

MOZART IN ORIENTE

Cecilia CONTE

ABSTRACT • Mozart in the East. The aim of this paper is to highlight an aspect of Mozart's production that has long been neglected by contemporary musicology: the strong influence of Orientalism in some of the composer's works. After a brief focus on musical antecedents related to Orientalism, mostly composed in France, Austria and Germany, we will then examine four of Mozart's most famous works in more detail: the *Violin Concerto in A major K219*, the *Piano Sonata in A major K331* and the two renowned *Singspiele*: *Die Entführung aus dem Serail K384* and *Die Zauberflöte K620*. For each of these works, all of them replete with *Turqueries* and exotic elements, different aspects will be examined with the aim of providing a multifaceted review of the main manifestations of Orientalism in European musical production of the 18th century. It is worth clarifying that what will be examined constitutes the original core of a series of elements that, in Art music production of the following centuries, will become a compositional norm with explicit reference to the Middle East, although derived from cultural and musical stereotypes. Furthermore, when discussing the East in a musical context, we do not refer to well-defined geographical and cultural boundaries. In this paper, we will also offer a brief analysis of this highly stereotyped and antithetical Eastern world, from a perspective strictly linked to the musical context, but one whose influences also partially extend to literature and visual arts.

KEYWORDS • Mozart; Orientalism; Art Music.

1. Premessa

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, l'Oriente occupa nella produzione musicale di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) un ampio spazio sia in una prospettiva strettamente legata alla prassi estetico-esecutiva propria del Classicismo – e in rari casi, di certo Barocco europeo – sia da un punto di vista intimamente connesso a una più approfondita analisi della realtà musicale e culturale cosiddetta “orientale”.¹

È bene dunque, prima di addentrarsi nell'analisi del caso mozartiano, offrire un breve accenno agli elementi musicali e letterari a cui nel presente articolo si farà spesso riferimento.²

¹ Si ringraziano i revisori anonimi per il tempo dedicato alla lettura del presente articolo e per i preziosi suggerimenti e riferimenti bibliografici.

² Doveroso è fin da subito specificare che, in campo artistico, parlare di Orientalismo od Oriente significa

Parlare di Oriente in relazione alla musica colta del Settecento significa, da un punto di vista stilistico, parlare soprattutto di *turqueries*, ossia di elementi propri, in maniera più o meno verosimile, dell'immagine che l'Europa aveva della tradizione musicale delle popolazioni facenti parte dell'Impero Ottomano, comunemente definite turche, sebbene, come è noto, appartenenti a gruppi etnici e culturali differenti.

Vale la pena soffermarsi nel precisare che lo stile turchesco – o, più precisamente, la scelta di elementi codificati facenti riferimento al repertorio militaresco degli eserciti Ottomani – è il primo esempio di Orientalismo musicale costituito da un *corpus* di espedienti musicali ben definiti e universalmente riconosciuti in ambito colto europeo.

È possibile dunque rintracciare in tutta la produzione musicale Classica di stampo orientalista elementi stilistici codificati che in qualche modo traggono ispirazione dalle descrizioni che gli europei propongono delle tradizioni musicali del Vicino Oriente,³ una musica dal carattere “così guerresco da sollevare i petti anche di coloro che hanno l'animo più vile” (Schubart 1806, in Pestelli, 1979: 40), che adotta una precisa tipologia di strumenti musicali: “pifferi, che i turchi per lo più costruiscono con lamiere per rendere il suono più penetrante; corni ricurvi, che nel suono assomigliano ai nostri corni di bassetto; un grande e un piccolo triangolo; un cosiddetto tamburello, che con lo scuotimento dei campanelli, i quali presso i turchi sono d'argento, produce un bell'effetto; due piatti di puro bronzo oppure di bronzo da campane che vengono battuti ritmicamente insieme; infine due tamburi, uno più piccolo che rulla continuamente e uno più grande che viene spolverato con una bacchetta felpata” (Schubart, 1806, in Pestelli, 1979: 40-41) e connotata di specifiche caratteristiche strutturali: la predilezione del tempo in 2/4, il diffuso uso di una precisa tipologia di intervalli e figurazioni ritmiche e l'ampio utilizzo delle tonalità⁴ di *Fa maggiore* e *Si bemolle maggiore*.

Accanto a quanto detto, è prassi diffusa nella produzione settecentesca arricchire il già identificato *corpus* di espedienti stilistici identificabili nella musica “orientale” di ulteriori elementi che in qualche modo possano ricondurre l'ascoltatore a un immaginario esotico tanto nitidamente codificato quanto stereotipato. È qui che si collocano la sistematica presenza di intervalli di quarta eccedente, dove l'esotismo è dato dalla presenza di una nota extratonale, di acciaccature, di ripetizioni che conferiscono un carattere ostinato e ipnotico al brano.

Parallelamente agli aspetti di carattere strettamente musicale, anche la letteratura svolge un ruolo fondamentale nella definizione di quel panorama esotico che fortemente influenza la rappresentazione di teatro musicale di ambientazione orientale; nel contesto letterario del Settecento

far riferimento non solo a opere di soggetto orientale e a un *corpus* estetico nitidamente definito e condiviso, ma anche richiamarsi a una chiara e complessificata volontà ideologica di rappresentazione di Oriente come netta antitesi dell'immagine che di sé l'Occidente ha costruito. L'immagine dell'Oriente in campo artistico è dunque un'immagine fortemente stereotipata, benché arricchita di infinite sfaccettature, talora discordanti tra loro, tutte accomunate dalla stessa volontà di rappresentare uno scenario esotico lontano ed evocativo di una realtà opposta a quella di appartenenza.

³ Particolarmente significativa, a tale proposito, è la pratica, riscontrabile nel contesto musicale colto europeo più di quanto avvenga in altri ambiti artistici, di riferirsi frequentemente a espedienti musicali propri delle generazioni precedenti o di altre discipline legati al concetto di Orientalismo, anziché, come ci si aspetterebbe, soprattutto in secoli più recenti, a una più precisa analisi delle realtà musicali proprie dei contesti geografici di riferimento.

⁴ È bene qui specificare che, in riferimento alle tradizioni musicali arabo-islamica e ottomana, è impreciso fare riferimento al concetto di tonalità, essendo attestato l'uso esclusivo nelle suddette culture musicali di modi melodici almeno fino al XIV secolo.

europeo due sono i modelli testuali principali in cui si manifesta l'Orientalismo: la letteratura didattico-enciclopedica e la narrativa.

Per quanto riguarda il primo modello, l'enciclopedismo illuminista e, successivamente, i primi studi antropologici offrono innumerevoli esempi della volontà occidentale di definire e catalogare un'Oriente prima in gran parte sconosciuto, con l'esplicita esigenza di connotarlo di aspetti ben determinati, facenti capo a pregiudizi necessariamente dipendenti da un Oriente archetipico eletto a modello di riferimento e tendenti a unificare, sotto uno stesso gruppo di idee, disparate caratteristiche dei popoli orientali, spesso con l'intento più o meno esplicito di dilettere e affascinare il lettore, più che con quello di istruirlo.

Per ciò che invece concerne la narrativa, spesso la penetrazione dell'esotico si manifesta, secondo canoni estetici e *tòpos* codificati, nelle forme del racconto fantastico, il cui indubbio modello di maggiore notorietà è costituito dalle *Mille e una notte*⁵, la cui circolazione e successo sono attestatamene diffusi in territorio europeo, accanto a una copiosa produzione di imitazioni e parodie.

2. L'Orientalismo nella musica europea prima di Mozart

Come spesso avviene nella storia della musica colta europea, la gran parte delle innovazioni, tanto sul piano stilistico quanto su quello tematico, non rappresentano casi isolati, ma trovano riscontro in una vasta gamma di antecedenti che accennano a dette innovazioni in maniere meno manifeste. È questo il caso di un discreto numero di opere che certo non suonavano aliene alle orecchie di Mozart, la cui parziale influenza sul gusto musicale contemporaneo non è da trascurarsi nell'analisi della produzione del compositore.

Come già accennato, l'Oriente di cui si parla è spesso una rappresentazione pregna di stereotipi, una costruzione, da parte degli studiosi e compositori europei, aprioristica di un contesto sociale e culturale antitetico, una rappresentazione, dunque, per nulla propria di un corretto approccio etnomusicologico nel trattare in modo veritiero ciò che concerne le abitudini musicali e il gusto delle culture orientali. "Gli Orientali [...] fan parte a sé. Lontani dai nostri modi e costumi in tutto, non ci si avvicinano maggiormente neppure nella loro musica, che non tollera neppure il minimo rapporto con quella di un qualsiasi popolo Europeo." (Fonton, 1751, in Leoni, 2004: 103-104). Importante tratto caratteristico dei primi approcci musicali dell'Occidente nei confronti dell'Oriente, in virtù di quanto sinora detto, è la volontà di uniformare lo stile di comporre ed eseguire musica, mediante l'utilizzo di elementi ricorrenti che con sistematicità fanno riferimento al carattere turchesco di cui si è fatto accenno.

Primo esempio preso in analisi è l'opera di Christoph Willibald Gluck (1714-1787) *Le rencontre imprévue ou Les pèlerins de la Mecque* (1763), ove "fin dalla sinfonia [...] appaiono ele-

⁵ La genesi compositiva dell'opera e la sua diffusione nel panorama culturale europeo rappresentano un elemento da tenere in considerazione, in virtù di quanto si prende in esame nel presente articolo; le *Mille e una Notte*, opera cardine della letteratura popolare del mondo arabo (dunque facente parte di una tradizione orale che si sviluppa accanto a una fiorente letteratura dotta, spesso in stretta interazione con quella popolare), fu oggetto di traduzioni diffuse e frequenti in Europa. Vanno circolando dunque, a partire dalla prima metà del Settecento, infinite versioni delle *Notti*, alcune tra loro fortemente diversificate, sia per i problemi più strettamente legati alla traduzione dall'arabo premoderno, sia per l'assenza di un singolo manoscritto universalmente riconosciuto come fonte, da cui parzialmente deriva l'infedeltà di quasi tutte le traduzioni all'estremamente corposo nucleo originario.

menti che fanno parte della musica turca, o meglio della musica considerata *turca* dagli europei” (Pestelli, 1979: 40). Elementi tra i più evidenti sono l’utilizzo del ritmo di 2/4, tipico della musica militare turca, così come l’uso anomalo e vistoso di intervalli⁶ e modulazioni insolite; ma anche le acciacature, semplici e doppie – elementi ben accostabili alle sonorità di piatti e triangoli, strumenti tipici delle bande di giannizzeri – accanto a rapide formule dal carattere ripetitivo e ostinato, inserite verosimilmente con l’intenzione di produrre un senso di immobilità ipnotica nell’ascoltatore, specchio di quell’Oriente immaginifico e lascivo che si voleva andare a delineare.

Altro esempio di Orientalismo nella musica strumentale, questa volta in ambito austriaco, è dato da Michael Haydn (1737-1806), fratello del più celebre compositore Franz Joseph (1732-1809), che scrive la *Sinfonia in re maggiore “Zayre”*, detta anche *Türkische Suite*, in quattro movimenti, composta nel 1777 a Salisburgo. Qui l’elemento esotico consiste esclusivamente nell’impiego della banda turca che ripete a guisa di ritornello alcuni temi dell’orchestra tradizionale, richiamando la tecnica dell’alternanza tra tutti e concertino, tipica del concerto grosso barocco e ripresa da F. J. Haydn nella *Sinfonia in sol maggiore n° 100 “Militare”*, anch’essa caratterizzata dall’utilizzo, talvolta, della banda turca nel secondo movimento. “Tutto ciò d’altra parte si ricollega a un aspetto importante delle musiche turchesche, quello militaresco: la banda dei giannizzeri, che tante musiche aveva ispirato in Occidente” (Pestelli, 1979: 67).⁷

Ulteriori esempi precedenti il caso mozartiano si ritrovano nel contesto della musica vocale: qui l’Orientalismo segue canoni ben definiti, soprattutto manifesti nella scelta di costumi e scenografie e nelle caratteristiche del libretto d’opera. Quest’ultimo era di norma proveniente dalla tradizione del racconto orientale, del quale si limitava a semplificarne l’intreccio e la durata, riadattando la narrazione alla possibilità di messa in scena e presentando una serie di elementi costanti, tanto di carattere ideologico – su cui non ci soffermeremo – quanto di tipo narrativo. Prima fra tutte è l’ambientazione, di frequente il serraglio, ovvero la residenza del sovrano orientale, talvolta utilizzato impropriamente con l’accezione di *harem*, luogo in cui, ed è questo un altro *tòpos* proprio del libretto d’opera “orientale”, la donna europea è spesso tenuta prigioniera dal sultano, tratteggiato come emblema di giustizia e saggezza, spesso tradotte nel magnanimo gesto conclusivo di rinuncia alla prigioniera, che può quindi riunirsi con l’amato protagonista, spesso giunto nella città in cui la fidanzata è prigioniera travestito in modo da non essere riconosciuto.⁸

Altre costanti riscontrabili, sia nei personaggi sia negli espedienti narrativi, sono la caratterizzazione dei guardiani dell’*harem*, di cui spesso si tende a marcare il carattere buffo, a tratti grot-

⁶ A questo proposito è doveroso specificare che l’utilizzo diffuso di detti intervalli, in precisi contesti, verrà rapidamente accolto nel gusto del pubblico europeo, dimostrando dunque la forte influenza esercitata dalle innovazioni di carattere esotico anche sulla musica non più legata a un contesto più strettamente “orientale”.

⁷ Come accuratamente evidenzia Bowles (*Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages*, 1971), l’utilizzo di strumenti musicali – più precisamente di ottoni e percussioni – nel contesto bellico è una pratica che, sorta nel contesto mediorientale, vede una progressiva diffusione in area europea già a partire dal XI secolo: secondo gli studi, infatti, i soldati europei, durante le crociate, scontrandosi con gli eserciti orientali vengono a conoscenza dell’impattante presenza di bande militari in battaglia, pratica che viene subito fatta propria e da cui consegue, da un punto di vista più strettamente legato all’immaginario sonoro, l’associazione delle suddette famiglie di strumenti all’elemento militaresco.

⁸ Il *tòpos* del travestimento è tipico non solo del teatro musicale a soggetto esotico, ma, più in generale, di tutta la tradizione dell’opera buffa europea del Settecento, basti pensare ai due celeberrimi esempi mozartiani: *Le nozze di Figaro*, ossia *la folle giornata K 492* (1786), in riferimento al paggio Cherubino, e ai personaggi di Guglielmo e Ferrando in *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti K 588* (1790).

tesco, il rapimento, la fuga notturna o la serenata⁹ alla donna prigioniera che ne precede la liberazione.

Quanto sinora detto è facilmente rintracciabile in titoli quali il già citato *Le rencontre imprévue ou Les pèlerins de la Mecque* di Gluck, *Le Bourgeois gentilhomme* di Jean-Baptiste Lully (1632-1687) su libretto di Molière (1622-1673) e *La carovane du Caire* di André Grétry (1741-1813).

3. L'Orientalismo mozartiano nella produzione strumentale

Quanto sinora detto evidenzia ciò che nella produzione mozartiana è riconducibile alla moda turchesca diffusasi negli anni immediatamente precedenti quelli in cui il compositore visse. Oltre all'aspetto strettamente musicale, dove elementi ereditati dalle bande giannizzere si potevano riscontrare anche nelle istituzioni militari tedesche, Mozart ebbe modo di conoscere la narrativa d'ispirazione orientale sia in ambiente austriaco sia in quello francese. Sappiamo infatti che il giovanissimo Mozart nel 1763 fu a Parigi, dove, oltre a sbalordire musicisti e letterati per l'incredibile talento e la smisurata genialità, fu presentato alle personalità più in voga dell'ambiente culturale francese, in quegli anni fervidamente attivo e fortemente influenzato dalla moda della narrativa orientale, con la quale Mozart entrò senza ombra di dubbio in contatto. Nel 1764, poi, durante il soggiorno dei Mozart padre e figlio a Londra, il compositore conobbe l'opera italiana ascoltando melodrammi di Niccolò Piccinni (1728-1800), Baldassarre Galuppi (1706-1785) e Giacomo Tritto (1733-1824), compositori i cui libretti furono spesso caratterizzati da un elemento fiabesco ampiamente desunto dalle *Mille e una notte*. Successivamente, fu grazie a Emanuel Schikaneder (1751-1812), amico e librettista del *Flauto magico*, che Mozart conobbe la raccolta di fiabe di Christoph Martin Wieland (1733-1813), fruttifera fonte di ispirazione, come si dirà, per il celebre *Singspiel*, e al cui interno sono racchiusi molti elementi ascrivibili alla moda orientalista creatasi nell'Europa del XVIII secolo e alla diffusione delle *Notti* in ambito occidentale avvenuta per opera del francese Antoine Galland (1646-1715), che ne pubblicò i racconti in tredici volumi, il primo dei quali comparso nel 1704, l'ultimo nel 1717.

Risulta quindi indubbio che i contatti di Mozart con la narrativa d'ispirazione esotica, l'opera di soggetto orientale e le *turqueries* siano stati frequenti e numerosi, tanto da condizionarne fortemente lo stile in alcuni tra i più celebri lavori di cui si verrà qui a trattare.

In ambito strettamente strumentale, ciò che di più tipicamente turchesco vi è nella produzione mozartiana è il *Rondò della Sonata per pianoforte K331* (1778), appunto denominato *Alla turca*. Qui l'elemento orientale è reso manifesto da un uso sistematico del ritmo binario, affiancato alla presenza dell'intervallo di quarta eccedente, usato con cautela nella musica seria, ma già frequentemente diffuso in ambito buffo o popolare e che si inserisce con maggior frequenza in ambito colto proprio in qualità di *turqueries* con lo specifico intento di catturare l'attenzione dell'ascoltatore, abituato all'estrema regolarità dello stile classico e qui sorpreso dalla presenza di una nota

⁹ Anche la serenata intonata dall'amante, così come il travestimento e il rapimento mediante inganno, rientrano in buona parte nei più ampi canoni di tutta la tradizione operistica europea, non solo del XVIII secolo. Tra le serenate più celebri ricordiamo la *canzone* del Conte d'Almaviva *Se il mio nome saper voi bramate* nel rossiniano *Barbiere di Siviglia* (1816), la serenata che ogni notte Manrico canta a Leonora nel *Trovatore* (1853) di Verdi o quella che Leoncavallo scrive per la voce dell'Arlecchino innamorato della bella Colombina, Nedda, dell'opera verista *Pagliacci* (1892).

extratonale, che costituisce l'elemento caratterizzante. Anche le acciaccature semplici e doppie, elemento da sempre accostato al contesto della musica popolare, spesso zingaresca¹⁰ e d'improvvisazione, e dunque, nell'immaginario del pubblico europeo, tipico della tradizione musicale degli Ottomani, sono tra gli espedienti posti in atto per connotare il carattere orientale del brano. E, ancora, la ripetitività di alcune formule con l'intento di creare un carattere ostinato e trasportare il pubblico in una sorta di ipnosi, contribuendo a creare quell'idea di misticismo orientale e di fascino rapimento dell'ascoltatore nella musica, grazie alla musica stessa. Ricordiamo poi che "all'epoca di Mozart era diffuso l'utilizzo di pedali nel fortepiano che, se inseriti, alteravano il timbro dello strumento o producevano una serie di effetti, come l'utilizzo di tamburi, piatti e sonagli nel caso del cosiddetto registro giannizzero." (Rattalino, 1982: 46-48).

Altro forse meno celebre esempio di Orientalismo in campo strumentale nella produzione mozartiana è il *Concerto per violino e orchestra in la maggiore K 219* (1775), nel cui *Rondò* Mozart fa esplicito uso di elementi propri del vocabolario turchesco. È questo il caso delle agilità del violino solista, dal colore vagamente zingaresco – e dunque "orientale" –, fittamente arricchite da varie acciaccature, una delle quali formata, non a caso, dall'intervallo di quarta eccedente già evidenziato parlando della *Sonata K331*; al solista succede immediatamente la risposta orchestrale, altrettanto turchesca poiché composta di grandi salti e di una ritmica molto spiccata, che quasi suggerisce l'idea dei colpi di piatti e dell'ostinata figurazione ritmica delle percussioni propria delle bande dei giannizzeri. Non da ultimo, è evidente il legame turchesco tra i due brani strumentali anche attraverso la scelta della tonalità del *Rondò* del *Concerto per violino K219* ovvero la tonalità di *La maggiore*, la stessa utilizzata in seguito per il *Rondò* della già citata *Sonata K331*, scelta non casuale all'interno della dialettica mozartiana legata agli usi e ai significati delle tonalità.

4. L'Orientalismo mozartiano nella produzione vocale

Come precedentemente illustrato, la moda orientalista coinvolge tanto la musica strumentale quanto, in modo ben più manifesto, il teatro musicale; come facilmente si può dedurre, anche la produzione mozartiana presenta esempi di Orientalismo nel repertorio vocale, tra i più celebri: *Die Entführung aus dem Serail K 384* (1782) e *Die Zauberflöte K 620* (1791).

Soffermandoci ora sul primo dei due titoli, *Die Entführung aus dem Serail* (*Il ratto dal serraglio*), si tratta di un *Singspiel* la cui prima rappresentazione, il 16 luglio 1782 al Burgtheater di Vienna, riscosse un incredibile successo. Oltre a collocarsi tra i maggiori esempi di teatro nazionale tedesco, di cui l'imperatore Giuseppe II in quegli anni si fece promotore, *Il ratto* rientra a pieno titolo tra le principali opere per le quali si può parlare di Orientalismo in campo musicale.¹¹ Su libretto di Johann Gottlieb Stephanie (1741-1800) e totalmente in linea con la moda turchesca dell'epoca, *Il ratto dal serraglio* si apre con il più classico dei *tòpos* del teatro musicale ad ambientazione orientale: il nobile Belmonte, spagnolo, si trova presso il palazzo del pascià Selim in cerca del-

¹⁰ Parlando dell'elemento zingano-ungherese, occorre tener presente che per la cultura europea dell'epoca la musica che noi chiamiamo "turca" si confonde con tutta la produzione musicale dell'Est, Europa compresa.

¹¹ È bene sottolineare, parlando di *Die Entführung aus dem Serail*, la volontà di Mozart di comporre un'opera il più possibile apprezzabile dal pubblico viennese suo contemporaneo e non, invece, orientata a proporre una visione autentica di quell'Oriente in cui la vicenda è ambientata; basti come esempio la scelta di includere nei cori militari le voci femminili, chiaramente non presenti nelle bande degli eserciti a cui Mozart fa riferimento.

l'amata Costanza, rapita dai pirati. Subito si rivolge a Osmino per ricevere informazioni, ignaro del fatto che quest'ultimo sia il custode dell'*harem* di Selim, in cui Costanza è prigioniera. Subito emergono le principali costanti narrative a cui si è precedentemente fatto accenno e le ambientazioni tipiche della moda dell'Orientalismo settecentesco, accanto a elementi musicali fortemente pregni di quelle *turcherie* già illustrate parlando di musica strumentale. Già nell'*Ouverture*, insieme ad acciacature e intervalli tipicamente turcheschi, il carattere orientale del brano si esprime soprattutto mediante l'elemento timbrico: l'orchestrazione infatti richiede l'utilizzo, accanto ad archi e legni, di ottoni e timpani, insieme a triangolo, grancassa e piatti, tutti strumenti, come si è detto, adatti a conferire un vigore quasi militaresco, data l'esplicita analogia con le sonorità proprie delle bande dei giannizzeri.

All'interno del *Singspiel*, poi, numerosi altri sono gli elementi che permettono a studiosi e ascoltatori di inserire a pieno titolo *Il Ratto* nella tradizione dell'opera orientalista; ci soffermeremo qui a trattare alcuni tra gli elementi più originali o rappresentativi.

Elemento particolarmente interessante, introdotto da Mozart tramite un raffinato gioco di rimandi, è il *Lied Wer ein Liebchen hat gefunden* cantato da Osmino, il quale fa la sua prima comparsa sulla scena mentre, intento a raccogliere fichi nel giardino del pascià, canta e mette in guardia gli innamorati da coloro che, seducendo le amate, possono minacciarne la fedeltà. Qui la scelta del compositore si avvale della memoria musicale dell'ascoltatore, poiché inserisce nell'aria un esplicito rimando a un'altra aria, *Castagno, castagna*, presente nel già citato lavoro di Gluck *Le rencontre imprévue ou Les pèlerins de la Mecque*, anch'essa posta in apertura dell'opera, affidata, proprio come Mozart fa per Osmino, a un basso, Calender, e caratterizzata dalla ricorrenza di uno stesso ritornello "*lerola lerala*" (nel libretto del capolavoro mozartiano "*tralalera tralalera*").

Altro momento fortemente turchesco è segnato dall'entrata in scena del benevolo pascià Selim, sontuosamente accolto da un coro di giannizzeri, *Singt dem großen Bassa Lieder*: "si tratta del pezzo più turco di tutta l'opera: ha infatti tonalità di *la minore* (che evidentemente per Mozart era associata alle *turcherie*), ritmo di 2/4 (reso ancora più efficace aprendo il pezzo con una sincope), acciacature e scala con il quarto grado innalzato [...] per creare l'intervallo eccedente." (Pestelli, 1979: 89); è soprattutto nella prima sezione – e nella sua ripresa finale – che il coro dei giannizzeri si esprime con un canto potente e accordale, supportato da un'orchestrazione la cui solennità marziale è affidata alle percussioni e la cui vivacità turchesca risuona nelle acciacature degli archi, riportando l'ascoltatore a quello stesso colore militaresco dell'*Ouverture*.

Continuando il gioco di rimandi mediante specifiche scelte riguardanti l'orchestrazione, è bene citare anche il duetto tra Pedrillo e Osmino *Vivat Bacchus, Bacchus lebe*, sulla cui ultima ripresa Mozart inserisce una banda turca che richiama, data l'evidente analogia ritmico-timbrica, le sonorità dell'*Ouverture* e del *coro* del primo atto. Tale duetto, inoltre, si rivela estremamente interessante anche sotto il punto di vista dei *tòpoi* ricorrenti nell'ambito del teatro musicale orientale: si tratta infatti di una *chanson à boire*, elemento spesso presente nelle opere a soggetto orientale nel momento dell'ubriacatura del musulmano, fortemente stereotipato secondo i canoni tipici della visione europea dell'uomo orientale cui si è fatto accenno in precedenza.

L'atto di clemenza del pascià Selim, elemento anch'esso ricorrente nel teatro musicale orientalista, si impone come apice e momento conclusivo del *Singspiel*, che si chiude con un *vaudeville* in cui i personaggi elogiano la benevolenza del sovrano, cui fa seguito un ultimo coro pregno di *turcherie*, *Bassa Selim lebe lange*, coro che offre all'ascoltatore un compendio di tutti gli elementi musicali turcheschi già presentati dal compositore durante l'opera, dall'ampio impiego di determinati strumenti a percussione al frequente utilizzo di trilli e acciacature, in una figurazione ritmica dal tono, ancora una volta, brillante e militaresco.

Molti aspetti del *Ratto dal serraglio*, è opportuno precisare, sembrano essere molto vicini a certi altri dell'ultimo *Singspiel* mozartiano nonché suo più celebre capolavoro: *Die Zauberflöte*

(*Il flauto magico*), lasciando intuire allo spettatore la presenza di un filo conduttore tra i principali elementi in comune, quasi come se *Il Ratto* fosse un motivo anticipatore del *Flauto*, di cui andremo ora a trattare.

Singspiel mozartiano per eccellenza, *Il flauto magico*, su libretto del già citato Schikaneder, fu per la prima volta rappresentato a Vienna nel settembre 1791, anno della morte del compositore. Mozart aveva inizialmente concepito l'opera seguendo alla lettera una fiaba, *Lulu oder die Zauberflöte*, contenuta in una raccolta di "favole orientali", attribuita a Christoph Martin Wieland, ma nella quale figuravano anche opere di altri autori,¹² intitolata *Dschinnistan*.¹³ La vicenda narra di un giovane principe, Huon, chiamato a salvare una fanciulla insieme a un compagno, Cherasmin, avvalendosi dell'aiuto di un corno magico come protezione nei momenti difficili. Così in *Lulu* come nel *Flauto magico*, il protagonista è chiamato a superare tre prove per potersi unire all'amata.

Se una delle fiabe del *Dschinnistan* offre a Mozart dunque la trama del suo *Flauto magico*, altri racconti della raccolta, anch'essi a soggetto orientale, offrono l'ispirazione per alcuni dei personaggi del *Singspiel*: "La prefigurazione dei tre genietti è contenuta nella fiaba *Die drei Knaben* [...]. La figura del perfido schiavo negro che tenta di sedurre la candida fanciulla deriva dal racconto *Adis e Dany*. In *Neangir e i suoi fratelli, Argentina e le sorelle*, troviamo il ritratto di una fanciulla che dischiude il cuore del protagonista all'amore: da qui deriva quasi sicuramente il testo della celebre *Aria del Ritratto* di Tamino. Le scene dentro una piramide egizia con le prove di coraggio dell'eroe sembrano derivare da *Der Stein der Weisen*. L'apparizione della Regina della Notte è preannunciata in *Corbeille, storia orientale*, anche se il modello più probabile fu Astromonte della *Pietra filosofale*." (Attardi, 2006: 47-48). Indubbiamente molti degli elementi comuni sono da intendersi come tipici del genere fiabesco e dunque universali, tuttavia è bene tenere in considerazione il fatto che determinate scelte di tipo letterario presenti nel *Dschinnistan*, e successivamente riprese nel libretto del *Flauto magico*, sono riconducibili tanto alle mode del secolo in cui fu scritto quanto all'indubbia influenza della letteratura fiabesca europea degli anni precedenti.

Facendo accenno ad altri elementi comuni tanto alla raccolta di Wieland quanto al *Singspiel* mozartiano, troviamo una perfetta analogia tra la trama del racconto *Nadir und Nadine*, che apre la raccolta, con lo sviluppo narrativo rintracciabile nella storia d'amore tra i protagonisti del *Flauto*, Tamino e Pamina; o, ancora, la presenza di un personaggio affine a quello di Monostato in *Adis und Dahy*.

Servendoci poi dell'indice dei titoli dei racconti presenti nella raccolta di Wieland, è interessante osservare come numerose altre favole, oltre a quelle citate in precedenza, siano riconducibili direttamente alle già citate *Mille e una notte* del francese Galland e, più largamente, alla tradizione letteraria popolare orientale.

¹² A tale proposito, è oggi un dato acquisito che *Lulu oder die Zauberflöte* non sia stata scritta da Wieland, bensì da August Jacob Liebeskind (1758-1793).

¹³ Volendo dedicare una breve riflessione al titolo della raccolta, possiamo osservare l'uso del suffisso *-stan*, di origine persiana e traducibile con la locuzione "Paese di", giustapposto alla parola *Dschinni*, riconducibile all'arabo جِنّ [*jinn*]; nel titolo si fa riferimento dunque a una terra mitica identificata con un ipotetico fantastico *Paese dei Jinn*. Nella cultura popolare araba i *jinn* sono spiriti dall'influsso benefico o malefico che popolano la natura e influenzano la vita umana. Accolti anche nella tradizione coranica, nella quale talvolta vengono identificati con i diavoli delle religioni giudaica e cristiana, i *jinn* costituiscono una collettività presente sin dalle fasi più antiche della società araba preislamica.

Altro aspetto meritevole di essere citato è la partitura di *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel, Singspiel* rappresentato nel teatro di Schikaneder nel 1790 (dunque di appena un anno precedente il capolavoro mozartiano), il cui argomento si ispira a una delle novelle del *Dschinnistan*; a tale opera lavorarono diversi compositori, tra cui lo stesso Mozart.

Interessante è poi, procedendo nell'analisi, soffermarci su alcune caratteristiche dei personaggi del *Flauto*, particolarmente significative in una chiave di lettura "orientalista" dell'opera.

Il primo personaggio di cui si tratterà, per la particolare ricchezza di elementi orientali, è Papageno, simbolo del mito del "buon selvaggio" di rousseauiana memoria e, dunque, archetipo di quell'ideale di umanità che nel Settecento veniva tipicamente rintracciato nei popoli orientali.

Facendo riferimento alle due sole rappresentazioni originali pervenuteci del personaggio, l'una, del 1791, presente nella prima edizione del libretto e l'altra, del 1793, appartenente alla raccolta di acqueforti a colori di Joseph e Peter Schaffer, è bene osservare le caratteristiche del costume di Papageno. L'abito di piume del personaggio, infatti, oltre a essere strettamente connesso alla professione di uccellatore, che richiede sia anch'esso raffigurato in veste di pennuto, è riconducibile anche a ulteriori aspetti, molto vicini ad alcuni elementi tipicamente orientali, primo fra tutti il piumaggio, che ricorda le fantasie tessili mediorientali, tipicamente caratterizzate dalla ripetizione di elementi naturali, si tratti di foglie, fiori o piume, tutte fantasie adottate nella moda europea del XVIII secolo per ricalcare i costumi orientali secondo quei canoni stereotipati che andavano diffondendosi anche sul versante dell'abbigliamento.

Il corpo totalmente o parzialmente ricoperto di piume ricorda inoltre alcune tipiche raffigurazioni di determinate divinità appartenenti a culti di origine orientale. Nell'antico Egitto, fonte di molti degli elementi presenti nel *Flauto*, erano rappresentati come uccelli o come esseri umani alati sia il dio Horo sia la dea Maat, simbolo di giustizia e di massima espressione dell'equilibrio naturale, dunque icona delle ambizioni che l'uomo europeo del Settecento vedeva incarnate nello stile di vita orientale, di cui Papageno è emblematica sintesi.

Nella mitologia mesopotamica, invece, è Assur, dio principale assiro, nonché forma divinizzata dell'omonima città, a essere frequentemente rappresentato con ali coperte da un folto piumaggio o all'interno di una ruota alata, simbolo di genuinità e purezza.

Anche nell'iconografia zoroastriana il piumaggio, rintracciabile nella figura del Faravahar, alla quale sono attribuiti molteplici e spesso discordanti significati, ha un importante valore simbolico, protrattosi anche oltre la conquista araba e la diffusione dell'Islam.

Proprio grazie al personaggio di Papageno e al dualismo che con esso si instaura, si delinea anche la figura del protagonista, Tamino, "complementare a Papageno, che rappresenta un altro *status* sociale e culturale, ma anche una dimensione primaria e istintuale che lui stesso possiede e nella quale, in parte, si identifica." (Bramani, 2005: 270-271). Tamino è quindi comprimario e al contempo antitesi e realizzazione di Papageno, incarnando tanto i caratteri del principe orientale tipico dell'opera settecentesca, quanto l'ideale rapporto che intercorre tra Oriente e Occidente secondo una prospettiva strettamente europea. Vale la pena infine soffermarsi sulla rappresentazione che ne è data nelle già citate acqueforti Schaffer, dove l'abito del protagonista, più che quello di un nobile principe europeo, ricorda le tipiche rappresentazioni dei soldati ottomani del XVIII secolo. Altro personaggio meritevole di precisazioni è Sarastro. Caratterizzata da un'iniziale ambiguità, la figura di Sarastro è presentata dal Coro come quella di un Saggio, di un *Abgott*, un semidio; è proprio la deità del personaggio, vicina ai culti dell'Antico Egitto e a quelli zoroastriani, a renderlo fortemente "orientale" agli occhi dello spettatore. Il nome stesso, poi, richiama volutamente quello di Zoroastro e costituisce un'esplicita allusione che contribuisce a creare un legame di continuità con i caratteri già evidenziati della figura di Papageno.

Altro elemento di rilievo, nell'analizzare la figura di Sarastro, è l'analogia del testo della celeberrima aria *O Isis und Osiris* con un inno presente nel *Sethos, historie, ou Vie tirée des monu-*

ments, anecdotes de l'ancienne Égypte, tradite d'un manuscrit grec (1731), dell'abate Jean Terrasson (1670-1750), testo la cui vicenda narrata, quella di un principe, Sethos, sottoposto a un rito iniziatico e chiamato ad affrontare prove di acqua, di aria e di fuoco, costituisce un evidente legame con la trama del *Flauto* e con il filone del *Bildungsroman*, di ampia diffusione e notevole apprezzamento negli ambienti culturali del XVIII secolo.

Degno di nota è anche il personaggio della Regina della Notte, personaggio antitetico a Sarastro; nella maggior parte delle rappresentazioni ricorda una figura femminile che compare nell'iconografia mesopotamica, soprannominata "Regina della notte" e raffigurata come una divinità alata con zampe e artigli d'aquila. Le agilità della più celebre aria di questo personaggio, *Der hölle Rache kocht in meinem Herzen*, inoltre, ricordano da vicino quelle di Astromonte,¹⁴ uno dei personaggi del *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel, Singspiel* cui si faceva accenno in precedenza.

Ultimo ruolo su cui vale la pena soffermarci è Monostato, personaggio fortemente caratterizzato nei suoi tratti più "orientaleggianti"; definito nel libretto *ein Mohr*, un moro, Monostato viene presentato come un personaggio controverso, senza ombra di dubbio esotico, dai caratteri che molto ricordano certi personaggi turcheschi di altre opere, primo fra tutti Osmino nel *Ratto dal serraglio*.

Dal punto di vista musicale, *Die Zauberflöte* contiene meno aspetti strettamente legati alle *turqueries* di cui si è trattato; è nel libretto e nella costruzione di scenografie e personaggi che si manifesta maggiormente quell'Orientalismo di cui il *Singspiel* è pregno, molto più di quanto si sarebbe indotti a pensare. Un Orientalismo che, come ben identifica Edward Said (1935-2003) e come già era stato manifesto nel *Ratto dal serraglio*, di cui *Il Flauto* sotto alcuni aspetti rappresenta il passo successivo, ribalta l'immagine dell'Oriente nemico dei secoli precedenti collocandovi numerosi valori positivi quali benevolenza, eroismo, nobiltà d'animo, permettendo così al pubblico di "superare le barriere dottrinali innalzate tra l'Occidente e l'Islam, e cogliere segreti elementi di affinità tra se stesso e il mondo orientale." (Said, 1978: 121).

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Il flauto magico*, collana *I Libretti*, Torino, Fondazione Teatro Regio, n° 192, maggio, 2017.
- AA. VV., *La nuova enciclopedia della musica Garzanti* (1983), Milano, Garzanti Editore, 1994.
- Attardi Francesco, *Viaggio intorno al Flauto Magico* (2006), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006.
- Bowles Edmund Addison, *Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages* (1971), Barcellona, *Anuario musical*, Editorial CSIC, vol. 26, 1971.
- Bramani Lidia, *Mozart massone e rivoluzionario* (2005), Pavia, Bruno Mondadori Editori, 2005.
- Buch David Joseph, *Fairy-Tale Literature and Die Zauberflöte* (1992), Basilea, *Acta Musicologica*, International Musicological Society, Vol. 64, Fasc. 1, gennaio-giugno, 1992.
- Cardini Franco, *Europa e Islam. Storia di un malinteso* (2007), Roma, Giuseppe Laterza & Figli, 2015.
- Cardini Franco, *Il Turco a Vienna. Storia del grande assedio del 1683* (2015), Roma, Giuseppe Laterza & Figli, 2015.
- Fernández Manzano Reynaldo, *El Orientalismo en la música europea* (1991), Madrid, *Revista de musicología*, Sociedad Española de Musicología, Vol. 14, gennaio-settembre, 1991.

¹⁴ Sebbene, come si è detto, Mozart abbia contribuito alla composizione di *Der Stein der Weisen oder die Zauberinsel*, l'aria di Astromonte cui si fa riferimento è da attribuirsi a Benedikt Schack (1758-1826), caro amico del compositore e interprete del protagonista Tamino nella prima rappresentazione di *Flauto* del 1791.

- Hammond Clare, *The relevance of Edward Said's theory of Orientalism to Mozart's The Entführung aus dem Serail* (2006), *British Postgraduate Musicology*, Vol. 8, 2006.
- Head Matthew, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish music* (2000), New York, Routledge, 2017.
- Huckvale David, *The occult art of music* (2013), Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2013.
- Irwin Robert, *La favolosa storia delle Mille e una notte* (2004), Roma, Donzelli Editore, 2009.
- Leoni Stefano Agostino Emilio, *L'Oriente: tutta un'altra musica. L'oltre-Bosforo come catalizzatore dell'immaginario musicale occidentale alle soglie dell'età moderna* (2004), Lucca, *Musica/Realtà*, Libreria Musicale Italiana, anno XXV/75, novembre, 2004.
- Marzolph Ulrich, Van Leeuwen Richard, Wassouf Hassan, *The Arabian Nights Encyclopedia* (2004), Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004.
- Mila Massimo, *Lettura del Flauto magico* (1989), Torino, Giulio Einaudi Editore, 2006.
- Pestelli Giorgio, "Cose Turche" nella musica Europea. *Dal Ratto del serraglio all'Italiana in Algeri. Appunti del corso di Storia della Musica* (1979), Università degli Studi di Torino, 1979.
- Pestelli Giorgio, *L'Età di Mozart e di Beethoven* (1979), Torino, E.D.T., 1991.
- Rattalino Piero, *Storia del pianoforte* (1982), Milano, Il Saggiatore, 1982.
- Said Edward, *Musica ai limiti* (2008), Milano, Giacomino Feltrinelli Editore, 2010.
- Said Edward, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Milano, Giacomino Feltrinelli Editore, 1999.
- Sawa George Dimitri, *Rhythmic theories and practices in Arabic writings to 339 AH/950 CE. Annotated translations and commentaries* (2009), Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2009.
- Scott Derek, *Orientalism and Musical Style* (1998), Oxford, *The Musical Quarterly*, Vol. 82, No. 2, Oxford University Press, 1998.
- Shiloah Amnon, *Music in the World of Islam: a socio-cultural study*, Scolar Press, Aldershot 1995.

CECILIA CONTE · is a PhD student at the University of Turin (National PhD in Learning Sciences and Digital Technologies). She holds a MA in Translation from the University of Turin (2021) and a BA degree in Languages, from the same University (2019). At the same time, she graduated in Piano at the Conservatory of Novara (2019) and in Opera Singing at the Conservatory of Turin (2022). Her research interests include Arabic music and musicology, the relationship between European and Arabic musical traditions, the development of opera tradition in Egypt and musical aesthetics related to languages.

E-MAIL • cecilia.conte@unito.it