L'EVENTO. Domani alla Scala Muti dirige Mozart. Un'opera che parla di virtù e fratellanza

LA STORIA

Il libretto che consacrò Schikaneder

PAOLO PETAZZI

■ MILANO Attore, cantante, direttore teatrale, scrittore, impresario, l'autore del libretto del *Flauto magico* Emanuel Schikaneder (1751-1812) era innanzi tutto un abile e intelligente uomo di teatro, su cui oggi nessuno ripeterebbe i giudizi sprezzanti e sommari che fino a mezzo secolo fa venivano ancora ripetuti da qualche studioso mozartiano. Goethe, che del *Flauto magico* non disdegnò di scrivere una continuazione, disse che lui conosceva bene l'arte dei contrasti e dei grandi effetti teatrali e mise in guardia contro una superficiale sottovalutazione delle qualità del libretto. Iniziata la carriera come attore, Schikaneder dal *1778* era divenuto capocomico di una compagnia teatrale itinerante e in questa veste aveva conosciuto i Mozart durante un soggiorno a Salisburgo nell'inverno 1780-81. Le successive peregrinazioni lo portarono anche *a Vienna, dove nel 1786 ottenne* da Giuseppe II (che lo apprezzava e lo sostenne con simpatia) la licenza di costruire un nuovo teatro. Di quella licenza Schikaneder avrebbe fatto uso soltanto 15 anni dopo, quando creò nel 1801 il *Theater an der Wien*, che è ancora oggi uno dei principali teatri di Vienna e che fu uno dei più grandi e meglio attrezzati dell'epoca. Ma la costruzione del nuovo teatro coincise con il declino della fortuna di Schikaneder, che in difficoltà economiche lo cedette nel 1802 e ne fu poi direttore in diverse riprese fino al 1807 senza riuscire a rinnovare i successi precedenti. Anche in questa fase ultima (cui seguirono anni tristi e, poco prima della morte, il declino delle facoltà mentali) Schikaneder legò il suo nome a un evento storico ospitando nel 1805 la prima rappresentazione della versione originale del *Fidelio* di Beethoven (che nel 1803 aveva iniziato di scrivere la musica per un suo infelice testo, *Il fuoco di Vesta*).

Il periodo più felice e intenso dell'attività viennese di Schikaneder era iniziato nel 1789, quando aveva assunto la direzione del Freihaus Theater auf der Wieden ed era continuato per circa un decennio dopo la morte di Mozart. In questo teatro rappresentò decine di testi propri di vario genere, mescolando o alternando caratteri magico-fiabeschi ai toni comici e popolari (talvolta legati a un gusto locale che precorre il teatro viennese di Raimund e Nestroy). In *questo teatro allestì la prima rappresentazione del Flauto magico* e interpretò la parte di Papageno, il personaggio in cui più chiaramente si riconosce il personale apporto di Schikaneder al libretto. Non sappiamo come si svolse la collaborazione con Mozart, ma la partitura dimostra che il compositore trovò congeniale il testo: non avrebbe potuto esercitare su di esso un simile potere di poetica trasfigurazione senza crederci. Decisivi più della modesta qualità del dettato letterario dovettero rivelarsi l'abilità, l'intuito teatrale e la nobiltà della concezione ideale con cui Schikaneder seppe unire e trasformare le diverse fonti usate: dal *Thamos re d'Egitto* di Gebler e Wieland a vari testi del teatro popolare viennese di quegli anni.

Indagini capillari hanno posto in luce la molteplicità dei punti di contatto con una grande varietà di fonti, e hanno cercato in ogni dettaglio significati simbolici. Ma sarebbe sciocco leggere *Il flauto magico* come un accumulo di elementi di diversa provenienza, come un'accozzaglia di scene ora farsesche ora legate a pretese di solennità esoterica e alla moda dei misteri egizi. La musica di Mozart trasfigura il libretto, ce lo fa apparire unitario e sembra ricondurne i simboli a una *dimensione archetipica*, ma non sarebbe nata senza lo stimolo che quei versi e quelle situazioni offrivano all'invenzione del compositore e che in essa trovano il loro inveramento.

Una scena delle prove del «Flauto magico» alla Scala. Sotto un bozzetto per la Regina della Notte

Len /Ap

Saranno 150 i Vip alla cena di gala di Palazzo Marino

Flato alle trombe. Dissolte le nubi sindacali, arriva il sole delle serate di gala. Saranno 150 i vip ammessi alla serata mangereccia che seguirà la faticata prima di Sant'Ambrogio. Lo ha deliberato ieri la Giunta comunale di Milano. Tra gli invitati nella sala Alessi di Palazzo Marino il presidente del Consiglio, Lamberto Dini, la presidente della Camera, Irene Pivetti, nonché premi Nobel, ministri e «le massime autorità milanesi». Le signore hanno giurato che non indosseranno le pellicce. Sensibilità animalista o paura di contestazioni? La preparazione della cena è stata affidata a una ditta che ha presentato un conto di 150 mila *lire più Iva a invitato. La spesa* comprende anche la fornitura di «stoviglie di finissima qualità e posaterie d'argento». Vabbè che siamo in austerity, ma mica vorrete che i Vip mangino nei piatti di carta... Eppoi chi si incaricherebbe di smaltire i tanti rifiuti?

Per chi suona il «Flauto»

RUBENS TEDESCHI

■ MILANO In attesa de *Il flauto magico* – oggi come dieci anni fa, quando l'orchestra della Scala fece saltare un paio di recite – leggiamo e sentiamo ripetere che l'ultimo capolavoro di Mozart è una favola. Lo è infatti, ma non nel senso di una storiella infantile. Contro il rischio di un'interpretazione diminutiva, ripariamoci dietro un'autorità indiscussa. È Richard Wagner ad ammonirci che il mirabile lavoro apre una nuova era: «fino allora l'opera tedesca è come non fosse esistita; con quest'opera fu creata». Non dal nulla: una decina d'anni prima, il 16 luglio 1782, lo stesso Mozart aveva dato a Vienna *Die Entführung aus dem Serail* (ossia il Ratto dal Serraglio). In quell'occasione Mozart, incoraggiato dall'Imperatore Giuseppe II, aveva affrontato la malfrequentata strada dell'opera tedesca, considerata dal pubblico aristocratico un genere minore.

Sfida alla classicità

Nel 1791, però, quando risuonano al Theater auf der Wieden le note dello *Zauberflöte*, la situazione *è assai diversa*. L'imperiale protettore è morto e il successore Leopoldo II, conservatore in arte e in politica, nutre scarsa fiducia nel genio teatrale di Mozart. L'opera *italiana* in auge *a corte* è il feudo di Antonio Salieri, il fortunato rivale. Persino a Praga, dove si coltiva l'indipendenza artistica da Vienna, l'incarico della *Clemenza di Tito* per l'incoronazione di Leopoldo a Re di Boemia viene offerto prima a Salieri e soltanto dopo il suo rifiuto a Mozart. In simili condizioni l'unica scena ancora disponibile è quella che raccoglie pubblico e applausi con uno spettacolo di tutt'altro genere: lo *Zauberstück*, ovvero la commedia delle meraviglie non lontana dalla commedia dell'arte del nostro Carlo Gozzi: un coacervo di invenzioni fantastiche affidate alla sfrenata festosità di cantanti attori tedeschi.

Era una sfida all'aulica classicità degli italiani. Mozart, che col *Figaro* e il *Don Giovanni* aveva già rivoluzionato l'opera seria, raccoglie la sfida da par suo. Lo *Zauberstück*, lo spettacolo favoloso, diventa nelle sue mani quel concentrato di meraviglie musicali – ma anche poetiche, morali e politiche – che dopo aver entusiasmato i contemporanei *continua ad affascinare* anche noi.

Ciò non significa che si debba ascoltare l'opera con la testa fra le mani. Lasciamoci quindi sedurre, ma non ingannare dall'ingenuità della trama: due possenti maghi, la *Regina della Notte* e *Sarastro*, si contendono il potere. Sarastro è riuscito a catturare Pamina, la figlia della rivale, ma la Regina invia il principe Tamino e l'uccellatore Papageno a liberarla. Giunto nel regno di Sarastro, Tamino scopre che quest'i non è un malvagio, ma un saggio che non gli sbarra la via: al contrario, vuol guidarlo alla virtù con cui conquisterà Pamina. Tamino si sottopone quindi a varie e difficili prove, raggiungendo col coraggio e col dominio di sé la perfezione e l'amore, mentre Papageno trova anch'egli la sua Papagena grazie alla purezza di cuore.

Gli ideali di libertà

La trama, preparata assieme a Mozart dall'abile Emanuel Schikaneder, è quella di un'avventura fantastica: un'avventura dello spirito sotto cui è celata una selva di significati, tanto folta da suggerire al sommo Goethe il progetto di un seguito, un secondo *Flauto* come un secondo *Faust*.

Ancora, un autorevole testimonianza *per ricordarci chi fosse veramente* Mozart: non l'eterno fanciullo che esprime in musica quel che la mente ignora, ma un artista cosciente, nutrito degli ideali di libertà, giustizia e fratellanza maturati nel secolo dei lumi. Erano queste le idee *che circolavano anche* tra i liberali austriaci, nonostante la sorveglianza di una polizia onnipresente. Le coltivava la massoneria che in quel tempo era un'associazione impegnata a diffondere il libero pensiero contro l'oscurantismo governativo, ancora più oppressivo sotto la ferula di Leopoldo. Quattro anni dopo, in effetti, la società, sospettata di simpatie per la rivoluzione francese, veniva soppressa.

In questo clima incerto nasce il *Flauto magico*, coronando la serie delle musiche composte per le cerimonie massoniche. Alla massoneria Mozart si era iscritto, al pari di Schikaneder, di Haydn e della cerchia di amici da cui era circondato. Un'adesione, la sua, tutt'altro che formale: essa lo impegna ancora negli ultimi giorni della breve vita, quando compone e dirige (il 18 novembre 1791, due settimane prima della fine) la *Piccola Cantata massonica* per l'inaugurazione del nuovo Tempio della sua Loggia. Non stupisce che, di fronte alla minacciosa *politica leopoldina*, Mozart concepisse il *Flauto Magico* come un manifesto di fede massonica. Un manifesto segreto come esigevano i tempi, ma chiaro per gli affiliati che, sotto il velo discreto della fiaba, ne decifravano gli ideali, i simboli e il *rituale*.

Sono stati scritti volumi sulla simbologia dell'opera, ma non è il caso di addentrarvisi: tanto è complicato il cifrario esoterico, altrettanto chiara è l'idea morale che l'alimenta: la fede nella virtù e nella giustizia. È la medesima fede nutrita da Goethe, da Schiller, da tutti gli spiriti liberi, nel maestoso finale del *Flauto*, per ritrovarsi trent'anni dopo nel coro della *Nona* sinfonia di Beethoven.

Tra Tamino e Papageno

Così, in quest'opera di sublimi ideali e di eccelsi messaggi, Mozart affida alla sua ultima opera il proprio testamento spirituale. E lo redige secondo il proprio genio. Vestendo i panni dell'ardito Tamino e dell'ingenuo Papageno, egli ci mostra una volta di più come le eterne verità non debbano avere un volto arcigno, ma possano accompagnarsi alla divina leggerezza. Senza gesti retorici, senza gonfiare le gote, ci addita con la festosità della fiaba il cammino di un futuro che *due secoli or sono* sembrava ancora vicino, mentre oggi, purtroppo, appare tanto lontano.

Parla l'analista junghiana Eva Pattis

«Ma è Pamina l'eroe della fiaba»

MATILDE PASSA

■ È una fiaba ed è molto più di una fiaba. È un'opera massonica ed è molto più di un'iniziazione esoterica. Tra i tanti sentieri che si possono imboccare per penetrare nel mondo simbolico di Tamino e Pamina, quello scelto dagli junghiani è senza dubbio il più famoso e il più suggestivo. Lo abbiamo percorso insieme a Eva Pattis, analista *junghiana e appassionata del* tema.

Oltre la fiaba, oltre la massoneria. Cos'è allora «Il Flauto magico»?

La storia di un'iniziazione di coppia, l'esempio più moderno di integrazione tra maschile e femminile, come dimostrò Erich Neumann nel suo insuperato saggio sull'opera di Mozart. Oltre la fiaba, perché le fiabe vedono generalmente inermi fanciulle salvate dal l'eroe di turno. Pamina invece affronta insieme a Tamino le prove del coraggio e nel momento più pericoloso è lei che lo prende per mano. Oltre la massoneria perché il mondo massonico era legato alla razionalità, carico di segni e di allegorie. Il mondo de *Il Flauto magico* invece è ricco di archetipi, di simboli che toccano l'inconscio profondo, irrazionale.

Pamina che prende l'iniziativa. Un femminile protagonista che smentisce l'idea di un Mozart «misogino», come a volte si è suggerito pensando a «Don Giovanni» o a «Così fan tutte».

Mozart misogino? Non scherziamo. *In quest'opera in particolare* segnala una grande apertura al mondo femminile. Ricordiamoci che nell'ambito della massoneria alle donne non era concesso neppure entrare. Di più. In molti punti Mozart smentisce con la musica alcune affermazioni misogine del libretto. Helmut Remmler, analista junghiano e musicologo, ha studiato in dettaglio l'opera. Mi ha fatto notare quel passo nel quale i sacerdoti dicono che delle donne non ci si può fidare. La musica passa da una tonalità brillante e *allegra* a un *andamento* monotono e banale, quasi che il compositore volesse mettere in burla quell'affermazione.

Eppure l'immagine della Regina della Notte, madre crudele, ha alimentato molte leggende sulla paura del femminile.

La Regina della Notte è l'ultima dea che unisce in sé il bene e il *male. È una figura archetipica.* Nella prima parte è una madre buona, preoccupata sinceramente della sorte di sua figlia, nella seconda è la madre distruttiva, divorante, l'altra faccia della Grande Madre. Rispetto a lei Sarastro è un personaggio a senso unico, un po' noioso con quelle sue frasi altisonanti, simbolo di un maschile tutto razionale, tutto luce, che non riesce a integrare la sua parte Ombra rappresentata da Monostato. La Regina della Notte è l'estrema rappresentazione di un mondo matriarcale, Sarastro è il patriarcato vincente. Ma vince perdendo il mistero, la complessità di bene e di male, di ragione e sentimento. In tal modo Mozart fotografa in modo straordinario la dicotomia della cultura occidentale, incapace di integrare i due mondi. Un *mondo in cui il femminile* è diventato distruttivo perché è stato sottomesso. Ma il mondo maschile ha ottenuto una vittoria immaginaria perché ciò che resta è un patriarcato svuotato, debole, depotenziato. Come vediamo ai giorni nostri. Nell'opera di Mozart non vincono né il padre né la madre, ma la coppia. La coppia regale e la coppia semplice di Papageno e Papagena che esprimono il mondo istintivo.

Tamino e Pamina immersi nella lotta tra matriarcato e patriarcato. Ma Pamina sembra la più debole con quel suo smarrirsi fino a volersi suicidare.

La figura di Pamina è la più interessante, davvero una donna nuova. Arriva direttamente al cuore del Novecento con la sua problematica *madre-figlia. Rappresenta* la donna che ha il compito di uscire dal dominio della Madre, di lasciare quel mondo simbiotico e rassicurante. Deve avere il coraggio di disubbidire ai suoi ordini, di misurare il vuoto che questa separazione spalanca di fronte a lei. Un vuoto che *molte donne sono* abituate a colmare con rapporti affettivi possessivi, esagerati. Anche Pamina, quando Tamino non le parla perché legato al voto del silenzio, sperimenta il rifiuto del maschile e piomba nello smarrimento più totale fino a pensare di uccidersi. Nell'opera Pamina afferra il pugnale e riconosce che è un'arma che le è stata data dalla madre. Affronta la morte ma non ritorna indietro.

Maschile-femminile, «animus-anima». Il magico flauto ha il compito di rendere possibile la «coniunctio» degli opposti.

Uno strumento molto simbolico, ovviamente, dotato di una forma maschile e di un suono femminile. È stato fabbricato dal padre di Pamina, che lo ha intagliato da un albero di quercia. Uno strumento che la Regina della Notte consegna a Tamino quando è ancora nel ruolo della madre buona.

Quanto la musica di Mozart partecipa consapevolmente alla costruzione di questo mondo simbolico?

È un mistero della musica che per fortuna non è facile penetrare. E alla fine dei conti è la musica la componente decisiva de *Il Flauto magico*. Helmut Remmler ha fatto notare come l'aria del ritratto che Tamino canta al primo atto, e che è una delle più belle arie d'amore che siano mai state scritte, ha un ritmo di 6/8, simile ai palpiti del cuore. Quanto Mozart fosse consapevole delle sue scelte non lo sapremo mai. È il segreto dei geni.

LA TV DI VAIME

La zingarella e la tv-vampiro

NON PASSA GIORNO che non arrivi qualcuno a spiegarci come bisognerebbe fare la televisione. Non credo esista un settore così pieno di «tecnici» (escluso il calcio), così pervaso da *sicurezze da bar*, di mozioni tanto partecipanti raccontate ai clienti (del caffè, del giornale, del talk *show) con parole teoricamente* assai convincenti. Sull'argomento tv tutti gli interessati interpellati hanno capito tutto: che bisogna seguire con attenzione il progresso tecnologico, che bisogna smetterla con la ricerca del consenso numerico a scapito della qualità, che bisogna vincere le tentazioni della «tv spazzatura» (che è sempre e solo quella che fanno gli altri, va da sé) e così via, le solite cose che fanno parte dell'*orale*. Poi però, allo *scritto*... Per cambiare la tv bisogna *farla* più che parlarne. Le tavole rotonde *di esperti non smuovono un* mercato incarognito nella ripetitività: i tecnici sarebbe meglio scendessero in campo disposti ad applicare le loro teorie.

Intanto il consumatore di immagini, influenzato dal disgusto espresso da quelli che di tv si intendono, segue preoccupato il prodotto catodico quotidiano, incerto se indignarsi o permanere nella più ansiosa perplessità. «Basta con la tv del dolore, delle disgrazie e degli espedienti» (Arbore a *la Repubblica* di domenica). Giusto, *perbacco. Citiamo un caso ormai* acquisito, archiviato: la zingarella Saira coi polsi fasciati non avrebbe dovuto essere proposta in video. Però... Però vediamo: il fatto è «forte», emozionale. Parlarne è poco: questo sembra ad alcuni il caso in cui si possono disattendere le norme prefissate e sbattere in palcoscenico la piccola protagonista (talk, *discussione, show, spettacolo*: le due cose vanno insieme, se no...). Il passaggio in tv provoca molto interesse, l'Auditel fibrilla (ma non è quello lo scopo, si ripe*te con slancio). Dall'interesse così* ottenuto però, più che un esame di coscienza, una decisione morale collettiva o anche una presa di posizione con risvolti pratici, cos'è scaturito in effetti? 1) Ma la zingarella quanti anni ha poi effettivamente? No perché forse non è mica tanto piccola come sembra. 2) Dell'episodio non ci sono testimoni; all'ospedale pare abbiano detto che quelle lesioni potrebbero essere state procurate da una caduta in avanti anche accidentale. 3) Lo zio della piccola Saira scrive poe*sie, anzi le ha pubblicate presso la* casa editrice, etc. Vedete come piano piano queste conseguenze si allontanano dalle conclamate intenzioni dei «provocatori» a fin di bene che volevano (lo concediamo senz'altro) scuotere la gente che potrebbe assuefarsi a certi fenomeni.

MA NON È COSÌ. Perché qualunque provocazione che giunga dal televisore viene recepita, assorbita, assunta con il solito atteggiamento al *quale la tv ci ha abituato*: il messaggio decrittato dal destinatario cambia natura, il mezzo stesso provoca questa elaborazione interpretativa che fatalmente ottunde il contenuto etico. «Quanto le avranno dato alla ragazzina per andare al Parioli?» (così pensano molti perché così sanno che succede il più delle volte). Ecco che un evento eccezionale e trasgressivo perde la sua possibilità educativa, la sua funzione pedagogica. La tv ridiventa la solita tv deprecata dagli esperti che, pur dicendo di volerla *cambiare, la proteggono*. È un gioco perverso dal quale sembra non si possa uscire. E il sospetto prende il sopravvento: una bambina picchiata fra l'indifferenza degli astanti può diventare, erroneamente crediamo, una simulatrice non più così giovane, spinta all'esibizione da avidità di vario genere e varia provenienza. Una vittima circondata da tanti diversi vampiri. Fra i quali vuoi vedere che ci siamo senza volerlo anche noi?

(Enrico Vaime)