

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

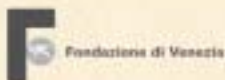
Stagione 2005-2006
Lirica e Balletto

DIE **Z**AUBER
Wolfgang Amadeus Mozart
Il flauto magico FLÖTE

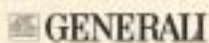


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

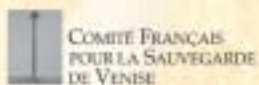
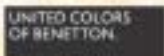
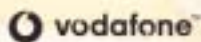
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



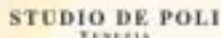
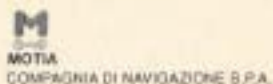
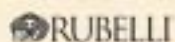
CASINÒ DI VENEZIA



ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

presidente

Luigino Rossi

vicepresidente

Cesare De Michelis

Pierdomenico Gallo

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Valter Varotto

Giampaolo Vianello

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano

presidente

Adriano Olivetti

Paolo Vigo

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



DIE ZAUBERFLÖTE

Il flauto magico

opera tedesca in due atti
libretto di Emanuel Schikaneder

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Teatro La Fenice

venerdì 21 aprile 2006 ore 19.00 turno A
sabato 22 aprile 2006 ore 15.30 fuori abb.
domenica 23 aprile 2006 ore 15.30 turno B
mercoledì 26 aprile 2006 ore 19.00 turno D
giovedì 27 aprile 2006 ore 19.00 fuori abb.
venerdì 28 aprile 2006 ore 19.00 turno E
sabato 29 aprile 2006 ore 15.30 turno C
domenica 30 aprile 2006 ore 15.30 fuori abb.

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 4





Barbara Krafft (1764-1825), *Ritratto di Mozart* (olio su tela; 1819), dipinto per la «Sonnleithner Gallery of Composers». La Krafft si basò su una miniatura (forse quella di Josef Knoller) messa a disposizione da Nannerl (cfr. ARTHUR HUTCHINGS, *Mozart, the Man, the Musician*, London, Thames and Hudson, 1976).

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Es gibt ja schwarze Vögel in der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen?»
di Michele Girardi
- 11 Gianmario Borio
Die Zauberflöte e la dialettica dell'Illuminismo
- 29 Carlida Steffan
La forza delle immagini. Sulle interpretazioni storiche e le realizzazioni sceniche della *Zauberflöte*
- 51 *Die Zauberflöte*: libretto e guida all'opera
a cura di Marco Marica
- 145 *Die Zauberflöte*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 149 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 155 Daniele Carnini
Bibliografia
- 163 *Online*: Fratello Mozart
a cura di Roberto Campanella
- 177 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Die Zauberflöte a Venezia: meglio tardi che mai
a cura di Franco Rossi



Am Freitag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der
Wieden zu Ehren loben aufzuführen

Zum Erstenmale:
Die
Zauberflöte.

Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Osindo.	.	.	.	Fr. Kral.
Pamina.	.	.	.	Fr. Schaf.
Osypert.	.	.	.	Fr. Wron.
Osyo.	.	.	.	Fr. Schlander bei Wron.
Derw.	Wesjt.	.	.	Fr. Müller.
Derw.	.	.	.	Fr. Wolf.
Alte der Nacht.	.	.	.	Thal. Lohr.
Alte der Nacht.	.	.	.	Thal. Rensch.
Osyo.	.	.	.	Thal. Stiller.
Derw.	Derw.	.	.	Thal. Schwan.
Derw.	.	.	.	Thal. Schaf.
Derw.	.	.	.	Fr. Schwaner bei Wron.
Osyo der Nacht.	.	.	.	Thal. Thal.
Osyo der Nacht.	.	.	.	Fr. Trudel.
Osyo.	.	.	.	Fr. Kral.
Osyo.	Osyo.	.	.	Fr. Thal.
Osyo.	.	.	.	Fr. Thal.
Osyo, Osyo, Osyo.	.	.	.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amadeus Mozart, Kapellmeister, und nichtigen
K. K. Kammerkapellmeister. Der Text ist aus Hochachtung für ein goldenes
und verdienstwürdiges Publikum, und aus Dankbarkeit gegen den Großherzog
von Baden, dem Erbkaiser Joseph II. gewidmet.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferplatten versehen sind, wo der Schikaneder
in der Rolle als Papageno noch sieben Stellen gesungen ist, werden bei der
Theater-Kasse um 30 kr. verkauft.

Der Herr Theatermeister und der Herr Direktor des Theaters werden sich auch bei Gelegenheit
an dem die Stelle, mit welchem Einkommen versehen zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

DIE ZAUBERFLÖTE

(Il flauto magico)

opera tedesca in due atti KV 620

libretto di Emanuel Schikaneder

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

In occasione del 250° anniversario della nascita

Editore proprietario Bärenreiter-Verlag, Kassel

Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi ed interpreti

Sarastro Matthias Hölle (21, 23, 26, 28, 30)

Ethan Herschenfeld (22, 27, 29)

Tamino Herbert Lippert (21, 23, 26, 28, 30)

Juan Francisco Gatell (22, 27, 29)

Oratore Ethan Herschenfeld (21, 23, 26, 28, 30)

Matthias Hölle (22, 27, 29)

Primo sacerdote Luca Dall'Amico

Secondo sacerdote Ladislav Elgr

Regina della notte Clara Polito (21, 23, 26, 28, 30)

Penelope Randall-Davis (22, 27, 29)

Pamina, sua figlia Isabel Rey (21, 23, 26, 28, 30)

Tatiana Lisnic (22, 27, 29)

Prima damigella Liesl Odenweller

Seconda damigella Alexandra Wilson

Terza damigella Victoria Massey

Tre fanciulli Solisti del Tölzer Knabenchor

Papagena Sofia Soloviy

Papageno Alex Esposito (21, 23, 26, 28, 30)

Vito Priante (22, 27, 29)

Monostatos Alexander Krawetz (21, 23, 26, 28, 30)

Mario Alves (22, 27, 29)

Primo armigero Ladislav Elgr

Secondo armigero Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore **Günter Neuhold**

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

light designer **Jürgen Hoffmann**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

in lingua originale con sopratitoli in italiano

allestimento Opernhaus Zürich

*prima di ogni rappresentazione verrà proiettato,
in collaborazione con la Fondazione Bevilacqua La Masa
e il Comune di Venezia, il video
KIMSOOJA.TO BREATHE / RESPIRARE
a cura di Francesca Pasini*

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>ripresa della regia</i>	Aglaja Nicolet
<i>direttori di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi, Lorenzo Zanoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro light designer</i>	Fabio Baretin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Walter Marcanzin
<i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>maestro di palcoscenico</i>	Roberto Bertuzzi
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>sopratitoli</i>	Realizzazione Studio GR (Venezia) cura dei testi proiettati Maria Giovanna Miggiani

«Es gibt ja schwarze Vögel in der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen?»

Ci sono migliaia di motivi tra loro diversi per amare *Die Zauberflöte*, nonostante le numerose critiche rivolte a un libretto che molti reputano incongruente sotto il profilo della coerenza drammatica. Mi limiterò dunque a citarne uno, che ben si coglie scorrendo arie, numeri d'insieme e dialoghi, e imbattendosi in autentiche perle di saggezza universali, come la frase di Papageno sopraccitata come titolo: «Ci sono pure uccelli neri al mondo, perché dunque non anche uomini neri?». In un mondo come l'attuale, continuamente straziato da conflitti etnici, la semplice constatazione di Papageno suona come un invito alla ricomposizione dei contrasti, a cui ancora oggi si rimane per lo più sordi.

La forza di questo capolavoro sommo, autentico testamento spirituale del genio di Mozart, è la moltiplicazione all'infinito delle prospettive ermeneutiche, anche in relazione alle pretese incongruenze drammaturgiche determinate dall'incontro-scontro tra le polarità della *fabula*, il bene opposto al male. Valutiamo un solo caso: la posizione dei tre fanciulli, che vengono evocati dalle tre damigelle della Regina della notte (1.8): «Tre Fanciulli, giovani, belli, leggiadri e saggi, / vi sorvoleranno nel vostro cammino. / Saranno le vostre guide, / seguite esclusivamente i loro consigli». Ma i tre bimbi, nel prosieguo dell'azione, seguiranno a esercitare la loro missione di saggezza nel regno di Sarastro. Marco Marica, autore di un'esaustiva guida all'ascolto, si chiede «Da che parte stanno allora i fanciulli? Grazie alla musica l'equivoco non viene risolto, ma per così dire nascosto sotto il tappeto; dopo aver ascoltato le voci bianche dei tre fanciulli gli ascoltatori non avranno alcun dubbio che essi si trovino dalla parte dei giusti, che presto il pubblico scoprirà essere quella di Sarastro e non, come appariva finora, quella della Regina della notte. Non è l'unica incoerenza del libretto, ma è senz'altro l'ostacolo che Mozart, con mezzi musicali, ha potuto aggirare più facilmente». Ma, se si cerca nell'architettura che dispone le opposizioni su una bilancia da orafa, e che aggrega il mondo muliebre al male e quello maschile al bene, è altrettanto chiaro che le voci bianche dei fanciulli appartengono sia al mondo femminile della notte, sia a quello maschile degli iniziati: ecco quindi come una supposta incongruenza diviene un punto di forza, e contribuisce a infittire lo spessore simbolico dell'opera.

Nel saggio che apre questo volume, Gianmario Borio passa in rassegna le principali interpretazioni critiche del capolavoro mozartiano, nell'ottica che il titolo del suo saggio, «*Die Zauberflöte*» e *la dialettica dell'Illuminismo*, mette nel giusto rilievo: «l'ope-

ra ha destato l'interesse non solo degli storici della musica», scrive, «ma anche dei filosofi che hanno percepito in essa una sorta di parabola di ordine metafisico». Lo studioso rivede il piano tonale dell'opera alla luce delle opposizioni drammatiche che la permeano, e offre nuove chiavi di lettura che tengono conto della storia del pensiero in area tedesca, dai primi filosofi fino a Adorno e oltre, ma anche della storia: «è infatti a partire dalla Rivoluzione francese e dalle sue ripercussioni sui moti liberali dell'Ottocento che il popolo diventa una categoria della politica o è persino riconosciuto come il vero e proprio soggetto degli eventi storici». Questo potrebbe spiegare il ricorso al *Singspiel* e a motivi della farsa popolare viennese, e a chiarire che «la persistente popolarità della *Zauberflöte* ha forse a che fare con la straordinaria capacità del compositore di connettere lo strato sociale inerente ai materiali musicali con i personaggi e con l'evoluzione drammatica nel suo complesso».

Carlida Steffan, nel saggio successivo, si occupa di un problema oggi molto dibattuto: qual è lo statuto reale di un testo del teatro musicale? E che ruolo gioca oggi l'interpretazione registica in rapporto all'esecuzione musicale? In che misura queste prospettive si fondono, sulle scene liriche attuali? E *Die Zauberflöte* è un caso esemplare, anche e soprattutto in virtù della varietà di prospettive che offre: «la combinazione di questi registri differenti (magico-spettacolare, comico-popolare o educativo)», scrive infatti la studiosa, «nonché la loro attitudine a farsi declinare sulla scena con differenti modalità, e in stretta relazione con i diversi orizzonti d'attesa del pubblico, spiegano il successo della *Zauberflöte* presso i fruitori più disparati, ma anche l'ampiezza del campo d'interpretazione scenica a disposizione di chi l'allestisce; ai nostri tempi, naturalmente, ma anche nella storia».

Pur essendo tra quelli che preferiscono il mondo di Papageno a quello di Sarastro, penso che il messaggio che ci viene dalla *Zauberflöte* sia un invito alla conciliazione di principi opposti nell'armonia universale, e che questo lascito sia tra i migliori testamenti artistici mai stati concepiti, perché ha come base quell'umanità che Mozart ha sempre saputo mettere al primo posto nel suo teatro. Rubo una riga alla fine per ricordare uno dei molti, troppi amici morti in questi anni di lutto: Roberto Verti, critico musicale e docente scomparso a Bologna il 16 marzo 2006. Che la musica della *Zauberflöte* ne rammenti l'umanità profonda, che tutti gli amici porteranno nel cuore per sempre.

Michele Girardi



Marc Chagall (Mark Čagal, 1887-1985), bozzetti scenici per *Die Zauberflöte* al Metropolitan di New York, 1967; regia di Gunther Rennert.



Joseph Quaglio (1747-1828), bozzetto scenico (atto II) per la ripresa della *Zauberflöte* a Monaco, 1793.

Johann Wolfgang Goethe, Acquerello dipinto in occasione della prima della *Zauberflöte* al Komödienhaus di Weimar, 1794.

Gianmario Borio

Die Zauberflöte e la dialettica dell'Illuminismo

per Matilde

Die Zauberflöte ha fatto scaturire una lunghissima serie di interpretazioni e di controversie che, al momento attuale, si può dire tutt'altro che conclusa. Dalle prime letture in chiave politica (nel senso dei giacobini o persino in quello dell'*ancien régime*) alla percezione di Goethe che l'opera necessitasse di una continuazione, dal giudizio di Kierkegaard sulla tendenza «a-musicale» del libretto all'irritazione di Schopenhauer per il fatto che anche a una donna fosse consentito l'accesso al «tempio della saggezza», dall'accostamento di Bloch tra il Sarastro di Mozart e il Prospero di Shakespeare alle osservazioni di Lukács sui «riflessi affettivi, trasformati in musica»,¹ l'opera ha destato l'interesse non solo degli storici della musica ma anche dei filosofi che hanno percepito in essa una sorta di parabola di ordine metafisico. Il processo esegetico si è diramato in direzioni peculiari e difficili da conciliare l'una con l'altra. Questa pluralità di punti di vista non è necessariamente il risultato della mancanza di coerenza e unità dell'opera, è piuttosto segno di una vitalità che si rigenera di continuo e che si deve alla fitta rete semantica risultante dalle interazioni tra testo e musica. In questi ultimi decenni – a partire dai saggi di Ivan Nagel e Jean Starobinski² – si è fatta strada un'interpretazione che vede nel *Singspiel* di Mozart l'articolarsi di tematiche fondamentali del pensiero illuminista e della lotta per la sua affermazione. Il fattore 'Illuminismo' va al di là della simbologia massonica che campeggia in numerosi momenti dell'opera, riguardando piuttosto le relazioni tra i personaggi, l'architettura drammatica e le strutture musicali. Nella recensione a una rappresentazione della *Zauberflöte* al teatro di Francoforte, circa un anno prima dell'insediamento dei nazionalsocialisti, Adorno aveva messo a fuoco questo nesso:

¹ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Il flauto magico – Die Zauberflöte*, Genova, Novecento, 1989; SØREN KIERKEGAARD, *Enten – Eller. Un frammento di vita*, a cura di Alessandro Cortese, Adelphi, Milano 1976, I, pp. 144-151; ARTHUR SCHOPENHAUER, *Aforismi sulla saggezza della vita*, Milano, TEA, 1988, p. 139; ERNST BLOCH, «*Die Zauberflöte*» und Symbole von heute, in ID., *Verfremdungen I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1965, pp. 97-103; GYÖRGY LUKÁCS, *Estetica*, trad. di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1970, II, p. 1167.

² Cfr. IVAN NAGEL, *Autonomie und Gnade: über Mozarts Opern*, München-Wien, Hanser, 1985; JEAN STAROBINSKI, *Lumi e potere nel «Flauto magico»*, in ID., *1789: i sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 117-134.



Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), bozzetti scenici per la ripresa della *Zauberflöte* al Königliches Opernhaus di Berlino, 1816.

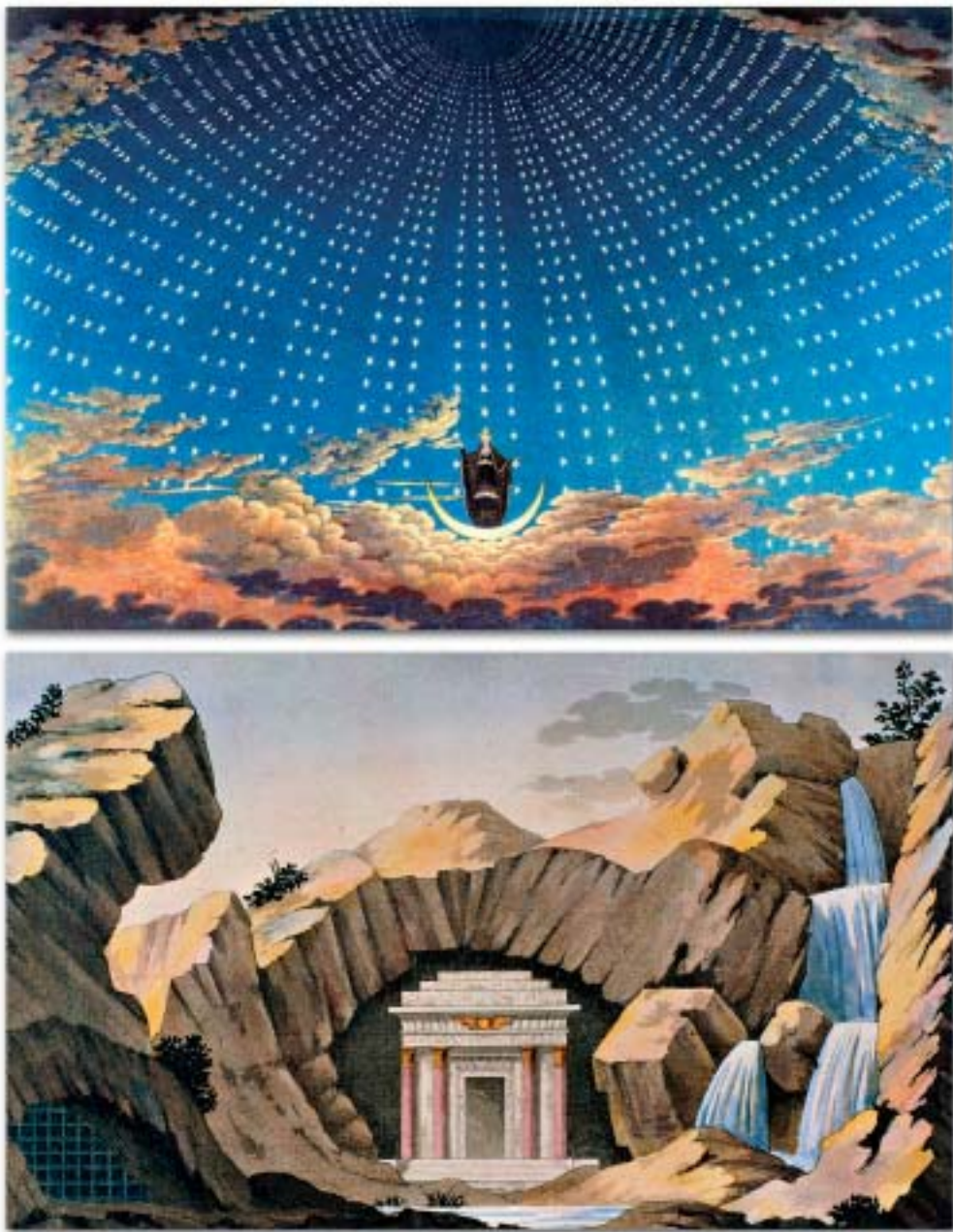
In un'epoca, in cui si usa il nome 'Illuminismo' come calunnia e si chiamano in soccorso le forze del sangue come divinità mitiche contro lo spirito in tutte le sue forme, giova ricordare una cosa: l'era della musica che i tedeschi considerano ancora oggi come la loro classicità fu inaugurata da un'opera che, non solo nel testo ma nelle più intime cellule del suo suono conciliante, appartiene all'Illuminismo – e ciò senza tradire la natura, anzi mettendo l'impulso della natura al servizio dell'Illuminismo e della conciliazione. Non vi è altro luogo in cui amore e verità si intreccino così profondamente come nell'opera più umana di Mozart. La liberazione degli uomini dall'incantesimo della madre e la loro conciliazione con il fondamento naturale nella profonda ambiguità dell'amore: questo è il suo oggetto; il testo onirico, che il XVIII secolo non a caso detestava, andò a recuperare questo oggetto come abbozzo del mondo arcaico e la musica lo suggerì con figure storiche. Capire il sogno significa interpretarlo; è facile pensare che la prima opera borghese, o l'ultima del rococò, diventi intelligibile per la prima volta in un'epoca in cui la psicanalisi si imbatte nei suoi segreti.³

Starobinski ritiene che *Die Zauberflöte* sia «emblematica», per la civiltà nata con la Rivoluzione francese, a causa dello stretto legame tra felicità, sapere e potere. Il cammino iniziatico che Tamino intraprende, un po' per impulso proprio un po' per volontà superiore, lo conduce alla realizzazione del sogno di amore, al pieno riconoscimento della natura umana e all'acquisizione di una funzione di guida nella società. In questa prospettiva lo scetticismo di Kierkegaard nei confronti di Tamino e la sua predilezione per Don Giovanni, portatore della «passione infinita», assumono una colorazione diversa: l'amore di Tamino, che Schikaneder e Mozart fanno risaltare nel confronto con la «sensibilità immediata» di Papageno, è di altro tipo, strettamente connesso alle idee di armonia, saggezza e ragione; il suo obiettivo non è la soddisfazione immediata degli istinti e il suo metodo non è la ripetizione. Tamino mira piuttosto alla realizzazione della persona nella totalità delle sue componenti; la felicità che ne deriva è esito di un processo di crescita mediante cui il protagonista diventa consapevole delle ipocrisie e degli errori dell'uomo.

Mozart ha espresso questo insieme di rapporti mediante la scelta dei gradi tonali, delle forme musicali e dell'organizzazione temporale. La «caratterizzazione delle tonalità» che Christian Friedrich Daniel Schubart propose nel capitolo finale della suo trattato *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, peraltro pubblicato postumo nel 1806, non era probabilmente nota a Mozart;⁴ tuttavia essa può essere chiamata in causa per fare luce sul percorso nelle regioni armoniche, altrimenti non sempre comprensibile, proprio perché rappresenta un sistema di riferimenti condiviso nell'area culturale in cui era maturato Mozart, quella dello *Sturm und Drang*. La tonalità di base dell'opera è Mi bemolle maggiore. Schubart la descrive come «la tonalità dell'amore, del raccogli-

³ THEODOR W. ADORNO, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, in ID. *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Klaus Schultz, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, p. 214 («*Musikalische Schriften VI*, 19»).

⁴ È comunque interessante apprendere che Mozart ha ricavato la melodia di «Ein Mädchen oder Weibchen» da una canzone di Schubart, *Lied eines Vogelstellers* (cfr. JAN ASSMANN, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München, Hanser, 2005, p. 203).



Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), bozzetto scenico (atto I) per *Die Zauberflöte* al Königliches Opernhaus di Berlino, 1816. I famosissimi bozzetti di Schinkel sono stati ripresi alla Staatsoper di Berlino nel 1992.

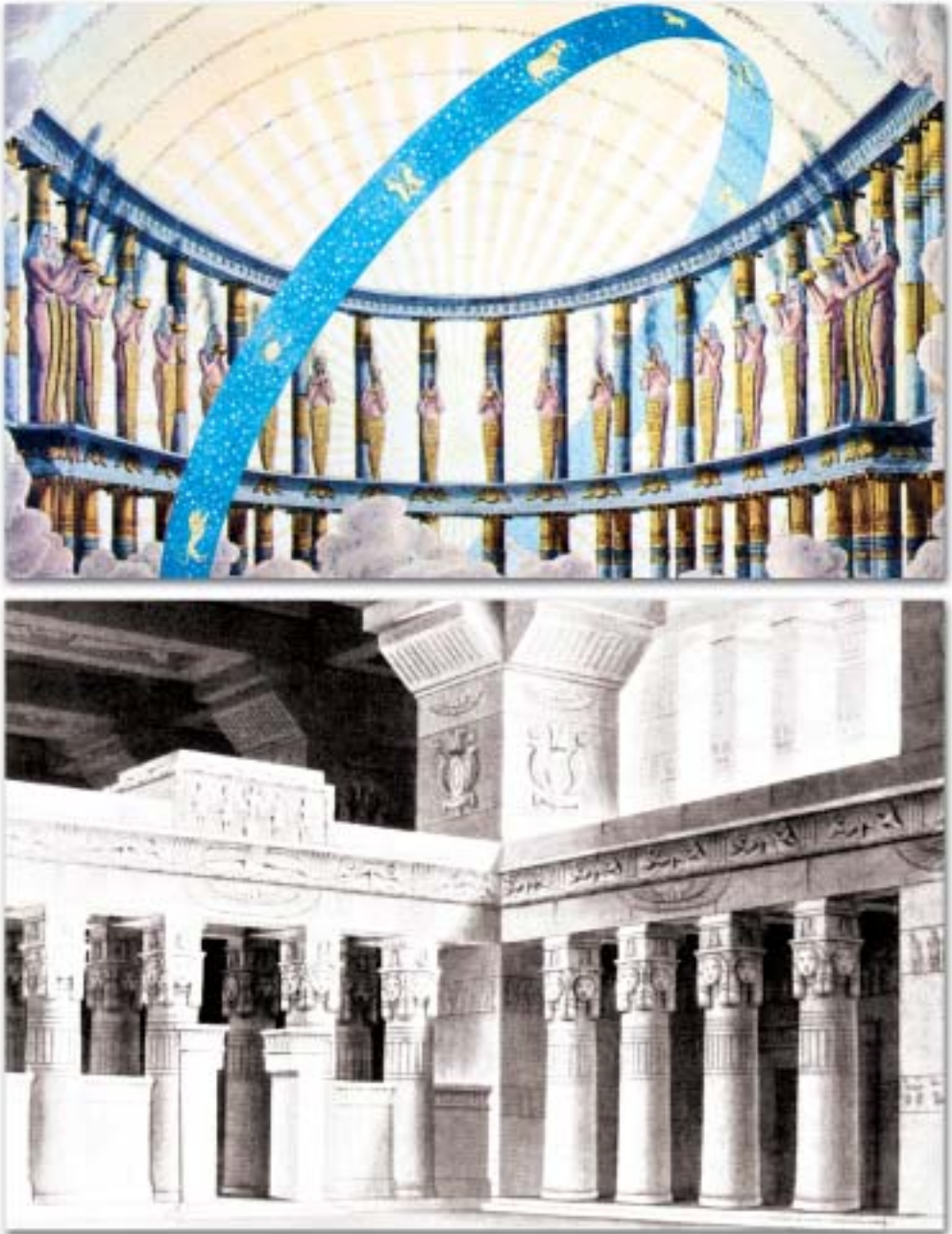
Giovanni Pedroni (1762-1842), bozzetto scenico (atto II) per *Die Zauberflöte* al Teatro alla Scala di Milano, 1816 (prima rappresentazione italiana).

to, *dell'intimo colloquio con Dio*, esprimendo con i suoi tre bemolli la Santa Trinità». ⁵ Questa scelta è indicativa per la concezione dell'amore che sta al centro dell'opera: un amore che non si consuma nell'istante ma guarda verso l'eternità, un sentimento strettamente collegato alle manifestazioni divine, alla nobilitazione dell'uomo e alla vita pienamente riuscita. Sono stati proprio i rappresentanti dello *Sturm und Drang* a collegare strettamente – grazie a una nuova interpretazione di alcuni passi del *Simposio* di Platone – l'amore con la *Bildung*, la formazione culturale che è determinante per la costituzione dell'io. Pertanto il Mi bemolle maggiore può essere inteso come cifra comprensiva dell'amore, inteso come *eros* e come *sophia*. In questa tonalità Mozart ha scritto l'aria dell'innamoramento di Tamino alla vista del ritratto di Pamina e il duetto tra Pamina e Papageno «Bei Männern, welche Liebe fühlen» nell'atto primo. Tuttavia il piano tonale dell'opera è tutt'altro che schematico: la scena immediatamente successiva all'*ouverture*, dunque il vero e proprio inizio della vicenda, esordisce nella tonalità relativa, Do minore; l'atto primo finisce in Do maggiore, il secondo inizia in Fa maggiore. La tonalità di base si riafferma molto più avanti, all'inizio del finale secondo, quando i tre fanciulli annunciano la nascita di un nuovo giorno e la vittoria dell'«uomo saggio».

Mi bemolle maggiore rappresenta il centro da cui si irradiano forze che investono i personaggi, i principi che essi incarnano e gli eventi in cui sono coinvolti. Il percorso principale avanza nel circolo delle quinte. L'area di opposizione più importante è la tonalità di Si bemolle maggiore: quella in cui la Regina della notte intona la sua prima aria, quella del «triplice accordo» che viene suonato dai sacerdoti all'inizio dell'atto secondo, nel momento in cui Tamino viene ammesso al rituale di iniziazione, e infine quella del terzetto di Pamina, Tamino e Sarastro che, sul piano concettuale, è uno dei momenti cruciali dell'atto secondo (qui la musica rende tangibili i rapporti di separazione e unione dei personaggi). Il Si bemolle maggiore rappresenta una sfera composita che istituisce un rapporto di tensione con quella di base, ma non equivale a una semplice opposizione; la sfera dell'amore intenso e incondizionato – e questo è sintomatico della dialettica dell'Illuminismo – non è fronteggiata dalla sua negazione bensì da un altro tipo di amore: «amore sereno, coscienza pulita, speranza, desiderio di un mondo migliore». ⁶ Questi sentimenti sono quelli che vengono effettivamente espressi dalla Regina della notte nella sua prima aria; l'«amore sereno» lo prova per la figlia che le è stata sottratta con forza brutale e la «speranza» è legata al desiderio di riaverla con sé. Sono sentimenti profondamente umani che mostrano la coappartenza originaria dei due mondi: la consegna del flauto magico che – come Pamina rivela a Tamino nel finale secondo – fu intarsiato dal defunto consorte della Regina da un'antica quercia, è il simbolo di questa sorta di affinità degli opposti o di libero scorrimento di elementi tra le sfere cosmiche. La trama

⁵ CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Reclam, 1977, p. 284.

⁶ *Ibid.*



Simon Quaglio (1795-1878), bozzetto scenico (atto II) per la ripresa della *Zauberflöte* a Monaco, 1818.

Friedrich Christian Beuther (1776 o 1777-1856), bozzetto scenico (atto II) per la ripresa della *Zauberflöte* a Braunschweig, 1824.

stessa ne offre sufficienti indizi: Papageno, che vive nelle contrade della Regina, diventa compagno di avventura di Tamino; per molti versi egli è la figura complementare del principe e il loro rapporto rimane invariato nel corso degli eventi; le tre dame, che restano fedeli fino alla fine al potere lunare, sono però anche quelle che offrono gli strumenti magici ed enunciano per la prima volta i principi di verità, coraggio e fermezza; i tre fanciulli, che fungono da angeli custodi nel pericoloso viaggio iniziatico, vengono introdotti proprio dalle dame per proteggere i due viaggiatori.

I sentimenti della Regina come madre sofferente stanno però in netto contrasto con la brama di vendetta e la sete di potere che ella esprime nell'aria dell'atto secondo – numero che sta in relazione diretta con la prima aria non solo per via dei melismi virtuososi ma anche perché sono le uniche due comparse del personaggio come solista. Il capovolgimento di prospettiva tra il primo e il secondo atto coinvolge anche Sarastro, il quale appare inizialmente come un brutale tiranno per poi assumere il ruolo di saggio sacerdote e profeta di una nuova era. Questi mutamenti hanno indotto alcuni studiosi a ipotizzare una «frattura» tra i due atti: in origine l'opera sarebbe stata concepita come una favola tradizionale, con la Regina nella parte della fata buona e Sarastro in quella del demone malvagio; a metà del lavoro si sarebbero inseriti i motivi misterici e massonici che avrebbero indotto gli autori di testo e musica a cambiare la direzione degli eventi e il carattere dei personaggi.⁷ L'ipotesi della rottura di continuità viene però invalidata dai reperti filologici che mostrano Mozart a un lavoro talvolta simultaneo su parti del primo e del secondo atto; ma le si oppone soprattutto la struttura dell'opera che, pur organizzata in modo non simmetrico e spesso mediante un montaggio di scene narrativamente simultanee, manifesta una coerenza interna a cui deve molto la sua secolare fortuna. In una recente monografia Jan Assmann, sviluppando un'intuizione di Nagel, ha interpretato questa discontinuità come una strategia drammaturgica consapevolmente attuata dagli autori: il pubblico «deve» essere calato nella stessa «illusione» in cui è caduto l'eroe affinché si realizzi l'effetto di identificazione, a cui seguirà il disvelamento e il distanziamento critico.⁸

Questa lettura è affascinante perché mette in evidenza una sorta di 'rituale nel rituale' e un doppio processo di disincantamento che decorre parallelamente sulla scena e nel pubblico; essa vede nella *Zauberflöte* l'anticipazione di futuri procedimenti teatrali che lambiscono i confini del dramma epico brechtiano. Tuttavia è possibile un'altra lettura che, anch'essa sotto il segno dell'Illuminismo, considera i termini oppositivi di oscurità e luce, luna e sole, femminile e maschile, paura e coraggio, odio e amore, natura e civiltà come sintomi di un processo dialettico che coinvolge e trasforma i personaggi. Alla base di questa lettura sta l'idea di un intreccio di mito e razionalità che Adorno e Horkheimer hanno discusso nella *Dialettica dell'Illuminismo*: da un lato «i miti che cadono

⁷ Cfr. GÜNTER MEINHOLD, *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption. Studien zu Emmanuel Schikaneders Libretto «Die Zauberflöte» und seiner literarischen Rezeption*, Frankfurt a.M., Lang, 2001. L'iniziatore di questa linea interpretativa è stato Otto Jahn, il primo biografo di Mozart.

⁸ Cfr. ASSMANN, «Die Zauberflöte» cit., pp. 134-135.

sotto i colpi dell'Illuminismo erano già il prodotto dell'Illuminismo stesso»,⁹ dall'altro questo non possiede una propria sostanza antimitologica, ma può giungere alla fine del suo percorso solo attraverso l'elaborazione dei miti stessi. Un attento esame dei diversi momenti in cui si articola la dialettica dell'Illuminismo dà origine a riflessioni che possono essere rilevanti per un'interpretazione della *Zauberflöte*. La ricerca dell'identità, in cui è impegnato Tamino, presuppone non solo la virtù della rinuncia e la capacità di dominare gli impulsi primari, ma anche l'allontanamento dalla felicità dell'essere tutt'uno con la natura; il raggiungimento dell'età adulta nel senso spirituale e non meramente biologico coincide con la separazione dalla natura. Il pensiero illuminista stabilisce inoltre una stretta relazione tra l'emancipazione dell'individuo e il potere: l'aspetto positivo è che tra le conseguenze dell'educazione all'umanità integrale vi è l'affinamento della capacità di esercitare un potere legittimo; l'aspetto negativo è, anche in questo caso, la scissione tra l'individuo raziocinante e la natura, che viene considerata non più come legge esterna imperscrutabile ma come puro oggetto di sottomissione.

La dialettica dell'Illuminismo è iscritta nel simbolo centrale della *Zauberflöte*, cioè il flauto stesso. Tamino usa quello strumento, che gli è stato dato in dono come arma di difesa nei confronti dell'ignoto, per la prima volta nel finale dell'atto primo: dopo avere sentito da voci invisibili che Pamina è ancora in vita, il giovane suona una melodia in segno di ringraziamento per le divinità. Si tratta di un periodo di otto battute in Do maggiore che termina regolarmente alla dominante nell'antecedente e alla tonica nel conseguente; il tema viene immediatamente ripreso dalla voce di Tamino, che inneggia ai poteri straordinari dello strumento, e poi variato in un breve duetto tra voce e flauto. Animali di ogni genere accorrono e si mettono ad ascoltare mansueti questa melodia. Qui il flauto ha già perso la sua essenza magica e ha mostrato di sapersi convertire in mezzo di dominio:

Il mito trapassa nell'Illuminismo e la natura in pura oggettività. Gli uomini pagano l'accrescimento del loro potere con l'estraneazione da ciò su cui lo esercitano. L'Illuminismo si rapporta alle cose come il dittatore agli uomini: che conosce in quanto è in grado di manipolarli.¹⁰

Lo splendore e la potenza del flauto di Tamino sono messi in evidenza da Mozart mediante la contrapposizione con il flauto di Pan, che aveva già caratterizzato l'aria di sortita di Papageno e che si sente subito dopo la conclusione dell'episodio con gli animali. Papageno percepisce la vicinanza del compagno di avventura, che aveva perso di vista, grazie al suono del flauto e lo chiama emettendo suoni dal suo zufolo. I due flauti sembrano ancora corrispondersi con le loro melodie ascendenti da Sol a Re; ma la musica mostra già la sproporzione di forze tra i due strumenti: il flauto di Pan deve limitarsi, a dispetto di tutta la gioia del momento, alle sue uniche cinque note, mentre il flauto magico esegue l'intera scala di Sol maggiore proseguendo fino al Re dell'ottava superiore.

⁹ MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 16.

¹⁰ *Ivi*, p. 17.



Il cortile d'ingresso del tempio di Hor (divinità solare) a Edfu (Alto Egitto).
Facciata del tempio di Hor a Edfu (Alto Egitto).

Nella costruzione a specchi che caratterizza diversi motivi della *Zauberflöte*, questo episodio ha il suo *pendant* nella prova dell'acqua e del fuoco con cui, nel finale secondo, si conclude il cammino iniziatico di Tamino. La coppia si è appena ricongiunta e Pamina, guidata dallo spirito dell'amore, prende Tamino per mano e lo sollecita a suonare il flauto (rivelandogli le sue origini ancestrali). L'episodio della prova finale, in *Do maggiore* come il precedente, occupa un'intera struttura formale: una marcia in tempo di *Adagio*, in cui gli arabeschi del flauto si alternano agli interventi omoritmici dei due cantanti. Il rapporto temporale tra le due componenti formali 10:6 battute (e nella ripetizione 10:2) è indicativo per l'eccezionalità della situazione. Il nucleo tematico è una variante del motivo dei violini con cui si apre l'introduzione all'atto primo, artificio con cui la drammaturgia musicale chiude per così dire il cerchio. Tale motivo costituisce lo scheletro di svariate ornamentazioni che lo rendono sciolto e sinuoso; la struttura di periodo, accennata nelle prime battute, si dissolve in un susseguirsi di frammenti disuguali che non seguono una logica grammaticale, sembrando piuttosto istantanee sui volteggi del sentimento. Come ha osservato Gernot Gruber,¹¹ questa struttura anomala può essere interpretata come l'immagine musicale dell'azione spontanea, di una scelta libera e aperta verso infinite possibilità che supera la chiusura e la rigidità del pensiero mitico. Da strumento magico, il flauto è diventato mezzo tecnico per soggiogare le forze della natura e affermare la volontà dell'individuo. In questa funzione l'episodio dell'ultima prova si ricollega alle considerazioni che Tamino faceva di fronte alle porte del tempio: «qui vigono intelligenza, lavoro e arte».

Oltre al flauto vi è nell'opera un secondo oggetto simbolico in cui è depositata l'idea del dominio: il «settemplice cerchio solare». Il padre di Pamina lo aveva consegnato agli iniziati del tempio prima di morire e ora Sarastro lo porta sul petto; nell'atto secondo la Regina della notte incarica la figlia di uccidere il sovrano e di riportare il talismano nella propria dimora. A differenza del flauto, Mozart non elabora musicalmente questo simbolo, il quale tuttavia emana per lo meno indirettamente i suoi effetti durante le apparizioni di Sarastro. Il suo modello di riferimento è la raffigurazione babilonese del sistema solare con il sole al centro e sei pianeti nelle orbite; comprendendo Luna, Marte, Mercurio, Giove, Venere, Saturno e il Sole, il complesso rappresenta i sette giorni della settimana. Il «cerchio solare» nutre e dissecca, dà la vita e la toglie, può potenziare o annullare tutte le forze; nella dinamica della *Zauberflöte* esso non può essere inteso altrimenti che come simbolo del dominio cosmico. È il dominio che vediamo esercitare da Sarastro: un potere che è sì impregnato di umanità e saggezza, ma che è pur sempre ancorato fondamentalmente alle strutture arcaiche. La legge di cui Sarastro è portavoce proviene dagli dèi (Iside e Osiride) e non è istituita dagli uomini stessi:

¹¹ Cfr. GERNOT GRUBER, *Zu Jean Starobinskis Deutung der «Zauberflöte»*, in *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, a cura di Wolfgang Gratzer e Andreas Lindmayr, Laaber, Laaber, 1992, pp. 247-254.



Edouard Despléchin, bozzetto scenico (atto IV, quadro 7) per la *Flûte enchantée* al Théâtre Lyrique di Parigi, 1865 (allestimento in quattro atti, versione di Charles Nutter e Alexandre Beaumont).

Per esercitarsi tra gli uomini, la legge trascendente ha bisogno di un interprete, e solo gli esseri irreprensibili possono esercitare questa funzione: Sarastro non è che l'*officiante*.¹²

Il grande sacerdote possiede qualità sovrumane: «vede in tutti i luoghi e in tutti i tempi. Non ha storia, come le divinità».¹³ Al contempo egli non è ancora pienamente umano: è celebrato come indiscusso sovrano da un popolo che non è fatto solo di liberi pensatori, ma anche di schiavi; a uno di questi, Monostatos, egli infligge punizioni da principe feudale. La figura di Sarastro manifesta la situazione di scissione rappresentata dalla *Zauberflöte* nella sua interezza; egli è il sovrano di un regime transitorio, sortito dalla separazione del principio notturno da quello solare (avvenuta con la morte del padre di Pamina), è il principio maschile lasciato a se stesso e non ancora compiuto mediante l'unione con quello femminile. Il «cerchio solare» è dunque il simbolo di un potere fondato sul mito e sull'autorità, che non ha perso i suoi legami con il mondo tribale – questo è probabilmente il motivo per cui Mozart ha deciso di non metterlo in musica.

La scena dalla *Zauberflöte* è un luogo in cui i personaggi passano, vivono delle esperienze e si trasformano. Attorno al concetto di metamorfosi ruota l'interpretazione che

¹² STAROBINSKI, *Lumi e potere nel «Flauto magico»* cit., p. 127.

¹³ *Ivi*, 128.

Hans Georg Gadamer abbozzò in un ampio *excursus* sull'opera di Mozart contenuto in un saggio su Goethe:

Metamorfosi è magia e cambiamento sorprendente delle cose. Tuttavia in essa non vige una pura arbitrarietà. Vi si mostra [piuttosto] l'affinità dei contrari.¹⁴

Anche Gadamer riconosce come tematica fondamentale dalla *Zauberflöte* l'«autentico Illuminismo, cioè l'elevazione vittoriosa della luce sulla notte».¹⁵ Egli interpreta questo movimento in senso quasi antropologico come un passaggio dal mondo primordiale, caratterizzato dal matriarcato, alla concezione di famiglia, società e stato impostasi con il patriarcato. A favore di questa lettura possono essere citati i diversi passi del libretto che si riferiscono alla donna con disprezzo e sarcasmo: inganno, orgoglio, vanità, desiderio di vendetta sono gli attributi più frequenti. Il deplorato 'antifemminismo' della *Zauberflöte* assume tuttavia un significato diverso se lo si interpreta nel quadro della dialettica dell'Illuminismo. Adorno ha espresso la problematica in questi termini:

Schikaneder non ha neanche lontanamente pensato a Bachofen. Il libretto della *Zauberflöte* contamina le fonti più disparate senza dar luogo a coerenza. Ma nel libretto si manifesta oggettivamente il conflitto di matriarcato e patriarcato, di essenza lunare ed essenza solare. Ciò spiega la forza di resistenza del testo, diffamato come brutto da un gusto saputello. Esso si muove sul filo di rasoio tra banalità e profondissima saggezza; lo salvaguarda dalla banalità il fatto che la parte di coloritura della Regina della notte non rappresenta un 'principio malvagio'.¹⁶

La dialettica dell'Illuminismo dà l'impulso a gran parte degli eventi della *Zauberflöte*. Il percorso di Tamino assomiglia a quello del protagonista del *Bildungsroman* goethiano, è cioè un processo di maturazione e presa di coscienza. Ma egli mostra anche alcune importanti analogie con la figura di Ulisse che occupa tante pagine del libro di Adorno e Horkheimer: fermezza, pazienza e silenzio sono virtù che entrambi mostrano di possedere e sapere difendere di fronte alle avversità. Anche Tamino deve imparare a dominare la natura esterna e interna, cioè la paura e le pulsioni; la prima viene soggiogata mediante lo strumento magico che gli è stato donato; le seconde vengono assecondate mediante il riconoscimento che l'amore è lo stadio iniziale di un cammino verso la saggezza e la conoscenza. Per entrambi gli eroi, conquistare l'autonomia significa innanzitutto sottrarsi alle potenze mitiche. Il mondo primordiale da cui si allontanano è la natura indistinta e caotica; per questo Papageno, l'«uomo di natura», si trova inizialmente nel territorio della Regina della notte.

¹⁴ HANS GEORG GADAMER, *Vom geistigen Lauf des Menschen. Studien zu unvollendeten Dichtungen Goethes* (1949), in ID., *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II*, Tübingen, Mohr, 1993, pp. 80-111: 97; cfr. anche, dello stesso autore, *Goethe und Mozart – Das Problem der Oper* [1991], *ivi*, pp. 112-121.

¹⁵ GADAMER, *Vom geistigen Lauf des Menschen* cit., p. 95.

¹⁶ ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, traduzione di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1977, p. 447 (ho apportato alcune modifiche alla traduzione di questo passo, poiché non era del tutto precisa).

La sfera di Sarastro, che viene introdotta con solennità all'inizio dell'atto secondo, è situata in Fa maggiore, nella tonalità che segue il Si bemolle nel circolo delle quinte e a cui Schubart aveva riconosciuto gli attributi di «gentilezza e quiete». ¹⁷ Non è però la prima volta che questa regione tonale si rende indipendente; l'avevamo già ascoltata in un momento cruciale dell'atto primo, nella sezione del finale recante l'indicazione *Larghetto*, in cui Pamina spiega al grande sacerdote il perché del suo tentativo di fuga («Herr, ich bin zwar Verbrecherin») e Sarastro accenna obliquamente ai motivi della necessaria prigionia. In entrambi gli episodi risuonano i corni di bassetto (in Fa), creando un ulteriore collegamento. Nel complesso con cui esordisce l'atto secondo – marcia dei sacerdoti e aria di Sarastro – il carattere del Fa maggiore, che è seguito dallo stabile e luminoso Do maggiore, dà un'impronta particolare alle solenni procedure di accettazione del novizio. Tuttavia, a partire dalla seconda aria della Regina, il percorso tonale comincia a ramificarsi in diverse direzioni; in Fa maggiore si sentono ancora l'aria di Papageno «Ein Mädchen oder Weibchen» e il duetto dell'unione di Tamino e Pamina nel finale, scene che preparano o sanciscono un momento di intensa felicità.

Attorno alle tre aree Mi bemolle – Si bemolle – Fa si dispongono altri campi tonali che stabiliscono con esse relazioni di diverso tipo. Se si prescinde dall'*ouverture*, l'atto primo è organizzato in maniera quasi simmetrica attorno al centro di Si bemolle:

Do minore/maggiore	n. 1. Introduzione: Tamino e le tre damigelle
Sol maggiore	n. 2. Aria (entrata di Papageno)
Mi bemolle maggiore	n. 3. Aria di Tamino (del ritratto)
Si bemolle maggiore	n. 4. Aria della Regina della notte
Si bemolle maggiore	n. 5. Quintetto. Tamino, Papageno e le tre damigelle (dono degli strumenti)
Sol maggiore	n. 6. Terzetto. Monostatos, Pamina, Papageno
Mi bemolle maggiore	n. 7. Duetto. Pamina e Papageno
Do maggiore	n. 8. Finale.

Le fondamentali di questi accordi derivano dall'intersecarsi delle triadi di Do minore e Mi bemolle maggiore, che peraltro Mozart ri-compone a mo' di suggello all'inizio dell'*ouverture*.

La mappa tonale dell'atto secondo è più complicata perché in esso si compiono le metamorfosi dei personaggi e, in generale, si viene a definire una situazione del tutto nuova: il processo di emancipazione di Tamino e Pamina è terminato, il loro sogno di amore si è realizzato e la coppia si assume le funzioni di guida etica e politica. Nella *Zauberflöte* vi è un *prima* e un *poi*: alla fine la vicenda a cui abbiamo assistito, incentrata sul conflitto tra la Regina della notte e Sarastro, appare come la rappresentazione del passaggio tra mondo primordiale e mondo illuminato. Con l'avvento del nuovo ordinamento la Regina è sconfitta e Sarastro abdica a favore dei due giovani. La Regina, che

¹⁷ SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* cit., p. 284.

nella prima aria appare come madre sofferente, ripiega verso il mondo ancestrale degli incantesimi e della natura indomita. La sua metamorfosi suggella un fallimento che si era tenuemente annunciato già nell'aria dell'atto primo: il suo io è troppo fragile per sostenere la lotta con una struttura di potere consolidata (tra i personaggi maggiori è l'unica a non avere un nome proprio) e le sue armi sono inadeguate alle sfide del nuovo mondo.¹⁸ Per converso il profeta Sarastro, compiuta la sua missione, scioglie il potere teocratico a favore di un'altra forma di governo. Infatti – come ha rilevato Karol Berger¹⁹ – il suo regno rappresenta uno stadio rudimentale dell'Illuminismo, in cui la fratellanza primeggia sulla libertà e l'autonomia individuale è ancora lungi dall'essere realizzata. *Die Zauberflöte* contiene dunque un'istanza utopica che rinvia a un mondo altro, rispetto al quale il mondo rappresentato sulla scena costituisce una transizione.

Mozart mette in risalto l'opposizione tra i due sovrani, delle tenebre e della luce, mediante una brusca contrapposizione che avviene a metà dell'atto secondo: alle scene 14 e 15, che poggiano su due tonalità – Re minore e Mi maggiore – che finora non si erano ascoltate e stanno in forte attrito con la sfera centrale di Mi bemolle maggiore. Schubart percepiva nel Re minore una «femminilità melanconica che cova bizzarrie e rabbia»;²⁰ il segno dell'impotenza e del fallimento è già completamente iscritto in questa aria che, a livello testuale, è caratterizzata da vendetta, ricatto e minaccia; grazie all'amore per Tamino – che non è cieca passione, ma sentimento razionalizzato – Pamina sa già di non potere accettare il mandato della madre e dunque di dovere rompere quasi freudianamente i legami che la tenevano unita a lei. Mi maggiore è invece la tonalità della «gioia sorridente» e del «piacere non ancora completo»;²¹ nella musica di Mozart è generalmente collegata ad atmosfere elevate. Il *Lied* strofico tripartito, con cui Sarastro oppone il principio della grazia a quello della vendetta («In diesen heiligen Hallen kennt man Rache nicht»), istituisce un netto contrasto nei confronti della seconda aria della Regina. Tale contrasto riguarda tutte le dimensioni: il tempo, il decorso melodico e la forma.

La sfera di Sarastro si sottrae al regno delle madri e al suo ambiguo intreccio di diritto e ingiustizia. Egli non conosce la vendetta, la cui liberazione il mitologo e illuminista Nietzsche dichiarò essere sua estrema volontà.²²

L'Illuminismo, il cui fine è il superamento dei miti, si fonda anche etimologicamente su un mito: quello della luce. La ragione conduce la sua opera di rischiaramento –

¹⁸ Cfr. ROSE ROSENGARD SUBOTNIK, *Whose «Magic Flute»? Intimations of Reality at the Gates of the Enlightenment*, «19th-Century Music», xvi/2, 1991, pp. 132-150.

¹⁹ Cfr. KAROL BERGER, «Die Zauberflöte» or the Self-Assertion of the Moderns, in ID., *Bach's Circle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Modernity*, in corso di pubblicazione (ringrazio l'autore per avermi gentilmente messo a disposizione il testo).

²⁰ SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* cit., p. 284.

²¹ *Ivi*, p. 285.

²² THEODOR W. ADORNO, *Opera borghese*, in ID., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, 2004, p. 31.



Anton Brioschi, copia del bozzetto scenico (il tempio del Sole) di Josef Hoffmann per *Die Zauberflöte* alla Hofoper di Vienna, 1869.

Josef Hoffmann, figurini (Tamino, Pamina) per *Die Zauberflöte* alla Hofoper di Vienna, 1869.

la liberazione da magia e superstizione – su un territorio dove non è ancora avvenuta o non si è ancora pienamente attuata la distinzione tra l'io e l'altro, tra l'uomo e la natura, tra il segno e il linguaggio. Trasportato sul piano dell'individuo, questo processo significa il raggiungimento dello stato di piena coscienza attraverso la lotta contro le forze oscure dell'inconscio. In questa dimensione ontogenetica va inteso il grido di disperazione che Tamino si lascia sfuggire dopo il colloquio con il vecchio sacerdote all'entrata del tempio: «Quando sparirai, o eterna notte? Quando il mio occhio troverà la luce?». La luce trionfante sulle tenebre è però anche una delle metafore che si addensarono nelle forme artistiche e discorsive negli anni attorno alla Rivoluzione francese. Gli storici dei concetti interpretano la battaglia apocalittica tra i due principi come una lettura secolarizzata del mito della creazione: la fonte della luce non è la rivelazione divina, ma la ragione umana; i messaggeri della luce non sono gli apostoli o i fedeli bensì gli scienziati razionalisti e i politici repubblicani; la lotta tra luce e tenebre non è quella tra il Messia e Satana, bensì quella che gli spiriti liberi muovono contro il clero e il fanatismo.²³ Starobinski considera la metafora come proiezione dell'ideale di un nuovo cominciamento, una rinascita che deve seguire l'autodisgregazione del vecchio sistema:

Poiché l'ordine antico, per riduzione simbolica, ha assunto l'apparenza di un nembo oscuro, di un flagello cosmico, la lotta contro di esso, mantenendo lo stesso linguaggio simbolico, poteva avere come obiettivo l'irruzione della luce.²⁴

Il mondo contro cui il popolo si solleva appare come una lunga notte, dominata dal soprano e dalla miseria; la luce, che viene proiettata dalla rivoluzione, distrugge l'antico e al contempo apre uno spazio di libertà e felicità. Mozart ha composto l'apertura di questo nuovo spazio in due momenti distinti del finale secondo: nel coro in Do maggiore che attacca, subito dopo che Tamino e Pamina hanno superato l'ultima prova, con «Triumph, Triumph! Du edles Paar» e nel coro di ringraziamento agli dèi, in Mi bemolle maggiore, in cui si inneggia agli ideali di bellezza, forza e saggezza. A dispetto della metafora solare, non ci troviamo di fronte a un'apoteosi; è piuttosto il lento profilarsi di un orizzonte sconosciuto, la cui dinamica viene scandita con l'alternarsi di *piano* e *forte*, di bassa e alta densità strumentale.

Nella breve parabola drammatica del finale, articolata in tre tappe (accoglimento dei due novizi nel Tempio della saggezza, sconfitta della Regina della notte e trionfo della luce), si inserisce significativamente l'episodio della disperazione di Papageno e del successivo ritrovamento di Papagena. La tonalità di questo episodio è Sol maggiore, come l'aria di sortita di Papageno; con ciò il personaggio buffo ha compiuto un percorso circolare parallelo a quello del suo socio nobile. A lui, che ha evitato le ultime e

²³ Cfr. ROLF REICHARDT, *Light against Darkness: The Visual Representations of a Central Enlightenment Concept*, «Representations» 61, 1998, pp. 95-148.

²⁴ JEAN STAROBINSKI, *Il mito solare della rivoluzione*, in ID., 1789: i sogni e gli incubi della ragione cit., p. 27.

più rischiose prove, rimane però precluso l'accesso alla saggezza e alla conoscenza superiore. Tuttavia anche per Papageno ha avuto luogo una metamorfosi. Già Kierkegaard aveva riconosciuto che l'aria con cui viene catapultato in scena, «Der Vogelfänger bin ich ja», è la rappresentazione dell'immediatezza sensuale: «è la stessa canzone, la stessa melodia, e ogni volta che ha finito, fresco fresco ricomincia, e così di continuo...».²⁵ È un'aria di sortita in senso enfatico: il carattere del personaggio si rispecchia nella struttura formale del brano. Il testo è formato da sei strofe e viene musicato in un *Lied* bipartito; ognuna delle due metà contiene una strofa e pertanto occorrono due ripetizioni per esaurire il testo; se si tiene conto che l'introduzione rappresenta una versione strumentale della canzone stessa, ascoltiamo per quattro volte la stessa musica. Questa forma non ha solo forti richiami nel mondo popolare e infantile, ma evoca anche la concezione ciclica del tempo di una creatura che vive allo stato precosciente in stretto legame con le forze della natura. Il flauto di Pan, con la sua melodia ascendente da Sol a Re che riecheggia nell'orchestra, trasmette il senso dell'uomo calato in una natura eterna e priva di storia.²⁶ Il richiamo della tonalità di Sol maggiore proprio nell'episodio di 'metamorfosi' di Papageno (con una versione serrata del già noto percorso disperazione-magia-conciliazione) è segno di una permanenza nel mutamento, del consolidarsi della sua natura buona, gaia e solidale in una comunità che prima non conosceva. La coppia 'minore' Papageno-Papagena, che si costituisce nel finale, è il complemento della coppia 'maggiore', il nucleo del popolo che si insedierà e sarà operativo nella nuova città.

La figura di Papageno è una delle più amate del teatro musicale dell'Occidente e, in generale, *Die Zauberflöte* si è contraddistinta per una forza comunicativa quasi illimitata: la fortuna dell'opera perdura nel susseguirsi delle epoche storiche, interessa tutte le classi sociali e le fasce di età, non conosce confini linguistici, geografici e culturali. Qual è la causa di questa popolarità? La questione, che sorge spontanea di fronte all'eloquenza delle statistiche, assume un peso particolare in relazione alla dialettica dell'Illuminismo. È infatti a partire dalla Rivoluzione francese e dalle sue ripercussioni sui moti liberali dell'Ottocento che il popolo diventa una categoria della politica o è persino riconosciuto come il vero e proprio soggetto degli eventi storici. Tuttavia questo avanzamento – in modo caratteristico per la dialettica dell'Illuminismo – ha come contraccolpo una scissione: sul piano politico, il termine 'popolo' diventa quasi sinonimo della volontà generale che interpreta e indirizza le spinte naturali dell'uomo; sul piano culturale, l'ambito del popolare viene invece rivestito di valenze per lo più negative e spesso equiparato al primitivo, all'arretrato e al manipolabile. In questo quadro spicca però l'eccezione di Johann Gottfried Herder, contemporaneo di Mozart, che pose al centro della sua estetica il concetto di popolo; egli lo intendeva come una sorta di individuo collettivo i cui elementi costitutivi erano la lingua, l'anima e il carattere. Questa

²⁵ KIERKEGAARD, *Enten – Eller* cit., pp. 147-148.

²⁶ SUBOTNIK, *Whose «Magic Flute»?* cit., pp. 134-135.



Copertina dello spartito (Berlino, Fr. Weidle), con vignette illustranti i personaggi e le scene principali. Sotto le note il testo tedesco, seguito dalla traduzione italiana. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

immagine di popolo, nella quale si mescolano l'appartenenza nazionale e la storia della cultura, può contribuire a spiegare l'opzione di Mozart per il genere del *Singspiel*. *Die Zauberflöte* presenta l'istantanea su un insieme di uomini e donne differenti per collocazione sociale, idioma e comportamento; il mezzo che Mozart sceglie per articolare queste differenze è lo stile musicale: Tamino e Pamina cantano arie moderne nello spirito dell'*Empfindsamkeit*; le melodie di Papageno e Papagena provengono invece dalla musica popolare; le parti di Monostatos ricorrono a inflessioni 'turchesche' e buffonesche; la Regina canta arie di coloritura nello stile dell'opera seria; l'atmosfera predominante nelle musiche di Sarastro e dei suoi confratelli è quella della musica sacra; infine la scena degli armigeri prima dell'ultima prova di Tamino e Pamina è una variazione fugata sul corale luterano *Ab Gott, vom Himmel sieh darein*. Mozart ha dunque espresso la differenziazione di una comunità del destino che sta per trasformarsi in società civile mediante la differenziazione degli idiomi musicali, creando un'opera d'arte in cui vengono combinati in modo assolutamente singolare materiali musicali d'arte e popolari. La persistente popolarità della *Zauberflöte* ha forse a che fare con la straordinaria capacità del compositore di connettere lo strato sociale inerente ai materiali musicali con i personaggi e con l'evoluzione drammatica nel suo complesso.

Carlida Steffan

La forza delle immagini. Interpretazioni storiche e realizzazioni sceniche della *Zauberflöte*

Comprendere il senso equivale a comprendere il linguaggio. [J. M. Lotman]

Sfortunatamente, ero là quando è cominciato il secondo atto, dunque alla scena solenne. Lui [il proprietario del palco] ha preso tutto in burla; all'inizio ho avuto abbastanza pazienza da voler richiamare la sua attenzione su alcune parole, ma lui rideva di tutto. Allora per me è stato troppo; l'ho chiamato Papageno e me ne sono andato. Non credo però che quell'imbecille abbia capito. [Mozart alla moglie, 7 ottobre 1791]

I

Chissà se Schikaneder e Mozart, ritrovatisi a collaborare già dalla fine degli anni Ottanta nell'atelier del Freyhaus viennese – condividevano sia una spiccata vocazione per il teatro sia un'adesione di fondo agli ideali massonici – avrebbero potuto immaginare la straordinaria fortuna teatrale arrisa alla loro *Zauberflöte*. Frutto, ben inteso, di una sapiente miscela di livelli stilistici gestiti entro la drammaturgia duttile del *Singspiel*, condita da illusionismo scenico e reminiscenze da teatro comico popolare, con aggiunta di un'ambientazione orientale (antico Egitto) che faceva velo a un più intellettualistico progetto formativo: quello di 'educare' il pubblico ai nuovi valori di una religiosità laica (Natura), in cui la Ragione si emancipa dalla 'superstizione' (la religione istituzionale, leggi la Chiesa cattolica) per puntare alla ricerca della Saggezza.

In questa sua natura composita, dunque, *Die Zauberflöte* rovescia sull'ascoltatore plurime possibilità di lettura ed interpretazione. Innanzitutto l'impianto favolistico e la conseguente tinta magica propria del genere della *Zauberoper*, cui già da alcuni anni il pubblico del Theater auf der Wieden era abituato; poi quella comicità immediata da teatro popolare, con le sue *gags* irresistibili, che veniva dritta dritta dall'esperienza accumulata dallo stesso Schikaneder con la sua compagnia ambulante, ma cui non è neppure estranea, per certi personaggi, una fresca tinta shakespeariana (non sarà un caso che Schikaneder sia stato tra i primi a far apparire sulle sue scene ambulanti i drammi di Shakespeare, vestendo tra gli altri i panni di Macbeth, Jago, ma anche di Prospero, e che dunque in alcuni ruoli della *Zauberflöte* si avvertano dei tratti comuni coi personaggi de *The tempest*: molto chiaramente nel parallelismo Calibano/Monostatos). Ad un altro livello – ma solo per coloro per che avessero avuto gli strumenti per comprendere, a differenza di quel signore che ospitò Mozart nel proprio palco – la favola an-



Fig 1

dava via via aggravandosi di un immaginario sacrale (templi esotici, sacerdoti, accolti) fondato su un codice di stampo massonico, tanto da potervi leggere il messaggio propositivo di un nuovo ordine di valori, sviluppato all'ombra dell'Illuminismo. La combinazione di questi registri differenti (magico-spettacolare, comico-popolare o educativo), nonché la loro attitudine a farsi declinare sulla scena con differenti modalità, e in stretta relazione con i diversi orizzonti d'attesa del pubblico, spiegano il successo della *Zauberflöte* presso i fruitori più disparati, ma anche l'ampiezza del campo d'interpretazione scenica a disposizione di chi l'allestisce; ai nostri tempi, naturalmente, ma anche nella storia.

II

Fin dalla *première* di venerdì 30 settembre 1791 *Die Zauberflöte* fu un successo: lo spettacolo venne replicato centinaia di volte sotto la direzione di Schikaneder, autentico mattatore teatrale (nel ruolo di Papageno), ma anche impresario attento, anzi attentissimo a soddisfare il proprio pubblico. Qualche anno più tardi, licenziando un altro libretto, *Der Spiegel von Arkadien* – sempre un *Singspiel*, e ancora per lo stesso teatro – affermava infatti di non scrivere per «apparire dotto», ma per «dar diletto al pubblico». Il Theater auf der Wieden era frequentato soprattutto dalla borghesia della capitale, anche se l'*élite* non sdegnava di recarvisi; con i suoi trenta metri di lunghezza e quindici di larghezza poteva ospitare un migliaio di spettatori. Aveva un palcoscenico lungo una ventina di metri, dotato di un buon macchinario, indispensabile per realizzare i numerosi cambi di scena e gli «effetti speciali» di cui abbonda il libretto. All'allestimento avevano contribuito il «Signor Gayl, pittore teatrale, e il Signor Nessler, decoratore» che si lusingavano – si legge sull'*affiche* – «d'aver lavorato con tutta la possibile cura artistica secondo il prescritto piano». Che cosa videro, apprezzarono e «capiro» gli spettatori di allora? Senza dubbio furono particolarmente attratti dalle «decorazioni»: lo scrive il Conte Zinzendorf nel suo diario personale, laddove spende l'attributo «jolies» per «la Musique e les Décorations», mentre reputa tutto «il resto [...] un'inverosimile farsa»; i reporter dei giornali berlinesi a Vienna definiscono d'altronde lo spettacolo come una «Maschinenkomödie», improntata sullo sfarzo scenografico. Ciò faceva parte appunto della tradizione dell'opera fiabesca, la *Zauberoper*, un progetto cui da tempo lavorava Schikaneder, capocomico e librettista affiancato da una piccola squadra di compositori fra i quali Mozart, reclutato solo un anno prima, insieme a molti altri, per la realizzazione della *Pietra filosofale* (*Der Stein der Weisen*) recentemente rimessa in circolazione, e caratterizzata da impressionanti affinità con *Die Zauberflöte*. Nel caso del capolavoro mozartiano gli «effetti speciali» furono tali da conferire all'aspetto fiabesco e spettacolare il primato su ogni altra prospettiva di lettura: avranno fatto presa la macchina volante «circondata di rose e fiori» per i tre fanciulli, la scena delle prove del fuoco e dell'acqua, gli «animali selvatici di tutte le specie» che escono ad ascoltare Tamino-Orfeo, «il carro trionfale, tirato da sei leoni» con cui arriva Sarastro nel finale primo. (Chi invece, tra gli spettatori della *première*, avesse fatto caso soprattutto al libretto, uscito per l'editore Ignaz Alberti – anch'egli, come librettista e compositore, sensibile agli ideali massonici – avrebbe trovato, proprio accanto al frontespizio, un'incisione a tutta pagina opera dello stesso Alberti – fig. 1 – dove la patina Egizio-esoterica rinviava chiaramente alla ritualità degli ordini massonici: ma tale incisione non comparirà nelle edizioni seguenti).

A detta degli storici della scenografia, un'idea dello spettacolo dell'autunno 1791 è offerta da sei incisioni a colori, opera dei fratelli Joseph e Peter Schaffer (fig. 2), inserite quattro anni più tardi in un mensile stampato a Brünn (Brno). Sembrano pochi gli elementi esoterico-massonici da mettere in relazione con la tavola del libretto (un vaso, una piramide, una stella a sette punte); è poi bizzarro ch'esse compaiano sullo sfondo



Fig 2

della scena in cui Papagena si palesa a Pagageno (ben riconoscibili dall'assoluta uguaglianza fra i vestiti di piume: fig. 2.2). Tamino e Pamina si apprestano ad affrontare le prove (fig. 2.4); il principe è poi ritratto mentre incanta gli animali feroci, qui ridotti ad un'indistinta razza di uomo-scimmia, poco corrispondente alle indicazioni del libretto (fig. 2.3); il principe appare poi con Pamina e Papageno (che muove una gigantesca macchina a campanelli) su uno sfondo boschereccio assai convenzionale (fig. 2.1). Queste incisioni, sia pure, a mio avviso, poco riconducibili alla versione 1791, privilegiano soprattutto la tinta fiabesca della rappresentazione.

III

A tre anni dal debutto scoppia in Germania un vero delirio per *Die Zauberflöte*: il «Journal des Luxus und der Moden» di Weimar racconta – siamo nell'agosto 1794 – che l'opera è oramai uscita dai palcoscenici, vien portata sulle piazze «anche solo con un cantore e mezzo, un paio di violini, un tendone e sei quinte». Se ne stampano tutte le possibili riduzioni, distribuite oramai «in tutte le fiere e i mercati annuali». *Die Zauberflöte*, si continua a leggere sul giornale di Weimar, dà «pane e lavoro alle [...] bande civiche», fornisce materiale per i cantastorie; e la si può ascoltare «nelle stazioni ter-

mali, nei giardini, nei caffè, nelle trattorie, nei balli e nelle serenate», là dove suona anche un solo violino. La struttura del *Singspiel* ha certo favorito – ancor più che in altri processi ricettivi – la selezione e la fortuna di singoli numeri musicali, cantati e suonati in ogni dove, ma non possiamo sorvolare sul fatto che proprio l'affinità (ben presente nella progettazione librettistica di Schikaneder) con la tradizione del teatro da fiera, in parte spettacolo d'immediata comicità e in parte testo moraleggiante, abbia contribuito a questa ricaduta su una prassi teatrale del tipo «un tendone e sei quinte». In questo contesto *Die Zauberflöte* si spoglia involontariamente di ogni aspetto intellettualistico e certamente rende assai meno evidente una sua probabile vocazione sacrale-massonica, per diventare piuttosto un fenomeno alla moda, che induce i bambini a girare per Weimar con imitazioni del fischiotto di Papageno e le ragazze a prediligere «nuovi cappellini e frontali, manicotti e borse da lavoro alla Papagena». (Livello di fruizione comune anche ai nostri giorni: l'aria della Regina della notte è impiegata sugli schermi televisivi per la pubblicità, mentre le sonerie dei cellulari continuano a trillare sulla scaletta ascendente del flauto di Papageno).

Altrove però, e particolarmente in Austria, a seguito delle numerose riprese, il messaggio illuministico-massonico cominciò a rendersi più evidente, e a suscitare inquietudine. Dopo la deflagrazione della rivoluzione francese le autorità austriache, come ben attestano i documenti della polizia segreta riportati da Robbins Landon, si dimostrarono sempre più preoccupati circa le riunioni segrete delle varie organizzazioni massoniche, sospettate di preparare il passaggio a una monarchia costituzionale. Questo spiega l'uscita di un libello che tenta di imporre al testo incriminato una lettura diametralmente opposta, arzigogolata, improntata ad un simbolismo politico in grado di stravolgere e distogliere lo sguardo dall'originaria 'pericolosità' del messaggio massonico. Si tratta di una quindicina di pagine stampate a Linz, proprio nel 1794, per far apparire il *Singspiel* come «una delle più formidabili armi contro i giacobini»: la notte simboleggia la filosofia dei figli della rivoluzione, e la figlia Pamina altri non è che la Repubblica. In attesa di trovarle un degno marito, la si mette al sicuro, ovvero «in un luogo dove ancora c'erano templi e sacerdoti (poiché in Francia non ci sono più sacerdoti, e attori e dentisti strillano dall'alto dei pulpiti)». Sarastro la destinerà poi alle mani «di un principe reale (e dunque non un partito giacobino, o una convenzione nazionale, o un decemvirato)». Papageno diventa un «cacciatore d'uccelli giacobino», il quale «persuade il popolo a sottomettersi al partito dei giacobini e a farsi rinchiudere nella gabbia nazionale per essere consegnato alla Notte», mentre Pamina «prigioniera ricorda all'ascoltatore il crudele trattamento riservato alla povera Maria Antonietta». E così avanti, cercando di far quadrare il cerchio allegorico. L'interpretazione è quanto di più bislacco si possa leggere, ma ci indica quanto alte fossero la tensione politica e la necessità di orientare i livelli di ricezione dell'opera. Un anno dopo a Londra (ma si legga Vienna), esce *La storia segreta della organizzazione eversiva dei giacobini negli stati austriaci. Per gli amici della Verità*, dove viene energeticamente sostenuta l'estraneità di Mozart ad un progetto sovversivo legato ancora una volta al mondo rivoluzionario parigino. Leggiamone alcune righe.

La famosa e ben nota opera *Il flauto magico* è tutta quanta (lo si crederebbe?) un'allegoria della Rivoluzione francese, conformemente alla situazione degli anni 1789-1790 e 1791, anno quest'ultimo nel quale il lavoro fu rappresentato la prima volta nel cosiddetto Wiedner-Theater. Ma noi non vogliamo attribuire tutto ciò al buon Mozart; egli fu soltanto il creatore della splendida musica e non ebbe nulla a che fare con la costruzione dell'intreccio. Molto probabilmente non aveva assolutamente idea del significato recondito del dramma. È perciò che taluni, essendo disinformati, trovano l'intreccio ridicolo, incomprensibile, insignificante. Il successo che [l'opera] riscosse a Vienna fu dunque così straordinariamente grande per due motivi – in parte per la bellezza della musica, in parte a causa del messaggio nascosto. Fu replicato ininterrottamente per 62 volte; e durante le prime due settimane... era indispensabile occupare un posto prima delle cinque, poiché più tardi gli spettatori venivano respinti a centinaia, essendo il teatro oramai al completo. [...] Ovviamente un numero sempre crescente di spettatori si rendeva conto dei significati cui la storia faceva allusione, finché fu scoperta la seguente spiegazione scritta, ed allora anche i profani ebbero la fortuna di ricevere la luce. Personaggi:

<i>La Regina della notte</i>	Il governo precedente
<i>Pamina, sua figlia</i>	La libertà, che è sempre figlia della Tirannide
<i>Tamino</i>	Il popolo
<i>Le tre ninfe della Regina della notte</i>	I deputati dei Tre Stati
<i>Sarastro</i>	La saggezza di una migliore legislazione
<i>I sacerdoti di Sarastro</i>	L'Assemblea Nazionale
<i>Papageno</i>	La borghesia
<i>Papagena</i>	L'uguaglianza
<i>Monostatos, il moro</i>	Gli emigranti
<i>Schiavi</i>	Servitori e i mercenari degli emigranti
<i>Tre folletti buoni</i>	Saggezza, giustizia e amore della Madrepatria; essi guidano Tamino

L'idea su cui è basata questa storia è la liberazione del popolo francese dal giogo dell'antica tirannide per mezzo della saggezza di una migliore legislazione.

L'intrigo viene poi sottoposto ad un capillare esercizio ermeneutico, che investe prescrizioni sceniche e costumi, e che pare quasi una chiave di decodifica per regie 'attualizzanti' dei nostri tempi (alcune delle quali, forse, non hanno mancato di ispirarsi a questo documento). Il serpente, ad esempio, è «l'imminente bancarotta dello stato»; la Regina della notte, attraverso le dame, salva Tamino, il popolo; questi poi «trova la compagnia di Papageno (la borghesia che, come è noto, prima della rivoluzione era tenuta in scacco dall'aristocrazia e dalla chiesa)»: i due «cominciano il loro viaggio nelle terre dell'infame Sarastro», che è «Re potente e magnifico», venerato dai suoi sudditi, ai quali ha dato la migliore delle forme di governo. Tamino è accolto dai sacerdoti che «illuminano con le loro fiaccole i luoghi più tenebrosi, per mostrargli che le fiaccole dell'Illuminismo finiranno per portare luce negli angoli più bui della terra». Una tirata nei confronti della borghesia arriva attraverso la descrizione di Papageno, ricoperto di «penne multicolori [...] a causa della sua vanità», mentre lo zuffolo «rappresenta la sua semplicità», e il *Glockenspiel* «al cui suono tutti sono costretti a danzare, è come la borsa piena di monete d'oro che tintinna tra le mani dei borghesi»!

Anche se non si tocca espressamente il tasto massonico, è ben chiaro che *Die Zauberflöte* si portava dietro un potenziale ermeneutico appena celato dall'architettura favolistica e dall'immaginario poetico misteriosofico caro alle mode del Settecento.

IV

La struttura drammaturgica propria del genere *Singspiel*, che alterna numeri musicali e dialoghi parlati, contribuiva già allora, come oggidi, a facilitare le riformattazioni ideologiche dello spettacolo: è proprio in questi dialoghi, infatti, che si concentrano non solo le informazioni essenziali a comprendere gli antefatti e gli snodi dell'intrigo (vedi il racconto iniziale di Papageno o la narrazione della Regina a Pamina nell'atto secondo, dove si conoscono finalmente quali intricati rapporti legassero il regno della notte a quello della luce e quale potere ella insegue tramite la riconquista del Cerchio del Sole) ma anche – al di fuori della funzione iniziatica – le sentenze misogine o i precetti della nuova morale illuminata («SPRECHER Er ist Prinz / SARASTRO Noch mehr! Er ist Mensch»). È però noto che, mentre lo statuto musicale fissato con precisione nella partitura obbliga ad un certo rispetto del testo, i dialoghi parlati consentono ben altra libertà: nessuno si scandalizza se essi vengono sforbiciati, aggiustati, alterati o persino sostituiti. Oggi come oggi, queste manipolazioni non interessano solo contesti performativi extra teatrali (a Roma, piazza del Popolo, è stata presentata nel giugno 2004 una selezione del *Singspiel*, la cui musica veniva ricucita attraverso un nuovo testo recitato da Claudio Bisio) ma anche cantieri sperimentali della messa in scena operistica. Ha fatto molto scalpore, di recente, lo spettacolo coprodotto (fra 2003 e 2005) dalla Ruhr Triennale di Bochum, il Teatro Reale di Madrid e l'Opéra di Parigi, e ripensato dalla compagnia teatrale catalana d'avanguardia La Fura dels Baus. Non tanto per



Fig. 3

l'aspetto scenico, pur impressionante, concepito da Alex Ollé et Carlos Padrissa (dodici moduli trasparenti simili a materassi da mare, variamente composti, così da creare suggestivi – a volte inquietanti – effetti visivi: fig. 3), quanto per la decisione di sopprimere tutto il testo parlato in favore della lettura di lunghi commenti poetici di carattere filosofico e psicanalitico scritti da Rafael Argullol. Sbaglierebbe tuttavia chi pensasse che interventi così radicali siano un monopolio del nostro tempo: si ricordi ad esempio l'operazione condotta dal librettista Giovanni De Gamerra a Dresda, sempre nel 1794, col libretto tradotto in italiano e recitativi al posto dei dialoghi parlati. Operazione non puramente formale, giacché l'obiettivo era di fare della *Zauberflöte* un «dramma eroico per musica» che persegue – come spiega l'«Argomento» posto a prefazione del libretto – precisi fini morali:

L'allegoria del Poema presenta alla Morale l'util ricordo: che sovente a' maggior godimenti ci guidano, e ci preparano le sventure; nelle nozze de' giovani amanti vedesi dopo fieri contrasti premiata la virtù. Da Sarastro si apprende la fierezza nel bene ad onta dell'altrui biasimo, e delle svantaggiose apparenze. Il tragico fine dell'Astrifiammente e di Monostato rammenta i terribili effetti della cieca passione, e del vizio. Si ammira finalmente l'indulgenza del cielo pel debole, ma semplice Papageno.

Se gli interventi sul testo spettacolare non sono sempre così profondi, ogni piazza (e dunque il relativo pubblico) ha assimilato quest'opera camaleontica all'interno della propria sensibilità estetica e delle proprie convenzioni teatrali, cosa che si avverte bene se si mettono a confronto le testimonianze iconografiche che possediamo delle varie messe in scena. Ad Amburgo, nel 1795, vennero stampate per decorare un calendario alcune incisioni su rame (fig. 4) con scene dalla *Zauberflöte*: par di vedere un immaginario coerente con i vecchi modelli dell'opera eroica barocca, profondamente radicata nella cultura cittadina: un codice visivo che al tempo stesso sapeva ben giocare con l'immaginario esotico (qui un po' turchesco, un po' cinese). I figurini superstiti della rappresentazione di Lipsia del 1793 sono invece improntati a grande semplicità, ancora una volta a una tinta da teatro popolare che conveniva alla tradizione del *Singspiel* (fig. 5). Invece, per un pubblico raffinato ed aristocratico com'era quello del teatro di corte di Monaco, lo scenografo Giuseppe Quaglio rinnovò il palcoscenico barocco con scenari di gusto classicheggiante, raffinatissimi nelle tinte: sul loro sfondo Papageno perde ogni attributo da teatro da fiera; la Regina sembra alludere ad Apollo nel suo arrivo su quadriga tirata da cavalli neri (fig. 6). La scena iniziale dell'atto secondo è ispirata invece alla tradizione pittorica del 'capriccio', uno sfondo con rovine ricco di elementi di fantasia, ma in cui solo a fatica si rintraccia qualche elemento simbolico che rimandi all'immaginario orientale descritto sul libretto (fig. 7). E, a quanto pare, persino Schikaneder nel 1798 rinunciò alle botole e alle macchine volanti, in favore di nuovi scenari più raffinati ed aggiornati al nuovo gusto del pubblico, per rilanciare il suo spettacolo.

Nel corso del primo ventennio dell'Ottocento questo processo di trasformazione dell'immaginario scenico tocca la sua acme nelle celebri scene firmate da Karl Friedrich Schinkel per la messa in scena berlinese del 1816. La tinta è monumentale ed esotica,



Fig 4



Fig 5



Fig 6



Fig 7

all'insegna del nuovo *trend* imposto dalle arti visive e recepito anche sulle scene operistiche. Tranne Papageno, che non sa rinunciare alle sue piume e alla gabbia sulle spalle (parte integrante, a quanto sembra, del suo personaggio), si assiste ad uno sfoggio di costumi giunti dritti dritti dalla corte del faraone: a tale ricerca di *couleur locale* avranno senza dubbio contribuito le campagne napoleoniche che avevano permesso una conoscenza più diretta delle antichità egizie (fig. 8). La stessa direzione viene presa due anni dopo da Simon Quaglio (figlio di Giuseppe) per il teatro di corte di Monaco: palme, obelischi e templi riccamente decorati di elementi simbolici (fig. 9), fortemente connotati in senso atmosferico, si contrappongono allo sfondo predisposto per la Regina della notte, bloccata entro un immaginario minaccioso di gusto romantico, con una schiera di fantasmi allampanati alla sua sinistra (fig. 10). Va aggiunto però che al di fuori dell'immaginario scenico, nella circolazione di incisioni e stampe popolari, *Die Zauberflöte* segue invece una declinazione ancora fiabesca, che ribadisce la compresenza dei diversi livelli di lettura dell'opera, come nelle vignette pubblicate nel 1825 dall'almanacco «Orphea». Si noti l'aspetto neoclassico di Tamino/Orfeo (fig. 11).



fig 8



fig 9



fig 10



fig 11

V

Il Ventesimo secolo è segnato dall'avvento della figura del regista e da un radicale ripensamento del modo di fare teatro, di intendere il rapporto tra attore e spazio scenico, la funzione del corpo, degli oggetti, e così via. Sia pur con notevole distanza cronologica, gran parte di questo straordinario bagaglio espressivo è stato recepito all'interno della regia operistica. Se da un lato è cresciuto l'interesse per le esecuzioni filologiche, per la prassi strumentale e vocale d'epoca, per il testo 'autentico' fissato dalle edizioni critiche, registi e scenografi si sono impegnati, dall'altro canto, in riletture spettacolari che hanno contribuito a cambiare la nostra odierna percezione-comprensione del teatro musicale. Il fatto è che l'immaginario scenico (il codice visivo) condiziona ed orienta la nostra comprensione dell'evento vocale-strumentale. La messa in scena di un'opera non è solo una faccenda di gusto, di idee, di scelte estetiche; a noi interessa interrogarla per capire quale funzione assolva nella comprensione generale dell'evento performativo, della drammaturgia operistica, e anche porci la questione della rispondenza ai codici di determinati pubblici, la cui esperienza culturale può essere più nettamente predisposta ad accettare un certo tipo di lettura. Nel caso della *Zauberflöte*, miscela complessa e allo stesso tempo stimolante di fiabesco, esotico, comico e rituale, le modalità di riscrittura scenica si presentano assai variegata: abbiamo già visto (pur nella scarsità della documentazione in nostro possesso) come non sia stato necessario attendere il secolo scorso per assistere ad una variegata gamma di riscritture del testo-spettacolo. In generale, il nostro tempo ha dimostrato una sensibilità particolare per una prospettiva che sottolinei il carattere surreale e non verisimile di questa drammaturgia, e ciò per una naturale coincidenza con l'estetica teatrale novecentesca, come ha dichiarato il regista Peter Konwitschny.

Il flauto magico è così moderno perché non ha forma chiusa, ma rappresenta un sistema aperto, quindi si adatta bene ad un teatro non illusionistico. A partire dall'inizio del ventesimo secolo esistono nuovi modelli di straniamento, con cui è possibile realizzare queste opere preborghesi molto meglio di quando ci si sottomette alle costrizioni della linearità e della logica, come prescrive la drammaturgia del XIX secolo.

Per un'esautiva carrellata delle più importanti tappe registiche attraversate dalla *Zauberflöte* nel secolo passato il lettore potrà ricorrere al ricco articolo di Alain Perroux pubblicato da «L'Avant-Scène Opera» nel 2000; qui di seguito vorremmo rifarci in particolare ad alcuni spettacoli testimoniati da video disponibili sul mercato dei DVD per individuare alcune linee di tendenza.

Non ci sono dubbi che la nostra opera adotti la struttura archetipica della fiaba, così come la si definisce nel campo degli studi letterari e antropologici inaugurati da Vladimir Propp. L'azione si svolge entro un mondo segnato dalla presenza (accettata come normale) del fantastico, e strutturato come sistema in cui agisce una rete di forze contrapposte in senso morale (bene e male). La vicenda si svolge secondo una tipologia fissa scandita da perdita, ricerca e riconquista del bene perduto, attraverso delle prove di bravura che implicano naturalmente coraggio, ma anche la messa in evidenza delle



fig 12

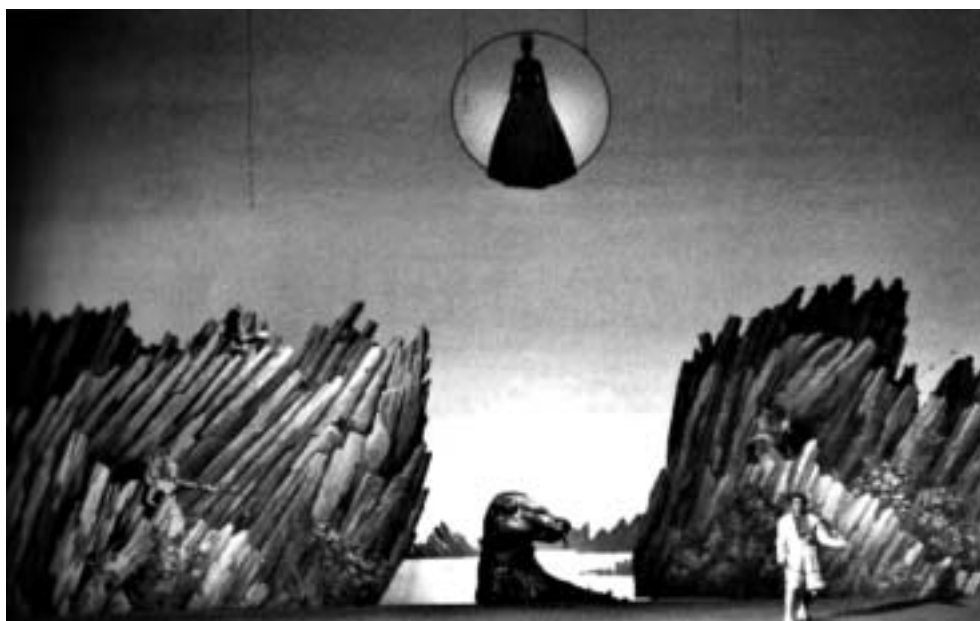


fig 13

qualità morali del protagonista. Il percorso, dunque, è obbligato, regolato dall'alto: è dato che i personaggi non si confrontano sul campo dialettico, diventa più forte la loro contrapposizione assoluta, lo scontro iperbolico tra tipologie, così come Mozart lo realizza giustapponendo, ad esempio, le arie della Regina della notte e di Sarastro nell'atto secondo. L'impianto della favola e la drammaturgia aperta del *Singspiel* si traducono dunque in un caleidoscopio di momenti che tendono a marcare la sequenza parattica delle singole scene (e consentono allo spettatore di avvertire la diversità di registri linguistico-musicali adottati da Mozart). Naturalmente, accettata la struttura della fiaba, rimane invece aperta la 'tinta' scenica che essa può assumere: qui entrano in gioco altri rimandi, vuoi alle esperienze del teatro di parola, vuoi, alla tradizione della regia operistica o alla differente sensibilità dei pubblici.

Anche il contenitore teatrale ha un'importanza fondamentale nella percezione di un evento scenico. Jean-Pierre Ponnelle, per il festival di Salisburgo del 1978 (ma il video ora pubblicato dalla TDK fu filmato in occasione della ripresa del 1982), realizzò una messa in scena che si avvaleva della Felsenreitschule, l'antica scuola di equitazione addossata alla rupe, di cui poté sfruttare l'architettura, con diversi ordini di arcate sullo sfondo, per amplificare lo spazio scenico. In questo contesto quasi extrateatrale, poté dar risalto alla dimensione cerimoniale e sacrale degli iniziati: mantelli bianchi su tunica nera e grande medaglione al collo, rispetto ad una scelta di costumi settecenteschi per gli altri personaggi; ingresso trionfale e macchina scenica per Sarastro, con tanto di leoni dorati ed un suggestivo effetto luminoso, ottenuto attraverso un simbolico sole centrale che diffonde i suoi raggi tra le arcate (fig. 12). Tuttavia i leoni del carro di Sarastro, al pari di quelli incantati dal flauto di Tamino, sono contraddistinti da mascheroni allegorici di impianto barocco: così come, in tutt'altro contesto, Papageno si presenta in scena quasi fosse un imbonitore da fiera, sulle tavole di un teatrino ambulante spuntato dal nulla. Si tratta dunque di un allestimento il cui immaginario è certamente tradizionale (così come lo richiede l'orizzonte d'attesa del pubblico salisburghese in quegli anni), ma comunque non illusionistico: gioca a rendere visibile il 'trucco' teatrale (spostamenti a vista dei siparietti e degli elementi architettonici) e a ricostruire il sistema visivo sulla base di citazioni colte dall'immaginario barocco. Si noti che negli stessi anni, a Monaco, August Everding proponeva una lussuosa lettura scenica (DVD Deutsche Grammophon) fondata sull'idea – parole del regista – che l'opera è composta da una successione di numeri musicali completamente disparati; ne fa dunque un *resumé* di stile e cultura teatrale del Settecento (cimieri barocchi per le tre dame, immaginario esotico-turchesco per la camera di Pamina, fondali che ricordano capricci pittorici...), forse ispirato allo studio della documentazione iconografica sopra citata (Schaffer, Quaglio). Un lungo fondale in movimento conduce dal mondo notturno della Regina della notte (fiabesco, disegnato sulle rive di un lago che giustifica la comparsa in scena del mostro acquatico: fig. 13), verso il regno di Sarastro. L'atto secondo rende ancora più vistoso il lavoro di ricerca per rendere continui cambi di tinta, di modelli scenici, di riferimenti iconografici (impianto neoclassico e oggetti simbolici per la riunione di Sarastro e sacerdoti, fondali color pastello per i tre fanciulli, giardino aperto



fig. 14



fig. 15



fig. 16

su cielo stellato per Pamina, scena di carcere barocca con mucchio di scheletri per Pamina e Papageno, grande albero della vita, su sfondo solare, per Papageno Papagena e i loro numerosi Papagenini (fig. 14).

Se, come notava Peter Konwitschny, la drammaturgia della *Zauberflöte* si presta a una messa in scena non illusionistica nel senso delle esperienze avanguardistiche primonovecentesche, è comprensibile che la fiaba tenda ad avvicinarsi all'immaginario del circo (riannesso alla provincia del teatro 'alto' dalle sperimentazioni russe degli anni Venti) o del puro 'gioco' infantile: testimoni, ad esempio, la regia di Achim Freyer – circolante in diverse piazze europee nel corso dell'ultimo decennio (fig. 15) – o quella di Axel Manthey – responsabile con Alexander Lintl anche di scene e costumi – per lo spettacolo dato nel 1991 al teatro del castello di Ludwigsburg (disponibile in DVD Arthaus Musik). Quest'ultima rinuncia a fornire un'ambientazione di sfondo; si affida ad un gioco teatrale essenziale, attraversato da figurini di carta o giochi di ombre cinesi (fig. 16); l'astrazione consente allo spettatore di cogliere il valore simbolico universale dell'azione fiabesca. L'immaginario visivo è talora di gusto fumettistico: lo evidenziano i *tableaux* essenziali di gusto *naïf*, lo sfruttamento drammaturgico dei colori, utilizzati in moduli sgargianti ed accozzati con esagerazione, così come l'esasperazione dei costumi dei personaggi comici, mentre le tre dame evocano i colori del costume di Superman. La conseguenza di tale impianto si fa sentire al volger d'atto: poco o nulla rima-



fig. 17

ne della ritualità sacrale, dell'*auctoritas* conciliante di Sarastro. Una *silhouette* piramidale bianca raccoglie l'eredità del simbolismo egizio, mentre il taglio delle tuniche e le teste rasate evocano alla lontana un immaginario da fantascienza cinematografica (fig. 17). Aggiornare un codice visivo è in fondo 'tradurre' il messaggio originale dell'opera in modo tale che esso arrivi fresco, incisivo, allo spettatore odierno: non sarà quindi l'esotico da crociera, fatto di piramidi e oasi, a richiamare il significato trascendente dell'iniziazione di Tamino, quanto piuttosto il rinvio a un immaginario che conserva il suo potenziale misterioso ed 'altro'.

Il grande e tutt'altro che convenzionale spazio prescelto per la messa in scena alla triennale Bochum (una sorta di *hangar*) evocava a sua volta un'idea dell'opera: gioco libero ed acrobatico, tinta magica ed insieme circense, certo non più fiabesca. Il ritmo scenico vi risultava vertiginoso ed inebriante, con i personaggi che esibivano costumi ed atteggiamenti televisivi (Papageno con orecchini e un buffo mantello di piume rosse, Sarastro lunghi capelli bianchi su *smoking* nero) o tipici dei concerti *rock* (di cui la Regina della notte, con il suo seno luminoso, sembra una *star*). Eppure tutto il turbinio di effetti visivi e di mutamenti scenici realizzati sempre e solo attraverso materassi trasparenti non era (lo dice il letto su cui stava Tamino all'inizio) che un sogno, forse un incubo, avviato da un serpente fatto di parole. Qualche anno prima, nell'allestimento nato per Aix-en-Provence (sempre in uno spazio non teatrale, una grande tenuta di campa-



fig 18

gna) e poi approdato nel 1999 anche al PalaFenice (gli spettatori veneziani se lo ricorderanno bene: fig. 18) Stéphane Braunschweig aveva avviato il modello della fiaba nella stessa direzione, verso un'interpretazione in chiave psicanalitica. L'iniziazione di Pamina avveniva all'interno di un sogno, come se anche gli spettatori avessero avuto accesso alla visione del personaggio (che d'altronde continua a recitare in pigiama). La lettura di Braunschweig si avvaleva di un uso sapiente, per nulla scontato, di videoproiezioni, altro modo per rendere palpabile all'ascoltatore la dimensione dell'irreale, del tempo rappresentato al di fuori della coscienza, vissuto nel sogno. Tuttavia gli stessi mezzi tecnici erano poi impiegati per risolvere con grande effetto le prove del fuoco e dell'acqua. L'idea novecentesca di teatro non illusionistico può dunque coniugarsi, a tratti, coll'iperrealismo (non meno onirico) permesso da una tecnologia enormemente sviluppata.

Che cosa cambia, invece, se al contrario si rinuncia totalmente a tutti i mezzi tecnici, alle sofisticate risorse dei video, ai macchinari scenici? Ne è uno straordinario esempio lo spettacolo ideato da John Elliot Gardiner per un contenitore non teatrale – una sala da concerto – come il Concertgebouw di Amsterdam (ivi filmato nel 1995, poi an-

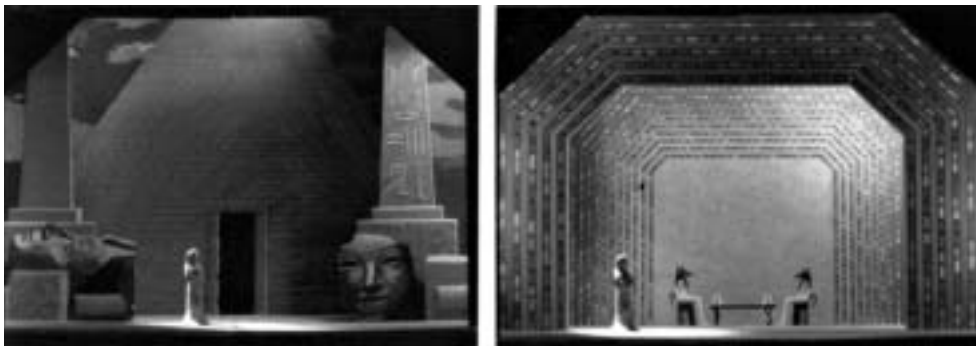


fig 19

dato in *tournée* in diverse città, anche in Italia). I personaggi si aggirano fra l'orchestra, si piazzano talvolta alle spalle del direttore, sfruttano pochi altri spazi liberi come le gradinate d'accesso del pubblico: non vi sono fondali né decorazioni sceniche né attrezzature (uno dei rari oggetti, il ritratto di Pamina, si riduce ad una enigmatica cornice vuota). C'è però un gruppo di straordinari mimi/acrobati che costruisce con il proprio corpo, momento dopo momento, tutto il necessario per evocare la dimensione scenica: il mostro, le porte del tempio, le fiamme e l'acqua, il letto di Pamina. La dimensione circense e non illusionistica si unisce qui – data la prossimità al genere dell'esecuzione in forma di concerto – a una sorta di decontestualizzazione della musica di Mozart dal suo involucro verbale e drammaturgico: come a ricordare che la storia della ricezione della *Zauberflöte* è anche una storia di tentativi che mirano ad isolare, forse a 'salvare' la musica da un quadro drammatico percepito come ingombrante, fastidioso o semplicemente di cattiva qualità. Se (come titolava provocatoriamente un volume della serie «Musik-Konzepte» negli anni Settanta) «*Il flauto magico* è una porcheria abborracciata a caso», la sua struttura disconnessa non solo permette, ma esige che la musica di Mozart venga presentata quasi *in vitro*, senza troppo preoccuparsi di tutto ciò che le sta attorno. Questa tentazione dell'«interpretazione zero», sostituita dal puro piacere della visione, è ben dimostrata da un allestimento che ha avuto molto successo, specie nel mondo anglosassone, e che è stato visto in numerose città (fra i quali New York, ove funse da sfondo ad uno spettacolo filmato nel 1991 e riversato ora in un DVD Deutsche Grammophon, 073 003-9). Le scene disegnate da David Hockney, di un esotismo egizio reso astratto da un taglio pittorico tra il *naïf* ed il neoclassico, si avvalgono di un codice visivo assai poco connotato, che le ha rese ottime per essere impiegate appunto da San Francisco a Glyndebourne, da New York alla Scala. Piramidi, templi, geroglifici e giardini connotano un immaginario faraonico didascalico e a colori sgargianti, esotico quanto basta ma riproposto nel senso di una decorazione 'neutra', di pura evasione; immaginario insomma depauperato da ogni possibile impiego come segno dei significati più profondi che l'opera (per discutibile che ne sia il valore come testo letterario o teatrale) certamente possiede (fig. 19).



fig 20



fig 21

Per recuperare il ‘senso’ della *Zauberflöte* (quello che Mozart invano si sforzò di far capire al suo compagno di palchetto), per scottare gli spettatori abbastanza da far loro intendere che la favola ha dell’altro da tirare fuori, bisogna scegliere altre strade. David Mac Vicar ha messo in scena nel 2003 al Covent Garden londinese (DVD Opus Arte) uno spettacolo in cui diviene vistosa la sottolineatura dell’esoterismo. La scena è nera, fondata su un pavimento altrettanto scuro ma lucido, in grado di creare riflessi luminosi. Non serve neppure arrivare all’atto secondo per capire che la Regina della notte non è certo un modello materno: lo tradisce l’aspetto nevrotico e demoniaco. (Un particolare importante, quest’ultimo: la scena in questo caso svela, in anticipo sull’intreccio, ma già in sintonia con le iperboliche fioriture della seconda parte dell’aria, che la storia sarà molto più complessa...). Attrae soprattutto la resa scenica del personaggio di Monostatos e degli altri schiavi, dall’aspetto grottesco ed inquietante (fig. 20), sospeso fra il quotidiano dell’epoca di Mozart e il soprannaturale, con possibili allusioni ai personaggi negativi della celebre saga di Harry Potter (un successo inglese, *of course!*), oppure dei due armigeri dell’atto secondo (fig. 21), calati da non si sa quale medioevo stellare; colpisce l’inizio dell’atto secondo, composto come un grande affresco esoterico, come se si richiamassero a raccolta i saggi del passato (i costumi dei sacerdoti ricordano in parte l’Illuminismo, in parte la tradizione rinascimentale, momento delle grandi scoperte, dell’emancipazione del pensiero scientifico). A ben guardare *Die Zauberflöte* non è poi così lontana dal genere *fantasy* (che oggi sostituisce molto presto la fiaba per bambini), dove il magico e soprannaturale si mescolano al quotidiano, dove le forze del bene e del male si contendono il controllo non sul mondo ma su-



fig 22

gli individui; la combinazione di illusionismo fiabesco ed allusione colta, la presenza scenica del mostruoso serpente (fig. 22) a fronte della raffinata contemplazione della riunione iniziatica fra illuministi, vuol rendere ‘verticalmente’ la compresenza di livelli dell’opera.

Die Zauberflöte di Jonathan Miller, ora ripresa sul palcoscenico della Fenice, è stata filmata in occasione dei suoi esordi all’Opernhaus di Zurigo, nel 2000. Andiamo nella stessa direzione, ma in modo più netto e radicale: si sceglie di mettere a nudo la dimensione illuministica e massonica che presiedette alla nascita dell’opera. Non solo l’allestimento bandisce la dimensione della fiaba ed ogni suo implicito immaginario, ma si prende cura di decifrare il messaggio ideologico e di svelarlo allo spettatore. Lo invita ad assistere a una sorta di rituale intellettuale, che come tale assume una tinta uniforme, senza opposizioni di registri, giochi di macchine e seduzioni sceniche, quasi cameristica. Lo si intuisce subito: dalla fittissima libreria semicircolare che è già aperta sulla scena prima che risuonino i tre accordi (massonici?) dell’*ouverture*, dall’apparato massonico che sta nel mezzo (*Sapientia*, si legge sull’ingresso), dalla presenza dei personaggi in scena che sfogliano e si confrontano sul contenuto dei libri. (Non sarà forse casuale che l’allestimento sia stato prodotto originariamente per Zurigo, città di vivacissima tradizione riformista e illuministica). La biblioteca non è spazio per far vedere serpenti e mostri: Tamino si assopisce e la sua mente rielabora, ancor una volta nel sogno, non una paura indeterminata ma un serpente-tentatore, inequivocabile simbolo del Male nella tradizione della cultura cattolica e non a caso qui avvinto al corpo di una lussuriosa quanto algida Eva (fig. 23). Ancora più esplicita, sul piano



fig 23



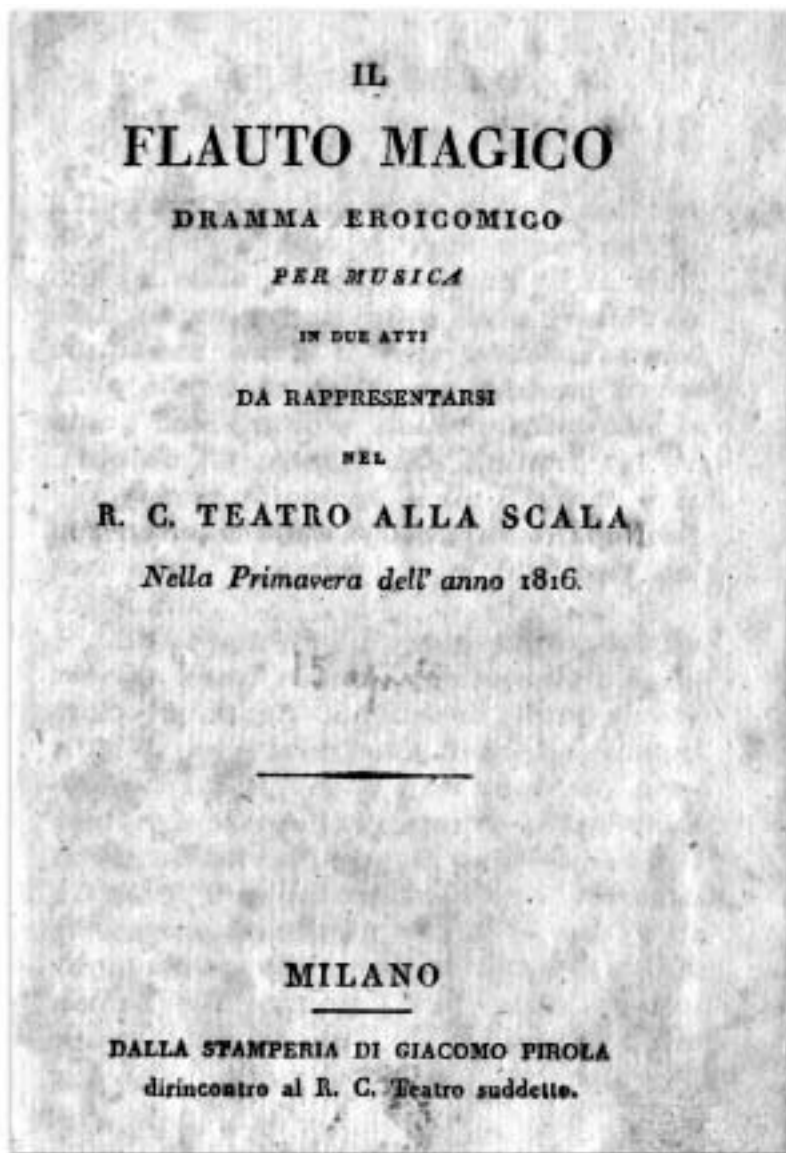
fig 24

storico interpretativo, si fa la lettura di Miller quando entra in scena la Regina della notte, che non conserva nulla della tradizione operistica del passato e men che meno dell'immaginario erotico da *Dark Lady* con cui più spesso appare; impersona invece – vestita da Gran Dama barocca con vistosa croce al collo – la corrente più oscurantista della chiesa cattolica di fine Settecento al servizio dell'*Ancien Régime* (si noterà che è un padre Gesuita a suggerirle le battute del recitativo: fig. 24); proprio quella 'superstizione' contro la quale la massoneria aveva dato battaglia («Quella donna crede di essere molto potente; spera attraverso inganno e superstizione di incantare il popolo e distruggere il nostro solido tempio» – così Sarastro ai suoi, in apertura dell'atto secondo). Sarastro è a sua volta deritualizzato: lo vediamo, all'inizio dell'atto secondo, nei panni del 'custode di loggia' sapiente e tollerante, esercitare coi suoi ospiti, tutti iniziati, affabilità e cortese sociabilità. Questa eleganza comportamentale, estranea allo statuto fiabesco, si sovrappone ad una omogeneità scenica, dovuta alla mancanza, come si diceva, di significativi cambi scenici. Bastano un paio di servitori, entro la biblioteca di Sarastro, per muovere l'apparato massonico e renderlo funzionale al procedere dell'azione. In tal modo si ottiene una maggior coesione dell'opera, resa anche attraverso una controllata sagomatura dei personaggi buffi (ai quali è totalmente estranea la consueta dimensione caricaturale). Se poi il senso della parabola non fosse risultato ben chiaro, esso viene esplicitato nella scena finale: la sentenza di Sarastro, «I raggi del sole dissipano la notte, / Annullano il potere carpito con frode da ipocriti», si traduce scenicamente in un'apertura del fondale, dove compare, finalmente, una 'luce' degna di tal nome e un albero della libertà, emblema della Rivoluzione francese. E tutti i personaggi festeggiano la nuova era indossando vistose fasce tricolori.

Può darsi che – come diceva il libello viennese del 1795 – Mozart sia stato «soltanto il creatore della splendida musica» e che non avesse «nulla a che fare con la costruzione dell'intreccio»; tuttavia sembra più probabile che avesse un'idea chiara di quel che stava facendo, e che l'opera, come complesso drammaturgico e musicale, si espliciti in una calcolata pluralità di livelli per scelta consapevole del musicista non meno che degli altri coautori. La musica non è estranea alla costruzione del significato, dunque: ma la dimensione visiva è anch'essa un veicolo potente del senso, e incide fortemente sul modo stesso con cui noi 'sentiamo' la musica... Per questa ragione, la 'storia scenica' della *Zauberflöte* (una storia di riletture e reinterpretazioni, l'abbiamo visto, che non ha certo atteso il Novecento per dispiegarsi) è al tempo stesso la storia dell'opera, e di tutti coloro che ne hanno vissuto l'incanto teatrale.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- GISELA JAACKS, *Höllenfahrt und Sonnentempel. Das Bühnenbild der Mozart-Opern*, in *Mozart: Klassik für die Gegenwart*, Amburgo, Vereins- und Westbank, 1978, pp. 98-119 (ulteriore materiale iconografico è presente negli altri saggi dello stesso volume).
- GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg-Wien, Residenz Verlag, 1985; trad. it: *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987, *passim*.
- WOLFGANG OSTHOFF, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrig Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag Werner Fehr, 1980; trad. it. *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 383-409.
- H.C. ROBBINS LANDON, 1791. *Mozart's Last Year*, Londra, Thames and Hudson, 1988; trad. it: 1791. *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 124-148.
- ID., *Mozart. The golden years 1781-1791*, Londra, Thames and Hudson, 1989; trad. it: *Mozart. Gli anni d'oro 1781-1791*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 259 e segg.
- DANIEL HEARTZ, *La Clemenza di Sarastro: Masonic Beneficence in the Last Operas*, in ID., *Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990, pp. 255-275.
- ANDREA CHEGAI, *Per pochi o per tutti. Considerazioni sui livelli del «Flauto magico»*, in *Il flauto magico*, Venezia, Teatro La Fenice, 1999, pp. 101-116 (programma di sala).
- ALAIN PERROUX, *Ce bois dont on fait les Flûtes. Postérité scénique de l'ouvrage*, in *La Flûte enchantée*, «L'Avant-Scène Opera», n. 196, 2000, pp. 130-143.
- Wenn Glück und Katastrophen in klassische Form gefasst sind. Der Regisseur Peter Konwitschny über seine Erfahrungen mit Mozart-Opern*, «Neue Zürcher Zeitung» (*Literatur und Kunst*), 28-29 gennaio 2006, p. 70.



Frontespizio del libretto per *Die Zauberflöte* al Teatro alla Scala di Milano, 1816 (prima rappresentazione italiana). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Giovanni Bottari (Sarastro), Savino Monelli (Tamino; 1784-1840; primo Enrico nell'*Ajo nell'imbarazzo* di Donizetti, primo Emerico nella *Clotilde* di Coccia), Teresa Belloc (Pamina; 1774-1885; prima Ninetta nella *Gazza ladra*), Lorenza Correa (Astrifiammante; 1773-dopo 1831; prima Zenobia in *Aureliano in Palmira*), Filippo Galli (Papageno; 1783-1853; primo Mustafà, Maometto II e Assur), Maria Amalia Perfetti (Papagena e una delle Damigelle della Regina), Filippo Ricci (Monostato).

DIE ZAUBERFLÖTE

Libretto di Emanuel Schikaneder

Edizione a cura di Marco Marica,
con guida musicale all'opera



Librettista (suo è il testo della *Zauberflöte*), autore drammatico, attore, cantante, compositore, impresario, Emanuel Schikaneder (1751-1812) è una delle maggiori figure della vita teatrale del tempo. Qui è ritratto nei panni del protagonista di *Der Tyroler Wastel* (libretto proprio, musica di Jakob Josef Haibel, 1796). Incisione di K. Ha-nauer (da un calendario del 1797).

Die Zauberflöte, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

Come è facile immaginare, di un'opera celebre come *Die Zauberflöte* esistono innumerevoli edizioni, da quelle storiche (la prima riduzione per pianoforte solo con una traduzione italiana affiancata al testo tedesco fu pubblicata nel 1812 da Ricordi; la partitura, sempre bilingue, da Simrock a Bonn nel 1814) a quelle più recenti; addirittura la prima edizione critica fu pubblicata già nel 1879, mentre l'edizione in facsimile dell'autografo apparve esattamente un secolo dopo, nel 1979. Vi sono poi gli innumerevoli arrangiamenti per canto e piano, i più antichi dei quali furono pubblicati a Vienna tra il 1791 e il 1793, e le numerosissime traduzioni in varie lingue europee, molte delle quali, specialmente le più antiche, presentano frequenti manomissioni e interpolazioni di vario tipo.

La prima esecuzione della *Zauberflöte*, il 30 settembre 1791 al Freihaustheater auf der Wieden di Vienna ottenne un modesto successo, che però andò aumentando nel corso delle repliche successive. Circa un anno e mezzo dopo si era già arrivati a cento rappresentazioni in quella sala, e dieci anni dopo, il 6 maggio 1801, era andata in scena la duecentoventitreesima rappresentazione. Intanto nel febbraio dello stesso anno l'opera era approdata alla Hofoper di Vienna.

La carriera della *Zauberflöte* al di fuori della sua città natale è stata altrettanto folgorante: nel giro di un decennio aveva toccato tutte le principali città tedesche e molte capitali europee, tra cui Varsavia (1793), San Pietroburgo (1797), Amsterdam (1799), Mosca e Parigi (1801, qui in un libero riadattamento intitolato *Les Mystères d'Isis*). La prima traduzione italiana risale al 1794, per una rappresentazione a Praga, successivamente ripresa a Dresda; in tale versione *Il flauto magico* è giunto anche in Italia, a Milano, dove è andato in scena al Teatro alla Scala nel 1816.¹ Insieme alla *Famiglia svizzera*, un *Singspiel* di Joseph Weigl, rappresentato sul medesimo palcoscenico sei mesi dopo, è stata l'unica volta che, per tutto l'Ottocento, il pubblico italiano ha potuto ascoltare, seppure in traduzione, un *Singspiel* tedesco. Nessun'altra opera di quel gene-

¹ Nel *cast*: Filippo Galli (Papageno) e Teresa Belloc (Pamina); il capolavoro mozartiano fu dato nella forma di opera italiana, cioè con i recitativi, che erano quelli composti da Johann Baptist Kucharz per il *Flauto* italiano, rappresentato (nella traduzione di G. De Gamerra) a Praga e Dresda nel 1794 (l'informazione si deve alla cortesia di Enrica Bojan).

re, neppure il *Fidelio* di Beethoven o *Il ratto dal serraglio* dello stesso Mozart verranno rappresentati nel nostro paese fino a Novecento inoltrato, a causa della difficoltà che gli italiani dell'epoca incontravano a comprendere e apprezzare un genere teatrale così distante dal loro e apparentemente così 'semplice'. *Die Zauberflöte* inizierà a fare la sua timida e sporadica comparsa nei teatri italiani a partire dagli anni Trenta del Novecento, ma solo dopo il 1945, quando ormai iniziavano a circolare le registrazioni discografiche, l'opera verrà rappresentata abbastanza regolarmente nel nostro paese, tuttavia in misura assai minore della trilogia dapontiana, e solo in tempi molto recenti in Italia è invalsa la prassi di eseguirlo in lingua originale.

La guida all'ascolto della *Zauberflöte* che proponiamo nelle pagine seguenti è basata sull'edizione critica della partitura pubblicata all'interno della *Neue Mozart-Ausgabe*, ovvero l'edizione integrale delle opere di Mozart (WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II/5, vol. 19, a cura di Gernot Gruber e Alfred Orel, Göttingen, Bärenreiter, 1970), dalla quale è tratto anche il libretto tedesco, la cui traduzione italiana è di Olimpio Cescatti.

ATTO PRIMO	p. 57
ATTO SECONDO	p. 94
APPENDICE: <i>Orchestra e Voci</i>	p. 139

DIE ZAUBERFLÖTE

Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen von
Emanuel Schikaneder

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

PERSONEN

SARASTRO	Baß
TAMINO	Tenor
SPRECHER	Baß
ERSTER PRIESTER	Baß
ZWEITER PRIESTER	Tenor
DRITTER PRIESTER	Sprechrolle
KÖNIGIN DER NACHT	Sopran
PAMINA, <i>ihre Tochter</i>	Sopran
ERSTE DAME	Sopran
ZWEITE DAME	Sopran
DRITTE DAME	Sopran
ERSTER KNABE	Sopran
ZWEITER KNABE	Sopran
DRITTER KNABE	Sopran
<i>Ein altes</i> WEIB (PAPAGENA)	Sopran
PAPAGENO	Baß
MONOSTATOS, <i>ein Mohr</i>	Tenor
ERSTER GEHARNISCHTER MANN	Tenor
ZWEITER GEHARNISCHTER MANN	Baß
ERSTER SKLAVE	Sprechrolle
ZWEITER SKLAVE	Sprechrolle
DRITTER SKLAVE	Sprechrolle
Chor: Priester, Sklaven, Gefolge	

IL FLAUTO MAGICO

Opera tedesca in due atti di
Emanuel Schikaneder

Musica di Wolfgang Amadeus Mozart

PERSONAGGI

SARASTRO	Basso
TAMINO	Tenore
ORATORE	Basso
PRIMO SACERDOTE	Basso
SECONDO SACERDOTE	Tenore
TERZO SACERDOTE	Voce recitante
REGINA DELLA NOTTE	Soprano
PAMINA, <i>sua figlia</i>	Soprano
PRIMA DAMIGELLA	Soprano
SECONDA DAMIGELLA	Soprano
TERZA DAMIGELLA	Soprano
PRIMO FANCIULLO	Soprano
SECONDO FANCIULLO	Soprano
TERZO FANCIULLO	Soprano
<i>Una vecchia</i> DONNA (PAPAGENA)	Soprano
PAPAGENO	Basso
MONOSTATOS, <i>un moro</i>	Tenore
PRIMO ARMIGERO	Tenore
SECONDO ARMIGERO	Basso
PRIMO SCHIAVO	Voce recitante
SECONDO SCHIAVO	Voce recitante
TERZO SCHIAVO	Voce recitante
Coro: Sacerdoti, schiavi, seguito	

ERSTER AUFZUG

ATTO PRIMO

Das Theater ist eine felsige Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge; nebst einem ruden Tempel.¹

La scena rappresenta un paesaggio roccioso, qua e là ricoperto di alberi; ai lati vi sono balze praticabili; inoltre un tempio austero.

¹ Die Zauberflöte è formata da una successione di ventuno numeri musicali (otto nell'atto primo, tredici nel secondo), intervallati da ampie scene dialogate e preceduti da un'ouverture strumentale. In una versione poi scaricata, Mozart aveva impiegato nel brano d'apertura alcuni spunti legati al personaggio di Tamino, ma successivamente decise di riferire le citazioni non alle idee melodiche, bensì agli elementi musicali stessi che caratterizzano l'opera e che sono strettamente connessi alla simbologia massonica; tra questi spicca in particolare il numero tre, al quale i confratelli attribuivano un valore speciale. La prima sezione dell'ouverture (*Adagio* – Mi bemolle maggiore, 2/2) si apre dunque con un «triplice accordo» (es. 1), la prima di una lunga serie di terne che costellano la *Zauberflöte* (tre dame, tre fanciulli, tre porte, tre prove, tre virtù, ecc.); la tonalità del brano, il Mi bemolle maggiore, racchiude inoltre in sé il numero tre (tre bemolli) – non a caso in questa tonalità o in quella 'neutra' di Do, altrettanto cara agli adepti delle logge, sono scritte tutte le musiche massoniche di Mozart – mentre il secondo accordo, una triade di Do minore, stabilisce subito la polarità tramite il relativo minore, che comparirà in alcuni punti cruciali del dramma come antitesi negativa del radioso Mi bemolle maggiore.

ESEMPIO 1 (*Overture*, bb. 1-7)

L'effetto di questi accordi iniziali è quello di richiamare l'attenzione dello spettatore, quasi come un araldo che batta tre volte in terra la mazza per annunciare l'entrata di una personalità. Le battute che seguono sono basate invece su un principio compositivo già impiegato all'inizio della sinfonia del *Don Giovanni*: l'assenza di un'idea melodica marcata viene compensata da un percorso armonico complesso, fortemente carico di tensione (sincope, ritmo puntato, *sforzato*), che ha lo scopo di accumulare energia e che, secondo alcuni critici, raffigura in termini allegorici la visione estatica della divinità. La tensione così accumulata nelle bb. 1-15 si scarica nella seconda sezione dell'ouverture, un ampio movimento in forma-sonata (*Allegro* – 2/2 Mi bemolle maggiore, bb. 16-226), basato su un'unica idea tematica, che presenta una qualche affinità col secondo tema del primo movimento della Sinfonia KV 504 *Praga* e persino – forse si tratta di una citazione inconsapevole – con quello principale di una sonata per pianoforte di Muzio Clementi:

ESEMPIO 2a (bb. 16-19)

A partire dalla seconda entrata il tema è accompagnato da due elementi melodici, esposti dapprima separatamente e in ordine inverso, che dalla terza entrata del tema in poi prenderanno definitivamente l'aspetto di un vero e proprio controsoggetto; si tratta di una scala discendente di sesta e di un semitono discendente (quasi un 'singhiozzo' musicale), due elementi che subiranno innumerevoli metamorfosi nell'opera:

ESEMPIO 2b (bb. 28-31)

Mozart riesce con estrema abilità a fondere la struttura in forma sonata dell'ouverture con la scrittura contrapuntistica – nelle prime battute le entrate in imitazione del tema sono quasi un'esposizione di fuga – e ciò costi-

ERSTER AUFTRITT

TAMINO *kommt in einem prächtigen javonischen Jagdkleide rechts von einem Felsen herunter, mit einem Bogen, aber ohne Pfeil; eine Schlange verfolgt ihn (später die DREI DAMEN)*²

TAMINO

Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloren,
der listigen Schlange zum Opfer erkoren –
Barmherzige Götter! Schon nahet sie sich!
Ach rettet mich! ach schützt mich!

SCENA PRIMA

TAMINO *scende da una roccia in splendido abito da caccia giavanese, con un arco ma senza freccia; un serpente lo insegue (indi LE TRE DAMIGELLE)*

TAMINO

Aiuto! aiuto! o io sarò perduto,
vittima destinata dell'astuto serpente –
Dèi misericordiosi! Già si avvicina!
Ah, salvatemi! Ah, protegetemi!

segue nota 1

tisce un'altra caratteristica riconducibile al messaggio esoterico dell'opera, poiché il contrappunto era caro alla massoneria in quanto simbolo di sapienza e attività umana, cioè di 'virtù', contrapposta all'ignoranza e alla barbarie. Inoltre la fusione tra il principio di sviluppo della forma-sonata e quello del legame contrappuntistico tra soggetto e controsoggetto può anche essere letto in chiave simbolica, come metafora dell'indissolubilità del legame d'amore tra Pamina e Tamino, che percorrono tenendosi per mano il pericoloso cammino che li porterà alla virtù. Lo sviluppo è introdotto dal ritorno dei tre accordi iniziali sulla dominante, preceduti ciascuno da un'anacrusi, che danno luogo pertanto a tre volte tre accordi ribattuti. La simbologia del numero tre, gli accordi ad essa collegati, infine il ritmo puntato (altro elemento chiave della musica massonica, in quanto espressione di determinazione ad agire) imprimono dunque in maniera definitiva il loro suggello sull'*ouverture* e sull'opera intera. Una simile complessità formale e una tale valenza simbolica, appena mascherata dall'apparente semplicità dell'invenzione melodica, fanno immediatamente di questo brano una delle pagine sinfoniche più complesse e riuscite di Mozart. Ciò colloca la *Zauberflöte* su un piano stilistico assai più elevato rispetto al genere a cui appartiene, ovvero la farsa popolare viennese (*Kasperliade*, meno impegnativa sul piano musicale e drammatico del 'fratello maggiore' *Singspiel*) e l'*opéra-féerie*, di origine francese ma assai diffusa anche nei paesi tedeschi. Sebbene la trama impieghi tutti gli elementi drammatici tipici di quei generi teatrali (presenza di animali mostruosi, divinità malvagie e benigne, ambientazione esotica, mescolanza di episodi e personaggi seri e comici, carattere avventuroso della trama, presenza di 'prove' che deve superare la coppia di amanti), Mozart non rinuncia alla complessità dell'elaborazione musicale e al rendere la musica il veicolo principale del dramma.

² Data l'appartenenza della *Zauberflöte* al genere della farsa, Mozart ha dovuto semplificare alcuni aspetti del linguaggio musicale, in particolare l'invenzione melodica, che costituisce la dimensione immediatamente percepibile dall'ascoltatore, specialmente da quello musicalmente meno preparato. Egli inoltre disponeva di interpreti che, ad eccezione della cognata Josepha Hofer, erano attori piuttosto che cantanti, ai quali pertanto non era possibile affidare parti eccessivamente impegnative dal punto di vista vocale. Per attenersi dunque alle caratteristiche stilistiche del repertorio della *Kasperliade* Mozart ha conferito una patina di 'popolarità' all'invenzione melodica, spesso basata su semplici melodie diatoniche dal profilo squadrato e prive di virtuosismi – con poche eccezioni le melodie vocali della *Zauberflöte* sono generalmente in stile sillabico e senza melismi o ripetizioni di parole –, e ha scritto numeri musicali che, ad eccezione dei due finali, risultano in media assai più brevi di quelli delle tre opere su libretti di Da Ponte, ad esempio. Tuttavia ciò non significa affatto che la musica della *Zauberflöte* sia nel suo complesso 'semplice' o addirittura 'popolare'; come si è appena visto nell'*ouverture* Mozart ha infatti trasferito su altri aspetti della composizione musicale, in particolare su quello della forma e dell'elaborazione motivica, la sua ineguagliabile maestria nel rendere significativi dal punto di vista drammatico anche i dettagli musicali apparentemente meno rilevanti. Queste caratteristiche si colgono già nel primo numero dell'opera (Introduzione. *Allegro* – Do minore, 4/4), che si apre con un nervoso tema orchestrale – Tamino è inseguito dal serpente – e che presenta ampliata di un'ottava la caratteristica discesa diatonica di sesta dell'es. 2b:

ESEMPIO 3 (n. 1. Introduzione, bb. 1-3)



(*Er fällt in Ohnmacht; sogleich öffnet sich die Pforte des Tempels; drei verschleierte Damen kommen heraus, jede mit einem silbernen Wurfspieß*)

DIE DREI DAMEN

Stirb Ungeheu'r, durch unsre Macht!
Triumph! Triumph! Sie ist vollbracht,
die Heldentat! Er ist befreit
durch unsres Armes Tapferkeit.

ERSTE DAME (*ihn betrachtend*)

Ein holder Jüngling, sanft und schön.

ZWEITE DAME

So schön, als ich noch nie gesehn.

DRITTE DAME

Ja, ja, gewiß! zum Malen schön.

ALLE DREI

Wü'd' ich mein Herz der Liebe weihn,
So müßt' es dieser Jüngling sein.
Laßt uns zu unsrer Fürstin eilen,
Ihr diese Nachricht zu erteilen.
Vielleicht, daß dieser schöne Mann
die vor'ge Ruh' ihr geben kann.

ERSTE DAME

So geht und sagt es ihr,
Ich bleib' indessen hier. –

ZWEITE DAME

Nein, nein, geht nur hin,
Ich wache hier für ihn!

DRITTE DAME

Nein, nein, das kann nicht sein,
Ich schütze ihn allein!

(*Cade svenuto; s'apre improvvisamente il portale del tempio; escono tre damigelle velate, ognuna con una lancia d'argento*)

LE TRE DAMIGELLE

Muori, mostro, per nostro potere!
Trionfo! Trionfo! È compiuta
l'impresa eroica! Egli è libero
grazie al valore del nostro braccio.

PRIMA DAMIGELLA (*osservandolo*)

Un giovane incantevole, soave e bello.

SECONDA DAMIGELLA

Così bello, come non ne ho mai visto uno.

TERZA DAMIGELLA

Sì, sì, veramente! bello da farne un quadro.

A TRE

Se consacrassi il mio cuore all'amore,
allora dovrebbe essere di questo giovane.
Corriamo dalla nostra Sovrana,
per comunicarle tale notizia.
Forse questo bel giovane
può darle la serenità perduta.

PRIMA DAMIGELLA

Dunque andate a parlarle,
mentre io rimango qui. –

SECONDA DAMIGELLA

No, no, andateci voi,
io veglio qui su lui!

TERZA DAMIGELLA

No, no, ciò non può essere.
Lo proteggo io sola!

segue nota 2

Tamino attacca una semplice melodia sui gradi fondamentali di Do minore, chiaramente derivata da quella strumentale dell'es. 3; tuttavia Mozart 'sbaglia' l'accentazione del verso, facendo cadere il tempo forte della battuta sulla sillaba «*bin*» («*sonst bin ich verloren*»), intonata inoltre su una nota acuta – nulla di più fastidioso per un cantante che un acuto sulla vocale 'i'). La ragione di tale 'errore' è semplice: Tamino, che è inseguito dal serpente, simbolo massonico del male (e che verrà simbolicamente diviso in tre parti dalle tre dame), si comporta in maniera sciocca e grossolana perché ha smarrito la retta via della sapienza e della virtù. L'arrivo delle tre dame porta a una decisa virata armonica verso un 'radioso' Mi bemolle maggiore, con il quale vengono sconfitte le forze del male e la tonalità di Do minore che le simboleggia musicalmente. Seguono quindi altre due sezioni musicali interamente nello stile del *Singspiel*; nella prima delle due (*Allegretto* – Sol maggiore, 6/8) le tre dame cercano di restare sole col giovane principe – il risveglio in loro di desideri erotici è simboleggiato dalla tonalità di Sol maggiore, legata a Papageno e al suo essere un *Naturkind*, un 'figlio della natura' –, nella seconda sezione (*Allegro* – Do maggiore, 2/2, la terza e ultima di questo numero), le dame riprendono la figura discendente dell'es. 2b, intessendo delicate ghirlande sonore intorno al bel giovane svenuto. Le continue ripetizioni all'unisono dell'addio, che si spengono a poco a poco in lontananza, tradiscono ironicamente la riluttanza delle donne a separarsi da Tamino.

ALLE DREI (*jede für sich*)

Ich sollte fort! Ei, ei! wie fein!
 Sie wären gern bei ihm allein,
 nein, nein! das kann nicht sein.
 Was wollte ich darum nicht geben,
 könnt' ich mit diesem Jüngling leben!
 Hätt' ich ihn doch so ganz allein!
 Doch keine geht, es kann nicht sein.
 Am besten ist es nun, ich geh'.
 Du Jüngling schön und liebevoll,
 Du trauer Jüngling, lebe wohl,
 bis ich dich wieder seh'.

(*Sie gehen alle drei zur Pforte des Tempels ab, die sich selbst öffnet und schließt*)

TAMINO (*erwacht, sieht furchtsam umher*) Wo bin ich! Ist's Phantasie, daß ich noch lebe? oder hat eine höhere Macht mich gerettet? (*Steht auf, sieht umher*) Wie? – Die böartige Schlange liegt tot zu meinen Füßen? –

(*Man hört von fern ein Waldflötchen, worunter das Orchester piano accompagniert. Tamino spricht unter dem Ritornell*)

Was hör' ich? Welch unbekannter Ort! – Ha, eine männliche Figur nähert sich dem Tal. (*Versteckt sich hinter einem Baum*)

ZWEITER AUFTRITT

PAPAGENO *kommt den Fußsteig herunter, hat auf dem Rücken eine große Vogelsteige, die hoch über seinen Kopf geht, worin verschiedene Vögel sind; auch hält er mit beiden Händen ein Faunen-Flötchen, pfeift und singt*³

PAPAGENO (*pfeift von ferne*)

Der Vogelfänger bin ich ja –
 Stets lustig, heiß, hopsassa!
 Ich Vogelfänger bin bekannt
 bei Alt und Jung im ganzen Land.

A TRE (*ognuna fra sé*)

Io dovrei andarmene! Oh, oh! che grazioso!
 Loro starebbero volentieri sole con lui,
 no, no! ciò non può essere.
 Che cosa non darei,
 per vivere con questo giovane!
 Ah, lo avessi, così, tutto per me!
 Ma nessuna se ne va, e ciò non può avverarsi
 al momento la cosa migliore è che me ne vada io.
 A te, giovane, bello e amabile,
 a te caro giovane, addio,
 fino a quando ti rivedrò.

(*Partono tutte e tre verso il portale del tempio, che da solo si apre e si richiude*)

TAMINO (*si sveglia, guarda attorno intimorito*) Dove sono! È un sogno ch'io viva ancora? o una forza superiore mi ha salvato? (*Si alza, guarda intorno*) Come? Il serpente maligno giace morto ai miei piedi?

(*S'ode di lontano un piccolo flauto silvano, accompagnato leggermente dall'orchestra. Tamino parla sul ritornello*)

Cosa sento? Che luogo ignoto è questo? Oh, una figura maschile si avvicina alla valle. (*Si nasconde dietro un albero*)

SCENA II^a

PAPAGENO *scende dal sentiero, ha sulle spalle una grossa uccelliera, che gli arriva fin sopra la testa, nella quale si trovano uccelli diversi; tiene inoltre con entrambe le mani un flautino di Pan, zuffola e canta*

PAPAGENO (*zuffola da lontano*)

L'uccellator ecco son io –
 Sempre allegro, olà, oplà!
 Io son noto come uccellatore
 a vecchi e giovani in tutto il paese.

³ L'aria che Papageno canta entrando in scena (*Andante* – Sol maggiore, 2/4) ha una semplice forma strofica e una schiettezza popolare, con uno stile sillabico e note ribattute che insistono sui gradi principali della scala. Il brano è preceduto da un'introduzione strumentale, che espone l'intera melodia della strofa. Il Sol maggiore dell'aria, come si vedrà nel resto dell'opera, è strettamente legato al bizzarro personaggio, che sin nel costume rivela la sua vicinanza 'rousseauviana' allo stato di natura, e che esprime la sua gioia vivere cantando e suonando sul flauto di Pan la più semplice e infantile delle melodie: una scaletta ascendente dalla tonica alla dominante, quasi una lallazione pre-musicale.

Weiß mit dem Locken umzugehn
und mich aufs Pfeifen zu verstehn.
Drum kann ich froh und lustig sein,
denn alle Vögel sind ja mein.

(Pfeift)

Der Vogelfänger bin ich ja –
Stets lustig, heiße, hopsassa!
Ich Vogelfänger bin bekannt
bei Alt und Jung im ganzen Land.

Ein Netz für Mädchen möchte ich,
Ich fing' dutzendweis' für mich,
dann sperrte ich sie bei mir ein,
und alle Mädchen wären mein.

(Pfeift)

Wenn alle Mädchen wären mein,
so tauschte ich brav Zucker ein,
welche mir am liebsten wär',
der gab' ich gleich den Zucker her.

Und küßte sie mich zärtlich dann,
wär' sie mein Weib und ich ihr Mann.

Sie schlief' an meiner Seite ein,
Ich wiegte wie ein Kind sie ein.

(Pfeift)

(Will nach der Arie nach der Pforte gehen)

TAMINO *(nimmt ihn bei der Hand)* He da!

PAPAGENO Was da!

TAMINO Sag mir, du lustiger Freund, wer du seist?

PAPAGENO Wer ich bin? *(Für sich)* Dumme Frage!
(Laut) Ein Mensch, wie du. – Wenn ich dich nun
fragte, wer bist du? –

TAMINO So würde ich dir antworten, daß ich aus
fürstlichem Geblüte bin.

So come attirare gli uccelli
e me ne intendo di zufoli!
Perciò posso essere felice e contento,
ché tutti gli uccelli, ah sì, sono miei.

(Zufola)

L'uccellator ecco son io –
Sempre allegro, olà, oplà!
Io son noto come uccellatore
a vecchi e giovani in tutto il paese.

Vorrei una rete per ragazze,
ne acchiapperei a dozzine per me.
Poi me le chiuderei in gabbia,
e tutte le ragazze sarebbero mie.

(Zufola)

Se tutte le ragazze fossero mie,
mi farei pagare in zucchero,
e a quella che fosse la mia preferita
darei volentieri lo zuccherino.

Lei allora mi bacerebbe affettuosa,
sarebbe mia moglie ed io suo marito.

Si addormenterebbe al mio fianco,
e io la cullerei come un bambino.

(Zufola)]

(Dopo l'aria, fa per andare verso il portale)

TAMINO *(lo prende per la mano)* Ehilà!

PAPAGENO Che c'è!

TAMINO Dimmi, amico buontempone, chi sei?

PAPAGENO Chi sono? *(Tra sé)* Che domanda stupida!
(Forte) Un uomo, come te. – E se io ti chiedessi ora
chi sei tu? –

TAMINO In tal caso ti risponderei che sono di stirpe
principesca.

segue nota 3

ESEMPIO 4 (n. 2. Arie, bb. 27-33)

Andante

Papageno

Der Vo-gel-fän-ger bin ich ja, stets lu-stig hei-ße hopsassa! Ich

Vo-gel-fän-ger bin be-kannt bei Alt und Jung im gan-zen Land.

PAPAGENO Das ist mir zu hoch. – Mußt dich deutlicher erklären, wenn ich dich verstehen soll!

TAMINO Mein Vater ist Fürst, der über viele Länder und Menschen herrscht; darum nennt man mich Prinz.

PAPAGENO Länder? – Menschen? – Prinz? –

TAMINO Daher frag ich dich –

PAPAGENO Langsam! laß mich fragen. – Sag du mir zuvor: Gibt's außer diesen Bergen auch noch Länder und Menschen?

TAMINO Viele Tausende!

PAPAGENO Da ließ' sich eine Spekulation mit meinen Vögeln machen.

TAMINO Nun sag du mir, in welcher Gegend wir sind. –

PAPAGENO In welcher Gegend? (*Sieht sich um*) Zwischen Tälern und Bergen.

TAMINO Schon recht! aber wie nennt man eigentlich diese Gegend? – wer beherrscht sie? –

PAPAGENO Das kann ich dir ebensowenig beantworten, als ich weiß, wie ich auf die Welt gekommen bin.

TAMINO (*lacht*) Wie? Du wüßtest nicht, wo du geboren, oder wer deine Eltern waren? –

PAPAGENO Kein Wort! – Ich weiß nicht mehr und nicht weniger, als daß mich ein alter, aber sehr lustiger Mann auferzogen und ernährt hat.

TAMINO Das war vermutlich dein Vater?

PAPAGENO Das weiß ich nicht.

TAMINO Hattest du denn deine Mutter nicht gekannt?

PAPAGENO Gekannt hab' ich sie nicht: erzählen ließ ich mir's einige Mal, daß meine Mutter einst da in diesem verschlossenen Gebäude bei der nächtlich sternflam-menden Königin gedient hätte. Ob sie noch lebt, oder was aus ihr geworden ist, weiß ich nicht. – Ich weiß nur so viel, daß nicht weit von hier meine Strohütte steht, die mich vor Regen und Kälte schützt.

TAMINO Aber wie lebst du?

PAPAGENO Von Essen und Trinken, wie alle Menschen.

PAPAGENO Troppo difficile per me. – Ti devi spiegare più chiaramente, se vuoi che ti capisca!

TAMINO Mio padre è un sovrano, che domina molte terre e uomini; perciò mi chiamano Principe.

PAPAGENO Terre? – Uomini? – Principe?

TAMINO Per tale motivo io ti domando –

PAPAGENO Piano! lascia domandare a me. – Dimmi tu innanzitutto: oltre questi monti ci sono anche altre terre e altri uomini?

TAMINO Molte migliaia!

PAPAGENO Allora si potrebbe fare un bel guadagno con i miei uccelli.

TAMINO Ora dimmi tu in quale paese ci troviamo. –

PAPAGENO In quale paese? (*Si guarda intorno*) Fra valli e monti.

TAMINO Oh certo! ma come si chiama propriamente questo paese? – chi lo governa? –

PAPAGENO A ciò so risponderti altrettanto poco, quanto so come son venuto sulla terra.

TAMINO (*ride*) Che? Tu non sapresti dove sei nato, o chi erano i tuoi genitori? –

PAPAGENO Per nulla! – Non so niente di più e niente di meno che un uomo vecchio ma molto allegro mi ha allevato e nutrito.

TAMINO Egli era forse tuo padre?

PAPAGENO Questo non lo so.

TAMINO Dunque non avresti conosciuto tua madre?

PAPAGENO Proprio conosciuta no. Mi è stato raccontato qualche volta che mia madre era un tempo al servizio della Regina notturna astrifiammante, qui, in questo edificio chiuso. – Se ella vive ancora o cosa le è accaduto, io non lo so. – So bene solo che non lontano da qui c'è la mia capanna di paglia, che mi ripara da pioggia e freddo.

TAMINO Ma come vivi?

PAPAGENO Mangiando e bevendo, come tutti gli uomini.

TAMINO Wodurch erhältst du das?

PAPAGENO Durch Tausch. – Ich fange für die sternflammende Königin und ihre Jungfrauen verschiedene Vögel; dafür erhalt' ich täglich Speis' und Trank von ihr.

TAMINO (*für sich*) Sternflammende Königin? – Wenn es etwa gar die mächtige Herrscherin der Nacht wäre! – (*Laut*) Sag mir, guter Freund! warst du schon so glücklich, diese Göttin der Nacht zu sehen?

PAPAGENO (*der bisher öfters auf seiner Flöte geblasen*) Deine letzte alberne Frage überzeugt mich, daß du in einem fremden Land geboren bist.

TAMINO Sei darüber nicht ungehalten, lieber Freund! Ich dachte nur –

PAPAGENO Sehen? – Die sternflammende Königin sehen? – Wenn du noch mit einer solchen albernen Frage an mich kommst, so sperr' ich dich, so wahr ich Papageno heiße, wie einen Gimpel in mein Vogelhaus, verhandle dich dann mit meinen übrigen Vögeln an die nächtliche Königin und ihre Jungfrauen; dann mögen sie dich meinetwegen sieden oder braten.

TAMINO (*für sich*) Ein wunderlicher Mann!

PAPAGENO Sehen? – Die sternflammende Königin sehen? – Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben? Welches Menschen Auge würde durch ihren schwarzdurchwebten Schleier blicken können?

TAMINO (*für sich*) Nun ist's klar; es ist eben diese nächtliche Königin, von der mein Vater mir so oft erzählte. – Aber zu fassen, wie ich mich hierher verirrete, ist außer meiner Macht. – Unfehlbar ist auch dieser Mann kein gewöhnlicher Mensch – Vielleicht einer ihrer dienstbaren Geister.

PAPAGENO (*für sich*) Wie er mich so starr anblickt! bald fang' ich an, mich vor ihm zu fürchten. – (*Laut*) Warum siehst du so verdächtig und schelmisch nach mir?

TAMINO Weil – weil ich zweifle, ob du Mensch bist. –

PAPAGENO Wie war das?

TAMINO Nach deinen Federn, die dich bedecken, halt' ich dich – (*Geht auf ihn zu*)

TAMINO E come te lo procuri?

PAPAGENO Facendo degli scambi. – Io catturo vari uccelli per la Regina astrifiammante e le sue damigelle; in cambio di ciò ricevo da lei ogni giorno cibo e bevande.

TAMINO (*fra sé*) Regina astrifiammante? – Se per caso fosse addirittura la potente sovrana della notte! – (*Forte*) Dimmi, buon amico, avresti già avuto la fortuna di vedere questa dea della notte?

PAPAGENO (*che finora ha suonato più volte il suo zufolo*) La sciocchezza della tua ultima domanda mi assicura che sei nato in terra straniera. –

TAMINO Non arrabbiarti per questo, caro amico! Pensavo solo –

PAPAGENO Vedere? Vedere la Regina astrifiammante? – Se ti rivolgi ancora a me con una tale stupida domanda, per quanto è vero che mi chiamo Papageno, ti chiudo come un merlo nella gabbia, e ti do alla Regina notturna e alle sue damigelle insieme agli altri uccelli; poi, per quanto mi riguarda, ti possono pure lessare o arrostitire.

TAMINO (*tra sé*) Che strano tipo!

PAPAGENO Vedere? – Vedere la Regina astrifiammante? – Quale mortale può vantarsi di averla mai vista? – Quale occhio umano potrebbe guardare attraverso il suo velo intessuto di nero?

TAMINO (*tra sé*) Ora è chiaro; è proprio la Regina notturna di cui mio padre mi ha parlato così spesso. – Ma come abbia fatto a smarrirmi quaggiù, proprio non riesco a capirlo. – Senza dubbio anche costui non è una persona qualunque. – Forse è uno degli spiriti al suo servizio.

PAPAGENO (*tra sé*) Come mi guarda fisso! quasi comincio ad aver paura di lui. – (*Forte*) Perché mi guardi così sospettoso e malizioso?

TAMINO Perché – perché io dubito che tu sia un uomo.

PAPAGENO Come sarebbe?

TAMINO Dalle penne che ti coprono mi sembri – (*gli si avvicina*)

PAPAGENO Doch für keinen Vogel? – Bleib zurück, sag' ich, und traue mir nicht; – denn ich habe Riesenkraft, wenn ich jemand packe. – (*Für sich*) Wenn er sich nicht bald von mir schrecken läßt, so lauf' ich davon.

TAMINO Riesenkraft? (*Er sieht auf die Schlange*) Also warst du wohl gar mein Erretter, der diese giftige Schlange bekämpfte?

PAPAGENO Schlange? (*Sieht sich um, weicht zitternd einige Schritte zurück*) Was da! Ist sie tot oder lebendig?

TAMINO Du willst durch deine bescheidene Frage meinen Dank ablehnen – aber ich muß dir sagen, daß ich ewig für deine so tapfere Handlung dankbar sein werde.

PAPAGENO Schweigen wir davon still – freuen wir uns, daß sie so glücklich überwunden ist.

TAMINO Aber um alles in der Welt, Freund! wie hast du dieses Ungeheuer bekämpft? – Du bist ohne Waffen.

PAPAGENO Brauch' keine! – Bei mir ist ein starker Druck mit der Hand mehr als Waffen.

TAMINO Du hast sie also erdrosselt?

PAPAGENO Erdrosselt! (*Für sich*) Bin in meinem Leben nicht so stark gewesen als heute.

DRITTER AUFTRITT

DIE DREI DAMEN, *Vorige*

DIE DREI DAMEN (*drohen und rufen zugleich*) Papageno!

PAPAGENO Aha! das geht mich an. – Sieh dich um, Freund!

TAMINO Wer sind diese Damen?

PAPAGENO Wer sie eigentlich sind, weiß ich selbst nicht. – Ich weiß nur so viel, daß sie mir täglich meine Vögel abnehmen und mir dafür Wein, Zuckerbrot und süße Feigen bringen.

TAMINO Sie sind vermutlich sehr schön?

PAPAGENO Ich denke nicht! – denn wenn sie schön wären, würden sie ihre Gesichter nicht bedecken.

PAPAGENO Mica un uccello? – Sta' indietro, dico, e non azzardarti, perché io ho una forza da gigante, quando afferro qualcuno. – (*Tra sé*) Se non si spaventa subito, io me la batto.

TAMINO Forza da gigante? (*Guarda al serpente*) Sei stato allora certamente tu il mio salvatore, che ha combattuto contro questo serpente velenoso.

PAPAGENO Serpente? (*Si guarda attorno, balza indietro tremando*) Cos'è! È morto o vivo?

TAMINO Con la tua domanda da modesto intendi respingere la mia gratitudine – ma devo dirti che ti sarò eternamente grato per la tua azione così valorosa.

PAPAGENO Non parliamone più – rallegriamoci che sia stato vinto così fortunatamente.

TAMINO Ma a proposito, amico, come hai fatto a vincere questo mostro? – Tu sei senza armi.

PAPAGENO Non ne ho bisogno! – Posseggo nelle mani una potenza più forte delle armi.

TAMINO L'avresti dunque strangolato?

PAPAGENO Strangolato! (*Fra sé*) Nella mia vita non sono mai stato così forte come oggi.

SCENA III^a

LE TRE DAMIGELLE, *detti*

LE TRE DAMIGELLE (*minacciano e gridano insieme*) Papageno!

PAPAGENO Ecco! questo è per me. – Guardati intorno, amico!

TAMINO Chi sono queste damigelle?

PAPAGENO Chi siano veramente, non lo so neanch'io. – So solo che ogni giorno ritirano i miei uccelli e mi portano in cambio vino, pan di zucchero e fichi dolci.

TAMINO Sono forse molto belle?

PAPAGENO Non credo! – poiché se fossero belle, non si coprirebbero il volto.

DIE DREI DAMEN (*drohend*) Papageno! –

PAPAGENO Sei still! sie drohen mir schon. – Du fragst, ob sie schön sind, und ich kann dir darauf nichts antworten, als daß ich in meinem Leben nichts Reizenderes sah. – (*Für sich*) Jetzt werden sie bald wieder gut werden. –

DIE DREI DAMEN (*drohend*) Papageno! –

PAPAGENO Was muß ich denn heute verbochen haben, daß sie gar so aufgebracht wider mich sind? – Hier, meine Schönen, übergeb' ich meine Vögel.

ERSTE DAME (*reicht ihm eine schöne Bouteille Wasser*) Dafür schickt dir unsre Fürstin heute zum ersten Mal, statt Wein, reines, helles Wasser.

ZWEITE DAME Und mir befahl sie, daß ich, statt Zuckerbrot, diesen Stein dir überbringen soll. – Ich wünsche, daß er dir wohl bekommen möge.

PAPAGENO Was? Steine soll ich fressen?

DRITTE DAME Und statt der süßen Feigen, hab' ich die Ehre, dir dies goldene Schloß vor den Mund zu schlagen. (*Sie schlägt ihm ein Schloß vor*)

(*Papageno hat seinen Schmerz durch Gebärden*)

ERSTE DAME Du willst vermutlich wissen, warum die Fürstin dich heute so wunderbar bestraft?

(*Papageno bejaht es*)

ZWEITE DAME Damit du künftig nie mehr Fremde belügst.

DRITTE DAME Und daß du nie nich der Heldentaten rühmst, die andre vollzogen. –

ERSTE DAME Sag an! Hast du diese Schlange bekämpft?

(*Papageno deutet nein*)

ZWEITE DAME Wer denn also?

(*Papageno deutet, er wisse es nicht*)

DRITTE DAME Wir waren's, Jüngling, die dich befreien. – Zittere nicht! dich erwartet Freude und Entzücken. – Hier, dies Gemälde schickt dir die große Fürstin; es ist das Bildnis ihrer Tochter. – Findest du, sagte sie, daß diese Züge dir nicht gleichgültig sind,

LE TRE DAMIGELLE (*minacciando*) Papageno! –

PAPAGENO Taci! già mi minacciano. – Tu chiedi se son belle, ed io non posso che risponderti, di non aver visto mai nulla di più incantevole in vita mia. – (*Tra sé*) Ora torneranno subito di nuovo buone. –

LE TRE DAMIGELLE (*minacciando*) Papageno! –

PAPAGENO Cosa avrò mai combinato oggi, che sono così adirate con me? – Ecco qui, mie belle, vi consegno i miei uccelli.

PRIMA DAMIGELLA (*gli porge una bella bottiglia d'acqua*) In cambio la nostra sovrana ti manda oggi per la prima volta, invece di vino schietto, acqua pura.

SECONDA DAMIGELLA E a me ha ordinato, invece del pan di zucchero, di portarti questa pietra. – Spero che ti possa essere gradita.

PAPAGENO Cosa? Dovrei mangiare pietre?

TERZA DAMIGELLA E al posto dei fichi dolci io ho l'onore di chiuderti la bocca con questo lucchetto d'oro. (*Gli mette un lucchetto*)

(*Papageno esprime mimicamente il suo dolore*)

PRIMA DAMIGELLA Probabilmente vorrai sapere perché oggi la Regina ti abbia punito in modo così strano?

(*Papageno annuisce*)

SECONDA DAMIGELLA È perché in futuro tu non menta mai più agli stranieri.

TERZA DAMIGELLA E non ti vanti mai delle gesta eroiche compiute da altri. –

PRIMA DAMIGELLA Di' un po'! Sei tu che hai combattuto contro questo serpente?

(*Papageno fa cenno di no*)

SECONDA DAMIGELLA Chi dunque?

(*Papageno fa cenno di non saperlo*)

TERZA DAMIGELLA Fummo noi, o giovane, a salvarti. – Non temere, ti attendono gioia e soddisfazioni. – Ecco, la grande sovrana ti invia questo dipinto, è il ritratto di sua figlia – se tu trovi, disse, che questi lineamenti non ti sono indifferenti, allora felicità, ono-

dann ist Glück, Ehr' und Ruhm dein Los. – Auf Wiedersehen! (*Geht ab*)

ZWEITE DAME Adieu, Monsieur Papageno! (*Geht ab*)

ERSTE DAME Fein nicht zu hastig getrunken! (*Geht lachend ab*)

(*Papageno hat immer sein stummes Spiel gehabt. Tamino ist gleich beim Empfang des Bildes aufmerksam geworden; seine Liebe nimmt zu, ob er gleich für alle diese Reden taub schien*)

VIERTER AUFTRITT

TAMINO, PAPAGENO

TAMINO

Dies Bildnis ist bezaubernd schön,⁴
wie noch kein Auge je gesehen.
Ich fühl'es, wie dies Götterbild
mein Herz mit neuer Regung füllt.
Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,

re e gloria saranno il tuo destino. – Arrivederci! (*Parte*)

SECONDA DAMIGELLA Adieu, Monsieur Papageno! (*Parte*)

PRIMA DAMIGELLA Attento a non bere troppo in fretta! (*Parte ridendo*)

(*Papageno avrà sempre proseguito nella sua recita muta. Non appena ricevuto il ritratto, Tamino si è immerso in contemplazione; il suo amore aumenta, sebbene paresse sordo a tutti questi discorsi*)

SCENA IV^a

TAMINO, PAPAGENO

TAMINO

Questo ritratto è meravigliosamente bello,
quanto ancora occhio alcuno ha visto mai.
Sento come tale immagine divina
riempia il mio cuore d'un nuovo sentimento.
Questo qualcosa non so invero come chiamarlo,

⁴ L'aria di Tamino (*Larghetto* – Mi bemolle maggiore, 2/4) è un esempio magistrale di come Mozart riesca a travestire di ingenua semplicità un piccolo gioiello musicale di sole 63 battute quanto mai elaborato, nel quale si fondono elementi stilistici italiani (alcuni critici vi hanno colto un'affinità con *La clemenza di Tito*, composta lo stesso anno) e tedeschi, in particolare lo stile sillabico simile a quello dei *Lieder* dello stesso Mozart. Gli accordi puntati iniziali e la tonalità di Mi bemolle sono riconducibili alla sfera massonica, cioè a quella metà verso cui il protagonista, redento dall'amore, inizierà a tendere; allo stesso ambito simbolico è da ascrivere anche il ruolo concertante dei clarinetti, strumenti tipici della musica massonica di Mozart. Il profilo melodico è incentrato sulla linea discendente dell'es. 2b (cfr. es. 5) e sul semitono ascendente, che conferisce al canto di Tamino un andamento vagamente indeciso e anelante.

ESEMPIO 5 (n. 3. Arie, bb. 3-6)

Larghetto

Tamino

Dies Bild-nis ist be-zau-bernd schön, wie noch kein Au-ge je ge-sehnt! Ich fühl'es, ich fühl'es,

Archi

Cor.

L'aria ha una struttura formale tripartita, che tuttavia impiega in modo alquanto libero la forma italiana con *da capo*. La prima sezione (bb. 1-15), che presenta un periodo irregolare di cinque elementi, si conclude in maniera inconsueta sulla tonica; la seconda sezione (bb. 16-44), che è più estesa e si svolge nella tonalità della dominante, prende spunto dai semitoni ascendenti delle bb. 7-8 e termina con trepidanti scale ascendenti sulle parole «O wenn ich sie nur finden könnte! / O, wenn sie doch schon vor mir stünde!» («Oh, se solo la potessi trovare! / Oh, se ella fosse già dinnanzi a me!»), dotate di immediata valenza espressiva; la terza sezione infine, nuovamente in Mi bemolle maggiore, dopo una battuta di pausa generale, inizia non con una ripresa variata della prima

dochühl' ich's hier wie Feuer brennen.
Soll die Empfindung Liebe sein?
Ja, ja, die Liebe ist's allein. –
O wenn ich sie nur finden könnte!
O wenn sie doch schon vor mir stünde!
Ich würde – würde – warm und rein –
Was würde ich? – sie voll Entzücken
an diesen heißen Busen drücken,
und ewig wäre sie dann mein.
(*Will ab*)

eppure lo sento qui bruciare come fuoco.
Potrebbe tale sensazione essere amore?
Sì, sì, non è che amore. –
Oh, se solo la potessi trovare!
Oh, se ella fosse già dinnanzi a me!
Io farei – farei – ardente e puro –
Cosa farei? – Tutto estasiato
la stringerei a questo petto infuocato,
e così sarebbe eternamente mia.
(*Fa per partire*)

FÜNFTER AUFTRITT

DIE DREI DAMEN, *Vorige*ERSTE DAME Rüste dich mit Mut und Standhaftigkeit,
schöner Jüngling! – Die Fürstin –

ZWEITE DAME Hat mir aufgetragen, dir zu sagen –

DRITTE DAME Daß der Weg zu deinem künftigen
Glück nunmehr gebahnt sei.ERSTE DAME Sie hat jedes deiner Worte gehört, so du
sprachst; – sie hat –ZWEITE DAME Jeden Zug in deinem Gesichte gelesen.
– Ja noch mehr, ihr mütterliches Herz –DRITTE DAME Hat beschlossen, dich ganz glücklich zu
machen. – Hat dieser Jüngling, sprach sie, auch so
viel Mut und Tapferkeit, als er zärtlich ist, so ist meine
Tochter ganz gewiß gerettet.TAMINO Gerettet? O ewige Dunkelheit! Was hör' ich?
– Das Original? –ERSTE DAME Hat ein mächtiger, böser Dämon ihr ent-
rissen.TAMINO Entrissen? – O ihr Götter! – sagt, wie konn-
te das geschehen?SCENA V^aLE TRE DAMIGELLE, *detti*PRIMA DAMIGELLA Armati di coraggio e fermezza, bel
giovane! – La Regina –

SECONDA DAMIGELLA Mi ha incaricato di dirti –

TERZA DAMIGELLA Che la strada verso la tua felicità
futura d'ora in poi è spianata.PRIMA DAMIGELLA Ella ha udito ogni parola che hai
detto; – ella ha –SECONDA DAMIGELLA Letto ogni sentimento sul tuo
volto. – E ancor più il suo cuore materno –TERZA DAMIGELLA Ha deciso di farti pienamente fel-
ce. – Se questo giovane, ha detto, ha anche tanto co-
raggio e valore quanto è affettuoso, allora mia figlia
è sicuramente salva.TAMINO Salva? Oh tenebre eterne! Cosa sento? – La
fanciulla del ritratto? –PRIMA DAMIGELLA L'ha rapita un potente demone ma-
ligno.TAMINO Rapita? – Oh dèi! – dite, come è potuto ac-
cadere?*segue nota 4*

sezione (solo le battute cadenzali 10-15 vengono riprese e ampliate alle bb. 52-63), bensì con materiale melo-
dico nuovo, che tuttavia risulta chiaramente derivato dalle battute conclusive (36-43) della sezione precedente.
Grazie al procedimento della variazione di cellule melodiche provenienti ogni volta dalle pagine appena udite,
l'aria fornisce all'ascoltatore un'impressione di sostanziale unità e al contempo di sviluppo continuo, che tradu-
ce in termini musicali l'evoluzione in atto nell'animo incerto di Tamino. Come nell'introduzione, anche in que-
sto caso le 'irregolarità' musicali (la frase iniziale di cinque membri e l'accentazione 'errata' su «Bildnis» anziché
su «schön», con l'acuto sulla 'i') sono in realtà spia di una raffinatissima tecnica compositiva, finalizzata ad espri-
mere lo stato di confusione di Tamino, ma anche la sua certezza inconscia che otterrà l'amata, come rivelano le
note cantate alle bb. 10-15 sulle parole «Mein Herz mit neuer Regung füllt» («riempia il mio cuore d'un nuovo
sentimento») e riprese a b. 52 con le parole «Und ewig wäre sie dann mein» («e così sarebbe eternamente mia»).

ERSTE DAME Sie saß an einem schönen Maientage ganz allein in dem alles belebenden Zypressenwäldchen, welches immer ihr Lieblingsaufenthalt war. – Der Bösewicht schlich unbemerkt hinein –

ZWEITE DAME Belauschte sie, und –

DRITTE DAME Er hat nebst seinem bösen Herzen auch noch die Macht, sich in jede erdenkliche gestalt zu verwandeln; auf solche Weise hat er auch Pamina –

ERSTE DAME Dies ist der Name der königlichen Tochter, so Ihr anbetet.

TAMINO O Pamina! du mir entrissen – du in der Gewalt eines üppigen Bösewichts! – Bist vielleicht in diesem Augenblicke – schrecklicher Gedanke! –

DIE DREI DAMEN Schweig, Jüngling! –

ERSTE DAME Lästere der holden Schönheit Tugend nicht! – Trotz aller Pein, so die Unschuld duldet, ist sie sich immer gleich. – Weder Zwang noch Schmeichelei ist vermögend, sie zum Wege des Lasters zu verführen. –

TAMINO O sagt, Mädchen! sagt, wo ist des Tyrannen Aufenthalt?

ZWEITE DAME Sehr nahe an unsern Bergen lebt er in einem angenehmen und reizenden Tale. – Seine Burg ist prachtvoll, und sorgsam bewacht.

TAMINO Kommt, Mädchen! führt mich! – Pamina sei gerettet! – der Bösewicht falle von meinem Arm; das schwör' ich bei meiner Liebe, bei meinem Herzen! –

(Sogleich wird ein heftig erschütternder Akkord mit Musik gehört)

TAMINO Ihr Götter! was ist das?

DIE DREI DAMEN Fasse dich!

ERSTE DAME Es verkündigt die Ankunft unserer Königin.

(Donner)

DIE DREI DAMEN Sie kommt! –

(Donner)

Sie kommt! –

(Donner)

Die Berge teilen sich auseinander, und das Theater verwandelt sich in ein prächtiges Gemach

PRIMA DAMIGELLA Un bel giorno di maggio sedeva tutta sola nel salubre boschetto di cipressi, che era sempre il suo luogo di soggiorno preferito. – Il malvagio entrò strisciando non visto –

SECONDA DAMIGELLA Origliò di nascosto, e –

TERZA DAMIGELLA Oltre al cuore malvagio egli possiede anche il potere di mutarsi in ogni forma immaginabile; in tale maniera anche Pamina –

PRIMA DAMIGELLA Questo è il nome della regal figlia, che adorate.

TAMINO Oh Pamina! tu rapita a me – tu in potere di un malvagio lussurioso! – Tu forse in questo istante – ah, pensiero orribile! –

LE TRE DAMIGELLE Taci, giovane! –

PRIMA DAMIGELLA Non oltraggiare la virtù di una sì soave bellezza. – Nonostante tutte le pene che la sua innocenza deve soffrire, ella è sempre se stessa. – Né violenza, né lusinghe sono in grado di condurla sulla strada del vizio. –

TAMINO Oh ditemi, fanciulle! ditemi dov'è la dimora del tiranno?

SECONDA DAMIGELLA Vive assai vicino ai nostri monti, in una valle incantevole e deliziosa. – Il suo castello è meraviglioso e attentamente custodito.

TAMINO Venite, fanciulle! guidatemi! – Pamina sia salvata! – Il malvagio cada per mia mano; lo giuro sul mio amore, sul mio cuore! –

(S'ode improvvisamente un violento, impressionante accordo musicale)

TAMINO Oh dèi! cos'è mai?

LE TRE DAMIGELLE Cälmati!

PRIMA DAMIGELLA Esso annuncia l'arrivo della nostra Regina.

(Tuono)

LE TRE DAMIGELLE Ella giunge! –

(Tuono)

Ella giunge! –

(Tuono)

I monti si squarciano e la scena si trasforma in una splendida sala

SECHSTER AUFTRITT

DIE KÖNIGIN *sitzt auf einem Thron, welcher mit transparenten Sternen geziert ist; Vorige*⁵

KÖNIGIN

O zittre nicht, mein lieber Sohn,
du bist unschuldig, weise, fromm –
Ein Jüngling, so wie du, vermag am besten,
dies tiefbetrübte Mutterherz zu trösten. –

Zum Leiden bin ich auserkoren,⁶
denn meine Tochter fehlt mir.

SCENA VI^a

La REGINA *siede su un trono, adornato di stelle trasparenti; detti*

REGINA

O non tremar, mio caro figliolo,
tu sei puro, saggio, devoto –
Un giovane come te saprà al meglio
confortar un cuor materno a fondo afflitto. –

Al dolore sono stata eletta,
da che la mia figliola mi è lontana.

⁵ La serie di arie solistiche che caratterizza la prima parte dell'atto primo culmina con il grande assolo della Regina della notte, l'unico numero musicale della *Zauberflöte*, insieme a quello parallelo dell'atto secondo (n. 14. «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen»), a possedere caratteristiche musicali e dimensioni paragonabili alle grandi arie delle opere italiane di Mozart. Si tratta in questo caso di un'aria in due tempi, che ci fornisce un'immagine musicale del personaggio in maniera altrettanto sintetica e pregnante dell'aria di Papageno (n. 2), sebbene con mezzi musicali del tutto opposti. Mentre per Papageno Mozart era ricorso al *Lied* strofico popolare, qui il carattere regale del personaggio è garantito dallo stile d'opera seria e dalle ampie dimensioni del numero, mentre le note sovracute e i lunghissimi vocalizzi imprinono in maniera indelebile nella mente dell'ascoltatore l'immagine di una figura del tutto eccezionale. Tuttavia l'irruzione dello stile operistico italiano in un contesto tedesco-popolare non avviene senza ironia: la maestà vocale della Regina della notte ha infatti un che di eccessivo, che la fa apparire fuori luogo, mentre i suoi virtuosissimi canori sono privi di valenza drammatica e appaiono mere dimostrazioni di bravura fini a se stesse. Ciò spiega il carattere meccanico e caricaturale delle colorature che animano la conclusione; la Regina è descritta non come si vede, bensì come la percepiscono gli spettatori del Theater auf der Wieden, non avvezzi allo stile operistico italiano, che nell'aria di una primadonna colgono solo una vacua esibizione di mezzi canori, esattamente come fanno gli odierni detrattori dell'opera italiana.

⁶ L'aria della Regina della notte è l'unica ad essere preceduta da un'introduzione orchestrale (*Allegro maestoso* – Si bemolle maggiore, 4/4) e da un recitativo accompagnato dall'orchestra, a cui fanno seguito una prima parte lenta (*Allegro maestoso* – Sol minore, 3/4, bb. 21-60) e una seconda veloce (*Allegro moderato* – Si bemolle maggiore, 4/4, bb. 61-103). Di primo acchito si direbbe un rondò, tuttavia lo stile sillabico della prima parte e il fatto che nell'*Allegro moderato* non venga ripreso alcun verso della parte precedente sono incompatibili con la struttura del rondò vocale, quale compare nelle ultime opere italiane di Mozart, e sono riconducibili piuttosto alle arie in due tempi dell'opera buffa. Ciò smaschera il carattere fittizio del lamento della Regina della notte, che si atteggiava a eroina tragica, come in un'opera seria, ma non ne ha la levatura morale e musicale. La prima sezione del numero inizia a b. 21 in un mesto Sol minore, un'ennesima metamorfosi della linea discendente dell'es. 2b.

ESEMPIO 6 (n. 4. Aria, bb. 21-26)

Allegro maestoso

Königin
der Nacht

Zum Lei - den bin ich aus - er - ko - ren, denn mei - ne Toch - ter feh - let mit;

Vl., Vc.

p *mf* *p*

Poiché Mozart nella *Zauberflöte* impiega le tonalità in maniera simbolica, il Sol minore dell'*Allegro maestoso* stabilisce un diretto riferimento al lamento di Pamina per la perdita dell'amato nell'atto secondo (n. 17) e al tentativo di suicidio di Papageno nel finale II. Si tratta tuttavia di un lamento di breve durata, poiché dopo appena dieci battute, nella sezione centrale, la protagonista abbandona il minore per il Si bemolle maggiore, e intona su un solenne ritmo puntato le parole «ein Bösewicht» («un malvagio»), alludendo a Sarastro e al suo mondo di

Durch sie ging all mein Glück verloren,
 ein Bösewicht entfloh mit ihr.
 Noch seh' ich ihr Zittern
 mit bangem Erschüttern,
 ihr ängstliches Beben,
 ihr schüchternes Streben.
 Ich mußte sie mir rauben sehen,
 ach helft! – war alles, was sie sprach –
 Allein vergebens war ihr Flehen,
 denn meine Hilfe war zu schwach.
 Du wirst sie zu befreien gehen,⁷
 du wirst der Tochter Retter sein! –

Con lei se n'è andata ogni mia felicità,
 un malvagio fuggì portandola via.
 Ancora vedo il suo tremare
 d'impressionante terrore,
 i suoi palpiti impauriti
 i suoi sforzi atterriti.
 Dovevo vedermela rapire,
 ah aiutatemì! – è tutto ciò che disse –
 ma inutile fu il suo supplicare,
 poiché il mio aiuto era troppo debole.
 Tu andrai a liberarla,
 tu sarai il salvatore di mia figlia! –

segue nota 6

iniziati, che nel corso dell'opera saranno sempre caratterizzati dal ritmo puntato. Come nell'aria di Tamino anche nell'*Allegro maestoso* del n. 4 Mozart evita la forma italiana col *da capo*, citando unicamente due battute dell'esposizione in quella che ci si aspetterebbe essere una ripresa. Pertanto la Regina della notte 'sbaglia' anche dal punto di vista della forma musicale la sua interpretazione della madre afflitta, e rivela inconsapevolmente il proprio vero carattere, quello di una tiranna che vuole usare la figlia per i propri fini, cioè per sconfiggere l'odiato Sarastro.

⁷ La seconda parte dell'aria (*Allegro moderato* – Si bemolle maggiore, 4/4) mette finalmente a nudo le vere intenzioni della Regina della notte e il suo carattere imperioso: riappropriatisi del Si bemolle maggiore, la donna ordina a Tamino di liberare Pamina, che in cambio otterrà in sposa.

ESEMPIO 7a (bb. 61-67)

Allegro moderato

Königin
der Nacht

Du, du, du wirst sie zu be-frei-en ge - hen, du wirst der Toch-ter Ret-ter sein,

Ancora una volta l'ironia musicale di Mozart fa sì che la Regina della notte interpreti in maniera impropria e maldestra il suo ruolo: l'interminabile sequenza di quartine di biscrome, che conclude il suo numero (es. 7b), ha ben poco di vocale, e ricorda piuttosto un esercizio per sciogliere la mano dei pianisti; esso inoltre viene intonato sulla sillaba 'sbagliata' «dann» («poi»), mentre avrebbe avuto più senso su «ewig» («per sempre»), dato che per Tamino è più importante avere «per sempre» l'amata piuttosto che averla «poi». O forse dobbiamo intendere freudianamente la travolgente *performance* vocale della Regina come un atto mancato, come una promessa che non ha alcuna intenzione di mantenere? Comunque lo si voglia interpretare, il suo 'gesto' vocale ha fornito il prototipo per innumerevoli personaggi femminili negativi del melodramma italiano dell'Ottocento, da Rossini a Verdi, che faranno dei propri mezzi canori uno strumento di intimidazione, soprattutto nei confronti di antagonisti maschili. Così, nello spirito tagliente della *Kasperliade*, l'ordine regale della Regina della notte si trasforma nella caricatura di un *diktat* imperioso di una futura suocera dal tono di voce troppo elevato.

ESEMPIO 7b

Königin
der Nacht

so sei sie dann.

auf. e - - - wig dein.

Und werd' ich dich als Sieger sehen,
so sei sie dann auf ewig dein.
(*Mit den drei Dammen ab*)

Das Theater verwandelt sich wieder so, wie es vorher war

E se ti rivedrò trionfatore,
allora lei sarà tua per sempre.
(*Parte con le tre damigelle*)

La scena si muta di nuovo com'era prima

SIEBENTER AUFTRITT

TAMINO, PAPAGENO

TAMINO (*nach einer Pause*) Ist's denn auch Wirklichkeit, was ich sah? oder betäuben mich meine Sinnen? – O ihr guten Götter, täuscht mich nicht! oder ich unterliege eurer Prüfung. – Schützt meinen Arm, stählt meinen Mut, und Taminos Herz wird ewigen Dank euch entgegenschlagen. (*Er will geben, Papageno tritt ihm in den Weg*)

PAPAGENO (*mit dem Schloß vor dem Maul, winkt traurig darauf*)

Hm! Hm! Hm!

TAMINO

Der Arme kann von Strafe sagen,⁸
denn seine Sprache ist dahin!

PAPAGENO

Hm! Hm! Hm!

TAMINO

Ich kann nichts tun, als dich beklagen,
weil ich zu schwach zu helfen bin!

PAPAGENO

Hm! Hm! Hm!

ACHTER AUFTRITT

DIE DREI DAMEN, *Vorige*ERSTE DAME (*zu Papageno*)

Die Königin begnadigt dich,
entläßt die Strafe dir durch mich. –
(*Nimmt ihm das Schloß vom Maul weg*)

SCENA VII^a

TAMINO, PAPAGENO

TAMINO (*dopo una pausa*) È dunque vero ciò che vidi? Oppure i miei sensi m'ingannano? – Oh dèi benevoli, non traditemi! o io soccomberò alla vostra prova. – Proteggete il mio braccio, temprate il mio coraggio, e il cuore di Tamino vi porterà eterna gratitudine. (*Fa per partire, Papageno gli sbarra la strada*)

PAPAGENO (*indica triste il lucchetto sul muso*)

Hm! Hm! Hm!

TAMINO

Il poveretto può ben parlare di punizione,
visto che gli è svanita la parola!

PAPAGENO

Hm! Hm! Hm!

PAMINO

Io non posso far altro che compiangerti,
perché sono troppo debole per aiutarti.

PAPAGENO

Hm! Hm! Hm!

SCENA VIII^aLE TRE DAMIGELLE, *detti*PRIMA DAMIGELLA (*a Papageno*)

La Regina ti concede la grazia,
tramite me ti condona la colpa. –
(*Gli toglie il lucchetto dal muso*)

⁸ Pochi personaggi sono riusciti come Papageno a ispirare a Mozart i giusti mezzi musicali per rendere con tocco leggero e assoluta pregnanza una situazione scenica. È questo il caso dell'inizio del quintetto dell'atto primo (*Allegro* – Si bemolle maggiore, 2/2), nel quale Papageno, che non può parlare a causa del lucchetto che gli serà la bocca, si sforza di emettere dei suoni («Hm! Hm! Hm!»), saltellando con note ribattute sui gradi fondamentali di Si bemolle maggiore, in una sorta di melodia allo stato larvale. Con questo gesto musicale si apre la prima sezione del numero d'insieme, dominata dalle note ribattute di Papageno e scritta da Mozart in pieno stile *Singspiel*. Le tre dame consegnano i rispettivi strumenti (flauto e *Glockenspiel*) a Tamino e Papageno, che ne commentano sotto voce e come estasiati, insieme alle tre dame, le magiche virtù.

PAPAGENO

Nun plaudert Papageno wieder!

ZWEITE DAME

Ja, plaudre – Lüge nur nicht wieder!

PAPAGENO

Ich lüge nimmermehr, nein, nein!

DIE DREI DAMEN

Dies Schloß soll deine Warnung sein!

PAPAGENO

Dies Schloß soll meine Warnung sein!

ALLE

Bekämen doch die Lügner alle
 ein solches Schloß vor ihren Mund:
 statt Haß, Verleumdung, schwarzer Galle,
 bestünden Lieb' und Bruderbund!

ERSTE DAME

O Prinz! nimm dies Geschenk von mir,
 dies sendet unsre Fürstin dir.

(Gibt Tamino eine goldene Flöte)

Die Zauberflöte wird dich schützen,
 im größten Unglück unterstützen.

DIE DREI DAMEN

Hiemit kannst du allmächtig handeln,
 der Menschen Leidenschaft verwandeln,
 der Traurige wird freudig sein,
 den Hagestolz nimmt Liebe ein.

ALLE

O so eine Flöte mehr
 als Gold und Kronen wert,
 denn durch sie wird Menschenglück
 und Zufriedenheit vermehrt.

PAPAGENO

Nun, ihr schönen Frauenzimmer –
 Darf ich? – so empfehl ich mich.

DIE DREI DAMEN

Dich empfehlen kannst du immer,
 doch bestimmt die Fürstin dich,
 mit dem Prinzen ohn' Verweilen
 nach Sarastro's Burg zu eilen.

PAPAGENO

Nein, dafür bedank' ich mich.
 Von euch selbstn hörte ich,
 daß er wie ein Tigertier.
 Sicher ließ' ohn' alle Gnaden
 mich Sarastro rupfen, braten,

PAPAGENO

Ora Papageno può nuovamente chiacchierare!

SECONDA DAMIGELLA

Sì, chiacchiera pure! Solo non mentire più.

PAPAGENO

Non mentirò mai più, no, no!

LE TRE DAMIGELLE

Questo lucchetto ti sia d'ammonimento!

PAPAGENO

Questo lucchetto mi sia d'ammonimento!

TUTTI

Se a tutti i bugiardi si mettesse
 un tale lucchetto sulla bocca:
 invece di odio, calunnia e rabbia nera,
 ci sarebbero amore e fratellanza!

PRIMA DAMIGELLA

Oh Principe! accetta da me questo dono,
 te lo manda la nostra sovrana.

(Dà a Tamino un flauto d'oro)

Il flauto magico ti proteggerà,
 ti sosterrà nelle maggiori sventure.

LE TRE DAMIGELLE

Con questo puoi ritenerti onnipotente,
 puoi mutare le passioni umane,
 il triste diverrà lieto,
 l'amore conquisterà lo scapolo.

TUTTI

Ah, un tale flauto vale
 più di oro e corone,
 perché con lui s'accrescerà
 la fortuna dell'uomo e la felicità.

PAPAGENO

Ora, belle figliole –
 mi è concesso dunque di salutarvi?

LE TRE DAMIGELLE

Sempre ti è concesso di salutare,
 ma la sovrana ti comanda
 col Principe senza indugio
 di correre al castello di Sarastro.

PAPAGENO

No, grazie tante.
 Da voi stesse ho udito
 ch'egli è una tigre.
 Certamente senza tanti complimenti
 Sarastro mi farà spennare, arrostire,

setzte mich den Hunden für.

DIE DREI DAMEN

Dich schützt der Prinz, trau ihm allein,
dafür sollst du sein Diener sein.

PAPAGENO (*für sich*)

Daß doch der Prinz beim Teufel wäre.
Mein Leben ist mir lieb.
Am Ende schleicht, bei meiner Ehre,
er von mir wie ein Dieb. –

ERSTE DAME (*gibt ihm eine Maschine wie ein
stahlnes Gelächter*)

Hier nimm dies Kleinod, es ist dein!

PAPAGENO

Ei! ei! was mag da drinnen sein? –

DIE DREI DAMEN

Darinnen hörst du Glöckchen tönen!

PAPAGENO

Werd' ich sie auch wohl spielen können?

DIE DREI DAMEN

O ganz gewiß! ja, ja, gewiß!

ALLE

Silberglöckchen, Zauberflöten
sind zu eurem Schutz vonnöten!
Lebet wohl! wir wollen gehn!
Lebet wohl – auf Wiedersehn!
(*Alle wollen gehen*)

TAMINO

Doch, schöne Damen, saget an...

TAMINO, PAPAGENO

Wie man die Burg wohl finden kann? –

DIE DREI DAMEN

Drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise,⁹

e mi cucinerà per i suoi cani.

LE TRE DAMIGELLE

Ti proteggerà il Principe, fidati solo di lui,
perciò sarai il suo servitore.

PAPAGENO (*tra sé*)

Che se ne vada al diavolo, il Principe.
La mia vita mi è cara
e alla fine, mi gioco la testa,
egli se la svignerà da me come un ladro.

PRIMA DAMIGELLA (*gli porge un marchingegno simile
ad uno strumento d'acciaio*)

Ecco, prendi questo gioiellino, è tuo!

PAPAGENO

Oh! oh! cosa potrà mai esserci dentro? –

LE TRE DAMIGELLE

Sentirai dentro i campanelli!

PAPAGENO

Saprò poi suonarli anch'io?

LE TRE DAMIGELLE

Oh sicuro! sì, sì, certo!

TUTTI

Campanelli d'argento e flauto magico
sono necessari alla vostra protezione!
Addio! dobbiamo andare!
Addio – arrivederci!
(*Tutti fanno per andarsene*)

TAMINO

Un momento, belle damigelle, ditemi...

TAMINO, PAPAGENO

Come si fa a trovare il castello? –

LE TRE DAMIGELLE

Tre fanciulli, giovani, belli, leggiadri e saggi,

⁹ Nella seconda parte del quintetto (*Andante* – Si bemolle maggiore, 2/2) le tre dame annunciano con tono misterioso che tre fanciulli, quasi in veste di angeli custodi, accompagneranno i due uomini nella loro impresa e accorreranno non appena verranno chiamati dal flauto o dal *Glockenspiel*.

ESEMPIO 8 (n. 5. Quintett, bb. 218-221)

Andante

1. und 2. Dame
Drei Knäb - chen, jung, schön, hold und wei-se, um - schwe-ben euch auf eu - rer - Rei-se

3. Dame
Drei Knäb - chen, jung, schön, hold und wei-se, um - schwe-ben euch auf eu - rer - Rei-se

umschweben euch auf eurer Reise.
Sie werden eure Führer sein,
folgt ihrem Rate ganz allein.

TAMINO, PAPAGENO

Drei Knäblein, jung, schön, hold und weise,
umschweben uns auf unsrer Reise? –

ALLE

So lebet wohl! wir wollen gehn;
lebt wohl, lebt wohl, auf Wiedersehn!

(*Alle ab*)

NEUNTER AUFTRITT

ZWEI SKLAVEN *tragen, sobald das Theater in ein prächtiges ägyptisches Zimmer verwandelt ist, schöne Polster, nebst einem prächtigen, türkischen Tisch heraus, breiten Teppiche aus; sodann kommt der DRITTE SKLAVE*

DRITTER SKLAVE Ha, ha, ha!

ERSTER SKLAVE Pst, pst!

ZWEITER SKLAVE Was soll denn das Lachen? –

DRITTER SKLAVE Unser Peiniger, der alles belauschende Mohr, wird morgen sicherlich gehangen oder gespießt. – Pamina! – Ha, ha, ha!

ERSTER SKLAVE Nun?

DRITTER SKLAVE Das reizende Mädchen! – Ha, ha, ha!

ZWEITER SKLAVE Nun?

DRITTER SKLAVE Ist entsprungen.

ERSTER und ZWEITER SKLAVE Entsprungen?

ERSTER SKLAVE Und sie entkam?

DRITTER SKLAVE Unfehlbar! – Wenigstens ist's mein wahrer Wunsch.

ERSTER SKLAVE O Dank euch, ihr guten Götter! ihr habt meine Bitte erhört.

DRITTER SKLAVE Sagt' ich euch nicht immer, es wird doch ein Tag für uns scheinen, wo wir gerochen, und der schwarze Monostatos bestraft werden wird.

vi sorvoleranno nel vostro cammino.
Saranno le vostre guide,
seguite esclusivamente i loro consigli.

TAMINO, PAPAGENO

Tre fanciulli, giovani, belli, leggiadri e saggi,
ci sorvoleranno nel nostro cammino? –

TUTTI

Dunque addio! dobbiamo andare;
addio, addio, arriverdoci!

(*Escono tutti*)

SCENA IX^a

DUE SCHIAVI, *non appena la scena è mutata in una sontuosa sala egizia, portano fuori bei cuscini, insieme ad uno splendido tavolo turco, e stendono tappeti; poi giunge il TERZO SCHIAVO*

TERZO SCHIAVO Ha, ha, ha!

PRIMO SCHIAVO Sst, sst!

SECONDO SCHIAVO Che c'è da ridere? –

TERZO SCHIAVO Il nostro aguzzino, quel moro che origlia tutto, domani verrà sicuramente impiccato o impalato. – Pamina! – Ah, ah, ah!

PRIMO SCHIAVO Ebbene?

TERZO SCHIAVO Quella fanciulla deliziosa! Ah, ah, ah!

SECONDO SCHIAVO E allora?

TERZO SCHIAVO È fuggita.

PRIMO e SECONDO SCHIAVO Fuggita?

PRIMO SCHIAVO E ce l'ha fatta?

TERZO SCHIAVO Sicuro! – O almeno lo spero veramente.

PRIMO SCHIAVO Oh grazie a voi, dèi clementi! avete esaudito la mia preghiera.

TERZO SCHIAVO Non ve lo dicevo sempre che sarebbe arrivato per noi il giorno in cui noi saremmo stati vendicati e il nero Monostatos verrà punito?

segue nota 9

Dopo il commiato dalle donne di Tamino e Papageno ha inizio la seconda parte dell'atto, che si svolge ora interamente nel regno di Sarastro e dà inizio al percorso di conversione e iniziazione del protagonista.

ZWEITER SKLAVE Was spricht nun der Mohr zu der Geschichte?

ERSTER SKLAVE Er weiß doch davon?

DRITTER SKLAVE Natürlich! Sie entlief vor seinen Augen. – Wie mir einige Brüder erzählten, die im Garten arbeiteten, und von weitem sahen und hörten, so ist der Mohr nicht mehr zu retten; auch wenn Pamina von Sarastros Gefolge wieder eingebracht würde.

ERSTER und ZWEITER SKLAVE Wieso?

DRITTER SKLAVE Du kennst ja den üppigen Wanst und seine Weise; das Mädchen aber war klüger, als ich dachte. – In dem Augenblicke, da er zu siegen glaubte, rief sie Sarastros Namen: das erschütterte den Mohren; er blieb stumm und unbeweglich stehen – indes lief Pamina nach dem Kanal und schiffte von selbst eine Gondel dem Palmenwäldchen zu.

ERSTER SKLAVE O wie wird das schüchterne Reh mit Todesangst dem Palaste ihrer zärtlichen Mutter zufliehen.

ZEHNTER AUFTRITT

Vorige, MONOSTATOS von innen

MONOSTATOS He, Sklaven!

ERSTER SKLAVE Monostatos' Stimme!

MONOSTATOS He, Sklaven! Schafft Fesseln herbei! – ALLE DREI SKLAVEN Fesseln?

ERSTER SKLAVE (*läuft zur Seitentür*) Doch nicht für Pamina? O ihr Götter! da seht, Brüder, das Mädchen ist gefangen.

ZWEITER und DRITTER SKLAVE Pamina? Schrecklicher Anblick!

ERSTER SKLAVE Seht, wie der unbarmherzige Teufel sie bei ihren zarten Händchen faßt. – Das halt' ich nicht aus. (*Geht auf die andere Seite ab*)

ZWEITER SKLAVE Ich noch weniger. – (*Auch dort ab*)

DRITTER SKLAVE So was sehen zu müssen, ist Höllenmarter. (*Ab*)

SECONDO SCHIAVO Cosa dice ora il moro di questa storia?

PRIMO SCHIAVO Ma ne sa qualcosa?

TERZO SCHIAVO Naturalmente! Lei è fuggita davanti ai suoi occhi. – Secondo quanto mi hanno raccontato alcuni fratelli, che stavano lavorando nel giardino e hanno visto e udito da lontano, il moro non ha più scampo; anche se Pamina venisse nuovamente raggiunta dal seguito di Sarastro.

PRIMO e SECONDO SCHIAVO Com'è successo?

TERZO SCHIAVO Tu ben conosci quell'enorme pancione ed i suoi modi; la ragazza tuttavia è stata più astuta di quanto pensavo. Nell'istante in cui lui pensava di vincere, lei ha gridato il nome di Sarastro: ciò ha fatto tremare il moro; egli è rimasto muto ed immobile – intanto Pamina è corsa verso il canale e si è diretta da sola con una gondola verso il boschetto di palme.

PRIMO SCHIAVO Oh il timido capriolo, impaurito a morte, come starà correndo verso il palazzo della sua affettuosa madre.

SCENA X^a

Detti, MONOSTATOS dall'interno

MONOSTATOS Olà, schiavi!

PRIMO SCHIAVO La voce di Monostatos!

MONOSTATOS Olà, schiavi! Portate qui delle catene!

I TRE SCHIAVI Catene?

PRIMO SCHIAVO (*corre alla porta laterale*) Mica per Pamina? Oh dèi! guardate là, fratelli, la fanciulla è stata catturata.

SECONDO e TERZO SCHIAVO Pamina? Tremenda visione!

PRIMO SCHIAVO Guardate come quel diavolo spietato l'afferra per le tenere manine – non posso guardare. (*Esce dalla parte opposta*)

SECONDO SCHIAVO Io ancor meno. – (*Fa lo stesso*)

TERZO SCHIAVO Dover stare così a guardare è una pena d'inferno. (*Esce*)

ELFTER AUFTRITT

MONOSTATOS, PAMINA, *die von Sklaven hereingeführt wird*

MONOSTATOS (*sehr schnell*)

Du feines Täubchen, nur herein!¹⁰

PAMINA

O welche Marter, welche Pein!

MONOSTATOS

Verloren ist dein Leben.

PAMINA

Der Tod macht mich nicht beben;
nur meine Mutter dauert mich,
sie stirbt vor Gram ganz sicherlich.

MONOSTATOS

He, Sklaven! legt ihr Fesseln an!
Mein Haß soll dich verderben!

(*Sie legen ihr Fessel an*)

PAMINA

O laß mich lieber sterben,
weil nichts, Barbar, dich rühren kann.
(*Sinkt in Ohnmacht auf ein Sofa*)

MONOSTATOS

Nun fort! Laßt mich bei ihr allein.

(*Die Sklaven gehen ab*)

SCENA XI^a

MONOSTATOS, PAMINA, *che viene introdotta da schiavi*

MONOSTATOS (*assai rapido*)

Tu, leggiadra colombella, avvicinati.

PAMINA

Oh, che supplizio, che angoscia!

MONOSTATOS

La tua vita è perduta.

PAMINA

La morte non mi fa tremare;
solo mia madre mi fa pietà,
morirebbe sicuramente di pena.

MONOSTATOS

Olà, schiavi! mettetevi le catene!
Il mio odio ti rovinerà.

(*Le mettono le catene*)

PAMINA

Ah lasciami piuttosto morire,
giacché nulla, barbaro, ti può commuovere.
(*Cade svenuta su un sofà*)

MONOSTATOS

Ora via! Lasciatemi solo con lei.

(*Gli schiavi escono*)

¹⁰ Il brevissimo terzetto (*Allegro molto* – Sol maggiore, 4/4), che accompagna l'uscita in scena di Pamina e del suo spasimante e persecutore Monostatos, è in realtà formato dalla successione di due scene separate, la prima tra Pamina e Monostatos (es. 9), la seconda tra questi e Papageno; al centro si colloca l'uscita in scena di Papageno e il suo brevissimo assolo.

ESEMPIO 9 (n. 6. Terzett, bb. 3-6)

Allegro molto

Monostatos (*sehr schnell*) Pamina

Du fei-nes Täub-chen, nur her-ein! O wel-che Mar-ter, wel-che Pein!

Archi Fig. e Cor.

Il numero è pertanto concepito come la successione di due piccoli duetti, il primo dialogato, il secondo formato da una breve frase a due, costellata da pause, cantata per terze da Monostatos e Papageno e preceduta da un corto assolo di Papageno, che intona una melodia chiaramente derivata dal n. 2. La situazione presenta un'evidente simmetria con l'introduzione: Pamina è qui inseguita dal moro, che simboleggia l'aggressività sessuale – stessa valenza simbolica ha il serpente nella scena iniziale –, e come Tamino sviene, mentre l'inseguitore viene a sua volta per così dire neutralizzato dall'apparizione di un personaggio fantastico, Papageno, che svolge suo malgrado la stessa funzione delle tre dame e come queste rimane colpito dalla bellezza della persona che ha salvato.

ZWÖLFTER AUFTRITT

PAPAGENO, *Vorige*PAPAGENO (*am Fenster von außen, ohne gleich gesehen zu werden*)

Wo bin ich wohl! wo mag ich sein?

Aha, da find' ich Leute!

Gewagt, ich geh hinein.

(Geht herein)

Schön' Mädchen, jung und rein,

viel weißer noch als Kreide...

MONOSTATOS und PAPAGENO (*sehen sich, – erschrickt einer über den andern*)

Das ist – der Teufel sicherlich!

Hab Mitleid – verschone mich! –

(Laufen beide ab)

DREIZEHNTER AUFTRITT

PAMINA *allein (spricht wie im Traum)* Mutter – Mutter – Mutter! – *(Sie erholt sich, sieht sich um)* Wie? – Noch schlägt dieses Herz? – Noch nicht vernichtet? – Zu neuen Qualen erwacht! – O das ist hart, sehr hart! – Mir bitterer als der Tod!

VIERZEHNTER AUFTRITT

PAPAGENO, PAMINA

PAPAGENO Bin ich nicht ein Narr, daß ich mich schrecken ließ? – Es gibt ja schwarze Vögel in der Welt, warum denn nicht auch schwarze Menschen? – Ah, sieh da! hier ist das schöne Fräuleinbild noch. – Du Tochter der nächtlichen Königin!

PAMINA Nächtliche Königin? – Wer bist du?

PAPAGENO Ein Abgesandter der sternflammenden Königin.

PAMINA (*freudig*) Meiner Mutter? – O Wonne! – Dein Name?

PAPAGENO Papageno.

PAMINA Papageno? – Papageno – Ich erinnere mich, den Namen oft gehört zu haben, dich selbst aber sah ich nie. –

PAPAGENO Ich dich ebensowenig.

PAMINA Du kennst also meine gute, zärtliche Mutter?

SCENA XIII^aPAPAGENO, *detti*PAPAGENO (*alla finestra dal di fuori, dapprima non visto*)

Dove mi trovo mai! dove potrei essere?

Aha, ecco gente!

Coraggio, entriamo.

(Entra)

Bella fanciulla, giovane e candida,

più bianca ancor del gesso...

MONOSTATOS e PAPAGENO (*si vedono, – si spaventano l'uno dell'altro*)

Questo è – il diavolo sicuramente!

Abbi pietà – risparmiami! –

*(Corrono via entrambi)*SCENA XIII^aPAMINA *sola (parla come in sogno)* Madre – Madre – Madre! – *(Si riprende, si guarda intorno)* Come? – Tuttora batte questo cuore? – Non è ancor distrutto? – Risvegliata a nuovi supplizi! – Oh questo è duro, molto duro! – Per me più amaro della morte!SCENA XIV^a

PAPAGENO, PAMINA

PAPAGENO Non sono un pazzo, io, che mi lascio spaventare? – Ci sono pure uccelli neri al mondo, perché dunque non anche uomini neri? – Ah, guarda là! ecco la bella ragazza del ritratto. – Ehi, figlia della Regina notturna!

PAMINA Regina notturna? – Chi sei tu?

PAPAGENO Un inviato della Regina astrifiammante.

PAMINA (*con gioia*) Mia madre? – Oh gioia! – Il tuo nome?

PAPAGENO Papageno.

PAMINA Papageno? – Papageno? – Mi ricordo di aver udito spesso questo nome, ma non ti ho mai visto. –

PAPAGENO Io altrettanto.

PAMINA Tu conosci dunque la mia buona, tenera madre?

PAPAGENO Wenn du die Tochter der nächtlichen Königin bist – ja!

PAMINA Oh, ich bin es.

PAPAGENO Das will ich gleich erkennen. (*Er sieht das Porträt an, welches der Prinz zuvor empfangen, und Papageno nun an einem Bande am Halse trägt*) Die Augen schwarz – richtig, schwarz. – Die Lippen rot – richtig, rot. – Blonde Haare – blonde Haare. – Alles trifft ein, bis auf Händ' und Füße. – Nach dem Gemälde zu schließen, solltest du weder Hände noch Füße haben, denn hier sind keine angezeigt.

PAMINA Erlaube mir – Ja ich bin's – Wie kam es in deine Hände?

PAPAGENO Dir das zu erzählen, wäre zu weitläufig; es kam von Hand zu Hand.

PAMINA Wie kam es in die deinige?

PAPAGENO Auf eine wunderbare Art. – Ich hab' es gefangen.

PAMINA Gefangen?

PAPAGENO Ich muß dir das umständlicher erzählen. – Ich kam heute früh, wie gewöhnlich, zu deiner Mutter Palast mit meiner Lieferung. –

PAMINA Lieferung?

PAPAGENO Ja, ich liefere deiner Mutter und ihren Jungfrauen schon seit vielen Jahren alle die schönen Vögel in den Palast. – Eben als ich im Begriffe war, meine Vögel abzugeben, sah ich einen Menschen vor mir, der sich Prinz nennen läßt. – Dieser Prinz hat deine Mutter so eingenommen, daß sie ihm dein Bildnis schenkte und ihm befahl, dich zu befreien. – Sein Entschluß war so schnell, als seine Liebe zu dir.

PAMINA Liebe? (*Freudig*) Er liebt mich also? O sage mir das noch einmal, ich höre das Wort Liebe gar zu gern.

PAPAGENO Das glaub' ich dir, ohne zu schwören; bist ja ein Fräuleinbild. – Wo blieb ich denn?

PAMINA Bei der Liebe.

PAPAGENO Richtig, bei der Liebe. – Das nenn' ich Gedächtnis haben – kurz also, diese große Liebe zu dir war der Peitschenstreich, um unsre Füße in schnellen Gang zu bringen; nun sind wir hier, dir tausend schöne und angenehme Sachen zu sagen, dich in unsre

PAPAGENO Se tu sei la figlia della Regina notturna – sì!

PAMINA Oh, lo sono.

PAPAGENO Voglio accertarmene subito. (*Guarda il ritratto, che il Principe aveva ricevuto in precedenza e che ora Papageno porta legato al collo*) Gli occhi neri – esatto, neri. – Le labbra rosse – esatto, rosse. – Capelli biondi – capelli biondi. – Tutto coincide, eccetto mani e piedi. – A dedurre dal dipinto, non dovrei avere né mani né piedi, visto che qui non sono mostrati.

PAMINA Permettimi – Sì, sono io – Come è giunto nelle tue mani?

PAPAGENO A raccontartelo sarebbe troppo lungo; è passato di mano in mano.

PAMINA Come è pervenuto proprio nelle tue?

PAPAGENO In un modo prodigioso. – L'ho preso.

PAMINA Preso?

PAPAGENO Ti devo raccontare tutto per filo e per segno. – Io venivo questa mattina, come al solito, al palazzo di tua madre con la mia fornitura. –

PAMINA Fornitura?

PAPAGENO Sì, da molti anni io fornisco a tua madre ed alle sue damigelle tutti i begli uccelli nel palazzo. – Per l'appunto, mentre ero in procinto di consegnare i miei uccelli, ho visto un uomo davanti a me, che si fa chiamare Principe. – Questo Principe ha talmente conquistato tua madre, che lei gli ha donato il tuo ritratto e gli ha ordinato di liberarti. – La sua decisione fu tanto rapida quanto il suo amore per te.

PAMINA Amore? (*Con gioia*) Dunque egli mi ama? Oh dimmelo ancora una volta, io ascolto la parola amore tanto volentieri.

PAPAGENO Ti credo, senza che lo giuri; sei proprio una bella ragazza. – Dov'ero rimasto?

PAMINA All'amore.

PAPAGENO Giusto, all'amore. – Questo lo chiamo avere memoria – dunque in breve, questo grande amore per te fu il colpo di frusta che spinse i nostri piedi in rapido movimento; ora siamo qui a dirti mille cose belle e piacevoli, a prenderti nelle nostre brac-

Arme zu nehmen, und, wenn es möglich ist, ebenso schnell, wo nicht schneller als hierher, in den Palast deiner Mutter zu eilen.

PAMINA Das ist alles sehr schön gesagt; aber, lieber Freund! Wenn der unbekannte Jüngling oder Prinz, wie er sich nennt, Liebe für mich fühlt, warum säumt er so lange, mich von meinen Fesseln zu befreien? –

PAPAGENO Da steckt eben der Haken. – Wie wir von den Jungfrauen Abschied nehmen, so sagten sie uns, drei holde Knaben würden unsre Wegweiser sein, sie würden uns belehren, wie und auf was Art wir handeln sollen.

PAMINA Sie lehrten euch?

PAPAGENO Nichts lehrten sie uns, denn wir haben keinen gesehen. – Zur Sicherheit also war der Prinz so fein, mich vorzuschicken, um dir unsre Ankunft anzukündigen. –

PAMINA Freund, du hast viel gewagt! – Wenn Sarastro dich hier erblicken sollte –

PAPAGENO So wird mir meine Rückreise erspart – das kann ich mir denken.

PAMINA Dein martervoller Tod würde ohne Grenzen sein.

PAPAGENO Um diesem auszuweichen, so gehen wir lieber bei Zeiten.

PAMINA Wie hoch mag wohl die Sonne sein?

PAPAGENO Bald gegen Mittag.

PAMINA So haben wir keine Minute zu versäumen. – Um diese Zeit kommt Sarastro gewöhnlich von der Jagd zurück.

PAPAGENO Sarastro ist also nicht zu Hause? – Pah! da haben wir gewonnenes Spiel! – Komm, schönes Fräuleinbild! du wirst Augen machen, wenn du den schönen Jüngling erblickst.

PAMINA Wohl denn, es sei gewagt! (*Sie geben, Pamina kehrt um*) Aber wenn dies ein Fallstrick wäre? – wenn dieser nun ein böser Geist von Sarastros Gefolge wäre? – (*Sie sieht ihn bedenklich an*)

PAPAGENO Ich ein böser Geist? – Wo denkt Ihr hin, Fräuleinbild? – Ich bin der beste Geist von der Welt.

PAMINA Doch nein; das Bild hier überzeugte mich, daß

cia e, se è possibile, correre al palazzo di tua madre altrettanto velocemente di come siamo venuti fin qui, se non di più.

PAMINA Tutto ciò che hai detto è molto bello; ma, caro amico! Se il giovane sconosciuto, o Principe, com'egli si fa chiamare, prova amore per me, perché esita tanto a liberarmi dalle catene? –

PAPAGENO Qui sta appunto il guaio. – Quando prendemmo congedo dalle damigelle, esse ci dissero che tre leggiadri fanciulli sarebbero stati la nostra guida, e ci avrebbero istruito su come e in qual modo avremmo agito.

PAMINA Ve l'hanno insegnato?

PAPAGENO Non ci hanno insegnato nulla, giacché non abbiamo visto nessuno. – Così per sicurezza il Principe è stato tanto sensibile da mandarmi avanti ad annunciarti il nostro arrivo.

PAMINA Amico, tu hai rischiato molto! – Se Sarastro ti dovesse scorgere qui –

PAPAGENO In tal caso mi risparmierei il viaggio di ritorno – posso immaginarmelo.

PAMINA La tua morte sarebbe all'insegna di torture senza limiti.

PAPAGENO Per evitarla, è dunque meglio che ce ne andiamo per tempo.

PAMINA Quanto sarà mai alto il sole?

PAPAGENO Presto sarà quasi mezzogiorno.

PAMINA Allora non abbiamo un minuto da perdere. – A quest'ora Sarastro torna di solito dalla caccia.

PAPAGENO Sarastro non è dunque in casa? – Beh! allora il gioco è fatto! – Vieni, bella fanciulla! farai tanto d'occhi, quando vedrai quel bel giovane.

PAMINA Bene, allora si tenti! (*S'avviano, Pamina torna indietro*) Ma se questa fosse una trappola? – se costui fosse uno spirito maligno del seguito di Sarastro? – (*Lo guarda pensierosa*)

PAPAGENO Io uno spirito maligno? – Da cosa lo pensate, ragazza? Io sono il miglior spirito del mondo.

PAMINA Ma no; questo ritratto mi convince che non

ich nicht getäuscht bin; es kommt aus den Händen meiner zärtlichsten Mutter.

PAPAGENO Schön's Fräuleinbild, wenn dir wieder ein so böser Verdacht aufsteigen sollte, daß ich dich betrügen wollte, so denke nur fleißig an die Liebe, und jeder böse Argwohn wird schwinden.

PAMINA Freund, vergib! vergib! wenn ich dich beleidigte. Du hast ein gefühlvolles Herz, das sehe ich in jedem deiner Züge.

PAPAGENO Ach freilich hab ich ein gefühlvolles Herz – Aber was nützt mir das alles? – Ich möchte mir oft alle meine Federn ausrupfen, wenn ich bedenke, daß Papageno noch keine Papagena hat.

PAMINA Armer Mann! Du hast also noch kein Weib?

PAPAGENO Nicht einmal ein Mädchen, viel weniger ein Weib! – Ja, das ist betrübt! – Und unsereiner hat doch auch bisweilen seine lustigen Stunden, wo man gern gesellschaftliche Unterhaltung haben möcht'.

PAMINA Geduld, Freund! Der Himmel wird auch für dich sorgen; er wird dir eine Freundin schicken, ehe du dir's vermutest. –

PAPAGENO Wenn er's nur bald schickte!

PAMINA

Bei Männern, welche Liebe fühlen,¹¹
fehlt auch ein gutes Herze nicht.

vengo ingannata; esso proviene dalle mani della mia tanto affettuosa madre.

PAPAGENO Bella fanciulla, se ti dovesse sorgere di nuovo il dubbio così malvagio ch'io ti voglia ingannare, allora pensa forte forte solo all'amore, ed ogni cattivo sospetto svanirà.

PAMINA Amico, perdona! perdona! se ti ho offeso. Tu hai un cuore tanto sensibile, lo vedo in ogni tuo lineamento.

PAPAGENO Ah, certamente ho un cuore pieno di sensibilità – ma a cosa mi serve? – Tante volte vorrei strapparmi tutte le penne, quando penso che Papageno non ha ancora una Papagena.

PAMINA Pover'uomo! tu dunque non hai ancora una moglie?

PAPAGENO Né mai una fidanzata, men che meno una moglie! – Sì, è triste! – Eppure uno come me di tanto in tanto ha anche le sue ore di allegria, durante le quali si vorrebbe avere volentieri una conversazione socievole.

PAMINA Pazienta, amico! Il cielo provvederà anche a te; ti invierà un'amica prima di quanto tu creda. –

PAPAGENO Se solo la inviasse presto!

PAMINA

Nelle persone che provano amore
alberga certo un cuore buono.

¹¹ Uno degli aspetti più singolari della *Zauberflöte* è l'assenza di un duetto degli amanti, sostituito da un breve episodio all'interno del finale II, nel quale Pamina e Tamino cantano la gioia di ritrovarsi. Il ruolo del classico duetto amoroso viene pertanto svolto impropriamente da quello tra Pamina e Papageno (*Andantino* – Mi bemolle maggiore, 6/8), nel quale i due personaggi intonano un inno all'amore, un sentimento che entrambi ancora ignorano, ma che sentono nascere in sé. Pamina, che ha appena appreso che un giovane principe è incantato da lei, indirizza il suo amore nascente verso lo sconosciuto, mentre Papageno si accontenta di sognare che un giorno incontrerà un essere femminile, una Papagena, simile a lui. Se non è dunque un duetto d'amore in senso stretto, è senz'altro un duetto incentrato sull'amore, o meglio, sulla sua assenza. La tonalità di Mi bemolle maggiore, la presenza dei clarinetti, il tempo ternario e i tre accordi iniziali a mo' di anacrusi indicano quale sarà la via, che i nostri ancora ignorano, ma che li condurrà a conoscere l'amore: l'entrare a far parte del mondo di Sarastro. Poiché tuttavia si tratta di un cosmo di eletti e di soli uomini, Pamina e Papageno vi potranno accedere solo grazie all'aiuto di Tamino. Il suo spirito aleggia infatti nel duetto: la melodia intonata da Pamina alle parole «fehlt auch ein gutes Herze nicht» («alberga certo un cuore buono», ma si può intendere anche così: «non manca mai un cuore buono [di una compagna]», cioè «non restano mai da soli») ricalca fedelmente quella che Tamino ha cantato nel suo assolo dicendo «wie noch kein Auge je gesehen!» («quanto ancora occhio alcuno ha visto mai»). Così come Tamino, nel suo assolo, pensa a Pamina quando canta quella frase melodica, allo stesso modo Pamina ha ora in mente Tamino nel riprendere la sua melodia.

PAPAGENO

Die süßen Triebe mitzufühlen,
ist dann der Weiber erste Pflicht.

BEIDE

Wir wollen uns der Liebe freun,
wir leben durch die Lieb' allein.

PAMINA

Die Lieb' versüßet jede Plage,
ihr opfert jede Kreatur.

PAPAGENO

Sie würzet unsre Lebenstage,
Sie wirkt im Kreise der Natur.

BEIDE

Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an:
nichts Edlers sei, als Weib und Mann.
Mann und Weib, und Weib und Mann,
reichen an die Gottheit an.

(Beide ab)

Das Theater verwandelt sich in einen Hain. Ganz im Grunde der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf diese Worte stehen: «Tempel der Weisheit»; dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei anderen Tempeln, rechts auf dem einen steht: «Tempel der Vernunft». Links steht: «Tempel der Natur»

PAPAGENO

Condividere i dolci desideri
è poi il primo dovere di una donna.

A DUE

Dobbiamo rallegrarci dell'amore,
noi viviamo solo grazie all'amore.

PAMINA

L'amore addolcisce ogni pena,
a lui si offre ogni creatura.

PAPAGENO

Condisce la nostra esistenza,
regna su tutta la natura.

A DUE

Il suo alto fine indica chiaramente:
che nulla è più nobile di un uomo e una donna.
L'uomo con la donna e la donna con l'uomo
s'innalzano fino alla divinità.

(Escono entrambi)

La scena si trasforma in un bosco. Sul fondo estremo si trova un bel tempio, sul quale stanno scritte queste parole: «Tempio della Sagghezza»; questo tempio conduce tramite un colonnato a due altri templi, su quello di destra sta scritto: «Tempio della Ragione»; su quello di sinistra: «Tempio della Natura»

segue nota 11

ESEMPIO 10 (n. 7. Duetto, bb. 1-7)

Andantino

Pamina

Pamina

Bei Män - nern, wel - che Lie - be füh - len, fehlt auch ein gu - tes Her - ze nicht.

Archi *p*

Archi

Cor.

Anche Papageno abbandona provvisoriamente il Sol maggiore e lo stile popolare del suo canto per trasformarsi, grazie all'amore, in un personaggio serio, avvicinandosi così al suo compagno d'avventura Tamino. Poiché la vicenda non consentiva di inserire un duetto d'amore in questo punto, Mozart ha dunque aggirato l'ostacolo evocando nella musica Tamino e affidando a Papageno il compito di rappresentarlo *in absentia*. Il musicista è ricorso inoltre a una vecchia forma della poesia tedesca, la *Barform* (AAB), suddividendo il duetto in tre strofe – le prime due (A) sono uguali, tranne qualche abbellimento melodico nelle parti vocali, mentre la terza (B) è differente ed è cantata interamente a due – e scrivendo ciascuna strofa a sua volta in una *Barform* (le prime due strofe, ad esempio, prevedono un'entrata di Pamina, una di Papageno e una ricapitolazione a due). Questa struttura musicale non è affatto implicita nel testo poetico; pertanto l'impiego della *Barform* come principio formale sia per la costruzione delle singole strofe, sia per la forma complessiva del duetto, è frutto di una scelta del compositore, che con ciò ha voluto non solo rendere omaggio alla poesia – anche d'amore – medievale tedesca, ma soprattutto rafforzare la simbologia del numero 3, scrivendo un breve duetto basato su tre volte tre frasi musicali.

FÜNFZEHNTER AUFTRITT

DREI KNABEN *führen den TAMINO herein, jeder hat einen silbernen Palmzweig in der Hand, [später ein PRIESTER]*

DIE DREI KNABEN

Zum Ziele führt dich diese Bahn,¹²
doch mußt du, Jüngling, männlich siegen.
Drum höre unsre Lehre an:
Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!

TAMINO

Ihr holden Knaben, sagt mir an,
ob ich Pamina retten kann. –

SCENA XV^a

TRE FANCIULLI *introducono TAMINO, ognuno ha in mano un ramoscello di palma argentato, [più tardi un SACERDOTE]*

I TRE FANCIULLI

Questa strada ti conduce alla meta,
tu, giovane, devi veramente vincere da uomo.
Perciò ascolta il nostro consiglio:
sii fermo, paziente e riservato.

TAMINO

Voi, leggiadri fanciulli, preannunciatemi
se potrò salvare Pamina.

¹² Se i numeri musicali che abbiamo visto finora sono tutti più brevi degli omologhi delle opere dapontiane o della *Clemenza di Tito*, il finale I della *Zauberflöte*, con le sue 586 battute, non ha nulla da invidiare, per lunghezza e complessità formale, ai finali delle opere italiane di Mozart, e come quelli è costruito attraverso la concatenazione di vari episodi, ciascuno dei quali ha un tempo e una tonalità differenti, racchiudendo una singola fase dell'azione. Tuttavia, a differenza dei finali d'atto italiani, quelli della *Zauberflöte* non presentano un piano tonale complessivo di tipo sonatistico: sebbene la tonalità iniziale e conclusiva coincidano, il percorso tonale risponde alla valenza simbolica che le singole tonalità possiedono all'interno dell'opera. Ad esempio il Do maggiore con cui si apre e chiude il finale I è collegato simbolicamente all'universo massonico a cui Tamino e Papageno si stanno per accostare, mentre le sezioni in Sol maggiore sono strettamente legate alla figura di Papageno e quelle in Fa maggiore a Monostatos. Un'altra differenza del finale I della *Zauberflöte* rispetto ai finali italiani è data dal fatto che l'alternanza di sezioni statiche e dinamiche qui non viene rispettata: manca soprattutto un grande concertato, che ad esempio nelle tre opere dapontiane costituisce il momento culminante dal punto di vista drammatico e musicale, in cui l'azione subisce una svolta decisiva e dopo il quale si giunge rapidamente alla conclusione. Il finale I è formato da nove sezioni distinte, la prima delle quali (*Larghetto* – Do maggiore, 2/2, bb. 1-38) è introdotta da un tema orchestrale puntato dal carattere di marcia, subito ripreso dai tre fanciulli, che compaiono qui per la prima volta in scena:

ESEMPIO 11 (n. 8. Finale I, bb. 10-13)

Larghetto

1. und 2. Knabe

Zum Zie-le führt dich die-se Bahn, doch mußt du, Jüng-ling, männ-lich sie-gen.

3. Knabe

Zum Zie-le führt dich die-se Bahn, doch mußt du, Jüng-ling, männ-lich sie-gen.

Il ruolo di questi ragazzi, creature angeliche e veri *dei ex machina* della vicenda, è uno dei punti più deboli del libretto dal punto di vista drammatico: sebbene infatti essi appartengano al mondo morale di Sarastro, fatto di purezza e virtù, e ne siano in un certo senso gli emissari, la loro presenza è stata voluta dalle tre dame, cioè dalle ancelle della Regina della notte, che hanno fornito a Tamino e Papageno gli strumenti musicali con i quali evocarli. I tre fanciulli avrebbero dovuto accompagnare Tamino e Papageno durante la missione per liberare Pamina, ma di fatto li guidano nel cammino verso l'iniziazione. Da che parte stanno allora i fanciulli? Grazie alla musica l'equivoco non viene risolto, ma per così dire nascosto sotto il tappeto; dopo aver ascoltato le voci bianche dei tre fanciulli gli ascoltatori non avranno alcun dubbio che essi si trovino dalla parte dei giusti, che presto il pubblico scoprirà essere quella di Sarastro e non, come appariva finora, quella della Regina della notte. Non è l'unica incoerenza del libretto, ma è senz'altro l'ostacolo che Mozart, con mezzi musicali, ha potuto aggirare più facilmente.

DIE DREI KNABEN

Dies kundzutun steht uns nicht an;
sei standhaft, duldsam, und verschwiegen!
Bedenke dies; kurz sei, ein Mann. –
Dann, Jüngling, wirst du männlich siegen.

(Gehen ab)

TAMINO

Die Weisheitslehre dieser Knaben¹³
sei ewig mir ins Herz gegraben.
Wo bin ich nun? – was wird mit mir?
Ist dies der Sitz der Götter hier? –
Doch zeigen die Pforten – es zeigen die Säulen,
daß Klugheit, und Arbeit, und Künste hier weilen.
Wo Tätigkeit thronet und Müßiggang weicht,
erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht.
Ich wage mich mutig zur Pforte hinein.

I TRE FANCIULLI

Rivelarti questo non compete a noi;
sii fermo, paziente, e discreto!
Rifletti su ciò; in breve, sii un uomo. –
E allora, giovane, vincerai da uomo.

(Escono)

TAMINO

Il saggio insegnamento di questi fanciulli
mi sia sempre impresso nel cuore.
Dove sono ora? – cosa sarà di me?
È questa la sede degli dèi? –
Pur indicano questi portali e queste colonne,
che sapienza, e lavoro, e arte qui dimorano.
Dove impera l'attività e l'ozio retrocede,
il vizio mantiene a fatica il suo dominio.
Mi arrischio con coraggio a valicare il portale,

¹³ La seconda sezione del finale I è costituita da un lungo recitativo accompagnato – 121 bb., il più lungo recitativo mai composto da Mozart – di Tamino alla soglia del tempio. Si tratta del momento cruciale dell'azione dell'intera *Zauberflöte*: il protagonista si trova davanti a tre porte chiuse e apprende da un sacerdote che Sarastro non è il tiranno crudele che egli crede, ma un monarca giusto e saggio, e che potrà entrare nel Tempio della sapienza, dove dimora Sarastro, solo abbandonando i suoi propositi di vendetta e guidato dalla «mano dell'amicizia». Quest'ultima frase del sacerdote viene intonata su un tema misterioso dal carattere cerimoniale (es. 12), accompagnato all'unisono dagli archi, che viene ripreso subito dopo in orchestra, mentre il coro dietro le quinte rassicura Tamino che Pamina vive e che presto potrà varcare la soglia del Tempio. La tonalità di La minore simboleggia lo stato d'animo di confusione di Tamino, cioè 'l'opposto' del Do maggiore, che esprime il mondo sereno e pacificato di Sarastro e dei suoi seguaci, dal quale Tamino è ancora escluso.

ESEMPIO 12 (bb. 137-139)

La ragione per cui Mozart ha scritto una scena così cruciale proprio in stile di recitativo, collocandola per di più all'interno di un finale, va ricercata nella tradizione del *Singspiel* e, ancora più in là, in quella dell'*opéra-comique* francese, da cui il *Singspiel* ha preso le mosse. Poiché tanto nell'*opéra-comique* quanto nel *Singspiel* la musica si alterna al parlato e, soprattutto nei sottogeneri più 'leggeri' della *comédie mêlée d'ariettes* o della *Kasperliade*, le scene recitate sono predominanti rispetto ai brevi inserti cantati, era consuetudine collocare le scene cruciali dell'azione non nelle parti musicate, bensì in quelle parlate, dove gli interpreti – si ricordi che erano attori e non cantanti professionisti – potevano dare il meglio di sé. Nel tentativo di mediare tra generi diversi, tra la *Kasperliade* e il più nobile *Singspiel*, e tra questo e l'opera italiana, Mozart ha dunque optato per una soluzione originalissima, nella quale il recitativo accompagnato, che deriva dall'opera seria italiana ed è estraneo alla tradizione del *Singspiel*, viene impiegato per caricare di tensione e di mistero la scena in cui Tamino si trova sbarate le porte che conducono alla virtù.

Die Absicht ist edel und lauter und rein.
 Erzittre, feiger Bösewicht!
 Pamina retten ist mir Pflicht.
*(Geht an die Pforte rechts, macht sie auf, und als er
 hinein will, hört man von fern eine Stimme)*

EINE STIMME

Zurück!

TAMINO

Zurück? – so wag' ich hier mein Glück!
(Geht an die Pforte links)

EINE STIMME *(von innen)*

Zurück!

TAMINO

Auch hier ruft man «zurück»?
(Sieht sich um)
 Da seh' ich noch eine Tür.
 Vielleicht find' ich den Eingang hier.
(Er klopft, ein alter Priester erscheint)

PRIESTER

Wo willst du, kühner Fremdling, hin?
 Was suchst du hier im Heiligtum? –

TAMINO

Der Lieb' und Tugend Eigentum.

PRIESTER

Die Worte sind von hohem Sinn –
 Allein, wie willst du diese finden?
 Dich leitet Lieb' und Tugend nicht,
 weil Tod und Rache dich entzünden.

TAMINO

Nur Rache für den Bösewicht.

PRIESTER

Den wirst du wohl bei uns nicht finden.

TAMINO *(schnell)*

Sarastro herrscht in diesen Gründen?

PRIESTER

Ja, ja, Sarastro herrscht hier.

TAMINO

Doch in dem Weisheit Tempel nicht? –

PRIESTER *(langsam)*

Er herrscht im Weisheitstempel hier! –

TAMINO

So ist denn alles Heuchelei! –
(Will gehen)

PRIESTER

Willst du schon wieder gehn?

l'intenzione è nobile e manifesta e pura.

Trema, vile malvagio!

Salvare Pamina è mio dovere.

*(Va al portale di destra, lo apre, e allorché sta per
 entrare, si ode da lontano una voce)*

UNA VOCE

Indietro!

TAMINO

Indietro? – dunque tenterò qui la mia fortuna!
(Va al portale di sinistra)

UNA VOCE *(di dentro)*

Indietro!

TAMINO

Anche qui si grida «indietro»?
(Si guarda intorno)

Vedo lì ancora un portale.

Forse qui trovo l'entrata.

(Bussa, appare un vecchio Sacerdote)

SACERDOTE

Dove vuoi andare, audace forestiero?

Cosa cerchi qui nel tempio? –

TAMINO

Il regno dell'amore e della virtù.

SACERDOTE

Sono parole di alti sentimenti –
 ma come intendi trovarlo?

Non ti guida né amore né virtù,
 poiché ti infiammano morte e vendetta.

TAMINO

Vendetta solo per il malvagio.

SACERDOTE

Non lo troverai certo fra noi.

TAMINO *(rapidamente)*

Sarastro regna in queste terre?

SACERDOTE

Sì, sì, Sarastro regna qui.

TAMINO

Ma non nel tempio della saggezza? –

SACERDOTE *(lentamente)*

Egli regna qui nel tempio della saggezza! –

TAMINO

Allora è tutto ipocrisia! –
(Vuole andare)

SACERDOTE

Vuoi già andartene via?

TAMINO

Ja, ich will gehn, froh, und frei –
Nie euren Tempel sehn! –

PRIESTER

Erklär dich näher mir,
dich täuschet ein Betrug! –

TAMINO

Sarastro wohnt hier,
das ist mir schon genug! –

PRIESTER

Wenn du dein Leben liebst,
so rede, bleibe da! –
Sarastro haßest du?

TAMINO

Ich haß' ihn ewig, ja! –

PRIESTER

Nun gib mir deine Gründe an! –

TAMINO

Er ist ein Unmensch, ein Tyrann! –

PRIESTER

Ist das, was du gesagt, erwiesen?

TAMINO

Durch ein unglücklich' Weib bewiesen,
das Gram und Jammer niederdrückt!

PRIESTER

Ein Weib hat also dich berückt? –
Ein Weib tut wenig, plaudert viel.
Du, Jüngling, glaubst dem Zungenspiel? –
O legte doch Sarastro dir
die Absicht seiner Handlung für. –

TAMINO

Die Absicht ist nur allzu klar!
Riß nicht der Räuber ohn' Erbarmen
Pamina aus der Mutter Armen? –

PRIESTER

Ja, Jüngling, was du sagst, ist wahr! –

TAMINO

Wo ist sie, die er uns geraubt?
Man opferte vielleicht sie schon? –

PRIESTER

Dir dies zu sagen, teurer Sohn,
ist jetzt und mir noch nicht erlaubt. –

TAMINO

Erklär dies Rätsel, täusch mich nicht!

TAMINO

Sì, voglio andarmene, felice, e libero –
di non vedere mai il vostro tempio! –

SACERDOTE

Spiegati meglio,
un errore ti inganna! –

TAMINO

Sarastro abita qui,
ciò mi basta.

SACERDOTE

Se tu ami la tua vita,
allora parla, rimani qui! –
Tu odi Sarastro?

TAMINO

Lo odio per l'eternità! Sì! –

SACERDOTE

Ora indicami le tue ragioni! –

TAMINO

Egli è un mostro, un tiranno! –

SACERDOTE

È dimostrato ciò che hai affermato?

TAMINO

Dimostrato da una donna infelice,
che da pena e strazio è oppressa!

SACERDOTE

Una donna ti ha dunque incantato? –
Una donna fa poco e chiacchiera molto.
Tu, giovane, credi al turbinio di una lingua? –
Oh, se Sarastro ti spiegasse
lo scopo del suo gesto. –

TAMINO

Lo scopo è fin troppo chiaro;
quel brigante non strappò senza pietà
Pamina dalle braccia della madre?

SACERDOTE

Sì, giovane, ciò che dici è vero! –

TAMINO

Dov'è colei che ci ha rapito?
Sarà forse già stata immolata? –

SACERDOTE

Dirti questo, caro figliolo,
ora e a me non è ancora concesso. –

TAMINO

Chiarisci questo enigma, non m'ingannare!

PRIESTER

Die Zunge bindet Eid und Pflicht!

TAMINO

Wann also wird die Decke schwinden? –

PRIESTER

Sobald dich führt der Freundschaft Hand
ins Heiligtum zum ew'gen Band.*(Gebt ab)*TAMINO *(allein)*

O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden? –

Wann wird das Licht mein Auge finden? –

EINIGE STIMMEN

Bald, Jüngling, oder nie!

TAMINO

Bald, sagt ihr, oder nie? –

Ihr Unsichtbaren, saget mir:

lebt denn Pamina noch? –

DIE STIMME

Pamina lebet noch! –

TAMINO *(freudig)*

Sie lebt!

Ich danke euch dafür.

*(Nimmt seine Flöte heraus)*O wenn ich doch im Stande wäre,
Allmächtige, zu eurer Ehre,
mit jedem Tone meinen Dank
zu schildern,*(Aufs Herz deutend)*wie er hier entsprang!¹⁴*(Spielt)**(Es kommen wilde Tiere von allen Arten hervor, ihm
zuzuhören. Er hört auf, und sie fliehen. Die Vögel
pfeifen dazu)*

SACERDOTE

Giuramento e dovere legano la mia lingua!

TAMINO

Quando dunque cadrà il velo? –

SACERDOTE

Appena la mano dell'amicizia ti condurrà
nel Tempio verso il vincolo eterno.*(Parte)*TAMINO *(solo)*

Oh notte eterna! Quando svanirai? –

Quando la mia vista troverà la luce? –

ALCUNE VOCI

Presto, giovane, o mai più!

TAMINO

Presto, dite, o mai più? –

Voi, esseri invisibili, ditemi:
vive dunque ancora Pamina? –

LE VOCI

Pamina vive ancora! –

TAMINO *(lieto)*

Ella vive!

Io vi ringrazio.

*(Prende fuori il suo flauto)*Oh se fossi almen capace,
Onnipotenti, in vostro onore
dimostrar coi suoni la mia
gratitudine,*(Indicando il cuore)*

come sgorga ora da qui!

*(Suona)**(Escono animali selvatici di tutte le specie per ascoltarlo. Egli smette, ed essi fuggono. Nel contempo gli
uccelli fischiavano)*

¹⁴ Per esprimere la sua gioia alla notizia che Pamina è ancora in vita Tamino inizia a suonare il suo flauto magico, con una melodia che egli riprende subito dopo col canto e che, come nel mito di Orfeo, ammansisce gli animali selvaggi.

ESEMPIO 13 (bb. 160-163)



Si tratta di una melodia dal carattere popolare, che subisce una mesta inflessione a Do minore non appena Tamino si ricorda che Pamina è ancora lontana. Al suo tentativo di evocarla col flauto non succede purtroppo nulla, ma alla fine le brevi scalette del flauto di Pan di Papageno fanno eco alle scale ascendenti del suo flauto da dietro le quinte. La terza sezione del finale (*Andante* – Do maggiore, 2/2, bb. 160-220) si conclude così con un breve *Presto* in Do maggiore a mo' di coda (bb. 212-226).

Wie stark ist nicht dein Zauberton,
weil, holde Flöte, durch dein Spielen
selbst wilde Tiere Freude fühlen.
Doch nur Pamina bleibt davon.

(*Spielt*)

Pamina! höre, höre mich! –
Umsonst! –

(*Spielt*)

Wo? ach, wo find ich dich?

(*Spielt*)

(*Papageno antwortet von innen mit seinem Flötenchen*)

Ha, das ist Papagenos Ton! –
(*Er spielt. Papageno antwortet*)

Vielleicht sah er Pamina schon! –
Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir! –
Vielleicht führt mich der Ton zu ihr.

(*Eilt ab*)

Quant'è mai potente la tua voce magica,
caro flauto, se al tuo suono
gli stessi animali selvaggi provano gioia.
Eppur Pamina sola resta lontana.

(*Suona*)

Pamina! ascolta, ascoltami! –
Invano! –

(*Suona*)

Dove? ahimè, dove ti trovo?

(*Suona*)

(*Papageno risponde da dentro con il suo zufolo*)

Ah, questo è il suono di Papageno! –
(*Suona. Papageno risponde*)

Lui forse ha già visto Pamina! –
Fors'ella s'affretta con lui verso me! –
La musica forse mi condurrà da lei.

(*Corre via*)

SECHZEHNTER AUFTRITT

PAPAGENO, PAMINA *ohne Fesseln*

BEIDE

Schnelle Füße, rascher Mut,¹⁵
schützt vor Feindes List und Wut.
Fänden wir Tamino doch!
Sonst erwischen sie uns noch!

SCENA XVI^a

PAPAGENO, PAMINA *senza catene*

A DUE

Piedi veloci, animo pronto,
proteggon dal nemico astuto e irato.
Trovassimo almeno Tamino!
Altrimenti ci acchiappan di nuovo.

¹⁵ Esce Tamino ed entrano Papageno e Pamina, che fuggono inseguiti da Monostatos e dagli schiavi mori. Ha inizio così la quarta sezione del finale (*Andante* – Sol maggiore, 2/2, bb. 227-264), un breve duetto nel quale Pamina e Papageno cantano quasi sempre per terze parallele. Dal punto di vista musicale il brano compensa in modo brillante il fatto che il quadro scenico non è cambiato all'uscita di Tamino. Mentre infatti nella scena precedente Tamino suonava il flauto e Papageno gli faceva eco da dietro le quinte, qui avviene il contrario, facendo intendere agli spettatori che idealmente la scena è mutata e mostra ora 'da dentro' quello che prima era il 'fuori'.

ESEMPIO 14 (bb. 240-243)

[Andante]

PAMINA

Holder Jüngling! –

PAPAGENO

Stille, stille, ich kann's besser! –
(*Er pfeift*)

(Tamino antwortet von innen auf seiner Flöte)

BEIDE

Welche Freude ist wohl größer,
Freund Tamino hört uns schon,
hierher kam der Flötenton.
Welch ein Glück, wenn ich ihn finde.
Nur geschwinde, nur geschwinde!
(*Wollen hineingehen*)

PAMINA

Caro giovane! –

PAPAGENO

Zitta, zitta, io so far meglio.
(*Zufola*)

(Tamino risponde da fuori col suo flauto)

A DUE

Quale gioia è mai più grande,
l'amico Tamino ci ode già,
il suono del flauto è giunto fin qui.
Quale felicità se lo trovo.
Ma rapidi, ma rapidi!
(*Vogliono andare*)

SIEBZEHNTER AUFTRITT

Vorige, MONOSTATOS

MONOSTATOS (*ihres spottend*)Nur geschwinde, nur geschwinde...¹⁶
Ha! – hab' ich euch noch erwischt!
Nur herbei mit Stahl und Eisen;
wart, man wird euch Mores weisen!
Den Monostatos berücken! –
Nur herbei mit Band und Stricken,
he! ihr Sklaven kommt herbei! –

PAMINA, PAPAGENO

Ach! nun ist's mit uns vorbei!
(*Die Sklaven kommen mit Fesseln*)SCENA XVII^a

Detti, MONOSTATOS

MONOSTATOS (*schernendoli*)Ma rapidi, ma rapidi...
Ah! – vi ho acchiappati di nuovo!
Presto qui con ferri e acciar;
aspettate, v'insegneremo le buone maniere!
Farla a Monostatos! –
Presto qui con catene e funi,
olà! schiavi, venite qui! –

PAMINA, PAPAGENO

Ah! per noi è finita, adesso!
(*Gli schiavi vengono con catene*)

¹⁶ Gli inseguitori hanno preso la meglio sui fuggiaschi, e Monostatos, con effetto comico che sembra anticipare i cartoni animati, si inserisce nel duetto di Pamina e Papageno, riprendendo a mo' di eco ironica la loro frase finale «nur geschwinde!» («ma rapidi!»). Inizia così la quinta sezione del finale (*Allegro* – Sol maggiore, 2/2, bb. 265-350), un terzetto con coro dominato dalla figura di Papageno. È questi infatti a risolvere la situazione a suo vantaggio grazie allo strumento magico che gli hanno regalato le tre dame: non appena si mette a suonare il *Glockenspiel*, con una melodia semplice e infantile che ricorda un *carillon* (es. 15), Monostatos e gli schiavi mori iniziano a ballare come marionette, uscendo di scena saltellando a passo di marcia.

ESEMPIO 15 (bb. 294-297)

[Andante]
(Papageno schlägt auf seinem Instrumente [Glockenspiel])

Istrumento d'acciajo

Pamina e Papageno commentano felici lo scampato pericolo intonando una melodia («Könnte jeder brave Mann» – «Potesse ogni brava persona») che anni più tardi ispirerà a Schubert il *Lied* (da Goethe) *Heidenröslein*.

PAPAGENO

Wer viel wagt, gewinnt oft viel!
 Komm, du schönes Glockenspiel,
 laß die Glöckchen klingen, klingen,
 daß die Ohren ihnen singen.

(Er schlägt auf sein Instrument)

MONOSTATOS und SKLAVEN

Das klinget so herrlich,
 das klinget so schön!
 La lara, la lara.
 Nie hab' ich so etwas
 gehört und gesehn!
 La lara, la lara.

(Sie gehen tanzend ab)

PAPAGENO und PAMINA

Könnte jeder brave Mann
 solche Glöckchen finden,
 seine Feinde würden dann
 ohne Mühe schwinden.
 Und er lebte ohne sie
 in der besten Harmonie!
 Nur der Freundschaft Harmonie
 mildert die Beschwerden,
 ohne diese Sympathie
 ist kein Glück auf Erden.

CHOR *(von innen)*

Es lebe Sarastro! Sarastro lebe! –

PAPAGENO

Was soll das bedeuten?
 Ich zittre, ich bebe! –

PAMINA

O Freund! nun ist's um uns getan!
 Dies kündigt den Sarastro an!

PAPAGENO

O wär' ich eine Maus,
 wie wollt' ich mich verstecken –
 Wär' ich so klein wie Schnecken,
 so kröch' ich in mein Haus! –
 Mein Kind, was werden wir nun sprechen?

PAMINA

Die Wahrheit – die Wahrheit,
 sei sie auch Verbrechen! –

PAPAGENO

Chi molto osa, ottiene spesso molto!
 Su, bella cassetina,
 fa risuonare i campanelli,
 sì che gli cantino le orecchie.

(Batte sul suo strumento)

MONOSTATOS e SCHIAVI

Suona così bene,
 suona così bello!
 La la ra, la la ra.
 Mai nulla di simile
 ho udito né veduto!
 La la ra, la la ra.

(Si allontanano danzando)

PAPAGENO e PAMINA

Potesse ogni brava persona
 trovare simili campanelli,
 i suoi nemici allora
 scomparirebbero senza fatica.
 Ed egli vivrebbe senza di loro
 nella migliore armonia!
 Solo l'armonia dell'amicizia
 attenua i dissidi;
 senza questa simpatia d'affetti
 non c'è felicità sulla terra.

CORO *(dall'interno)*

Evviva Sarastro! Sarastro viva! –

PAPAGENO

Cosa può significare ciò?
 Io tremo, io fremo! –

PAMINA

Oh amico! ora è finita per noi!
 Ciò annuncia Sarastro!

PAPAGENO

Oh fossi un topolino,
 come vorrei nascondermi –
 Fossi piccolo come una chiocciola,
 allora striscerei dentro alla mia casina!
 Bambina mia, cosa diremo ora?

PAMINA

La verità – la verità,
 Fosse anche un delitto! –

ACHTZEHNTER AUFTRITT

Ein Zug von Gefolge; zuletzt fährt SARASTRO auf einem Triumphwagen heraus, der von sechs Löwen gezogen wird; Vorige¹⁷

CHOR

Es lebe Sarastro, Sarastro soll leben!
Er ist es, dem wir uns mit Freude ergeben!
Stets mög' er des Lebens als Weiser sich freun.
Er ist unser Abgott, dem alle sich weihn.

(Dieser Chor wird gesungen, bis Sarastro aus dem Wagen ist)

PAMINA (*kniert*)

Herr, ich bin zwar Verbrecherin! –
Ich wollte deiner Macht entfliehn. –
Allein die Schuld ist nicht an mir!
Der böse Mohr verlangte Liebe;
darum, o Herr, entfloh ich dir! –

SARASTRO

Steh auf, erheitre dich, o Liebe;
denn ohne erst in dich zu dringen,
weiß ich von deinem Herzen mehr,

SCENA XVIII^a

Corteo del seguito; da ultimo esce SARASTRO su un carro trionfale, tirato da sei leoni; detti

CORO

Evviva Sarastro, Sarastro viva!
A lui con gioia ci sottomettiamo!
Possa sempre rallegrarsi di una vita saggia. –
Egli è il nostro idolo, cui tutti si consacrano

(Questo coro viene cantato fino a che Sarastro è sceso dal carro)

PAMINA (*in ginocchio*)

Signore, sì, è vero, sono colpevole! –
Io volevo sfuggire al tuo potere. –
Solo che la colpa non è mia!
Quel moro malvagio pretendeva amore;
per questo, oh Signore, son fuggita da te! –

SARASTRO

Alzati, rasserrenati, o cara:
poiché, sin prima di interrogarti,
io so ancor più del tuo cuore,

¹⁷ Nuovo cambiamento di tempo e tonalità (sesta sezione: *Allegro maestoso* – Do maggiore, 4/4, 351-394), e una banda di trombe e timpani dietro le quinte, intervallata da grida di giubilo del coro (curiosamente formato anche da voci femminili, sebbene le donne siano bandite dal regno di Sarastro), annuncia con un ritmo di marcia l'entrata del corteo regale; ciò provoca in Papageno un moto di sgomento (in Do minore), mentre in Pamina fa scaturire la decisione a dire tutta la verità, anche a costo di venire punita (Do maggiore). La marcia viene ripresa dall'intera orchestra, e finalmente il coro entra in scena seguito da Sarastro su un carro trionfale.

ESEMPIO 16 (bb. 370-371)

[Allegro maestoso]

Sopr.
Alt.
Chor
Ten.
Baß

Es le - be Sä - ra - stro! Sä - ra - stro soll le - ben!

Ha inizio quindi la settima sezione del finale (*Larghetto* – Fa maggiore, 2/2, bb. 395-440), un dialogo in stile di arioso tra Pamina e Sarastro, nel quale la fanciulla giustifica la sua fuga con il fatto che Monostatos abbia cercato di violentarla e Sarastro, tradendo implicitamente il suo affetto per Pamina, dichiara di perdonarla. Ma non di lasciarla libera, giacché nella sua visione del mondo ciascuna donna ha bisogno di una guida maschile per non smarrire la via della felicità. La morale di Sarastro, che a noi oggi appare piuttosto retrograda e irritante, ma che è in piena sintonia con gli ideali massonici settecenteschi, viene circondata di un'aura sacrale grazie allo stile arioso e al sostegno della voce da parte dell'orchestra, in particolare degli archi gravi e dei fiati. Vale la pena di notare che, in un'opera italiana, sarebbe stato questo il luogo ideale per un grande concertato, che però non ha diritto di cittadinanza in un *Singspiel* e meno ancora in una *Kasperliade*; pertanto Mozart anziché espandere la musica, come avviene in un concertato, la contrae, mettendo così in evidenza le parole di Sarastro con mezzi del tutto affini a quelli impiegati nella seconda sezione del finale nel recitativo di Tamino.

du liebest einen andern sehr.
Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,
doch geb' ich dir die Freiheit nicht.

PAMINA

Mich rufet ja die Kindespflicht,
denn meine Mutter –

SARASTRO

Steht in meiner Macht.

Du würdest um dein Glück gebracht,
wenn ich dich ihren Händen ließe. –

PAMINA

Mir klingt der Muttername süße.
Sie ist es –

SARASTRO

Und ein stolzes Weib. –
Ein mann muß Eure Herzen leiten,
denn ohne ihn pflegt jedes Weib
aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.

che tu ami un altro con passione.
Io non ti voglio costringere all'amore,
tuttavia non ti concedo la libertà.

PAMINA

Mi chiama però il dovere filiale,
poiché mia madre –

SARASTRO

È in mio potere.

Perderesti la tua felicità,
se io ti lasciassi alle sue mani. –

PAMINA

Il nome materno mi suona dolce.
Lei è –

SARASTRO

Una donna superba. –
Un uomo deve guidare i vostri cuori,
poiché senza di lui suole ogni donna
deviare dalla via che le è propria.

NEUNZEHNTER AUFTRITT

MONOSTATOS, TAMINO, *Vorige*

MONOSTATOS

Nun, stolzer Jüngling; nur hierher!¹⁸
Hier ist Sarastro, unser Herr.

SCENA XIX^aMONOSTATOS, TAMINO, *detti*

MONOSTATOS

Ebbene, superbo giovane; ora eccoci!
Questo è Sarastro, il nostro Signore.

¹⁸ Una nervosa figurazione discendente dei violini, costellata di note ribattute e acciaccature, che sottolineano il carattere nevrotico di Monostatos, accompagna la sua uscita in scena insieme a Tamino prigioniero (*Allegro – Fa maggiore, 2/2*). In questa ottava e penultima sezione del finale (bb. 441-517) avviene il primo incontro tra i due amanti che, sebbene non si siano ancora mai guardati in faccia (Pamina non ha neppure visto un ritratto di Tamino), vengono immediatamente attratti l'uno dall'altro e si scambiano le rispettive melodie come segno d'amore:

ESEMPIO 17 (bb. 448-459)

Allegro

Pamina
Er ist's!... Ich glaub es kaum! Er ist's!...

Tamino
Sie ist's!... Sie ist's!... Es ist kein

Eschlingmein Arm sich um ihn her,
Traum! Eschlingmein Arm sich um sie her,

PAMINA

Er ist's, ich glaub' es kaum.

TAMINO

Sie ist's, es ist kein Traum.

BEIDE

Es schling' mein Arm sich um ^{ihn}
 sie her!
 Und wenn es auch mein Ende wär'!

ALLE

Was soll das heißen?

MONOSTATOS

Welch eine Dreistigkeit!
 Gleich auseinander,
 das geht zu weit!

(Trennt sie – kniet)

Dein Sklave liegt zu deinen Füßen,
 laß den verwegenen Frevler büßen!
 Bedenk, wie frech der Knabe ist!
 Durch dieses seltnen Vogels List
 wollt' er Paminen dir entführen.
 Allein ich wußt' ihn auszuspiiren.
 Du kennst mich! meine Wachsamkeit –

SARASTRO

Verdient, daß man ihr Lorbeer streut.
 He! gebt dem Ehrenmann sogleich –

MONOSTATOS

Schon deine Gnade macht mich reich!

SARASTRO

Nur sieben und siebenzig Sohlenstreich'.

MONOSTATOS *(kniet)*

Ach Herr, den Lohn verhofft' ich nicht.

SARASTRO

Nicht Dank! Es ist ja meine Pflicht!

(Monostatos wird abgeführt)

ALLE

Es lebe Sarastro, der göttliche Weise,
 er lohnet und strafet in ähnlichem Kreise.

PAMINA

È lui, lo credo appena.

TAMINO

È lei, non è un sogno.

A DUE

Il braccio mio si stringa intorno a ^{lui,}
 lei,
 e fosse anche la mia fine!

TUTTI

Che significa ciò?

MONOSTATOS

Che sfacciataggine!
 Separatevi subito,
 questo è troppo!

(Li separa – s'inginocchia)

Il tuo schiavo giace ai tuoi piedi,
 fa che l'audace scellerato sia punito!
 Considera quanto è sfrontato il ragazzo!
 Con l'astuzia di questo strano uccello
 ti voleva rapire Pamina.
 Ma io sono riuscito a braccarlo.
 Tu mi conosci! – il mio vigilare –

SARASTRO

Merita che lo si sparga d'allori:
 Olà! Date subito a questo galantuomo –

MONOSTATOS

Già la tua benevolenza mi fa ricco!

SARASTRO

Solo settantasette frustate sotto i piedi.

MONOSTATOS *(s'inginocchia)*

Ahimè, Signore, non speravo in tale ricompensa.

SARASTRO

Nessun ringraziamento! È solo il mio dovere!

(Monostatos viene condotto via)

TUTTI

Evviva Sarastro, il saggio divino,
 egli premia e punisce in eguale misura.

segue nota 18

Ciò provoca la reazione indignata di Monostatos, che però viene immediatamente fermato da Sarastro e condannato a settantasette bastonate sulle piante dei piedi. Mentre Monostatos viene condotto via il coro, non senza una buona dose di servilismo, acclama nuovamente Sarastro con una variante dell'es. 16.

SARASTRO

Führt diese beiden Fremdlinge
in unsern Prüfungstempel ein,
bedecket ihre Häupter dann –
Sie müssen erst gereinigt sein.

*(Zwei bringen eine Art Sack und bedecken die
Häupter der beiden Fremden)*

CHOR

Wenn Tugend und Gerechtigkeit¹⁹
den großen Pfad mit Ruhm bestreut,
dann ist die Erd' ein Himmelreich,
und Sterbliche den Göttern gleich.

SARASTRO

Conducete questi due forestieri
nel nostro Tempio della Prova;
poi coprite i loro capi –
Essi devono prima essere purificati.

*(Due uomini prendono una specie di sacco e copro-
no il capo dei due forestieri)*

CORO

Quando virtù e giustizia
cospargono di gloria il grande cammino,
allora la terra è un regno celeste,
e i mortali eguagliano gli dèi.

¹⁹ Dopo un breve recitativo di Sarastro, che ordina di condurre Tamino e Papageno al Tempio, per dare inizio al loro processo di purificazione, il finale si chiude con un coro di giubilo (*Presto* – Do maggiore, 2/2, bb. 518-586), accompagnato dall'orchestra al completo.

ESEMPIO 18 (bb. 518-525)

Presto

Sopr.
Alt.
Chor
Ten.
Baß

Wenn Tu-gend und Ge-recht-ig-keit der Groß-en Pfad mit Ruhm be-streut

ZWEITER AUFZUG

ATTO SECONDO

Das Theater ist ein Palmenwald; alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. 18 Sitze von Blättern; auf einem jeden Sitze steht eine Pyramide und ein großes, schwarzes Horn mit Gold gefaßt. In der Mitte die größte Pyramide, auch die größten Bäume.

La scena rappresenta un palmeto, tutti gli alberi sono d'argento, le foglie d'oro. 18 seggi di foglie; su ognuno dei seggi si trova una piramide e un grande corno nero incastonato d'oro. Nel mezzo la piramide più grande e anche gli alberi più grandi.

ERSTER AUFTRITT

SARASTRO, SPRECHER, PRIESTER

(SARASTRO nebst andern Priestern kommen in feierlichen Schritten, jeder mit einem Palmzweige in der Hand. Ein Marsch mit Blasinstrumenten begleitet den Zug)²⁰

SARASTRO *(nach einer Pause)* Ihr, in dem Weisheitstempel eingeweihten Diener der großen Götter Osiris und Isis! – Mit reiner Seele erklär' ich euch, daß unsere heutige Versammlung eine der wichtigsten unsrer Zeit ist. – Tamino, ein Königssohn, 20 Jahre seines Alters, wandelt an der nördlichen Pforte unseres

SCENA PRIMA

SARASTRO, ORATORE, SACERDOTI

(SARASTRO e altri sacerdoti entrano con passo solenne, ognuno con un ramo di palma in mano. Una marcia di strumenti a fiato accompagna il corteo)

SARASTRO *(dopo una pausa)* Oh voi, servitori iniziati dei grandi dèi Osiride e Iside nel Tempio della Saggezza! – Con animo puro vi annuncio che la nostra assemblea di oggi è una delle più importanti dei nostri tempi. – Tamino, figlio di re, vent'anni, s'aggira presso il portale settentrionale del nostro tempio e

²⁰ Nella struttura musicale della *Zauberflöte* Mozart si è ispirato a un principio di simmetria – come non vederlo ancora una volta il riflesso dell'ideale massonico di razionalità? –, il quale tuttavia riserva alcune sorprese, almeno per chi sia abituato ai canoni estetici dell'opera italiana. I numeri musicali nell'atto secondo sono infatti strettamente correlati a quelli del primo: ritroviamo un'aria di Papageno e della Regina della notte, una di Pamina (che corrisponde simmetricamente a quella di Tamino nell'atto primo), un quintetto che impegna Tamino, Papageno e le tre dame speculari al n. 5, mentre le due arie di Sarastro compensano il fatto che nell'atto iniziale il personaggio non ne avesse alcuna. Anche i restanti numeri musicali dell'atto primo trovano un omologo nel secondo, seppure indiretto: pertanto al duetto d'amore di Pamina e Papageno dell'atto primo corrisponde un duetto 'misogino' dei sacerdoti nel secondo, al trio comico del primo incontro di Pamina, Papageno e Monostatos (n. 6) si contrappone quello serio 'degli addii' di Pamina, Tamino e Sarastro; infine anche il coro dei sacerdoti (n. 18) e il breve trio dei fanciulli (n. 16) hanno un corrispettivo in analoghi episodi del finale I. L'unico brano che sembra rompere questa simmetria è pertanto l'aria di Monostatos (n. 14), al quale Mozart ha voluto assegnare un breve numero solistico, sebbene il personaggio svolga un ruolo assai limitato nell'azione. È invece più singolare, almeno rispetto ai canoni operistici tradizionali italiani, il fatto che mentre tutti i personaggi secondari hanno due arie, i due protagonisti ne abbiano una sola, e che nel complesso dell'opera venga loro assegnato un peso musicale decisamente inferiore rispetto alla loro importanza drammatica – a parte i rispettivi numeri solistici, Pamina e Tamino cantano quasi sempre insieme ad altri personaggi, e solo in un momento del finale II cantano da soli. È difficile trovare una spiegazione univoca a questa caratteristica della *Zauberflöte*, ma è certo che nella tradizione teatrale della *Kasperliade* e in parte persino del *Singspiel* l'importanza drammatica di un personaggio non si misura soltanto in termini musicali, bensì anche nelle scene recitate, che sono assai ampie sia per Tamino che per Pamina, e attraverso la levatura morale. Sotto quest'ultimo punto di vista i due giovani si collocano inequivocabilmente sullo stesso piano del vero protagonista: Sarastro. È questi infatti a tenere strettamente in mano le fila dell'intera vicenda e a guidare con mano ferma – se necessario addirittura con la violenza, come nel caso del rapimento di Pamina – le azioni dei due innamorati. La loro, come quella di tutti gli altri personaggi, è solo una sorta di 'libertà vigilata', e nessuna azione sfugge all'occhioso Sarastro, che assolve e condanna a seconda dell'operato di ciascuno. L'intero atto secondo della *Zauberflöte* si svolge allora, dal punto di vista drammatico e musicale, letteralmente nel mondo di Sarastro, che non solo vi campeggia con le sue due arie, ma è presente con i suoi emissari, i sacerdoti, gli armigeri e i tre fanciulli, e soprattutto con le sue tonalità, il Mi bemolle maggiore e il Do maggiore, i cui relativi minori rappresentano simbolicamente un mondo di valori opposto al

Tempels und seufzt mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstande, den wir alle mit Mühe und Fleiß erringen müssen. – Kurz, dieser Jüngling will seinen nächtlichen Schleier von sich reißen und ins Heiligtum des größten Lichtes blicken. – Diesen Tugendhaften zu bewachen, ihm freundschaftlich die Hand zu bieten, sei heute eine unsrer wichtigsten Pflichten.

ERSTER PRIESTER (*steht auf*) Er besitzt Tugend?

SARASTRO Tugend!

ZWEITER PRIESTER Auch Verschwiegenheit?

sarastro Verschwiegenheit!

DRITTER PRIESTER Ist wohlthätig?

SARASTRO Wohlthätig! – Haltet ihr ihn für würdig, so folgt meinem Beispiele.

(*Sie blasen dreimal in die Hörner*)²¹

Gerührt über die Einigkeit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit. – Mag immer das Vorurteil seinen Tadel über uns Eingeweihte auslassen! – Weisheit und Vernunft zerstückt es gleich dem Spinnengewebe. Unsere Säulen erschüttern sie nie. Jedoch, das böse Vorurteil soll schwinden, so-

sospira con cuore pieno di virtù ciò che noi tutti dobbiamo conseguire con sforzo e zelo. In breve, questo giovane vuole strappare da sé il suo velo delle tenebre e volgere gli occhi al tempio della massima luce. Custodire questo virtuoso, offrirgli amichevolmente la mano, sia oggi uno dei nostri doveri più importanti.

PRIMO SACERDOTE (*si alza*) Possiede virtù?

SARASTRO Sì, possiede virtù!

SECONDO SACERDOTE E anche discrezione?

SARASTRO Anche discrezione!

TERZO SACERDOTE È caritatevole?

SARASTRO È caritatevole! – Se voi lo ritenete degno, allora seguite il mio esempio.

(*Suonano tre volte i corni*)

Commosso dalla unità dei vostri cuori, Sarastro vi ringrazia a nome dell'umanità. – Il pregiudizio riversi pur sempre il suo biasimo su noi iniziati! – Saggezza e Ragione lo fanno a pezzi come ragnatela. Non riusciranno mai a scuotere le nostre colonne. Tuttavia il cattivo pregiudizio deve estinguersi, non appe-

segue nota 20

suo. L'atto si apre con una breve introduzione strumentale, la Marcia dei sacerdoti (n. 9. Fa maggiore. 2/2), un brano dal carattere quasi di corale luterano, che da un lato funge idealmente da prosecuzione del coro di giubilo col quale si era concluso l'atto precedente, dall'altro stabilisce un parallelismo con l'*ouverture* e con il suo simbolismo massonico.

ESEMPIO 19 (n. 9. Marsch der Priester, bb. 1-4)



²¹ Per stabilire in maniera inequivocabile uno stretto legame tra l'*ouverture* e l'inizio dell'atto secondo Mozart ha collocato, subito dopo la breve scena dialogata che segue la marcia, una ripetizione variata del «triplice accordo», col quale iniziava l'*ouverture* (cfr. es. 1).

ESEMPIO 20 (n. 9a, *Der dreimalige Akkord*)



bald Tamino selbst die Größe unserer schweren Kunst besitzen wird. – Pamina, das sanfte, tugendhafte Mädchen, haben die Götter dem holden Jüngling bestimmt; dies ist der Grundstein, warum ich sie der stolzen Mutter entriß. – Das Weib dünkt sich groß zu sein; hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken und unsern festen Tempelbau zu zerstören. Allein, das soll sie nicht; Tamino, der holde Jüngling selbst, soll ihn mit uns befestigen und als Eingeweihter der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein.

(Der dreimalige Akkord mit den Hörnern wird von allen wiederholt)

SPRECHER *(steht auf)* Großer Sarastro, deine weisheitsvollen Reden erkennen und bewundern wir; allein, wird Tamino auch die harten Prüfungen, so seiner warten, bekämpfen? – Verzeih, daß ich so frei bin, dir meinen Zweifel zu eröffnen! Mich bangt es um den Jüngling. Wenn nun im Schmerz dahingesunken sein Geist ihn verließ, und er dem harten Kampf unterläge? – Er ist Prinz –

SARASTRO Noch mehr – Er ist Mensch!

SPRECHER Wenn er nun aber in seiner frühen Jugend leblos erblaßte?

SARASTRO Dann ist er Osiris und Isis gegeben und wird der Götter Freuden früher fühlen als wir.

(Der dreimaliger Akkord wird wiederholt)

Man führe Tamino mit seinem Reisegefährten in den Vorhof des Tempels ein. *(Zum Sprecher, der vor ihm niederkniet)* Und du, Freund! den die Götter durch uns zum Verteidiger der Wahrheit bestimmten – vollziehe dein heiliges Amt und lehre durch deine Weisheit beide, was Pflicht der Menschheit sei, lehre sie die Macht der Götter erkennen.

(Sprecher geht mit einem Priester ab, alle Priester stellen sich mit ihren Palmzweigen zusammen)

na Tamino stesso possederà la grandezza della difficile arte nostra. – Pamina, la tenera e virtuosa fanciulla, gli dèi l'hanno destinata al caro giovane; questo è il motivo per cui io l'ho strappata alla madre superba. – Quella donna crede di essere molto potente; spera attraverso inganno e superstizione di incantare il popolo e di distruggere il nostro solido tempio. Ma non le riuscirà; Tamino, il caro giovane istesso, lo consoliderà insieme a noi, e quale iniziato sarà premio alla Virtù, ma punizione al Vizio.

(Il triplice accordo viene ripetuto da tutti i corni)

ORATORE *(si alza)* Grande Sarastro, comprendiamo e ammiriamo la tua parola piena di saggezza; ma Tamino combatterà anche contro le dure prove che lo attendono? – Perdoni se sono così franco da rivelarti il mio dubbio! Temo per il giovane. Se ora, immerso nel dolore, il suo spirito lo abbandonasse ed egli soccombesse alla dura lotta? – Egli è un Principe! –

SARASTRO Ancor di più – egli è un uomo!

ORATORE Ma se egli, nel fiore della giovinezza, impallidisce esanime?

SARASTRO In tal caso verrà offerto ad Osiride ed Iside e proverà le gioie degli dèi prima di noi.

(Il triplice accordo viene ripetuto)

Si conduca Tamino col suo compagno di viaggio nell'atrio del Tempio. *(All'Oratore, che s'inginocchia davanti a lui)* E tu, amico, che gli dèi tramite noi hanno destinato a difensore della verità – compi il tuo santo ufficio e insegna ad entrambi con la tua saggezza qual sia il dovere dell'umanità, insegna loro a riconoscere il potere degli dèi.

(L'Oratore esce con un sacerdote, tutti i sacerdoti si raccolgono con i loro rami di palma)

segue nota 21

La funzione cerimoniale del «triplice accordo» dei fiati, implicita nell'*ouverture*, diviene qui esplicita: esso è il richiamo musicale col quale ha inizio ufficialmente la cerimonia di iniziazione di Tamino. Tuttavia il «triplice accordo» svolge anche un'altra funzione, squisitamente musicale, come cerniera tra la marcia e l'aria di Sarastro, entrambe in Fa maggiore, la dominante del Si bemolle maggiore dell'accordo.

SARASTRO

O Isis und Orisis, schenket²²
der Weisheit Geist dem neuen Paar!
Die ihr der Wanderer Schritte lenket,
stärkt mit Geduld sie in Gefahr.

CHOR

Stärkt mit Geduld sie in Gefahr!

SARASTRO

Laßt sie der Prüfung Früchte sehen;
doch sollten sie zu Grabe gehen,
so lohnt der Tugend kühnen Lauf,
nehmt sie in euren Wohnsitz auf!

SARASTRO

Oh Iside e Osiride, procurate
lo spirito di saggezza alla nuova coppia!
Voi che guidate il passo al viandante,
rinvigoriteli indulgenti nel pericolo.

CORO

Rinvigoriteli indulgenti nel pericolo.

SARASTRO

Fate che vedano i frutti della prova;
ma se dovessero andare alla tomba,
allora premiate l'audace percorso di virtù,
accoglieteli nella vostra dimora!

²² L'aria con coro di Sarastro (*Adagio* – Fa maggiore, 3/4) è, in misura ancora maggiore degli altri numeri solistici della *Zauberflöte*, estremamente succinta. In realtà non si tratta neppure di un'aria in senso stretto, bensì di una sorta di arioso suddiviso in due strofe, la prima modulante a Do maggiore, la seconda a Fa maggiore; ciascuna strofa termina con la medesima formula cadenzale, una sorta di ritornello che viene ripreso subito dopo dal coro e che ricorda le note su cui Pamina e Papageno terminavano il loro duetto («reichen an die Gottheit an», «s'innalzano fino alla divinità»).

ESEMPIO 21 (n. 10. Arie mit Chor, bb. 1-12)

Adagio

The image shows a musical score for Sarastro's aria. It consists of two systems. The first system is for the vocal line (Soprano) and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then enters with the lyrics 'O Isis und Osiris,'. The piano accompaniment features a bassoon and strings. The second system continues the vocal line with the lyrics 'schen-ket der Weis-heit Geist dem neu-en Paar!'. The piano accompaniment continues with a similar texture.

Sarastro

Cor. di bassetto, Vle

O I - sis und O - si - ris,

Fg, Trmb., Vc.

Sarastro

schen-ket der Weis-heit Geist dem neu-en Paar!

Tutto il brano va interpretato come una metafora di una cerimonia massonica; l'aura sacrale, derivante anche dall'impiego di strumenti dal registro grave strettamente legati alle musiche massoniche (2 corni di bassetto, 2 fagotti, 3 tromboni, viole divise e violoncelli), ha un tono solenne di virile compostezza. Il mondo d'eletti governato da Sarastro è infatti un universo esclusivamente al maschile, ma è anche un mondo severo, che sembra rinnegare le gioie della vita. Nelle due arie di Sarastro ben pochi sono gli elementi musicali che colpiscono la fantasia dell'ascoltatore, tranne forse i cavernosi Fa gravi; le passioni che animano le arie degli altri personaggi e che le rendono, ciascuna a suo modo, così caratteristiche, qui sono del tutto assenti. Ciò pone Sarastro indubbiamente su un piano morale più elevato, tuttavia le sue arie appaiono come una sorta di Super-Io musicale; la severità dei suoi assolo, alquanto privi di calore umano, finisce così paradossalmente per fare lo stesso effetto di allentamento della tensione delle 'arie del sorbetto' dell'opera italiana del Settecento.

CHOR

Nehmt sie in euren Wohnsitz auf!

(Sarastro geht voraus, dann alle ihm nach ab)

Nacht, der Donner rollt von weitem. Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Rudera von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht, nebst einigen Dornbüschen. An beiden Seiten stehen praktikable hohe, altägyptische Türen, welche mehr Seitengebäude vorstellen

ZWEITER AUFTRITT

TAMINO und PAPAGENO werden vom Sprecher und dem andern Priester hereingeführt; sie lösen ihnen die Säcke ab; die Priester gehen dann ab

TAMINO Eine schreckliche Nacht! – Papageno, bist du noch bei mir?

PAPAGENO I, freilich!

TAMINO Wo denkst du, daß wir uns nun befinden?

PAPAGENO Wo? Ja, wenn's nicht finster wäre, wollt' ich dir's schon sagen – aber so –

(Donnerschlag)

O weh! –

TAMINO Was ist's?

PAPAGENO Mir wird nicht wohl bei der Sache!

TAMINO Du hast Furcht, wie ich höre.

PAPAGENO Furcht eben nicht, nur eiskalt läuf't mir über den Rücken.

(Starker Donnerschlag)

O weh!

TAMINO Was soll's?

PAPAGENO Ich glaube, ich bekomme ein kleines Fieber.

TAMINO Pfui, Papageno! Sei ein Mann!

PAPAGENO Ich wollt', ich wär' ein Mädchen!

(Ein sehr starker Donnerschlag)

O! O! O! Das ist mein letzter Augenblick.

CORO

Accoglieteli nella vostra dimora!

(Sarastro esce, poi tutti lo seguono)

Notte, il tuono rimbomba di lontano. La scena si muta in un ristretto atrio del Tempio, dove si vedono resti di colonne e piramidi diroccate, insieme ad alcuni rovi. Ad entrambi i lati stanno alte porte praticabili antico-egizie, che sottintendono altri edifici laterali

SCENA II^a

TAMINO e PAPAGENO vengono introdotti dall'Oratore e dall'altro Sacerdote; questi slacciano loro il cappuccio, poi escono

TAMINO Che notte terribile! – Papageno, mi sei ancora vicino?

PAPAGENO Oh, sicuro!

TAMINO Dove pensi che ci troviamo ora?

PAPAGENO Dove? Eh, se non fosse buio te l'avrei già detto – ma così –

(Tuono)

Ahimè! –

TAMINO Che c'è?

PAPAGENO La cosa non si mette bene, a quanto pare!

TAMINO Tu hai paura, a quanto sento.

PAPAGENO Paura proprio no, solo un gelo mi corre lungo la schiena.

(Forte tuono)

Ahimè!

TAMINO Che hai?

PAPAGENO Credo mi stia venendo la febbre.

TAMINO Bah, Papageno! Sii un uomo!

PAPAGENO Vorrei essere una fanciulla!

(Un tuono molto forte)

Oh! Oh! Oh! Questo è il mio ultimo istante!

DRITTER AUFTRITT

SPRECHER *und der andere Priester mit Fackeln, Vorige*

SPRECHER Ihr Fremdlinge, was sucht oder fordert ihr von uns? Was treibt euch an, in unsre Mauern zu dringen?

TAMINO Freundschaft und Liebe.

SPRECHER Bist du bereit, sie mit deinem Leben zu erkämpfen?

TAMINO Ja!

SPRECHER Auch wenn der Tod dein Los wäre?

TAMINO Ja!

SPRECHER Prinz, noch ist's Zeit zu weichen – einen Schritt weiter, und es ist zu spät. –

TAMINO Weisheitslehre sei mein Sieg; Pamina, das holde Mädchen, mein Lohn.

SPRECHER Du unterziehst jeder Prüfung dich?

TAMINO Jeder!

SPRECHER Reiche deine Hand mir! – (*Sie reichen sich die Hände*) So!

ZWEITER PRIESTER Ehe du weitersprichst, erlaube mir, ein paar Worte mit diesem Fremdlinge zu sprechen. – Willst auch du dir Weisheitsliebe erkämpfen?

PAPAGENO Kämpfen ist meine Sache nicht. – Ich verlang' auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt; – und wenn es ja sein könnte, daß ich mir einmal ein schönes Weibchen fange –

ZWEITER PRIESTER Die wirst du nie erhalten, wenn du dich nicht unsern Prüfungen unterziehst.

PAPAGENO Worin besteht diese Prüfung? –

ZWEITER PRIESTER Dich allen unsern Gesetzen unterwerfen, selbst den Tod nicht scheuen.

PAPAGENO Ich bleibe ledig!

SPRECHER Aber wenn du dir ein tugendhaftes, schönes Mädchen erwerben könntest?

PAPAGENO Ich bleibe ledig!

ZWEITER PRIESTER Wenn nun aber Sarastro dir ein Mädchen aufbewahrt hätte, das an Farbe und Kleidung dir ganz gleich wäre? –

PAPAGENO Mir gleich! Ist sie jung?

SCENA III^a

ORATORE *e l'altro Sacerdote con fiaccole, detti*

ORATORE Voi, forestieri, cosa cercate o pretendete da noi? Cosa vi spinge a penetrare nelle nostre mura?

TAMINO Amicizia e amore.

ORATORE Sei tu pronto ad ottenere ciò combattendo con la tua vita?

TAMINO Sì!

ORATORE Anche se la morte fosse il tuo destino?

TAMINO Sì!

ORATORE Principe! Ora è ancor tempo per ritirarsi – un passo di più ed è troppo tardi. –

TAMINO La mia vittoria sia una lezione di saggezza; Pamina, quell'incantevole fanciulla, mia ricompensa.

ORATORE Ti sottoponi ad ogni prova?

TAMINO Ad ognuna!

ORATORE Porgimi la mano! – (*Si porgono la mano*) Ecco!

SECONDO SACERDOTE Prima che tu prosegua, permettimi di scambiare due parole con questo forestiero. – Vuoi anche tu ottenere combattendo l'amore per la saggezza?

PAPAGENO Combattere non è cosa per me. – E poi in fondo io non pretendo affatto alcuna saggezza. Io sono una persona così semplice, che si accontenta di dormire, mangiare e bere; – e se fosse mai possibile una buona volta che mi pigliassi una bella ragazzina –

SECONDO SACERDOTE Non la otterrai mai, se non ti sottoporrai alle nostre prove.

PAPAGENO In cosa consiste questa prova? –

SECONDO SACERDOTE Sottometterti a tutte le nostre leggi, senza temere la morte stessa.

PAPAGENO Io rimango scapolo!

ORATORE Ma se tu potessi acquisire una fanciulla virtuosa e bella?

PAPAGENO Io rimango scapolo!

SECONDO SACERDOTE Ma insomma, se Sarastro avesse serbato per te una fanciulla che fosse proprio uguale a te in colore e abito? –

PAPAGENO Uguale a me! È giovane?

ZWEITER PRIESTER Jung und schön!

PAPAGENO Und heißt?

ZWEITER PRIESTER Papagena.

PAPAGENO Wie? – Pa – ?

ZWEITER PRIESTER Papagena!

PAPAGENO Papagena? – Die möcht' ich aus bloßer Neugierde sehen.

ZWEITER PRIESTER Sehen kannst du sie! –

PAPAGENO Aber wenn ich sie gesehen habe, hernach muß ich sterben? (*Zweiter Priester macht eine zweideutige Pantomime*) Ja? – Ich bleibe ledig!

ZWEITER PRIESTER Sehen kannst du sie, aber bis zur verlaufenen Zeit kein Wort mit ihr sprechen; wird dein Geist soviel Standhaftigkeit besitzen, deine Zunge in Schranken zu halten?

PAPAGENO O ja!

ZWEITER PRIESTER Deine Hand! du sollst sie sehen.

SPRECHER Auch dir, Prinz, legen die Götter ein heilsames Stillschweigen auf; ohne diese seid ihr beide verloren. – Du wirst Pamina sehen – aber nie sie sprechen dürfen; dies ist der Anfang eurer Prüfungszeit. –

SPRECHER und ZWEITER PRIESTER

Bewahret euch vor Weibertücken;²³

dies ist des Bundes erste Pflicht!

Manch weiser Mann ließ sich berücken,
er fehlte, und versah sich's nicht.

Verlassen sah er sich am Ende,
vergolten seine Treu' mit Hohn! –

Vergebens rang er seine Hände,
Tod und Verzweiflung war sein Lohn.

(*Beide Priester ab*)

SECONDO SACERDOTE Giovane e bella!

PAPAGENO E si chiama?

SECONDO SACERDOTE Papagena.

PAPAGENO Come? – Pa – ?

SECONDO SACERDOTE Papagena!

PAPAGENO Papagena? – Mi piacerebbe vederla, per semplice curiosità.

SECONDO SACERDOTE Vederla tu puoi! –

PAPAGENO Ma quando l'avrò vista, dopo devo morire? (*Il secondo sacerdote fa un gesto ambiguo*) Sì? – Io rimango scapolo!

SECONDO SACERDOTE Puoi vederla, ma finché non sarà giunto il momento non puoi dire parola con lei; avrà il tuo spirito tanta fermezza da tenerti a freno la lingua?

PAPAGENO Oh sì!

SECONDO SACERDOTE Qua la mano! tu la vedrai.

ORATORE Anche a te, Principe, gli dèi impongono un salutare silenzio; senza ciò siete entrambi perduti. – Tu vedrai Pamina – ma non potrai mai parlarle; questo è l'inizio del vostro periodo di prova. –

ORATORE e SECONDO SACERDOTE

Preservatevi dalle insidie delle donne:

questo è il primo dovere della confraternita!

Qualche uomo saggio si lasciò incantare,
sbagliò, e non si era preparato a ciò.

Si vide infine abbandonato,
la sua fedeltà ricambiata con scherno! –

Inutilmente si torse le mani,
morte e disperazione furon sua ricompensa.

(*Entrambi i sacerdoti escono*)

²³ Anche il duetto degli officianti (*Allegretto* – Do maggiore, 2/2) è strettamente connesso ai primi due numeri dell'atto secondo da una stretta relazione tonale; il Do maggiore del duetto, infatti, non è solo una tonalità 'massonica', ma anche la dominante di Fa maggiore, nella quale si sono svolte la marcia e l'aria di Sarastro. Ricevuta la prima consegna, quella di guardarsi dagli inganni femminili, Tamino e Papageno sono pronti a superare la prima prova. Dal punto di vista musicale il brano ha un andamento come di marcetta popolare (es. 22), che viene accentuato alla fine del duetto, quando la melodia delle prime quattro battute viene ripresa dall'intera orchestra su un ritmo puntato.

VIERTER AUFTRITT

TAMINO, PAPAGENO

PAPAGENO He, Lichter her! Lichter her! – Das ist doch wunderbar, sooft einen die Herren verlassen, so sieht man mit offenen Augen nichts.

TAMINO Ertrag es mit Geduld, und denke, es ist der Götter Wille.

SCENA IV^a

TAMINO, PAPAGENO

PAPAGENO Ehi, luce qui! Fate luce! – È proprio strano, ogni qualvolta quei signori ci abbandonano, non si vede più nulla con gli occhi spalancati.

TAMINO Sopporta con pazienza, e pensa che è il volere degli dèi.

FÜNFTER AUFTRITT

DIE DREI DAMEN *aus des Versenkung, Vorige*

DIE DREI DAMEN

Wie? wie? wie?²⁴

Ihr an diesem Schreckensort?

Nie! nie! nie!

kommt ihr wieder glücklich fort!

Tamino! dir ist Tod geschworen!

Du, Papageno! bist verloren!

SCENA V^aLE TRE DAMIGELLE *dalla botola, detti*

LE TRE DAMIGELLE

Come? come? come?

Voi in questo luogo di terrore?

Mai! mai! mai!

Ne uscirete felicemente!

Tamino! la morte ti è assicurata!

Tu, Papageno! sei perduto!

segue nota 00

ESEMPIO 22 (n. 11. Duetto, bb. 1-5)

Allegretto

2. Priester
Be-wah-ret euch vor Wei-ber-tü-cken: dies ist des Bun-des er-ste Pflicht.

Sprecher
Be-wah-ret euch vor Wei-ber-tü-cken: dies ist des Bun-des er-ste Pflicht.

Archi
p

Ob. Fg.

Anche questo è un elemento che lega il duetto ai brani precedenti, dato che nell'aria di Sarastro la formula cadenzale con cui si apre il brano (es. 21, bb. 1-4) viene ripetuta nelle ultime quattro battute.

²⁴ Dopo una brevissima scena parlata fanno irruzione sulla scena le tre dame. Il quintetto (*Allegro* – Sol maggiore, 2/2) che ha inizio al loro arrivo è nella stessa relazione tonale col brano precedente che il duetto con l'aria di Sarastro. Il brano è infatti in Sol maggiore, dominante del precedente Do maggiore; inoltre è in tempo tagliato come la marcia dei sacerdoti e il duetto stesso. I quattro numeri iniziali dell'atto secondo costituiscono pertanto un unico blocco musicale, intervallato da scene dialogate, ma strettamente coerente dal punto di vista drammatico e musicale tanto da costituire una vera e propria introduzione, nella quale le singole unità sono interrotte da scene recitate. A dispetto dunque di una forma di teatro che tende alla rarefazione degli episodi musicali, come è quella della *Kasperliade*, Mozart è non rinuncia a ricreare quei grandi archi musicali che aveva sperimentato nelle opere italiane degli ultimi anni di vita. Inoltre questo brano, come si è visto, è in stretta relazione musicale con l'omologo dell'atto primo: il tempo, la tonalità e i personaggi sono gli stessi del quintetto dell'atto primo, e come quello anche questo è articolato in più sezioni senza alcuna ripresa. La prima sezione (bb. 1-46) si apre con le tre inquietanti domande delle tre dame:

PAPAGENO

Nein, nein, nein, das wär' zu viel.

TAMINO

Papageno, schweige still!
 Willst du dein Gelübde brechen,
 nichts mit Weibern hier zu sprechen?

PAPAGENO

Du hörst ja, wir sind beide hin!

TAMINO

Stille, sag ich – schweige still!

PAPAGENO

Immer still und immer still!

DIE DREI DAMEN

Ganz nah ist euch die Königin,
 sie drang im Tempel heimlich ein! –

PAPAGENO

Wie? was? sie soll im Tempel sein?

PAPAGENO

No, no, no, sarebbe troppo.

TAMINO

Papageno, taci, zitto!
 Vuoi infrangere il tuo voto,
 di non parlare a donna alcuna?

PAPAGENO

Tu ben odi, noi siamo entrambi perduti!

TAMINO

Zitto, ti dico – taci, zitto!

PAPAGENO

Sempre zitto e sempre zitto!

LE TRE DAMIGELLE

La Regina vi è ben vicina,
 è penetrata nascostamente nel Tempio! –

PAPAGENO

Come? Cosa? lei sarebbe nel Tempio?

segue nota 24

ESEMPIO 23 (n. 12. Quintett, bb. 1-8)

Allegro

1. und 2. Dame
 Wie? wie? wie? Ihr an die-sem Schreck-ens-ort? Nie! nie! nie! kommt ihr glück-lich wie-der fort!

3. Dame
 Wie? wie? wie? Ihr an die-sem Schreck-ens-ort? Nie! nie! nie! kommt ihr glück-lich wie-der fort!

Lo stile è anche in questo caso quello del *Singspiel*, con brevi melodie in stile sillabico dal ritmo omogeneo, basate sui gradi fondamentali della scala e con un'accentazione che riflette fedelmente quella del verso poetico. Nella seconda sezione (bb. 47-90) le dame cercano nuovamente di terrorizzare Tamino e Papageno, dicendo inoltre che la Regina della notte è riuscita a penetrare nel tempio; ciò suscita le riposte sdegnose di Tamino e il suo tentativo di zittire l'amico. Il canto delle tre dame è ora basato su crome, che col loro ritmo incalzante cercano di esercitare una pressione psicologica sui due uomini. Nella terza sezione (bb. 91-112) le donne provano la strategia della seduzione, rallentando il ritmo e dispiegando degli eufonici accordi di Sol maggiore. La risposta di Tamino e Papageno dà luogo a un canone dall'effetto piuttosto comico. Nella quarta sezione (bb. 113-151), l'unica nella quale le cinque voci cantano insieme, le tre dame si danno per sconfitte e annunciano la ritirata. L'ultima sezione (bb. 152-164) ha invece la funzione di coda: un coro di iniziati dietro le quinte ha scorto le donne e in un drammatico Do minore (il relativo del Mi bemolle maggiore del mondo di Sarastro) grida che il tempio è stato violato. Le tre dame vengono ricacciate negli inferi, mentre l'orchestra esegue un violento accordo sincopato di settima diminuita, al quale partecipano timpani e tromboni bassi, impiegati solo in questo punto nell'intera opera. Il procedimento riprende in maniera assai semplificata la scena in cui Don Giovanni precipita all'inferno, e anche qui l'evento sovranaturale, avvenuto dietro le quinte, viene accompagnato da accordi di settima diminuita ed è commentato sulla scena da brevi lamenti di terrore del personaggio comico, in questo caso Papageno. Ma ecco che il Sol minore con cui si è concluso il quintetto viene simbolicamente scacciato dal ritorno del suo relativo maggiore, il Si bemolle del «triplice accordo», che annuncia che la prima prova è stata superata. Ciò rafforza ulteriormente il senso d'unità di questi quattro numeri, che non solo sono strettamente legati dal punto di vista tonale, ma anche si svolgono per così dire sotto l'egida del «triplice accordo».

TAMINO

Stille, sag ich – schweige still!
Wirst du immer so vermessen
deiner Eidespflicht vergessen? –

DIE DREI DAMEN

Tamino, hör! Du bist verloren!
Gedenke an die Königin!
Man zischelt viel sich in die Ohren
von dieser Priester falschem Sinn!

TAMINO (*für sich*)

Ein Weiser prüft und achtet nicht,
was der gemeine Pöbel spricht.

DIE DREI DAMEN

Man sagt, wer ihrem Bunde schwört,
der fährt zur Höll' mit Haut und Haar.

PAPAGENO

Das wär' der Teufel! Unerhört!
Sag an, Tamino, ist das wahr?

TAMINO

Geschwätz, von Weibern nachgesagt,
von Heuchlern aber ausgedacht.

PAPAGENO

Doch sagt es auch die Königin!

TAMINO

Sie ist ein Weib, hat Weibersinn!
Sei still, mein Wort sei dir genug,
denk deiner Pflicht und handle klug.

DIE DREI DAMEN (*zu Tamino*)

Warum bist du mit uns so spröde?

TAMINO (*deutet bescheiden, daß er nicht sprechen darf*)

DIE DREI DAMEN

Auch Papageno schweigt – so rede! –

PAPAGENO

Ich möchte gerne – woll –

TAMINO

Still!

PAPAGENO (*heimlich*)

Ihr seht, daß ich nicht soll! –

TAMINO

Still!

TAMINO und PAPAGENO

Daß du nicht kannst das Plaudern lassen,
ich kann

TAMINO

Zitto, io dico – taci, zitto!
Sarai sempre così temerario
da trascurare il dovere del tuo giuramento? –

LE TRE DAMIGELLE

Tamino, ascolta! Tu sei perduto!
Pensa alla Regina!
Si sussurra molto in giro
dei falsi sentimenti di questi sacerdoti.

TAMINO (*tra sé*)

Un saggio non prende in considerazione
ciò che dice la plebe comune.

LE TRE DAMIGELLE

Si dice che chi giura per la loro confraternita
venga precipitato all'inferno a capofitto.

PAPAGENO

Sarebbe il diavolo! Inaudito!
Di', Tamino, è vero?

TAMINO

Chiacchiere, riportate da donne
e ideate da ipocriti.

PAPAGENO

Ma lo dice anche la Regina.

TAMINO

Ella è una donna, ha cervello da donna!
Sta zitto, la mia parola ti sia sufficiente.
Pensa al tuo dovere e agisci da intelligente.

LE TRE DAMIGELLE (*a Tamino*)

Perché sei così scontroso con noi?

TAMINO (*fa cenno con semplici gesti che non può parlare*)

LE TRE DAMIGELLE

Anche Papageno tace – su parla! –

PAPAGENO

Mi piacerebbe – vorr –

TAMINO

Zitto!

PAPAGENO (*furtivamente*)

Voi vedete che non posso! –

TAMINO

Zitto!

TAMINO e PAPAGENO

Che tu non possa smetterla di chiacchierare,
io

ist wahrlich eine Schand' für ^{dich.}
mich.

DIE DREI DAMEN, TAMINO und PAPAGENO

Wir müssen uns mit Scham verlassen:
Sie müssen wir

es plaudert keiner sicherlich!

Von festem Geiste ist ein Mann,
er denket, was er sprechen kann!

*(Die drei Damen wollen gehen, die Eingeweiheten
schreien von innen)*

PRIESTER

Entweiht ist die heilige Schwelle!
Hinab mit den Weibern zur Hölle!

*(Donner, Blitz und Schlag; zugleich zwei starke
Donner)*

DIE DREI DAMEN

O weh! o weh! o weh!

(Sie stürzen in die Versenkung)

PAPAGENO *(fällt zu Boden)*

O weh! o weh! o weh!

(Dann fängt der dreimalige Akkord an)

SECHSTER AUFTRITT

TAMINO, PAPAGENO, SPRECHER, ZWEITER PRIESTER *mit
Fackeln*

SPRECHER Heil dir, Jüngling! dein standhaft männliches Betragen hat gesiegt. Zwar hast du noch manch rauhen und gefährlichen Weg zu wandern, den du aber durch Hilfe der Götter glücklich endigen wirst. – Wir wollen also mit reinem Herzen unsere Wandschaft weiter fortsetzen. – *(Er gibt ihm den Sack um)* So! Nun komm. *(Ab)*

ZWEITER PRIESTER Was seh' ich! Freund, stehe auf! wie ist dir?

PAPAGENO Ich lieg' in einer Ohnmacht!

ZWEITER PRIESTER Auf! Sammle dich, und sei ein Mann!

PAPAGENO *(steht auf)* Aber sagt mir nur, meine Herren, warum muß ich denn alle die Qualen und Schrecken empfinden? – Wenn mir ja die Götter eine Papagena bestimmten, warum denn mit so viel Gefahren sie erringen?

è veramente una vergogna per ^{te.}
me.

LE TRE DAMIGELLE, TAMINO e PAPAGENO

Con vergogna ^{dobbiam} ^{vi}
^{devono} ^{lasciar} ^{ci}

qui non si parla di sicuro!

Di animo forte è quell'uomo
che sa quando può parlare!

*(Le tre damigelle fanno per andare, gli iniziati
gridano dall'interno)*

SACERDOTI

Profanata è la soglia sacra!
All'inferno le donne!

(Tuono, lampo, e boato; due forti tuoni contemporaneamente)

LE TRE DAMIGELLE

Ahimè! ahimè! ahimè!

(Sprofondano nella botola)

PAPAGENO *(cade a terra)*

Ahimè! ahimè! ahimè!

(Indi il triplice accordo)

SCENA VI^a

TAMINO, PAPAGENO, ORATORE, SECONDO SACERDOTE *con fiaccole*

ORATORE Salute a te, giovane! la tua condotta ferma e virile ha vinto. Certo hai ancora da percorrere qualche sentiero scabroso e pericoloso, ma tu comunque terminerai felicemente con l'aiuto degli dèi. – Vogliamo quindi con cuore puro proseguire oltre il nostro viaggio. – *(Gli mette il cappuccio)* Ecco! Ora vieni. *(Escono)*

SECONDO SACERDOTE Cosa vedo! Amico, alzati! come stai?

PAPAGENO Giaccio svenuto.

SECONDO SACERDOTE Su! Ricomponiti, e sii un uomo!

PAPAGENO *(si alza)* Ma ditemi un po', signori miei, perché io devo provare tutti questi tormenti e spaventi? – Se gli dèi mi hanno davvero destinato una Papagena, perché allora ottenerla attraverso tanti pericoli?

ZWEITER PRIESTER Diese neugierige Frage mag deine Vernunft dir beantworten. Komm! meine Pflicht heischt, dich weiterzuführen. *(Er gibt ihm den Sack um)*

PAPAGENO Bei so einer ewigen Wanderschaft möcht' einem wohl die Liebe auf immer vergehen. *(Ab)*

Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten; Bäume, die nach Art eines Hufeisens gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht. Ganz vorn steht eine Rasenbank

SIEBENTER AUFTRITT

MONOSTATOS *(kommt, setzt sich nach einer Pause)* Ha, da find' ich ja die spröde Schöne! – Und um einer so geringen Pflanze wegen wollte man meine Fußsohlen behämmern? – Also bloß dem heutigen Tage hab' ich'zu verdanken, daß ich noch mit heiler Haut auf die Erde trete. – Hm! – Was war denn eigentlich mein Verbrechen? – daß ich mich in eine Blume vergaffte, die auf fremden Boden versetzt war? – Und welcher Mensch, wenn er auch von gelindem Himmelsstrich daherwanderte, würde bei so einem Anblick kalt und unempfindlich bleiben? – Bei allen Sternen! das Mädchen wird mich noch um meinen Verstand bringen – Das Feuer, das in mir glimmt, wird mich noch verzehren. *(Er sieht sich allenthalben um)* Wenn ich wüßte – daß ich so ganz allein und unbelauscht wäre – ich wagte es noch einmal. *(Er macht sich Wind mit beiden Händen)* Es ist doch eine verdammt närrische Sache um die Liebe! – Ein Küßchen, dächte ich, ließe sich entschuldigen. –

Alles fühlt der Liebe Freuden,²⁵
schnäbelt, tändelt, herzet, küßt –
Und ich sollt' die Liebe meiden,

SECONDO SACERDOTE A questa domanda curiosa può rispondere il tuo raziocinio. Vieni! il mio dovere richiede di portarti avanti. *(Gli mette il cappuccio)*

PAPAGENO Con un viaggio così eterno, a uno potrebbe anche passare per sempre la voglia dell'amore. *(Escono)*

La scena si muta in un piacevole giardino; alberi, che sono disposti a ferro di cavallo; nel mezzo si trova un pergolato di fiori e rose, in cui Pamina riposa. La luna illumina il suo volto. Sul davanti si trova un sedile erboso

SCENA VII^a

MONOSTATOS *(giunge, e si siede dopo una pausa)* Ah, ecco che trovo qui la bella ritrosa! – E per causa di un fiorellino così piccolo si volevan percuotere le mie piante dei piedi? – Ebbene, devo essere debitore solo al giorno odierno, se calpesto ancora il suolo con la pelle intatta! – Ehm! – Qual era poi di fatto il mio delitto? – che avevo perso la testa per un fiore trapiantato in suol straniero? – E quale uomo, anche se proveniente dalla più mite regione del cielo, rimarrebbe freddo e insensibile a una vista siffatta? – Per tutte le stelle! questa fanciulla mi farà di nuovo perdere la testa. – Il fuoco che arde in me mi consumerà ancora. *(Si guarda intorno ovunque)* Se sapessi – di essere completamente solo e non udito di nascosto – oserei di nuovo. *(Si fa vento con entrambe le mani)* È proprio una cosa maledettamente folle, l'amore! – Un bacetto, io penso, si farebbe perdonare. –

Chiunque prova le gioie dell'amore,
scherza, amoreggia, accarezza, bacia –
E io dovrei astenermi dall'amore,

²⁵ Il fatto che Mozart abbia voluto assegnare al lussuoso e sfortunato schiavo moro un'aria solistica può essere interpretato in varie maniere, ad esempio come espressione di una visione umanitaria più avanzata rispetto a quella massonica di Sarastro, che, sebbene sia il prototipo del monarca illuminato, nel suo regno non ha affatto abolito la schiavitù, come invece aveva fatto proprio nel 1791 la Francia rivoluzionaria. Tuttavia una ragione almeno altrettanto valida era di tipo prettamente compositivo, visto che la breve idea musicale che Mozart affida a Monostatos nella penultima sezione del finale I abbozzava un profilo psicologico di questo personaggio che meritava di essere ampliato. È quanto avviene infatti nella sua aria *(Allegro – Do maggiore, 2/4)*, basata su due strofe musicali identiche e preceduta da un'introduzione strumentale che espone le prime quattro battute del tema.

weil ein Schwarzer häßlich ist!
Ist mir denn kein Herz gegeben,
bin ich nicht von Fleisch und Blut? –
Immer ohne Weibchen leben
wäre wahrlich Höllenglut!

Drum so will ich, weil ich lebe,
schnäbeln, küssen, zärtlich sein! –
Lieber guter Mond, vergebe,
eine Weiße nahm mich ein!

Weiß ist schön – ich muss sie küssen.
Mond! verstecke dich dazu! –
Sollt' es dich zu sehr verdrießen,
o so mach die Augen zu.

(Er schleicht langsam und leise hin)

perché un negro appare brutto!
Non mi è dunque stato dato alcun cuore,
non sono anch'io di carne e sangue? –
Vivere sempre senza una donnetta
sarebbe davvero il fuoco dell'inferno!

Perciò, poiché vivo, io voglio
amoreggiare, baciare, essere affettuoso! –
Cara buona luna, perdona,
una bianca m'ha conquistato!

Bianco è bello – io devo baciarla.

Luna! perciò celati! –

Se questo ti dovesse seccare troppo,
oh allora chiudi gli occhi.

(Si avvicina strisciando, lento e somnesso)

ACHTER AUFTRITT

Vorige; die KÖNIGIN kommt unter Donner aus der mittleren Versenkung, und so, daß sie gerade vor PAMINA zu stehen kommt

KÖNIGIN Zurück!

PAMINA *(erwacht)* Ihr Götter!

MONOSTATOS *(prallt zurück)* O weh! – das ist – wo ich nicht irre, die Göttin der Nacht. *(Steht ganz still)*

SCENA VIII^a

Detti; la REGINA giunge fra tuoni dalla botola centrale, in modo da venirsi a trovare proprio davanti a PAMINA

REGINA Indietro!

PAMINA *(svegliatasi)* Oh dèi!

MONOSTATOS *(rimbalza indietro)* Ahimè! – questa è – se non m'inganno, la dea della notte. *(Rimane completamente immobile)*

segue nota 25

ESEMPIO 24 (n. 13. Arie, bb. 10-14)

Allegro

Monostatos

Al - les fühlt der Lie - be Freu - den, schnä - beln, küs - sen, zärt - lich sein!

Archi

Come nel finale 1 anche nell'aria Monostatos viene presentato con un tema nervoso, che ripete in modo ossessivo le stesse note della scala (Do e Sol); ciò per certi versi ricorda le melodie di Papageno, ma allo stesso tempo è profondamente differente. Papageno e Monostatos sono entrambi personaggi a una sola dimensione, che cantano arie strofiche di tipo popolare; tuttavia mentre in Papageno si esprime un profondo legame con la natura, in Monostatos viene alla luce un carattere nevrotico e ossessivo. Egli non è lussurioso perché è un moro, come sostiene implicitamente il libretto, che si rifà in tal senso a una lunga tradizione razzista europea (si pensi solo a come Roderigo e Iago parlano di Otello nella tragedia di Shakespeare), bensì è lussurioso in quanto nevrotico, e ciò ha ben poco a che vedere col colore della sua pelle, quanto piuttosto col suo stato sociale di essere umano privato della libertà.

PAMINA Mutter! Mutter! meine Mutter! (*Sie fällt ihr in die Arme*)

MONOSTATOS Mutter? hm! das muß man von weitem belauschen. (*Schleicht ab*)

KÖNIGIN Verdank es der Gewalt, mit der man dich mir entriß daß ich noch deine Mutter mich nenne. – Wo ist der Jüngling, den ich an dich sandte?

PAMINA Ach Mutter, der ist der Welt und den Menschen auf ewig entzogen. – Er hat sich den Eingeweihten gewidmet.

KÖNIGIN Den Eingeweihten? – Unglückliche Tochter, nun bist du auf ewig mir entrissen. –

PAMINA Entrissen? – O fliehen wir, liebe Mutter! Unter deinem Schutz trotz' ich jeder Gefahr.

KÖNIGIN Schutz? Liebes Kind, deine Mutter kann dich nicht mehr schützen. – Mit deines Vaters Tod ging meine Macht zu Grabe.

PAMINA Mein Vater –

KÖNIGIN Übergab freiwillig den siebenfachen Sonnenkreis den Eingeweihten; diesen mächtigen Sonnenkreis trägt Sarastro auf seiner Brust. – Als ich ihn darüber beredete, so sprach er mit gefalteter Stirne: «Weib! meine letzte Stunde ist da – alle Schätze, so ich allein besaß, sind dein und deiner Tochter.» – «Der alles verzehrende Sonnenkreis», – fiel ich hastig ihm in die Rede, – «Ist den Geweihten bestimmt», antwortete er, «Sarastro wird ihn so männlich verwalten wie ich bisher. – Und nun kein Wort weiter; forsche nicht nach Wesen, die dem weiblichen Geiste unbegreiflich sind. – Deine Pflicht ist, dich und deine Tochter der Führung weiser Männer zu überlassen.»

PAMINA Liebe Mutter, nach alledem zu schließen, ist wohl auch der Jüngling auf immer für mich verloren?

KÖNIGIN Verloren, wenn du nicht, ehe die Sonne die Erde färbt, ihn durch diese unterirdischen Gewölbe zu fliehen beredest. – Der erste Schimmer des Tages entscheidet, ob er ganz dir oder den Eingeweihten gegeben sei.

PAMINA Liebe Mutter, dürft' ich den Jüngling als Eingeweihten denn nicht auch ebenso zärtlich lieben, wie ich ihn jetzt liebe? – Mein Vater selbst war ja mit diesen weisen Männern verbunden; er sprach jeder-

PAMINA Madre! madre! madre mia! – (*Le cade fra le braccia*)

MONOSTATOS Madre? ehm! è meglio origliare di lontano. (*Sguscia via*)

REGINA Lo si deve alla violenza con la quale ti hanno sottratta a me, se io ancora mi chiamo tua madre. – Dov'è il giovane che ti ho inviato?

PAMINA Ah madre, è tolto per sempre al mondo e agli uomini. – Egli si è consacrato agli iniziati.

REGINA Agli iniziati? – Figlia infelice, così mi sei sottratta per sempre. –

PAMINA Sottratta? – Oh fuggiamo, cara madre! Sotto la tua protezione resisto a qualsiasi pericolo.

REGINA Protezione? Cara figliola, tua madre non può più proteggerti. – Con la morte di tuo padre il mio potere è svanito.

PAMINA Mio padre –

REGINA Consegnò volontariamente agli iniziati il settemplice Cerchio del Sole; questo potente Cerchio eliaco Sarastro lo porta sul suo petto. – Quando ne discussi con lui, così mi disse con fronte corrugata: «Donna! la mia ultima ora è giunta – tutti i tesori che ho posseduto sono tuoi e di tua figlia.» – «E il Cerchio del Sole che tutto distrugge», – lo interruppi precipitosamente, – «è destinato agli iniziati», rispose, «Sarastro lo saprà amministrare da uomo, come me sino ad oggi. – Ed ora, non una parola di più; non ricercare l'essenza, ch'è incomprendibile allo spirito femminile. – Il tuo dovere è di affidare te e tua figlia alla guida degli uomini saggi.»

PAMINA Cara madre, in conclusione, dopo tutto ciò, anche il giovane mi è dunque perduto per sempre?

REGINA Perduto, se tu, prima che il sole colori la terra, non lo persuadi a fuggire attraverso questa volta sotterranea. – La prima luce del giorno decide se egli verrà dato completamente a te o agli iniziati.

PAMINA Cara madre, non potrei allora amare il giovane come iniziato, altrettanto affettuosamente quanto lo amo ora? – Mio padre stesso era invero legato a questi uomini saggi; parlava continuamente di

zeit mit Entzücken von ihnen, preiste ihre Güte – ihren Verstand – ihre Tugend. – Sarastro ist nicht weniger tugendhaft –

KÖNIGIN Was hör ich! – Du, meine Tochter, könntest die schändlichen Gründe dieser Barbaren verteidigen? – So einen Mann lieben, der, mit meinem Todfeind verbunden, mit jedem Augenblick nur meinen Sturz bereiten würde? – Siehst du hier diesen Stahl? – Er ist für Sarastro geschliffen. – Du wirst ihn töten und den mächtigen Sonnenkreis mir überliefern.

PAMINA Aber liebste Mutter! –

KÖNIGIN Kein Wort!

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,²⁶
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!

loro con entusiasmo, lodava la loro bontà – la loro intelligenza – la loro virtù. – Sarastro non è meno virtuoso –

REGINA Cosa sento! – Tu, mia figlia, saresti capace di difendere i principi abietti di questi barbari? – Di amare un uomo siffatto, che, alleato col mio nemico mortale, preparerebbe in ogni istante solo la mia rovina? – Vedi qui questo acciar? – È stato affilato per Sarastro. – Tu lo ucciderai e mi consegnerai il potente Cerchio del Sole.

PAMINA Ma madre carissima! –

REGINA Non una parola!

La vendetta dell'inferno ribolle nel mio cuore,
morte e disperazione m'infiamman tutt'intorno!

²⁶ Mentre nell'atto primo la Regina della notte aveva cercato di impressionare Tamino con la sua regalità, nel secondo, trovandosi da sola di fronte alla figlia, non ha più bisogno di travestimenti; gettata la maschera della madre pietosa, la sovrana lascia finalmente emergere liberamente il lato più profondo del suo carattere, la sete di vendetta. Non vi è pertanto nulla più di incerto o di sopra le righe nel suo virtuosismo canoro, ma solo l'aspetto aggressivo di una prepotente dimostrazione di superiorità. L'aria (*Allegro assai* – Re minore, 4/4) è più breve di quella dell'atto primo e ha una forma irregolare, che abbiamo già visto in altri numeri solistici della *Zauberflöte*, con due sezioni principali e l'assenza della ripresa, sostituita dalla citazione di poche battute della prima sezione. La prima sezione si apre *in medias res* senza introduzione strumentale, con un drammatico Re minore (la tonalità dei momenti più tragici del *Don Giovanni* e del *Requiem*, oltre che del Concerto per pianoforte KV 466), una tonalità che solo in questo punto dell'opera assume una netta rilevanza.

ESEMPIO 25 (n. 14. Arie, bb. 2-10 e 13-16)

Allegro assai

Königin der Nacht

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, Tod und Verzweiflung, Tod und Verzweiflung flammet um mich her!

Sa - ra - stro To - des - schmezen, Sa - ra - stro To - des - schmerz - zen,

Ma l'«infernale» Re minore viene presto abbandonato (es. 25, bb. 13) a favore del relativo maggiore – sembra quasi che il furore abbia fatto letteralmente perdere alla Regina ogni logica musicale. In questa tonalità viene intonata e ampliata la figura discendente dell'es. 2b, la stessa figura con la quale iniziava l'aria di Tamino nell'atto primo (es. 5). Viene spontaneo chiedersi se si tratta di una citazione consapevole, che ci farebbe intendere che la Regina della notte in realtà prova per Sarastro sentimenti simili a quelli di Tamino per Pamina. Probabilmente il carattere fortemente diatonico delle melodie della *Zauberflöte*, insieme alle caratteristiche stilistiche dell'ultimo Mozart (analoghe figurazioni discendenti si trovano frequentemente anche nelle sue composizioni strumentali), hanno fatto sì che molti incisi melodici dell'opera finiscano per assomigliarsi. Tuttavia in questo caso vi sono altri indizi che lasciano supporre una coincidenza tutt'altro che casuale. Al termine della prima sezione dell'aria, fermamente ancorata al Fa maggiore (la tonalità, tra l'altro, dell'aria con coro di Sarastro), la Regina della notte inizia a dare libero sfogo al suo virtuosismo vocale, che si dipana su una sillaba finale («mehr», «[mai] più») semanticamente vicina a quella del vocalizzo del n. 4 («dann», «poi»):

ESEMPIO 26 (bb. 24-32)

Königin der Nacht

mehr,

Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
so bist du meine Tochter nimmermehr:
Verstoßen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig,
zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur,
wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen! –
Hört, Rachegötter – hört! – der Mutter Schwur! –

(Sie versinkt)

Se Sarastro non patisce le pene della morte
tu non sei più mia figlia:
sii per sempre ripudiata, abbandonata,
distrutti sian per te tutti i legami naturali,
se Sarastro non impallidirà a causa tua! –
Udite, dèi della vendetta – udite! il giuramento di
[una Madre! –

(Sprofonda)

NEUNTER AUFTRITT

PAMINA *(mit dem Dolch in der Hand)* Morden soll ich? – Götter! das kann ich nicht. – Das kann ich nicht! *(Steht in Gedanken)*

SCENA IX^a

PAMINA *(con il pugnale in mano)* Io dovrei commettere un assassinio? – Dèi! nol posso. – Nol posso! *(Rimane pensosa)*

ZEHNTER AUFTRITT

Vorige, MONOSTATOS

MONOSTATOS *(kommt schnell, heimlich und sehr freudig)* Sarastros Sonnenkreis hat also auch seine Wirkung? – Und diesen zu erhalten, soll das schöne Mädchen ihn morden? – Das ist Salz in meine Suppe!

PAMINA Aber schwur sie nicht bei allen Göttern, mich zu verstoßen, wenn ich den Dolch nicht gegen Sarastro kehre? – Götter! – Was soll ich nun?

MONOSTATOS Dich mir anvertrauen! *(Nimmt ihr den Dolch)*

PAMINA *(erschrickt und schreit)* Ha!

SCENA X^a

Detti, MONOSTATOS

MONOSTATOS *(giunge veloce, di nascosto e alquanto felice)* Il Cerchio del Sole di Sarastro ha dunque anche un suo potere? – E per ottenerlo, la bella fanciulla deve ucciderlo? – Questo è sale per la mia zuppa!

PAMINA Ma non ha giurato su tutti gli dèi di ripudiar mi, se non volgo il pugnale contro Sarastro? – Dèi! – Che fare, ora?

MONOSTATOS Affidarti a me! *(Le prende il pugnale)*

PAMINA *(si spaventa e grida)* Ah!

segue nota 26

Anche in questo caso colpisce il carattere strumentale delle colorature, che sfiorano nuovamente il Fa₅. Dal tipo di scrittura verrebbero in mente i violini, e in effetti una melodia assai simile, almeno per quanto riguarda le prime due battute, è già stata ascoltata proprio ai violini: è l'inizio del tema principale dell'*ouverture*, col suo inconfondibile gruppetto e le crome ribattute e puntate che lo seguono (cfr. es. 2a). Seppure prescindendo, dunque, da interpretazioni maliziose circa i sentimenti che la Regina della notte nutre in cuor suo nei confronti di Sarastro, è evidente che nel minacciare la figlia che la ripudierà se non ucciderà l'odiato nemico la donna è consapevole del fatto che Pamina, se non eseguirà il suo ordine, finirà per abbracciare il credo di Sarastro. È a questi e al suo mondo di iniziati che la Regina pensa parlando con la figlia, ed è la musica a tradire il suo non detto. Nella seconda parte dell'aria (bb. 52-87) la Regina della notte continua a minacciare la figlia, ricorrendo a un'antichissima immagine musicale del segno di comando, il salto discendente d'ottava. Alla fine di questa sezione ritornano i vocalizzi, stavolta in terzine e ripetuti a mo' di eco dal primo violino e dal flauto, quasi a sottolinearne da un lato il carattere strumentale, dall'altro a indicare simbolicamente che l'ira della Regina inseguirà Pamina per ogni dove. Le ultime battute di questa sezione (bb. 84-87) sono una citazione variata della prima (bb. 7-10). L'aria si conclude con un drammatico recitativo accompagnato in guisa di coda, che in un certo senso rimpiazza il recitativo che ci saremmo aspettati all'inizio dell'aria.

MONOSTATOS Warum zitterst du? vor meiner schwarzen Farbe, oder vor dem ausgedachten Mord?

PAMINA (*schüchtern*) Du weißt also? –

MONOSTATOS Alles. – Ich weiß sogar, daß nicht nur dein, sondern auch deiner Mutter Leben in meiner Hand steht. – Ein einziges Wort sprech' ich zu Sarastro, und deine Mutter wird in diesem Gewölbe, in eben dem Wasser, das die Eingeweihten reinigen soll, wie man sagt, ersäuft. – Aus diesem Gewölbe kommt sie nun sicher nicht mehr mit heiler Haut, wenn ich es will. – Du hast also nur einen Weg, dich und deine Mutter zu retten.

PAMINA Der wäre?

MONOSTATOS Mich zu lieben!

PAMINA (*zitternd, für sich*) Götter!

MONOSTATOS (*freudig*) Das junge Bäumchen jagt der Sturm auf meine Seite. – Nun, Mädchen! Ja, oder nein!

PAMINA (*entschlossen*) Nein!

MONOSTATOS (*voll Zorn*) Nein? und warum? Weil ich die Farbe eines schwarzen Gespenstes trage? – Nicht? – Ha, so stirb! (*Er ergreift sie bei der Hand*)

PAMINA Monostatos, sieh mich hier auf meinen Knien! – Schone meiner!

MONOSTATOS Liebe oder Tod! – Sprich! dein Leben steht auf der Spitze.

PAMINA Mein Herz hab' ich dem Jüngling geopfert.

MONOSTATOS Was kümmert mich dein Opfer. – Sprich! –

PAMINA (*entschlossen*) Nie!

ELFTER AUFTRITT

Vorige, SARASTRO

MONOSTATOS So fahr denn hin! (*Sarastro hält ihn schnell ab*) Herr, mein Unternehmen ist nicht strafbar; man hat deinen Tod geschworen, darum wollt' ich dich rächen.

SARASTRO Ich weiß nur allzuviel. – Weiß daß deine Seele ebenso schwarz als dein Gesicht ist. – Auch würde ich dies schwarze Unternehmen mit höchster

MONOSTATOS Perché tremi? per il mio colore nero, o per il progettato assassinio?

PAMINA (*impaurita*) Tu sai dunque? –

MONOSTATOS Tutto. – Io so anche che non solo la tua, ma anche la vita di tua madre è in mano mia. – Diccessi una sola parola a Sarastro, e tua madre, sotto questa volta, proprio nell'acqua purificatrice degli iniziati, verrebbe, come si dice, affogata. – Da questo luogo non uscirà ora sicuramente più con la pelle salva, se io lo voglio. – Tu hai dunque solo una strada, per salvare te e tua madre.

PAMINA Che sarebbe?

MONOSTATOS Amarmi!

PAMINA (*tremando, fra sé*) Dèi!

MONOSTATOS (*felice*) La tempesta spinge il giovane alberello dalla mia parte. – Ebbene, fanciulla! – Sì, o no!

PAMINA (*risoluta*) No!

MONOSTATOS (*pieno d'ira*) No? E perché? Perché porto il colore di uno spettro nero? – No? – Ah, dunque muori! (*L'afferra per la mano*)

PAMINA Monostatos, guardami qui in ginocchio! – Risparmiami!

MONOSTATOS Amore o morte! Parla! La tua vita è all'estremo.

PAMINA Il mio cuore l'ho offerto a quel giovane.

MONOSTATOS Cosa m'importa della tua offerta – parla!

PAMINA (*risoluta*) Mai!

SCENA XI^a

Detti, SARASTRO

MONOSTATOS Allora, addio! (*Sarastro rapido lo trattiene*) Signore, la mia impresa non è riprovevole; si è giurata la tua morte, perciò volevo vendicarti.

SARASTRO So fin troppo. – So che la tua anima è nera come il tuo volto. – E punirei questa nera impresa col più grande rigore verso di te, se una donna

Streng an dir bestrafen, wenn nicht ein böses Weib, das zwar eine sehr gute Tochter hat, den Dolch dazu geschmiedet hätte. – Verdank es der bösen Handlung des Weibes, daß du ungestraft davonziehst. – Geh! –

MONOSTATOS (*im Abgehen*) Jetzt such' ich die Mutter auf, weil die Tochter mir nicht beschieden ist. (*Ab*)

malvagia, che ha invero una figlia molto buona, non avesse a ciò forgiato il pugnale. – Sii debitore all'azione malvagia della donna, se te la cavi impunito. – Va'! –

MONOSTATOS (*uscendo*) Ora faccio visita alla madre, visto che la figlia non mi è destinata. (*Esce*)

ZWÖLFTER AUFTRITT

Vorige, ohne MONOSTATOS

PAMINA Herr, strafe meine Mutter nicht! Der Schmerz über meine Abwesenheit –

SARASTRO Ich weiß alles. Weiß, daß sie in unterirdischen Gemächern des Tempels herumirrt und Rache über mich und die Menschheit kocht; – allein, du sollst sehen, wie ich mich an deiner Mutter räche. – Der Himmel schenke nur dem holden Jüngling Mut und Standhaftigkeit in seinem frommen Vorsatz, dann bist du mit ihm glücklich, und deine Mutter soll beschämt nach ihrer Burg zurückkehren.

In diesen heil'gen Hallen²⁷
kennt man die Rache nicht!
Und ist ein Mensch gefallen,
führt Liebe hin zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freundes Hand
vergnügt und froh ins bessere Land.

SCENA XII^a

Detti, senza MONOSTATOS

PAMINA Signore, non punire mia madre! Il dolore per la mia assenza –

SARASTRO So tutto. – So che vaga nei luoghi sotterranei del Tempio e trama vendetta contro me e l'umanità; – ma tu vedrai come mi vendico di tua madre. – Il cielo conceda soltanto al caro giovane coraggio e fermezza nel suo santo proposito, allora tu sarai felice con lui, e tua madre dovrà tornare umiliata al suo castello.

In queste sacre sale
non si conosce la vendetta!
E se un uomo è caduto,
l'amore lo conduce al dovere.
Condotto da mano amica, camminerà poi
contento e lieto in terra migliore.

²⁷ Alle minacce di vendetta e all'atmosfera inquietante dell'aria precedente si contrappone in maniera nettissima la seconda aria di Sarastro (*Larghetto* – Mi maggiore, 2/4), che parla di perdono e che anche dal punto di vista tonale si colloca quanto più lontano possibile dal brano precedente – la distanza che separa il Re minore dal Mi maggiore è in assoluto la più grande che si incontra nella *Zauberflöte* tra due numeri consecutivi. Nel suo breve assolo di due strofe Sarastro acquista finalmente quel calore e quell'umanità che mancavano alla sua prima aria; la graduale ascesa da Si₁ a Do₃, una semplice scala nella tonalità di Mi maggiore, ha la capacità di comunicare una calma e una speranza di riscatto che, da sola, riesce a liberare il personaggio da quella rigida gabbia morale in cui sembrava essere imprigionato nell'aria con coro.

ESEMPIO 27 (n. 15. Arie, bb. 2-6)

Larghetto

Sarastro

In die-sen heil'-gen Hal-len kennt man die Ra-che nicht!

Fl.

Archi

Archi

In diesen heil'gen Mauern,
wo Mensch den Menschen liebt,
kann kein Verräter lauern,
weil man dem Feind vergibt.
Wen solche Lehren nicht erfreuen,
verdient nicht, ein Mensch zu sein.

(Beide gehen ab)

Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann. Das Flugwerk ist mit Rosen und Blumen umgeben, wo sich sodann eine Türe öffnet. Ganz vorne sind zwei Rasenbänke

DREIZEHNTER AUFTRITT

TAMINO und PAPAGENO werden ohne Säcke von den zwei Priestern hereingeführt

SPRECHER Hier seid ihr euch beiden allein überlassen. – Sobald die röchelnde Posaune tönt, dann – nehmt ihr euren Weg dahin. – Prinz, lebt wohl! Wir sehen uns, eh' ihr ganz am Ziele seid. – Noch einmal, vergeßt das Wort nicht: Schweigen – *(Ab)*

ZWEITER PRIESTER Papageno, wer an diesem Ort sein Stillschweigen bricht, den strafen die Götter durch Donner und Blitz. Leb wohl! *(Ab)*

VIERZEHNTER AUFTRITT

TAMINO setzt sich auf eine Rasenbank, PAPAGENO PAPAGENO *(nach einer Pause)* Tamino!

TAMINO *(verweisend)* St!

PAPAGENO Das ist ein lustiges Leben! – Wär' ich lieber in meiner Strohütte oder im Wald, so hört' ich doch manchmal einen Vogel pfeifen.

TAMINO *(verweisend)* St!

PAPAGENO Mit mir selbst werd' ich wohl sprechen dürfen; und auch wir zwei können zusammen sprechen, wir sind ja Männer.

TAMINO *(verweisend)* St!

PAPAGENO *(singt)* La la la – la la la! – Nicht einmal einen Tropfen Wasser bekommt man bei diesen Leuten; viel weniger sonst was. –

In queste sacre mura,
dove l'uomo ama l'uomo,
non può nascondersi nessun traditore,
perché il nemico viene perdonato.
Chi non onora tali insegnamenti,
non merita di essere un uomo.

(Escono entrambi)

La scena si muta in una sala, nella quale possa muoversi la macchina volante. La macchina è circondata di rose e fiori, nel punto ove s'aprirà poi uno sportello. Sul davanti vi sono due sedili erbosi

SCENA XIII^a

TAMINO e PAPAGENO vengono introdotti senza cappuccio dai due sacerdoti

ORATORE A questo punto sarete lasciati soli. – Non appena il trombone risuona, allora riprenderete il vostro cammino. – Principe, addio! Ci rivedremo prima che siate alla meta. – Ancora una volta, non dimenticate il precetto: silenzio. – *(Esce)*

SECONDO SACERDOTE Papageno, chi in questo luogo rompe il suo silenzio, gli dèi lo puniscono con tuoni e fulmini. Addio! *(Esce)*

SCENA XIV^a

TAMINO si siede sopra un sedile erboso, PAPAGENO PAPAGENO *(dopo una pausa)* Tamino!

TAMINO *(con rimprovero)* St!

PAPAGENO Che bella vita allegra! – Fossi piuttosto nella mia capanna di paglia o nel bosco, così ogni tanto sentirei certamente un uccello fischiettare.

TAMINO *(rimproverando)* St!

PAPAGENO Con me stesso potrò ben parlare; ed anche noi due possiamo parlare insieme, noi siamo uomini!

TAMINO *(rimproverando)* St!

PAPAGENO *(canta)* La la la – la la la! – Neppure una goccia d'acqua si può avere da questa gente; men che meno qualcos'altro.

FÜNFZEHNTER AUFTRITT

Vorige; ein altes häßliches WEIB *kommt aus der Versenkung, hält auf einer Tasse einen großen Becher mit Wasser*

PAPAGENO (*sieht sie lange an*) Ist das für mich?

WEIB Ja, mein Engel!

PAPAGENO (*sieht sie wieder an, trinkt*) Nicht mehr und nicht weniger als Wasser. – Sag du mir, du unbekannte Schöne! werden alle fremden Gäste auf diese Art bewirtet?

WEIB Freilich, mein Engel!

PAPAGENO Soso! – Auf diese Art werden die Fremden auch nicht gar zu häufig kommen. –

WEIB Sehr wenig.

PAPAGENO Kann mir's denken. – Geh, Alte, setze dich her zu mir, mir ist die Zeit verdammt lange. – Sag du mir, wie alt bist du denn?

WEIB Wie alt?

PAPAGENO Ja!

WEIB 18 Jahr und 2 Minuten.

PAPAGENO 18 Jahr und 2 Minuten?

WEIB Ja!

PAPAGENO Ha ha ha! – Ei, du junger Engel! Hast du auch einen Geliebten?

WEIB I, freilich!

PAPAGENO Ist er auch so jung wie du?

WEIB Nicht gar, er ist um 10 Jahre älter. –

PAPAGENO Um 10 Jahre ist er älter als du? – Das muß eine Liebe sein! – Wie nennt sich denn dein Liebhaber?

WEIB Papageno!

PAPAGENO (*erschrickt, Pause*) Papageno? – Wo ist er denn, dieser Papageno?

WEIB Da sitzt er, mein Engel!

PAPAGENO Ich wär' dein Geliebter?

WEIB Ja, mein Engel!

PAPAGENO (*nimmt schnell das Wasser und spritzt sie ins Gesicht*) Sag du mir, wie heißt du denn?

SCENA XV^a

Detti; una DONNA *vecchia e brutta giunge dalla bottola, tiene su un vassoio una grossa coppa con acqua*

PAPAGENO (*la guarda a lungo*) È per me?

DONNA Sì, angelo mio!

PAPAGENO (*la guarda di nuovo, beve*) Né più e né meno che acqua. Dimmi, bella sconosciuta! tutti gli ospiti forestieri vengono accolti in questa maniera?

DONNA Naturalmente, angelo mio!

PAPAGENO Bene! – Allora i forestieri non verranno certo di frequente. –

DONNA Molto poco.

PAPAGENO Posso immaginarmelo. – Su, vecchia, siediti qui accanto a me, il tempo mi è maledettamente lungo. – Dimmi dunque, quanti anni hai?

DONNA Quanti anni?

PAPAGENO Sì.

DONNA 18 anni e 2 minuti.

PAPAGENO 18 anni e 2 minuti?

DONNA Sì!

PAPAGENO Ah ah ah! – Che giovane angioletto! Hai anche un amante?

DONNA Oh, certo!

PAPAGENO È anche lui giovane come te?

DONNA Non proprio, è circa 10 anni più vecchio. –

PAPAGENO Circa 10 anni più di te? – Deve essere un bell'amore! – E come si chiama il tuo innamorato?

DONNA Papageno!

PAPAGENO (*si spaventa, pausa*) Papageno? – E dove si trova, questo Papageno?

DONNA Siede qui, angelo mio!

PAPAGENO Io sarei il tuo innamorato?

DONNA Sì, angelo mio!

PAPAGENO (*prende veloce l'acqua e gliela spruzza in viso*) Dimmi, e tu come ti chiami?

WEIB Ich heiße –

(Starker Donner. Die Alte hinkt schnell ab)

DONNA Mi chiamo –

(Forte tuono. La Vecchia esce velocemente zoppicando)

PAPAGENO O weh! (Tamino steht auf, droht mit dem Finger) Nun sprech' ich kein Wort mehr!

PAPAGENO Ahimé! (Tamino si alza, minaccia col dito) Ora non dico più una parola!

SECHZEHNTER AUFTRITT

DIE DREI KNABEN *kommen in einem mit Rosen bedeckten Flugwerk. In der Mitte steht ein schöner bedeckter Tisch. Der eine hat die Flöte, der andere das Kästchen mit Glöckchen; Vorige*

DIE DREI KNABEN

Seid uns zum zweiten Mal willkommen,²⁸
ihr Männer, in Sarastros Reich! –
Er schickt, was man euch abgenommen,
die Flöte und die Glöckchen euch.
Wollt ihr die Speisen nicht verschmähen,
so esset, trinket froh davon! –
Wenn wir zum dritten Mal uns sehen,
ist Freude eures Mutes Lohn!
Tamino, Mut! – Nah ist das Ziel!
Du, Papageno! schweige still!

(Unter dem Terzett setzen sie den Tisch in die Mitte und fahren auf)

SCENA XVI^a

I TRE FANCIULLI *giungono su una macchina volante coperta di rose. Al centro si trova una bella tavola apparecchiata. L'uno ha il flauto, l'altro la cassettona coi campanelli; detti.*

I TRE FANCIULLI

Siate di nuovo i benvenuti,
voi uomini, nel regno di Sarastro. –
Egli invia ciò che vi era stato tolto:
il flauto e i campanelli ecco a voi.
Vogliate non sdegnare queste vivande,
mangiatene, bevetene in allegria! –
Quando ci vedremo per la terza volta,
la gioia sarà ricompensa al vostro coraggio!
Tamino, animo! – La meta è vicina! –
Tu, Papageno! zitto e taci!

(Durante il terzetto pongono la tavola al centro e s'alzano in volo)

SIEBZEHNTER AUFTRITT

TAMINO, PAPAGENO

PAPAGENO Tamino, wollen wir nicht speisen? –
(Tamino bläst auf seiner Flöte)

SCENA XVII^a

TAMINO, PAPAGENO

PAPAGENO Tamino, non vogliamo mangiare? –
(Tamino suona il flauto)

²⁸ La seconda apparizione dei tre genii è altrettanto breve di quella all'inizio del finale I, e anche in questo caso è preceduta da una breve introduzione strumentale. La melodia cantata dai fanciulli presenta molti punti di contatto con quella della loro prima apparizione:

ESEMPIO 28 (n. 16. Terzett, bb. 5-8)

Allegretto

1. und 2. Knabe
Seid uns zum zwei - ten Mal will - kom - men, ihr Män - ner, in Sa - ra - stros Reich!

3. Knabe
Seid uns zum zwei - ten Mal will - kom - men, ihr Män - ner, in Sa - ra - stros Reich!

L'accompagnamento orchestrale (2 flauti, 2 fagotti, archi) si svolge interamente nel registro acuto (i fagotti intervengono solo quando i fanciulli tacciono), in modo da sottolineare il carattere etereo e fantastico dei tre personaggi, che riappariranno solo quando tutte le prove saranno superate.

Blase du nur fort auf deiner Flöte, ich will meine Brocken blasen. – Herr Sarastro führt eine gute Küche. – Auf die Art, ja, da will ich schon schweigen, wenn ich immer solche gute Bissen bekomme. Nun will ich sehen, ob auch der Keller so gut bestellt ist. – (*Er trinkt*) Ha! – Das ist Götterwein! –

(*Die Flöte schweigt*)

ACHTZEHNTER AUFTRITT

PAMINA, *Vorige*

PAMINA (*freudig*) Du hier? – Gütige Götter! Dank euch, daß ihr mich diesen Weg führtet. – Ich hörte deine Flöte – und so lief ich pfeilschnell dem Tone nach. – Aber du bist traurig? – Sprichst nicht eine Silbe mit deiner Pamina?

TAMINO (*seufzt*) Ah! (*Winkt ihr fortzugehen*)

PAMINA Wie? ich soll dich meiden? liebst du mich nicht mehr?

TAMINO (*seufzt*) Ah! (*Winkt ihr wieder fort*)

PAMINA Ich soll fliehen, ohne zu wissen warum? – Tamino, holder Jüngling! hab' ich dich beleidigt? – O kränke mein Herz nicht noch mehr. Bei dir such' ich Trost – Hilfe – und du kannst mein liebevolles Herz noch mehr kränken? – Liebst du mich nicht mehr?

(*Tamino seufzt*)

Papageno, sag du mir, sag, was ist mit meinem Freund?

(*Papageno hat einen Brocken in dem Mund, hält mit beiden Händen die Speisen zu, winkt fortzugehen*)

Wie? auch du? – Erkläre mir wenigstens die Ursache eures Stillschweigens. –

PAPAGENO St! (*Er deutet ihr fortzugehen*)

PAMINA O, das ist mehr als Kränkung – mehr als Tod! (*Pause*) Liebster, einziger Tamino! –

Ach, ich fühl's, es ist verschwunden!²⁹

Continua pure a suonare il tuo flauto, io voglio suonare i miei bocconi. – Il signor Sarastro ha una buona cucina. – Così mi sa che tacerò bene, se riceverò sempre tali squisitezze. Ora, voglio vedere, se la cantina è altrettanto bene amministrata. – (*Beve*) Ah! – Questo è vino degli dèi! –

(*Il flauto tace*)

SCENA XVIII^a

PAMINA, *detti*

PAMINA (*lieta*) Tu qui? – Dèi benevoli! Grazie a voi, che mi avete condotto su questa strada. – Ho udito il tuo flauto – e così sono corsa dietro al suo suono, veloce come una freccia. – Ma tu sei triste? – Non dici una sillaba alla tua Pamina?

TAMINO (*sospira*) Ah! (*Le fa cenno di andare via*)

PAMINA Come? io ti devo evitare? tu non mi ami più?

TAMINO (*sospira*) Ah! (*Le fa di nuovo cenno di allontanarsi*)

PAMINA Io devo fuggire, senza sapere perché? – Tamino, caro giovane! ti ho offeso? Ah, non affliggere ulteriormente il mio cuore. – Presso di te cerco conforto – aiuto – e tu puoi affliggere ancora il mio cuore pieno d'amore? – Tu non mi ami più?

(*Tamino sospira*)

Papageno, dimmi tu, dimmi, cosa è successo all'amico mio?

(*Papageno ha un boccone in bocca, tiene il cibo con entrambe le mani, fa segno di andare via*)

Come? anche tu? – Spiegami almeno il motivo del vostro silenzio. –

PAPAGENO St! (*Le indica di andarsene*)

PAMINA Oh, questo è più di un'offesa, più della morte! (*Pausa*) Carissimo, unico Tamino! –

Ah lo sento, è svanita!

²⁹ Ecco dunque che Tamino e Papageno devono superare la prima prova, la più dura: la prova del silenzio. Con il suo flauto Tamino ha involontariamente attirato Pamina, che tuttavia sprofonda rapidamente dalla felicità di

Ewig hin der Liebe Glück! –
 Nimmer kommt ihr Wonnestunden
 meinem Herzen mehr zurück!
 Sieh, Tamino! diese Tränen
 fließen, Trauter, dir allein.
 Fühlst du nicht der Liebe Sehnen –
 so wird Ruhe im Tode sein! –
 (Ab)

Andata per sempre la felicità dell'amore!
 Non tornerete ore di gioia
 mai più al mio cuore!
 Guarda Tamino! queste lacrime
 scorrere, caro, solo per te.
 Se tu non senti il desiderio d'amore –
 allora la quiete sarà nella morte! –
 (Esce)

NEUNZEHNTER AUFTRITT

TAMINO, PAPAGENO

PAPAGENO (*ist hastig*) Nicht wahr, Tamino, ich kann auch schweigen, wenn's sein muß. Ja, bei so einem Unternehmen, da bin ich Mann. – (*Er trinkt*) Der Herr Koch und der Herr Kellermeister sollen leben! –

SCENA XIX^a

TAMINO, PAPAGENO

PAPAGENO (*mangia in fretta*) Non è vero, Tamino? anch'io so tacere quando è necessario. Sì, in un'impresa del genere so essere un uomo. (*Beve*) Un evviva al Signor Cuoco e al Signor Cantiniere!

segue nota 00

aver ritrovato la persona amata nella più nera disperazione; Tamino infatti la ignora e non le rivolge neppure una parola. Il dolore di Pamina si esprime in quello che è senza dubbio il momento più toccante dell'intera opera, un'aria bipartita in Sol minore senza ripresa, in un cullante ritmo di 6/8.

ESEMPIO 29 (n. 17, Arie, bb. 1-5)

Andante

Pamina

Ach, ich fühl's, es ist ver-schwun-den! E-wig hin der Lie-be Glück,

Archi

La tonalità di Sol minore ha un valore simbolico all'interno dell'opera – ma non solo: si pensi all'aria di Barbarina nelle *Nozze di Figaro* –, ed è legata alla perdita dell'amore; nella stessa tonalità, infatti, Papageno manifesterà poche scene dopo l'intenzione di suicidarsi nel finale II. La prima sezione si conclude con un lungo ed espressivo melisma in Si bemolle maggiore (bb. 12-16), che se da un lato ci ricorda che Pamina è la figlia della Regina della notte (le due donne sono le uniche a intonare melismi nell'opera), dall'altro segna anche una distanza nettissima dalla madre, dato il carattere eminentemente vocale della melodia e l'accento sulla parola «Herz» («cuore»). Alla falsa esibizione di virtuosismo della Regina della notte si contrappone qui la sentita effusione di dolore di Pamina.

ESEMPIO 30 (bb. 12-16)

Pamina

mei-nem Her-zen, mei-nem Her-zen mehr zu-rück!

La seconda parte dell'aria (bb. 17-38), che si basa sulla seconda strofa del testo poetico, elabora gli elementi melodici esposti precedentemente (cromatismi, seconde minori discendenti, salti di settima diminuita, arpeggi di settima, ecc.), per concludersi con una variazione dell'es. 30 e un drammatico salto da Sol₄ a Do₃ sulle parole «Ruh im To-[de]» («pace nella mor-[te]»), un'efficace raffigurazione musicale della morte.

(Dreimaliger Posaumenton. Tamino winkt Papageno, daß er gehen soll)

PAPAGENO Gehe du nur voraus, ich komme schon nach.

(Tamino will ihn mit Gewalt fortführen)

Der Stärkere bleibt da!

(Tamino droht ihm und geht rechts ab; ist aber links gekommen)

Jetzt will ich mir's erst recht wohl sein lassen. – Da ich in meinem besten Appetit bin, soll ich gehen. – Das laß' ich wohl bleiben! – Ich ging' jetzt nicht fort, und wenn Herr Sarastro seine sechs Löwen an mich spannte.

(Die Löwen kommen heraus, er erschrickt)

O Barmherzigkeit, ihr gütigen Götter! Tamino, rette mich! die Herren Löwen machen eine Mahlzeit aus mir. –

(Tamino bläst seine Flöte, kommt schnell zurück; die Löwen gehen hinein. Tamino winkt ihm)

Ich gehe schon! heiß du mich einen Schelmen, wenn ich dir nicht in allem folge.

(Dreimaliger Posaumenton)

Das geht uns an. – Wir kommen schon. – Aber hör einmal, Tamino, was wird denn noch alles mit uns werden?

(Tamino deutet gen Himmel)

Die Götter soll ich fragen?

(Tamino deutet ja)

Ja, die könnten uns freilich mehr sagen, als wir wissen!

(Dreimaliger Posaumenton. Tamino reißt ihn mit Gewalt fort)

Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitlich genug, um uns braten zu lassen. *(Ab)*

Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden

(Triplice suono di tromboni. Tamino fa segno a Papageno che deve andare)

Vai avanti tu, io verrò giusto dopo.

(Tamino vuole portarlo via con la forza)

Il più forte rimane qua!

(Tamino lo minaccia e parte da destra, ma era venuto da sinistra)

Voglio prima spassarmela come si deve. Ora che sono nel mio migliore appetito, devo andarmene. – Io lascio ben perdere ciò! – Adesso non vado via, nemmeno se il signor Sarastro mi trascina con i suoi sei leoni.

(Escono i leoni, egli si spaventa)

Oh misericordia, dèi clementi! – Tamino, salvami! i signori leoni fanno di me un pasto. –

(Tamino suona il suo flauto, torna velocemente indietro; i leoni tornano dentro. Tamino gli fa cenno)

Vengo subito! chiamami un birbante, se non ti seguirò in tutto!

(Triplice suono di tromboni)

Questo riguarda noi. – Stiamo venendo. – Ma ascolta una buona volta, Tamino, cosa sarà ancora di noi?

(Tamino indica il cielo)

Devo chiederlo agli dèi?

(Tamino indica di sì)

Sì, loro potrebbero veramente dirci più di quanto non sappiamo.

(Triplice suono di tromboni. Tamino lo fa partire con la forza)

Solo non andare così in fretta, arriviamo pur sempre in tempo per farci arrostire. *(Escono)*

La scena si muta nella volta interna delle piramidi

ZWANZIGSTER AUFTRITT

SARASTRO, SPRECHER *und* EINIGE PRIESTER. *Zwei Priester tragen eine beleuchtete Pyramide auf den Schultern; jeder Priester hat eine transparente Pyramide in der Größe einer Laterne in der Hand*

CHOR DER PRIESTER

O Isis und Orisis, welche Wonne!³⁰
Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der
[Sonne!

Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben,
bald ist er unserm Dienste ganz ergeben.
Sein Geist ist kühn, sein Herz ist rein –
bald wird er unsrer würdig sein.

EINUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

TAMINO, *der hereingeführt wird, Vorige; später* PAMINA
SARASTRO Prinz, dein Betragen war bis hierher männlich und gelassen; nun hast du noch zwei gefährliche Wege zu wandern. – Schlägt dein Herz noch ebenso warm für Pamina – und wünschst du einst als ein weiser Fürst zu regieren, so mögen die Götter dich ferner begleiten. – Deine Hand – Man bringe Paminen!

(Eine Stille herrscht bei allen Priestern; Pamina wird mit eben diesem Sack, welcher die Eingeweichten bedeckt, hereingeführt; Sarastro löst die Bande am Sacke auf)

PAMINA Wo bin ich? – Welch eine fürchterliche Stille! – Saget, wo ist mein Jüngling? –

SARASTRO Er wartet deiner, um dir das letzte Lebewohl zu sagen.

SCENA XX^a

SARASTRO, l'ORATORE *e* ALCUNI SACERDOTI. *Due sacerdoti portano sulle spalle una piramide illuminata; ogni sacerdote ha in mano una piramide trasparente della grandezza di una lanterna*

CORO DEI SACERDOTI

Oh Iside e Osiride, qual gioia!
Lo splendore del sole scaccia la tetra notte! –

Presto il nobile giovane proverà nuova vita,
presto sarà completamente al nostro servizio.
Il suo animo è ardito, il suo cuore è puro
presto sarà degno di noi.

SCENA XXI^a

TAMINO, *che viene introdotto, detti; più tardi* PAMINA
SARASTRO Principe, il tuo contegno è stato fin qui virile e pacato; ti rimangono ancora due strade pericolose da percorrere. – Se il tuo cuore ancor batte altrettanto calorosamente per Pamina – e tu desideri un giorno regnare come un Principe saggio, possano gli dèi accompagnarti oltre. – La tua mano – Si conduca Pamina!

(Il silenzio regna fra tutti i sacerdoti; Pamina viene introdotta col cappuccio proprio degli iniziati; Sarastro ne scioglie la legatura)

PAMINA Dove sono? – Qual terribile silenzio! – Dite, ov'è il mio giovane? –

SARASTRO Egli ti attende, per darti l'ultimo addio.

³⁰ La prima prova è stata superata da Tamino, e per tre volte i tromboni emettono un triplice richiamo, la cui funzione cerimoniale è strettamente connessa a quella del «triplice accordo» dell'inizio dell'atto. Segue un breve inno di ringraziamento dei sacerdoti a Iside e Osiride (*Adagio* – Re maggiore, 2/2), che riprende in maniera appena variata il tema dell'aria con coro di Sarastro (es. 21).

ESEMPIO 31 (n. 18. Chor der Priester, bb. 1-6)

Adagio

Ten. I e II

Chor

Baß

O I - sis und O - si - ris, wel - che Won - ne!

The image shows a musical score for the chorus. It consists of three staves: Tenors I and II (Ten. I e II), Chorus (Chor), and Bass (Baß). The music is in G major (one sharp) and 2/2 time, marked Adagio. The lyrics are 'O Isis und Osiris, welche Wonne!'. The Tenors I and II part has a melodic line with some grace notes. The Chorus part is a simple harmonic accompaniment. The Bass part provides a solid bass line.

PAMINA Das letzte Lebewohl? – O, wo ist er? – Führt mich zu ihm! –

SARASTRO Hier.

PAMINA Tamino!

TAMINO Zurück!

PAMINA

Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn? –³¹

SARASTRO

Ihr werdet froh euch wiedersehn! –

PAMINA L'ultimo addio? – Oh, dov'è? – Conducetemi da lui! –

SARASTRO Ecco.

PAMINA Tamino!

TAMINO Indietro!

PAMINA

Dovrò, caro, non più vederti? –

SARASTRO

Vi rivedrete felici! –

³¹ Ora che Tamino ha dimostrato di saper resistere alle lacrime di una donna, Pamina è riammessa in sua presenza, vestita con la tonaca degli iniziati. È giunto il momento di una seconda, più difficile prova: la separazione. L'addio degli amanti avviene sotto la stretta sorveglianza di Sarastro, che neppure in questo frangente concede un momento di intimità agli innamorati, unendosi continuamente al loro canto. Il terzetto (*Andante moderato* – Si bemolle maggiore, 2/2) rappresenta uno dei momenti più complessi dal punto di vista musicale dell'opera, poiché le tre voci cantano insieme per più della metà del brano – negli altri *ensembles* le voci procedono per terze e seste o in successione –, e sebbene non manchino i passaggi paralleli, spesso i solisti procedono autonomamente e in un caso entrano addirittura in fugato. Dal punto di vista formale il brano è suddiviso in quattro sezioni, la prima delle quali (bb. 1-21) presenta le entrate dei personaggi in forma di dialogo.

ESEMPIO 32 (n. 19. Terzett, bb. 1-7)

Andante moderato

Pamina Sarastro Pamina

Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn? Ihr werdet froh euch wieder sehn! Dein warten tödli-che Ge-fah-ren!

p Archi

Fig.

Sin dalla b. 6 Pamina riprende la scala discendente di sesta, preceduta da anacrusi, che ricorre in più punti dell'opera (cfr. es. 2b) e che qui viene intonata esattamente come nell'aria di Tamino alle parole «Dies Bildnis ist bezaubernd schön» («Questo ritratto è meravigliosamente bello»). Vi è dunque uno stretto nesso semantico tra l'inciso melodico e l'idea della lontananza della persona amata, o meglio tra l'inciso e il già romantico ideale di *Sehnsucht*, di anelito a ricongiungersi con l'essere che si ama. La seconda sezione (bb. 21-33) riporta brevemente il Sol minore dell'aria di Pamina e gli elementi melodici che la caratterizzavano (sincopi, seconde minori discendenti, profilo frastagliato della linea melodica con ampi salti discendenti). Nella terza sezione del terzetto (bb. 33-51), in Do minore e poi in Si bemolle maggiore, Sarastro annuncia che è ora di separarsi; la risposta di Pamina e Tamino, simbolicamente uniti dalla musica per la prima volta dall'inizio dell'opera, riprende un inciso melodico che la fanciulla aveva pronunciato nel finale I alla notizia che doveva separarsi per sempre dalla madre (es. 33, bb. 38-39). A questo inciso fanno seguito altri due, che rielaborano il motivo discendente dell'es. 2b.

ESEMPIO 33 (bb. 38-39, 42-43, 43-45)

Pamina, Tamino Pamina Tamino

Wie bitter sind der Trennung Lei-den! Ta-mino muß nun wirk-lich fort! Wie bitter sind der Tren-nung Lei-den!

L'ultima sezione (bb. 52-78) è dedicata agli addii di Pamina e Tamino, ripetuti incessantemente, mentre la voce di Sarastro si inabissa lentamente e minacciosamente sul Fa₁. Una breve coda dell'orchestra ripete per un'ultima volta la formula di commiato («Lebe wohl!») degli amanti.

PAMINA

Dein warten tödliche Gefahren! –

SARASTRO und TAMINO

Die Götter mögen ^{ihn}
 _{mich} bewahren!

PAMINA

Du wirst dem Tode nicht entgehen,
mir flüstert dieses Ahnung ein!

SARASTRO und TAMINO

Der Götter Wille mag geschehen,
ihr Wink soll ^{ihn}
 _{mir} Gesetze sein!

PAMINA

O liebtest du, wie ich dich liebe,
du würdest nicht so ruhig sein.

SARASTRO und TAMINO

Glaub mir, ^{er fühlet}
 _{ich fühle} gleiche Triebe,
wird
werd', ewig dein Getreuer sein.

SARASTRO

Die Stunde schlägt, nun müßt ihr scheiden!

TAMINO und PAMINA

Wie bitter sind der Trennung Leiden!

SARASTRO

Tamino muß nun wieder fort!

TAMINO

Pamina, ich muß wirklich fort!

PAMINA

Tamino muß nun wirklich fort!

SARASTRO und TAMINO

Nun muß ^{er}
 _{ich} fort!

PAMINA

So mußt du fort!

TAMINO

Pamina! lebe wohl!

PAMINA

Tamino! lebe wohl!

SARASTRO

Nun eile fort!
Dich ruft dein Wort!
Die Stunde schlägt!
Wir sehn uns wieder!

PAMINA

Ti aspettano pericoli mortali! –

SARASTRO e TAMINO

Gli dèi possano protegger ^{lo!}
 _{mi!}

PAMINA

Tu non sfuggirai alla morte,
mi suggerisce questo un presagio!

SARASTRO e TAMINO

Possa avverarsi il volere degli dèi,
il loro cenno ^{gli}
 _{mi} sia di legge.

PAMINA

Ah se tu amassi com'io ti amo,
non saresti così tranquillo.

SARASTRO e TAMINO

Credimi, ^{egli sente}
 _{io sento} gli stessi impulsi,
sarà
sarò sempre il tuo fedele.

SARASTRO

Suona l'ora, or dovete separarvi!

TAMINO e PAMINA

Come sono amare le pene del distacco!

SARASTRO

Tamino or deve nuovamente andare!

TAMINO

Pamina, or devo veramente andare!

PAMINA

Tamino or deve veramente andare!

SARASTRO e TAMINO

Or ^{deve}
 _{devo} andare!

PAMINA

Così devi andare!

TAMINO

Pamina! addio!

PAMINA

Tamino! addio!

SARASTRO

Ora affrettati a partire!
Ti chiama la parola data!
Suona l'ora!
Ci rivedremo!

TAMINO und PAMINA

Ach, goldne Ruhe!
 Kehre wieder!
 Lebe wohl! Lebe wohl!
(Entfernen sich)

TAMINO e PAMINA

Ah aurea quiete!
 Torna ancora!
 Addio! Addio!
(Si allontanano)

ZWEIUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

PAPAGENO *(von außen)* Tamino! Tamino! Willst du mich denn gänzlich verlassen? *(Er sucht herein)* Wenn ich nur wenigstens wüßte, wo ich wäre. – Tamino! – Tamino! – Solang ich lebe, belib' ich nicht mehr von dir – nur diesmal verlaß mich armen Reisegefährten nicht! *(Er kommt an die Türe, wo Tamino abgeführt worden ist)*

EINE STIMME *(ruft)* Zurück!

(Dann ein Donnerschlag; das Feuer schlägt zur Tür heraus; starker Akkord)

PAPAGENO Barmherzige Götter! – Wo wend' ich mich hin? Wenn ich nur wüßte, wo ich hereinkam. *(Er kommt an die Türe, wo er hereinkam)*

DIE STIMME Zurück!

(Donner und Feuer und Akkord wie oben)

PAPAGENO Nun kann ich weder zurück, noch vorwärts. *(Weint)* Muß vielleicht am Ende gar verhungern. – Schon recht! – Warum bin ich mitgereist.

DREIUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

SPRECHER *mit seiner Pyramide*, PAPAGENO.

SPRECHER Mensch! du hättest verdient, auf immer in finstern Klüften der Erde zu wandern; – die gütigen Götter aber entlassen der Strafe dich. – Dafür aber wirst du das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen.

PAPAGENO Je nun, es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen. – Mir wäre jetzt ein gut Glas Wein das größte Vergnügen.

SPRECHER Sonst hast du keinen Wunsch in dieser Welt?

PAPAGENO Bis jetzt nicht.

SCENA XXII^a

PAPAGENO *(da fuori)* Tamino! Tamino! Vuoi dunque abbandonarmi del tutto? *(Cerca dentro)* Se solo sapessi almeno dove mi trovo. – Tamino! – Tamino! – Per quanto io viva, non starò più lontano da te – solo per stavolta, non abbandonare il tuo povero compagno di viaggio! *(Giunge alla porta, attraverso la quale Tamino è stato condotto via)*

UNA VOCE *(grida)* Indietro!

(Poi un tuono; il fuoco divampa uscendo dalla porta; forte accordo)

PAPAGENO Dèi misericordiosi! – Dove mi dirigo? Se solo sapessi dove sono entrato. *(Va alla porta donde era venuto)*

LA VOCE Indietro!

(Tuono, fuoco e accordo come sopra)

PAPAGENO Ora non posso andare né indietro, né avanti. *(Piange)* Forse alla fine dovrò persino morir di fame – Ben mi sta! – Perché mi sono fatto coinvolgere.

SCENA XXIII^aL'ORATORE *con la sua piramide*, PAPAGENO

ORATORE Uomo! tu avresti meritato di vagare per sempre nei tetri baratri della terra; – gli dèi clementi tuttavia ti condonano la punizione. – Ma per contro non proverai mai i piaceri celesti degli iniziati.

PAPAGENO Embè, ci saranno certo anche altri nelle mie condizioni. – Per quanto mi riguarda, il piacere più grande sarebbe ora un buon bicchiere di vino.

ORATORE Dunque non hai alcun desiderio in questo mondo?

PAPAGENO Per ora no.

SPRECHER Man wird dich damit bedienen! – (Ab)

(Sogleich kommt ein großer Becher, mit rotem Wein angefüllt, aus der Erde)

PAPAGENO Juchhe! da ist er ja schon! – (Trinkt) Herrlich! – Himmlisch! – Göttlich! – Ha! ich bin jetzt so vergnügt, daß ich bis zur Sonne fliegen wollte, wenn ich Flügel hätte. – Ha! – mir wird ganz wunderbar ums Herz. – Ich möchte – ich wünschte – ja, was denn? (Schlägt das Glockenspiel)

Ein Mädchen oder Weibchen³²

wünscht Papageno sich!

O so ein sanftes Täubchen
wär' Seligkeit für mich!

Dann schmeckte mir Trinken und Essen,
dann könnt' ich mit Fürsten mich messen,
des Lebens als Weiser mich freun
und wie im Elysium sein.

Ein Mädchen oder Weibchen

wünscht Papageno sich!

O so ein sanftes Täubchen
wär' Seligkeit für mich!

ORATORE Sarai servito! – (Esce)

(Subito dal suolo giunge una grossa coppa, piena di vino rosso)

PAPAGENO Urrà! è già qui! (Beve) Magnifico! – Celestiale! – Divino! – Ah! ora sono così soddisfatto, che vorrei volare fino al sole, se avessi le ali. – Ah! – mi sento tutto strano attorno al cuore! – Io vorrei – desidererei – sì, ma cosa? (Suona i campanelli)

Una fanciulla o una donnetta

vorrebbe Papageno per sé!

Oh, una delicata colombella
sarebbe per me la beatitudine!

Allora berrei e mangerei di gusto,
allora potrei misurarmi coi principi,
godermi la vita al par di un saggio
e sentirmi come nell'Elisio.

Una fanciulla o una donnetta

vorrebbe Papageno per sé!

Oh, una delicata colombella
sarebbe per me la beatitudine!

³² Poiché non ha rispettato l'ordine di tacere, Papageno è condannato a restare per sempre escluso dal circolo degli eletti; ma in cambio ha ricevuto del vino e ciò sembra renderlo felice. Eppure si rende conto che ancora manca qualcosa a completare la sua beatitudine: una ragazza, o una donna matura, insomma una compagna, alla quale ha pensato per la prima volta durante il duetto con Pamina. Papageno è un uomo pratico, che non si perde in romantiche; pertanto accompagna il suo canto con il *Glockenspiel* (la tradizione vuole che fosse lo stesso Mozart a suonarlo durante le prime rappresentazioni), evidentemente nella speranza che lo strumento magico possa aiutarlo a realizzare il suo desiderio. La sua allegra canzonetta d'amore, basata su tre strofe identiche, è nella forma francese del *couplet*, frequente nel *Singspiel* tedesco grazie al suo legame con l'*opéra-comique*. L'aria è composta pertanto da due sezioni musicali contrastanti, che vengono ripetute senza variazioni, ma con la parte del *Glockenspiel* progressivamente più virtuosistica. La prima sezione ha un saltellante ritmo di marciata (*Andante* – Fa maggiore, 2/4) ed è introdotta da otto battute strumentali (orchestra e *Glockenspiel*), che ne anticipano il tema:

ESEMPIO 34 (n. 20. Arie, bb. 9-12)

Andante



La seconda sezione, più veloce (*Allegro*, 6/8), inizia nella tonalità della dominante Do maggiore, termina con una lunga cadenza a Fa maggiore e ha un marcato carattere agreste, che ricorda la danza dei contadini nell'atto primo del *Don Giovanni* (n. 5, ZERLINA, MASETTO e CORO: «Gioviette che fate all'amore»). Alla fine dell'ultima strofa una coda orchestrale, che ripete il tema dell'*Allegro*, serve da ricapitolazione.

ESEMPIO 35 (bb. 24-28)

Allegro

Ach, kann ich denn keiner von allen
den reizenden Mädchen gefallen?
Helf' eine mir nur aus der Not,
sonst gräm' ich mich wahrlich zu Tod.
Ein Mädchen oder Weibchen
wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Taübchen
wär' Seligkeit für mich!
Wird keine mir Liebe gewähren!
Wo muß mich die Flamme verzehren,
doch küßt mich ein weiblicher Mund,
so bin ich schon wieder gesund.

Possibil che non piaccia a nessuna
di tutte quelle deliziose fanciulle?
Almeno una mi aiuti ad uscir da questo stato,
altrimenti mi affliggerò fino a morire.
Una fanciulla o una donnetta
vorrebbe Papageno per sé!
Oh una delicata colombella
sarebbe per me la beatitudine!
Se nessuna mi accorderà amore,
allor l'ardore mi consumerà,
ma se mi bacia una bocca femminile,
allora io son già di nuovo guarito!

VIERUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

Die Alte, tanzend und auf ihren Stock dabei sich stützend, PAPAGENO

WEIB Da bin ich schon, mein Engel!

PAPAGENO Du hast dich meiner erbarmt?

WEIB Ja, mein Engel!

PAPAGENO Das ist mein Glück!

WEIB Und wenn du mir versprichst, mir ewig treu zu bleiben, dann sollst du sehen, wie zärtlich dein Weibchen dich lieben wird.

PAPAGENO Ei, du zärtliches Närrchen!

WEIB Oh, wie will ich dich umarmen, dich lieblosen, dich an mein Herz drücken.

PAPAGENO Auch ans Herz drücken?

WEIB Komm, reiche mir zum Pfand unsers Bundes deine Hand.

PAPAGENO Nur nicht so hastig, lieber Engel! – Wo ein Bündnis braucht doch auch seine Überlegung.

WEIB Papageno, ich rate dir, zaudre nicht. – Deine Hand, oder du bist auf immer hier eingekerkert.

PAPAGENO Eingekerkert?

WEIB Wasser und Brot wird deine tägliche Kost sein. – Ohne Freund, ohne Freundin mußt du leben und der Welt auf immer entsagen. –

PAPAGENO Wasser trinken? – Der Welt entsagen? – Nein, da will ich doch lieber eine Alte nehmen als gar keine. – Nun, da hast du meine Hand, mit der Versi-

SCENA XXIV^a

La vecchia, che danza e nello stesso tempo si appoggia al suo bastone, PAPAGENO

DONNA Eccomi qui, angelo mio!

PAPAGENO Ti sei impietosita di me?

DONNA Sì, angelo mio!

PAPAGENO Sei la mia fortuna!

DONNA Se tu mi prometti di rimanermi sempre fedele, allora vedrai quanto teneramente ti amerà la tua mogliettina.

PAPAGENO Oh tenera pazzarella!

DONNA Ah quanto voglio abbracciarti, accarezzarti, stringerti al mio cuore.

PAPAGENO Anche stringerti al cuore?

DONNA Su, porgimi la tua mano come pegno del nostro legame.

PAPAGENO Ma non così in fretta, angelo caro! – Un patto siffatto richiede una certa riflessione.

DONNA Papageno, io ti consiglio di non esitare. – La tua mano, o tu resterai per sempre qui imprigionato.

PAPAGENO Imprigionato?

DONNA Acqua e pane saranno il tuo cibo quotidiano. – Dovrai vivere senza amici e senza amiche, e rinunciare per sempre al mondo. –

PAPAGENO Bere acqua? – Rinunciare al mondo? – No, in tal caso preferisco prendere una vecchia che niente del tutto. – Ebbene, hai qui la mia mano, con l'as-

cherung, daß ich dir immer getreu bleibe, (*Für sich*)
solang ich keine Schönera sehe.

WEIB Das schwörst du?

PAPAGENO Ja, das schwör' ich!

(*Das Weib verwandelt sich in ein junges Weib, welches ebenso gekleidet ist wie Papageno*)

PAPAGENO Pa-Pa-Papagena! – (*Er will sie umarmen*)

sicurazione che ti rimarrò sempre fedele, (*Fra sé*) finché non ne vedrò una più bella.

DONNA Tu lo giuri?

PAPAGENO Sì, io lo giuro!

(*La donna si muta in una giovane, vestita esattamente come Papageno*)

PAPAGENO Pa-Pa-Papagena! – (*La vuole abbracciare*)

FÜNFUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

SPRECHER, *Vorige*

SPRECHER (*nimmt sie hastig bei der Hand*) Fort mit dir, junges Weib! Er ist deiner noch nicht würdig. (*Er schleppt sie hinein, Papageno will nach*) Zurück, sag ich! oder zittre. –

PAPAGENO Eh' ich mich zurückziehe, soll die Erde mich verschlingen. (*Er sinkt hinab*) O ihr Götter!

Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Garten

SCENA XXV^a

ORATORE, *detti*

ORATORE (*la prende in fretta per la mano*) Vattene via, giovane donna, egli non è ancora degno di te! (*La trascina dentro, Papageno vuole seguirla*) Indietro, ti dico, o trema! –

PAPAGENO Prima ch'io mi ritiri, la terra mi deve inghiottire. (*Egli sprofonda*) Oh dèi!

La scena si muta in un piccolo giardino

SECHSUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

DIE DREI KNABEN *fahren herunter*

Bald prangt, den Morgen zu verkünden,³³
die Sonn' auf goldner Bahn

SCENA XXVI^a

I TRE FANCIULLI *giungono dall'alto*

Presto ad annunciare il giorno
il sole splenderà sulla via dorata,

³³ Il finale dell'atto secondo rispecchia i principi compositivi di quello del primo; anche in questo caso Mozart ha scritto un numero musicale di ampie dimensioni (919 battute, uno dei più lunghi finali della sua intera produzione), che inizia e finisce in Mi bemolle maggiore, ma è articolato in quattro grandi blocchi drammatico-musicali, che complessivamente danno luogo a undici sezioni chiaramente distinte. La prima sezione (*Andante* – Mi bemolle, 2/2, bb. 1-93) presenta nuovamente i tre genii, che tornano accompagnati da un'orchestra formata prevalentemente da fiati, a sottolineare il carattere etereo delle loro voci bianche; i fanciulli eseguono anche stavolta un tema di marcia, quasi una variazione dell'es. 11, che viene esposto inizialmente dall'orchestra (clarinetti, corni e fagotti, bb. 1-9):

ESEMPIO 36 (n. 21. Finale II, bb. 11-14)

Andante

1. und 2. Knabe

Bald prangt, den Mor-gen zu ver-kün-den, die Sonn auf gold-ner Bahn, ...

3. Knabe

L'entrata di Pamina, in preda alla disperazione e con un pugnale in mano, introduce la tonalità di Do minore (b. 45); ancora una volta la polarità maggiore/minore nella *Zauberflöte* ha una valenza simbolica, come opposizione tra il bene (il messaggio augurale dei tre fanciulli) e il male (l'intenzione suicida di Pamina). La ragazza ha perso il senno, e crede che l'unica maniera per ricongiungersi a Tamino sia quella di uccidersi. La sua melodia è piena di riferimenti al terzetto 'degl' addii', che diventano un'esplicita citazione musicale dell'inciso di Tamino «wie

bald soll der Aberglaube schwinden,
bald siegt der weise Mann! –
O holde Ruhe, steig hernieder,
kehr in der Menschen Herzen wieder;
dann ist die Erd' ein Himmelreich,
und Sterbliche den Göttern gleich.

ERSTER KNABE

Doch seht, Verzweiflung quält Paminen!

ZWEITER und DRITTER KNABE

Wo ist sie denn?

ERSTER KNABE

Sie ist von Sinnen! –

DIE DREI KNABEN

Sie quält verschmähter Liebe Leiden.
Laßt uns der Armen Trost bereiten! –
Fürwahr, ihr Schicksal geht uns nah!
O wäre nur ihr Jüngling da! –
Sie kommt! laßt uns bei Seite gehn,
damit wir, was sie mache, sehn.

(Gehn beiseite)

presto la superstizione scomparirà,
presto l'uomo saggio vincerà! –

Oh cara quiete, scendi quaggiù,
torna di nuovo nei cuori degli uomini;
allora la terra sarà un regno dei cieli,
e i mortali uguali agli dèi.

PRIMO FANCIULLO

Ehi guardate, la disperazione strazia Pamina!

SECONDO e TERZO FANCIULLO

Ma dov'è?

PRIMO FANCIULLO

È fuor di senno! –

I TRE FANCIULLI

La strazia il dolore dell'amore respinto.
Portiamo consolazione alla poveretta! –
Veramente, la sua sorte ci sta a cuore!
Oh fosse qui ora il suo giovane! –
Ella viene! mettiamoci da parte,
così vediamo cosa fa.

*(Si fanno da parte)**segue nota 33*

bitter sind der Trennung Leiden» («come sono amare le pene del distacco!», es. 33, bb. 43-45) alle parole di Pamina «seine Traute kann verlassen!» («ha potuto abbandonare la sua amata»). Vi è tuttavia anche un riferimento alla seconda aria della Regina della notte, nella quale la madre consegnava a Pamina il pugnale con cui ella ora intende suicidarsi: l'accordo spezzato di settima diminuita della sovrana sulle parole «Tot und Verzweiflung flammet um mich her» («Morte e disperazione m'infiamman tutt'intorno!», es. 25, bb. 9-10) viene ripreso e ampliato in un drammatico gesto vocale di Pamina:

ESEMPIO 37 (bb. 74-77)

Pamina

Lie-ber durch dies Ei-sen ster-ben, als durch Lie - bes-gram ver - der-ben! Mut-ter!

fp *fp* *p*

Nel culmine del suo delirio Pamina invoca dunque la madre, ma prima ancora di nominarla la evoca nella musica, citando cioè proprio la frase musicale nella quale la Regina parlava della sua disperazione. Essendosi allontanata dal cammino di virtù, al quale era stata indirizzata da Sarastro, Pamina ritorna inevitabilmente al mondo 'perverso' della madre.

SIEBENUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

PAMINA, *Vorige*PAMINA (*halb wahnwitzig, mit einem Dolch*)

Du also bist mein Bräutigam –
Durch dich vollend' ich meinen Gram! –

DIE DREI KNABEN (*beiseite*)

Welch dunkle Worte sprach sie da! –
Die Arme ist dem Wahnsinn nah! –

PAMINA

Geduld! mein Trauter, ich bin dein,
bald werden wir vermählet sein! –

DIE DREI KNABEN

Wahnsinn tobt ihr im Gehirne –
Selbstmord steht auf ihrer Stirne! –

(Zu Pamina)

Holdes Mädchen, sieh uns an!

PAMINA

Sterben will ich – weil der Mann,
den ich nimmermehr kann hassen,
seine Traute kann verlassen! –

(Auf den Dolch zeigend)

Dies gab meine Mutter mir –

DIE DREI KNABEN

Selbstmord strafet Gott an dir! –

PAMINA

Lieber durch dies Eisen sterben,
als durch Liebesgram verderben. –
Mutter! durch dich leide ich,
und dein Fluch verfolgt mich!

DIE DREI KNABEN

Mädchen! willst du mit und gehn?

PAMINA

Ja, des Jammers Maß ist voll!
Falscher Jüngling, lebe wohl!
Sieh, Pamina stirbt durch dich!
Dieses Eisen töte mich! –

*(Will sich erstechen)*DIE DREI KNABEN (*halten ihr den Arm*)

Ha, Unglückliche! halt ein!
Sollte dies dein Jüngling sehen,³⁴

SCENA XXVII^aPAMINA, *detti*PAMINA (*fuori di sé, con un pugnale*)

Ebbene sei tu il mio sposo –
con te concludo la mia pena! –

I TRE FANCIULLI (*a parte*)

Quali parole oscure sta dicendo –
la poveretta è presso a follia! –

PAMINA

Pazienta, mio caro, io sono tua,
e presto saremo sposi! –

I TRE FANCIULLI

La pazzia imperversa nel suo cervello –
Le si legge in fronte il suicidio! –

(A Pamina)

Cara fanciulla, guardaci!

PAMINA

Io voglio morire – poiché l'uom
che giammai posso odiare,
ha potuto abbandonare la sua amata! –

(Indicando il pugnale)

Me l'ha dato mia madre –

I TRE FANCIULLI

Dio ti punirà per il suicidio! –

PAMINA

Meglio morire per questo acciaio,
che rovinarsi per pene d'amore. –
Madre! per tua causa io soffro,
e la tua maledizione m'insegue!

I TRE FANCIULLI

Fanciulla! vuoi venire con noi?

PAMINA

Sì, la misura del dolore è piena!
Bugiardo giovane, addio!
Guarda, Pamina muore per te:
questo acciaio mi uccida.

*(Vuole colpirsi)*I TRE FANCIULLI (*le fermano la mano*)

Ah infelice! ferma!
Se il tuo giovane vedesse ciò,

³⁴ Prima che Pamina possa compiere un gesto estremo i tre fanciulli la fermano, dando inizio alla seconda sezione del finale (*Allegro – Mi bemolle maggiore, 3/4, bb. 94-189*). Pamina scopre così che Tamino l'ama, ma che ha dovuto tacere per motivi che ancora non le possono essere rivelati. Il rinsavire di Pamina è simboleggiato dal

würde er vor Gram vergehen,
denn er liebet dich allein. –

PAMINA (*erholt sich*)

Was? er fühlte Gegenliebe?
Und verbarg mir seine Triebe –
Wandte sein Gesicht von mir?
Warum sprach er nicht mit mir?

DIE DREI KNABEN

Dieses müssen wir verschweigen,
doch wir wollen dir ihn zeigen,
und du wirst mit Staunen sehn,
daß er dir sein Herz geweiht
und den Tod für dich nicht scheut!

PAMINA

Führt mich hin, ich möcht' ihn sehen.

DIE DREI KNABEN

Komm, wir wollen zu ihm gehen.

ALLE

Zwei Herzen, die von Liebe brennen,
kann Menschenohnmacht niemals trennen. –
Verloren ist der Feinde Müh',
die Götter selbst beschützen sie.

(*Gehen ab*)

Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andre speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellrot sein, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Szenen sind Felsen, jede Szene schließt sich mit einer eisernen Tür

morirebbe di dolore,
poiché egli ama solo te. –

PAMINA (*si riprende*)

Cosa? egli sentiva amore per me?
E mi nascondeva i suoi impulsi –
volgeva il suo viso lontano da me?
Perché non mi diceva niente?

I TRE FANCIULLI

Questo noi dobbiamo tacerlo,
pure vogliamo mostrartelo,
e tu vedrai con stupore,
che egli ti ha consacrato il suo cuore
e che per te non teme la morte!

PAMINA

Conducetemi da lui, io desidero vederlo.

I TRE FANCIULLI

Vieni, noi vogliamo andare da lui.

TUTTI

Due cuori, che ardono d'amore,
la debolezza umana non può dividere. –
Sprecata è la fatica dei nemici;
perché gli dèi stessi li proteggono.

(*Escono*)

La scena si muta in due grandi montagne; nell'una c'è una cascata, da dove si sente sibilare e scrosciare l'acqua; l'altra vomita fuoco; ogni montagna ha un'inferriata, da dove si intravedono fuoco e acqua; là, dove arde il fuoco, l'orizzonte deve essere rosso chiaro, e dove c'è l'acqua, si trova una nebbia nera. Le quinte sono rocce, ogni quinta si chiude con una porta di ferro

segue nota 34

ritorno del Mi bemolle maggiore e dalla melodia discendente, che ormai abbiamo visto essere associata al loro amore e che Pamina intona immediatamente sulle parole «Was? Er fühlte Gegenliebe» («Cosa? Egli sentiva amore per me?»), per poi svilupparla ulteriormente nelle battute seguenti. Al culmine di questo vero e proprio 'lavoro tematico' Pamina trasforma la frase melodica dell'es. 5 in un grande gesto cadenzale, sulla parola gravida di significato «Götter» («Dèi»), che in un certo senso è il 'contrario' della cadenza dell'es. 37, o meglio rappresenta l'opposto della pulsione suicida di cui l'es. 37 era espressione.

ESEMPIO 38 (bb. 107-110, 164-168)

Pamina

Was? Er fühl-te Ge-gen-lie-be, und ver-barg mir sei-ne Tri-be, die Göt-ter, Göt-

ter selb-sten schüt-zen sie

ACHTUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

TAMINO *ist leicht angezogen, ohne Sandalen. Zwei schwarz geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer. Sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der Höhe, nahe am Geggerter; [dann PAMINA]*³⁵

SCENA XXVIII^a

TAMINO *è vestito leggero, senza sandali. Due uomini con corazza nera introducono Tamino. Sui loro elmi arde il fuoco. Gli leggono la scritta trasparente che è su una piramide. Questa piramide sta nel mezzo, proprio in cima, accanto all'inferraiata; [più tardi PAMINA]*

³⁵ Mentre le prime due sezioni del finale sono strettamente connesse e formano un blocco unico, la terza sezione (*Adagio* – Do minore, 2/2, bb. 190-239) prevede un cambio di scenografia. Tamino deve ora superare la terza e ultima prova, quella del fuoco, dell'acqua e dell'aria, che lo purificherà definitivamente e lo farà entrare nel mondo degli eletti. Sedici battute d'introduzione orchestrale, che servono a consentire il cambio di scena, portano immediatamente un'atmosfera cupa e dolorosa, espressa da una marcia in Do minore, che se da un lato esprime l'angoscia interiore del protagonista, dall'altro è chiaramente concepita come una sorta di risposta 'in negativo' e in miniatura all'*ouverture*. A una prima frase di stile accordale, simile a una marcia funebre (bb. 1-6, es. 39a), segue una seconda frase più lunga (bb. 7-16) in stile fugato quasi bachiano, nella quale soggetto e contro-soggetto sono chiaramente derivati dall'*Allegro* dell'*ouverture* (es. 39b):

ESEMPIO 39a (bb. 190-192)

ESEMPIO 39b (Finale II, bb. 196-199)

Mentre l'orchestra continua a sviluppare il fugato, i due armigeri intonano a mo' di *cantus firmus* rinascimentale una vecchia melodia luterana, «Ach Gott, von Himmel sieh darein» («Oh Dio, dal cielo volgi il guardo»), la cui preghiera è strettamente connessa alla situazione di pericolo in cui si trova Tamino.

ESEMPIO 39c (bb. 206-210)

1. geharnischter Mann

Come nel finale II del *Don Giovanni*, in cui Leporello cita con un testo cambiato l'aria di Figaro «Non più andrai», per ammonire il padrone della fine imminente, allo stesso modo Mozart sfrutta qui la polisemia derivante dall'impiego di una melodia nota su un testo diverso: mentre gli armigeri promettono a Tamino che se supererà le prove farà parte degli eletti, il testo originale del corale chiama in soccorso il Creatore, affinché sostenga l'eroe in questo momento cruciale della sua vita. Il corale termina con un recitativo, alla fine del quale si ode da dietro le quinte la voce di Pamina. Il tempo e la tonalità cambiano ed ha inizio la quarta sezione del finale II (*Allegretto* – La bemolle maggiore, 2/2, bb. 239-277), che segue la precedente senza soluzione di continuità. Tamino, dopo aver appreso che potrà finalmente parlare a Pamina, manifesta la sua gioia in un'ennesima variazione dell'es. 5:

ESEMPIO 40 (bb. 254-256)

Tamino

DIE ZWEI GEHARNISCHTEN

Der, welcher wandert diese Straße voll
 [Beschwerden,
 wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden;
 wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
 schwingt er sich aus der Erde himmelan!
 Erleuchtet wird er dann imstande sein,
 sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.

TAMINO

Mich schreckt kein Tod, als Mann zu handeln,
 den Weg der Tugend fortzuwandeln! –
 Schließt mir die Schreckenspforten auf –
 ich wage froh den kühnen Lauf. –
 (*Will geben*)

PAMINA (*von innen*)

Tamino, halt! ich muß dich sehn!

TAMINO

Was hör' ich? Paminens Stimme? –

DIE ZWEI GEHARNISCHTEN

Ja, ja, das ist Paminens Stimme! –

TAMINO und DIE ZWEI GEHARNISCHTEN

Wohl ^{mir,} nun kann sie mit ^{mir} dir gehn!

Nun trennet ^{uns} euch kein Schicksal mehr,
 wenn auch der Tod beschieden wär'.

TAMINO

Ist mir erlaubt, mit ihr zu sprechen? –

DIE ZWEI GEHARNISCHTEN

Es ist erlaubt, mit ihr zu sprechen!

TAMINO und DIE ZWEI GEHARNISCHTEN

Welch Glück, wenn wir ^{uns} euch wiedersehn,
 froh Hand in Hand in Tempel gehn.
 Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut,
 ist würdig, und wird eingeweihet.

(*Die Tür wird aufgemacht; Tamino und Pamina umarmen sich*)

PAMINA

Tamino mein! O welch ein Glück!

TAMINO

Pamina mein! O welch ein Glück!
 Hier sind die Schreckenspforten,
 die Not und Tod mir dräun.

I DUE ARMIGERI

Chi percorre questa strada irta di fatiche,
 si purifica con fuoco, acqua, aria e terra;
 se saprà vincere la paura della morte,
 balzerà dalla terra verso il cielo!
 Illuminato, sarà allora in grado
 di dedicarsi completamente al culto di Iside.

TAMINO

Non mi spaventa morte alcuna ad agir da uomo,
 a continuare sulla strada della virtù! –
 Aprite a me le porte della paura –
 io tento lieto il percorso arditto. –
 (*Vuole andare*)

PAMINA (*da dentro*)

Tamino, ferma! ti devo vedere!

TAMINO

Cosa sento? la voce di Pamina? –

I DUE ARMIGERI

Sì, sì, è la voce di Pamina! –

TAMINO e I DUE ARMIGERI

Oh ^{me} te felice, ora lei può venir con ^{me,} te,

ora nessun destino ^{ci} vi dividerà più,
 anche se la morte fosse segnata,

TAMINO

Mi è concesso parlare con lei? –

I DUE ARMIGERI

Ti è concesso parlare con lei!

TAMINO e I DUE ARMIGERI

Quale gioia, quando ^{ci} vi rivedremo,

andare nel Tempio mano nella mano.

Una donna che non teme notte e morte
 è degna, e viene iniziata.

(*La porta si apre, Tamino e Pamina si abbracciano*)

PAMINA

Tamino mio! Oh qual felicità!

TAMINO

Pamina mia! Oh qual felicità!

Ecco le porte della paura,
 che minacciano difficoltà e morte.

PAMINA

Ich werde aller Orten
an deiner Seite sein.
Ich selbst führe dich –
Die Liebe leite mich! –

(Nimmt ihm bei der Hand)

Sie mag den Weg mit Rosen streun,
weil Rosen stets bei Dornen sein.
Spiel du die Zauberflöte an,
sie schütze uns auf unsrer Bahn.
Es schnitt in einer Zauberstunde
mein Vater sie aus tiefstem Grunde
der tausendjäh'gen Eiche aus,
bei Blitz und Donner, Sturm und Braus. –
Nun komm und spiel die Flöte an!
Sie leite uns auf grauser Bahn.

TAMINO, PAMINA und DIE ZWEI GEHARNISCHTEN

Wir wandeln durch des Tones Macht
Ihr wandelt froh durch des Todes düstre Nacht.

*(Die Türen werden nach ihnen zugeschlagen; man sieht Tamino und Pamina wandern; man hört Feuergeprassel und Windesgeheul, manchmal auch den Ton dumpfen Donners, und Wassergeräusch. Tamino bläst seine Flöte. Sobald sie vom Feuer herauskommen, umarmen sie sich und bleiben in der Mitte)*³⁶

PAMINA

In ogni luogo
starò al tuo fianco.
Io stessa ti conduco,
l'amore mi guidi!

(Lo prende per mano)

Esso sa cospargere il cammino di rose,
giacché le rose son sempre assieme a spine.
Comincia a suonare il flauto magico
ci proteggerà nel nostro cammino.
Lo intagliò in un'ora magica
mio padre dalla radice più profonda
della quercia millenaria,
fra lampi e tuoni, tempesta e scrosci. –
Ora vieni e comincia a suonarlo!
Ci guiderà nel difficile cammino.

TAMINO, PAMINA e I DUE ARMIGERI

Grazie alla potenza della musica camminiamo
lieti attraverso la notte tetra della morte.

(Le porte vengono richiuse pesantemente dietro di loro; si vedono Tamino e Pamina procedere; si ode crepitio di fiamme e ulular di vento, talora anche il suono cupo del tuono e rumore d'acqua. Tamino suona il suo flauto. Appena essi escono dal fuoco, si abbracciano e rimangono al centro della scena)

³⁶ All'uscita in scena di Pamina ha inizio la quinta sezione del finale II (*Andante* – Fa maggiore, 3/4, bb. 277-361). Non ha luogo a questo punto un duetto d'amore, come forse ci si aspetterebbe, perché le convenzioni formali della *Kasperliade* non consentivano, in una fase in cui l'azione deve procedere spedita, che il ritmo drammatico venisse rallentato per lasciare spazio a un'effusione sentimentale. Pertanto i due innamorati si limitano a scambiarsi esclamazioni di gioia, in un brano che ha più dell'arioso che del duetto – entrambi cantano sempre di seguito, intonando brevi melodie sillabiche – e che fa ampio uso dell'inciso derivato dall'es. 5 (Pamina lo cita persino letteralmente alle parole «Sie mag den Weg mit Rosen streun» – «Esso sa cospargere il cammino di rose») e delle sue numerose variazioni ascoltate finora.

ESEMPIO 41 (bb. 277-281)



Lentamente l'arioso si trasforma in un concertato, di sublime bellezza ed eleganza; ma neppure questa volta Pamina e Tamino possono cantare da soli, perché non appena le loro voci si uniscono in un delicato arabesco, si aggiungono anche quelle dei due armigeri, in venti battute di *ensemble* che rammentano da vicino i concertati delle tre opere dapontiane. Pamina e Tamino sono ora pronti per le tre prove fatali; su invito di Pamina, Tamino suona il flauto, di cui la ragazza ha appena illustrato i poteri magici. Ha inizio la sesta sezione del finale II (*Marsch. Adagio* – Do maggiore, 4/4, bb. 362-389). Ancora una volta Mozart ci stupisce con la sua abilità nel

TAMINO und PAMINA

Wir wandelten durch Feuersgluten,
bekämpften mutig die Gefahr,
dein Ton sei Schutz in Wasserfluten,
so wie er es im Feuer war.

(Tamino bläst; man sieht sie hinuntersteigen und nach einiger Zeit wieder heraufkommen; sogleich öffnet sich eine Türe; man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille. Dieser Anblick muß den vollkommensten Glanz darstellen. Sogleich fällt der Chor unter Trompeten und Pauken ein. Zuvor aber:)

TAMINO und PAMINA

Ihr Götter, welch ein Augenblick!
Gewähret ist uns Isis' Glück! –

CHOR

Triumph, Triumph! du edles Paar,
besieget hast du die Gefahr!
Der Isis Weihe ist nun dein!
Kommt! tretet in den Tempel ein.

(Alle ab)

Das Theater verwandelt sich wieder in den vorigen Garten

TAMINO e PAMINA

Camminammo attraverso lingue di fuoco,
combattemmo con coraggio il pericolo,
il tuo suono sia protezione tra i flutti,
così come lo fu nel fuoco.

(Tamino suona; si scorgono scendere e dopo breve tempo risalire nuovamente; subito s'apre una porta; si vede l'entrata di un tempio, risplendente di luce. Silenzio solenne. Questa scena deve rappresentare il più perfetto splendore. D'un tratto attacca il Coro, fra trombe e timpani. Ma prima:)

TAMINO e PAMINA

Dèi, quale istante!
La fortuna di Iside ci è vicina! –

CORO

Trionfo, trionfo! Tu, nobile coppia,
tu hai vinto il pericolo!
La consacrazione di Iside ora è tua!
Vieni! entra nel tempio.

(Tutti escono)

La scena si muta nuovamente nel giardino di prima

segue nota 36

variare semplici incisi melodici: il tema del flauto (es. 42b) sviluppa infatti la frase che Pamina canta per suggerire all'amato di suonare lo strumento magico (es. 42a), ma a sua volta questa frase è un'ennesima variazione dell'es. 41. L'amore, che ha fatto scaturire l'inciso musicale alla sua prima apparizione (es. 5), dispiega ora tutta la sua forza salvifica.

ESEMPIO 42a (bb. 307-314)

Pamina



Spiel du die Zau-ber - flö - te an; sic schüt - ze uns auf - uns - rer - Bahn.

ESEMPIO 42b (bb. 362-365)

Flauto solo



Mozart rimane dunque fedele ancora una volta al principio che guida la composizione dell'intera *Zauberflöte*, quello cioè di unire un'estrema raffinatezza e sottigliezza dell'elaborazione motivico-tematica e delle forme musicali, da un lato, a un'apparenza di schiettezza e semplicità dell'invenzione melodica e del canto, dall'altra. L'assolo del flauto, accompagnato da brevi accordi degli ottoni e dai timpani, si ripete due volte, al termine delle quali i due innamorati commentano con una melodia ondeggiante il pericolo scampato. Da dietro le quinte si sente allora irrompere un coro di giubilo (*Allegro* – Do maggiore, 4/4, bb. 390-421), che invita Tamino e Pamina a entrare nel tempio. Con questa settima sezione del finale II termina il secondo blocco drammatico (sezioni 3-7) del numero, che inizia con una marcia funebre in Do minore e termina con un brano che, nel sistema di valori stabilito nella *Zauberflöte*, rappresenta il suo esatto contrario o la sua negazione, cioè un coro di giubilo – una marcia veloce – in Do maggiore.

NEUNUNDZWANZIGSTER AUFTRITT

PAPAGENO, *später* DIE DREI KNABEN, [*zuletzt*] PAPANNA.PAPAGENO (*pfeift*)

Papagena! Papagena!³⁷
 Weibchen! Täubchen! meine Schöne!
 Vergebens! Ach! sie ist verloren!
 Ich bin zum Unglück schon geboren! –
 Ich plauderte – und das war schlecht,
 und drum geschieht es mir schon recht! –
 Seit ich gekostet diesen Wein –
 Seit ich das schöne Weibchen sah,
 so brennt's im Herzenskammerlein,
 wo zwichet's hier, so zwichet's da!
 Papagena! Herzensweibchen!
 Papagena! Liebes Täubchen!

SCENA XXIX^aPAPAGENO, *poi* I TRE FANCIULLI, [*infine*] PAPANNAPAPAGENO (*zufola*)

Papagena! Papagena!
 Mogliettina! colombella! mia bellezza! –
 Inutile! Ah! ella è perduta!
 Io già son nato alla sfortuna! –
 Ho chiacchierato – e questo era male,
 e perciò mi sta proprio bene! –
 Da quando ho assaggiato quel vino –
 da quando ho visto quella bella ragazza,
 ecco sento ardermi nel profondo del cuore,
 ecco pizzica qui, ecco pizzica là.
 Papagena! fanciulla del cuore!
 Papagena! cara colombella!

³⁷ La scena cambia nuovamente e ci mostra Papageno che è disperatamente alle prese con il suo flauto di Pan, nel tentativo di far riapparire Papagena. La vicenda dell'opera a questo punto potrebbe dirsi conclusa, e in effetti Pamina e Tamino non riappariranno più in scena, se non brevemente e in compagnia degli altri eletti. Ma poiché non si tratta di un'opera seria, bensì di una *Kasperliade*, Schikaneder e Mozart hanno pensato bene di far seguire al serio cerimoniale, che ha visto Pamina e Tamino superare le prove, una sorta di *pendant* comico, con Papageno che riabbraccia finalmente la sua Papagena, non senza aver prima meditato il suicidio (come Pamina) ed essere finalmente ricorso allo strumento magico (come Tamino) per riavere la persona amata. Con il cambio di scena e l'entrata di Papageno ha inizio allora il terzo blocco drammatico del finale II, corrispondente alle sezioni ottava e nona; poiché tuttavia Mozart tende a isolare piuttosto che a fondere i blocchi drammatici, e al loro interno privilegia l'individuazione di nuclei formali autonomi (le sezioni che stiamo esaminando), il blocco dedicato a Papageno può essere visto come una grande aria solistica in tre tempi, che si conclude con un duetto buffo. L'ottava sezione (bb. 390-533), cioè il primo tempo dell'aria di Papageno (*Allegro* – Sol maggiore, 6/8), riporta il Sol maggiore legato al personaggio e il suo richiamo del flauto di Pan (in realtà un ottavino), che abbiamo ascoltato nel suo assolo dell'atto primo. Come nel ritornello del n. 20, anche in questa circostanza Papageno è caratterizzato da una musica dal carattere villereccio, basata su un incalzante ritmo di 6/8 e su una melodia che insiste sui gradi fondamentali della scala. Il primo tempo dell'aria possiede un'estrema libertà formale, e presenta un patetico episodio centrale in Sol minore, nel quale Papageno medita di impiccarsi a un albero. Si tratta però solo di un *bluff*, e il rapido ritorno del Si bemolle maggiore e poi a Sol maggiore ci fa comprendere che Papageno è troppo legato alla natura, cioè alla vita, per prendere sul serio un tale proposito. Papageno si concede allora una seconda *chance*: soffia lentamente sul suo flauto di Pan, imitandone anche con la voce la scalletta ascendente da Sol a Re, quasi a volerne rinforzare il richiamo, e aspetta che il miracolo si compia. Purtroppo sta suonando lo strumento sbagliato, che va bene per richiamare gli uccelli, ma non le compagne di vita. Ecco allora che Papageno decide di farla finita sul serio. Termina il primo tempo dell'aria – e l'ottava sezione del finale – e iniziano due brevi episodi di transizione, quasi una sorta di "tempo di mezzo" di un'aria ottocentesca; nel primo, che dura appena dieci battute (*Andante* – Sol minore, 6/8), Papageno sembra voler realizzare il suo proposito di suicidarsi; nel secondo (*Allegretto* – Do maggiore, 2/2, bb. 543-615) Papageno viene salvato *in extremis* dall'arrivo dei tre fanciulli, che gli ricordano che la vita è una sola e che se cerca la sua compagna deve usare lo strumento giusto: il *Glockenspiel*. Papageno non perde un solo attimo e inizia a suonare una musicchetta simile a un *carillon*, con la quale accompagna il suo canto (*Allegro* – Do maggiore, 2/2).

ESEMPIO 43 (bb. 584-591)

Papageno 

Klin-get Glöck-chen, klin - get! schafft mein Mäd-chen her! Klin-get Glöck-chen, klin - get! bringt mein Weib-chen her.

'S ist umsonst, es ist vergebens,
müde bin ich meines Lebens!
Sterben macht der Lieb' ein End',
wenn's im Herzen noch so brennt.
(Nimmt eine Strick von seiner Mitte)

Diesen Baum da will ich zieren,
mir an ihm den Hals zuschnüren,
weil das Leben mir mißfällt;
gute Nacht, du schwarze Welt! –
Weil du böse an mir handelst,
mir kein schönes Kind zubandelst,
so ist's aus, so sterbe ich.
Schöne Mädchen, denkt an mich! –
Will sich eine um mich Armen,
eh' ich hänge, noch erbarmen,
wohl, so laß' ich's diesmal sein!
Rufet nur, Ja oder Nein! –
(Sieht sich um)

Keine hört mich, alles stille!
Also ist es euer Wille!
Papageno, frisch hinauf!
ende deinen Lebenslauf!
(Sieht sich um)

Nun! ich warte noch, es sei,
bis man zählet: eins, zwei, drei.
(Sieht sich um, pfeift)
Nun, wohlan! es bleibt dabei!
Weil mich nichts zurücke hält,
gute Nacht, du falsche Welt!
(Will sich hängen)

DIE DREI KNABEN *(fahren herunter)*
Halt ein! o Papageno, und sei klug!
man lebt nur einmal, dies sei dir genug.

PAPAGENO
Ihr habt gut reden, gut zu scherzen;
doch brennt' es euch, wie mich im Herzen,
ihr würdet auch nach Mädchen gehn.

DIE DREI KNABEN
So lasse deine Glökchen klingen,
dies wird dein Weibchen zu dir bringen.

PAPAGENO
Ich Narr vergaß der Zauberdinge! –
(Nimmt sein Instrument heraus)
Erklinge, Glockenspiel, erklinge!
Ich muß mein liebes Mädchen sehn.

È inutile, è perduta,
stanco son della mia vita!
La morte pone fine all'amore,
quando nel cuore s'arde ancor così.
(Prende una corda dalla sua cintola)

Ecco voglio adornare quest'albero,
legandomi il collo a lui,
giacché la vita non mi piace;
buona notte, mondo nero! –
Poiché sei cattivo con me,
e non mi mandi una bella bambina,
la faccio finita, allora io muoio.
Bella fanciulla, pensa a me. –
Se almeno una vorrà ancora impietosirsi
di me poveretto, prima ch'io m'appenda,
ebbene, per questa volta lascio perdere!
Gridate solo Sì o No! –
(Si guarda intorno)

Nessuna mi ode, tutto tace!
Dunque è questo che volete!
Papageno, sbrigati!
Poni fine alla tua esistenza!
(Si guarda intorno)

Ecco! io aspetto ancora che succeda,
finché si conto: uno, due, tre
(Si guarda intorno, zuffola)
dunque orsù! è deciso!
Poiché niente mi trattiene,
buona notte, mondo bugiardo!
(Fa per impiccarsi)

I TRE FANCIULLI *(giungono dall'alto)*
Ferma! Papageno, e sii assennato!
Si vive solo una volta, ciò ti basti.

PAPAGENO
Avete un bel parlare, ben da scherzare;
ma se vi ardesse il cuore come a me,
andreste anche voi in cerca di ragazze.

I TRE FANCIULLI
Allora fai risuonare i tuoi campanelli,
essi ti porteranno la tua mogliettina.

PAPAGENO
Che stupido, ho dimenticato l'aggeggio magico! –
(Prende fuori il suo strumento)
Risuona, cassetina, risuona!
Io devo vedere la mia cara fanciulla.

(Die drei Knaben laufen zu ihrem Flugwerk und bringen das Weib heraus)

Klinget, Glöckchen, klinget,
schafft mein Mädchen her! –
Klinget, Glöckchen, klinget!
Bringt mein Weibchen her!

DIE DREI KNABEN

Nun, Papageno, sieh dich um!

(Papageno sieht sich um; beide haben unter dem Ritornell komisches Spiel)

PAPAGENO

Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!³⁸

PAPAGENA

Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

PAPAGENO

Bist du mir nun ganz gegeben? –

PAPAGENA

Nun bin ich dir ganz gegeben.

PAPAGENO

Nun, so sei mein liebes Weibchen!

PAPAGENA

Nun, so sei mein Herzenstäubchen!

BEIDE

Welche Freude wird das sein,

(I tre fanciulli corrono alla loro macchina volante e portano fuori la Donna)

Suonate, campanelli, suonate!
Conducete qui la mia fanciulla! –
Suonate, campanelli, suonate!
Portate qui la mia mogliettina!

I TRE FANCIULLI

Ora, Papageno, guardati attorno!

(Papageno si guarda intorno; entrambi hanno una recitazione comica durante il ritornello)

PAPAGENO

Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

PAPAGENA

Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

PAPAGENO

Mi sei data ora completamente? –

PAPAGENA

Ti son data ora completamente.

PAPAGENO

Allora, sii dunque la mia cara mogliettina!

PAPAGENA

Allora, sii dunque il colombello del mio cuore!

A DUE

Quale gioia sarà,

³⁸ Il miracolo stavolta si compie, e appare in scena Papagena. Ha inizio dunque il secondo tempo dell'aria (*Allegro* – Do maggiore, 2/2, bb. 616-744), che corrisponde alla nona sezione del finale II; si tratta di una delle pagine più celebri e divertenti della *Zauberflöte*, nella quale la musica dispiega un'irresistibile *vis comica*. Lo stupore iniziale dei due personaggi, che rimangono sbalorditi senza riuscire a parlare, viene sottolineato da un motivo staccato e saltellante degli archi di otto battute, che forma un ritornello ripetuto altre due volte di seguito. A partire dalla seconda entrata i cantanti iniziano a balbettare le prime sillabe del loro nome («Pa-pa-pa»), alternandosi e imitandosi, ma con entrate sempre più rapide, fino ad arrivare a una raffica di crome ribattute («pa-pa-pa-pa-pa-pa-ge-no/a»), un vero scioglilingua o, se si preferisce, un assaggio di poesia dadaista con più di un secolo d'anticipo. Poiché anche i figli avranno i nomi dei genitori, e si prevede una prole assai numerosa, Papageno e Papagena continuano a sciorinare cascate di «Pa-pa-pa» fino alla fine del pezzo. In uno dei passaggi musicalmente più divertenti i violini rispondono all'elenco dei nuovi nati con delle scale ascendenti di crome in Re maggiore, sempre uguali, che a noi ascoltatori del XXI secolo fanno pensare a una catena di montaggio. I compositori italiani degli anni successivi, Rossini in primo luogo, sfrutteranno a piene mani la possibilità di creare una situazione comica grazie alla ripetizione ossessiva di un semplice inciso melodico, accompagnato da frasi prive di senso dei cantanti e da una scansione delle sillabe accelerata all'estremo. Le oltre 350 battute dedicate a Papageno nel finale II, sommate alle due arie solistiche nel primo e nel secondo atto, finiscono per farne il protagonista assoluto dell'opera, almeno sul piano musicale. Ciò in parte si spiega col fatto che il ruolo fu scritto per l'autore del libretto, Schikaneder, che era un brillante attore comico e che pertanto si è riservato una parte principale; del resto, l'opera è una farsa popolare, e pertanto è più che giustificato il fatto che il registro comico abbia una grande importanza nell'economia complessiva della *Zauberflöte*. Ma è indubbio anche che la lunga parentesi comica del finale II assume un significato speciale, come trionfo dello spirito vitale e della pura gioia musicale sulla gravità del mondo etico e fin troppo ascetico di Sarastro, al quale si sono votati – o forse sarebbe meglio dire condannati? – Tamino e Pamina.

wenn die Götter uns bedenken,
unsrer Liebe Kinder Schenken,
so liebe kleine Kinderlein!

PAPAGENO

Erst einen kleinen Papageno!

PAPAGENA

Dann eine kleine Papagena!

PAPAGENO

Dann wieder einen Papageno!

PAPAGENA

Dann wider eine Papagena!

BEIDE

Es ist das höchste der Gefühle,
wenn viele, viele, Papageno
wenn viele, viele, Papagena
der Eltern Segen werden sein.
(Beide ab)

se gli dèi ci terranno cari
e manderanno bambini al nostro amore,
tanti cari piccoli bambinelli!

PAPAGENO

Prima un piccolo Papageno!

PAPAGENA

Poi una piccola Papagena!

PAPAGENO

Poi di nuovo un Papageno!

PAPAGENA

Poi di nuovo una Papagena!

A DUE

È la cosa più bella,
se tanti e tanti Papageni
se tante e tante Papagene
saranno la benedizione dei genitori.
(Escono entrambi)

DREIßIGSTER AUFTRITT

Der MOHR, die KÖNIGIN mit allen ihren Damen kommen von beiden Versenkungen; sie tragen schwarze Fackeln in der Hand

MONOSTATOS, die KÖNIGIN und die DAMEN

Nur stille, stille, stille, stille!³⁹
Bald dringen wir im Tempel ein!

MONOSTATOS

Doch, Fürstin! halte Wort! Erfülle!
Dein Kind muß meine Gattin sein! –

SCENA XXX^a

Il MORO, la REGINA con tutte le sue damigelle giungono da entrambe le botole; portano in mano fiaccole nere

MONOSTATOS, la REGINA e LE TRE DAMIGELLE

Ma zitti, zitti, zitti, zitti!
Tra poco penetriamo nel Tempio.

MONOSTATOS

Però, Regina, mantieni la parola! Sii leale!
Tua figlia deve essere mia sposa! –

³⁹ Con la decima sezione del finale II (*Più moderato* – Do minore, 2/2, bb. 745-828) inizia il quarto e ultimo blocco drammatico, che ci riporta alla trama seria dell'opera. La Regina della notte, accompagnata da Monostatos e dalle tre dame, emerge dal sottosuolo, accompagnata da un tema furtivo degli archi, che avrà molto da dire agli operisti dell'Ottocento al momento di scrivere musiche per congiurati, e ancor più avrà da dire agli autori delle colonne sonore dei cartoni animati:

ESEMPIO 44 (bb. 744-750)



Mentre il Do minore mantiene la valenza simbolica che già conosciamo, come espressione del male, la Regina ha perduto definitivamente i suoi attributi vocali, e si limita qui a cantare insieme alle tre dame; ancora una volta la musica anticipa dunque ciò che l'azione sta per rivelare a breve, cioè la fine della sovrana e del suo potere. Su un violento accordo di settima diminuita, accompagnato da lampi, tuoni e tempesta, i cinque congiurati sprofondano negli inferi, non senza però aver intonato prima quell'accordo spezzato discendente di settima diminuita che aveva caratterizzato la seconda aria della Regina della notte (cfr. es. 25). Ciò che nell'aria era solo una finzione per impressionare Pamina, si rivela ora essere stata una lucida – sebbene inconsapevole – premonizione di ciò che attendeva la Regina e le forze del male da lei guidate.

KÖNIGIN

Ich halte Wort! es ist mein Wille:
Mein Kind soll deine Gattin sein!

DIE DREI DAMEN

Ihr Kind soll deine Gattin sein!

(Man hört dumpfen Donner, und Wassergeräusch)

MONOSTATOS

Doch still, ich höre schrecklich rauschen,
wie Donnerton und Wasserfall. –

KÖNIGIN und DAMEN

Ja, fürchterlich ist dieses Rauschen,
wie fernen Donners Widerhall! –

MONOSTATOS

Nun sind sie in des Tempels Hallen.

ALLE

Dort wollen wir sie überfallen,
die Frömmel tilgen von der Erd'
mit Feuersglut und mächt'gem Schwert!

DIE DREI DAMEN und MONOSTATOS

Dir, große Königin der Nacht,
sei unsrer Rache Opfer gebracht!

(Donner, Blitz, Sturm)

MONOSTATOS, KÖNIGIN und DIE DAMEN

Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht,
wir alle gestürzt in ewige Nacht! –

(Sie versinken)

Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne

[LETZER AUFTRITT]

SARASTRO *steht erhöht*; TAMINO, PAMINA, *beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten*; DIE DREI KNABEN *halten Blumen*

SARASTRO

Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,⁴⁰
zernichten der Heuchler erschlichene Macht!

REGINA

Io mantengo la parola! è mia volontà:
mia figlia sarà tua sposa!

LE TRE DAMIGELLE

Sua figlia sarà tua sposa!

(S'ode un tuono cupo e rumore d'acqua)

MONOSTATOS

Ma silenzio, io sento un rumore tremendo,
come di tuoni e cascate. –

REGINA e LE TRE DAMIGELLE

Sì, questo rumore è spaventoso
come eco di tuoni lontani! –

MONOSTATOS

Ora si trovano nelle sale del Tempio.

TUTTI

Là li vogliamo sorprendere,
cancellare i bigotti dalla Terra
con fiamme infuocate e spada potente!

LE TRE DAMIGELLE e MONOSTATOS

A te, grande Regina della Notte,
la nostra vendetta sia portata in offerta!

(Tuoni, lampi, tempesta)

MONOSTATOS, la REGINA e LE TRE DAMIGELLE

Annientata, annullata è la nostra forza,
noi tutti precipitiamo nella notte eterna!

(Sprofondano)

Tosto l'intera scena si trasforma in un sole

[SCENA ULTIMA]

SARASTRO *sta in alto*; TAMINO, PAMINA, *entrambi in abito sacerdotale. Accanto a loro i sacerdoti egizi da entrambi i lati*; I TRE FANCIULLI *reggono fiori*

SARASTRO

I raggi del sole dissipano la notte,
annullano il potere carpiteo con frode da ipocriti!

⁴⁰ Dopo un breve recitativo di Sarastro, l'undicesima e ultima sezione del finale II (bb. 819-919) è occupata da un coro di giubilo, suddiviso a sua volta in un'introduzione lenta (*Andante* – Mi bemolle maggiore, 4/4, bb. 819-845), dominata da due motivi ormai familiari: il «triplice accordo», esposto in forma variata dall'intera orchestra, ma ancora chiaramente riconoscibile col suo ritmo puntato, e il motivo discendente dell'es. 5, affidato ai soprani che, inspiegabilmente, compaiono nuovamente in questo universo maschile. All'introduzione fa seguito quindi un veloce tema marziale (*Allegro* – Mi bemolle maggiore, 2/4, bb. 486-919), esposto dapprima dall'or-

CHOR VON PRIESTERN

Heil sei euch Geweihten!
Ihr dranget durch Nacht!
Dank sei dir, Osiris!
Dank dir, Isis, gebracht!
Es siegte die Stärke
und krönet zum Lohn
die Schönheit und Weisheit
mit ewiger Kron'!

CORO DI SACERDOTI

Sia salve a voi consacrati!
Voi penetraste attraverso la notte!
Sia grazie a te, Osiride!
Si rechi grazie a te, Iside!
La fermezza ha vinto,
e incorona quale premio
la bellezza e la saggezza
con lode eterna!

segue nota 40

chestra e quindi ripreso dal coro. Ancora una volta il materiale tematico delle parti vocali è derivato dall'es. 5, che qui subisce l'ultima e più radiosa variazione alle parole «Schönheit, und Weisheit» («bellezza e saggezza»).

ESEMPIO 45 (bb. 877-895)

Sop. 

La ripresa del motivo di marcia iniziale conclude solennemente l'atto, in una radiosa affermazione del Mi bemolle maggiore con cui l'opera era iniziata.



Frontespizio e antiporta (con un Papageno molto simile ma non identico a quello del libretto per la prima) di un libretto del 1794, senza luogo di edizione e senza stampatore. La traduzione è quella di De Gamerra, rappresentata a Dresda in quell'anno (esiste un'altra stampa recante nel frontespizio la menzione della piazza e del teatro; cfr. il *Catalogo* di Sartori).

L'orchestra

2 Ottavini	2 Corni
2 Flauti	2 Trombe
2 Oboi	3 Tromboni
2 Clarinetti in La	
2 Corni di bassetto	Percussioni:
2 Fagotti	Timpani, <i>Glockenspiel</i>
Violini I	
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

La formazione dell'orchestra della *Zauberflöte* è in tutto e per tutto quella classica, ma presenta un gruppo dei fiati particolarmente nutrito e il *Glockenspiel* legato alla figura di Papageno. Neppure nell'*ouverture* e nei due finali, cioè nelle pagine più dense ed elaborate, l'orchestra figura al completo, poiché ad esempio gli oboi tacciono in presenza dei clarinetti; inoltre alcuni strumenti, come i tromboni e i timpani, compaiono solo in alcuni punti della partitura. Le ragioni di questo impiego così selettivo del colore orchestrale sono molteplici: la prima è di ordine pratico, poiché Mozart ha composto l'opera per un piccolo teatro di periferia, che non disponeva di un numero di strumentisti paragonabile a quello delle grandi compagnie di corte europee – ad esempio i clarinetti tacciono in presenza dei corni di bassetto, perché l'esecutore era lo stesso. A ciò si aggiunge una seconda ragione, di tipo strettamente drammatico, che ci fa comprendere come Mozart abbia saputo fare di necessità virtù. Il compositore ha infatti conferito a determinati strumenti un significato simbolico particolare, quasi 'attoriale': è questo il caso non solo del già citato *Glockenspiel* o dell'ottavino, legati al personaggio di Papageno (l'ottavino accompagna però anche l'aria di Monostatos), ma anche e soprattutto dei clarinetti e in secondo luogo delle trombe, che intervengono nelle scene rituali dell'opera o in quelle in cui viene evocato il mondo di Sarastro. Clarinetti e ottoni erano infatti impiegati all'epoca di Mozart nelle musiche massoniche, ed egli stesso ne ha fatto ampio uso nelle sue composizioni destinate alla loggia a cui apparteneva.

Nella *Zauberflöte* si può dunque parlare di un vero e proprio uso semantico del colore orchestrale, di tradizione settecentesca. Nei singoli numeri la scelta degli strumenti non è mai casuale, ma è sempre messa a servizio dell'azione e della sua intelligibilità; di conseguenza quasi ogni brano ha un suo timbro differente, e la medesima combinazione non si ripete mai per più di due numeri. Sono invece assai frequenti i casi in cui un determinato strumento emerge dal collettivo per conferire un significato speciale alla scena; è questo il caso, ad esempio, del fagotto nel n. 4, quando la Regina della notte descrive il terrore di Pamina dopo il rapimento, o quando, nel finale II, Pamina spiega a Tamino l'origine misteriosa del flauto magico che gli è stato regalato.

Mozart non ha mai dimostrato particolare interesse per il colore orchestrale in sé, tuttavia ne anticipò l'uso drammatico che ne avrebbero fatto nel secolo successivo Verdi e Wagner. La prova più evidente si ha nella scena della prova del fuoco e dell'acqua del finale II; il compositore evita a priori di scrivere una musica che 'dipinga' o caratterizzi in maniera descrittiva la situazione, bensì crea una melodia per flauto solo, accompagnata dagli accordi degli ottoni e dai rintocchi dei timpani, che conferisce alla situazione un'aura di mistero e solennità del tutto ideali.

Le voci

The image displays a musical score for the vocal parts of *Die Zauberflöte*. It consists of 13 staves, each representing a different character. The characters and their vocal parts are: Die Königin der Nacht (Soprano), Pamina (Soprano), Papagena (Soprano), 1. und 2. Dame (Soprano), 3. Dame (Soprano), 1. und 2. Knabe (Soprano), 3. Knabe (Soprano), Tamino (Soprano), Monostatos (Bass), 2. Priester (Soprano), Sprecher (Bass), Papageno (Bass), and Sarastro (Bass). Each staff shows a vocal line with a treble clef for sopranos and a bass clef for basses. The notes are placed on the staff to indicate the pitch range of the character's part. A diagonal line on each staff indicates the range of the vocal part.

Quando Mozart scrisse le sue opere, la prassi voleva che il registro vocale dei personaggi fosse basato su quello degli interpreti. Anche nella *Zauberflöte* il musicista si è attenuto strettamente a questo principio, e ciò ha determinato le grandi differenze dal punto di vista vocale tra le varie parti dell'opera. Ad esempio per la Regina della notte, che venne interpretata dalla cognata del compositore Josepha Hofer (una cantante di professione assai celebre all'epoca per le sue doti vocali e soprattutto per le sue brillanti colorature) Mozart ha scritto una parte assai impegnativa, addirittura una delle più difficili del repertorio operistico di tutti i tempi, se si escludono le opere di Rossini; la voce richiesta è quella di un soprano di coloratura dotato di potenza e brillantezza estrema di timbro, nonché della capacità di affrontare senza timore le difficoltà spericolate di cui sono irte le sue due arie. Al contrario, per Papagena Mozart ha scritto una parte dal registro poco esteso, alla portata di qualsiasi soprano lirico-leggero, e che non richiede una voce particolarmente robusta; tuttavia l'interprete di Papagena deve avere ottime qualità d'attrice, per non sprecare l'effetto del suo duetto con Papageno nel finale II.

A metà strada tra questi due estremi si trova la parte di Pamina, scritta per Anna Gottlieb, un giovane soprano che aveva già interpretato Barbarina nella prima rappre-

sentazione de *Le nozze di Figaro* (la cavatina «L'ho perduta» ha infatti molti punti di contatto con l'assolo di Pamina «Ach, ich fühl's»); all'interprete non vengono richiesti virtuosismo e agilità particolari, ma al contrario una voce calda ed espressiva, soprattutto nel legato e nei portamenti, ma anche – cosa purtroppo sempre rara nei cantanti d'opera – una buona capacità di recitare nelle scene dialogate di cui è ricca questa parte.

È questa in generale la difficoltà principale che affrontano gli interpreti odierni della *Zauberflöte*: un genere come quello della *Kasperliade*, popolare ma non incolto, leggero ma non comico, musicale ma con una grandissima importanza delle scene recitate, sentimentale ma non patetico, è qualcosa che oggi non esiste più, se non nella forma del *musical* anglo-americano, che ne è l'erede in linea diretta, e che tuttavia raramente viene coltivato dai cantanti lirici. La difficoltà risulta ancora maggiore a causa della formazione internazionale dei *cast* operistici: se non si recita nella propria lingua madre è difficile risultare convincenti, soprattutto se non si è attori di professione. Questi ostacoli si riscontrano oggi anche nell'esecuzioni di *opéras-comiques* francesi e di *Singspiele*, ma proprio in un genere così tipicamente viennese e così peculiare come la *Kasperliade* risultano quasi insormontabili. Non a caso la *Zauberflöte*, sebbene sia un'opera assai amata dal pubblico, non viene eseguita così di frequente come gli altri capolavori mozartiani.

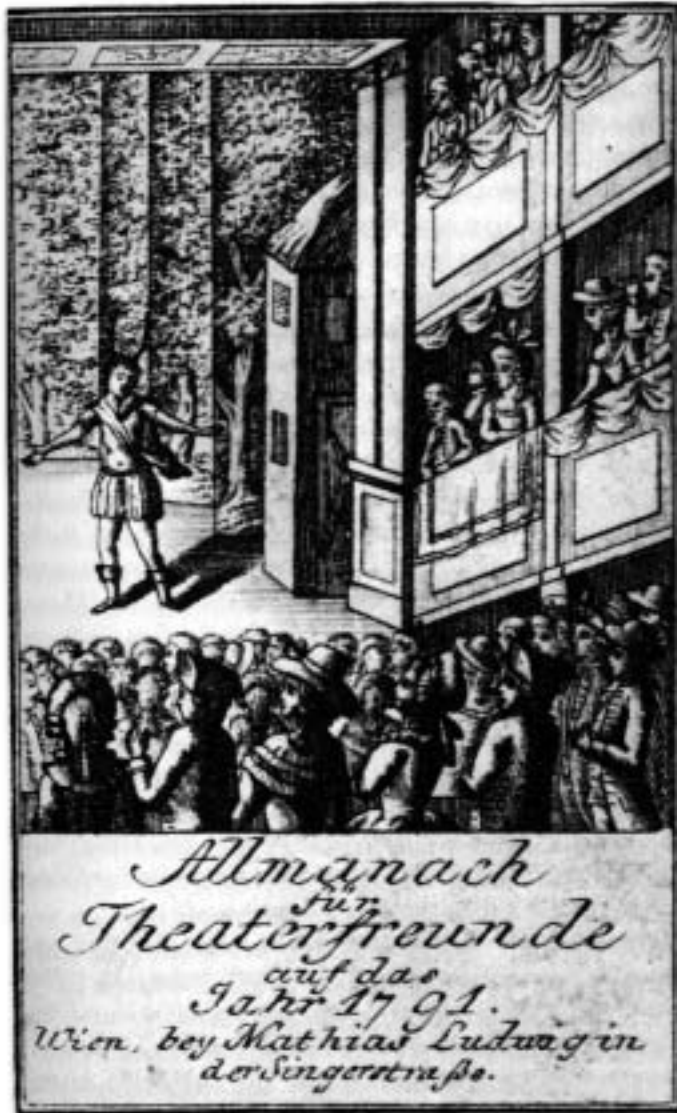
Le osservazioni fatte finora valgono anche per la parte di Tamino, il cui interprete deve essere un tenore lirico dotato soprattutto di un timbro chiaro e una pronuncia impeccabile (alla Wunderlich), una buona eleganza nei legati e che, soprattutto, non ecceda in preziosismi. Ma ancor più ci vuole un interprete che tenga sempre a mente che Tamino è sì il protagonista dell'opera, ma non dal punto di vista musicale, e che pertanto non può aspettarsi dai suoi assoli quegli scrosci d'applausi che gli potrebbero assicurare le opere italiane. La parte tenorile è infatti la più difficile sotto un altro punto di vista: Tamino è spesso presente in scena, tuttavia i suoi dialoghi sono privi di sprazzi comici o di appigli che possano facilitare l'interpretazione di un cantante inesperto in fatto di recitazione. All'epoca di Mozart esistevano – soprattutto in Francia ma anche nei paesi di lingua tedesca – attori di prosa dotati allo stesso tempo di buoni mezzi vocali, che oggi sono una rarità, oppure si dedicano ad altri generi quali appunto il *musical*. La parte di Tamino richiede proprio un tale genere di attore-cantante, personaggio sentimentale – nel senso settecentesco, cioè *empfindsam* o *larmoyant* –, che vive di mezze tinte: se ne si fa un personaggio troppo serio, o addirittura romantico, si finisce per annoiare, ma se al contrario si prendono sottogamba i suoi dialoghi, magari cedendo alla tentazione di accorciarli o di recitarli senz'anima, si finisce per creare un personaggio scialbo e totalmente succube di forze esterne, le tre dame, Sarastro e persino Papageno. La difficoltà dunque è tutta lì, nel trovare un tenore che non si atteggi troppo a 'tenore' al momento di cantare, e che sappia allo stesso tempo recitare senza far sbadigliare il pubblico.

Dal punto di vista musicale e scenico la vera parte da protagonista spetta a Papageno; senza un buon Papageno la *Zauberflöte* non avrà mai successo, anche disponendo

del miglior *cast* possibile per le restanti parti, ma con un Papageno all'altezza qualsiasi pecca degli altri interpreti finisce per passare in secondo piano. Non a caso l'autore del libretto Emanuel Schikaneder, che era anche e soprattutto un celebre attore di teatro, specializzato nelle parti comiche, si cucì addosso il ruolo per interpretarlo personalmente. Cosa deve avere allora un buon interprete di Papageno? Anzitutto presenza scenica, sia nelle parti recitate sia in quelle cantate. Il copione e la musica lo aiutano molto sotto questo punto di vista, ma l'interprete deve metterci di suo una grande tecnica vocale e una *vis comica* non indifferente; se manca la prima qualità i semplici motivetti di Papageno finiscono per sembrare ridicoli e banali (non vi è niente di peggio, infatti, che un'aria semplice eseguita da un cattivo cantante), mentre se non c'è la seconda il personaggio non fa ridere e l'effetto complessivo dell'opera è compromesso irrimediabilmente. Per fortuna i bassi buffi, cioè la voce richiesta per Papageno, in genere sono buoni attori, e ciò spiega perché la *Zauberflöte* raramente non abbia successo a teatro.

Meno problematica è la parte di Sarastro, un basso che deve possedere un Fa₁ molto sonoro, visto che viene richiesto più volte nella partitura e sempre con un significato drammatico importante. La sua parte, lenta e ieratica, non presenta grandi difficoltà tecniche, e anche dal punto di vista delle scene recitate il fatto che sia un personaggio per così dire 'a una dimensione' (che non attraversa, cioè, un'evoluzione interiore nel corso della vicenda), rende la sua interpretazione meno difficile degli altri ruoli della *Zauberflöte*. Ciò che forse deve possedere assolutamente l'interprete di Sarastro è una qualità extra-musicale: la prestanza. Vi immaginate un Sarastro bassino e dalla corporatura esile?

Le restanti parti vocali dell'opera sono tutte scritte per cantanti-attori, e non presentano grandi difficoltà tecniche per i cantanti odierni. Monostatos è un tenore leggero, per il quale una voce anche un po' stridula non guasta affatto, visto il carattere nevrotico del personaggio; le tre dame sono scritte per voci di soprano, ma la terza dama deve avere un timbro più scuro, poiché canta prevalentemente nel registro medio-grave; lo stesso vale per i tre fanciulli, affidati a voci bianche di ragazzi, il terzo dei quali sarà però un po' più grande d'età, visto che deve intonare il Sol₂; infine il secondo Sacerdote e l'Oratore sono rispettivamente un tenore e un baritono comprimari.



*Almanach
für
Theaterfreunde
auf das
Jahr 1791.
Wien, bey Matthias Ludwig in
der Singerstraße.*

Scorcio della sala del Theater auf der Wieden (*Almanach für Theaterfreunde*, 1791), nella quale ebbe luogo la prima rappresentazione assoluta della *Zauberflöte*.

Die Zauberflöte, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Nei teatri suburbani viennesi, a partire dagli anni Ottanta del Settecento fino ad Ottocento inoltrato, ebbe vasta fortuna un filone teatrale in lingua tedesca denominato *Zauberoper*, imparentato alla farsa popolare viennese (*Kasperliade*) ma intriso di elementi magici ed effetti scenici spettacolari tipici dell'*opéra-féerie*, e imperniato su trame di derivazione fiabesca o folclorica, non di rado di struttura piuttosto disunita. La trama, il libretto e le circostanze dell'allestimento ascrivono a pieno titolo *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*) di Mozart a questo filone.

Era dai tempi della *Entführung aus dem Serail* (*Il ratto dal serraglio*, 1782) che il compositore coltivava l'idea di cimentarsi ancora con un'opera tedesca di vaste proporzioni: vi collaborò con Emanuel Schikaneder, uomo di varie attitudini – poeta, impresario, attore ma anche cantante (alla prima impersonò Papageno) – che dal 1789 dirigeva intelligentemente e con successo il Theater auf der Wieden (quello stesso dove, nel 1805 e 1806, Beethoven avrebbe presentato le prime due *Leonore*), inscenandovi drammi di Shakespeare, Lessing, Goethe intrecciati a opere di successo quali il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello e la *Cosa rara* di Martin y Soler. Qui *Die Zauberflöte* esordì con grande successo il 30 settembre 1791, non senza aver sollevato qualche cruccio ai suoi artefici a causa della relativa freddezza tributata dal pubblico al termine dell'atto primo, ma salvandosi nel secondo grazie alle fantasmagorie sceniche, al punto da meritarsi la bellezza di ventiquattro repliche nel solo successivo mese di ottobre e di raggiungere la centesima nel novembre 1792 (quando Mozart era già morto).

Fra gli esperti prevale, ma non in modo univoco, l'idea che il soggetto fosse stato proposto da Mozart; quel che è certo è che Schikaneder abbracciò il progetto con entusiasmo, adoperandosi alacramente, attingendo alle fonti più disparate, fra le quali la fiaba *Lulu oder die Zauberflöte* di Liebeskind (tratta nella celebre raccolta di Wieland *Dschinnistan oder Auserlesene Feen*, 1786-1789), il *Sethos* dell'abate Terrasson ed il *Thamos Re d'Egitto* di Gebler: lavoro, quest'ultimo, per il quale Mozart aveva composto nel 1779 le musiche di scena KV 345, già anticipatrici di talune tipiche sonorità della *Zauberflöte*.

Aldilà degli antecedenti diretti, senz'altro importante è, per l'interpretazione storica della *Zauberflöte*, il contesto culturale di fondo, che ha tra l'altro visto la diffusione nei paesi di lingua tedesca del teatro antirealistico di Carlo Gozzi (insieme farsesco e 'meraviglioso', proprio come il capolavoro mozartiano), suscitando l'attenzione di personalità quali Lessing, Goethe, Schiller, i due Schlegel. Se ne interessò anche il ventiquattrenne Mozart, che fra il settembre 1780 ed il febbraio 1781 troviamo quale assiduo spettatore della *Turandot* di Gozzi, data a Salisburgo nella traduzione tedesca di Werthes fresca di stampa (1789), e proprio dalla compagnia di Emanuel Schikaneder. L'incontro con quest'ultimo 'doveva' insomma compiersi, prima o poi, nel segno di tale specifica prospettiva di genere.

Nel libretto, il disparato complesso delle fonti venne fuso da Schikaneder nell'atmosfera magica ed irrazionale della fiaba, intessuta di sbalzi temporali e spaziali, scandita da numerosissime

mutazioni sceniche (ben quattordici!), fra apparizioni improvvise ed inverosimili (una per tutte: la Regina della notte che nell'atto secondo consegna a Pamina un pugnale, pur non avendo accesso al regno di Sarastro dove la figlia è segregata). Al complesso non logico né lineare degli eventi – che vede disattesa, tra l'altro, l'unità d'azione, inscenando una trama parallela nelle vicende di Papageno, *alias* Hanswurst (Gianni Salsiccia: una sorta di analogo tedesco dell'Arlecchino italiano) – Schikaneder aggiunse anche un piano di significazione allegorica, fitto di richiami alla ritualità ed ai temi della Massoneria, a cui era affiliato (come lo era, del resto, il compositore). A complicare la trama si mise poi lo stesso Mozart, se è vero, come pare, che alla sua volontà sia dovuto l'inaspettato capovolgimento dei ruoli operato a metà dell'opera, quando Sarastro si svela 'buono' volgendosi al negativo, di conseguenza, il carattere della Regina della notte.

Ne risultò, da un punto di vista 'esterno', il libretto certamente più eccentrico e disunito cui Mozart avesse mai messo mano; ma un libretto, paradossalmente, dalle imprevedute qualità, addirittura perfetto per assecondare una delle più autentiche vocazioni della sua creatività: il ricorso cioè ad un'estrema policromia di stili, e la suprema sapienza nel metterli al servizio della costruzione drammaturgica, rielaborando genialmente, nella partitura, l'intera eredità musicale europea, di cui si può ben affermare pertanto che *Die Zauberflöte* rappresenti la *summa*.

Con assoluto rigore drammaturgico, Mozart seppe trovar spazio per la canzone popolare, così come per il corale bachiano, per gli stilemi dell'opera seria e di quella buffa, per le accensioni gluckiane e la musica massonica, per le onomatopее ingenuie, riuscendo a creare, come scrisse Bernard Shaw, «l'unica sola opera esistente che si possa concepire come scritta da Dio in persona». Tutta questa caleidoscopica varietà di stili è, nella *Zauberflöte*, 'vecchia' in quanto assorbita da modelli storici, ma allo stesso tempo 'nuova': nuova perché nessuno prima di Mozart aveva accostato tanta dispari varietà, ma nuova anche in virtù dell'aura, dell'effetto di straniamento che a quel complesso di 'citazioni' musicali viene trasferito in virtù delle morbide sonorità e/o delle alchimie timbriche impiegate. Musica nuova, infine, per l'eterodossia del contesto ideologico che essa chiama in causa, superando d'un balzo lo sfondo morale della misoginia settecentesca per affermare, nel nome di Pamina, un già romantico *Ewigweibliche*, che prefigura nel compiersi del suo amore con Tamino l'utopia di un nuova umanità, sicché «la terra divenga il regno dei cieli ed i mortali pari agli dèi».



Schikaneder nel costume di Papageno. Incisione di Ignaz Alberti (1760-1794) dal libretto per la prima rappresentazione assoluta.



Josepha Hofer (nata Weber; 1758-1819), la prima Regina della notte. Museo storico di Vienna.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Il principe Tamino, smarritosi nel regno della Regina della notte fuggendo un serpente velenoso, viene salvato da tre dame, che in Tamino riconoscono l'eroe destinato a liberare la figlia della loro sovrana, Pamina, fatta prigioniera da Sarastro. Quando il giovane si risveglia, vede davanti a sé l'uccellatore Papageno, il quale si vanta di aver ucciso il serpente, ma è subito punito dalle tre dame che gli offrono invece a un ritratto di Pamina, di cui egli si innamora subito. La Regina della notte appare di persona per impietosire Tamino e persuaderlo a liberare la figlia. Il principe decide di partire, le dame gli consegnano un flauto magico che lo proteggerà, e gli attribuiscono come compagno Papageno, al quale affidano un *Glockenspiel*: faranno loro da consiglieri tre fanciulli.

Pamina ha tentato di fuggire dal palazzo di Sarastro, ma il moro Monostatos, incaricato di sorvegliarla, l'ha riacciuffata. Papageno arriva giusto in tempo per spaventare Monostatos con il suo insolito aspetto, e annuncia a Pamina l'imminente arrivo del principe. I tre fanciulli conducono Tamino davanti ai templi della saggezza, della ragione e della natura e gli raccomandano la fermezza, la pazienza ed il silenzio. Un sacerdote esce dal tempio della saggezza e chiede a Tamino cosa vada cercando; gli rivela che Sarastro non è un tiranno e si rifiuta di farlo entrare, poiché il suo animo è in preda all'odio. Delle voci, dall'interno del tempio, informano il giovane principe che Pamina è ancora viva. Egli allora sfoga la sua gratitudine suonando il flauto, e tutti gli animali selvatici, incantati dal suono, rispondono al suo richiamo. Anche Papageno riconosce il timbro e gli risponde: sta cercando di fuggire con Pamina, ma Monostatos li raggiunge. Papageno riesce a renderlo inoffensivo con la musica del *Glockenspiel*, ma all'improvviso entra trionfalmente Sarastro. Pamina si getta ai suoi piedi e gli confessa di voler tornare da sua madre. Sarastro perdona il tentativo di fuga di Pamina, ma l'affida alla guida di un uomo piuttosto che di una madre. Tamino entra nel tempio: i due amanti si riconoscono e si abbracciano, prima che il principe, con Papageno, sia condotto ad affrontare le prove.

ATTO SECONDO

Sarastro riunisce tutti i sacerdoti e propone che Tamino sia iniziato alla saggezza passando attraverso le prove rituali, anche a rischio della morte. Tamino e Papageno vengono introdotti: Tamino accetta la sfida, Papageno esita. La prima prova consiste nel rimanere in silenzio: quando appaiono le tre dame della Regina della notte, Papageno fa fatica a trattenere la sua lingua, ma Tamino gli impedisce di parlare.

Monostatos scorge Pamina addormentata e vorrebbe sedurla, quando all'improvviso appare la Regina della notte che, per vendicarsi, vuole persuadere la figlia a uccidere Sarastro e impedire

l'iniziazione di Tamino. Monostatos, che ha sentito tutto, esige l'amore di Pamina in cambio del proprio silenzio, ma interviene Sarastro, che lo allontana e promette alla sconsolata fanciulla l'amore di Tamino e il perdono per sua madre.

Tamino e Papageno sono ancora soli per la prova del silenzio. Appare una vecchia; Papageno di nuovo non resiste alla tentazione di parlare ed è redarguito dai tre fanciulli. La prova è difficile per Tamino, poiché giunge Pamina e rimane profondamente rattristata di fronte al suo ostinato silenzio, che scambia per indifferenza. Sarastro fa incontrare Pamina e Tamino, perché si dicano addio prima che il giovane affronti le prove più pericolose, mentre Papageno è lasciato a se stesso: non è stato all'altezza ma l'oratore annuncia il condono delle colpe. Egli desidera una compagna: Papagena gli appare nel suo vero aspetto, ma subito sparisce.

I tre fanciulli scorgono Pamina disperata ed intenzionata a rivolgere verso di sé il pugnale avuto dalla madre; la persuadono a desistere e la accompagnano nel luogo in cui Tamino si accinge a superare la prova del fuoco e dell'acqua, scortato da due armigeri. Gli innamorati si abbracciano, escono indenni da tutti gli ostacoli e sono ammessi alla suprema felicità. Papageno si abbandona alla disperazione, credendo di aver perso per sempre la sua compagna, e sta per impiccarsi, quando i tre fanciulli gli ricordano che possiede il *Glockenspiel*: Papagena ricompare per divenire definitivamente la sua donna.

La Regina, le tre dame e Monostatos si sono introdotti di nascosto nel tempio per realizzare i loro progetti di vendetta contro Sarastro; ma rimangono imprigionati per sempre nelle tenebre, mentre Tamino e Pamina appartengono definitivamente al regno del Sole.

Argument

PREMIER ACTE

Le prince Tamino s'est égaré dans le royaume de la Reine de la nuit. Il évite un serpent venimeux, mais il a eu tellement peur d'être mordu qu'il s'évanouit. Arrivent alors trois dames de la suite de la Reine de la nuit, qui tuent le monstre. Elles voient en Tamino le héros qui libérera Pamina, la fille de la reine, prisonnière de Sarastro. Lorsque le prince se réveille, il voit devant lui l'oiseleur Papageno, qui se vante d'avoir tué le serpent. Mais il est aussitôt puni par les trois dames, qui offrent au contraire à Tamino un portrait de Pamina, dont il tombe immédiatement amoureux. La Reine de la Nuit apparaît en personne pour susciter la pitié du jeune homme et elle l'enjoint de libérer sa fille Pamina: Tamino décide de partir; les dames lui remettent une flûte magique qui le protégera et lui confient comme compagnon Papageno, auxquels elles donnent un *Glockenspiel*. Trois jeunes génies leur serviront de conseillers.

Pamina a tenté de s'échapper du palais de Sarastro mais le maure Monostatos, chargé de la surveiller, l'a rattrapée. Papageno arrive juste à temps pour effrayer Monostatos, par son aspect insolite, et annonce à Pamina l'arrivée imminente du prince. Les trois jeunes génies, qui conduisent Pamina devant les temples de la Sagesse, de la Raison et de la Nature, lui recommandent d'être ferme, patient et silencieux. Un grand-prêtre sort du temple de la Sagesse et demande à Tamino ce qu'il cherche. Ce dernier lui révèle que Sarastro n'est pas un tyran et se refuse à le faire entrer car son esprit en est en proie à la haine. Des voix, venues de l'intérieur du temple, informent le jeune prince que Pamina est encore vivante. Il exprime alors sa gratitude en jouant de la flûte et tous les animaux sauvages, charmés par le son, répondent à son appel. Même Papageno reconnaît le son de la flûte et lui répond: il tente de s'échapper avec Pamina mais Monostatos les rejoint. Papageno réussit à le rendre inoffensif par la musique du *Glockenspiel*, mais Sarastro fait

soudain une entrée triomphale. Pamina se jette à ses pieds et lui avoue qu'elle veut retourner chez sa mère. Sarastro pardonne la tentative de fuite de Pamina, mais il préfère la confier à un homme plutôt qu'à sa mère. Tamino entre dans le temple: les deux amants se reconnaissent et s'enlacent avant que le prince, accompagné de Papageno, ne soit conduit au temple de l'Épreuve.

DEUXIÈME ACTE

Sarastro réunit tous les grand-prêtres et propose que Tamino soit initié à la sagesse, en surmontant les épreuves rituelles, même au risque de sa vie. Tamino et Papageno sont introduits. L'orateur et un autre grand-prêtre leur demandent s'ils sont prêts à accepter toutes les épreuves pour la femme qu'ils désirent. Tamino accepte avec courage. Papageno est plus hésitant. La première épreuve consiste à garder le silence. Lorsque apparaissent les trois dames de la Reine de la nuit, Papageno a du mal à retenir sa langue mais Tamino l'empêche de parler.

Monostatos aperçoit Pamina toute seule et endormie. Il veut l'enlacer et l'embrasser lorsqu'à l'improviste paraît la Reine de la Nuit. Elle veut inciter Pamina à tuer Sarastro et à empêcher l'initiation de Tamino, en donnant libre cours à son envie de vengeance. Monostatos, qui a tout entendu, demande à Pamina son amour en échange de son silence. Mais intervient Sarastro qui éloigne le Maure et promet à Pamina, en proie au désespoir, l'amour de Tamino et le pardon de sa mère.

Tamino et Papageno sont encore seuls pour l'épreuve du silence. Surgit une vieille femme; Papageno ne résiste pas cette fois non plus à la tentation de parler, mais les jeunes gens s'y opposent. L'épreuve s'avère difficile pour Tamino: en effet sur ces entrefaites arrive Pamina que son silence obstiné attriste profondément car elle l'interprète comme de l'indifférence.

Les grand-prêtres reviennent et Sarastro provoque la rencontre de Pamina et Tamino, pour qu'ils se disent adieu avant que le jeune homme n'affronte les dernières épreuves, qui sont les plus dangereuses. Papageno est livré à lui-même. Il ne s'est pas comporté comme il se doit et l'orateur annonce qu'il ne pourra pas être initié, mais on lui pardonnera ses torts. Il souhaite être en compagnie: Papageno paraît sous son véritable aspect, mais elle disparaît aussitôt.

Les trois jeunes génies aperçoivent Pamina, désespérée, qui est sur le point de s'enfoncer le poignard que lui a donné sa mère. Ils parviennent à l'en dissuader et l'accompagnent à l'endroit où Tamino s'apprête à affronter la preuve initiatique du feu et de l'eau, escorté de deux hommes en cuirasse. Les deux amants s'enlacent et sortent, après avoir surmonté tous les obstacles. Le bonheur suprême leur est permis. Papageno est en proie au désespoir. Croyant avoir perdu pour toujours sa compagne, il se passe la corde au cou. Les jeunes gens lui rappellent qu'il possède le *Glockenspiel* magique. Papageno réapparaît et devient définitivement sa femme.

La reine, les trois dames et Monostatos ont pénétré en cachette dans le temple pour consommer leur vengeance à l'encontre de Sarastro. Mais ils restent prisonniers pour l'éternité des ténèbres, tandis que Tamino et Pamina appartiennent à tout jamais au royaume du Soleil.

Synopsis

ACT ONE

Prince Tamino has lost his way in the kingdom of the Queen of the night. He is fleeing from a poisonous snake but, frightened of being bitten, faints. Then the Queen's three ladies-in-waiting arrive and kill the beast. They recognise Tamino as the hero who will free Pamina, the Queen's daughter, who has been taken prisoner by Sarastro. When the prince wakes up, he sees before him

the bird-catcher Papageno who boasts that he killed the snake; however, he is punished at once by the three ladies-in-waiting who offer Tamino a portrait of Pamina, with whom he immediately falls in love. The Queen appears in person to touch the heart of the young prince and persuade him to free her daughter Pamina. Tamino decides to leave; the ladies-in-waiting give him a magic flute, which will protect him and entrust to him as a companion Papageno to whom they give a *Glockenspiel*: three young boys will be their advisers.

Pamina has tried to escape from Sarastro's palace but the Moor Monostatos, who is responsible for guarding her, has recaptured her. Papageno arrives just in time to frighten Monostatos with his unusual appearance and announce the Prince's imminent arrival to Pamina. The three young boys lead Tamino before the temples of Wisdom, of Reason and of Nature and advise him to be resolute, patient and silent. A priest comes out of the temple of Wisdom and asks Tamino what he is looking for; the priest tells him that Sarastro is not a tyrant and refuses to let him enter since his soul is seized by hate. Voices from inside the temple inform the young prince that Pamina is still alive. He then gives vent to his gratitude by playing the flute and all the wild animals, entranced by the sound, answer his call. Papageno also recognises the sound of the flute and replies: he is trying to escape with Pamina but Monostatos catches them up. Papageno manages to render him harmless with the music of the *Glockenspiel* but suddenly Sarastro makes a triumphant entrance. Pamina throws herself at his feet and confesses that she wants to return to her mother. Sarastro pardons Pamina's attempt to escape but entrusts her to the guidance of a man rather than of a mother. Tamino enters the temple: the two sweethearts recognise each other and embrace before the Prince, together with Papageno, is led to the Temple of Ordeal.

ACT TWO

Sarastro summons all the priests and proposes that Tamino be initiated into wisdom by undergoing the ritual ordeals, even at the risk of death. Tamino and Papageno are brought in. The Speaker and another priest ask them if they are ready to go through all the tests in order to obtain the woman they desire: Tamino accepts courageously, Papageno is more hesitant. The first test consists in remaining silent: when the Queen's three ladies-in-waiting appear, Papageno is hard put to hold his tongue but Tamino prevents him from speaking.

Monostatos sees the solitary and sleeping Pamina: he wants to embrace her and kiss her when suddenly the Queen of the Night appears. She wants to persuade Pamina to kill Sarastro and prevent Tamino's initiation, giving vent to her feelings of revenge. Monostatos, who has heard everything, asks Pamina for her love in exchange for his own silence. However, Sarastro intervenes, dismissing the Moor and promising the disconsolate Pamina both Tamino's love and pardon for her mother.

Tamino and Papageno are still alone to test their silence. An old woman appears; again Papageno cannot resist the temptation to speak and he is scolded by the three young boys. The test is difficult for Tamino since Pamina arrives and remains deeply saddened in the face of his obstinate silence which she mistakes for indifference. The priests re-appear and Sarastro lets Pamina and Tamino meet so that they can say goodbye before the young man faces the last and most dangerous tests. Papageno is left to himself; he has not behaved well and the Speaker announces that he cannot be initiated but his misdeeds will be pardoned. He wants a female companion: Papageno appears to him in her true guise but immediately disappears.

The three young boys see the disconsolate Pamina who is determined to stab herself with the dagger given to her by her mother; they persuade her to change her mind and accompany her to the place where Tamino, escorted by two men in armour, is about to overcome the ordeal by fire

and water. The two sweet-hearts embrace and come out unharmed by all the obstacles: they are admitted to the circle of supreme happiness. Papageno gives himself up to despair, thinking that he has lost his companion for ever, and puts a rope around his own neck. The three young boys remind him that he possesses the magic *Glockenspiel*: Papagena reappears to finally become his woman.

The Queen, the three ladies and Monostatos have entered the temple unseen in order to carry out their plans of vengeance against Sarastro; however, they remain eternally imprisoned in the darkness while Tamino and Pamina belong to the kingdom of the Sun forever.

Handlung

ERSTER AKT

Prinz Tamino, verirrt im Reich der Königin der Nacht, flieht vor einer giftigen Schlange. Aus Angst gebissen zu werden verliert er die Besinnung. Im letzten Augenblick erscheinen die drei Damen der Königin der Nacht die das Ungeheuer töten, und in Tamino den Helden erkennen der Pamina, Tochter der Königin, von Sarastro gefangen gehalten, befreit wird. Als der Prinz aus seiner Betäubung erwacht sieht er den Vogelfänger Papageno vor sich, der vorgibt die Schlange getötet zu haben; aber sogleich von den drei Damen ob seiner Lügenhaftigkeit bestraft wird, welche Tamino ein Bild Paminas überreichen das den Prinzen auf den ersten Blick in Liebe entbrennen läßt. Die Königin der Nacht erscheint, um den jungen Prinzen zu bitten ihre Tochter Pamina zu retten. Tamino beschließt aufzubrechen, die Damen überreichen ihm zu seinem Schutze, eine wundertätige Flöte und bestimmen als Begleiter Papageno, dem sie ein ähnlich geartetes Glockenspiel geben; drei Knaben werden sie als Ratgeber begleiten.

Pamina hat versucht aus dem Palast Sarastros zu fliehen, ist aber von Monostatos überrascht und eingeholt worden. Papageno erscheint gerade im richtigen Augenblick. Voller Schreck vor dem ungewohnten Anblick, flieht Monostatos und Papageno kann Pamina die Ankunft des Prinzen mitteilen. Die drei Knaben geleiten Tamino vor die Tempel der Weisheit, der Vernunft und der Natur und raten ihm zu Standhaftigkeit, Geduldigkeit und Verschwiegenheit. Ein Priester des Tempels der Weisheit fragt Tamino was er suche; er erklärt ihm, daß Sarastro nicht der Tyrann ist für den er ausgegeben wird und verweigert dem Prinzen den Eintritt weil seine Seele von Haß erfüllt sei. Stimmen aus dem Inneren des Tempels lassen den jungen Prinzen wissen, daß Pamina noch lebt. Aus Freude über diese Nachricht läßt er seine Flöte erklingen deren Schall alle wildlebenden Tiere herbeiruft. Auch Papageno erkennt den Klang der Flöte, und antwortet darauf während er versucht mit Pamina zu fliehen. Monostatos jedoch entdeckt sie; eine Gelegenheit für Papageno die Zauberkraft seines Glockenspiels zu erproben. Feierliche Klänge verkünden Sarastros Ankunft. Pamina wirft sich ihm zu Füßen und gesteht ihren Wunsch zur Mutter zurückkehren zu wollen. Sarastro verzeiht den Fluchtversuch, beschließt jedoch sie einem Mann anstatt ihrer Mutter anzuvertrauen. Tamino betritt den Tempel: die Liebenden erkennen und umarmen sich, bevor Tamino und Papageno zum Prüfungstempel geleitet werden.

ZWEITER AKT

Sarastro hat die Priesterschaft versammelt und schlägt vor Tamino, auch unter Todesgefahr, einer Charakterprobe zu unterziehen. Tamino und Papageno werden vorgeführt. Der Sprecher und ein anderer Priester fragen ob sie bereit sind sich den Prüfungen zu unterwerfen: Tamino erklärt seine Bereitschaft, Papageno zaudert. Bei der ersten Probe gilt es einem Schweigegebot zu genügen:

als die drei Damen der Königin der Nacht erscheinen fällt es Papageno schwer seine Zunge in Zaum zu halten, doch Tamino gelingt es ihn am Sprechen zu hindern.

Monostatos nähert sich der schlummernden Pamina; er versucht sie zu umarmen und zu küssen, als plötzlich die Königin der Nacht erscheint, die Pamina überreden will Sarastro zu töten und die Initiation Taminos zu verhindern. Monostatos, der die Unterredung belauscht hat, verspricht zu schweigen, wenn Pamina ihm ihre Liebe schenkt. Doch Sarastro greift ein, entfernt den Mohren und verspricht der traurigen Pamina die Liebe Taminos und Vergebung für ihre Mutter.

Vor Tamino und Papageno, die noch der Probe des Schweigens unterliegen, erscheint eine alte Frau. Erneut widersteht Papageno dem Wunsch zu sprechen nicht und wird von den drei Knaben getadelt. Für Tamino wird die Probe schwierig, als Pamina erscheint und betrübt über sein hartnäckiges Schweigen ist, das sie als Gleichgültigkeit ansieht. Die Priesterschaft erscheint. Tamino und Pamina begegnen sich in Sarastros Gegenwart um sich Lebewohl zu sagen, bevor der junge Prinz die letzten und gefährlichsten Proben auf sich nimmt. Papageno wird sich selbst überlassen; er hat sich nicht recht verhalten. Der Sprecher teilt ihm mit, daß er nie zu den Eingeweihten gehören könne, ihm für seine Schulden aber Vergebung gewährt werde. Der größte Wunsch Papagenos ist eine Gefährtin: nur für einen Augenblick steht Papagena in ihrer Jugendschöne vor ihm, verschwindet aber sogleich wieder.

Die drei Knaben gewahren die verzweifelte Pamina, die vor hat, sich mit dem Dolch ihrer Mutter den Tod zu geben. Sie überzeugen sie von ihrem Vorhaben abzusehen und begleiten sie zu dem Ort an dem Tamino, geleitet von zwei Geharnischten, versucht die Initiationprobe des Feuers und des Wassers zu bestehen. Die beiden Liebenden umarmen sich und durchschreiten gemeinsam, unversehrt alle Barrieren: die Pforten des höchsten Glücks sind ihnen geöffnet. Verzeifelt sucht Papageno nach seiner Gefährtin, die er für immer verloren glaubt. Als er sich ein Seil um den Hals legen will, erinnern ihn die drei Knaben an das wundertätige Glockenspiel: Papagena erscheint, um ihm von nun an für immer anzugehören.

Die Königin, die drei Damen und Monostatos haben sich heimlich in den Tempel eingeschlichen, um Rache an Sarastro zu üben; sie bleiben jedoch Gefangene der ewigen Finsternis, während Tamino und Pamina endgültig dem Reich der Sonne angehören.

Bibliografia

a cura di Daniele Carnini

Nella postfazione all'edizione italiana di un importante libro uscito la prima volta nel 1919, Paolo Gallarati notava che di quella pubblicazione così remota negli anni «i risultati della *Mozartforschung* non [avevano] sostanzialmente intaccato il valore». Sono passati vent'anni ancora, molte cose sono poi mutate, ma sicuramente varrà la pena di cominciare questa ricognizione proprio dalla biografia di Hermann Abert, e dalle pagine che essa dedica alla *Zauberflöte*.¹ Innanzitutto per la grande messe di dati, poi per l'amorevole, agguerrita analisi, e inoltre per i problemi da Abert messi a fuoco (e già parzialmente presenti nella monografia di Otto Jahn): tra cui la *vexatissima* tra le *questiones* – ossia se il mutamento di prospettiva che porta il *vilain* Sarastro a diventare il 'buono' fosse già previsto dalla trama originale oppure se fu introdotto a lavori già molto avanzati da Schikaneder e Mozart. Ma anche altri dei principali filoni bibliografici già si trovano *in nuce* nell'Abert: *Zauberflöte* e massoneria; *Zauberflöte* e favola; *Zauberflöte* e opera tedesca.

Questa monumentale fatica è anche uno dei pochi contributi disponibili nella nostra lingua – sono pochissimi quelli originali, e pochi (relativamente) quelli in traduzione. Per fortuna tra essi contiamo alcuni classici: soprattutto l'appassionato libro di Dent,² superato ma di lettura avvincente, cui si aggiungono la monografia di Massimo Mila³ e il libro di Osborne.⁴ Più aggiornata la fatica di Stefan Kunze: il suo capitolo a proposito della *Zauberflöte* cerca di coniugare le tematiche psicologico-sociali con quelle analitiche, attraverso piccole 'messe a fuoco' di dettagli in sequenza.⁵ È una lettura ricca – con l'unico pericolo che un lettore impaziente si senta spaesato. Scorre agevolmente invece la trattazione di Robbins Landon, che è soprattutto biografica e storica (e in questo campo è forse una risorsa incomparabile), e contiene anche una gustosa appendice di interpretazioni politiche 'post-illuministiche' della *Zauberflöte*.⁶

Dei due saggi nel libro a cura di Sergio Durante⁷ diremo in seguito: dopo aver elencato i principali contributi in italiano, acciocché i non poliglotti abbiano un punto di riferimento e possano

¹ HERMANN ABERT, *Mozart. La maturità 1783-1791* [W. A. Mozart. *Zweiter Teil 1783-1791*, Leipzig, 1955²], Milano, Il saggiatore, 1985, pp. 605-608 e 646-723 (capitolo interamente dedicato alla *Zauberflöte*). La postfazione citata è *ivi*, pp. 772-799.

² EDWARD J. DENT, *Il teatro di Mozart* [Mozart's operas: a critical study, London, 1947²], Milano, Rusconi, 1981, pp. 292-367 (per il capitolo consacrato a *Clemenza di Tito* e *Zauberflöte*).

³ MASSIMO MILA, *Lettura del «Flauto magico»*, Torino, Einaudi, 1989.

⁴ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Mozart* [The complete operas of Mozart: a critical guide, London, 1978], Firenze, Sansoni, 1982.

⁵ STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»* [Mozarts Opern, Stuttgart, 1984], Venezia, Marsilio, 1990: «Il Flauto magico», pp. 680-797.

⁶ «Appendice 6», pp. 259-260 di H. ROBBINS LANDON, *Mozart. Gli anni d'oro 1781-1791* [Mozart – The golden years 1781-1791, London, 1989], Milano, Garzanti, 1989.

⁷ *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, il Mulino, 1991.

smettere serenamente questa lettura, è necessario fare un po' di ordine e dare uno sguardo d'insieme al materiale. Nella corposissima bibliografia dell'ultimo capolavoro teatrale di Mozart – ultimo almeno come data di rappresentazione –, proveremo a mettere in luce alcune tematiche: e alcuni contributi che a nostro parere le rendono palesi. Tralascieremo dunque di proposito molti dei saggi dedicati alla messa in scena dell'opera, o alla sua ricezione, segnalandone qualcuno in nota e rimandando per essi a quel che scrive Carlida Steffan nel presente volume.

Nel panorama ci sono *in primis* da considerare alcune guide all'opera, sia contenute in volumi compilativi sul teatro di Mozart (sul tipo di quella di Kunze), sia vere monografie (come quella di Mila). Nella prima categoria rientra il libro di Daniel Heartz;⁸ che non è però una escussione delle singole opere nel dettaglio, ma una raccolta di scritti di vario argomento in cui confluisce anche un saggio sulla *Zauberflöte* precedentemente edito, ampliato e rivisto dall'autore,⁹ il quale va alla ricerca di un significato dell'opera attraverso la musica, cercando di puntualizzarne anche l'aspetto «massonico» (per cui cfr. *infra*). Joachim Kaiser ha preferito costruire una 'galleria di ritratti', una sorta di percorso fra i personaggi del teatro di Mozart, dall'aspetto di lemmario. Forse per il nome suggestivo, forse per qualche altra motivazione, nel titolo compare proprio un personaggio della *Zauberflöte*, e non dei minori.¹⁰ Dei lessici considereremo l'asciutta voce del nuovissimo *Mozart-Lexikon*,¹¹ la *Pipers Enzyklopädie*,¹² e ad uso del lettore anglofono il *Grove Opera* (voce forse troppo sintetica).¹³ A parte segnaliamo l'eccellente riassunto delle varie questioni che ruotano intorno all'opera, disponibile *sub voce* nel *Mozart-Handbuch*, recentissimo e aggiornatissimo.¹⁴ C'è infine la guida nella collana «Cambridge Opera Handbooks»:¹⁵ il volume è scritto da uno studioso che si è occupato in altre sedi di quest'opera, quel Peter Branscombe che ha dedicato importanti pagine (tra l'altro) alla questione della paternità del libretto. Problema di non poco momento, sollevato a metà diciannovesimo secolo e proseguito – attraverso Dent e altri – fino ai giorni nostri: se il testo, cioè, vada attribuito piuttosto a Gieseke che a Schikaneder (e la questione sembra essere definitivamente stata risolta a favore del secondo).¹⁶

⁸ DANIEL HEARTZ, *Mozart's operas*, a cura di Thomas Bauman, Berkeley, University of California Press, 1990. Un'altra rassegna delle opere di Mozart, più 'tradizionale' è WILLIAM MANN, *The operas of Mozart*, London, Oxford University Press, 1977.

⁹ DANIEL HEARTZ, *La clemenza di Sarastro. Masonic benevolence in Mozart's last operas*, «The musical times», CXXIV, marzo 1983, pp. 152-157. La mancanza di una analisi 'strutturale' su presupposti musicali è stata particolarmente avvertita, tra gli altri da Judith Eckelmeier, che nel 1986 constatava che nessuno si era avventurato nell'ermeneutica della *Zauberflöte* partendo dalla struttura musicale: JUDITH A. ECKELMEYER, *Structure as hermeneutic guide to «The magic flute»*, «The Musical Quarterly», LXXII/1, 1986, pp. 51-73. Peraltro la sua lettura della *Zauberflöte* secondo il modello tesi-antitesi-sintesi non convince appieno.

¹⁰ JOACHIM KAISER, *Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina*, München, Piper, 1984.

¹¹ FRIEDERIKE JARY, voce «Die Zauberflöte, KV 620» in *Das Mozart-Lexikon*, a cura di Gernot Gruber e Joachim Brüggel, Laaber, Laaber, 2005, pp. 900-906.

¹² CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, voce «Mozart: Die Zauberflöte (1791)» in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, a cura di Carl Dahlhaus *et al.*, München, Piper, 1997, IV, pp. 341-352.

¹³ JULIAN RUSHTON, voce «Zauberflöte, Die» in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, IV, pp. 1215-1218.

¹⁴ ULRICH SCHREIBER, *Die Opern II: Werke der Wiener Jahre*, in *Mozart Handbuch*, a cura di Silke Leopold, Kassel, Bärenreiter, 2005, pp. 80-161 (e per la *Zauberflöte* pp. 143-157).

¹⁵ PETER BRANSCOMBE, W. A. Mozart, «Die Zauberflöte», Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

¹⁶ ID., «Die Zauberflöte»: some textual and interpretative problems, «Proceedings of the Royal Musical Association», XCII, 1966, pp. 45-63. Esplicito il titolo dell'articolo di EDWARD M. BATLEY, *Emanuel Schikaneder: the librettist of «Die Zauberflöte»*, «Music & Letters», XLVI/3, luglio 1965, pp. 231-236.



1



2

1. La *Flûte magique* all'Opéra-Comique di Parigi, 1909. In scena: Mlle Mathieu-Lugz (Papagena), Lucien Fugère (Papageno). Fugère (1848-1953), tra i massimi interpreti del tempo, soprattutto nel genere comico, fu il primo duca di Longueville nella *Basoche* di Messager e il primo Père nella *Louise* di Charpentier.

2. *Die Zauberflöte* al Metropolitan di New York, 1912; regia di A. Schertel, scene di H. Kautsky, costumi di G. Heil. In scena: Emmy Destinn (Pamina), Leo Slezak (Tamino). La Destinn (Ema Destinová, nome d'arte di Ema Kittlová; 1878-1930) esordì a Dresda nel 1897 (Santuzza); partecipò alla prima bayreuthiana (1901) dell'*Olandese* (Senta), alla prima berlinese di *Elektra* (ruolo eponimo) e alla prima assoluta della *Fanciulla del West* (Minnie). Slezak (1873-1946) esordì a Brno nel 1896 (Lohengrin). Famoso interprete wagneriano (Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried, Walther), fu anche un grande Otello e Radames.

Attorno alla figura di Schikaneder e all'origine del libretto si sono intrecciate molte altre argomentazioni. Potremmo dividerle nei seguenti filoni: la tradizione dei teatri viennesi e il contesto culturale; i precedenti 'fiabeschi', e in genere le fonti del libretto; e – frequentatissimo – il rapporto tra *Zauberflöte* (testo e musica) e massoneria. Sui teatri viennesi e sul sistema di produzione/fruizione esistono vari contributi, nessuno recentissimo.¹⁷ Invece è molto ampia la letteratura sul binomio 'origine fiabesca' (*Dschinnistan* di Wieland: con tutte le complicatezze di un incrocio di

¹⁷ Segnaliamo ID., *The work of Emanuel Schikaneder and the tradition of the old Viennese popular theatre*, Ph. D. diss., Durham University, 1965; ANTON BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich, Amalthea, 1952; OTTO ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien, Anton Schroll, 1952.

fonti e di modelli)¹⁸ e ‘destinazione massonica’. Con altri, David J. Buch si è concentrato soprattutto sui precedenti della *Zauberflöte* sulle scene viennesi. A lui si deve il confronto tra l’opera di Mozart e il lavoro di Schikaneder a cui Mozart collaborò appena prima: ossia il *Singspiel Der Stein der Weisen*. In quale misura influisca questo precedente, è stato discusso ed è tuttora da discutere.¹⁹ Un campo solo apparentemente più arido è costituito dalle precisazioni di carattere più filologico, maturate soprattutto negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso e dovute alla straordinaria e contorta storia dell’autografo dell’opera.²⁰

È oramai sul viale del tramonto la teoria cui abbiamo accennato dianzi, secondo la quale Schikaneder e Mozart cambiarono i piani drammatici nel mezzo del cammino, con la decisiva mutazione di indirizzo della *fabula*; ma pure ne è derivata una sorta di ‘ossessione del Finale I’, ossia del momento in cui i due co-autori avrebbero cambiato idea sui ruoli di Sarastro e della Regina: uno dei pezzi finiti più spesso sotto il microscopio è stato di conseguenza il dialogo tra Tamino e il Sacerdote.²¹ D’altronde la drammaturgia dell’opera ha suscitato più di un interrogativo:²² in qualche modo gli studiosi hanno dovuto combattere contro l’*horror vacui*, contro la tentazione di cedere alla (apparente?) casualità di questo procedere a sbalzi. Tentazioni strutturaliste e post-strutturaliste convivono nella letteratura critica di questo che si configura come un vero ‘enigma teatrale’, una foresta di simboli da decrittare.

Ma è la massoneria, dicevamo, il vero ‘tormentone’ della bibliografia sulla *Zauberflöte*, anche di chi si occupa prevalentemente della genesi del libretto e della circolazione dell’opera.²³ I lavo-

¹⁸ C’è il contributo ormai classico di EGON VON KOMORZYNSKI, «*Zauberflöte* und «*Dschinnistan*», «Mozart-Jahrbuch», 1954, pp. 177-194. Tra i più importanti studiosi che si sono occupati dell’argomento spicca DAVID J. BUCH, *Fairy-tale literature and «Die Zauberflöte»*, «Acta Musicologica», LXIV/1, 1992, pp. 30-49.

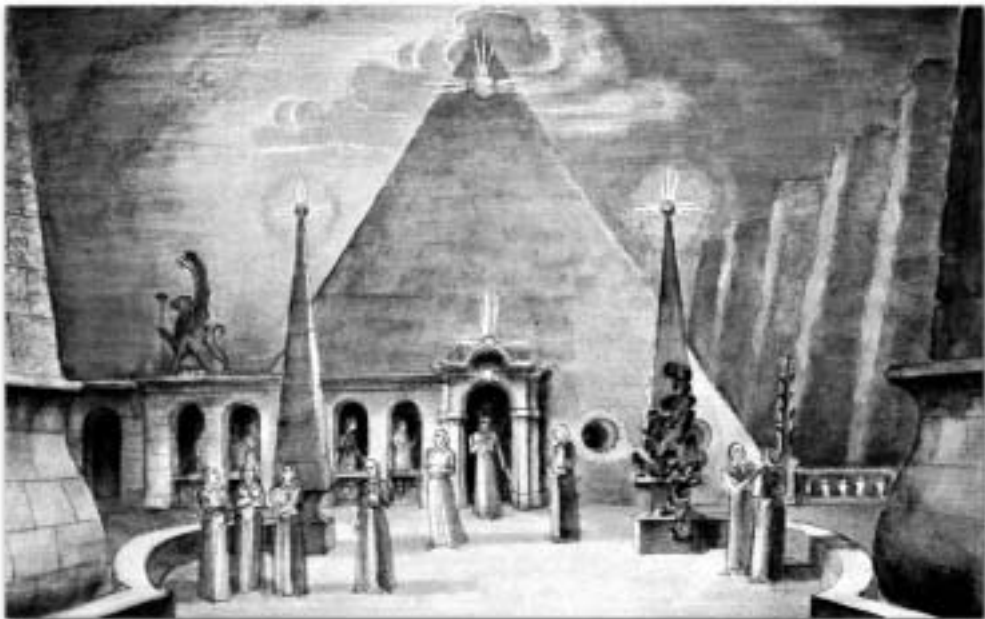
¹⁹ Id., *Eighteenth-century performing materials from the archive of the Theater an der Wien and Mozart’s «Zauberflöte»*, «The Musical Quarterly», LXXXIV/2, estate 2000, pp. 287-322; Id., *Mozart’s German operas in The Cambridge companion to Mozart*, a cura di Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (156-167: con le pp. 162-167 destinate alla *Zauberflöte*); più distesamente Id., «*Der Stein der Weisen*», Mozart, and collaborative *Singspiels* at Emanuel Schikaneder’s Theater auf der Wieden, «Mozart-Jahrbuch», 2000, pp. 91-126. Una risposta in qualche modo ‘attenuativa’, condotta sul campo del rigore filologico, è, nello stesso volume del Mozart-Jahrbuch, FAYE FERGUSON, *Interpreting the source tradition of «Stein der Weisen»*, «Mozart-Jahrbuch», 2000, pp. 127-144. Ad un altro precedente ‘iniziatico’ fa riferimento FLORIAN EBELING, *Catarino Mazsolás Libretto «Osiride» (Dresden 1781). Ein Beitrag zum kulturgeschichtlichen Umfeld des Librettos der «Zauberflöte»*, «Mozart-Jahrbuch», 1999, pp. 49-69.

²⁰ KARL-HEINZ KÖHLER, *Das Zauberflötenwunder: Odyssee einer Handschrift*, Weimar, Wartburg, 1996; prima ancora GERNOT GRUBER, *Das Autograph der «Zauberflöte»: eine stilkritische des philologischen Befundes*, «Mozart-Jahrbuch», 1967, pp. 127-149 con la continuazione, Id., *Das Autograph der «Zauberflöte»: eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes*, 2. Teil, «Mozart-Jahrbuch», 1968-1970, pp. 99-110.

²¹ CHRISTOPH WOLFF, «*O ew’ge Nacht! wann wirst du schwinden?*» *Zum Verständnis der Sprecherszene im ersten Finale von Mozarts «Zauberflöte»*, in *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, a cura di Werner Breig, Reinhold Brinkmann, Elmar Budde, Wiesbaden, Franz Steiner, 1984, pp. 234-247; JESSICA WALDOFF, *The music of recognition: operatic enlightenment in «The Magic Flute»*, «Music & Letters», LXXV/2, 1994, pp. 214-235.

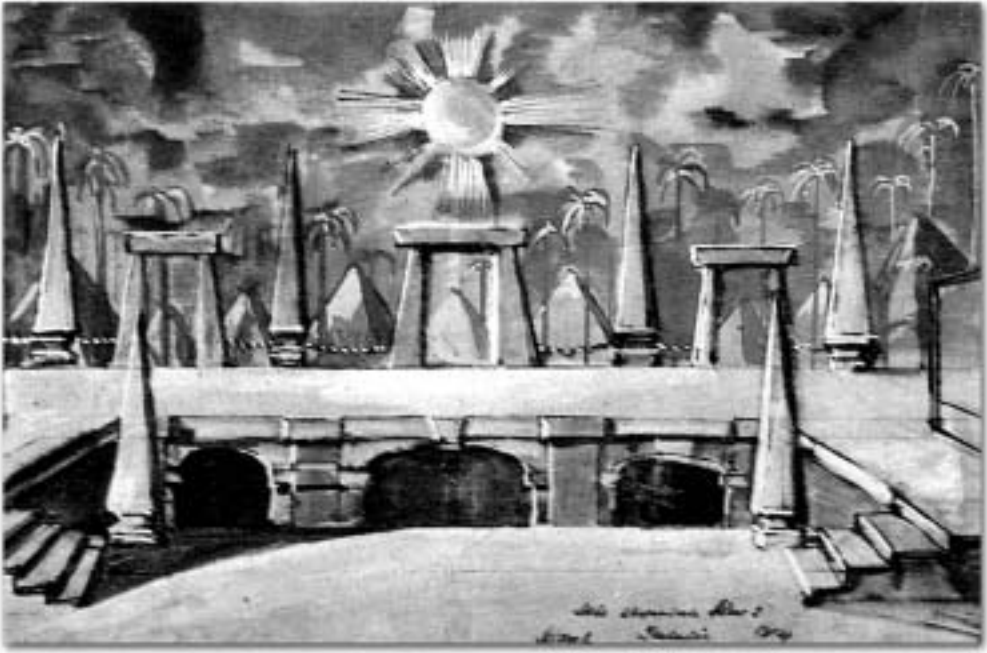
²² Mozart: *ist die Zauberflöte ein Machwerk?*, München, Text und Kritik, 1978, «Musik-Konzepte», 3.

²³ Come MICHAEL FREYHAN, *Toward the original text of Mozart’s «Die Zauberflöte»*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIX/2, estate 1986, pp. 355-380. L’autore vi sottolinea la discrepanza tra testo contenuto nel libretto e testo nella partitura autografa – che a sua volta è differente dall’edizione Simrock e da altre partiture manoscritte; e ipotizza un’implicazione della massoneria nell’*affaire*. L’interessante questione, che potrebbe concernere anche delle ‘varianti d’autore’, chiamerebbe in causa tra gli aventi parte Süssmayr e la vedova di Mozart, Constanze; è abbozzata anche in Id., *Rediscovery of the 18th-century score and parts of «Die Zauberflöte» showing the text used at the Hamburg première in 1793*, «Mozart-Jahrbuch», 1997, pp. 109-147.



Ludwig Sievert (1887-1966), bozzetto scenico (atto II) per *Die Zauberflöte* all'Opernhaus di Francoforte, 1936.

Ludwig Sievert (1887-1966), sipario per *Die Zauberflöte* alla Staatsoper di Monaco, 1937.



Caspar Neher (1897-1962), bozzetto scenico (atto II) per la *Zauberflöte* a Salisburgo, 1949.

ri 'generalisti' di Netti²⁴ e di Chailley²⁵ sembrano ormai datati; ne sono seguiti altri di minor ampiezza, ma probabilmente di maggior penetrazione,²⁶ oltre a varie interpretazioni simboliche che si avvalgono della conoscenza dei rituali massonici.²⁷ La ricerca di una estrinsecazione di un simbolo nascosto, di un senso dell'opera che vada oltre la lettera 'fiabesca' è come abbiamo detto molto accanita.²⁸ Ogni spunto di discussione ne ha richiamato un altro in una catena dai vari

²⁴ PAUL NETTL, *Musik und Freimaurerei: Mozart und die königliche Kunst*, Esslingen, Bechtle, 1956.

²⁵ JACQUES CHAILLEY, «*La flûte enchantée*», *opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique*, Paris, Laffont, 1968, ma molto contestato già negli anni Settanta dagli studiosi mozartiani.

²⁶ Intanto il contributo in Italiano di ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei lumi*, Milano, Garzanti, 1994. Poi UTE ROMBERG, *Mozarts Beziehungen zu den Freimaurern*, in *Kongressbericht zum VII. Internationalen Gewandhaus-Symposium: Wolfgang Amadeus Mozart-Forschung und Praxis im Dienst von Leben, Werk, Interpretationen und Rezeption anlässlich der Gewandhaus-Festtage in Leipzig vom 3. bis 6. Oktober 1991*, Leipzig, Peters, 1993, pp. 72-77; HANS-JOSEF IRMEN, voce «Freimaurermusik», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. [...] *Zweite, neuarbeitete Ausgabe*. [...] *Sachteil*, a cura di Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1995, III, coll. 873-874 e 880-883; WALTHER BRAUNEIS, *Die Wiener Freimaurer unter Kaiser Leopold II: Mozarts «Zauberflöte» als emblematische Standortbestimmung*, in *Studies in music history presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, London, Thames & Hudson, 1996, pp. 115-151. Proprio ROBBINS LANDON è stato particolarmente acuto sull'argomento (connesso al cruciale momento storico per l' Austria e per l'Europa) nel suo *Mozart. Gli anni d'oro* cit.

²⁷ Tra cui cfr. almeno ALFONS ROSENBERG, *Alchemie und «Zauberflöte»*, «Mozart-Jahrbuch», 1971/1972, pp. 402-414.

²⁸ Fra le più singolari quella contenuta in JULES SPELLER, *Mozarts «Zauberflöte». Eine kritische Auseinandersetzung um ihre Deutung*, Oldenburg, Igel, 1998. Non è tuttavia quella più bizzarra: oltre a quelle che vedono già alla fine del Settecento nei personaggi della *Zauberflöte* delle personificazioni della rivoluzione o della pa-

anelli: la *Zauberflöte* inscritta più o meno nell'orizzonte massonico è concetto contiguo alla *Zauberflöte*-rito di passaggio' tra Sette e Ottocento, alla fine dell'Illuminismo: se ne trova una discussione (oltre che nel già citato libro di Robbins Landon) anche nell'articolo di Rose Subotnik,²⁹ il quale a sua volta contiene un approccio analitico. E la visuale che potremmo definire 'analitica/estetica' (con espliciti riferimenti alla dialettica dell'Illuminismo di Horkheimer e Adorno) è indagata da Gianmario Borio nel saggio contenuto nella presente pubblicazione.³⁰ Non mancano lavori di respiro, invece, più storico che filosofico, proprio perché la collocazione temporale della *Zauberflöte*, alla fine della carriera di Mozart e all'inizio degli sconvolgimenti che mutarono la storia dell'Europa tutta, ha scatenato i cacciatori di coincidenze.³¹ L'importanza di quest'opera, il suo successo incontrastato nella cultura dell'epoca sono testimoniati (non foss'altro) dalla continuazione che ne scrisse Goethe, e da echi giunti fino al tardo Ottocento, compresi rifacimenti ed opere sullo stesso argomento composte fin nell'età brahmsiana.³²

Uno spazio particolare hanno avuto di recente gli studi dedicati alla figura della donna nel contesto della *Zauberflöte*. E non c'è da stupirsi: in genere i cosiddetti *gender studies* hanno avuto un grande impatto su tutta la musicologia degli ultimi anni; e a 'provocarli' in questo caso c'era l'evidente misoginia del testo. Poi non c'è dubbio che abbia colpito gli studiosi la natura della musica affidata da Mozart alle due protagoniste, Regina della notte e Pamina, madre e figlia, differenti per stile vocale, per carattere – ed ecco che si profila una polarità con cui interpretare la drammaturgia dell'opera.³³

tria oppressa a seconda della convenienza politica. Il RILM ci segnala (e chi non conosce il giapponese dovrà accontentarsi del solo *abstract*) KAZUO FURUYAMA, «Papageno» *to wa nanimono ka? Motsaruto to Ruso, Bomarushe, Gete, Betoven o musubo «Barairo no ribon»*, «Kunitachi Ongaku Daigaku Kenkyu Kiyō», xxxiii, 1999, pp. 151-164: in cui un legame è instaurato tra *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais, la *Marsigliese*, la Regina della notte, Goethe, e infine il nastro di Cherubino. Ma i tentativi di un'interpretazione allegorica della *Zauberflöte* sono innumerevoli; del resto risale al 1923 il saggio di EMIL KARL BLÜMMLI, *Ausdeutungen der Zauberflöte*, «Mozart-Jahrbuch» 1, 1923, pp.109-146. Citiamo ancora ALFONS ROSENBERG, «Die Zauberflöte». *Geschichte und Deutung von Mozarts Oper*, München, Prestel, 1964.

²⁹ ROSE ROSENGARD SUBOTNIK, *Whose «Magic Flute»? Intimations of reality at the gates of the Enlightenment*, «19th-Century Music», xv/2, autunno 1991, pp. 132-150.

³⁰ Ci limitiamo dunque a riassumere la bibliografia fondamentale; soprattutto JEAN STAROBINSKI, *Lumi e potere nel «Flauto magico»*, in *Id.*, 1789: *i sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 117-134; WALDOFF, *The music of recognition* cit.; SUBOTNIK, *Whose «Magic Flute»?* cit.; GERNOT GRUBER, *Zu Jean Starobinskis Deutung der «Zauberflöte»*, in *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, a cura di Wolfgang Gratzler e Andreas Lindmayr, Laaber, Laaber, 1992, pp. 247-254; PETRA FISCHER, *Die Rehabilitation der Sinnlichkeit. Philosophische Implikationen der Figurenkonstellation der «Zauberflöte»*, «Archiv für Musikwissenschaft», 1/4, 1993, pp. 1-25.

³¹ MANFRED SCHULER, *Die Zauberflöte: ein Mittel politischer Agitation in Mannheim 1794*, in *Mozart und Mannheim*, Berlin, Lang, 1994, pp. 197-207; cogliamo l'occasione per segnalare anche *Id.*, *Zeitgenössische Kritik an Schikaneders Textbuch «Die Zauberflöte»*, «Internationale Stiftung Mozarteum», xlv/3-4, 1997, pp. 53-58.

³² WALTER WEISS, *Das Weiterleben der «Zauberflöte» bei Goethe*, «Mozart-Jahrbuch», 1971/1972, pp. 402-414; DIETER BORCHMEYER, *Goethe, Mozart und «Die Zauberflöte»*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994; MARKUS WALDURA, «Der Zauberflöte Zweyter Theil». *Musikalische Konzeption einer nicht komponierten Oper*, «Archiv für Musikwissenschaft», 1/4, 1993, pp. 259-290; KARL-HEINZ KÖHLER, *Wilhelm Rintels «Zauberflöte, II. Teil»: ein klingendes Mozartdenkmal der Brahmszeit*, «Mozart-Jahrbuch», 1964, pp. 62-70.

³³ A parte HEARTZ, *La clemenza di Sarastro* cit., MADELYN GUTWIRTH, *The representation of women in the revolutionary period. The Goddess of Reason and the Queen of the Night*, in *The consortium on revolutionary Europe, 1750-1850. Proceedings*, Athens, University of Georgia, 1985, pp. 224-241; e soprattutto CHRISTINA ZECH, «Ein Mann muss eure Herzen leiten». *Zum Frauenbild in Mozarts «Zauberflöte» auf musikalischer und literarischer Ebene*, «Archiv für Musikwissenschaft», lII/4, 1995, pp. 279-315, che costituisce un utilissimo riassunto di tutti gli interventi sulla tematica.



Emanuele Luzzati, Modellino per *Die Zauberflöte* a Glyndebourne, 1963.

Tutti i principali interventi di carattere analitico (e dunque anche drammaturgico) hanno ‘contaminato’ l’analisi con spunti che vanno nelle più disparate direzioni, il che avviene spesso per il teatro e in maniera ancora più flagrante per la *Zauberflöte*. Si può dire che nessuno abbia mai coperto esattamente lo stesso cammino. Si va da indagini sui modelli ternari simbolici,³⁴ a saggi più generici sul complesso della partitura (come quello interessantissimo di Georgiades),³⁵ ad analisi sui prestiti e sulle allusioni contenute nella musica di Mozart,³⁶ ad aperture verso altri campi interpretativi.³⁷

Il resto è storia dei nostri giorni, dei mille convegni che in Italia – per tacere dell’estero – si tengono sul compositore di Salisburgo. Già il recente bicentenario del 1991 aveva portato a un notevole intensificarsi del numero dei contributi. Mozart ha sempre ‘fatto tendenza’, e la sua popolarità presso il grande pubblico influisce, di riflesso, sul piccolo specchio d’acqua della musicologia ‘ufficiale’. Attendiamo ora con serenità, con curiosità, con un *quid* di rassegnazione il diluvio del duecentocinquantesimo dalla nascita. Ci congediamo con questa previsione: tra qualche anno stendere una bibliografia della *Zauberflöte* potrebbe essere un compito impossibile, come contare la sabbia del deserto o la discendenza di Abramo.

³⁴ GEORG HORCICKA, *Dreimal drei Akkorde in der «Zauberflöte»*, «Mozart-Jahrbuch», 1997, pp. 69-107.

³⁵ THRASYBULOS GEORGIADIS, *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano* [Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, «Mozart-Jahrbuch», 1950], in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, cit., pp. 292-315. Dello stesso autore *Der Chor «Triumph, Triumph, du edles Paar» aus dem 2. Finale der «Zauberflöte»*, in *Colloquia on the History and Theory of Music*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, International Musical Festival, 1973, iv, pp. 229-237.

³⁶ REINHOLD HAMMERSTEIN, *Il canto degli uomini corazzati. Uno studio sull’immagine bachiana di Mozart* [Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild, «Archiv für Musikwissenschaft», 1956], in *Mozart* cit., pp. 367-398; ALEXANDER HYATT KING, *The melodic sources and affinities of «Die Zauberflöte»*, «The Musical Quarterly», xxxvi/2, aprile 1950, pp. 241-258.

³⁷ ECKELMEYER, *Structure as hermeneutic guide* cit; MICHAEL EVENDEN, *Silence and selfhood. The desire of order in Mozart’s «Magic Flute»*, New York, Peter Lang, 1999.

Online

a cura di Roberto Campanella

Fratello Mozart

La *Zauberflöte* non è solo una delle più alte testimonianze del genio creativo di Mozart, ma anche un monumento agli ideali massonici: forse in pochissimi altri casi una musica così perfetta dal punto di vista estetico è anche così pregnante di significati simbolici, che testimoniano dell'impegno ideologico profuso dall'autore nella composizione di questa sublime partitura. Cosa si può chiedere di più a un'opera che unisce la freschezza dell'invenzione musicale al dominio della forma, l'immediatezza sfolgorante del racconto fiabesco ad un messaggio di profonda umanità e saggezza? Forse per questo Mozart riceve da sempre l'ammirazione di un così vasto pubblico: perché sa regalare qualcosa di prezioso a tutti, agli animi semplici come agli spiriti più raffinati, grazie alla ricchezza multiforme della sua arte. Dunque, con la sua musica sa essere vicino a tutti noi, così come in vita condivise nobilmente il sentimento di fratellanza massonica.

Ma cominciamo subito la nostra rassegna telematica dalle monografie. Tra le pagine in italiano, il sito *Wolfgang Amadeus Mozart* contiene una «Biografia» definita «breve», e ricca invece di collegamenti ipertestuali, accompagnata inoltre da alcune gallerie di immagini (ritratti, partiture autografe, lettere e altri documenti), dai profili biografici della famiglia Mozart e dalla cronologia della vita sullo sfondo dei principali avvenimenti storici contemporanei. Seguono le «Opere» (elencate secondo il catalogo Köchel o in ordine cronologico, ovvero raggruppate per tipo di composizione), una presentazione del libro *Mozart. I testi delle composizioni vocali* di Marco Munara e Bruno Bianco («Testi»), alcuni «Saggi», qualche partitura *online* e un *forum* di discussione («Mozartiana»), oltre ad un'ampia bibliografia («Libri»).¹ Per quanto riguarda la *Zauberflöte*, si trovano indicazioni sull'organico orchestrale, la prima rappresentazione e i creatori dei ruoli, la trama, oltre a due brevi note.²

Il sito storiografico *Cronologia.it* contiene, invece, una biografia di Igor Principe («Mozart, genio e sregolatezza»), dedicata soprattutto alla prodigiosa infanzia, insieme a una nota su Antonio Salieri (giustamente riabilitato dopo la cattiva fama procuratagli dal film di Forman) e ad uno strano trafiletto sul cosiddetto 'effetto Mozart' ovvero il rafforzamento della memoria ottenibile grazie all'ascolto di brani mozartiani.³

Merita una segnalazione anche il sito *Biografieonline.it*, che contiene una breve biografia («Wolfgang Amadeus Mozart. Timpano di Dio»), preceduta da due *link* commerciali: «Wolfgang Amadeus Mozart nelle opere letterarie» (rassegna delle pubblicazioni del biennio 2003-2004) e «Visita la discografia di Wolfgang Amadeus Mozart» con 1187 titoli tra musica da camera, sin-

¹ <http://www.wamozart.it/biografia.html>.

² <http://www.wamozart.it/opere/k620.html>.

³ <http://www.cronologia.it/storia/biografie/mozart.htm>.

fonica e operistica, oltre a varie curiosità – per ottenere le proposte (CD, DVD, libri) disponibili per la *Zauberflöte*, digitare il titolo dell'opera sull'apposito spazio del motore di ricerca, selezionando poi il supporto desiderato.⁴

Numerosi sono i siti in inglese. *Mozart forum*, veramente pregevole soprattutto per la dovizia di documenti iconografici, esplicita nella pagina iniziale lo scopo per cui è nato: la discussione sulla musica, la personalità, il mondo del grande Salisburghese. Nelle pagine successive troviamo appunto un «Forum» di discussione, cui fanno seguito: il «Catalogo» Köchel (che si presenta in forma sintetica o particolareggiata, con il corredo di tre rare immagini e di una nota esplicativa), un'ampia «Biography» (con la precisazione degli autori e – cosa rara in internet – delle fonti bibliografiche), una ricchissima raccolta di «Images» (persone, luoghi e documenti), una lunga serie di biografie dei più importanti contemporanei entrati in rapporto con Mozart, anche con l'ausilio di vari *files* audio di qualità non disprezzabile («Who's Who»), un'imponente «Library» (articoli e saggi, un'accurata bibliografia ragionata, una serie di foto fornita da amici ed ospiti, nonché l'archivio dei vecchi *forum*), una «News Room» (con informazioni sulle recenti pubblicazioni di CD e libri), un motore di ricerca («Search») e, per finire, alcune informazioni sui fondatori («About Us»)⁵.

Un altro sito monografico, *The Mozart Project*, si divide in: «Biography» (contenente un ampio profilo della vita di Mozart con brevi biografie della madre, del padre e della sorella, oltre alla cronologia e all'albero genealogico della famiglia Mozart-Weber), «Compositions» (in pratica il catalogo Köchel organizzato per data o per genere musicale, con rimandi ipertestuali per alcune composizioni – tra le quali, però, non compare la *Zauberflöte*), «Selected Essays» (articoli di vari esperti mozartiani) e, infine, una «Bibliography» (articolata per argomento, con la possibilità di visionare la copertina dei singoli volumi).⁶

Il sito dell'enciclopedia *Wikipedia*, analogamente, propone una breve biografia, divisa in «Family and early childhood years» (la prima infanzia), «The years of travel» (gli anni di viaggio), «Mozart in Vienna», «Mozart and Prague», «Final illness and death» (la malattia e la morte), cui seguono: «Works, musical style and innovations» (opere, stile musicale e innovazioni), «Influence» (l'influenza di Mozart sui più grandi musicisti), «The Köchel catalogue», «Myths and controversies» (la vita più o meno romanzata di Mozart come argomento di spettacoli o opere letterarie), «Media» (informazioni e ascolti, tra cui la seconda aria della Regina della Notte, stranamente per voce sola⁷), altri argomenti («See also»), tra cui «Mozart effect» (i benefici effetti della sua musica su grandi e piccini), «Further reading» (letture d'approfondimento) ed «External links».⁸

Piuttosto interessante anche il sito della BBC, che sulle pagine di *Wolfgang Amadeus Mozart composer*, dopo una breve introduzione (che mette in rilievo le eccezionali doti del musicista, citando anche una sua lettera in cui l'autore stesso illustra il proprio metodo compositivo) propone un breve profilo biografico («Brief History»), seguito dall'analisi di alcuni capolavori («Some of His Music»), da una sezione dedicata alle ultime composizioni e in particolare al *Requiem* («Last Days and Final Compositions»), nonché da una serie di giudizi sull'autore espressi in varie epoche («Quotations»)⁹. A questi va aggiunto il sito della casa discografica Naxos, che offre

⁴ <http://biografie.leonardo.it/biografia.htm?BioID=38&biografia=Wolfgang+Amadeus+Mozart>.

⁵ <http://www.mozartforum.com/index.htm>.

⁶ <http://www.mozartproject.org/>.

⁷ È necessario disporre di un lettore tipo Nero Media Player.

⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart.

⁹ <http://www.bbc.co.uk/h2g2/guide/A395129>.



Die Zauberflöte (atto II) al Festival di Salisburgo, 1967; regia di Oscar Fritz Schuh, scene di Teo Otto.
Rudolf Heinrich (1926-1975), figurini (Papagena, Papageno, Pamina) per *Die Zauberflöte* alla Staatsoper di Vienna, 1974

una breve biografia del Maestro, accompagnata da qualche cenno sulla sua produzione divisa per generi e da una discografia analogamente ripartita, con rimandi ipertestuali al catalogo.¹⁰

Di rilievo anche alcune pagine francofone. Iniziamo con un sito intitolato al grande Salisburghese, che offre un'ampia monografia dall'elegante veste grafica (ma accompagnata, ahimè, da un inarrestabile sottofondo musicale MIDI), che nella pagina iniziale riporta due giudizi 'definitivi', firmati rispettivamente da Franz Joseph Haydn e Richard Wagner. Essa si compone fondamentalmente di tre sezioni: «Biographie» (a sua volta divisa in: «Enfance», «Wolfgang serviteur», «Mozart à Vienne» e «La fin d'une vie», cui si aggiunge una «Chronologie»), «L'œuvre» («Ses principales œuvres», con esempi musicali ancora una volta MIDI, e «Requiem», cioè la storia della misteriosa committenza e le questioni 'filologiche') e, infine, «L'homme» (interessante percorso attraverso la strabiliante personalità mozartiana, i suoi contemporanei, la famiglia, gli amici, i rapporti con la massoneria, documenti e testimonianze). Completano la monografia un «Lexique» (piccolo glossario di termini musicali) e una «Bibliographie» (testi e documenti usati per la realizzazione del sito).¹¹

Simile al precedente è il sito denominato *Ron*, il cui «Accueil», contenente un articolato giudizio di Anne Queffélec, introduce principalmente a: «Biographie» (infanzia, maturità, ultime opere), «Chronologie» (la vita di Mozart in rapporto al contesto storico), «Généalogie» (genealogia di Mozart e datazione generale dei compositori, dalla musica antica al secolo ventesimo), «Voyages en Europe» (con cartina e tabella cronologica), «Mozart franc-maçon», «Œuvres majeures» (selezione delle opere più importanti con dignitosi esempi in *Real audio*, tratti da prestigiose edizioni discografiche – quanto alla *Zauberflöte*, si ascolti la prima parte dell'aria della Regina della notte, dall'atto secondo, interpretata da Luciana Serra), «Œuvre complète» (cioè il catalogo Köchel), «Analyse des œuvres» (in realtà l'analisi di un piccolo gruppo di composizioni, destinato probabilmente ad ampliarsi), «Fichiers MIDI» (!), «Partitions» (partiture acquisibili in formato PDF), «Livres & Film» (bibliografia e DVD delle opere più note), «Lexique» (piccolo glossario musicale), «Quiz» (serie di domande a scelta multipla a due livelli di difficoltà), «Vos contributions», «Forum de discussion», «Chat» ecc.¹²

Veramente fondamentale, almeno per quanto riguarda la problematica della catalogazione, anche il sito dell'Université du Québec, che offre – oltre ad una biografia piuttosto ampia e discorsiva – il catalogo Köchel sia in forma sequenziale che diviso per generi, preceduto da un'utilissima presentazione e seguito da vari «Annexes» e da alcune referenze bibliografiche.¹³

Tra le biografie in francese citiamo anche la stendhaliana *Vie de Mozart*, gratuitamente offerta online da *Gallica* (la grande raccolta di documenti digitali della Bibliothèque nationale de France), ricca, tra l'altro, di illuminanti aneddoti.¹⁴ Ma ci troviamo ad un altro livello.

Passando alle lingue iberiche, molto accattivante dal punto di vista visivo è un sito monografico bilingue (catalano/castigliano), che si apre con l'accompagnamento della musica della *Zauberflöte*, anch'esso articolato in diverse parti: «Vida» (sintetiche biografie di Mozart e dei suoi familiari, alberi genealogici, gallerie di immagini, informazioni sulle tre città 'mozartiane' per eccellenza e i percorsi dei viaggi), «Obra» (introduzione al catalogo con annessa bibliografia mozartiana, il catalogo Köchel organizzato per generi, con indicazione per ogni opera della tonalità

¹⁰ <http://www.naxos.com/composer/btm.asp?fullname=Mozart, Wolfgang Amadeus>.

¹¹ <http://www.wa-mozart.net/>.

¹² <http://ron3.free.fr/>.

¹³ <http://infopuq.quebec.ca/~uss1010/catal/mozart/mozwa.html#Liens/>.

¹⁴ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6945>.

e del periodo in cui fu composta, oppure sequenziale con rapide informazioni su strumentazione e luogo di composizione, il testo poetico, in italiano e tradotto, delle arie e scene da concerto e dei *Lieder*, nonché i testi di *Don Giovanni*, *Zauberflöte* e *Requiem*, insieme ad altri contributi a carattere saggistico o informativo), «Anexos» (elenco di film con musica di Mozart, le *premières* operistiche al Liceu di Barcellona, la catalogazione dei concerti per violino, i *link* ai siti delle principali case discografiche, una serie di ‘giochi’, la vita di Salieri (rivale sin troppo presunto tale), gli ultimi studi sulle cause della morte e una lettera di dedica ad Haydn), «Auditori/Auditorio» (qualche esempio musicale), «Enllaços/Enlaces» (cioè *link* ‘mozartiani’) e, infine, *fora* di discussione, libri delle visite e *chat*.¹⁵

In portoghese, il sito brasiliano *Info Net* propone una monografia piuttosto ampia ed articolata di Camila Argolo, divisa in: «Vida» («Biografia» in quattro capitoli, puntuale «Cronologia» in costruzione, «Arquivo de retratos» e «Árvores genealógicas»), «Obra» («Música vocal secular», «Música sacra e maçônica», «Música instrumental» e «Música de câmara» con archivio MIDI e Catalogo Köchel in preparazione), «Parentes e amigos», «Documentos» (lettere e ricordi). Completano la monografia alcuni interessanti *link* esterni («Intérpretes», «Personagens históricos» e altro), oltre alla segnalazione delle novità, che arricchiscono il sito.¹⁶

Tra i siti in lingua tedesca segnaliamo l’austriaco *AEIOU* (di cui esiste anche la versione inglese) contenente una cronologia ipertestuale, ritratti di Wolfgang e di alcuni suoi familiari insieme a immagini di luoghi ‘mozartiani’, nonché uno sguardo sintetico sulle più importanti sinfonie, cui segue l’analisi di tre composizioni famose, con la possibilità di ascoltare le singole sezioni prese in esame.¹⁷

Inutile dire che il nome di Mozart è davvero universale e, quindi, esistono siti a lui dedicati nelle lingue più disparate: ad esempio se ne trova anche uno in lingua malese, all’interno del portale *Span City*, in cui la vita del musicista è inserita in un guazzabuglio biografico, in cui trovano posto anche Hitler, Osama bin Laden, Nostradamus, Licinio Crasso ecc.¹⁸ Un altro, in greco, è invece costituito da una vasta monografia che, con dovizia di foto e documenti, sviluppa argomenti più volte citati in questa rassegna, tra i quali: una sintesi biografica («Σύντομο βιογραφικό»), alcune curiosità («Γνωρίζατε ότι...»¹⁹), il mito di Mozart e Salieri («Ο μύθος για μίση του Salieri»), il mito dell’esistenza povera di Mozart («Ο μύθος για φτώχη διαβίωση»), una sontuosa cronologia mese per mese («Βιογραφικά στοιχεία»), il catalogo Köchel («Κατάλογος Koechel»), nonché gli effetti terapeutici della musica di Mozart («Mozart υπέρ ευφύιας κατά αλκοόλ»)²⁰ ecc.²¹

Passando ai siti delle innumerevoli istituzioni mozartiane esistenti nel mondo, segnaliamo innanzitutto quello dell’*Associazione Mozart Italia* (in italiano, tedesco e inglese), che illustra gli «Obiettivi» dell’associazione, la sua «Struttura» (in pratica l’elenco delle varie AMI, da quella nazionale di Rovereto alle altre sorte in varie città d’Italia e a Tokyo, con la possibilità di utilizzare un motore di ricerca per trovare analoghe associazioni sparse per il mondo), le «Attività» a livello nazionale e locale (fornendo anche il programma di varie edizioni del Festival internazionale

¹⁵ <http://www.webpersonal.net/mozart/>.

¹⁶ <http://www.infonet.com.br/mozart/>.

¹⁷ <http://www.aeiou.at/mozart.htm>.

¹⁸ <http://w3.spancity.com/yosri/TokohMozart.html>.

¹⁹ «Sapevate che...».

²⁰ «Aiuta l’intelligenza? Salva dall’alcool?».

²¹ <http://sfr.ee.teiath.gr/htmSELIDES/Mozart/Mozart1.htm>.



I Tre genii nel film *Tröllflöjten* (1975) girato (in svedese) da Ingmar Bergman nel Teatro di Corte di Drottningholm. Come regista teatrale, Bergman ha firmato tra gli altri gli allestimenti operistici del *Rake's Progress* (lodatissimo dallo stesso Stravinskij) e di *Backanterna* di Daniel Börtz (all'Opera di Stoccolma, rispettivamente nel 1961 e nel 1991).

Die Zauberflöte a Glyndebourne, 1980; regia di John Cox e Guus Mostart, scene di D. Hockney. In scena: Norma Burrowes (Pamina), Francis Egerton (Monostatos), Stephen Dickinson (Papageno).

W. A. Mozart di Rovereto) e la «Storia» della Rovereto ‘mozartiana’. Seguono altre sezioni: «Sponsor», «Ascolti» (con brani anche in video), «Associarsi», «Galleria» e «Novità».²²

Non può mancare, poi, un cenno al sito della *Deutsche Mozart Gesellschaft* con sede ad Augsburg, che contiene (in tedesco) informazioni essenziali sulla Società («DMG»), sulle varie associazioni ad essa affiliate, presenti in Germania («Mozartvereinigungen»), sui membri («Mitglieder»), gli sponsor («Sponsoren»), le attività («Serviceleistungen»), oltre ad informazioni sui festival e le settimane musicali mozartiane in Germania.²³

Altri siti riguardano rispettivamente: l'ispanica *Fundación Mozart* (contenente informazioni soprattutto sull'attività didattica della fondazione, rivolta ai giovani),²⁴ la *Mozart Society of America* di Las Vegas (e altre Mozart Societies americane – in inglese),²⁵ la *Sächsische Mozart Gesellschaft*, con sede a Chemnitz in Sassonia (con informazioni, in tedesco, sul Sächsisches Mozartfest, il Deutsches Mozartfest, nonché le celebrazioni del 2006)²⁶ e la *Romanian Mozart Society* (in inglese).²⁷

A questi si aggiungono il sito dell'*A. Mozart Fest*, il festival fondato quattordici anni fa da Mary Robbins con sede nella città texana di Austin (che offre, in inglese, il programma della corrente stagione e informazioni varie anche d'ordine pratico)²⁸ e quello 'giubilare' relativo alla serie di manifestazioni previste a Salisburgo per il duecentocinquantenario anniversario della nascita, che offre ragguagli d'ogni tipo.²⁹

Quanto ai saggi, occorre citare il sito della Cornell University Library (Division of Rare and Manuscripts Collections), che presenta, in inglese, *Mozart and the Keyboard Culture of His Time* (*Mozart e la cultura della tastiera del suo tempo*). Dopo un'«Introduction» si sviluppano una serie di argomenti, sempre con l'ausilio di pregevoli documenti iconografici: la genesi compositiva del concerto per pianoforte e orchestra n. 15 in Si bemolle maggiore KV 450 e la problematica relativa all'attendibilità delle fonti e dell'interpretazione («From Sketch to Completed Work»³⁰ e «From Print to CD»³¹), la prassi compositiva mozartiana («How did Mozart Composer?»), mettendo in crisi l'idea della facilità ed immediatezza della sua ispirazione), il mito di Mozart perpetuatosi attraverso lettere e racconti («The Mozart Myth: Tales of a Forgery»), ritratti attendibili e ritratti immaginari («Mozart's Images» e «Mozart's Images Imagined»), problemi generali d'interpretazione («What the Score Doesn't Tell Us»³²), la didattica pianistica del tempo («The Piano Lesson»), il culto di Mozart («The Cult of Mozart» – in cui tra l'altro il nome di Mozart serve a promuovere una penna e altri articoli), una sezione più decisamente 'commerciale' («Commodification & Kitsch»), in cui fanno bella mostra le famigerate «Mozartkugeln» («Palle di Mozart») insieme ad altri oggetti di dubbio gusto; infine i «credits» (referenze sulla redazione).³³ Un altro

²² <http://www.mozartitalia.org/>.

²³ <http://www.deutsche-mozart-gesellschaft.de/>.

²⁴ <http://www.fundacionmozart.com/>.

²⁵ <http://www.unlv.edu/mozart/>.

²⁶ <http://www.mozart-chemnitz.de/>.

²⁷ <http://www.dntcj.ro/NGOs/mozart/>.

²⁸ <http://www.amozartfest.org/>.

²⁹ <http://www.mozart2006.at/>.

³⁰ «Dall'abbozzo al lavoro finito».

³¹ «Dalla stampa al CD».

³² «Ciò che le partiture non dicono».

³³ <http://rmc.library.cornell.edu/mozart/default.htm>.

breve testo saggistico (in inglese) è contenuto nel sito olandese *Zon*, che presenta le due fantasie per organo meccanico KV 594 e 608.³⁴

Tra le riviste virtuali, *Mozart.at* (in tedesco/inglese/italiano) si compone di varie rubriche, tra le quali (nella versione italiana): «Mozart oggi», contenente notizie dall'Austria e dal resto del mondo, oltre a presentare aspetti particolari della musica di Mozart), «ascoltare»: con le novità relative a CD e DVD, nonché esempi musicali a confronto, tratti da due edizioni discografiche di una stessa composizione), «about mozart» («su Mozart»: costituito principalmente da una biografia articolata in molte pagine precedenti di anno in anno e da un essenziale catalogo Köchel), «interattivo» (*sic!* – ricerche, inchieste e *forum* di discussione), «leisure» («tempo libero»: *news* e manifestazioni nel mondo), «contatti» (editoriali, indirizzi e *link*, *newsletter*) e, infine, «mercato» (le immancabili informazioni commerciali).³⁵ Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, chi fosse interessato troverà dovizia di proposte sul fantasmagorico *Mozartland*.³⁶

Se la Rete è ricca di pagine su Mozart, altrettanto generosa si dimostra nei confronti della sua opera teatrale più complessa e, per certi versi, ancora avvolta da un alone di mistero – come del resto altre composizioni risalenti agli ultimissimi anni della breve esistenza del musicista massone. Iniziamo con il libretto, reperibile su diversi siti, tra cui quello della REC Music Foundation,³⁷ l'elvetico *Impresario*³⁸ (che offre anche una *synopsis* con collegamenti ipertestuali in corrispondenza dei brani musicali citati, che, a pagamento, è possibile anche ascoltare³⁹) e il dizionario multilingue *Karadar*⁴⁰ (che contiene, inoltre, la biografia, il catalogo delle composizioni, una galleria di immagini e altro⁴¹).

Altre pagine sul capolavoro mozartiano sono disponibili sulla versione *online* del *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi), che si sofferma con la solita chiarezza sulla genesi, il riassunto, le fonti teatrali e letterarie, i contenuti 'esoterici', la struttura musicale.⁴² Sull'argomento si vedano anche le varie edizioni della libera enciclopedia ipertestuale *Wikipedia* (che nella sezione italiana offre ragguagli su personaggi e ruoli vocali, la trama in breve, la struttura dell'opera, le forme musicali presenti nella partitura, gli elementi culturali di riferimento, le principali rappresentazioni in Italia, il cinema, oltre ad una breve bibliografia),⁴³ la francofona *Médiathèque* (che propone, inoltre, una discografia selettiva e dei *link*)⁴⁴ e l'inesauribile sito multilingue di Laureto Rodoni (contenente notizie biografiche e saggi sull'autore e il librettista, recensioni, riassunti della vicenda e molto altro ancora).⁴⁵ Per ulteriori sintesi della vicenda si consultino (in tedesco) il sito dell'Università di Colonia, che vi aggiunge l'analisi musicale dell'*ouverture*,⁴⁶ *Operone*, che la in-

³⁴ <http://www.home.zonnet.nl/vspickelen/Mozartfiles/Mozart.htm>.

³⁵ <http://www.mozart.at/>.

³⁶ <http://www.mozartland.com/d/indexd.jsp?language=de>.

³⁷ <http://www.recmusic.org/mindel/zauber.html>.

³⁸ <http://www.impresario.ch/libretto/libmozzau.htm>.

³⁹ <http://www.impresario.ch/synopsis/synmozzau.htm>.

⁴⁰ http://www.karadar.com/Librettos/mozart_zauberfloete.html.

⁴¹ <http://www.karadar.com/Dictionary/mozart.html>.

⁴² http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2263.

⁴³ http://it.wikipedia.org/wiki/Flauto_magico (in italiano), <http://en.wikipedia.org/wiki/Zauberflote> (in inglese), http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Fl%C3%BBte_enchant%C3%A9e (in francese), <http://de.wikipedia.org/wiki/Zauberfl%C3%B6te> (in tedesco).

⁴⁴ http://www.lamediatheque.be/travers_sons/op_moz01.htm.

⁴⁵ <http://www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/zauberflote/aazauberflote.html>.

⁴⁶ <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/wamo/zauberfloete.html>.



Die Zauberflöte (la Regina della notte e le sue Dame) all'Opéra National di Parigi, 1991; regia e scene di Bob Wilson, costumi di John Conklin.

Die Zauberflöte al Teatro Bellini di Catania, 1991-92; regia di Werner Herzog, scene di Maurizio Balò, costumi di Franz Blummer. In scena: Herbert Lippert (Tamino).

tegra con l'elenco dei personaggi e dei ruoli, i titoli delle arie scena per scena, nonché le principali edizioni discografiche (dal 1937 al 2003),⁴⁷ e *Classische Momente*.⁴⁸ Sintesi in inglese si trovano sull'americano *Opera Glass*⁴⁹ (insieme all'elenco dei creatori dei ruoli nelle opere di Mozart, compresa ovviamente la *Zauberflöte*),⁵⁰ su *The Metropolitan Opera International Radio Broadcast Information Center*, che presenta l'edizione del Met diffusa nel corso della stagione 2005-2006 con pagine (in varie lingue, compreso l'italiano) riguardanti la genesi dell'opera, la biografia del compositore, i personaggi, materiali didattici, temi di discussione ecc.⁵¹ Per gli appassionati, dotati di adeguate competenze, l'Indiana University mette generosamente a disposizione *online* la partitura.⁵²

Quanto alla simbologia massonica, segnaliamo alcuni saggi: innanzi tutto *Massoneria. Simboli e archetipi nel «Flauto magico» di Mozart*, firmato dal Ven.mo Fr. Bruno Gazzo, presente sulla rivista multilingue massonica «Pietre-Stones»,⁵³ poi il saggio, proposto dall'associazione culturale sportiva *ZOE Benessere e cultura*, nel quale si spiegano i significati esoterici dell'opera, «testamento filosofico di Mozart»,⁵⁴ infine i testi proposti dal tedesco *Interloge.de: Die Zauberflöte-Die Freimaureroper* («Il Flauto magico-opera massonica»), *Die Vier Elemente* («I quattro elementi») e *Mozart als freimaurer* («Mozart massone»), a cui si aggiunge *Bruder Alberti und «Die Zauberflöte»* e («Fratel Alberto e il Flauto magico»), che analizza, con l'ausilio di trentanove copie fotostatiche tratte dal programma stampato in occasione della prima assoluta del 1791, i contenuti simbolici dell'opera.⁵⁵

Su più o meno recenti rappresentazioni dell'opera a livello mondiale citiamo qualche pagina: innanzi tutto il sito degli abbadiani itineranti, che nelle *Cronache del Wanderer* pubblica (in italiano) un entusiastico quanto preciso resoconto di Andrea Silipo, relativo all'esecuzione dell'opera offerta dal 'divo' Claudio agli spettatori del Teatro Valli di Reggio Emilia il 22 aprile 2005;⁵⁶ poi il sito della Bayerische Staatsoper, contenente informazioni e foto di scena relative all'allestimento realizzato per la stagione 2005-2006;⁵⁷ il tedesco *Online Musik magazin* (sulla *Première* andata in scena il 13 marzo 2004 presso lo Staatstheater di Stoccarda⁵⁸ e su quella del luglio 2004 presso l'Opernhaus Düsseldorf⁵⁹), il sito del Met (ragguagli sull'edizione prevista per la corrente stagione del teatro newyorkese),⁶⁰ *Canvas management* (foto di scena relative all'edizione realizzata a Reisenberg, Austria, nel luglio 2004),⁶¹ *Opera Manager* (qualche bozzetto relativo all'allestimento del Carlo Felice di Genova (gennaio 2002),⁶² il sito del Théâtre de la Monnaie di

⁴⁷ <http://www.operone.de/opern/zauberfloete.html>.

⁴⁸ <http://www.berndkreis.de/opern/zauberfloete.html>.

⁴⁹ <http://opera.stanford.edu/Mozart/Zauberflote/synopsis.html>.

⁵⁰ <http://opera.stanford.edu/Mozart/creators.html#T>.

⁵¹ <http://www.operainfo.org/broadcast/operaMain.cgi?id=75&language=1>.

⁵² <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/scores.html>.

⁵³ <http://www.freemasons-freemasonry.com/flautom.html>.

⁵⁴ http://www.zoebenesserecultura.org/SAGGI_flauto_magico.htm.

⁵⁵ <http://www.internetloge.de/arstzei/zauberf.htm>.

⁵⁶ <http://www.abbadiani.it/italiano/dossiers/Wanderer/Cronaca99.html>. Sulla stessa edizione si veda anche: <http://www.orfeonellarete.it/recensioni/eventi.php?id=00173>.

⁵⁷ <http://www.bayerische.staatsoper.de/c.php/spielplan/vorstellung.php?l=de&dom=dom1&id=319>.

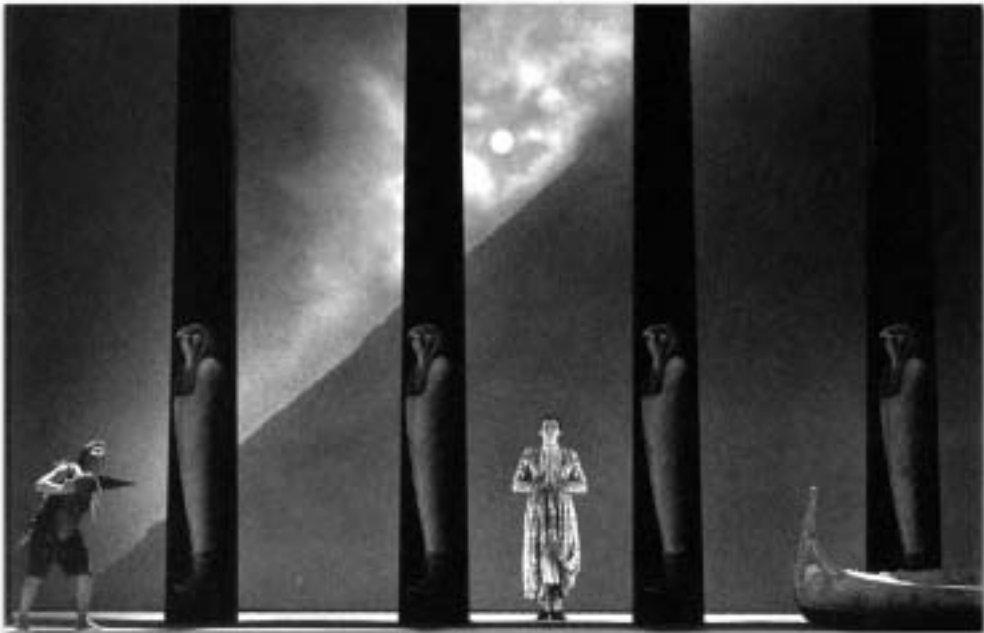
⁵⁸ <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20032004/S-die-zauberfloete.html>.

⁵⁹ <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20032004/D-die-zauberfloete.html>.

⁶⁰ <http://www.metoperafamily.org/metopera/season/production.aspx?id=825&detect=yes>.

⁶¹ <http://www.canvasmanagement.com/production.php?id=306&lang=i>.

⁶² <http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi?azione=ricerca&tipo=ALL&id=177>.



Die Zauberflöte al Festival di Salisburgo, 1991; regia di Johannes Schaaf, scene di Rolf Glittenberg, costumi di Marianne Glittenberg. In scena: Anton Scharinger (Papageno), Deon van der Walt (Tamino).

Die Zauberflöte (atto II) a Colonia, Bühnen der Stadt, 1995; regia di Andreas Hook, scene di Hartmut Meyer, costumi di Mechthild Seipel.

Bruxelles (breve presentazione dell'opera andata in scena lo scorso anno),⁶³ *Kefk Network Home* (qualche frammento musicale dalla rappresentazione dell'opera avvenuta il 19 maggio 2000 presso il Nordharzer Städtebundtheater di Halberstadt, Germania)⁶⁴ e il sito dell'Opernhaus di Zurigo (foto e ragguagli in tedesco sull'allestimento realizzato nella Stagione 2005-2006).⁶⁵ Chiudiamo questa parte con la segnalazione del fascicolo del 30 ottobre 2001 di *Erasmus notizie*, il bollettino del Grande Oriente d'Italia, che informa su un'iniziativa del GOI in collaborazione con il Teatro dell'Opera di Roma per festeggiare il ritorno della *Zauberflöte* nella capitale e rendere omaggio al Fratello Mozart.⁶⁶

Passiamo ora alle innumerevoli edizioni discografiche dell'opera, documentate sulla Rete: le pagine da consultare sono quelle del portale *Amazon.com*, su cui si trovano numerose proposte corredate da informazioni, foto di copertina ed esempi musicali.⁶⁷

⁶³ <http://www.lamonnaie.be/demunt1.0/programma/productie.jsp?seizoen=2005&cid=670&language=FR>.

⁶⁴ <http://www.kefk.net/Konstanze/Zauberfl%C3%B6te/>.

⁶⁵ http://www.opernhaus.ch/d/spielplan/spielplan_detail.php?vorstellID=10315067.

⁶⁶ <http://www.grandeoriente.it/notizie/erasmonotizie/21062.pdf>.

⁶⁷ Ecco i relativi indirizzi: http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00068F30S/qid=1136159856/sr=1-215/ref=sr_1_215/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Toscanini, Arkada – registrazione del 1937); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000053W3Z/qid=1136140291/sr=1-21/ref=sr_1_21/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Beecham, Naxos, 2001 – riversamento registrazione originale avvenuta fra il 1937 e il 1938); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000001GGF/ref=pd_ecc_rvi_2/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Fricsay, DGG, 1993 – edizione del 1939 rimasterizzata); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00009N1VY/qid=1136142076/sr=1-81/ref=sr_1_81/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Furtwängler, Opera D'oro, 2003 – riversamento della registrazione del 1949); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00000K4GC/qid=1136161373/sr=1-30/ref=sr_1_30/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Karajan, DGG, 1990 – riversamento della registrazione originale del 1950); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000002S61/qid=1136143900/sr=1-123/ref=sr_1_123/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Furtwängler, EMI, 1994 – riversamento della registrazione *live* del 1951); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0009J2S0W/ref=pd_ecc_rvi_6/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Solti, Urania, 1955 – senza esempi musicali); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000001GX1/qid=1136139768/sr=1-10/ref=sr_1_10/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Böhm, DGG, 1997 – riversamento della registrazione originale del 1964); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00004VVZN/ref=pm_dp_ln_m_2/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Klemperer, EMI, 2000 – riversamento su CD della registrazione originale del 1964); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00000IX61/qid=1136158708/sr=1-165/ref=sr_1_165/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Sawallisch, Black Dog/Bayside, 1999, da una registrazione del 1987); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000003ENI/qid=1136157260/sr=1-148/ref=sr_1_148/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Levine, RCA, 1989); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00000412K/ref=pm_dp_ln_m_2/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Marriner, Philips, 1990); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0000041ZF/ref=pm_dp_ln_m_2/104-6837696-1918344?v=glance&cs=classical (Solti, Decca, 1990); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000002RPE/ref=pd_ecc_rvi_5/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Haitink, EMI, 1990); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000001G4V/qid=1136138592/sr=1-6/ref=sr_1_6/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Karajan DGG, 1990); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000003CYE/qid=1136141311/sr=1-73/ref=sr_1_73/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Mackerras, Telarc, 1991); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0000041AA/ref=pm_dp_ln_m_2/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Colin Davis, Philips, 1994); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B000005E3W/qid=1136138592/sr=1-5/ref=sr_1_5/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Christie, Erato, 1996); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0000057FN/qid=1136140001/sr=1-20/ref=sr_1_20/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Gardiner, Arkiv, 1996); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00000059F/qid=1136159711/sr=1-208/ref=sr_1_208/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Harnoncourt, Elektra/Wea, 1996); [http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0000013W4/ qid=1136142695/sr=1-118/ref=sr_1_118/002-](http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0000013W4/qid=1136142695/sr=1-118/ref=sr_1_118/002-)

Un elenco dei DVD disponibili della *Zauberflöte* si può consultare, invece, su *Klassika*.⁶⁸

Non possiamo concludere questa rassegna senza un cenno all'*Archivio storico del Teatro La Fenice*, che ha messo in rete un buon numero (destinato ad ampliarsi) dei preziosi documenti che custodisce: vi troveremo locandine e foto riguardanti anche la *Zauberflöte*,⁶⁹ il sito del teatro veneziano offre anche il libretto originale dell'opera, con la traduzione italiana a fronte, nel volume di sala che accompagnava l'edizione del 1999.⁷⁰ Inoltre, come di consueto, segnaliamo un sito dedicato agli appassionati frequentatori dei teatri a livello internazionale: il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Ad esempio selezionando sulla pagina dell'indice la voce «Rappresentazioni» e poi digitando «*Zauberflöte*» nel campo corrispondente del motore di ricerca si ha in un attimo l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo preventivamente determinato. Ne risulta, com'era prevedibile, una lunga sequela di occasioni programmate in ogni parte del mondo.⁷¹

Quanto ad Emanuel Schikaneder, autore – a quanto pare – solo di parte del libretto, si può consultare il già citato *AEIOU*, che ne offre un sintetico profilo (in tedesco/inglese).⁷²

«Saluto i lettori col triplice fraterno abbraccio» (espressione massonica utilizzata in chiusura delle lettere), ma senza stringere esageratamente.

1-208/ref=sr_1_208/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Harnoncourt, Elektra/Wea, 1996); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00000I3W4/qid=1136142695/sr=1-118/ref=sr_1_118/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical#product-details (Roger Norrington, 1999, EMI); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00006IU7V/qid=1136141416/sr=1-76/ref=sr_1_76/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical (Östman, Decca, 2003 – compresa in un cofanetto di cui fanno parte anche *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*); http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0007WFXJE/qid=1136156720/sr=1-96/ref=sr_1_96/002-7114024-3700869?v=glance&cs=classical#product-details (Kuijken, Amati, 2005).

⁶⁸ http://www.klassika.info/Komponisten/Mozart/Oper/KV_620/dvdtipps.html.

⁶⁹ <http://81.75.233.46:8080/fenice/GladReq/index.jsp> (indice archivio) e <http://81.75.233.46:8080/fenice/GladReq/index.jsp> (elenco eventi relativi all'opera).

⁷⁰ http://www.teatrolafenice.it/upload/allegati/uploadFILE/3152/flauto_wam.pdf.

⁷¹ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

⁷² http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s219528.htm;internal&action=_setlanguage.



Die Zauberflöte (quadro finale) al Festival di Salisburgo, 1997; regia, scene e costumi di Achim Freyer. In scena: Michael Schade (Tamino), Sylvia McNair (Pamina).

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Die Zauberflöte a Venezia: meglio tardi che mai ...

Non si può fare a meno di apprezzare la fama che la figura geniale e sfortunata di Mozart meritò, sin dagli anni immediatamente successivi la sua scomparsa, persino in Italia, paese tradizionalmente tiepido nei confronti della musica d'oltralpe (sia pure con eccezioni rilevanti). Venezia, in particolare, conobbe un promettente avvio di Ottocento nel segno dello stile classico viennese, con l'esecuzione nel 1816 e nel 1817 dei due oratori *La creazione* e *Le stagioni* di Franz Joseph Haydn a palazzo Erizzo di Santa Maria Formosa (i cori erano formati principalmente da nobili dilettanti), o ancora con una sinfonia di Beethoven (probabilmente la seconda), ospitata al Teatro La Fenice il 26 gennaio 1816 e diretta da Antonio Cammerra, che avrebbe poi sostenuto il ruolo di primo violino direttore in occasione dei debutti di *Semiramide* di Rossini (1823) e de *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer (1824). Rare ma encomiastiche le tracce che portano a Mozart, appena due copie manoscritte della prima metà dell'Ottocento conservati presso il fondo musicale della cappella di San Marco: una *Sinfonia del sommo Wolfgang Mozart* (per *Idomeneo*), e una *Sinfonia* [di *Così fan tutte*] di W. A. Mozart *cujus nomen satis* – dove la citazione latina anticipa di qualche tempo l'*in primis et ante omnia* verdiano, questa volta riferito alla figura di Giovanni Pierluigi da Palestrina, oramai già ammantata di autentica sacralità.

Non è invece altrettanto tempestiva la ripresa di composizioni mozartiane nei teatri lagunari e alla Fenice nello specifico: per ascoltare per la prima volta l'oramai celeberrima *ouverture* della *Zauberflöte* si dovrà attendere il 14 marzo 1878, in un concerto che proponeva un programma abbastanza eterogeneo (dalla sinfonia di *Dinorah* di Meyerbeer all'*Ave Maria* di Gounod, dalla *Marcia dal Tannhäuser* di Wagner alla *Rapsodia ungherese* di Liszt e al *Minuetto*, più o meno 'celebre'..., di Boccherini), siglato dalla fuga del «Cum sancto Spiritu», dal *Gloria* della *Petite messe solennelle* di Rossini. L'esecuzione, della quale si sottolineano con enfasi le dimensioni del coro (80 coristi) e dell'orchestra (85 professori), fu diretta da Fortunato Magi (zio di Giacomo Puccini) e organizzata in collaborazione con il Liceo musicale Benedetto Marcello, da poco istituito.

La prima ripresa e l'ulteriore bis della sinfonia dell'opera 'massonica' chiudono l'Ottocento e aprono il secolo successivo: nel 1896 essa inaugurò la serata dell'11 maggio dove riapparvero – vero anticipo della riscoperta del Settecento veneziano – il cosiddetto *Madrigale* «per il Bucintoro» (il cui *incipit* letterario, *Spirto di Dio*, collega idealmente la città di Venezia alla potenza ultraterrena, tramite la cerimonia dello sposalizio del mare) di Antonio Lotti, un'aria di Galuppi e un salmo di Benedetto Marcello allegramente avvicinati all'ormai onnipresente *Minuetto* di Boccherini, ma anche alla ben più rara *Danse macabre* di Camille Saint-Saëns e all'*ouverture König Stephan* op. 117 di Beethoven. Nel 1902 invece l'*ouverture* mozartiana venne accostata da Felix Weingartner alle introduzioni sinfoniche ad altri lavori teatrali, ma anche alla prima esecuzione fenicea dell'*Eroica* beethoveniana.

Si dovrà attendere il maggio del 1914 perché il pubblico della Fenice conosca il primo lavoro teatrale completo del grande salisburghese: nel *cast* di *Bastiano e Bastiana*, definita «opera gioco»

sa in due parti» (e non *Singspiel*, o *Deutsche Oper*), spicca il baritono Giuseppe Kashmann, duttile interprete del repertorio contemporaneo, ma anche protagonista dei 'recuperi' di composizioni antiche (cantò, tra l'altro, nel ruolo protagonista dell'*Orfeo* monteverdiano).¹ Ulteriori segnali di un risveglio d'interesse vengono da un *Barbiere* rossiniano del 1926, in cui Pina Raimondo, la Rosina di turno, sostituisce l'aria originale della lezione con le «variazioni» dalla *Zauberflöte*,² come farà poi Tina Paggi nel 1931, che scanserà l'esibizione virtuosistica (ma non l'impegno espressivo) intonando, stavolta, l'aria «Deh vieni non tardar» da *Le nozze di Figaro*. Nel 1934 è invece la compagnia dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Clemens Krauss a proporre il *Così fan tutte*, mentre per l'esecuzione completa de *Le nozze di Figaro* si dovrà aspettare il 1940, questa volta con l'orchestra del teatro diretta da Fernando Previtali, con l'acclamato Figaro di Mariano Stabile.

Sono questi gli anni in cui più si intensifica la presenza musicale teutonica, unico effetto positivo dell'altrimenti catastrofica invasione politica e militare della Germania hitleriana: nel settembre del 1941 si provvede a un allestimento in lingua tedesca dell'*Entführung aus dem Serail*, diretta dall'ariano Hans Schmidt-Isserstedt. La consuetudine di affidare la musica di Mozart a bacchette di provata esperienza, motivata anche dalla necessità di favorire il suo radicamento in Italia, continua con concerti sempre più numerosi che propongono i migliori brani strumentali (tra le ultime sinfonie, sempre più presenti, prevale la *Jupiter*), vocali e cameristici; l'orchestra veneziana può così perfezionarsi nello stile, e il pubblico di appassionati familiarizzare con l'Autore.

Die Zauberflöte approda alla Fenice per la prima volta nel drammatico anno 1944: il ritardo è considerevole non solo rispetto alla prima assoluta viennese (oltre centocinquanta anni) ma anche rispetto alle due apparizioni precedenti alla Scala, nel 1816 (caso eccezionale di ricezione tempestiva) e del 1923, sotto la direzione di Arturo Toscanini. La dirigenza veneziana (prontissima nel valutare i successi delle altre sale italiane e riproporli immediatamente) sceglie di produrre l'opera insieme al Comunale di Firenze. Sono serate imprescindibili:

Teatro esaurito, passaggio di un astro sul cielo musicale di Venezia, successo clamoroso della compagnia di canto e dell'allestimento, portati a Venezia al completo dal Comunale di Firenze: ecco in sintesi la cronaca dell'avvenimento artistico svoltosi ieri sera alla Fenice con la esecuzione del *Flauto magico* di Mozart.³

Colpisce, quasi come una sorta di preveggenza, la regia di Mario Labroca, allora sovrintendente del Comunale di Firenze e direttore artistico del Maggio Musicale, che, a partire dal 1959 avrebbe ricoperto fino alla morte (1973) il ruolo di direttore artistico in quella Fenice che tanto amò; né può stupire l'impegno di questo abile uomo di teatro per migliorare la conoscenza del compositore austriaco, adoperato anche come un vero e proprio grimaldello per aprire al nostro paese una piena conoscenza di quel mondo mitteleuropeo indispensabile allo sviluppo della musica strumentale italiana, che piano piano si stava riprendendo dal torpore ottocentesco.

È evidente la simpatia dell'anonimo recensore de «Il gazzettino» nei confronti della *Zauberflöte*, che piace sia per l'aspetto musicale sia per l'ambientazione fiabesca e allusiva al tempo stesso:

¹ *Bastiano e Bastiana* (*Bastien und Bastienne*), opera giocosa in due parti [*Singspiel* in un atto] di Friedrich Wilhelm Weischn (trad.: Carlo Rossi), musica di Wolfgang Amadeus Mozart - 16 maggio 1914 (2 recite). 1. Bastiano: Giuseppe Armanini 2. Bastiana: Maria Crosa 3. Cola: Giuseppe Kashmann - M^o conc.: Edoardo Marscheroni.

² In realtà il brano - anche qui non descritto adeguatamente neppure nella cronaca locale - sembra essere riconducibile ad una delle due arie della Regina della notte.

³ «Il Gazzettino», 17 gennaio 1944.



Die Zauberflöte al Teatro La Fenice di Venezia, 1944; regia di Mario Labroca, scene di Aldo Calvo. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La perfezione formale, la spaziente fantasia inventiva, la genialità sonora, il vago e il tenero intersecati e commentati da un vago presentimento drammatico, che formano il contesto musicale di questa macchinosa azione, dove fiaba e umano sentimento si tengono per mano hanno dato costante diletto all'orecchio, mentre l'occhio si divagava nelle vistose cornici e sceneggiature fantasiose e negli sgargianti colori dei costumi e delle luci. Elegantemente accompagnati dalla orchestra e sottolineati di drammatiche intenzioni, a cura del direttore maestro Mario Rossi, gli interpreti hanno impiegato tutti, nel canto e nell'azione, un buon valore e una solerzia degna di ogni elogio. Così il basso Tancredi Pasero, nel riprodurre le ampie e austere gravità della parte di Sarastro, il tenore Franco Bonacini nel dispiegato melodiare di Tamino, la soprano Giuliana Fontanelli nelle soavi movenze vocali di Pamina – vivamente applaudita a scena aperta dopo l'aria maestosamente toccante – [...] Le scene, vistose, abbiamo detto, e ammirate sono state ideate da Aldo Calvo e dipinte da Donatello Bianchini, in un libero ed effettistico rococò il quale però si sbizzarrisce in manierismi orientali di svariate fonti, con esclusione quasi totale di elementi egiziani, che sarebbero stati più appropriati all'azione, che appunto in Egitto è supposta. Molto pregiato – e si è visto di quanta difficoltà e complessità – la regia di Mario Labroca, nel cui sforzo ha bravamente concorso il Fabris con le sue luci. Dalla Sinfonia, dopo la quale riscuote i primi consensi il maestro Rossi e per tutto lo spettacolo i segni del pubblico gradimento alla esecuzione e alla finezza e lepidezza dell'opera si sono manifestati frequenti e calorosi.⁴

Il commento alla proposta di un'opera per molti aspetti fiabesca contrasta violentemente con i tragici avvenimenti in corso proprio in quei giorni: la stampa di regime esalta l'assistenzialismo

⁴ *Ibid.*



Die Zauberflöte al Teatro La Fenice di Venezia, 1944; regia di Mario Labroca, scene di Aldo Calvo. In scena: Franco Bonacini (Tamino) e Enzo Mascherini (Papageno) con i Tre genii. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Die Zauberflöte al Teatro La Fenice di Venezia, 1959 (trad. di Giovanni Trampus); regia di Frank de Quell, scene di Hainer Hill. In scena: Ernst Wiemann (Sarastro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

fascista (un intero articolo su «La befana del Balilla»), e l'operosità delle giovani italiane («Corso di taglio alla scuola Vendramin Corner»), mentre non manca neppure una rubrica che gode oggi nei programmi televisivi di ben altra fama («Chi le ha viste»). Ma gli strali più acuminati sono naturalmente indirizzati alla guerra e alla politica; i giornali tacciono sulle devastanti situazioni di crisi dell'alleato tedesco, vantando inoltre la capacità di difesa delle italiche genti («Lo sforzo offensivo delle truppe di Clark urta contro il profondo sistema difensivo germanico»: in questo invadere il sacro suolo e il difendersi contro i 'molti nemici' vengono persino citati, ovviamente col più profondo dispregio, i rappresentanti delle Unità brasiliane), mentre ben due articoli sono dedicati alla situazione sul fronte russo, della quale viene tenuta accuratamente nascosta la gravità: «Battaglia di eccezionale violenza lungo il fronte russo. Le truppe germaniche ricacciano in contrattacco masse nemiche operanti contro il Pripet» e «I tentativi di sfondamento a Leningrado stroncati in accaniti combattimenti», e ancora viene temuta ma non del tutto compresa l'importanza del contributo anglo-americano: «Roosevelte le talpe cieche».

Dove però la situazione rasenta il ridicolo è la pubblicazione di una foto evidentemente propagandistica di grandi dimensioni: il sottotitolo («Reclute dell'Esercito repubblicano. Sosta al sole nella confortante ora del rancio») è palesemente contraddetto dal volto desolato e triste di un ragazzo in divisa di alpino, malamente appoggiato a un muro scalinato e munito della regolare gavetta: sono oramai scomparse le armi, e la celebrazione della retorica guerresca lascia di malavoglia il passo a un aspetto dimesso, che già ha dovuto migrare da un pomposo e reale esercito italiano ('avanti, Savoia...') a un equivoco esercito repubblicano, che un po' esalta ma anche un po' mestamente allude all'ingloriosa Salò. Eppure anche la gravità dei tempi lascia non poco spazio alle attività della Fenice, che cece intorno alla grande prima mozartiana una stagione lirica di buon livello: inaugurazione con *La bohème*, con Mario Del Monaco nei panni di Rodolfo, *Boris Godunov* col possente Tancredi Pasero, *Mignon* interpretata dalla diva di regime Gianna Pederzini, *Don Pasquale*, *La forza del destino* diretta da Franco Ghione e un sontuoso *Rigoletto* con Filippeschi e Bechi.

Pochi mesi dopo la grande prima veneziana, con le truppe americane oramai attestate poco a sud della linea gotica, Ettore Gracis dirige un concerto dove, insieme a Tito Schipa, la cui attività frenetica durante la seconda guerra mondiale è ben nota, si esibisce Gabriella Reggiani intonando *Gli auguri d'Inferno* (scil.: l'aria n. 14 della *Zauberflöte*). Ma è sempre l'*ouverture* il brano più popolare del *Singspiel*: la si riascolta l'11 giugno 1955 nel concerto di gala diretto da Franco Capuana in occasione dell'inaugurazione della mostra «Giorgione e i Giorgioneschi»; al brano mozartiano seguono le Variazioni sopra un tema di Haydn di Brahms, *Le fontane di Roma* di Ottorino Respighi, e la Sinfonia n. 8 di Ludwig van Beethoven. L'evento prelude alla ripresa dell'opera nel 1959, questa volta recensita da Giuseppe Pugliese, di lì a poco nuovo direttore dell'ufficio stampa del teatro:

Unico punto in comune [tra *Don Giovanni* e *Zauberflöte*] l'origine, la causa delle discussioni, anche se per motivi del tutto diversi: il libretto. Sono note le molte e pesanti accuse mosse a quello del *Flauto magico*, preparato dall'abile e furbo Emmanuel Schikaneder, del quale libretto peraltro Goethe avevo scritto che «Ci vuole più cultura per riconoscere che per negare i difetti». Le pericolose complessità di allestimento – musicale e scenografica – del *Flauto magico* si originano dalle caratteristiche stesse dell'opera. Anche l'edizione preparata ieri sera dalla Fenice non è riuscita ad averne ragione. [...] S'era adottato, e giustamente, il sistema delle proiezioni. Ma di esso è stato fatto un uso spesso inopportuno, ed in contrasto con gli altri aspetti scenografici troppo realistici [...] Si voleva creare un clima fiabesco, e si doveva e poteva, ma non si è riusciti. Ne è venuto un miscuglio di dubbio gusto. I bozzetti delle scene, in sé accettabili, erano di Hainer Hill [...]. La concertazione e la direzione dell'opera era affidata al maestro Fritz Zaun, invitato in sostituzione di Vittorio Gui indispo-



Die Zauberflöte al Teatro La Fenice di Venezia, 1962; regia di Sandro Bolchi, scene e costumi di Mischa Scandella. In scena: Renzo Casellato (Tamino), Raffaele Ariè (Sarastro), Virginia De Notaristefani (Pamina). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Die Zauberflöte al Teatro La Fenice di Venezia, 1980 (traduzione di Fedele D'Amico, dalla versione di Giovanni De Gamerra); regia di Giorgio Pressburger, scene di Giò Pomodoro, costumi di Gianni Novak. In scena (al centro): Cesare Siepi (Sarastro). Archivio Storico del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

sto [...]. Chiarezza discorsiva, precisione ritmica, unità strumentale, erano pregi bene evidenti ed ammirabili. Ma l'afflato poetico, lo spirito mozartiano, non aleggiavano nell'esecuzione. Vi era l'involucro ma non la sostanza, la forma, ma non il contenuto.⁵

Anche questa volta la stagione organizzata appare veramente di buon livello, pur se la sua struttura risulta abbastanza diversa rispetto a quella precedentemente citata: l'apertura è dedicata alla ripresa di *Falstaff*, con un Mariano Stabile in grande spolvero e la Quickly di Fedora Barbieri; il cammeo di Anna Moffo (qui nella parte di Nannetta) si svilupperà proprio nella ben più responsabilizzata parte di Pamina, dove la bellezza della cantante offrirà un sicuro appoggio al successo dell'opera, che andrà via via aumentando in realtà ben oltre le critiche di Pugliese. Dopo una *Bohème* di minor spicco ecco apparire *Il principe Igor* di Borodin, interamente importato dalla tradizione slava; ed ecco ancora una interessante serie di balli (prevalentemente su coreografie di Aurelio M. Millos) accostati ad alcune serate nelle quali appaiono opere recenti: *Die Kluge*, di Carl Orff, viene alternata a *Allamistakeo* di Giulio Viozzi; ma il vero pezzo forte della stagione è forse l'opera di chiusura, quella *Lucia di Lammermoor* nella quale spicca Leyla Gencer, che già l'anno precedente aveva interpretato con enorme successo *I due Foscari*.

Tra le riprese successive della *Zauberflöte* è piacevole osservare l'esecuzione per il teatro di marionette, che si sposa bene con il *côté* fiabesco dell'opera. La sontuosa stagione del 1969-1970 si apre proprio con l'ultimo lavoro del grande salisburghese, che viene finalmente affidato a un direttore moderno autenticamente mozartiano quale Peter Maag, come pure di gran rilievo è il Sarastro di Ruggero Raimondi, da un quinquennio assiduo e illustre personaggio del mondo veneziano, mentre la parte della Regina della notte viene affidata al virtuosismo di Cristina Deutekom, tutti assistiti dalla regia di un Sandro Bolchi da pochi anni reduce dal trionfale successo dello sceneggiato televisivo sui *Promessi sposi*. I solisti dei Piccoli cantori di Trieste assicurano finalmente una esecuzione con voci bianche in luogo delle donne.

Anche le altre riprese offrono motivi di riflessione: l'allestimento del 1979-1980, con la fantasiosa regia di Giorgio Pressburger e le scene modernissime e allusive di Gio' Pomodoro, unisce la presenza di un non più giovane (quasi sessantenne) ma sempre incredibile Cesare Siepi nelle vesti di Sarastro alla fresca interpretazione di Tamino offerta da Ernesto Palacio, tutti sotto la precisa direzione di Zoltan Pesko; il tratto però per certi aspetti caratterizzante è dato dalla nuova versione del libretto di Fedele d'Amico. L'operazione, di grande pregio letterario ma per certi aspetti un poco anacronistica, consente di citare anche la ripresa del 1987, quando finalmente *Die Zauberflöte* viene eseguita in tedesco per la prima volta a Venezia. La fiabesca ambientazione scenica realizzata in coproduzione con il Théâtre des Champs-Élysées e firmata da Jean-Pierre Ponnelle, uno dei registi di punta della seconda metà del secolo scorso, offre al pubblico veneziano una visione fantasiosa, alternando momenti di ingenua leggerezza alla gravità che emerge invece in alcune parti di un lavoro infinitamente sfaccettato. Ed è ancora un regista di talento, Stéphane Braunschweig, il motivo d'interesse dell'ultima produzione lagunare della *Zauberflöte* (1999), così come l'allestimento attuale consentirà di assistere a uno spettacolo tra i più belli di Jonathan Miller, tra gli attuali mostri sacri della regia lirica.

⁵ *Ivi*, 4 febbraio 1959.

Le riprese di *Die Zauberflöte* / *Il flauto magico* al Teatro La Fenice

1943-1944 – *Manifestazioni dell'anno teatrale*

Il flauto magico, dramma eroicomico in due atti e tredici quadri di Emanuel Schikaneder, musica di Wolfgang Amedeus Mozart – prima rappresentazione a Venezia, 16 gennaio 1944 (2 recite).

1. Sarastro: Tancredi Pasero 2. Tamino: Franco Bonacini 3. Regina della notte: Elda Ribetti 4. Pamina: Giuliana Fontanelli 5. Papagena: Rosa Romano 6. Papageno: Enzo Mascherini 7. Monostatos: Giulio Lucchiarì – M° conc.: Mario Rossi; reg.: Mario Labroca; bozz.: Aldo Calvo; real. sc.: Donatello Bianchini; Centro Lirico del Teatro Comunale di Firenze.

1958-1959 – *Stagione lirica invernale*

Il flauto magico (trad. dei cori: Giovanni Trampus) – 3 febbraio 1959 (3 recite).

1. Sarastro: Ernst Wiemann 2. Tamino: Juan Oncina 3. Oratore: Leonardo Monreale 4-5. Sacerdoti: Giuliano Ferrein, Ottorino Begali 6. Regina della notte: Gianna D'Angelo 7. Pamina: Anna Moffo (Dora Gatta) 8-10. Tre damigelle: Adriana Martino, Marisa Salimbeni, Miti Truccato-Pace 11-13. Tre fanciulli: Odilia Rech, Maria Rosa Carminati, Rosina Cavicchioli 14. Papagena: Edda Vincenzi 15. Papageno: Sesto Bruscantini 16. Monostatos: Franco Ricciardi 17-18. Due armigeri: Augusto Veronese, Uberto Scaglione – M° conc.: Fritz Zaun; reg.: Frank de Quell; bozz.: Hainer Hill; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese; m° di recitazione: Riccardo Picozzi.

1961-1962 – *Stagione lirica invernale*

Il flauto magico – 1 febbraio 1962 (3 recite).

1. Sarastro: Raffaele Ariè 2. Tamino: Renzo Casellato 3. Oratore: Angelo Nosotti 4-5. Sacerdoti: Ottorino Begali, Alessandro Maddalena 6. Regina della notte: Catherine Gayer 7. Pamina: Virginia De Notaristefano 8-10. Tre damigelle: Marisa Salimbeni, Amelia Checchini, Maja Zingerle 11-13. Tre fanciulli: Daniela Mazzuccato, Gemma Marangoni, Silvana Padoan 14. Papagena: Rukmini Sukmawati 15. Papageno: Sesto Bruscantini 16. Monostatos: Florindo Andreolli 17-18. Due armigeri: Mario Guggia, Bruno Marangoni – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Sandro Bolchi; scen. e cost.: Mischa Scandella; real. scen.: Studio di scenografia dir. da C. Pallavicini; real. cost.: Sartoria Teatrale Cinematografica Carla Jacobelli, Roma; dir. scena e ass. reg.: Mario Boschini; m° coll.: Piero Ferraris.

1963-1964 – *Stagione lirica invernale*

Il flauto magico – 5 gennaio 1964 (2 recite).

Interpreti: Friedl Aicher, Firck Aicher, Gretl Aicher, Werner Durnberger, Bert Sperrer, Helmut Baron, Walter Rauch – Spettacoli del Teatro delle Marionette di Salisburgo di Hermann Aicher.

1969-1970 – *Stagione lirica*

Il flauto magico (trad.: Giovanni Trampus) – 13 dicembre 1969 (5 recite).

1. Sarastro: Ruggero Raimondi 2. Tamino: Pietro Bottazzo 3. Oratore: Francesco Signor 4. Sacerdote: Luigi Pontiggia 5. Regina della notte: Cristina Deutekom 6. Pamina: Lydia Marimpietri 7-9. Tre damigelle: Rosetta Pizzo, Rosanna Lippi, Aracelly Haengel 10-12. Tre fanciulli: I piccoli



Gianni Novak, figurino (Papageno) per il *Flauto magico* al Teatro La Fenice di Venezia, 1980 (traduzione di Fedele D'Amico, dall'antica versione di Giovanni De Gamerra). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Die Zauberflöte al PalaFenice di Venezia, 1999; regia e scene di Stéphane Braunschweig, costumi di Thibaut Vancraenenbroeck. In scena: Mark Adler (Tamino) e Stéphane Degout (Papageno) con le Tre Dame. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Die Zauberflöte al Teatro La Fenice di Venezia, 1999; regia e scene di Stéphane Braunschweig, costumi di Thibaut Vancraenenbroeck. In scena: Hélène Le Corre (Pamina), José Canales (Monostatos), Nicolas Testé (Sarastro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

cantori della città di Trieste, dell'IDAD 13. Papagena: Adriana Martino 14. Papageno: Renato Capocchi 15. Monostatos: Oslavio Di Credico 17-18. Due armigeri: Guido Fabbris, Nino Rongi – M° conc.: Peter Maag; reg.: Sandro Bolchi; aiuto reg.: Mario Maffei; scen. e cost.: Mischa Scandella; m° coll.: Piero Ferraris.

1979-1980 – Stagione lirica

Il flauto magico (trad.: Fedele d'Amico) – 15 maggio 1980 (7 recite).

1. Sarastro: Cesare Siepi 2. Tamino: Ernesto Palacio 3. Oratore: Giorgio Surjan 4-5. Sacerdoti: Walter Brighi, Bruno Marangoni 6. Regina della notte: Ursula Koszut 7. Pamina: Margherita Rinaldi 8-10. Tre damigelle: Marion Vernet-Moore, Delia Surrat, Jane Edward 11-13. Tre fanciulli: David Abbadessa (Brenno Ambrosini), Maurizio Gradella (Stefano Imperi), Carlo Salini (Davide Siega) 14. Papagena: Silvia Baleani 15. Papageno: Vladimiro Ganzarolli 16. Monostatos: Giuseppe Botta 17-18. Due armigeri: Sergio Bertocchi, Franco Federici 19-25. attori: Loredana Alfieri, Enrichetta Bortolani, Roberta Gislou, Gianni Guidetti, Marino Marini, Andrea Neri, Valentina Nenzi – M° conc.: Zoltan Pesko; m° vv. bianche: Davide Liani; reg.: Giorgio Pressburger; ass. reg.: Sheila Gruson; scen.: Gio' Pomodoro; cost.: Gianni Novak; ass. cost.: Giovanna Tamburino, Cristina Manca; nuovo all. Teatro La Fenice.

1987 – Stagione per il Bicentenario. Opere Liriche

Die Zauberflöte, Deutsche Oper in due atti di Emanuel Schikaneder, musica di Wolfgang Amadeus Mozart (in lingua originale) – 24 novembre 1987 (5 recite).

1. Sarastro: Kurt Rydl 2. Tamino: Jozef Kundlak 3. Sprecher: Thomas Thomaschke 4-5. Priester: Horst Nitsche, Ivo Ingram 6. Königin der Nacht: Sally Wolf 7. Pamina: Janet Perry (Barbara Bonney) 8-10. Drei Damen: Sharon Markovic, Raphaelle Ivery (Rita Susovsky), Hanna Fahlbusch-Wald 11-13. Drei Knaben: solisti del Tölzer Knabenchor 14. Papagena: Edit Schmid 15. Papageno: Manfred Hemm (Anton Scharringer) 16. Monostatos: Remi Corazza 17-18. Zwei Geharnischten Männer: Enrico Facini, Alfredo Giacomotti 19-21. Drei sklaven: Wolfgang Holzher, Johann Reatschnigg, Jozef Stangl 22-26. I leoni (mimi): Antonio Cafiero, Giorgio Fabbris, Paolo Pellegrini, Daniele Ruzzier, Stefano Vigo – M° conc.: Thomas Sanderling; m° ramm.: Marcel Willis; reg., scen., cost.: Jean Pierre Ponnelle; reg. coll.: Jutta Glue; Coro della filarmonica nazionale di Varsavia; m° coro: Henryk Wojnarowski; Tölzer Knabenchor; all. in coprod. Théâtre des Champs-Élysées, Teatro La Fenice.

1999 – PalaFenice al Tronchetto

Die Zauberflöte – 10 ottobre 1999 (6 recite).

1. Sarastro: Nicolas Testé 2. Tamino: Mark Adler 3-4. Sprecher, Erster Priester: Jussi Järvenpää 5. Zweiter Priester: Matthias Minnich 6. Königin der Nacht: Irina Ionesco 7. Pamina: Hélène Le Corre 8-10. Drei Damen: Camilla Johansen, Anne Le Coutour 11-13. Drei Knaben: solisti del Tölzer Knabenchor 14. Papagena: Christine Rigaud 15. Papageno: Stéphane Degout 16. Monostatos: José Canales 17-18. Zwei Geharnischten Männer: Björn Arvidson, Cyrille Gautreau – M° conc.: Isaac Karabtschewsky; reg., scen.: Stéphane Braunschweig; cost.: Thibault Van Craenenbroeck; luci: Marion Hewlett; solisti e coro dell'Académie européenne de musique d'Aix en Provence; all. in coprod. Teatro La Fenice, Opéra de Lausanne.

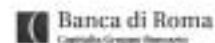
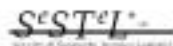
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA s.r.l.



IL GAZZETTINO



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Walter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Giuseppina Cenedese

Andrea Giacomini

Stefano Lanzi

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
responsabile allestimenti scenici

Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Stefano Callegaro

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Alfredo Iazzoni

Renata Magliocco

Fernanda Milan

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo

direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*
Stefano Gibellato *maestro di sala*
Raffaele Centurioni *aiuto maestro di sala*

Roberto Bertuzzi *maestro di palcoscenico*
Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Nicola Fregonese • \diamond
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascchini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Paolo Fazio • \diamond
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • \diamond

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla
• prime parti
 \diamond a termine

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Massimo Squizzato ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Bernadette Baudhuin
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Emma Bevilacqua
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Annamaria Canuto
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Paola Milani		Elsa Frati
Antonio Covatta	Michele Benetello	Dario Piovan		Lorenzina Mimmo
<i>nnp*</i>	Marco Covelli			Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Cristiano Faè			Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Dario De Bernardin	Stefano Faggian			
Luciano Del Zotto	Federico Geatti			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascinben	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon	Roberto Vianello			
<i>nnp*</i>	Tullio Tombolani			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				
Andrea Zane				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2005-2006

LIRICA E BALLETTTO

Teatro La Fenice
11 / 13 / 15 / 17 / 19 / 20 / 23
novembre 2005

La juive (L'ebrea)

musica di **Fromental Halévy**

prima rappresentazione a Venezia
in lingua originale

personaggi ed interpreti principali

Éléazar Neil Shicoff / John Uhlenhopp

Jean-François de Brogni Roberto Scandiuzzi / Riccardo Zanellato

Léopold Bruce Sledge / Giovanni Botta

Eudoxie Annick Massis / Daniela Bruera

Rachel Iano Tamar / Francesca Scaini

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

scene **Gottfried Pilz**

costumi **Isabel Ines Glathar**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Wiener Staatsoper

Teatro La Fenice

25 / 28 / 31 gennaio
2 / 5 / 7 febbraio 2006

Die Walküre (La Valchiria)

musica di **Richard Wagner**

prima giornata dell'«Anello del Nibelungo» in
tre atti

personaggi ed interpreti principali

Siegmond Christopher Ventris

Hunding Kristinn Sigmundsson

Wotan Greer Grimsley

Sieglinde Petra Lang

Brünnhilde Janice Baird

Fricka Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Darko Petrovic**

Patrick Kinmonth

drammaturgia **Ian Burton**

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con *Oder der Stadt Köln*

Teatro La Fenice
22 / 23 / 24 / 25 / 26
febbraio 2006

I quattro rusteghi*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi ed interpreti principali

Lunardo Roberto Scandiuzzi /
Giovanni Tarasconi

Margarita Cinzia De Mola / Marta
Moretto

Lucieta Roberta Canzian / Sabrina
Vianello

Filipeto Emanuele D'Aguzzano / Enrico
Paro

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con *il Teatro Massimo*

Vincenzo Bellini di Catania

* in occasione del centenario della prima
rappresentazione, Monaco 1906

Manifestazione per il Carnevale di Venezia
2006

Teatro La Fenice
21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile 2006

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Pamina Isabel Rey / Eva Kirchner

Sarastro Matthias Hölle / Ethan
Herschenfeld

Tamino Herbert Lippert

Königin der Nacht Clara Polito /
Penelope Randall Davis

Papageno Alex Esposito / Vito Priante

Papagena Sofia Soloviy

maestro concertatore e direttore

Günter Neuhold

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Opernhaus Zürich

una produzione realizzata con il contributo di

Consorzio Venezia Nuova

* in occasione del 250° anniversario della
nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice

19 / 21 / 23 / 25 / 27 maggio 2006

Luisa Miller

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi ed interpreti principali

Il conte di Walter Alexander Vinogradov

Rodolfo Giuseppe Sabbatini / Vittorio Grigolò

Luisa Darina Takova

Federica Ursula Ferri

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

allestimento Nazionale Reissopera

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 giugno

1 luglio 2006

Lucio Silla

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Lucio Silla Roberto Saccà

Giunia Annick Massis

Cecilio Monica Bacelli

Lucio Cinna Veronica Cangemi

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia **Jürgen Flimm**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

nuovo allestimento in coproduzione con il

Salzburger Festspiele

** in occasione del 250° anniversario della
nascita*

Teatro Malibran

13 / 15 / 17 / 19 settembre 2006

Didone

musica di **Francesco Cavalli**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi **Facoltà di**

Design e Arti

dell'Università IUAV di Venezia

Orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

23 / 24 / 26 / 27 / 28 settembre 2006

Romeo e Giulietta

musica di **Sergej Prokof'ev**

coreografia **John Cranko**

scene e costumi **Jürgen Rose**

Bayerische Staatsballet

interpreti principali

Lucia Lacarra

Alen Bottaini

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 / 15 / 18 / 20 / 22 ottobre 2006

L'Olimpiade

prima rappresentazione in tempi moderni

musica di **Baldassare Galuppi ***

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia **Dominique Poulange**

scene e costumi **Francesco Zito**

Venice Baroque Orchestra

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

** in occasione del 3° centenario della nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice

giovedì 13 ottobre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 60
Leningrado

direttore

Dmitrij Kitajenko

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

martedì 29 novembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Der Schauspieldirektor: Ouverture
Sinfonia n. 34 in do maggiore KV 338

Ernst von Dohnányi

Sinfonia n. 1 in re minore op. 9

direttore

György G. Ráth

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Carl Maria von Weber

Der Freischütz: Ouverture
Concerto per clarinetto e orchestra n. 1
in fa minore op. 73

Robert Schumann

Requiem op. 148 per soli, coro e
orchestra

direttore

Stefan Anton Reck

clarinetto Alessandro Fantini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 10 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 32 in sol maggiore KV 318

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 20 *Il 1° maggio*
per coro e orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op.
38 *Primavera*

direttore

Friedemann Layer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 16 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Richard Strauss

Don Juan

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenata notturna in re maggiore KV
239

Luigi Dallapiccola

Variazioni

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

direttore

Bernhard Klee

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 21 dicembre 2005 ore
20.00, Turno S

*Apertura delle celebrazioni dedicate
a Baldassare Galuppi (1706-1785)
nel terzo centenario della nascita*

Baldassare Galuppi

«Nunc dimittis», canticum R I.2.5

Kyrie R I.1.3

Gloria R I.2.18

Credo R I.3.3

prima esecuzione in tempi moderni

direttore

Claudio Scimone

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibrán

domenica 8 gennaio 2006 ore 17.00,
Turni S-T

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Alexander von Zemlinsky

Die Seejungfrau

direttore

Gerd Albrecht

Orchestra del Teatro La Fenice

STILI & INTERPRETI

Teatro Malibran

sabato 11 febbraio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Ave verum corpus

mottetto per coro e orchestra in re
maggiore KV 618

Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Robert Schumann

Nachtlied op. 108

Edward Elgar

Variations on an Original Theme
(*Enigma*) op. 36

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran

venerdì 10 marzo 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore
KV 319

Robert Schumann

Requiem für Mignon
per soli, coro e orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 10 in mi minore op. 93

direttore

Gabor Ötvös

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 aprile 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ein Sommernachtstraum: Ouverture

Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90

Italiana

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

direttore

Kurt Masur

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 maggio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Edward Elgar

Serenade per archi op. 20

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

direttore

Sir Andrew Davis

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

domenica 4 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro: Ouverture

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

direttore

Gennadi Rozhdestvensky

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 9 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 31 in re maggiore KV 297

Parigi

Luca Mosca

Down by the delta - cantata per coro e
orchestra su testo di Gianluigi Melega

commissione Fondazione Teatro La

Fenice di Venezia

prima esecuzione assoluta

Karlheinz Stockhausen

Formel per orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

direttore

Michel Tabachnik

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Ralph Vaughan Williams

Toward the Unknown Region

per coro e orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 15 in sol maggiore KV 124
Concerto per clarinetto e orchestra in la
maggiore KV 622

direttore

Sir Neville Marriner

clarinetto Andrew Marriner

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 14 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201

Johannes Brahms

Schicksalslied op. 54 per coro e
orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 1 in fa minore op. 10

direttore

Michail Jurowski

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



AMICI DELLA FENICE E DEL TEATRO MALIBRAN

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. L'Associazione attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 55	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 380/68 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Amici della Fenice e del Teatro Malibrán
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo,

Giovanella Ferri

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Accesso alle prove generali nei teatri di Venezia
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative dell'Associazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

Continua la nostra raccolta di fondi «Ricostruzione» per il Teatro La Fenice,
Conto Corrente n. 69-59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 30124 Venezia.
e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATO GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, 1^a ediz. 2^a ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore

Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, 1^a ediz. 2^a ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore

Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1839-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore

Concorso per la Fenice 1789-1992, Maria Ida Biggi, Marsilio editore

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000, Marsilio editore

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore

La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore

Il mito della «fenice», a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2005-2006

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004-05
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GIOFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, *Parsifal*, 6, 182 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, Denis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, *Pia de' Tolomei*, 7, 158 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Emanuele d'Angelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron, Giorgio Pagannone, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Daphne*, 8, 152 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Marco Marica, Giovanni Guanti

JACQUES OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 9, 192 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Davide Daolmi, Marco Gurrieri, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06
a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 4

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale

e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di aprile 2006 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala




Il piacere di guidare

www.bmw.it



**IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA
DELLA GRANDE MUSICA.**

IL PIACERE È BMW.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari. BMW e . Incontro al vertice della tecnologia.