che non si può più credere è che Mozart sia stato uno spirito ingenuo, poco colto ed estraneo ai dibattiti intellettuali del suo tempo[16].

La complessità delle questioni poste dalla musica di Mozart,

---

[12] *Mozart come Dante. Il «Flauto magico»: un cammino spirituale*, Moretti & Vitali, Bergamo 2011.

[13] Solo per citare un libro recente: L. Bentivoglio - L. Bramani, *E Susanna non vien. Amore e sesso in Mozart*, Feltrinelli, Milano 2014.

[14] Si veda, per questo, Ch. Wolff, *Mozart sulla soglia della fortuna. Al servizio dell'Imperatore, 1788-1791*, EDT, Torino 2013.

[15] Per un approccio scientificamente avveduto alla questione, vanno segnalati almeno due volumi miscellanei: J. Herten - K. Röhring (a cura), «*Wie hast Du's mit der Religion?» Wolfgang Amadeus Mozart und die Theologie*, Echter, Würzburg 2009; P. Tschuggnall (a cura), *Mozart und die Religion*, Müller-Speiser, Anif-Salzburg 2010.

[16] Lo dimostra, qualora ce ne fosse bisogno, L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

come pure, in senso contrario, la sua eccessiva semplificazione e il suo sfruttamento commerciale, non dovrebbero impedire di accostarla con un animo disposto a imparare, a pensare sempre meglio anche la propria fede, o la propria esperienza religiosa, a verificare idee e atteggiamenti consolidati. Disposto, eventualmente, a mettere in conto qualche piccola o grande conversione.

Consegniamo questo libro al lettore italiano, invitandolo a mettersi in cammino *con Mozart* assieme a Claire Coleman e Fernando Ortega. Anche nel caso in cui alcune interpretazioni lo lasciassero perplesso, sarà valsa certamente la pena percorrere o ripercorrere la strada che dall'inferno dell'*Idomeneo* porta al Regno della *Clemenza di Tito*[17].

Riccardo Battocchio[18]

---

[17] Indichiamo alcune introduzioni generali a Mozart e al suo teatro: G. Carli Ballola - R. Parenti, *Mozart*, Rusconi, Milano 1990; P. Melograni, *Wam. La vita e il tempo di Wolfgang Amadeus Mozart*, Laterza, Roma-Bari 2010[3] (la prima edizione è del 2003); S. Greger-Amanshauer - Ch. Grosspietsch - G. Ramsauer, *Piacere, Mozart! Risposte alle 111 domande più frequenti*, EDT, Torino 2012; S. Kunze, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, Marsilio, Venezia 1990; M.H. Schmid, *Le opere teatrali di Mozart*, Bollati Boringhieri, Torino 2010; G. Bietti, *Mozart all'opera. «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni», «Così fan tutte»*, Laterza, Bari-Roma 2015. Per la conoscenza di Mozart è imprescindibile l'epistolario, da qualche anno tradotto integralmente anche in italiano: *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, M. Murara (a cura), 3 voll., Zecchini, Varese 2011. L'edizione critica delle opere teatrali, come di tutte le sue altre composizioni, è liberamente accessibile in formato digitale tramite il sito della Neue-Mozart Ausgabe: *www.nma.at*. In internet si possono trovare senza difficoltà i libretti delle singole opere. Utile, a questo scopo, è il sito *www.flaminioonline.it*.

[18] Le note al testo di Coleman-Ortega sono a cura del traduttore. Segnaliamo che il francese conosce la distinzione fra *œuvre* (opera come «lavoro») e *opéra* (opera come «genere musicale»), difficile da rendere in italiano. Quando è necessario per evitare ambiguità si traduce *opéra* con «opera teatrale».

A Eduardo Briancesco,
amico carissimo e lettore ideale,
riconoscenti per tutto quello
che abbiamo ricevuto da lui.

PREFAZIONE

Strade diverse conducono al paradiso di Amadeus, purché si cammini con un cuore sincero, capace, al momento della prova, di mantenersi aperto a un amore più grande e a una più grande gioia.

Ho avuto modo di leggere i tre dialoghi che dal 1998 Fernando Ortega e Claire Coleman hanno condotto con l'opera di Mozart, senza la quale essi certamente non potrebbero nemmeno respirare. Li ho poi ascoltati quando hanno presentato, con rigore e umiltà, *La voix cachée* (2002). Ho capito che i due erano ben equipaggiati per il viaggio.

Il loro itinerario attraverso il massiccio mozartiano, circoscritto ai sette capolavori teatrali che, dall'*Idomeneo* alla *Clemenza di Tito*, costellano gli ultimi anni di vita del compositore, dal 1781 al 1791, è guidato, in questa quarta avventura, da un altro viaggio iniziatico, quello della *Commedia* dantesca.

Non lasciamoci ingannare. I nostri due autori sono sufficientemente lucidi per mettersi al riparo da ogni sommaria assimilazione fra l'itinerario di Mozart e quello di Dante. Le tre stazioni della *Commedia* – l'inferno, il purgatorio, il paradiso – non sono chiamate in causa se non come fermento per sollevare le questioni poste dalla voce mozartiana. Per comprendere meglio, grazie a esse, gli appelli rivolti alla nostra pigrizia. Per meglio accogliere sconvolgimenti capaci di mettere in movimento la nostra vita interiore.

Di natura evidentemente diversa, le due foreste di Dante e di Mozart offrono tuttavia radure nelle quali si intrecciano conoscenze preziose.

Una prima e chiara parentela fra i due percorsi: c'è in entrambi qualcosa di più di una tensione a oltrepassare le bolge

delle ambizioni, delle passioni e delle minacce di morte spirituale. C'è il *Credo* di un senso da trovare nel loro necessario superamento.

In esergo alla sua traduzione della *Commedia*, Jacqueline Risset ha segnalato che alla base della ricerca di Dante si trova nella prescienza di un paradiso che ne è allo stesso tempo la giustificazione e l'esito. Dal dramma sacrificale di *Idomeneo* alla conquista del Regno – la divinizzazione dell'umano cantata dal *Flauto magico* e, più ancora, dall'ascesi musicale della *Clemenza di Tito* – si compie un evidente lavoro di purificazione. Il teatro musicale di Mozart è tutto orientato verso la luminosità dell'infanzia. Una sovrana libertà, tutta da ritrovare, che culmina nelle voci di Tamino, di Pamina e di Tito. Le parole che Beatrice rivolge a Dante, nel V canto del *Paradiso* – «quella parte ove 'l mondo è più vivo» (*Paradiso* V, 87) – non potrebbero forse essere riferite al compimento cantato dalla voce mozartiana? Nelle ultime due opere si celebra, umilmente, *il più vivo*, il più nudo, il più spoglio. La parte di divino che è nell'uomo, alleggerita infine della sua armatura e delle sue maschere.

Il secondo legame fra il poeta della *Vita nova* e il musicista della luce (più ancora che dell'Illuminismo, il quale si appropria della luce per compiere conquiste propriamente umane, senza elevarla all'altezza del divino), è il ruolo eminente riservato nei due viaggi alla donna.

Come la bellezza di Beatrice apre al cercatore l'ingresso al paradiso, dopo aver affrontato la prova di un riso e di una musica troppo perfetti per essere sopportati di primo acchito, l'altezza vocale di una Contessa d'Almaviva, di una Donna Anna, di una Fiordiligi dischiude la terra dell'elezione e della possibile trascendenza.

Nella sua potenza spirituale, l'aria *Dove sono i bei momenti* delle *Nozze di Figaro* e, soprattutto, la benedizione del perdono concesso al marito infedele, con una frase nella quale ogni ferita è invitata a sottomettersi, guidano il cuore fino alla risoluzione delle fratture e dei conflitti. Nei loro eroici furori, le voci di Anna e di Fiordiligi distendono e sostengono la prova dell'abbandono e del dubbio. In loro, le prodezze del soprano sono folgoranti

come lo era il primo sonetto della *Vita nova*, che faceva entrare in scena il dio Amore in una nube di fuoco, con Beatrice, nuda, avvolta in un drappo color sangue.

È necessaria l'immersione dolorosa perché la bellezza dell'eletta possa essere sopportata dal poeta alla fine della *Commedia*. Allo stesso modo, è necessario che l'inferno di Sesto (l'asservimento alla passione fino al tradimento dell'amico) e l'inferno di Vitellia (l'istigazione al crimine contro Tito) siano attraversati e contemplati fino a quando lo sguardo dell'anima riesce a sostenerne tutto l'orrore. Affinché possano spalancarsi, nella voce del soprano, l'accettazione della morte e la trasfigurazione della colpa, in questa grazia disegnata dalle linee idealmente pure dell'aria *Non più di fiori*.

Si può parlare qui solamente dell'ingresso nella pace di un umano assolutamente compiuto? O si può dire qualcosa di più: una felicità nata dal fatto di consentire a entrare nell'orbita del sacro? Guidati dalla loro speranza, dalle loro amicizie mozartiane (in particolare, dall'opera tutelare di Jean-Victor Hocquard[1]) e dalla sincerità del loro ascolto, Fernando Ortega e Claire Coleman bussano con umiltà alla seconda di queste due porte.

La Vitellia di Mozart fa loro udire l'eco sonoro di Beatrice, «Cristofora» di Dante. Pertanto, lungi dal percepire tra l'ultima opera e il *Requiem* quella rottura che provoca turbamento in alcuni interpreti, gli autori di questo saggio accolgono le ultime opere di Mozart come espressioni stilisticamente diverse ma indissociabili della trasfigurazione di ciò che è perituro. La necessità di morire a se stessi e di rinascere per entrare in un'altra esistenza unisce così l'esperienza interiore dei due protagonisti della *Clemenza*: Tito, «Il principe, la fonte stessa dell'amore» (secondo Isabelle Moindrot) e colei che voleva ucciderlo, Vitellia. L'aria quasi francescana dell'ultima eroina mozartiana (*Non più di fiori*) testimonia il rapporto di filiazione fra *La clemenza di Tito* e la Messa dei defunti. L'inferno della colpa, poi l'acconsentire alla morte redentrice, reso possibile dall'abbandono di

[1] Nato nel 1910 e morto nel 1995. Autore di numerosi libri sul musicista di Salisburgo, fra cui: *Mozart. L'amour, la mort*, Séguier, Paris 1987.

sé da parte di Vitellia, libera il Mozart cristico del *Requiem* che patisce ogni agonia.

Non possiamo richiamare qui tutti gli sprazzi di luce offerti da Fernando Ortega e Claire Coleman a proposito delle varie tappe del viaggio mozartiano e della necessità della loro filiazione. Anche se ci è difficile talvolta seguire i nostri due autori nella dimensione teologica del loro approccio alle opere di Mozart, il loro lavoro ci sembra prezioso perché non si stanca di interrogare i poteri spirituali propri della musica.

«Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate», si legge sulla porta della città dolente nel terzo canto dell'*Inferno*. Ma appartiene alla natura stessa della voce di non far mai smarrire all'umanità il filo di una salvezza possibile. Le *Lettres de Westerbork* di Olivier Greif, composte sui testi di Etty Hillesum e dei Salmi dell'Antico Testamento per mezzosoprano e due violini, testimoniano la permanenza della luce nel cuore della notte; testimoniano di questa speranza di redenzione nell'ombra più spessa di cui l'essenza stessa della voce femminile sembra portatrice. Cosa sarebbe l'inferno del *Don Giovanni* senza la promessa di pace maternamente tracciata dal soprano della Contessa d'Almaviva e rifratta nelle voci dei protagonisti della «folle giornata», uniti nel tepore notturno del finale delle *Nozze*?

Vogliamo infine evidenziare uno dei meriti singolari di questo saggio: quello di invitarci alla vigilanza nel nostro provare piacere per Mozart. Due voci amiche sembrano volerci dire: voi che toccate, attraverso il genio di Mozart, il paradiso dell'amore umano intravisto, come quello di Dante, all'inizio del viaggio; voi che percepite nello strano purgatorio filosofico dipinto da *Così fan tutte* alcuni brevi ma indimenticabili varchi di infinito, non intendete quello che spirano le voci della *Clemenza di Tito*, tanto belle proprio perché tanto poco gloriose? Non sarebbe auspicabile prendere un po' le distanze, senza troppa nostalgia, da questo irresistibile piacere offerto da Mozart nei suoi primi capolavori teatrali? La fine non sarebbe allora un vero inizio?

Le chiavi del paradiso offerte dai fioretti di Amadeus sfidano i tormenti umani e il tempo che dà loro il ritmo: la *Fantasia in fa minore* composta «per un organo contenuto nella cassa di un oro-

logio», l'*Adagio per Glassharmonica*, soprattutto l'*Ave Verum Corpus*, sublime preghiera di ringraziamento composta per i pochi oranti di una modesta chiesa di campagna, non invitano forse a morire a ogni vanità? A guardare il punto luminoso indicato da Beatrice: *il più vero, il più vivo*. A percepire il silenzio fraterno che fa vibrare le voci dell'ultima opera mozartiana.

Ecco un bell'invito a considerare pacificamente lo spazio di un umano giunto al punto estremo del suo desiderio: il povero diventato musica... Il viaggiatore senza bagagli, degno infine di entrare nell'ineffabile. Senza commedia. Senza teatro. Senza memoria. Senza seduzione. Una voce messa al sicuro, legata all'Altro, poiché non ha più nulla da temere, né ombre, né mostri, né fantasmi.

MARIE-FRANÇOISE VIEUILLE[2]

[2] Studiosa di letteratura, è autrice di *Mozart ou l'irréductible liberté. Biographie*, Le Castor Astral 2006 (prima edizione: Presses Universitaires de France, 2001).

INTRODUZIONE

«Quello che rende attuale un autore classico
è il fatto che il suo pensiero è sempre in azione,
il fatto che ci dà sempre da pensare [...]
alla profondità del soggetto
in ciò che esso ha di inoggettivabile e d'irriducibile.»
Éric Mangin,
Maître Eckhart ou la profondeur de l'intime

Questo libro è il frutto di alcuni decenni di ascolto, di letture, di dialoghi e di riflessione. Tre saggi lo precedono: *Beauté et révélation en Mozart*, *La voix cachée*, *Mozart. La fin de sa vie*[1].

Nel 1988, *Beauté et révélation en Mozart* studiava l'opera alla luce delle intuizioni di due grandi teologi, Karl Barth e Hans Urs von Balthasar, che su Mozart hanno pronunciato parole indimenticabili.

Il libro era suddiviso in due parti. *Il Dio di Mozart* analizzava i segni musicali oggettivi che costellano l'intera opera. Questo cammino *ascendente* cercava di cogliere nell'umano – ossia nella musica – le tracce del divino. Si tratta qui del livello esplicito dell'interpretazione. Il secondo quadro del dittico, *Il Mozart di Dio*, un cammino *discendente*, cercava di cogliere – nella musica – la metamorfosi dell'uomo sotto l'azione dello Spirito. Ecco il livello implicito dell'interpretazione.

Per Barth, la musica di Mozart fa intravedere la bontà della creazione uscita dalle mani di Dio. E aggiunge queste parole impressionanti: «Egli aveva udito [...] ciò che noi vedremo soltanto alla fine dei giorni: la coerenza della provvidenza»[2]. Balthasar, a sua volta, sostiene che Mozart «rende percepibile il canto trion-

[1] Vedi sopra, nota 11, 5.

[2] K. Barth, *Dogmatica ecclesiale. Antologia*, a cura di Helmut Gollwitzer, Dehoniane, Bologna1980, 181.

fale della creazione innocente e risorta»[3]. Vediamo qui come i due teologi concordino su una medesima idea. Sì, tutta l'opera di Mozart, in definitiva, non fa che testimoniare l'amore, la bellezza di Dio nella sua creazione.

Sappiamo che tutto questo può sorprendere. Ciò che intendiamo dire è che la musica di Mozart non è religiosa, come quella di Bach, ma è teologale. In altri termini, quest'opera immensa, della quale si celebra sempre – e a ragione – l'universalità, è un veicolo della discesa di Dio verso l'uomo, un riflesso sorprendente della bellezza di Dio e della sua misericordia. Dire che questa musica è teologale, significa affermare che Mozart è – a sua insaputa – messaggero, mediatore, interprete della bellezza e dell'amore.

*

Nel 2002 abbiamo scritto *La voix cachée*. In questi «dialoghi su Mozart» abbiamo cercato di testimoniare un'esperienza: quella del nostro ascolto della musica di Mozart. Abbiamo cercato di trasmettere ciò che questa musica evoca per ciascuno di noi, quello che ci dona e quello che ci suggerisce. Senza cercare di convincere né di dimostrare qualcosa, abbiamo cercato di far venire a galla e di precisare qual è per noi la natura della grande «felicità» mozartiana.

Parlare di grande felicità a proposito di Mozart non significa lasciarsi affascinare dalla bellezza, giacché questa musica va ben al di là del fascino e della bellezza. Significa riconoscere che, nonostante l'asprezza e l'angoscia spesso presenti, esiste in Mozart un fondo di felicità, come una falda freatica, più profonda, più costante di tutto il resto. Sappiamo con quale estrema lucidità il musicista ha trattato i temi più gravi: il male, l'amore o la morte. Ma ci sembra che la felicità che abita la sua musica susciti interrogativi ugualmente inquietanti.

Non è per il fatto di essere umana e incarnata che questa musica è consolatrice al massimo grado: se fosse per questo, la

---

[3] H.U. von Balthasar, *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart*, Glossa, Milano 1995, 63-65. La citazione è a 64.

musica di Beethoven lo sarebbe ancora di più! Quello che ci colpisce, all'ascolto di Mozart, è una voce che, al di là dei suoni e tuttavia attraverso i suoni, ci comunica un assaggio della finale felicità alla quale aspira ogni essere umano. Ciò che distingue Mozart dagli altri compositori, nei quali la profondità va quasi sempre di pari passo con la tristezza, è che in Mozart profondità e felicità sono unite nel modo più stretto.

*

Quattro anni più tardi, nel 2006, con *Mozart. La fin de sa vie*, abbiamo scelto di concentrarci sui due ultimi anni del musicista. Gli anni 1790 e 1791 segnano infatti un profondo cambiamento tanto nella sua musica quanto nella sua biografia. La nostra ricerca non separa la musica e la vita: attingiamo da ciascuna ciò che può chiarire l'altra, e questo anche se Mozart non ha mai scritto una musica autobiografica, come faranno dopo di lui i romantici.

Il primo dato che si impone quando si studiano i due ultimi anni è di ordine quantitativo: si rimane colpiti dal piccolo numero di composizioni scritte nel 1790. Ora, Mozart era estremamente prolifico: in una trentina d'anni (aveva cominciato a comporre verso i cinque anni), egli scrisse circa seicentotrenta opere. Perché l'anno 1790 si distingue per una brusca caduta della produzione? Oltre a qualche abbozzo, solo quattro lavori sono portati a termine: due quartetti per archi, una fantasia per organo, un quintetto per archi. Questo almeno è un punto sul quale tutti sono d'accordo: nessun libro su Mozart trascura di segnalare l'anno 1790 come quello del silenzio creatore. Questo calo della produzione, da solo, rappresenta un enigma. Ma c'è di più.

In questo periodo, si trovano nella corrispondenza di Mozart due lettere nelle quali il musicista confessa un profondo abbattimento. I due passaggi si assomigliano: il primo prende atto di un «vuoto glaciale» (30 settembre 1790). Il secondo, un anno più tardi (7 luglio 1791), evoca «un vuoto che fa tanto male, come un desiderio (o una sete) che non finisce mai e anzi cresce di giorno in giorno». Avendo osservato che la seconda lettera, la più dolorosa, si colloca al centro dell'anno più fecondo (quello che vede la composizione di una trentina di opere), abbiamo deciso

di concentrarci su questi due anni per comprendere il senso delle confidenze fatte a Costanza e l'improduttività del 1790. Questo problema occupa la prima parte del saggio e si intitola *L'enigma del 1790: la prova e il silenzio*.

La seconda parte studia l'ultimo anno sotto il titolo *Il mistero del 1791: l'uomo risvegliato*. Constatiamo che Mozart, migliorato nella salute, carico di ordini e di progetti, ricomincia a comporre e scrive una trentina di partiture, quasi tutte dei capolavori, pur essendo caduto in un grande e profondo vuoto interiore. Ci chiediamo allora: come hanno potuto coesistere questo vuoto «che fa tanto male» e questa sete «che cresce di giorno in giorno» con un simile ritorno di vita? Come hanno potuto generare un simile sentimento di pienezza? Il 1791, in effetti, non segna il ritorno alla musica di prima della prova. È una musica nuova, legata alla prova che continua fino alla fine. Spogliata di ogni rivolta, di ogni passione, è la manifestazione della notte radiosa nella quale si compie la nascita di Mozart alla sua vera umanità.

*

E rieccoci di nuovo alla tavola di Mozart, per assaporare ancora una volta quello che ci offre questo banchetto, del quale non si finisce mai di attingere l'abbondanza e la bontà. Sì, il sapore unico della musica di Mozart può nutrire tutta una vita. È una porta aperta sull'infinito che non si chiude mai. Grazie a questo sapere nesciente che è il genio, Mozart è entrato a tal punto nel cuore umano che accogliere la sua musica, più che un dono, è una stupenda scoperta dell'umano che è in noi.

Con questo nuovo saggio, spostiamo leggermente il nostro angolo visuale. Non vogliamo metterci alla ricerca delle intenzioni del compositore: ci interessa *quello che la sua musica ci dà da pensare*, oggi, in questo momento della nostra vita, nella situazione culturale in cui si trova l'Occidente, in un'epoca della storia nella quale nel mondo avviene un cambiamento senza precedenti.

L'opera di Mozart è tanto ricca da dar luogo a un'infinità di interpretazioni. È così anche per i grandi direttori: il Mozart di von Karajan non è quello di Krips, di Jacobs o di Abbado. Ciascuno dei suoi interpreti, con il proprio lavoro e la propria visio-

INDICE

Premessa alla traduzione italiana (Riccardo Battocchio) pag. 3

Prefazione (Marie-Françoise Vieuille) ..... » 11

Introduzione ..... » 17

PRIMA PARTE

1. L'Umana Commedia ..... » 27
   L'inferno (*Idomeneo*) ..... » 27
   Il purgatorio (*Il ratto dal serraglio*) ..... » 35
   Il paradiso (*Le nozze del Figaro*) ..... » 44

2. La Divina Commedia ..... » 51
   L'inferno (*Don Giovanni*) ..... » 51
   Il purgatorio (*Così fan tutte*) ..... » 61
   Il paradiso (*Il flauto magico*) ..... » 68

3. Dal Paradiso al Regno ..... » 75

INTERMEZZO ..... » 85

SECONDA PARTE

1. Il figlio ..... » 93
2. La fede, la ragione ..... » 107
3. Bisogna morire ..... » 121

CONGEDO ..... » 137