



Gioacchino Palma Il flauto magico e l'ermeneutica

1. Compare sempre all'improvviso la Regina della Notte. Si introduce nel regno di Sarastro il Saggio allo scopo di vendicarsi di lui, di seminare la morte. Rivede sua figlia Pamina, che le era stata – a suo dire - strappata con la forza. Intavola con lei una discussione familiare, dalla quale si appura che il fine celato della Madre non è tanto la salvezza della figlia, quanto il possesso del Cerchio del Sole (un medaglione), che tutto distrugge. Il preveggenete marito della Regina, a cui apparteneva originariamente il Cerchio, in punto di morte, lo aveva affidato a Sarastro e agli "iniziati", che lo avrebbero bene amministrato. La Regina odia Sarastro più di quanto non ami sua figlia; le dice:

Tu lo ucciderai [...]
Se Sarastro non patisce le pene della morte
Tu non sei più mia figlia:
Sii per sempre ripudiata, per sempre abbandonata,
Distrutti sian per te tutti i legami naturali
(Flauto magico, secondo atto, aria della Regina della Notte)

Ovvero: se tu, Pamina, vuoi continuare ad essere degna del mio profondissimo amore di Madre, *senza il quale saresti perduta*, dovrai compiere un omicidio, *attraverso il quale sarai perduta*.

Il profondissimo amore di Madre della Regina della Notte appare quantomeno ambiguo. Ella è ormai "eletta al dolore" e all'infelicità, a seguito del rapimento della figlia: ma inutili furono le suppliche di Pamina quando venne rapita, poiché l'aiuto della Madre, che pure era lì, fu "troppo debole". Ce lo dice Lei. E ancora, ben strano è l'amore di una Madre che non perde mai occasione di offrire la mano della figlia al primo venuto, principe o moro che sia.

2. È nota l'ipotesi secondo cui Emanuel Schikaneder, lo scrittore del libretto del *Flauto magico* - uomo dalle mille risorse - abbia dovuto stravolgere la storia per una mera necessità di concorrenza teatrale: un teatro rivale, all'epoca della stesura dell'opera di Mozart- Schikaneder (siamo nel 1791), aveva in scena *Kaspar der Fagottist* (*Gaspare il fagottista*) che ricavava la trama, come l'opera di Mozart, da *Lulu oder die Zauberflöte* (*Lulu o il Flauto magico*), una fiaba tratta da una raccolta di Wieland. Schikaneder dovette allora per necessità modificare in corso di stesura il testo del suo libretto. Per distinguersi dal *Fagottist*, egli ribaltò di sana pianta il carattere dei personaggi più rappresentativi, andando peraltro incontro a feroci critiche mai del tutto sopite, sull'incongruenza della storia derivata

da questa inversione forzata. Fra i personaggi che cambiarono di segno c'è ovviamente la Regina della Notte, che all'inizio appare una vittima alla quale è stata rapita la figlia, e poi si trasforma in una donna perfida, ambiziosa e sanguinaria.

Sia come sia, per caso o per scelta, il personaggio in questione (e con lui tutta l'impalcatura drammaturgica) risulta essere molto più stratificato in questo modo. Tanto più che scampoli di ragione sussisteranno ancora nella Regina cattiva e ottenebrata del secondo atto del *Flauto*, come pure indizi di cattiveria latente ne avevano caratterizzato alcuni passi del primo atto, laddove essa incarnava il ruolo della madre premurosa e disperata. La Regina appare paradossalmente più integra nella sua doppiezza. E naturalmente più interessante. È condivisibile allora in quest'ottica il giudizio di Goethe, che riteneva ci volesse molta più intelligenza per capire il libretto del *Flauto magico*, che non per snobbarne la scompostezza e la puerilità. E Pamina? Ella *non* uccide Sarastro; lo prega anzi di essere buono con quella povera disgraziata di sua Madre, che tanto ha sofferto; tra il moro e il principe s'innamora del principe; è affettuosa e fedele. Insomma: è sana e destinata alla saggezza

3. Le descrizioni che facciamo di opere dell'arte, specialmente quelle di riconosciuto valore storico, rischiano di essere influenzate dai nostri meccanismi *proiettivi*. Noi abbiamo un'idea *pregressa* dell'artista e della sua opera: conosciamo numerosi aneddoti sulla sua vita, abbiamo avvicinato la sua opera e la sua esistenza attraverso letture, che a loro volta erano condizionate da altre letture. (Quand'anche non ne avessimo letto, le idee circolano liberamente nell'etere e nei discorsi: sono come un corredo forzato, del quale il legittimo proprietario forse non sarebbe proprio contento). Quanto più è celebre un'opera (o un autore), tanto più la nostra lettura rischia di essere *incrostata* da conoscenze acquisite che diamo per vere senza verificarle, e spesso senza neanche poterle verificare. La nostra descrizione si basa su informazioni già in nostro possesso, che noi diffondiamo sull'opera confondendo ciò che è *dentro* e ciò che è *fuori* da essa. È possibile allora che la nostra interpretazione diventi un circolo vizioso ermeneutico tra impressioni immediate, legate all'immanenza della fruizione, e informazioni sedimentate inconsciamente, che senza dubbio pesano nella nostra valutazione dell'autore, come nel piacere estetico che proviamo, o nella lettura che diamo di una sua opera. Mozart è un caso emblematico.

Pur appartenendo paradossalmente ad un'epoca in cui lo stile musicale era poco incline all'autobiografia,

egli come pochi altri è stato vittima di queste incrostazioni, diventate alcuni tra i luoghi comuni più frequentati da chiunque vi si voglia cimentare. Tutto ciò che concerne Mozart è ormai *proverbia*: il bambino prodigio, il rapporto con il padre, il talento musicale, la scurrilità, la contraddizione, il calcio dell'arcivescovo, l'eterna giovinezza, la facilità divina. È impossibile ascoltare Mozart senza fare i conti con queste idee, senza mescolare la musica e le parole, e le cose.

La matassa è ancora più intricata se si pensa che, nel caso dei compositori di teatro musicale, l'interpretazione si estende quasi inavvertitamente ma inesorabilmente dalla musica al *libretto* dell'opera; dall'intreccio sonoro a quello narrativo e drammaturgico, spesso dimenticando che, salvo rari casi, scrittore del libretto e musicista sono due persone diverse. La tentazione di creare un sistema di riferimento congiunto tra musica, biografia e trame operistiche esercita sempre grande fascino, perché l'appiglio del testo pone allo psicologo – in studio o in erba – contesti relazionali di analisi molto più evidenti e associabili rispetto a quelli offerti dalla *sola* musica. Freud, che deve molto all'arte per ciò che riguarda l'elaborazione e l'esemplificazione delle sue teorie, ha dichiaratamente evitato di analizzare le nevrosi dei musicisti, proprio perché il livello di astrazione tipico del discorso musicale, era poco adatto – secondo lui – all'associazione psicologico/concettuale; egli, come noto, sperimentò copiosamente la relazione arte/vita analizzando l'opera di scrittori, pittori, scultori, drammaturghi, ma *non* di musicisti. E non è certo un caso che le analisi psicologiche più approfondite sulla vita di un musicista, indipendentemente da Freud, siano quelle che riguardano Richard Wagner, che oltre che essere l'autore dei testi delle sue opere musicali, ha lasciato una mole di scritti, di diversa natura, incomparabile con quella di qualunque altro musicista mai esistito. L'analisi psicologica su Wagner usa in genere la musica (quando la usa) come *prova del nove*, come conferma di ipotesi già per altre vie, narrative, mitiche, oniriche, istituitesi.

4. Nel suo lavoro di maggiore divulgazione, *Verso un'ecologia della mente*, Gregory Bateson ha descritto con chiarezza la cosiddetta "teoria del doppio vincolo". Si è vittime del doppio vincolo quando una persona che esercita potere su di noi (in primo luogo nostra madre), comunicando, ci invia due imposizioni in conflitto. A ciascuna di esse è legata una punizione, e qualunque cosa noi facciamo, visto che le due richieste sono reciprocamente contraddittorie, non potremo che sbagliare. Siamo presi in una situazione senza vie d'uscita, e la pratica frequente del doppio vincolo, protratta sin dall'infanzia, conduce, secondo Bateson, alla schizofrenia: la vittima non riesce più a discriminare tra livelli comunicativi differenti, e

diventa lentamente incapace di comprendere non solo i messaggi altrui, ma anche quelli propri. Interviene una confusione insanabile tra il livello comunicativo *letterale* e quello *metaforico*. Ciò che viene meno nell'individuo preda del doppio vincolo è la competenza meta-comunicativa, la comunicazione sulla comunicazione, ovvero la capacità di inserire i messaggi che riceve all'interno di un corretto contesto e di poterli di conseguenza correttamente interpretare. È una grave mancanza, poiché lesiva dei rapporti personali, sociali, lavorativi. Si stabilisce inoltre una impossibilità di guardare le cose dall'alto e di esercitare il senso dell'ironia e dell'autoironia. L'analisi di Bateson è molto articolata per ciò che riguarda le conseguenze psicopatologiche che il meccanismo scatena nella vittima, ma la nostra prospettiva di osservazione in questo scritto è indirizzata verso il persecutore. La Regina della Notte incarna un esempio chiaro del meccanismo comunicativo descritto. Ricordate? "Io sono la tua mamma" ella dice a Pamina, "e ti amo e ti riconosco, ma solo a patto che tu diventi un'omicida; se non lo farai ti ripudierò" (secondo atto, n.14. Aria della Regina della Notte). Non c'è che dire, un doppio vincolo da manuale; tanto più efficace in quanto contenuto all'interno dello stesso enunciato. Il meccanismo è ancora più evidente se si considera l'interpretazione musicale mozartiana di queste parole, laddove improvvisamente compaiono alcuni vocalizzi tra i più celebri della storia dell'opera (dopo la parola "nimmermehr"). Insoliti rispetto al contesto altamente drammatico in cui sono situati, si collegano alle "grida" circostanti della Regina con improvviso cambio di clima espressivo. È una sorta di risata folle, acuta, testimonianza di una crisi di nervi sopraggiunta e perturbante. Ma in questo caso è una risata misurata, meccanica. Appartiene di diritto ai virtuosismi "di follia" delle celebri protagoniste femminili dell'opera lirica. (Per inciso, tutta la musica destinata alla Regina – in sostanza due interventi in tutta l'opera – è nel registro del grido o della disperazione, comunque sempre "sopra le righe"). Questo particolare vocalizzo però è quasi simmetrico, senza libertà nel disegno ritmico, il che lo rende ancora più perturbante. Ci inquieta. Ci chiediamo se la regina non sia un automa, un meccanismo senza vita, svuotato dell'anima. E così deve apparire alla povera Pamina probabilmente: immerso nel pathos musicale della sete di sangue barattata con l'amore, il vocalizzo misurato descrive l'intermittenza emotiva della Madre, il suo doppio registro, anche musicale. C'è una sorta di consapevolezza della disfatta incombente nella Regina/Marionetta, che nell'atto stesso di chiedere, in cuor suo sa che Pamina non aderirà alle sue ingerenze ultimative. La schizofrenia occultata della Madre, che vorrebbe contaminare la figlia per mantenere l'occultamento, viene definitivamente smascherata da questo vocalizzo.



5. Secondo Freud l'*identificazione* è la forma più originaria di legame emotivo con un oggetto/soggetto. L'identificazione può essere *introiettiva* o *proiettiva*. C'è una componente cannibalesca nell'identificazione introiettiva, cioè quella che porta gli altri verso di noi: rendendo qualcuno simile a me io, appunto, lo "assimilo", mi cibo di lui, gli sottraggo sempre qualcosa di essenziale. La figura per questa forma identificativa è quella del vampiro, e il soggetto introiettato diventa parte dell'Io stesso.

Ma l'identificazione è anche proiezione al di fuori di noi, e consiste nell'attribuire agli altri caratteristiche che ci sono proprie; far fare agli altri ciò che vorremmo/dovremmo fare noi, diffondere su di essi il proprio Io, i propri desideri, le proprie convinzioni. Questo naturalmente ci aiuta a comprendere e a comunicare più a fondo, a ridurre l'alterità ad identità. Anche qui però non manca la componente aggressiva: proiettare sé stessi sugli altri, se il rapporto è stretto, porta spesso verso qualche forma di violenza nei loro confronti; in qualche modo li modifichiamo e li plasmiamo a nostro piacimento. Li facciamo diventare come noi. Nell'identificazione priviamo sempre l'altro di qualcosa. La *seduzione* è strettamente apparentata con l'identificazione. Sedurre vuol dire "condurre a sé". Ci si vuole impadronire della natura intima dell'altro, assorbirne la vitalità, e i seduttori sono spesso definiti "pericolosi". Tra i fini dell'identificazione e della seduzione c'è il controllo e il dominio. Sbaglierebbe chi pensasse che, dato l'uso comune, la gravidanza di significato di queste parole penda sul versante del positivo o del ludico. Al contrario, sono parole minacciose.

6. Un'altra prospettiva:

Regina

Cosa sento! – Tu, mia figlia, saresti capace di difendere i principi abietti di questi barbari? – Di amare un uomo siffatto, che, alleato col mio nemico mortale, preparerebbe in ogni istante solo la mia rovina?[...] (Flauto magico, secondo atto, recitato che precede l'aria della Regina della Notte)

Anche la Regina della Notte ha le sue ragioni naturalmente. Ella è stata destituita di ogni potere da suo marito, che in punto di morte aveva consegnato volontariamente il Cerchio del Sole, simbolo del potere e della saggezza, a Sarastro e ai suoi iniziati, cioè i massoni (il *Flauto magico* è un'opera massonica). Il marito le aveva detto:

[...] Sarastro lo saprà amministrare da uomo, come me sino ad oggi. Ed ora, non una parola di più; non ricercare l'essenza, ch'è incomprendibile allo spirito femminile. (*Ibidem*)

I giochi sono stati fatti senza interpellarla. Le si toglie addirittura la parola solo perché è una donna. I Massoni hanno deciso di celebrare il loro mondo, la loro saggezza, di istituire le prove di iniziazione, di includere ed escludere a proprio piacimento. E per lei non c'è posto. Le rapiscono per giunta la figlia, pretendendo di decidere loro per il suo bene, perché lei è cattiva. Privata del potere e della figlia, che i "saggi" le hanno portato via, come può la Regina non odiare? Come può non uccidere? È rimasta sola. Pamina sta passando nelle file del nemico, perché la ragione, il bene e l'amore (il principe) stanno lì, ormai lo sanno tutti. Solo sua Madre la Sanguinaria, la Pazzo, la Sconsiderata non lo capisce.

7. La natura di questo scritto è *centrifugo/radiale*, anziché *centripeto/spirale*, vale a dire che mentre scrivevo attribuivo importanza soprattutto alla possibilità associativa che un pensiero di una certa gravidanza (a mio giudizio) portava con sé; lo conducevo avanti per un po', poi ritornavo indietro, ne prendevo un altro, stesso criterio, e così via. Non m'importava affatto di sviscerare i pensieri nelle loro riposte o composite sfaccettature. È un procedimento di natura olfattiva, me ne rendo conto: non si può analizzare o impossessarsi di un profumo. I profumi durano poco, e per quanto forte e piacevole possa esserne l'essenza, velocemente si passa nostro malgrado a sentirne un altro, più forte o meno forte, non importa: si passa a un altro. Per esempio (metariflessione nella metariflessione), cosa mi ha portato a quest'ultima considerazione? Credo che sia stato: 1) la necessità di interrogarmi sullo specifico procedimento inconscio di scrittura da me adoperato in questo scritto; 2) la volontà di rendere partecipe del *fatto* anche il mio eventuale lettore; 3) il bisogno di indicare una strada interpretativa, se non esplicativa o esaustiva, almeno rispondente alle mie convinzioni personali, importanti rispetto a queste parole perché, sia come sia, *io ne sono l'autore*. Chiunque legge sarà poi libero di interpretare come crede, s'intende, ma con il punto 7, l'ultimo, ho messo ulteriore carne al fuoco: sono uscito *fuori* dallo scritto, rimanendone formalmente *dentro*. Ho proposto una ipotesi di lettura (profumata) del testo, rimanendo saldamente nella scrittura; incastonandocela, per così dire. Peggio: immaginando proprio ora, in questo preciso istante, che il testo sarebbe stato drasticamente *incompleto* se non avessi scritto quest'ultima parola.

Bibliografia

Tutte le citazioni sono tratte dal libretto del *Flauto magico*, in *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Garzanti, Milano, 1990. Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, trad. it. Adelphi, Milano, 1976.