

UNA FIGURA ANTROPOLOGICA SINGOLARE

Wolfgang Amadeus Mozart

E. RIZZUTI

Nelle vicende umane all'arbitrio del singolo imperscrutabilmente si sovrappone, trascendendolo, una totalità inaccessibile se non nel suo proprio oggettivarsi.

Ora, chi sapesse che cos'è l'anima umana, di quali elementi sia composta, da quali forze ultime venga mossa, questi potrebbe ritenere d'essere in possesso di uno schema generale per descriverla, una *clavis universalis* per interpretarla. Ma l'anima intesa come *Umgreifend*, infinito omnicomprensivo (Jaspers), irraggiungibile nei suoi confini, insondabile nella profondità del suo *logos* (Eraclito), non si lascia irretire da una dogmatica dell'essere se non come costruzione artificiosa; soltanto la coscienza metodologica può indagarne empiricamente i diversi piani di realtà.

La scienza è limitata all'oggettività. Non stupisca il fatto che il sapere medico, la fisiognomica, la psicologia, lo sforzo ermeneutico di trovare nessi sistematici fra la vita e la musica di Mozart, nel tentativo d'assolutizzare le conoscenze finite per un'ipotetica comprensione dell'essere stesso, non possono che esser pervenute all'anchilosi di rigidi schematismi concettuali, all'affastellarsi interminabile di congetture, leggende, diagnosi mediche sempre più arruffate e confuse, che hanno finito per respingere la ricercata *quidditas* del divino musicista in un sempre più caparbio e inespugnabile nascondimento.

In primo luogo le disquisizioni sull'aspetto di Mozart, nonché sul carattere e la personalità. Qui la visione fisiognomica pretende di percepire direttamente la natura psichica dalle forme del soma, definendosi

come la scienza che dalle forme stabili del volto e del corpo – espressioni della sintesi di due realtà, esterna e interna – evince l'elemento psichico che è substrato del carattere più intimo di quell'individuo. Ora, può parlarsi di *habitus fisico*, ossia di una forma corporea permanente, *non prima* del periodo postpuberale e allorquando non siano sopravvenuti elementi patologici in grado di modificarlo. Nel nostro caso entrambi i presupposti sono insussistenti. Potremmo forse parlare, per Mozart, di un naturale percorso biologico delle età e delle attinenti tappe evolutive? Persino il concetto di “precocità” è legittimamente messo in questione (Hildesheimer), insieme con quello di “maturità”. Tali categorie richiederebbero solidi punti di riferimento e comparazioni sincroniche e diacroniche: ciò che è del tutto mancante in una parabola vitale che pare essersi sottratta alle leggi del tempo, della biologia, della psicologia; che pare dischiudersi parzialmente solo obbiettivandosi e quasi dissipandosi nell'assoluto dell'opera, solo per lasciarvi apparire l'insondabile.

Che Mozart fosse piccolo di statura, con occhi azzurri, folti capelli biondi e naso carnoso, il lobo dell'orecchio sinistro singolarmente malformato, è condiviso da tutte le fonti. Ma quali simbolismi, quali conoscenze, relazioni se ne traggono rispetto al ricercato *quid* caratteriale, personologico, spirituale? Quando poi ci si riferisca ad elementi presuntamente decifrabili come finestre dell'anima, allora le fonti si fanno contraddittorie. Chi ne descrive “l'occhio stupido”, “la figura meschina” e “lo sguardo vacuo”; chi ne dipinge lo sguardo pensoso, da adulto, in contrasto coi morbidi tratti adolescenziali (Saverio dalla Rosa, a Verona nel 1770). I fenomeni che rendono manifesto nell'*habitus* processi somatici patologici non possono certo appartenere all'espressione dell'animo: così il volto butterato, le malformazioni ossee alle mani, la tumefazione del volto non sono che segni delle affezioni infettive o postinfettive (vaiolo, artriti, probabili tonsilliti, nefropatie) di cui fu costellata la vita di Mozart.

Ad ogni modo la pretesa coincidenza della visione fisiognomica fra la struttura del corpo e l'anima come sua espressione, già da più parti considerata assurda e fallace (Hegel, Lichtenberg, Jaspers), incontrerebbe nel nostro caso ostacoli ulteriori. Circa la figura di Mozart, i tentativi di pervenire ad una visione unitaria sintetica, in seno alla quale i singoli eventi e le immagini multiformi appartengano come membri ad un'unità di relazioni comprensibili atte a prender corpo in un oggetto unico, non possono che rimanere frustrati o risultare forzosi o insulsi. Lo *sviluppo* unitario di una personalità è fondato sul succedersi psicobiologico normale delle tipiche fasi dello sviluppo in rapporto all'età, nonché sull'evolversi armonico fra il semplice accadere meccanico e

l'accadere vivente. Esso si distingue dal carattere *non unitario* di una vita che nella forma temporale del corso biologico, della storia interiore, dell'opera mostra le possibilità spirituali in una realizzazione di una sorta speciale. Una *realizzazione radicale* che sin dal suo nascere percorre i sentieri deserti di vette inesplorate e inarrivabili, che non si difende su terreni solidi e sicuri, ma abita una dimensione dell'essere il cui interno non può manifestarsi nella comunicazione, non può obiettivarsi né ripetersi; inaccessibile nella sua originaria unità, si concede al mondo solo come lacerazione, lacerazione di cui l'arte proclama l'incomponibilità.

Del resto la più nobile tradizione caratteriologica (Klages, Kretschmer, Schneider), discostandosi dalle tipologie che presidiano il proprio schema con l'assolutismo di chi crede d'aver compreso la natura umana, riconosce l'esistenza di *figure singolari*, al di là del proprio ordinamento di *tipi ideali* e *tipi reali*, così come al di là dell'esigenza di sintesi della nostra conoscenza dell'uomo, che vuole sempre unificare e sistemare, non tollerando l'esistenza di elementi dispersi e contraddittori. «Non sopportiamo la *multiformità scintillante*. Noi cerchiamo l'ordine in ciò che non è abbracciabile con lo sguardo, dal semplice raggruppamento fino alla conoscenza causale e fino al giudizio che opera in modo comprensivo» (Jaspers).

Ciò che, nella sua biografia del 1977 Wolfgang Hildesheimer osserva circa l'unicità inaccessibile dell'uomo Mozart, parrebbe confermarlo. Egli nota come Mozart non corrisponda affatto ad un ideale apollineo, ma come neppure il quadro del tipo dionisiaco gli si attagli; egli nota come a Sophie Haibel (la sorella di sua moglie Constanze Weber) sarebbe piaciuto che «il caro cognato fosse stato diverso, silenzioso e superiore, e appunto così come si desidera leggerlo nei libri». Così sarebbe piaciuto anche ai primi biografi o alla scrittrice Caroline Pichler, che in piena età romantica (1843) ne rievocava la «mentalità ordinaria», gli «scherzi sciocchi» e il «modo di vivere irresponsabile». Il Mozart buffone, eccentrico, bizzarro e ben attestato a spese di quell'icona stereotipa del Genio, che rivelerebbe la propria grandezza con l'esibizione di sguardi penetranti e sopracciglio perennemente agrottato. Nondimeno lo stesso Hildesheimer da ultimo propone un'interpretazione unificante, testimoniando come sia arduo tollerare la «multiformità scintillante» dell'assoluta singolarità di Mozart. A suo dire, «tutto quel suo fare il buffone [sarebbe la] compensazione automatica di uno spirito sempre trascendente, quasi suo contrappunto inevitabile».

Opporsi all'atteggiamento naturale di riunire, sistematizzare, unificare, esige uno speciale trascendersi, un rigoroso interdarsi

quell'ingenuo consapere che appare come una chiara visione mentre è un oscuro percepire, che include in sé pregiudizi e deduzioni assolutizzanti (Husserl). Per contro, in ogni assolutizzazione *sta una verità* che viene distrutta dall'assolutizzazione stessa. Tanto più in un'esistenza che è indiscutibilmente *posta fuori dalla condizione comune*, la cui realtà è un accadere senza terreno, la cui forma è l'essere-in-movimento, l'*essere-in-cammino*, il non fermarsi mai a lungo in un luogo o su un traguardo artistico già raggiunto. Questo movimento senza terreno – posto costantemente nel rischio, nell'essere-altro di una immedesimazione totale, di un'irriflessa sintonia con il compiersi del proprio destino – non può che essere un movimento di *distruzione*, una *via negationis*, la nietzschiana “magia dell'estremo”, che conduce a sondare tutte le possibilità, oltre i propri limiti, infierendo crudelmente su di sé fino a sperimentare la “malattia” come viatico per una superiore salute. «Si ferisce questo maestro della distruzione, dell'autodistruzione, ed è poi la ferita stessa che lo costringe a vivere» (Nietzsche). Lo spirito conquista la propria verità solo a condizione di ritrovare se stesso nella disgregazione assoluta; lo spirito è questa potenza solo quando guarda in faccia il negativo e *soggiorna* presso di esso; tale soggiorno è il *potere magico che converte il negativo nell'essere* (Hegel).

Tali contenuti filosofici, e insieme la coscienza metodologica da cui traggono origine, possono forse suggerire un linguaggio sempre indimostrabile che permetta di leggere la *scrittura cifrata della trascendenza*, essendo un essere umano, quanto al suo destino, oggetto d'interpretazione metafisica: *a fortiori* un genio autentico.

Il *piccolo Wolferl* a quattro anni va spiacciando l'inchiostro col palmo della mano per poi scrivervi sopra le note di un concerto per clavicembalo. – *L'enfant prodige* obbligato alle esibizioni circensi, fedelmente e allo stesso prezzo, esegue anche numeri speciali, come suonare a prima vista o con la tastiera coperta da un panno. – Mozart *assoluto* al pianoforte, specie nelle improvvisazioni, si trasfigura in un'estatica dimenticanza di sé e del mondo, freddamente invasato, quasi assente, totalmente immerso nello spirito indicibilmente grande del suo genio. – Mozart *spregiudicato e buffone*, di punto in bianco prende a miagolare, a saltare, a far le capriole come un bambino capriccioso. – Mozart *esemplarmente dignitoso*, quantunque misconosciuto, ignorato, confinato in un isolamento crescente, giammai proferisce lamento, sopporta le assurde umiliazioni con pazienza o quasi non sembra farci caso. – Mozart *illuminato*, che nel complice ricordo della comune iniziazione massonica scrive al padre morituro: «Dato che la morte (a ben guardare) è l'ultimo, vero fine della nostra vita, da qualche anno ho preso tanta confidenza con questa sincera, ottima amica dell'uomo, che la sua

immagine non solo non ha nulla di spaventoso per me, ma mi offre grande pace e consolazione». – Mozart *melanconico*, *presago* o *delirante* confida a Constanze con gli occhi pieni di pianto che «non durerà a lungo», che «di certo lo hanno avvelenato», «qualcuno gli ha dato dell'acqua tofana». – Mozart *titano*, costretto a letto, logorato dalla debolezza, dall'insonnia, dal vomito, col corpo a tal punto tumefatto da non potersi girare nel letto, levandosi dalla forza distruttrice della natura, funesta e feroce livellatrice, sèguita a comporre. «La corda percossa con veemenza, esala la sua nota nell'istante in cui si spezza» (Così Jaspers su Hoelderlin). – Mozart *drammatica incarnazione della miseria hominis*, i cui resti mortali, trasportati da un carro funebre col solo becchino a cassetta, vengono calati in una fossa comune, accatastati in tre strati, senza nome né croce. «Ci restano ignoti fondamentali fattori, precisamente la parte di colpa che Mozart ebbe nella propria rovina, se di colpa si può parlare in un processo di autodistruzione» (Hildesheimer).

Così noi diciamo: l'uomo esiste in ogni momento *come un tutto*, un insieme attuale, eppure esso si presenta con *immagini multiformi*; allora per raggiungere il vero essere dell'anima devo ridurre una totalità alle altre totalità ovvero devo assolutizzarla, poiché la semplice multiformità mostra prospettive particolari, aspetti singoli e frammentari, non consente d'afferrare un individuo nel suo insieme. Ora, nell'atto del conoscere possediamo ogni essere solo come *oggetto*, non come è *in sé*, come infinito omnicomprensivo. L'omnicomprensivo si oggettiva nella coscienza come in un palcoscenico sul quale le rappresentazioni vanno e vengono, in diversi stati, in una multiformità irriducibile, mentre l'omnicomprensivo *in se* stesso *si ritrae*, rimanendo sempre non oggettivo. Così in Mozart il prodigioso, il tragico, il sublime, il bizzarro, il trascendente restano le *maniere del suo essere individuale* nelle quali per conoscerlo lo scomponiamo, e nello scomporre perdiamo l'unità a favore di queste molte unità che lo costituiscono, perciò non cogliamo mai la realtà ultima, né quella dell'individuo né quella dell'esistenza assoluta.

Eppure su un altro piano di realtà, al di là dell'esistenza concreta del divenire empirico e di quello omnicomprensivo che appare inconoscibile, vi è un'origine del nostro essere che è reale, benché inaccessibile; vi è un *processo unificatore* che costantemente si oppone alle tendenze dissolutive, un incessante impulso verso l'unità che si traduce in atti di cui non siamo padroni, ma da cui viene il potere che supera la dissoluzione: l'atto della vita stessa, dell'essere stesso, *del creare*.

È proprio alla creatività che pertiene una *funzione sintetizzatrice* dei contrasti, nei quali sono scissi la vita psichica e i suoi contenuti. Tale

funzione sintetizzatrice degli opposti o *funzione trascendente* (Jung) è l'espedito che permette di ricollegare in forme sempre nuove ciò che l'avvento della coscienza perennemente scinde e polarizza; la sintesi creatrice è una delle soluzioni possibili al *tragico* della condizione umana, implicando tuttavia come presupposto ineludibile la dolorosa sopportazione della conflittualità, la tensione dei contrasti nell'anima, la dialettica dei suoi movimenti.

Funzione sintetica per eccellenza, vera e propria espressione della struttura armonizzante dell'immaginario è la creazione musicale (Sartre, Bachelard, Durand). Se nella musica s'incarna la struttura armonica del pensiero quale facoltà sintetica dello spirito, vi si manifesta altresì il contrasto drammatico, l'avvaloramento uguale e reciproco delle antitesi nel tempo. In senso psicoantropologico, la sintesi non è la confusione dei termini come nella mistica, ma la coerenza salvaguardante le distinzioni e le opposizioni. All'opposizione drammatica esemplare – il desiderio di vita e di eternità e il destino che la intralcia, la speranza umana contro il tempo mortale – e al drammatico musicale, che nel rappresentarla supera il microcosmo dei sentimenti umani e integra il dramma cosmico, si potrebbe applicare l'antica teoria catartica di Aristotele. Il dramma temporale rappresentato in immagini musicali (o teatrali) è privato dei suoi poteri malefici, perché attraverso la coscienza e la rappresentazione l'uomo sperimenta realmente il dominio del tempo.

Tale funzione sintetizzatrice, armonizzante, dello spirito umano – e con essa l'effetto purificatore che ne è corollario – si rivela anche al profano nella musica di Mozart come in nessun'altra mai, quasi immergendolo in una fonte di acqua lustrale. È forse in questa sintesi suprema del drammatico musicale, in questa trasfigurazione, sovrumano *dominio del tragico*, che risiedono il sublime e la potenza catartica degli ineguagliati capolavori di Mozart.

BIBLIOGRAFIA essenziale

- Ales Bello A.: *Fenomenologia dell'essere umano*. Città Nuova, Roma, 1992
- Durand G.: *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Presses, Universitaires de France, Paris, 1963. Trad. it.: *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Dedalo, Bari, 1972
- Franken F.H.: *Die Krankheiten großer Komponisten*. Florian Noetzel, Wilhelmshaven, 1989

- Hegel G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*. Bamberg-Würzburg, 1807. Trad. it.: *Fenomenologia dello Spirito*. La Nuova Italia, Firenze, 1933-36
- Hildesheimer W.: *Mozart* (1977), trad. it. Sansoni, Firenze, 1979
- Husserl E.: *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1913), trad. it. Einaudi, Torino, 1970
- Jaspers K.: *Allgemeine Psychopathologie* (1913). Trad. it.: *Psicopatologia generale*. Il Pensiero Scientifico, Roma, 1965
- ... : *Psicologia delle visioni del mondo* (1919), trad. it. Astrolabio, Roma, 1950
- ... : *Genio e follia. Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin* (1922), trad. it. Rusconi, Milano, 1990
- Jung K.G.: *La funzione trascendente* (1957), trad. it., in *Opere*, VIII. Boringhieri, Torino, 1976
- ... : *Tipi psicologici* (1921), trad. it., in *Opere*, VI. Boringhieri, Torino, 1969
- Klages W.: *Psychologie und Psychopathologie des Antriebs*. FORTSCHR. NEUR., 24: 609, 1956
- ... : *Die Grundlagen der Charakter*. Barth, Leipzig-Bonn, 1956a
- Kretschmer E.: *Medizinische Psychologie* (1950). Trad. it.: *Manuale teorico-pratico di psicologia medica*. Sansoni, Firenze, 1952
- ... : *Körperbau und Charakter*. Springer, Berlin, 1921
- Neumann E.: *Der schöpferische Mensch und die Wandlung* (1954). Trad. it.: *L'uomo creativo e la trasformazione*. Marsilio, Venezia, 1975
- O'shea J.: *Musica e medicina. Profili medici di grandi compositori* (1990), trad. it. EDT, Torino, 1991
- Sartre J.-P.: *L'immaginazione* (1936), trad. it. Bompiani, Milano, 1968
- Schneider K.: *Klinische Psychopathologie* (1966). Trad. it.: *Psicopatologia clinica*. Città Nuova, Roma, 1983

Dr.ssa Eva Rizzuti
Via del Pratello, 23
I-40122 Bologna