

# Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2018/03

117

## Musica/Realtà

*Rivista quadrimestrale fondata da Luigi Pestalozza*

Anno XXXIX, numero 117 - novembre 2018

### *Direttore responsabile*

Roberto Favaro

### *Redazione e attività*

Angela Ida De Benedictis, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Franco, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Carlo Piccardi, Emilio Sala, Nicola Sani

### *Corrispondenti*

Cesare Bermanni, Lorenzo Bianconi, Antonio Doro, Enrico Fubini, Francesco Galante, Giovanni Guanti, Hanns-Werner Heister, Daniela Iotti, Pier Francesco Moliterni, Angelo Orcalli, Paolo Prato, Philip Tagg

### *Segreteria di redazione*

Roberto Presicci

### *Direzione e Redazione*

Corso Concordia, 6 - 20129 Milano (mobile +39 327 5555442)

### *Posta elettronica e sito internet*

musicarealta@libero.it

robertofavaro@ababrera.it

www.associazionegliamicidimusicarealta.it

### *Amministrazione*

LIM Editrice srl, 55100 Lucca (telefono 0583/394464)

<http://www.lim.it> e-mail: [lim@lim.it](mailto:lim@lim.it)

Un numero Eu. 13,00. Rinnovo dell'abbonamento Italia Eu. 31,00; Estero Eu. 52,00. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM Editrice srl. Registrazione del Tribunale di Milano n. 171 del 22 marzo 1997.

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

---

*Stampato con il contributo di*

FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

## Indice

### INTERVENTI

*“...Forse un giorno un collage di pezzi, suggerì Kurtág, ma... non un’opera. No, grazie”* (Alessandro Melchiorre) p. 5; *La musica incontra l’arte. Una mostra su Jean Dubuffet a Reggio Emilia* (M/R) p. 14; *Le “Expériences musicales” di Jean Dubuffet* (Roberto Favaro) p. 16; *Su Fuga Satanae. Musique et démonologie à l’aube des temps modernes, un libro di Laurence Wuidar* (Stefano A.E. Leoni) p. 27; *“Suono e Arte”. Ventesima Stagione dell’Associazione Gli Amici di Musica/Realtà. Dieci incontri da ottobre a dicembre*, p. 34.

### SAGGI

- 43 Elisabetta Fava  
*L’ultima fiaba della vecchia Vienna: Arabella tra mondanità e ritorno all’innocenza*
- 63 Giovanni Labriola  
*Luogo, territorio, individuo nella musica per film. Una nuova prospettiva sonora*
- 77 Mauro Mastropasqua  
*Dossografia minima della concezione armonica di Schönberg in Italia (1945-1985)*
- 95 Enrico Fubini  
*Esecutori in giro per il mondo!*
- 103 Jacopo Conti  
*È il compositore che fa la musica scritta, è la musica scritta che fa il compositore. Frank Zappa e la scrittura musicale*

- 115 Maurizio Romito  
*Da Intolleranza 1960 a Don Giovanni: Bruno Maderna direttore d'orchestra negli Stati Uniti (I)*

## DOCUMENTI

- 149 Luigi Rognoni  
*Aspetti della musica contemporanea. Conversazioni radiofoniche alla Radio Svizzera Italiana di Lugano (II)*

## DOCUMENTI/RILETTURE

- 167 Daniele Lombardi  
*Spartito preso: a proposito della scrittura musicale contemporanea*

- 191 **DISCHI DI OGGI**  
A cura di Maurizio Franco

Fondata nel 1980 da Luigi Pestalozza, la rivista quadrimestrale di studi musicali *Musica/Realtà* ha avuto, nei suoi fin qui 39 anni di vita, un ruolo originale nella pubblicistica musicale italiana, grazie al suo carattere non tradizionalmente musicologico, ma saggistico-critico-storico aperto alla sociologia, alla teoria e alla storia della musica intesa come parte e momento della società e dei rapporti nel loro complesso.

Particolarmente attenta alla musica contemporanea e del Novecento, è la sola rivista di studi musicali che dedica largo e costante spazio anche alla popular music, al jazz, alla musica di tradizione orale, alla musica non solo europea, oltre che naturalmente alla musica colta occidentale delle epoche passate, all'estetica, alla filosofia, all'arte e alla letteratura, a cui riserva il dovuto spazio nelle parti che la scandiscono. Ampia è infine in ogni numero la documentazione con interventi sulla vita musicale presente, e con la ripresa di materiali significativi, rari, di quella passata.

Per questo *Musica/Realtà* è stata definita una rivista di musica che attraverso la musica diventa una rivista di cultura, ovvero una rivista di cultura che per tema principale ha la musica.

## SAGGI

---

### L'ultima fiaba della vecchia Vienna: *Arabella* tra mondanità e ritorno all'innocenza

di Elisabetta Fava

#### *Figure per una commedia*

Sulla *Neue Freie Presse* del 27 marzo 1910 uscì un breve racconto di Hugo von Hofmannsthal, intitolato *Lucidor*: non una novella compiuta e rifinita, ma piuttosto una traccia per futuri sviluppi; come dice il sottotitolo, *Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*. Più che “figure”, di una sola figura si tratta: quella di Lucidor, pseudonimo per una Lucilla sedicenne<sup>1</sup> che nella dispendiosa Vienna dei primi del Novecento una madre vedova e a corto di soldi ha deciso di vestire da maschietto per risparmiare sulla toeletta, visto che al momento deve già concentrarsi sulle *mises* della figlia maggiore, Arabella, in età da marito. Siamo nel tempo e nello spazio di cui parla Stephan Zweig in *Die Welt von gestern*, la Vienna *fin de siècle* destinata a sopravvivere a se stessa fino allo scoppio della Grande guerra: tempo e spazio mondani, dove si sacrifica una vita per un punto d'onore, dove si separa con netta cesura l'*amour passion* dall'amore coniugale e dove la *coquetterie* è meglio tollerata di un affetto sincero. Quel che interessa, e intenerisce Hofmannsthal, sono le reazioni di un'adolescente che *tout le monde* crede essere un bel ragazzino e che finora è stata anzi ben contenta della sua situazione. La mascherata infatti le ha risparmiato per il momento di fare la damina in salotto e persino di cavalcare all'amazzone; ma non la mette al riparo, ovviamente, dall'inattesa scoperta della propria natura e dei propri sentimenti, che esplodono in un amore travolgente e dimentico di sé.

---

1. L'età di Lucilla si desume dal passo in cui leggiamo: “Cinque anni prima - Lucilla, allora undicenne, era stata colta dal tifo - era stato necessario tagliare i bei capelli della bambina” (Hugo von Hofmannsthal, *Narrazioni e poesie*, Mondadori, Milano 1972, pp. 607-8).

Da questo schizzo preliminare solo Lucidor esce bene: la sorella Arabella, la bellezza di casa, è in questo stadio un personaggio altero, la cui psicologia viene indirettamente delineata attraverso la spiccata somiglianza col padre: “Uomo bellissimo, orgoglioso, scontento e impaziente, facile al disprezzo, ma che il suo disprezzo sapeva nascondere sotto una forma squisita”.<sup>2</sup> La madre “era una pazza, ma una pazza di quelle piacevoli”, donna colta, ma resa squilibrata dalla “vita difficile, per la quale non era nata” e già a quarantadue anni ridotta a “personaggio bizzarro”.<sup>3</sup> Fra i corteggiatori di Arabella uno è appena nominato di sfuggita e l’altro, Vladimiro (il Matteo del futuro libretto per *Arabella*), vive in realtà di riflesso, perché di lui si innamora, senza nemmeno rendersene conto, Lucidor-Lucilla: che non si capacita di come la sorella possa tenerlo così sulla corda e, volendogli risparmiare l’infelicità d’amore, approfitta di una straordinaria somiglianza di grafia per scrivergli appassionate missive firmate “Arabella”.

Il motivo dello scambio di persona, avviato con questa falsificazione epistolare, è destinato a complicarsi quando Lucilla, di fronte alle insistenze di Vladimiro, consente a un appuntamento notturno; la siderale lontananza diurna di Arabella è inspiegabile rispetto alla tenerezza appassionata che sembra mostrare nell’intimità, ma Vladimiro, lontano le mille miglia dal sospettare, non fa che innamorarsi ancor più, felice di aver scoperto nella fredda Venere una donna così piena di trasporto e dedizione. Solo il caso porterà alla luce la verità; ma qui Hofmannsthal preferisce posare la penna, ammettendo che un racconto non potrebbe mai rendere in modo efficace questa scena di agnizione e scioglimento; e sigilla questa geniale non-conclusione chiedendosi se davvero Vladimiro “fosse uomo da meritare tanta dedizione”.<sup>4</sup> Nella Vienna di quegli anni, e scritte da un uomo, queste parole di implicita ammirazione per la fanciulla che si dona senza neanche sperare di essere amata per se stessa, ma solo per far felice l’uomo che ama, dovevano suonare impronunciabili e scandalose come certe commedie di Schnitzler che infrangevano i luoghi comuni e grattavano via i lustrini posticci delle convenienze sociali.

L’abbozzo di racconto era tutt’altro che accantonato, nei pensieri di Hofmannsthal: vari appunti testimoniano il perdurare del suo interesse, ma anche l’incertezza sul destino da dargli:

---

2. *Ibid.*, p. 607.

3. *Ibid.*, p. 606.

4. “Lucidor”, in Hofmannsthal, *Narrazioni e poesie*, p. 620.

commedia, sceneggiatura per un film, *vaudeville*, infine libretto.<sup>5</sup> A quest'ultima decisione contribuì in modo determinante la richiesta di Richard Strauss di avere un "secondo Rosenkavalier" (lettera dell'8 settembre 1923):<sup>6</sup> espressione che mostrava di aver assorbito e condiviso, d'altra parte, una sollecitazione dello stesso Hofmannsthal ("all'inizio dell'inverno voglio vedere se non posso ricavare un soggetto per un'opera comica. Sì - un secondo *Rosenkavalier* - eppure diverso. Nessuna esperienza si può ripetere. Ciò che ho in mente si dovrebbe immergere in una musica molto più tenue e in uno stile differente [...]").<sup>7</sup> Ma certo, *Lucidor* non bastava per disegnare un soggetto d'opera persuasivo, capace di unire movimento e lirismo:<sup>8</sup> attorno a questo Cherubino in gonnella (ribattezzato Zdenka/Zdenko) bisognava creare una vicenda più ricca e ombreggiata; né si poteva pensare che questa parte *en travesti* potesse diventare protagonista, visto che le convenienze avrebbero costretto a farla operare in buona parte dietro le quinte.

Passò dell'altro tempo: Strauss sfogò il suo desiderio di commedia componendo *Intermezzo* e nel frattempo la collaborazione con Hofmannsthal fu tutta assorbita dalla stesura di *Ägyptische Helena*. Ma una volta conclusa *Helena*, si ripresentò il problema di trovare un soggetto nuovo e Strauss tornò a suggerire una ricerca nei titoli settecenteschi oppure nel Seicento di Molière.<sup>9</sup> Hofmannsthal riprese allora in mano un altro abbozzo, *Der Fiaker als Graf*:<sup>10</sup> anche in quel caso al centro della vicenda

5. I vari abbozzi si possono leggere, con la documentazione relativa, nei volumi dell'opera omnia di Hofmannsthal, in particolare *Sämtliche Werke*, Band XXVI (*Operndichtungen IV. Arabella. Lucidor. Der Fiaker als Graf*), Fischer, Frankfurt a. M. 1976.

6. Hugo von Hofmannsthal-Richard Strauss, *Epistolario*, a cura di Willi Schuh, ed. it. a cura di Franco Serpa, Adelphi, Milano 1993, p. 518.

7. Lettera del 21 settembre 1922, *ibid.*, p. 510.

8. Non mi sento di condividere il giudizio severo di Michel Zink, secondo cui il passaggio dall'incompiuto *Lucidor* al libretto per *Arabella* ebbe soltanto l'effetto di "affadir" il soggetto; senza dubbio l'episodio perse la sua centralità, ma non poteva essere diversamente; e di per sé l'idea del travestimento e del cambio di sesso era tutt'altro che originale e inconsueta; a renderla tale era soltanto la prospettiva da cui la esaminava Hofmannsthal, non trasponibile tuttavia su un palcoscenico se non a prezzo di qualche aggiustamento (cfr. M. Zink, "Bel Accueil le Travesti: du 'Roman de la Rose' de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à 'Lucidor' de Hugo von Hofmannsthal", *Littérature*, 47, ottobre 1982, pp. 31-40: 35).

9. Lettera del 20 settembre 1927, *Epistolario*, p. 617.

10. Lettera del 1° ottobre 1927, *ibid.*, p. 621.

c'è una ragazza corteggiata, che gode di essere corteggiata, ma al tempo stesso capisce che ciò non basta a soddisfarla; la Milli di questi schizzi è più simile a Zerbinetta che alla futura Arabella, ma è già lontana dal manichino insensibile che nella formulazione originaria del racconto serviva soltanto a far meglio risaltare la sensibilità di Lucidor. Inoltre *Der Fiaker als Graf* era incorniciato da balli e scene collettive più movimentate, e offriva quindi vari spunti per uno scenario d'opera che non si accontentasse di diventare un monodramma, ma anzi, inclinasse piuttosto alla vivacità dell'operetta (come tale Hofmannsthal considerava persino *Der Rosenkavalier*). Così i due progetti vennero fusi e rimodellati: si inventò un padre appassionato di giochi d'azzardo, che forniva così una ragione concreta allo stato di perenne bolletta della sua famiglia ed eliminava anche l'aura patetica delle due orfane senza mezzi; alla madre venne aggiunto un tocco di esaltazione superstiziosa, che ne fa una Clitennestra in versione di commedia e al tempo stesso aiuta a capire l'istintivo riserbo di Arabella, a cui le uscite irriflesse della madre hanno insegnato quanto valga un silenzio al momento buono. Che i tre corteggiatori di Arabella siano più o meno intercambiabili diventa adesso un fatto positivo: l'attenzione può così concentrarsi sul Matteo che piace a Zdenka (il Vladimiro della novella) e su Mandryka, giovane e ricco croato che farà finalmente capitolare Arabella. Il primo è un giovane idealista, sorta di nipotino di Werther, che protesta di volersi uccidere se non è riamato; l'altro è uno straniero un po' impacciato, ma tanto più affascinante agli occhi di Arabella perché del tutto alieno dal gusto di apparire e atteggiarsi che condiziona invece i gentiluomini viennesi. E per dare un tocco realistico all'insieme, nel nuovo progetto dovevano tornare a risuonare sullo sfondo i valzer, questa volta non più anacronistici come nel *Rosenkavalier*, ma sfrenati come usava nei cosiddetti "Fiakerbälle", esuberante usanza degli ultimi giorni di Carnevale che poi via via si era estesa anche ai primi giorni della Quaresima, attirandosi così un pubblico divieto.<sup>11</sup>

### *I pericoli del Konversationsstück*

La nuova opera fu ambientata nella Vienna del 1860, spostandosi quindi dall'età di Maria Teresa evocata nel *Rosenkavalier* a un passato più recente e non meno perduto: il passato di

11. Cfr. *Sämtliche Werke*, Band XXVI, commento alle pp. 192-94.

un'aristocrazia mediocre e inetta, che paga le sue dispendiose vacuità scivolando via via nella rovina economica; un tratto, questo, dolorosamente autobiografico per Hofmannsthal, il cui padre era uscito rovinato dalla crisi finanziaria del 1873, il cosiddetto *Börsenkrach* che falciò le sostanze di molti nobili e aprì le porte agli speculatori.<sup>12</sup> A questo sfondo collettivo, animato, ritratto con realistica e tragicomica immediatezza, dovevano poi far da contrappeso i tratti di intimismo necessari a far respirare la partitura. Interessante la scelta di collocare la vicenda all'interno di un hotel: una cornice che aveva preso piede nella narrativa *fin de siècle*, da *Tod in Venedig* (1911) di Thomas Mann a *Hotel Savoy* di Joseph Roth (1924) a *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler (1924), e che fra l'altro un anno prima dell'andata in scena di *Arabella* avrebbe portato a un capolavoro della cinematografia, *Grand Hotel* (1932). La stretta comunanza del soggetto di *Arabella* con la letteratura del periodo (specie austriaca, ovviamente) si conferma in altri elementi: con *Fräulein Else*, per esempio, condivide il motivo della famiglia economicamente rovinata, ma incapace di vivere in modo più modesto e disposta a sacrificare la giovane e bella figlia per ripianare i conti; e anche in *Hotel Savoy* torna il motivo del conto non saldato, con fanciulle rovinata che, per non farsi mettere sulla strada, devono mostrarsi nude di notte a qualche cliente facoltoso che in cambio pagherà i loro debiti. Per non dire dell'ospite croato, anch'esso già presente in *Hotel Savoy*; per Strauss e Hofmannsthal non comporta solo un tocco aggiuntivo di realismo, che fotografò in Mandryka il suddito delle province imperiali in trasferta nella capitale, ma offre anche l'opportunità di inserire qualche canto popolare e creare così un doppio piano stilistico, intrecciando la *naïveté* di campagna al *bon ton* cittadino.<sup>13</sup> Anche questo, fra l'altro, era un dettaglio che avvicinava all'operetta: Johann Strauss aveva spesso mescolato motivi e danze viennesi con motivi e danze provenienti dalle province dell'impero austro-ungarico (*Der Zigeunerbaron*, 1885, era rimasto esemplare, ma non certo unico in tal senso); e Hofmannsthal

---

12. Su questa relazione fra le vicissitudini economiche della famiglia Hofmannsthal e la trama di *Arabella* richiama l'attenzione Ulrich Konrad, *Strauss-Handbuch*, a cura di Walter Werbeck, Bärenreiter, Kassel 2014, pp. 234-35.

13. Addirittura la ballata croata che Strauss riprende dalla raccolta di Pavel Eisner, *Volkslieder der Slawen* (1926), contiene a posteriori echi della melodia con cui Mandryka si è presentato e ha dichiarato il suo amore: il modo di cantare del protagonista, quindi, anticipa quel che si svela poi essere folklore; cfr. al riguardo Konrad, *Strauss-Handbuch*, p. 236.

stesso aveva molto caro il problema dell'integrazione dell'est slavo nella cultura austriaca. Una piena integrazione delle diverse dimensioni dell'impero asburgico gli sembrava l'unica possibilità per avvicinare l'est all'Europa, in una visione 'europeista' *ante litteram* di cui già in quegli anni era un fervido promotore con scritti e conferenze.<sup>14</sup>

Nella dimensione dell'opera, poi, il ricorso al folclore serviva anche a far risaltare, col suo tono irruente e un poco grezzo, l'eleganza manierata della 'buona società' che dissimula tutto sotto un giro di valzer. Beninteso, per Hofmannsthal ambientare la vicenda dentro una cornice così mondana (e di una mondanità di dubbia caratura) non era solo un pretesto per consentire l'inserimento dei valzer al collega musicista; la conversazione sopra un ritmo di danza era molto frequente nella narrativa del tempo, e Hofmannsthal non faceva che riallacciarsi a questo *topos*. Ciò consentiva di far trasparire i sentimenti reali eludendo ogni retorica e ogni sentimentalismo, facendoli occhieggiare tra le pieghe della vita sociale, visibili solo per chi li sappia cogliere. Come aveva scritto lui stesso nel *Buch der Freunde* (1922), "Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche"; e già in *Der Schwierige*: "Alles, was man ausspricht, ist indezent. Das simple Faktum, daß man etwas ausspricht, ist indezent"; l'afasia di Lord Chandos continua a produrre i suoi frutti, accordandosi con due versi di Heinrich Heine: "Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham, / Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte". Quest'incapacità di dire e di dirsi, va da sé, portava a tragedie personali: affetti inconfessati, moti dell'animo appena traditi da un gesto o da una mezza frase, che l'interlocutore esita a decifrare, o che non coglierà mai, o che – peggio di tutto – coglierà quando è ormai troppo tardi per corrispondere.

In ogni caso, certo a Strauss i silenzi non bastavano; e aveva bisogno di soste liriche per renderli parlanti attraverso la musica. Arabella evita Matteo, sostiene conversazioni del tutto futili con

---

14. Cfr. su questo argomento (affrontato proprio a partire dalla prospettiva multi-etnica di *Arabella*) il contributo di Ana Foteva, "Hofmannsthal's 'Arabella': Nineteenth-Century Slavonia as a Utopian 'Chronotopos' of an Ideal Future Society", *Modern Austrian Literature*, 44, 1/2 (2011), pp. 19-35. Per le citazioni folcloriche di Strauss, ricavate dalla ponderosa antologia (5000 canti popolari) di Franjo Xaver Kuhač *Južno-slovenske narodne popievke* (Zagreb, Albrecht, 1878-81) rimando invece a Reinhold Schlötterer, *Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper "Arabella" von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, in *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834-1911)*, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Zagreb 1984, pp. 361-85.

gli altri tre aspiranti, ma dovrà pur a un dato momento mostrarsi dal lato interiore, che in termini di drammaturgia operistica implica assoli o duetti di più pronunciato lirismo. Da qui il paziente lavoro di ripensamento e riassetto del libretto, con riduzione dei duetti Zdenka-Matteo (addirittura tre in origine, a scapito delle presenze di Arabella) e collocazione in punti strategici (finale I Atto, centro II Atto, *incipit* e finale III Atto) dei momenti di riflessione di Arabella: che nella scansione movimentata della vicenda si aprono come fiori di lirismo e acquistano così un risalto ancora maggiore.<sup>15</sup> Le due protagoniste, pur trapiantate a Vienna, escono fra l'altro dalla migliore tradizione letteraria francese: l'idea dello scambio di persona fra sorelle, con l'imbroglio del *rendez-vous* notturno, proviene infatti da una commedia di Molière, *Le dépit amoureux*;<sup>16</sup> ed eredita il *frisson* su cui Mozart aveva così abilmente giocato in tutte e tre le commedie d'opere. In una novella di primo Novecento tutto ciò si sarebbe forse inevitabilmente mescolato a un moderno sconcerto da *Traumnovelle* schnitzleriana; ma qui, nella dimensione operistica, riesce invece a far rivivere la sorpresa e l'innocenza della rivelazione inaspettata e senza *arrière pensées*; quando Matteo accetta, con gioia senza riserve, di sposare la sua amica notturna, neanche per un momento lo sfiora il pensiero di aver tuttavia sempre, in quegli incontri, amato e cercato i tratti di Arabella; né Zdenka dubita per un attimo della pienezza del sentimento di lui. Quanto ad Arabella, Hofmannsthal l'aveva perfezionata andando a rileggere *Le rouge e le noir* e disegnandola come una giovane sufficientemente matura per capire che cosa sia l'amore e sufficientemente appassionata per non accontentarsi di dividerlo con chiunque, ma desiderosa di trovare qualcuno che le sembri diverso da tutti gli altri.

In qualche modo, *Arabella* era un soggetto attraente e rischioso, anche sotto il profilo formale; Hofmannsthal, comprendendo al volo le riserve di Strauss, se ne era reso conto:

15. Di questo paziente lavoro di ricollocazione testimonia il carteggio fra Hofmannsthal e Strauss, cfr. Hofmannsthal-Strauss, *Epistolario*, pp. 661-734 (dal 3 maggio al 14 luglio 1929), *passim*.

16. Cfr. Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958, p. 121; più recentemente sono utili anche le osservazioni di Michel Zink (*Bel Accueil le Travesti*, p. 36), che fa notare come Hofmannsthal avesse tradotto tutte le commedie di Molière, tranne appunto *Le dépit amoureux*, che però senz'altro conosceva; il fatto anzi di aver ripreso il nome della protagonista, che si chiamava proprio Lucile, vale come consapevole indizio per il lettore colto.

Sì, questo è il pericolo da evitare: non devo accostarmi troppo alla commedia di conversazione!<sup>17</sup>

*Konversationsstück*, commedia di conversazione: il pezzo forte di Oscar Wilde, George Bernhard Shaw, Arthur Schnitzler, e in precedenza già di Scribe e di Sardou; ma mentre lo spirito anglosassone amava giocare su battute e *calembours*, e i francesi inclinavano alla conversazione brillante, gli scrittori germanofoni, e specialmente gli austriaci, avevano esplorato (lo accennavamo già prima) una conversazione per così dire a doppio fondo: in cui le parole dette non sono che la superficie sotto cui cogliere allusioni, risvolti impliciti, tracce del non detto. Va da sé che questa finezza di sottintesi non si presta particolarmente all'intonazione musicale, che i sottintesi è abituata ad aggiungerli e non ama limitarsi a chiosarli. Non che a Strauss lo stile di conversazione non piacesse, beninteso: ne aveva fatto largo uso nel *Rosenkavalier*, nel prologo di *Ariadne*, in *Intermezzo*, e avrebbe sottotitolato *Konversationsstück für Musik* la sua penultima opera, *Capriccio* (1942), dove la trama è ridotta a un filo esile e tutto si svolge intorno a un dibattito estetico sul rapporto parola e musica nell'opera. Tuttavia pur conservando questa moderna rapidità di segno e di andamento, bisognava trovare il modo per incunearvi qualche squarcio di riflessione solitaria e lirica; se (come aveva scritto Strauss stesso ai tempi di *Ariadne*) l'opera era di fatto un seguito di arie, recitativi, duetti, pezzi d'insieme, qualcosa di quelle forme doveva sopravvivere anche nel respiro moderno e nella continuità del teatro musicale novecentesco. Hofmannsthal capì le ragioni di Strauss e le fece proprie: ma il biglietto con cui il compositore lo ringrazia caldamente per la bellissima versione definitiva del Primo atto (14 luglio 1929) non lo trovò più in vita: era morto d'infarto alle esequie del figlio suicida.

Gli Atti successivi dovettero dunque restare com'erano, Strauss rinunciò a modificarli; eppure per lui più doloroso ancora della mancata revisione fu il restar privo di un dialogo che non si limitava a consultazioni di tipo drammaturgico e letterario, ma investiva anche il campo musicale; Hofmannsthal riceveva sempre via via le partiture *in fieri* di Strauss ed era in grado di dargli immediatamente, e con inscalfibile onestà, il suo parere. Di questo sostegno, e di questa possibilità di ripensare insieme e darsi

---

17. Hofmannsthal-Strauss, *Epistolario*, p. 672.

a vicenda la forza di cancellare e rifare, *Arabella* restò priva; ascoltando il bellissimo Primo atto non sembra che il trauma abbia lasciato tracce effettive; ma è facile pensare che l'improvvisa solitudine, la necessità di decidere in autonomia, l'impossibilità di farsi chiarire ancora qualche nodo di pensiero dallo scrittore abbiano pesato sulla penna del compositore e appannato a tratti la vena.

Quel che resta, a quest'Opera, e che la distingue da tutte le altre di Strauss, è la rapidità di segno indubbiamente eccezionale; nel teatro musicale novecentesco non mancano, certo, pagine persino convulse, ma sono di taglio drammatico e di vocalità espressionistica o quasi parlata, con quella tensione continua e irrisolta che domina l'opera dell'ultimo secolo. In *Arabella*, invece, questa rapidità si accompagna a una leggerezza di tono da film di René Clair; e al proposito è ineccepibile l'intuizione di Adorno, che addirittura giudica quella di *Arabella* una "musica da film"<sup>18</sup> con un giudizio tanto sbagliato quanto illuminante. Sbagliato, perché proprio questa scrittura minuta, che aderisce ai particolari senza soffermarsi e quasi con distacco, interponendosi con discrezione fra le pieghe dei dialoghi e senza indulgere quasi mai a sfoghi lirici, è molto diversa dalla natura della colonna sonora; illuminante, perché coglie la "velocità" davvero cinematografica dell'insieme, lontana anni luce dagli scavi wagneriani e contesta di un caleidoscopio di frammenti; come aveva desiderato Strauss: "[einen] zweiten Rosenkavalier ohne dessen Fehler und Längen". Non ne venne un *Rosenkavalier* "migliorato", beninteso; ma senza dubbio se ne ritrovano alcuni aspetti, ripresi sotto una luce in parte inedita: il dilagare delle danze, non racchiuse nella sola scena del ballo, ma disseminate lungo tutta la partitura, ha un sapore di operetta, raccogliendo precisi impulsi del testo di Hofmannsthal;<sup>19</sup> e all'operetta fa pensare anche - come già accennato - il peso significativo del folclore, legato alle radici croate di Mandryka. Così ciò che di sperimentale e ostico può esserci nei lunghi squarci di conversazione finisce per alleggerire il suo tono grazie al

---

18. Theodor Wiesengrund Adorno, *Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1864*, in *Gesammelte Schriften 16 (Musikalische Schriften III)*, a cura di Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, p. 592.

19. Sui riferimenti che già Hofmannsthal inserisce nel suo testo per alludere ad alcune operette tra le più celebri del tempo, in particolare *Die Fledermaus* e *Der Zigeunerbaron* di Johann Strauss figlio, *Der Opernball* di Heuberger e *Der Bettelstudent* di Millöcker, si veda Rudolf Heinrich Schäfer, *Hugo von Hofmannsthals Arabella*, Peter Lang, Bern 1967, pp. 215-18.

lievito dei ritmi ballabili e di un folclore non filologico, ma caricaturale: come si intuisce d'altra parte fin dalla prima scena, con l'accavallarsi un po' febricitante dei dialoghi che produce quasi uno "Sprechgesang ad altezza prefissata", dall'apparenza cabarettistica, ma di fatto estremamente avanzato nel *ductus*.<sup>20</sup> D'altra parte è vero che Strauss usò più volte il termine operetta in riferimento ad *Arabella*, ma è vero anche che non era affatto sua intenzione scrivere *à la manière de* Lehár ("in un paio di mie battute c'è più musica che in un'intera operetta di Lehár"; aveva detto una volta in presenza di Hofmannsthal):<sup>21</sup> "operetta" sta qui per un lavoro teatrale in punta di penna, dove drammi e dolori vengano dissimulati dai personaggi come richiedono le convenienze e tratteggiati dall'autore con affettuoso distacco e una punta di ironia.

### *Dentro la partitura: dialetti, balli e demi-monde*

"Es ist wieder eine Rechnung", "Ich hab' nicht einen Gulden mehr im Sack!", "Ein solcher süßer Schnabel muß auch was Süßes trinken!", "Wünschen noch Moët-Chandon?", "Welch ein erregtes tête à tête im Stiegenhaus"; sono alcuni scampoli del tono quasi provocatoriamente prosaico di molti passi del libretto di *Arabella*, che tuttavia andrebbe letto interamente per rendersi conto del suo stile parlante, sciolto, mille miglia lontano non solo dall'aulica librettistica italiana, ma persino dall'andamento usuale dei libretti d'opera tedeschi, che pure usavano da tempo un lessico molto più moderno e lineare. Qui abbiamo scambi di informazioni, presentazioni, constatazioni; e poi battute che strappano il sorriso (e che pertanto vanno capite e ben scandite): Mandryka che commenta in visibilio vedendo Arabella per la prima volta: "Un angelo che discende dal cielo!" e il padre di lei che chiosa: "Già, sempre con mezz'ora di ritardo"; Mandryka che nell'imbarazzo del primo colloquio con Arabella comincia a parlarle della prima moglie, strappandole una battuta tra ironica e piccata ("Era di questo che avrebbe dovuto riferirmi mio padre?"); ancora Mandrika che nell'entusiasmo dilapida un patrimonio in ordinazioni: "Welko, fa' le ordinazioni! Ghiaccio per

20. "Sprechgesang mit fixierter Tonhöhe", secondo l'efficace espressione di Michael Zywiets, "Strauss, der Fortschrittliche: Der Rosenkavalier und das Musiktheater der Moderne", *Archiv für Musikwissenschaft*, 1965, 2 (2008), pp. 152-66: 161.

21. Lettera del 26 luglio 1928, Hofmannsthal-Strauss, *Epistolario*, p. 687.

ogni dove! Finché nella sala più nessuno riuscirà a ricordare se sia un conte travestito da cocchiere, o un cocchiere bardato da conte!”

Su tutte queste parti la musica deve correre e al tempo stesso lasciar filtrare bene le parole; c'è la precisione prosodica del *Lied*, ma anche quella rapidità “filmica” di segno che col *Lied* è incompatibile e che costringe a un esercizio ulteriore di dizione per arrivare alle orecchie degli ascoltatori senza dover troppo rallentare un'azione che si vuole brillante e in tempo reale. Per dare più vivacità all'insieme, quasi ogni personaggio ha un suo modo di parlare, o per accento o per intonazione: una caratteristica ben compatibile con l'ambientazione nell'hotel, e che infatti fu sfruttata anche in *Grand Hotel* di Edmund Goulding e in *Palace Hotel* di Max Ophüls. Waldner, il padre delle ragazze, deve avere un marcato accento viennese, che arrotonda e dilata tutte le sue vocali, lasciandogli un velato residuo dei modi *grossier* di Ochs; Mandryka, invece, che è croato, parla con qualche sgrammaticatura e porta con sé un accento eroico appena accennato, senza ostentazioni, ma tale da distinguerlo senza possibilità di dubbio dal giovane Matteo così come dai tre damerini che corteggiano Arabella; la cartomante della scena iniziale dell'opera, invece, si risolve tutta in un parlottare rapido e incontenibile, di donna sicura del fatto suo e capace di incantare con le parole.

Quanto allo sfondo del ballo, così opportuno per Hofmannsthal, come si è visto, e così in linea con la narrativa del *finis Austriae*, non faceva che riprendere un *topos* operistico più che collaudato: dal *Don Giovanni* al *Rigoletto*, dalla *Traviata* al *Ballo in maschera*, dal *Faust* di Gounod a *Evgenij Onegin* di Čajkovskij, dai valzer spumeggianti della *Fledermaus* fino ai valzer stralunati del *Wozzeck*, la cornice danzante era servita infinite volte come antidoto al *pathos* e al tempo stesso come suo reagente; nell'indifferenza dell'orchestrina che suona, nascono e si consumano i drammi, siano duelli, siano omicidi, siano più realisticamente parole non dette, o non comprese, che non potranno più essere corrette o ritratte e che segneranno il futuro del personaggio. In *Arabella*, tuttavia, la presenza dei ballabili va al di là della scena di ballo, come già abbiamo notato; se nella *Traviata* il ritmo del valzer è figura della protagonista, qui i ritmi di ballo sono figure della capitale asburgica e incanalano dentro le formule del teatro musicale ciò che la letteratura già da trent'anni cercava di fare: dare ai drammi personali una cornice di elegante indifferenza, che rende impossibile vedere in faccia la realtà e

costringe il soggetto ad adeguarsi, soffocando dentro di sé i suoi veri sentimenti.

Ma prima di proseguire sarà bene riepilogare la vicenda del Secondo e Terzo atto dell'Opera. Dopo un breve, appassionato incontro, dal quale ciascuno dei due è uscito sicuro di aver trovato l'anima gemella e uno scricigno di perfezione, Arabella ha chiesto a Mandryka di concederle un'ultima sera di libertà per congedarsi dalla sua vita di ragazza ed è andata al ballo, in cui saluta uno dopo l'altro, definitivamente, i suoi tre corteggiatori per poi rincasare, desiderosa di restare sola con la sua felicità. Ma Mandryka si ferma invece all'hotel e casualmente coglie la furtiva conversazione fra "Zdenko" e Matteo e sente distintamente parlare della "chiave della camera di Arabella"; rientrati alla ricerca della figlia, i genitori non sanno dare spiegazioni. Il Terzo atto si apre su Arabella che rientra in hotel tutta assorta nei suoi pensieri, trovandosi però davanti il quarto, e già dimenticato, innamorato, Matteo; che è convinto di essere appena stato fra le sue braccia e non sa impedirsi di rivolgerle qualche parola, trasecolando per la freddezza di lei e lasciandosi andare ad allusioni sempre più compromettenti. Rientrano intanto fidanzato, padre e madre, e Arabella si trova in una situazione non dissimile (se non per il fatto che non rischia più la vita, ma solo l'onore) da quelle in cui s'erano trovate a suo tempo Ginevra, Euryanthe e Desdemona, senza alcun testimone a proprio favore e anzi, tutti gli indizi a carico. Lei però non perde la calma, non piange, non protesta la sua innocenza; l'unico suo dolore non è per il nome macchiato, ma per la scarsa fiducia che le dimostra quel Mandryka da cui già sente dipendere in modo irresistibile la sua felicità.

*Arabella*, però, non è una tragedia, ma una fiaba in veste di commedia moderna: ed ecco arrivare lo scioglimento, con Zdenka che esce allo scoperto in lacrime e racconta tutto, preoccupata non per se stessa, ma per Matteo che sta per essere sfidato a duello dal furibondo Mandryka. Tutto troppo bello per essere vero: che Mandryka si sia innamorato di Arabella vedendone il ritratto; che Arabella non pensi minimamente ai soldi di lui, ma solo al mistero del suo sguardo; che Matteo si prenda senza batter ciglio la giovinetta che gli si è concessa con un ardore che alla "buona società" parrebbe senz'altro sospetto; eppure la semplicità disarmante del testo e pochi tocchi poetici della partitura nei momenti cruciali bastano a farcelo credere, con quella capacità di seduzione che solo la musica riesce a ottenere.

Non abbiamo ancora detto nulla su una singolare figura che anima la notte del ballo: la Fiakermilli, personaggio storico (al secolo Emilie Turecek) che animò con le sue canzoni vivacissime e scoppiettanti, e un innato istinto di *cabaret*, i grandi balli viennesi dalla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento fino ai primi anni Ottanta. Hofmannsthal la immortalò e insieme ricrea l'ambiente sfrenato e lussuoso dei Fiakerbälle di quegli anni;<sup>22</sup> in lei Strauss fa rivivere i vocalizzi spericolati di Zerbinetta, il che è un'arma a doppio taglio: da un lato arricchisce l'opera, dall'altro richiama a un precedente ineguagliabile, e contribuisce a dare l'impressione che *Arabella* sia soltanto "un secondo *Rosenkavalier*". Ma la figurina davvero operettistica (è stata persino avanzata l'ipotesi che Strauss pensasse anche alla Adele della *Fledermaus*)<sup>23</sup> serve soprattutto a creare un'*anticlimax* alle spalle dell'esterrefatto Mandryka, convinto di essere vittima di un imbroglio: di essere cioè un buon partito per una bella ragazza che, come Elena Kuragina o "Rebecca la prima moglie", non ha assolutamente intenzione di essere per lui una sposa né innamorata né fedele; sconvolto dal tradimento che crede di aver scoperto, Mandryka verrà trascinato suo malgrado nella cerchia dei festaioli, sfogando l'offesa bruciante con l'aperto corteggiamento della Fiakermilli. A questo proposito, andrà sottolineato come i Fiakerbälle non fossero situazioni esemplari e il loro ricupero serva qui non solo come *couleur locale*, ma anche per fornire un'attenuante a Mandryka e non farlo apparire un Otello: era molto plausibile che un croato, vissuto fino a quel momento fra i suoi boschi, restasse un po' turbato dalla disinvoltura dei costumi di questi balli e potesse concepire il sospetto che la sua futura sposa, così desiderosa di parteciparvi senza di lui, non fosse in effetti un modello di virtù.<sup>24</sup> Proprio per dare quest'impressione di eccesso, gli Jodel e le colorature della Fiakermilli sono un po' sopra le righe e suonano forzate, a differenza dell'entusiasmo prorompente di Zerbinetta che addirittura riecheggiava, con la grazia irresistibile di una Filina, le cadenze beethoveniane del *Quarto Concerto*.

---

22. Sui quali si rimanda anche a Monika Fink, "Ballszenen in Opern", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 28, 2 (1997), pp. 185-86.

23. Cfr. Ulrich Konrad, *Strauss Handbuch*, p. 237; e soprattutto Rudolf H. Schäfer, *Arabella*, Bern, Herbert Lang, 1967, pp. 215-18.

24. Cfr. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Band XXVI, p. 193.

## *Le metamorfosi del Lied*

Era stato Hofmannsthal stesso a suggerirlo:

Mi permette di fare una proposta? Si occupi un po' del brano di Mandryka in forma di ballata [...] "Kommen meine Verwalter, was ist's mit unserm Herrn?" come se fosse il testo per un Lied. Forse è un aiuto per cogliere lo stile e il disegno di questo personaggio così importante!<sup>25</sup>

Strauss doveva cercare, insomma, di entrare nello spirito di *Arabella* passando per i brani che il poeta gli aveva costruito in forma più immediatamente musicabile. Per intonare gli assoli di *Arabella*, infatti, bisognava aver delineato compiutamente il personaggio, che fu invece l'ultimo a definirsi; meno problemi avrebbe dato la simpatica irruenza del giovane croato, così romantico da innamorarsi di *Arabella* solo per averne visto il ritratto, così valoroso da combattere da solo contro un'orsa inferocita, così ingenuo da non immaginarsi che il suo patrimonio potesse essere un'esca potente, almeno per Waldner.

Di fatto proprio ad *Arabella* toccarono alla fine i momenti più alti della partitura; la figura che Strauss temeva fosse sacrificata alla sorella *en travesti* divenne invece dominatrice assoluta, non per il tempo trascorso in scena, ma per la sua tacita presenza anche nei momenti in cui non la vediamo e per la concentrazione lirica dei suoi assoli. Zdenka è certo benissimo connotata: a lei (e per riflesso a Matteo) va riferito già il motivo cromatico che apre impetuosamente l'opera; che torna di lì a poco, sminuzzato e interrogativo, quando la cartomante indovina la presenza di una seconda figlia ("Wie? Haben Euer Gnaden eine zweite Tochter?");<sup>26</sup> e dilaga, infine, appena la giovane resta sola, fissandosi nella mente dell'ascoltatore come ritratto musicale dell'adolescente (anche Cherubino era stato connotato con tocchi cromatici e patetiche anacrusi).<sup>27</sup> Ma Zdenka è tutta in questa palpitazione, in questa perdita del baricentro; mentre *Arabella* deve attraversare una metamorfosi; e la vedremo quindi alternare il tono leggero e indifferente della giovane elegante e annoiata ai lampi di una tenerezza appena intravista e poi sempre più vicina e desiderata. In questo senso è illuminante il passaggio dal vero e proprio

25. Hofmannsthal-Strauss, *Epistolario*, p. 672.

26. Spartito Fürstner pp. 13-14.

27. *Ibid.*, pp. 18-22 e ss. *passim*.

*Lied*, intonato durante il colloquio con Zdenka nel I Atto, alla forma aperta e sensibilissima su cui chiude il medesimo, in un finale che non ha niente da invidiare al *Rosenkavalier* per bellezza musicale, tenuta psicologica, appropriatezza drammaturgica. In un momento di confidenza con la sorellina, Arabella cerca di spiegarsi; e via via l'argomento la coinvolge sempre più, facendo impennare e vibrare la linea melodica, finché – quasi sovrappensiero, come intravedendo una felicità oltre l'inquietudine e volendola esprimere senza quell'esaltazione che tanto la costerna nella madre – enuncia il suo desiderio, anzi, la sua ferma fiducia: “Aber der Richtige, wenn's einen gibt für mich auf dieser Welt”; e qui l'orchestra si compatta sotto la voce, come ai primordi della scrittura liederistica, quasi fondendo *Lied* e corale religioso; anzi, il profilo stesso della melodia e il sostegno strumentale quasi inodico hanno un lontano ascendente già in un *Lied* Straussiano del 1900, *Winterweihe* op. 48 n. 4). Se per Zdenka l'amore ha un trasporto doloroso, per così dire tristaniano, per Arabella è invece un approdo sicuro, una gioia perenne; in questo senso, se Hofmannsthal aveva sbagliato un pronostico, era stato proprio nell'immaginare come si sarebbero evoluti i tipi di Arabella e Zdenka, che inizialmente gli erano parsi equivalenti rispettivamente a Carmen e Micaela. Se è vero che Arabella e Carmen sono caratteri dominanti e Zdenka invece è una tenera innamorata, tuttavia nel paragone nient'altro corrisponde. Dove Carmen è una forza incontrollata della natura, una dominatrice del maschio, Arabella ha un sublime autocontrollo, una regalità innata, e non approfitta del suo potere sull'altro sesso; né cerca passioni passeggera, ma l'amore vero: che – come subito si vedrà – non è l'amore perfetto, ma un'empatia irresistibile che dura a dispetto degli errori e degli equivoci: come dirà Arabella nelle ultime battute dell'opera, commossa, ma lucidissima anche nella gioia più grande, “so sind wir Verlobte und Verbundene auf Leid und Freud und Wehtun und Verzeihn!”

Ma torniamo al finale del I Atto: dove la forma riesce nel miracolo di aprirsi al lirismo senza rinunciare a seguire passo passo le riflessioni di Arabella e a farsi reattiva a ogni interno trasalimento. Qui la strumentazione si fa cameristica, con la viola sola a volteggiare in arabeschi che sembrano cercare la loro via,<sup>28</sup> e minime uscite dell'oboe<sup>29</sup> che già anticipano l'ultimo Strauss per

28. Partitura (Mainz, Schott, 1933), da 12 bb. dopo 157 fino a 162.

29. Partitura, specialmente da 12 dopo 166 fino a 168.

la capacità di condensare le emozioni in poche note, di farne quasi un precipitato; nella seconda parte (dove il discorso slitta su parole chiave come *Grab, dunkel* ecc.) prevalgono suoni scuri; e nel violoncello solo<sup>30</sup> parrebbe quasi di intravedere l'*analogon* di una voce maschile, quella voce che Arabella desidera ascoltare almeno una volta ("Ich möchte einmal seine Stimme hören! Seine Stimme!");<sup>31</sup> nel frattempo in orchestra affiora la melodia di "Aber der Richtige", in un clima di trasfigurazione che si sente già prossimo ai *Vier letzte Lieder*.<sup>32</sup> Raggiunto questo apice, la chiusa arriva rapida e antiretorica; Arabella è strappata ai suoi pensieri dall'arrivo di Elemer e le melodie innamorate vengono spazzate via da una folata di valzer.

Il cuore di tutta l'opera coincide col Duetto di Arabella e Mandryka nel II Atto: Duetto che si avvia in un clima antiretorico, insolito per un'Opera, con un silenzio difficile da rompere e le frasi che escono maldestre e imbarazzate, quasi moderne sostituite del recitativo; ma l'affettuosa partecipazione percepita da ciascuno nell'interlocutore aiuta via via a vincere l'impaccio e a tirar fuori la parte migliore di se stessi. Strauss mette al centro della pagina un'altra sosta lirica, di nuovo guidata da Arabella, mentre Mandryka sembra letteralmente girarle intorno come un satellite; il che fra l'altro funziona come una sorta di chiarificazione del testo, che in certe sue pieghe può suonare importuno a orecchie moderne. Una donna che esordisca dicendo al futuro marito: "Du wirst mein Gebieter sein und ich dein Untertan" suona infatti quanto meno passatista; e si paventa per un momento il rischio di cadere nella prona adorazione di *Frauenliebe und -leben* di Chamisso, di cui neanche la stupenda musica di Schumann può dissimulare il tono sconcertante di sottomissione femminile. Ma le frasi non vanno estrapolate, bensì integrate nel contesto: e il contesto di *Arabella* smentisce completamente questa lettura frettolosa. Anche Mandryka colloca infatti da parte sua Arabella su un piano superiore, le erge un vero piedestallo: "Wenn Ihnen genug ist, über einen zu gebieten, der selbst wieder gebietet über viele", le dice chiedendola in sposa; e ancora: "Darum kann ich erst leben, wenn ich etwas Herrliches erhöhe über mich"; e poi vorrà ordinare fiori su fiori perché lei possa danzarci sopra. E d'altra parte basta un'alzata di sopracciglio di

---

30. Partitura, 169-173.

31. Partitura, 165-166.

32. Partitura, 169-172.

Arabella a ridurlo all'ubbidienza; quando lei lo prega di lasciarle un'ultima notte di libertà e solitudine e lui sembra voler obiettare, un aggrottamento della fronte di Arabella lo zittisce all'istante. Non di sottomissione si tratta, quindi, come si vedrà bene nel Terzo atto, ma di mutuo desiderio di darsi felicità: l'interna metamorfosi porta Arabella alla condizione che Hofmannsthal chiamava "allomatica"; allo stadio estetico di Zerbinetta, volubile e incostante, e a quello etico di Ariadne, immutabile e concentrata su di sé, subentra cioè la capacità di accettare l'altro e commisurarsi a lui senza per questo venir meno a se stessi.<sup>33</sup> D'altra parte, fin da principio, fin dagli schizzi per *Lucidor* questo punto di vista era emerso nitidamente: il vero e proprio sacrificio d'amore di Lucilla, che poi evolverà in Zdenka, non soltanto non era visto in una prospettiva di asservimento della donna all'uomo, ma anzi sanciva la superiorità della prima, capace di amare senza calcoli mondani, senza pregiudizi, senza convenienze. Un tema, questo, già ben presente in molta letteratura: si pensi a certi romanzi di Theodor Fontane, come *Stine o Irrungen, Wirungen*, dove le figure femminili hanno una maturità e una generosità a cui le loro controparti maschili non arrivano; come d'altra parte accade nella narrativa di Stefan Zweig (basta pensare a *Briefeiner Unbekannten*, 1922, da cui fra l'altro il film omonimo girato ormai negli Stati Uniti da Max Ophüls nel 1948); e già la Marescialla del *Rosenkavalier* è collocata su un gradino superiore rispetto a Oktavian; soltanto che in *Arabella* il tocco operettistico e la svolta al lieto fine tolgono il risvolto malinconico, rovesciando quella che in Hofmannsthal si presentava in origine ancora come "novella esemplare" in un gioco del caso e degli equivoci.

Certo, il canto limpido, l'assoluta serenità di "Du wirst mein Gebieter sein" non tornerà più con quell'abbandono incondizionato, dopo le tempeste del III Atto, ma riaffiorerà come un ricordo nostalgico nelle pieghe di una conversazione ben altrimenti convulsa; finendo però, nella chiusa dell'Opera, per riprendere gradualmente il sopravvento. Un'orchestra snella e quasi cameristica torna così ad accompagnare, nota per nota, il canto di Arabella, quasi riportandolo a un'infanzia del *Lied*; ed è lei che ha in mano lo scioglimento della vicenda. Su questo punto

---

33. Sul tema della metamorfosi nei libretti di Hofmannsthal si vedano Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*, Allittera Verlag, München 2015, in particolare alle pp. 372-537, e Richard Exner, "Arabelle: verliebt, verlobt, verwandelt?", *Hofmannsthal-Forschungen* 8 (1985), pp. 55-80.

Strauss aveva mostrato qualche perplessità: la scena di Arabella che torna sui suoi passi e cerca Mandryka per offrirgli un bicchier d'acqua non lo convinceva molto e aveva chiesto a Hofmannsthal di spiegargliela. L'origine del gesto è duplice, da un lato realistica, dall'altro simbolica; era stato Mandryka nel Duetto del II Atto a raccontare ad Arabella come al suo paese si usasse che la sposa attingesse un bicchier d'acqua alla fonte e lo portasse al fidanzato sulla soglia di casa. Con l'attenzione degli innamorati, Arabella ricorda questo particolare della conversazione, che ha trovato evidentemente poetico; ma nella sua rivisitazione il bicchier d'acqua non è più semplicemente una promessa nuziale: è un perdono, un lavacro, un nuovo inizio che promette di volersi sempre rinnovare. Nella Vienna dello *champagne*, che anche in *Arabella* scorre a fiotti, un bicchier d'acqua rappresenta la purezza, il ritorno all'innocenza, quasi un battesimo; nel porgerlo a Mandryka, il canto di Arabella trova l'equilibrio perfetto tra i vertiginosi arabeschi dei suoi assoli e le commosse innodie "Aber der Richtige" e "Du wirst mein Gebieter sein", come se lei trovasse finalmente la pienezza di se stessa; e non sarà certo un caso che alla preghiera di lui "Resterai sempre così?" Hofmannsthal le metta in bocca la risposta più semplice e più vera: "Ich kann nicht anders werden, nimm mich wie ich bin!"<sup>34</sup>

Orfana per così dire del suo primo creatore, andata in scena a Dresda proprio mentre i nazisti prendevano il potere, *Arabella* non nasceva certo sotto i migliori auspici; ma il pubblico la salutò con un entusiasmo che superò addirittura l'accoglienza tributata a suo tempo al *Rosenkavalier*. Col tempo queste proporzioni cambiarono, e con ragione: il *Rosenkavalier* ha pagine di bellezza e di invenzione che parlano al di là della lingua e della vicenda, mentre *Arabella* va goduta nella sua lingua, con una regia appropriata, che non si può né attualizzare né allegorizzare, e inanella tante piccole miniature che lo spettatore lì per lì non riesce nemmeno a cogliere; la precisione del *Lied* si incastona qui in un taglio drammaturgico, come si è detto, di cinematografica rapidità e non tutte le suture sono impeccabili. In ogni caso nel suo realismo disincantato e nostalgico l'amore mitizzato di Bacco e Arianna tenta una difficile incarnazione nella cornice del pet-tegolezzo mondano; e il mondo del belcanto, del canto

---

34. Su questa "sacralità" dei gesti e di una parte della vocalità del personaggio di Arabella si veda Marc Brooks, "Strauss and Hofmannsthal's *Arabella* and the Resacralization of the Operatic Tradition", *19th-Century Music*, Vol. 38, No. 3 (Spring 2015), pp. 272-301.

popolare, del *Lied* torna ancora una volta alla ribalta. D'altra parte quelli che vedono nascere *Arabella* sono anni in cui l'Opera in musica "fatica forse per la prima volta dopo tre secoli a rinnovarsi"; e questo proprio mentre l'operetta va espugnando non solo le simpatie del pubblico, ma persino i luoghi sacri all'Opera con l'iniziale maiuscola: il 20 gennaio 1934, cioè appena sei mesi dopo la "prima" di *Arabella* a Dresda, un'operetta di Franz Lehár (*Giuditta*) sarebbe andata in scena alla Wiener Hofoper, cosa che sembrò uno scandalo, ma che servì a ripianare i conti del teatro. Certo, era un segno di tempi in cui si preferiva l'evasione alla riflessione, forse per non vedere dove si stava andando; ma tutti i grandi del teatro sanno che contro il pubblico non si può andare: l'unica soluzione è far proprio quel che va di moda e innervarlo di un messaggio più profondo. "Philosophier er nicht, Herr Schatz", scherzava la Marescialla con Oktavian nel *Rosenkavalier*; e anche le ultime opere di Strauss, mai così vicine al tono di conversazione, mascherano ogni sospetto di seriosità travestendolo da *bon mot*.

Così, sotto l'apparenza disimpegnata del *Konversationsstück*, Hofmannsthal e Strauss trapiantano in realtà sulla scena operistica alcuni motivi ricorrenti del *finis Austriae* e li ripropongono col tono sbarazzino e irrisorio della più tipica commedia viennese: e nel musicalizzarli si adoperano al tempo stesso per riaffermare la possibilità di sopravvivenza del teatro d'Opera. Possibilità che si intravede nella sincretica convivenza di linguaggi diversi e nella riscoperta di una recitazione intonata a cui la moderna e avvedutissima orchestra può fornire una mutevolezza e un'ipersensibilità impensabili ancora un secolo prima. *Arabella* rinuncia quindi tanto ai turgori postromantici quanto alle irrisolte tensioni espressionistiche in nome di una scrittura sottile e miniaturistica, che innesta la precisione declamatoria del *Lied* sulla scorrevolezza del teatro di parola, la venatura malinconica della decadenza sulla *verve* dell'operetta.