



Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2
2006

William Dodd	7
“That question’s out of my part”: Preparing and performing Shakespearean character	
Roberta Mullini	19
Why <i>A Play of Love</i> in 1534 London? John Heywood and Castiglione’s <i>Libro del Cortegiano</i> : An Intertextual and Intercultural Hypothesis	
Maria Innocenza Runco	33
Un Prologo in scena: osservazioni sull’arte in recitativo conversante	
Giovanni Darconza	47
La poetica dell’assenza nei versi di guerra di Miguel Hernández	
Iaroslav Solodovnikov	59
La dialettica del sé nella <i>Confessione</i> di Lev Tolstoj	
Giampiero Cordisco	79
La Bibbia apocrifia di Nick Cave: <i>And the Ass Saw the Angel</i> fra delirio e catarsi	
Recensioni	89

Un Prologo in scena: osservazioni sull'arte in recitativo conversante

runcodati@yahoo.it

La genesi della seconda versione dell'*Ariadne auf Naxos* di Hugo von Hofmannsthal e di Richard Strauss affonda le radici nel tortuoso cammino che la critica e il pubblico riservarono agli allestimenti della prima stesura, ritenuta eccessivamente disomogenea nel binomio commedia di Molière-tragedia e accusata di astrattezza nella tematiche, inverosimiglianza nei personaggi e artificiosità nel linguaggio¹. Nonostante le resistenze di Strauss – ostinatamente avverso a qualsiasi interpolazione o cambiamento dell'opera –, le accese polemiche che il lavoro continuava ad alimentare obbligarono il poeta a rompere gli indugi e a mettere mano al testo. Nel mese di dicembre del 1912 si concretizzò l'idea di una revisione dell'opera: Hofmannsthal si adoperò per eliminare il *Bourgeois Gentilhomme*, rivedere la scena di raccordo, sopprimere in essa tutte le allusioni al Molière, ampliarla e adattarla ad un trattamento con il recitativo secco, af-

¹ La prima *Ariadne auf Naxos* andò in scena a Stoccarda, il 25 ottobre 1912. L'opera comprende, nella parte iniziale, un riadattamento del *Bourgeois Gentilhomme* nella traduzione tedesca di Samuel Bierling, a chiusura del quale viene allestita la storia mitologica intrecciata ad elementi della commedia dell'arte. Il passaggio dalla commedia all'opera vera e propria avviene attraverso un breve brano in prosa, senza musica, in cui, alle spalle del maestro di danza e del compositore impegnati in un'accesa discussione sullo spettacolo, si prepara la scena per l'*Ariadne*, tra le accordature degli strumentisti, i vocalizzi dei cantanti e l'indirivieni degli *arrangeurs*. Pur indulgendo sulla tendenza, tipica del teatro moderno, di condensare la trama di avvenimenti esterni e di renderla un contorno ai moti interni (che costituivano l'ordito più importante), i critici sottolinearono come venisse occultato persino ogni genuino stato d'animo per far spazio a pure astrazioni. La stampa infierì soprattutto sul poeta evidenziando come i suoi versi non si prestassero ad essere musicati perché necessitavano, per essere compresi e apprezzati, di quel tempo che manca in un lavoro musicale: l'impatto con i suoni faceva decadere il testo verbale, secondo molti recensori, ad una *summa* di geroglifici.

finché divenisse il “pedistallo” definitivo della nuova *Ariadne auf Naxos*². Il risultato finale fu l’elaborazione di un Prologo che subentrò alla *Zwischenszene*, (di cui condivideva sostanzialmente la trama), fungendo da preludio alla storia di Arianna, rimasta invariata rispetto alla prima versione; in esso fu accentuato e dilatato il motivo del “destino del musicista”, incarnato dal giovane Compositore.

A spingere il librettista a riprendere il lavoro appena concluso era la ferma volontà di legittimarne la vera natura, così accanitamente fraintesa dai recensori e dolorosamente ignorata dal pubblico: i temi dell’*Ariadne*, a suo parere, non erano l’astratto prodotto di una mistica culturale elitaria, ma motivi reali perché propri della natura umana, elevati spiritualmente e destinati all’attenzione del grande pubblico³. Il Prologo rispondeva all’intenzione dell’autore di omogeneizzare i materiali utilizzati, chiarire nell’opera stessa – e non più solo attraverso saggi preparatori (quale era stato *l’Ariadne Brief*⁴) – i legami con la vita vera di un lavoro che, solo apparentemente, sembrava esserne estraneo. Inoltre, il nuovo libretto fu un esplicito atto di distacco dalle vacue correnti estetizzanti, che affioravano come venti pseudo-riparatori ad inizio secolo nell’ormai agonizzante impero e una presa di posizione a favore di un’arte che annoverasse, tra i suoi pregi, non solo la bellezza, ma anche la difesa delle sue istanze comunicative. Hofmannsthal non era mai stato votato ad un totale estetismo, il teatro gli appariva un luogo ideale in cui combinare la contemplazione del bello al bisogno di moralità, all’esigenza di comunicare con gli spettatori e – per farlo – aveva bisogno di rendere la materia riconoscibile: il Prologo funge da pre-commentatore dell’operazione poetica e del suo significato.

Il plico con la nuova parte arrivò in casa Strauss, a Garmisch, il 15 giugno 1913, preceduto da un caloroso appello con cui il librettista sperava di assicurarsi la disponibilità del suo collaboratore:

² L’idea del recitativo secco fu di Strauss: “Caro dr. Strauss, la Sua idea del recitativo secco per il Prologo di *Ariadne* mi sembra assai fertile, un recente ascolto del *Figaro* a Monaco mi ha stimolato in questa direzione e penso ad un rifacimento della scena introduttiva” (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 218).

³ Con *Ariadne auf Naxos* Hofmannsthal aveva ricercato un’altra forma di realismo che si fondava, paradossalmente, sull’emersione dell’elemento spirituale che era reale, a suo parere, più delle banali parvenze, in quanto appartiene alla natura umana, studiata e presentata nella sua accezione più alta. Sul disappunto di pubblico e critica riguardo la prima versione così si espresse: “È possibile che ci sentano ciò che forse odiano di più, il ripudio della semplice provvisorietà, della cruda apparenza della realtà, – la ricerca dell’elemento spirituale –, ed è questo che provoca la loro livida ostilità?” (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 225-6).

⁴ Si tratta della versione ampliata della lettera di metà luglio del 1911 che Hofmannsthal indirizzò a Strauss per enucleare e chiarire i motivi simbolici della vicenda di Arianna. Cfr. Hofmannsthal-Strauss, 1925: 195-7).

Lei mi toglierà un peso dal cuore, e, creda a me, se lo toglierà anche Lei, quando avremo sciolto l'innaturale connessione del morto con il vivo (credevo di poter galvanizzare il morto grazie alla messa in scena, ma la macchina non ha funzionato!). (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 236)

Il musicista, da parte sua, giudicò la nuova versione “noiosa”:

Contiene in sé e per sé molte cose che mi sono addirittura antipatiche, tra l'altro il compositore, che per me sarà abbastanza ostico mettere in musica. Deve sapere che infatti che nutro un'innata antipatia per tutti gli artisti trattati in drammi e romanzi, e in particolare musicisti, poeti e pittori. [...] In ogni caso non credo si giustifichi il Suo desiderio che la seconda versione sia considerata l'unica e definitiva. Per me la prima forma è tuttora la giusta, e la seconda un espediente. (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 247-8)

Una tale predisposizione non fu certo un *incipit* incoraggiante e dovette frapporre tra i due artisti un muro che, se non interruppe lo scambio di idee su altri progetti, raggelò gli sviluppi della nuova *Ariadne* e allungò i tempi di attesa del primo allestimento. È datata febbraio 1916 la lettera a Pauline Strauss, consorte del musicista, con cui il librettista sperava di smorzare definitivamente le resistenze del collaboratore e di attivare il dispositivo organizzativo dello spettacolo, dicendosi profondamente convinto della necessità di modificare l'opera e confessando di essere stato tentato più volte di ritirarla già dopo la sfortunata esecuzione di Stoccarda⁵.

Punti di disaccordo accorsero a rinfocolare gli animi dei due artisti impegnati nella scelta dell'interprete del Compositore. Strauss propendeva per un soprano, Hofmannsthal reagì inorridito davanti a una tale pretesa: affidare il ruolo ad un interprete femminile, a suo avviso, significava snaturare la parte e introdurre un aleggìo di operetta in un lavoro connotato da “spirito” e “grandezza”. Il musicista, mosso da considerazioni di natura pratica, motivò la sua proposta sulla base della difficile situazione nei teatri: avere un tenore era impossibile perché non veniva concesso nemmeno per la parte di Bacco, ritenuta troppo breve; scartato il registro del baritono, poco consono alla parte, la scelta del soprano appariva quasi obbligata. Altro motivo di scontro fu la richiesta di Strauss di dilatare la parte del Compositore con una scena solistica “breve e graziosa”, “poetica-malinconica” da recitarsi dopo la favola mitica. Per il poeta ciò significava intaccare l'equilibrio e la parabola stilistica complessiva dell'opera. Il punto agogico della liricità doveva rimanere il duetto finale tra Arianna e Bacco, dopo il quale una breve coda avrebbe concluso l'opera. Qualunque dilatazione lirica in bocca al Compositore sarebbe stata avvertita estra-

⁵ Cfr. Hofmannsthal-Strauss 1992: 347-8. Il primo allestimento della prima versione dell'*Ariadne auf Naxos* andò in scena il 25 ottobre 1912, a Stoccarda.

nea allo stile asciutto e prevalentemente in recitativo che lo aveva connotato fino ad allora⁶.

Nella scelta del luogo per il debutto, il librettista avanzò delle riserve sull'opportunità di presentare il lavoro a Vienna:

A favore di Vienna stanno molti argomenti: ma molti e gravi anche contro. Questo soprattutto. Che da Vienna non può venire una decisione che poi sia accettata da tutta la Germania; un insuccesso, sì, la Germania lo accetterebbe come irrevocabile, ma non il successo. (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 347)

Il rapporto di amicizia che in quegli anni legava Strauss ai membri della sovrintendenza del teatro ebbe la meglio sulle lucide rimostranze avanzate da Hofmannsthal e l'opera esordì sulla scena della *Hofoper* viennese il 4 ottobre 1916⁷. La compagnia includeva i nomi di: Maria Jeritza nel ruolo di Arianna, Lotte Lehmann in quello del Compositore, Selma Kurz come Zerbinetta, Bela von Környey come Bacco, Hans Duhan nella parte di Arlecchino e del Maestro di musica. Lo scenografo Anton Brioschi curò l'organizzazione dello spazio scenico secondo le dettagliate indicazioni fornite dal poeta, mentre a Wilhelm von Wymetal fu affidata la regia.

A Vienna, nel Settecento, in casa di un mecenate fervono i preparativi per l'allestimento di un'opera seria *Ariadne auf Naxos*, che il padrone di casa vuole offrire a "intenditori e persone di rango". Il Maestro di musica e il Compositore, suo allievo e autore della tragedia, apprendono con ira e sgomento che all'opera seguirà un epilogo buffo intitolato *L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti*. Il Compositore rimane colpito dalla bellezza di Zerbinetta, che, intanto, suscita le ire della Primadonna, l'interprete di Arianna. Quando tutto sembra essere pronto, il maggiordomo comunica il nuovo ordine del padrone che ha deciso di "vedersi servire i due lavori contemporaneamente sul suo palcoscenico", quello buffo e quello serio, "con tutti i personaggi e la musica appropriata, così come lui l'ha ordinata e pagata"⁸. L'annuncio getta nello

⁶ Inoltre c'era da chiedersi, secondo Hofmannsthal, che cosa avrebbe mai potuto dire il compositore nel finale: "Se si lamenta, dopo che l'opera ha vittoriosamente conseguito l'unione armonica dei due elementi, l'effetto è assurdo; se ne gioisce, è ancora più assurdo. C'è il rischio che tutto diventi un controsenso. Maledette tutte le rielaborazioni!" (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 353).

⁷ Inizialmente i due artisti, più che all'Europa, pensarono ad un debutto estero, forse americano. Scrisse Strauss a proposito: "La prego con la massima insistenza di non far trapelare neppure una parola a nessuno – a nessuno, specialmente a Vienna. Se diamo la cosa agli americani in autunno, è un po' troppo presto perché il mondo lo venga a sapere. Fino ad allora almeno, e possibilmente anche dopo, l'*Ariadne* deve circolare in Germania nella forma attuale" (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 219).

⁸ Il motivo di una tale decisione è lo stesso della prima versione: non ritardare l'uscita dei fuochi artificiali, prevista per le nove in punto.

sconforto il giovane Compositore. Il maestro di danza, che sin dagli inizi aveva palesato una certa insoddisfazione sull'opera, accoglie con entusiasmo l'idea, scorgendo in essa la possibilità di ravvivare un'azione "noiosa" e scenicamente povera. Il compositore, con il sostegno del maestro di musica e sotto esortazione del maestro di danza, è costretto ad approntare una serie di tagli al lavoro. Ma all'ultimo momento, dopo essersi lasciato conquistare dal fascino di Zerbinetta, si rende conto della contaminazione sacrilega alla quale sta per consentire e fugge disperato, mentre lo spettacolo sta per cominciare.

La caratteristica più evidente del Prologo è la sua struttura aperta. Pur possedendo una *pointe* finale, ciò che intercorre tra la prima e l'ultima battuta non segue un decorso lineare, ma si configura, piuttosto, come una complessa tessitura che potrebbe essere ulteriormente arricchita o decostruita e che trova nel lavoro da rappresentare il suo baricentro. Gli anelli di questa tessitura sono i punti di vista dei personaggi, che si intersecano e sovrappongono in un disegno sapientemente sfumato e diffranto. Il poeta riuscì ad offrire a teatro – con acume e raffinata ironia e l'abile intreccio di opinioni – una variegata riflessione sull'opera d'arte, generata dalla fusione (e non più giustapposizione come nella prima versione), in sede teorica, di elementi tragici e comici. Ognuno esprime la propria visione del lavoro e da questa angolazione va esaminato il rapporto tra il maestro di musica e il maestro di danza, che il poeta modificò rispetto all'originale di Molière. Nel *Bourgeois Gentilhomme* i due si concorrono nel convincere Monsieur Jourdain della superiorità della propria arte sulle altre: "In uno stato moderno la cosa più utile è la musica/ Senza la musica uno stato non regge" afferma il maestro di musica, "Per l'umanità intera la cosa più necessaria è la danza/ Senza la danza l'umanità non è nulla" (Molière: 65) controbatte il maestro di danza. Nel Prologo, invece, entrambi incarnano due differenti concezioni dell'opera d'arte e lo fanno con uno scambio di battute più incisivo di quelle molierane. Con grande efficacia drammaturgica, nel solco di un metodo già sperimentato nel *Rosenkavalier* (1909), Hofmannsthal tratteggiò le idee di un personaggio attraverso un processo di "emersione implicita", a partire dalla sua contrapposizione (spesso ironica) con un altro/i. Da un lato il maestro di musica, per il quale ogni prodotto artistico nasce da un'ispirazione quasi sacra ed è comprensibile a pochi adepti; dall'altro il maestro di danza, secondo cui l'opera, invece, deve divertire, ammaliare con colori, gesti e melodie e in virtù di ciò giudica estremamente noioso un ambiente desolato come l'isola di Arianna. Un tale dispositivo di contrapposizione si raffina quando subentra un secondo alter ego al maestro di musica: il maggiordomo. L'*Ariadne* è stata concepita per la cerimonia a casa del ricco mecenate, qualunque altra occasione e modalità di esecuzione diversa da quella prevista dall'autore, secondo l'insegnante di musica, sarebbe impensabile. L'eco delle sue asserzioni si infrange contro le rigide conclusioni del maggiordomo, per il qua-

le il lavoro mitologico è uno tra i tanti svaghi offerti dal padrone di casa ai suoi ospiti, al pari dei fuochi d'artificio e dell'epilogo comico: "Come che sia, riguarda *summo et unico loco* Sua Grazia il padrone di casa che genere di spettacoli egli intenda donare agli ospiti illustrissimi, dopo che abbia offerto una magnifica cena" (Hofmannsthal 1912a: 9)

Più integra, rispetto alle opinioni del maestro di musica, è la visione dell'arte del Compositore, il quale enuncia una sorta di fenomenologia della creazione artistica, che risente degli echi dell'estetica tardo-romantica, in particolare di quella wagneriana⁹. Il musicista, a suo avviso, è chiamato ad esprimere l'inafferrabile, l'arte è intesa come valore supremo e capacità di commuovere le anime semplici, come destino implacabile, zona affrancata dalle leggi umane che richiede all'artefice una dedizione assoluta e un'attività febbrile. Gli improvvisi cambiamenti (lo svolgimento contemporaneo della favola mitologica con l'epilogo comico) impongono al compositore un sofferto confronto con la realtà, sentita come fonte di contaminazione della purezza dell'opera d'arte. In lui è riproposta la dicotomia riscontrata nel rapporto Arianna/Zerbinetta tra fedeltà e mutamento, è incarnata, cioè, a livello di autore-personaggio una delle antitesi tematiche dell'opera, la contrapposizione tra l'ideale eroico e la sua negazione: "[...] è un personaggio simbolico, – spiegò il poeta – mezzo tragico, mezzo comico; l'antitesi dell'intera commedia (Arianna e Zerbinetta/anima e mondo) ora è legata a lui, il tutto si è ampliato, arricchito [...]" (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 244-5). E ancora sottolineò: "[...] del personaggio del Compositore tragico e insieme comico, come è il musicista nel mondo – i due temi principali di Ariadne ancorati nel cuore del musicista o radicati in esso, questa mi sembra una cosa poetica, essenziale, destinata a durare [...]" (*Ibid.*). Un bivio si profila davanti all'artista quando apprende del desiderio del mecenate di unire l'opera seria all'episodio comico: rimanere ineluttabili al fluire delle cose, perseverare, cioè, in un'ostinata fedeltà a se stessi che esclude le logiche del mondo o cambiare, gettarsi nel turbine della vita e trasformarsi in base ad esso. La fuga finale esprime la sua incapacità di ricercare un compromesso, di stabilire, per mezzo della propria arte, un accettabile legame con la realtà (contrariamente a Zerbinetta non cede alle seduzioni della realtà, ma, al tempo stesso, non riesce ad armonizzare il distacco da un parte di sé come accade, invece, ad Arianna).

Se attraverso le perorazioni del Compositore sull'arte Hofmannsthal aveva enunciato la propria professione di fede antirealista, si trovò in disaccordo con le conseguenze a cui il suo personaggio arriva nell'ostinata aspirazione, davanti ad un mondo incapace di apprezzare la vera arte, ad una vita solitaria che si configurava nel mito, diffuso all'epoca, dell'artista desideroso di vivere

⁹ Tali idee sono esposte dal Compositore nel *Preislied*.

fuori dal consorzio civile. Il richiamo ascetico della poesia conviveva nel librettista, invece, con il fascino esercitato da forme di comunicazione più immediate come il teatro. Egli si immedesimò solo in parte nel personaggio. La sua risposta sembra impennarsi su un compromesso a cui cercò, faticosamente e spesso inciampando, di ancorare il senso della sua esistenza di artista: la ricerca di formule che non rinunciassero alla dignità dell'opera d'arte, ma che, contemporaneamente, garantissero un contatto con il pubblico. Dal finale del Prologo trapela il messaggio hofmannsthaliano: se lo spettacolo continua con buone possibilità di riuscita, forse è perché l'artista può andare incontro ai gusti del pubblico, senza rinunciare all'essenza del suo lavoro. E se ciò avviene, allora l'arte si impone su tutto e riesce a sconfiggere le miserie della vita quotidiana, e, in particolare, la mancanza di gusto degli spettatori e le esigenze materiali di chi commissiona lo spettacolo. L'autore non deve fuggire davanti alle difficoltà di far valere le ragioni dell'arte e ciò anche nei confronti di un pubblico che preferisce ridere piuttosto che capire la complessità spirituale della disperata vicenda di Arianna.

Il settecento dell'*Ariadne* non è quello del *Rosenkavalier*; è distante, è cornice più che ambiente, solo lontanamente partecipa all'azione che è soprattutto interna. È sintomatico di ciò il fatto che, nella scrittura dell'opera approntata durante il primo conflitto mondiale, Hofmannsthal non abbia apposto alcun segno di storicità: l'epoca mozartiana non è più fonte di stabilità, è un'immagine rarefatta che si consuma nel tentativo di enucleare il senso e la funzione di un'opera d'arte che è tale solo se annovera, tra i suoi principi, la possibilità di essere recepita dal pubblico. Le frizioni del momento scoraggiarono il poeta a proporre modelli di riferimento e lo spinsero, piuttosto, a interrogarsi sul ruolo del teatro in anni segnati dal naufragio dell'esperienza dell'*art pour l'art*¹⁰.

La trama a piani sovrapposti, affiorata a livello tematico, è riproposta sul piano spaziale in un disegno di tale concisione e compiutezza come solo raramente si incontrano nel teatro musicale. Uno degli aspetti più interessanti del lavoro è, infatti, la concomitanza drammaturgica tra due azioni e due luoghi scenici paralleli: uno presente ed effettivo – la casa settecentesca del mecenate, l'altro, il mondo di Arianna, luogo virtuale esistente nelle anticipazioni dei personaggi del Prologo.

Il meccanismo di sovrapposizione contraddistingue anche la dimensione temporale, in cui sono ravvisabili tre piani: quella del pubblico, il settecento e un tempo mitologico che, per la sua caratteristica di essere fuori tempo, può

¹⁰ Il primo conflitto bellico aveva stimolato nella coscienza degli artisti nuovi interrogativi su un tipo di arte che non placasse solo i sensi (come da molti era giudicata quella wagneriana), ma trasmettesse un messaggio e fosse oggetto di riflessione. Su questa scia si arrivò, nel giro di poco tempo, al teatro impegnato degli anni venti.

essere considerato un sorta di “sempre presente”.

Le didascalie, insolitamente snelle, assurgono ad una funzione di tipo prescrittiva nei confronti dei personaggi, dei loro gesti, del modo in cui deve essere pronunciata una battuta e dello spazio scenico, comprese le luci. Di tipo narrativo sono solo le didascalie che descrivono l'entrata e l'uscita dei personaggi dalle porte laterali. Nel libretto, fatto insolito per la drammaturgia di Hofmannsthal, il dialogo svolge un effettivo ruolo di scambio comunicativo fra i personaggi, in quanto ci si deve organizzare per la serata e adeguare al nuovo volere del padrone di casa (le uniche parti più liriche sono quelle del Compositore quando intona la melodia “Tu figlio di Venere” e il *Preislied* finale). In particolare, il regime dialogico istituisce il dispositivo dell'interrogazione che, nel caso del Compositore, è di tipo auto-referenziale: il giovane artista è indaffarato a chiedersi come adattare l'*Ariadne* alla trama comica e a interrogarsi sulle parole di Zerbinetta.

La galleria delle *dramatis personae* del Prologo si arricchisce, rispetto alla prima versione, di nuove figure: sono stati aggiunti, infatti, i ruoli del compositore (appena nominato nella prima *Ariadne*), di un maggiordomo e di un parucchiere, mentre il personaggio di Monsieur Jourdain è stato sostituito da quello di un ricco mecenate.

Il primo impulso a rimodellare la figura del Compositore, rispetto a quella delineata da Molière, fu di Strauss che, in occasione della prima stesura, consigliò al poeta:

Proprio il Compositore e il Maestro di ballo sono in Molière *due figure che si possono magnificamente ampliare*. Sono ben delineate, *ma potrebbero diventare attuali solo grazie a Lei*. Dia libero corso al suo umorismo, se la prenda con la critica e con il pubblico, faccia passare qualche malignità sui compositori. Il pubblico si diverte come non mai, e poi ogni auto-ironia priva la critica delle sue armi più affilate. Il lavoro di Molière è un po' sciocco: può diventare un successo se Lei sviluppa i due personaggi del *Compositore e del Maestro di ballo in modo che si dica tutto quello che si può dire oggi sul rapporto tra pubblico, critica e artista*. Può diventare un corrispettivo dei *Meistersinger*, 50 anni dopo. (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 149)

La direzione auspicata da Strauss al suo collaboratore prevedeva un'attualizzazione del personaggio del Compositore, volto ad incarnare il contenzioso (piuttosto noto e non proprio attuale, visto il precedente wagneriano citato!) tra la necessità di novità, propria di ogni genio creativo e la forza conservatrice di una critica ancorata a regole codificate. Hofmannsthal, come più volte era accaduto, tralasciò i suggerimenti del collaboratore e, quando intervenne a comporre una nuova parte introduttiva per l'*Ariadne*, preferì assecondare i motivi che sentiva più consoni alla propria sensibilità. Tra questi primeggiava il rapporto tra l'artista e la realtà esterna, dipanato dal poeta non su un livello puramente formale, come

accadeva nei *Meistersinger von Nürnberg* (1868) di Wagner, bensì secondo un processo di implosione interna¹¹. Modificare l'opera mitologica per assecondare il gusto del pubblico (esposto da quello del mecenate e interpretato, in parte, da Zerbinetta e compagni) significava, per il personaggio del Compositore, cambiare non solo l'opera, ma la propria percezione del mondo, riflettere sul fine di un lavoro teatrale e tenere conto dei destinatari già al momento della creazione.

Le didascalie descrivono i gesti, la voce e i movimenti del corpo del compositore, convergenti a esprimere "l'affetto dominante" nella dinamica fra le due diverse tonalità della gaiezza e del turbamento, dello slancio verso il mondo – espresso dopo il suo colloquio con Zerbinetta – e dello smarrimento, quando si pente di aver fatto entrare il sacrilego nel tempio puro della sua arte. La sua espressione è instabile, mutevolissima, passa rapidamente da uno stato d'animo sereno a uno confuso. La sua sensibilità infantile gli procura frequenti stati di smarrimento, terrori improvvisi e gioie subitane. La voce è estasiata quando parla dell'arte e dell'atto creativo, profonda quando si immerge nei meandri della coscienza aperti dalle parole di Zerbinetta, turbata quando si imbatte nella grossolanità delle maschere che si preparano ad entrare in scena. La reticenza e la paura di accogliere gli stimoli di un mondo dove l'arte è essenzialmente una merce di svago e di divertimento e l'attrazione, allo stesso tempo, verso colei che ne assurge a modello, vivendo essenzialmente ancorata alla logica della realtà e non a quella di un mondo ideale (concetto efficacemente esposto da Hofmannsthal nell'ossimoro anima-mondo), è sintomatico della presenza nel personaggio di un doppio. Il compositore manca di unità, vive nel trapasso da uno stato d'animo all'altro, che il librettista ritrae con tinte tragiche e al contempo comiche, rivitalizzando un tema molto caro alla letteratura di *fin de siècle* austriaca, quello del *gleiten* (fluire).

La policromia spirituale del compositore, stigmatizzata dal defluire tra due nature differenti, informa anche personaggi apparentemente unitari come Zerbinetta che, nel duetto con l'artista, ha dei risvolti misteriosi, rivelando una profondità sconosciuta alla prima versione: "Immaginano molti di conoscermi, ma il loro occhio è opaco. Se sul teatro io faccio la civetta, chi può dire che recita il mio cuore? Sembro allegra, eppure sono triste, mi credono socievole eppure sono solitaria" (Hofmannsthal, 1912a: 22). Alla sua doppia indole allude un cambiamento di costume: nella scena di raccordo della prima versione compare già in maschera, ella è sempre uguale a se stessa, fuori o sulla scena, nel Prologo appare, invece, in vestaglia, non ancora completamente calata nel personaggio.

¹¹ Hofmannsthal specificò in che termini si potesse parlare di un legame tra l'*Ariadne* e i *Meistersinger*: "[...] ma tutta l'opera nel suo insieme, *Ariadne* e Prologo, ha in generale una remota analogia, puramente spirituale con i *Meistersinger*" (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 245).

Fanno la loro comparsa nel Prologo due personaggi appena abbozzati nella scena di raccordo della prima stesura, il Tenore e la Primadonna, attraverso i quali Hofmannsthal attacca il divismo tipico dell'epoca, quando l'opera veniva composta in base alle doti vocali dei cantanti e il testo si riduceva a elemento occasionale con cui mostrare le qualità belcantistiche degli interpreti. Combattuti da un'acerrima rivalità – che il librettista si cura di porre in risalto con fare ironico – i due gareggiano per imporsi come protagonisti indiscussi della serata; la Primadonna avverte il Maestro di musica: “Provveda Lei che si tolga un po' a Bacco; a sentirlo cantare tanto è insopportabile” e dal canto suo il Tenore: “Molti tagli ad Arianna. Se quella non lascia mai la scena, non la regge nessuno”. Il mecenate è l'unico personaggio *in absentia*, una voce fuoricampo, impersonata dalla figura del maggiordomo, elaborata a partire da una estensione del personaggio del primo lacché della prima stesura.

Dal punto di vista del rapporto parole-musica il Prologo rappresentò il momento di maggiore convergenza delle inclinazioni di Strauss sulle mete di Hofmannsthal¹². Frutto di una architettura linguistica estremamente congeniale al teatro musicale, perchè permeata da una originale alternanza di stringatezza, ironia, liricismo e allusioni, concentra in sé il gioco di incastro (l'unione di Molière, mito e commedia dell'arte) presentato in modo dilatato nella prima versione. Il linguaggio si snoda su tre piani intersecantesi. Da una parte le espressioni artefatte e formali del maggiordomo che, con compostezza e determinazione, avverte gli artisti dei cambiamenti. Ogni sua frase ha il proprio centro nel padrone di casa, citato in vari modi: “Sua Grazia”, “L'uomo più ricco di Vienna”, “Il mio illustre Signore”, “Sua Eccellenza”. Dall'altra le parole del compositore, impregnate di una forte e spontanea carica lirica (tendente quasi al melodico) quando pensa alla sua creazione: “Arianna è unica tra milioni, lei è la donna che non dimentica/ [...] è una delle donne che nella vita sono di un uomo solo e poi più di nessuno/” (Hofmannsthal, 1912^o: 20). Tra le due gradazioni è il linguaggio degli altri personaggi, abbastanza uniforme nell'articolarsi su una prosa scarna, concisa ed essenziale.

Lo stile musicale del brano esemplifica quello ricercato da Strauss a partire dalle considerazioni di Hofmannsthal ed è incentrato su un'alternanza di prosa, recitativo secco, recitativo “patetico” (cioè accompagnato) e momenti lirici. Uno *Sprechgesang* cantato non sempre a piena voce e associato ad un accompagnamento orchestrale che rimaneva leggero e discontinuo, in grado di rendere le sfumature del testo verbale e garantire la sua intelligibilità. Il *Plauderton*, tanto desiderato dal poeta e spesso naufragato nei flutti sonori ideati dal compositore, si vesti qui dell'abito ad esso più adatto: un decorso in recitativo

¹² Mirando ad una intonazione chiara del testo poetico, Hofmannsthal rimbeccò più volte Strauss, negli anni della collaborazione, a snellire lo spessore “polifonico” della propria scrittura che, in molti passaggi, echeggiava quella wagneriana.

che Strauss adoperò con grande maestria. Il compositore penetrò nell'antica forma così da carpirne il nocciolo; una tale conquista gli permise di rimaneggiarla dall'interno, di svuotarla, fino quasi ad esaurirla, sfruttando appieno le sue risorse e rimodellandola in modo da individuare nuove modalità di utilizzo. Un lavoro di artigiano quello di Strauss, realizzato con la modestia di chi intendeva scoprire i segreti del mestiere ma, nel contempo, con la sicurezza di chi sapeva di poterli piegare ai propri slanci. Il recitativo del Prologo è, infatti, un prodotto del ventesimo secolo e si distanzia da quello tradizionale per flessibilità, varietà ritmica e particolari effetti timbrici, offerti da inusuali combinazioni di strumenti¹³. La struttura aperta ravvisata a livello tematico è tale anche sul piano musicale: il Prologo può essere considerato un lungo pezzo di conversazione in recitativo, ideato su un'impostazione per certi versi opposta a quella dell'opera mitologica. Se nell'*Ariadne* il recitativo è interno al numero chiuso, qui il numero chiuso è interno al recitativo. Questo ultimo costituisce una sorta di *continuum*, attraverso cui prende forma la conversazione, intercalata da spunti melodici che, a volte, assumono le sembianze di veri e propri pezzi di insieme. Durante i dialoghi capita che l'accompagnamento orchestrale si faccia più marcato e tracce melodiche intervengano a liricizzare la linea vocale, che sfocia in brevi arie o duetti, come l'arietta del Compositore *O tu, figlio di Venere* – tratta dal *Bourgeois Gentilhomme* –, il duetto con Zerbinetta e il *Presilied*, inneggiante alla sacralità della musica. Non c'è distacco tra le sezioni del discorso musicale, nella linea continua del recitativo si inseriscono spunti melodici che danno vita a pezzi di insieme, i quali iniziano e terminano con continuità, sfumando, senza incorrere in momenti di netta separazione con il resto della linea musicale.

La compresenza del recitativo, valorizzato in tutte le sue varianti, unita a quella del parlato e dell'aria offerta in diversi modelli (dalla canzone strofica, all'aria brillante con cadenze, all'aria patetica con ripetizione di intere parole e di intere frasi), faceva dell'*Ariadne* un'opera completa e rara per la ricchezza di stili impiegati. Le revisioni a cui Strauss sottopose la partitura, nella direzione auspicata dal poeta di una maggiore trasparenza del discorso musicale, lo appassionarono così tanto che, sulla stesura finale, pose il suggello di un trionfale entusiasmo:

Il Suo grido di allarme contro il “musicare” à la Wagner mi è arrivato fino al cuore e ha spalancato la porta su un paesaggio del tutto nuovo, in cui, guidato da *Ariadne* e specialmente dal nuovo Prologo, spero di avviarmi verso il territorio dell'opera non wagneriana, giocosa, sentimentale, umana. Adesso vedo ben chiara la strada davanti

¹³ Il recitativo di Strauss oscilla sempre tra recitativo secco e accompagnato, a volte è sostenuto da pochi accordi al pianoforte, come accade nella parte iniziale dell'aria di Zerbinetta, altre dagli archi insieme ai fiati, adoperati in linee musicali leggere e mai pesanti.

a me e La ringrazio di avermi aperto gli occhi [...] Le assicuro che ho deposto per sempre la corazza musicale wagneriana (Hofmannsthal-Strauss, 1925: 376-7)¹⁴

Il bozzetto preparato da Anton Brioschi per il Prologo ritrae il salone in stile barocco di una ricca casa di Vienna, non molto dissimile da quello di casa Faninal nel *Rosenkavalier*. Sullo sfondo tre porte, adornate con busti di fanciulli e disegni floreali; sopra di esse una balconata da cui si intravedono morbidi drappaggi che contornano il palco che si sta allestendo. Dal soffitto pendono tre lampadari disposti in perfetta simmetria. La didascalia del libretto completa la descrizione dello spazio non contemplato nel bozzetto: due porte per lato danno accesso ai camerini dei cantanti. In mezzo un tavolino rotondo. Due rampe di scale ai lati delimitano la scena.

Se questa è l'organizzazione materiale della scena, il suo significato simbolico recupera quello di luogo di incontro/scontro di personaggi così diversi e incapaci di comunicare tra loro. Il tavolino è l'oggetto attorno a cui si coagula l'intersecarsi dei movimenti e dei modi d'essere: qui Zerbinetta si ferma a truccarsi, circondata dai commedianti, suoi pretendenti e ad esso la Prima Donna si avvicina nel dirsi contraria a recitare insieme ad attori improvvisati come le maschere.

Sia pure riccamente adornato, il quadro generale, secondo Hofmannsthal, non doveva essere molto diverso da quello di una *Probekühne*; ciò veniva garantito solo con una coreografia in grado di rendere l'andirivieni frettoloso dei personaggi, tra la gestualità artificiosamente composta della Primadonna e quella più spontanea di Zerbinetta¹⁵.

Nella seconda scena si assiste ad una omogeneizzazione dell'ambiente – assente nella prima *Ariadne auf Naxos* – al gusto settecentesco. La grotta perde volume, non è praticabile eccetto che nell'entrata, scompaiono le pietre colorate della precedente stesura e la pittura “mosaicizzante” cede il posto a decorazioni più settecentesche, con vasi e forme tipici di uno stile barocco infarcito della monumentalità dell'architettura classica. È rafforzato il carattere ornamentale: la povertà dell'isola vista a Stoccarda è stemperata da una folta vegetazione ai lati. Viene potenziato il dispositivo dello *Spiel im Spiel*, di cui sono esempi la balconata con vasi e fiori posti sulla grotta, che ci ricorda di trovarci

¹⁴ Il Prologo è preceduto da un Preludio, vera summa di tutta l'opera, pensato su ritmi puntati (la natura ardente del compositore), su alcune battute della scena d'amore tra Arianna e Bacco, intrecciate a ritmi di danza propri delle maschere. Al Maggiordomo è destinata l'unica parte completamente declamata, accompagnata a volte solo da rulli di timpani che alludano alla severità e all'intransigenza del padrone.

¹⁵ Un ruolo importante nella composizione del quadro scenico e visuale dello spettacolo era ricoperto dai costumi degli attori, che ripetono il gioco di sovrapposizione emerso nello spazio e nel tempo: abiti settecenteschi si intrecciano a costumi della commedia dell'arte e a vesti mitologiche.

non su una vera isola bensì nella casa di un ricco signore e, soprattutto, lo slittamento dei piani su cui si muovono i personaggi: le figure mitologiche agiscono su un livello più alto rispetto a quello di Zerbinetta e compagni, ottenuto da un prolungamento del palco sulla fossa dell'orchestra. Una tale disposizione scenica rispondeva alle indicazioni di Hofmannsthal di accentuare l'artificio teatrale: "Qui deve essere chiaro che si tratta di „teatro nel teatro“. Questo si può raggiungere costruendo un Proscenio con logge che funga da cornice alla scena, anche tre lampadari nello stile del XVIII secolo contribuiranno a questa illusione" (Hofmannsthal, 1912b: 48). Il poeta trovò nello stile dell'epoca rievocata dal libretto (cioè nel teatro settecentesco) le fondamenta storiche del meccanismo del "teatro nel teatro", riconfermò il suo occhio di riguardo al passato, ribadendo che in tutto doveva rivivere lo stile della Francia barocca, ricostruito senza alcun intento parodistico. Nel finale la grotta e gli alberi scompaiono, Bacco ed Arianna, attornati da una cornice di nuvole, appaiono abbracciati in una sorta di conchiglia (non c'è il baldacchino della prima versione), sospesi su un'ideale linea liminale tra la spiaggia e il mare, quasi a rappresentare l'unione tra il finito (Arianna, umana) e l'infinito (Bacco, natura divina).

Il pubblico convenuto era quello delle grandi occasioni e riserbò fragorosi applausi agli autori. I critici più sensibili al fascino della prosa lirica dell'opera e meno preoccupati della convenzioni proprie del genere drammatico, anzi favorevoli ad un'operazione che lo elevasse artisticamente, osservarono che, con la seconda *Ariadne auf Naxos*, il poeta si candidava a raccogliere l'eredità di un *modus scribendi* di incommensurabile profondità, in grado di dare voce alle molteplici sfaccettature dell'animo umano¹⁶. La *Neue Freie Presse* si dilungò a rintracciare dei precedenti storici: *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, per la commistione di tragico e comico e *La Proserpina* di Goethe la cui figura ricorda quella di Zerbinetta¹⁷. La stampa elogio il duetto tra il Compositore e Zerbinetta come il momento più interessante dell'intera partitura, approvò con entusiasmo la regia e riservò un giudizio positivo anche all'orchestra e ai cantanti: "Nel ruolo della protagonista brillò Maria Jeritz, Selma Kurz, nella parte di Zerbinetta, si distinse per un impeccabile virtuosismo, Lotte Lehmann per espressività e un caldo timbro di voce, Bela Környey fu un Bacco di rare qualità canore e Hans Duhan un trascinate Arlecchino"¹⁸.

¹⁶ Cfr. Arthur Neisser, "Bühne und Welt", 1912, in Franzpeter Messmer 1989: 125.

¹⁷ Cfr. *Neue Freie Presse*, 5 ottobre 1916, p. 6

¹⁸ *Wiener Mittags-Zeitung* del 6 ottobre 1916, p. 5. Entusiasta della regia fu anche Strauss che, in una sua foto donata a Wymetal, così annotò: "Al regista von Wymetal in segno di gratitudine per la sapiente regia dei miei lavori, in particolare per la così ben riuscita *Ariadne auf Naxos*" (Fondo *Wilhelm von Wymetal*, Österreichische Bibliothek, Wien).

BIBLIOGRAFIA

- Hofmannsthal von, Hugo (1912a), *Arianna a Nasso*; F. Serpa (a cura di), Programma di sala del Teatro alla Scala, Milano, 2000.
- Hofmannsthal von, Hugo (1912b), *Angabe für die Gestaltung des Dekorativen in Ariadne (Neue Bearbeitung)*, in Id. *Operndichtungen, Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe, in Dreißig Bände, Vol. XXIV, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1985.
- Hofmannsthal von, Hugo, Strauss, Richard (1925), *Epistolario*; F. Serpa (a cura di), Milano, Adelphi, 1992.
- Messmer F. (1989), *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerken von Richard Strauss*, München, Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft.
- Molière (1670), *Bourgeois Gentilhomme*, L. Lunari (a cura di), Milano, Rizzoli, 2002.