

Il divino nell'umano: il mistero della carità in Mozart

Enrico Parola
Musicologo

Queste brevi pagine non vogliono essere un omaggio a Mozart: tutto il mondo musicale ne sta celebrando i 250 anni dalla nascita con una quantità e imponenza di iniziative impensabili per qualunque altro autore. Vorremmo qui, semplicemente, raccogliere qualche spunto tra il suo vasto catalogo per sottolineare quale contributo possa dare il divino Amadeus al tema conduttore di questo quaderno.

Punto di partenza è il *Don Giovanni*, secondo capitolo della straordinaria trilogia scaturita dalla collaborazione tra Mozart e l'abate veneto Lorenzo Da Ponte, mediana tra le *Nozze di Figaro* e il *Così fan tutte*. Il tema era, dopo la metà del Settecento, già antico e ampiamente sfruttato; eppure con la versione teatrale di Mozart esso diventa cosa nuova. Protagonista è il libertino sivigliano, centro gravitazionale dell'intreccio drammaturgico. La prima scena lo raffigura mentre fugge dopo aver sedotto Donna Anna, il cui padre, il Commendatore, fronteggia Don Giovanni per vendicare l'onore della figlia. Ne segue un duello in cui il seduttore uccide il vecchio, infilzandolo con la sua spada. Nel secondo atto, poco prima dell'ultima scena, Don Giovanni si ritrova con Leporello, il suo servitore, in un cimitero: lì hanno trovato rifugio, scampando ai contadini che li volevano malmenare per aver tentato di sedurre Zerlina, prossima sposa di Masetto. I raggi della luna illuminano un monumento funebre: è la statua del Commendatore. Don Giovanni, per schernire il defunto che lui stesso ha ucciso, lo invita a cena. La statua fa un cenno di assenso col capo, e accetta con un «Sì» che lascia sgomenti Leporello e il suo padrone. E così, nella cena finale a casa di Don Giovanni, ecco arrivare la statua del Commendatore, che intima al suo uccisore di pentirsi. Ne scaturisce un duello titanico: da una parte il Commendatore, venuto dall'Aldilà per far vedere e toccare a Don Giovanni quella Giustizia divina di cui lui si è sempre fatto beffe; dall'altra parte il seduttore che non accetta, fino all'ultimo, nessuna delle parole della statua.

All'ultimo, irrevocabile «No», ecco avvampare dalla terra le fiamme dell'inferno, che avvolgono l'ostinato incredulo trascinandolo negli inferi. Lungo questa semplice trama, fioriscono in Mozart e Da Ponte scene e personaggi che contribuiscono a illuminare il tema principale.

Vi sono due coppie di amanti: una nobile, formata da Donna Anna e Don Ottavio, i cui duetti sono caratterizzati da uno stile alto, virtuosistico, tipico dell'opera seria. L'altra coppia è invece formata da due semplici contadini, Zerlina e Masetto: figure tratte dall'opera buffa, esprimono una vocalità più semplice e piana. Eppure proprio a loro Mozart affida una delle scene più commoventi dell'intera opera. Va ricordato che Zerlina era stata sedotta da Don Giovanni, e proprio il giorno prima delle nozze: il cedere della giovane alle lusinghe amorose del libertino sfocia nel celeberrimo «Là ci darem la mano»; inutile dire che la ragazza, tornata dal «casinetto» del nobile, dovrà fronteggiare le accuse di adulterio di un Masetto tanto sospettoso quanto arrabbiato. Con l'aria «Batti batti bel Masetto» Zerlina tenta di riaffermare il suo amore per il legittimo sposo e la sua sottomissione a lui, con esiti non troppo felici. Tempo dopo, quando Masetto viene malmenato da Don Giovanni e si ritrova solo e tutto dolorante, Zerlina si offre di curarlo («Vedrai carino»). L'aria è di miracolosa tenerezza: in realtà il testo sembra ammiccare alle capacità civettuole della ragazza (non ci vuole molto per capire a che cosa alluda «il rimedio» che «lo speciale» non sa dar, che «è naturale, non dà disgusto», che «è un certo balsamo» che la donna porta in petto), eppure la musica di Mozart infonde un senso di pace e di purezza sublimi: è lo sguardo tenero di chi abbraccia anche questo semplice amore, ma è anche lo sguardo profondo di chi sa leggere in questo canto di Zerlina il riverbero di un amore più grande e giusto, che si declina nei di per sé fragili tentativi di due giovani amanti. Detto in altre parole, è il senso di pace e di letizia che avvolge i due amanti dopo che si sono reciprocamente perdonati: Zerlina aveva effettivamente ceduto alle profferte amorose del nobile, pur non concludendo nulla, e Masetto si era poi trincerato dietro un muro di risentimento e ripicca. Ora finalmente, perdonandosi a vicenda, possono riaffermare senza se, ma e recriminazioni il reciproco amore: e si capisce dalla musica che questo volevano più di ogni altra cosa, e in questo amore dichiarato e vissuto potevano finalmente dirsi in pace. Mozart non immette nel fluire della storia questo episodio semplicemente col gusto del ritrattista curioso, del bozzettista di varia umanità, bensì esso costituisce un elemento di confronto importante verso la vicenda principale e i suoi attori: sarà l'esempio per come avrebbe potuto essere, in toni ben più alti e potenti, l'esito del rapporto tra Don Giovanni e Donna Elvira. Tornando al seduttore, va sottolineato che, se continui e innumerevoli sono i suoi cimenti amorosi, continui e immancabili sono

anche le possibilità di pentimento offerte: da Leporello, servo fedele perché succube di una personalità così travolgente ma anche perché seriamente preoccupato della condotta morale e del conseguente destino del padrone. Leporello è la coscienza di Don Giovanni, un riferimento dato dal senso morale tradizionale («bravo, due imprese leggiadre: lasciar la figlia ed ammazzare il padre!»; «la vita che menate è da briccone»).

C'è però un'altra figura che incarna in modo sublime e drammatico la possibilità di conversione, cui abbiamo accennato poche righe sopra: Donna Elvira, l'amante "storica" di Don Giovanni. Signora di Burgos, recita la didascalia, che compare in scena dopo esser già stata amata e abbandonata. Il suo personaggio si muove su tre piani: quello più esteriore funge, al pari di Leporello, da richiamo morale, con continui e accalorati inviti al pentimento e alla conversione (che, tra l'altro, mettono in crisi più volte le tresche di Don Giovanni: quando una donna sembra cedere conquistata dalle lusinghe del nobile, eccola arrivare e ammonire la sventurata su chi sia veramente l'uomo che ha davanti). Più profondo e complesso è invece il piano dei sentimenti che si agitano nel cuore della donna: in lei c'è un continuo conflitto tra la disillusione, quasi l'odio per chi si fa beffe di lei (ad esempio quando Leporello, nella celeberrima aria del catalogo, «Madamina il catalogo è questo», elenca tutte le donne, inventariate per numero, nazione e tipologia, che il seduttore ha conquistata: e in Spagna «son già 1003!»), e l'amore che non riesce a estinguere verso l'antico amante. Paradigmatico di questo interiore contrasto è il recitativo «In quali eccessi, o Numi», precedente l'aria «Mi tradì quell'alma ingrata», dove ai versi «Che contrasto d'affetti in sen ti nasce!... perché questi sospiri, e queste ambascie?» la musica sembra addirittura esprimere il pianto interiore di Donna Elvira. Ma Mozart si spinge ancor più oltre: c'è un terzo piano che, attraverso le note, unisce i primi due donando loro una prospettiva nuova. Passi per i modi assai rigorosi, moralistici degli appelli della donna, passi per il tumulto sentimentale che ne scuote il cuore, ma l'ostinazione con cui, ad ogni rifiuto, beffa o inganno di Don Giovanni (e sono davvero molti, trascorrendo l'intera opera!), Donna Elvira continua a dargli un'ulteriore possibilità di riscatto, davvero non è umanamente concepibile. Davvero si avverte nelle note di Mozart come il perdono venga chiesto da Altro, qui incarnato in Donna Elvira (la Carità: l'Altro, prima e più ancora di accettare il perdono, lo offre gratuitamente, quasi che sia l'uomo a doverlo accettare oppure no; il che vuole dire, in altre parole, una domanda umana suscitata nell'uomo da una Misericordia presente e invadente): la musica fa della donna non semplicemente una novella Didone, ma una presenza umanissima e al contempo divina. Ma neppure lei riuscirà a scalfire il cuore di pietra di Don Giovanni. Perché

Mozart reitera a tal punto questi incontri tra Donna Elvira e Don Giovanni? Probabilmente perché vuole che la condanna del seduttore sia l'esito del suo rifiuto ostinato e irremovibile a qualunque offerta di perdono. Mozart, in fondo, sembra dispiacersi per la fine di Don Giovanni: anche lui, a suo modo, ne è affascinato, e infatti lo scontro finale col Commendatore è una lotta impari sì (da una parte la potenza del cielo, dall'altra le forze di un uomo), ma tra due titani. Don Giovanni viene ritratto come un eroe grandioso, come un uomo grandissimo, e la condanna sembra giungere come qualcosa che stride lo stesso statuto di uomo: in esso è iscritta la realizzazione dei propri desideri, è iscritta la salvezza. Incarnazione umana della Misericordia, Donna Elvira, e intervento diretto divino, il Commendatore, si uniscono nell'estremo appello alla coscienza del seduttore, e le fiamme infernali sono l'esito esclusivo del suo rifiuto: come direbbe Leporello, «se l'è proprio cercata!». Non è facile esprimere a parole quello che la musica dice in modo così chiaro e potente, però l'impressione è quella di un'invasione dell'amore vero a cui l'uomo sfugge, ma solo per una sua ostinata, intenzionale scelta. A conferma di ciò, va ricordato come il finale che oggi si esegue non rientrava nella prima stesura: nelle intenzioni dell'autore, il sipario avrebbe dovuto chiudersi con lo sprofondare di Don Giovanni negli inferi, immagine potente e inequivocabile della pena cui lui stesso si era condannato. Il coro degli altri personaggi («Morto è il perfido»), con la morale conclusiva («Questo è il fin di chi fa mal»), è un'aggiunta successiva, resasi necessaria dopo che alla Prima praghese il pubblico, scioccato dall'inusitata conclusione, aveva rumoreggiato, fischiando sonoramente. Aggiunta cui Mozart lavorò prontamente, potremmo anche dire animato da sani principi di commerciante (l'opera doveva sbarcare sulla ribalta viennese, e il consenso del pubblico avrebbe assicurato cosicui introiti all'autore!), ma che certamente non ha lo stesso effetto del Finale inizialmente preventivato. Ritornando al tema della dannazione, va rilevato che in Mozart, non appena l'uomo apre uno spiraglio del proprio cuore, fa sua l'offerta di perdono personalizzandola in domanda di essere perdonato, il riscatto, l'abbraccio amoroso è immediato. È esemplare, a tale riguardo, il confronto col primo titolo della trilogia dapontiana, *Le nozze di Figaro*, che precedono di un anno il *Don Giovanni*. Nel finale si verifica una situazione che potrebbe essere avvicinata a quella del libertino: il Conte ha cercato di tradire la Contessa, tentando di far valere lo *jus primae noctis* su Susanna, promessa sposa del servo Figaro. Questi, accortosi delle mire del Conte, informa la Contessa e ordisce un piano per smascherare l'aspirante adulterino. La Contessa si traveste da Susanna, e il Conte, non riconoscendola, la cimenta nel parco della sua villa; nel frattempo Susanna, travestita da Contessa, fa finta di amoreggiare con Figaro. Il Conte, alla vista di ciò, grida aiuto

chiamando i suoi fedeli («Gente gente! Allarmi allarmi!»); la creduta Contessa e Figaro chiedono perdono, ottenendo secchi rifiuti. Ma quando, tra lo sbigottimento generale («O cielo che veggio, deliro, vaneggio, che creder non so») entra in scena la vera Contessa, nei suoi veri abiti, ci si aspetterebbe la classica risoluzione da opera buffa, col marito sbeffeggiato da moglie e servi. Invece alle parole della Contessa («Alfin io perdonò per voi otterrò») segue la richiesta di perdono del Conte: i versi di Da Ponte, in realtà, sono tanto semplici da risultare perfino banali: «Contessa perdonò». La risposta non è di certo letterariamente memorabile: «Più docile sono, e dico di sì». Eppure la musica di Mozart, quasi sospendendosi, porta l'azione in una dimensione sacrale, di bellezza ultraterrena. Le parole pronunciate dai coniugi risuonano per oltre un minuto (a pronunciarle normalmente non si impiegherebbero più di tre, quattro secondi): c'è uno scarto improvviso, imprevisto e imprevedibile, e l'uomo colpevole, di fronte all'evidenza del suo errore, non può far altro che chiedere perdono con la povertà e la semplicità di un bambino. Sembra che la Contessa non aspettasse altro: subito dichiara la sua gioia per questo pentimento, e abbraccia amorosamente il marito. Anche qui le parole non sono che un pallido riverbero di quanto la musica suggerisce: il senso di pace e letizia che segue alla domanda di perdono e alla grazia concessa fanno davvero pensare a qualcosa che non è umano, ma divino. Milos Forman, nel suo geniale film *Amadeus*, fa infatti dire a Salieri, durante questo momento, che Dio, attraverso la musica di Mozart, faceva scendere il suo perdono e la sua benedizione su quanti si trovavano in teatro ad assistere alle *Nozze*.

In Mozart nulla è mai casuale: lo scarto improvviso in cui trova spazio la domanda di perdono si trova, sorprendente analogia, anche nell'estremo suo capolavoro, il *Requiem*. Sono frequenti, in Mozart, le analogie tra produzione sacra e produzione profana: spesso è stato detto che molte parti operistiche o strumentali suonano come musica sacra, mentre messe e vespri danno talvolta l'impressione di pagine profane. Tutto questo, che spiega quanto sottolineato prima nelle *Nozze di Figaro* e nel *Don Giovanni*, emerge in modo miracoloso nel *Requiem*. Va specificato come questa tematica sia ricorrente in tanta parte della produzione sacra del salisburghese, però nel «*Requiem*» (un brano che, è doveroso ricordarlo, fu scritto sì su commissione, ma nella consapevolezza, o quanto meno in un invadente presentimento che quella sarebbe stata la sua ultima opera, e quindi dedicabile a se stesso) il tema della morte, rappresentando il limite supremo e ineludibile, non poteva non drammatizzare il senso della pochezza e quindi di dolore e di bisogno di perdono dell'uomo. Anche qui Mozart traccia un vero e proprio percorso drammatico, quasi drammaturgico, non alieno da una certa teatralità. L'*Introitus* si apre con un canto strug-

gente, affidato al fagotto sui palpiti degli archi; quindi il coro fa il suo ingresso (*Requiem aeternam*), poderoso e mesto allo stesso tempo.

Con grande teatralità Mozart evoca il giudizio universale: nel *Dies irae* si possono letteralmente percepire lo sconvolgimento degli uomini di fronte al giudizio sulle loro azioni: battiti di denti, urla di terrore, colli protesi verso l'alto, nella angosciosa attesa del Supremo Giudice. Questi viene (e anche qui Mozart non rinuncia al teatro: l'impressione è quella di un re che scende dal suo trono percorrendo una grandiosa scalinata): è il *Rex tremendae majestatis*, che il coro grida, letteralmente grida, con un urlo sillabato, in cui c'è tutto il terrore dell'uomo cosciente del proprio peccato. La parola Rex viene ripetuta tre volte, a sottolineare l'incommensurabile distanza, l'infinita sproporzione tra l'onnipotenza divina e la pochezza umana. Eppure anche qui, improvvisa, assurda, ecco l'invocazione *Salva me*: dopo tanto sconvolgimento, una voce tenue, soave, si leva, invocando perdono. Mozart lo ripete tre volte: la prima improvvisa, la seconda ad un registro più grave, quasi sorpreso lui stesso di aver osato dire quelle parole («chi è l'uomo perché te ne curi», direbbe il Salmo 8; e cioè: come può un uomo, consapevole dei propri errori, chiedere perdono?), la terza acutissima, vertiginosa, ma non tremante: questa domanda è l'unico gesto che l'uomo può compiere dinanzi a Dio. Come è possibile? Qui la melodia del terzo *Salva me* si fissa sulle parole *Fons pietatis*, sorgente di pietà. La dicotomia tra il timore (o meglio, letteralmente, il terrore) per il giudizio e l'insopprimibile domanda che sgorga inusitata dal cuore dell'uomo si ripropone nel *Confutatis maledictis*: i maledetti saranno smascherati e gettati nelle fiamme. Eppure ancora quella voce acuta e improvvisa: *Voca me cum benedictis*, accoglimi tra i benedetti, e *gere curam mei finis*, prendi a cuore il mio destino. Come tutto ciò sia possibile, Mozart lo chiarisce nel *Lacrimosa* (che fu anche l'ultima pagina da lui vergata, prima della morte a neppure 36 anni): il brano si apre ancora con un senso di dolorosa nostalgia, che diventa grido drammatico alle parole *iudicandus homo reus*: i timpani scandiscono le sillabe, ribadendo inesorabilmente il peccato, meritevole di condanna, dell'uomo. Eppure, proprio a questo uomo peccatore (*l'huic* che segue immediatamente il *reus*) *ergo parce Deus*, concedi perdono o Dio: la musica rimane sospesa, modulando sempre più dolce e rasserenata alla tonalità maggiore, che viene affermata sulle parole *Pie Jesu Domine*. Per Mozart il perdono è possibile, ma è concepibile solo in un rapporto umano: il Dio Giudice lontano fa paura, sembra quasi un rimando nebuloso; quando però quel Dio diventa un uomo, un volto cui poter rivolgere lo sguardo e l'implorazione, ecco allora il miracolo della Misericordia. Per Mozart questa è pensabile solo se sperimentata nella concretezza di un rapporto umano, carnale. Spesso la critica afferma che Mozart, come si accennava

poche righe sopra, è sacro nella musica profana e profano nella musica sacra. Più adeguato alla complessità dell'universo musicale e umano mozartiano sarebbe il dire che Mozart, andando al fondo dell'umano, vede spalancarsi un orizzonte misterioso, incommensurabile. Mozart è religioso nel descrivere l'uomo, perché ne intuisce e ne rappresenta l'infinita statura (che è infinito e incompiuto desiderio di bene). Quando invece parla del Divino, egli ha sempre bisogno di poterlo vedere e toccare: perché sia rappresentabile, deve essere sperimentabile. È per questo che ogni qual volta il testo sacro arriva alle parole *Jesu, Christe, incarnatus* (addirittura nella Grande Messa in do minore il *Credo* non viene neppure finito: la musica, con l'angelico a solo del soprano, si ferma, insistendovi lungamente, alle parole *et homo factus est*), la musica ha un sussulto, esprimendo tutto lo stupore e la commozione per questo impensabile fatto. È a Dio fatto Uomo, a Gesù che si rivolge, è davanti a Lui che chiede perdono commuovendosi per la sua misericordia. Da qui nasce quella gioia, quella pace che rappresenta la nota più profonda e vera di tutta l'opera, ed è lecito supporre, di tutta la vita di Mozart.

Salvo ancora più impressionante e la quietezza di chiese minori, come quelle ormai disseminate capillarmente nei territori lisi nelle valli più isolate, di qualità artistica talora modesta, ma di grande significato storico¹. Soprattutto sembra presenza che chi si può vedere nell'isolante una parte di quanto è stato allora creato in - la parte sopravvissuta alle demolizioni, alle ristrutturazioni, agli abbandoni, agli eventi bellici e alle catastrofi naturali - dobbiamo affermare che nei sacri centri del Medioevo questa zona delle Prealpi era straordinariamente ricca dal punto di vista architettonico. A sua volta la ricchezza artistica era a rifugio dell'importanza storica e culturale che l'area riceveva in un contesto europeo, grazie soprattutto alla sua posizione geografica.

1. Lungo le strade del Medioevo

Il territorio prealpino si configura come terra di confine e di passaggio, tra montagna e pianura, tra mondo italiano e mondo transalpino. La presenza dei laghi, in particolare del Verbano, comoda via d'acqua per i percorsi nord-sud, e di passi alpi-

¹ Il più importante studio d'insieme sul risanamento delle chiese costa ancora V. Gazzola, *Hromadka*, Bellinzona 1987, al quale si fa riferimento per la descrizione degli studi citati. Per gli aggiornamenti fino alla fine delle scorse si veda P. Aspasia, *Guida d'arte della Svizzera Italiana*, Torino 1998.