TEATRO ALLA SCALA

Die Zauberflöte

Wolfgang Amadeus Mozart

Stagione di Opera 2015 / 2016

Die Zauberflöte alla Scala dal 1816 al 2011

*Luca Chierici**

Un ascoltatore a digiuno di un seppur minimo insieme di elementi di storia della musica, che ignorasse per errore la prima occorrenza del Flauto Magico nella cronologia scaligera, potrebbe pensare al capolavoro mozartiano come se si trattasse di un'opera del '900, magari uno Strauss, che viene accolta all'inizio con riserbo e con un numero piuttosto modesto di repliche (59 in tutto) nel periodo che va dal 1923 al 2011. Invece la cronaca incontrovertibile ci ricorda quale fu la realtà: Pamino, Pamina, la Regina Astrifiammante, Papageno e Papagena furono ben presenti in Teatro, e per ben trentotto recite, nel lontano 1816, ma da allora non vi avevano più messo piede. Erano trascorsi venticinque anni dalla "prima" viennese dello (o della) *Zauberflöte*, ma il pubblico di Milano, anche quello che non aveva potuto assistere ai prodigi del Mozart bambino che aveva lavorato alacremente nella nostra città per ben tre periodi tra il 1769 e il 1773, aveva già conosciuto, pur nel recente passato, altri capolavori mozartiani come il *Don Giovanni* (dal 7 Ottobre 1814) e *Le nozze di Figaro* (dal 27 Marzo 1815). Nel caso della *Zauberflöte* vi era certo un problema linguistico di fondo che ne limitava la circolazioni al di fuori dei paesi di lingua tedesca, e infatti la versione italiana del testo messa a punto da Giovanni de Gamerra nel 1794 per il teatro Elettorale di Dresda (dove si ascoltavano solamente opere in lingua italiana) terrà sostanzialmente banco alla Scala fino al 1955. Per l'edizione scaligera del 1923, Toscanini aveva premuto per una revisione dei dialoghi parlati (che pare sia stata effettuata da Forzano), revisione che tradì non poco lo spirito del testo dei recitativi, già tradotto in italiano alla fine del '700 da un anonimo collaboratore del Teatro di Dresda.

Nemmeno nel caso delle quattro recite del 1950, pur condotte da un direttore tedesco d.o.c. come Klemperer né in quello delle cinque dirette da Karajan nel 1955 si poté ricorre al testo originale di Schikaneder. In entrambe le produzioni la maggior parte dei cantanti era italiana e l'espertissima Elisabeth Schwarzkopf , Pamina nelle recite con Karajan, non ebbe difficoltà a cantare e recitare in italiano anche perché era stata protagonista due anni prima di una versione radiofonica dell'opera diretta da Karajan a Roma con i complessi della RAI. Ma della scarsa efficacia teatrale dei dialoghi parlati in-

trodotti con la produzione di Toscanini si era lamentato anche Eugenio Montale, che nel suo resoconto critico delle recite del 1955 così si esprime : "L'esecuzione del Flauto magico offerta l'altro ieri alla Scala sotto la magistrale direzione di Herbert von Karajan è stata eccellente, nei limiti in cui poteva esserlo. L'opera è cantata e recitata in italiano da artisti in parte tedeschi, che non hanno buona pronuncia, e da italiani che non hanno pratica di recitazione. I tagli fatti hanno insieme favorito e danneggiato l'opera."
Trascorreranno ben trent'anni perché il pubblico scaligero possa accedere nuovamente al Flauto Magico (questa volta *Zauberflöte*) diretto da Sawallisch con le bellissime scene di Hockney. Un vuoto inspiegabile, come inspiegabile è il lunghissimo periodo di assenza dell'opera alla Scala tra il 1816 e il 1923. Le accoglienze dei milanesi in quel lontano 1816 furono piuttosto difficili da decifrare e anche dall'esame dell'unico resoconto critico che ci rimane (a cura dell'anonimo recensore del *Corriere delle dame*, giornale filo-austriaco) va separato il giudizio puramente vocale e musicale da quello relativo al carattere magico e orientaleggiante dell'opera. Tra i cantanti più gettonati del momento che parteciparono alla nuova produzione vi furono Filippo Galli, già Don Giovanni di successo e acclamato baritono rossiniano, e Teresa Belloc Giorgi. Costei riceverà il plauso del pubblico e del *Corriere delle dame*, che parlerà di una Pamina dalla "voce chiara, sonora ed estesa", mentre Lorenza Correa, Astrifiammante o Regina della notte che dir si voglia, apparirà allo stesso anonimo critico "svogliata o svenuta", aggettivi che sembrano poco credibili se indirizzati a un ruolo così impegnativo e a un personaggio dal carattere così forte. E anche il Tamino di Savino Monelli venne indicato come colpevole di avere "mancato alquanto di azione scenica".
Ci sembra oggi impossibile che su un giornale si sia potuto mettere in discussione un capolavoro come il Flauto magico, pur ammettendo che la Milano austriaca del periodo di restaurazione appena successivo al Congresso di Vienna non potesse che guardare con sospetto agli ideali umanitari e allo spirito massonico dei quali è imbevuta l'opera. Opera "più musicale che poetica, più bizzarra e favolosa che semplice e probabile, più allegorica della scienza arcana degli antichi che della chimica dei moderni", come insiste ancora il *Corriere delle dame,* che in un numero successivo si spinge a lodare il significato esoterico del *Flauto magico*, visto come "una continua allegoria del grande magistero della natura e dell'arte". Lo scarso successo dell'opera alla Scala sarebbe stato quindi da imputare a motivi extra-musicali. Infatti il favore accordato alla *Zauberflöte* in Germania, Francia e Inghilterra avrebbe avuto origine dal fatto che in questi paesi "la teogonia degli antichi applicata alla chimica egiziana (!) o ai misteri d'Iside si studia da molti e si conosce, mentre in Italia è del tutto ignorata o riguardata con noncuranza". In compenso a Milano si pensa alla musica, e al *Flauto magico* si contrappone persino *L'inganno felice* di Rossini, messo in scena nel mese di maggio alla Scala: "Il Flauto magico di Mozart – sono ancora le parole del critico del *Corriere delle dame* – per l'effetto che ha prodotto in Milano, poco corrispondente alla fama cui era salita quella musica, cede la dritta a questa più giovane e più agli Italiani orecchi acconcia melodia."

È opportuno ricordare che nelle recite del 1816 Maestro al cembalo fu il quarantenne Vincenzo Lavigna, che più tardi avrà come allievo privato un tale Giuseppe Verdi, a lui raccomandato dal primo violino dell'orchestra, il celebre Alessandro Rolla.
Non abbiamo documenti sonori relativi al Flauto Magico diretto da Toscanini alla Scala nel 1923, e quelli registrati durante una famosa esecuzione salisburghese del 1937 restituiscono un suono purtroppo molto approssimativo. Per curiosità ricordiamo che Georg Solti, protagonista di una *Zauberflöte* di straordinario livello alla Scala (anche se in forma di concerto) nel novembre del 1991, era stato in quella occasione assistente di Toscanini, il quale lo aveva "assunto" commentando con un semplice ma efficace "bravo !" la sua prova di concertazione di un frammento dell'opera e la sua capacità di leggere alla perfezione la partitura al pianoforte. Le esecuzioni in studio di Klemperer e di Karajan sono sufficientemente documentate dal disco, così come lo sono quelle di Sawallisch e Solti che si avvicendarono alla Scala tra il 1985 e il 1991. Meno conosciute in quel repertorio sono invece le voci dei famosi cantanti italiani che comparvero in quelle occasioni (dalla Carosio, alla Sciutti, da Taddei a Zaccaria). Papagena di lusso fu nel 1950 la straordinaria Alda Noni. A partire dalle recite con Sawallisch del 1985 in lingua originale il pubblico si trovò di fronte a uno scenario completamente cambiato per quanto riguardava il cast vocale, e il solo validissimo contributo italiano fu quello di Luciana Serra, acclamata Regina della notte nel 1986 (sotto la direzione di Adam Fischer) e nel '91.
Le scenografie che si susseguirono alla Scala fin dalle recite del 1816 evocarono spesso i fasti dell'antico Egitto e tutti i simboli travasati nei rituali massonici con sconfinamenti in un mondo popolato da paesaggi fantastici, come si può ad esempio cogliere dai bozzetti di Marchioro per le recite del 1923 e da quelli di Sievert (1950) e Preetorius (1955). Raffinati, divertenti, ironici furono le scene e i costumi di David Hockney preparati per l'allestimento del festival di Glyndebourne del 1978 che fu importato alla Scala nel 1985 e 1986 con la regia di John Cox. Un mondo fiabesco venne evocato da Mauro Carosi nell'allestimento Muti-De Simone del 1995 e 1998, quando trionfò il Papageno coloratissimo di Keenlyside nel costume di Odette Nicoletti. In quel caso il regista Roberto De Simone individuò nei tratti fiabeschi del libretto di Schikaneder, soprattutto nelle caratteristiche del personaggio di Papageno, rimandi storici precisi che si ritrovano nella tradizione popolare dei costumi del Carnevale tirolese o nei costumi bavaresi. Vi fu anche da parte di De Simone un ridimensionamento del carattere massonico dell'opera, elemento questo che è da sempre uno dei punti chiave della musicologia mozartiana: da una parte i sostenitori di un Mozart conscio dei valori simbolici del soggetto, dall'altra coloro (come ad esempio il nostro Massimo Mila) più portati a sottolineare l'inclinazione del compositore verso il carattere fanciullesco e a tratti giocoso della fiaba. All'interpretazione massonica si è ritornati con l'ultimo allestimento scaligero del 2011, dove il regista e scenografo William Kentridge ha fatto largo uso di videoproiezioni che utilizzavano come schermo una lavagna nera sulla quale venivano proiettate immagini sim-

boliche che richiamavano i miti egizi. Non va dimenticato inoltre, nella cronologia scaligera, la presenza di due rappresentazioni che ebbero luogo alla Piccola Scala nel novembre del 1967: si trattò dello spettacolo del Teatro delle marionette di Salisburgo che si avvaleva delle musiche registrate da Ferenc Fricsay con l'Orchestra Sinfonica della RIAS di Berlino. In quell'evento indimenticabile ci si poteva rendere conto che nessuna regia e scenografia "reale" avrebbe mai potuto eguagliare il senso del fantastico, l'ingegnoso riferimento al teatro delle macchine che veniva realizzato attraverso la miniaturizzazione dell'insieme e l'apparentemente neutrale presenza delle marionette. Personaggi che, dopo i primi minuti d'ascolto, la musica mozartiana rendeva miracolosamente vivi e reali, protagonisti di un allestimento davvero ideale.

---

* Luca Chierici (1954) è critico musicale e discografico, musicologo pubblicista e commentatore radiofonico. Ha pubblicato volumi dedicati a Beethoven, Chopin e Ravel. Appassionato di tecnologia ed esperto di interpretazione, ha una biblioteca digitale di oltre centodiecimila spartiti e una collezione di oltre settantamila registrazioni live. Ha collaborato al progetto di digitalizzazione della Biblioteca del Conservatorio di Milano.

Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart (Bologna, Civico Museo bibliografico musicale).