

MUSICA

A volte i libri sfuggono; sicché capita di imbat-
tersi, specie nei periodi estivi quando il riposo ci
porta a meditazioni e ripensamenti, in pubblicazioni
vecchie di due o tre anni che sono vere e proprie
rivelazioni ritardate. E così i tre libretti di Lorenzo
Da Ponte per Mozart pubblicati nella Biblioteca
universale Rizzoli sono stati per noi una lieta
sorpresa: e per la cura critica della pubblicazione,
e per le note biografiche e critiche di Paolo Lecol-
dano che illustrano con esattezza la vita avventu-
rosa e ammirevole dello scrittore veneto e inquad-
rano i suoi meriti di librettista illustre che contri-
buisce, in unione mirabile di spirito con Mozart,
a proiettare il teatro lirico molto avanti negli anni,
aprendo gli orizzonti che il manierismo settecen-
tesco sembrava aver chiuso inesorabilmente all'an-
cora giovane componimento musicale. E ci vien
fatto di ripetere che la « Trilogia Mozart Da
Ponte », come andiamo dicendo da tempo, è molto
di più di un incontro e di una intesa tra il musi-
cista e il librettista (la più perfetta, a nostro avviso,
che esista nel teatro lirico, e solo il caso del Fal-
staff può esserle avvicinato). Essa dà al teatro lirico
una impostazione problematica; e infatti le tre
opere sono strettamente legate da una morale, da
tre aspetti della stessa morale, sicché le soluzioni
drammatiche sono anche le soluzioni del problema
impostato. È il trittico delle *presunzioni punite* e
poche volte l'opera lirica assurge, secondo noi,
a un significato che trascende i valori estetici. Non
che a noi i problemi morali interessino: è indubbio
che i tre capolavori puntano a un obiettivo. Non
siamo alla morale della favola, e al « ben gli sta »
per chi trasgredisce le leggi, ché la punizione non è
determinata dal prevalere del bene sul male, ma
della intelligenza sulla pesantezza mentale, della
dignità sulla prepotenza offensiva, della realtà
amara sulla fede nella nostra irresistibilità. Presun-
zioni che crollano e con esse eroi che ripiegano
nella desolazione, che sprofondano nell'abisso, o
affogano nel ridicolo. Le tre opere di Mozart Da
Ponte non sono più ricreazione e passatempo ché
affrontano questioni morali e conflitti psicologici,

sicché non c'è dubbio che sono già profondamente
nello spirito del romanticismo.

Del resto è fuori discussione oramai che le prime
avvisaglie del Romanticismo musicale bisogna cer-
carle nel pieno del Settecento. A guardar bene è
anche possibile avvertire in certe sonorità clamo-
rose del barocco più sfrenato lo spirito di rivolta
contro la costumatezza fredda ed estranea dei ma-
nierismi nei quali si erano cristallizzate, in pieno
Settecento le esplosioni del Seicento letterario,
pittorico, architettonico e, in parte, musicale. L'Ar-
cadia, il rococò, la costumatezza facile e formale
furono considerati il riposo necessario dopo i tra-
vagli pesanti della riforma e della controriforma,
ed invece altro non furono che la cortina fumogena
dietro la quale l'enciclopedismo, le ricerche scien-
tifiche, il razionalismo andavano preparando le
grandi rivoluzioni politiche e sociali che non pos-
sono non riconoscersi nate contemporaneamente
con le prime fortunate espressioni del pensiero e
dell'arte romantica. Vero è che le comunicazioni
spirituali essendo allora difficili, e circoscritte in
ogni caso a pochi uomini privilegiati, le prime
affermazioni romantiche assunsero gli aspetti
riflettenti la cultura e la moda dominanti in ciascun
paese e assistiamo perciò al contemporaneo fiorire
di opere che riflettono l'aria stagnante del garbo
e delle smerlettature del Settecento, e di opere
che rivelano il travaglio tormentoso e definitivo
che ribolliva paurosamente nell'intimo di quel
secolo.

Il Settecento è un vulcano addormentato nel
quale si accumulano i miasmi e le materie incande-
scenti per l'eruzione che scoppierà inattesa. In
musica è facile avvertire quali le opere che andavano
sorgendo allora sotto l'influsso del magnetismo
rivoluzionario e quali le opere che creavano lo
schermo fragile dietro il quale le prime si nascon-
devano con prudenza. E così scopriamo nel bite-
matismo della sonata, nelle apparizioni di modu-
lazioni inattese, o dei timidi procedimenti cromati-
ci un primo accenno all'espressione drammatica,
mentre il grosso delle opere nate da sensibilità

più o meno controllate resta nella carreggiata del linguaggio tonale che racchiude lo spirito del classicismo affiancato quasi alle pompe fiorite e gravi del barocco.

Fu nel 1782 che Da Ponte conobbe Mozart; e fu incontro felice. Da Ponte nelle memorie famose, parlando dei suoi successi di librettista, dice « non andò guari, che vari compositori ricorressero a me per libretti. Ma non ve n'erano in Vienna che due, i quali meritassero la mia stima. Martini, il compositore allor favorito da Giuseppe (Giuseppe è l'imperatore d'Austria) e Wolfgang Mozart, cui in quel medesimo tempo ebbi occasione di conoscere in casa del barone Wetzer, suo grande ammiratore ed amico, e il quale, scbbene dotato di talenti superiori forse a quello d'alcun altro compositore del mondo passato, presente o futuro, non aveva mai potuto in grazie delle cabale dei suoi nemici, esercitare il divino suo genio in Vienna, e rimaneva sconosciuto ed oscuro, a guisa di gemma preziosa che, sepolta nelle viscere della terra, nasconda il "pregio brillante del suo splendore"». L'incontro tra il poeta e il musicista, si comprende subito, è un incontro prezioso, determinante nella storia del teatro lirico; Da Ponte, uomo che credeva molto a se stesso ed era avaro di lodi per i suoi contemporanei fossero poeti o musicisti, apre, come si vede, una partita di credito ammirativo per Mozart, ne proietta la gloria nel futuro, e dimostrando sensibilità e comprensione rivendica a sé il merito della rivelazione, e continua dicendo: « io non posso mai ricordarmi senza esultanza e compiacimento che la mia sola perseveranza e fermezza fu quella in gran parte a cui deve l'Europa ed il mondo tutte le squisite vocali composizioni di questo ammirabile genio ». Ed è certo che se non fu proprio lui a rivelare la grandezza di Mozart contribuì certo, e la cosa è di importanza grandissima, a far sì che Mozart scoprisse in se stesso le straordinarie capacità di penetrazione psicologica che riversò specialmente nel trittico dapontiano dando vita ad un teatro eternamente nuovo ché nuovo appare oggi dopo oltre centosessant'anni dalla sua apparizione, e magicamente nuovo apparirà anche nei secoli

futuri, in quanto sempre nuovo è quanto è inimitabile e perciò unico.

Fu Mozart a chiedere a Da Ponte di ridurre a libretto « Le mariage de Figaro » di Beaumarchais. La commedia era nota a Vienna per esservi stata rappresentata, anche se dopo le prime recite era stata eliminata dal teatro per ordine dell'imperatore che aveva trovato in essa troppe scene licenziose per un « costumato uditorio ». Da Ponte fu d'accordo con Mozart ed il lavoro ebbe inizio. Non sappiamo se durante la stesura del libretto musicista e poeta ebbero incontri determinanti la successione delle scene nonché la loro impostazione ritmica: se Da Ponte lavorò da solo dobbiamo attribuirgli una capacità di sentire l'opera lirica quale nessun librettista ebbe mai; sta di fatto che con o senza la collaborazione fra i due autori l'architettura delle « Nozze di Figaro » è perfetta in quanto grazie ad essa le esigenze del linguaggio musicale e dello svolgimento drammatico sono soddisfatte in pieno sicché poesia e musica sembrano nate contemporaneamente per incanto e magia. Tutti sanno che « Le mariage de Figaro » di Beaumarchais fu un atto di rivolta contro la sopravvivenza del feudalesimo: in essa le idee corrono liberamente verso i « Diritti dell'uomo » e l'azione puntualizza gli stati d'animo di chi tenta resistere sulle posizioni del conservatorismo e di chi tenta le nuove strade. Ma ebbero Mozart e Da Ponte la sensazione di che cosa significasse la commedia di Beaumarchais? Sappiamo che Mozart fu attratto e interessato dalla Massoneria (e nel « Flauto magico » appaiono vivificati dall'ammirazione i riti delle Logge, le prove di coraggio, le dichiarazioni di sfida al mondo dei retrogradi), ma non sappiamo se Da Ponte condivesse le ammirazioni del suo collaboratore. In ogni modo è certo che nel libretto di Da Ponte sono minimizzati gli accenti polemic ed esaltate le caratteristiche psicologiche dei personaggi; il Conte più che rappresentare la resistenza conservatrice impersona l'uomo presuntuoso che vede ogni donna potenzialmente ai suoi piedi; né Figaro, come in Beaumarchais, si alza a protettore dei diritti calpestati; il suo monologo è ridotto a un semplice sfogo di misogenismo ed in fondo

anche lui, che presume di contrapporre i suoi ai tranelli del *Conte*, cede le armi di fronte alla scalrezza di *Susanna* che con mente lucida, con calma e con astuzia costruttiva colpisce le pretese degli uomini sistemando le cose in modo da porre in ridicolo il *Conte*, *Cherubino* ed anche un po' quel caro sposo di *Figaro*. Trionfo delle donne in quest'opera, così come trionfo di una di esse almeno nel «Don Giovanni» e delle due amanti in «Cosi fan tutte», anche se in questo ultimo caso si tratta di vittoria dalla quale *Fior-daligi* e *Dorabella* rientrano con la reputazione compromessa.

Mozart e Da Ponte nella grande trilogia non soltanto distruggono la vanità e le presunzioni degli uomini, ma quasi in contrasto esaltano le donne che diventano le dominatrici assolute delle tre opere, i personaggi quasi sempre «simpatici» di esse. Scopriamo così l'amore di Mozart per il mondo femminile in contrapposto alla rappresentazione ironica e spesso negativa del mondo maschile. Certo è che Da Ponte e Mozart si danno la mano a tracciare caratteri sottili di donna in una varietà incantevole, ch e le quattro donne delle «Nozze di Figaro», le tre del «Don Giovanni» e le tre di «Cosi fan tutte» sono la definizione di dieci caratteri uno diverso dall'altro ma tutti in sostanza ammirati con profonda convinzione umana ché anche là dove la leggerezza e la volubilità ne impallidiscono il rilievo morale, la indulgenza bonaria del poeta e del musicista non li immiserisce. Agli uomini delle tre opere viene riservata ben altra sorte. Nelle «Nozze di Figaro» il *Conte d'Almaviva*   una vecchia conoscenza ch e le sue prime armi le compie nel «Barbiere di Siviglia»: allora, innamorato di *Rosina*, gli intrighi di *Figaro* gli valsero la sconfitta di *Don Bartolo* e il matrimonio desiderato. Nel «Barbiere» *Almaviva* non ha occhi che per la ragazza intravista dietro un balcone; brillante e un po' vanesio lo vediamo partire senza indugi verso il matrimonio. E il matrimonio ha luogo: dopo di esso, triste   l'esistenza di *Rosina* divenuta Contessa; ché il marito corre in cerca di donne e dovunque le trova cerca attrarle a s e; ha abolito,   vero, il «*jus primae noctis*» ma non

per questo rinuncia ad attentare all'onorabilità di *Susanna*, cameriera della Contessa e fidanzata di *Figaro*. I due uomini sono ora di fronte: non si fiancheggiano pi  come nel «Barbiere» ché gli intrighi di *Figaro* sono diretti a contrastare i passi amorosi del padrone, ma con garbo, senza che il suo giuoco venga scoperto. Gli altri uomini, a parte la creazione magica di *Cherubino*, sono grossolani e realizzati senza simpatia: anche *Don Basilio*, malgrado il definirsi del suo carattere non arriva mai a una classificazione musicale: vivo a contatto degli altri, (e nel mirabile terzetto del primo atto ha accenti significativi), non ha respiro lirico e l'unica «aria» gli   stata affidata pi  per consolazione che per necessità drammatica.

N e gli uomini del «Don Giovanni», a parte il protagonista e *Leporello*, che sono tra i personaggi maggiori e meglio definiti psicologicamente del teatro lirico, raggiungono il livello cui l'autore ha portato le tre donne; *Don Ottavio*   pi  risoluto nella esortazione che nell'azione e il *Commendatore* acquista potenza allorch  appare a noi nelle vesti di Convitato di pietra; *Masetto*   realizzato in maniera ideale quale povero contadinotto che lo spirito lo prende a prestito dagli altri e soprattutto da *Zerbina* che fa di lui quello che vuole. Gli uomini di «Cosi fan tutte» sono le marionette che le mani di *Don Alfonso* e di *Despina* muovono con arte equilibrata e sapiente e la loro psicologia   quella accomodante, rassegnata nell'amarezza, della gran parte degli uomini. La simpatia degli autori non circonda mai i personaggi maschili; distribuita a piene mani alle donne essa non li sfiora mai; si fa eccezione per *Figaro* e si fa eccezione per *Cherubino*, ché gli altri colpiti e sconfitti suscitano ammirazione soltanto al di fuori dei confini morali, là dove i risultati estetici sono risolutamente positivi.

Di Mozart   oramai indiscussa la qualificazione romantica e vediamo come essa si rafforza con la morale che   viva nelle tre opere prodotte in collaborazione con Lorenzo Da Ponte sicch , ripetiamo, esse potrebbero essere raccolte sotto un unico titolo: «Le presunzioni punite», e si tratta delle presunzioni maschili spinte verso il dominio ed il possesso. «Nozze di Figaro», «Don Gio-

vanni», «Così fan tutte», sono tre atti di uno stesso dramma; nella prima fallisce la presunzione del Conte di *imporsi* con la propria prestantza, nel secondo crolla la presunzione di *Don Giovanni* contro l'ostacolo insuperabile dell'onestà di *Donna Anna*, nel terzo cade la presunzione degli amanti che si sentono insostituibili nel cuore delle loro donne. Fallimenti maschili, anzi fallimenti della maschilità, ché gli uomini cadono proprio allorché ripongono in essa la presunzione di superiorità sulla donna, allorché cercano in essa l'appoggio per un dominio incontrastato e assoluto. E se pure accomunate da cotesta morale le tre opere lasciano strascichi diversi: nelle prime due la dissoluzione è punita sicché la giustizia illumina le conclusioni con la sua morale, nella terza il crollo della presunzione lascia delusi e amari ché con essa cade anche la fede, e non basta a riscattarla l'accomodamento finale. «È la fede delle donne come l'araba Fenice», canta *Alfonso* agli amici creduloni, e proprio per questo la riprova delle sue asserzioni lascia la bocca ancora più amara.

Nel «*Don Giovanni*» che è poi l'ultima giornata dell'amatore cinico e disperato, la presunzione urta per la prima volta contro la forza della dignità che non sopporta la violenza e ad essa anzi si ribella. Da cotesta forza la presunzione di *Don Giovanni* è colpita inesorabilmente; il catalogo che *Leporello* leggerà tra poco a *Donna Elvira* è qui bruscamente chiuso e le 240 donne dell'Italia, le 231 della Germania, le 100 di Francia, le 61 della Turchia e le 1003 della Spagna non accoglieranno

altre compagne di avventura o di sventura. Contro la prepotenza e la spavalderia si raccolgono le forze dell'ordine morale e il *Commendatore* è l'esecutore della condanna che esse hanno sentenziato. Resterà solo *Donna Elvira* a piangere in un convento per tutte le donne che avevano creduto nel Cavaliere irresistibile.

In «*Così fan tutte*» *Guglielmo* e *Ferrando* sono talmente sicuri della fedeltà delle proprie donne da affrontare la più pericolosa prova del fuoco. Presuntuosi anche essi non pensano che altri uomini possano giungere là dove essi erano già arrivati. E sono sconfitti, sconfitti duramente ché soltanto il ridicolo li accoglie nelle sue braccia non certamente tenere.

A coteste riflessioni ci ha spinti la scoperta ritardata della pubblicazione dei tre libretti di Da Ponte e delle note biografiche e critiche di Paolo Lecoldano. Abbiamo lasciato per un poco i problemi della musica contemporanea e ci siamo avvicinati, per guardarle con occhi nuovi, a vecchie e carissime conoscenze. Ci siamo fermati alla enunciazione di una nostra idea che ci ripromettiamo di approfondire alla luce del linguaggio di Mozart. «Le presunzioni punite»: e perché non vedere nel sottotitolo del «*Don Giovanni*» lo spunto della nostra idea? Là è «Il dissoluto punito»; ma è certo definizione semplicistica ché la dissolutezza di *Don Giovanni* nasce direttamente dalla presunzione maschile, anzi dalla presunzione della maschilità.

MARIO LABROCA