

The magic flute di Kenneth Branagh

Il mio intervento si svilupperà in quattro passaggi.

1. Leggendo il programma de *La polis e suoi demoni* forse qualcuno dei benevoli spettatori presenti in sala si sarà domandato per quale motivo è stato inserito anche *The magic flute* di Kenneth Branagh.

Ora, se vi parlassi in qualità di innamorato folle dell'opera di Mozart-Schikaneder vi risponderei dicendo che *Die Zauberflöte* è uno dei più incantevoli sogni fatti dalla mente dell'uomo e che per questo dovrebbe essere ascoltato e meditato con umiltà per trarre da esso spirito di profezia e di forza, fantasia, coraggio, magnanimità, in una parola: bellezza, così indispensabile per non perdere la barra soprattutto in tempi in cui la bellezza è minacciata.

Temo tuttavia che i miei amori, essendo faccenda del tutto privata, non interessino giustamente a nessuno di voi, per cui vi debbo rispondere in qualità di uno degli ideatori del festival *La polis e i suoi demoni*. Ebbene la risposta è contenuta nel complemento di specificazione che segue il titolo della pellicola che abbiamo appena visto: *Il flauto magico* "di Kenneth Branagh". Non si finirà mai di stupirsi dinanzi alla sovrana libertà dell'arte. Per la logica del mondo quel complemento di specificazione potrebbe essere inteso come una usurpazione, come un atto di vile pirateria; ma per la logica dell'arte esso è la più intensa dichiarazione d'amore che si possa fare a un capolavoro dinanzi al quale si prova tutta la propria inadeguatezza. Sovrana libertà, ma anche sovrana generosità dell'arte, giacché il capolavoro, nel momento stesso in cui è licenziato dal suo autore, diviene *res communis omnium*, appartiene a tutti e tutti ne possono rivendicare la paternità. Per cui, legittimamente, tutti possono modificarlo o stravolgerlo, parodiarlo o sbertucciarlo (e persino arricchirlo, come non di rado è accaduto).

Dunque, *Il flauto magico* "di Kenneth Branagh". Quale variazione – trattandosi di musica questo termine è quanto mai appropriato – ha operato Branagh all'originale tale da legittimarlo allo scippo di paternità e da consentirgli il diritto di cittadinanza all'interno del nostro programma? Con una sorprendente forza immaginativa ha ambientato l'azione al tempo della Grande guerra, ovvero negli anni che diedero il colpo scatenante alle Rivoluzioni di Febbraio e di Ottobre del 1917, che si atteggiarono subito come una *simia*, come una contraffazione di quelle che finora erano scoppiate in Europa e nel mondo, perché furono rivoluzioni non democratiche ma totalitarie, che nel giro di pochi decenni si trasformarono in genocidi e in orrori senza nome.

La Prima guerra mondiale allora come brusco risveglio dal sogno illuminista e come stupro del *Sapere aude!* kantiano. Un sogno luminoso, è vero, che celava però incubi spaventosi che Dostoevskij, uno dei più grandi spiriti che l'Europa abbia mai avuto, con intuito raddomantico riuscì a decrittare e a descrivere nelle sue opere, soprattutto ne *I demoni*. Uno di questi incubi fu il terrorismo, che non solo sarà il terreno di coltura della rivoluzione bolscevica, ma anche il modello, vitaminizzato poi oltremisura, adottato dal potere statale comunista e da tutti gli altri terrori polizieschi e concentrazionari che, come rispondendo ad un segno convenuto, uscirono dall'avello per impazzare sull'Europa fino a dissodarla. La Grande guerra fu la condizione organica che permise di aprire sepolcri ai quali mai nemmeno ci si sarebbe dovuti accostare, liberando un terrorismo che nel giro di pochi anni acquisterà una forza sempre più organizzata, burocratizzata e tecnicizzata.

Dostoevskij, intitolando il suo romanzo *I demoni*, è andato alla radice del male e ha colto in pieno l'aspetto più autenticamente demoniaco dei giovinastri che, raccolti intorno a Petr Stepanovich Verkovenski, fanno precipitare nel caos la cittadina di Svovesniki: la menzogna e il perversimento delle idee. Vi abbiamo già accennato: la Rivoluzione bolscevica è una oscena caricatura della *Revolution* e degli ideali – libertà, uguaglianza e fraternità – in nome dei quali essa fu fatta. Ma quando si parla di Rivoluzione francese si parla anche di Illuminismo, poiché essa trovò la propria linfa nell'egualitarismo, nell'avversione al potere illegittimo e nell'autonomia degli individui, ideali che i *philosophes* con tanta passione difendevano e di cui è a dir poco intriso *Die Zauberflöte* di Mozart-Schikaneder (e che *The magic flute* di Branagh riprende con totale fedeltà).

2. Idee depravate, dunque. Ma quale è stato il *primum mobile* che ha portato a questo? E' stato il sonno della ragione o piuttosto l'eccesso della ragione che, come il primo, genera mostri? Detto in altre parole: il lievito serve a fare il pane più gustoso; ma un pane fatto di solo lievito diviene immangiabile.

La lunga sequenza che apre il film di Branagh coglie come meglio non si potrebbe la cifra questo eccesso di lievito. La macchina da presa inquadra due trincee contrapposte, che solcano la terra come due sconce rughe. E dentro queste immani ferite aperte nella terra due eserciti, i rossi e i blu, si apprestano a dare e a ricevere la morte. Ecco, è la terra la via ermeneutica da seguire per cogliere la simbologia sottesa a questa bellissima sequenza. Desta paura, questa terra: essa ricorda un idolo barbarico, un vitello d'oro attorno al quale si stanno preparando grassi olocausti (i soldati). A questo punto possiamo dare un nome all'eccesso di lievito di cui parlavo sopra: sacro suolo della nazione. Chi non si identifica con una comunità (o con una classe), fatta di valori e di identità condivise, è un nemico e come tale deve essere annientato. Ma a questo punto scatta un impressionante paradosso. Il prezzo che si deve pagare all'individualità è l'anonimato: è in questa aporia che l'eccesso di lievito si fa compiutamente demoniaco. Il sociologo francese Roger Caillois nel suo *La vertigine della guerra* (Città Aperta Edizioni) scrive, con la consueta profondità di analisi, che a partire dalla Grande guerra

«l'eroe [...] è il milite ignoto, ovvero colui che seppe disfarsi della propria identità e confondere le tracce che avrebbero permesso di ritrovarlo. La venerazione pubblica è riservata d'ora in poi al miserabile il cui corpo ha perso più d'ogni altro la sua forma ed è stato più maciullato; e colui il cui volto è sfigurato sino a perdere qualsiasi sembianza umana non poteva più evocare alcun ricordo né conservare una fisionomia in alcuna memoria. L'anonimato divenne così, nel modo più significativo e conseguente, un titolo di gloria; e il coraggio, l'iniziativa, l'audacia, l'abnegazione di ciascuno dei più valorosi, trovarono in ogni paese un sostituto in un'infelice creatura che fu probabilmente pacifica e forse timorosa, ma che aveva il vantaggio di non essere più una persona».

Le innumerevoli lapidi con i nomi dei caduti che sono all'interno del famedio dove Sarastro si ritira a pregare sono un prepotente ritorno al più genuino spirito dell'Illuminismo, che vede in ciascuno di quei nomi un essere fragile, bisognoso di protezione. Recuperare il nome di ogni singolo soldato, anche di quelli di cui ormai non restano che sanguinolenti brandelli di carne, significa porre già una preziosa ipoteca affinché tali orrori non si ripetano più.

3. Ma come si è arrivati a questi “grandi cimiteri sotto la luna”, per citare il titolo di un grandissimo libro di Bernanos? Il *Flauto magico* non solo dà una risposta, ma addita pure una possibile via d'uscita.

La scena chiave è da ricercare nella prima apparizione della Regina della Notte (per i melomani, siamo alla celeberrima Aria *O zittre nicht, mein lieber Sohn!*). «Al dolore sono votata, da che mia figlia mi è stata tolta [...]. Un malvagio se la portò via. [...] Tu, tu, tu andrai a liberala, tu sarai salvatore [*Retter*] di mia figlia. E io ti vedrò vincitore [*Sieger*], così lei sarà tua in eterno». Dunque, è l'idea di un presunto torto subito – onta intollerabile che deve essere lavata solo con la vendetta (e infatti nella seconda, grande Aria Astrifiammante grida: «*Der Holle Rache kocht in meinen Herzen*, Vendetta infernale mi brucia nel cuore, morte e disperazione mi infiammano») – a spingere Tamino all'impresa. E' un'idea, però, che questi subisce passivamente: egli non si dà la briga di capire come stanno le cose, non rivolge una sola domanda alla regina della Notte, alla quale dimostra così di credere ciecamente, né chiede informazioni su Sarastro, di cui ha sentito pronunciare il nome per la prima volta dalle labbra della sua acerrima nemica. Questa totale assenza di spirito critico è ribadita nel breve dialogo che il principe ha con l'Oratore:

ORATORE: Odi Sarastro?

TAMINO: Sì, lo odio, in eterno!

ORATORE: Ora dimmi le tue ragioni.

TAMINO: E' un mostro, un tiranno!

ORATORE: E' provato ciò che hai detto?

TAMINO: Testimoniata da una donna infelice, oppressa dal dolore e dallo strazio.

ORATORE: [...] Tu giovane credi al menar di lingua?

Così Tamino con beata e criminale innocenza parte a compiere la sua grande impresa, che la Regina della Notte si affretta a colorare di tinte messianiche (*Ritter*, salvatore, e *Sieger*, vincitore, sono attributi di Dio). Allo stesso modo, nel 1914, si avviarono, questa volta alle Valli d'Acheronte, milioni di soldati avvelenati da una asfittica e rancorosa memoria storica fatta di ferite non rimarginate da secoli, sedotti da una Grande Idea, come la chiama Dostoevskij, che non tardò a trasformarsi in Grande guerra.

La Regina della Notte è dunque simbolo compiuto del terribile potere di fascinazione che i demoni del '900 esercitarono sulle masse, della memoria tribale che inchioda gli uomini al loro passato come

Prometeo alla rupe del Caucaso e della perversa tentazione, oggi ancora viva, di dividere il mondo in buoni e cattivi, in stati virtuosi e in stati canaglia. E' simbolo insomma di tutti i mestieranti della politica, che anziché venire a patti con le forze demoniache che governano la Storia, le scatenano come fa l'apprendista stregone nell'omonima ballata di Goethe, pronunciando menzogne (sempre incombe l'ombra di Stepan Verchovenskij!) che non tardano a farsi omicide e strumenti di morte, come gli acuti della Regina della Notte che, in una memorabile sequenza del film, paiono trasformarsi in carri armati che escono dalla sua bocca.

L'apparenza non ci deve ingannare: anche se cambia nome (essendo una creatura notturna ella è maestra nell'arte del nascondimento), è sempre la Regina della Notte a lanciare i suoi acuti gorgheggi di sangue negli scontri tra Serbi e Croati, tra Hutu e Tutsi, tra Palestinesi e Israeliani. E gli enti si potrebbero, tristemente, moltiplicare.

4. Come si può uscire da queste strettoie? Prima di tutto attraverso la memoria uguale e contraria di Sarastro. La sua preghiera per tutti i caduti diviene resistenza dinanzi al tritacarne della Storia universale e indicibile gesto d'amore che trasforma i miserabili di cui parlava Caillois, dei quali non si conserva più nemmeno il nome, in evangeliche testate d'angolo.

Una simile memoria, tuttavia, può essere conquistata solo attraverso la verità. In greco *aletheia*, verità, significa alla lettera mancanza di *lethe*, di oblio. «Piccola mia, e adesso che diremo?», domanda impaurito Papageno a Pamina quando un rataplan di trombe e di timpani annuncia l'ingresso di Sarastro e del suo seguito. «*Die Wahrheit! Die Wahrheit!* La verità! La verità, fosse anche un delitto!», gli risponde la fanciulla.

Ecco: fosse anche un delitto. La buona memoria deve guardare in faccia prima di tutto ai demoni che ciascuno alberga in sé e dare loro un nome. Ma deve farlo guardando sempre in avanti se non vuole sprofondare nella melma, parimenti esiziale, del senso di colpa o dello spirito di vendetta. Guantanamo, il falso dossier sulle armi di distruzioni di massa irakene, le menzogne sul conflitto ceceno, tanto per citare i casi più eclatanti del nostro tempo, sono colpi mortali inflitti alla verità. Condorcet, un grande illuminista, diceva che i «fantasmi della paura», con i loro gelidi ululati e con il loro clangore di catene fanno dimenticare la tensione, che dovrebbe essere insonne, alla verità. E i fantasmi della paura si aggirano soprattutto nei periodi di crisi, come quella che stiamo vivendo dall'11 settembre 2001, quando per creare un consenso di massa si mette la mordacchia al giudizio critico (e proprio sulla paura e sullo strazio di un cuore di madre ferito a morte fa leva astutamente la Regina della Notte per persuadere Tamino della bontà della sua tesi).

Ora, è indubbio che la politica, quando è vera politica, non possa fare a meno di sporcarsi le mani; ma lo fa sempre con un lacerante senso di colpa e di tragedia: questa è la grande lezione di Max Weber che a riguardo ha lasciato in *La politica come professione* pagine insuperabili per chiarezza e profondità. Ma Guantanamo, il falso dossier irakeno e le guerre in Cecenia sono politica vuota, senz'anima, affatto priva del senso tragico della vita, senza il quale è impossibile comprendere la complessità irriducibile del mondo. E' questo senso tragico che si dovrebbe recuperare, anche qualora dovesse comportare (ma proprio perché è tragico inevitabilmente comporta) il riconoscimento delle proprie colpe: la verità, fosse anche un delitto! Sembra fargli eco Vittorio Foa: «E' necessario ricordare il male della nostra parte, se non vogliamo abbandonare al caso il nostro domani» (*Questo Novecento*, Einaudi). Sempre più si fa strada la convinzione che dietro ai disastri di oggi vi siano non degli Agamennone o degli Aiace, bensì dei volgari giocatori d'azzardo che lanciano al caso, come se fossero dadi, il nostro domani.

Il male che abbiamo commesso, però, bisogna ricordarlo *presto*. «O notte eterna, quando svanirai? Quando i miei occhi troveranno la luce?», si domanda Tamino. «Presto, o giovane, o mai più!», gli risponde una Voce. Il tempo favorevole ci può passare accanto senza che noi ce ne accorgiamo. Se non lo si accoglie, la porta si chiude e si resta fuori, nella notte. Per l'uomo che non si affretta nella scelta, scrive Kierkegaard in *Aut-aut*, «alla fine giunge un momento in cui non ha più la libertà della scelta, il che si può anche esprimere così: perché gli altri hanno scelto per lui, perché ha perso se stesso».

Questo è il rischio delle democrazie, oggi. Il rischio, cioè, che esse diventino, come diceva André Gide, forme di governo dove si dice quello che si vuole, ma dove si fa quello che ti dicono di fare.