

# Wolfgang è veramente esistito?

Michele Lomuto

Questo saggio è stato pubblicato in *Quaderni PLAT*, Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi. Dipartimento dell'Università degli Studi di Bari. Edizioni dal Sud, Bari, 2006. In margine i numeri di pagina dell'edizione originale.

Lavoro prodotto esclusivamente con software libero: L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X + Emacs su piattaforma GNU/Linux.

## Status quaestionis

Negare semplicemente che Wolfgang sia esistito sarebbe un eccesso di stravaganza, ma non è banale chiedersi se è esistito *veramente*, se il suo essere esistito può rivelarsi entro un orizzonte illuminato nel non-nascondimento di una verità. Certo il problema si porrebbe per chiunque non è più fra noi, ma con Wolfgang esso si impone, come proveremo a dimostrare, necessariamente. [65]

Rispetto all'esistere, l'essere esistito si può pensare come perdita dell'avvenire in rapporto al proprio poter essere. Ma la morte non ne impedisce necessariamente la manifestazione, che può continuare a dispiegarsi nella traccia volontariamente o involontariamente lasciata; ne cancella piuttosto la paternità, come, secondo Platone, avviene col discorso scritto, che può finire nelle mani di chiunque,

e se gli recano offesa e a torto lo oltraggiano, ha sempre bisogno del padre, perché non è capace di difendersi e di aiutarsi da solo.  
(Fedro 275 E)

La traccia finirebbe così per consegnarsi all'oltraggio della comprensione dei posteri, perderebbe il suo mistero: «Non si può capire completamente Mozart—scrive il sociologo— se si dimentica l'esistenza di angoli e nicchie profondamente nascosti della sua persona» [2, trad. it. p. 22]

Ma è veramente così indifeso il segno che si è fatto traccia? Il predatore raggiungerà mai la preda, gli «angoli e le nicchie profondamente nascosti della sua persona»? Puro fenomeno di fenomeno, presenza di un'assenza, il suo passato non è mai stato contemporaneo al tempo del predatore perché ancor prima, in quanto segno, per la sua natura di rinvio, non è mai stato contemporaneo al padre. La relazione con la traccia non si riduce a relazione *attraverso* la traccia: se finalizzata a giudicare l'assente in contumacia, non [66] consente che l'imputato sia raggiunto.

Quando si comprende l'uomo a partire dalle sue opere, esso è più sorpreso che compreso. La sua vita e il suo lavoro lo nascondono. Simboli, essi rimandano all'interpretazione. La fenomenicità di cui si tratta non indica semplicemente una relatività della conoscenza; ma un *modo d'essere* in cui nulla è definitivo, in cui tutto è segno, presente che si assenta dalla sua presenza e, in questo senso, sogno. [5, trad. it. p. 182]

Con la morte l'esserci stato si è consegnato alla deriva infinita dell'interpretazione: processo reso possibile dal fatto che in essa, comunque, era già iscritto da vivo. L'identità, infatti, anche se vivente, non riesce a trattenere la sua manifestazione ma, ancor prima, non riesce neanche a mantenersi identica a sé in questo movimento di rinvio, perché è essa stessa nulla al di fuori di un infinito rinvio a sé. L'uomo può risolversi in segno perché, come ci indica Peirce, il segno che l'uomo usa è l'uomo stesso.

Infatti, come il fatto che ogni pensiero è un segno, preso in congiunzione con il fatto che la vita è una successione di pensiero (*train of thought*), prova che l'uomo è un segno, così, che ogni pensiero sia un segno *esterno* prova che l'uomo è un segno esterno [...]. Il mio linguaggio è così la somma totale di me stesso, perché l'uomo è il pensiero [...]. L'uomo individuale, poiché la sua esistenza separata è resa manifesta solo da ignoranza e errore, nei limiti in cui è una qualunque cosa indipendente dai suoi compagni, e da ciò che egli e loro hanno da essere, è solo una negazione. Questo è l'uomo. (W2:241-42)

## La traccia

L'enigma dell'essere esistito si risolve in buona parte, dunque nell'enigma della traccia, che rende meno esclusiva l'opposizione fra presenza e assenza, vita e morte, permettendo all'essere esistito di non identificarsi col puro non essere più di chi una volta è esistito.

Privato del soccorso paterno, il segno che si è fatto traccia è ora consegnato alla nostra responsabilità di sopravvissuti. Ma essere responsabili della traccia significa innanzi tutto rispondere *alla* traccia, che in questo processo di emancipazione ha imparato a difendersi da sola se «le recano offesa e a torto la oltraggiano». [67]

Chiedersi se Wolfgang è *veramente* esistito significa allora accedere a questo paradosso della presenza e dell'assenza, dell'offesa e della difesa. Abitiamo percorsi interpretativi già sempre avviati in cui, esercitando il nostro privilegio di sopravvissuti, ci arroghiamo il diritto della *Sinngebung*. Ma all'arroganza dell'attribuzione di senso accade di imbattersi nella resistenza di tracce adulte, emancipate, che generano senso parlando molte lingue, non lasciandosi oggettivare in un mondo ridotto alla totalità degli utilizzabili. Dialettica del padrone e del servo: il possidente, il padrone del senso, è posseduto, come nella terza mania del *Fedro*, perché l'artista è posseduto dalla divinità.

Wolfgang, così, non è più il Mozart biografico, ma, per usare l'espressione bachtiniana, «il grande Mozart»: l'opera, lo proietta nel «tempo grande», emancipandolo dal suo presente, dalle angustie del suo ambiente. In una parola, dal tempo universale della storia.

Le opere spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè nel *tempo grande*, e spesso (e le grandi opere sempre) di una vita più intensa e piena che nell'età loro contemporanea. [...] Possiamo dire che né Shakespeare, né i suoi contemporanei conoscevano il «grande Shakespeare» che noi adesso conosciamo. Comprimere nell'età elisabettiana il nostro Shakespeare è assolutamente impossibile. [1, pgg 344–345]

Nel caso di Wolfgang, però, se è l'opera assolutamente straordinaria a farne il «grande Mozart», in una certa misura anche le tracce assai singolari della sua vita contribuiscono a proiettarlo nel «tempo grande». Appare con lui in tutta la sua complessità la problematicità del rapporto fra la vita e l'opera, non nel senso in cui notizie biografiche potrebbero chiarire ciò che nell'opera è oscuro, ma nel senso in cui le tracce della sua vita, accanto alla sua opera, mostrano anch'esse un'infinita resistenza rispetto a ogni tentativo di contestualizzazione. In questo senso possiamo dire con Lévinas che anche la sua vita, come la sua opera artistica, testimonia un accordo con «un indefinibile destino estraneo al corso delle cose», una collocazione «fuori del mondo» [6, p. 175], un'eccedenza non storicizzabile. Se questa tensione verso l'oltre, l'altrimenti, l'al di là del contesto, degli scopi e dell'economia del soggetto, costituisce il *proprium* dell'agire umano—il *ridens* ne è solo una conseguenza—, possiamo allora definire il genio non più in termini di [68]

devianza e di marginalità, ma come massima pienezza dell'umano. Possiamo anche intendere il genio come l'anormale, a condizione di non dimenticare che non c'è niente di più inumano della normalità. L'opera musicale di Mozart e il carattere di opera delle tracce della sua vita ne sono una preziosissima testimonianza.

È proprio grazie a ciò che l'opera di Mozart, sia come vita, sia come produzione musicale, ha generato un universo di interpretazioni più o meno mitologiche, storiografiche, sociologiche, psicanalitiche—per citarne solo alcune—accanto a quelle musicali, all'esecuzione della sua musica.

## Per modum continentis

La migliore analisi di una sinfonia, ha dichiarato più volte Luciano Berio, è un'altra sinfonia. Si potrebbe anche aggiungere: è una sua esecuzione. Come infinite sono le sinfonie possibili generate da un lavoro interpretativo su una sinfonia di Mozart, ugualmente infinite sono le esecuzioni—non a caso si chiamano «interpretazioni»—della stessa sinfonia. Ecco i segni del massimo rispetto. Sul versante opposto vi è un ricco fiorire di violenze ai danni dell'opera, nel senso di quella che si è chiamata arroganza della *Sinngebung*.

L'attribuzione di senso parte generalmente da un'operazione che in termini di dispositivo retorico potremmo definire entimematica. Si sottintende, occultandola, la premessa maggiore: un ordine del discorso come spazio autonomo e fornito *a priori* di una topologia indipendente, nel quale l'oggetto Mozart è violentemente iscritto. Lontanissimo dal Mozart dei musicisti, che si potrebbe definire il *Mozart opera*, si configura così il *Mozart mito* dei professori di musica, della cultura di massa, dell'Ente del Turismo di Salisburgo. Mozart è, in queste operazioni, identificato come l'Altro che ci permette di definirci come il Medesimo per opposizione, la *callida iunctura* di genio e follia che si colloca, come stravaganza estrema, fuori dalla normalità cui saremmo condannati. In larga misura si può pensare nei termini del folle di Foucault.

[69]

La storia della follia sarebbe la storia dell'Altro—di ciò che, per una cultura, è interno e, nello stesso tempo, estraneo, e perciò da escludere (al fine di scongiurne il pericolo interno) ma includendolo (al fine di ridurne l'estraneità); la storia dell'ordine delle cose sarebbe la storia del Medesimo—di ciò che, per una cultura, è a un tempo disperso e imparentato, e quindi da distinguere mediante contrassegni e da unificare entro identità. [3, trad. it. p. 14]

Ma lo spazio autonomo e fornito *a priori* di una topologia indipendente, nel quale l'oggetto Mozart è violentemente iscritto, può assumere anche caratteri più professionali. È il «contesto»—economico, sociologico, culturale—delle scienze storiche, uno spazio-tempo governato da relazioni di causalità, interdetto alle muse. È il dominio della storia nel mondo ridotto a immagine di Heidegger, costruito sul modello della fisica classica, in cui per più di due millenni alla geometria euclidea è stato assegnato il privilegio ontologico di descriverne la struttura reale: una struttura che determinava *a priori* sia la statica, sia la dinamica degli oggetti spaziali. È la versione *esatta* della nota massima medioevale: *omne quod continetur per modum continentis continetur*. Mozart, come una massa inerziale in un campo gravitazionale, per quanto stravagante possa sembrarci, non può sottrarsi alle leggi che governano il suo spazio di appartenenza: *per modum continentis continetur*.

Nelle scienze storiche il procedimento tende, non diversamente che in quelle naturali, a cogliere ciò che è costante e a costituire la storia ad oggetto. Ma la storia può divenire oggetto solo se è passata. Ciò che nel passato è costante, ossia ciò in base a cui la spiegazione storiografica tien conto del singolare e del molteplice della storia, è il sempre-già-così-essente-stato, il comparabile. Nella costante comparazione di tutto con tutto, il comprensibile è calcolato, verificato e confermato come il piano della storia. Il campo di indagine può estendersi solo fin dove giunge la spiegazione storiografica.

Il singolare, il raro, il semplice, insomma il grande nella storia, non è mai ovvio [*selbverständlich*] e resta pertanto inspiegabile. L'indagine storiografica non nega il grande nella storia, ma lo spiega come l'eccezionale. In questa spiegazione il grande viene commisurato all'abituale e al medio. Non ci può essere alcun'altra spiegazione storiografica fin che spiegazione significa riduzione al comprensibile e fin che la storiografia resta ricerca, cioè spiegazione. [4, p. 79]

[70]

Il Mozart storico-sociologico, come quello mitologico della cultura di massa, è comunque un Mozart raccontato, l'eroe di una struttura narrativa. Che gli eventi siano veri, verosimili o completamente inventati, sotto alcuni aspetti non fa molta differenza. Questo crea una certa continuità con il Mozart più propriamente letterario, quello di Stendhal, di Puskin, ma anche con quello di Milos Forman. Una narrazione, come una sinfonia, ha bisogno di un'energia, di una tensione che ne giustifichi l'incipit e che la sostenga nel suo procedere. Questa energia non può essere fornita dall'ovvio, per cui quello che Heidegger chiama «il singolare» non può comunque mancare, sia che venga introdotto

per essere «commisurato all'abituale e al medio», sia che, con intenzionalità letteraria, ne venga rispettato il mistero.

Su questo punto, in un passo della *Poetica* giustamente famoso, Aristotele, rivendicando la necessità dell'*enigmatico* perché l'elocuzione non sia pedestre, è molto chiaro.

L'enigma (ἄνιγμα), in sostanza, consiste in questo: dire quello che s'ha da dire mettendo insieme cose impossibili (ἀδύνατα συνάψαι) [Poetica, 1458a, 26].

Ecco che Mozart si offre come un'insuperabile *topica*, riserva di stereotipi che garantisce alla macchina retorica la possibilità di esercitare l'*inventio*, il reperimento degli argomenti. Che cosa c'è di più stereotipicamente enigmatico della *callida iunctura* rappresentata dell'*enfant prodige* per antonomasia, dalla coesistenza di sublimità e volgarità, genio e sregolatezza?

Accanto a questo materiale il Mozart biografico offre temi di perenne attualità, paradossi fondanti di ogni civiltà, come l'anelito all'emancipazione dalla legge del padre, vissuto su due fronti, quello familiare e quello politico.

Naturalmente la tensione che genera l'interesse per Mozart, per cui l'opera di «riduzione al comprensibile» non è mai compiuta e che ne alimenta il mito, si esaurirebbe se non ricevesse continua energia dalla grandezza della sua opera musicale.

## Riferimenti bibliografici

- [1] Michail Bachtin. Risposta a una domanda della redazione del «novyi mir». In *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, pages 341–348. Einaudi, Torino, 1988.
- [2] Norbert Elias. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1991. trad. it. Il Mulino, Bologna, 1991.
- [3] Michel Foucault. *Les mots et ses choses*. Gallimard, Paris, 1966. Trad. it. Rizzoli, Milano, 1978.
- [4] Martin Heidegger. L'epoca dell'immagine del mondo. In *Sentieri interrotti*. La nuova Italia, Firenze, 1968.
- [5] Emmanuel Lévinas. *Totalité et Infini*. Nijhoff, La Haye, 1961.
- [6] Emmanuel Lévinas. La realtà e la sua ombra. In *Nomi propri*, Casale Monferrato, 1984. Marietti. Ediz. orig. Montpellier, 1976.