

## LA MALINCONIA SUBLIME DEL 1791. METASTASIO E MOZART

di Giuseppe Brescia

Nel declinare del 1791, mentre gli fu commissionata la vertiginosa e peraltro inconclusa “Messa da Requiem”, Mozart lavorò simultaneamente al “Flauto Magico” e alla “Clemenza di Tito”. Quest'ultima opera, forse la meno apprezzata del genio salisburghese da contemporanei e posteri, si basava su libretto dell'italiano Caterino Mazzolà, già impiegato alla corte di Dresda, libretto a sua volta fondato sul testo di Pietro Metastasio, tanto caro ai musicisti della corte viennesi e del governo boemo ( A. Hasse, G. Ch. Wagenseil., Ch. W. Gluck, A. Caldara ). L'opera, scritta tra la fine di agosto e il 5 settembre 1791, fu rappresentata il giorno dopo al Teatro Nazionale di Praga. E' la K 621 del catalogo Kochel, degna di rivisitazione, all'altezza dei nuovi problemi di origine etico-estetica, maturati nella “grande conversazione civile” per la tessitura di memoria-sentimento-tempo e il recupero della “mitezza”, dopo l'analisi di altre opere generalmente considerate “maggiori”.

Rappresenta la storia di Vitellia, figlia dell'imperatore Vitellio oramai detronizzato, che, intendendo vendicare il padre, prepara una congiura verso il nuovo imperatore Tito, di cui peraltro è invaghita, non corrisposta. Il suo mandante e spasimante Sesto, con altri congiurati, appicca il fuoco in Campidoglio, senza riuscire a uccidere Tito. Il quale, peraltro, sopravvissuto per il gioco delle “conseguenze non volute” di azioni umane “intenzionali”( direbbe oggi la scuola austriaca di economia con Friedrich von Hayek )all'incendio, giunge alla conclusione di risparmiare i complici della efferata congiura che avessero riconosciuto la colpa. Sesto, “strumento” consapevole della vendetta, tace per non tradire Vitellia, di cui è innamorato. Ma la stessa Vitellia, pentita, allorché Tito si risolve a chiederla in sposa dopo lo scampato pericolo, sa tutta la verità, per salvare Sesto. A quel punto, Tito sublima la propria “clemenza”, graziando tutti i congiurati e confermando – insieme – la richiesta di impalmare la donna. Scontata la occasione encomiastica e celebrativa per la incoronazione del Re di Boemia Leopoldo II, che si sarebbe dovuta festeggiare l'anno dopo, l'opera rimane emblematica – per certi versi – della ricerca di una “mitezza” nel diritto, in linea con l'ispirazione del dispotismo illuminato settecentesco e soprattutto di una “ineccepibile struttura drammatica”, che però non fu apprezzata nella tiepida accoglienza del pubblico e nella stroncatura della Imperatrice che arrivò a definirla “una porcheria tedesca”

Solo più tardi il Paumgartner scrisse: Vi è comunque in gioco, in quest'Opera, un che di imponderabile, di commoventemente umano, qualcosa che non vuole rinnegare il suo creatore neppure in quella forzata situazione di conflitto”.

Ora, l'aspetto “imponderabile” e “commoventemente umano” risponde a quel momento di “arcano teatrale”( innalzato a canone ermeneutico generale da Gustave Flaubert nel suo “Epistolario”), che sarà denominato da Walter Benjamin l' “aura”o – in definitiva – la “dialettica delle passioni” in estetica postcrociana. Ne danno prova le arie n 2 “Deh se pianger mi vuoi” cantata da Vitellia; n. 6 “Del più sublime soglio” di Tito; 9 e 11, confessate da Sesto, “Parto, parto, ma tu ben mio” e “Oh Dei, che smania è questa”; la n. 17, della “scoperta” e “riconoscimento” da parte di Annio, “Tu fosti tradito !”; la sublime malinconia della 23, di sapore tassesco, “Non più fiori di vaghe catene”, cantata con giochi ossimorici da Vitellia; sino al coro n. 24 e sestetto finale n. 26, “Tu, è ver, m'assolvi, Augusto ?”, come sorpresa dinnanzi al generale perdono, sorpresa che scioglie i casi, ossia come “catarsi” al tempo stesso comica e tragica.

E in effetti, nel “comico”, la catarsi può essere “piacevole” nel ritmo ossia nella temporalità della “soluzione”, benché “spiacevole” nella peripezia o nella successività dell' “accadimento”. ( cfr. il mio Tempo e Libertà”, Lacaíta, Manduria-Roma 1984, “La teoria del comico” ).

Non si tratterebbe, quindi, di opera fredda e cerebrale; ma di rappresentazione di tutta la gamma dei sentimenti, delle passioni e sfumature dell'animo, la cui consapevole trasparenza comporta una estrema “raffinatezza” tecnica, un controllo attento e sovrano di “corrispondenze”, una elaborazione “complessa” e musicalmente resa nella “inesauribile varietà della voce umana”.

Questa coscienza delle “modalità del sentire” anticipa la finezza di introspezione psicologica, cara alla modernità; conferma l'anelito verso la “dolcezza”( ad es., nostalgica per Baudelaire, aspra in

Montale, circolare con Joyce ) e la magnanimità ( come in “Langmut” e “Grossmut” nel pensiero poetante di Martin Heidegger ).

Soprattutto, resta paradigma della trama successione-simultaneità-permanenza teorizzata dal Kant un decennio prima nella sua “Critica della ragion pura”; ma come inviscerata e calata nella “dinamica del sentire”.

Bibliografia essenziale. Della sterminata bibliografia mozartiana, si segnalano: B. Paumgartner, “Mozart”, Berlin 1927 ( trad. it. Di C. Pinelli, Einaudi, Torino 1945 ); Andrea Della Corte, “Tutto il teatro di Mozart”, ERI, Torino 1957; P. Gallarati, “Gluck e Mozart”, Einaudi, Torino 1975; G. Carli Ballola e R. Parenti, “Mozart”, Rusconi, Milano 1990; Massimo Mila, “Saggi mozartiani”( Milano 1945 ), ed. Studio Tesi di Pordenone, 1980 e 1985; Guido Pannain, “Idealismo di Mozart”, in “Gazzetta musicale di Napoli”, n. 6, Napoli 1956, p. 98; H. C. Robbins Landon, “1791 Mozart's Last Year”, London 1988 ( trad. it. Di F. Giannini Iacono, Milano 1989 ); Amedeo Poggi e Edgar Vallora, “Mozart. Signori, il catalogo è questo !”, Einaudi, Torino 1991 e 2006; con il primo volume della mia “Antropologia come dialettica delle passioni e prospettiva”, G. Laterza, Bari 1999, pp. 341-352 ).