

## PROGETTO DI REGIA PER "DIE ZAUBERFLÖTE" a cura di Sara Gamarro

### Introduzione.

*Il Flauto Magico* è un "unicum" in più accezioni del termine: quella di eccezionalità propria di un evento unico e irripetibile, perchè è insieme genesi e stigmatizzazione del genere tutto tedesco del Singspiel nel momento di declino dell' Opera italiana; quella di singolarità perchè, pur rappresentando lo stato dell' arte del genere, resta isolato a causa della sua strutturale atemporalità, insita nell' eterogeneità degli elementi che lo compongono. Eterogeneità tematica, col suo miscuglio di commedia popolare, dramma serio, allusioni oscene, liturgia solenne fitta di riferimenti ai culti e alle simbologie egizio-cristiano-massoniche; eterogeneità musicale, con lo straordinario affresco compositivo che campiona le forme più disparate (il Lied, l' Opera buffa e quella seria, il corale, fino a tecniche compositive anteriori di secoli). L' opera si colloca in quel punto estremo e critico dove tutti gli elementi si trovavano in equilibrio precario, quando il massimo livello artistico non escludeva il teatro popolare; il classicismo viennese è qui al suo più alto grado di perfezione, ogni singola nota è forma compiuta, fine a se stessa. Ma l' opera fu un bagliore brevissimo, un unico punto di congiunzione tra il sentimento spontaneo e la razionalità assoluta. Questa "reductio ad unum" andrà poi rapidamente rideteriorandosi, ma lo Zauberflöte è la dimostrazione che quest' unità, metafora dell' esistenza umana compiuta, almeno una volta è stata possibile. Mozart è enigmatico, non lascia mai trapelare il suo pensiero, nè elementi che possano rifletterne la vita, tutto si risolve in musica, senza residui. Tuttavia l' opera è un ultimo spiraglio da cui è possibile intravedere la personalità del compositore ed da cui egli lascia trasparire i suoi caratteri di sospensione del giudizio sui personaggi, la sua accoglienza e contemplazione del Tutto, la sua perfetta coscienza compositiva.

### Analisi.

L' argomento dell' opera, sotto le mentite spoglie della Maschinen-Komodie, è l' emancipazione dell' uomo in senso illuministico, la sua piena maturazione, consapevolezza e autonomia;

Il suo carattere strutturale è senz' altro quello fiabesco, usato come veicolo capace di accostare con coerenza elementi così stridenti da poter apparire come falle drammaturgiche ad una prima lettura, ma che, ad un' analisi attenta del testo originale tedesco, io ritengo di precisione matematica se letti con la chiave profonda dell' analisi intrapsichica. Vedo i personaggi come emanazioni molteplici della psiche, di una singola psiche, che si fa palcoscenico. Per questo vorrei sostituire la simbologia egizio-esoterica con un' altra, più libera, di carattere onirico-visionario, trasformando l' opera in un sogno fatto da due attori-danzatori-acrobati sempre in scena, con varie funzioni, uomo e donna. Come è tipico del sogno, prevedo accostamenti di elementi disparati e citazioni visive fatte di associazione pindariche, giochi di parole, immagini apparentemente truculente che nascondono significati più sottili e spesso puramente spirituali.

'Uomo e donna, donna e uomo giungono alla divinità' recita il primo duetto d'amore dell' opera, che da il via a questo processo di congiungimento e raggiungimento del divino (si noti anche Iside e Osiride sono una coppia) sintetizzandone l' intero messaggio. Laddove 'donna e uomo', secondo me, non sono da intendersi come persone fisiche, ma come la sessualizzazione delle componenti cosiddette 'maschili e femminili' all' interno di un singolo essere umano, che devono imparare a cooperare e a controbilanciarsi per consentire la realizzazione dell' individuo.

Le coppie qui non sono quelle 'tipiche' uomo-donna, i personaggi sono accoppiati diversamente, come facce di medaglie:

- **Tamino e Papageno** rappresentano il 'maschile'. Tamino ne è foriero della parte spirituale, Papageno di quella terrena, sessuale, etc. Il primo deve evolversi e compiere un 'cursus vitae' epico per imparare a meritare l' amore e a conoscere la felicità; il secondo gode la vita nella sua immediatezza, come una creatura: la sua innata sapienza gli insegna che, perchè l' ordine di natura sia rispettato e la vita possa proseguire, egli deve necessariamente avere una compagna, senza doverla meritare, perciò la attende. Il rapporto con l' amore di Tamino è puramente spirituale, in Pamina egli vede e si innamora della sua parte femminile, in modo tipicamente ideale-adolescenziale. Tamino incontrerà e riconoscerà Pamina come persona, come altro da se, solo dopo essere entrato e nel Tempio e nell' ottica del suo percorso. Non dimentichiamo che il duetto d' amore/manifesto dell' opera non è affidato ai due promessi protagonisti: in questo e in quello finale con Papageno, la voce maschile è sempre quella di Papageno.
- **Pamina e Papageno** rappresentano il "femminile"; essendo Pamina meglio delineata rispetto a Tamino, è controbilanciata dal ruolo perciò breve di Papageno, che ne è il lato comico, sensuale e, perchè no, popolare. Pamina è l' equilibrio, in lei è innato il connubio tra la spiritualità di cui Tamino è in cerca e la pazienza e la sapienza terrene di cui Papageno è foriero. Non deve affrontare delle prove per migliorarsi, è completa, necessita solo d' essere protetta dallo strapotere materno ("Madre, per causa tua io soffro, la tua maledizione m' insegna", canterà prima di tentare di ferirsi) e dall' inesperienza del suo innamorato. Lei non necessita di prove (ciò la accomuna a Papageno, che, non a caso, le sarà compagno e salvatore il molto momenti), perciò queste saranno vissute da lei in modo più doloroso; incarna il femminile passivo e perciò forte, vulnerabile e passionale insieme; è una madonna: immacolata, vergine, addolorata; come quest' ultima, dice il suo sì all' amore senza averlo conosciuto.
- **La Regina e le tre Dame** rappresentano il femminile vedovo e le problematiche di un inconscio selvaggio e perciò distruttivo in seguito alla perdita del controbilanciamento maschile, cioè, del controllo razionale: isteria, senso di impotenza, smanie di potere e di possesso sulla figlia, senso di tradimento se questa cede al maschile che, se non si sottomette, è immediatamente visto come avversario). La Regina è il personaggio più cangiante e ambiguo: il suo lamento iniziale per la separazione dalla figlia è sincero ed è lei stessa, del resto, anche attraverso le Dame sue emissarie, che consente l' avvicinamento dei due innamorati e l' evoluzione del dramma. Però è un personaggio retrogrado: auspicherebbe il ritorno ad un dominio di tipo matriarcale, ma il Flauto è l' opera del progresso, dell' evoluzione teatrale e musicale, oltre che umana e psicologica, e in questo clima lei è necessariamente destinata a soccombere. Musicalmente, coi suoi virtuosismi e la struttura delle sue arie, rappresenta la tradizione dell' opera italiana con la quale Mozart, in questa sua ultima opera tedesca, intendeva rompere i ponti. Facendola sprofondare nel finale, del resto, non si intende distruggerla per sempre, ma relegarla da un lato al passato, al mondo dei ricordi, e dall' altro al loro ruolo di infero, subconscio, stavolta ben conosciuto e dominato. A discapito di qualsiasi interpretazione misogina e letterale del testo, è interessante considerare come, in una prima stesura dell' opera, il principio benefico fosse la Regina della Notte e tutti i ruoli fossero rovesciati.
- **Sarastro**, diversamente dalla Regina, risulterà vincente perchè riconoscerà la misoginia e la chiusura della sua cerchia di iniziati come un limite. Dice a Pamina che le figlie non devono restare a lungo sotto l' influenza materna, e dice alla giovane coppia "Un uomo deve guidare i vostri cuori, senza di lui la donna suole uscire dalla sua cerchia d' azione". Egli rappresenta appunto questo principio maschile

razionale che controbilancia l'inconscio femminile distruttivo della Regina; svolge ruolo paterno, a tratti con ombre d'incesto represso ("Anche se non sono entrato in te, conosco il tuo cuore: tu ami un altro. Non voglio forzarti all' amore, ma nemmeno ti rendo la libertà"). Il suo alter ego è perciò **lo schiavo semianimalesco Monostatos**, denotato allegoricamente dalla pelle nera; egli cerca ripetutamente di concupire Pamina che è invece bianca, come la Luna a cui egli intona la sua aria mentre trama di baciare la ragazza, compulsivamente attratto dal suo candore esteriore e interiore, contro la sua negritudine e la sua incapacità di controllo dei bassi istinti. Viene ripetutamente frustato, offeso e maltrattato dal suo padrone pure tanto buono e saggio... come se non fosse già abbastanza strano che, nel regno della Ragione e della Luce, esistano la schiavitù e il razzismo...

- **I tre Fanciulli** sono figure 'jolly' e fanno da messaggeri tra i due mondi della Notte e della Luce, confermandocene un' originaria unione. Sono loro a indicare i percorsi, evitare i suicidi, consegnare gli strumenti magici nel momento in cui ce n' è bisogno. Rappresentano l' immortale fanciullo interiore che è in ognuno di noi, che intuisce le soluzioni e viene a capo dei dilemmi della psiche non con il rigore, ma con la creatività. Si direbbe che siano emissari del defunto padre di Pamina, il quale, come la Regina racconta a sua figlia, in punto di morte donò il medaglione del cerchio solare a Sarastro, togliendo così a sua moglie ogni potere (per questo la Regina chiederà a sua figlia di ammazzare Sarastro, minacciandola altrimenti di rompere con lei i legami di natura ed inducendola alla disperazione e al suicidio). **Il padre di Pamina** è quindi l' alter ego dei 3 fanciulli magici ed è altresì il liutaio che, come racconta Pamina a Tamino, fabbricò il flauto magico "in un' ora magica, per profonda ragione, intagliandolo da quercia millenaria, tra lampi, tuoni, uragano e tormenta". Il flauto, come il glockenspiel di Papageno, ha il potere di quietare gli animi e di restituire alle cose l'ordine di natura', tema chiave dell' opera.
- **Il flauto magico**, titre-role dell' opera, rappresenta se stesso: la musica, sommo principio unificatore, suprema dimensione dove gli animi si acquietano e tutto torna nell' ordine naturale, dove ideale e reale coincidono, dove il libero arbitrio indirizza l' uomo spontaneamente al bene. Suo doppio è **il flauto di pan** con cui Papageno esordisce in scena (i due strumenti si scambieranno in più punti dell' opera il richiamo "sol-la-si-do-re!"), che riporta ad un mondo musicale arcaico, popolato da satiri e fauni.

## Scene.

L' opera, nonostante sia divisa in due atti, è ordinata secondo il numero 3 (coerentemente anche con l' ambientazione egizia). Tre le coppie di accordi all' inizio dell' ouverture, "Eins, zwei, drei", conta Papageno come "ultimatum" per l' apparizione di Papagena, terza l' entità che si genera dall' unione di due singoli.

Per questo, pensando la messinscena nel teatro all' italiana, ho immaginato tre elementi per le scene:

- una **quercia** mastodontica, l' albero della vita che unisce la terra al cielo, la vita alla morte, la realtà al sogno, il soffitto del teatro alla platea. Che stia all' centro del palco o sulla destra: cava, con rami praticabili (dagli attori funamboli, fornendo loro una rete di protezione assicurata al penultimo ordine di palchi) che si inerpichino lungo il soffitto e il loggione, con le radici che si diramano nel golfo mistico e in platea. Deve essere praticamente l' unica scenografia, fissa, dall' inizio alla fine della rappresentazione. Potente e imperiosa, ma placida e millenaria allo stesso tempo;
- una **pedana** che ricopre *interamente* la platea a creare un palco aggiuntivo, a 2m dal suolo. All' incrocio dei bracci corrispondenti ai corridoi di separazione dei settori di sedili sottostanti, una botola; dotata di pedana-ascensore e scalini, ricoperta da membrane, che risucchi e sputi fuori i personaggi ed altri oggetti simbolici come una vagina-voragine partoriente, che può assumere anche altri aspetti, come vedremo. Altre botole possono essere poste lungo i bracci suddetti, con funzione analoga;
- un' **arca** (proprio quella biblica dell' Alleanza descritta nell' Esodo: un parallelepipedo dorato, adornato da cherubini; li racchiudeva le tavole della Legge, qui custodisce le leggi di natura). Aperta sotto, posta in vari luoghi e con varie funzioni: sulle botole, come porta magica dei personaggi; sul palco, come arredo del tempio degli iniziati. Per associazione verbale e tematica, elemento tipico del linguaggio onirico, può alludere all' arca di Noè, visto che serbò le coppie dal diluvio; Pamina e Tamino ci si potrebbero "rifugiare" durante la prova dell' acqua e del fuoco.

Alcuni esempi:

- Coerentemente con la necessità di evolversi vista finora, Tamino non si presenta in scena in modo propriamente eroico-tenorile, bensì come giovane inerme e spaventato da un serpente-mostro, che potrebbe simboleggiare le sue paure inconscie, essendo tale animale un tipico oggetto di fobie ed un simbolo fallico-sessuale. Essendo l' inizio dell' opera, nonchè l' inizio del sogno, durante l' ouverture la pedana della botola centrale lascia emergere l' attore-acrobata, prima solo dormiente e successivamente in preda a un incubo: una donna-serpente-mostro (l' attrice-acrobata, proveniente dal palco) insidia il suo letto, strisciandogli intorno e addosso. Tamino-tenore, uscito dalle quinte del palco, cerca prima di trattenere il serpente e poi, impotente, canta dal palco, osservando la scena dall' esterno. Quando sviene, gli attori-acrobati sprofondano nella botola e questa lascia partire Papageno.
- Vorrei che, invece del ritratto della principessa, le Dame poggiassero a Tamino, dopo avergli inforcato un paio di occhiali molto vistosi e colorati ("magici"), un enorme specchio in cui riflettersi, facendogli contemporaneamente annusare un abito di Pamina, di colore identificativo (e che Pamina indosserà realmente in seguito), come traccia da "fiutare" per trovarla (l' odore dell' altro è molto importante nell' innamoramento. Il vero ritratto sia invece consegnato a Papageno, a cui poi sarà affidato il primo incontro reale con la ragazza e che utilizzerà per il riconoscimento. Tutto sia apparentemente assurdo, la regia non vuol parlare un linguaggio logico. Si tratti di un poster arrotolabile (che Papageno possa poi portare facilmente con sé, attaccato alla cintura) raffigurante un quadro astratto; pensavo al "Busto di donna con cappello" di Picasso: Papageno lo mostri al pubblico esterrefatto e poi lo guardi molto stranito, domandandosi cosa ci possa mai essere di attraente in qualcosa di così sofisticato. Il colore dell' abito che Tamino annusa richiami i colori del quadro.
- Nella sua prima, maestosa apparizione, la Regina della Notte "fiammante d' astri" sortisce dalla voragine trasformata per l' occasione in un' enorme bocca rossa (che eventualmente emetta una bolla, come di sapone o di un chewing gum, che le si gonfia intorno e che lei rompe con il pugnale che poi darà a Pamina prima d' iniziare a cantare. Sotto di lei un proiettore che la renda folgorante. Il getto di luce (e d'aria) sarebbe calzantissimo con l' introduzione al recitativo, fatto di sincope, e con l' idea di "pompa magna".
- L' incontro tra Papageno e Pamina intendo costruirlo su modello della scena dell' Annunciazione alla Vergine del Beato Angelico e di Leonardo; Papageno, messaggero uomo/uccello e salvatore, è un po' un arcangelo Gabriele piovuto dal cielo. In chiave popolare!
- La stessa soluzione sarà utilizzata nella scena della prova dell' acqua e del fuoco (per riprodurre il quale userei un proiettore nella voragine): Tamino e Pamina entrano nell' arca di Noè avvolti una grande sfera di tessuto impalpabile, trasparente, che li contenga a mo' di una mongolfiera. Il proiettore sotto di loro proietta sulle pareti di questa mongolfiera il fuoco e l' acqua. Nel frattempo, l' attenzione e la

luce è puntata sui due attori acrobati che camminano sui rami praticabili assicurati al loggione. Sotto di loro una rete di sicurezza, assicurata al penultimo ordine di palchi. Il riferimento al circo è molto importante.

- Le scene coi sacerdoti all' interno del tempio avvengono in un fumoso ed esclusivissimo club di ambientazione contemporanea; Sarastro in veste di cerimoniere. Un ambiente nettamente maschile, molto austero e di estrema classe; si aggirano per il club delle comparse femminili in abiti e atteggiamenti servili o equivoci e provocatori, prettamente sessuali, in veste di cameriere o prostitute.
- Nella scena finale vorreri che, dal palco, il corteo nuziale s' inoltrasse sulla pedana e discendesse "agli inferi" attraverso la/le botole, continuando a cantare nei corridoi sottostanti la pedana (oppure che uscisse dall' ingresso centrale della platea, cantando poi dai corridoi laterali), creando un' atmosfera di dormi-veglia, di graduale passaggio dal sogno/sonno alla realtà. Nel corteo i sacerdoti, sempre in abito da cerimonia, accompagnano sottobraccio le comparse femminili. La botola, richiusasi, lascia emergere il flauto. Contemporaneamente, sul palco rimasto vuoto, i due attori si incontrano e si avviano verso il fondo del palco, dove c' è un telo bianco oltre il quale si delinea progressivamente il cerchio solare; le loro figure si stagliano contro la luce. Tutto è bianco e luce, la scena è vuota, fatta eccezione per le sagome degli attori e per la quercia: è la prima e sola immagine realistica finora: c' è solo la quercia e, alle sue spalle, sul fondo, un telo oltre il quale si delinea progressivamente il cerchio solare: da quella luce il teatro si illumina a giorno, abbagliante, per poi spegnersi tutto, di colpo, appena estinto l' ultimo accordo dell' orchestra.

Tutto, tranne la quercia e l' arca, deve essere bianco, con aggiunta di enormi specchi posizionati strategicamente per dare profondità e aprire delle finte porte tridimensionali, che siano amovibili e possano rivelare porte reali, come in un labirinto. Sarà strutturale la caratterizzazione cromatica delle scene da parte delle luci, coerentemente col progetto cromatico riguardante i costumi. Ci sarà quasi sempre penombra, a creare un' atmosfera quasi gotica, al fine di lasciar nettamente emergere la luce assoluta nel finale (luce come provocata da un lampo che illumina a giorno un paesaggio notturno) e nei momenti in cui l' orchestra risponde con la cadenza dominante-tonica (che è l' emblema musicale del concetto di risoluzione, di naturalezza, di necessità) al "sol-la-si-do-re" di invocazione da parte dei rispettivi flauti dei due protagonisti. L' orchestra tacerà, non risolvendo sulla tonica, solo all' ultimatum lanciato da Papageno, sopra citato: questo silenzio, che corrisponderà al buio, è il segno che egli non avrà una compagna. Poichè ciò infrange le leggi di natura, la vita non può continuare, e Papageno si appresta a morire. Circa la funzione del flauto/musica come fiaccola nelle tenebre e come vita contro la morte, ci illuminano Tamino e Pamina quando, durante le loro prove, cantano:

"Vaghiamo nel potere del suono  
lieti attraverso l' oscura notte di morte".

Alcune idee per i costumi:

- **Tamino** esordisce in un ampio e lunghissimo mantello con cappuccio di seta lucidissima, **rosso** fuoco, che ricordi l' iconografia dantesca. Sotto di questo, una tuta di seta bianca, composta da camicia e pantaloni alla turca, con la quale affronterà la prova del silenzio. Resterà a torso nudo nella prova dell' acqua e del fuoco e riapparirà nella scena finale in frack.
- **Papageno** sarà nudo, eccezion fatta per un paio di braghe di tela grezza rette da una corda. Papageno sortirà dal tronco della quercia, anch' essa nuda, ma con una ghirlanda di fiori intorno al seno e ai fianchi.
- **La Regina della Notte** esordisce in un kimono bianco che la associ a Turandot. Sarà di un pallore mortale e truccata in modo eccessivo e pacchiano, con parrucca settecentesca e con delle lunghissime unghie-artigli tempestate di strass. Alla sua seconda apparizione, sul kimono indosserà un ampio mantello nero che subito si toglierà e lascerà in scena, col viso completamente bianco e la bocca rossa con un rivolo di sangue che l' cola sull' abito e lo sporca, le mani e le unghie anche sporche di sangue, la parrucca spettinata e anch' essa macchiata. Alla sua ultima apparizione sarà Lady Macbeth, vestita con una lunghissima camicia da notte bianca ancora più intrisa di sangue che continua a colarle dalla bocca, esangue. Non avrà più gli artigli, ma le mani sempre rosse. Come uscita da un manicomio.
- **Pamina** esordisce ricordando l' iconografia di Alice (in Wonderland, Lewis Carrol), ma con abito rosso, di colore e materiale identico a quello del mantello di Tamino, e con grembiule; nel secondo cambio avrà una tunica bianco, impalpabile: quello che le Dame daranno da annusare a Tamino e che egli le consegnerà al primo incontro, come un testimone. Su questo abito indosserà poi un mantello nero che la Regina si toglierà e lascerà in scena alla sua seconda apparizione. In questa veste la scena del tentato suicidio. Durante le prove conserverà solo una sottoveste bianca. Nella scena finale riapparirà in abito nuziale, ossia col kimono indossato dalla Regina, sua madre, alla prima apparizione, tornato candido.
- **Sarastro** perennemente in smoking e i suoi iniziati in abito scuro; solo nel corteo finale saranno in frack e avranno all' occhiello fiori variopinti e le loro compagne, in abito da cerimonia, porteranno bouquet variopinti.
- **I tre fanciulli** vestiti in abito tirolese e, nel finale, secondo l' iconografia mozartiana. Apriranno il corteo e, uscito l' ultimo personaggio, uno dei tre risponderà per un attimo, posando sulla pedana il flauto e la parrucca, per poi sparire di nuovo.

Bologna, 21 giugno 2008