

Mozart a Parigi: ‘*Les Mystères d’Isis*’

Opera in quattro atti (1801)

Alessandro Decadi

Abstract

Les mystères d’Isis is one of the most controversial works in the history of Western music. Despite being very famous in the nineteenth-century French and especially Parisian period, today it is almost forgotten. In the Italian musicological context, the opera is poorly studied and there is a lack of literature on the subject. Born in 1801 from the adaptation of the Mozartian *The magic flute*, it has been created by the collaboration between Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), who arranged the music, and Étienne Morel de Chédeville (1751-1814). The adaptation of works, especially foreign ones, is a practice in nineteenth-century theater, but this time something more happens. While the libretto is totally rewritten, the music is partly modified from the original work and arias from *Don Giovanni* and *Clemenza di Tito* are added. The result is a work that aroused the public’s favor with regard to music, scenography and ballets, but the libretto was extremely criticized. Despite the textual criticism, it had over 120 performances in Paris allowing the vast public to make Mozart famous as an opera composer. Indeed, Mozart had been to Paris in 1778 without reaching great visibility. Although it gave rise to the dissemination and appreciation of Mozart, it had a critical point: the original version of *The Magic Flute* did not appear in Paris before 1865 and in French. This meant on the one hand the success of Mozart as composer but on the other it witnessed a difficult permeation of the original work in France for a long period after the composer’s death.

Keywords: Mozart, *Les Mystères d’Isis*, *The magic flute*, French opera, Masonry



Quest’opera è distribuita con licenza [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)
[Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Les mystères d'Isis è una tra le opere più controverse della storia della musica occidentale. Essa, seppur molto famosa nel periodo ottocentesco francese e soprattutto parigino, oggi è pressoché dimenticata dai più. In ambiente musicologico italiano è poco studiata e manca della letteratura al riguardo. Nata dall'adattamento de *Il flauto magico* mozartiano, vede la luce nel 1801, dopo due anni di gestazione. Nasce dalla collaborazione tra Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), che arrangia la musica, ed Étienne Morel de Chédeville (1751-1814). L'adattamento delle opere, soprattutto straniere, è prassi nel teatro ottocentesco, ma questa volta accade qualcosa in più. Mentre il libretto è totalmente riscritto, la musica viene in parte modificata dall'opera originale ed aggiunte arie dal *Don Giovanni* e dalla *Clemenza di Tito*. Il risultato fu un'opera che suscitò il favore del pubblico per quanto atteneva alla musica, alla scenografia ed ai balletti ma critiche fortissime relativamente il libretto. Nonostante le critiche testuali essa ebbe oltre 120 rappresentazioni parigine permettendo al vasto pubblico di far conoscere Mozart come operista. Mozart in effetti era stato a Parigi nel 1778 senza raggiungere grandi traguardi. Seppur dette luogo alla divulgazione ed all'apprezzamento delle capacità mozartiane, essa ebbe un punto critico: la versione originale de *Il flauto magico* non apparì a Parigi prima del 1865 ed in lingua francese. Questo significò da una parte il successo di Mozart compositore ma dall'altro testimoniò una difficile permeazione dell'opera originale in Francia per un lungo periodo dalla morte del musicista.

Parole chiave: Mozart, Les Mystères d'Isis, Il flauto magico, Opera francese, Massoneria.

Introduzione

Il XVIII e il XIX secolo possono essere considerati come un'epoca gloriosa per l'opera francese, tuttavia, nonostante il pubblico apprezzasse tali opere, non emerse, in quel periodo, alcuna scuola nazionale. Si tratta di un pubblico

piuttosto variegato, che assisteva con piacere alle opere, tra cui un numero piuttosto discreto di rappresentazioni originali, a cui bisogna aggiungere anche le molteplici repliche che venivano messe in scena. La creazione musicale non si può definire come originale, non troviamo guizzi particolarmente degni di nota, d'altra parte i maestri d'opera erano gli stessi che erano stati protagonisti del Settecento, ovvero Gluck, Sacchini e Grétry; dunque, se da una parte assistiamo a sconvolgimenti e profondi cambiamenti nella vita politica in Francia, non altrettanto si può dire da un punto di vista della creazione di opere musicali.

La Rivoluzione non fu accompagnata in alcun modo da una forma di opera "rivoluzionaria", né fu messo in atto un cambiamento formale rispetto alle opere dell'*Ancien Régime*; si continuò sulla scia di un repertorio tradizionale che fu affiancato da rappresentazioni liriche, in cui venivano messe in scena virtù repubblicane, o da opere maggiormente contemporanee, senza mai arrivare a una vera rivoluzione in campo musicale e soprattutto non si tentò mai di dare una caratterizzazione psicologica ai personaggi che non fosse più che superficiale poiché l'unica preoccupazione dei produttori restava quella di intrattenere il pubblico gratificato dal fatto che lo spettacolo assomigliasse ai modelli del nascente capitalismo finanziario ed industriale¹. Possiamo notare, inoltre, come nelle scene liriche patriottiche o allegoriche si succedano arie nello stile delle *chansons patriotiques*, cantate alternativamente da solisti o dal coro.

Compositori come Gluck e Sacchini continuarono il loro lavoro come in passato, senza che le loro carriere subissero battute d'arresto, il repertorio tradizionale continuava a essere quello più utilizzato, in effetti i compositori

¹ Da molte parti si ammetteva che il repertorio serio francese era scaduto e sorpassato; su questo punto vedasi E. SURIAN, *Manuale di storia della musica vol. III.*, Rugginenti, Milano, 1999, pp. 145 ss.; ma anche che la spettacolarizzazione fosse l'unico obiettivo dei produttori, vedasi C. CASINI, *Storia della musica dal Seicento al Novecento*, Rusconi, Milano, 1988, pp. 420 ss.

più affermati in quel periodo si ispiravano per le loro opere a soggetti di attualità e all'Antichità greco-romana.

A riconfermare la scarsa rilevanza dell'aspetto musicale delle opere, troviamo un lungo articolo scritto nel 1801 da un giornalista della *Décade Philosophique* in cui ammette che gli occhi sono trattati meglio delle orecchie, che all'Opéra non si canta più e che quello a cui si assiste è piuttosto un sistema assai barbaro di grida e contorsionismi, tali da disonorare il tempio della musa *Polymnie*, messo in atto dai cantanti, tra i quali salva soltanto Lays. Il giornalista arriva alla conclusione che sia necessaria una rigenerazione del teatro francese e che solo la danza mantenga lo splendore del passato².

Possiamo affermare, inoltre, che, in questo periodo, fatta eccezione per alcuni cantori di straordinario talento, la musica nella scena lirica francese non sia particolarmente degna di nota o comunque non raggiunga picchi eccelsi.

Come abbiamo avuto modo di sottolineare, Lays è uno tra i cantori maggiormente apprezzati dell'epoca e, proprio a causa degli innumerevoli e diversi ruoli interpretati, la sua tessitura risulta essere di difficile inquadramento e può essere delineata come quella di un tenore grave con un registro di falsetto assai sviluppato³. Fino al 1823 lo troviamo, appunto, impegnato a interpretare centinaia di ruoli in opere classiche e contemporanee; lo ritroveremo in *Les Mystères d'Isis* nel ruolo di Bochoris, ovvero il corrispettivo di Papageno. In quest'opera ritroviamo un altro cantore di grande talento, Étienne Lainez, il quale in *Les Mystères d'Isis* interpreta Isménor, il Tamino mozartiano, risultando tuttavia troppo vecchio per il ruolo del principe innamorato, infatti, interpretò questo ruolo con una carriera già trentennale alle spalle; la sua lunga carriera, tuttavia, non fu accompagnata da

² B. CANNONE, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Klincksieck, Paris, 1991. cfr. p. 17.

³ B. CANNONE, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Klincksieck, Paris, 1991. cfr. p. 16.

altrettanto successo, non arrivò mai a incontrare il favore del pubblico così come era riuscito Lays.

La Maillard e la Armand, due cantrici degne di nota, lavorarono in *Les Mystères d'Isis*, interpretando Myrrène e Mona; l'arrivo dell'allieva di Garat, Caroline Branchu, che possedeva un'alta qualità vocale e artistica, qualità per cui fino ad allora si era distinta la Armand, fece sì che la carriera di quest'ultima si eclissasse pian piano.

Da un punto di vista creativo, osserviamo un sostanziale cambio di rotta tra la fine del XVIII secolo, in cui le creazioni sono tendenzialmente mediocri, e l'inizio di quello successivo.

Il pubblico era già pronto per quel cambiamento, come dimostra il modo in cui accolse *Les Mystères d'Isis* e il successo che ebbe quest'opera; troviamo, naturalmente, anche altre opere di discreto successo, in cui è visibile la messa in atto di modifiche rispetto al passato e la presenza di innovazioni musicali. Fu grazie a Catel, un giovane professore del Conservatorio, e di Le Sueur, nominato maestro della cappella delle Tuileries da Napoleone nel 1804, se il cambiamento iniziò a instaurarsi; ai soggetti greco-romani, ormai utilizzati e abusati all'estremo, preferirono ispirarsi a opere che avessero come tematica di fondo l'Oriente e l'Estremo Oriente (Catel con *Sémiramis* nel 1801 e *Les Bayadères* nel 1810), le civiltà celtiche e scandinave (Le Sueur con *Ossian* nel 1804) o l'Antichità biblica (Le Sueur con *La Mort d'Adam* nel 1809).

In Francia, contrariamente al resto d'Europa, alla fine del Settecento, i generi del *Singspiel* dello *Zauber* non erano molto diffusi, lo testimonia anche il fatto che ci vollero diversi anni prima che *Il Flauto Magico* arrivasse in versione originale a Parigi, l'opera venne infatti rappresentata per la prima volta davanti al pubblico di Parigi, in lingua francese e fedele all'originale, solo il 23 febbraio 1865, presso il *Théâtre Lyrique*⁴.

⁴ F. ATTARDI, *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006. cfr. p. 396.

Erano, invece, diffuse in Francia in quell'epoca molte opere liriche che presentavano sullo sfondo l'antico Egitto. Sappiamo, ad ogni modo, che durante l'Ancien Régime, l'Opéra di Parigi ha visto numerose rappresentazioni di questo tipo, basti citare le opere di Lully, *Isis* (1677) e *Phaéton* (1683), di Desmarests, *Théagène et Cariclée* (1695), di Rameau, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour ou les Dieux d'Egypte* (1748) o di Salieri, *Les Danaïdes* (1784).

L'antico Egitto, e scenografie di questo tipo, le ritroviamo con la prima rappresentazione, avvenuta a Parigi il 20 agosto del 1801, di *Les Mystères d'Isis*, adattamento francese di *Il Flauto Magico* di Mozart (1791), messo in scena quando si apprestava a volgere al suo termine la campagna d'Egitto. E fu proprio attraverso la sua musica strumentale se Mozart fu conosciuto, almeno in un primo momento, in Francia, infatti, all'inizio del XIX secolo a Parigi le sue opere erano pressoché sconosciute, nel 1793 la messa in scena delle *Nozze di Figaro* e la rappresentazione del *Ratto dal Serraglio* del 1798 furono degli insuccessi; le uniche arie che erano state ascoltate dal pubblico parigino erano due esecuzioni offerte da Madame Walhonne-Barbier nel 1798 e nel 1799.

D'altra parte, *Il Flauto magico* fu una delle opere più rappresentate e imitate; tra le tante versioni realizzate ricordiamo l'opera *Pyramides de Babylone* nel 1797 e un rifacimento musicato da Winter, dal titolo *Labyrinthe ou la Lutte des éléments*, apparso nel 1798. Tuttavia, fu solo il 23 febbraio 1865, al *Théâtre lyrique* a Parigi, che fu messa in scena una versione fedele all'originale, ovvero quella di Nutter e Beaumont. Goethe assistette invece a una rappresentazione di quest'opera a Weimar, su testo di Vulpius, il quale aveva modificato il libretto originale; Goethe stesso pensò di realizzare una continuazione di cui resta il libretto mai musicato⁵.

⁵ J. CHAILLEY, *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968, cfr., p. 53.

2. Les Mystères d'Isis

Il grande successo decretato da *Les Mystères d'Isis* permise a Mozart di affermarsi come compositore drammatico anche in Francia⁶. Quest'opera nasce dalla collaborazione tra Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), che arrangia la musica, ed Étienne Morel de Chédeville (1751-1814), il quale scrive un nuovo libretto in francese. Morel, agente contabile dell'Opéra dal 1802, era solito riscrivere i libretti in lingua francese, traendo ispirazione dall'originale e, in effetti, era pratica comune del tempo riscrivere i libretti di opere straniere in francese, andando però, in tal modo, a manipolare i testi scritti⁷.

Ludwig Wenzel Lachnith si forma a Praga, probabilmente grazie al padre, musicista di chiesa. Impara a maneggiare il violino, l'arpa e il corno e inizia la carriera nel 1768, al servizio del duca di Zweibrücken, il quale gli permetterà di esibirsi, con un concerto per corno che aveva composto lui stesso, a Parigi nel 1773, ammaliando il pubblico del Concert Spirituel.⁸

Il “profanatore” del genio mozartiano, come lo definirà Berlioz dal 1830, ottenne grande fama durante gli ultimi anni della Restaurazione ma fu soprattutto grazie a *Les Mystères d'Isis* (1801), rielaborazione del *Flauto magico* di Mozart, che il suo nome entrò nella storia della musica.

L'arrangiamento di *Les Mystères d'Isis* realizzato da Ludwig Wenzel Lachnith è ben lontano dalla bellezza dell'originale; l'opera venne messa in scena per un franco e cinquanta centesimi a biglietto il 25 termidoro⁹ anno

⁶ <http://www.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-67569922-d7a8-4529-9e99-2fe3401e6eed.html>

⁷ J. CHAILLEY, *La flûte Enchantée, opéra maçonnique*, Robert Raffort, Paris, 1991, cfr. p. 54.

⁸ Della sua produzione come compositore troviamo ulteriori dettagli nella relativa voce su AA.VV. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, diretto da A. Basso, Le biografie vol. IV*, UTET, Torino, 1986, p. 243.

⁹ Il mese di termidoro (in francese: *thermidor*) era l'undicesimo mese del calendario rivoluzionario (1789-1799) francese e corrispondeva, a seconda dell'anno, al periodo

IX, ovvero il 20 agosto del 1801¹⁰, presso il *Théâtre de la République et des Arts*, la futura *Académie Imperiale de Musique*, teatro oggi conosciuto come *Opéra National de Paris*, dopo aver cambiato nome diverse volte nel tempo.

Chailley, nel parlare di *Les Mystères d'Isis*, ci fa comprendere meglio il lavoro che attuò Lachnith sul capolavoro di Mozart e come difficilmente avrebbe potuto compiere un massacro più spudorato e scandaloso dell'opera originale¹¹:

non solamente l'azione è stata trasformata, i personaggi modificati, l'ordine dei pezzi cambiato, alcuni soppressi, altri presi da altre opere (come dalla *Clemenza di Tito*); il fatto più grave è che la musica di Mozart fu d'un tratto «corretta»; l'aria di Monostatos fu assegnata a Papagena (rinominata Mona), i duetti divennero trii, etc.. Nell'*ouverture* è stato modificato il ritmo della batteria al centro della fuga, per rassomigliarlo all'inizio, modificate due battute di accordi perfetti di tonica in cadenza finale e così via. La stessa critica francese dell'epoca rimase scandalizzata¹²

Troviamo, inoltre, un'altra citazione di Chailley, riportata nel volume di Attardi, in cui afferma che i critici francesi dell'epoca furono talmente disgustati dall'adattamento da dare all'opera il nomignolo di «Misères d'ici»¹³. Berlioz che, come abbiamo già sottolineato, fu molto duro con

compreso tra il 19/20 luglio e il 17/18 agosto nel calendario gregoriano. Era il secondo dei *mois d'été* (mesi d'estate); seguiva messidoro e precedeva fruttidoro.

¹⁰ W. A. MOZART, ETIENNE MOREL DE CHEDEVILLE, *Les Mystères d'Isis, opera en quatre actes*, Wentworth Press, Milton Keynes, 2018.

¹¹ J. CHAILLEY, *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968, cfr., p. 51.

¹² J. CHAILLEY, *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968, cit., p. 51.

¹³ F. ATTARDI, *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006. cit. p. 396.

Lachnith, il primo maggio del 1836, nel «Journal des Débats», dava così notizia dell'opera:

è così che vestito da scimmia, agghindato di orpelli ridicoli, senza un occhio, con un braccio storto, una gamba rotta, si osò presentare il più grande musicista del mondo al delicato ed esigente pubblico francese dicendogli: Voilà Mozart¹⁴

Con l'adattamento viene eliminata l'alternanza delle parti parlate e cantate, in questo modo si va irrimediabilmente e completamente a modificare la forma, viene inoltre a mancare il repentino passaggio dai registri seri a quelli comici. L'Egitto diventa lo sfondo della vicenda, assecondando la moda del tempo, mentre i nomi dei personaggi vengono tutti modificati, la Regina della Notte diviene Myrrène, Tamino Isménor e Papageno Bochoris. Il *Singspiel* tedesco in tal modo diventerà una *Grand Opéra*.

Se da una parte l'adattamento permette di avvicinare il libretto del *Singspiel* alle esigenze dell'opera lirica e la musica di Mozart al gusto francese, dall'altra al pubblico parigino, in questo modo, non veniva consentito di conoscere l'opera originale di Mozart e i critici mal tolleravano proprio questo aspetto, più che l'adattamento e il plagio in sé, per quanto poco riuscito fosse nel caso di *Les Mystères d'Isis*, poiché era una pratica comunemente utilizzata in quell'epoca.

Les Mystères d'Isis fu ampiamente apprezzato dal pubblico, nonostante le critiche, e questo gli consentì di essere messo in scena per un numero ragguardevole di repliche, circa centotrenta tra il 1801 e il 1827. A decretarne il successo fu in gran parte Pierre-Gabriel Gardel (1758-1840), soprannominato il *Mozart della danza*, che diede vita alle coreografie dei balletti, allo stesso modo le scenografie che riproducevano l'antico Egitto colpirono gli occhi e l'immaginazione degli spettatori.

¹⁴ F. ATTARDI, *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006. cit. p. 396.

Le scenografie, infatti, non colpirono solo il pubblico, ma anche la stampa, basti pensare che il redattore de «La Décade Philosophique», dopo aver visto l'opera, affermò che «gli occhi sono trattati meglio delle orecchie»¹⁵.

Tuttavia, non abbiamo avuto un'idea esatta della scenografia di quest'opera, che tanto aveva affascinato il suo pubblico e anche la critica più severa, fino al 26 marzo 2014, ovvero in seguito alla cessione ad opera della casa d'aste francese AuctionArt dei lotti n° 249 e 250, e dell'acquisto da parte della Biblioteca Nazionale di Francia di due bozzetti per la decorazione di *Les Mystères d'Isis* prodotti da Charles Percier (1764-1838).

Fino al 2014 ci era pervenuto solamente un bozzetto realizzato a matita da Léger, pittore e decoratore, il quale, nel disegno, descriveva l'interno di un tempio che poteva essere associato a quello realizzato per le *Les Mystères d'Isis*.

In effetti, mettendo a confronto i bozzetti di Léger e Percier, è possibile notare le corrispondenze esistenti e una decisiva aderenza dei due disegni.

Percier realizza bozzetti più in linea con il gusto dell'esotico dell'epoca, piuttosto che realmente fedeli all'architettura o all'impianto urbanistico dell'antico Egitto. D'altra parte, Percier non si era mai recato in Egitto, come si può comprendere facilmente dai suoi disegni, che non hanno nulla di realmente egiziano.

¹⁵ B. CANNONE, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne. 1793-1829*, Paris, Klincksieck, 1991, trad. cit. p. 195.

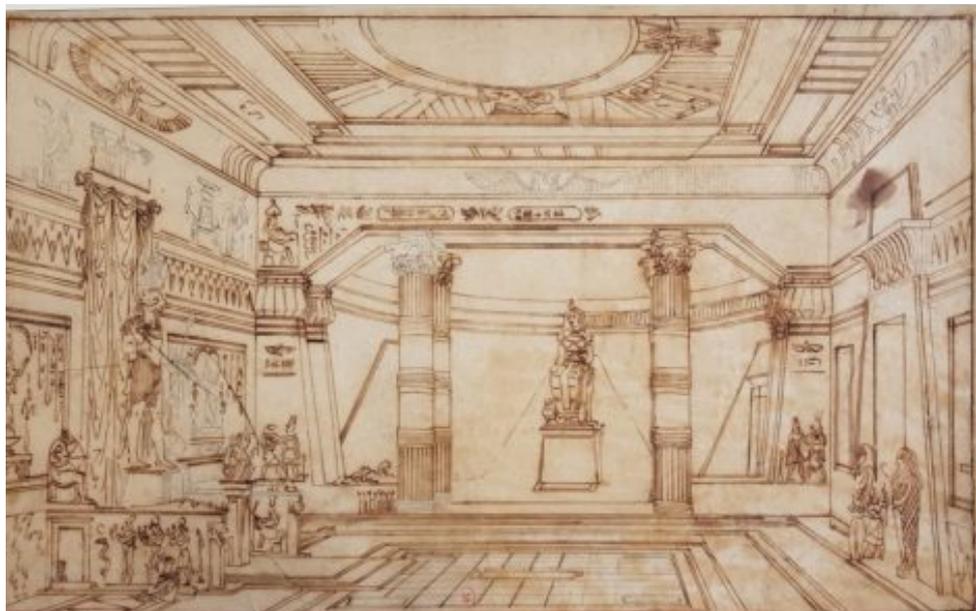


FIGURA 1. Les Mystères d'Isis: bozzetto di decorazione di Cicéri. Bibliothèque-musée de l'Opéra.

I disegni acquistati dalla BnF tra il 2014 e il 2017 si trovano attualmente riuniti nelle collezioni della Biblioteca Museo dell'Opera; il loro grande pregio è anche quello di testimoniare quella *passione francese* per il gusto esotico e, in particolare per l'antico Egitto, che dilagò in quel periodo e il ruolo che ebbero in questo frangente decoratori e scenografi, i quali alimentarono questo gusto e questa passione, facendo sognare pubblico e critica con le loro realizzazioni. Ancora una volta è importante sottolineare che l'opera in quegli anni era considerata uno spettacolo più per gli occhi che per le orecchie; è evidente, dunque, il ruolo che ebbero gli scenografi poco importa se fossero fedeli o meno alle ricostruzioni storiche, ciò che conta, e che a noi è pervenuto anche grazie alla stampa dell'epoca, è l'immagine della bellezza e della verità delle scenografie di quel tempo.¹⁶

¹⁶ Cfr. J.-M. VINCIGUERRA, *Les mystères d'Isis ou l'Égypte antique d'après les décorateurs de l'opéra: sur quelques acquisitions récentes du département de la musique*. https://antiquitebnf.hypotheses.org/1631#identifier_3_1631 (ultimo accesso 12/09/2022)

3. Il soggetto

Atto primo. La città che fa da sfondo è Memphis; l'ambientazione della scena mostra i portici che sono attorno l'abitazione dei sacerdoti. Da un lato è posto l'ingresso del palazzo di Myrrenne, mentre sull'altro lato si scorge l'ingresso ai sotterranei che portano al tempio di Iside e alla dimora dei sacerdoti. Sullo sfondo si intravede un ponte sul fiume Nilo, alcune piramidi e la città.

Il sipario si apre. È notte. I sacerdoti e le sacerdotesse sono già in scena, aspettano che giunga l'ora per compiere il sacrificio da offrire a Iside. Zarastro, il quale ha rapito Pamina, invoca l'aiuto divino della dea immortale Iside affinché Isménor possa superare le difficili prove per essere iniziato al suo culto e divenire, così, Sacerdote al suo posto. Zoroastro, padre di Pamina, avuta da Myrrenne, desidera che la figlia vada in sposa a Isménor.

L'entrata in scena di Isménor è sottolineata da splendidi effetti scenici, l'aria viene oscurata da uno spesso vapore, mentre escono fiamme dai sotterranei. L'uomo sviene, soffocato dal fumo causato dal fuoco e dall'aria satura a causa del vapore; rinviene grazie all'aiuto di tre donne, le quali corrono subito in suo soccorso, Isménor invoca il nome di Pamina e le promette il suo amore poiché convinto di essere stato salvato dalla donna.

Alcune giovani entrano in scena con ghirlande di fiori che portano per la festa di Iside, in quello stesso momento appare Bochoris tra due corone danzanti, il quale canta per dimenticare il suo amore per Mona, mentre Myrrenne piange la sua amata figlia Pamina che è stata rapita.

Bochoris è felice di vedere Isménor, il quale incita Bochoris a lottare per i loro amori e per far ritrovare loro la libertà perduta. Bochoris appare scettico, non credendo di possedere le qualità e le capacità di un eroe; tuttavia, decide di seguire Isménor alla ricerca di Pamina, nella speranza di ritrovare Mona. I due si precipitano ad avvisare Myrrenne riguardo la decisione presa.

Myrrenne chiede a Isménor di aiutarla e di liberare Pamina, è una madre distrutta dal dolore per il rapimento della figlia e ciò che desidera è vendetta e che il rapitore e tiranno Zarastro venga punito. Se Isménor riuscirà in questo scopo, otterrà la sua felicità e avrà Pamina in sposa. Myrrenne è certa che il

suo amato sposo Zoroastro darà tutti i suoi averi e poteri alla figlia in eredità e non vuole, dunque, che a beneficiarne sia Zarastro, poiché ne godrebbe ingiustamente. La donna, inoltre, avvisa Isménor dei pericoli che lo attendono, ma l'uomo è irremovibile e accetta, con l'aiuto di Iside, di liberare la donna che ama dal tiranno crudele.

Myrrenne invoca quindi Iside, affinché protegga l'intrepida impresa di Isménor che viene considerato come un nuovo Orfeo, ovvero colui che riuscì a strappare Euridice dalle tenebre della notte per riportarla alla luce del giorno.

Bochoris è terrorizzato, non ha alcun interesse a conoscere i segreti degli dei o che gli siano rivelati Misteri importanti, alla curiosità preferisce di gran lunga la quiete e il riposo; Myrrenne gli fa allora dono di uno strumento intriso di poteri magici, grazie al quale ogni cosa viene resa possibile.

Isménor e Bochoris si mettono in viaggio per la loro avventura. Isménor supera il primo ostacolo e oltrepassa la prima recinzione, Bochoris lo segue; Myrrenne e il suo seguito possono rientrare nel palazzo.

Atto secondo. La scena è differente rispetto al primo atto. Ci troviamo in un'ampia strada piena di sfingi, che costeggiano tutto attorno le case degli abitanti e quelle dei sacerdoti. Sullo sfondo si vedono alcune terrazze e delle piantagioni che circondano i monumenti.

Pamina e Mona sono in scena, parlano tra loro, cercando di capire come fuggire; Pamina è impaziente di riabbracciare Myrrenne. Bochoris vede da lontano le due donne e non le riconosce se non avvicinandosi, quando riesce finalmente a vedere la sua amata Mona. Bochoris confessa a Pamina di essere arrivato lì con il giovane e aiutante Isménor, il quale è innamorato di lei ed è desideroso di farla fuggire. I tre scappano ripercorrendo a ritroso la strada dalla quale era giunto Bochoris.

Isménor intanto viene introdotto nel tempio da tre sacerdoti, i quali gli spiegano che trionferà e potrà ottenere la felicità solo se sarà guidato dalla virtù e dai valori di prudenza e silenzio. Zarastro, che sembra essere avvolto in qualcosa, vedendo Isménor, gli domanda perché sia giunto fin lì e cosa

desideri. Isménor è in cerca di amore e virtù, ma potrà ottenerli solo dopo aver raggiunto la saggezza. Isménor, tranquillizzatosi per aver saputo che Pamina è ancora viva, entra nel tempio.

Cambio scena. Pamina e Bochoris sono stati sorpresi nel loro tentativo di fuga e vengono condotti davanti al guardiano degli schiavi. Bochoris si rammenta dello strumento che Myrrenne gli ha donato e, desideroso di reagire, lo utilizza iniziando a suonarlo mentre canta. Gli schiavi e il guardiano non riescono a restare fermi e iniziano a danzare.

Zarastro entra in scena preceduto da un coro di sacerdoti e sacerdotesse. Pamina lo implora di farla tornare dalla madre, ma Zarastro le risponde che è stata fatta la volontà della legge e che la sua sorte potrà mutare solo se dimostrerà di avere pazienza.

Due sacerdoti fanno entrare Isménor, il quale reclama Pamina come sua sposa. La giovane viene allontanata e Isménor viene coperto con un velo e portato nella piazza del tempio.

Atto terzo. La scenografia viene cambiata ancora una volta. La scena raffigura ora la sala delle assemblee dei sacerdoti, situata nei sotterranei, sala alla quale si accede da diversi accessi, tutti chiusi e posti sotto controllo; i sacerdoti entrano nella sala da una lunga e buia galleria, prendendo posto in funzione del loro ordine.

Mona e Myrrenne riescono a introdursi travestite da vecchie. Mona riesce a raggiungere Pamina. Myrrenne non si dà pace; l'aria dalla *Clemenza di Tito* accompagna lo sfogo di Myrrenne, mettendo in risalto il suo dolore. La donna non comprende perché Isménor, invece di salvare la figlia e di vendicarla, si sia avvicinato a Zarastro.

Una marcia religiosa fa da accompagnamento ai sacerdoti mentre entrano nella sala, disponendosi alla destra e alla sinistra di Zarastro. Mona vuole portare Myrrenne da Pamina. Zarastro invoca gli dèi, Iside e Osiride, di accogliere Isménor.

Due sacerdoti pongono alcune domande a Isménor e a Bochoris. Dal primo vogliono sapere se è pronto a essere un uomo giusto, puro e saggio, in questo

modo potrà ottenere l'amore e avere Pamina; a Bochoris chiedono se voglia essere saggio e ottenere la gloria. Bochoris desidera solo Mona e crede che potrà averla solo se vincerà la morte, inoltre, è pieno di paure e di dubbi circa la necessità di dover superare ulteriori prove. Entrambi gli uomini sprofondano in un sotterraneo.

Atto quarto. La scena cambia ancora una volta. L'ambientazione ora ha luogo in una sala sotterranea, buia e profonda, destinata alle prove del fuoco, dell'acqua e dell'aria.

Pamina è imprigionata, invoca Iside per le sue pene d'amore; le sacerdotesse appaiono accanto a lei. Pamina soffre poiché crede che Isménor non le sia più fedele e che abbia preferito unirsi a Zarastro piuttosto che salvarla; le sacerdotesse la rassicurano riguardo il coraggio e l'amore del giovane e le dicono che, se supererà tutte le prove che gli saranno sottoposte, potrà riaverla, poi scompaiono.

Bochoris è sempre più terrorizzato e solo; tiene una lampada in mano che lo aiuta a uscire dal dedalo. Una voce gli intima di fermarsi e di non avvicinarsi; a Bochoris, sempre più spaventato, non resta che prendere lo strumento musicale. La voce smette di parlare, tuttavia lui continua a suonare. Mona, ancora travestita da vecchia, gli appare e gli promette il suo amore; Bochoris non la riconosce, desidera solo rivedere la sua amata. La vecchia (Mona) è furiosa per il modo in cui Bochoris parla del suo amore per Mona, si sente insultata e, presa dalla gelosia, gli dice che andrà a cercare Mona per vendicarsi.

Bochoris, sentendo i propositi della vecchia, viene preso dalla disperazione e decide di uccidersi, Mona, a questo punto, gli appare per scongiurare il gesto suicida. Bochoris racconta quanto gli è accaduto incontrando una vecchia pazza in preda al delirio, Mona gli giura il suo amore eterno per essersi opposto al volere della vecchia. Un rumore interrompe i due.

Appare Isménor, portato da due ministri delle prove, i quali gli fanno sapere che solamente se riuscirà a superare le prove dell'acqua, del fuoco e dell'aria e se il suo cuore gli infonderà sufficiente coraggio, solo in quel caso

Iside lo inserirà tra gli innocenti. Si sente la voce di Pamina, i ministri spingono Isménor a superare le prove per poterla liberare. Le varie prove si susseguono mentre il coro inneggia alla vittoria.

Myrrenne vuole la sua vendetta e cerca di intrufolarsi con il suo seguito per ottenerla. Il rumore dei tuoni diviene assordante, Bochoris è bloccato dalla paura; si convincono che Iside li stia perseguitando e che si stia vendicando per l'oltraggio che stanno commettendo e perdono le speranze.

La scena cambia ancora una volta. Ci troviamo ora nel Tempio della Luce.

Zarastro è su uno splendido e imponente trono, nel Tempio vi sono tutti i sacerdoti e le sacerdotesse, i bambini dei sacerdoti, gli iniziati, e il seguito che fa parte dei misteri e del culto di Iside. Isménor, Bochoris, i Ministri delle prove, Pamina, Mona e le sacerdotesse sono disposti in gruppetti sul proscenio.

Myrrenne vede Pamina, la quale corre dalla madre; Zarastro le dice che è consapevole che Pamina può essere felice solo accanto a sua madre e, quindi, chiede a Myrrenne di disporre del destino e della mano di sua figlia per coronare il sogno del giovane sposo.

Myrrenne comprende che non vuole più vendicarsi di Zarastro; Pamina, dal canto suo, dice che sua madre vuole la sua felicità e sa, quindi, che le nozze le daranno ciò che lei desidera.

4. Les Mystères d'Isis e Il flauto magico, opere a confronto

Il libretto è chiaramente un adattamento del *Flauto Magico*, tuttavia mancano le caratterizzazioni psicologiche dei personaggi, che qui vengono tratteggiati in modo piuttosto semplice e superficiale; la storia, pur ispirandosi all'opera di Mozart, è ben lontana dalle sfaccettature e dal sottotesto presente nell'originale. Inoltre, anche se si tralasciano le congetture su una struttura binaria o tripartita del libretto, ad ogni modo in *Les Mystères d'Isis* viene meno l'unità presente nel *Flauto Magico* che scaturisce dalla visione massonica del rito iniziatico.

Per quanto riguarda la caratterizzazione psicologica possiamo già notare una grande differenza tra il personaggio della Regina della Notte nel *Flauto Magico* e quello di Myrrenne in *Les Mystères d'Isis*. Il desiderio di vendetta della seconda non sembra essere supportato da sufficienti ragioni, la sua ira proviene esclusivamente dal rapimento di Pamina, a differenza della Regina della Notte che, non solo vuole riavere la figlia rapita, ma desidera anche tornare in possesso del settemplice solare, simbolo e mezzo di potere, che suo marito ha affidato agli iniziati di Sarastro.

Nel testo di *Les Mystères d'Isis* viene meno la forza del libretto mozartiano, tutto appare più superficiale, mancano i significati e il senso più profondo presente nell'opera di Mozart; se prendiamo la figura di Tamino, noteremo come il suo corrispettivo Isménor sia una figura decisamente più debole e meno sfaccettata, il suo amore è meno ardente e il desiderio di conquistare la sua amata non è altrettanto forte rispetto a quello che spinge il personaggio originale. Un'ulteriore debolezza del rifacimento del libretto mozartiano può essere vista nello svenimento del protagonista, Tamino di fronte a un serpente e Isménor davanti a una nuvola di fumo; laddove il serpente comporta una simbologia ricca che apre una serie di significati, nella nuvola di fumo non si riesce a trovare alcuna simbologia implicita. Nel libretto mozartiano Tamino perde i sensi alla vista del serpente e, tralasciando la contraddizione che può nascere tra la paura di lottare contro un serpente rispetto al coraggio con cui affronta tutte le prove iniziatiche, siamo d'accordo sul simbolismo implicito nello svenimento davanti a un serpente, poiché acquista il significato dello sconcerto cui viene preso il protagonista dinanzi al Sé, alla verità e ai diversi significati che la figura del serpente implica.

D'altra parte, forse per una quasi inesistente connotazione psicologica del personaggio, in *Les Mystères d'Isis* sono assenti le descrizioni delle prove iniziatiche che reggono la struttura del *Flauto Magico* che, nell'adattamento, invece appaiono quasi casuali e non parte di una ricerca della verità.

Sorte non differente quella cui va incontro il personaggio di Pamina, che viene oltremodo semplificato; manca, infatti, lo spessore psicologico della

Pamina del *Flauto Magico* che affronta una lotta interiore tra il bene che prova per la madre e ciò che la Regina della Notte le chiede, ovvero di uccidere Sarastro. Inoltre, la Pamina del libretto originale non si limita ad attendere di essere salvata, ma accompagna e sostiene Tamino mentre affronta le prove iniziatiche. La presenza di Pamina in questo frangente è decisiva e apre una serie di significati del testo di Mozart, le donne infatti non erano ammesse a prendere parte all'iniziazione, questo aspetto fa sì che diversi critici, di cui Soresina è la più fervente sostenitrice, vedano in Pamina l'anima di Tamino, la parte femminile a cui deve ricongiungersi per poter trovare sé stesso, accettare di dover affrontare le prove e riuscire a superarle con coraggio.

Simili considerazioni possono essere fatte confrontando Bochoris e il buffo Papageno.

Sin dall'entrata in scena di questi personaggi, possiamo facilmente vedere la grande differenza nella loro connotazione; Bochoris appare in un incontro causale con Isménor, che già conosce, l'entrata in scena di Papageno, invece, è ben studiata e acquista senso in relazione al personaggio: Papageno arriva nel momento in cui Tamino rinviene e gli fa credere di essere stato lui ad aver ucciso il serpente. Bisogna ricordare che la responsabilità circa l'uccisione del serpente non resta un episodio slegato dalla storia, inoltre, viene inserito un ulteriore significato, infatti, le tre Dame puniranno Papageno per il falso svelamento della verità circa l'uccisione del serpente mettendo all'uccellatore un lucchetto per chiudergli la bocca, azione che serve da monito per la società contro chi non dice la verità. L'apparizione di Bochoris perde, dunque, tutto il significato presente nel libretto mozartiano, divenendo una semplice entrata in scena di un nuovo personaggio.

D'altra parte, *Il Flauto Magico* è pieno di simbolismi e di moniti che mancano in *Les Mystères d'Isis* che semplifica oltremodo il testo originale. Tale semplificazione la ritroviamo nella scena della vecchia, una scena che, in *Les Mystères d'Isis*, perde completamente di senso. Bochoris non sta affrontando, infatti, le prove iniziatiche e non è costretto al silenzio, condizione imprescindibile per poter partecipare alle prove, dunque

l'apparizione di Mona sotto le mentite spoglie di una vecchia, e l'equivoco che ne scaturisce, diviene incomprensibile. Senza tener conto che nel *Flauto Magico*, non solo sia Tamino che Papageno devono affrontare le prove, ma è presente l'elemento della magia per cui l'apparizione di Papagena sotto mentite spoglie acquista un senso che qui non ritroviamo.

Naturalmente la debolezza e la mancanza di significati più profondi presenti nell'intero testo di Morel non potevano non segnare anche il finale. In *Les Mystères d'Isis* dopo l'iniziazione di Isménor, Myrrenne ritrova Pamina e desiste improvvisamente dalle sue idee di vendetta che, invece, l'avevano mossa per tutta l'opera. Non appena Pamina le corre incontro, Myrrenne sembra dimenticare i suoi propositi vendicativi, rasserenandosi al pensiero delle nozze tra i due giovani innamorati; inoltre la Pamina di Morel non viene iniziata. Il *Flauto magico* è retto da un senso profondo e da un sottotesto intriso di significato: alla base vi è una lotta tra il bene e il male che si conclude con il finale, la luce vince sull'oscurità, il regno della luce risplende mostrandosi in tutto il suo fulgore, mentre la Regina della Notte sprofonda con i suoi seguaci in una botola.

Al testo di Morel manca il significato simbolico presente nel testo originale, diviene una semplice storia d'amore, il racconto di Isménor che cerca la donna di cui è innamorato che è stata rapita, rapimento non avvalorato da una motivazione profonda, che deve affrontare alcune prove iniziatiche, che peraltro supera in modo del tutto casuale, e in seguito alle quali può sposare Pamina, secondo il volere anche di Zoroastro, in vista di un lieto fine in cui tutti i protagonisti appaiono felici e in cui si giunge a una pace ritrovata. Nessuna lotta tra il bene e il male, alcun significato simbolico che invece sosteneva il libretto del *Flauto Magico*, testo che raccontava al contrario il passaggio dalle tenebre, intese come stato di ignoranza, alla luce, ovvero la conoscenza acquisita attraverso il superamento di sé stessi, la storia di un'iniziazione in cui l'uomo ricerca, e trova, la luce, la verità.

La critica attaccò duramente il libretto di Morel, ponendo l'accento sulla mancanza di significato e affermando che la rielaborazione di un testo su

musica già scritta avesse reso difficile la sua riuscita, riteniamo piuttosto che i testi siano eccessivamente semplificati, così come la storia, manca l'ermeneutica e il lavoro colmo di simbolismi presente nel libretto mozartiano.

Siamo d'accordo con quella parte di critica,¹⁷ come vedremo più avanti, che vede, nella grandezza di *Les Mystères d'Isis*, la bellezza della sua musica, le splendide decorazioni delle scenografie, i magnifici balletti e le coreografie.

L'opera ha, tuttavia, un pregio fondamentale, fu infatti grazie a *Les Mystères d'Isis* se in Francia si entrò in contatto con la musica di Mozart; Morel e Lachnith compresero subito, e di questo gli va riconosciuto il merito, che il *Flauto Magico* era un'opera di tale valore che doveva essere fatta conoscere al pubblico parigino, certo adattandola al gusto francese dell'epoca. Grazie a Lachnith, che aveva compreso la bellezza della musica di Mozart, non ancora nota in Francia, il genio del compositore austriaco fu conosciuto; senza la sua intuizione forse si sarebbe aspettato ancora molto tempo prima che il pubblico francese potesse conoscerlo.

Non si può, dunque, considerare come un'opera minore, tanto più se si pensa al successo che ottenne nell'Ottocento e al grande numero di repliche, oltre centotrenta, che vennero messe in scena e al successo che ottennero, tale da far considerare Mozart pari ad Haydn, Paisiello, Cimarosa, Gluck e ad altri compositori contemporanei.

Sfortunatamente il grande successo di *Les Mystères d'Isis* fece sì che per diversi decenni il *Flauto Magico* non fosse conosciuto in Francia e non venisse messo in scena in lingua originale e con il libretto originario, riporta, infatti, Abert nella sua ampia biografia su Mozart, scritta ai primi del Novecento, che «solo il 21 febbraio 1865 l'opera andò in scena nella forma

¹⁷ E qui ci riferiamo soprattutto a quanto scritto nella «La Décade Philosophique» ma anche da Berlioz.

originaria al Théâtre Lyrique, curata da Nwitter e Beaumont, ottenendo uno splendido successo»¹⁸.

Bibliografia

- AA.VV., *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, *Le biografie vol. IV*, UTET, Torino, 1986.
- ABERT H., *Mozart, la maturità 1873-1791*, Milano, Il Saggiatore, 1985.
- ATTARDI F., *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2006.
- CANNONE B., *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Klincksieck, Paris, 1991.
- CASINI C., *Storia della musica dal Seicento al Novecento*, Rusconi, Milano, 1988.
- CHAILLEY J., *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Parigi, 1968.
- MELOGRANI P., *WAM. La vita al tempo di Wolfgang Amadeus Mozart*, Laterza & Figli, Bari, 2003.
- MOZART W. A., DE CHEDEVILLE E.M., *Les Mystères d'Isis, opera en quatre actes*, Wentworth Press, Milton Keynes, 2018.
- MOZART, W.A., LACHNITH, L. W. *Les mystères d'Isis, Opera in quattro atti, a cura di Alessandro Decadi*, Tipheret, Roma, 2022.
- SURIAN E., *Manuale di storia della musica vol. III.*, Rugginenti, Milano, 1999.
- VINCIGUERRA J-M, *Les mystères d'Isis ou l'Égypte antique d'après les décorateurs de l'opéra: sur quelques acquisitions récentes du département de la musique*

¹⁸ H. ABERT, *Mozart, la maturità 1873-1791*, Milano, Il Saggiatore, 1985, cit. p. 723.