



Mozart drammaturgo

Mozart, a dramaturg

La quantità davvero incredibile di scritti su Mozart ed il suo universo sonoro non debbono assolutamente indurci a timori reverenziali di alcuna sorta. Ce lo ha insegnato il tempo, mostrandoci come testi, ritenuti sacri, apparsi nella prima metà del Novecento, solo parzialmente, oggi, conservano quell'alone di sacralità che li aveva fatti considerare definitivi. Non si tratta di un problema di mode ed il gusto c'entra ancor meno. Fatto è che l'impetuoso processo di una sacrosanta iniziazione all'Opera dell'ex divino fanciullo richiedeva un tale dispendio di energie intellettuali da far privilegiare l'affermazione dell'esistenza del caso Mozart, rispetto al rigore delle analisi, per lo più lasciate agli specialisti. Questo processo non riguardava soltanto gli studiosi ma i grandi musicisti, direttori d'orchestra *in primis*, solisti e cantanti a seguire, perché è sempre al palcoscenico che spetta l'ultima parola, a dimostrazione se quel dramma, in musica o in prosa, sia ancora vivo oppure no. Grandi esecutori costruirono, grazie al loro riconosciuto prestigio, la possibilità che il mondo assistesse al viaggio di alcune composizioni mozartiane soprattutto strumentali e, in misura minore da camera, dalle tenebre dell'oblio, responsabili l'ignoranza e la pigrizia intellettuale, alla luce. Per il Teatro di Mozart ci volle più tempo. Oggi quel tempo è finalmente giunto e possiamo, perciò, dire ancora qualcosa che infastidisca la pigrizia di chi ritiene che il riconoscimento di Mozart *tout court* sia sufficiente a non indagare sul senso e la forma di quelle vette teatrali da Mozart raggiunte, magari con un compagno di cordata dal nome Lorenzo Da Ponte: il più grande compositore-drammaturgo ed il più grande poeta-drammaturgo che il Settecento abbia conosciuto, impegnati in una trilogia, tutta in lingua italiana, che si pone, nel tempo, come assoluto capolavoro di teatralità, nell'affermazione di una concezione drammaturgica che non aveva precedenti e che resta ancor oggi un modello straordinario e, per certi versi, mai eguagliato. Di quella trilogia, puntiamo l'attenzione sulla prima opera, che segnò l'inizio di quella feconda collaborazione: *Le nozze di Figaro*. La complessità drammaturgica di quest'opera, in cui le



A Mozartról és zenei világáról eddig megjelent hihetetlen mennyiségű publikáció nem kell, hogy tisztelettel vegyes félelemmel töltsön el minket, amikor újabb írást adunk közre. Erre megtanított minket az idő, hiszen megmutatta azt, hogy korábban, a XX. század elején megjelent és szentnek hitt szövegek mára milyen keveset őriztek meg abból a megfélebbizhetetlenségéből, mellyel korábban az ilyen írásokban foglalt megállapításoknak végre, örök érvényt tulajdonítottak. Nem elsősorban divatról, még kevésbé izlésbeli problémákról van szó. Az igazság az, hogy az a lendületes és teljes mértékben igazolható folyamat, mellyel megpróbálták feldolgozni a hajdan volt isteni csodagyerek életművét olyan mértékű intellektuális energiá-

kat kötött le, hogy akaratlanul is előtérbe helyezték az úgynevezett „Mozart ügyet” a mély elemzés szigorú kritériumaival szemben. Ez nem csak szigorúan a tudósokra érvényes, hanem, *in primis* a nagy zeneszerzőkre, karmesterekre, zenészekre és szólistákra is. Ugyanis az utolsó szó mindig a színpadé. Csak ott derül ki, hogy egy darab, legyen az prózai, vagy zenés mű, él-e még, vagy már a múlté. A nagy előadók, használva tekintélyüket és elismertségüket, megteremtették annak lehetőségét, hogy az emberiség is végigmenjen azon az úton, melyen át néhány Mozart mű – inkább a nagy zenekari művek és kevésbé a kamaradarabok – a feledés homályából elérkezett a fény és az ismertség világába. Hogy nagy művek feledésbe merülhettek, azért kizárólag a butaság és a szellemi restség felelősek. A mozarti színház megértéséhez több időre van szükség. Ma szerencsére már eljött ez az idő, éppen ezért módunkban áll még valami olyat mondani, ami kétségtelenül zavarhatja azok lustaságát, akik úgy gondolják, hogy Mozartot elég valami „gyorstalpalón”, *tout court*, megtanulni, megérteni. Szerintük nem szükséges a színházművészetben Mozart által elért csúcok értelméről és formáiról mélyebben elmélkedni, esetleg egy olyan „hegymászó”-kísérő társaságában, mint Lorenzo Da Ponte. Ő nem más, mint az 1800-as évek legnagyobb zeneszerzője-dramaturgja, költője és drámaírója. Szerzője egy teljes egészében olasz nyelven írt dráma-trilógiának, mely mai értékelésünk szerint is a kor színházi remekműve, egy olyan dramaturgiai koncepció mintaképe, melynek nincs előképe, következésképpen a mai kor számára is követhető példa maradt. Bizonyos szempontból, azt lehet

psicologie dei personaggi ed i tratti di comicità sono di un rigore assoluto, trova soluzione in una tale complementarità di scritture, quella di Da Ponte e quella di Mozart, da far uscire la stessa dalla catalogazione di Opera buffa. Ben conoscevano, i due autori, l'uso della satira e quello sapiente dell'ironia, per tenere sempre conto nella differente stesura dei personaggi. Magistrale è il senso dell'ironia in Mozart uomo di teatro, capace di renderla struttura portante di situazioni sceniche in cui la musica non è che la traduzione in suoni di essa. Il senso della comicità mozartiana si distacca da quella sfrenata e folle dell'opera buffa italiana, attribuendole una finezza che mai fa incorrere i comportamenti e gli atteggiamenti dei personaggi, anche i più buffi, nel caricaturale. Questa linea di demarcazione, naturalmente presente anche nel tessuto daponiano, può e deve trovare una spiegazione di capacità drammaturgica che la sottragga allo scontato ricorso alla genialità, per quanto indiscussa, ovviamente. La mia spiegazione è che entrambi gli autori riescano ad operare una sorta di straniamento *ante litteram* nei confronti delle loro creature, da scongiurare ogni eccesso di coinvolgimento emotivo. Questa spiegazione non limita e tantomeno minimizza la capacità di introspezione psicologica, fondamentale nella costruzione dei personaggi, anzi la esalta, permettendone un'osservazione scientifica che usa il microscopio per meglio evidenziare le radici comportamentali, andando oltre l'accettazione banale e distorta delle miserie e delle passioni in cui quelle creature si agitano. L'ironia daponiana, di cui il libretto è intriso, rappresenta per il suo musicista una rampa di lancio per scatenare la potenza della sua musica, ma anche la realizzazione di una concezione teatrale così alta da prendersi gioco di tutte le vecchie categorie, di serio e di comico, di commedia e di tragedia, per approdare ad un teatro totalizzante, al di fuori delle formule di generi prestabiliti. Basta andare ad osservare l'esistente prima di questo momento epifanico, per rendersi conto di come quelle che un tempo erano aggraziate o sgraziate marionette, mosse soltanto dall'arbitrarietà e dagli schemi convenzionali, divengano ora, grazie all'introspezione psicologica, degli esseri vivi, in cui la dimensione dei sentimenti è definita dalla loro umanità. Le innovazioni che Da Ponte apportò rispetto alla commedia di Beaumarchais non sono molte e se si mette a confronto il libretto con esse, si può notare una sostanziale fedeltà del primo nei confronti della seconda, in un notevolissimo processo di sintesi da lui operato, per ridurre a quattro i cinque atti della commedia. Risultati di questo lavoro furono una conquistata agilità dell'opera, una sostanziale unità, una varietà continua del suo tessuto drammaturgico, sorretto da una tensione alimentata da una straordinaria sequenza di ritmi serrati, il tutto teso a mettere a disposizione di Mozart un libretto tecnicamente perfetto che potesse stimolarlo a liberare il proprio genio creativo. Due esempi di suprema perizia di scrittura la cui audacia presupponeva Mozart come unico, possibile destinatario: l'invenzione dei due lunghi finali che sono a chiusura dell'Atto II e dell'Atto IV. L'Atto II, in particolare, si compone di dodici scene, delle quali ben sette sono inglobate nel finale, con una dinamica teatrale che vede progressivamente aumentare il numero dei personaggi in scena da due a sette. Mozart soltanto poteva lanciarsi nella scrittura di questa serie incredibile di insiemì vocali.

Luciano Paesani

The renowned opera *Le nozze di Figaro* (The Wedding of Figaro) by Wolfgang Amadeus Mozart marks the beginning of a fecund collaboration between the great composer-dramatist and the poet-dramatist Lorenzo Da Ponte. Together they created the atrical masterpieces that represent an extraordinary model of dramaturgy — indeed, for many observers, a model never since equaled.

mondani, máig nem tudták meghaladni értékeit. Ennek a trilógiának első darabját vesszük most szemügyre, mert ez volt a kezdete a két művész közötti későbbi termékeny együttműködésnek. Ez a darab a Figaro házassága. Ma is figyelemreméltó a mű dramaturgiai összetettsége, melyben a szereplők mély lelkivilága, és a komikus részek tökéletes szigorúságban illeszkednek egymással. Da Ponte szövegekönyvében és a mozarti zenében ezek az elemek teljes komplementaritásban, egymást tökéletesen kiegészítve vannak jelen. Olyannyira, hogy a mű nem is illik tökéletesen a vígopera műfaji kategóriájába. Mindkét szerző kitűnően ismerte a satíra és az ironia alkalmazásának szabályait, azt a mértéket, amely a különféle szereplők tökéletes karakterének megformálásához szükséges. Fenséges az a mód, ahogy Mozart, a színházi ember, az ironia eszközét alkalmazza, így ő adja egy-egy jelenet teljes pillérét és szerkezetét úgy, hogy ilyenkor a zene nem más, mint a színpadi jelenet lefordítva a hangok nyelvére. A mozarti komikum különbözik az olasz vígoperákból ismert fékezhetetlen, örült vidámságtól. Mozartnál ez a humor annyira finom, hogy még a legszórakoztatóbb szereplőről, annak viselkedéséről sem fest soha karikatúraszerű portrét. Ez az elválasztó vonal természetesen Da Ponte-nél is megfigyelhető, és ez az, ami az ő dramaturgiai képességeit kiemeli a hétköznapiságból, és vitathatatlan zsenialitását avatja. Az én magyarázatom az, hogy mindkét szerző úgy képes dolgozni, hogy megfelelő távolságot tart saját szereplőitől, straniamento *ante litteram*, és ezzel eleve kizár minden túlzott érzelmi azonosulást velük. Ez a magyarázat nem kívánja korlátozni és nem is próbálja minimalizálni a szerzők lélektani beleérző-képességét, hiszen ez alapvető a szereplők megformálásánál kiemeli azok karakterét, lehetővé teszi, hogy a néző is majdnem tudományosan, szinte mikroszkópon keresztül lássa egy-egy alak jellemének apró részleteit, viselkedésük, szenvedélyességük mozgatórugóit. A daponianus ironia, amely visszaköszön a librettó minden részletéből, ugródeszkát ad a zeneszerzőnek és ez elég ahhoz, hogy szabadon engedje zenei fantáziájának minden erejét. Ebből jön létre egy olyan magas színvonalú színházi koncepció, mely tökéletesen játszik a komédia és a tragédia minden kellékével, az olyan bejáratott kategóriákkal, mint a szomorú és a vidám. Ezzel létrehozták azt a totális színházat, mely áttöri a színházi műfajok előre rögzített kereteit. Elég, ha megfigyeljük, hogy mi volt ezen epifanikus pillanat előtt. Átgondolva ezt, belátható, hogy azok a figurák, melyek egykor kellemes, bájos, vagy ügyetlenül mozgó marionett figuraként mozogtak a történetben, — de mindig szigorúan a konvencionális sémák szabályai szerint —, mostanra a bennük zajló érzelmi hullámzást kizárólag emberi mintóvok határozza meg. Ez annak köszönhető, hogy végre lélektanilag alaposan kidolgozott szereplők, igazi hús-vér emberek jelennek meg színpadon. Nem sok újítást hozott Da Ponte Beaumarchais vígjátékához képest. Ha egymás mellé tesszük az eredeti darabot és a librettót, azt látjuk, hogy az, lényegében hű marad az eredeti műhöz, de erőteljesen szintetizál azzal, hogy az öt felvonást négyre csökkenti. Ezzel azt érte el, hogy az opera egységesebb és könnyedebb lett, nőtt a dramaturgiai elemek változatossága. Az erőteljes ritmusok egymást követő elképesztő folyamatában számottevően nőtt a darab drámai feszültsége is. Mindez azt eredményezte, hogy Mozart egy technikailag tökéletes szövegekönyvet kapott kézbe és ez nyilvánvalóan arra sarkallta őt, hogy zseniális zenei kreativitásának szabad folyást engedjen. Idézzünk két olyan példát, amely azt igazolja, hogy ez a szövegekönyv magas színvonalával, írójának művészi merészségével csak is egy olyan egyedülálló, kivételes „felhasználónak” készülhetett, mint amilyen Mozart volt. A két hosszú finálé ötlete, melyek az egyenként tizenkét jelenetet magukban foglaló II. és a IV. felvonást zárják egészben egyedi. A librettista szokatlanul tizenkét jelenetből hetet a fináléba illesztett. Ezzel egy olyan kivételes színpadi dinamikát hozott létre, melyben folyamatosan kettőről hétre nő a jelenetekben feltűnő szereplők száma. Mozart nem is tehetett mást, mint bevetette magát az együtt megjelenő szereplők hihetetlenül sokszínű, zseniális megzenésítésébe.

Luciano Paesani