

# Ariadne auf Naxos

TEATRO  
FENICE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# Ariadne auf Naxos

opera in un atto con un prologo

*libretto di*

Hugo von Hofmannsthal

*musica di*

Richard Strauss

## **Teatro Malibran**

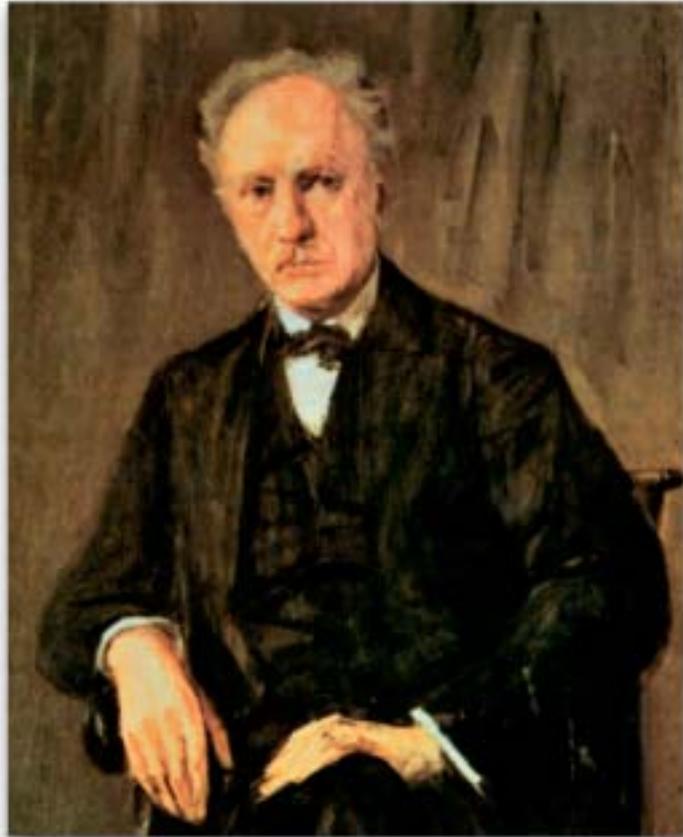
mercoledì 26 marzo 2003 ore 20.00 *turni A-Q*

venerdì 28 marzo 2003 ore 20.00 *turni E-F-T*

domenica 30 marzo 2003 ore 15.30 *turno B*

mercoledì 2 aprile 2003 ore 20.00 *turni D-R*

sabato 5 aprile 2003 ore 15.30 *turni C-G-S-U*



Max Liebermann (1847-1935), *Richard Strauss*.  
Berlino, Nationalgalerie.

# Sommario

- 7 La locandina
- 9 «Gli uomini! Gesù mio, se volevi davvero che noi  
si dovesse resister loro, perché li facesti tanto diversi?»  
di Michele Girardi
- 11 *Ariadne auf Naxos*, libretto e guida all'opera  
*a cura di* Marco Marica
- 69 *Ariadne auf Naxos* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 71 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 77 Virgilio Bernardoni  
Due donne, la musica, l'ironia e il tempo
- 89 Davide Daolmi  
«Muraglie insormontabili» e «formidabili negri abissi»
- 113 Giovanni Guanti  
Bibliografia
- 121 *Online: Il borghese superuomo*  
*a cura di* Roberto Campanella
- 127 Richard Strauss  
*a cura di* Mirko Schipilliti
- 133 Richard Strauss a Venezia (1993-2003)

# K. K. Hof-Operntheater

Mittwoch den 4. Oktober 1916

Zw. Jahrs-Restaurant 4. Stiel

Bei aufgehobenem Saal-Restaurant

Für das Pensions-Institut dieses Hoftheaters

zum ersten Mal:

## Ariadne auf Naxos

(Neue Bearbeitung)

Oper in einem Aufzuge nach einem Vorspiel von **Luigi von Capriano** und **Wald von Richard Strauß**

Spielleitung **Dr. v. Wagnel**

Verlassen des Vorspiels:

Musikalische Leitung: **Dr. Scholl**

Der Haushälter . . . . .	Dr. Stoll	Der König . . . . .	Dr. Wahn
Der Haushälter . . . . .	Dr. Tabor	Herkules . . . . .	Dr. Fung
Der Komponist . . . . .	Hr. Lehmann	Themistocles (Krieger) . . . . .	Dr. Fritze
Der Leier . . . . .	Dr. v. Körmann	Daselbe . . . . .	Dr. Kruber
Der Offizier . . . . .	Dr. Krieger	Demosthenes . . . . .	Dr. Haller
Der Komponist . . . . .	Dr. Kraft	Themistocles . . . . .	Dr. Stettin
Der Verwalter . . . . .	Dr. Strickmann	Erkles . . . . .	Dr. Kerner

Verlassen der Oper:

Miner . . . . .	Dr. Janda	Herkules . . . . .	Dr. Fung
Miner . . . . .	Dr. v. Körmann	Daselbe . . . . .	Dr. Wahn
Miner . . . . .	Dr. Lehmann	Demosthenes . . . . .	Dr. Haller
Miner . . . . .	Dr. Krieger	Themistocles . . . . .	Dr. Stettin
Miner . . . . .	Hr. Janda	Erkles . . . . .	Dr. Kerner

Das im Orchester zur Veranschaulichung benutzte Schilmsperische Werkbarmmentum ist von der Firma Josef Saphir, Wien, zur Verfügung gestellt. Standort: Bödenborfer.

Das Orchester ist an der Stelle für 1 Stunde 30 Minuten einstellbar

Minerale des Vorspiels sind bei Carl Wahnke im Saalbüro erhältlich

Ein Tagte bei Bestellung eines Jahres Auftrags sind auch bei den Auftragsbüros erhältlich

Nach dem Vorspiel sind folgende Preise:

Mineralien-Abrechnung mit 1/2 Uhr      Aufzug 7 Uhr      Ende 1/2 Uhr

Im Restaurant (Saal) kann bei 1/2 Uhr Bestellung mit 1/2:

Eröffnung des 1. Aktes (Aufzug 7 Uhr) — Die Fugate — Ende mit dem (Aufzug 7 Uhr)  
 Beginn des 2. Aktes mit dem (Aufzug 7 Uhr)

Mineralien-Abrechnung:

Eröffnung des 1. Aktes (Aufzug 7 Uhr)  
 Beginn des 2. Aktes mit dem (Aufzug 7 Uhr)

Die Auftragsbuchung mit 1/2: bei Opernpreisen ist möglich von 1-12 und 1-12 Uhr (Wahn- und Lehmann-Sammlung) gegen Einzahlung von 1/2 Uhr.

Locandina della prima assoluta della versione corrente di *Ariadne auf Naxos* (Vienna, 4 ottobre 1916).

# Ariadne auf Naxos

*opera in un atto con un prologo*

*libretto di* Hugo von Hofmannsthal

*musica di* Richard Strauss

Editore proprietario Fürstner/Schott, Mainz

*Rappresentante per l'Italia*

Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

in lingua originale con sopratitoli in italiano

*personaggi ed interpreti*

<i>La primadonna (Arianna)</i>	Elizabeth Whitehouse
<i>Il tenore (Bacco)</i>	Ian Storey
<i>Zerbinetta</i>	Sumi Jo
<i>Arlecchino</i>	Adrian Eröd
<i>Scaramuccia</i>	Patrizio Saudelli
<i>Truffaldino</i>	Franco Lufi
<i>Brighella</i>	Wilfried Gahmlich
<i>Il compositore</i>	Ildiko Komlosi
<i>Il maestro di musica</i>	Peter Weber
<i>Il maestro di ballo</i>	Heinz Zednik
<i>Un parrucchiere</i>	Claudio Ottino
<i>Un lacchè</i>	Peter Daaliysky
<i>Un ufficiale</i>	Daisuke Sakaki
<i>Il maggiordomo</i>	Franz Tscherne
<i>Najade</i>	Anna Chierichetti
<i>Driade</i>	Manuela Custer
<i>Eco</i>	Charlotte Leitner

*maestro concertatore e direttore* **Marcello Viotti**

*regia* **Paul Curran**

*scene e costumi* **Kevin Knight**

*light designer* **Fabio Baretin**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

---

 Orchestra del Teatro La Fenice
 

---

*violini* Roberto Baraldi, Nicholas Myall, Anna Tositti, Alessandro Molin, Enrico Enrichi, Johanna Verheijen; *violenze* Gabriele Croci, Paolo Pasoli, Maurizio Trevisin, Roberto Volpato; *violoncelli* Federico Romano, Marco Trentin, Fernanda Garofano, Mauro Roveri; *contrabbassi* Matteo Liuzzi, Massimo Frison; *flauti* Andrea Romani, Luca Clementi; *oboi* Rossana Calvi, Walter De Franceschi; *clarinetti* Alessandro Fantini, Federico Ranzato; *fagotti* Roberto Giaccaglia, Fabio Grandesso; *corni* Konstantin Becker, Stefano Fabris; *tromba* Fabiano Maniero; *trombone* Claudio Magnanini; *timpano* Dimitri Fiorin; *percussioni* Attilio De Fanti, Gottardo Paganin, Lavinio Carminati; *arpa* Brunilde Bonelli, Antonella Ferrigato; *pianoforte e tastiere* Carlo Rebeschini; *harmonium* Silvio Celegghin; *celestia* Jung Hun Yoo.

---

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente regista</i>	Damiano Michieletto
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo, Maria Cristina Vavolo, Raffaele Centurioni, Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>responsabile macchinisti</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	La Bottega Veneziana (Quarto d'Altino, Venezia)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi e calzature</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

## «Gli uomini! Gesù mio, se volevi davvero che noi si dovesse resistere loro, perché li facesti tanto diversi?»

Già, perché? Buona domanda, quella che si pone l'irresistibile Zerbinetta – e trasmette immediatamente al pubblico: «*ad spectatores*», recita la didascalia – quando, dopo le schermaglie amorose di Arlecchino, la giovane viene 'gratificata' dall'interesse delle altre maschere del quartetto (siamo in *Ariadne-Oper*, e proprio allorché la mescolanza tra il 'buffo' e il 'serio' entra nel vivo). Del resto poco prima, congedati i compagni, aveva cercato da donna a donna di consolare Arianna, solitaria nell'isola del *suo* dolore, davanti alla *sua* caverna:

Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige  
Auch mitten unter Menschen, ich – ich selber,  
Ich habe ihrer mehrere bewohnt –  
Und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen!

Ahi... quanti e quanti scogli inabitabili / non v'hanno in mezzo al mondo! Ed io... io stessa / ne ho già abitati molti..., in altri tempi! / Ma non appresi a maledire gli uomini! (*Guida all'opera*, p. 49)

Non avendo ottenuto effetti apprezzabili con questa perla di saggezza, Zerbinetta si era poi lanciata nella sua travolgente aria di coloratura. Il brano celeberrimo contiene una sezione centrale ch'ella dedica a una sorta di elenco cronologico dei suoi amanti pronunciato sul filo della memoria e chiuso senza *pruderie* con un'adorabile confessione:

Ach, und zuweilen,  
Will es mir scheinen,  
Waren es zwei!

ahi, e talvolta, / s'io non m'inganno / in sul più bello / erano in due!

Gaiezza in amore, dunque: sarà reale, in tutto quel mare di finzione? E come potrà suonare agli orecchi d'oggi? Siamo al quinto appuntamento della stagione 2002-2003 alla Fenice, e dopo il *bordeaux* spacciato come panacea universale dal dottor Dulcamara, i veneziani berranno ai calici del *Doktor* Strauss, distillatore di un elisir talora dolciastro, ma certo sempre brillante: Zerbinetta e le maschere sineddoche del 'buffo', Arianna sentinella del 'serio', Bacco condiviso tra i due mondi (non scordiamo la prima apparizione come tenore nel *Vorspiel*, calvo e isterico, dove affibbia un calcio al Maestro di danza). Su tutti primeggia il Compositore che, sparito dalla scena dopo il *Vorspiel*, resta tuttavia presente in quanto creatore dell'*Oper* a cui assiste il pubblico in sala; pubblico che recita a sua volta un ruolo, coincidendo di fatto con i convitati di Monsieur Jourdain, l'anfitrione *parvenu* nel *Bourgeois gentilhomme* di Molière, da cui tutto prende origine.

Un congegno metateatrale pregno di raffinati coinvolgimenti emotivi, quello messo in piedi da Hofmannsthal nell'*Ariadne auf Naxos*, ma che Strauss modella fortemente sulla base delle proprie convinzioni, come acutamente rileva Davide Daolmi nel suo saggio. Il musicista stende un velo di ironia, mantenendo costantemente un magistero elevatissimo; la sua risposta alle sollecitazioni letterarie, tuttavia, «è solo un'esibizione di maestria tecnica, non una strada per rinnovare il teatro musicale» (p. 109). Egli gioca con le convenzioni e i linguaggi, mediante rievocazioni talora parodiche talora nostalgiche degli stili, frammiste a citazioni di luoghi celeberrimi della musica, qui discussi da Virgilio Bernardoni (pp. 81-84) nel primo saggio, in cui sviscera lucidamente le tematiche fondamentali dell'opera.

Abbiamo preferito, per questa edizione del libretto, come per *Thaïs*, una traduzione ritmica d'epoca, quella di Ottone Schanzer (1925); scelta che ribadisce come per un italiano, ancora a Novecento inoltrato, il verso e la lingua aulica continuassero a costituire un primato indiscusso. Marco Marica, come Riccardo Pecci per *Káťa Kabanová*, premette alla guida musicale l'analisi della densissima introduzione orchestrale (pp. 15-17), per poi districare meglio i fili di una partitura che è un vero intreccio labirintico.

*Ariadne auf Naxos* è forse il prodotto più riuscito tra tutta una serie di opere europee *fin-de-siècle* (anche del tutto diverse, sotto il profilo estetico, come la commedia dei *Pagliacci* di Leoncavallo), dove rappresentava il teatro nel teatro. Se ne era ricordato Puccini quando, cercando modelli scenico-registrici per i tre ministri-maschere di *Turandot*, scrisse al librettista Adami (8 ottobre 1924) che «nell'*Arianna* di Strauss a Vienna s'è fatto colle maschere italiane qualcosa di simile» a quello che aveva in mente lui. Diversissimo, tuttavia, l'atteggiamento dei due compositori: Puccini, che voleva realizzare «l'inverosimile umanità del fiabesco» e conciliare in un disegno formale superiore la compresenza di generi diversi, nutriva ancora una fiducia nel rinnovamento del genere opera, che Strauss si era già lasciato dietro le spalle.

Come nota il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, «la *Weltanschauung* Straussiana è strutturalmente costituita da contraddizioni all'apparenza inconciliabili, ma che, alla fin fine, si integrano mirabilmente» (p. 121): 'serio' vs 'buffo', Arianna vs Zerbinetta... Forse, nel ritrarre la capocomico, Strauss si era innamorato al volo, come il suo Compositore, di una donna talmente schietta da descrivere così l'effetto di un nuovo amante:

Zerbinetta

120

Als ein Gott kam je - der ge - gan - gen und sein Schritt schon machte mich stumm,  
 Quale un Dio ciascun incedeva e al suo passo ammutolivo

Michele Girardi

RICHARD  
Strauss  
Ariadne auf Naxos

Libretto originale di Hugo von Hofmannsthal (1916)  
e traduzione ritmica italiana di Ottone Schanzer (1925)

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



Bruno Paul (1874-1968), *Hofmannsthal*. Xilografia.  
Poeta, narratore e drammaturgo, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) scrisse per Strauss *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* (prima e seconda versione), *Josephslegende* (con Harry von Kessler; azione coreografica), *Die Frau ohne Schatten*, *Die ägyptische Helena*, *Arabella*.  
Un caso particolare è quello della tragedia *Elektra* che, rappresentata a Berlino nel 1903 (regia di Reinhardt), fu solo in seguito adattata alle esigenze del musicista.

# *Ariadne auf Naxos*, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

Poiché di *Ariadne auf Naxos* esistono ben tre versioni (quella originale del 1912, quella rappresentata a Vienna nel 1916, infine le musiche di scena per *Le bourgeois gentilhomme* di Molière del 1918), essa è presente in numerose edizioni musicali, un caso abbastanza raro nella musica del Novecento. I diritti furono acquisiti sin dall'inizio dalla casa editrice di Adolf Fürstner in Berlino, che pubblicò tutte e tre le versioni e le relative riduzioni per canto e piano. Dopo il 1943 i diritti su *Ariadne auf Naxos* dell'editore Fürstner sono passati alla casa londinese Boosey & Hawkes.

L'edizione originale della partitura della seconda versione, che è quella generalmente rappresentata e che viene qui analizzata, è di difficile reperimento (Part. Fürstner n. 7450); tuttavia esiste in commercio la ristampa in facsimile a cura dell'editore Dover di New York (codice ISBN 0-486-27 560-4), edita nel 1993. Anche della riduzione per canto e pianoforte, a cura di Otto Singer, esistono sia l'edizione originale Fürstner (n. 7453), sia la ristampa di Boosey & Hawkes (n. 15781), successiva al 1943 ma identica alla precedente edizione. Entrambe le fonti, partitura e spartito, sono state impiegate per gli esempi musicali e ad esse si fa riferimento nella guida all'ascolto. Esistono inoltre edizioni bilingui della riduzione per canto e piano, con il testo in tedesco e la traduzione in inglese (Fürstner 6368) o in italiano (Fürstner 7694).

L'editore Fürstner ha inoltre pubblicato negli anni successivi alla 'prima' di *Ariadne auf Naxos* anche l'edizione separata del libretto in tedesco, inglese, ungherese e italiano (edita nel 1925); quest'ultima, a cura di Ottone Schanzer, è quella riportata nella presente edizione a fronte del testo tedesco. Sebbene si tratti di una sorta di versione 'ufficiale' ed abbia degli indubbi meriti letterari, essa presenta per il lettore moderno alcuni inconvenienti, dovuti essenzialmente al fatto che si tratta di una traduzione ritmica, pensata cioè per essere cantata con la musica di Strauss, che dunque antepone la 'musicalità' alla 'fedeltà' all'originale. Ciò spiega da un lato alcune differenze nelle didascalie, che sono ricavate dalla partitura e non dal libretto, dall'altro il fatto che la traduzione non sempre rispetta alla lettera il senso del testo tedesco, poiché deve tener conto del numero delle sillabe e degli accenti del testo originale. D'altro canto l'impiego di strofe isometriche al posto dei versi sciolti del tedesco tradisce la difficoltà del traduttore nel derogare del tutto alle leggi metriche dei libretti italiani, difficoltà evidenziata anche dall'impiego di un lessico genericamente 'librettistico'. Per queste ragioni nella guida all'ascolto si è preferito citare i versi in tedesco e fornire tra parentesi una traduzione letterale, impiegando la versione del libretto italiano solo quando essa non si discosta troppo dal senso letterale dell'originale.

Data l'importanza di Hofmannsthal nella letteratura in lingua tedesca della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, numerose sono le edizioni delle sue opere poetiche e drammatiche. Per il libretto tedesco di *Ariadne auf Naxos* ci si è qui ba-

sati sull'*opera omnia* in dieci volumi di Hofmannsthal a cura di Bernd Schoeller e Rudolf Hirsch, vol. 5: *Dramen V. Operndichtungen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1979, pp. 183-221.

Nel libretto le cifre in esponente si riferiscono alla guida all'ascolto; nell'appendice seguente, si potranno leggere la composizione dell'orchestra e la disposizione delle voci, provviste di un breve commento. Poche varianti testuali sono segnalate con lettere poste in apice.

## Indice

Una premessa orchestrale	p. 15
Vorspiel	p. 21
Oper	p. 41
APPENDICE: <i>Orchestra e Voci</i>	p. 66

# Una premessa orchestrale

L'introduzione orchestrale del *Vorspiel* risente del fatto che le due parti di cui si compone *Ariadne auf Naxos* furono scritte in tempi differenti, con due trame autonome ambientate in epoche e in situazioni del tutto distinte (la prima si svolge nell'Austria del XVIII secolo, mentre la seconda rappresenta un'azione mitologica fuori dal tempo), e con un solo personaggio, Zerbinetta, che canta in entrambe le parti (le maschere, il tenore e il soprano compaiono infatti come 'interpreti' nel *Vorspiel* e come 'personaggi' nell'*Oper*). In quanto introduzione all'intero lavoro, l'*ouverture* cerca di rimediare a questo inconveniente presentando in una sorta di sintesi ideale i temi musicali legati a personaggi ed eventi che compaiono sia nel *Vorspiel* sia nell'*Oper*. La forma *durchkomponiert* e la relativa brevità non consentono tuttavia a Strauss di dar vita nel preludio a una sorta di 'narrazione' stringata di quanto avverrà nel corso dell'opera; pertanto egli si limita a presentare uno di seguito all'altro i temi tratti da entrambi gli atti, secondo una logica dettata più da ragioni intrinsecamente compositive che drammatiche. Strauss tenta così di aggirare nell'introduzione orchestrale il problema principale di *Ariadne auf Naxos*, elevandone a pregio ciò che di primo acchito appare il difetto basilare: l'assenza di unità. Il risultato è una successione di spunti tematici slegati, culminante nell'affastellamento di più motivi, che ricorda l'agitazione e l'affollamento di attori e tecnici sul palcoscenico pochi minuti prima che si alzi il sipario. Tale procedimento, tuttavia, ha anche una valenza simbolica, che ben rispecchia il carattere dell'opera: nel *Vorspiel* e nell'*Oper* i personaggi cercheranno per tutto il tempo di dialogare, senza però riuscire ad intendersi veramente, e restando ciascuno chiuso nel proprio mondo.

Le prime battute sono un ritratto del personaggio del Compositore, e sono formate dall'unione di due temi distinti:

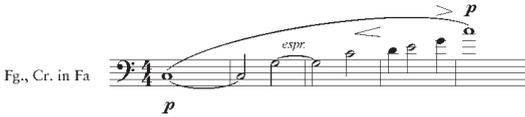
es. 1 (*Vorspiel*, n. 1, bb. 3-12)

The image shows a musical score for Violini I, consisting of two staves. The first staff, labeled 'A', contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent upward curve. The second staff, labeled 'B', starts with a piano (*p*) dynamic and is marked 'staccato'. It features a more rhythmic, eighth-note pattern with a downward curve. Both staves include dynamic markings and phrasing slurs.

Lo slancio passionale e il profilo ascendente del primo tema (es. 1a) sono un'immagine dell'ardore giovanile e della pulsione erotica di questo ruolo *en travesti*, interpretato da un mezzosoprano, mentre il secondo tema (es. 1b), dall'andamento singhiozzante, è legato alla sua sconfitta di fronte all'impossibilità di realizzare i propri ideali

estetici. A far da contrappunto al secondo motivo, che, come vedremo in seguito, compare anche nell'*Oper*, risuona nei fagotti e nei corni un 'mistico' tema ascendente, che annuncerà l'entrata in scena di Bacco e che chiameremo il «motivo della morte» (*Oper*, n. 206 sgg.):

es. 2 (*Vorspiel*, n. 1, bb. 9-13)



Poco dopo viene esposto un terzo tema (es. 3), un cullante motivo di terzine, che per comodità chiameremo della «metamorfosi di Arianna» e che ritornerà alla fine dell'*Oper*, quando la protagonista crederà di trapassare nell'aldilà (*Oper*, n. 306 sgg.; ARIADNE: «Entfernt sich alles von mir?»):

es. 3 (*Vorspiel*, n. 2, bb. 1-5)



La seconda esposizione di questo motivo è contrappuntata dall'oboe con una nuova linea melodica, anch'essa derivata dalla scena della «metamorfosi» di Arianna; Bacco l'intonerà a pieni polmoni quando scoprirà in sé la natura divina (*Oper*, n. 318, bb. 1-4; BACCO: «Der Sinn des Gottes ist wach in mir»).

es. 4 (*Vorspiel*, n. 2, bb. 5-9)



Dopo la presentazione dei personaggi seri dell'opera – il compositore e le sue due 'creature' musicali, Arianna e Bacco – è la volta dei personaggi comici. Una battuta dopo il n. 3 i fagotti intonano quello che si può definire il tema principale della farsa *L'infedele Zerbinetta*, che verrà inserita all'interno dell'opera *Arianna*. Il motivo domina il quintetto dei comici dell'arte subito dopo il monologo di Arianna; ripetuto infinite volte in tale circostanza e ripreso in più occasioni anche nel *Vorspiel*, questo motivetto vocale è destinato, come prevede il Maestro di danza, ad essere canticchiato dai Signori nelle loro carrozze all'uscita dal teatro.

es. 5 (*Oper*, n. 79, bb. 1-4)

79  
tempo primo  
stest etwas behäbig

Brighella

Es gilt, ob Tan-zen, ob Singen tau-ge, von Trä-nen zu trock-nen ein schön-es Auge

Il ritorno del primo tema del Compositore (n. 3, bb. 4-6, *furioso, schneller*) è troncato dall'ingresso di un ulteriore tema dell'*Oper*, che potremmo definire il tema della «esaltazione d'amore e morte» di Bacco e Arianna (*Oper*, n. 321 sgg.; BACCO: «die Höhle deiner Schmerzen / zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich»), dopo il quale viene ascoltato nuovamente il motivo (b).

es. 6 (*Vorspiel*, n. 4, bb. 1-3)

V. I e II, VI. I e II  
Fl., Cl. in La

*ff*

Ancora un nuovo tema fa la sua comparsa in queste battute densissime del preludio: è il tema del balletto delle maschere, dopo l'aria di Zerbinetta (*Oper*, n. 160; ZERBINETTA: «Mach ich ihn auf diese neidig»), espressione della civetteria di questo personaggio.

es. 7 (*Vorspiel*, n. 5, bb. 3-5)

Flauti

*p* *grazioso*

Da questo momento in poi il contrappunto si infittisce, e i temi finora descritti si accavallano vorticosamente, come attori che si accapigliano per conquistare il proscenio. Eppure Strauss trova il modo di inserire ancora altri due temi chiave dell'*Oper*: quello che potremmo chiamare «del messaggero» (es. 8), qui leggermente variato, legato ad Arianna che attende il messo di morte (*Oper*, n. 63, bb. 1-3, parte dei flauti), e il tema del Rondò di Zerbinetta (es. 9), intonato al termine della sua lunga aria (*Oper*, n. 119; ZERBINETTA: «Als ein Gott kam jeder gegangen», cfr. *Prefazione*, p. 10).

es. 8 (*Vorspiel*, n. 5, bb. 7-9)

Fl.,  
Cl. in La

*p*

poco tranquillo  
(getragen)

6  
etwas bewegter

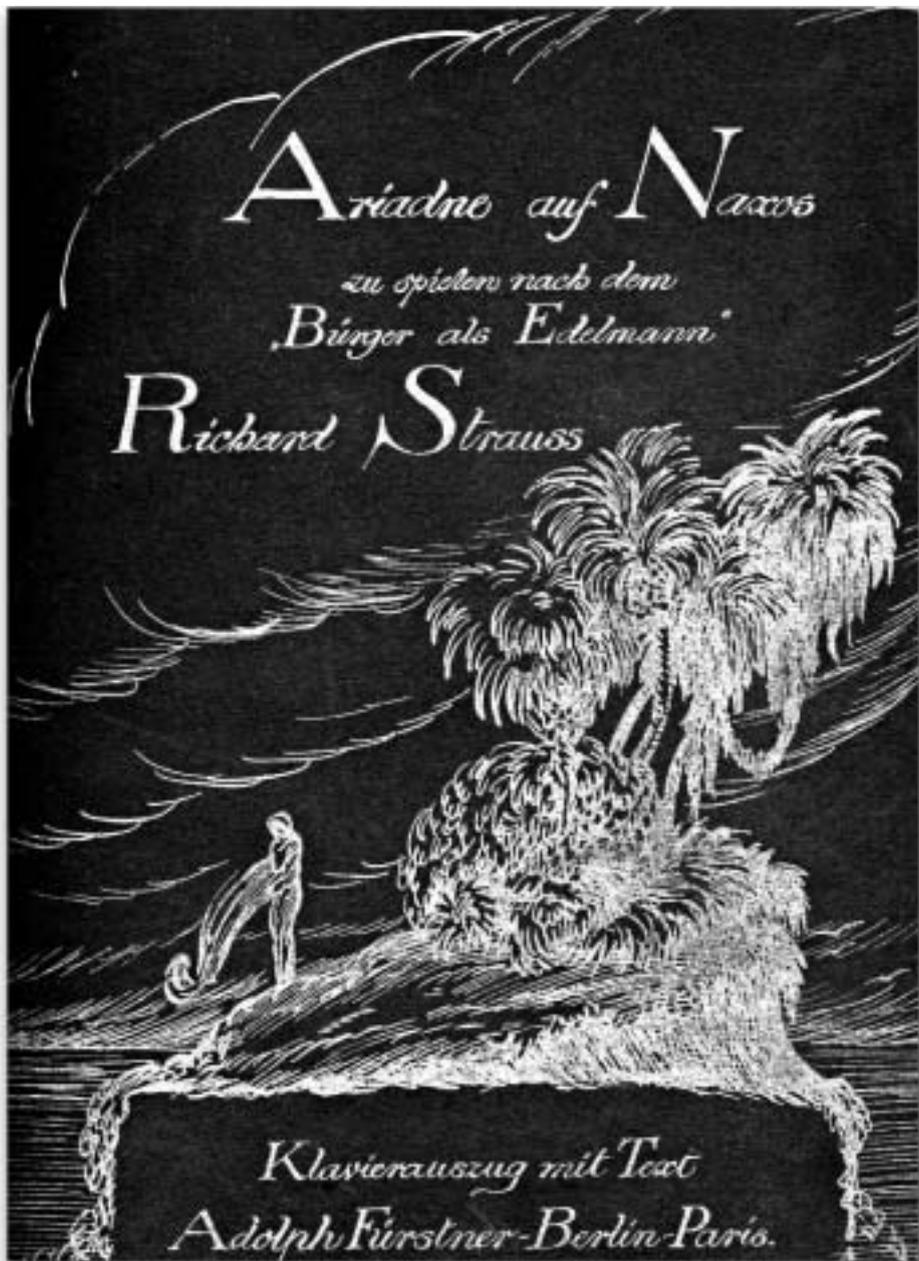
es. 9 (*Vorspiel*, n. 6, bb. 4-6)

V. I e II,

*f*

accelerando

A dispetto dell'apparente complessità, questa introduzione orchestrale svolge egregiamente il suo compito sia dal punto di vista drammatico sia da quello strettamente musicale. Presentando infatti i temi principali dell'opera, l'introduzione si profila come una sorta di epitome di entrambi gli atti; d'altro canto, il fatto che essa sia *durchkomponiert* e si basi sul principio costruttivo del contrappunto e dell'elaborazione tematica di brevi incisi melodici annuncia il procedimento compositivo del *Vorspiel*, nel quale, a differenza dell'*Oper*, mancano quasi del tutto i «numeri chiusi» e il ritmo drammatico procede speditamente, sostenuto da un continuo alternarsi e sovrapporsi di temi musicali ricorrenti, legati ora a un personaggio, ora a una situazione scenica.



Frontespizio dello spartito della prima versione di *Ariadne auf Naxos*.  
A p. 3: «Max Reinhardt / in Verherung und Dankbarkeit gewidmet /  
Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal».

# Ariadne auf Naxos

Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel von

HUGO VON HOFMANNSTHAL

*Neue Bearbeitung*

Musik von

RICHARD STRAUSS

Opus 60

## PERSONEN DES VORSPIELS

DER HAUSHOFMEISTER	Sprechrolle
EIN MUSIKLEHRER	Bariton
DER KOMPONIST	Mezzosopran
DER TENOR (BACCHUS)	Tenor
EIN OFFIZIER	Tenor
EIN TANZMEISTER	Tenor
EIN PERÜCKENMACHER	Bass
EIN LAKAI	Bass
ZERBINETTA	Sopran
PRIMADONNA (ARIADNE)	Sopran
HARLEKIN	Bariton
SCARAMUCCIO	Tenor
TRUFFALDIN	Bass
BRIGHELLA	Tenor

## PERSONEN DER OPER

ARIADNE	Sopran
BACCHUS	Tenor
NAJADE	Sopran
DRYADE	Alt
ECHO	Sopran
ZERBINETTA	Sopran
HARLEKIN	Bariton
SCARAMUCCIO	Tenor
TRUFFALDIN	Bass
BRIGHELLA	Tenor

# Arianna a Nasso

Opera in un atto con un Prologo

DI

HUGO VON HOFMANNSTHAL

MUSICA DI

RICHARD STRAUSS

Unica traduzione ritmica italiana autorizzata

DI

OTTONE SCHANZER

RIFACIMENTO

Proprietà dell'editore per tutti i paesi

ADOLPH FÜRSTNER, BERLIN W.

A. 7696 F.

## PERSONE DEL PROLOGO

IL MAGGIORDOMO	<i>Parte parlata</i>
UN MAESTRO DI MUSICA	<i>Baritono</i>
IL COMPOSITORE	<i>Soprano</i>
IL TENORE (Bacco)	<i>Tenore</i>
UN UFFICIALE	<i>Tenore</i>
UN MAESTRO DI BALLO	<i>Tenore</i>
UN PARRUCCHIERE	<i>Basso cantante</i>
UN LACCHÈ	<i>Basso</i>
ZERBINETTA	<i>Soprano leggero</i>
PRIMADONNA (Arianna)	<i>Soprano</i>
ARLECCHINO	<i>Baritono</i>
SCARAMUCCIA	<i>Tenore</i>
TRUFFALDINO	<i>Basso</i>
BRIGHELLA	<i>Tenore di grazia</i>

## PERSONE DELL'OPERA

ARIANNA	<i>Soprano</i>
BACCO	<i>Tenore</i>
NAJADE	<i>Soprano acuto</i>
DRIADE	<i>Contralto</i>
ECO	<i>Soprano</i>
ZERBINETTA	<i>Soprano leggero</i>
ARLECCHINO	<i>Baritono</i>
SCARAMUCCIA	<i>Tenore</i>
TRUFFALDINO	<i>Basso</i>
BRIGHELLA	<i>Tenore di grazia</i>

## VORSPIEL

*Ein tiefer, kaum möblierter und dürrig erleuchteter Raum im Hause eines großen Herrn. Links und rechts je zwei Türen. In der Mitte ein runder Tisch. Im Hintergrund sieht man Zurichtungen zu einem Haustheater. Tapezierer und Arbeiter haben einen Prospekt aufgerichtet, dessen Rückseite sichtbar ist. Zwischen diesem Teil der Bühne und dem vorderen Raum läuft ein offener Gang querüber.  
Haushofmeister tritt auf.*

MUSIKLEHRER (*ihm entgegen*)

Mein Herr Haushofmeister! Sie suche ich im ganzen Hause –

HAUSHOFMEISTER

Womit kann ich dienen? Muß allerdings bemerken, daß ich pressiert bin. Die Vorbereitungen zur heutigen großen Assemblée im Hause des reichsten Mannes von Wien – wie ich meinen gnädigen Herrn wohl betiteln darf –

MUSIKLEHRER

Ein Wort nur!<sup>1</sup> Ich höre soeben, was ich allerdings nicht begreifen kann –

HAUSHOFMEISTER

Und das wäre?

MUSIKLEHRER

– und was mich in erklärliche Aufregung versetzt –

HAUSHOFMEISTER

In Kürze, wenn ich bitten darf!

MUSIKLEHRER

– daß bei der heutigen festlichen Veranstaltung hier im Palais – nach der Opera seria meines Schülers – kaum traue ich meinen Ohren – noch eine weitere, und zwar gleichfalls sozusagen musikalische Darbietung in Aussicht genommen ist – eine Art von Singspiel oder niedrige Posse in der italienischen Buffo-Manier! Das kann nicht geschehen!

HAUSHOFMEISTER

Kann nicht? Wieso?

## PROLOGO

*Un ambiente vasto e profondo, sommariamente mobilitato e scarsamente illuminato, in casa di un gran signore. A destra ed a sinistra, due porte per ciascun lato. Nel mezzo un tavolo sferico. Nel fondo scorgonsi i preparativi per uno spettacolo familiare. Tappezzieri e lavoranti hanno innalzato uno scenario, d'onde è visibile la parte posteriore. Tra questo lato della scena e quello anteriore dell'androne, corre, diagonalmente, un andito aperto.  
Il maggiordomo entra in scena.*

IL MAESTRO DI MUSICA (*entrando in scena*)

Maggiordomo!... Maggiordomo!... È un'ora ch'io la cerco ovunque!

IL MAGGIORDOMO

In che posso servire? Debbo, ad ogni modo, far presente che sono assai affaccendato. I preparativi per la grande radunata odierna in casa del più ricco uomo di Vienna, come ben mi è lecito appellare il mio inclito Signore e Padrone...

IL MAESTRO DI MUSICA

M'ascolti! M'han detto, pur ora, una certa qual cosa, che, in verità, non riesco ad afferrare...

IL MAGGIORDOMO

Sarebbe a dire?

IL MAESTRO DI MUSICA

... e che assai mi conturba e mi irrita, Signor mio!...

IL MAGGIORDOMO

Sia breve, La prego...

IL MAESTRO DI MUSICA

... che, ad occasione del nobile festino che avrà luogo qui, oggi, – dopo l'Opera seria del mio alunno... non credo ai mie' stessi orecchi... – si dovrebbe dare... non so come esprimermi... – un'altra produzione musicale, o qualcosa di simile, ... prosa e canto insieme... che so... quasi una farsa nello stile dell'«opera buffa» italiana... No! Ciò non sarà!

IL MAGGIORDOMO

«Non sarà»?... Che vuol dire: «Non sarà»?

<sup>1</sup> Il recitativo del Maestro di musica, a cui rispondono le frasi parlate del Maggiordomo, è inframmezzato dal tema de *L'infedele Zerbinetta* (es. 5), secondo la tecnica settecentesca del recitativo accompagnato, non priva qui tuttavia di una sottile ironia: il fatto che il tema della farsa si insinui prepotentemente in orchestra sin dall'inizio dell'azione, funge infatti da ironico commento all'agitazione del Maestro di musica, rivelando al pubblico l'oggetto di tanta inquietudine: un'innocua farsa rappresentata da maschere della commedia dell'arte. Il Maestro di musica, del resto, è un personaggio ambiguo: sordo oramai al richiamo dei valori ideali in cui crede il Compositore ed incline al compromesso, egli è tuttavia sinceramente preoccupato per il successo dell'allievo. La sua parte ricorda da vicino quella di Don Alfonso in *Così fan tutte*, un altro personaggio cinicamente rassegnato alle miserie umane, che cerca di elevare a sistema filosofico il proprio disincanto e la propria mediocrità morale, spacciandoli per *savoir faire* da uomo di mondo. Come gli altri personaggi del *Vorspiel*, anche il canto del Maestro di musica è accompagnato da un timbro orchestrale specifico, nel suo caso gli archi.

MUSIKLEHRER  
Darf nicht!

HAUSHOFMEISTER  
Wie beliebt?

MUSIKLEHRER  
Das wird der Komponist nie und nimmer gestatten!

HAUSHOFMEISTER  
Wer wird? Ich höre: gestatten. Ich wüßte nicht, wer außer meinem gnädigen Herrn, in dessen Palais Sie sich befinden und Ihre Kunstfertigkeiten heute zu produzieren die Ehre haben, etwas zu gestatten – geschweige denn anzuordnen hätte!

MUSIKLEHRER  
Es ist wider die Verabredung. Die Opera seria »Ariadne« wurde eigens für diese festliche Veranstaltung komponiert.

HAUSHOFMEISTER  
Und das ausbedungene Honorar wird nebst einer munifzenten Gratifikation durch meine Hand in die Ihrige gelangen.

MUSIKLEHRER  
Ich zweifle nicht an der Zahlungsfähigkeit eines steinreichen Mannes.

HAUSHOFMEISTER  
Für den Sie samt Ihrem Eleven Ihre Notendarbeit zu liefern die Auszeichnung hatten. – Was dann steht noch zu Diensten?

MUSIKLEHRER  
Diese Notendarbeit ist ein ernstes bedeutendes Werk. Es kann uns nicht gleichgültig sein, in welchem Rahmen dieses dargestellt wird!

HAUSHOFMEISTER  
Jedennoch bleibt es meinem gnädigen Herrn *summo et unico loco* überlassen, welche Arten von Spektakel er seinen hochansehnlichen Gästen nach Vorsetzung einer feierlichen Kollation zu bieten gesonnen ist.

MUSIKLEHRER  
Zu diesen die Verdauung fördernden Genüssen rechnen Sie demnach die heroische Oper »Ariadne«?<sup>2</sup>

HAUSHOFMEISTER  
Zuvörderst diese, danach das für Punkt neun Uhr anbefohlene Feuerwerk, und zwischen beiden die eingeschobene Opera buffa. Womit ich die Ehre habe, mich zu empfehlen.

IL MAESTRO DI MUSICA  
Mai!

IL MAGGIORDOMO  
Eeeh?!...

IL MAESTRO DI MUSICA  
Certamente l'autore non vorrà consentirvi...

IL MAGGIORDOMO  
Chi non vorrà... – ho udito: «consentire»? Non saprei, in vero, chi, all'infuori del mio inclito Signore e Padrone, nel Palagio del quale Ella si trova e ove Ella avrà, oggi, il supremo onore di mettere in mostra i suoi acrobatismi artistici: – potrebbe avere qualcosa da consentire, arrobe, da ordinare!

IL MAESTRO DI MUSICA  
Nessuno può pretendere questo da lui! L'Opera seria «Arianna» fu composta espressamente dall'autore per l'occasione.

IL MAGGIORDOMO  
E l'onorario pattuito passerà, pertanto, insieme con una munifcente gratificazione, dalle mie mani nelle sue.

IL MAESTRO DI MUSICA  
Oh, non pongo in dubbio, che questo Cresò possa far fronte ai propri impegni!

IL MAGGIORDOMO  
Già: Il *grande Signore*, – Ella vuoi dire – che le accordò la massima fra le distinzioni: quella di fornirgli, insieme al di Lei alunno – queste quattro note. In che posso, ancora?...

IL MAESTRO DI MUSICA  
Queste «quattro note» sono l'opera di un genio immortale! Non è indifferente per noi sapere in qual cornice l'opera si debba dare!

IL MAGGIORDOMO  
Compete, ciò non di manco, *summo et unico loco* al mio inclito Signore e Padrone giudicare quale specie di divertimento egli intenda offrire ai suoi colendissimi ospiti, dopo aver loro passato una solenne non men che succosa cena.

IL MAESTRO DI MUSICA  
E tra codesti spassi alquanto digestivi Ella vorrebbe annoverare anche l'Opera eroica «Arianna»?

IL MAGGIORDOMO  
Innanzi tutto questa; indi la girandola ordinata per le ore nove in punto; e, tra l'uno e l'altro spasso, la inseritavi Opera Buffa. Con che ho l'onore di riverirla.

<sup>2</sup> Nel pronunciare questa frase il Maestro di musica intona il tema della farsa (es. 5) con evidenti intenzioni sarcastiche: se infatti non esita a considerare la farsa di Zerbinetta e compagni uno degli «spassi alquanto digestivi», egli colloca ancora l'opera *Ariadne* nella sfera 'sacra' dell'arte – per usare l'espressione del Compositore. L'apparente integrità morale del Maestro di musica non tarderà tuttavia ad apparire meramente fittizia nel seguito della vicenda.

*(Geht ab.)*

MUSIKLEHRER

Wie soll ich das meinem Schüler beibringen?<sup>3</sup>*(Ab nach der anderen Seite.)**Ein junger Lakai führt einen Offizier herein, den er voranleuchtet.)*

DER LAKAI

Hier finden Euer Gnaden die Mamsell Zerbinetta. Sie ist bei der Toilette. Ich werde anknöpfen.

*(Hörcht und klopft an die Tür rechts vorne.)*

DER OFFIZIER

Laß Er das sein und geh Er zum Teufel.

*(Stößt den Lakai heftig weg und tritt ein)*DER LAKAI *(taumelt, rettet den Leuchter auf einen Wandtisch rechts zwischen den beiden Türen und klaubt sich zusammen)*

Das ist die Sprache der Leidenschaft, verbunden mit einem unrichtigen Objekt.

KOMPONIST *(kommt eilig von rückwärts)*<sup>4</sup>

Lieber Freund! Verschaffen Sie mir die Geigen. Richten Sie ihnen aus, daß sie sich hier versammeln sollen zu einer letzten kurzen Verständigungsprobe.

DER LAKAI

Die Geigen werden schwerlich kommen, erstens weils keine Füß nicht haben, und zweitens, weils in der Hand sind!

KOMPONIST *(naiv, belehrend, ohne sich verspottet zu glauben)*

Wenn ich sage: die Geigen, so meine ich die Spieler.

DER LAKAI *(gemein, von oben herab)*

Ach so! Die sind aber jetzt dort, wo ich auch hin sollt! und wo ich gleich sein werd – anstatt mich da mit Ihnen aufzuhalten.

KOMPONIST *(ganz naiv, zart)*

Wo ist das?

DER LAKAI *(gemein, plump)*

Bei der Tafel!

KOMPONIST *(aufgeregt)*

Jetzt? Eine Viertelstunde vor Anfang meiner Oper beim Essen?

*(Esce.)*

IL MAESTRO DI MUSICA

Or... che dirò io, mai, al mio povero alunno?

*(Esce dall'altro lato della scena.)**(Entra in scena un giovane lacchè, seguito da un brillante ufficialetto, al quale fa lume con un candelabro.)*

IL LACCHÈ

Qui Vostra Grazia troverà la Signorina Zerbinetta. Ella sta facendo toletta. *[Origlia]* Voglio bussare.*(Bussa alla porta a destra, sul d'innanzi della scena.)*

L'UFFICIALE

Lèvati da' piedi e vattene al diavolo!

*(Dà una rude spinta al lacchè ed entra nel camerino della divetta...)*IL LACCHÈ *(barcolla, salva il candelabro, posandolo su un tavolo a muro a destra tra le due pareti e si raggomitola tutto)*

Questo è il linguaggio del vero Amore, associato – s'io non m'inganno – ad un falso obbietto...

IL COMPOSITORE *(si avvanza, rapido, alle spalle del lacchè)*

Caro mio, mandatemi qui i violini. Vogliate dire loro, ch'io li attenderò qui tra poco per una breve, ultima prova d'insieme.

IL LACCHÈ

Come vuole che vengano qua i violini, se e' non gli han gambe e se si reggono su con le mani?...

IL COMPOSITORE *(sdottoreggiando, con fare ingenuo, senza sospettare d'essere preso in giro)*

S'io dico: «i violini», intendo dire i suonatori.

IL LACCHÈ *(con mûtria villana)*

Ah... guarda!... Ma quelli stan là giù dove anch'io v'andare e dove starò tra breve – ché, qui con Lei, non fo che perder tempo.

IL COMPOSITORE *(ingenuo, cortese)*

E... sarebbe?

IL LACCHÈ *(volgare, grossolano)*

Alla mensa!

IL COMPOSITORE

Che? Adesso? Manca solo un quarto d'ora all'inizio dell'«Arianna», e... pranzano!

<sup>3</sup> Non appena viene nominato dal Maestro di musica, il Compositore è subito evocato da viole e violoncelli (n. 11, bb. 5-6), che citano in *pianissimo* la testa del suo primo tema (es. 1a), leggermente modificata nel profilo ritmico e resa se possibile ancora più inquieta dall'uso di valori brevi (crome e semicrome).

<sup>4</sup> Mentre il Compositore entra frettolosamente in scena, violini e violoncelli intonano all'ottava l'*incipit* del suo primo tema (es. 1a), in un profilo melodico modificato rispetto all'introduzione orchestrale, che tuttavia d'ora innanzi sarà conservato e costituirà come il segnale sonoro della presenza in scena di questo personaggio.

es. 10 *(Vorspiel, n. 14, bb. 1-2)*



DER LAKAI

Wenn ich sag: bei der Tafel, so mein ich natürlich bei der herrschaftlichen Tafel, nicht beim Musikantentisch.

KOMPONIST

Was soll das heißen?

DER LAKAI

Aufspielen tun sie.<sup>5</sup> Capito? Sind also für Sie derzeit nicht zu sprechen.

KOMPONIST (*aufgeregt, unruhig*)

So werde ich mit der Demoiselle die Arie der Ariadne repetieren –

(*Will an die vordere Tür rechts.*)

DER LAKAI (*hält ihn ab*)

Hier ist nicht die Demoiselle darin, die Sie suchen, diejenige Demoiselle aber, die hier drin ist, ist derzeit für Sie ebenfalls nicht zu sprechen.

KOMPONIST (*naiv, stolz*)

Weiß Er, wer ich bin? Wer in meiner Oper singt, ist für mich jederzeit zu sprechen!

DER LAKAI (*lacht spöttisch*)

Hehehe!

(*Winkt ihm herablassend, geht ab.*)

KOMPONIST (*klopft an die Tür rechts, bekommt keine Antwort; dann, plötzlich zornrot, dem Lakai nach*)

Eselsgesicht! sehr unverschämter frecher Esel!

Der Eselskerl läßt mich allein hier vor der Tür –

Hier vor der Tür mich stehn und geht.

Oh, ich möcht vieles ändern noch

In zwölfter Stund – und heut wird meine Oper –

O mein zitterndes Herz!<sup>6</sup> Du allmächtiger Gott!<sup>6</sup>

(*Sinnt der Melodie nach, sucht in seinen Rocktaschen nach einem Stück Notenpapier, findet eines, zerknittert, schlägt sich an den Kopf*)

Dem Bacchus eintrichern, daß er ein Gott ist! Ein seliger Knabe! Kein selbstgefälliger Hanswurst mit einem Pantherfell!

Mir scheint, das ist seine Tür.

(*Läuft an die zweite Tür links, klopft; hält indessen mit voller Stimme die gefundene Melodie fest*)

IL LACCHÈ

Se Le dico: «alla mensa», intendo dire, bene inteso, alla mensa dei Signori, [*con isprezzo*] e non già a quella dei musicisti.

IL COMPOSITORE

Che vuol dir questo?

IL LACCHÈ

Suonano a mensa. Capito?<sup>A</sup> Quindi, Signor mio, al presente Ella non può parlar con loro.

IL COMPOSITORE (*agitato, irrequieto*)

In tale caso, voglio ripetere un'aria dell'Arianna col Soprano.

(*Si dirige alla porta del camerino a destra, sul d'innanzi della scena.*)

IL LACCHÈ (*trattenendolo*)

La Signorina ch'Ella cerca non è qui; quell'altra *demuselle*,<sup>B</sup> poi, ch'è la dentro, ora non può davvero darle udienza!

IL COMPOSITORE (*con ingenua alterigia*)

Sai, tu, ch'io mi sia? Chiunque canti nella mia opera, dee poter parlar meco quand'io voglia!

IL LACCHÈ (*ridendo con diletto*)

Ah, ah, ah!... Ah, ah, ah!...

(*Fa un gesto di degnazione all'indirizzo del compositore ed esce.*)

IL COMPOSITORE (*bussa alla porta di destra, ma non ottiene risposta; d'improvviso si volge, e, rosso d'ira, grida dietro al lacchè:*)

Brutto animale! O, pezzo d'ignorante! O, ciuco! Mi lascia qui, solo, in asso, qual s'io fossi un lacchè suo pari!... qui, innanzi all'uscio... e se ne va! Certo... io vorrei cangiare parecchie cose ancora; ma oggi si va in scena. O, bestione!... o Cielo...

O, tu, mio trepido cuore! O, possente Signore!

(*Persegue e cerca fermare la melodia che gli era balenata. Cerca nella tasca dell'abito un pezzo di carta da musica; lo trova, lo gualcisce; si batte la fronte*)

Inoculare a Bacco, ch'egli è un vero Nume, un giovine Iddio, non già un fantoccio senza cuore, avvolto in fulve pelli!

Mi pare sia questa la porta.

(*Corre alla seconda porta a sinistra e picchia, tenendo, frattanto, ferma la melodia che canta a voce spiegata:*)

<sup>5</sup> Con un commento ironico l'orchestra ci informa che genere di musica gradisca ascoltare il ricco mecenate mentre banchetta coi suoi commensali: violini, violoncelli e fagotto intonano infatti il tema della farsa (es. 5).

<sup>6</sup> In gran parte di questa scena il recitativo del Compositore è accompagnato dagli interventi degli archi, che caratterizzano timbricamente la sua parte, e che qui presentano alcune variazioni del tema dell'es. 10. Non appena il Lacchè esce, il Compositore torna a pensare alla sua opera; tuttavia la melodia che gli viene in mente e che viene eseguita dal flauto (es. 11), per poi essere ripresa dai legni (n. 21, bb. 1-6), non ha nulla a che vedere con le figure di Arianna e Bacco; con quel ritmo danzante in 6/4 sembra appartenere piuttosto al mondo di Zerbinetta, sebbene non compaia effettivamente all'interno della farsa del secondo atto.

es. 11 (n. 20, bb. 1-4)



O du Knabe! Du Kind! Du allmächtiger Gott!<sup>7</sup>

(Die Tür geht auf, Perückenmacher taumelt heraus, empfängt soeben eine Ohrfeige vom Tenor, der als Bacchus, aber mit kahlem Kopf, die Lockenperücke in der Hand, nach ihm zornig heraustritt.)

DER TENOR

Das! Für einen Bacchus! Das mir aufzusetzen, mutet Er zu. Da hat Er, Lump, für Seinen Bacchuskopf!

(Gibt ihm einen Fußtritt.)

KOMPONIST (ist zurückgesprungen)

Mein Wertester! Sie allerdringendst muß ich sprechen!

PERÜCKENMACHER (zum Tenor)

Dero mißhelliges Betragen kann ich belächelnd nur einer angenommenen Gemütsaufwallung zurechnen.

KOMPONIST (der zurückgetreten war, nun wieder näherkommend)

Mein Wertester!

(Tenor schlägt die Tür zu.)

PERÜCKENMACHER (schreiend gegen die geschlossene Tür)

Habe meinerseits keine Ursache, wegen meiner Leistungen vor Ihnen zu erröten!

KOMPONIST (sich ihm nähernd, naïv-bescheiden)

Hat der Herr leicht ein Stückelr Schreibpapier?

Hätt mir gern was aufnotiert!

Ich vergeß nämlich gar so leicht.

PERÜCKENMACHER

Kann nicht dienen!

(Läuft ab.)

ZERBINETTA (noch sehr im Négligé, mit dem Offizier aus dem Zimmer rechts)

Erst nach der Oper kommen wir daran. Es wird keine kleine Mühe kosten, die Herrschaften wieder lachen zu machen, wenn sie sich erst eine Weile gelangweilt haben.

(Kokett)

Oder meinen Sie, es wird mir gelingen?<sup>8</sup>

O, fanciullo divino! O, possente Signore!

(La porta si spalanca; ne esce, barcollando, il parrucchiere, che, in quel mentre, riceve in pieno viso uno schiaffo dal tenore, il quale, vestito da Bacco, ma calvo e reggente fra le sue mani la ricciuta parrucca del Nume, lo inseguе con ira.)

IL TENORE

Che? Questa al Dio Bacco? Ed egli osa credere che io me la tenga!

To', prendi su! Così ti paga Bacco!

(Dandogli una pedata nel preterito.)

IL COMPOSITORE (che ha dato un balzo indietro)

Carissimo!... Debbo parlarle qui, d'urgenza!

IL PARRUCCHIERE (al tenore)

Così strano contegno muovemi al riso, e no 'l poss'io se non ascrivere ad un improvviso supposito sobbollire del suo animo..., e del suo fégato!

IL COMPOSITORE (che già era indietreggiato, si riavvicina, ora)

Carissimo!

(Il tenore gli sbatte la porta in faccia.)

IL PARRUCCHIERE (urlando, volto alla porta chiusa)

Non ho ragione alcuna d'arrossire innanzi a Lei, Signor mio, a cagione delle egregie mie prestazioni!

IL COMPOSITORE (avvicinandogli, con aria ingenua e modesta)

Ell'avrà certo un pezzettino di carta, nevero?... Un appunto e nulla più. Ho la memoria alquanto labile...

IL PARRUCCHIERE

Non posso servirla!

(corre via.)

ZERBINETTA (ancora in négligé, esce, con l'ufficialeto, dalla porta di destra)

Sol dopo «Arianna» toccherà a noi. Per me non sarà davvero, facil cosa far ridere quei Baroni e que' Marchesi, dopo che avranno sbadigliato per oltre un'ora.

(Con civetteria.)

Che ne pensa, Lei? Ch'io possa riuscirvi?

<sup>7</sup> Il tema dell'es. 8, che si ascolta in questo punto, è solo un breve commento ironico di Strauss, ad uso degli ascoltatori più smaliziati: poche battute dopo, quando il Compositore ripete la parola «Gott» («Dio»), flauti, oboi e celesta intonano un breve inciso che ritornerà nell'Oper alle parole di Bacco «Bin ich ein Gott?». Anche la melodia intonata dal Compositore subito dopo appartiene al mondo dell'Oper e prefigura il personaggio di Bacco:

es. 12 (n. 23, bb. 1-5)



Il profilo ascendente, che copre un intervallo di tredicesima come nell'es. 10 riconduce inequivocabilmente la melodia al mondo del Compositore; la figura di Bacco, anche musicalmente, è dunque una 'sua' creatura.

<sup>8</sup> Zerbinetta entra in scena pronunciando con un recitativo secco accompagnato dal pianoforte, moderna rivisitazione del recitativo settecentesco col clavicembalo, mentre la Primadonna, che entra subito dopo, è accompagnata per contrasto dalle 2 arpe in Re bemolle, la tonalità d'Arianna. La differenza tra i due personaggi viene così marcata sia dal registro orchestrale, sia dal tipo di scrittura vocale del rispettivo recitativo: rapido, disinvolto e basato su canoni stilistici settecenteschi quello di Zerbinetta, solenne e costellato di ampi e drammatici intervalli di settima quello della Primadonna.

*(Der Offizier küßt ihr stumm die Hand. Sie gehen nach rückwärts, sprechen weiter.*

*Die Primadonna mit dem Musiklehrer treten aus der vorderen Tür links. Sie trägt über dem Ariadne-Kostüm den Frisiermantel. Bleibt in der Tür stehen. Der Musiklehrer will sich verabschieden.)*

PRIMADONNA

Schnell, lieber Freund! Einen Lakai zu mir!  
Ich muß unbedingt sofort den Grafen sprechen.  
*(Schließt ihre Tür. Komponist hat sie gesehen, will hin.)<sup>9</sup>*

MUSIKLEHRER *(hält ihn auf)*

Du kannst jetzt nicht eintreten – sie ist beim Frisieren.  
*(Tanzmeister kommt von rückwärts, tritt rückwärts zu Zerbinetta und dem Offizier.)*

KOMPONIST *(gewahrt erst jetzt Zerbinetta, zum Musiklehrer)*

Wer ist dieses Mädchen?  
*(Musiklehrer, verlegen, nimmt ihm beiseite.)*

TANZMEISTER *(zu Zerbinetta)*

Sie werden leichtes Spiel haben, Mademoiselle. Die Oper ist langweilig über die Begriffe, und was die Einfälle anlangt, so steckt in meinem linken Schuhabsatz mehr Melodie als in dieser ganzen »Ariadne auf Naxos«.

MUSIKLEHRER *(mit dem Komponisten ganz vorne)*

Sei sie wer immer!

KOMPONIST *(dringender)*

Wer ist dieses entzückende Mädchen?

MUSIKLEHRER

Um so besser, wenn sie dir gefällt. Es ist die Zerbinetta. Sie singt und tanzt mit vier Partnern das lustige Nachspiel, das man nach deiner Oper gibt.<sup>10</sup>

KOMPONIST *(zurückprallend)*

Nach meiner Oper? Ein lustiges Nachspiel? Tänze und Triller, freche Gebärden und zweideutige Worte nach »Ariadne«! Sag mir!

MUSIKLEHRER *(zaghaft)*

Ich bitte dich um alles. –

KOMPONIST *(tritt von ihm weg; edel)*

Das Geheimnis des Lebens tritt an sie heran, nimmt sie bei der Hand –  
*(Heftig)*

und sie bestellen sich eine Affenkomödie, um das Nach-

*(L'ufficiale le bacia, silenziosamente, la mano; essi vanno verso il fondo continuando a parlare.*

*La Primadonna esce col Maestro di Musica dalla porta che trovasi sul davanti a destra. Sovra il costume d'Arianna ella indossa un peignoir. Ella rimane in piedi sulla soglia del camerino, mentre il Maestro di Musica fa atto di congedarsi.)*

LA PRIMADONNA

Là... corra via!... Mandi un lacchè, quassù! Dovrei subito parlare col Signor Conte.

*(Chiude la porta del camerino. Il compositore l'ha veduta e vuol correre a lei.)*

IL MAESTRO DI MUSICA *(trattenendolo)*

Ora tu non puoi entrare: Ella sta facendo toletta.

*(Il Maestro di ballo avanza dal fondo della scena e si avvicina, da dietro, a Zerbinetta e all'ufficiale.)*

IL COMPOSITORE *(che scorge soltanto ora Zerbinetta, al Maestro di Musica)*

Chi è mai quella bimba?  
*(Il Maestro di Musica, impacciato, lo trae in disparte.)*

IL MAESTRO DI BALLO *(a Zerbinetta)*

Sarà ben facil cosa per Lei, Signorina. – Questa «Arianna» è un sonnifero quale io non so dirle; e quanto al succo, alle idee, ne' tacchi de' miei scarpini v'è assai più melodia di quella che non v'abbia nell'«Arianna» tutta intera!

IL MAESTRO DI MUSICA *(sul dinanzi della scena, al compositore)*  
Non indagare!

IL COMPOSITORE *(con maggior fervore)*

Chi è quella stupenda fanciulla?

IL MAESTRO DI MUSICA

Tanto meglio, s'ella ti piace! Costei è Zerbinetta... *[con leggerezza]* che canta e danza qui, oggi, la farsa, che si darà dopo l'«Arianna».

IL COMPOSITORE *(dando un balzo indietro)*

Dopo l'«Arianna»... v'è, dunque, una farsa?... Danze e trilli, gesti sguajati ed ambigue parole dopo l'«Arianna»?! Dillo!

IL MAESTRO DI MUSICA *(imbarazzato)*

Orsù... io ti scongiuro...

IL COMPOSITORE *(scostandosi da lui, con nobiltà)*

Il mistero della vita già li sfiora e li avvince a sé... *[violento]* ed e' si pagan, qui, una farsa scimmiesca acciocché l'arcano senso del sublime si cancelli per sempre dal lor cervello pieno d'aria!

<sup>9</sup> Il vano tentativo del Compositore di seguire la Primadonna nel camerino è commentato dagli archi con l'es. 10, oramai facilmente riconoscibile dagli ascoltatori come la 'sigla' musicale di questo giovane personaggio.

<sup>10</sup> Il Compositore, attratto da ogni figura femminile non meno del Cherubino mozartiano, che probabilmente ha fornito il modello a Strauss, non esita a desiderare Zerbinetta non appena si accorge della sua presenza. Ce ne dà conferma il tema dell'es. 10, esposto con un nuovo profilo ritmico tumultuoso dal primo violino quando il Compositore si accorge della presenza della ragazza. Dal canto suo il Maestro di musica fa le presentazioni intonando il tema della farsa («Sie singt und tanzt...»), quasi burlandosi dell'improvvisa infatuazione del proprio allievo per Zerbinetta.

gefühl der Ewigkeit aus ihrem unsagbar leichtfertigen O, che ciuco!  
Schädel fortzuspülen!

(Lacht krampfhaft)

O ich Esel!

(Ride spasmodicamente)

MUSIKLEHRER

Beruhige dich!

KOMPONIST (*wütend*)

Ich mag mich nicht beruhigen!<sup>11</sup> Ein heiteres Nachspiel! Ein Übergang zu ihrer Gemeinheit! Dieses maßlos ordinäre Volk will sich Brücken bauen aus meiner Welt hinüber in die seinige! O Mäzene! Das erlebt zu haben, vergiftet mir die Seele für immer. Es ist undenkbar, daß mir je wieder eine Melodie einfällt! In dieser Welt kann keine Melodie ihre Schwingen regen!

(Pause, dann mit verändertem Ton, ganz gemütlich)

Und gerade früher ist mir eine recht schöne eingefallen! Ich habe mich über einen frechen Lakaien erzürnt, da ist sie mir aufgeblitzt<sup>12</sup> – dann hat der Tenor dem Perückenmacher eine Ohrfeige gegeben – da hab ich sie gehabt! – Ein Liebesgefühl, ein süß bescheidenes, ein Vertrauen, wie diese Welt es nicht wert ist – da:

(Den Text improvisierend)

IL MAESTRO DI MUSICA

Deh, cámati!

IL COMPOSITORE (*furibondo*)

Pe'l Cielo, non vo' calmarmi! Hai detto: una farsa! Un tràmite al lor vieto mondo! Questa gente, quanto mai volgare, vuol gittar ponti dal mio mondo al suo, meschino e misero! O, Mecenàti!... Questa dura prova mi attossica lo spirito per sempre. È impossibile ch'io giammai foggì nuove melodie! No, no... Quaggiù nessuna melodia può librare le ali!

(Pausa; indi, cambiando tono, familiarmente)

Ciò non di meno, ho creato or ora, qui, una frase assai graziosa. [Con vivacità] M'avea stizzito la sciocca boria d'un giovin servo, quand'essa mi balenò...; e, quando il tenore con urla e grida prese a schiaffi il parrucchiere, l'avevo già in mente. [Con calma e con commozione] Un senso d'amore sì dolce e timido, un fervore, che questo basso mondo non merita! Odi:

(Improvisando il testo)

<sup>11</sup> Mentre il Compositore pensa con orrore alla presenza di una farsa all'interno della sua opera, l'orchestra commenta la sua costernazione con una serie di citazioni dalla seconda parte: le «danze e trilli» dei commedianti vengono evocate dal tema dell'es. 7 ai flauti ed oboi (n. 30, bb. 3-5), mentre la figura di Arianna è ricordata dai primi violini dal tema del «lamento di Arianna» tratto dal preludio orchestrale dell'*Oper* (es. 13) e, poche battute dopo, dalla testa del tema della «esaltazione d'amore e morte» (es. 6).

es. 13 (n. 30, bb. 5-8)



Più che comprensibile, dunque, che il Compositore non abbia affatto voglia di calmarsi, mentre flauti e violini esprimono il suo sconforto esponendo il secondo tema del personaggio (es. 1b), a cui fa seguito il lamento di Arianna ai flauti, fagotto e violoncelli. La giustapposizione di questi due temi e il fatto che il lamento di Arianna in questa occasione sia esposto col profilo ritmico dell'es. 1b, rivelano la stretta affinità esistente tra il Compositore e la protagonista della sua opera: all'intervallo di seconda discendente che apre l'es. 1b è sostituito nel lamento l'intervallo di settima, cioè il suo rivolto, mentre al posto del successivo semitono discendente dell'es. 1b nel lamento compare il semitono ascendente. Arianna è una creatura del Compositore, o meglio, è la sua immagine speculare, come rivela il fatto che il suo lamento altro non è che il 'rivolto' di quello del Compositore.

es. 14 (n. 33, bb. 3-4 e 8-9)



<sup>12</sup> La melodia di cui parla il Compositore (es. 12) viene prontamente citata dal clarinetto e dai primi violini con un nuovo profilo melodico. Come risulta oramai chiaro, la tecnica compositiva impiegata da Strauss nel *Vorspiel* è quella di cogliere tutti gli spunti del libretto, anche quelli apparentemente più insignificanti, e di metterli in rilievo attraverso citazioni di temi ricorrenti, dei quali in genere viene conservato il profilo melodico, mentre viene elaborato quello ritmico. In tale maniera il principio della varietà nell'unità viene fatto salvo, e le diverse configurazioni ritmiche di un medesimo tema vengono investite di un significato drammatico.

Du, Venus' Sohn – gibst süßen Lohn<sup>13</sup>  
Für unser Sehnen und Schmachten!  
Lalala – mein junges Herz  
Und all mein Sinnen und Trachten:  
O du Knabe, du Kind, du allmächtiger Gott!

*(Eilig gemütlich)*

Hast ein Stückel Notenpapier?

*(Musiklehrer gibt ihm welches.)*

*Komponist notiert.*

*Zerbinetta, im Gespräch, lacht auf.*

*Harlekin, Scaramuccio, Brighella, Truffaldin sind im Gänsemarsch aus Zerbinettas Zimmer herausgekommen.*<sup>14</sup>

ZERBINETTA *(vorstellend)*

Meine Partner! Meine erprobten Freunde! Jetzt meinen Spiegel, mein Rot! Meinen Crayon!

*(Die vier laufen ins Zimmer, kommen bald wieder, bringen ein Strohstühlchen, Spiegel, Dosen, Puderquasten.)*

KOMPONIST *(mit einem Blick auf Zerbinetta, besinnt sich plötzlich; fast tragisch)*

Und du hast es gewußt! Du hast es gewußt!

MUSIKLEHRER

Mein Freund, ich bin halt dreißig Jahrln älter als wie du und hab halt gelernt, mich in die Welt zu schicken!

KOMPONIST

Wer so an mir handelt, der ist mein Freund gewesen, gewesen, gewesen, Gewesen!

*(Zerrißt wütend das Notierte.)*

*Primadonna öffnet die Türe.*

*Komponist wirft die Fetzen Papier auf den Boden, beißt wütend seine Nägel, läuft auf und nieder, dann nach hinten.)*

PRIMADONNA *(winkt dem Musiklehrer)*

Haben Sie nach dem Grafen geschickt?<sup>15</sup>

*(Tritt ein wenig vor, bemerkt Zerbinetta und die übrigen)*

Pfui! Was gibts denn dafür Erscheinungen!

*(Zerbinetta hat auf dem Strohstühlchen rechts im Vordergrund Platz genommen, schminkt sich zu Ende, von ihren Partnern bedient; Harlekin hält das Licht, Brighella den Spiegel.)*

PRIMADONNA *(zum Musiklehrer, nicht gerade leise)*

Uns mit dieser Sorte von Leuten in einen Topf! Weiß man hier nicht, wer ich bin? Wie konnte der Graf –

Cupido, assai – piacer ne dà  
per l'ansie nostre e i pianti:<sup>c</sup>  
Lalalà, cuor mio, tu sai  
de' mie' pensier gl'incanti:<sup>d</sup>  
O, fanciullo divino, o possente Signor!

*(In fretta, con bonarietà.)*

Hai un fogliettino da darmi?

*(Il Maestro di Musica gli porge un foglio di carta da musica.)*

*Il Compositore vi segna alcune note.*

*Zerbinetta, sempre intenta a conversare, dà in una limpida risata.*

*Arlecchino, Scaramuccia, Brighella e Truffaldino escono, ora, in fila indiana, dal camerino di Zerbinetta.)*

ZERBINETTA *(presentando)*

I miei fidi, cari compagni e amici. A me lo specchio, il mio belletto, e il mio crayon!

*(I quattro corrono nel camerino e ne riescono quasi di subito, recando chi un seggiolino di paglia, chi uno specchio, chi fiale e scatolette e piumini per la cipria.)*

IL COMPOSITORE *(lancia uno sguardo a Zerbinetta e si ricorda, improvvisamente, della propria sventura. [Al Maestro di Musica:])*

E tu, che lo sapevi!... Sì, lo sapevi!

IL MAESTRO DI MUSICA

Amico mio, ho quindici anni per gamba più di te; ed ho imparato come si viva al mondo!

IL COMPOSITORE

Ripudio per sempre, chi seppe farmi un simile tiro! Per sempre! Per sempre! Per sempre!

*(Strappa con rabbia la carta sulla quale aveva annotato la famosa melodia.)*

*La Primadonna apre la porta del suo camerino.*

*Il Compositore gitta a terra i pezzi di carta da musica lacerata, si morde con furore le unghie, va su e giù come una belva ferita e si allontana poi, verso il fondo.)*

LA PRIMADONNA *(fa cenno al Maestro di Musica)*

Ha già prevenuto il Signor Conte?

*(Avanzandosi d'un poco e scorgendo Zerbinetta e gli altri.)*

Puah! Ma che razza di gente s'incontra qui?

*(Zerbinetta si è seduta sul seggiolino di paglia a destra, verso il fondo della scena e finisce d'imbellettarsi, servita dai suoi compagni. Arlecchino regge il lume, Brighella lo specchio.)*

PRIMADONNA *(al Maestro di Musica, non precisamente piano)*

Noi, e questa sorta di gente in un sol mazzo? Ma qui non sanno, dunque, ch'io mi sia? ...E il Signor Conte ha potuto?...

<sup>13</sup> Nuovamente colto dall'ispirazione il Compositore canta il tema dell'es. 11, quasi a ribadire che lo impiegherà nell'opera. Il fatto che tale tema in realtà non ricorra nell'*Ariadne* non è tuttavia dovuto all'insensibilità drammatica di Strauss, bensì alla sua sottile ironia: gli eventi costringeranno infatti il Compositore ad accorciare la sua opera per lasciar posto alla farsa, pertanto la nuova melodia non avrà più modo di essere impiegata.

<sup>14</sup> Il ritmo cullante della melodia dell'es. 11 viene bruscamente interrotto da degli improvvisi sberleffi musicali dei legni (n. 39), che accompagnano la comica entrata in scena delle maschere in fila indiana.

<sup>15</sup> Il ritorno in scena della Primadonna è segnalato dalle arpe, che accompagnano il suo recitativo e costituiscono l'emblema timbrico di questo personaggio – successivamente saranno legate alla figura di Arianna –, evidenziandone il carattere nobile ed etereo.

ZERBINETTA (*mit einem frechen Blick auf die Sängerin und absichtlich laut*)<sup>16</sup>

Wenn das Zeug so langweilig wird,<sup>B</sup> dann hätte man doch uns zuerst auftreten lassen sollen, bevor sie ubellaunig werden. Haben sie sich eine Stunde lang gelangweilt, so ist es doppelt schwer, sie lachen zu machen.

TANZMEISTER (*zu Zerbinetta*)

Im Gegenteil.<sup>17</sup> Man kommt vom Tisch, man ist beschwert und wenig aufgelegt, man macht unbemerkt ein Schläfchen, klatscht dann aus Höflichkeit und um sich wach zu machen. Indessen ist man ganz munter geworden: »Was kommt jetzt?«, sagt man sich. »Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber«,<sup>18</sup> ein heiteres Nachspiel mit Tänzen, leichte, gefällige Melodien, ja! eine Handlung, klar wie der Tag, da weiß man, woran man ist, das ist unser Fall, sagt man sich, da wacht man auf, da ist man bei der Sache! – Und wenn sie in ihren Karossen sitzen, wissen sie überhaupt nichts mehr, als daß sie die unvergleichliche Zerbinetta haben tanzen sehen.

MUSIKLEHRER (*zur Primadonna*)

Erzurnen Sie sich nicht um nichts und wieder nichts. Ariadne ist das Ereignis des Abends, um Ariadne zu hören, versammeln sich Kenner und vornehme Personen im Hause eines großen<sup>C</sup> Mazens, Ariadne ist das Lozungswort, Sie sind Ariadne, morgen wird überhaupt niemand mehr wissen, daß es außer Ariadne noch etwas gegeben hat.

DER JUNGE LAKAI (*läuft rückwärts vorüber*)

Die Herrschaften stehen vom Tisch auf! Man sollte sich hier beeilen.

ZERBINETTA (*udite le parole della Primadonna, le da una sbirciata impertinente; e, con intenzione, a voce alta*)

Se quest'«Arianna» è tale una zuppa, sarebbe meglio che noi si desse il ballo prima ch'è sien morti di noia. Se han dormito già per un'ora in poltrona, gli è un gran guaio far si ch'essi ridan di cuore!

IL MAESTRO DI BALLO (*a Zerbinetta*)

O, niente affatto! Si è pieni, ancora, di vini e di cibi e assai maldisposti; ci si fa sopra un sonnellino; e, per salvar le apparenze, si applaude con discrezione... poi ci si sveglia, alfine! Ormai s'è ritornati freschi e arzilli: «Che viene, ora?» – chiede ognuno – «Viene: «L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti»: un lieto epilogo con danze, con melodie leggere e gaie e con un'azione semplice e chiara, che tutti possono comprendere». «È quel che ci vuole!» pensa ognuno. E, bene svegli alfine, ci si gode tutto il ballo. E allorch i Signori e Duchi risalgono in berlina, essi nulla pi ricordano, ormai, se non questo: Che l'impareggiabile Zerbinetta danz, qui, per loro!

IL MAESTRO DI MUSICA (*alla Primadonna*)

Perch, mai, vuol Ella adirarsi per tai bazzecole? L'«Arianna» è il massimo evento del giorno; per godersi quel gioiello, convengono in casa d'un ricco Mecenate tutti i buongustai della citt. «Arianna!» *le clou de la soirée!* Ella interpreta la parte d'Arianna; e, per certo, domani nessuno ricorderà pi che, dopo «Arianna» siasi dato un ballo frivolo e sciocco.

IL GIOVANE LACCH (*traversando, di corsa, la scena, in fondo*)

Gi gli ospiti lascian la mensa! Si affrettino un po', Signori miei!

<sup>16</sup> La replica di Zerbinetta al comportamento altezzoso della Primadonna non si fa attendere: il pianoforte, che ancora una volta fa le veci del basso continuo quando la ragazza è in scena, accompagna il suo recitativo con un movimento arpeggiato alla mano sinistra che e una chiara parodia delle arpe della Primadonna.

<sup>17</sup> Al contrario dei restanti personaggi il Maestro di ballo è caratterizzato musicalmente non da un gruppo di strumenti, bens dal ritmo di danza: non appena egli prende la parola, l'orchestra intona melodie semplici e squadrate, dalla chiara armonie di tonica e dominante e dal ritmo ben marcato. Il suo lungo monologo, un'Arietta dal ritmo di Gavotta (nn. 45-50), è, significativamente, l'unico numero chiuso dell'intero *Vorspiel*.

es. 15 (n. 45, bb. 2-5)

Tanzmeister

Archi

Im Ge-gen-teil. Man kommt von Tisch man ist be-schwert

<sup>18</sup> Quando il Maestro di danza, durante la sua Arietta, cita il titolo della farsa che verrà rappresentata dai comici dell'arte, *L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti*, l'orchestra intona immancabilmente il motivo dell'es. 5.

## MUSIKLEHRER

Meine Damen und Herren, an Ihre Plätze.<sup>19</sup>

*(Alles kommt in Bewegung, die Arbeiter rückwärts sind fertig. Der Tenor, als Bacchus, sowie Najade, Dryade, Echo sind aus der zweiten Tür links hervorgetreten.)*

DER HAUSHOFMEISTER *(kommt eifrig von links rückwärts, tritt auf den Musiklehrer zu; mit Wichtigkeit)*

Ihnen allen habe ich eine plötzliche Anordnung meines gnädigen Herrn auszurichten.

## MUSIKLEHRER

Ist schon geschehen, wir sind bereit, in drei Minuten mit der Oper »Ariadne« anzufangen.

HAUSHOFMEISTER *(mit Grandezza)*

Der gnädige Herr haben sich nunmehr wiederum anders besonnen.

## MUSIKLEHRER

Es soll also nicht mit der Oper begonnen werden?

## PRIMADONNA

Was ist das?

HAUSHOFMEISTER *(mit Grandezza)*

Um Vergebung. Wo ist der Herr Tanzmeister? Ich habe einen Auftrag meines gnädigen Herrn an Sie beide.

TANZMEISTER *(tritt herzu)*

Was wünscht man von mir?

HAUSHOFMEISTER

Mein gnädiger Herr belieben das von ihm selbst genehmigte Programm umzustoßen.

## MUSIKLEHRER

Jetzt im letzten Moment! Ah, das ist doch ein starkes Stück!

HAUSHOFMEISTER

– umzustoßen und folgendermaßen abzuändern.

## TANZMEISTER

Das Nachspiel wird Vorspiel, wir geben zuerst »Die ungetreue Zerbinetta«, dann »Ariadne«. Sehr vernünftig.<sup>20</sup>

## IL MAESTRO DI MUSICA

Signore e Signori: Ai loro posti!

*(Si fa un gran movimento. Gli operai che lavorano in fondo alla scena, son pronti. Il Tenore, in costume di Bacco, come pure la Najade, la Driade ed Eco, sono usciti dalla seconda porta a sinistra.)*

IL MAGGIORDOMO *(accorre, dal fondo, a sinistra, e muove verso il Maestro di Musica.)*

Deggio abbassare a tutti lor Signori un improvviso ordine dei mio Eccellentissimo Padrone.

## IL MAESTRO DI MUSICA

Non serve più. Siam pronti, ormai, a andare in scena fra tre minuti con l'opera »Arianna«.

IL MAGGIORDOMO *(con grandezza)*

Sua Signoria ha preso, poco fa, una novella decisione.

## IL MAESTRO DI MUSICA

Allora..., non si dee principiare con l'opera »Arianna«?

## LA PRIMADONNA

Che vuol dir ciò?

IL MAGGIORDOMO *(con grandezza)*

Permettano. Dov'è il Signor Maestro di ballo? Ho un'ambasciata del mio Eccellentissimo Signore e Padrone per ambedue Loro.

IL MAESTRO DI BALLO *(avanzandosi, [rapido])*

Chi chiede di me?

## IL MAGGIORDOMO

Il mio Eccellentissimo Signore e Padrone si è degnato sovvertire il programma della serata da lui medesimo già bevolmente approvato.

IL MAESTRO DI MUSICA *[spaventato]*

Che?... All'ultimo istante?... Ah, quest'è graziosa davvero!

## IL MAGGIORDOMO

... Sovvertire e modificare come segue:

## IL MAESTRO DI BALLO

S'inverte il programma: Noi diamo dapprima »L'infedele Zerbinetta«... poi, l'»Arianna« Molto bene.

<sup>19</sup> Il Maestro di musica richiama tutti gli astanti a prepararsi alla rappresentazione imminente. In una sorta di breve siparietto (n. 53, bb. 2-3), che segnala il termine della scena precedente, l'orchestra simula l'agitazione dei personaggi, sovrapponendo il tema dell'es. 5 (violoncelli e contrabbassi) a un tema che ricorda da vicino l'entrata di Bacco nell'Opera, e che è una variazione dell'es. 8.

es. 16 (n. 53, bb. 2-3)



Quattro battute dei timpani soli – un segnale musicale impiegato nel teatro musicale di tutti i tempi – annunciano l'entrata del Maggiordomo.

<sup>20</sup> La reazione dei personaggi al mutamento di programma imposto dal ricco mecenate ha una vaga componente comica: come avviene nella commedia di Molière *Le Bourgeois gentilhomme* con i precettori di Jourdain, anche nell'opera di Strauss ciascun personaggio è talmente calato nel suo ruolo da non comprendere altro che le proprie ragioni. Il Maestro di danza,

HAUSHOFMEISTER

Um Vergebung. Die Tanzmaskerade wird weder als Nachspiel noch als Vorspiel aufgeführt, sondern mit dem Trauerstück »Ariadne« gleichzeitig.

TENOR

Ha, ist dieser reiche Herr besessen?

MUSIKLEHRER

Will man sich über uns lustig machen?

PRIMADONNA

Sind die Leute wahnsinnig? Ich muß augenblicklich den Grafen sprechen!

*(Komponist nähert sich erschrocken. Zerbinetta horcht von rechts.)*

HAUSHOFMEISTER *(mit hochmütiger Ironie)*

Es ist genau so, wie ich es sage. Wie Sie es machen werden, das ist natürlich Ihre Sache.

MUSIKLEHRER *(dumpf)*

Unsere Sache!

HAUSHOFMEISTER

Mein gnädiger Herr ist der für Sie schmeichelhaften Meinung, daß Sie beide Ihr Handwerk genug verstehen, um eine solche kleine Abänderung auf eins, zwei durchzuführen; und es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen.

MUSIKLEHRER

Warum gleichzeitig?

ZERBINETTA *(leichtfertig)*

Da muß ich mich ja beeilen!

*(Läuft in ihr Zimmer.)*

HAUSHOFMEISTER

Und zwar so, daß die ganze Vorstellung deswegen auch nicht einen Moment länger dauert. Denn für Punkt neun Uhr ist ein Feuerwerk im Garten anbefohlen.

MUSIKLEHRER

Ja, wie um aller Götter willen stellt sich denn Seine Gnaden das vor?

KOMPONIST *(vor sich, ganz für sich leise)*

Eine innere Stimme hat mir von der Wiege an etwas Derartiges vorausgesagt.<sup>21</sup>

IL MAGGIORDOMO

Perdonino. La pantomima danzante non si darà né come epilogo né come prologo, si bene *contemporaneamente* all'opera tragica «Arianna».

IL TENORE

Che?... Ma è, dunque, pazzo, quel Signore?

IL MAESTRO DI MUSICA

Chi osa prendersi giuoco di noi?...

LA PRIMADONNA

Ma costoro vaneggiano! Debbo, senza indugio, parlare al Conte!

*(Il Compositore si avvicina, sgomento; Zerbinetta rimane in ascolto, a destra.)*

IL MAGGIORDOMO *(con arrogante ironia)*

Le cose stanno precisamente così com'io le ho esposte. Come faranno lor Signori a cavarsela..., oh, questo, poi, è affar loro!

IL MAESTRO DI MUSICA *(cupamente)*

Affar nostro?!

IL MAGGIORDOMO *[con grande prosopopea ed importanza]*

Il mio Eccellentissimo Padrone e Signore nutre la opinione per le lor Signorie oltremodo lusinghiera, che esse sieno abbastanza destre nel lor mestiere, per compiere su due piedi un sì piccolo cambiamento. Gli è adunque, ormai volere incrollabile del mio Eccellentissimo Padrone, di vedersi serviti insieme i due lavori – quello allegro e quello triste, con tutti i personaggi e con la musica a ognun d'essi corrispondente, così com'egli l'ha prescritta e pagata – qui, sul suo palcoscenico privato...

IL MAESTRO DI MUSICA

E... dica: Perché, mai, insieme?

ZERBINETTA *(con leggerezza)*

E allora debbo far presto!

*(Ella corre nel suo camerino.)*

IL MAGGIORDOMO

... e, cioè, in tal guisa, che la rappresentazione non duri, per questo fatto, neppure un minuto di più; perché, per le ore nove in punto, sono fissati i giuochi di artificio nel giardino.

IL MAESTRO DI MUSICA

Ma... per tutti gli Dei dell'Olimpo... come se la figura 'sta faccenda Sua Grazia, lagggiù?

IL COMPOSITORE *(guardando nel vuoto, tra sé, piano)*

Già sin dalla tenera culla, una voce interna mi predisse alcunché di simile!

segue nota 20

che continua ad esprimersi attraverso saltellanti ritmi di danza, approva la decisione dell'ignoto mecenate citando il tema della farsa (es. 5); la Primadonna irrompe sulla scena col suo recitativo patetico, accompagnato dalle immancabili arpe; infine la costernazione del Compositore, che resta muto, è espressa dal suo tema (es. 10) affidato agli archi.

<sup>21</sup> Dopo un inquietante rullo di timpani, che accompagna l'annuncio da parte del Maggiordomo delle ultime disposizioni del suo padrone, il Compositore ritrova finalmente la parola, mentre gli archi intonano il suo tema (es. 10) in forma variata.

## HAUSHOFMEISTER

Es ist wohl nicht die Sache meines gnädigen Herrn, wenn er ein Spektakel bezahlt, sich auch noch damit abzugeben, wie es ausgeführt werden soll. Seine Gnaden ist gewohnt, anzuordnen und seine Anordnungen befolgt zu sehen.

*(Nach einer Pause, nochmals umkehrend, herablassend)*

Zudem ist mein gnädiger Herr schon seit drei Tagen ungehalten darüber, daß in einem so wohlausgestatteten Hause wie dem seinigen ein so jämmerlicher Schauplatz wie eine wüste Insel ihm vorgestellt werden soll, und ist eben, um dem abzuweichen, auf den Gedanken gekommen, diese wüste Insel durch das Personal aus dem anderen Stück einigermaßen anständig staffieren zu lassen.

## TANZMEISTER

Das finde ich sehr richtig. Es gibt nichts Geschmacklose als eine wüste Insel.

## KOMPONIST

Ariadne auf Naxos, Herr. Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit.<sup>22</sup>

## TANZMEISTER

Ebendarum braucht sie Gesellschaft.

## KOMPONIST

Nichts um sich als das Meer, die Steine, die Bäume, das fühllose Echo. Sieht sie ein menschliches Gesicht, wird meine Musik sinnlos.<sup>23</sup>

## TANZMEISTER

Aber der Zuhörer unterhält sich. So wie es jetzt ist, ist es, um stehend einzuschlafen.

*(Pirouette.)*

## HAUSHOFMEISTER

Um Vergebung, aber ich bitte, sich höflich zu beeilen, die Herrschaften werden sogleich eintreten.

*(Ab.)*

## IL MAGGIORDOMO

Non gli è certo cosa del mio Eccellentissimo Signore e Padrone, allorché egli si paga una siffatta mascherata con fior di quattrini, arzigogolar, per giunta, come debba essere eseguita! Sua Grazia è abituata ad abbassare ordini e a vederli eseguiti a bacchetta.

*(Dopo una pausa, tornando sui suoi passi, con una certa qual degnazione)*

Già da ben tre giorni, peraltro, il mio Eccellentissimo Signore e Padrone è alquanto irritato pe' fatto, che in una magione così opulenta, come la sua, debba essergli esibito uno scenario così miserevole, qual si è quello d'un'isola deserta; e, per l'appunto, allo scopo di ovviare a siffatto sconcio, egli ha avuto la geniale pensata di tappezzare, in certo qual modo, degnamente quest'isola deserta col personale tratto dall'altra produzione.

## IL MAESTRO DI BALLO

Io trovo che Sua Grazia ha ben ragione. Ché nulla è misero, per me, al pari d'un nudo scoglio.

## IL COMPOSITORE

Si tratta di «Arianna a Nasso», Signor mio! Pensate che Arianna è là! Essa è l'immagine della solitudine...

IL MAESTRO DI BALLO *[ilare]*

Gli è ben perciò ch'ella vuol de' compagni!

## IL COMPOSITORE

La recingon, soltanto, il mare, le rocce, gli alberi e l'eco senz'anima. Sol ch'essa vegga un volto umano, e tutta la mia musica è vana!

## IL MAESTRO DI BALLO

Ma quei che ascoltano si divertono. Mentre se si dà l'opera così com'è adesso, dormon tutti come ghiri!

*(Fa una piroetta sui tacchi.)*

## IL MAGGIORDOMO

Perdonino, ma debbo prepararli di affrettarsi alquanto, poiché le Lor Signorie faranno tosto il loro ingresso in Teatro. *(Esce.)*

<sup>22</sup> La solitudine di Arianna, a cui allude il Compositore, è espressa da una figura cadenzale caratterizzata da semitoni 'lamentosi', che ritornerà più volte nell'*Oper*.

es. 17 (n. 58, bb. 3-5)

Compositore

Archii

A - riad-ne auf Na-xos, Herr. Sie ist das Sinn-bild der mensch-li-chen Ein-sam-keit.

<sup>23</sup> «Sol ch'essa vegga un volto umano...»: con sottile ironia il pianoforte commenta queste parole del Compositore col tema della farsa (es. 5), quasi ad indicare che le uniche figure umane nell'*Oper* saranno proprio i comici dell'arte. Il mondo di Arianna e Bacco è un mondo di figure mitologiche, cioè irreali, sovrumane o addirittura, come sembra suggerirci Strauss, inumane.

MUSIKLEHRER

Ich weiß nicht, wo mir der Kopf steht. Wenn man zwei Stunden Zeit hätte, um über die Lösung nachzudenken.

KOMPONIST

Darüber willst du, nachdenken? Wo menschliche Gemeinheit, stier wie die Meduse, einem entgegengrinst. Fort, was haben wir hier verloren?

MUSIKLEHRER

Was wir hier verloren haben? Die fünfzig Dukaten unter anderem, von denen du das nächste halbe Jahr zu leben gedachtest!

KOMPONIST (*vor sich*)

Ich habe nichts mit dieser Welt gemein! Wozu leben in ihr?

TANZMEISTER (*nimmt den Musiklehrer beiseite*)

Ich weiß wirklich nicht, warum Sie beide einem so vernünftigen Vorschlag solch übertriebene Schwierigkeiten entgegensetzen!

MUSIKLEHRER

Meinen Sie denn im Ernst, es ließe sich machen?

TANZMEISTER

Nichts leichter als das.<sup>24</sup> Es sind Längen in der Oper –<sup>D</sup> (*Leiser*)

gefährliche Längen. Man läßt sie weg. Diese Leute wissen zu improvisieren, finden sich in jede Situation.

MUSIKLEHRER

Still, wenn er uns hört, begeht er Selbstmord.

TANZMEISTER

Fragen Sie ihn, ob er seine Oper lieber heute ein wenig verstümmelt hören will, oder ob er sie niemals hören will. Schaffen Sie ihm Tinte, Feder, einen Rotstift, was immer! (*Zum Komponisten*)

Es handelt sich darum, Ihr Werk zu retten!

KOMPONIST (*drückt die ihm von allen Seiten gereichten Noten leidenschaftlich an die Brust*)

Lieber ins Feuer!

IL MAESTRO DI MUSICA

Ho perso, proprio, la testa! In un pajo d'orette noi si potrebbe, forse, trovare una via di uscita...

IL COMPOSITORE

Ah, questo ti preoccupa, mentre, ora, il volgo ride; e, simile a Medusa, già ti pietrifica? Via! [*Con trasporto*] Che, dunque, perdiam, fuggendo?

IL MAESTRO DI MUSICA [*triste, con lentezza*]

Che, perdiam se ce ne andiamo? Cinquanta ducati, oltre al resto; cinquanta ducati, amico mio, coi quali avresti dovuto campare l'intero semestre!

IL COMPOSITORE (*guardando nel vuoto*)

Non ho più nulla di comune con questo basso mondo! A che viverci, dunque?

IL MAESTRO DI BALLO (*traendo in disparte il Maestro di Musica*)  
Io non so perché, o Signori miei, opponiate ostacoli vani non men che futili a una proposta sì geniale!

IL MAESTRO DI MUSICA

Crede, Ella, davvero che ciò possa farsi?

IL MAESTRO DI BALLO

Gli è cosa da nulla. L'opera è molto lunga. (*Sottovoce.*)

Pericolo grave! Si debbon far de' tagli. Questa gente è abile nell'improvvisare e domina qualunque situazione.

IL MAESTRO DI MUSICA

Ssst!... S'egli ode questo, si uccide!

IL MAESTRO DI BALLO

Suvvia! Gli domandi, s'egli preferisce udire oggi l'«Ariana» tagliata qua e là, o non ascoltar mai più quest'opera! Presto: Un calamaio, una penna, un lapis rosso... comun-que!

(*Al Compositore*)

Si tratta di salvare il Suo lavoro!

IL COMPOSITORE (*stringendo appassionatamente al cuore tutte le parti che gli vengono tése da ogni lato*)

Meglio bruciarlo!

<sup>24</sup> Nel dialogo tra il Compositore, il Maestro di musica e il Maestro di danza Strauss continua a sfruttare drammaticamente il contrasto tra il tema del Compositore e quello della farsa; le continue variazioni a cui sono sottoposti entrambi, e il fatto che vengono esposti in alternanza dall'orchestra, hanno una precisa valenza drammatica, oltre che meramente tecnico-compositiva. I due temi appartengono infatti a due personaggi contrastanti e con ideali estetici irriducibili, l'uno agli antipodi dell'altro. Lo stesso non può dirsi invece del mondo dell'opera seria e di quello della farsa, che, a dispetto del Compositore, sono in realtà conciliabili; lo dovrà riconoscere il Compositore stesso quando, sedendosi a tavolino per tagliare alcune parti dell'opera, su suggerimento del Maestro di danza, i violini e gli oboi intoneranno un tema che risulta dalla compressione e dalla fusione del tema del messaggero (es. 8) e di quello della farsa (es. 5). *Volens nolens* la farsa è stata dunque inserita nell'opera.

es. 18 (n. 67, bb. 1-3)



*(Man bringt Tinte, Feder, ein Licht dazu; schiebt den Tisch nach vorne.)*

TANZMEISTER

Hundert große Meister, die wir auf den Knien bewundern,<sup>25</sup> haben ihre erste Aufführung mit noch ganz anderen Opfern erkauf.

KOMPONIST *(rührend, hilflos)*

Meinen Sie? Hat er recht, du? Darf ich denn? Muß ich denn?<sup>26</sup>

TANZMEISTER *(drückt ihn sanft an den Tisch, wo man die Noten ausbreitet und das Licht danebenstellt; zum Musiklehrer)*

Sehen Sie zu, daß er genug streicht. Ich rufe indessen Zerbinetta her, wir erklären ihr in zwei Worten die Handlung! Sie ist eine Meisterin im Improvisieren; da sie immer nur sich selber spielt, findet sie sich in jeder Situation zurecht, die anderen sind auf sie eingespielt, es geht alles wie am Schnürchen.

*(Er holt sich Zerbinetta aus dem Zimmer, spricht zu ihr. Komponist fängt an, beim Schein der Kerze zu streichen.)*

PRIMADONNA *(zum Musiklehrer, leise)*

Sehen Sie zu, daß er dem Bacchus einiges wegnimmt; man erträgt es nicht, diesen Mann soviel singen zu hören.

TENOR *(tritt verstohlen zum Komponisten, beugt sich zu ihm)<sup>27</sup>*

Der Ariadne müssen Sie streichen. Niemand hält es aus, wenn diese Frau unaufhörlich auf der Bühne steht.

MUSIKLEHRER *(flüsternd, nimmt den Tenor beiseite)*

Er nimmt ihr zwei Arien weg, Ihnen keine Note. Verraten Sie mich nicht.

*(Tritt ebenso zur Primadonna hinüber, nimmt sie beiseite.)*

Sie behalten alles. Er nimmt dem Bacchus die halbe Rolle, lassen Sie sich nichts merken.

TANZMEISTER *(zu Zerbinetta, lustig geistreich)*

Diese Ariadne ist eine Königstochter. Sie ist mit einem gewissen Theseus entflohen, dem sie vorher das Leben gerettet hat.

ZERBINETTA *(zwischen Tür und Angel)*

So etwas geht selten gut aus.

TANZMEISTER

Theseus wird ihrer überdrüssig und läßt sie bei Nacht auf einer wüsten Insel zurück!

*(Varie mani servizievoli recano l'inchiostro, la penna, un lume ed avvicinano il tavolino al Maestro.)*

IL MAESTRO DI BALLO

Quanti genî che noi adoriamo a ginocchi, han pagato il lor debutto con sacrifici assai più gravi!

IL COMPOSITORE *(con commovente ingenuità)*

Crede, Lei?... Dice il vero? Di'? Posso farlo?... Debbo farlo?

IL MAESTRO DI BALLO *(lo fa sedere con dolcezza al tavolo sul quale vengono aperte le musiche; e gli pone accanto un lume. Poi, volgendosi al Maestro di Musica)*

Posso fidarmi circa i tagli? Io vado a chiamar Zerbinetta. Le spieghiamo qui, in due parole, l'azione. Ella è una maestra nell'improvvisare; l'arte sua ha un solo volto ed ella sa adattarsi ad ogni evento; quanto agli altri, essi non fan che scimmiozzarla; sicché tutto, alla fin fine, andrà benissimo!

*(Egli va a prender Zerbinetta nel suo camerino e parla con lei. Il Compositore comincia a far de' tagli al lume della candela.)*

LA PRIMADONNA *(al Maestro di Musica, piano)*

Vegga Lei, che tagli un po' la parte di Bacco. Non si toltera, che quel tânghero canti per due ore in falso!

IL TENORE *(si avvicina di soppiatto al Compositore e si china su lui)*

Tagli un po' la parte d'Arianna! Niuno può sopportare che quel donnone stia sempre a gradicar lassù!

IL MAESTRO DI MUSICA *(traendo in disparte il Tenore e sussurrandogli all'orecchio)*

Ha tolto già due «arie» alla Primadonna. A Lei, neppure una nota. Ma, via..., non mi tradisca!

*(Si avvicina, del pari, alla Primadonna, la trae in disparte)*

A Bacco ha già tolto mezza parte. A Lei neppure un *die-sis*. Ma non se ne faccia accorgere!

IL MAESTRO DI BALLO *(a Zerbinetta, con fare molto allegro e spigliato)*

Quest'Arianna è la figlia di un Re. Ella fuggì, a suo tempo, con un tal Teseo, a cui vuolsi, ell'abbia, un dì, salvato la vita...

ZERBINETTA *(presto, con malizia)*

Scherzi, che finiscono male!

IL MAESTRO DI BALLO

... Ma Teseo si stufa ben presto di lei e, a notte fonda, la pianta sur un'isola brulla...

<sup>25</sup> Per un momento il Maestro di danza sembra abbandonare i ritmi saltellanti che lo caratterizzano per intonare una melodia elaborata, accompagnata da un elegante ed un po' artificioso contrappunto a quattro parti dei clarinetti e fagotti, che ci rivelano i gusti piuttosto antiquati di questo personaggio, che pretende ora di dare lezioni d'estetica al giovane Compositore.

<sup>26</sup> L'esitazione del Compositore, che sembra quasi lasciarsi convincere dal Maestro di danza, è espressa dall'alternarsi in orchestra del suo tema (es. 10, archi) e di quello della farsa (es. 5, mano sinistra del pianoforte).

<sup>27</sup> L'antagonismo tra il Tenore e la Primadonna viene puntualmente rispecchiato dall'accompagnamento orchestrale (n. 71, b. 1): mentre infatti flauti e clarinetti accennano al motivo della «divinità di Bacco» (cfr. più avanti), l'arpa esegue un enfatico *glissando*, che come si è visto costituisce la sigla sonora della Primadonna.

MUSIKLEHRER (*links leise gleichzeitig zum Komponisten*)  
Noch das, es muß sein!

ZERBINETTA (*verständnisvoll*)

Kleiner Schuft!

TANZMEISTER

Sie verzehrt sich in Sehnsucht und wünscht den Tod herbei.

ZERBINETTA

Den Tod! Das sagt man so. Natürlich meint sie einen anderen Verehrer.

TANZMEISTER

Natürlich, so kommts ja auch!

KOMPONIST (*hat aufgehört,  
kommt näher*)

Nein, Herr, so kommt es nicht! Denn, Herr! sie ist eine von den Frauen, die nur einem im Leben gehören und danach keinem mehr.

ZERBINETTA

Ha!

KOMPONIST (*verwirrt, starrt sie an*)

– keinem mehr als dem Tod.

ZERBINETTA (*tritt heraus*)

Der Tod kommt aber nicht. Wetten wir. Sondern ganz das Gegenteil. Vielleicht auch ein blaßer, dunkeläugiger Bursche, wie du einer bist.

MUSIKLEHRER

Sie vermuten ganz recht. Es ist der jugendliche Gott Bacchus, der zu ihr kommt!

ZERBINETTA (*fröhlich, spöttisch*)

Als ob man das nicht wüßte! Nun hat sie ja fürs nächste, was sie braucht.

KOMPONIST (*sehr feierlich*)

Sie hält ihn für den Todesgott.<sup>28</sup> In ihren Augen, in ihrer Seele ist er es, und darum, einzig nur darum –

ZERBINETTA (*aus der Tür*)

Das will sie dir weismachen.

KOMPONIST

Einzig nur darum geht sie mit ihm – auf sein Schiff! Sie meint zu sterben! Nein, sie stirbt wirklich.

ZERBINETTA (*indem sie was überwirft*)

Tata. Du wirst mich meinesgleichen kennen lehren!

KOMPONIST

Sie ist nicht Ihresgleichen!

(*Schreiend*)

Ich weiß es, daß sie stirbt.

(*Leise*)

IL MAESTRO DI MUSICA (*da sinistra, piano, al Compositore*)  
Fai ancor questo!

ZERBINETTA (*con aria astuta*)

Ah, che birba!

IL MAESTRO DI BALLO

Ell'arde d'amore e pure invoca la Morte...

ZERBINETTA

La Morte!... È presto detto!... Voleva, forse, dire... un nuovo spasimante!

IL MAESTRO DI BALLO

Ma brava! Gli è quel che avviene!

IL COMPOSITORE (*ha afferrato le parole del Maestro di Ballo e si avvicina*)

Ché, ché, Signor mio; Ella sbaglia di grosso! Arianna è una tra le poche donne che appartengono ad un solo uomo, né ad altri, giammai!...

ZERBINETTA

Ah, ah!

IL COMPOSITORE (*disorientato, fissandola*)

... soltanto alla Morte!

ZERBINETTA (*avanzandosi*)

Ma La morte non viene! Vuoi tu scommettere? Succede ben altro! Le appare un bel giovine dai neri occhi profondi... che son proprio i tuoi!...

IL MAESTRO DI MUSICA

La c'indovina davvero! È Bacco, il Dio giovine e bello, che muove a Lei!

ZERBINETTA (*ilare, canzonatoria*)

Per... Bacco... lo sapevo! Così, per ora, almeno, ella avrà ciò che le occorre!

IL COMPOSITORE (*con grande solennità*)

Ella lo scambia pe'l funereo Dio. Agli occhi suoi, al suo spirito egli è tale, e perciò, voi m'intendete..., sol per questo...

ZERBINETTA (*di su la soglia della porta*)

Vuol dartela ad intendere!

IL COMPOSITORE

Si... sol per questo ella segue costui sul suo vascello. Le par di morire: Ché... *Ella muore davvero!*

ZERBINETTA (*gittando qualcosa in aria*)

Nenni! Vuoi insegnarmi che sien le donne?

IL COMPOSITORE (*a Zerbinetta*)

Costei non è del vostro stampo!

(*Urlando.*)

So bene ch'ella muore!

(*Piano.*)

<sup>28</sup> Mentre il Compositore spiega a Zerbinetta – e al pubblico – che Arianna crede veramente che Bacco sia il messo di morte, nell'orchestra risuona il cupo motivo della morte (es. 2), trasportato in Re bemolle maggiore, la tonalità che nell'*Opera* sarà riservata alla protagonista.

Ariadne ist die eine unter Millionen, sie ist die Frau, die nicht vergißt.<sup>29</sup>

ZERBINETTA (*tritt heraus*)

Kindskopf.

(*Sie kehrt ihm den Rücken; zu ihren vier Partnern, die herangetreten sind*)

Merkt auf, wir spielen mit in dem Stück »Ariadne auf Naxos«. Das Stück geht so: eine Prinzessin ist von ihrem Bräutigam sitzengelassen, und ihr nächster Verehrer ist vorerst noch nicht angekommen. Die Bühne stellt eine wüste Insel dar. Wir sind eine muntere Gesellschaft, die sich zufällig auf dieser Insel<sup>F</sup> befindet. Die Kulissen sind Felsen, und wir plazieren uns dazwischen.<sup>F</sup> Ihr richtet euch nach mir, und sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung!

KOMPONIST (*während sie spricht, vor sich*)

Sie gibt sich dem Tod hin<sup>30</sup> – ist nicht mehr da – wegweicht – stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren<sup>31</sup> – entsteht wieder in seinen Ar-

Arianna, *rara avis* tra le donne, è quella che non obliò giammai l'amore!

ZERBINETTA (*avanzandosi*)

Grullo!

(*Ella gli volta le spalle. Ai suoi quattro compagni che le si sono avvicinati.*)

Attenti! Noi recitiamo nel lavoro «Arianna a Nasso». L'affare è questo. Una regina è piantata in asso dal suo fidanzato; e il novel cicisbeo non è ancor giunto a dargli il cambio. La scena si svolge sur un'isola nuda e squallida. Noi siamo una lieta brigata che si trova, per combinazione, su quell'isolotto. Voi guarderete quel ch'io faccio; e, non appena ci capiti il destro, noi s'entra in scena per prender parte al dramma.

IL COMPOSITORE (*mentr'ella parla, fra sé e sé*)

Ella invoca la Morte – già non è più, già vani – già sprofondò nell'arcana mutazione... ed or risorge, novella sposa, in sue braccia! Ed ei si muta in un Dio! O, Cielo!

<sup>29</sup> Il dialogo tra Zerbinetta e il Compositore è sviluppato, come nel resto del *Vorspiel*, attraverso il principio del contrasto. Non si tratta però di un vero e proprio duetto dalla forma chiusa, né di una scena a se stante – né il *Vorspiel* né l'*Oper* presentano infatti indicazioni di cambio di scena –, tanto più che i restanti personaggi sono ancora presenti sul fondo del palco. Come nel resto del *Vorspiel* anche questo non è che un momento isolato di un'azione che fluisce senza soluzione di continuità, alla quale corrisponde, sul piano musicale, una forma fluida, *durchkomponiert*. Significativamente, tuttavia, Strauss rinuncia questa volta ad esporre i temi dei due personaggi, bensì sviluppa e contrappone altre caratteristiche musicali inerenti ad essi, in particolare il colore orchestrale. Pertanto le parole del Compositore sono accompagnate dagli archi – i *suoi* archi –, dall'arpa – attributo di Arianna, come si è detto –, dagli ottoni e dall'Harmonium, che conferiscono un tono religioso alle sue frasi. Al contrario Zerbinetta continua ad essere seguita dal pianoforte, mentre i legni assumono una valenza neutra accompagnando entrambi i personaggi. Si potrebbe dunque intendere questo procedimento come un segno del fatto che il Compositore e Zerbinetta sono gli unici personaggi dell'intera opera capaci di un'evoluzione interiore; a differenza delle altre figure, che rimangono imprigionate nel proprio ruolo come marionette, i due cercano infatti di sedursi a vicenda, di entrare in sintonia. Il loro accordo, come risulterà presto chiaro al pubblico, sarà basato sull'equivoco – non diversamente da quanto accadrà ad Arianna e Bacco –, eppure solo Zerbinetta e il Compositore vengono dotati da Strauss di un vero spessore psicologico tale da consentire non solo questo avvicinamento reciproco, ma anche che le loro azioni trovino un riflesso nella sfera interiore. Pertanto mentre il Compositore parla della fedeltà d'Arianna a Teseo, identificandosi pienamente nella protagonista della propria opera, l'oboe cita un tema che ella canterà pensando alla morte che la libererà dal suo dolore (ARIADNE: «Du wirst mich befreien...», *Oper*, n. 70).

es. 19 (n. 82, bb. 2-6)



Anche Zerbinetta farà qualcosa d'analogo, come vedremo fra breve, assumendo a poco a poco caratteristiche umane – e vocali – di Arianna.

<sup>30</sup> A queste parole il trombone intona la testa del tema del messaggero (es. 8), al quale risponde il fagotto con il secondo tema del Compositore (es. 1b), che qui sembra identificarsi più che mai con l'eroina della sua opera.

es. 20 (n. 84, bb. 3-8)



<sup>31</sup> «... ed or risorge»: immediatamente i primi violini intonano il tema della metamorfosi di Arianna (es. 3), mentre agli oboi e fagotti risuona il tema della morte (es. 2).

men!<sup>32</sup> – Daran wird er zum Gott. Worüber in der Welt könnte eins zum Gott werden als über diesem Erlebnis?  
(*Springt auf.*)

ZERBINETTA (*tritt zu ihm, sieht ihm in die Augen*)

Courage! Jetzt kommt Vernunft in die Verstiegtheit!

KOMPONIST

Lebendig wars! Stand da – so!

(*Malt's mit den Händen in die Luft.*)

ZERBINETTA

Und wenn ich hineinkomme, wird's schlechter?

KOMPONIST (*vor sich*)

Ich überlebe diese Stunde nicht!<sup>33</sup>

ZERBINETTA

Du wirst noch ganz andere überleben.

KOMPONIST (*verloren*)

Was wollen Sie damit – in diesem Augenblick –sagen?<sup>34</sup>

ZERBINETTA (*mit äußerster Koketterie, scheinbar ganz schlicht*)

Ein Augenblick ist wenig – ein Blick ist viel. Viele meinen, daß sie mich kennen, aber ihr Auge ist stumpf. Auf dem Theater spiele ich die Kokette, wer sagt, daß mein Herz dabei im Spiele ist? Ich scheine munter und bin doch traurig, gelte für gesellig und bin doch so einsam.

KOMPONIST (*naïv entzückt*)

Süßes, unbegreifliches Mädchen!<sup>35</sup>

ZERBINETTA

Törichtes Mädchen, mußt du sagen, das sich manchmal zu sehnen<sup>36</sup> verstünde nach dem einen, dem sie treu sein könnte, treu bis ans Ende –

Che mai può mutar, quaggiù, l'uomo in un Dio, se non sì eccelsa vicenda?

(*Balza in piedi.*)

ZERBINETTA (*gli si avvicina e lo guarda negli occhi*)

Coraggio! M'oriento, alfine, in questo manicomio!

IL COMPOSITORE

Vivea, pur ora... Qui, stava... Qui!

(*Pinge in aria, con le mani, la sua visione.*)

ZERBINETTA

E... dica un po'... Non potrei entrarci anch'io?

IL COMPOSITORE (*fra sé*)

Non sopravvivivo a quest'ora, eterni Dei!

ZERBINETTA

Dovrai sopravvivere a ben altro!

IL COMPOSITORE (*sperduto*)

Che vuol mai dire ella, con tali parole... in questo istante...?

ZERBINETTA (*con raffinata civetteria ed apparente semplicità*)

È, l'attimo, un breve lampo; lo sguardo, eterno! Molti affermano di conoscermi... ma son ciechi, costoro!... Qui, sulla scena sono una grande civetta... ma chi può dire se il mio cuore non reciti anch'esso? Io sembro allegra, eppur son triste; passo per socievole e mi sento così sola...

IL COMPOSITORE (*con ingenua ammirazione*)

Dolce, incomprensibil fanciulla!

ZERBINETTA

Folle fanciulla, dèi tu dire, che, talvolta vorrebbe sognare l'uno, il solo a cui saria fedele sino alla morte!

<sup>32</sup> È ora la volta del tema dell'esaltazione d'amore e morte d'Arianna (es. 6) ad accompagnare agli archi e ai flauti il racconto del Compositore, che nel ripercorre brevemente la vicenda dell'opera ne evoca anche i temi principali.

<sup>33</sup> Durante la replica di Zerbinetta si assiste al primo avvicinamento tra i due personaggi, rispecchiato dal colore orchestrale impiegato da Strauss; sebbene infatti la ragazza 'si trascini dietro' l'immane pianoforte, che tuttavia esegue ora degli arpeggi assai simili a quelli delle arpe, i flauti continuano ad esporre il tema dell'es. 6 in forma variata. In nessun momento il mondo sonoro di Zerbinetta e quello del Compositore erano stati così vicini. Tuttavia, non appena Zerbinetta accenna alla sua presenza nell'opera, il Compositore sprofonda nuovamente nella disperazione, intonando il suo secondo tema (es. 1b).

<sup>34</sup> Una breve pausa, colmata da sei battute orchestrali basate su una variazione dell'es. 6, precede la risposta del Compositore, che, come Arianna nell'opera, sta subendo una metamorfosi interiore grazie all'amore, a quell'amore che irresistibilmente sta sbocciando in lui nei confronti di Zerbinetta.

<sup>35</sup> La confessione di Zerbinetta di non essere così civetta nella vita come appare in scena produce un'ulteriore metamorfosi, questa volta nell'animo della ragazza, che non solo cita un tema del preludio dell'*Oper* (es. 21), ma si 'appropria' degli archi divisi e della scrittura contrappuntistica che hanno contraddistinto finora il Compositore, lasciando tacere il pianoforte – il quale però ritorna non appena la ragazza dice che il suo ruolo in teatro è di fare la *coquette*. Inoltre la linea vocale di Zerbinetta abbandona il recitativo e si dipana ampia e solenne, avvicinandosi allo stile di quella di Arianna, mentre gli archi intonano lentamente il tema del Compositore (es. 10).

<sup>36</sup> La metamorfosi di Zerbinetta in una donna quanto mai simile ad Arianna ha prodotto i suoi effetti: il Compositore, estasiato, riprende i suoi slanci amorosi affidando ai violini il proprio tema principale (es. 10), a cui fa seguito, sempre ai violini, un nuovo motivo (es. 21); entrambi i motivi domineranno la parte conclusiva del duetto, segnalando il fatto che, per quanto l'iniziativa sia stata presa da Zerbinetta, il Compositore è riuscito ad attrarre la ragazza nel suo mondo. L'opera seria ha avuto il sopravvento sulla farsa, sembrerebbe dirci Strauss. Ma è proprio così che stanno le cose?

## KOMPONIST

Wer es sein dürfte, den du ersehnest! Du bist wie ich – das Irdische unvorhanden in deiner Seele.

ZERBINETTA (*schnell, zart*)

Du sprichst, was ich fühle.<sup>37</sup> – Ich muß fort. Vergißt du gleich wieder diesen einen Augenblick?

## KOMPONIST

Vergißt sich in Äonen ein einziger Augenblick?<sup>38</sup>

*(Zerbinetta macht sich los, läuft schnell in ihr Zimmer nach rechts. Während dieses Dialogs: Der Musiklehrer, als Regisseur der Oper, hat die übrigen Figuren, den Tenor, dann die drei Nymphen nach rückwärts, wo die Bühne angenommen ist, dirigiert, und kommt jetzt eifertig nach vorne, die Primadonna abzuholen, die noch einmal in ihr Garderobezimmer verschwunden war.)*

## MUSIKLEHRER

An Ihre Plätze, meine Damen und Herren!<sup>39</sup> Ariadne! Zerbinetta! Scaramuccio, Harlekin! Auf die Szene, wenn ich bitten darf!

*PRIMADONNA (mit einem Blick auf Zerbinetta, die eben aus ihrem Zimmer tritt, den Komponisten einen Kuß zuwirft, dann nach rückwärts läuft)*

Ich soll mit dieser Person auf einer Szene stehen! Woran denken Sie!

## MUSIKLEHRER

Seien Sie barmherzig! Bin ich nicht Ihr alter Lehrer?

## IL COMPOSITORE

Chi sarà, dimmi, quei che tu sogni? Tu sei pari a me: non isfiora mai, ciò ch'è umano, la tua bell'anima pura!

ZERBINETTA (*presto, con delicata soavità*)

Hai detto or ora ciò ch'io sento in fondo all'anima mia! Debbo andarne. Potrai obliare, amato, questo dolce attimo?

## IL COMPOSITORE

Chi potrà scordare, ne' millenni, questo solo attimo?

*(Zerbinetta si libera dal suo amplesso e corre, in fretta, nel suo camerino. Durante questo duetto, il Maestro, in qualità di Direttore di scena, avrà tratto seco verso il fondo, ove si suppone sia il palcoscenico, gl'interpreti dell'opera, «Arianna»; e, cioè, il tenore e le tre Ninfe; e tornerà, ora, rapidamente indietro, sul davanti, per chiamare la Primadonna, la quale sarà scomparsa, ancora una volta, nel vestibolo del suo camerino.)*

## IL MAESTRO DI MUSICA

Ai loro posti, Signore e Signori! Arianna, Zerbinetta, Scaramuccia, Arlecchino! Presto, in iscena!... Via!... S'affrettino!

*LA PRIMADONNA (con una guardataccia a Zerbinetta, che esce, proprio allora, dal suo camerino, gittando un bacio al compositore e corre, poi, verso il fondo)*

Io, star con costei sur un palcoscenico? Ma... ha le tra-vegole, Lei?

## IL MAESTRO DI MUSICA

Sia pietosa! Non son, io, il suo Maestro?

segue nota 36

es. 21 (n. 96, bb. 1-2)

96 (*sehr fließend*)

*espr.*

Viol.



<sup>37</sup> La trasformazione di Zerbinetta in una novella Arianna si è compiuta, e la ragazza intona una melodia che ricorda da vicino il tema principale del preludio dell'Opera, a cui rispondono violoncelli e contrabbassi esponendo il secondo tema (es. 1b) del Compositore; è questo un chiaro segnale, col quale Strauss mette sull'avviso gli spettatori che la metamorfosi di Zerbinetta è stata solo una finzione teatrale di un'attrice consumata, un inganno insomma, del quale il Compositore si accorgerà ben presto.

es. 22 (n. 100, bb. 1-5)



<sup>38</sup> Il motivo dell'es. 21, seguito dal tema dell'es. 10, accompagna le promesse del Compositore di non dimenticare mai più Zerbinetta, in un'enfatica quanto ambigua dichiarazione d'amore, nella quale la pulsione erotica e l'ideale estetico del giovane amante si intrecciano indissolubilmente. Chi ama il Compositore, la vera Zerbinetta o solo il suo travestimento da Arianna? E qual è la vera Zerbinetta, visto che anche i panni d'Arianna le calzano a perfezione? L'ambiguità di Strauss a questo riguardo è da un lato un'efficacissima trovata drammatico-musicale, dall'altro tradisce il dissenso non del tutto risolto con Hofmannsthal circa il significato profondo di *Ariadne auf Naxos*.

<sup>39</sup> Una breve volatina del pianoforte, quasi un esercizio di tecnica per principianti, interrompe bruscamente l'atmosfera sognante della fine del duetto. Tornano in primo piano i comici e gli interpreti dell'opera, richiamati dal Maestro di musica, mentre il tema dell'es. 10, in forma variata, accompagna le proteste della Primadonna che non accetta di comparire in scena insieme a delle maschere.

PRIMADONNA

Jagen Sie mir die Kreatur von der Bühne – oder ich weiß nicht, was ich tue!

MUSIKLEHRER

Wo hätten Sie eine schönere Gelegenheit als auf der Bühne, ihr zu zeigen, welch unermeßlicher Abstand zwischen Ihnen befestigt ist!<sup>40</sup>

PRIMADONNA

Abstand! Ha! Eine Welt, hoffe ich.

MUSIKLEHRER

Legen Sie diese Welt in jede Gebärde und – man wird Ihnen anbetend zu Füßen sinken.

*(Küßt ihr die Hand, führt sie ein paar Schritte nach rückwärts, kommt dann sogleich wieder, den Komponisten zu holen.)*

KOMPONIST *(umarmt den  
Musiklehrer stürmisch)*

Seien wir wieder gut!<sup>41</sup> Ich sehe jetzt alles mit anderen Augen! Die Tiefen des Daseins sind unermeßlich! – Mein lieber Freund, es gibt manches auf der Welt, das läßt sich nicht sagen. Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute –

*(Jubel in der Stimme)*

jedoch, jedoch, jedoch, jedoch, jedoch! – Mut ist in mir, Freund.<sup>42</sup> – Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen – und was ist denn Musik?

*(Mit fast trunkener Feierlichkeit)*

Musik ist eine heilige Kunst,<sup>43</sup> zu versammeln alle Arten von Mut wie Cherubim um einen strahlenden Thron! Das ist Musik, und darum ist sie die heilige unter den Künsten!<sup>44</sup>

LA PRIMADONNA

Cacci via costei, da qui, sull'istante..., o non so quel ch'io mi faccia!

IL MAESTRO DI MUSICA

Ma quale migliore occasione per farle sentire, qui sul palco, quale insormontabil muraglia, quale formidabil, negro abisso s'interponga tra voi?

LA PRIMADONNA

Che? Una muraglia, ella dice? Tutto un mondo è fra noi – vo' sperare!

IL MAESTRO DI MUSICA

Ponga codesto mondo in ogni suo gesto; e tutti, allora, Le cadranno ai piedi, estatici!

*(Le bacia la mano, la conduce per alcuni passi verso il fondo; torna, poi, subito indietro, per andare a prendere il Compositore.)*

IL COMPOSITORE *(abbracciando furiosamente  
il Maestro di Musica)*

Via, facciamo pace. Ora, io veggio tutto con occhi diversi. La vita è un abisso senza fondo!... Amico mio! V'han misteri, quaggiù, celesti e sublimi!... V'attingono i poeti i lor canti, soavi ed eterni!...

*(Con voce giubilante.)*

Eppur... eppur... eppur... eppur... eppure... Son coraggioso, amico mio! La vita è bella, credimi, per colui che ha nobile il cuore... E che, mai, è la musica?

*(Con solennità quasi ebra.)*

La musica è un'arte divina, che raduna ogni eletta d'Eroi, quai Cherubini, intorno a un fulgido trono. E, per questo, è la santa tra tutte le arti! Iddio creò la musica!

<sup>40</sup> Una curiosa figurazione del clarinetto accompagna pressoché all'unisono le parole del Maestro di musica (n. 106, bb. 3-7), quasi uno sberleffo nei confronti della Primadonna e della sua vanità proprio nel momento in cui il Maestro di musica cerca di lusingarla. È una di quelle trovate brillanti di Strauss, di cui il *Vorspiel* è zeppo, il quale con una linea melodica di poche battute, affidata spesso a un solo strumento, riesce a caratterizzare in maniera pregnante un momento dell'azione ed evitare così la monotonia insita nell'elaborazione motivica di un numero in fondo abbastanza contenuto di idee musicali.

<sup>41</sup> Anche il Compositore cerca di persuadere la Primadonna, eppure c'è qualcosa che non è del tutto convincente nella sua perorazione; sebbene infatti i violini intonino al solito la testa del suo primo tema (es. 1a), i corni rispondono con la testa del suo secondo tema, quello della costernazione (es. 1b), spargendo così un'atmosfera di mestizia, la stessa mestizia che dominava la fine del suo duetto con Zerbinetta. Il ritorno del tema della metamorfosi di Arianna (es. 3) rivela tuttavia la sincerità dell'entusiasmo del Compositore, che, nuovamente immerso nel suo mondo di ideali artistici, sembra credere realmente che la presenza di Zerbinetta non turberà l'esito della sua opera.

<sup>42</sup> Il Compositore prosegue nella sua intima esaltazione, illudendosi di aver ripreso il controllo della situazione e di poter risolvere il problema estetico presentato dalla presenza di Zerbinetta nell'opera; l'orchestra ripete prima il tema dell'es. 21, quindi violini, flauti e clarinetti riprendono in forma variata il tema dell'es. 12, in un crescendo sempre più trascinate.

<sup>43</sup> Oramai il Compositore è totalmente assorto nel suo mondo ideale, fatto di musica e di figure eroiche. La comparsa di un nuovo motivo (es. 23) è seguita dalla sovrapposizione dei due temi del Compositore (ess. 1a e 1b), mentre la scrittura orchestrale va via via infittendosi, con l'entrata di arpe, Harmonium, celesta e corni, cioè di quegli strumenti che sia nel *Vorspiel* sia nell'*Oper* caratterizzano le situazioni e i personaggi 'elevati'.

es. 23 (n. 13, bb. 7 - n. 14, bb. 1-6).

114

*(mit fast trunkener Feierlichkeit)**etwas ruhiger, aber trotzdem schwungvoll und enthusiastisch*

Componist 

Mu-sik ist ei-ne bei-li-ge Kunst zu versammeln al-le Ar-ten von Mut

*(Zerbinetta erscheint rückwärts, mit einem frechen Pfiff ihre Partner auf die Bühne zu rufen. Harlekin kommt eifertig aus dem Zimmer rechts, läuft, seinen Gurt schmallend, auf die Bühne.)*

KOMPONIST

Was ist das? Wohin?<sup>44</sup>

*(Scaramuccio, wie Harlekin, gleichfalls seine Toilette im Laufen beendend.)*

Diese Kreaturen! –

*(Truffaldin, Brighella, den gleichen Weg wie die vorigen.)*

– in mein Heiligtum hinein ihre Bocksprünge! Ah!

MUSIKLEHRER

Du hast es erlaubt!

KOMPONIST *(rasend)*

Ich durfte es nicht erlauben!<sup>45</sup> Du durftest mir nicht erlauben, es zu erlauben! Wer hieß dich mich zerren, mich! in diese Welt hinein? Laß mich erfrieren, verhungern, versteinen in der meinigen!

*(Läuft vorne ab, verzeweifelt.)*

*Musiklehrer sieht ihm nach, schüttelt den Kopf. Vorhang fällt schnell.)*

*(Zerbinetta appare da dietro, chiamando sulla scena con un fischio sguajato i suoi compagni. Arlecchino avanza, frettoloso, dal camerino di destra, e corre per la scena, ancora intento ad allacciarsi la cintura dei pantaloni.)*

IL COMPOSITORE

Che vedo?... Che c'è?

*(Si avanza ora, rapido, Scaramuccia, che, al pari di Arlecchino, completa, correndo, la propria toletta.)*

Quali creature?...

*(Truffaldino, Brighella giungono anch'essi, rassettandosi nel correre, come i lor compagni)*

Nel mio Tempio costoro fan lor capriole! Ah!

IL MAESTRO DI MUSICA

Non l'hai, tu, permesso?

IL COMPOSITORE *(Con folle furore)*

Non mai l'avrei dovuto permettere! Né tu, giammai, avresti dovuto permettere ch'io lo permettessi! Come osasti trarmi in questo turpe mondo? Me, qui!... Me!... Lascia ch'io geli, languisca, m'impietri nel mio!

*(Fugge, disperatamente, dalla parte anteriore della scena.)*

*Il maestro di musica lo segue con l'occhio, scuotendo il capo. Cala rapidamente la tela.)*

FINE DEL PROLOGO.

<sup>44</sup> L'irruzione in scena di Zerbinetta accompagnata dalle maschere riporta il Compositore dal mondo ideale dell'arte a quello della realtà contingente. Gli archi tacciono, mentre l'impasto timbro asciutto di pianoforte e legni, che eseguono veloci figure in terzine, segna una netta cesura con la scena precedente.

<sup>45</sup> Il Compositore, accortosi dell'inganno, e che oltre a Zerbinetta nella sua opera compariranno anche le maschere, è nuovamente in preda alla disperazione. L'orchestra esegue per intero il tema d'apertura del *Vorspiel* (es. 1), seguito da varie ripetizioni del secondo tema del Compositore (es. 1b) a mo' di sconsolata coda musicale della scena. Una brusca cadenza a Do minore con tre accordi in fortissimo di tutta l'orchestra accompagna la rapida chiusura del sipario.

## OPER

## OPERA

*Ariadne vor der Höhle auf dem Boden, regungslos. Najade links. Dryade rechts. Echo rückwärts an der Wand der Grotte.*<sup>46</sup>

*Arianna è protesa a terra, immobile, innanzi alla sua grotta. Una Najade a sinistra, una Driade a destra. Eco nel fondo, poggiata alla muraglia della grotta.*

<sup>46</sup> A differenza del *Vorspiel*, l'*Oper* presenta una struttura architettonica chiaramente definita, che si articola in tre ampie sezioni: la prima corrisponde all'assolo di Arianna (il suo 'lamento'), introdotto dal canto di Eco, Naiade e Driade, e intervalato dalla canzone di Arlecchino; la seconda è interamente occupata dalla farsa dei comici, mentre la terza ed ultima sezione abbraccia il lungo episodio che va dall'arrivo di Bacco all'apoteosi di Arianna. A questa struttura tripartita e in parte simmetrica, con la protagonista che domina la prima e l'ultima sezione, si affianca un andamento dell'azione statico e quasi ieratico affatto opposto a quello del *Vorspiel*, dove gli eventi si accavallavano tra continui colpi di scena. Pressoché nulla accade infatti in quest'*Arianna a Nasso*, dove persino l'arrivo di Bacco, scambiato dalla protagonista per il messaggero di morte, è in realtà atteso sin dall'inizio, e dove gli intermezzi dei comici non sortiscono alcun effetto positivo sull'animo affranto di Arianna. A tale impianto architettonico ben definito corrisponde nell'*ouverture* una forma bipartita alla maniera delle sinfonie d'opera italiane del Settecento e del primo Ottocento, con una prima sezione in *Andante* e una seconda in *Allegro*; tuttavia, a differenza delle sinfonie d'opera italiane, Strauss ha conferito maggior peso alla sezione introduttiva, che sviluppa il tema del 'lamento d'Arianna' già udito nel *Vorspiel* (cfr. es. 13), mentre ha dedicato minor spazio alla sezione in *Allegro*, nella quale trova espressione l'ira della protagonista nei confronti di Teseo. L'importanza degli archi divisi nell'*Andante*, o al contrario gli interventi dei soli legni a mo' di 'sinfonia di fiati', o ancora il raggruppamento degli strumenti per famiglie e gli unisoni orchestrali hanno la valenza di citazione storica, cioè di ricreazione di un colore genericamente 'arcaico', che serve a collocare l'azione dell'opera in un'epoca remota e fuori dal tempo. Il tema principale, esposto sin dalle prime battute, è lo stesso dell'inizio del monologo d'Arianna (es. 24) e si riferisce pertanto alla sua situazione di amante abbandonata da Teseo; il secondo tema (es. 25) riprende il semitono 'lamentoso' e la figura ritmica di croma puntata e semicroma che già abbiamo udito nel *Vorspiel* in relazione alla figura del Compositore (cfr. es. 14), rinsaldando dunque il legame ideale tra l'eroina dell'opera e il suo immaginario creatore:

es. 24 (*Oper*, bb. 1-8)

Andante

es. 25 (n. 1, bb. 6-7)

2

Sebbene in misura minore che nell'*ouverture* del *Vorspiel*, anche in questa dell'*Oper* Strauss non manca di introdurre quasi di soppiatto ulteriori temi secondari, che ricorrono nel seguito dell'azione. È questo ad esempio il caso del tema di 'Arianna e Teseo', introdotto dall'Harmonium col raddoppio di flauti e oboi:

es. 26 (n. 5, bb. 2-8)

La seconda parte dell'*ouverture*, l'*Allegro*, è caratterizzata al contrario da un tema agitato, che presenta nella testa una vaga affinità col tema del Compositore (es. 10):

Schläft sie? <sup>47</sup>	NAJADE	Dorme?	NAJADE
Schläft sie?	DRYADE	Dorme?	DRIADE
Nein! sie weinet!	NAJADE	No! Si duole!	NAJADE
Weint im Schlafe! horch! sie stöhnet.	DRYADE	Piange in sogno; ascolta: Or geme!	DRIADE
Ach! so sind wir sie gewöhnet.	ZU ZWEIEN	Ahi! Così lagnar si suole!	INSIEME
Tag um Tag in starrer Trauer.	NAJADE	Ogni dì in suo lutto freme!	NAJADE
Ewig neue bittere Klagen.	DRYADE	Sempre nuovi, amari lagni!...	DRIADE
Neuen Krampf und Fieberschauer.	NAJADE	Nuovi spasmi, nuovo gelo!	NAJADE
Wundes Herz auf ewig, ewig –	DRYADE	Sempre un cor piagato, anèlo...	DRIADE
Ewig! Ewig!	ECHO	Core anèlo...	ECO
Unversöhnet!	DRYADE	Senza pace!	DRIADE
Ach, wir sind es eingewöhnet. <sup>48</sup>	ZU DREIEN	Ah, quai lacrime ella asconde!	A TRE
Wie der Blätter leichtes Schaukeln,		Come lieve aliar di fronde, <sup>F</sup>	
Wie der Wellen sanftes Gaukeln		qual dell'onde il brividio,	
Gleitets über uns dahin. –		sforano, esse, il nostro cuor!	
Ihre Tränen, ihre Klagen,		I suoi gemiti, i suoi pianti	
Ach, seit wieviel, wieviel Tagen,		o, da quanti giorni – oh, quanti! –	
Sie beschweren kaum den Sinn!		Sforan, lievi, i sensi e il cor!	

segue nota 46

es. 27 (n. 7, bb. 5-9)



<sup>47</sup> L'assolo di Arianna, che giace immobile accasciata al suolo, è preceduto dal canto della Naiade e della Driade, a cui risponde quello di Eco. L'orchestra, ridotta ai soli archi con l'intervento sporadico dei legni, riprende il tema principale dell'*ouverture* (es. 24), adattandolo a un cullante ritmo di 6/8; il semitono 'lamentoso' della testa del tema, preceduto dal salto di settima maggiore discendente, assume qui un ruolo chiave e diviene l'elemento su cui si fonda tutta l'articolazione formale del brano. Poiché verrà ripreso di lì a breve da Arianna, questo inciso melodico assume una valenza drammatica che va ben oltre il semplice ruolo di accompagnamento orchestrale del canto, profilandosi invece come vera e propria 'icona' musicale del lamento della protagonista.

<sup>48</sup> Dopo essersi alternate in una sorta di dialogo a tre, Naiade Driade ed Eco intessono un ondeggiante contrappunto di linee vocali, che se da un lato ha una valenza per così dire 'madrigalistica', con i lunghi e cullanti vocalizzi che imitano il moto delle onde di cui parla il testo (cfr. qui l'es. 3 nel saggio di Daolmi, p. 104), dall'altro lato richiama alla mente le Ondine nella scena iniziale dell'*Oro del Reno*; l'orchestra intanto continua a esporre ulteriori variazioni del tema dell'es. 24, saldando in tal modo questa esibizione canora delle tre donne – apparentemente una divagazione inserita da Strauss per il puro gusto barocco del *musizieren* – al soggetto dell'azione.

ARIADNE (*an der Erde*)

Wo war ich? tot? und lebe, lebe wieder<sup>49</sup>  
Und lebe noch?  
Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!  
Zerstükkelt Herz, willst ewig weiter schlagen?  
*(Richtet sich halb auf)*  
Was hab ich denn geträumt? Weh! schon vergessen!  
Mein Kopf behält nichts mehr;  
Nur Schatten streichen<sup>50</sup>  
Durch einen Schatten hin.  
Und dennoch, etwas zuckt dann auf und tut so weh!  
Ach!

ECHO

Ach!  
*(In der Kulissee)*

HARLEKIN

Wie jung und schön und maßlos traurig!<sup>51</sup>

ZERBINETTA

Von vorne wie ein Kind, doch unterm Aug wie dunkel!

BRIGHELLA, TRUFFALDINO

Und schwer, sehr schwer zu trösten, fürchte ich!

ARIADNE (*ohne ihrer irgendwie zu achten;  
vor sich, monologisch*)

Ein Schönes war, hieß Theseus-Ariadne<sup>52</sup>  
Und ging im Licht und freute sich des Lebens!

ARIANNA (*a terra*)

Ov'ero? Morta? E vivo? Son rinata?  
... e vivo ancora?  
E, pur, vita non è quella ch'io vivo!  
Infranto cor, vuoi battere in eterno?  
*(Si solleva a metà da terra.)*  
Or, che ho sognato io, dunque? Ah!... L'obliai!  
La mente è scossa;  
sol vagan ombre  
traverso un'ombra!  
Eppure... si ridesta  
un non so che nel cuore  
e duole tanto!... Ahimè!

ECO *[imitando perfettamenteamente il lamento d'Arianna, ma senz'anima]*  
Ahimè!  
*(Tra le quinte.)*

ARLECCHINO

Ell'è giovine, bella e molto triste!

ZERBINETTA

Ha il volto d'una bimba, ma a guardarla, è tètta!

BRIGHELLA, TRUFFALDINO

E quasi inconsolabile ne sembra!

ARIANNA (*senza punto avvedersi di loro,  
per sé, a guisa di monologo*)

Un solo cuore fu «Teseo-Arianna»!  
Nel sol ridea, felice di sua vita!

<sup>49</sup> Con un doloroso intervallo ascendente di tritono (Si $\flat$ -Fa $\flat$ ), appena camuffato dalla scrittura enarmonica, e subito ripreso da Eco, Arianna si scuote dal suo torpore, dando inizio al suo lungo monologo che, considerando anche l'interruzione di Arlecchino, abbraccia ben cinquanta numeri di chiamata (nn. 24-74). La sua struttura formale è una singolare commistione dell'aria con da capo barocca e della «scena ed aria» ottocentesca, resa ancora più originale dall'intromissione di Arlecchino con la sua canzone. La prima sezione formale, la «scena», comprende i numeri 24-32, fino alle parole di Arlecchino e Truffaldino «Und schwer, sehr schwer zu trösten, fürchte ich!»; l'orchestra accompagna il canto sviluppando due spunti tematici principali: il tritono ascendente, e il semitono 'lamentoso' (ascendente e discendente), spesso esposti in alternanza come nell'esempio seguente:

es. 28 (n. 31, bb. 1-5)



<sup>50</sup> A queste parole di Arianna nella prima versione dell'opera facevano eco due frasi parlate di Jourdain e Dorantes, omesse nella seconda versione.

<sup>51</sup> Il breve commento di Arlecchino, che intona all'unisono la melodia dell'es. 28, riprende il tritono ascendente del canto di Arianna, quasi a far eco al suo lamento.

<sup>52</sup> La prima parte del monologo di Arianna (nn. 33-54) ha una forma ABA' seguita da una coda (C); la sezione iniziale A (*Andante sostenuto*, 3/4, Mi bemolle maggiore, nn. 33-40) presenta una breve introduzione strumentale, nella quale il corno espone il motivo di 'Teseo e Arianna' già ascoltato nell'*ouverture*, anche in quel caso affidato ai corni:

es. 29 (n. 33, bb. 1-9)



Warum weiß ich davon? ich will vergessen!  
Dies muß ich nur noch finden: es ist Schmach  
Zerrütet sein, wie ich!  
Man muß sich schütteln: ja, dies muß ich finden:  
Das Mädchen, das ich war!  
Jetzt hab ichs – Götter! daß ichs nur behalte!  
Den Namen nicht – der Name ist verwachsen  
Mit einem anderen Namen, ein Ding wächst  
So leicht ins andere, wehe!

NAJADE, DRYADE, ECHO  
(als wollten sie sie erinnern, wachrufen)

Ariadne!

ARIADNE (*abwinkend*)

Nicht noch einmal! Sie lebt hier ganz allein,<sup>53</sup>  
Sie atmet leicht, sie geht so leicht,  
Kein Halm bewegt sich, wo sie geht,  
Ihr Schlaf ist rein, ihr Sinn ist klar,  
Ihr Herz ist lauter wie der Quell:  
Sie hält sich gut, drum kommt auch bald der Tag,  
Da darf sie sich in ihren Mantel wickeln,  
Darf ihr Gesicht mit einem Tuch bedecken  
Und darf da drinnen liegen  
Und eine Tote sein!  
(*Sie träumt vor sich hin.*)

HARLEKIN (*in der Kulisse*)

Ich fürchte, großer Schmerz hat ihren Sinn verwirrt.<sup>54</sup>

ZERBINETTA

Versucht es mit Musik!

Perché quel cor rammento? Io vo' obliare!  
Una sol cosa io vo' scovrire!... È male  
prostrarsi al par di me!  
Destarsi è d'uopo. Sì: sol questo io cerco:  
la bimba ch'io già fui.  
Or, ecco!... Deì, fate che il ricordi!  
Il nome, no... Il nome s'è confuso  
con altro nome, certo; ché, per vero,  
spesso tra lor confondonsi le cose!

NAJADE, DRIADE, ECO  
(*come per ricordarle il suo nome e per destarla*)

Arianna!

ARIANNA (*imponendo loro silenzio con un gesto*)

Non l'oda, io, più! Arianna è sola, qui!  
Respira e va con piè leggiere:<sup>F</sup>  
non muovon l'erbe ov'ella incede;  
ha puro il sonno, la mente chiara,  
il core tèrso come l'acqua:  
È mite... e, allor ben presto il dì verrà  
che avvolgere si possa nel suo manto,  
per entro un vel celar le sue sembianze;  
giacersi in quel sudario  
ed esser morta, alfine!  
(*Guarda innanzi a sé, sognando.*)

ARLECCHINO (*tra le quinte*)

Io temo che il dolor l'abbia sconvolta!

ZERBINETTA

Provate un po' a cantare.

segue nota 52

Al termine dell'es. 29 Arianna intona un motivo a sua volta già esposto nell'*ouverture* dall'Harmonium (es. 26). Seguendo il principio compositivo della variazione tematica, spesso esteso anche a singoli incisi di poche note, Strauss sviluppa nel resto della sezione A i due temi, frammentandoli e affidando le singole cellule melodiche a differenti strumenti dell'orchestra, ottenendo così un effetto di sostanziale unità pur nella massima varietà. La parte del canto, procedendo a volte all'unisono con gli strumenti, partecipa anch'essa al processo di continua variazione tematica, intrecciando un fitto dialogo con l'orchestra. La microvariazione di cellule tematiche pregnanti e la scrittura contrappuntistica derivano dal medesimo principio compositivo che abbiamo già notato nel *Vorspiel*; lì tuttavia esso viene applicato in maniera ancora più radicale, poiché mancano del tutto le ripetizioni e le simmetrie e pertanto la forma è interamente *durchkomponiert*, affidata cioè non a un'architettura costruita a priori, bensì all'ininterrotto fluire del processo di variazione tematica. Con le parole «Ich will vergessen!» ha inizio la sezione B (*Allegro*, 4/4, Mi bemolle maggiore, nn. 41-42), che riprende testualmente le batt. 1-10 dell'*Allegro* dell'*ouverture*; infine nella sezione A' (nn. 43-46; «Jetzt hab' ich's, Götter») viene ripreso il materiale tematico della parte iniziale dell'aria, tuttavia non attraverso una citazione testuale, bensì proseguendo il lavoro di sviluppo-variazione, arricchito qui di alcuni elementi tematici derivati dalla sezione B.

<sup>53</sup> La coda di questa prima parte del monologo di Arianna (nn. 46-54) sviluppa un nuovo tema dal ritmo cullante, annunciato dai violini, che ricorda alla lontana la melodia canticchiata dal Compositore nel *Vorspiel* (es. 11):

es. 30 (n. 46, bb. 6-14)



<sup>54</sup> Sebbene finora non abbia prestato alcuna attenzione agli altri personaggi che animano la scena, Arianna coglie la frase dei comici e risponde tra sé e sé, concludendo la coda della prima parte del suo monologo e lasciando spazio alla canzone di Arlecchino.

BRIGHELLA, TRUFFALDIN

Ganz sicher, sie ist toll!

ARIADNE (*ohne den Kopf zu wenden, vor sich; als hätte sie die letzten Worte in ihren Traum hinein gehört*)

Toll, aber weise, ja! – Ich weiß, was gut ist,  
Wenn man es fernhält von dem armen Herzen.

ZERBINETTA (*in der Kulisse*)

Ach, so versucht doch ein kleines Lied!

HARLEKIN

(*in der Kulisse, singt*)

Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen,<sup>55</sup>  
Alle Lust und alle Qual,  
Alles kann ein Herz ertragen  
Einmal um das andere Mal.

Aber weder Lust noch Schmerzen,  
Abgestorben auch der Pein,  
Das ist tödlich deinem Herzen,  
Und so mußt du mir nicht sein!  
Mußt dich aus dem Dunkel heben,  
Wär es auch um neue Qual,  
Leben mußt du, liebes Leben,  
Leben noch dies eine Mal!

(*Echo wiederholt seelenlos wie ein Vogel die Melodie von Harlekins Lied.*)

*Ariadne unbewegt, träumt vor sich hin.*

ZERBINETTA (*halblaut, parlando*)Sie hebt auch nicht einmal den Kopf.<sup>56</sup>

HARLEKIN

Es ist alles vergebens. Ich fühlte es während des Singens.  
(*Echo wiederholt nochmals die Melodie.*)

ZERBINETTA

Du bist ja ganz aus der Fassung.

BRIGHELLA, TRUFFALDINO

È folle!... Credi a me!

ARIANNA (*senza volgere il capo, per sé, quasi avesse udito le ultime parole nel suo sogno*)

Folle..., ma savia insiem. So ciò ch'è bene,  
purché si tenga lunghi, ahimè, dal cuore!

ZERBINETTA (*tra le quinte*)

Là: qualche arietta gaja! Andiamo! Orsù!

ARLECCHINO (*tra le quinte, canta*)

Odio, amor, speranza, téma,  
ogni gioia, ogni dolor  
sopportar può con estrema  
calma il nostro umano cuor:

Ma fuggir la gioia e il pianto,  
estraniarsi ai bene e al mal,  
è pel tuo cuore affranto,<sup>6</sup>  
– m'odi – un tòssico mortal!  
Tu da l'ombra sorgere devi,  
fosse in braccio al rio dolor:  
Bevi: deh, la vita bevi:  
Ama questa volta ancor!

(*Eco ripete senz'anima, come un augello, la melodia della canzone di Arlecchino.*)

*Arianna immota, continua a sognare.*

ZERBINETTA (*a mezza voce, parlando*)

Neppure il capo leva, or, più!...

ARLECCHINO (*del pari*)

Credi, è tempo sprecato. Già il compresi mentre cantavo.  
(*Eco ripete, una volta ancora, la melodia.*)

ZERBINETTA

Più, non connètti, mi sembra!<sup>61</sup>

<sup>55</sup> La canzone intonata da Arlecchino è un piccolo gioiello musicale, che dietro la sua apparente semplicità melodica cela una struttura vagamente di rondò (aba'ca<sup>9</sup>) assai elaborata e con alcuni passaggi armonici ricercati. Il tema principale (es. 31), in Fa maggiore, è introdotto dal clarinetto (n. 54, bb. 5-8) e subito ripreso da Arlecchino, che però tenendo il Fa sulla sillaba «Lust» allunga di una battuta il tema rendendolo asimmetrico; seguono quattro battute per gli ultimi due versi della prima strofa, mentre Eco ripete il tema principale.

es. 31 (n. 55, bb. 1-5)



Arlekin *p* Lie-ben, Has-sen, Hof-fen, Za-gen, al-le Lust und al-le Qual,

Gli otto versi della seconda strofa sono intonati su un'unica melodia, che sviluppa cellule melodiche dell'es. 31, con Eco che ripete verso la fine il tema principale. Gli archi eseguono in pizzicato accordi spezzati, imitando il suono del mandolino – Strauss aveva in mente forse la serenata di Don Giovanni mascherato da Leporello? –, mentre il pianoforte esegue unicamente degli accordi a mo' di basso continuo.

<sup>56</sup> I commenti di Zerbinetta occupano la coda della canzone, che fa anche da ponte verso la seconda parte del monologo di Arianna. Lunghi dall'essere un mero 'pertichino', la canzone di Arlecchino assolve dunque la funzione di vero e proprio «tempo di mezzo» dell'aria della pantofole.

HARLEKIN

Nie hat ein menschliches Wesen mich so gerührt.

ZERBINETTA

So geht es dir mit jeder Frau.

HARLEKIN

Und dir vielleicht nicht mit jedem Mann?

ARIADNE (*vor sich*)Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:<sup>57</sup>

Es hat auch einen Namen: Totenreich.

*(Hebt sich im Sprechen vom Boden)*

Hier ist nichts rein!

Hier kam alles zu allem!

Bald aber nacht ein Bote,<sup>58</sup>

Hermes heißen sie ihn.

Mit seinem Stab

Regiert er die Seelen:

Wie leichte Vögel,

Wie welke Blätter,

Treibt er sie hin.

Du schöner, stiller Gott!

Sieh! Ariadne wartet!

Ach, von allen wilden Schmerzen

Muß das Herz gereinigt sein,

Dann wird dein Gesicht mir nicken,

Wird dein Schritt vor meiner Höhle,

Dunkel wird auf meinen Augen,

Deine Hand auf meinem Herzen sein.

In den schönen Feierkleidern,

Die mir meine Mutter gab,

Diese Glieder werden bleiben,

ARLECCHINO

Non mai un essere umano

m'ha sì commosso!

ZERBINETTA

Con ogni donna ciò t'avviene!

ARLECCHINO

... E a te non càpita... con ogni uomo?

ARIANNA (*per sé*)

Un Regno, v'ha, divino e puro

ed ha un suo nome austero e sacro: l'Érebo!

*(Si solleva, parlando, da terra.)*

Qui, nulla è puro;

sol tristizia, qui, regna!

*[Ella stringe paurosamente a sé la propria vestaglia]*

Presto dee giungere un messo:

È Mercurio, costui!

Col suo vincastro

ei l'anime guida:

quai lievi augelli,

quai morte foglie

Ei li sospinge.

O, muto Iddio: Guarda! Arianna attende!

Ahi, dal suo dolor selvaggio

pura l'anima esser dee!

Mi farai, allora, un cenno:

quando i passi udrò nell'antro,

gli occhi miei s'oscureranno,

poserai sul cuore mio

lievemente la tua mano.

Nelle vesti sontuose

che mi diè la Madre mia,

<sup>57</sup> La seconda parte del monologo di Arianna è preceduta da una sorta di lugubre marcia funebre (*Andante mosso*, 4/4: «Es gibt ein Reich»), formalmente ancora appartenente al 'tempo di mezzo', al termine della quale (n. 62, bb. 1-4: «Bald aber naht ein Bote, Hermes») inizia a comparire all'oboe un nuovo motivo, quello del 'messaggero', che era già stato udito in forma variata nel *Vorspiel* (cfr. es. 8)

<sup>58</sup> Non appena viene ripreso dai corni – molti messaggeri che si rispettino vengono annunciati dai corni nella tradizione romantica –, il motivo del messo di morte si presenta nella sua forma definitiva:

es. 32 (n. 62, bb. 5-7)



Si tratta di una chiara reminiscenza dell'ultimo movimento della Sesta sinfonia di Beethoven (si vedano le osservazioni di Virgilio Bernardoni in proposito, qui alle pp. 81-84), che impregna col suo slancio tutta l'ultima sezione del monologo di Arianna, assimilabile a una cabaletta, della quale riprende non solo il carattere di perorazione finale, ma anche l'aspetto impetuoso e virtuosistico. Non è l'unica reminiscenza di questa pagina: al n. 66 («In den schönen Feierkleidern») Strauss introduce un nuovo motivo in quello che dal punto di vista formale è il ponte che precede la ripresa della cabaletta; si tratta di un lungo ribattuto dal profilo ritmico inconfondibile, che ricorda assai da vicino un passo del Lied *Der Wegweiser* nella *Winterreise* di Schubert. Dopo questa breve parentesi, con il ritorno dell'es. 32 (n. 67) la 'cabaletta' di Arianna giunge a conclusione, in un inarrestabile ed esaltante crescendo espressivo dovuto anche a un nuovo tema, che potremmo definire della 'liberazione', intonato da Arianna verso la fine del suo monologo (n. 70; cfr. l'es. 4 nel saggio di Daolmi, p. 105).

Schön geschmückt und ganz allein,<sup>59</sup>  
 Stille Höhle wird mein Grab.  
 Aber lautlos meine Seele  
 Folget ihrem neuen Herrn,  
 Wie ein leichtes Blatt im Winde  
 Folgt hinunter, folgt so gern.<sup>1</sup>

Du wirst mich befreien,  
 Mir selber mich geben,  
 Dies lastende Leben,  
 Du nimmst es von mir.  
 An dich werd ich mich ganz verlieren,  
 Bei dir wird Ariadne sein.

*(Harlekin, verwegen; Brighella, jung, tölpelhaft; Scaramuccio, Gauner, fünfzigjährig; Truffaldin, alberner Alter; hinter ihnen Zerbinetta. Kommen von vorne auf die Bühne, schicken sich an, Ariadne durch einen Tanz zu erheitern. Zerbinetta bleibt seitwärts an der Kulisse. Echo, Najade, Dryade sind während Aradnes Monolog verschwunden.)*

## DIE VIER

Die Dame gibt mit trübem Sinn<sup>59</sup>  
 Sich allzusehr der Trauer hin.  
 Was immer Böses widerfuhr,  
 Die Zeit geht hin und tilgt die Spur.

Wir wissen zu achten  
 Der Liebe Leiden,  
 Doch trübes Schmachten,  
 Das wollen wir meiden.

Sie aufzuheitern,  
 Naht sich bescheiden  
 Mit den Begleitern  
 Dies hübsche Kind.

*(Sie tanzen)*

Es gilt, ob Tanzen,<sup>60</sup>  
 Ob Singen taue,  
 Von Tränen zu trocknen  
 Ein schönes Auge.

Es trocknet Tränen  
 Die schmeichelnde Sonne,

queste membra, giaceranno  
 in quell'antro, fatto avello!  
 Ma, silente, l'alma mia  
 seguirà 'l Signor novello  
 come lieve foglia al vento,  
 voluttuosa s'inabissa!<sup>1</sup>

Tu dèi liberarmi,  
 ridarmi a me stessa,  
 del vivere il pondo  
 dèi toglier da me!  
 In Te vogl'io sommergermi:  
 Con Te vuol starsi Arianna!

*(Arlecchino, sfrontato; Brighella, giovane, goffo; Scaramuccia, birbante, sui cinquanta; Truffaldino, vecchio ingenuo e credenzone; dietro loro, Zerbinetta. Essi muovono sul davanti della scena e si accingono a ralleciare Arianna con una danza. Zerbinetta resta appartata, fra le quinte. Eco, la Najade e la Driade saranno scomparse durante il monologo di Arianna.)*

## I QUATTRO

La Dama è triste; e troppo, ahimè,  
 in braccio al pianto, ormai si diè!  
 Per quanto mai piovuto sia  
 Il Tempo viene e il soffia via!

Se noi rispettiamo  
 d'Amor le pene,  
 tragedie e scene  
 con cura evitiamo:

A rallegrarla,  
 qui, non per nulla,  
 questa fanciulla  
 volò co' suoi.

*(Danzano.)*

Vedremo, or dunque,  
 se danza e canto  
 deterger sappian  
 da gli occhi il pianto;

Rasciuga il pianto  
 del Sol la carezza,

<sup>59</sup> Terminato il monologo di Arianna, ha inizio a questo punto l'intermezzo dei comici dell'arte, che rimangono soli in scena. Anche in questo caso Strauss ha concepito una struttura ad arco, che riflette quella generale dell'*Oper*. L'intermezzo è formato infatti da una prima sezione con un quintetto dei comici, una sezione centrale interamente occupata dal Recitativo ed Aria di Zerbinetta, e una sezione conclusiva, nella quale tornano in scena le quattro maschere maschili, dando luogo a una sorta di 'finale d'azione' in miniatura nello stile settecentesco.

<sup>60</sup> Dopo una breve introduzione, nella quale i quattro personaggi maschili sono soli in scena, Brighella attacca il tema principale della farsa, già udito più volte nel corso del *Vorspiel* (cfr. es. 5) e qui subito ripreso a canone dagli altri personaggi e poi sviluppato nel corso del quintetto attraverso infinite variazioni. L'orchestra, ridotta per gran parte del brano ai soli archi, legni e pianoforte (a mo' di continuo), ricerca palesemente un colore settecentesco. 'Classici' sono anche la squadratura melodica del tema principale, lo stile prevalentemente sillabico del canto e la condotta imitativa delle voci, sebbene poi Strauss introduca spesso passaggi armonici assai moderni, quasi sempre per conferire un colore particolare a questa o a quella frase melodica.

Es trocknet Tränen  
Der lose Wind:  
Sie aufzuheitern  
Befahl den Begleitern,  
O traurige Dame,  
Dies hübsche Kind.

ZERBINETTA (*indes die vier weitertanzen*)

Wie sie sich schwingen,<sup>61</sup>  
Tanzen und singen,  
Gefiele der eine oder der andere  
Gefiele mir schon.

Doch die Prinzessin  
Verschließt ihre Augen,  
Sie mag nicht die Weise,  
Sie liebt nicht den Ton.

(*Indem sie zwischen die vier Tänzer tritt*)

Geht doch! Laßt doch! Ihr fallet zur Last!

DIE VIER (*indem sie weitertanzen*)

Sie aufzuheitern,  
Befahl den Begleitern,  
O traurige Dame,  
Das hübsche Kind!

Doch wie wir tanzen,  
Doch wie wir singen,  
Was wir auch bringen,  
Wir haben kein Glück.

ZERBINETTA (*indem sie sie mit Gewalt fortdrängt*)

Drum lasset das Tanzen,  
Lasset das Singen,  
Zieht euch zurück!  
Zurück! Versteht ihr nicht! Ihr seid nur lästig!

(*Sie schafft sie weg.*)

*Die vier ab, zwei nach rechts, zwei nach links.*

ZERBINETTA (*beginnt mit einer tiefen  
Verneigung vor Ariadne*)

Großmächtige Prinzessin, wer verstünde nicht,<sup>62</sup>

rasciuga il pianto  
la folle brezza!

Di farti lieta  
commise ai suoi fidi,  
o triste Dama,  
quel vago fior!

ZERBINETTA (*mentre i quattro continuano a danzare*)

Mentre essi alternano  
le danze e i canti,  
tra que' galanti  
ben saprei scegliere  
quei che mi va!

Ma la Gran Dama  
socchiude già gli occhi:  
non ama il motivo,  
né il tònò le va!

(*Insinuandosi tra i quattro danzatori.*)

Orsù! Ne andate! Costei non vi vuole!

I QUATTRO (*continuando a danzare*)

Di farti lieta  
commise ai suoi fidi,  
o triste Dama,  
quel vago fior!

Che vale il canto  
che val la danza?  
Non v'è speranza:  
graditi non siam!

ZERBINETTA (*facendosi largo tra i suoi amici*)

Lasciate, ora dunque,  
e canti e caròle:  
costei non vi vuole:  
Orsù! Via di qua!  
Già le veniste a noia!

(*Ella caccia via i suoi quattro compagni.*)

*Costoro se ne vanno, due a destra, due a sinistra.*)

ZERBINETTA (*dopo aver fatto un profondo inchino  
ad Arianna, così parla*)

O, fiera Principessa, chi non vede

<sup>61</sup> Zerbinetta, stagliandosi dal gruppo degli altri personaggi, è l'unica ad intonare un secondo tema, che fornisce nuovo materiale al fitto intreccio contrappuntistico del quintetto vocale:

es. 33 (89, bb. 1-6)



<sup>62</sup> L'aria di Zerbinetta è l'unico brano di tutta l'opera di Strauss ad essere scritto come un vero e proprio 'numero' a sé, e ad aver goduto di conseguenza anche di una certa notorietà come pezzo da concerto separato dal resto della partitura. L'aria, preceduta da un lungo recitativo, nasce come tentativo di imitare le forme degli intermezzi buffi del XVIII secolo e si colloca

Daß so erlauchter und erhabener Personen Traurigkeit  
Mit einem anderen Maß gemessen werden muß  
Als der gemeinen Sterblichen. – Jedoch

*(Einen Schritt nähertretend, doch Ariadne achtet in keiner Weise auf sie.)*

Sind wir nicht Frauen unter uns, und schlägt denn nicht  
In jeder Brust ein unbegreiflich, unbegreiflich Herz?

*(Abermals näher, mit einem Knick., Ariadne, ihrer nicht zu achten, verhüllt ihr Gesicht.)*

Von unserer Schwachheit sprechen,<sup>63</sup>  
Sie uns selber eingestehen,  
Ist es nicht schmerzlich süß?  
Und zuckt uns nicht der Sinn danach?  
Sie wollen mich nicht hören –  
Schön und stolz und regungslos,<sup>64</sup>  
Als wären Sie die Statue auf Ihrer eigenen Gruft –  
Sie wollen keine andere Vertraute  
Als diesen Fels und diese Wellen haben?

*(Ariadne tritt an den Eingang ihrer Höhle zurück.)*

Prinzessin, hören Sie mich an – nicht Sie allein,  
Wir alle – ach, wir alle – was Ihr Herz erstarrt,  
Wer ist die Frau, die es nicht durchgelitten hätte?  
Verlassen! in Verzweiflung! ausgesetzt!<sup>65</sup>  
Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige  
Auch mitten unter Menschen, ich – ich selber,  
Ich habe ihrer mehrere bewohnt –  
Und habe nicht gelernt, die Männer zu verfluchen!

*(Ariadne tritt vollends in die Höhle zurück, Zerbinetta richtet ihre weiteren Tröstungen an die unsichtbar Gewordene.)*

Treulos – sie sinds!  
Ungeheuer, ohne Grenzen!  
Eine kurze Nacht,  
Ein hastiger Tag,  
Ein Wehen der Luft,

che la tristezza di cotanto nobili  
ed inclite persone misurare  
deesi quaggiù, con ben diverso metro  
da quel de' miseri uomini! – Però:

*(Ella fa un passo innanzi; ma Arianna non le bada menomamente)*

Non siamo donne, qui, tra noi?  
Non pulsa in ogni seno  
un misterioso... un misterioso cuor?

*(Ella s'avvicina ancora d'un poco, facendo un inchino; Arianna, per non badarle, si vela il volto.)*

Se deboli siamo... il parlarne  
fra noi e il confessarci a noi medesme,  
dolce dolor non è?

E forse non ne abbiam desio, soventi?  
Ahimè!... Non m'ascoltate!

Bella, altèra, immobile,  
qual foste Voi la statua  
del Vostro proprio avello:

a Voi non giovano altri confidenti  
che questo mare e queste impervie rupi!

*(Arianna retrocede sin su la soglia della propria grotta.)*

Signora... udite, alfine! Non so! Voi...  
Noi tutte..., ah, noi tutte!... Ciò che v'ange,  
qual'è la donna, ahimè, che, al par di Voi,  
non l'abbia un dì sofferto?

Tradita, abbandonata, sola, ahimè!  
Ahi... quanti e quanti scogli inabitabili  
non v'hanno in mezzo al mondo! Ed io... io stessa  
ne ho già abitati molti..., in altri tempi!

Ma non appresi a maledire gli uomini!

*(Arianna rientra definitivamente nella sua grotta, mentre Zerbinetta continua a rivolgere le sue parole di conforto a colei ch'è divenuta, ormai, invisibile.)*

Infidi, ei sono...

Quanto infidi, niun lo crede!

Una breve notte  
o un rapido giorno,  
un moto dell'aere,

segue nota 62

al centro della farsa in miniatura inserita da Strauss all'interno dell'*Oper*. Il recitativo di Zerbinetta ha infatti movenze settecentesche, sia per il tipo di scrittura vocale, sia per la presenza del pianoforte che fa le veci del clavicembalo (cfr. l'es. 5 nel saggio di Daolmi e l'analisi che lì viene fatta del brano, pp. 105-106).

<sup>63</sup> Man mano che al pianoforte si sommano gli archi, i legni e il corno il recitativo si trasforma da secco in accompagnato, e si colora di passaggi espressivi assai efficaci.

<sup>64</sup> Ancora una volta Strauss ci stupisce con l'impiego di figure musicali che si stagliano nettamente dal contesto e hanno tutto il sapore della reminiscenza. È questo il caso della melodia intonata da Zerbinetta sulle parole «Schön und stolz und regungslos»; potrebbe essere una frase musicale scritta da Schubert, ed in effetti ricorda da vicino i passaggi cadenzali di alcuni *Lieder* del musicista viennese, soprattutto quelli della *Winterreise* o quelli in cui si parla della morte. Sarà allora un caso che, come nella reminiscenza schubertiana osservata nella nota 59, anche qui si alluda alla morte della protagonista?

<sup>65</sup> Energetici accordi del pianoforte e degli archi accompagnano questo passaggio (cfr. es. 6 nel saggio di Daolmi, p. 106), che col suo patetismo così evidentemente derivato da calchi settecenteschi lascia insorgere il dubbio che ancora una volta Zerbinetta, più che parlare in prima persona, stia solo recitando.

Ein fließender Blick  
 Verwandelt ihr Herz!  
 Aber sind wir denn gefeit  
 Gegen die grausamen – entzückenden,  
 Die unbegreiflichen Verwandlungen?  
 Noch glaub ich dem einen ganz mich gehörend,<sup>66</sup>  
 Noch mein ich mir selber so sicher zu sein,  
 Da mischt sich im Herzen leise betörend  
 Schon einer nie gekosteten Freiheit,  
 Schon einer neuen verstohlenen Liebe  
 Schweifendes freches Gefühle sich ein!

Noch bin ich wahr, und doch ist es gelogen,<sup>67</sup>  
 Ich halte mich treu und bin schon schlecht,  
 Mit falschen Gewichte wird alles gewogen –  
 Und halb mich wissend und halb im Taumel  
 Betrüg ich ihn endlich und lieb ihn noch recht!

So war es mit Pagliazzo<sup>68</sup>  
 Und mit Mezzetin!  
 Dann war es Cavicchio,  
 Dann Burattin,  
 Dann Pasquariello !  
 Ach, und zuweilen,  
 Will es mir scheinen,  
 Waren es zwei!  
 Doch niemals Launen,  
 Immer ein Müssen!  
 Immer ein neues  
 Beklommenes Staunen.  
 Daß ein Herz so gar sich selber,  
 Gar sich selber nicht versteht!

Als ein Gott kam jeder gegangen,<sup>69</sup>  
 Und sein Schritt schon machte mich stumm,

il lampo d'un guardo,  
 trasformano il lor cuore!  
 Ma siamo noi, forse, al riparo  
 da le crudeli, dolcissime  
 mutazioni dell'anima?  
 So d'esser fedele, – so d'esser d'un solo,  
 son fiera e sicura – non temo di me...  
 Ed ecco, d'un tratto – s'insinua con dolo,  
 novissima ebrezza, – un senso d'amore  
 sì tacito e puro – sì dolce, sì ardente  
 qual perfida serpe – là, in fondo al mio cor.

Sincera sono... eppure ho già tradito:  
 Ancor fedele io sono... – e già peccai!  
 Qui, tutto si pesa – con peso mentito...  
 Ed ebra alcun poco – ed un po' coscienza  
 alfine lo inganno... – eppur l'amo ancor!

Così fu con Pagliaccio,  
 così con Mezzettin;  
 Venne, di poi, Cavicchio  
 e venne Burattin!  
 Poi fu la volta di Pasquariello:  
 ahi, e talvolta,  
 s'io non m'inganno  
 in sul più bello  
 erano in due!  
 Non mai capricci:  
 sempre un ardore,  
 sempre un novello  
 profondo stupore!  
 Che una donna non comprenda...  
 non comprenda il proprio cuor!  
 Quale un Dio ciascuno concedeva

<sup>66</sup> L'aria vera è propria e costruita come una grande 'cavatina ed aria' settecentesca, ed è formata pertanto da due sezioni principali e da una sezione mediana di ricordo terminante su una cadenza vocale virtuosistica. La prima parte (*Allegretto mosso*, 3/4, Re bemolle maggiore, nn. 108-116), la 'cavatina' (ABA) si basa su un tema semplice e cantabile, vero capolavoro di citazione stilistica, che ricorda innumerevoli temi mozartiani:

es. 34 (n. 108, bb. 7-15)



<sup>67</sup> La civetteria di Zerbinetta inizia a trasparire nella sezione centrale e poi nella ripresa della 'cavatina'; la musica prontamente ce ne dà un segnale, quando la cantante inizia a lanciarsi nelle prime colorature vocali.

<sup>68</sup> Una sezione di ricordo (*Allegro scherzando*, 6/8, Re maggiore, nn. 117-119) fa da ponte tra la prima e la seconda parte dell'aria di Zerbinetta. Qui le colorature si intensificano e acquistano non di rado uno squisito significato ironico, come quando la cantante intona un lungo vocalizzo sulla parola «Staunen» («stupore»), restando letteralmente «a bocca aperta»; o ancora quando (cfr. l'es. 7 nel saggio di Daolmi, p. 106) le rapide volatine ascendenti, in un contesto in cui si parla d'estasi amoroze, sembrano quasi mimare gridolini di piacere – un'interpretazione forse un po' freudiana, ma confermata indirettamente dal gran numero di metafore erotiche presenti nel libretto di *Ariadne auf Naxos*. Una cadenza virtuosistica di Zerbinetta, mentre l'orchestra tace, introduce l'ultima sezione dell'aria.

<sup>69</sup> La conclusione dell'aria di Zerbinetta è in forma di rondò, come è indicato nella partitura (*Allegro «Rondo»*, 4/4, Re maggiore, nn. 120-143). Il tema principale, già ascoltato nell'introduzione al *Vorspiel* (es. 9) è uno di quei motivi destinati a re-

Küßte er mir Stirn und Wangen,  
 War ich von dem Gott gefangen  
 Und gewandelt um und um!  
 Als ein Gott kam jeder gegangen,  
 Jeder wandelte mich um,  
 Küßte er mir Mund und Wangen,  
 Hingegeben war ich stumm!  
 Kam der neue Gott gegangen,  
 Hingegeben war ich stumm!  
 Hingegeben war ich stumm!  
 Hingegeben war ich stumm!

*(Echo, unsichtbar, wiederholt das Rondo, aber ohne Text, ad libitum.)*

HARLEKIN *(springt aus der Kulisse)*

Hübsch gepredigt! Aber tauben Ohren!<sup>70</sup>

ZERBINETTA

Ja, es scheint, die Dame und ich sprechen verschiedene Sprachen.

HARLEKIN

Es scheint so.

ZERBINETTA

Es ist die Frage, ob sie nicht schließlich lernt, sich in der meinigen auszudrücken.

HARLEKIN

Wir wollen's abwarten. Was wir aber nicht abwarten wollen –

*(Er ist mit einem Sprung dicht bei ihr, sucht sie zu umarmen.)*

ZERBINETTA *(macht sich los)*

Wofür hältst du mich?

HARLEKIN

Für ein entzückendes Mädchen, dessen Beziehungen zu mir dringend einer Belebung bedürfen –

ZERBINETTA

Unverschämter! und außerdem: hier!  
 Zwei Schritte von der Wohnung der Prinzessin!

HARLEKIN

Pah! Wohnung, es ist eine Höhle.

ZERBINETTA

Was ändert das?

e al suo passo ammutolivo:  
 Fronte e gote con passione  
 mi baciava..., e già prigionero;  
 e tramutata, ahimè...  
 da capo a piè!

Quale un Dio ciascun m'apparve  
 e ciascun mi trasmutò.  
 S'ei la bocca mi baciava,  
 m'offerivo, muta, a lui!  
 Quale un Dio ciascun m'apparve;  
 s'ei la bocca mi baciava  
 muta, a lui mi davo, ormai!

*(Eco, invisibile, ripete il rondò, ma senza parole, ad libitum.)*

ARLECCHINO *(saltando fuori dalle quinte)*

Assai ben detto. Ma è parlare a' sordi!

ZERBINETTA

Già!... Mi pare, che Madama, ed io, si parli un linguaggio assai diverso.

ARLECCHINO *[seccamente]*

Parrebbe!

ZERBINETTA

Ma sta a vedere, se Madama non apprenda, alfine, a farsi comprender nel mio!

ARLECCHINO

Vogliamo attendere... Ma ciò che non possiamo attendere oltre...

*(Con un salto le si è fatto sopra e tenta abbracciarla.)*

ZERBINETTA *(divincolandosi)*

Per chi mi prendi, tu?

ARLECCHINO

Per una bella fanciulla, i cui rapporti a mio riguardo van resi ben tosto più intimi...

ZERBINETTA

Che sfacciato! E, guarda un po':... Qui! A un passo dalla Reggia d'Arianna.

ARLECCHINO

Che? Una reggia! Non è che una grotta!

ZERBINETTA

Che muta, ciò?

segue nota 69

stare impressi nella memoria degli ascoltatori. Il carattere un po' di marcetta ha ben poco di settecentesco, e lascia piuttosto pensare a modelli operettistici viennesi; del resto un tratto saliente dell'ecclettismo di Strauss nell'*Ariadne auf Naxos* è proprio quello di accostare stili e forme risalenti ad epoche anche lontane della storia della musica. Come già nella prima parte dell'aria, anche in questo rondò le colorature vocali non hanno solamente una valenza virtuosistica, bensì vengono impiegate sempre su parole che alludono al potere inebriante dell'amore, come «hingegeben» («abbandonarsi»), «Gott» («Dio», riferito all'amato), «gefangen» («rapita»), o infine sul puro e semplice esclamativo «ah»: la fisicità della voce, nella sua funzione di mero strumento di esibizione canora, e la fisicità dell'amore sembrano essere strettamente legati nell'immaginario di Strauss.

<sup>70</sup> Un breve recitativo attacca senza soluzione di continuità al termine dell'aria di Zerbinetta, facendo da ponte verso il finale dell'intermezzo farsesco.

HARLEKIN

Sehr viel, sie hat keine Fenster.  
(*Versucht abermals, sie zu küssen.*)

ZERBINETTA (*macht sich energisch los*)

Ich glaube, du wärest wirklich fähig!

HARLEKIN

Zweifle nicht, zu allem!

ZERBINETTA (*mißt ihn mit dem Blick, halb für sich*)

Zu denken, daß es Frauen gibt, denen er ebendarum gefiele –

HARLEKIN

Und zu denken, daß du von oben bis unten eine solche Frau bist!

(*Zerbinetta mißt ihn mit dem Blick.*

*Brighella, Scaramuccio, ruffaldin stecken links und rechts ihre Köpfe aus der Kulisse.*)

BRIGHELLA, SCARAMUCCIO, TRUFFALDINO

Pst! Pst! Zerbinetta!<sup>71</sup>

ZERBINETTA (*hat sich Harlekin entzogen, läuft nach vorn, vor sich, beinahe ad spectatores*)

Männer! Lieber Gott, wenn du wirklich wolltest, daß wir ihnen widerstehen sollten, warum hast du sie so verschieden geschaffen?

(*Sie endet, mitten aus der Prosa, mit einer Roulade.*)

DIE VIER

Eine Störrische zu trösten,<sup>72</sup>  
Laßt das peinliche Geschäft!

ARLECCHINO

Assai!... Non v'hanno finestre!  
(*Tenta, di nuovo, abbracciarla.*)

ZERBINETTA (*divincolandosi con energia*)

Io temo che tu sia capace...

ARLECCHINO

Altro che!... Di tutto!

ZERBINETTA (*misurandolo con lo sguardo, quasi fra sé e sé*)

Pensare, che v'hanno delle donne, cui egli piacerebbe appunto per questo!

ARLECCHINO

E pensare, che tu sei tale una donna... dalla testa ai piedi!

(*Zerbinetta lo misura ancor sempre con lo sguardo.*

*Brighella, Truffaldino, Scaramuccia, fan capolino tra le quinte, a sinistra e a destra.*)

BRIGHELLA, TRUFFALDINO E SCARAMUCCIA

Pst!... Pst!... Zerbinetta!

ZERBINETTA (*si è sottratta alle insistenze di Arlecchino e corre, ora, sul d'innanzi della scena. Tra se e sé, quasi ad spectatores*)

Gli uomini! Gesù mio, se volevi davvero che noi si dovesse resistere loro, perché li facesti tanto diversi?

(*Ella termina nel bel mezzo del suo dire con un gorgheggio.*)

I QUATTRO

Consolare una ritrosa  
è bisogna grama assai;

<sup>71</sup> Un'ultima cadenza virtuosistica del soprano, che scorge Brighella, Truffaldino e Scaramuccia che fanno capolino da dietro le quinte, introduce il numero conclusivo della farsa.

<sup>72</sup> Abbandonate le imitazioni stilistiche settecentesche, Strauss sembra guardare ora decisamente all'operetta viennese come modello per il finale della farsa dei comici (*Allegretto*, 6/8 Mi maggiore-Re maggiore, nn. 149-187). Il tempo in 6/8 viene infatti interpretato come la somma di due battute in 3/8, con un effetto inconfondibile di valzer veloce, o viceversa viene suddiviso in tre semiminime, dando al contrario l'impressione di un valzer lento; la presenza del violino solista e la scrittura orchestrale quanto mai sobria fanno poi il resto. È così il tema principale, esposto per frammenti dal violino solo, quando compare finalmente in orchestra ha un effetto dirompente di valzer viennese:

es. 35 (n. 153, bb. 1-4)



Gli spettatori, che avevano riconosciuto finora modelli mozartiani, si trovano proiettati improvvisamente in un'atmosfera da operetta. L'effetto di straniamento che ne risulta è ancora una volta un'efficacissima ed ironica trovata drammatica di Strauss: proprio quando il pubblico pensa infatti di ritrovarsi finalmente 'a casa' – agli inizi del Novecento l'operetta era un genere in piena vitalità nei paesi di lingua tedesca – e per così dire 'abbassa la guardia' dell'attenzione, è quello il momento in cui l'autore sta preparando l'unico evento di rilievo dell'*Oper*, l'arrivo del dio Bacco. La frizione tra il genere 'alto' (l'opera mitologica) e quello 'basso' (l'operetta viennese), tra apparizioni divine e inseguimenti di gonnelle quanto mai frivole, non avrebbe potuto essere maggiore. Il fatto che Strauss abbia dunque ammiccato ai gusti più 'culinari' del pubblico ha forse anche la valenza di trappola tesa agli ascoltatori più sprovveduti, ai seguaci del Maestro di danza. O forse non è neppure così, e quella di Strauss è semplicemente nostalgia per un mondo semplice, ordinato e 'umano', minacciato dall'eccesso di 'civiltà', di 'cultura', rappresentato dagli eroi mitologici dal timbro di voce wagneriano. Il fascino maggiore della musica di *Ariadne auf Naxos* è proprio lì, nel non risolvere l'ambiguità, nel non fornire una chiave di lettura univoca, e nel lasciar trasparire continuamente, nell'apparente esuberanza di citazioni stilistiche, la mano leggera di un grande maestro d'ironia.

Will sie sich nicht trösten lassen,  
Laß sie weinen, sie hat recht!

*(Zerbinetta tanzt von einem zum anderen, weiß jedem zu schmeicheln.)*

BRIGHELLA *(mit albernem Ton)*

Doch ich bin störrisch nicht,  
Gibst du ein gut Gesicht.  
Ach, ich verlang nicht mehr,  
Freu mich so sehr.

SCARAMUCCIO *(mit schlauem Ausdruck)*

Auf dieser Insel  
Gibts hübsche Plätze.  
Komm, laß dich führen,  
Ich weiß Bescheid!

TRUFFALDIN *(täppisch lüstern)*

Wär nur ein Wagen,  
Ein Pferdchen nur mein,  
Hätt ich die Kleine  
Bald wo allein!

HARLEKIN *(diskret im Hintergrund)*

Was sie vergeudet  
Augen und Hände,  
Laur ich im stillen  
Hier auf das Ende!

ZERBINETTA *(von einem zum anderen tanzend)*

Immer ein Müssen,  
Niemals Launen,  
Immer ein neues  
Unsägliches Staunen!

*(Die vier mit zerbinetta, in beliebiger Verschränkung.)*

BRIGHELLA

Ich bin nicht störrisch.

HARLEKIN

Ich laure im stillen.

ZERBINETTA *(im Tanzen)*

So wars mit Pasquariello  
Und so mit Mezzetin!

SCARAMUCCIO

Hätt ich das Mädchen –

TRUFFALDIN

Ich wüßte Bescheid!

ZERBINETTA *(im Tanzen)*

Dann mit Cavicchio  
Und mit Burattin!

ZWEI

Komm, laß dich führen,  
Ich laure im stillen!

ZERBINETTA *(im Tanzen)*

Ach, und zuweilen  
Waren es zwei!

se vuol pianger senza posa,  
dia la stura ai propri lai!

*(Zerbinetta danza dall'uno all'altro e sa abbindolare ciascun d'essi con le sue moine.)*

BRIGHELLA

Ritroso io non sarò  
se il tuo sorriso avrò:  
non chieggo nulla più,  
cara, se m'ami tu!

SCARAMUCCIA *(con aria furba)*

Tra questi scogli  
v'han dolci nidi:  
fa ch'io ti guidi  
vêr essi, Amore!

TRUFFALDINO *(con sensualità balorda)*

Avessi un cocchio,  
un bianco destrier,  
trarrei la bimba  
al mio piacer!

ARLECCHINO *(con timidità, dal fondo)*

Prodiga a tutti  
sguardi e moine:  
quatto, in silenzio  
guardo alla fine!

ZERBINETTA *(danzando dall'uno all'altro)*

Sempre un desio,  
mai del rancore:  
sempre un novello  
profondo stupore!

*(I quattro con Zerbinetta incrociandosi, ad libitum)*

BRIGHELLA

Non son ritroso...

ARLECCHINO

Guardo alla fine!

ZERBINETTA *(danzando)*

Così con Pasquariello,  
così con Mezzetin!

SCARAMUCCIA

Ah, s'io l'avessi!...

TRUFFALDINO

Saprei che farne!

ZERBINETTA *(danzando)*

Poi fu Cavicchio,  
poi Burattin!

A DUE

Fa ch'io ti guidi,  
guardo alla fine!...

ZERBINETTA *(danzando)*

Ahi, e, talvolta,  
erano in due!

ZWEI

Es gibt hübsche Plätze:  
Ich weiß Bescheid!

ZERBINETTA

Ach, und zuweilen  
Waren es zwei!

*(Unterm Tanzen scheint sie einen Schuh zu verlieren. Scaramuccio, flink, erfaßt den Schuh und küßt ihn. Sie läßt sich ihn von ihm anziehen, wobei sie sich auf Truffaldin stützt, der ihr von der anderen Seite zu Füßen gefallen ist.)*

ZERBINETTA (zu Truffaldin)

Wie er feurig sich erniedert!

*(Auf Scaramuccio, dem sie das Innere der Hand zum Kusse reicht)*

Wie der Druck den Druck erwidert!

ZERBINETTA und SCARAMUCCIO

Hand und Lippe, Mund und Hand,  
Welch ein zuckend Zauberband!

*(Scaramuccio und Truffaldin treten rechts und links zurück. Brigbella springt täppisch hin, Zerbinetta zu umfassen, sie entschlüpft ihm geschickt.)*

ZERBINETTA (aufs neue tanzend)

Mach ich ihn auf diese neidig,<sup>73</sup>  
Wird der steife – wie geschmeidig  
Wird der steife Bursch sich drehn!

BRIGHELLA (steif tanzend und singend)

Macht sie mich auf diese neidig,  
Ach, wie will ich mich geschmeidig  
Um die hübsche Puppe drehn!

SCARAMUCCIO (gleichfalls tanzend)

Macht sie uns auf diesen neidig,  
Hei, wie alle sich geschmeidig,  
Hui, um ihre Gunst sich drehn!

TRUFFALDIN (ebenso)

Wie sie jeden sich geschmeidig,  
Einen auf den anderen neidig,  
Ohne Pause weiß zu drehn!

*(Während die drei sich drehen, wirft sich Zerbinetta rückwärts Harlekin in die Arme und eilt, mit ihm zu verschwinden.)*

SCARAMUCCIO, TRUFFALDIN, TRUFFALDIN (finden sich allein)

Mir der Schuh!<sup>74</sup>

Mir der Blick!

Mir die Hand!

Das war das Zeichen,

Schlau aus dem Kreise muß ich mich schleichen!

Mich erwartet das himmlische Wesen,

A DUE

V'han dolci nidi:  
saprei che farne...

ZERBINETTA

Ahi, e, talvolta,  
erano in due!

*(Pare che, danzando, Zerbinetta perda uno scarpino; Scaramuccia, svelto, lo afferra e lo bacia. Ella se lo fa rinfilare da lui, appoggiandosi su Truffaldino, che, dall'altro lato, le è caduto ai piedi.)*

ZERBINETTA (sbirciando Truffaldino)

Come, ardendo, ei s'assoggetta!...

*(Con una sbirciatina a Scaramuccia, al quale porge la palma della mano perché la baci.)*

Ben risponde alla mia stretta!

ZERBINETTA e SCARAMUCCIA

Mano e bocca, labbro e man:  
Che delizia, quale arcan!

*(Scaramuccia e Truffaldino retrocedono da sinistra a destra. Brigbella fa un goffo salto per abbracciare Zerbinetta che gli sfugge.)*

ZERBINETTA (danzando di bel nuovo)

Se di lor fatto è geloso,  
con qual grazia il riottoso,  
con qual grazia dee danzar!

BRIGHELLA (danzando con goffa rigidità e cantando)

Se di lor mi fa geloso,  
con qual garbo delizioso  
per costei vogl'io danzar!

SCARAMUCCIA (anch'egli danzando)

Se di lui ne fa gelosi,  
con qual grazia, i riottosi,  
qui, per lei dovran danzar!

TRUFFALDINO (come gli altri)

Con qual garbo delizioso  
l'un dell'altro fa geloso,  
l'uno e l'altro fa danzar!

*(Mentre i tre si aggirano, danzando, intorno a Zerbinetta, questa, da dietro, si abbandona nelle braccia di Arlecchino e scompare con lui.)*

SCARAMUCCIA, BRIGHELLA, TRUFFALDINO (si trovano soli)

Lo scarpin...

L'occhio suo...

La sua man...

Fu questo il cenno:

Me la dò a gambe, s'io son da senno!

Già m'attende la donna celeste:

<sup>73</sup> Un nuovo motivo, non meno 'viennese' del precedente, si insinua nelle voci e in orchestra; era già stato ascoltato nel preludio del *Vorspiel* (cfr. es. 7), e ora domina la sezione centrale del finale della farsa.

<sup>74</sup> Esposto dai flauti e dal pianoforte, si presenta un ulteriore motivo di valzer, derivato dall'inversione dell'es. 35 e dai cromatismi dell'es. 7.

Mich zum Freunde hat sie erlesen!

*(Alle drei schleichen verstohlen in die Kulisse, gleich darauf erscheint zuerst Scaramuccio, von rechts kommend, vor der Bühne, verlarvt.)*

SCARAMUCCIO *(für sich)*

Pst, wo ist sie? Wo mag sie sein?<sup>75</sup>

*(Späht herum, geht rechts um die Bühne herum.)*

BRIGHELLA *(verlarvt, von links kommend, leise dummschlau)*

Pst, wo ist sie? Wo mag sie sein?

*(Wendet sich nach rechts, stößt dort mit dem zurückkehrenden Scaramuccio zusammen.)*

TRUFFALDIN *(verlarvt, von links, an der linken Ecke in eben dem Augenblick hervorkommend, als Brighella nach rechts den ersten Schritt tut)*

Pst! wo ist sie? Wo mag sie sein?

*(Stößt mit den beiden Zusammenstoßenden auch noch zusammen; alle drei taumeln sie in die Mitte.)*

ALLE DREI *(jeder für sich)*

Verdammter Zufall!

Aber man erkennt mich nicht!

*(Zerbinetta und Harlekin sind links vorne wieder erschienen.)*

ZERBINETTA

Daß ein Herz so gar sich selber,

Gar sich selber nicht versteht!

*(Brighella, Scaramuccio, Truffaldin sehen einander an.)*

HARLEKIN

Ach, wie reizend, fein gegliedert!

ZERBINETTA

Hand und Lippe, Mund und Hand!

DIE DREI GESELLEN

Ai! Ai!

HARLEKIN und ZERBINETTA *(zusammen)*

Hand und Lippe, Mund und Hand,

Welch ein zuckend Zauberband.

DIE DREI GESELLEN

*(indem sie zornig und betrübt tanzend abgehen)*

Ai! ai! ai! ai! Der Dieb! Der Dieb!

Der nieder-, niederträchtige Dieb!

Ai! ai! ai! ai!

*(Die Bühne bleibt nach Abgang der fünf Masken [Zerbinetta, Harlekin usw.] leer.*

*Zwischenspiel des Orchesters, auf Bacchus bezüglich, durchaus fremdartig, geheimnisvoll; sodann: Najade, Dryade, Echo treten, fast zugleich, hastig auf von rechts, links und rückwärts.)*

Me, Divina: sol me presceglieste!

*(Tutti e tre scompaiono in punta di piedi tra le quinte; subito dopo appare, per primo, Scaramuccia mascherato, proveniente da destra.)*

SCARAMUCCIA *([Sul proscenio], tra sé e sé)*

Sst!... Ma dove?... Dov'esser può?

*(Si guarda intorno, girando a destra sulla scena)*

BRIGHELLA *(anch'egli mascherato, proviene da sinistra. Piano, con aria tra il furbo e lo sciocco)*

Sst!... Ma dove?... Dov'esser può?

*(Si volge a destra e s'imbatte, naso a naso con Scaramuccia, ch'era tornato indietro.)*

TRUFFALDINO *(mascherato come gli altri due, da sinistra.*

*Egli sbuca dal suo cantone proprio nell'istante in cui Brighella fa il primo passo a destra)*

Sst!... Ma dove? Dev'esser può?...

*(S'imbatte anch'egli negli altri due; e tutti e tre barcollano nel mezzo della scena.)*

TUTTI E TRE

Dannato caso!...

Ma, ch'io sia, nessun lo sa!

*(Zerbinetta ed Arlecchino sono di nuovo apparsi da sinistra, sul davanti della scena.)*

ZERBINETTA

Che una donna non comprenda...

non comprenda il proprio cuor!

*(Brighella, Scaramuccia, Truffaldino, rimangono di sale e si guardano.)*

ARLECCHINO

Ah, che grazia!... Snella, fine!...

ZERBINETTA

Mano e labbro, bocca e man!

I TRE COMPAGNONI

Ahi!... Ahi!...

ARLECCHINO e ZERBINETTA *(insieme)*

Mani e bocche, labbra e man...

Che delizia! Quale arcan!

I TRE COMPAGNONI

*(mentre se ne vanno danzando, indispettiti)*

Ahi, ahi, ahi, che ladro infame!

Male... maledetto ladro!

Ahi, ahi, ahi!

*(Dopo l'uscita delle cinque maschere: Zerbinetta, Arlecchino, e compagni, la scena resta vuota. – Intermezzo orchestrale, riferentesi a Bacco strano e misterioso. – Indi, la Najade, la Driade ed Eco appaiono, quasi insieme, concitatamente, da destra, da sinistra e dal fondo.)*

<sup>75</sup> Ancora altre due nuove sezioni del finale – e due nuovi temi, il secondo un vero e proprio valzer in 3/4 – che, come nelle opere buffe settecentesche, alterna fasi dinamiche dell'azione, nelle quali i tre pretendenti (Brighella, Truffaldino e Scaramuccia) corteggiano Zerbinetta entrando ed uscendo da dietro le quinte, ad altre statiche, nelle quali la primadonna amoreggia con Arlecchino; con la ripresa dell'es. 35 la farsa si avvia rapidamente alla conclusione.

	DRYADE ( <i>aufgeregt</i> )		DRIADE ( <i>in orgasmo</i> )
Ein schönes Wunder! <sup>76</sup>		Un gran portento!	
	NAJADE		NAJADE
Ein reizender Knabe!		Un giovin divino!	
	DRYADE		DRIADE
Ein junger Gott!		Un giovin Dio!	
	ECHO		ECO
Ein junger Gott, ein junger Gott!		Un giovine Dio! Un giovine Dio!	
	DRYADE		DRIADE
So wißt ihr – ?		Sapete?...	
	NAJADE		NAJADE
Den Namen?		Il nome?	
	DRYADE		DRIADE
Bacchus!		Bacco.	
	NAJADE		NAJADE
Mich höret!		M'udite!	
	ECHO		ECO
Mich höret doch an!		Or dunque m'udite!	
	DRYADE		DRIADE
Die Mutter starb bei der Geburt.		Morì la Madre in generarlo...	
	NAJADE		NAJADE
Eine Königstochter.		D'un gran Re la figlia...	
	DRYADE		DRIADE
Eines Gottes Liebste, eines Gottes Liebste!		Fu d'un Dio l'amata! Fu d'un Dio l'amata!	
	NAJADE		NAJADE
Was für eines Gottes?		Di qual Dio, l'amata?	
	ECHO ( <i>enthusiastisch</i> )		ECO ( <i>con esultanza</i> )
Eines Gottes Liebste, eines Gottes Liebste!		Fu d'un Dio l'amata!... Fu d'un Dio l'amata!...	
	NAJADE ( <i>eifrig</i> )		NAJADE ( <i>con fervore</i> )
Was für eines Gottes?		Di qual Dio l'amata?	
	DRYADE		DRIADE
Aber den Kleinen – hört doch! – Nymphen, Nymphen zogen ihn auf!		Quell'infante... – o, Ninfe, udite!– dolci Ninfe lo allevàro!	
	ECHO ( <i>begeistert</i> )		ECO ( <i>con esultanza</i> )
Nymphen zogen ihn auf!		Dolci ninfe lo allevàro!...	
Nymphen zogen ihn auf!		Dolci Ninfe lo allevàro!	
	NAJADE, DRYADE		NAJADE, DRIADE
Nymphen! das zarte, göttliche Kind!		Ninfe allevàro quel sacro fanciullo!	
	ZU DREIEN		A TRE
Ach, daß nicht wir es gewesen sind.		Ah!... Perché non fummo, noi, quelle?	
	ECHO ( <i>vogelhaft</i> )		ECO ( <i>a mo' d'augello</i> )
Ach, daß nicht wir es gewesen sind.		Ah!... Perché non fummo, noi, quelle?	

<sup>76</sup> Un improvviso squillo di tromba annuncia l'inizio dell'ultima parte di *Ariadne auf Naxos*. Naiade, Driade ed Eco sono in somma agitazione, ed annunciano l'arrivo di Bacco raccontando la sua storia dalla nascita divina all'arrivo sull'isola di Circe. I temi musicali si accavallano, ma possiamo riconoscere il tema della divinità di Bacco, con la sua caratteristica terzina iniziale, che verrà intonato poco dopo dal personaggio, e un'evidentissima citazione dell'accordo del *Tristano* alla parola «Zaubertrank» («filtro magico»).

DRYADE  
Es wächst wie die Flamme unter dem Wind.  
NAJADE  
Ist schon kein Kind mehr – Knabe und Mann!  
DRYADE  
Schnell zu Schiffe mit wilden Gefährten!<sup>77</sup>  
NAJADE  
Nächtig im Wind die Segel gestellt!  
DRYADE  
Er am Steuer, er am Steuer.  
NAJADE  
Kühn! der Knabe!  
ECHO (*vogelhaft*)  
Er am Steuer, er am Steuer!  
DRYADE, NAJADE  
Heil dem ersten Abenteurer!  
ECHO  
Er am Steuer!  
DRYADE  
Das erste! Ihr wißt, was es war?  
NAJADE  
Circe! Circe! an ihrer Insel!<sup>78</sup>  
Landet das Schiff, zu ihrem Palast  
Schweift der Fuß, nächtlich mit Fackeln –  
DRYADE (*reißt ihrs Wort vom Munde*)  
An der Schwelle empfängt sie ihn,<sup>79</sup>  
An den Tisch zieht sie ihn hin,  
Reicht die Speise, reicht den Trank –  
NAJADE (*eifrigst*)  
Den Zaubersrank! Die Zauberslippen!  
Allzu süße Liebesgabe!  
ECHO  
Allzu süße Liebesgabe!  
DRYADE (*Triumph im Ton*)  
Doch der Knabe – doch der Knabe! –  
Wie sie frech und überheblich

DRIADE  
Ei cresce, qual fiamma in preda ai venti!...  
NAJADE  
Non più fanciullo!... Ora giovane ed uomo!  
DRIADE  
Ecco: egli salpa con prodi compagni...  
NAJADE  
Le vele notturne già al vento, egli issò!  
DRIADE  
Al timone! Al timone!...  
NAJADE  
O, Dei! Che ardire!  
ECO (*quale augello*)  
È al timone! Al timone!  
DRIADE, NAJADE  
O Ciel! Propizia l'avventura!  
ECO  
È al timone!... All'opra dura!  
DRIADE  
La prima avventura..., sapete qual fu?  
NAJADE  
Circe!... Circe! A quelle sponde  
volge il legno; ei scende e muove  
alla Reggia, a notte, con faci.  
DRIADE (*le toglie la parola di bocca*)  
Su la soglia, già l'attende  
la Reïna; e seco il tragge  
a la mensa, e cibi gli offre  
e ardenti vini...  
NAJADE (*con ardore*)  
Il suo filtro!... O, labra tristi!...  
O, d'Amor perversi doni!  
ECO  
O, d'Amor perversi doni!  
DRIADE (*con aria trionfante*)  
Ma l'Eroe, divin fanciullo,  
mentre altéra la Reïna

<sup>77</sup> Mentre prosegue il racconto delle gesta di Bacco da parte delle tre donne, i corni intonano in forma leggermente variata il suo tema (cfr. es. 2).

<sup>78</sup> Un nuovo tema (es. 36), domina questa parte del racconto, in cui si parla della maga Circe, a cui risponde l'es. 2. Il contrasto tra il tema della maga, affidato agli archi nel registro acuto, e quello di Bacco, ai corni nel registro grave, raffigura in maniera metaforica l'inconciliabilità di due universi distinti, quello divino e quello umano.  
es. 36 (n. 198, bb. 1-4)



<sup>79</sup> Ancora il tema di Circe continua a far da protagonista, mentre alla parola «Trank» («filtro») ascoltiamo di nuovo l'acordo del *Tristano*.

Ihn zu ihren Füßen winkt –  
Ihre Künste sind vergeblich,  
Weil kein Tier zur Erde sinkt!

ZU DREIEN

Alle Künste sind vergeblich,  
Weil kein Tier zur Erde sinkt!

DRIADE

Aus den Armen ihr entwunden<sup>80</sup>  
Blaß und staunend, ohne Spott –  
Nicht verwandelt, nicht gebunden  
Steht vor ihr ein junger Gott!

ZU DREIEN

Nicht verwandelt, nicht gebunden  
Steht vor ihr ein junger Gott!

ECHO (*vogelhaft entzückt*)

Nicht verwandelt!

NAJADE, DRIADE (*am Eingang der Höhle*)

Ariadne!

NAJADE

Schläft sie?

DRIADE

Schläft sie?

NAJADE

Nein! sie hört uns!

ECHO

Nicht verwandelt!

DRIADE (*der Ariadne meldend*)

Ein schönes Wunder!

NAJADE

Ein Knabe! Ein Gott!<sup>81</sup>

DRIADE (*immer gegen die Höhle hin*)

Gestern noch der Gast der Circe,  
Mit ihr liegend bei dem Mahle,  
Nippend von dem Zaubertrank –

ECHO

Nicht verwandelt! Nicht verwandelt!

NAJADE

Heute ist er hier bei uns!

DRIADE

Hörst du?

NAJADE

Hörst du?

ZU ZWEIEN (*leise*)

Ariadne!

vuole trarlo ai piedi suoi,  
non s'umilia, non s'inclina:  
«Dea! Cangiarmi tu non puoi!»

A TRE

Tutte l'arti sue son vane,  
ché niun bruto è a' piedi suoi!

DRIADE

Da le braccia sue sfuggito,  
– qual marmorea Deità, –  
ora, innanzi, fiero, ardito,  
il bel giovine le sta.

A TRE

Non mutato, franco, illeso,  
Bacco innanzi, ormai, le sta!

ECO (*con infatuazione, a mo' d'augello*)

Non mutato!

NAJADE, DRIADE (*sulla soglia della caverna*)

Arianna!

NAJADE

Dorme?

DRIADE

Dorme?

NAJADE

No! Ci ascolta!

ECO

Non mutato!

DRIADE (*annunciando il prodigio ad Arianna*)

Un gran portentoso!

NAJADE

Un giovane!... Un Dio!

DRIADE (*sempre parlando in direzione della caverna*)

Ieri, ancor, vassal di Circe  
Con lei, scinta, in sul triclinio  
tesi al filtro i labri suoi...

ECO

Non mutato! Non mutato!

NAJADE

Oggi, qui, di presso a noi!

DRIADE

Odi?

NAJADE

Odi?

A DUE (*piano*)

Arianna!

<sup>80</sup> Il tema di Bacco (es. 2) ha avuto finalmente il sopravvento su quello della maga, e risuona nell'intera orchestra con entrate a canone nei vari strumenti.

<sup>81</sup> Mentre le tre donne cercano di richiamare l'attenzione di Arianna, altre due figurazioni si aggiungono alle precedenti: il tema della 'divinità di Bacco' e quello della fanfara di trombe che abbiamo sentito subito dopo la fine della farsa.

(Bacchus' Stimme wird hörbar. Im gleichen Augenblick, wie von Magie hervorgezogen, tritt Ariadne lauschend aus der Höhle. Die drei Nymphen, lauschend, treten seit- und rückwärts zurück.)

BACCHUS (*erscheint auf dem Felsen, Ariadne und den Nymphen unsichtbar*)

Circe, kannst du mich hören?<sup>82</sup>  
Du hast mir fast nichts getan –  
Doch die dir ganz gehören,  
Was tust du denen an?

Circe, ich konnte fliehen,  
Sieh, ich kann lächeln und ruhn –  
Circe, was war dein Wille,  
An mir zu tun?

ARIADNE (*in sein Singen hinein, vor sich, leisest*)

Es greift durch alle Schmerzen,  
Auflösend alte Qual: ans Herz im Herzen greifts.

NAJADE, DRYADE, ECHO (*leise, zaghaft*)

Töne, töne, süße Stimme,<sup>83</sup>  
Fremder Vogel, singe wieder,  
Deine Klagen, sie beleben,  
Uns entzücken solche Lieder!

BACCHUS (*schwermütig, lieblich*)

Doch da ich unverwandelt  
Von dir gegangen bin,  
Was haften die schwülen Gefühle  
An dem benommenen Sinn?

Als wär ich von schläfernden Kräutern  
Betäubt, ein Waldestier! –  
Circe – was du nicht durftest,  
Geschieht es doch an mir?

(Si ode, ora, la voce di Bacco. Nello stesso istante, come tratta su la soglia da un potere magico, Arianna esce in ascolto dalla caverna. Le tre Ninfe, anch'esse in ascolto, si ritraggono dai due lati e verso il fondo della scena.)

BACCO (*appare sur uno scoglio, invisibile agli occhi di Arianna e delle Ninfe*)

Circe, puoi, dunque udirmi?  
Niun danno arrecasti a me:  
ma in vêt tuoi tristi schiavi,  
crudel, com'opri, ahimè?

Circe, fuggir potei:  
Vedi? Sorrido, or qui:  
Circe, che, mai tramavi ai danni miei?

ARIANNA (*intrecciando il proprio canto a quello di Bacco, dolcissimamente*)

Lenisce il mio dolore,  
placando antichi mali!...  
S'insinua in fondo al cor!

NAJADE, DRIADE, ECO (*piano, timidamente*)

Deh, risuona, dolce voce,  
canta, o misterioso augello:  
ci sublima il pianto atroce,  
sembra il tuo plorar sì bello!<sup>K</sup>

BACCO (*Con dolce tristezza*)

Ma poi che, non mutato,  
a te sfuggii, pur or:  
perché, perché 'l mio sangue  
sento sì greve e il cor?  
Qual fiera, anch'io m'arrendo  
a chi il filtro mi diè:  
Circe, l'incanto orrendo si compie,  
adunque, in me?

<sup>82</sup> Ancora invisibile ad Arianna e alle tre donne, ma fisicamente ben percettibile dagli spettatori anche grazie alla sua voce poderosa di *Heldentenor*, Bacco fa finalmente apparizione sulle rocce sul fondo della scena. Il tema che intona (cfr. es. 1 nel testo di Daolmi, p. 103) e il suo registro vocale non sono esattamente quello che ci si aspetterebbe da un dio fanciullo, ma è evidente che Strauss ha voluto conferire a Bacco le qualità canore degli eroi wagneriani non solo per il gusto di porgere un'ulteriore citazione stilistica, ma soprattutto con un chiaro intento ironico: se un fanciullo – sebbene divino – può cantare come Siegfried, allora anche Siegfried ha un che di ridicolmente fanciullesco. O forse Strauss vuole solo alludere al fatto che Bacco, come molti adolescenti, ha una voce già virile in un corpo di bambino?

<sup>83</sup> Nuovo tocco d'ironia di Strauss: Naiade, Driade ed Eco, che non hanno ancora visto Bacco, ma ne hanno annunciato l'arrivo, ora si rivolgono a lui definendo il suo timbro stentoreo «süße Stimme» («dolce voce») e «fremder Vogel» («misterioso augello»), e intonando all'unisono una sorta di ninnananna, che ha qualche assonanza con un celebre *Wiegenlied* (=ninnananna) di Schubert («Schlafe, schlafe, holder, süßer Knabe», D 498): es. 37 (n. 221, bb. 1-8)

(*leise, zaghaft*)

Najade, Echo  
Dryade

Tö - ne, tö - ne sü - ße Sttim - me, frem - der Vo - gel, sin - ge wie - der,

ARIADNE (*wie oben*)

O Todesbote! süß ist deine Stimme!<sup>84</sup>  
Balsam ins Blut, und Schlummer in die Seele!

NAJADE, DRYADE, ECHO (*nachdem die Stimme  
zu verstummen scheint, leise*)

Töne, töne, süße Stimme,  
Süße Stimme, töne wieder!  
Deine Klagen, sie beleben!  
Uns entzücken deine Lieder!

BACCHUS (*fröhlich, mit etwas wie graziösem Spott*)

Circe, ich konnte fliehen!  
Circe, ich konnte fliehen!<sup>k</sup>  
Sieh, ich kann lächeln und ruhn!  
Circe – was war dein Wille,  
An mir zu tun?

ARIADNE (*zugleich mit ihm, die Augen geschlossen, die Hände  
gehoben nach der Richtung, von der die Stimme tönt, leise*)

Belade nicht zu üppig<sup>85</sup>  
Mit nächtlichem Entzücken  
Voraus den schwachen Sinn!  
Die deiner lange harret,  
Nimm sie dahin!

(*Bacchus tritt hervor, steht vor Ariadne.*)

ARIADNE (*in jähem Schreck, schlägt die Hände vors Gesicht*)  
Theseus!<sup>86</sup>

(*Dann schnell sich neigend*)

Nein! nein! es ist der schöne stille Gott!<sup>87</sup>  
Ich grüße dich, du Bote aller Boten!

(*Najade, Dryade, Echo haben sich unter tiefer Verneigung nach allen  
Seiten zurückgezogen.*)

ARIANNA (*come prima*)

Funereo Messo! Dolce hai, tu, la voce:  
balsamo al core e sonno a l'alma stanca!

NAJADE, DRIADE, ECO (*dopo che la voce  
sembrerà spegnersi, piano*)

Deh, risuona, dolce voce,  
Canta, misterioso augello;  
ci sublima il pianto atroce,  
sembra il tuo piorar sì bello!

BACCO (*lietamente, con lieve, grazioso sarcasmo*)

Circe, fuggir potei;  
vedi: sorrido, or, qui:  
Circe, che mai tramavi ai danni miei?

ARIANNA (*con lui, insieme, chiusi gli occhi, levate le mani in  
direzione della risonante voce, piano*)

Deh, non voler gravare  
col tuo notturno incanto  
il già prostrato cor!  
Coi che attese tanto  
prendi teco, o Signor!

(*Bacco appare. Ei si trova, ora, innanzi ad Arianna.*)

ARIANNA (*con gesto di terrore, si copre il volto con le palme*)  
Teseo!

(*Poi, rapidamente, chinandosi*)

No, no! Il bello Iddio silente egli è!  
Salute, o mio Signore! A Te salute  
o Messo, Tu, de' Mèssi!

(*Najade, Driade, Eco dopo essersi inchinati profondamente, si  
saranno ritratti da tutti i lati della scena.*)

<sup>84</sup> È la prima volta che Arianna si rivolge a Bacco, e l'equivoco che è alla base del loro incontro – lei lo crede il messaggero di morte, lui crede che lei si abbandoni come amante – ha inizio. Per entrambi l'incontro si trasformerà in una liberazione e in una metamorfosi: Arianna si libererà dalle sofferenze e – così crede – dalla vita, lui prenderà coscienza della sua divinità e si 'libererà' dell'handicap della pubertà, che rende ancora goffe le sue azioni. Arianna si trasformerà quindi in un'altra creatura, forse vivrà insieme a Bacco o forse morrà come desidera – non lo sappiamo, perché Strauss e Hofmannsthal sono volutamente ambigui al riguardo –, mentre Bacco si trasformerà in un eroe adulto, e sarà finalmente all'altezza del suo ruolo vocale. Il fatto che per entrambi l'incontro avrà una valenza liberatoria è sottolineato dalla musica: suddiviso tra oboi e flauti risuona infatti in orchestra il tema della liberazione cantato da Arianna nel suo monologo (cfr. l'es. 4 del saggio di Daolmi, p. 105). Subito dopo Naiade, Driade ed Eco riprendono la loro ninnananna, mentre Bacco continua a chiamare Circe. Perché lo fa? Solo perché non ha ancora scorto Arianna, o perché ha in realtà ancora nostalgia del precedente incontro femminile?

<sup>85</sup> Arianna si rivolge nuovamente allo sconosciuto, che ancora non ha scorto in volto, pregandolo di prenderla con sé nel regno dei morti. La solennità della sua preghiera è sottolineata dai valori larghi del canto e dall'andamento accordale, quasi di corale, dell'orchestra.

<sup>86</sup> Finalmente Arianna rivolge lo sguardo allo sconosciuto e inorridisce, perché vede un volto umano; grida il nome dell'amato Teseo, mentre in orchestra risuona un pesante e forse anche un poco volgare motivo in unisono, che rivela una chiara affinità col tema di Bacco (es. 2), da un lato, e con quello della 'esaltazione e morte' (es. 6), dall'altro, accompagnando l'incedere sul proscenio del protagonista.

<sup>87</sup> L'equivoco è presto chiarito, non si tratta di Teseo, ma di qualcun altro; ed ecco che Arianna cade nel secondo equivoco, credendo Bacco il messaggero di morte e dando inizio al lungo duetto finale dell'opera. L'orchestra prontamente intona la testa del tema del messaggero (es. 32). Bacco è atterrito da scorgere una presenza femminile su un'isola deserta e vuole solo sincredarsi che la donna non sia un'altra maga.

BACCHUS (*ganz jung, zartest im Ton*)

Du schönes Wesen? Bist du die Göttin dieser Insel?  
Ist diese Höhle dein Palast? sind diese deine Dienerinnen?  
Singst du an deinem Webstuhl Zauberlieder?  
Nimmst du den Fremdling da hinein  
Und liegst mit ihm beim Mahl,  
Und tränkest du ihn da mit einem Zaubertrank?  
Und ach, wer dir sich gibt, verwandelst du ihn auch?  
Weh! Bist du auch solch eine Zauberin?

ARIADNE

Ich weiß nicht, was du redest.<sup>88</sup>  
Ist es, Herr, daß du mich prüfen willst?  
Mein Sinn ist wirr von vielem Liegen ohne Trost!  
Ich lebe hier und harre deiner, deiner harre ich  
Seit Nächten, Tagen, seit wievielen, ach, ich weiß es nicht  
mehr!

BACCHUS

Wie? kennest du mich denn? Hast du vordem von mir  
gewußt?<sup>89</sup>  
Du hast mit einem Namen mich begrüßt.

ARIADNE

Nein! nein! Der bist du nicht,  
Mein Sinn ist leicht verwirrt!

BACCHUS

Wer bin ich denn?

ARIADNE (*neigt sich*)

Du bist der Herr über ein dunkles Schiff,<sup>90</sup>  
Das fährt den dunklen Pfad.

BACCHUS (*nickt*)

Ich bin der Herr – über ein Schiff.

BACCO (giovannissimo nell'aspetto, con voce soave)

Sublime Forma! Sei la Dea, tu,  
di questo loco? Ed è codesta grotta  
il tuo palagio? E queste son le ancelle?  
Canti, tessendo, un tuo fatale canto?  
E lo straniero accogli; e giaci a mensa  
con lui e lo disseti col tuo filtro,  
col filtro tuo d'amore?  
Ahimè, chi a te si dà, miseramente  
trasformi, o Dea crudele?  
Adunque, tu sì eccelsa Maga sei?

ARIANNA

Non so che dir tu voglia, o mio Signore!  
vuoi forse pormi a dura prova, or Tu?  
Sconvolta, ahimè, da queste tristi veglie  
io sono; e vivo qui; e attendo sempre,  
o mio Signore, che tu venga a me;  
e notti e giorni trascorsi già sono  
ed ahi, quanti essi fûro più non so!

BACCO

Che? Sai tu ch'io mi sia?  
Or qui d'un nome strano m'accogliesti!...

ARIANNA

No, no! Non sei, Tu, quello!  
S'oscura il mio pensiero...

BACCO

Chi sono, io, dunque?

ARIANNA (*inchinandosi a lui*)

Tu sei Signor d'un fosco tuo vascello  
che va per tètre vie!

BACCO (*con un cenno del capo*)

Si: d'un vascel sono il Signore!

<sup>88</sup> In una sorta di commedia degli equivoci Bacco e Arianna continuano a dialogare senza capirsi, attribuendosi a vicenda ruoli e personalità errate. Il violoncello (n. 284) intona il tema del Compositore, a sottolineare che è da questi che i due personaggi sembrano aver ereditato il vizio di scambiare i propri interlocutori per coloro che vorrebbero – o temono? – di incontrare. Chiarito dunque *chi non sono*, ma senza evidentemente avvertire il bisogno di dichiararsi a vicenda *chi sono* in realtà, Bacco e Arianna proseguono il loro duetto, cioè insistono nel loro equivoco. Ecco dunque Arianna inchinarsi di fronte al nuovo venuto, dichiarandogli di attenderlo da lungo tempo. L'orchestra sembra levarle la parola per proseguire il suo racconto, e mentre Arianna tace gli archi eseguono nuovamente le prime battute dell'*ouverture*, quasi a ricordare agli ascoltatori quanto dolorosa sia stata quell'attesa di un liberatore.

<sup>89</sup> Bacco, adolescente in crisi d'identità, è stupito dal fatto che Arianna sappia così bene chi egli sia. Il violoncello lo accompagna intonando un nuovo tema, destinato ad essere ripreso più volte fino alla fine dell'opera e a trasformarsi alla fine nel tema della 'esaltazione e morte' (cfr. es. 6):

es. 38 (n. 288, bb. 1-4)



<sup>90</sup> Arianna spiega a Bacco chi è: è il messo di morte, il liberatore, e infatti flauti ed oboi intonano il tema della 'liberazione' («Du wirst mich befreien», cfr. es. 4 del saggio di Daolmi, p. 105).

ARIADNE (*jäh*)

Nimm mich! Hinüber! Fort von hier mit diesem Herzen!  
Es ist zu nichts mehr nütze auf der Welt.

BACCHUS (*sanft*)

So willst du mit mir gehen auf mein Schiff?

ARIADNE

Ich bin bereit. Du fragst? Ist es, daß du mich prüfen willst?

(*Bacchus schüttelt den Kopf.*)

ARIADNE (*mit unterdrückter Angst*)

Wie schaffst du die Verwandlung? mit den Händen?  
Mit deinem Stab? Wie, oder ists ein Trank,  
Den du zu trinken gibst? Du sprachst von einem Trank!

BACCHUS (*verträumt in ihrem Anblick*)

Sprach ich von einem Trank,  
Ich weiß nichts mehr.

ARIADNE (*nickt*)

Ich weiß, so ist es dort, wohin du mich führst!<sup>91</sup>  
Wer dort verweilet, der vergißt gar schnell!  
Das Wort, der Atemzug ist gleich dahin!  
Man ruht und ruht vom Ruh'n wieder aus;  
Denn dort ist keiner matt vom Weinen, –  
Er hat vergessen, was ihn schmerzen sollte:  
Nichts gilt, was hier gegolten hat, ich weiß –  
(*Sie schließt die Augen.*)

BACCHUS (*tief erregt, unbewußt feierlich*)

Bin ich ein Gott, schuf mich ein Gott,<sup>92</sup>  
Starb meine Mutter in Flammen dahin,  
Als sich in Flammen mein Vater ihr zeigte,  
Versagte der Circe Zauber an mir,  
Weil ich gefeit bin, Balsam und Äther  
Für sterbliches Blut in den Adern mir fließt.  
Hör mich, Wesen, das vor mir steht,  
Hör mich, du, die sterben will:  
Dann sterben eher die ewigen Sterne,  
Als daß du stürbest aus meinen Armen!

ARIANNA (*improvvisamente*)

Vieni:

M'accogli! Vanne or tu col cuor mio stanco!  
Servire a nulla può, desso, quaggiù!

BACCO (*con dolcezza*)

Vuoi, dunque, tu salir sul mio vascello?

ARIANNA

Già pronta io sono! E che?... Dunque vuoi pormi  
a dura prova forse?

(*Bacco scuote il capo.*)

ARIANNA (*con celato timore*)

Com'opri, Tu, il prodigio? Con tue mani?  
Con un fuscello? Di: Col filtro tuo  
che porgi a labbra umane? Tu d'un filtro  
hai detto, or ora...

BACCO (*perduto nella contemplazione di Arianna*)

Dissi d'un filtro a te?  
Più non ricordo!...

ARIANNA (*con un cenno del capo*)

Certo: Ché questo oblio proprio è del mondo  
al quale tu mi adduci.  
Chi là dimora, tutto oblia ben presto.  
Là, son, gli umani detti, nubi al vento!  
Colà, del suo riposo l'uom riposa;  
né v'è chi stanco sia, colà, di piangere;  
ché ognun la causa del suo male oblia:  
quel ch'ha valor fra noi, colà non vale,  
Signore: Io lo so bene!

(*Ella chiude gli occhi.*)

BACCO (*con profonda emozione ed inconscia solennità*)

Nume son io? Son io nato da Numi?  
Tra le fiamme spirò, dunque, mia Madre,  
quando tra fiamme il Padre mio le apparve?  
Di Circe vano fu il triste potere,  
ché immune io son qual Dio; balsamo ed ètere  
non mortal sangue entro mie vene scorre.  
Ascolta, o Forma che mi stai d'innante;  
Ascolta... ascolta, tu, che vuoi morire:  
nel ciel morranno le stelle immortali  
pria che tu muoia lungi dal mio cuore.

<sup>91</sup> Arianna continua a spiegare a Bacco ciò che ora avverrà tra loro due, mentre in orchestra risuona il tema dell'es. 38 insieme a quello della 'liberazione'.

<sup>92</sup> Le parole di Arianna hanno convinto il giovane Bacco di essere un dio:  
es. 39 (n. 299, bb. 2-7)



ARIADNE (*ängstlich zurückweichend vor der Gewalt seines Tones*)

Das waren Zauberworte! Weh! So schnell!<sup>93</sup>  
Nun gibt es kein Zurück. Gibst du Vergessenheit  
So zwischen Blick und Blick?  
Entfernt sich alles,<sup>94</sup>  
Alles von mir?  
Die Sonne? Die Sterne?  
Ich mir selber?  
Sind meine Schmerzen mir auf immer, immer  
Genommen? Ach!

(*Verhauchend*)

Bleibt nichts von Ariadne als ein Hauch?

(*Sie sinkt, er hält sie.*)

Alles versinkt, ein Sternenhimmel spannt sich über den zweien.)

BACCHUS (*mehr ergriffen als laut*)

Ich sage dir, nun hebt sich erst das Leben an<sup>95</sup>  
Für dich und mich!

(*Er küßt sie.*)

ARIADNE (*entwindet sich ihm, unbewußt,  
sieht mit bangem Staunen um sich*)

Lag nicht die Welt auf meiner Brust? hast du,  
Hast du sie fortgeblasen?

Da innen lag die arme Hündin

An' Boden gedrückt, auf kalten Nesseln

Mit Wurm und Assel, und ärmer als sie –

BACCHUS

Nun steigt deiner Schmerzen innerste Lust  
In dein und meinem Herzen auf!

ARIADNE

Du Zauberer, du! Verwandler, du!  
Blickt nicht aus dem Schatten deines Mantels  
Der Mutter Auge auf mich her?  
Ist so dein Schattenland! also gesegnet!  
So unbedürftig der irdischen Welt?

BACCHUS

Du selber! du bist unbedürftig,<sup>96</sup>

Du meine Zauberin!

ARIANNA (*arretrando impaurita per la potenza della sua voce*)

O, portentosi detti!

Già? Si presto?

Non v'ha ritorno, più? Sai tu concedere  
sol con un guardo l'oblio?

Tutto, vanisce, tutto, or qui, da me?

Il Sol, le eterne stelle... Io, pur, dileguo?

Tolte mi furo le mie pene, dunque,

per sempre, o Dei?... Per sempre?

Ah!...

(*Con voce lenissima.*)

Non resta, ahimè, d'Arianna che un sospiro?

(*Ella si abbandona nelle braccia di Bacco che la sorregge.*)

Tutto s'inabissa. Un cielo stellato si protende sui due.)

BACCO (*profondamente scosso, piano*)

Or m'odi, Tu! s'inizia sol da questo  
breve attimo la vita nostra, Amore!

(*La bacia.*)

ARIANNA (*si libera dal suo amplesso e, inconscia,  
guarda intorno a sé con doloroso stupore*)

Or non gravava un mondo sul mio petto?

L'ha tu soffiato via?

[*Accenna alla caverna con fanciullesca paura.*]

Colà giacea la triste cerva, a terra  
distesa in fra le ortiche,  
tra sozzi vermi, più vile di loro!

BACCO

La gioia d'ogni tua segreta pena  
dischiudesi, oramai, ne' nostri cuori!

ARIANNA

Un Mago, sei, e tramuti ogni cuore!  
Non me, qui, fuor dall'ombra del tuo manto,  
severo affisa di tua Madre l'occhio?  
De l'ombre il Regno è questo? Si beato?  
E sì incurante del nostro Destino?

BACCO

Tu stessa, o Donna, tu dispreghi il Fato!

Divina Incantatrice!

<sup>93</sup> Arianna è sempre più attratta da Bacco; mentre lo incita a partire, in orchestra risuona più volte il tema dell'es. 39, segno che la donna si sta abbandonando al suo seduttore.

<sup>94</sup> Il tema della 'metamorfofi' (es. 3), intonato all'unisono da Arianna e dai primi violini, ci rivela che la donna non è più la stessa e che, per colpa (o merito) dell'equivoco in cui è caduta (o è voluta cadere) ha definitivamente dimenticato Teseo a favore di Bacco.

<sup>95</sup> Accompagnato dal suo tema vigoroso (es. 2) Bacco prende in pugno la situazione e promette alla donna l'inizio di una nuova vita. La replica di Arianna, oramai affascinata dal nuovo venuto, è ancora una volta sottolineata dal tema della 'metamorfofi'.

<sup>96</sup> L'espressione enfatica di Bacco è accompagnata da una variazione del motivo della 'liberazione' (es. 4 del saggio di Daolmi, p. 105), a riprova che anche per il giovane Dio l'incontro con Arianna ha significato l'addio a una vita precedente. E da cos'altro si sarà mai liberato Bacco, se non dalla pubertà e dall'impaccio che questa rappresenta per l'amore?

## ARIADNE

Gibts kein Hinüber?<sup>97</sup>  
Sind wir schon drüben?  
Sind wir schon da?  
Wie konnt' es geschehen?  
Auch meine Höhle, schön! gewölbt  
Über ein seliges Lager,  
Einen heiligen Altar!  
Wie wunder-, wunderbar verwandelst du!

## BACCHUS

Du! Alles du!  
Ich bin ein anderer, als ich war!  
Der Sinn des Gottes ist wach in mir,  
Dein herrlich Wesen ganz zu fassen!  
Die Glieder reg ich in göttlicher Lust!  
Die Höhle da! Laß mich, die Höhle deiner Schmerzen  
Zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich!<sup>98</sup>

*(Ein Baldachin senkt sich von oben langsam über beide, sie einschließend.)*<sup>M 99</sup>

ARIADNE *(an seinem Arm hängend)*

Was hängt von mir  
In deinem Arm?  
O, was von mir,  
Die ich vergehe,  
Fingest du Geheimes  
Mit deines Mundes Hauch?  
Was bleibt, was bleibt von Ariadne?  
Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!  
Bei dir laß Ariadne sein!

## ARIADNES STIMME

Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!  
Bei dir laß Ariadne sein!

ZERBINETTA *(tritt aus der Kulisse, weist mit dem Fächer über die Schulter auf Bacchus und Ariadne zurück und wiederholt mit spöttischem Triumph ihr Rondo)*

Kommt der neue Gott gegangen,<sup>100</sup>  
Hingegeben sind wir stumm!

## ARIANNA

Non àvvi l'Al di là? Giunti noi siamo?  
Or come avvenne? Già sull'altra sponda?  
Questa caverna – o Dei –, ecco, s'inarca  
sopra un beato giaciglio,  
sur un Altare sacro al puro Cielo!  
O come sai mutar le umane sorti!

## BACCO

Oh, tu... tu sola, fosti! Più non sono,  
o splendida Beltà, qual io mi fui!  
Del Dio lo spirito s'è ridesto in me,  
perch'io l'essenza tua, sublime, apprenda!  
Le membra mie divino ardore invade!  
Deh! Fa' che la caverna del tuo pianto  
si chiuda, alfin, su noi, di luce arrisa!

*(Un baldacchino scende lentamente dall'alto sui due e li occulta.)*

ARIANNA *(reggendosi al suo braccio)*

Sul seno tuo,  
di me che stringi?  
Di me, Signore,  
che mi dissolvo:  
di', che afferrasti  
col leno tuo spiro?  
Che resta, or, più, che resta, or, più d'Arianna?  
Fa, che non sia 'l mio dolore vano!

## LA VOCE D'ARIANNA

Fa, che non sia 'l mio dolore vano;  
fa che, per sempre, teco resti Arianna!

ZERBINETTA *(esce dalle quinte, accenna col suo ventaglio, da dietro le spalle, a Bacco e ad Arianna; e ripete, con gioia ironica, il suo rondò)*

Se il novello Dio ne giunge,  
mute a lui ci offriamo, ormai!

<sup>97</sup> Scambio di cortesie tra i due nuovi amanti: così come il canto di Bacco era accompagnato da un motivo legato ad Arianna, allo stesso modo ora la parte di Arianna è sostenuta in orchestra dal vigoroso tema di Bacco (es. 2), che esprime l'aspetto virile del suo carattere. Arianna ha l'impressione di essere già «di là», cioè nel mondo di Bacco, ed infatti subito dopo risuona il tema della 'metamorfofi'.

<sup>98</sup> Un poderoso climax, sorretto dal tema dell'es. 38 e dal tema della 'esaltazione e morte' (es. 6), conduce all'apoteosi finale, mentre la grotta si trasforma in un'alcova, come suggeriscono in maniera metaforica – ma assai poco ambigua – le parole di Bacco.

<sup>99</sup> Mentre un baldacchino cala dall'alto a nascondere gli amanti, Naiade, Driade ed Eco intonano per l'ultima volta la loro ninnananna (es. 37). Ancora una volta Strauss gioca con sottile ironia sulle possibili interpretazioni della sua musica: perché risuona ora proprio la ninnananna? Strauss vuol forse farci capire che la metamorfofi dei due eroi è una nuova nascita, che sono tornati bambini? O forse questa musica cullante vuole conciliare il riposo dei due amanti, dopo che il loro amore è stato consumato? O addirittura vuole alludere alla futura prole? Hofmannsthal non aveva inserito nel libretto alcuna ripresa del coro femminile, e pertanto questo commento musicale dell'azione appena conclusa è un'idea originale di Strauss, che per l'ultima volta gioca a mandarci segnali ambigui e a non fornirci un'interpretazione univoca degli eventi.

<sup>100</sup> «Sottovoce e discretamente», come suggerisce la partitura, anche Zerbinetta vuole dire la sua su ciò che è accaduto, intonando il tema del suo rondò (es. 9).

## BACCHUS' STIMME

Deiner hab ich um alles bedurft!<sup>101</sup>  
 Nun bin ich ein anderer, als ich war,  
 Durch deine Schmerzen bin ich reich,  
 Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!  
 Und eher sterben die ewigen Sterne,  
 Eh denn du stürbest aus meinen Armen  
 (Der Baldachin hat sich geschlossen.)

## LA VOCE DI BACCO

O, Amata! Gran disio di te mi prese!  
 Splendida! Più non son qual io mi fui;  
 ché ricco io sono del tuo dolce pianto!  
 Le membra mie, divino ardore invade!  
 Nel Ciel morranno le stelle immortali,  
 pria che tu muoia lungi dal mio cuore!  
 (Il Baldacchino si è richiuso su Bacco e su Arianna.)

## ENDE DER OPER

## FINE DELL'OPERA.

<sup>A</sup> «O du mein zitterndes Herz!»

<sup>B</sup> «ist».

<sup>C</sup> «reichen».

<sup>D</sup> «Die Oper enthält Längen»

<sup>E</sup> «auf dieser wüsten Insel».

<sup>F</sup> La frase «Die Kulissen ... dazwischen» è stata omessa in partitura.

<sup>G</sup> Nella partitura la frase «Das ist Musik ... den Künsten» è stata abbreviata in «Und darum ist sie die heilige unter den Künsten!».

<sup>H</sup> Questo verso è stato omesso nella partitura.

<sup>I</sup> Nella partitura a questo punto vengono ripetuti i seguenti versi: «Dunkel wird auf meinen Augen / Und in meinem Herzen sein, / Diese Glieder werden bleiben, / Schön geschmückt und ganz allein».

<sup>J</sup> Gli ultimi tre versi, da «Wie der Druck ...» fino a «... Zauberland», non sono stati musicati da Strauss.

<sup>K</sup> Nella partitura questo verso è stato sostituito con: «Circe, du hast mir fast nichts getan!».

<sup>L</sup> Le parole «Hast du ... gewußt?» non sono state musicate da Strauss.

<sup>M</sup> Nella partitura Strauss ha inserito, dopo queste parole di Bacco, il canto da dietro le quinte di Naiade, Driade ed Eco, che ripetono una quartina precedentemente intonata: «NAJADE, DRYADE, ECHO (*hinter der Bühne, unsichtbar*) Töne, töne, süße Stimme | Fremder Vogel, singe wieder | Deine Klagen, sie beleben, | Uns entzücken solche Lieder!»

<sup>A</sup> In italiano nel testo.

<sup>B</sup> Popolaresco per 'demoiselle'.

<sup>C</sup> Variante: «per l'ansie nostre e i danni».

<sup>D</sup> Variante: «de' miei pensier gli affanni».

<sup>E</sup> Variante: «Come lieve col di fronde».

<sup>F</sup> Variante: «Con cèlere piè».

<sup>G</sup> Variante: «è pel core tuo affranto».

<sup>H</sup> Variante: «Perdi la testa, mi sembra».

<sup>I</sup> Variante: «Con ogni femmina t'avviene!».

<sup>J</sup> Nel libretto italiano seguono qui i quattro versi ripetuti in partitura, con una traduzione leggermente differente: «Già s'oscuran le mie luci, / luce nel mio cor non v'è: / queste membra in lor fulgore / giaceran... ma sole, ahimè!».

<sup>K</sup> Variante: «Deh, risuona, dolce voce, / canta o dolce voce ancora / il tuo pianto, in quest'ora, / ci rapisce nell'incanto!».

<sup>101</sup> Un elegante contrappunto dei temi degli ess. 3, 6 e 38 accompagna l'ultima perorazione di Bacco, mentre nelle ultime battute dell'opera risuona ancora una volta il tema della sua divinità (es. 39). L'adolescente è divenuto adulto, ha conquistato la sua prima donna ed è a lui, finalmente degno del suo ruolo di *Heldentenor*, che spetta pertanto secondo Strauss e Hofmannsthal di dire l'ultima parola. Arianna, che pure è la protagonista dell'opera, ha assolto il suo compito di donna affidandosi al nuovo venuto. O forse le cose non stanno così, e Arianna tace perché effettivamente è morta? Entrambe le ipotesi, quella 'maschilista' (Arianna soggiace a Bacco) e quella 'romantica' (amore e morte coincidono per la protagonista), ovvero quella di Zerbinetta e quella del Compositore, sono valide, e a noi non resta che ammirare ancora una volta l'abilità di Strauss nel lasciarci la libertà di trovare la *nostra* interpretazione a una vicenda che, non dimentichiamo, essendo mitologica è di per sé aperta ai significati più svariati.

## L'orchestra

2 Flauti (che si alternano agli ottavini)	2 Corni (in Fa, Mi <sup>b</sup> , Mi, Re e Sib)
2 Clarinetti (in La e in Sib)	1 Tromba (in Do, Sib, Re e Mi)
2 Oboi	1 Trombone
2 Fagotti	
2 Arpe	Harmonium
Pianoforte	Celesta
	Timpani
6 Violini	Glockenspiel
4 Viole	Tamburello
4 Violoncelli	Triangolo
2 Contrabbassi	Piatti
	Tamburo
	Grancassa

per 3 esecutori

Concepita originariamente come un'opera in un solo atto, da rappresentarsi al termine del *Bourgeois gentilhomme* di Molière al Deutsches Theater di Berlino, il celebre teatro di prosa del regista Max Reinhardt, *Ariadne auf Naxos* si vale di un'orchestra di dimensioni ridotte. La relativa esiguità numerica degli esecutori rispetto agli standard dell'epoca è tuttavia compensata da un lato dall'estrema varietà timbrica, che ha poco da invidiare alla grande orchestra tardoromantica, abbracciando strumenti ancora poco sfruttati quali celesta, Harmonium e Glockenspiel, dall'altro dal fatto che Strauss solo in pochi passi della partitura impiega l'orchestra al completo (ad esempio nella conclusione dell'*Oper*), preferendo sfruttare combinazioni strumentali ogni volta differenti. Pertanto l'impressione che si percepisce all'ascolto non è tanto quella di un'orchestra da camera, quanto piuttosto di un'ensemble strumentale 'ad assetto variabile'; in tal modo Strauss ha saputo fare di necessità virtù, trasformando il vincolo iniziale – di non potersi avvalere di una grande orchestra, inadatta a un teatro di prosa come quello berlinese o il Kleines Haus del Hoftheater di Stoccarda, dove andò in scena la prima – in uno degli aspetti più interessanti della partitura di *Ariadne auf Naxos*. Evitando impasti timbrici 'impressionistici', il colore orchestrale risulta infatti particolarmente smagliante, dato anche il numero ridotto degli esecutori, e ricorda da vicino quello delle composizioni coeve di Schönberg e Stravinskij piuttosto che le 'alchimie' strumentali tardoromantiche. Ciascuno strumento o famiglia di strumenti mantiene intatta la sua individualità, unendosi alle altre parti senza tuttavia fondersi con esse in un impasto omogeneo; questo tipo di strumentazione 'funzionalistica' acquista un ruolo drammatico-musicale, ulteriormente esaltato dal fatto che Strauss abbia attribuito precisi significati alle singole famiglie orchestrali, impiegando le arpe ogniqualvolta la primadonna è in scena o facendo accompagnare il recitativo di Zerbinetta dal pianoforte (cfr. al riguardo la guida all'ascolto). Eppure proprio la presenza di una scrittura orchestrale così raffinata fu uno degli ostacoli principali che impedirono alla prima versione di *Ariadne auf Naxos* di andare in scena a Berlino e crearono qualche difficoltà alla circolazione dell'opera nei suoi primi anni di vita; pochi teatri di prosa, infatti, potevano sostenere a quell'epoca le spese per assoldare un'orchestra di professionisti e un cast di cantanti d'opera, che si andavano a sommare a quelle per gli attori che avrebbero eseguito la commedia di Molière. Questa fu una delle ragioni per cui Strauss e Hofmannsthal decisero di separare definitivamente *Ariadne auf Naxos* da *Le bourgeois gentilhomme*, trasformarono il *Vorspiel* in un vero e proprio primo atto, interamente musicato, e scelsero come luogo per la prima della nuova versione l'Opera di Vienna (4 ottobre 1916). Tuttavia le modifiche che si resero necessarie in questa circostanza non riguardarono la strumentazione, e la nuova musica composta per l'occasione, quella del *Vorspiel*, accentua addirittura il tipo di scrittura orchestrale anti-romantico e 'barocco' dell'*Oper*. Da allora *Ariadne auf Naxos* (*Vorspiel* e *Oper*) è entrata a pieno diritto nel repertorio operistico e non viene più eseguita nei teatri di prosa.

## Le voci

Ariadne

Komponist

Zerbinetta

Bacchus

Musiklehrer

La distribuzione dei ruoli vocali in *Ariadne auf Naxos* fu attentamente vagliata da Hofmannsthal e Strauss, in particolare per quanto riguarda le parti di Bacco e del Compositore. Se infatti era chiaro sin dall'inizio che Arianna avrebbe dovuto essere interpretata da un soprano drammatico (la prima Arianna, nel 1912, fu Maria Jeritza) e Zerbinetta da un soprano leggero in grado di sostenere le colorature della sua aria (Margarethe Siems fu la prima interprete di Zerbinetta), meno evidente era quale registro vocale si sarebbe adattato al meglio alle parti dei protagonisti maschili del *Vorspiel* e dell'*Oper*. Due tenori infatti avrebbero finito per farsi ombra a vicenda, ma nessuno dei due personaggi, entrambi di giovane età, era adatto per una voce grave; d'altro lato, quando Strauss compose il *Vorspiel* la parte di Bacco era stata già scritta per un *Heldentenor* wagneriano (Hermann Jadowker), non senza una punta d'ironia visto il carattere tutt'altro che eroico di questo personaggio destinato ad essere dominato da figure femminili (anche Arianna, suo malgrado, domina Bacco imponendogli di andar via con lei dall'isola deserta). Del resto il dio-fanciullo non avrebbe potuto avere un registro vocale differente secondo le convenzioni operistiche dell'epoca, altrimenti la sua trasformazione in uomo maturo dopo l'incontro con Arianna non sarebbe risultata credibile. Pertanto Strauss decise di affidare la parte del Compositore a un soprano *en travesti* (Lotte Lehmann), così come aveva fatto con Oktavian nel *Rosenkavalier* e così come avveniva di regola nell'opera francese sette-ottocentesca quando vi era una figura di adolescente maschio. Il Maestro di musica, che dice al proprio pupillo di avere trent'anni di più, è invece un baritono, alla maniera di Don Alfonso mozartiano, mentre il suo rivale, il Maestro di danza, è un tenore leggero come Monostato nel *Flauto magico*. Strauss pertanto ha distribuito i ruoli vocali non solo in funzione del ruolo drammatico dei personaggi, ma anche tenendo presenti le convenzioni operistiche del passato, dall'opera seria barocca al *Musikdrama* wagneriano, passando per l'opera buffa italiana, il *Singspiel* e l'*opéra-comique*.

Anche i personaggi secondari sia del *Vorspiel* che dell'*Oper* appaiono ben caratterizzati dal punto di vista vocale; così la parte di Naiade è cantata da un soprano leggero, quella di Eco da un soprano e quella di Driade da un contralto, in modo tale da permettere alle tre donne di mantenere la loro individualità timbrica anche negli intrecci melodici che caratterizzano per ampi tratti le rispettive parti. Nel *Vorspiel* il Parrucchiere è un basso-baritono e il Lacchè un basso, mentre è tenore l'ufficiale che compare brevemente all'inizio della scena. I due tenori Brighella e Scaramuccia sono forse poco distinguibili all'ascolto, ma le loro voci contrastano nettamente con quelle di baritono di Arlecchino e di basso di Truffaldino. Infine il Maggiordomo, vero *deus ex machina* dell'intera azione, in quanto portavoce dell'invisibile padrone di casa e mecenate viennese, è, non senza ironia, un ruolo recitato, quasi a sottolineare la sua estraneità e insensibilità verso il mondo dell'opera (buffa o seria che sia) e a giustificare il cinismo con cui impartisce gli ordini agli altri personaggi. Egli inoltre ricorda la prassi dell'*opéra-comique* settecentesca, poi passata al *Singspiel* tedesco, di mescolare scene recitate a numeri cantati.

**Kgl. Hoftheater in Stuttgart**  
(Kleines Haus.)

Freitag, den 25. Oktober 1912.

Beste Vorstellung außer Abonnement.

==== Zum ersten Male: ====

# Ariadne auf Naxos

Oper in einem Akte von Hugo von Hofmannsthal.  
Musik von Richard Strauss.

Zuspielen nach dem „Bürger als Edelmann“

Sollt der Bekämpfung: War Zeit

---

**NEUE KÖNIGLICHE HOFTHEATER STUTTGART**



VON 30. OKTOBER BIS 3. NOVEMBER 1912 UNTER  
PERSÖNLICHER LEITUNG DES KOMPOSTEN  
IM KLEINEN HAUSE: FESTLEITUNGEN VON  
GEMÜTLICHER LEITUNG:  
B. IM GROSSEN HAUSE: FEURSNOT, SALOME,  
ELEKTRA, DER ROSENKAVALIER.

GENERAL-VERTRIEBSSTELLE: THEATERKASSE  
A. WERTHEIM & CO. BERLIN LIPZIGERPLATZ 11.  
A. ZIMMERMANN, HOFTHEATERKASSE STUTTGART 11.  
SCHENKER WOLFGANG, MÜNCHEN PROMENADENPLATZ 8.

(PREMIERE DE L'OPERA NOUVEAU)  
AU GRAND THEATRE: FEU DE LA STE JEAN  
SALOME, ELEKTRA, LE DUC ALGER, A LA ROSE.

LOCATION: A. WERTHEIM THEATERKASSE  
BERLIN LIPZIGERPLATZ 11. AD BUREAU DES  
THEATRES ROYALES STUTTGART ET  
SCHENKER, MÜNCHEN PROMENADENPLATZ 8.

Preise der Plätze:		Kampfbühnen:	
I. Rang:		II. Rang:	
Orchestra	50 0/0	1. und 2. Reihe	10 0/0
1. Reihe	30 0/0	3. und 4. Reihe	5 0/0
2. Reihe	20 0/0	5. und 6. Reihe	3 0/0
3. Reihe	10 0/0	7. und 8. Reihe	2 0/0
4. Reihe	5 0/0	9. und 10. Reihe	1 0/0
5. Reihe	3 0/0	11. und 12. Reihe	0 0/0

Die Monatsgelder betragen im Herbst, I. und II. Rang 20 Mk., im Sommer 15 Mk., im Winter 10 Mk.  
Nachzahlung erfolgt nach.

Für die Dienst- und Freizeittage sind für diese Vorstellungen aufzugeben.

Direktor: Paul Pau. Schriftf. Hermann Kirsch, Hof-Platz-Garten, Zeitungs-Bureau-Verlag.

2

1

1. Locandina della prima della prima versione di *Ariadne auf Naxos*. Königliches Hoftheater, Stoccarda, 1912.
2. Il manifesto col quale il Königliches Hoftheater di Stoccarda annuncia, per la propria inaugurazione, una settimana straussiana. Oltre ad *Ariadne auf Naxos* (1912, prima assoluta), si rappresentavano *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*.

## *Ariadne auf Naxos* in breve

a cura di Gianni Ruffin

È dai tempi di Monteverdi che il mito di Arianna abbandonata da Teseo ha affascinato gli autori del teatro d'opera: al lavoro monteverdiano (purtroppo perduto, ad eccezione del celeberrimo *Lamento*) vanno affiancati quelli di Marcello, Händel, Porpora, Benda, Massenet. Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss non sarebbero stati gli ultimi (va ricordato *L'abandon d'Ariane* di Milhaud, 1928), ma furono certo i primi ad affrontare il tema in una prospettiva distanziata ed ironica, facendo convivere nella rappresentazione aspetti patetici e buffi. Fu Hofmannsthal a proporre tale possibilità, raccomandando al compositore in una lettera del 1911 che l'opera fosse elaborata «non come una servile imitazione, ma come un'ingegnosa parafrasi dell'antico stile eroico, intrecciato con quello dell'opera buffa».

Intorno a tale duplice, commista natura, le circostanze della genesi offrono ulteriori informazioni: era stato Hugo von Hofmannsthal, nel maggio 1911, a proporre a Strauss la stesura di un «*divertissement* operistico» ispirato alla commedia *Le bourgeois gentilhomme* di Molière; il musicista compose inizialmente delle musiche di scena (diciassette brani, poi raccolti in una suite, nel 1917, ed eseguiti l'anno successivo a Berlino); il progetto in effetti suggeriva che alla commedia seguisse la rappresentazione dell'opera in un atto, su testo di Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos*, intesa come 'teatro nel teatro', vale a dire come spettacolo presentato nel palazzo di Jourdain (il protagonista del *Bourgeois*), dopo il *dîner*. In questa forma il lavoro esordì, con la regia di Max Reinhardt e la direzione musicale dello stesso Strauss, il 25 ottobre 1912, presso il Königliches Hoftheater di Stoccarda.

Hofmannsthal tuttavia mal sopportava il fatto (puntualmente verificatosi) che l'Opera piacesse più della Commedia; cosicché, nonostante il parere contrario di Strauss (poi ridimensionato), propose di smembrare le due parti, per così dire, mantenendo operativa la soluzione del 'teatro nel teatro' tramite l'aggiunta di un Prologo. Il lavoro a *Die Frau ohne Schatten* e lo scoppio della prima guerra mondiale sospesero tuttavia la revisione, che venne terminata nel 1915. In tale seconda versione, la rappresentazione dell'Opera, *Ariadne auf Naxos*, ha luogo, come spettacolo d'intrattenimento, entro la casa di un facoltoso signore durante il secolo XVIII: destinata a rimanere definitiva, la nuova versione venne presentata con successo alla Hofoper di Vienna il 4 ottobre 1916, sotto la direzione di Franz Schalk.

La formula del teatro che riflette metalinguisticamente su se stesso, della musica di scena, rispondeva a più obiettivi: quello personale di Strauss, che sentiva una particolare predilezione verso tali architetture artificiali (come il pubblico della Fenice ben sa avendo assistito nel 2002 alla rappresentazione di *Capriccio*); quella dell'omaggio al Settecento, che aveva popolato i palcoscenici con titoli che coprono pressoché l'intero arco del melodramma comico di detta formula; quella, infine, della moderna sen-

sibilità artistica del primo Novecento che (non senza dimenticare l'antecedente tardo-ottocentesco di *Pagliacci*) accoglieva il teatro delle maschere nell'ordine di più o meno palesi ed inquietanti interrogativi sull'animo umano.

In *Ariadne auf Naxos* i due livelli di realtà in gioco (quello della cornice intesa come 'vera realtà' e quello della rappresentazione intesa come 'realtà fittizia') sono virtualmente interscambiabili, ed è altrettanto evidente come tale ambiguo rapporto sia facilmente riconducibile alla realtà *tout court*, quella senza virgolette e nella quale ciascuno di noi si trova quotidianamente a 'recitare'. L'estetica del *collage*, l'ombra – via via buffa, rassicurante od inquietante – della parodia consentirono a Strauss il disinvolto ricorso a paradigmi stilistici alternativi, tragici e buffi, moderni e arcaici, che spaziano da pagine d'intenso spessore drammatico (l'invocazione della morte da parte di Arianna, ad esempio) a parodie fatte col gusto della citazione, magari realizzate conducendo all'estremo limite (ed è anche questa una forma di straniamento) i paradigmi stilistici settecenteschi: è il caso dell'aria di Zerbinetta, che con ogni probabilità rappresenta il *non plus ultra* d'ogni tempo quanto a tecnica del virtuosismo vocale.

Calcando la mano su elementi già di per sé eterogenei, Strauss prendeva rapidamente il largo, rispetto all'ascendente wagneriano e neotedesco che per molti anni aveva rappresentato il suo orizzonte compositivo, come chiaramente testimonia una lettera inviata ad Hofmannsthal del 1916:

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 Arianna e specialmente dal nuovo prologo, spero di avviarmi verso il territorio dell'opera non wagneriana, giocosa, sentimentale, umana.

Rivelatrice di tale nuovo atteggiamento è anche l'originalissima scelta dell'organico orchestrale, che rivisita modelli barocchi, ma nello stesso tempo li 'congela' privandoli di funzionalità, investendoli di inautenticità grazie all'aggiunta di vari strumenti a percussione, un Glockenspiel, due arpe, una celesta, un Harmonium ed un pianoforte.

# Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

## Argomento

A Vienna, nel secolo XVIII.

### PROLOGO

Nel palazzo del più ricco uomo di Vienna, si sta preparando la rappresentazione di un'opera sul mito di Arianna abbandonata, scritta per la serata dal giovane Compositore, allievo del Maestro di musica a servizio nella casa; si tratta di una generosa offerta del padrone ai suoi ragguardevoli ospiti.

Con vivo disappunto il Maestro di musica apprende dal Maggiordomo (ruolo parlato), portavoce dell'assente Signore, che dopo l'opera seria è prevista una farsa musicale. Alle sue sdegnate obiezioni, il Maggiordomo – che considera i musicisti come servitori del più basso rango – replica seccamente che il padrone di casa non accetta imposizioni: il programma della serata è incontestabilmente stabilito.

I preparativi per le due rappresentazioni proseguono: un Lacché accompagna un Ufficiale da Zerbinetta, il Tenore che dovrà impersonare Bacco maltratta il Parrucchiere. Il Compositore incontra Zerbinetta e ne rimane affascinato, ma è subito messo in guardia dal Maestro di musica: proprio lei capeggerà i comici nella sgradita, successiva farsa. Da parte loro, anche i comici sono del tutto scontenti all'idea di esibirsi dopo una noiosa opera seria; chiedono perciò che la serata inizi con la loro arlecchinata. Interviene il Maggiordomo che cambia di nuovo le carte in tavola: il padrone di casa vuole ora che l'opera e la farsa siano rappresentate contemporaneamente, perché il successivo spettacolo pirotecnico possa cominciare puntualmente alle nove. Alla costernazione del Compositore, il Maestro di musica contrappone il decisivo elemento del compenso economico; il Maestro di ballo della compagnia dei comici osserva, a sua volta, come non sia certo la prima volta che un musicista si abbassa ad accettare simili compromessi. Il Maestro di musica si destreggia con la Primadonna ed il Tenore assicurando alla prima che ha tagliato la parte dell'altro e viceversa.

Il Maestro di ballo spiega intanto a Zerbinetta il soggetto dell'opera seria: la principessa Arianna, abbandonata dall'amato Teseo nell'isola di Nasso, è disperata e vuole morire. Nonostante le obiezioni del Compositore, che vuol spiegare alla maschera la nobiltà della sua protagonista, «unica fra milioni» di donne, Zerbinetta riflette piuttosto sul modo di inserire nel dramma l'intervento dei comici: di passaggio nella deserta Nasso, essi si proporranno di rallegrare la principessa. Confida quindi al Compositore, sempre più indignato e inorridito, che lei, apparentemente tanto leggera, cerca in realtà l'uomo cui restare fedele per sempre; si allontana quindi, lasciandolo solo a evocare la nobiltà dell'arte musicale; un fischio lo richiama alla realtà: è il segnale d'inizio dello spettacolo. Annichilito di fronte alla vile accettazione del compromesso, il giovane compositore fugge via disperato.

### L'OPERA

Davanti ad una grotta, una Naiade, una Triade e la ninfa Eco osservano Arianna, che nemmeno nel sonno riesce a liberarsi della sua angoscia. Risvegliata, ella ricorda con strazio il passato. Arlecchino intona una canzone, invitandola a farsi forza: in ogni caso, la vita merita di

essere vissuta. Le sue parole appaiono inutili, Arianna passa dal delirio dei ricordi all'invocazione della morte. Intervengono allora tutti e quattro i comici, Brighella, Scaramuccia, Arlecchino e Truffaldino, per rasserenarla, ricordandole che il tempo cura ogni dolore. Arianna, anche in questo caso, non sembra nemmeno ascoltarli; Zerbinetta allora li fa allontanare, per rimanere sola con lei. La spensierata comica le fa osservare come, in fondo, i loro destini siano simili, dal momento che entrambe sono donne e che tutti gli uomini sono traditori. Arianna non replica nemmeno a lei, e si ritira nella grotta. Zerbinetta allora medita su se stessa, combattuta fra il desiderio di indipendenza e l'amore che prova per ogni uomo; il suo amore si rinnova, sincero e intenso, con ogni nuovo amante, che le appare sempre simile a un dio. Il tentativo mancato di rallegrare Arianna anche da parte di Zerbinetta è schernito da Arlecchino; con le altre maschere gareggia per corteggiare ora la giovane spensierata, che infine lo sceglie come amante per quella giornata.

Eco, Naiade e Driade annunciano eccitate l'arrivo di Bacco a bordo di una nave. Ne raccontano la storia: figlio di Giove e di Semele, allevato dalle Ninfe, egli è reduce dall'isola della maga Circe, che trasforma i suoi amanti in porci; ma si è salvato grazie alla sua natura divina. Mentre si sente da lontano la voce del dio, le tre ninfe invitano la principessa ad uscire dalla grotta. Arianna dapprima lo scambia per Teseo, quindi per il tanto atteso messaggero di morte, Hermes. Bacco a sua volta appare disorientato, perché convinto di trovarsi di fronte ad una nuova Circe; chiariti i malintesi, avviene il prodigio: fedeli ognuno ai propri ricordi, ora i due fanno mettersi in gioco, e immediatamente s'innamorano; si ritirano infine, cantando il proprio sentimento, mentre Zerbinetta, rivolta al pubblico, ribadisce il proprio credo: ogni nuovo amante arriva sempre come un dio.

## Argument

Vienne, XVIII siècle.

### PROLOGUE

Dans le palais de l'homme le plus riche de Vienne on est en train de préparer la représentation d'un opéra sur le mythe d'Ariane abandonnée, qui a été écrit pour la soirée par le jeune Compositeur, élève du Maître de musique au service de la maison; il s'agit d'une offre généreuse du seigneur du palais à ses invités de marque.

Le Maître de musique apprend avec consternation du Majordome (rôle parlé), en porte-parole du seigneur absent, qu'après l'*opéra seria* aura lieu un intermède comique; indigné, il soulève ses plus vives objections, mais le Majordome – qui tient les musiciens pour serviteurs de très bas rang – réplique sèchement que le maître de maison n'admet pas de recevoir des ordres: le programme de la soirée a été établi de façon indiscutable.

Les préparatifs pour les deux représentations avancent: un laquais conduit un Officier chez Zerbinetta, le Ténor qui chantera Bacchus traite rudement le coiffeur. Le Compositeur rencontre Zerbinetta et en est séduit, mais le Maître de musique le met aussitôt en garde: c'est elle qui mènera la troupe des comiques dans la farce importune qui suivra. Quant à eux, ces derniers sont tout à fait mécontents eux aussi à l'idée de se produire après une barbante *opéra seria*; ils demandent alors que la soirée soit ouverte par leur arlequinade. Le Majordome intervient de nouveau et brouille les cartes encore une fois: maintenant le maître de maison veut que l'opéra et la farce soient représentés simultanément, pour que les feux d'artifices suivants puissent commencer ponctuellement à neuf heures. Le Maître de musique, pour consoler le Compositeur abattu, lui rappelle la rémunération qui l'attend; le Maître de ballet de la troupe des comiques, pour sa part, remarque que ce ne sera pas la première fois qu'un compositeur se plie jusqu'à consentir à des accommodements pareils. Le Maître de musique manœuvre entre la Primadonna et le Ténor, en assurant à l'une qu'il a coupé la part de l'autre et vice versa.

Entre-temps le Maître de ballet raconte à Zerbinetta le sujet de l'opéra seria: la princesse Ariane, abandonnée par son amant Thésée dans l'île de Naxos, se désespère et invoque la mort. En dépit des objections du Compositeur, qui tente de faire comprendre à Zerbinetta la noblesse d'âme de sa héroïne, «unique entre millions» de femmes, la comédienne réfléchit à la meilleure façon d'introduire ses comiques dans l'action dramatique: en passant par la déserte Naxos, ils essayeront d'égayer la princesse. Zerbinetta confie ensuite au Compositeur, qui est de plus en plus outré et effrayé, qu'elle, quoique si légère en apparence, cherche en réalité un homme auquel rester fidèle à tout jamais; puis elle s'en va et le Compositeur, resté seul, invoque la noblesse de l'art musical. Un coup de sifflet le ramène à la réalité: c'est le signal du commencement de la représentation. Anéanti par le vil compromis qu'il a dû accepter, le jeune Compositeur s'enfuit, en proie au désespoir.

#### L'OPÉRA

Devant une grotte une Naïade, une Dryade et la nymphe Écho observent Ariane, qui même dans le sommeil ne parvient pas à se délivrer de son angoisse. Elle se réveille et évoque douloureusement le temps passé. Arlequin entonne une chanson, en exhortant la princesse à se donner du courage; de toute façon, la vie vaut la peine d'être vécue. Ses mots restent sans effet; Ariane passe du délire des souvenirs à l'invocation de la mort. À ce point tous les comiques interviennent; Brighella, Scaramouche, Arlequin et Truffaldino essayent de la rassérer, en lui rappelant que le temps guérit toutes les peines. Mais Ariane ne paraît même pas les entendre; alors Zerbinetta les renvoie pour rester seule avec la princesse et lui fait remarquer que leur sort est semblable, au fond, puisqu'elles sont femmes toutes les deux et tous les hommes sont des trompeurs. Ariane ne répond pas et rentre dans la grotte. Zerbinetta médite sur elle-même, partagée entre son désir d'indépendance et l'amour qu'elle éprouve pour chaque homme; son amour se renouvelle, sincère et intense, avec tout nouvel amant, qui lui paraît toujours comme un dieu. Arlequin se moque de Zerbinetta, parce qu'elle n'a pas réussi à réjouir Ariane; maintenant tous les comiques font la cour à l'envi à la jeune et gaie comédienne, qui choisit Arlequin comme amant pour la journée.

Écho, Naïade et Dryade annoncent joyeusement l'arrivée de Bacchus à bord d'un navire et en racontent l'histoire: le dieu, fils de Zeus et de Sémélé, a été élevé par les nymphes et revient de l'île de Circé, la magicienne qui transforme les hommes en porcs; il s'en est tiré grâce à sa nature divine. Alors qu'on entend de loin la voix du dieu, les trois nymphes exhortent la princesse à sortir de la grotte. Ariane le prend d'abord pour Thésée, puis pour Hermès, le messager de la mort qu'elle a tant invoqué. Bacchus semble désorienté à son tour, parce qu'il est convaincu de se trouver devant une nouvelle Circé. Une fois dissipés les malentendus, le miracle se produit: bien qu'en restant fidèles à leurs souvenirs, les deux osent se mettre en jeu et tombent aussitôt amoureux l'un de l'autre. Finalement Bacchus et Ariane s'en vont, en chantant leur amour, tandis que Zerbinetta s'adresse au public et répète son credo: tout nouvel amant arrive toujours comme un dieu.

## Synopsis

Vienna, the end of the nineteenth century.

#### PROLOGUE

In the palace of the wealthiest man in Vienna preparations are underway for a performance of an opera based on the myth of the abandoned Ariadne, written especially for that evening by a young Composer, a pupil of the Music Master who teaches in that house. It is a generous offer of the owner of the house to entertain his guests.

Much to the Music Master's disapproval, the Major-Domo (spoken) informs them that his Master has decided there is to be some Harlequinade entertainment after the serious opera.

When he objects indignantly, the Major-Domo – who regards musicians as the most inferior of servants – replies dryly that the Master will not accept any orders: the programme for the evening is not to be altered in any way.

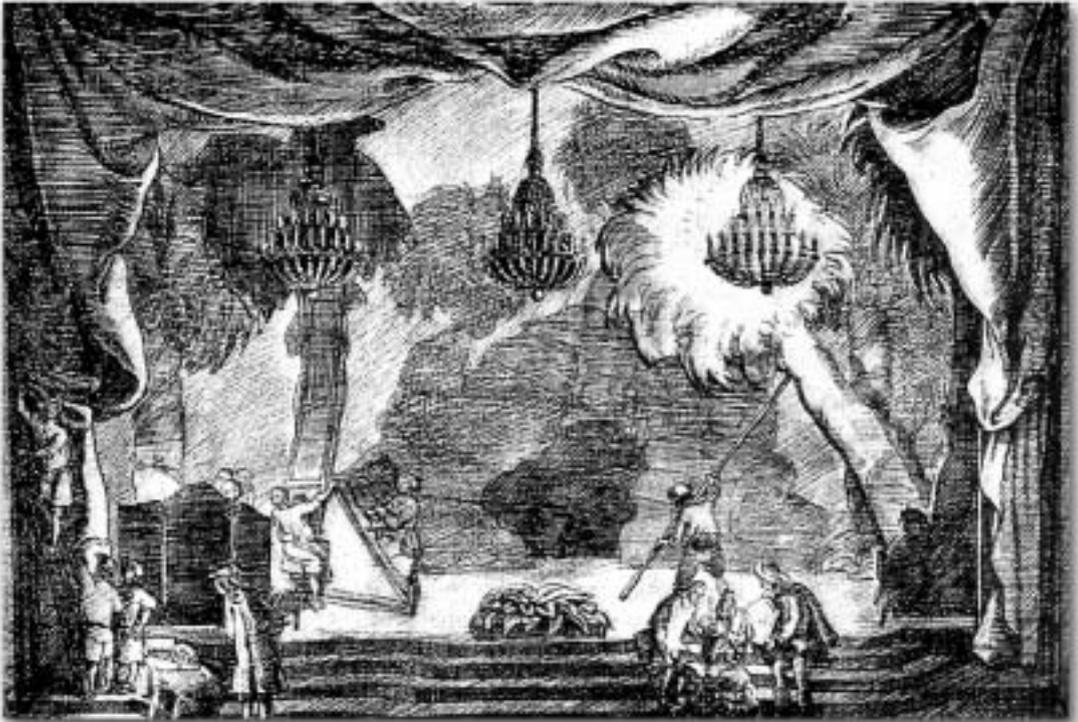
Preparations for the two performances continue. A lackey takes an officer to Zerbinetta, the tenor who is later to play Bacchus mistreating the Wig-maker. The composer meets Zerbinetta and is immediately fascinated by her, but the Music Master is quick to warn him that she is the very person who will lead the comedians in the unwelcome farce later. For their part, the comedians are also displeased with the idea of having to perform after a boring serious opera. They therefore ask if their Harlequinade may start the evening. Once again the Major-Domo intervenes changing everything: the Master wants both the opera and the Harlequinade to be performed at the same time so that the firework display afterwards can begin at nine on the dot. To the Composer's dismay, the Music Master opposes the decisive question of payment. This is observed also by the company's Dance Master, who remarks that it is certainly not the first time that a composer lowers himself to accept such a compromise. The Music Master is coping with the Prima Donna and the Tenor, assuring the former that he has cut the part of the other and vice versa.

Meanwhile, the Dance Master is explaining the plot of the serious opera to Zerbinetta. Princess Ariadne has been abandoned by her beloved Teseo on the island of Naxos and such is her despair that she only wants to die. Despite the Composer's objections, who wants to make her understand the heroine's nobility, «unique in a million» women, Zerbinetta reflects on how the comedians could participate in this dramatic story – on their way across the desert island, they will offer to cheer the princess up. Zerbinetta then confides in the Composer, who becomes increasingly indignant and shocked, that despite her superficial appearance, she is really searching for the man she can always be true to. With this she takes her leave, leaving him alone to evoke the nobility of musical art. He is brought back to earth by a whistle – the performance is about to begin. Crushed by the vile acceptance of compromise, the young composer flees in desperation.

#### THE OPERA

Outside a cave, a Naiad, a Dryad and the nymph Echo are watching Ariadne who is unable to find peace, even when asleep. When she awakens, she remembers what has happened with anguish. Harlequin begins a song, encouraging her to find strength – life is worth living. His words seem futile and Ariadne goes from the delirium of memories to rejoicing in death. All the comedians then take part – Brighella, Scaramuccio, Harlequin and Truffaldino – and they try to cheer her up by reminding her that time heals all pain. Ariadne does not appear to hear this either, so Zerbinetta bids the others to go away, leaving the two of them alone. The carefree comedian remarks that when it comes down to it, their fates are similar since they are both women and all men are traitors. Ariadne does not reply to this either and goes inside the cave. Zerbinetta then thinks about herself, torn between her desire to be independent and the love she feels for every man. Her love is renewed, sincere and intense with each new lover so that she believes them to be almost god-like. Harlequin laughs at Zerbinetta's unsuccessful attempt to cheer up Ariadne and competes with the other comedians as to who is to court the young carefree woman, and she chooses him as her lover that day.

With great excitement, Echo, Naiad and Dryad announce the arrival of Bacchus on a ship. They tell his story – son of Jupiter and Semele and brought up by nymphs, he was kept prisoner on the island by the sorceress Circe who transformed all his lovers into pigs. He saved himself thanks to divine intervention. While the God's voice can be heard in the background, the nymphs ask Ariadne to come out of the cave. Amidst explanations and misunderstandings a wonder takes place: remaining true to their own memories the two know what they have to do and immediately fall in love. Singing their love they withdraw while Zerbinetta repeats her firm belief to the audience – each new lover always arrives like a god.



Ernst Stern (1876-1954), bozzetto scenico per la prima assoluta di *Ariadne auf Naxos* (1912).

## Handlung

Wien, im 18. Jahrhundert.

### VORSPIEL

Im Hause des reichsten Mannes in Wien laufen die Vorbereitungen für die Aufführung einer Oper über den Mythos der verlassenen Ariadne. Die Oper wurde in seinem Auftrage von einem jungen Komponisten, ein Schüler des im Hause arbeitenden Musiklehrers, vertont und soll den Gästen nach aufgehobener Tafel vorgeführt werden.

Voller Verärgerung erfährt der Musiklehrer vom Haushofmeister (Sprechrolle), Sprachrohr seines abwesenden Herrn, dass der ersten Oper ein komisches Nachspiel folgen soll. Auf seine vorgebrachten Einwände antwortet der Haushofmeister - der in den Musikern nur Diener tiefsten Ranges sieht -, dass der Herr des Hauses keinen Widerspruch duldet und dass das Abendprogramm unveränderlich festgelegt ist.

Die Vorbereitungen für die beiden Vorführungen gehen weiter: Ein Lakai begleitet einen Offizier zu Zerbinetta, während der Tenor, der die Rolle des Bacchus spielen soll, den Friseur schlecht behandelt. Der Komponist trifft ganz zufällig mit Zerbinetta zusammen und ist von ihr gefesselt. Doch sogleich warnt ihn der Musiklehrer vor ihr: Gerade sie wird es sein, die die Gruppe der Komödianten des im Anschluss gegebenen unsäglichen Lustspiels anführen wird. Doch auch die Komödianten sind mit dem Verlauf des Abends nicht zufrieden: Es passt Ihnen nicht, erst nach einer langweiligen Opera seria auftreten zu können, und sie verlangen, den Abend mit ihrer Hanswurstkomödie beginnen zu lassen. Erneut greift der Haushofmeister ein und überrascht alle mit der Anordnung des Hausherrn, dass beide Stücke nicht nacheinander, sondern gleichzeitig zur Aufführung gelangen sollen, damit das folgende Feuerwerk pünktlich um einundzwanzig Uhr beginnen kann. Der junge Komponist ist der Verzweiflung nahe; der

Musiklehrer präsentiert ihm indessen ein überzeugendes Argument: die vereinbarte Bezahlung. Der Tanzmeister der Komödiantentruppe bemerkt seinerseits, dass es sicher nicht das erste Mal sei, dass ein Komponist sich zu derartigen Kompromissen herablasse. Der Musiklehrer spielt geschickt die Primadonna und den Tenor gegeneinander aus, indem er beiden versichert, die Rolle des jeweils anderen gestrichen zu haben.

In der Zwischenzeit erklärt der Tanzmeister Zerbinetta den Inhalt der ersten Oper: Die von ihrem geliebten Theseus auf der Insel Naxos verlassene Prinzessin Ariadne ist verzweifelt und möchte sterben. Trotz der Einwände des Komponisten, der der Komödiantin das edle Verhalten seiner Hauptfigur klar machen möchte, das einzigartig sei unter Millionen von Frauen, überlegt Zerbinetta schon, wie man das Lustspiel in die Oper integrieren könne: Die Komödianten, die sich auf der wüsten Insel Naxos auf der Durchreise befinden, werden die Prinzessin mit ihrem Spiel aufheitern. Dann vertraut sie dem mehr und mehr entrüsteten und entsetzten Komponisten an, dass sie, die doch so flatterhaft scheine, im Grunde nach einem Mann Ausschau hält, dem sie für immer treu bleiben kann. Zerbinetta entfernt sich und lässt ihn in Gedanken über die Erhabenheit der Musik zurück, als ein greller Pfiff ihn in die Wirklichkeit zurückruft: Es ist das Zeichen des Vorstellungsbegins. Den jungen Komponisten befällt tiefe Niedergeschlagenheit, da er den unwürdigen Kompromiss angenommen hat; er ergreift voller Verzweiflung die Flucht.

#### DIE OPER

Vor einer Höhle beobachten eine Najade, eine Dryade und die Nymphe Echo Ariadne, die sich nicht einmal im Schlaf von ihrer Angst befreien kann. Erwacht, überkommt sie schmerzhaft die Erinnerung an die Vergangenheit. Harlekin versucht ihr mit einem aufheiternden Lied Mut einzuflößen: Das Leben verdient auf jeden Fall, gelebt zu werden. Doch die Worte seines Liedes scheinen zwecklos, Ariadne pendelt zwischen wahnhafter Erinnerung und Todeswünschen. Brighella, Scaramuccio, Harlekin und Truffaldin versuchen, sie aufzuheitern, und erinnern sie daran, dass die Zeit alle Wunden heilt. Ariadne scheint ihnen auch diesmal überhaupt nicht zuzuhören. Zerbinetta schickt sie fort, um mit Ariadne allein zu sein. Die sorglose Komödiantin führt ihr vor Augen, dass ihre Schicksale im Grunde gleich sind: Denn sie seien beide Frauen und alle Männer seien Verräter. Ohne sie eines Wortes zu würdigen, zieht sich Ariadne in die Höhle zurück. Hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch nach Unabhängigkeit und der Liebe, die sie für jeden Mann empfindet, geht Zerbinetta mit sich selbst zu Gericht; ihr tiefes, ehrliches Liebesgefühl erneuert sich bei jedem neuen Geliebten, der ihr jedes Mal wie ein Gott vorkommt. Harlekin macht sich darüber lustig, dass auch Zerbinettas Versuch, Ariadne aufzuheitern, fehlgeschlagen ist. Zusammen mit den anderen Masken wetteifert er darum, der jungen Flatterhaften den Hof zu machen, die ihn schließlich für diesen Tag zu ihrem Liebhaber erwählt.

Echo, die Najade und die Dryade melden aufgeregt die Ankunft des Bacchus an Bord eines Schiffes. Sie erzählen seine Geschichte: Als Sohn des Zeus und der Semele wurde er von Nymphen erzogen. Er kehrte von der Insel der Zauberin Circe, die ihre Liebhaber in Schweine verwandelt, zurück, der er dank seiner Göttlichkeit entronnen ist. Während man in der Ferne die Stimme des Gottes hört, laden die drei Nymphen die Prinzessin ein, aus der Höhle zu treten. Ariadne verwechselt ihn zunächst mit Theseus, dann mit dem so ersehnten Todesboten Hermes. Auch Bacchus scheint sich nicht recht auszukennen: Er ist fest davon überzeugt, einer neuen Circe gegenüberzustehen. Nachdem alle Missverständnisse geklärt sind, geschieht das Wunder: Während beide ihren eigenen Erinnerungen treu bleiben, verstehen sie es nun, sich ins Spiel zu bringen und verlieben sich sofort ineinander. Sie entfernen sich schließlich und geben im Gesang ihren Gefühlen Ausdruck. Zerbinetta wendet sich indessen dem Publikum zu und sieht ihre eigene Überzeugung bestätigt: Jeder neue Liebhaber kommt immer daher wie ein Gott.

Virgilio Bernardoni

## Due donne, la musica, l'ironia e il tempo

*Dalla prima alla seconda Ariadne: divertimento e sperimentazione tra Hofmannsthal e Strauss*

Delle sei opere nate dalla collaborazione tra Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne auf Naxos* – seconda della serie in ordine di ideazione e terza in ordine di compimento – si distingue per le peripezie della genesi: gli autori la considerarono quasi un lavoro secondario, da affrontare durante le pause da occupazioni maggiori. Fu Hofmannsthal a concepire il progetto *Ariadne* a ridosso della prima rappresentazione di *Der Rosenkavalier*, avvenuta nel gennaio 1911. Il piano originario contemplava la composizione da parte di Strauss di un atto unico sul mito di Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso e salvata da Bacco, da rappresentare alla stregua di un «divertissement» di epoca barocca, dopo *Der Bürger als Edelmann* di Molière, proposto nella traduzione tedesca e nell'adattamento scoriato dello stesso Hofmannsthal, con le musiche di scena di Strauss: il tutto come omaggio riconoscente a Max Reinhardt, il quale, a sua volta, in qualità di assistente alla regia nella recente produzione del *Rosenkavalier*, aveva contribuito in modo sostanziale alla realizzazione di uno spettacolo di rara efficacia e qualità. Hofmannsthal vi percepì l'opportunità di dar corso al proprio interesse per il teatro antico e per l'opera di Molière in particolare, in un complesso in cui, complice la *comédie-ballet* seicentesca, il teatro di parola e il teatro musicale coabitassero. Tra l'altro, l'interesse personale di Reinhardt per il teatro di Molière lo eleggeva a *partner* ideale dell'intera operazione.

La prima *Ariadne auf Naxos* andò pertanto in scena nella suddetta configurazione il 25 ottobre 1912 nella sala piccola dell'Hoftheater di Stoccarda, rilevandosi un'effettiva occasione di esperimenti per entrambi gli autori. Hofmannsthal, avverso alla modernità in fatto d'arte e nostalgico delle forme semplici del passato, vi attuò la prediletta politica culturale del *revival*, della ricostruzione storicamente (ma non filologicamente) plausibile di un evento teatrale desueto. Nell'accoppiata *Der Bürger-Ariadne* intercorre il tipico legame funzionale tra spettacolo principale e *divertissement*, così che nell'allestimento moderno l'opera assume il ruolo che nella creazione del 1670 di *Le bourgeois gentilhomme*, appartenne al *Ballet des Nations* di Jean-Baptiste Lully. Per l'occasione lo scrittore consolida il nesso anche sul piano narrativo, integrando lo spettacolo con un Intermezzo parlato nella casa di Monsieur Jourdain, il protagonista della commedia, nel quale intervengono gli interpreti dell'*Ariadne* in procinto di dar vita all'opera, rendendola in tal modo un pezzo di teatro nel teatro. (Il caso vuole – ma Hofmannsthal e Strauss non ne ebbero notizia – che almeno in un'altra circostanza, a Weimar nel 1772, *Le bourgeois gentilhomme* sia stato associato ad un'opera sul mito d'Arianna, composta da Anton Schweitzer.) La commi-

stione nel libretto dell'opera del piano mitologico e di quello comico – un punto di importanza decisiva nella genesi dello spettacolo –, nonché l'intreccio nella sua azione di personaggi eroici e di maschere buffe rimandavano a loro volta alle categorie drammatiche fondamentali del teatro dell'epoca di Molière. E altrettanto vale per la conclusione dell'opera (e del complesso drammatico) con l'apoteosi di una festosa danza collettiva, alla quale partecipano sia i personaggi mitologici sia quelli comici.

Per Strauss, invece, la composizione dell'*Ariadne auf Naxos* rappresentò la prima vera opportunità per sperimentare la drammaturgia dell'opera a numeri e per evidenziare in essa elementi del linguaggio operistico sette- e ottocentesco, a scapito del dramma musicale d'impianto wagneriano, ambito esclusivo del suo percorso fino ad *Elektra*; ovvero, l'opportunità per far emergere il lato mozartiano della sua personalità e, all'opposto, per contenere quello di ascendenza wagneriana, in grave crisi d'identità. In aggiunta, anch'egli s'impegnò per contribuire in modo significativo al *revival* dello spirito della *comédie-ballet* dell'epoca di Luigi XIV, producendo per le musiche di scena una serie di miniature in stile barocco sotto forma di minuetti, *polonaises* e gavotte.

Lo spettacolo non ottenne il successo sperato, tanto che, Hofmannsthal di getto e il meno coinvolto Strauss dopo qualche indugio e l'attenzione dedicata ad altri lavori, lo riformularono radicalmente e ne realizzarono una nuova versione, andata in scena per la prima volta all'Hofoper di Vienna il 4 ottobre 1916. L'*Ariadne auf Naxos* del 1916 – quella oggi comunemente rappresentata e fruibile nelle riproduzioni discografiche<sup>1</sup> – si distingue dalla versione del 1912 in due punti capitali: l'eliminazione del legame con la commedia di Molière, definitivamente soppressa, e l'invenzione del *Vorspiel* in musica, un sorta di atto-prologo che ingloba buona parte dell'Intermezzo parlato del 1912; il nuovo *Vorspiel*, conservando altresì nella forma prosodica e nella parte parlata del Maggiordomo una traccia dell'originaria attenzione al teatro di parola, salva le condizioni originali per la ricezione dell'*Ariadne-Oper* come pezzo di teatro nel teatro. Per il resto, l'Opera vera e propria subì lo scorciamento di alcuni numeri maggiori, come il recitativo e rondò di Zerbinetta, e l'eliminazione della danza generale conclusiva; mentre le musiche di scena predisposte per *Der Bürger* sarebbero state riunite da Strauss in una suite per orchestra e come tali eseguite nel 1920.

La revisione del 1916 determinò quindi la perdita di senso della ricostruzione storicamente orientata, condotta sul piano impersonale, del primitivo spettacolo in stile Luigi XIV, tanto da imporre anche un mutamento di luogo: dalla dimora rococò di Monsieur Jourdain si passa a quella di un *parvenu* viennese. Ciononostante, nell'*Ariadne* 1916 permangono alcuni tratti del complesso *Der Bürger-Ariadne*. Alcuni personaggi del Prologo, come il Maestro di musica e il Maestro di ballo, provengono direttamente dalla commedia di Molière, il Compositore, invece, è una elaborazione della figura dell'Allievo del Maestro di musica della commedia. L'artefice della stravagante fusione di spettacolo mitologico e spettacolo buffo in un'unica opera (la contrazione del tempo dedicato agli intrattenimenti musicali, affinché gli ospiti giungano puntuali all'annunciata esplosione pirotecnica) è un munifico mecenate, un poco filisteo, che mai compare in scena, la cui natura però intuiamo analoga a quella di Monsieur Jourdain dal tono degli ordini per suo conto impartiti dal Maggiordomo e dalle parole con cui esso lo descrive.

<sup>1</sup> La versione del 1912 è stata incisa di recente da Kent Nagano, che guida l'Orchestre de l'Opéra de Lyon; l'interpretano Margaret Price, Gösta Winbergh, Sumi Jo (Virgin, © 1997, 2 cd).

Soprattutto, però, fin dall'organizzazione del libretto permane intatto l'orientamento a lavorare sulle tracce dell'opera antica e del suo mondo, fissando in essa alcuni modelli espliciti di parodia. Non alludo in questo caso alla parafrasi di passi di opere determinate (come l'aggancio evidentissimo all'aria del catalogo del *Don Giovanni* di Mozart dell'elenco dei numerosi spasimanti di Zerbinetta), quanto alla ricostruzione di contesti culturali e di funzioni drammatiche e narrative tipici dell'opera barocca. Ad esempio, la rappresentazione della rivalità e del reciproco scherno tra le due compagnie (quella dei cantanti, capeggiata dal Maestro di musica, e quella buffa dei comici dell'arte riunita intorno al Maestro di ballo), o la connotazione del Compositore come un misto di ingenuità, sentimentalità, difesa idealistica della propria arte e prezzolata condiscendenza alle pretese mecenatesche, o le gelosie striscianti tra Primadonna (l'Arianna dell'opera) e Tenore (l'interprete della parte di Bacco), rinviano direttamente al contesto delle antiche satire letterarie e musicali sul mondo del teatro. Alcuni numeri seri dell'*Ariadne-Oper* sono leggibili come parodia di funzioni drammaturgiche storiche; tra questi, il terzetto iniziale «Schläft sie? Nein! sie weinet!» (Dorme? No! Si duole!), in cui le Ninfe e Eco descrivono le sofferenze psichiche di Arianna abbandonata, giacente in scena immobile e assopita, ripete la funzione tipica della 'scena del sonno' dell'opera seicentesca; così come il primo monologo della dolente Arianna assume fin dalle prime battute le fattezze del 'lamento', ricostruendone perfino il vezzo retorico delle frasi interrogative a raffica: «Wo war ich? Tot? und lebe, lebe wieder / und lebe noch? / ... / Zerstückelt Herz, willst ewig weiter schlagen?» (Ov'ero? Morta? E vivo? Son rinata? / ... e vivo ancora? / ... / Infranto cor, vuoi battere in eterno?). Infine, la soluzione della vicenda sotto forma della trasformazione, della duplice metamorfosi interiore di Arianna e di Bacco evoca una delle modalità narrative tipiche dell'opera barocca. Insomma, nello stadio finale della tormentata genesi dell'*Ariadne*, furono soprattutto questi elementi a sancirne il carattere di divertimento e nello stesso tempo di lavoro sperimentale, volto a saggiare su vasta scala le potenzialità di riformulazione di strategie drammatiche e musicali desuete.

«Die Dame und ich sprechen versiedene Sprache»

È plausibile recepire l'*Ariadne-Oper* quale allegoria (ennesimo spunto neo-barocco), incardinata sulla manifestazione scenica di virtù in contrasto, impersonate dalle due donne protagoniste dello spettacolo e, tramite loro, dai due livelli di discorso in esso agenti. Zerbinetta è il campione dell'infedeltà, della leggerezza e della volubilità dei sentimenti. Viceversa, Arianna è l'immagine più rocciosa della fedeltà, del gravità, della responsabilità: invoca la morte a rimedio del suo dolore e purificazione della sua colpa e a nulla valgono i tentativi compiuti da Zerbinetta e dalla sua compagnia per smuoverla da tali propositi; soltanto l'arrivo di Bacco e il reciproco svelamento consentono la trasformazione finale e la nascita di un nuovo, immortale amore.

Con simili prerogative, Zerbinetta e Arianna costituiscono due possibili punti di focalizzazione dell'*Ariadne-Oper*, rispetto ai quali lo scrittore e il musicista manifestarono palesi divergenze. Hofmannsthal immagina il centro della vicenda in Arianna e nella peripezia mitologica, quasi assecondando la causa ostinatamente ribadita nel *Vorspiel* dall'inesperto Compositore, Strauss invece sposta sensibilmente l'attenzione verso Zerbinetta. Due posizioni che per ragioni opposte, ma convergenti, rendono

problematica, sfuggente e irrisolta la natura drammatico-musicale dell'*Ariadne auf Naxos* nel suo complesso.

Il primato assegnato da Hofmannsthal alla coppia Arianna-Bacco (e l'eliminazione pressoché totale delle maschere dal finale del 1916 ne è la prova risolutiva) comporta uno slittamento della tipologia dello spettacolo, dal piano impersonale della prima *Ariadne* al piano personale e alle implicazioni psicologiche e mistiche della versione ultima. Il mutamento di taglio implica inoltre un'accentuazione dell'impianto lirico rispetto a quello storicizzante, prevalente del complesso originario *Die Bürger-Ariadne*. Tale cambiamento di direzione si deve in buona misura alla caratterizzazione di Bacco e al processo di trasformazione dei personaggi, al quale è finalizzata la scena III dell'Opera. Bacco, ben lungi dall'essere un *deus ex machina* da scenario barocco, è un giovane sognante, che Circe ha iniziato all'eros e che grazie all'incontro con Arianna scopre il fascino spirituale del sentimento e si riconcilia con la propria natura divina. Bacco e Arianna sono l'uno per l'altro sia agente che oggetto della metamorfosi, soggetto e oggetto ad un tempo di quel mutuo incantesimo che li porta a riconoscersi in una nuova dimensione interiore. È ciò che, con una terminologia ricorrente nei suoi scritti, Hofmannsthal definisce «metamorfosi allomatica». Da parte sua, invece, Strauss è attratto soprattutto dalla vitalità e dall'intelligenza di Zerbinetta e fa del monologo della mercuriale e sensuale fanciulla il brano più articolato e di maggiore impatto vocale dell'intero lavoro.

Con questi presupposti, davvero Arianna e Zerbinetta, mai dialoganti l'una con l'altra, si trovano a parlare «lingue diverse», incomunicanti, differenziate perfino nei tratti timbrici di base (si pensi allo stacco tra la sonorità statica dell'armonium e l'articolazione dinamica del pianoforte che contraddistinguono i recitativi rispettivamente di Arianna e Zerbinetta). Polarizzandosi in loro, l'eroico e il comico, la rappresentazione del mito e la rappresentazione della realtà finiscono per proporre due livelli narrativi compresenti e corrispondenti, ma frammentari e disgiunti. Ne sono esempio i principali monologhi delle due donne. Il 'lamento' d'Arianna, che prende spunto dal mimetismo dell'artificio vocale barocco del canto in eco, è avvolto nell'arcaismo timbrico dell'impiego cameristico degli strumenti ad arco, privo per lunghi tratti della parte più grave e delle più acute; si fonda su una vocalità franta, asimmetrica, protesa a dar risonanza alla parola secondo i procedimenti tipici dell'arioso seicentesco, ed è assecondato in orchestra da un disegno motivico cangiante che segue passo passo la recitazione drammatica.<sup>2</sup> Il 'Recitativ und Arie' di Zerbinetta, invece, è modellato sui parametri e sulle funzioni retoriche dell'esibizione canora del soprano nel melodramma italiano dell'Ottocento.<sup>3</sup> Un ampio recitativo in progressiva intensificazione espressiva (la scena passa infatti da recitativo secco a recitativo con flauto obbligato a recitativo accompagnato) porta nella cavatina in cui Zerbinetta racconta alla distratta Arianna la sua «crudele» e nello stesso tempo «dolcissima» infedeltà,<sup>4</sup> quindi nel pezzo del catalogo assume i

<sup>2</sup> Si veda, nell'*Oper*, «Wo war ich? Tot? und lebe, lebe wieder» (Ov'ero? Morta? E vivo? Son rinata?), in partitura dal n. 25 (*Lento*). L'analisi e gli esempi sono tratti da RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, Berlin, Fürstner, 1916 (rist. New York, Dover, 1993).

<sup>3</sup> *Oper*: «Grossmächtige Prinzessin, wer verstünde nicht» (O fiera principessa, chi non vede), in partitura da nove battute prima di 101 (*Moderato, stets streng im Zeitmaß*).

<sup>4</sup> «Noch glaub' ich dem einem ganz mich gehörend» (So d'esser fedele, so d'esser d'un solo), in partitura sette battute dopo 108 (*Allegretto mosso*).

connotati di uno scherzoso 'tempo di mezzo'<sup>5</sup> e, alla fine, sfocia in una 'cabaletta' in forma di rondò,<sup>6</sup> che culmina in un protratto vocalizzo di bravura in cui la voce di Zerbinetta gareggia con il flauto in orchestra. L'intera sequenza delinea un crescendo di felice riuscita scenica, di cui le colorature finali 'alla Donizetti' (chiaramente improntate a quelle celebri di Lucia nella *Lucia di Lammermoor*) sono il culmine; ma è anche una rappresentazione efficace di come il suo eloquio, tanto estroverso e ad effetto, quanto quello d'Arianna è introverso e misurato, risulti incomprensibile a quest'ultima, che infatti si estranea sempre più, man mano Zerbinetta va accanendosi nel proposito di mutarne l'indole.

### L'ironia

Hofmannsthal cerca intenzionalmente nei propri libretti la costruzione per opposizioni e il misterioso svelamento dell'armonia generale attraverso i contrasti. Nell'*Ariadne auf Naxos*, però, soltanto un intento ludico può riunire in una sola opera impostazioni drammaturgiche tanto differenziate e polarizzate nella prospettiva storica, e assegnare loro un ruolo altrettanto essenziale nella costruzione complessiva dello spettacolo. Di fatto, il libretto e la musica vi praticano un intento giocoso di tipo esclusivamente intellettuale, percepibile soprattutto come funzione del soggetto e come modalità connessa alla piena realizzazione scenica del suo carattere frammentario.

Il gioco della contaminazione, che del divertimento drammatico è condizione fondamentale e che nel testo di Hofmannsthal deriva dalla somma dei generi e dei rispettivi livelli di linguaggio, è assunto dalla musica di Strauss sul piano della citazione. In tal senso si può dire che *Ariadne auf Naxos* esplori su vasta scala i criteri della parodia, non solo citando alcuni stili musicali del passato (strategia che Strauss sperimenta a partire dal *Rosenkavalier*), bensì rievocando più o meno testualmente anche una serie di opere del passato. Condizione che, tra il 1912 e il 1916, imponeva modalità fino ad allora pressoché inedite di fruizione da parte del pubblico. Vediamo alcuni tra i casi più significativi di questo tipo di citazione e di riformulazione parodica.

Il taglio mozartiano evidentissimo impresso alla canzone «Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen» (Odio, amore, speranza, tema),<sup>7</sup> con la quale Arlecchino compie il primo tentativo fallito di consolazione dell'affranta Arianna, è rinforzato mediante la riscrittura nel tema della canzone del motivo principale del primo movimento della Sonata K 331 dello stesso Mozart.

Il motivo che, nel corso del monologo «Es gibt ein Reich» di Arianna connota l'evo- cazione di Mercurio messaggero della morte liberatrice alle parole «Bald aber nacht ein Bote, / Hermes heissen sie ihn» (Presto dee giungere un messo: / è Mercurio costui) riprende l'*incipit* del tema del Finale della Sinfonia n. 6 di Beethoven, ne cita palesemente l'aspetto testuale (in proposito si ponga attenzione alla parte degli oboi nell'es. 1) e nello stesso tempo ne media la funzione significante: la morte invocata sarà l'approdo serenante delle tempeste che squassano l'animo di Arianna così

<sup>5</sup> «So war ese mit Pagliazzo / und mit Mezzetin!» (Così fu con Pagliaccio / così con Mezzetin), in partitura sette battute dopo 116 (*Allegro scherzando*).

<sup>6</sup> «Als ein Gott kamm jeder gegangen» (Quale un dio ciascun m'apparve), in partitura tre battute prima di 120 (*Allegro*: cfr. *Prefazione*, p. 10).

<sup>7</sup> Nell'*Oper* cinque battute dopo 54 (*Allegretto*).



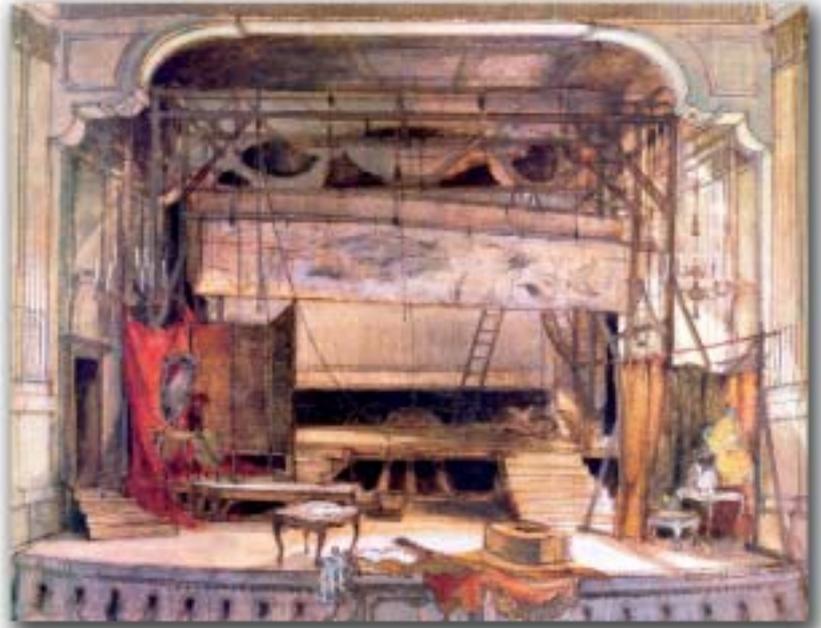
1



2

Bozzetti per *Ariadne auf Naxos*: 1. Ludwig Sievert (1887-1966), con Arlecchino e Zerbinetta, Francoforte, Opernhaus, 1927. 2. Oskar Strnad (1879-1935), Vienna, Staatsoper, 1935. 3. Adolph Mahncke (1891-1945), Prologo, Brunswick, Staatsoper, 1937, regia di Heinz Arnold. 4. Ludwig Sievert, l'arrivo di Bacchus, Monaco, Staatsoper, 1938.

3



4



come, nel piano programmatico della Sinfonia beethoveniana, il Finale è l'epilogo pacificato e grato che vien dopo lo scatenarsi delle tempeste atmosferiche:

esempio 1

Beethoven, Sesta sinfonia op. 68, *Pastorale*, V, *Hirtengesang*, bb. 1-5, 9-12

*Ariadne auf Naxos*, Oper, 62

Puntualmente, il medesimo *tòpos* motivico ritorna nell'ultima scena, quando Arianna accoglie Bacco come «messaggero dei messaggeri». <sup>8</sup> Più in generale, questo tema-citazione ha un ruolo cospicuo nella trama musicale dell'opera, assumendo la funzione di motivo della morte di Arianna fin dalle anticipazioni nel *Vorspiel*: ad esempio, il Compositore lo canta nel punto della sua sinossi dell'opera in cui racconta che alla povera Arianna «par di morire». <sup>9</sup>

Da ultimo, il *lied* «Töne, töne, süsse Stimme» (Deh, risuona, dolce voce) prende spunto dal *Wiegenlied* op. 98 n. 2 di Franz Schubert. <sup>10</sup> Il trio composto dalle Ninfe e da Eco lo canta a più riprese nell'ultima scena dell'Opera, facendone l'espressione sonora del magico incanto prodotto dall'arrivo di Bacco.

Il montaggio di queste musiche, alternato agli spunti motivici e alle articolazioni di stampo barocco (presenti, ad esempio, nell'Overture dell'*Ariadne-Oper*), al florilegio di recitativi secchi e accompagnati, ai concertati da opera buffa (come nel numero dei canti e delle danze delle maschere della commedia dell'arte), ai pezzi d'insieme alla maniera del *vaudeville* (tutta l'ultima sequenza dell'inserito comico nell'Opera) rende il lavoro un insieme caleidoscopico, collegato da un sottile filo d'ironia. Un'ironia algida e distaccata che si potrebbe definire puramente 'formale', la quale deriva in modo quasi automatico dalle contrapposizioni interne al testo, date senza commenti, senza il coinvolgimento critico degli autori.

All'apice di questa particolare forma di contaminazione ironica si collocano l'intera scena III e il duetto Arianna-Bacco che è la sua parte essenziale. La scena, che da sola occupa quasi la metà dell'atto unico, è concepita come flusso continuo e, quindi, da ultimo scardina anche la logica 'a numeri' che presiede il resto della partitura.

<sup>8</sup> *Oper*: «Bote aller Boten», in partitura si veda da 278 a due battute dopo 280.

<sup>9</sup> *Vorspiel*: «Sie meint zu sterben», in partitura quattro battute prima di 81.

<sup>10</sup> Nell'*Oper* compare per la prima volta al n. 221 (*doppelt so langsam*: cfr. *Guida all'ascolto*, es. 37, p. 59).

In coincidenza con la grande sequenza dell'apoteosi lirica conclusiva, Strauss compie infatti uno scarto verso il *Musikdrama* e attinge ad una serie di tipologie wagneriane in tutti e tre i segmenti che la compongono. Il terzetto iniziale, nel quale Naiade, Driade ed Eco in uno stato di eccitazione narrano le vicende soprannaturali della giovinezza di Bacco e ne anticipano con tono trionfante l'arrivo su motivi di fanfara, reca tracce della connotazione wagneriana delle tre Norne.<sup>11</sup> Nel secondo episodio, che prende avvio con l'intervento tra le quinte di Bacco, che avvince Arianna col fascino prodigioso della voce,<sup>12</sup> il giovane dio si preannuncia con i tratti vocali trionfanti dell'*Heldentenor*; tanto che nell'ultima parte, quella in cui si compie la doppia trasformazione dei protagonisti,<sup>13</sup> Arianna ne sostiene il tono mistico ed esaltato con una serie di culmini lirici, che si rispecchiano in un'enfasi sinfonica altrove sconosciuta. Tra l'altro, Strauss non si lascia sfuggire neppure l'occasione per rievocare nelle parti dei violini e dei flauti il filtro di Brangäne là dove Naiade rammenta la «Zaubertrank» della maga Circe e i perversi doni del suo amore.<sup>14</sup>

Nell'economia dell'opera il vertice lirico-sinfonico del duetto Arianna-Bacco corrisponde a quello del duetto Zerbinetta-Compositore che cade in prossimità della conclusione del *Vorspiel*.<sup>15</sup> In questo brano Zerbinetta incomincia a recitare sé stessa e anticipa i modi civettuoli che contraddistinguono il suo personaggio nell'Opera. Tuttavia, a sua volta, il duetto del Prologo è un momento di trasformazione umanissimo e terreno, quanto l'altra metamorfosi è mistica e astrale: il Compositore, fino ad allora intransigente e scostante con il resto del mondo, tutto proteso nella difesa del primato dell'umanità mitica della sua creatura drammatica, è colpito nel profondo dalla fuggevole intimità con la fanciulla, inizia da quel momento a vedere «tutto con occhi diversi», compresi i «misteri ... celesti e sublimi» della vita.

Gli esiti paralleli del *Vorspiel* e dell'*Oper* sono parte di una trama più diffusa di corrispondenze musicali, tessuta da Strauss tra le due sezioni dell'*Ariadne* nonostante la diversità d'argomento, di personaggi, d'impianto narrativo e di funzioni drammatiche. Composta per ultima, la musica del Prologo è caratterizzata da temi che sovente risultano varianti di motivi analoghi dell'Opera, rispetto ai quali, nella normale percezione sonora dello spettacolo, diventano una sorta di anticipazione generativa. Tra questi appare senz'altro plausibile il parallelismo dettato dal motivetto spigliato che nel *Vorspiel* sottolinea gli interventi della compagnia delle maschere e della loro sfera

esempio 2

*Ariadne auf Naxos*, Vorspiel, una battuta prima di 47

Tanzmeister

„Die un - ge - treue Zerbi - net - ta und ih - re vier Lieb - ha - ber.“

4 Vic

<sup>11</sup> *Oper*: «Ein schönes Winder» (Un gran portento), in partitura dal n. 188 (*Sehr schnell*).

<sup>12</sup> *Oper*: «Circe, kannst du mich hören?» (Circe, puoi dunque udirmi?), in partitura dal n. 215 (*gemäßiger, aber immer noch schnell*)

<sup>13</sup> *Oper*: da «Ich grüsse dich» (A te salute) in avanti, in partitura dal n. 278 (*Mäßig langsam*).

<sup>14</sup> Si veda la partitura al n. 202.

<sup>15</sup> *Vorspiel*: «Ein Augenblick ist wenig» (È l'attimo un breve lampo), in partitura due battute prima di 91.

e che nell'*Oper* diventa il tema fondamentale della commedia (es. 2).<sup>16</sup> Di più difficile intelligibilità nella loro valenza drammatica, invece, risultano i legami tra i profili dei motivi caratteristici del Compositore e quelli di Arianna, simili sia nei temi principali (es. 3 A, B), sia tra il tema secondario che connota l'agitazione e l'ira del Compositore e il già citato motivo del desiderio di morte di Arianna (es. 3 C), quasi a voler insinuare la relazione accessoria tra creatura e creatore.

### esempio 3 a

*Ariadne auf Naxos*, Vorspiel, 69

Componist (rührend, hilflos)

Meinem Sie? Hat er Recht? Du?

2 VI  
2 VI

*dim.* *pp*

### esempio 3 b

*Ariadne auf Naxos*, Oper, tre battute dopo 40

Ariadne

Warum weiß ich da - von? Ich will ver - ges - sen!

4 VIc  
4 VI

*f* *ff* *ff*

### esempio 3 c

*Ariadne auf Naxos*, Vorspiel, una battuta prima di 88

Componist

Ich ü - ber le - be die - se Stun - de nicht!

2 VI  
4 VI, Ob

*mf* *cresc.*

### *Tempo dell'Opera e tempo estetico*

Proprio per questo intreccio di contaminazioni, che esibiscono insieme le due diverse modalità dell'ispirazione Straussiana, quella classico-mozartiana e quella romantico-wagneriana, e che si spinge fino a contraddire presupposti fondamentali della genesi dell'opera e a porre nessi musicali non compiutamente determinati dalla logica narrativa, la critica non ha mai nascosto una certa difficoltà a connettere la forma dell'*Ariadne* ad un significato che non sia quello generico del gioco teatrale, del gesto in sé che presiede alla costruzione del *pastiche* puro e semplice. In definitiva, ad agire sotto

<sup>16</sup> Cfr. *Oper*, in partitura da una battuta prima del n. 79 (si veda la *Guida all'opera*, es. 5, p. 16).

questo aspetto da elemento deragliante del senso è la compresenza di progetti tra loro opposti: in linea di massima, infatti, *Ariadne* è il prodotto di un piano compositivo irrealistico, governato dall'ironia, che delinea un tempo scenico di pura fantasia; mentre a livello locale, si insinua anche un piano compositivo realistico, metafora scenica del tempo del vissuto e della psicologia dei personaggi. Il caso precedentemente illustrato del tema-citazione della morte di Arianna ne è un esempio eloquente.

Tuttavia, il significato implicito nella babele di generi, di stili e di progetti compositivi che agiscono nell'opera nel suo complesso è in relazione diretta con un dettaglio, presente sotto forma di apparente pretesto nella cornice narrativa del *Vorspiel*: l'Opera a doppio registro, nella quale all'ultimo momento si concentrano i due spettacoli previsti nel programma degli intrattenimenti della casa del «gran signore», quello serio e quello comico, è il prodotto raffazzonato dell'imposizione di un individuo indifferente alle ragioni estetiche e, invece, abile nell'imporre i privilegi mercantili che gli sono concessi dal ruolo di mecenate. È questo particolare a giustificare la spaccatura interna all'*Ariadne-Oper* (nella finzione scenica il solo vero spettacolo, data la sua funzione di teatro nel teatro) dell'unità del tempo dell'opera e di quella dell'esperienza estetica: di fatto, il tempo dell'opera è frammentato per una volontà non inerente alle motivazioni strettamente estetiche dell'opera in sé.

In questo schema narrativo l'*Ariadne* sottintende perciò una problematica che rimanda al tipico tema del rapporto arte/mondo, con un esito penalizzante per l'unità dell'arte, sottoposta alla logica del mondo. L'ode alla musica intonata dall'ispirato Compositore nel *Vorspiel*,<sup>17</sup> nella quale egli esalta le qualità sublimi e inattingibili della musica, la «santa» fra tutte le arti, appare allora un tentativo tanto tardivo sul piano generale della coscienza storica, quanto perdente nella logica particolare dell'opera, di affermare alla maniera romantica quell'assolutezza dell'esperienza musicale che la sua creazione prediletta finisce per smentire.

Pertanto, nella prospettiva storica, oltre che nella percezione creativa degli autori, *Ariadne auf Naxos* risulta davvero un lavoro di transizione, uno «Zwischenarbeit», appunto, immagine di un'arte che ha smarrito la capacità di rappresentare in modo unitario la complessità del mondo moderno e che – ignorando altri mezzi adatti al proprio scopo – si affida ad una mescolanza di forme e di procedimenti drammatici antichi e recenti, per lo più, però, per sperimentarne la sostanziale inefficacia.

---

<sup>17</sup> *Vorspiel*: «Musik ist ein heilige Kunst» (La musica è un'arte divina), in partitura da una battuta prima di 104.



Ernst Stern (1876-1954), figurini per la prima rappresentazione di *Ariadne auf Naxos* (1912).  
In senso orario partendo dal figurino posto in alto a sinistra: Ariadne, Bacchus, Dorante  
(un personaggio del *Bourgeois* di Molière), Primo garzone sarto.

*Davide Daolmi*

## «Muraglie insormontabili» e «formidabili negri abissi»

In una vicenda con troppe suggestioni come quella di *Ariadne auf Naxos*, c'è un elemento forse non molto evidente ma certo significativo più di altri: Arianna è un'illusiva – meglio, è l'illusiva per antonomasia. La tipologia narrativa è comune e ricorre: dall'Olimpia ariostesca, anche lei parcheggiata su un'isola deserta, si giunge alle sventurate di film e *soap* che s'immergono in diete improbabili, maghi farabutti, videoinserzioni e agenzie per cuori solitari. Ma l'archetipo della perdita di un amore, di un amore che si credeva immutabile, va al di là della pena e della partecipazione di chi osserva, perché offre all'abbandonata (qualunque sia la colpa) l'espiazione attraverso il dolore subito (e poi «chi ama ha sempre un po' di ragione in più», ricorda il recente *La verità vi prego sull'amore*, un film emblematico almeno nel titolo). L'illusiva diventa perciò una figura mistica, martire e santa, che trascina a forza il sacro nella più secolarizzata delle narrazioni sentimentali.

Certo, la protagonista della versione ultima di *Ariadne* assume connotati diversi dal mito della sedotta e prevedibilmente abbandonata; ma l'ingenuità originale di Arianna, la sua dedizione delusa, il suo donarsi e cadere perché nessuna mano le reggerà il passo, delineano il nucleo forte, lo zoccolo duro, si direbbe, di quella prima Arianna immaginata da Hofmannsthal, espressione cristianissima d'innocenza ed espiazione, su cui si adageranno i connotati e le rettifiche successive. Ed è bene partire da qui per capire qualcosa di un'opera che tanto risente di tagli, aggiustamenti, cuciture e rattoppi, in abbondanza prodotti dai confabulatori di quella *liaison* inevitabile che intrattennero Hofmannsthal e Strauss, ben al di là di questa esperienza.

La chiave per sciogliere le ambiguità di un'opera che più ambigua non potrebbe essere è proprio qui: non lasciarsi abbindolare dal prodotto finito. Perché accanto a valori apparentemente espliciti (come la morale disinvolta di Zerbinetta) ve ne sono quantità di altri, cui altrimenti non si riesce dare il giusto peso e che spesso entrano in contraddizione fra loro: che parte avrà il giovane compositore? è Strauss? non lo è? perché soggiace all'imbarazzo di un ruolo *en travesti*? Chi è Bacco? perché gli si appioppa una Circe in genere seduttrice d'altri più girovaghi eroi? A che serve il Maestro di musica? E le maschere della commedia dell'arte? Come si relazionano i personaggi fra le due parti dell'opera, ovvero fra il dentro e fuori di questo inafferrabile gioco metateatrale? E mille altre domande che sembrano aver troppe risposte possibili. E allora ritorniamo alle origini del progetto.

*Arianna prima di 'Ariadne'*

Come noto, la più recente versione di *Ariadne* – anno 1916 – si divide in *Vorspiel* e *Oper* e costituisce lo spettacolo ormai entrato nel repertorio dei teatri lirici. La solu-

zione realizzata quattro anni prima innestava la sola vicenda mitologica in un libero adattamento tedesco del *Borghese gentiluomo* di Molière. Ma se questa prima è considerata l'*Ariadne* originaria, in realtà Hofmannsthal già allora coltivava un precedente progetto, in cui Molière non era ancora entrato in gioco e la fanciulla pativa la sua infelice sorte in un'operina «di mezz'ora, per piccola orchestra da camera», dove il comico e l'eroico s'intrecciano sulla falsariga dei primi tentativi di opera in musica, o almeno di quanto si conosceva in merito.

*Ariadne* quindi, troppo breve per diventare uno spettacolo, s'impone all'inizio come *urgenza* creativa di Hofmannsthal, senza una forma compiuta. Eppure già dai primi mesi del 1911 l'amico ne parla a Strauss per realizzare la musica. È chiaro che ha in mente qualcosa dove gli elementi d'interesse sono da un lato Arianna, dall'altro il gioco di contrasto stilistico che può scaturire dall'accostamento di serio e giocoso.

Arianna, in quanto ulteriore investigazione dell'universo femminile, appare la ragione vera d'interesse prima d'ogni altra speculazione alchemica sullo stile. Non è difficile immaginare che dopo Elettra, Hofmannsthal abbia voluto tornare alla classicità per rileggere, ancora una volta, il sentimento del quotidiano attraverso un mito. Ma Arianna non è il caso clinico, la patologia della tragedia, il delirio bestiale risorto dal dolore che raccontava *Elektra*. Arianna è una semplice illusa, come ce ne sono tante: credeva in un amore che non c'è più e forse non c'è mai stato, un amore che ha fatto piangere migliaia di donne (e certamente anche moltissimi uomini) che da sempre continuano a illudersi e continueranno nei giorni a venire, ininterrottamente. O meglio, questa è l'Arianna del mito, che forse non è l'Arianna di Hofmannsthal, ma che certo all'inizio seduce il poeta per la sua fragilità, la sua ingenuità, la sua incapacità di affrontare la vita e l'impossibilità di viverla con quella dose di sano cinismo che è degli esseri umani più comuni.

Il mito più antico si ritrova in pochi versi dell'*Odissea* (XI, 321-325), dove Arianna, abbandonata su Nasso, è uccisa da Diana perché ha tradito i legami famigliari per un amore impossibile (in fondo Arianna aveva scambiato la vita di suo fratello Minotauro con i begli occhi di Teseo). In seguito sopravvive soprattutto il motivo dell'abbandono. Arianna – la *relicta* – è cantata più e più volte; fra gli altri in quel capolavoro che è il Carme 64 di Catullo, dove il poeta parteggia per la fanciulla che ha la sola colpa di essersi affidata all'amore di un uomo («Oh che mai più donna vi creda / Giuramenti d'uomini»), e questo malgrado la figura di Arianna s'identifichi spesso nella cultura antica con la donna empia che tradisce i parenti e che merita l'isolamento sociale (a Nasso o altrove).

Ma la straordinarietà del carme catulliano, che certo non poté lasciare indifferente Hofmannsthal, è nella sensualità tutta erotica con cui si descrive la disperazione di lei che, sola sulla spiaggia, guarda all'orizzonte la nave dell'amato allontanarsi (la versione italiana qui riprodotta è quella storica di Ceronetti):<sup>1</sup>

Caduto è il sottile nastro  
I biondi capelli stringeva  
Il seno è denudato dei suoi veli  
E dove sono i lacci che reggevano

<sup>1</sup> CAIO VALERIO CATULLO, *Le poesie*, versioni e una nota di Guido Ceronetti, Torino, Einaudi, 1969; II ed. riveduta, 1980.

Le mammelle di latte?  
 Dal corpo ogni ornamento si è distaccato  
 Con le cose di lei sparse ai suoi piedi  
 L'onda salata gioca  
 Ma di nastri e di veli non ha cura

Sensualità del dolore animale che trasforma la vittima in oggetto di piacere:

Ariadna è un rogo di disperazione  
 Acute grida gli escono dal petto  
 Triste si arrampica sopra le montagne  
 Tagliate a picco e di là gli occhi spinge  
 Sulla distesa dell'infinito mare  
 O incontro alle onde correva  
 Dell'agitata risacca  
 Alzando il molle mantello  
 Sopra le gambe nude  
 E nel dolore si lamentava  
 Tra singulti di morte il viso in lacrime

Di lei che si sarebbe fatta schiava al suo amato e che così lo implora:

Perché non mi hai condotta alle tue case  
 Dove con gioia mi sarei piegata  
 A farti lavori da serva  
 Avrei toccato i tuoi piedi candidi  
 Li avrei leniti in un'acqua limpida  
 Ti avrei steso la porpora sul letto.<sup>2</sup>

In questi versi – all'inizio del secolo celebrati con un misto di disagio e timore giacché frammisti, all'uso di Catullo, a innominabili lussurie ed altre sconcezze sodomitiche – in questi versi Hofmannsthal scopre l'interesse per Arianna, e forse se ne innamora; di più: forse la vuol salvare.

Ma il mito percorre anche un'altra strada, pur ispirata da Catullo. Ovidio inserì qualche anno dopo il lamento di Arianna in quell'opera straordinaria che sono le *Heroides*. Fra le tante lettere di donne abbandonate scritte ai loro amanti (ai loro carnefici), la decima è quella di Arianna a Teseo. Alcune immagini sono mutate direttamente da Catullo, come la ricerca disperata della nave ormai partita, ma l'Arianna di Ovidio ha perso la sua carica erotica. Invoca soprattutto la morte – quella morte che tanta parte avrà in *Ariadne* – e la sua solitudine, fredda come roccia, è consolata solo dall'eco dei lamenti, spunto che Hofmannsthal raccoglierà collocando Eco a contrappunto del canto di Naiade e Driade:

Intanto mentre gridavo per tutta la spiaggia «Teseo!», le rocce dalle loro cavità mi rimandavano indietro il tuo nome e quante volte ti chiamavo, altrettante il luogo stesso chiamava; anche il luogo voleva recare aiuto a me sventurata.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Nell'originale latino questi tre frammenti corrispondono rispettivamente ai versi 63-68, 124-131 e 160-163.

<sup>3</sup> PUBLIO OVIDIO NASONE, *Eroidi*, introduzione, traduzione e note di Emanuele Saluatori, Milano, Garzanti, 1996; *Epistola X*, p. 91 (versi latini 21-24).

Ovidio, che ritorna sul tema nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti*, è modello però soprattutto per l'*Arianna a Nasso* di Rinuccini, il testo alla base dell'*Arianna* monteverdiana. In un'epoca in cui gli «albori del melodramma» erano cosa per eruditi, la perduta *Arianna* del più celebre operista seicentesco offriva l'occasione ad Hofmannsthal per ricondurre il mito alla tradizione musicale italiana. L'opera era una delle pochissime di cui fosse conosciuto un frammento musicale, il celeberrimo *Lamento* (la sola pagina sopravvissuta). La trattatistica aveva investigato solo saltuariamente l'argomento, e se anche Hofmannsthal non aveva avuto in mano lo studio di Solerti (1904), forse conosceva al riguardo il pregevole lavoro di Rolland (1895) o i due volumi di Goldschmidt (1901), che riferiscono della fortuna straordinaria di questo *Lamento*, capace di commuovere le dame di allora fino alle lacrime. L'immagine di Arianna, riletta attraverso la straordinaria pagina musicale, delinea un personaggio che molto si avvicina alla fanciulla abbandonata nella Nasso tutta ideale e interiore di Hofmannsthal. Di Rinuccini-Monteverdi è pure l'arrivo di Bacco salvatore, solo saltuariamente presente nei mitografi antichi. E se anche il *deus ex machina* che scioglie la vicenda è una lettura che può non accontentare l'intellettuale del primo Novecento, l'incurSIONE di Bacco novello sposo di Arianna arriva al libretto di Hofmannsthal quasi certamente da qui, per poi essere radicalmente ripensata.

Ecco quindi gli elementi di partenza: la sensualità autodistruttiva del carne catulliano; il dolore disperante raccontato da Ovidio che solo anela la morte; il pianto inestinguibile del *Lamento* di Monteverdi. Quest'ultima pagina, priva della necessaria catarsi (perduto, come detto, il resto dell'opera) non potendo che ripetere se stessa da tre secoli, obbligava la sciagurata a desiderare ogni volta la morte senza mai ottenerla – un'Arianna quindi come Tantalo spogliata e tormentata in perpetuo. E qui potrei forse ipotizzare che il poeta, di fronte a tanto dolore, si sia commosso e abbia sentito la necessità di far risorgere una nuova opera, capace di por fine al supplizio. Hofmannsthal cioè non riscrive l'*Arianna* monteverdiana, semmai tenta di asciugare le lacrime della fanciulla offrendo un seguito al *Lamento*, che si rivela ideale causa scatenante della sua *Ariadne*.

A questo punto diventa necessaria la figura di Bacco. Non certo del dio carrucolato dal cielo *in extremis*, ma di un Bacco che sembra voler fornire precise risposte, che tuttavia all'inizio andavano in una direzione e poi si sono tramutate in tutt'altro. Perché ci sono due Bacco nella mente di Hofmannsthal. E il primo (dell'altro dirò poi) è quello presagito nelle annotazioni dello scenario spedito a Strauss il 19 maggio 1911.<sup>4</sup> Qui Bacco è quello che dev'essere: il cavaliere romantico venuto a salvare la fragile Arianna, che incarna la sensualità maschile di un dio davvero eroico, che è Dioniso ebbro, che è il desiderio, con le carni che luccicano e i profumi della lussuria pronti a inebriare chi vi s'imbatte. È chiaro che questo Bacco è la diretta conseguenza dell'*Arianna* catulliana: la sua dirompente sensualità offre a Hofmannsthal il contraltare maschile, fisico e altrettanto seducente, destinato a compensare le attese di lei e quindi a sciogliere la vicenda.

<sup>4</sup> Pubblicato in HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke in einsehbänden*, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1947-59; <sup>2</sup>1979-80, *Dramen*, V, pp. 286-293; riprodotto con un contributo critico in KAREN FORSYTH, *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: Its genesis and meaning*, Oxford, Oxford University Press, 1982, pp. 273-279.



Franz (François) Ertinger (1648-intorno al 1710). L'incisione accompagna *Ariane et Bachus* di Saint Jean (rappresentata con musica di Marin Marais nel 1696), in *Recueil des opéra représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, vol. v, Paris, Christophe Ballard, 1703.



Frederic Leighton (1830-1896), *Arianna abbandonata da Teseo*.  
Olio su tela. Hyderabad, Salar Jung Museum.

Hofmannsthal propone insomma una soluzione *fisiologica* che, per usare un conversare da strada, diventa niente più che il consiglio tutto maschile, interessato e sbrigativo, che si vorrebbe dare agli struggimenti virginali generalmente incompresi, ovvero: «Trovati un uomo!» Che è molto, ma molto meno del pio suggerimento di metter su famiglia. Il significato del poeta rimane però nobile; è un ritorno alla verità di natura, all'elevazione dell'istinto come condizione inevitabile di ogni essere umano. Ma perché non vi siano fraintendimenti, Hofmannsthal ha bisogno di dare delle spiegazioni. Ecco allora la comparsa di Zerbinetta, che è prima di tutto donna di piacere, e come tale si contrappone ad Arianna: la prostituta di fronte alla santa.

Il mondo di Zerbinetta è quello degli uomini e della commedia dell'arte, di contro il mondo di Arianna è quello 'serio' e finto degli dei. È l'opposizione di due diverse realtà morali (sentire/vivere *vs.* apparire/espriare) e insieme stilistiche, ovvero di genere (la commedia e la tragedia), che diventano subito una la metafora dell'altra; e in questo scambio di valori sembrano affascinare e sedurre Hofmannsthal che presto concepisce un connubio fra le opposte forme teatrali, quasi a delineare i due modi possibili di vivere i sentimenti.

Ma è Zerbinetta a spiegare ad Arianna la vita, non il contrario; e non le spiega certo il 'fare la vita', ma lo stare al mondo, accettandone ipocrisie e finzioni, per vivere *qui e ora* se possibile libera da patimenti; usando anche l'inganno e il peccato s'è il caso, perché parte stessa dell'ordine delle cose:

Noch bin ich wahr, und doch ist es gelogen,  
 Ich halte mich treu und bin schon schlecht,  
 Mit falschen Gewichten wird alles gewogen –  
 Und halb mich wissend und halb im Taumel  
 Betrug ich ihn endlich und lieb ihn noch recht!

Sincera sono... eppure ho già tradito: / ancor fedele io sono... – e già peccai! / Qui, tutto si pesa – con peso mentito... / Ed ebra alcun poco – ed un po' cosciente / alfine lo inganno... – eppur l'amo ancor!<sup>5</sup>

Zerbinetta spiega ad Arianna quanto sia contraddittorio essere donna, quanto mutevoli siano i sentimenti, e però quanto importante sia il sentire interiore. Ma nella società borghese, anzi imborghesita, di Hofmannsthal e Strauss, il consiglio, che certo si nutre degli psicologismi tanto di moda a Vienna, rimane tuttavia una 'proposta indecente'.

Hofmannsthal non riuscirà infatti a mantenere una scelta così radicale, ma al momento – siamo per ora in fase di progetto – non ha ancora cambiato idea e s'industria di trovare per *Ariadne* una cornice adeguata. La scelta di innestarla al posto della cerimonia dei turchi del *Borghese gentiluomo* è indubbiamente felice. All'epoca s'ignorava che l'opera seicentesca accostasse naturalmente comico e serio, nobile e buffo; ad Hofmannsthal bastava sapere che i due generi erano propri del teatro barocco e che, per capriccio, un padrone eccentrico, arricchito e privo di buon gusto, li voleva a forza riuniti. Molière offriva il contenitore adatto. Fin dai tempi del *Rosenkavalier*, Hofmannsthal aveva apprezzato le potenzialità teatrali delle *Furberie di Scapino* e di *Mon-*

<sup>5</sup> La traduzione fa riferimento alla versione ritmica italiana di Ottone Schanzer, utilizzata per la prima rappresentazione italiana (Torino, 7 novembre 1925) e qui riprodotta accanto al libretto tedesco (cfr. *Guida all'ascolto*, pp. 21 e segg.: 50).

*sieur de Pourceaugnac*, ma se la doppia paternità di Molière e Lully ben poteva stimolare una nuova collaborazione con Strauss, la critica sociale del *Borghese* lo rendeva, da un lato, subito appetibile e, dall'altro, offriva i giusti agganci agli strugghiamenti di Arianna dibattuta fra senso e dovere – trasposizione del disagio fra essere e apparire dello Jourdain *sine nobilitate*, il padrone arricchito della commedia.

Ma qualcosa si rompe nel progetto originario. L'istintualità animale di una passione fra dèi e semidei – Arianna che si dà a Bacco perché Bacco è bello – anche se accolta come emblema di verità, sembra perdere di significato. Forse in fondo lo stesso Hofmannsthal, come il suo pubblico borghese, non riesce a credere veramente nella sincerità dell'istinto, o forse, in un gioco d'immedesimazioni, lui stesso non si sente all'altezza del suo Bacco eroico, e ha paura di non essere in grado di sedurre le carni bagnate e doloranti di Arianna che si strugge sulla spiaggia.

Certo è che il Bacco delineato nel libretto finito non è più un eroe. Ora risorge giovinetto, ancora sensuale certo, ma efebico, quasi galante. Nella celebre *Ariadne Brieffe* (luglio 1911), Hofmannsthal spiega a Strauss come si debba intendere questo nuovo Bacco:

... innocente, giovane, inconsapevole della propria divinità, viaggia dove il vento lo porta, di isola in isola. La sua prima avventura è stata tipica: la chiami pure una cocotte o Circe. L'impressione, per un'anima giovane, innocente, ricca d'infinito energie, è tremenda ... lo sgomento dell'esperienza erotica lo assale, tutto si svela a lui, l'imbestiamento, la trasformazione, la propria divinità, tutto in un baleno.<sup>6</sup>

Bacco di colpo è diventato l'adolescente che ha appena superato la pubertà e non conosce veramente il sesso (qualcosa ha praticato forse con la Circe 'ad ore'). E questo è veramente cambiare le carte in tavola, perché se il ragazzo rimane intriso della carica erotica originaria, come tale non è più l'inevitabile luogo di perdizione d'ogni donna, non esprime più la forza dell'uomo, del combattente, del marito. Ora è la fragilità innocente non meno che inquietante di un giovane che non è ancora un uomo, e il cui sesso rimane ambiguo, sfuggente, impalpabile. Bacco è quasi più il Tadzio di *Morte a Venezia* piuttosto che l'eroe senza macchia con destriero sellato pronto a rapire il cuore di dame innocenti.

È stato notato dalla critica come gli adolescenti raccontati da Hofmannsthal siano sempre nobili e portatori di valori elevati. Così è per Octavian del *Rosenkavalier* (è lui che deve consegnare la rosa rituale); così sarà per il Compositore del *Vorspiel* (figura assente in Molière e aggiunta a bella posta), un giovane non solo promettente ma, a detta del suo maestro, «un genio immortale»; così è, ora, per Bacco. Hermann Broch, letterato di quegli anni, aveva scritto in *Hofmannsthal e il suo tempo* come questi vati giovinetti fossero sempre un autoritratto del giovane poeta, già bimbo prodigio della cultura viennese.<sup>7</sup> Se l'alta opinione di sé e l'immediata fortuna letteraria convincevano Hofmannsthal della sua predestinazione e in generale di quella dell'artista, la narcisistica proiezione di nobili adolescenti deve però considerarsi ben

<sup>6</sup> HUGO VON HOFMANNSTHAL – RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, a cura di Willi Schuh, traduzione italiana di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993, p. 143.

<sup>7</sup> HERMANN BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit: eine Studie*, Munchen, Piper, 1964; trad. it.: *Hofmannsthal e il suo tempo*, introduzione e traduzione di Saverio Vertone, Roma, Editori Riuniti, 1981.

più che autoreferenziale: appare infatti soprattutto simbolica. L'insistita ambiguità sessuale in cui si atteggiavano questi giovinetti, superato il momentaneo disagio, diventa pertanto valore necessario.

È sbagliato infatti giudicare casuale tale ambiguità. Certo, la scelta di un mezzosoprano per la parte del Compositore fu di Strauss, e a quest'ultima ipotesi Hofmannsthal oppose un momentaneo disaccordo. Non fu così però per Octavian nel *Rosenkavalier* e, in entrambi i casi, i connotati letterari rimangono quelli del giovinetto, dell'*eròmenos*, si potrebbe dire. Proprio nel *Vorspiel*, la Primadonna teme che Bacco possa cantare «per due ore in falsetto» (quando invece Strauss lo vorrà tenore): qui Hofmannsthal tradisce una destinazione di registro vocale se non ambigua, certamente efebica. Lo stesso giovane aiutante di cucina, che nel balletto conclusivo del *Borghese* danza ebbro di vino e bacia Dorimene, lo si vuole interpretato da una donna – la celebre Grete Wiesenthal – che, come il Sebastiano di D'Annunzio impersonato qualche anno prima da un'androgenissima Ida Rubinstein, sembra innanzi tutto voler enfatizzare l'ambiguità della seduzione.

Questo gusto un po' decadente di giocare sull'identità sessuale, in Hofmannsthal, più che esasperare la carica erotica, tende invece ad annullarla. Come in un quadro di Moreau, l'eccesso di sensualità fa sparire il desiderio ed esalta il misticismo. L'operazione è semplice: Hofmannsthal parte da un istinto primordiale, vero, umano, carico di emozione (Arianna nuda, bagnata dalle lacrime, Bacco di bronzo, l'occhio nero e profondo), ma una volta riconosciuto lo teme, teme il caos di quell'istinto e la sua ingovernabilità. A quel punto agisce per imbrigliarlo, lo rinchiude in una gabbia asettica e levigata che trasforma la pulsione in misticismo morale, filosofico, sacro. È consapevole che in questo modo si esce dal mondo e si approda in un altrove che poco ha a che vedere con le cose umane, ma Hofmannsthal in fondo non è lontano dall'idea che l'arte tenda a qualcosa che forse non è di questa terra.

La contrapposizione fra ciò che è qui e la nobiltà dell'arte però tormenta il poeta: soffre il dualismo come inconciliabile, come inconciliabili nella sua mente sono i piani stilistici della tragedia e della commedia, impersonati dal sentire delle due donne:

Ed è così che i due mondi spirituali [quello di Arianna e quello di Zerbinetta] alla fine s'incontrano ironicamente, nel solo modo in cui possono incontrarsi: non comprendendosi.<sup>8</sup>

E l'incomunicabilità fra i due mondi esprime l'incapacità d'integrazione di due valori fondamentali, il *sublime* di Arianna contro il *vero* di Zerbinetta. Contrapposizione che potrebbe anche non esistere (spesso il sublime è vero e viceversa) ma che è alla base di ogni decadentismo.

La trasformazione di Bacco va in questa direzione: imbriglia la carne per lasciare che la sensualità si trasformi in poesia. Ma se il Bacco fanciullo è lo specchio del giovane Hofmannsthal, il Bacco eroe è l'*erastés* da cui essere posseduto; scelta che obbliga il poeta a identificarsi con Arianna. E se l'identificazione narcisistica con il fanciullo è solo un artificio letterario – perché quello è il mondo degli dèi – l'essere Arianna per Hofmannsthal è invece un percorso inevitabile. Hofmannsthal vive e ri-

<sup>8</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss del luglio 1911 («Ariadne Briefe»), in *Epistolario* cit., p. 143.

vive tutti i suoi personaggi femminili dall'interno, da Elettra alla Donna senz'ombra la natura femminile è quella che gli è più spontaneamente contigua, che meglio riesce a investigare. La stessa Zerbinetta, donna più quotidiana e meno artificiale, è il personaggio certamente meglio delineato, sempre coerente nelle sue prevedibili contraddizioni: le sue parole, e proprio le argomentazioni più uterine, sono quelle meglio tratteggiate dal libretto.

Casomai è il senso di colpa che gli fa preferire la sorte nobile e irreale di Arianna, la colpa di chi 'sente' di avere sentimenti sbagliati. Quella sensibilità quasi omosessuale – peraltro tutta letteraria – che traluce dalle pagine del libretto si rivela proprio nella contrapposizione consapevole, irrisolta, fra il sentire e il mostrarsi; e potremmo anche ritrovarla nelle stesse lettere scritte a Strauss in questi anni, dove il compositore è spesso recepito come un amante distratto:

che ne è di lei? Sono sempre inquieto, quando da tanto tempo non ho notizie del mio secondo io.<sup>9</sup>

Le è incomprendibile che proprio allora avessi il desiderio di un contatto? Il desiderio di sapere che lì c'era *Lei* e non uno scrittoio vuoto, Lei, disposto e pronto ad accogliere ciò che solo per Lei è stato creato!<sup>10</sup>

... quanto è in gioco tra noi in questo momento, tra noi che forse ha congiunto una cosa più alta del caso, destinati l'uno alla gioia dell'altro – noi che dobbiamo fare del tutto per non allontanarci da questa destinazione.<sup>11</sup>

Sembra si parli di arte, ma l'ansia di non ricevere notizie, il piacere del contatto, la paura che la collaborazione finisca, sono i timori di un innamorato più che i disagi del collaboratore. L'amore di Hofmannsthal è, come spesso avviene, sublimato nel contatto professionale, ma il suo viverlo in modo succube e dipendente si raccorda con la stessa Arianna, quasi il poeta abbia ricreato, nel corrispondente, l'amante lontano, poco coinvolto, al solo scopo di poter patire per lui.

È qui che si concretizza il disagio, o meglio il cortocircuito: Hofmannsthal-Arianna non può soggiacere all'eroe perché l'unico eroe è proprio il poeta. E il poeta non sa vivere nel mondo da eroe, perché il suo proporsi timido, insinuante, raffinato, in nessun caso è adeguatamente maschile. È come se Hofmannsthal, incapace di essere il Bacco salvatore di Arianna, ritorni nei panni di lei, per ritrovare nel desiderio per un Bacco diventato fanciullo la forza di uscire dalla sua solitudine. E Bacco da predatore è tramutato in preda, in preda inconsapevole, che solo per essere quello che è – il desiderio certo, ma non quello che potrebbe riempire il cuore di una donna – risveglia la volontà di Arianna dal suo isolato torpore.

Arianna a questo punto non può più innamorarsi di Bacco; il quale, infatti, per lei diventa il messo che la condurrà alla morte (e Hofmannsthal sa che i Tadzio sono la china verso la dissoluzione), un messo da cui si sente sì attratta ma per perdersi, non per essere salvata. E l'offrire la sua mano al giovane è un consapevole concedersi alla morte. Arianna fra le sue braccia non è più nulla:

<sup>9</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss (27 giugno 1911), *Ibid.*, p. 139.

<sup>10</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss (5 luglio 1911), *Ibid.*, p. 140.

<sup>11</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss (18 dicembre 1911), *Ibid.*, p. 156.



John Waterhouse (1849-1917), *Arianna*. Olio su tela. Collezione privata.

Was hängt von mir  
 In deinem Arm?  
 Oh, was von mir,  
 Die ich vergehe,  
 Fingest du Geheimes  
 Mit deines Mundes Hauch?

Sul seno tuo, / di me che stringi? / Di me, Signore, / che mi dissolvo: / di', che afferrasti / col leno tuo spiro?<sup>12</sup>

Arianna, dandosi a colui che crede tramite di morte, non perde la sua dignità, perché rimane contemporaneamente fedele al suo amore, e insieme trova le forze per uscire dall'*impasse* di una solitudine sterile e umiliante. Lo precisa Hofmannsthal stesso, con quel tanto di ipocrisia teorica che solo la tensione artistica riesce a giustificare:

Si tratta di un semplice e tremendo problema della vita: quello della fedeltà. Perseverare in eterno nella fedeltà a ciò che è perduto, fino alla morte – o invece *vivere*, seguire a vivere, superarsi, *mutarsi*, rinunciare all'unità dell'anima, eppure serbarsi nel mutamento, restare un essere umano e non abbassarsi alla bestia senza memoria.<sup>13</sup>

La fedeltà. Che ammirevole gioco di prestigio. Il desiderio straziante, l'amore disperato, il caos delle passioni sono ricondotte a un valore più sociale che interiore. Sembra quasi aleggi la parola 'rispettabilità'. Sembra che la non-umanità del mondo degli dèi, più che valori nobili, esprima l'imperturbabilità di una società composta e ordinata come quella viennese, una società che, alla vigilia della Prima guerra mondiale, crede di poter fuggire il dolore mentendo a se stessa, non riconoscendo chi gli sta di fronte (come Arianna e Bacco che non si riconoscono) e ritrovando nel suo illudersi la rispettabilità di chi non può essere accusato di nulla.

Arianna non ha ceduto al dolore con la disperazione, né lo ha scacciato con un nuovo amore. In questo senso la sua scelta è solo apparentemente nella direzione dei consigli di Zerbinetta che, senza mezzi termini, la spronava a dimenticare Teseo e a trovarsi un altro uomo. Zerbinetta crede che alla fine Arianna abbia assecondato il suo consiglio e commenta:

Kommt der neue Gott gegangen,  
 Hingegeben sind wir stumm.

Se il novello dio ne giunge / mute a lui ci offriamo, ormai.<sup>14</sup>

Ma non ha capito che la strada di Arianna è tutt'altra. Perché quella di Arianna è una strada divina, impraticabile dagli esseri umani, o forse praticabile solo da coloro che riescono a non vivere nel mondo mentendo a se stessi. In questo senso Arianna è sì santa, ma perché non conosce la verità. E la sua vicenda diventa una 'sacra rappresentazione' che trasforma l'ipocrisia in rito.

La verità è che Arianna si sbaglia di nuovo. Come prima credeva di essere amata da Teseo, ora crede Bacco il messo di morte. Arianna continua ad illudersi, perché per restare innocente ha bisogno di credere ciò che non è, perché, come detto, lei è

<sup>12</sup> Cfr. *Guida all'ascolto*, p. 64.

<sup>13</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss del luglio 1911 («Ariadne Briefe»), in *Epistolario* cit., p. 143.

<sup>14</sup> Cfr. *Guida all'ascolto*, p. 64.

l'Illusa. E solo a questo punto, in questa ottusità per le cose del mondo, Arianna diventa simile a Zerbinetta. Zerbinetta crede di conoscere gli uomini e l'amore, ma anche lei ammetterà, in un verso del *Vorspiel*, ovvero in un verso che Hofmannsthal non ha ancora scritto, che gioca un ruolo, quello che tutti si aspettano da lei; ma in fondo, nel suo cuore, soffre, soffre come tutte le donne. Sta mentendo o crede veramente a quello che dice? Non possiamo saperlo, ma tutti vorremmo sperare che per una volta ha provato ad essere sincera. Perché anche Zerbinetta è un'illusiva; perché anche lei crede che gli amori vadano e vengano come le stagioni, ma non sa che senza amore, un vero amore, non sarà mai felice. E Arianna, in questo suo assomigliare a Zerbinetta, forse ritrova la sua umanità.

*'Ariadne' secondo Strauss*

Strauss parte da qui. Il testo che riceve e che pian piano comincia a intonare è quello dell'*Oper* (il *Vorspiel*, come detto, verrà aggiunto quattro anni dopo). E non è un soggetto che sembra rapire il suo entusiasmo. Hofmannsthal se ne accorge, subito rimanendo deluso. Strauss, diplomaticamente, incolpa la sua ottusità di compositore 'mestierante', accusando stanchezze occasionali (come il divieto di fumare che lo rende nervoso). Hofmannsthal dà le spiegazioni del caso – l'*Ariadne Briefe* – e Strauss ringrazia. Ma la sensazione è che continui a non capire. E ne ha tutte le ragioni, perché Hofmannsthal ha in parte giocato di prestigio col libretto, e i vari aggiustamenti sono andati a discapito della chiarezza delle intenzioni.

Strauss, forse ancora legato allo scenario, in nessun modo assimila la nuova dimensione di Bacco adolescente, e pertanto non gli tornano i conti. Questo finale che tende alla dissoluzione gli sembra poco efficace, pretende perciò dall'amico poeta che «sproni il suo Pegaso» per rimetterlo a posto. Ma è chiaro: Strauss cerca il trionfo dell'amore fra Arianna e Bacco, e questo parlarsi dei due per non capirsi, battibeccare, cambiare idea, confondere la morte con il piacere, gli sembra un *non* finale. Soprattutto Strauss ignora la microteogonia che si sviluppa nei due mondi simbolici del libretto, quello di Arianna e quello di Zerbinetta. Il parallelismo fra le ninfe e le maschere è per Strauss inesistente, così come non riconosce in Arlecchino il corrispettivo di Bacco. Nel dualismo simbolico di Hofmannsthal, la commedia e la tragedia (umano e divino) si contrappongono attraverso le due protagoniste; queste a loro volta si relazionano a un personaggio capace di veicolare l'attenzione sentimentale (Arlecchino e Bacco), e al loro fianco è una piccola corte di tre voci:

ARIANNA ↔ ZERBINETTA

BACCO ↔ ARLECCHINO

Naiade – Driade – Eco ↔ Scaramuccia – Truffaldino – Brighella

Strauss, invece, insiste a impostare tutto il lavoro sulla relazione fra Arianna e Bacco, con Zerbinetta come diversivo, tanto da imporre a Hofmannsthal nuovi versi per il finale ed eliminare, nel riadattamento del 1916, molte parti 'comiche'. Le maschere per lui diventano così un quartetto unitario (in cui Arlecchino è musicalmente equiparato ai compagni), privo di relazioni con il terzetto delle ninfe.

Hofmannsthal patisce il disagio di Strauss e assecondando le modifiche del compositore purtroppo contribuisce a sfaldare le già fragili simbologie del lavoro originario,



John Quincy Adams (1874-1933), *Selma Kurz*. Olio. Prima Zerbinetta nella seconda versione, la Kurz (1874-1933) esordì ad Amburgo nel ruolo di Mignon. Pur padroneggiando un vasto repertorio, si distinse specialmente nei ruoli di agilità (Astaroth in *Die Königin von Saba* di Karl Goldmark, Oscar, Gilda, Lakmé). Partecipò alle prime esecuzioni viennesi (nella capitale austriaca si svolse gran parte della sua carriera) della *Bohème* (1903) e della *Butterfly* (1907).



*Arianna dormiente* (II secolo a. C.). Roma, Musei Vaticani.

inconsapevolmente a danno del risultato. Il duetto conclusivo Arianna-Bacco, anche dopo essere stato riscritto, continua a non offrire nuove suggestioni, perché Hofmannsthal non ha nulla da aggiungere: è semplicemente diventato più lungo, inutilmente ingombrante, addirittura estenuante per un finale. E da qui in poi i fraintendimenti non si contano. Bacco, descritto come un fanciullo, canta invece nel lirismo tenorile di un eroe uscito da qualche mito nordico caro a Wagner; sparisce persino l'acerba lussuria dionisiaca del dio bambino, l'inquietudine dell'ambiguità. Bacco canta l'abbandono di Circe (su solenni salti di quarta e quinta che salgono fino al Si bemolle) come fosse una delle sue eroiche vittorie, non le ombre superate del passato:

esempio 1

215 *Meno mosso ma sempre Allegro*  
BACCHUS

Cir-ce Cir-ce kannst dumich hören?

218

Cir - ce Cir - ce was war dein Wil - le

231 *Doppio movimento (più mosso che la prima volta)*

Cir - ce Cir - ce Cir-ce ich konn-te flie - hen!

E quando, sempre Bacco, non avendo capito ciò che gli dice Arianna, convinto della sua divinità solo perché lei lo scambia per Mercurio, crede invano che lei si sia innamorata di lui (ma Arianna gli si concede convinta di essere condotta nel regno dei morti), ecco che l'accompagna nella grotta dove solitamente la fanciulla si rifugiava a piangere. Che cerca Bacco in quel momento? Le sue «membra» (*Glieder*) sono mosse da «divino ardore»; vuol dire che è in fregola per lei? o invece l'aver improvvisamente scoperto di essere un dio lo inebria? Bacco, in quanto adolescente che scopre se stesso, dovrebbe propendere per questa seconda opzione, ma l'uomo maturo che ci propone la musica sembra cercare altro in quella grotta che a suo dire tramuterà i pianti di Arianna in «intenso piacere». Arianna non ha dubbi, va a morire. Forse lo spettatore qualche dubbio vorrebbe porlo quando sente le parole del dio:

Die Höhle da! Laß mich, die Höhle deiner Schmerzen  
Zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich!

La tua caverna! Deh! Fa' che la caverna del tuo pianto / si chiuda, alfin, su noi, di luce arrisa!<sup>15</sup>

Strauss invece fugge ogni ambiguità. E il canto che forse vorremmo ascoltare quasi in dissolvenza, avvolto dall'eco di una discesa agl'Inferi, appare invece circondato da una gloriosa e trionfante orchestra, e suo malgrado diventa un'eroica dichiarazione d'amore, e d'amore molto, molto carnale (alcuni tenori urlano la chiusa «und mich» all'unisono con l'orchestra):

esempio 2

321 *Moderato con moto e solenne* 322

Höh - le dei - ner Schmer - zen zieh' ich zur tief - sten Lust um dich und mich!

*f appassionato* *ff*

Ma soprattutto – e questo è il vero fallimento – il canto d'Arianna e di Zerbinetta non si contrappongono realmente come due alternativi modi di essere, due *mondi* possibili, ma si relazionano in scala gerarchica irreversibile; e la presenza di Zerbinetta (e compagni) diventa una balzana eccentricità, pur divertente, ma anomala rispetto all'impianto dell'opera. Perché la parte destinata alle maschere e a Zerbinetta indulge volentieri in una scrittura *à la manière de*, mentre Arianna, che pure dovrebbe recuperare uno stile arcaico, proprio per fare anche lei musica fra virgolette, in realtà si dispone subito a cantare senza aggettivi.

In effetti Strauss ci prova a contrapporre due maniere dello stile, ma non riesce a proporre il mondo di Arianna nei termini di una finzione. Unica eccezione rimane il terzetto vocalizzato delle ninfe, brano tanto artificiale e improbabile quanto irresistibilmente affascinante (qui si dà solo la parte vocale):

esempio 3

21 *meno mosso*  
NAJD.

Sinn Ach! Sinn Ach! Sinn Ach!

ECHO  
Achl!

DRYD.  
Sinn Ach!

*pp*

Per il resto Arianna non svolge mai il ruolo di eroina-icona dell'opera seria barocca (e Bacco tanto meno), non ha un'aria di carattere, un recitativo accompagnato. Strauss

<sup>15</sup> Cfr. *Guida all'ascolto*, p. 64.

la tratta, in quanto personaggio serio, con estrema serietà, senza cioè quell'ironia distaccata che fra le righe sembra richiedere Hofmannsthal. Arianna non ha *un modo* di cantare, canta e basta. Si può argomentare che questa scrittura sia consapevolmente arcaica, contrapponendola alle arditezze di *Salome* ed *Elektra*, ma quanto si percepisce non è la maniera, non è l'arcaismo: la sensazione è che il canto di Arianna sia semplicemente convenzionale. Il che va anche bene, se si vuol leggere il mondo degli dèi come l'imborghesimento di una società al suo declino, ma l'inconveniente è che Strauss non ci fa capire se sta giocando con questo stile, e il dubbio è che scriva in tal modo perché gli piace. Alla fine ci convinciamo, con disagio, che Strauss ci crede, crede in questa scrittura turgida che sembra l'epitome di un risorto wagnerismo, crede nell'enfasi retorica delle parole di Arianna e non teme di abbandonarsi ad enfatiche ascensioni, appena lei pronuncia, per esempio, una parola come «befreien» (*liberare*).

esempio 4

70 ARIADNE

Du wirst mich be - frei - - - - - en mir

Che è solo un esempio delle numerose forzature al testo: la *libertà* di cui canta è infatti soprattutto una richiesta disperata di morte, unica condizione che gli permetta di smettere di amare Teseo, di smettere di soffrire. La musica va invece verso una felicità non richiesta, come conferma il successivo commento dei comici che osservano pietosamente Arianna: «Die Dame gibt mit trübem Sinn» (*La dama è triste; e troppo, ahimè*).<sup>16</sup>

Al contrario – ma ora non è più un pregio nell'economia complessiva dell'opera – la scrittura per Zerbinetta riesce nel suo intento e si adegua ai significati di cui il suo ruolo si carica (e lo stesso vale per Arlecchino e compagnia). Non solo tutti cantano su palesi forme chiuse derivate dall'opera italiana, ma giungono a parodiarle. La grande aria di coloratura di Zerbinetta apre con un recitativo sorretto dal solo pianoforte, che palesemente fa il verso al vecchio basso continuo:

esempio 5

Recitativ und Arie  
Moderato, senza alcuna licenza  
ZERBINETTA

Groß-mäch-ti-ge Prin-zes-sin, wer ver-stün-de nicht, daß so er-laucht-er und er-ha-be-ner Per-so-nen

[pianoforte solo]

<sup>16</sup> Cfr. *Guida all'ascolto*, p. 47.

Il basso si trasforma poi in ‘recitativo accompagnato’ con momenti di contrasto esasperato e tipiche figurazioni in sedicesimi che spesso identificano il dialogare concitato dell’orchestra settecentesca:

esempio 6

105 *Allegro assai*

Ver-las-sen! in Ver-zwei-flung! aus-ge-setzt! Ach sol-cher

Nell’aria vera e propria non mancano poi un paio di cadenze vocali straordinariamente virtuosistiche (con l’orchestra messa a tacere in chiusa) che fingono, secondo l’uso antico, un’improvvisazione estemporanea:

esempio 7

gar sich sel-ber nicht ver-steh

Cadenz

Tanto sforzo è non solo opportuno e adeguato, ma soprattutto straordinariamente riuscito, scritto con mano felice e condotto con gusto raffinato; l’ascoltatore non può non rimanere affascinato dal gioco metateatrale che esibisce il mondo di Zerbinetta. Di più: nessuno può negare che Strauss si sia veramente divertito a comporre i temi per le maschere che rincorrono le sottane di Zerbinetta e abbia messo il meglio di sé nella grande scena di coloratura di lei. Eppure, proprio perché così ben scritti, questi momenti non si fondono con il resto del lavoro e mettono in crisi il progetto complessivo di Hofmannsthal.

La musica per i comici dell’arte infatti, nel palesare i riferimenti culturali all’opera italiana, non solo contraddice la scrittura di Arianna che sembra mirare invece a un’ideale opera seria priva di reali connotati storici; ma soprattutto il fascino accattivante, fors’anche un po’ facile, del mondo di Zerbinetta rimane troppo in primo piano rispetto al *sound* nobile ma anodino di Arianna. E in questo modo, invece di



Bernardino Galliari (1707-1774), *Nozze di Bacco e Arianna*.  
Bozzetto del sipario per il Teatro Regio. Torino, Galleria Sabauda.

porsi due alternative possibili (gli ideali di Arianna *vs.* quelli di Zerbinetta), si ha una condizione esistenziale indistinta – quella degli dèi – che crede in se stessa, che si rivela a tratti ripetitiva, noiosetta forse, persino bigotta, ma che è la musica *tout court*, che è la vita nella sua espressione più rispettabile, che è a suo modo insomma l'unica condizione veramente possibile. Su questo livello zero, quasi incolore, indistinto, s'innesta però, furtivamente, un'alterazione, una variante, certamente un elemento di disturbo, che corrisponde al mondo di Zerbinetta, un mondo di cui non è difficile intuire l'inganno, la finzione, l'artificio e forse proprio per questo, perché gioco momentaneo e occasionale, diventa più spontaneamente condivisibile.

Ma il mondo di Zerbinetta non dovrebbe essere una vacanza ai Tropici per distrarsi dalla noia della vita quotidiana, Zerbinetta dovrebbe essere specularmente opposta ad una Arianna che rivendica la sua soluzione ai casi d'amore, dovrebbe essere la strada 'umana' al dramma 'divino'. Due mondi che, come diceva Hofmannsthal, non s'incontrano e non si comprendono, ma che percorrono avventure simili.

In Strauss invece c'è un mondo solo, quello ecclesiale di Arianna; il resto è un diversivo spensierato. E che Zerbinetta sia realmente un disturbo lo si coglie nell'imbarazzo con cui viene recuperato il suo commento in fine opera, quando, dopo l'interminabile duetto-fra-sordi-che-cantano (perché Arianna e Bacco continuano a non capirsi fino all'ultimo verso), lei civettuola esibirà il suo sapere di donna vissuta («Se il novello dio ne giunge...»); il che significa, per la poverina, non aver colto la tragedia di questa donna infelice che Teseo abbandonò a Nasso. Perché Arianna sta andando a morire e non ha certo dato retta ai formicolii eventualmente percepiti sotto le gonne.

La battuta di Zerbinetta – vero colpo di genio di Hofmannsthal – per Arianna vale solo in apparenza ma è falsa nei contenuti. E nel confermare l'incomunicabilità di due mondi, ne esplicita la rispettiva solitudine cosmica, solitudine da estendere ad ogni singolo personaggio; perché se già Bacco e Arianna non comunicano fra loro, nemmeno Zerbinetta ha veramente mostrato il suo cuore (come confessa nel *Vorspiel*). Eppure la sua battuta conclusiva – ben più che chiave, cardine addirittura di tutta l'opera – a Strauss dà fastidio, e comprensibilmente, giacché per lui il finale è univoco, e solo deve avervi spazio la compiuta unione fra Arianna e Bacco.

Fortunatamente almeno su questo punto Hofmannsthal ha resistito e non ha eliminato quei versi; ma Strauss ha continuato a non capire e, obbligato a tenere il tema di Zerbinetta, l'ha musicato cospargendolo di quel misticismo serafico, direttamente derivato dalla china intrapresa dal duetto di Bacco e Arianna:

esempio 8

ZERBINETTA (sommessa e discreta)

Kommt deneu - - e Gott ge - gan - gen hin - - ge - ge - ben

[arpa, celesta e fiati (senza archi)]  
[pp] dolcemente in fuori

In questo modo l'ascoltatore rischia di credere veramente che Zerbinetta la sappia lunga sulle cose della vita e tutto abbia capito delle donne, Arianna compresa. E invece Zerbinetta rivela di sé solo il suo essere sciocchina e limitata come tutti, incapace di cogliere le leggi divine che regolano il mondo.

In un gioco che rischia forse di attorcigliarsi su se stesso, si potrebbe osservare che l'incomprensione stessa fra Hofmannsthal e Strauss diventa un po' metafora della vicenda di Arianna e in questo senso eleva il parlarsi e non capirsi dei due artisti a condizione ideale per la realizzazione di quest'opera. In effetti, se con occhio smalzato osserviamo il ragionare di Hofmannsthal sull'incomunicabilità che diventa solitudine (il suo discorso sulla fedeltà di Arianna è solo l'accidente che permette di indagare tale filosofia), ci si accorge che tutti gli infiniti fraintendimenti di *Ariadne* sono l'espressione più compiuta di questa stessa solitudine. Il carteggio Hofmannsthal-Strauss è copiosissimo, ma alla fine, dopo le centinaia di lettere che si scrissero in più di vent'anni, la sensazione è che i due non si siano mai veramente compresi. Hofmannsthal stesso avrà occasione di scrivere a Strauss:

Tra due persone come noi non c'è nulla più che il comune lavoro, e in verità nessun altro tema comune.<sup>17</sup>

Credo che non esista nessuno che mi conosca tanto poco.<sup>18</sup>

Le incomprensioni proseguiranno anche nella stesura del *Vorspiel* ma, legate a un testo occasionale, appariranno meno rilevanti. Nato infatti come scena di servizio – un interludio parlato per inserire l'*Ariadne* nel *Borghese* molieriano – privo di una vera ideologia (a parte il gioco metateatrale), diventa un *divertissement*, peraltro riuscitissimo, tenuto in piedi dalla perizia compositiva di Strauss, più che un vero contraltare dell'*Oper*. Fu Strauss stesso a pretenderlo fin dalla versione del 1912, con l'intento di accentuare la critica sociale e la satira teatrale:

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 mai, e poi ogni autoironia priva la critica delle sua armi più affilate.<sup>19</sup>

Tuttavia, la versione 1916, interamente musicata, va ben oltre la semplice satira. Sembra quasi che, inconsapevolmente, si metta in discussione proprio l'idea stessa di scrivere melodrammi, in un momento ormai in cui il genere operistico stava realmente segnando il passo ed esibiva i sintomi di una crisi imminente.

In effetti è come se con il *Vorspiel* Strauss prendesse un po' le distanze da *Ariadne*. L'uso consapevolmente ironico dello stile, che qui, diversamente dall'*Oper*, non perde un colpo ed esplicita ad ogni battuta la volontà di giocare con la musica, i personaggi e le cose che si dicono, sembra preannunciare all'ascoltatore il taglio artificiale e disinvolto di chi non si lascia realmente coinvolgere da miti antichi, fanciulle abbandonate e soubrette in vacanza su improbabili isole greche. Eppure qualcosa non torna.

Strauss, quasi indossando il ruolo di compositore postmoderno (in tempi decisamente non sospetti), piega il recitativo infinito che innerva tutto il prologo per giocare con i vizi (e i vezzi) tipici degli usi operistici. Così la Primadonna scatena sontuosi arpeggi ogni volta che apre bocca, il Maestro di danza parla solo su ritmi saltellanti, il Maggiordomo recita (a sottolineare la sua totale incomprensione delle cose musicali), Zerbinetta si tira sempre dietro il pianoforte (che all'inizio del Novecento doveva fare tanto basso continuo settecentesco), il vecchio Maestro di musica canta su recitativi che sembrano usciti dal Testo delle *Passioni* bachiane, e il giovane Compositore è sempre pronto a modulare a tonalità lontane un canto che esagera ogni frase, e che si prende tanto sul serio da rasentare il ridicolo.

La capacità straordinaria di Strauss di giocare con tutte queste scritture suscita ammirazione incondizionata. E sebbene si colga la volontà di criticare certe mode diffuse del genere operistico (wagnerismo compreso), tuttavia la risposta che egli offre è solo un'esibizione di maestria tecnica, non una strada per rinnovare il teatro musicale; il suo giocare con le forme antiche, sovrapporle, frantumarle e ricomporle in un sorta di *patchwork* allucinato, non è stile, ma esercizio di stile, seppur straordinariamente riuscito.

<sup>17</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss (27 febbraio 1923), *Ibid.*, p. 515.

<sup>18</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss (27 ottobre 1927), *Ibid.*, p. 628.

<sup>19</sup> Lettera di Strauss a Hofmannsthal (24 luglio 1911), *Ibid.*, p. 149.



1. Maria Jeritza (Marie Jedlitzka, 1887-1982), la prima Ariadne. Per Strauss fu inoltre la prima Imperatrice, e impersonò la protagonista nella rappresentazione viennese di *Die ägyptische Helena* (11 giugno 1928), che seguì di pochi giorni la prima di Dresda. Famosa pucciniana (Tosca, Minnie, Turandot), fu anche la prima Jenůfa a Vienna (1918) e a New York (1924). Partecipò alla prima viennese (Marietta) di *Die tote Stadt* di Erich Korngold (1921). Apprezzatissima da Strauss, che le donò il manoscritto del suo ultimo Lied (*Malven*), ritrovato solo dopo la morte della cantante.

2. Viorica Ursuleac (1894-1885), Ariadne alla Staatsoper di Monaco (1937). Esordì a Zagabria (1922) in *Werther* (Charlotte). Per Strauss fu la prima Arabella, la prima Maria (*Friedenstag*) e la prima Contessa Madeleine; impersonò inoltre Danae nella prova generale pubblica al Festspielhaus di Salisburgo nel 1944 (la rappresentazione fu poi cancellata, e la prima di *Die Liebe der Danae* ebbe luogo solo nel 1952). Partecipò, tra le altre, alla prima esecuzione (1928) del *Diktator* di Ernst Křenek. Moglie di Clemens Krauss (1893-1954), illustre direttore d'orchestra e librettista di *Capriccio*.

3. Leonie Rysanek (Ariadne) e Jess Thomas (Bacchus) al Metropolitan di New York (1962). La Rysanek, nata nel 1926, esordì a Innsbruck (1949) nel *Freischütz* (Agathe) di Carl Maria von Weber. È stata una grande straussiana (Imperatrice, Maescialla, Salome, Chrysothemis, Helena, Danae), una celebre Sieglinde e Senta. Nato nel 1927, Thomas si impose soprattutto come interprete wagneriano (Walther, Lohengrin, Siegfried, Tristan, Parsifal); tra i ruoli straussiani, è stato un famoso Imperatore. Partecipò alla prima esecuzione di *Antony and Cleopatra* (Cesare) di Samuel Barber (New York, Metropolitan, 1966).

Alla fine, eliminata ogni sovrastruttura, rimangono solo i modi antichi di fare opera, che da lontano sembrano quasi nostalgici, ricordo di un passato perduto, e in questo senso rivelano ancora una volta il gusto apparentemente *rétro* di Strauss. La stessa polemica sull'attualità dell'opera ha un sapore sorpassato; ricorda quasi gli ideologismi dei *Meistersinger*, dove l'arte rivendica la sua vitalità contro i purismi accademici di Beckmesser. Ma Wagner affermava un principio estetico ed eroico: il suo fare teatro come necessità contro l'abitudine dell'arte. Strauss invece è più vicino a una *querelle* settecentesca, sull'esempio di una cantata metateatrale come *Il combattimento tra Febo e Pan* di Bach, dove la lira di Apollo e le sue celestiali armonie celebrano la scuola antica e la sapienza tramandata, contro le ariette del Satiro che tanto da vicino ricalcano le mode operistiche di successo, sostenute da compositori senz'arte né parte.

Strauss insomma sembra opporre alla dissoluzione del linguaggio operistico solo il mestiere. E in ogni caso non riesce ad essere veramente *super partes*. Egli chiede in effetti a Hofmannsthal di fare in modo che il Compositore non debba assomigliargli; lo fa cantare come se fosse sempre sull'orlo di una crisi emotiva; sfrutta la voce di mezzosoprano proprio per evitare il realismo di un'immedesimazione; ma il trattamento vocale del Compositore, liberato da qualche insistenza inserita ad arte, è proprio quanto di più straussiano *Ariadne* è in grado di proporre.

Hofmannsthal ci prova a delineare le ipocrisie del giovanotto per agevolare la satira sul superomismo dei compositori d'opera: gli fa rincorrere celestiali temi a dieci minuti dall'apertura di sipario, lo fa innamorare dell'abborrita Zerbinetta, gli fa accettare il compromesso per cui poco prima avrebbe piuttosto distrutto il suo capolavoro, e soprattutto realizza un'*Ariadne* che mescola serio e giocoso a totale disfatta degli ideali compositivi dichiarati.

Strauss, al contrario, ammorbidisce i toni e sembra a tratti parteggiare per il giovane musicista, che più che un isterico idealista diventa anche lui, come Arianna, un illuso che ha ancora molto da capire del mondo. E il suo innamorarsi di Zerbinetta non è ironia, per Strauss diventa un sentimento vero, intonato su armonie prive di doppi sensi. E Zerbinetta stessa, malgrado la didascalia chiarisca la falsità del gioco messo in atto («con raffinata ironia e apparente semplicità»), canta come rapita da emozioni vere e incorruttibili.

Se il fraintendimento è sintomo da un lato dell'approssimazione con cui Strauss si rapporta al significato simbolico dei personaggi, dall'altro rivela una partecipazione complice proprio dei sentimenti del Compositore. Ed è come se Strauss ci dicesse che sa che il mondo scanzonato di Zerbinetta non appartiene veramente all'arte, ma la sua controparte *en travesti*, pur calata nel ruolo dell'artista, non può non esserne attratto perché anch'essa è parte del mondo degli uomini.

Il giudizio morale è chiaro e prevedibile: a Strauss basta un sentimento profondo come l'amore per risollevarne le bassezze della condizione umana (scelta di comodo che Hofmannsthal si guarda bene dal compiere). Zerbinetta infatti, quando sembra non reggere il gioco e, scoprendosi improvvisamente nella più segreta intimità, ammette che il suo sorriso è una finzione, trasforma il suo modo di cantare in quello assai più nobile ed aulico del Compositore, dando ragione all'enfasi retorica, decisamente contraria al libretto, che ricongiunge il *vero* al *sublime*:

COMPONIST Süßes, unbegreifliches Mädchen!

ZERBINETTA Törichtes Mädchen, mußt du sagen, das sich manchmal zu sehnen versteht nach dem einen, dem sie treu sein könnte, treu bis ans Ende.

COMPOSITORE Dolce, incomprendibile fanciulla! — ZERBINETTA Folle fanciulla, dèi tu dire, che, talvolta vorrebbe sognare l'uno, il solo a cui sarebbe fedele sino alla morte!<sup>20</sup>

esempio 9

96 [ZERBINETTA] (molto sentito)

das sich manchmal zu seh - nen ver - stün - de nach dem ei - - - nem dem sie treu  
 sein könn - te treu bis ans En - - - - de

*pp espress.* *pp cresc.* *f* *dim.* *mf* *mf*

Strauss insomma, pur compiacendosi delle commistioni di genere, rimane imbrigliato in giudizi di valore che distinguono fra musica d'arte e musica d'intrattenimento. Giudizi di valore che non gli permettono di porre una vera distanza fra sé e il Compositore e che condizionano lo stesso disequilibrio nel rapporto fra Arianna e Zerbinetta.

D'altra parte Strauss ci dice anche che la musica più sincera, quella che prende le mosse dall'opera italiana, che scaturisce immediata dal sorriso dei comici dell'arte, quella musica per lui rimane irresistibile, lo seduce e lo cattura con il fascino sottile del desiderio, della sensualità, anche della corruzione, se si vuole. Così l'avevano sedotto i casi torbidi di Salomè ed Elettra, così continuerà a sedurlo tutto ciò che spontaneamente si propone senza mediazioni, senza filtri ideologici, senza costruzioni letterarie, e si scopre necessario, primordiale, persino crudele; così lo seduce il canto che nasce dall'emozione, dal desiderio, dal professarsi vivi, dal cantare l'inconfessabile. Alla fine, Strauss forse appare architetto meno rigoroso di Hofmannsthal, ma si mostra tuttavia capace, almeno, di ridare smalto alle rigide planimetrie del poeta – pur avendole completamente buttate all'aria. O forse, proprio per questo.

<sup>20</sup> Cfr. *Guida all'ascolto*, p. 37.

## Bibliografia

Se mi domandassero a bruciapelo (perché anche questo può capitare) – «Professore, una bibliografia su Richard Strauss di due o tre titoli al massimo; e in italiano, mi raccomando, perché non leggo in altre lingue!» – senza esitazione risponderei: innanzitutto, per coglierne il monologo interiore, RICHARD STRAUSS, *Note di passaggio: riflessioni e ricordi*, a cura di Sergio Sablich, Torino, EDT, 1991; quindi, per ascoltarne il dialogo con un interlocutore privilegiato: HUGO VON HOFMANNSTHAL – RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, edizione italiana a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993; infine, per disporre di un'immagine a tutto tondo e dell'uomo e dell'artista: QUIRINO PRINCIPE, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989.

Il monumento cartaceo più cospicuo eretto alla memoria di Richard Strauss è di Norman Del Mar: tre grossi volumi di cui si è detto (e ci sia consentito citare il peccato ma non il peccatore) che sono «exhaustive almost to the point of absurdity».<sup>1</sup> Agli amanti della sintesi riuscita, il 1999, anno in cui cadeva il cinquantesimo anniversario della scomparsa del compositore, ha invece aperto nuovi orizzonti, con la pubblicazione da parte della Cambridge University Press di due volumi rigorosi e aggiornati: *The life of Richard Strauss*, di Bryan Randolph Gilliam<sup>2</sup> e *Richard Strauss: man, musician, enigma*, di Michael Kennedy.<sup>3</sup> La medesima casa editrice, nella meritoria collana dei «Cambridge Opera Handbooks», può vantare anche delle accurate guide all'ascolto di *Arabella*,<sup>4</sup> *Der Rosenkavalier*,<sup>5</sup> *Salome*<sup>6</sup> ed *Elektra*.<sup>7</sup> Fra gli analoghi scritti segnaliamo anche i nn. 8 («*Der Rosenkavalier*» / R. Strauss), 30 («*Arabella*» / R. Strauss) e 37 («*Salome*» / «*Elektra*» / Strauss) della serie «English National Opera Guide», tutti curati da Nicholas John, e pubblicati rispettivamente nel 1981, 1985 e 1988 dall'editore londinese John Calder, e Strauss, *Ariane à Naxos*, «L'Avant Scène Opéra», n. 77, luglio 1985.

---

<sup>1</sup> NORMAN DEL MAR, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, 3 voll., London, Barrie and Rockliff, 1962-1972; riedizione dell'intero lavoro, di oltre millecinquecento pagine: London, Faber and Faber, 1986.

<sup>2</sup> Già curatore delle due seguenti raccolte di saggi: *Richard Strauss and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1992; e *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham, Duke University Press, 1992.

<sup>3</sup> Dello stesso autore: *Richard Strauss*, London, Dent, 1976; *Strauss Tone Poems*, London, British Broadcasting Corporation, 1984; *Richard Strauss*, New York, Schirmer, 1996<sup>2</sup>.

<sup>4</sup> KENNETH BIRKIN, *Richard Strauss: «Arabella»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Dello stesso autore: «*Friedenstag*» and «*Daphne*»: *An interpretive study of the literary and dramatic sources of two operas by Richard Strauss*, New York, Garland, 1989.

<sup>5</sup> ALAN JEFFERSON, *Richard Strauss: «Der Rosenkavalier»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Cfr. anche: KARL PÖRNBACHER, *Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss: «Der Rosenkavalier»: Interpretation*, München, R. Oldenbourg, 1964.

<sup>6</sup> DERRICK PUFFETT, *Richard Strauss: «Salome»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>7</sup> DERRICK PUFFETT, *Richard Strauss: «Elektra»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Resto dell'idea che il modo migliore per conoscere Strauss, oltre ovviamente a quello di ascoltarne le composizioni, consista nello smarrirsi fra le lettere del suo epistolario, che copre un arco complessivo di quasi settant'anni e che ci consente di seguire da una prospettiva privilegiata, anche se parziale come lo sono tutte le prospettive, non soltanto le sue personali vicissitudini ma anche quelle che visse l'Europa tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e il 1949, anno della morte del musicista. In tal senso, assolutamente imperdibile (proprio come il summenzionato carteggio con Hugo von Hofmannsthal) è quello con Gustav Mahler, accessibile anche in traduzione italiana.<sup>8</sup>

Dopo gli anni di formazione, i cui principali accadimenti si trovano riflessi nelle lettere ai genitori,<sup>9</sup> vediamo entrare via via nel novero dei corrispondenti di Strauss alcuni tra i nomi più significativi dell'arte e della cultura europee, come Romain Rolland<sup>10</sup> e Stefan Zweig,<sup>11</sup> e collaboratori più o meno stabili quali Joseph Gregor<sup>12</sup> e Clemens Krauss.<sup>13</sup> Non meno significativi degli scambi epistolari con Cosima Wagner,<sup>14</sup> Franz Wüllner<sup>15</sup> e Hans von Bülow,<sup>16</sup> che dimostrano quanto profondamente affondassero le radici del compositore Richard Strauss nel terreno del wagnerismo, appaiono le riflessioni dei colleghi sulla sua instancabile attività di direttore d'orche-

<sup>8</sup> GUSTAV MAHLER – RICHARD STRAUSS, *Briefwechsel 1888-1911*, a cura di Herta Blaukopf, München, Piper, 1980; trad. it.: *Carteggio, 1888-1911*, SE, Milano, 1991. «Innanzitutto un uomo d'affari, e solo in seconda linea un artista, e quando le due nature entrano in conflitto, vince sempre l'uomo d'affari». Fu davvero questo il giudizio di Mahler su Strauss? Stando alla sua viperina consorte Alma, sembrerebbe proprio di sì. Vale comunque la pena di meditare anche sullo Strauss immortalato in questi volumi zeppi di saporiti pettegolezzi: ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Il Saggiatore, 1960; ALMA MAHLER-WERFEL, *Autobiografia*, trad. italiana di Ludovico Bianchi, Roma, Editori Riuniti, 1985.

<sup>9</sup> RICHARD STRAUSS, *Briefe an die Eltern, 1882 1906*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1954. Cfr. anche *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, a cura di Franz Grasberger, Tutzing, Schneider, 1967; e RICHARD STRAUSS – LUDWIG THUILLE, *Briefe der Freundschaft, 1877-1907*, a cura di Alfons Ott, München, W. Ricke, 1969.

<sup>10</sup> RICHARD STRAUSS – ROMAIN ROLLAND, *Correspondance. Fragments de journal*, Paris, Albin Michel, 1951. Quest'ultimo aveva dedicato a Strauss anche un lusinghiero medaglione in *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908.

<sup>11</sup> RICHARD STRAUSS – STEFAN ZWEIF, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1954; 1957<sup>2</sup>. Cfr. anche LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Richard Strauss e Stefan Zweig*, «L'Approdo Musicale», II/5, gennaio-marzo 1959, pp. 19-52.

<sup>12</sup> RICHARD STRAUSS – JOSEPH GREGOR, *Briefwechsel 1934 1949*, a cura di Roland Tenschert, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1955. Cfr. anche JOSEPH GREGOR, *Richard Strauss: der Meister der Oper*, München, Piper, 1939.

<sup>13</sup> RICHARD STRAUSS – CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Götz Klaus Kende e Willi Schuh, München, C. H. Beck, 1963; RICHARD STRAUSS – CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Gunter Brosche, Tutzing, Schneider, 1997; GÖTZ KLAUS KENDE, *Richard Strauss und Clemens Krauss; eine Künstlerfreundschaft und ihre Zusammenarbeit an «Capriccio» (op. 85) Konversationsstück für Musik*, München, W. Ricke, 1960. La moglie di Clemens Krauss, il soprano romeno Viorica Ursuleac interprete principale nelle prime rappresentazioni di *Arabella*, *Friedenstag* e *Capriccio* sotto la direzione dello stesso Krauss, ha ritratto il suo Strauss nel volume *Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente*, a cura di Roswitha Schlötterer, Wien/München, Döblinger, 1986.

<sup>14</sup> COSIMA WAGNER – RICHARD STRAUSS, *Ein Briefwechsel*, a cura di Franz Trenner, Hans Schneider, Tutzing 1978.

<sup>15</sup> RICHARD STRAUSS – FRANZ WÜLLNER, *Briefwechsel*, a cura di Dietrich Kämper, Köln, Arno Volk, 1963.

<sup>16</sup> HANS VON BÜLOW – RICHARD STRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh e Franz Trenner, in *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München, C. H. Beck, 1954, pp. 7-88. Strauss è presente anche in HANS VON BÜLOW, *Briefe und Schriften*, 8 voll., a cura di Marie von Bülow, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895-1908.

stra, valutata da Bruno Walter,<sup>17</sup> Karl Böhm,<sup>18</sup> Franz Schalk,<sup>19</sup> Ernest Ansermet,<sup>20</sup> Hans Swarowsky<sup>21</sup> e Vittorio Gui.<sup>22</sup> Certo, molto più nutrito potrebbe essere l'elenco dei musicisti che scrissero riguardo al Nostro: da Busoni a Debussy, da Schönberg a Reger ... ma noi, vuoi per non dover compilare un'intera storia della musica del primo Novecento vuoi perché *de mortuis nisi boni*, salteremo a piè pari a Glenn Gould, secondo il quale Strauss sarebbe stato (a dispetto della longevità) «il Mozart del ventesimo secolo».<sup>23</sup>

A proposito di *Salome*, Thomas Mann faceva dire nel *Doktor Faustus* al suo Adrian Leverkühn:

Che bocciatore intelligente! Il rivoluzionario fortunato, audace e conciliante! Mai avanguardismo e sicurezza di successo si sono uniti in maggiore confidenza. Non mancano gli affronti e le dissonanze, e poi quella bonaria condiscendenza che fa la pace col timorato di Dio e gli fa capire che, in fondo, la cosa non è tanto grave ... Ma che mira, che mira!<sup>24</sup>

Possiamo aggiungere che un'ottima mira Strauss dimostrò anche nello scegliersi, ancora in vita, sia gli agiografi sia gli oppositori più 'intelligenti'.<sup>25</sup>

Il suo linguaggio musicale, al di là delle innumerevoli svolte e metamorfosi, costituì ben presto uno stimolante tema di riflessione anche per filosofi, estetologi e teorici della musica del calibro di Eduard Hanslick, Friedrich von Hausegger ed Ernst Kurth. Nel nostro paese, neppure la linguaccia di Giannotto Bastianelli – il quale già nel 1912 aveva definito Strauss «non nuovo, ma quasi nuovo»<sup>26</sup> – riuscì a far da argine alla valanga di scritti dedicati a Strauss, fra i quali ci piacerebbe che una diligente tesi di laurea mettesse finalmente un poco di ordine.<sup>27</sup> Ma sopra la caducità della moda, perché agli inizi del Novecento Strauss fu anche, ma non solo, una moda, si libra il sempreverde giudizio filosofico di un Ernst Bloch su questo «maestro della superfi-

<sup>17</sup> BRUNO WALTER, *Briefe 1894-1962*, a cura di Lotte Walter Lindt, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1969; 1971<sup>2</sup>.

<sup>18</sup> KARL BÖHM, *Begegnung mit Richard Strauss*, a cura di Franz Eugen Dostal, Wien, Doblinger, 1964.

<sup>19</sup> *Richard Strauss – Franz Schalk: ein Briefwechsel*, a cura di Gunter Brosche, Tutzing, Schneider, 1983.

<sup>20</sup> ERNEST ANSERMET, *correspondances avec des compositeurs européens: (1916-1966)*, a cura di Claude Tappolet, 2 voll., Genève, Georg, 1994 (cfr. vol. 1. *Lecole allemande: Richard Strauss, Paul Hindemith*).

<sup>21</sup> HANS SWAROWSKY, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, a cura di Manfred Huss, Wien, Universal Edition, 1979, pp. 241-256.

<sup>22</sup> VITTORIO GUI, *Ricordi su Richard Strauss*, «L'Approdo Musicale» cit., pp. 9 -18.

<sup>23</sup> GLENN GOULD, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, a cura di Tim Page, trad. it. di Anna Bassan Levi, Milano, Adelphi, 1988 (cfr. soprattutto *Perorazione per Richard Strauss*, pp. 157-169; *Strauss e il futuro elettronico*, pp. 170-181; «*Enoch Arden*» di Richard Strauss, pp. 182-186).

<sup>24</sup> THOMAS MANN, *Doctor Faustus*, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1956, p. 177.

<sup>25</sup> OSCAR BIE, *Die moderne Musik und Richard Strauss*, Berlin, Bard Marquardt & Co., 1906; MAX STEINITZER, *Straussiana und Andres*, Stuttgart, Carl Grüniger, 1910; ID., *Richard Strauss*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1911 (1922<sup>2</sup>); ERNEST NEWMAN, *Richard Strauss and the music of the future*, in ID., *Musical studies*, London/New York, J. Lane, 1905, 1910<sup>2</sup> (rist. New York, Haskell, 1969); FRITZ GYSI, *Richard Strauss*, Potsdam, Athenaeon, 1934; WILLI SCHUH, *Kritiken und Essays*, vol. 1, *Über Opern von Richard Strauss*, Zürich, Atlantis, 1947.

<sup>26</sup> Cfr. GIANNOTTO BASTIANELLI, *Musicisti di oggi e di ieri*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914 (soprattutto i saggi «*Strauss si rinnova?*», pp. 23-28; «Il teatro dell'ironia e lo stile dello Strauss», pp. 29-38; e «Mitologia tedesca e umorismo straussiano», pp. 39-47, il primo e il terzo su *Ariadne auf Naxos*, il secondo su *Salome*).

<sup>27</sup> Ci limitiamo a segnalare: FRANCESCO SANTOLIVUO, *Il Dopo Wagner: C. Debussy e R. Strauss*, Roma, W. Modes, 1909 (Roma, Libreria di scienze e lettere, 1922<sup>2</sup>); GIOVANNI TEBALDINI, *Telepatia musicale: a proposito dell'«Elettra» di Richard Strauss*, Roma, Bocca, 1909; GAIANUS (Cesare Paglia), *Strauss*,



1



2

1. Edita Gruberova, Zerbinetta alla Staatsoper di Vienna (1976). Nata nel 1946, la Gruberova esordì a Bratislava (1968) nel *Barbiere di Siviglia* (Rosina), e nel 1980 impersonò la Regina della Notte alla Staatsoper di Vienna. Impostasi dapprima come soprano di coloratura, ha poi via via assunto diversi ruoli drammatici (ha cantato Violetta alla Fenice di Venezia nel 1992).

2. Elisabeth Schwarzkopf (Zerbinetta) e Karl Schmitt-Walter (Arlecchino) a Berlino (Deutsche Oper, 1940). Nata nel 1915, la Schwarzkopf esordì come *Blumenmädchen* (*Parsifal*) a Berlino nel 1938. Mozartiana insigne (Contessa, Fiordiligi, Donna Elvira, Pamina), fu anche, tra i molti ruoli del suo repertorio, una grande Ariadne e un'impareggiabile Marescialla. Partecipò alla prima rappresentazione (*Anne Trulove*) di *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij. Una tra le maggiori liederiste della sua generazione.

cie»;<sup>28</sup> giudizio che non si mancherà di confrontare dialetticamente con quello di Theodor W. Adorno<sup>29</sup> né di integrare con le testimonianze relative all'intima adesione di Strauss alla filosofia di Friedrich Nietzsche.<sup>30</sup>

*Debussy e compagnia bella* (saggio di critica semplicistica e spregiudicata per il gran pubblico), Bologna, Gherardi, 1913; CARLO JACHINO, *Riccardo Strauss*. «Salome»: guida attraverso il poema e la musica, Milano, Bottega di poesia, 1923; GIACOMO SETACCIOLI, *Studi e conferenze di critica musicale*, Roma, F.lli De Santis, 1923 (contiene saggi su Marco Enrico Bossi, Claude Debussy e Richard Strauss); ATTILIO CIMBRO, *Riccardo Strauss: I poemi sinfonici*, Milano, Bottega di poesia, 1926.

<sup>28</sup> ERNST BLOCH, *Mahler, Strauss, Bruckner*, «Die Musik», xv (1922-1923), pp. 664-670 (riprodotto in: ERNST BLOCH, *Geist der Utopie*, Berlin, Paul Cassirer, 1923 (trad. it. di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti, *Spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1980). Qui si attribuisce il 'culto della superficie' di Strauss alla sua presunta 'irreligiosità'.

<sup>29</sup> «Anche Richard Strauss, che spesso aveva a noia il dirigere e forse tutta quanta la musica, era capace quando voleva di realizzare esecuzioni straordinarie, perché si accostava alle composizioni con l'occhio del compositore. [...] Strauss, nonostante il suo atteggiamento da gran signore, se l'è sempre intesa bene con le orchestre per quanto riguarda ciò che in americano si chiama *intelligence*, una sorta di solidarietà tecnologica, l'«instinct of workmanship» di Veblen: dava l'impressione di essere uno che veniva dalla gavetta, sempre pronto a giocare a scopone con gli orchestrali – bravissimi in questo – come con i suoi consiglieri commerciali» (THEODOR W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. ital. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1971, p. 143). Adorno, naturalmente, ha fatto riferimento a Strauss anche in molti altri suoi scritti. Sull'intero problema cfr. HANS-ULRICH FUSS, *Richard Strauss in der Interpretation Adornos*, «Archiv für Musikwissenschaft», vol. 45, n. 1 (1988), p. 67-85.

<sup>30</sup> Cfr. ANETTE UNGER, *Welt, Leben und Kunst als Themen der «Zarathustra-Kompositionen» von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Frankfurt am Main/New York, P. Lang, 1992; HANS-JOACHIM BRACHT, *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg*, Kassel/New York, Bärenreiter, 1993.

Lasciamo pure a chi di dovere gli strumenti bibliografici essenziali per una ricerca specialistica su Richard Strauss;<sup>31</sup> restano a disposizione dei curiosi e degli innamorati della sua musica opere di alta divulgazione o efficaci panoramiche come quelle di Mann,<sup>32</sup> Panofsky,<sup>33</sup> Grasberger,<sup>34</sup> Jameux,<sup>35</sup> Hartmann,<sup>36</sup> Kurt,<sup>37</sup> Wilde,<sup>38</sup> Nice<sup>39</sup> e Boyden.<sup>40</sup> Lo Strauss operista e liederista è stato studiato da Charles Osborne<sup>41</sup> e Alan Jefferson,<sup>42</sup> mentre singole monografie sono state dedicate rispettivamente a *Die Frau ohne Schatten*,<sup>43</sup> *Elektra*,<sup>44</sup> e *Salome*.<sup>45</sup>

Fra i volumi in lingua italiana, ricordiamo quelli di Levi<sup>46</sup> e, ben più esaustivo di quanto non faccia intendere il suo titolo, di Fassone.<sup>47</sup> Da conservare gelosamente questi due programmi di sala: *Salome*, a cura di Silvia Camerini (con scritti di Fedele d'Amico, Masolino d'Amico, Luigi Rustichelli, Giorgio Gualerzi, Piero Mioli), Bologna, Nuova Alfa, 1986; *50° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Teatro Comunale, 1987 (con saggi su Strauss di Ugo Duse e Quirino Principe). Sulla poetica (e sulla tecnica) citazionistica straussiana: WOLFGANG DÖMLING, *Collage und Kontinuum: Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss*, («Neue Zeitschrift für Musik», 133, 1972, pp. 131-134); ERICH WOLFGANG PARTSCH, *Dimensionen des Errinerns: Musikalische Zitattechnik bei Richard Strauss*, «Musicologica austriaca» n. 5, 1985, pp. 101-120; BRYAN GILLIAM, *Strauss's Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity*, («Nineteenth-Century Music», 9, Spring 1986, pp. 176-188).

<sup>31</sup> *Richard Strauss-Bibliographie, Teil I (1882-1944)*, bearbeitet von Osvald Ortner. Aus dem Machlass hrsg. von Franz Grassberger, Wien, Prachner, 1964-1973; *Richard Strauss-Bibliographie, Teil 2, 1944-1964*, bearbeitet von Günter Brosche, Wien, Brüder Hollinek, 1973.

<sup>32</sup> WILLIAM S. MANN, *Richard Strauss: a critical study of the operas*, London, Cassell, 1964.

<sup>33</sup> WALTER PANOFSKY, *Richard Strauss: Partitur eines Lebens*, München, Piper, 1965.

<sup>34</sup> FRANZ GRASBERGER, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, Tutzing, Schneider, 1969.

<sup>35</sup> DOMINIQUE JAMEUX, *Richard Strauss*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

<sup>36</sup> RUDOLF HARTMANN, *Richard Strauss. The Staging of His Operas and Ballets*, New York, Oxford University Press, 1981.

<sup>37</sup> WILHELM KURT, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München, Kindler, 1984.

<sup>38</sup> DENIS WILDE, *The Development of melody in the tone poems of Richard Strauss: motif, figure, and theme*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1990.

<sup>39</sup> DAVID NICE, *Richard Strauss*, London, Omnibus Press, 1993.

<sup>40</sup> MATHEW BOYDEN, *Richard Strauss*, Boston, Northeastern University Press, 1999.

<sup>41</sup> CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Richard Strauss*, Trafalgar Square, North Pomfret, 1988; cfr. anche *Richard Strauss. Stage Works. Documents of the first performances*, a cura di Ernst Roth, London, Boosey & Hawkes, 1954.

<sup>42</sup> ALAN JEFFERSON, *The lieder of Richard Strauss*, London, Cassell, 1971.

<sup>43</sup> SHERRILL HAHN PANTLE, «Die Frau ohne Schatten» by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: *An Analysis of Text, Music, and their Relationship*, Bern, Peter Lang, 1978. Cfr. anche: JAKOB KNAUS, *Hofmannsthals Weg zur Oper Die Frau ohne Schatten; Rücksichten und Einflüsse auf die Musik*, Berlin/New York, De Gruyter, 1971; CLAUDIA KONRAD, «Die Frau ohne Schatten» von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss: *Studien zur Genese, zum Textbuch und zur Rezeptionsgeschichte*, Hamburg, K. D. Wagner, 1988; WOLFGANG PERSCHMANN, *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, Die Frau ohne Schatten: Sinndeutung aus Text und Musik*, Graz, Österr. Richard Wagner-Gesellschaft, 1992.

<sup>44</sup> BRYAN RANDOLPH GILLIAM, *Richard Strauss's «Elektra»*, Oxford, Clarendon Press, 1991. Su quest'opera cfr. anche RICHARD ANDREW KAPLAN, *The musical language of «Elektra» a study in chromatic harmony*, Diss., University of Michigan 1985; SONJA BAYERLEIN, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper «Elektra» von Richard Strauss*, Tutzing, Schneider, 1996.

<sup>45</sup> WOLFGANG KREBS, *Der Wille zum Rausch: Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss «Salome»*, München, Fink, 1991.

<sup>46</sup> VITO LEVI, *Richard Strauss*, Pordenone, Studio Tesi, 1984.

<sup>47</sup> ALBERTO FASSONE, *Il linguaggio armonico del «Rosenkavalier» di Richard Strauss*, Firenze, Passigli, 1989.



1

3

1. Janet Perry (Zerbinetta) e Ute Trekel Burckhardt (Compositore) all'Opera di Colonia (1980; regia di Jean Pierre Ponnelle, scene e costumi di Jutta Gleue e Martin Schlumpf). Foto S. Odry. Nata nel 1947, la Perry si è affermata nelle parti di *soubrette* e di agilità (tra le altre, Olympia, Oscar, Nannetta, Adèle nel *Comte Ory*). Tra i ruoli straussiani, ha cantato Aminta (*Die schweigsame Frau*) a Glyndebourne (1977).

2. Lotte Lehmann (1888-1976), il primo Compositore. Esordì allo Stadttheater di Amburgo (1909) nella *Zauberflöte* (Terzo Genio). Per Strauss fu inoltre la prima Moglie di Barak (*Die Frau ohne Schatten*) e la prima Christine (*Intermezzo*). Nel *Rosenkavalier* impersonò sia Octavian che Sophie, ma fu soprattutto una grande Marescialla. È rimasta leggendaria la rappresentazione al Covent Garden (1924), alla quale parteciparono anche Richard Mayr (Ochs), Delia Reinhardt (Octavian) ed Elisabeth Schumann (Sophie); sul podio, Bruno Walter. Fu anche una famosa Leonore, un'eminente wagneriana (Sieglinde, Elisabeth, Eva, Elsa) e pucciniana (Manon e Suor Angelica).

3. Irmgard Seefried (1919-1988), Compositore alla Lyric Opera di Chicago (1964). Esordì ad Aquisgrana (1938) nell'*Aida* (Sacerdotessa). Si distinse specialmente come interprete mozartiana (Fiordiligi, Susanna, Zerlina, Pamina). Famoso Compositore, partecipò in questo ruolo alla rappresentazione viennese di *Ariadne auf Naxos* (1944), in occasione degli ottant'anni di Strauss.



Ludovico Burnacini (1636-1707), *Arlecchino*.  
Acquerello. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.

Sul rapporto Strauss-Hofmannsthal: KARL JOACHIM KRÜGER, *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss; Versuch einer Deutung der künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1935; GÜNTHER BAUM, *Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal; nach ihrem Briefwechsel*, Berlin, M. Hesses, 1962; WILLI SCHUH, *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss; Legende und Wirklichkeit*, München, C. Hanser, 1964; HANS MAYER, *Ein Denkmal für Johannes Brahms: Versuche über Musik und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983 (il paragrafo: *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*); JOANNA BOTTENBERG, *Shared creation: words and music in the Hofmannsthal-Strauss operas*, Frankfurt am Main/ New York, Peter Lang, 1996; FRANÇOISE SALVAN-RENUCCI, *Ein Ganzes von Text und Musik: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Tutzing, Schneider, 2001.

E infine, non tanto per essere semplicemente più informati, ma per riflettere su ciò che si credeva di aver già capito: CARL DAHLHAUS, *Un'estetica della resistenza: Il «Friedenstag» di Richard Strauss*, («Musica/Realtà» vol. 7, n. 19, aprile 1986, pp. 43-51).

In questo articolato quadro bibliografico, l'*Ariadne auf Naxos*, l'opera che valse a Strauss la cittadinanza onoraria della splendida isola cicladica, si è andata ritagliando spazi sempre più ampi dopo queste primissime guide tedesche: *Richard Strauss*, «*Ariadne auf Naxos*»: *populärer Führer durch Poesie und Musik*, a cura di Walther Wossidlo, Leipzig, Rühle & Wendling, 1911; «*Ariadne auf Naxos*» *zu spielen nach dem «Bürger als Edelmann»*; *ein Führer durch das Werk*, a cura di Leopold Schmidt, Berlin/Paris, Fürstner, 1912 (nuova ed., Berlin, Fürstner, 1950); «*Ariadne auf Naxos*» .... *Regiebuch von Wilhelm von Wymetal*, Berlin/Paris, Fürstner, 1916. In Italia, dove però l'*Ariadne auf Naxos* sarebbe approdata soltanto il 17 dicembre 1925, precisamente al Teatro Regio di Torino, se ne era già occupato, per primo, Fausto Torrefranca (*La nuova opera di Riccardo Strauss*, Torino, Bocca, 1912; estratto dalla «*Rivista Musicale italiana*», vol. 19, fasc. 4, 1912).

Fra gli scritti più recenti segnaliamo invece: DONALD G. DAVIAU – GEORGE J. BÜLOW, *The «Ariadne auf Naxos» of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975; CHARLOTTE E. ERWIN, *Richard Strauss' presketch planning for «Ariadne auf Naxos»*, («*Musical Quarterly*» vol. 67, n. 3, luglio 1981, pp. 348-365); KAREN FORSYTH, «*Ariadne auf Naxos*» *by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: its genesis and meaning*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1982; DONALD G. DAVIAU, *The Final Chapter of the Strauss-Hofmannsthal Collaboration on «Ariadne auf Naxos»*, in *Music and German Literature: Their Relationship since the Middle Ages*, a cura di James M. McGlathery, Columbia (SC), Camden House 1992, pp. 242-256; LOTHAR R. NICKEL, *Was bleibt, was bleibt von Ariadne? Hugo von Hofmannsthals «Ariadne auf Naxos»: Anspruch und Widerspruch*, Idstein, Schulz-Kirchner 1993; STEFAN KUNZE, *Die ästhetische Rekonstruktion der Oper. Anmerkungen zu «Ariadne auf Naxos»*, in ID., *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, a cura di Rudolf Bockholdt, Erika Kunze, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 507-530.

Fra i programmi di sala segnaliamo: *Ariadne auf Naxos*, Hamburg, Hamburgischen Staatsoper, 1979; *Ariadne auf Naxos*, a cura di Alain Duault, Bordeaux, Grand Théâtre de Bordeaux, 1993; *Ariadne auf Naxos*, Napoli, Teatro di San Carlo, 2000; *Ariadne auf Naxos*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala-RCS Rizzoli, 2000.

Due tesi di laurea per chiudere: KARL DIETRICH GRÄWE, *Sprache, Musik, und Szene in Ariadne auf Naxos von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, München 1969; CHARLOTTE ELIZABETH ERWIN, *Richard Strauss' Ariadne auf Naxos: an analysis of musical style based on a study of revisions*, Yale, 1976.

## Online

a cura di Roberto Campanella

### *Il borghese superuomo*

Uno dei tratti distintivi più tipici della variegata personalità di Richard Strauss può essere indicato nella figura retorica dell'*antitesi*, che consiste, come si sa, nell'accostamento di idee divergenti. E, in effetti, la *Weltanschauung* straussiana è strutturalmente costituita da contraddizioni all'apparenza inconciliabili, ma che, alla fin fine, si integrano mirabilmente. Grazie ad un'acuta sensibilità e ad una straordinaria perizia, infatti, il compositore fa convivere nelle sue opere – seppure in una rivisitazione spesso finalizzata all'effetto esteriore – la densità espressiva di ascendenza wagneriana accanto all'essenziale eleganza di Mozart, la tardo-settecentesca «Austria felix» e le inquietudini estetizzanti del Decadentismo Otto-Novecentesco, gli «ozi beati» della vita domestica e la «volontà di potenza» del superuomo nietzschiano; in un eclettismo per certi versi simile a quello – ugualmente frutto di un'invidiabile capacità di accogliere le suggestioni più diverse – di D'Annunzio. Il nostrano Poeta-vate, contemporaneo del musicista bavarese, rappresenta forse l'unico caso letterario in cui il vitalismo del superuomo convive con l'ostentata raffinatezza dell'esteta decadente.

Per la vena istrionica, il virtuosismo, la capacità inesauribile di suscitare 'meraviglia', le opere di Strauss certo hanno conquistato il pubblico ovunque, dentro e fuori i confini della Germania. A ciò si aggiunga la sua infaticabile attività di direttore d'orchestra, legata a quella di operatore culturale: ne risulterà il ritratto di un autentico dominatore della scena tedesca e internazionale per più di mezzo secolo, ancor oggi, anzi, fra i compositori più eseguiti.

Di tanta multiforme creatività, la 'Gran Rete' rende, come al solito, giustizia sommaria, anche se consente di mettere a fuoco qualche aspetto, forse non abbastanza indagato, della vita e delle opere. Si comincia con una serie di siti 'ufficiali', realizzati sotto il patrocinio della città di Garmisch-Partenkirchen e di altri *sponsor*, che forniscono (in tedesco) informazioni sulla manifestazione denominata *Richard Strauss Tage* e sul *Richard Strauss Institut*.<sup>1</sup> Della manifestazione, che si effettua nel centro bavarese generalmente in giugno, a partire dal 1988, viene fornito, anno per anno, il programma giornaliero dei concerti e degli altri appuntamenti, mentre il sito dedicato al *Richard Strauss Institut*, illustra la storia, gli scopi e le attività di questa istituzione culturale; alla quale è legata l'omonima *Fondazione*, che gestisce una biblioteca (ricca di libri, riviste, partiture e audiovisivi), e un archivio, che custodisce fonti e documenti, oltre a raccolte di giornali e di quadri. Al pubblico sono aperti alcuni locali al pianterreno (la *reception*, il *terminal* multimediale, il museo, la sala di lettura e le varie mostre), nel sotterraneo (lo studio audiovisivo e il caffè) e al piano superiore (la biblioteca). Nessun cenno, purtroppo, in questi siti, alla vita e alle opere del Maestro.

---

<sup>1</sup> <http://www.richard-strauss-tage.de/> e <http://www.gaponline.de/strauss/rueck.htm>.

Di questo argomento si occupano, invece, numerose altre pagine (generalmente in inglese), di cui si presentano qui quelle che sono sembrate più significative. Il sito *Classical Net*<sup>2</sup> – che contiene una guida alla discografia classica, divisa in sette periodi storici, dal Medioevo ai giorni nostri – dedica a Richard Strauss un'essenziale biografia, seguita dall'elenco delle principali composizioni, con l'indicazione, per ognuna, di alcune edizioni discografiche senza data (si tratta, comunque, di registrazioni non recenti). Una stella rossa contrassegna le opere ritenute fondamentali per una conoscenza anche sintetica del musicista; tra esse il poema sinfonico *Also sprach Zarathustra*, di cui esiste un *file* audio, con la celeberrima *Introduzione*. Curiosa, e di qualche utilità, la possibilità di accedere, in altre pagine, ad una serie di dati statistici riguardanti per la verità musicisti d'ogni epoca: data di nascita e di morte, età risultante, nazionalità, catalogo delle opere. Altrove, un'essenziale monografia sull'autore<sup>3</sup> è articolata in varie parti: nell'introduzione (disponibile anche in francese o in tedesco) firmata da David Nice, dopo aver ricordato il 'terremoto' provocato dai due capolavori *Salome* ed *Elektra*, si mette in rilievo la vena «comico-lyrica» del musicista bavarese, che Romain Rolland considerava «l'essenza della sua personalità». Seguono la vita, l'elenco delle composizioni in ordine cronologico (con l'indicazione del numero dell'*opus* e dell'editore), o divise per genere (ma questa parte è ancora in costruzione, cosicché, tra le opere, è per ora disponibile un'informazione più precisa, comprendente anche un'analisi della strumentazione, solo per *Elektra*). Interessante poi la biografia proposta dal sito dell'*Arizona Opera*,<sup>4</sup> che mette in luce alcuni aspetti non troppo edificanti della vita di Strauss, vale a dire la sua accondiscendenza di fronte al nazismo e il rapporto con la moglie, Pauline, a quanto pare non meno dittatoriale... del *Führer*. Analogamente, David E. Coy, nel sito dell'*University of North Texas*,<sup>5</sup> cerca di chiarire, in una breve introduzione, i rapporti del compositore con il regime hitleriano e la mitologia superomistica. Anche Elizabeth A. Otten, in *Opera World*,<sup>6</sup> dedica una certa attenzione, in un breve profilo del musicista, alla delicata questione, ventilando l'ipotesi – prospettata anche per altri casi 'illustri', come quello di Heidegger, Furtwängler o Karajan – che si sia trattato di una scelta dettata da opportunismo o vera e propria paura, piuttosto che da sincera adesione a quegli ideali. Ipotesi che col cuore si auspica veritiera, naturalmente. Alle segnalazioni finora proposte quanto alla biografia, va aggiunto il sito della *Temple University*,<sup>7</sup> in cui è possibile prendere visione di una serie di 'diapositive', realizzate dal prof. Steven Kreinberg utilizzando il programma Power Point, che, in successione, illustrano sinteticamente vari aspetti dell'esperienza umana ed artistica del maestro, in un modo didatticamente valido per la semplicità e l'icastica chiarezza del loro contenuto.

Una cronologia completa delle composizioni di Richard Strauss, con numero di *opus* e data, si può consultare nella *Jared Weinberger's page*,<sup>8</sup> che contiene, inoltre,

<sup>2</sup> <http://www.classical.net/music/comp.lst/straussr.html>.

<sup>3</sup> <http://www.richard-strauss.com/index.html>.

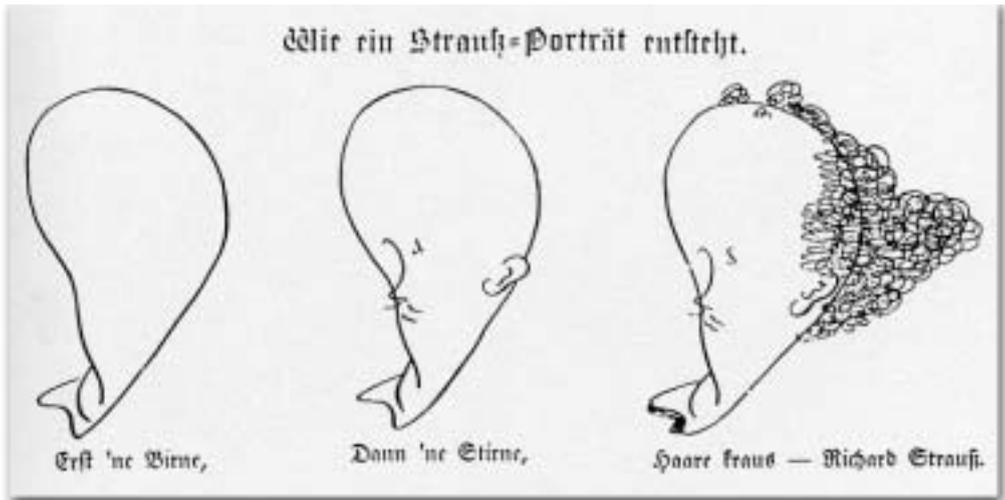
<sup>4</sup> <http://www.azopera.com/learn/composer/strauss/index.shtml>.

<sup>5</sup> <http://people.unt.edu/~dmeek/dec-straussbio.html>.

<sup>6</sup> <http://www.operaworld.com/special/strauss.shtml>.

<sup>7</sup> [http://astro.temple.edu/~kreinber/PowerPoint\\_Lectures/w261\\_strauss\\_files/frame.htm](http://astro.temple.edu/~kreinber/PowerPoint_Lectures/w261_strauss_files/frame.htm).

<sup>8</sup> <http://www.brainyday.com/jared/StraussPage.htm>.



1



2

1. Caricatura comparsa nei «Lustige Blätter» di Berlino (circa 1906). Intestazione: «Come nasce un ritratto di Strauss»; sotto: «Dapprima una pera»; «Poi una fronte»; «Chioma crespa: Richard Strauss».

2. La vignetta comparve in «Ars et Labor» (15 maggio 1909); in aprile era stata rappresentata alla Scala di Milano *Elektra* (prima rappresentazione italiana, nella traduzione di Ottone Schanzer).

la discografia delle opere teatrali<sup>9</sup> e, a parte, quella particolarmente ricca dei *Vier Letzte Lieder*,<sup>10</sup> oltre a un'essenziale bibliografia.<sup>11</sup> L'elenco completo delle opere è presente, inoltre, nelle pagine del dizionario *Karadar Classical Music*,<sup>12</sup> che comprende, tra l'altro, una breve analisi della produzione cameristica e una piccola galleria fotografica. Un'altra serie di immagini, con ritratti di varie epoche, è contenuta in *The Classical Music Pages*.<sup>13</sup>

Sul teatro musicale di Strauss, e in particolare su *Ariadne auf Naxos*, si possono consultare alcuni siti specializzati nel genere operistico, più volte citati anche a proposito di altre opere nel cartellone della corrente stagione lirica del Gran Teatro La Fenice. La sezione di *Opera Glass* dedicata al compositore bavarese, per esempio, offre il catalogo completo delle opere teatrali, con l'indicazione di luogo e data della prima rappresentazione o di versioni successive.<sup>14</sup> Solo per *Salome*, *Elektra* e *Ariadne auf Naxos* vengono tuttavia fornite informazioni ulteriori. Di quest'ultima, in particolare, si possono leggere la sintesi della vicenda, disponibile in due siti collegati,<sup>15</sup> e l'elenco dei personaggi (suddivisi rigorosamente fra *Prologo* e *Opera*) con i relativi ruoli vocali. Un'ampia sintesi (in italiano), preceduta da notizie sulla genesi delle due versioni e seguita da una breve analisi drammaturgico-musicale, è disponibile anche nel *Dizionario dell'Opera* della Casa Editrice Baldini & Castoldi, consultabile all'interno del sito *Del Teatro*.<sup>16</sup> Il libretto in lingua originale può essere scaricato dal sito germanofono *Impresario: KernKonzepte*,<sup>17</sup> mentre *Culturevulture*<sup>18</sup> offre (in inglese) notizie aggiornate sui diversi allestimenti attualmente in cartellone in giro per il mondo, grazie al collegamento con gli enti organizzatori, che forniscono peraltro il nome degli interpreti e, in alcuni casi, notizie relative al loro *curriculum* professionale. Infine, una sezione del sito dell'*Indiana University*<sup>19</sup> offre a studiosi ed appassionati musicalmente 'colti' la possibilità di scaricare gratuitamente la partitura orchestrale e/o la riduzione per canto e pianoforte di alcune tra le più famose opere di Strauss, compresa *Ariadne auf Naxos*.<sup>20</sup> Chi volesse sentire com'era l'opera nella prima versione (1912: *Der Bürger als Edelmann* di Molière-Hofmannstahl con la musica di scena di Strauss) può comprare il CD in vendita dalla sezione tedesca di *Amazon.com*.<sup>21</sup>

<sup>9</sup> <http://www.brainyday.com/jared/disco.htm>.

<sup>10</sup> <http://www.brainyday.com/jared/fls.htm>.

<sup>11</sup> Un elenco di libri e riviste sull'autore è presente anche al seguente indirizzo: <http://people.unt.edu/~dmeeke/rstrauss-bibliography.html>. Tuttavia per consultare una bibliografia davvero esauriente ci si colleghi al sito canadese *Malaspina Great Books* (<http://www.mala.bc.ca/~MCNEIL/cit/citlcstraussr.htm>), utile strumento di ricerca che contiene una lista di più di 400 libri.

<sup>12</sup> <http://www.karadar.it/Cataloghi/strauss.html>.

<sup>13</sup> [http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/strauss\\_r.html](http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/strauss_r.html).

<sup>14</sup> <http://opera.stanford.edu/Strauss/main.html>.

<sup>15</sup> [http://www.azopera.com/96season/aa\\_syn.php3](http://www.azopera.com/96season/aa_syn.php3) (al momento non accessibile) e <http://www.metoopera.org/synopses/ariadne.html>.

<sup>16</sup> [http://www.delteatro.it/hdoc/result\\_opera.asp?idopera=2217](http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2217).

<sup>17</sup> <http://www.impresario.ch/libretto/libstrari.htm>.

<sup>18</sup> <http://www.culturevulture.net/Opera/Ariadne.htm>.

<sup>19</sup> <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/scores.html>.

<sup>20</sup> Le altre opere disponibili sono: *Elektra*, *Der Rosenkavalier* e *Salome*.

<sup>21</sup> <http://www.amazon.de/exec/obidos/ASIN/B000002SQF/rondo/302-5025455-2922433>: Kent Nagano dirige l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, cantano Margaret Price, Gösta Winbergh, Sumi Jo (Virgin, 2 CD).

Allo Strauss direttore è dedicata una sezione del sito *Classical Notes*,<sup>22</sup> che riporta l'elenco di registrazioni appartenenti all'Eredità Koch, raccolte in un CD. Si tratta perlopiù di musiche di altri autori, accompagnate dal commento di Peter Gutman che spezza una lancia in favore del direttore bavarese, in questo caso, ingiustamente accusato, a suo avviso, di prediligere tempi eccessivamente veloci e rigidamente metronomici; egli ritiene che una simile agogica sia stata imposta, in alcuni casi, dai limiti tecnici delle apparecchiature dell'epoca, in altri, da un'esigenza di coesione strutturale. Sullo stesso argomento il sito dell'*American Symphony Orchestra*, nella rubrica *Dialogues & Extensions*,<sup>23</sup> propone un articolo di Linda B. Fairtile (New York Public Library), riguardante, in particolare, i primi concerti diretti da Strauss come successore di von Bülow presso l'Orchestra Filarmonica di Berlino, nel dicembre del 1894.

Sulla «fama» e la «fortuna» del compositore di Monaco, si suggeriscono tre siti particolarmente gustosi: anzitutto le osservazioni di Glenn Gould,<sup>24</sup> che nutrivano per Strauss una vera e propria passione, raccolte da Bruno Monsaiegon in occasione della presentazione del volume IX, *Mostly Strauss*, della *Glenn Gould Collection*, e corroborate da *videotapes* e dischi;<sup>25</sup> poi il sito di Fred Flaxman *Compact Discoveries*,<sup>26</sup> che tratta il tema inaspettato quanto esilarante dello Strauss 'rovinafamiglie', la cui musica sarebbe stata fonte di litigi tra lo stesso Flaxman e la consorte, insofferente verso composizioni come *Ein Heldenleben* (ai lettori «l'ardua sentenza»!); infine una pagina di *Opera Studio*,<sup>27</sup> parimenti fuori dal coro osannante, in cui ci si chiede se *Elektra* – capolavoro che tutti ammiriamo – non sia, in realtà, frutto di un plagio ai danni del milanese Vittorio Gnecci, autore di una *Cassandra* apparsa quattro anni prima, con non poche idee simili, già evidenziate, peraltro, nel 1909 da Giovanni Tebaldini sulla «Rivista Musicale Italiana»; e come tuttora sembrerebbero suggerire i quattro esempi musicali, qui scaricabili in formato MP3 (anche in questo caso spendiamo il giudizio).

Tra le pagine che si occupano di Hugo von Hofmannsthal, si ricorda il sito letterario *Pegasos*,<sup>28</sup> in cui se ne trova una biografia seguita dall'elenco delle opere; e quello della rivista *Proscenium*, che, analogamente, contiene una biografia abbastanza particolareggiata, con l'analisi delle opere principali, tratta dal *Dizionario della letteratura mondiale* (Edizioni Paoline). Il sito francese della Casa Editrice Verdier,<sup>29</sup> offre, invece, una ricca quanto interessante bibliografia relativa al poeta e alla Vienna *fin-de-siècle*. Infine, la sezione *Antenati* della rivista *online Girodivite*,<sup>30</sup> presenta una breve monografia, comprendente un'analisi della produzione giovanile e del teatro, nonché

<sup>22</sup> <http://www.classicalnotes.net/reviews/strauss.html>.

<sup>23</sup> [http://www.americansymphony.org/dialogues\\_extensions/94\\_95season/3rd\\_concert/strauss.cfm](http://www.americansymphony.org/dialogues_extensions/94_95season/3rd_concert/strauss.cfm).

<sup>24</sup> <http://people.unt.edu/~dmeeke/r Strauss-glenn Gould.html>.

<sup>25</sup> Nella sezione del sito della *National Library of Canada* contenente l'*Archivio Glenn Gould*, tra le opere d'arte e di poesia ispirate dal grande pianista si possono ammirare quattro dipinti, realizzati dall'artista newyorkese Brian Ritenberg, il cui titolo, *Ultimi quattro Lieder*, deriva dall'omonima composizione di Strauss, un autore che, appunto, Gould notoriamente amava in modo sviscerato (<http://www.gould.nlc-bnc.ca/4last/e4last1.htm>).

<sup>26</sup> <http://www.fredflaxman.com/Strauss.html>.

<sup>27</sup> [www.operastudio.it/cassandra.htm](http://www.operastudio.it/cassandra.htm).

<sup>28</sup> <http://www.kirjasto.sci.fi/hugohof.htm>.

<sup>29</sup> [http://www.editions-verdier.fr/Allemagne/auteurs/von\\_hofmannsthal.htm](http://www.editions-verdier.fr/Allemagne/auteurs/von_hofmannsthal.htm).

<sup>30</sup> [http://www.girodivite.it/antenati/xx1sec/\\_hoffman.htm](http://www.girodivite.it/antenati/xx1sec/_hoffman.htm).



Leonhard Fanto (1874-1933), *Strauss*. Disegno a matita (con dedica del musicista al direttore d'orchestra Karl Böhm).

alcune valutazioni critiche relative alla poetica e al sodalizio con Richard Strauss: davvero divertente la citazione da una lettera, in cui il poeta si dichiara nauseato dopo un'intera giornata trascorsa con la terribile «coppia Strauss».

Chiudiamo la rassegna segnalando l'elenco di tutti i film o spettacoli (disponibili in VHS o DVD), che si sono avvalsi di musiche di Strauss, dal 1926 al 2001.<sup>31</sup> Nel chilometrico elenco, si trovano per esempio tre edizioni di *Ariadne auf Naxos* (datate 1977, 1988 e 2001), oltre naturalmente al celeberrimo film di Kubrik *2001 Odissea nello spazio* (del 1968), che ha reso popolare l'*Introduzione* del poema sinfonico *Also sprach Zarathustra*, inaugurando, peraltro, lo sfruttamento anche a livello pubblicitario della roboante pagina: avulsa dal suo contesto originale, essa ha aperto la strada a quella concezione della musica come vuoto 'effetto speciale', di cui ingordamente si abbuffa tanto cinema americano, e in cui eccelle il compositore di origine greca Vangelis. Riguardo ai titoli appena citati, è possibile ottenere varie informazioni anche a proposito del genere, dei personaggi e degli interpreti, della lingua, del paese o paesi produttori, ecc.

E che i venti telematici vi siano propizi!

<sup>31</sup> <http://us.imdb.com/M/person-exact?Strauss%2C%20Richard>

# Richard Strauss

a cura di Mirko Schipilliti

Devo fare i conti col mio punto di vista attuale nei confronti della musica: esso è inevitabilmente quello di un epigono.

RICHARD STRAUSS

- 1864 Richard Georg Strauss nasce a Monaco il primo giugno, di famiglia benestante, figlio di Franz Joseph (1822-1905), compositore e cornista alla Hofoper di Monaco (che probabilmente lavorò con Wagner all'invenzione delle cosiddette 'tube wagneriane'), e Josephine Pschorr (1837-1910).
- 1870 Dal 1868 studia pianoforte e dal 1870 violino. Frequenta la scuola elementare fino al 1874, dove dirige un'orchestrina di bambini.
- 1871 Inizia a seguire i primi concerti all'Odeon-Saal di Monaco e frequenta l'Opera. La *Panzberg-Polka*, orchestrata dal padre, viene eseguita pubblicamente.
- 1876 Compone la *Festmarsch* op. 1, eseguita a Monaco nel 1881, e due *ouvertures* da concerto.
- 1881 Vengono eseguiti il quartetto per archi op. 2, la *Festmarsch* (pubblicata da Breitkopf & Härtel) e la *Sinfonia in Re minore*. Accompagna il padre chiamato per suonare a Bayreuth, dove assiste a rappresentazioni wagneriane fra cui *Parsifal*. Studia la partitura di *Tristan und Isolde*.
- 1882 Si iscrive all'Università di Monaco, dove studierà solo per un anno filosofia, estetica e storia dell'arte, per dedicarsi completamente alla composizione dopo i primi successi. Suscitano particolare interesse nel mondo musicale la *Serenata per tredici strumenti a fiato in Mi bemolle maggiore* op. 7, eseguita a Dresda, e il *Concerto per violino in Re minore* op. 8 a Vienna.
- 1883 Scrive gli otto *Lieder* op. 10 (primo ciclo dopo 27 analoghe composizioni, sciolte, dal 1870), il *Concerto per corno in Mi bemolle maggiore* n. 1 op. 11 e la *Sonata per violoncello e pianoforte in Fa maggiore* op. 6.
- 1884 A New York viene eseguita la *Sinfonia in Fa minore* n. 2 op. 12, composta fra il 1882 e il 1884. L'esperienza cameristica prosegue col *Quartetto per pianoforte e archi in Do minore* op. 13, oltre ai cinque pezzi pianistici *Stimmungsbilder* op. 9 e a *Wanderers Sturmlied*, su testo di Goethe, per coro a sei parti e orchestra op. 14.
- 1885 Ammiratore del talento di Strauss (lo ritiene «un direttore d'orchestra nato»), Hans von Bülow lo assume come direttore assistente a Meiningen. Suona da solista nel *Concerto in Do minore per pianoforte e orchestra di Mozart* K. 491, di cui compone le cadenze, e dirige la propria *Sinfonia* n. 2. A Meiningen incontra Brahms, invitato lì a dirigere musiche proprie, che esprime un giudizio piuttosto severo sulle composizioni del giovane. Scrive la virtuosistica *Burle-*

- ske* per pianoforte e orchestra (per Bülow «decisamente geniale»), diretta ad Eisenach nel 1889 con Eugen D'Albert solista.
- 1886 Inizia a comporre *Macbeth* op. 23, secondo anello di una lunga catena di poemi sinfonici. Abbandonato l'incarico a Meiningen, diventa per tre anni terzo assistente all'Opera di Monaco. Viaggia in Italia, a Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Capri: di ritorno a Monaco, compone il poema sinfonico *Aus Italien* op. 16 (*Dall'Italia*), diretto nel 1887.
- 1887 A Lipsia per dirigere, incontra Gustav Mahler, che gli dimostra presto stima e durata amicizia. In villeggiatura a Feldafing conosce Pauline de Ahna, futura moglie.
- 1888 Partecipa all'allestimento di *Die Feen* di Wagner. Inizia la stesura del poema sinfonico *Tod und Verklärung* (*Morte e trasfigurazione*), basato sul poema omonimo di Alexander Ritter, diretto nel 1890.
- 1889 Viene nominato maestro sostituto a Bayreuth, dove gode della stima di Cosima Wagner. Bülow lo introduce al teatro di corte di Weimar, che Strauss dirigerà fino al 1894.
- 1892 Dopo una tubercolosi polmonare, si reca in Grecia ed Egitto, dove completa la partitura di *Guntram*, iniziata nel 1887, prima opera teatrale, su libretto proprio in tre atti.
- 1894 A Weimar dirige *Guntram* e ascolta *Falstaff*: fortemente impressionato invia una copia della partitura di *Guntram* a Verdi «in segno d'omaggio ed ammirazione» (pur non avendo avuto il tempo di analizzarla accuratamente Verdi la giudica opera «di mano esperta»). Debutta a Bayreuth con *Tannhäuser*. Sposa Pauline de Ahna, cui dedica i quattro *Lieder* op. 27 (fra cui *Morgen e Cäcilie*, in seguito trascritti, come altri, per voce e orchestra). Succede a Bülow nella direzione dei Berliner Philharmoniker.
- 1895 Diventa direttore della cappella di corte di Monaco impegnandosi soprattutto in opere di Wagner e Mozart. A Colonia viene eseguito il poema sinfonico *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 (*I tiri burloni di Till Eulenspiegel*). Inizia la stesura di *Also sprach Zarathustra* op. 30 (*Così parlò Zarathustra*), diretto a Francoforte nel 1896.
- 1897 Compone il poema sinfonico *Don Quixote*, eseguito a Colonia nel 1898. La direzione d'orchestra lo impegna quasi totalmente, affermandolo stabilmente in tutto il mondo, con un repertorio che dà rilievo a Liszt e a contemporanei come Reger, Sibelius, Elgar, Mahler.
- 1898 Vive a Berlino, primo maestro della cappella prussiana alla Hofoper, debuttando in *Tristan und Isolde* e dirigendo successivamente il ciclo del *Ring*.
- 1899 Dirige *Ein Heldenleben* op. 40 (*Una vita d'eroe*) a Francoforte, suo ultimo poema sinfonico. A Berlino, a casa del poeta Richard Dehmel, conosce lo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal, con cui avvierà un fruttuoso sodalizio artistico.
- 1901 A Dresda ottiene discreto successo *Feuersnot* (*Incendio*): verrà ripresa da Mahler a Vienna e da Thomas Beecham a Londra.
- 1903 A Londra gli viene dedicato un festival. Riceve la laurea *honoris causa* in filosofia dall'università di Heidelberg. Porta a termine l'autobiografica *Symphonia domestica* op. 53, presentata alla Carnegie Hall di New York nel 1904.



Richard Strauss col figlio Franz e la moglie, il soprano Pauline de Ahna (1863-1950).

- 1905 Tratta da Wilde, *Salome* viene rappresentata a Dresda, suscitando scandalo e scalpore nel mondo culturale, ma sostenuta da Mahler: segnerà l'affermazione decisiva di Strauss come operista.
- 1908 Viene nominato Generalmusikdirektor della Hofoper di Berlino, dove rimarrà come direttore ospite fino al 1918.
- 1909 È a Dresda il debutto di *Elektra*, prima collaborazione con Hofmannsthal: Strauss era rimasto affascinato dalla sua versione, richiedendogli una riduzione librettistica.
- 1911 Sempre a Dresda, la prima della commedia per musica *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*), riscuote enorme successo, anche a livello internazionale.
- 1912 La prima versione di *Der Bürger als Edelmann* (*Il borghese gentiluomo*), musiche di scena per la commedia di Molière, va in scena seguita da *Ariadne auf Naxos* (*Arianna a Nasso*) a Stoccarda, con la regia di Reinhardt, mentre la revisione di *Ariadne auf Naxos* (in un prologo e un atto) debutterà nel 1916. La collaborazione con Hofmannsthal prosegue con *Josephslegende*, azione teatrale su balletto di Diaghilev rappresentata all'Opéra di Parigi nel 1914.
- 1914 È impegnato nella *Alpensinfonie* op. 64 (*Sinfonia delle Alpi*), diretta a Berlino nel 1915 con la Hofkapelle di Dresda.
- 1919 Alla Staatsoper di Vienna (di cui è direttore artistico dal 1918 al 1924) viene rappresentata *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*).
- 1923 Clemens Krauss dirige la *Tanzsuite nach Couperin* di Strauss in forma di balletto alla Hofburg di Vienna.



Max Reinhardt (1873-1943). Foto scattata in occasione dell'allestimento del *Mercante di Venezia* in Campo San Trovaso a Venezia (1934). La sua regia di *Elektra* (Berlino, 1903), fu la diretta ispiratrice della prima collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss. Allestì poi le prime del *Rosenkavalier* e di *Ariadne auf Naxos* (originariamente concepita come conclusione del *Bourgeois gentilhomme* di Molière). Il grande regista amava integrare la musica nei suoi spettacoli (per esempio, commissionò a Ferruccio Busoni, Engelbert Humperdinck e Hans Pfitzner musiche di scena, rispettivamente, per la *Turandot* di Gozzi, la *Dodicesima notte* e per *Kätchen von Heilbronn* di Kleist).

- 1924 Alla Staatsoper di Vienna viene dato il balletto *Schlagobers* in occasione del sessantesimo compleanno, oltre a varie «settimane straussiane» a Dresda, Monaco, Berlino e Vienna. A Dresda va in scena la commedia borghese *Intermezzo*, su libretto proprio. Riceve la laurea *honoris causa* dalla Musikhochschule viennese e diventa cittadino onorario della capitale.
- 1925 Per il pianista Paul Wittgenstein, mutilato della mano destra, compone *Parergon zur Symphonia Domestica* op. 73 e, nel 1927, lo studio sinfonico *Panathenäenzug* op. 74, per la mano sinistra del pianoforte e orchestra.

FOTO GIACOMELLI



Richard Strauss a Venezia nel 1938, in occasione della prima fenicia di *Elektra*.  
Al suo fianco, Goffredo Petrassi, all'epoca sovrintendente del Teatro.

- 1928 *Die Ägyptische Helene (Elena egiziaca)* debutta a Dresda: sarà l'ultimo libretto portato a termine da Hofmannsthal (che morrà nel 1929, lasciando incompiuta *Arabella*, che andrà in scena a Dresda l'anno dopo).
- 1933 A Bayreuth Strauss dirige *Parsifal* di Wagner sostituendo Toscanini, che abbandona l'incarico per protesta contro la dittatura instaurata da Hitler. Il regime nazista lo nominerà presidente della Reichsmusikkammer; Strauss manterrà la presidenza del Consiglio permanente per la collaborazione internazionale dei compositori fino al 1945. Per il settantesimo compleanno viene celebrato come il più importante compositore del Terzo Reich, pur rimanendo distaccato dagli sconvolgimenti politici («La politica vogliamo considerarla un po' da lontano e lasciarne le cure a coloro che se ne interessano. [...] Soltanto il lavoro può aiutarci a vincere»).
- 1935 *Die schweigsame Frau (La donna silenziosa)*, da Ben Jonson) debutta a Dresda, diretta da Karl Böhm, ma viene bandita dai teatri dopo quattro recite perché il librettista Stefan Zweig è ebreo: collaborerà segretamente anche a *Friedenstag*.
- 1938 *Friedenstag* va in scena a Monaco con immenso successo (cento recite in due anni) seguita a Dresda dalla tragedia *Daphne*, con cui costituirà un dittico.
- 1940 Completa la commedia mitologica *Die Liebe der Danae (Gli amori di Danae)*: la prima prevista nel 1944 a Salisburgo verrà sospesa a tempo indeterminato per i bombardamenti (andrà in scena postuma nel 1952).

FOTO GIACOMELLI



Richard Strauss a Venezia nel 1938,  
in occasione della prima fenicea di *Elektra*.

- 1942 Ultima opera di Strauss, *Capriccio* («conversazione per musica» su libretto proprio e del direttore Clemens Krauss) debutta il 28 ottobre alla Bayerische Staatsoper di Monaco.
- 1945 Dopo la caduta del nazismo, si ritira in Svizzera, a Zurigo, Baden, Montreux e Pontresina. Scrive *Metamorphosen* (*Metamorfosi*), studio per ventitré archi solisti dedicato a Paul Sacher e al Collegium musicum di Zurigo. Oltre alla Sonatina n. 1 per 16 strumenti a fiato scritta nel 1943, inizia il Concerto per oboe.
- 1947 La corte di Monaco lo assolve dalle accuse di collaborazionismo col trascorso regime. Il direttore Thomas Beecham organizza un trionfale festival straussiano a Londra, dove Strauss riceve una medaglia d'oro dalla Royal Philharmonic Society.
- 1948 Scrive i *Vier letzte Lieder* (*Quattro ultimi Lieder*) per voce e orchestra, pubblicati postumi ed eseguiti nel 1950 a Londra da Furtwängler e Kirsten Flagstad. Ultima composizione compiuta è il Lied *Malven*.
- 1949 A Monaco riceve una laurea *honoris causa* in giurisprudenza, e muore a Garmisch l'otto settembre. Alla cremazione nel cimitero di Monaco, quattro giorni dopo, viene eseguito il terzetto conclusivo del *Rosenkavalier*.

## Richard Strauss a Venezia (1993-2003)

FOTO ARICI



*Der Rosenkavalier* (atto II). Venezia, Teatro La Fenice, 1993; regia di Giulio Chazalettes, scene e costumi di Ulisse Santicchi. In scena Sylvia Greenberg (Sophie) e Marie-Ange Todorovitch (Octavian).

FOTO ARICI



Camilla Nylund (Contessa Madeleine) in *Capriccio*.  
Venezia, La Fenice al Malibran, 2002; regia di Tobias Richter.

FOTO ARICI



Gian Maurizio Fercioni, modellino (I e II quadro) per *Capriccio*.  
Venezia, La Fenice al Malibran, 2002; regia di Tobias Richter.

FOTO ARICI



Gian Maurizio Fercioni, modellino (III e IV quadro) per *Capriccio*.  
Venezia, La Fenice al Malibran, 2002; regia di Tobias Richter.

FOTO ARICI



Gian Maurizio Fercioni, modellino (III e IV quadro) per *Capriccio*.  
Venezia, La Fenice al Malibran, 2002; regia di Tobias Richter.



Kevin Knight, modellino per *Ariadne auf Naxos*.  
Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Paul Curran.



Kevin Knight, modellino per *Ariadne auf Naxos*.  
Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Paul Curran.



Kevin Knight, modellino per *Ariadne auf Naxos*.  
Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Paul Curran.

## AREA ARTISTICA

Marcello Viotti

*direttore musicale*

Fortunato Ortombina

*direttore della programmazione artistica*

Sandra Pirruccio

*responsabile dei servizi musicali*

Giuseppe Marotta \*

*direttore musicale di palcoscenico*

Maestri collaboratori

Stefano Gibellato \* Silvano Zabeo ◊ Raffaele Centurioni ◊

Ilaria Maccacaro ◊ Maria Cristina Vavolo ◊

Pierpaolo Gastaldello ◊

*maestro rammentatore*

Gabriella Zen ◊

*maestro alle luci*

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### *Violini primi*

Mariana Stefan •  
Roberto Baraldi •  
Nicholas Myall  
Gisella Curtolo  
Pierluigi Pulese  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Enrico Enrichi  
Mania Ninova  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Muriel Volkaert  
Roberto Zampieron

### *Viola*

Daniel Formentelli •  
Gabriele Croci • ◊  
Antonio Bernardi  
Paolo Pasoli  
Elena Battistella  
Ottone Cadamuro  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato

### *Violoncelli*

Alessandro Zanardi •  
Federico Romano • ◊  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Fernanda Garofano  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Maria Elisabetta Volpi

### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratisoli •  
Massimo Frison  
Marco Petruzzi  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Alessandro Pin  
Denis Pozzan

### *Ottavino*

Franco Massaglia

### *Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi

### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Walter De Franceschi

### *Corno inglese*

Renato Nason •

### *Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato

### *Clarinetto basso*

Renzo Bello

### *Fagotti*

Dario Marchi •  
Roberto Giaccaglia •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

### *Controfagotto*

Fabio Grandesso

### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Loris Antiga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga

### *Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto

### *Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Massimo La Rosa •  
Federico Garato  
Claudio Magnanini

### *Tuba*

Alessandro Ballarin

### *Timpani*

Roberto Pasqualato •  
Dimitri Fiorin •

### *Percussioni*

Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin  
Lavinio Carminati ◊

### *Arpe*

Brunilde Bonelli • ◊  
Antonella Ferrigato • ◊

### *Pianoforte e tastiere*

Carlo Rebeschini •

### *Harmonium*

Silvio Celeghein ◊

### *Celesta*

Jung Hun Yoo ◊

• prime parti

◊ a termine

\* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*aiuto maestro del Coro*

*Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Enrica Locascio  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino

*Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo'  
Elisabetta Gianese  
Kirsten Loëll Lone  
Manuela Marchetto  
Victoria Massey  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi

*Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Roberto De Biasio  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti

*Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giacon  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

---

**Marcello Viotti**  
*direttore musicale*

**Fortunato Ortombina**  
*direttore della programmazione artistica*

**Tito Menegazzo**  
*direttore amministrativo*

**Paolo Libettoni**  
*direttore del personale  
e dello sviluppo organizzativo*

**Bepi Morassi**  
*direttore di produzione  
e dell'organizzazione scenico-tecnica*

**Cristiano Chiarot**  
*direttore marketing e comunicazione*

---





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**S t a g i o n e 2 0 0 2 - 2 0 0 3**

o p e r a  
b a l l e t t o  
c o n c e r t o

# Thaïs

*comédie lyrique in tre atti e sette quadri*

*libretto di Louis Gallet*

*musica di Jules Massenet*

*personaggi ed interpreti principali*

*Thaïs* Eva Mei

*Athanaël* Michele Pertusi

*Nicias* William Joyner

*Palémon* Christophe Fel

*Crobyle* Christine Buffle

*Myrtale* Elodie Méchain

*Prima ballerina* Letizia Giuliani

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

*coreografia*

**Gheorghe Iancu**

*light designer*

**Sergio Rossi**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro* Guillaume Tourniaire

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

## **Teatro Malibran**

venerdì 22 novembre 2002 ore 20.00 turni A-Q

domenica 24 novembre 2002 ore 15.30 turno B

mercoledì 27 novembre 2002 ore 20.00 turni D-R 

venerdì 29 novembre 2002 ore 20.00 turni E-F-T

domenica 1 dicembre 2002 ore 15.30 turni C-G-S-U

# La traviata

*melodramma in tre atti*

*libretto di Francesco Maria Piave*

*musica di Giuseppe Verdi*

*personaggi ed interpreti principali*

*Violetta Valéry* Elena Mosuc

*Alfredo Germont* Giuseppe Filianoti (15-17-20-22/12)

Marcelo Alvarez (27-29-31/12, 2/1)

Stefano Secco (4/1)

*Giorgio Germont* Lado Ataneli (15-17-20-22/12)

Roberto Servile (27/12, 2-4/1)

Leo Nucci (29-31/12)

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia*

**Giancarlo Sepe**

*scene*

**Carlo De Marino**

*costumi*

**Shizuko Omachi**

*light designer*

**Fabio Baretton**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro* Guillaume Tourniaire

nuovo allestimento

## **Teatro Malibran**

domenica 15 dicembre 2002 ore 17.00 turni A-Q

martedì 17 dicembre 2002 ore 20.00 turni D-R

venerdì 20 dicembre 2002 ore 20.00 turni E-H

domenica 22 dicembre 2002 ore 15.30 turno B

venerdì 27 dicembre 2002 ore 20.00 fuori abb.

domenica 29 dicembre 2002 ore 15.30 fuori abb.

martedì 31 dicembre 2002 ore 15.30 fuori abb.

giovedì 2 gennaio 2003 ore 20.00 fuori abb.

sabato 4 gennaio 2003 ore 15.30 turni C-I-V

# Káťa Kabanová

*opera in tre atti*

*libretto e musica di* Leoš Janáček

*personaggi ed interpreti principali*

Marfa Ignatěvna Kabanová Karan Armstrong  
Tichon Ivanyč Kabanov Christoph Homberger  
Katěrina Gwynne Geyer  
Varvara Julia Gertseva  
Savěl Prokofjevič Dikoj Feodor Kuznetsov  
Boris Grigorjevič Clifton Forbis  
Váňa Kudrjás Peter Straka

*maestro concertatore e direttore*

Lothar Koenigs

*regia*

David Pountney

*scene*

Ralph Koltai

*costumi*

Sue Willmington

*light designer*

Mimi Jordan Sherin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

## PalaFenice

venerdì 17 gennaio 2003 ore 20.00 turni A-L  
domenica 19 gennaio 2003 ore 15.30 turni B-M  
martedì 21 gennaio 2003 ore 20.00 turni D-O  
venerdì 24 gennaio 2003 ore 20.00 turni E-H-P  
domenica 26 gennaio 2003 ore 15.30 turni C-I-N-V

# L'elisir d'amore

*melodramma giocoso in due atti*

*libretto di* Felice Romani

*musica di* Gaetano Donizetti

*personaggi ed interpreti*

Nemorino Riccardo Botta  
Adina Cinzia Forte  
Belcore Franco Vassallo  
Il dottore Dulcamara Bruno Praticò  
Giannetta Paola Francesca Natale

*maestro concertatore e direttore*

Roberto Rizzi Brignoli

*regia*

Bepi Morassi

*scene e costumi*

Gian Maurizio Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

nuovo allestimento

## Teatro Malibran

domenica 23 febbraio 2003 ore 17.00 turni A-Q  
martedì 25 febbraio 2003 ore 20.00 turni D-R  
giovedì 27 febbraio 2003 ore 20.00 turni E-F-T  
sabato 1 marzo 2003 ore 15.30 turno B  
martedì 4 marzo 2003 ore 17.00 turni C-G-S-U

# Ariadne auf Naxos

*opera in un atto con un prologo*  
libretto di Hugo von Hofmannsthal  
musica di Richard Strauss

*personaggi ed interpreti principali*  
Arianna Elizabeth Whitehouse  
Bacco Ian Storey  
Zerbietta Sumi Jo

*Il compositore* Ildiko Komlosi  
*Il maestro di musica* Peter Weber

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia*

**Paul Curran**

*scene e costumi*  
Kevin Knight

Orchestra del Teatro La Fenice

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*  
nuovo allestimento  
prima rappresentazione a Venezia

**Teatro Malibran**

mercoledì 26 marzo 2003 ore 20.00 turni A-Q  
venerdì 28 marzo 2003 ore 20.00 turni E-F-T  
domenica 30 marzo 2003 ore 15.30 turno B  
mercoledì 2 aprile 2003 ore 20.00 turni D-R  
sabato 5 aprile 2003 ore 15.30 turni C-G-S-U

## «...Altre Danze...»

Rassegna internazionale  
di danza contemporanea

**Teatro Malibran**

**Guangdong Modern Dance Company**

(Repubblica Popolare di Cina)

*coreografia di*

Gao Chengming, Xing Liang,  
Long Yunna, Shen Wei

giovedì 10 aprile 2003 ore 20.00 turni A-Q-Z

**Rennie Harris - Puremovement**

(USA)

Rome & Jewels

*coreografia di*

Rennie Harris

domenica 13 aprile 2003 ore 15.30 turni B-Z

**Foofwa d'Imobilité et Thomas Lebrun**

(Svizzera - Francia)

Le Show

*coreografia di*

Foofwa d'Imobilité e Thomas Lebrun

giovedì 17 aprile 2003 ore 20.00 turni E-H-Z

**Compagnie Bernardo Montet**

(Francia)

O. More

*coreografia di*

Bernardo Montet

Musicisti Gnawa

giovedì 24 aprile 2003 ore 17.00 turni C-I-V-Z

**Tamango's Urban Tap**

(USA)

Full Cycle

*coreografia di*

Tamango

giovedì 29 aprile 2003 ore 20.00 turni D-R-Z

# Andrea Chénier

*dramma in quattro quadri*  
libretto di Luigi Illica  
musica di Umberto Giordano

*personaggi ed interpreti principali*  
Andrea Chénier Fabio Armiliato  
Carlo Gérard Alberto Gazale  
Maddalena di Coigny Daniela Dessì  
Bersi Rossana Rinaldi  
Madelon Olga Alexandrova  
La contessa di Coigny Marta Moretto  
Un 'Incredibile' Luca Casalin

*maestro concertatore e direttore*

**Paolo Olmi**

*regia, scene e costumi*

**Ivan Stefanutti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

nuovo allestimento

## PalaFenice

sabato 19 aprile 2003 ore 20.00 turni A-L +  
martedì 22 aprile 2003 ore 20.00 turni D-O  
giovedì 24 aprile 2003 ore 20.00 turni E-F-P-T  
domenica 27 aprile 2003 ore 15.30 turni B-M  
martedì 29 aprile 2003 ore 17.00 turni C-G-N-S-U

# The Mikado

*comic opera in due atti*  
libretto di William Schwenck Gilbert  
musica di Arthur Sullivan

*personaggi ed interpreti principali*  
Mikado of Japan Richard Angas  
Nanki-Poo Bonaventura Bottone (31/5, 1-5-6/6)  
Todd Wilander (7/6)  
Ko-Ko Richard Suart  
Pooh-Bah Ian Caddy  
Pish-Tush Riccardo Simonetti  
Yum-Yum Sally Harrison  
Katisha Frances McCafferty

*maestro concertatore e direttore*

**Mark Shanahan**

*regia*

**Jonathan Miller**

*ripresa da* David Ritch

*scene*

Stefanos Lazaridis

*costumi*

Sue Blane

*coreografia*

Anthony Van Laast

*ripresa da* Stephen Speed

*progetto luci originario*

David Cunningham

*light designer per la ripresa* Paul Henry Taylor

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

allestimento English National Opera

prima rappresentazione a Venezia

## PalaFenice

sabato 31 maggio 2003 ore 20.00 turni A-L +  
domenica 1 giugno 2003 ore 15.30 turni B-M  
giovedì 5 giugno 2003 ore 20.00 turni D-O  
venerdì 6 giugno 2003 ore 20.00 turni E-H-P  
sabato 7 giugno 2003 ore 15.30 turni C-I-N-V

# Marino Faliero

*tragedia lirica in tre atti*  
libretto di Giovanni Emanuele Bidera  
musica di Gaetano Donizetti

*personaggi ed interpreti principali*  
Marino Faliero Michele Pertusi  
Israele Bertucci Roberto Servile  
Fernando Rockwell Blake  
Steno Simone Alberghini  
Elena Mariella Devia

*maestro concertatore e direttore*  
**Bruno Campanella**

*regia*  
**Daniele Abbado**

*scene*  
Gianni Carluccio

*costumi*  
Carla Teti

*coreografia*  
Giovanni Di Cicco

*light designer*  
Guido Levi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
*direttore del Coro* Piero Monti

allestimento Teatro Regio di Parma

# Die Fledermaus

*nuova creazione coreografica di*  
Roland Petit  
*musica di* Johann Strauss jr

**Corpo di Ballo  
della Fondazione  
Teatro alla Scala di Milano**

*prima ballerina étoile*  
Alessandra Ferri

*direttore*  
**David Garforth**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento  
prima esecuzione italiana

## **Teatro Malibran**

venerdì 20 giugno 2003 ore 20.00 turni A-Q  
domenica 22 giugno 2003 ore 15.30 turno B  
martedì 24 giugno 2003 ore 20.00 turni D-R  
venerdì 27 giugno 2003 ore 20.00 turni E-H  
domenica 29 giugno 2003 ore 15.30 turni C-I-V

## **PalaFenice**

mercoledì 17 settembre 2003 ore 20.00 turni A-L  
giovedì 18 settembre 2003 ore 20.00 turni D-O  
venerdì 19 settembre 2003 ore 20.00 turni E-F-P-T  
sabato 20 settembre 2003 ore 15.30 turni C-G-N-S-U-Z  
domenica 21 settembre 2003 ore 15.30 turni B-M



S t a g i o n e   S i n f o n i c a

S t i l i   e   i n t e r p r e t i

TEATRO  
VENICE

## **PalaFenice**

sabato 30 novembre 2002  
ore 20.00 turni A-B

OTTORINO RESPIGHI  
*Belfagor*  
ouverture

FRANZ LISZT  
*Totentanz*  
per pianoforte e orchestra

EGON WELLESZ  
*Sinfonia n. 3 in la maggiore op. 68*

*direttore*

## **Marcello Viotti**

*pianoforte* Alessandro Dolci  
Orchestra del Teatro La Fenice

## **PalaFenice**

sabato 7 dicembre 2002  
ore 20.00 turni A-B

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Die Weihe des Hauses op. 124*  
(*La consacrazione della casa*)  
ouverture

GEORGES BIZET  
*Roma*  
suite per orchestra n. 3

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY  
*Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107*  
"La Riforma"

*direttore*

## **Pinchas Steinberg**

Orchestra del Teatro La Fenice

## **PalaFenice**

sabato 1 febbraio 2003  
ore 20.00 turni A-B

LEOŠ JANÁČEK  
*Sinfonietta*

ANTONÍN DVOŘÁK  
*Sinfonia n. 7 in re minore op. 70*

*direttore*

## **Yoram David**

Orchestra del Teatro La Fenice

## **PalaFenice**

sabato 8 febbraio 2003  
ore 20.00 turni A-B

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
*Serenata in re maggiore KV 204*

BOHUSLAV MARTINŮ  
*The Epic of Gilgamesh*  
oratorio per voce recitante, soli,  
coro e orchestra

*in lingua originale*  
*con sopratitoli in italiano*

*direttore*

## **Guennady Rozhdestvensky**

*voce recitante* Steven Berkoff  
*soprano* Lena Nordin  
*tenore* Christer Bladin  
*baritono* Motti Kaston  
*basso* Nicholas Isherwood

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

## **Teatro Malibran**

sabato 8 marzo 2003  
ore 20.00 turno A

domenica 9 marzo 2003  
ore 20.00 turno B

GEORGES BIZET  
*Sinfonia n. 1 in do maggiore*

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Christus am Ölberge op. 85*  
(*Cristo al Monte degli ulivi*)  
oratorio per soli, coro e orchestra

*in lingua originale*  
*con sopratitoli in italiano*

*direttore*

## **Marc Minkovsky**

*soprano* Veronica Cangemi  
*tenore* Christoph Strehl  
*basso* Daniel Borowski

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

## **Chiesa SS. Giovanni e Paolo**

venerdì 4 aprile 2003  
ore 20.00 turni A-B

ALEXANDER VON ZEMLINSKY  
*83. Psalm*  
per coro e orchestra

*in lingua originale*  
*con sopratitoli in italiano*

LUIGI NONO  
*Due espressioni per orchestra*

GIOACHINO ROSSINI  
*Stabat mater*  
per soli, coro e orchestra

*in lingua originale*  
*con sopratitoli in italiano*

*direttore*

## **Marcello Viotti**

*soprano* Mariella Devia  
*mezzosoprano* Elena Zhidkova  
*tenore* Giuseppe Sabbatini  
*basso* Michele Pertusi

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

### Teatro Malibran

venerdì 9 maggio 2003  
ore 20.00 turno A

sabato 10 maggio 2003  
ore 20.00 turno B

ISAAC ALBÉNIZ  
*Triana da Iberia*

(trascrizione per orchestra di  
Enrique Fernández Arbós)

MANUEL DE FALLA  
*El sombrero de tres picos*  
suite

HECTOR BERLIOZ  
*Symphonie fantastique op. 14*  
direttore

**Jesus Lopez-Cobos**  
Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

venerdì 23 maggio 2003  
ore 20.00 turno A

sabato 24 maggio 2003  
ore 20.00 turno B

RALPH VAUGHAN WILLIAMS  
*Dona nobis pacem*  
cantata per soli, coro e orchestra

*in lingua originale*  
*con sopratitoli in italiano*

EDWARD ELGAR  
*Sinfonia n. 1*  
*in la bemolle maggiore op. 55*

direttore

**Jeffrey Tate**

soprano Joan Rodgers  
baritono Dietrich Henschel

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

### Teatro Malibran

sabato 5 luglio 2003  
ore 20.00 turno A

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY  
*Die erste Walpurgisnacht op. 60*  
*(La prima notte di Valpurga)*  
ballata per soli, coro e orchestra

*in lingua originale*  
*con sopratitoli in italiano*

*Sinfonia n. 3 in la maggiore op. 56*

direttore

**Sir Neville Marriner**

contralto Bernadette Manca Di Nissa  
tenore Herbert Lippert

baritono Andreas Schmidt  
basso da definire

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

### Teatro Malibran

venerdì 11 luglio 2003  
ore 20.00 turno A

JEAN SIBELIUS  
*Finlandia*

*Concerto per violino e orchestra*  
*in re minore op. 47*

IGOR STRAVINSKIJ  
*Petruška*

«suite» da concerto  
(versione 1947)

direttore

**Vassily Sinaisky**

violino Ilya Gringolts  
Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

venerdì 18 luglio 2003  
ore 20.00 turno A

HECTOR BERLIOZ  
*Roméo et Juliette op. 17*  
«symphonie dramatique»  
per soli, coro e orchestra

*in lingua originale*  
*con sopratitoli in italiano*

direttore

**Eliahu Inbal**

mezzosoprano Enkelejda Shkosa  
tenore Stephen Mark Brown  
basso Denis Sedov

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti



# A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da **Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo** Tecnologie e Servizi srl; **Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.**

## «La Fenice prima dell'opera» 2002-2003 5

Responsabile musicologico: Michele Girardi

Redazione: Michele Girardi, Cecilia Palandri,  
con la collaborazione di Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche: Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica: Marco Ricucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa

*stampa*

L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

*Supplemento a*

**LA FENICE**

Notiziario di informazione musicale culturale  
e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare  
nel mese di marzo 2003

€ 10,00