

C'era una volta il Flauto magico

Cesare Galla

27 Ottobre 2026

L'autore dello spesso vituperato libretto del mozartiano *Flauto magico*, Emanuel Schikaneder, era un uomo di teatro dal multiforme ingegno. Il repertorio della compagnia della quale era il capocomico, attentissimo al botteghino e alle sue dinamiche, spaziava dal tragico al comico percorrendo generi di mezzo di varia configurazione e inventandone se necessario, spesso a scavalco fra prosa e musica. Uno dei suoi cavalli di battaglia come attore era *Amleto*. E fu nella veste del principe di Danimarca che Mozart nel 1780 fece la sua conoscenza, assistendo allo spettacolo rappresentato dalla compagnia a Salisburgo, compreso il lieto fine (il protagonista non muore) della versione allora in uso nei teatri dei paesi di lingua tedesca.

Quanto il divino Amadé tenesse Shakespeare in considerazione si desume da una lettera al padre di pochi mesi dopo, durante la composizione di *Idomeneo, re di Creta*: parlando dell'episodio in cui nell'opera è protagonista l'oracolo di Nettuno, il musicista fa riferimento alla scena dello spettro in *Amleto*, osservando peraltro che quest'ultima sarebbe molto più efficace se fosse più concisa. Molti decenni più tardi, nel parlare delle letture preferite del suo defunto marito, la vedova Costanze – sia pure testimone interessata, da considerare sempre con cautela – avrebbe citato in primo luogo proprio il Bardo.



Fotografia di © Giulia Capraro.

Forse per questi precedenti attoriali, oltre che per l'interesse spiccatissimo del musicista, nella vera e propria selva delle fonti e dei testi ispirativi del *Flauto magico* compare sia pure in controluce anche il drammaturgo inglese. E qualche storico ha indicato parallelismi quanto meno ideali con un'opera magica shakespeariana come *La tempesta*, con la figura di Prospero a ispirare quella di Sarastro e Calibano a costituire un antecedente del perfido Monostato.

Suggerimenti legati a un'immagine del compositore molto lontana dalla vulgata divenuta planetaria dopo *Amadeus*, il film di Milos Forman dalla pièce di Peter Shaffer. Mozart non come genio irritante e quasi sempre superficiale, infantile e miracolosamente "abitato" dalla musica, ma come intellettuale profondo e "profetico": un massone rivoluzionario, come intitolava nel 2004 un suo saggio assai interessante la musicologa milanese Lidia Bramani, ripercorrendo in particolare proprio la grande produzione operistica da *Idomeneo* in poi. Una prospettiva approfondita dalla studiosa nei suoi lavori successivi, dedicati alle [Nozze di Figaro](#) e di recente al [Don Giovanni](#) (il Saggiatore, 2026, pagg. 436, € 38,00).

Ma se la ricerca di elementi massonici e illuministi nella trilogia su libretto di Lorenzo Da Ponte può apparire indiziaria (ancorché spesso piuttosto convincente), per quanto riguarda *Il Flauto Magico* essa diventa evidente e multiforme. Nessuno storico dubita che si tratti della "prima opera massonica della storia" (così la definiva già una quarantina di anni fa uno specialista come H.C. Robbins Landon

in 1791 – *L'ultimo anno di Mozart*, Garzanti 1989): il frutto di una straordinaria sintesi di stili e di forme teatrali oltre che musicali, che porta al primo vero grande capolavoro dell'opera nazionale germanica, recitato e cantato in tedesco (anche dialettale), destinato al pubblico popolare di un teatro di periferia, che mescola istanze filosofiche e storie sentimentali dentro a contesti sociali “bassi” e “alti”. Una cosiddetta “opera magica” ricca di eventi imperscrutabili e sorprendenti, ma anche un dramma serissimo e sentenzioso, che delinea minuziosamente il salvifico verbo massonico e illuminista. Non per caso il ruolo di principali enunciatori di queste teorie non spetta al sussiegoso Gran Sacerdote Sarastro (“ritratto” quasi certamente evidente anche agli spettatori del Gran Maestro massonico viennese dell'epoca, Ignaz von Born), ma ai tre Genî con voce di bambini che hanno anche il ruolo di salvare i protagonisti quando sembra che per loro ogni speranza sia perduta.



Fotografia di © Giulia Capraro.

Un'opera popolare anche e specialmente nella sua natura di spettacolo “fantasmagorico” animato da scenografie prodigiose e ricco di colpi di scena e di effetti speciali. E basti dire che nel libretto originale le indicazioni sceniche per i suddetti Genî invariabilmente prescrivono che entrino in scena volando. Ma popolare anche nella fantasiosa mescolanza di istanze “esoteriche” di vario genere, che risalgono ai misteri egizi – qui gli dèi che s'invocano sono Iside e Osiride – e li mescolano in accorti dosaggi con alcune favole tedesche. E nella naturalezza con cui la vicenda viene letteralmente rovesciata prima che lo

spettacolo sia arrivato a metà, con un'inversione fra buoni e cattivi (la Regina della Notte e Sarastro) che ha disturbato generazioni di storici della musica ma sicuramente non ha avuto nessuna controindicazione all'epoca, visto l'enorme successo e le centinaia di rappresentazioni nell'arco di pochi anni. Del resto, quello era un pubblico che trovava normale che l'impresario e autore del libretto, Schikaneder, a sua volta massone, si fosse riservato in quest'opera il ruolo buffo ma soprattutto ricco di saggezza popolare dell'uccellatore Papageno. Lui che gli spettatori conoscevano benissimo perché li aveva emozionati nel dare vita alla sofferta e desolata figura del Principe di Danimarca shakespeariano.

Queste caratteristiche oggi potrebbero essere al più oggetto di qualche sofisticato recupero archeologico, se non fosse che ci pensa la musica di Mozart a renderle non solo universali, pur nella loro caoticità, ma soprattutto vicine a noi in maniera insospettabile. La partitura del *Flauto magico* è infatti una sintesi miracolosa di stili e di istanze filosofiche e ideali. Vi convivono canzoni popolari (Papageno) e reperti del belcanto settecentesco all'italiana (le due Arie della Regina della Notte), tradizioni antiche (uno dei passaggi più emozionanti di tutta l'opera è il Corale intonato su dottissimo sfondo contrappuntistico dell'orchestra dai due armigeri, prima che inizino le decisive prove iniziatiche per Tamino e Pamina, i due amorosi della storia) e una vasta gamma di simbolismi sonori di matrice massonica, intrisi di arcani numerologici. Dettagli che nel 1791 potevano ma non necessariamente dovevano essere chiari a chi affollava le rappresentazioni al Teatro Auf der Wieden. Esattamente come accade oggi, a oltre due secoli di distanza.

Al riparo di Mozart, se così si può dire, la regia operistica contemporanea ha potuto sbizzarrirsi nelle interpretazioni a tesi del *Flauto magico*, spesso a rischio di perdere la cornice e l'affascinante molteplicità delle suggestioni sia teatrali che filosofiche, e di lasciare al ruolo di colonna sonora una musica che invece si spande su tutte le improbabili vicende e compie il miracolo di renderle plausibili.



Fotografia di © Giulia Capraro.

Lo fa anche il direttore d'orchestra ungherese Iván Fischer, fondatore della Budapest Festival Orchestra e dal 2008 alla testa di una Opera Company internazionale che reca il suo nome e per la quale svolge anche le funzioni di regista. Fischer aveva già realizzato *Il flauto magico* nel 2015, quando non esisteva ancora il Vicenza Opera Festival, che dal 2018 si svolge negli aulici spazi scenici cinquecenteschi del teatro Olimpico. Vi è tornato alla fine di ottobre, seconda tappa di un percorso mozartiano iniziato nel 2025 con il [*Don Giovanni*](#), dopo avere privilegiato negli anni scorsi Monteverdi e il Novecento, svariando tra *L'Orfeo* e *L'incoronazione di Poppea* e capolavori del secolo scorso come il *Pelléas* di Debussy o *The turn of the screw* di Benjamin Britten.

La lettura rappresentativa del *singspiel* da parte del direttore d'orchestra è semplificatoria: espunti il contesto iniziatico, l'elemento magico, la massoneria e l'Illuminismo, per lui quest'opera non è nient'altro che una favola, seducente proprio per la sua sorridente improbabilità oltre che per la poesia della musica che la riveste. Forse mai come in quest'occasione, fra quelle firmate a Vicenza da Fischer, il Teatro Olimpico è parso però un sostanziale "ostacolo". Vi è stato calato infatti, con meno accorgimenti e aggiustamenti che in passato, un allestimento nato in un contesto tradizionale a Budapest (dove è stato rappresentato a settembre) e a dicembre atteso in uno spazio altrettanto tradizionale come il teatro di Baden-Baden in Germania. Così, il lungo palcoscenico palladiano quasi sempre vuoto è stato delimitato dai lati delle

versure con due grandi cubi neri, “depositi” francamente molesti alla vista dove trovavano ricovero i piccoli elementi scenici disegnati da Andrea Tocchio, che i cantanti e i figuranti ogni tanto spingevano al centro. E le celebri prospettive di Vincenzo Scamozzi sono state “cancellate” – salvo breve svelamento quando la storia finisce in gloria – con velari a coprire i tre archi che si aprono nella scenografia cinquecentesca.



Fotografia di © Giulia Capraro.

Scenograficamente parlando, tutto si basava quindi sul videomapping firmato da Sergio Metalli. Niente di nuovo per l'Olimpico, ma soprattutto niente che sia sembrato specificamente progettato per una superficie complessa come quella della scenafrente palladiana, con le sue colonne, le statue e i pannelli in altorilievo. Le proiezioni – nella maggior parte dei casi naturalistiche, con una sorta di sfoglio delle pagine di un immaginario libro delle favole – hanno coperto quasi tutto, talvolta “centrando” gli spazi vuoti, in altre occasioni confondendosi con le decorazioni, sempre causando l'impressione di un approssimato adattamento anche dimensionale dell'installazione.

Quanto alla sostanziale regia di gesti, movimenti, caratterizzazioni minime ma necessarie per costruire i personaggi, nel vasto spazio vuoto del proscenio gli interpreti sono parsi spesso abbandonati a sé stessi. Unica eccezione il Papageno di Markus Werba, sapientemente equilibrato fra naturalismo della recitazione e paradosso comico; e almeno in parte la Pamina di Samantha Gaul, tenera adolescente innamorata dell'amore. Con l'approccio singolarmente rinunciatario

di Fischer (per dire: tutti fermi durante le prove iniziatriche, che sono invece un percorso, in tutti i sensi possibili) si sono allineati i costumi di Györgyi Zsakacs, un po' divaganti e un po' fuori contesto, sorta di trovarobato di media qualità che però almeno un'idea l'ha fatta vedere: quando Papagena infine si rivela al suo futuro marito Papageno come una fanciulla bella e giovane, ha l'aspetto di una chioccia allo stesso tempo materna e sensuale, realizzando così un punto di contatto con il bestiario minimo e umanizzato che ogni tanto attraversa lo spettacolo.



Fotografia di © Giulia Capraro.

Quello che l'allestimento è parso mettere a fuoco solo in minima parte è rimasto quindi interamente affidato alla musica, e da questo punto di vista l'esecuzione è stata per molti aspetti notevole. In qualche momento risarcitoria, se così si può dire. Su questo versante il principale protagonista è stata la Budapest Festival Orchestra, compagine di sontuosa qualità strumentale che ha superato anche le difficoltà logistiche del ridotto spazio nella zona ad essa riservata (normalmente la platea del teatro) offrendo una prova nella quale il suono diventava drammaturgia ora sorridente e ora drammatica sia nell'impeccabile equilibrio fra le sezioni che nella virtuosistica articolazione delle singole parti. Perfetto conoscitore della "creatura" sonora che ha fondato e che guida da decenni, Iván Fischer l'ha condotta lungo le vie di un'interpretazione più propensa alla brillantezza che alla meditazione, non di rado molto vivace nelle scelte dei tempi, forse meno incline alla riflessione, risolta comunque sempre con la rotondità del

linguaggio strumentale che caratterizza le ultime Sinfonie. E vedi caso, anche la celebre *Jupiter* è indiziata di aura massonica.

Compagnia di canto di ottimo livello. Su tutti spiccavano il Papageno di Markus Werba, abile a ritagliarsi il suo spazio non solo scenicamente, come si diceva, ma anche dal punto di vista vocale, con pienezza timbrica e magistrale sottigliezza espressiva, e l'acuminata Regina della Notte di Alina Wunderlin, alla quale le sfilate un po' banali dettate dalla regia non hanno impedito di cesellare al meglio la coloratura. Fra i due amorosi, Samantha Gaul (Pamina) e Julian Prégardien (Tamino), preferibile la prima per la dolcezza della linea di canto, mentre il tenore è apparso un po' troppo generico sia sul piano attoriale che su quello vocale. Ieratico come si conviene il Sarastro di Franz-Josef Selig, ironica a dovere la Papagena di Sarah Maria Sun, insinuante e caricaturale in versione attualizzata il Monostato di Stuart Patterson. Le tre Dame erano Mirella Hagen, Olivia Vermeulen e Marie Sieden, disinvoltate abbastanza per dare la necessaria vivacità ai personaggi, ma soprattutto si sono fatti apprezzare, nel ruolo dei tre magici fanciulli i solisti del coro St. Florianer Sängerknaben (i cui nomi non erano specificati in locandina). Voci nitide, precise, lontane dalle incertezze che spesso si sentono in queste parti fondamentali. Sono loro che cantano, al momento di salvare dal suicidio Pamina, disperata perché crede che Tamino non la ami, alcuni versi che sembrano dipinti sull'oggi: "O cara pace, scendi quaggiù / torna di nuovo nei cuori degli uomini. / Allora la terra sarà un regno dei cieli / e i mortali uguali agli dèi". La speranza che non muore ci parla con superiore saggezza a 235 anni di distanza. Peccato che Iván Fischer non abbia ritenuto che fosse il caso di sottolinearlo nel suo spettacolo.

In copertina fotografia di © Giulia Capraro.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

