

LUIGI BELLONI

‘RACCONTO’ E ‘NON-RACCONTO’ IN *ARIADNE AUF NAXOS*.  
TESTIMONIANZE DI UNA POETICA\*

Das, wofür Sie einstehen, ist der Geist der Antike,  
ein so großes NUMEN, das kein einzelner Tempel,  
obwohl viele ihm geweiht sind, es faßt. Es ist unser  
Denken selber; es ist das, was den europäischen  
Intellekt geformt hat.

Hugo von Hofmannsthal

Il *fieri* di *Ariadne* s’inizia nel marzo del 1911,<sup>1</sup> inserendosi fra due eventi di alto rilievo nella produzione di Hugo von Hofmannsthal e di Richard Strauss, anche in continuità del loro sodalizio con il regista Max Reinhardt,<sup>2</sup> cui l’opera è dedicata. Il 26 gennaio del medesimo anno era andato in scena, a Dresda, il *Rosenkavalier*, mentre a novembre Hofmannsthal si proponeva di ultimare, per l’estate successiva, il I Atto della *Frau ohne Schatten*.<sup>3</sup> da una parte, ha da poco trovato compimento una sorta di grande *Konvolut*, paradigmatico dell’intero genere operi-

---

\* Ringrazio Maria Pia Pattoni e Alberto Cavarzere per le attenzioni da loro dedicate a questo lavoro.

<sup>1</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss del 20 marzo 1911: cfr. Schuh, Serpa 1993, 120-122.

<sup>2</sup> Figura di rilievo nella cultura austriaca precedente l’*Anschluss* (nel 1938 emigrò negli Stati Uniti), fondatore, nel 1920, insieme a Hofmannsthal e a Strauss, dei *Salzburger Festspiele*, Max Goldmann (questo il suo vero nome) aveva collaborato alla prima messa in scena del *Rosenkavalier*, e sarà poi responsabile della prima versione di *Ariadne*.

<sup>3</sup> Ivi, 155.

stico, all'interno del quale una ricostruzione del Settecento viennese 'muove' una raffinata arte allusiva, *naturaliter docta* nella sua recondita tipologia, nel suo proporsi quale rifacimento di un cosmo ricco di memoria letteraria e del suo fascino evocativo;<sup>4</sup> dall'altra, principia la complessa macchina scenica di un'opera fitta di simbologie, dotata di una sua ricercata 'oscurità', che sulla scena dovrà essere diversamente svelata:<sup>5</sup> per conferire verisimiglianza all'intreccio fiabesco, all'incontro di una realtà terrena con una ultraterrena, nel rapporto con la maternità che caratterizza singolarmente i due personaggi femminili, la loro aspirazione ad esistere. E che entrambi dovranno realizzare con una vera e propria *metanoia*, misurandosi con un quotidiano cui, per motivi opposti, risultano estranei. Una fiaba di ascendenza gozziana suffragata dalla profonda convinzione del librettista, cui, ancora una volta, si dovranno riconoscere spunti significativi nei confronti del compositore, la sua acribia nell'avvolgere di mistero tematiche sulle quali, anche in *Ariadne*, ritornerà insistentemente: in termini 'classici', potremmo ravvisarvi una concezione personalissima che, privilegiando i ruoli femminili, rinnova l'antico principio del *πάθει μάθος* in una stratigrafia culturale novecentesca, propria dell'Autore e della temperie della sua città.<sup>6</sup> Un *manthanein* cui anche Arianna e Bacco dovranno accostarsi per vincere lo smarrimento in cui inizialmente vaga la loro identità.

Nell'ambito di sì felice collaborazione fra poeta e compositore, *Ariadne* offre alcuni vantaggi al nostro approccio 'classico', volto a recuperare, con la memoria dell'Antico,<sup>7</sup> i principi di una poetica che ci è dato evincere dalla scelta calibratissima di un lessico e dalla sua traduzione in musica, al fine di generare una tinta scenica in cui parole e suoni – qui, forse come non

---

<sup>4</sup> Vd., e.g., Pahlen 1980, 316ss.; Hofmann, Schuh 1986, 589ss.; Serpa 1992, 13ss.; Leibnitz 2010, soprattutto 9ss. Cfr. la documentazione in Schuh, Serpa 1993, 54-115.

<sup>5</sup> Sulla travagliata elaborazione del libretto mi limito a ricordare ivi, 249ss.

<sup>6</sup> Cfr., in particolare, Werbeck 2005, 17-19.

<sup>7</sup> Sulle 'risposte' fornite da Strauss alla cultura di Hofmannsthal cfr. anche Werbeck 2005.

mai – ci sembrano essere mezzo per evocare un effetto univoco e pur poliedrico, inscindibile nelle sue componenti.<sup>8</sup> In primo luogo, la scelta di Hofmannsthal riguarda un mito popolarissimo, con il quale, tuttavia, la *performance* novecentesca fa coesistere temi prediletti dal poeta: la fedeltà e la rinuncia,<sup>9</sup> soprattutto, foriere – come già nel *Rosenkavalier* – di soluzioni sceniche nuove legate al tema del ‘cambiamento’, che rinnovano con la tipica sensibilità hofmannsthaliana il mito tradizionale, ormai esausto sulle scene, di ‘Arianna abbandonata’.<sup>10</sup> In aggiunta, reso anche più attuale da un ricordo autobiografico, dalla personale partecipazione del poeta alla vicenda della Contessa Ottonie von Degenfeld-Schonburg, tragicamente provata dalla perdita del marito poco dopo le nozze.<sup>11</sup> Sarà la precoce vedovanza dell’amica a suggerire a Hofmannsthal il ‘recupero’ tematico della *Verwandlung*, cui il poeta si atterrà costantemente dopo averlo sperimentato nell’ultima scena del *Rosenkavalier*:<sup>12</sup> diverrà per lui un tratto esistenziale, nel tentativo «... sie im Leben zu halten, das ‘erstarrte Herz’ wieder in ein ‘schlagendes’ zu verwandeln...».<sup>13</sup> E nel caso di *Ariadne*, come sarà, poi, anche per Danae e Helena, «... hat Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit dem antiken mythos das Mysterium der Verwandlung exemplifiziert...».<sup>14</sup>

Ma è soprattutto la forma letteraria e musicale di *Ariadne* ad essere innovativa, a far sì che la *performance* esista sulla scena non tanto per il tradizionale, consueto apparato, quanto per gli spunti, gli stimoli che questo è in grado di suscitare nel pubblico<sup>15</sup>. Prenderemo in considerazione la seconda versione di

<sup>8</sup> Vd., e.g., Zampa 1996, XLII-XLIII.

<sup>9</sup> Cfr., in genere, Bellemare 2003, 301ss. (soprattutto 316-323), e anche Magris 1976 (1963), 241ss.

<sup>10</sup> Sulla fortuna del mito in epoca moderna cfr. Ieranò 2007, e da ultimo, Bettini, Romani 2015.

<sup>11</sup> Vd. Schuh, Serpa 1993, 151, 190, nonché 775n. Cfr., inoltre, Hoppe 1985, 64ss.

<sup>12</sup> Cfr., e.g., Schuh 1968, 64.

<sup>13</sup> Hoppe, *ibidem*, 64.

<sup>14</sup> Jens 1955, 11-12. Vd., inoltre, Gilliam 2003, 67-81 (= Tadday 2005, 69-80), ed anche Kohler 1982.

<sup>15</sup> Cfr. Schnitzler 2005, 40-43.

*Ariadne*, l'*Ariadne auf Naxos* rappresentata a Vienna il 4 ottobre 1916, con il *Vorspiel* sostitutivo del *Bürger als Edelmann*, la *pièce* di Molière che nella traduzione settecentesca di Konrad Bierling, accompagnata da danze con musiche da scena, precedeva, nella versione originaria di Stuttgart, la 'recita' dell'opera, concepita quale *Divertissement*, quale epilogo della commedia. Ma alla prova dei fatti, con la *Prima* del 26 ottobre 1912, l'abbinamento – anche per ragioni logistiche – non aveva entusiasmato il pubblico e aveva subito disilluso Hofmannsthal,<sup>16</sup> che faticcherà alquanto a convincere Strauss della necessità di un rifacimento.<sup>17</sup> La commedia di Molière appariva responsabile di lungaggini che troppo procrastinavano l'attesa, l'esecuzione dell'opera; un *Vorspiel* l'avrebbe ben diversamente 'giustificata', e inoltre la stessa messa in scena (ora in un palazzo viennese del Settecento) si sarebbe dovuta svolgere contemporaneamente a un'altra *performance*, focalizzando in tal modo nuclei tematici nei quali scelte verbali e musicali sarebbero potute spiccare con maggior efficacia a motivo del loro 'sovrapporsi', del continuo dar vita a una sequenza di 'scatole cinesi'. L'espedito del 'teatro nel teatro' si arricchisce di ulteriori peculiarità: non solo è parte di una tradizione,<sup>18</sup> ma, nel caso specifico, evidenzia la parola musicata e rappresentata sulla scena in un *pastiche* devoluto a esprimere due livelli intersecantisi fra loro; luogo privilegiato ove parole e suoni recuperano la loro identità, in una *forma* che sarà sempre unica ed irripetibile, mai eguale a se stessa. Alla fine di un'epoca, nell'ultima stagione della *Hofoper*<sup>19</sup> – e il particolare, come già per il *Rosenkavalier*, non può essere privo di significato –, il mito antico rivive per enunciare una poetica nuova, fondata su elementi interni e sulle reminiscenze letterarie dal Classico, che Hofmannsthal seleziona con cura dal suo ba-

<sup>16</sup> Vd., in particolare, le prime lettere del 1913 (Schuh, Serpa 1993, 218ss.); e inoltre, Strauss, Sablich 1991, 139-141; Hoppe 1985, 79ss.

<sup>17</sup> Cfr. Hoppe 1985, 81ss.

<sup>18</sup> Sui precedenti nella cultura tedesca riguardanti questo tema cfr. ivi, 88ss.

<sup>19</sup> L'Imperatore Francesco Giuseppe morirà il 21 novembre di quell'anno. E tuttavia, sul prestigio mantenuto dalla *Hofoper* che diverrà *Staatsoper* cfr., in genere, Principe 2004, 76-79.

gaglio culturale, e che Strauss mette in musica senza rinunciare alla consueta, vivace dialettica con il poeta;<sup>20</sup> affinando per un'orchestra composta da trentasei virtuosi<sup>21</sup> la *pokilia* di una tavolozza orchestrale esaltata nelle sue sfumature: quasi il ricorso a un'orchestra ridotta nei ranghi, con i suoi componenti sovente impegnati quali solisti, volesse impartire una vera e propria lezione di canto – oserei dire, senza soluzione di continuità. Sortendo, *de facto*, l'esito di evidenziare quell'antico potere evocativo che la parola dei Greci esprimeva *κατ' ἐξοχήν* con il suo accento musicale; e che l'intera poetica di Hofmannsthal farebbe rivivere «nella sincera e ingenua fiducia di poter contrapporre al corso degli eventi l'incantesimo redentore della parola».<sup>22</sup> Una sollecitazione da parte dell'Autore è in tal senso di gran momento, anche perché risale alla prima fase elaborativa, ad un suo particolare tentativo, dopo il riuscito esperimento del *Rosenkavalier*, di 'familiarizzarsi' con la musica 'unendo' fra loro parole e suoni, alla ricerca di una sequenza ricca di variazioni all'interno del tessuto narrativo e musicale.<sup>23</sup> «Con questo piccolo lavoro intermedio forse mi diverrà ancora più chiaro come sia possibile costruire un tutto drammatico in cui i *numeri chiusi* riacquistino via via la più grande importanza, e quale sia in un tale contesto il modo giusto di trattare lo spazio tra i numeri chiusi, senza che si possa tornare al recitativo secco e alla prosa»; parole programmatiche immediatamente successive a quelle focalizzanti «un genere nuovo che si riallaccia *apparentemente* a uno del passato, perché ogni sviluppo si svolge a spirale».<sup>24</sup>

Determinante per la tipologia dell'opera, già nella sua prima versione, è il cosiddetto *Ariadne-Brief*, scritto da Hofmannsthal sulla metà del luglio 1911,<sup>25</sup> ove il librettista spiega al compositore come, a suo giudizio, il mito andrebbe rappresentato nel-

<sup>20</sup> Cfr. anche Wilhelm 1984, 172-181.

<sup>21</sup> Vd. già la lettera di Strauss del 22 maggio 1911: Schuh, Serpa 1993, 129.

<sup>22</sup> Magris 1976, 235.

<sup>23</sup> Vd. la lettera del 20 marzo 1911: Schuh, Serpa 1993, 122.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, 142-144.

l'intreccio di umano ed eroico, con i personaggi di Arianna, Bacco, Teseo che nella loro *fedeltà* a quanto appartiene al passato si contrappongono alla vivace *quotidianità* di Zerbinetta e delle Maschere. Circostanze che si realizzeranno gradualmente, e che altrettanto gradualmente il pubblico dovrà recepire. Nella convinzione che «l'essenziale poetico di un'opera di poesia, il reale contenuto, non è mai compreso. Si comprende solo ciò in cui non c'è nulla da comprendere [...]».<sup>26</sup>

Nella seconda versione, inoltre, avrà maggior spicco il ruolo del Compositore,<sup>27</sup> personaggio-chiave soprattutto nella chiusa del Prologo. La dialettica fra questi, l'altero Maggiordomo ed il Maestro di Musica – ove è il *parlato* a prevalere – fa scaturire l'espedito della 'doppia' *performance*: poiché *Ariadne* è ben lontana dall'essere ultimata e dovrebbe andare in scena la sera stessa, e poiché il Maggiordomo ritiene l'argomento troppo serio, non atto a far divertire il pubblico, il Compositore *dovrà* far ricorso anche ad attori della Commedia Arte, già invitati in precedenza dal padrone di casa per un diverso spettacolo; i due «pezzi» teatrali (Hoppe 1985, 18, 10-15) – «das lustige und das traurige» – saranno rappresentati contemporaneamente, ed agiranno l'uno sull'altro, in una sorta di *contaminatio* verbale e musicale, anche con l'apporto di un 'pubblico' cui le Maschere dovranno dare una voce. Ma Arlecchino, Zerbinetta, Brighella e Truffaldino, cui poi si aggiungerà Scaramuccio, invano si proveranno, nella loro 'parte' di attori-spettatori, a consolare Arianna abbandonata da Teseo, ed ormai *soltanto* in attesa di Ermete psicopompo: prima di loro, già si erano impegnate in tal senso una Naiade, una Driade ed Eco, che diffonde in remote lontananze il lamento della fanciulla, piangente nel suo sonno inquieto. La Compagnia dei Comici giunge in scena al risveglio di Arianna, ma né la musica né la loro arte consumata riusciranno nell'intento: nemmeno quando un discorso-racconto dell'accorta Zerbinetta – 'impegnativo' nel suo peso scenico e nelle sue elaborate colorature (Hoppe 1985, 31, 37ss.) – cerche-

<sup>26</sup> Lettera di Hofmannsthal del 23 luglio 1911: *ivi*, 147.

<sup>27</sup> In particolare, ricordo Landolfi 1995, 92ss., e Schnitzler 2005, 32, 43. Ancora utile – *e.g.* – Erhardt 1957, 209ss.

rà di dimostrare ad Arianna che quanto le è accaduto appartiene alla *normalità* dell'esistenza, all'atteso comportamento degli uomini (ivi, 32, 27s.): «Treulos – sie sind's! / Ungeheuer, ohne Grenzen!». Ma è un pensiero, il suo, volutamente 'forzoso', ben evidenziato dalla tecnica che qui diviene consapevole tecnicismo. L'intervento di Zerbinetta ha infatti il compito di 'fallire' sulla scena, di escludere possibili soluzioni alternative, in modo da (re)introdurre il ritorno tematico, assai caro a librettista e compositore, della Rinunzia: anche Zerbinetta – come, in ben altro contesto, la Maresciaglia – dovrà sottostarvi, e cedere il passo al *deus ex machina*, ad un Bacco che si presenta libero dagli incantesimi di Circe, ed in grado di offrire alla protagonista un amore ultraterreno. La saggia Zerbinetta comprende che per lei ed i suoi compagni è il momento di abbandonare la scena. Ma, a ben guardare, il tipico tema della Rinunzia non esclude nemmeno Bacco e Arianna, che al calar del sipario scompaiono dietro un baldacchino. Tutti, in effetti, si trovano nella condizione di dover 'rinunziare': si congedano da una quotidianità, da un mondo, che nemmeno l'irrompere di tanto mito è riuscito a condizionare, a modificare; e nonostante la 'conoscenza' del proprio *status* sia stata acquisita sia da Arianna sia da Bacco dopo aver risolto il dilemma di un reciproco fraintendimento.<sup>28</sup> L'errore rimane comunque essenziale nell'ordito della trama, espediente ricercato ed apprezzato da Hofmannsthal, al fine di conseguire sulla scena una verisimiglianza aperta ad ogni 'indefinita' soluzione.

Le fonti antiche rivelano con chiarezza la loro origine, per altro già oggetto di studi accurati anche nelle variazioni del mito adottate da Hofmannsthal, al fine di dar corso ad una sua poetica:<sup>29</sup> soprattutto, dedicandosi ad una Arianna che 'supera' l'ab-

<sup>28</sup> Cfr. Landolfi 1995, 97-98, e anche Hoppe 1985, 73-75.

<sup>29</sup> Oltre a Landolfi 1995, 95ss., cfr. Hoppe 1985, 87-92. Per la figura di Dioniso, Hofmannsthal utilizzò, in particolare, Pater 1901. Ma non sono da escludere fonti dalle arti figurative, in particolare i due dipinti di Tiziano (London, National Gallery) e del Tintoretto (Venezia, Palazzo Ducale). Da parte sua, è noto quanto Strauss 'corrispondesse' a tali principi di estetica con la sua 'memoria' della scultura classica, presa a modello per una poliedrica realizzazione del suo proprio *Gesamtkunstwerk*: cfr. Werbeck 2005, 20-24.

bandono di Teseo aspirando all'oblio, o ad un Bacco apparentemente privo di tradizionali riscontri dionisiaci;<sup>30</sup> e nemmeno, prima dell'incontro con Arianna, 'consapevole' della propria divinità,<sup>31</sup> e poi scambiato da Arianna per il dio dei morti.<sup>32</sup> Scostandosi dal carne 64 Catullo e da più luoghi di Ovidio, nonché dalla tradizione innografica di Dioniso; reinterpretando le figure omeriche di Ermete e di Circe,<sup>33</sup> e soprattutto 'inventando' un rapporto fra questa e Bacco – mai attestato nelle fonti antiche –, Hofmannsthal giungerebbe in tal modo a dimostrare che la sua Grecità non ha lo spessore arcaico da lui rievocato, ad esempio, per *Elektra*. Costituita da «citazioni» trasferite nella Vienna del Settecento, ormai lontane dalla romitezza, dall'arcaicità del mito in favore dell'arabesco, della 'maniera' da salotto, ricostruirebbe un mero artificio, una Grecia «di cartapesta».<sup>34</sup> Ipotesi suggestiva per una cultura tanto duttile ed 'alternativa', 'trasformista', quale è quella di Hofmannsthal; e, almeno in parte, verisimile. Ma il nostro tentativo si proporrebbe di percorrere una via diversa e 'suppletiva', non meno debitrice verso l'Antico: riprendere alcuni spunti, alcuni tratti caratterizzanti gli interventi dei personaggi, per recuperare una concezione dell'Antico emergente dalla loro funzione nell'intreccio di parole e suoni, nel definire uno 'stato dell'arte' secondo il loro punto di vista. Un Classico sommerso, pervenuto indirettamente attraverso un'ampia formazione culturale e che traspare dall'opera medesima: come se *Ariadne* evocasse il recupero di una lontana poetica dall'interno della sua medesima, conclamata λεπτότης, riflettendo un principio che, negli studi classici, John Herington ha felicemente applicato alla *performance* drammatica del quin-

<sup>30</sup> Un'«eccezione», per certi versi, paragonabile a quella del dio fanciullo nel VII *Inno omerico*, su cui vd. Càssola 1975, 287-288. Sul ruolo e sulla figura del dio in età più antica cfr. inoltre Privitera 1970; sul tradizionale, 'dinamico' rapporto del dio con la *mousike*, e sul suo evolversi, ricordo Id. 1988, 123-131, e Zimmermann 1992, soprattutto 39ss., 137ss.

<sup>31</sup> Per questi problemi rinvio a Landolfi 1995, 94ss.

<sup>32</sup> Tradizione per altro antica, già attestata in Eraclito, quale 'coincidenza' fra due opposti: vd. il fr. 123 D., su cui Diano, Serra 1980, 192-193. Cfr. anche Hoppe 1985, 98.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, 248ss.

<sup>34</sup> Landolfi 1995, 93-94.



to secolo;<sup>35</sup> allorquando il pubblico ateniese, acquisita piena consapevolezza dei *mythoi* tragici, era ben in grado di valutarne le ascendenze, recuperando una memoria fondata dalla poesia omerica, e via via estesa, accresciuta nelle sue potenzialità mimetiche dal contributo che altri generi letterari potevano fornire. Per Hofmannsthal sarebbe, piuttosto, un'inerzia' del Classico documentata fra le righe, discontinua e sempre ad alto rischio per noi; ricostruibile in un modo frammentario che nondimeno proprio a questo deve, data la struttura dell'opera, la verisimiglianza di alcune, sue 'ragioni native', ancora riconoscibili nel substrato originario. E forse appellandosi a queste, alla notevole domestichezza di Hofmannsthal con la civiltà greca, Walter Jens ravvisa in *Ariadne* «[...] die Verbindung von Heiterkeit und Ernst, die Synthese von σπουδαῖον und γελοῖον, mit deren Hilfe Hofmannsthal die Erschütterung in freudige Hinnahme und die lächelnde Beteiligung in wissende Ahnung verwandelte [...]»;<sup>36</sup> 'sintesi' che si evolverebbe in 'antitesi' nel differenziare e caratterizzare, rispetto ad altri, il ruolo femminile, in grado di percorrere un percorso esistenziale, anzi «ein platonischer Terminus: γένεσις εἰς οὐσίαν Erzeugung zum Sein».<sup>37</sup> Ipotesi che contrasta con le citazioni della Grecia di cartapesta,<sup>38</sup> ove il genere operistico e letterario rivelerebbe l'affascinante «falsificazione» perseguita da Hofmannsthal, ormai non più vincolato ad un Antico serio e inderogabile, ma disposto (soltanto) a echeggiarne la remota origine, trasfigurandola poi con una vera e propria «decontestualizzazione».

Ma se la lettura di Jens va comunque inserita nella cultura del primo Novecento, né può essere disgiunta dalla concezione di allora sulla Grecità in generale,<sup>39</sup> e sull'utilizzo (sui reimpieghi!) dei suoi generi letterari in particolare,<sup>40</sup> l'attenta analisi di

<sup>35</sup> Herington 1985, soprattutto 79-99 e 125ss.

<sup>36</sup> Jens 1955, 108.

<sup>37</sup> Ivi, 109.

<sup>38</sup> Cfr., infatti, Landolfi 1995, 98.

<sup>39</sup> Vd. Jens 1955, 124ss.

<sup>40</sup> Non aveva ancora dato i suoi frutti – per di più, *extra moenia* (!) – l'indagine sui generi letterari promossa da Wilhelm Kroll negli anni Venti. Cfr. Kroll 1924.

Landolfi, pur storicizzando le citazioni intrise di Novecento, e cogliendone il valore, forse troppo sminuisce la Grecità di Hofmannsthal. Che noi non ci sentiremmo di ridurre ad una raffinata decorazione di cartapesta, a pura reminiscenza in grado di svuotarne i contenuti, per quanto ‘motore immobile’ e dunque causa prima di una mutuazione culturale ad altissimo livello. Le innovazioni e le citazioni potrebbero anche coesistere in un tentativo originalissimo di poetica, che affidi alla parola ed al canto il recupero di un mondo lontano. Che certamente apparirà ancor più lontano, ma nondimeno sempre attuale nella *factio* di una *performance*, di assoluto rilievo nel conseguire finalità esecutive che *sembrano* ripristinare la suggestione di uno spettacolo antico: sia per il ‘pubblico’, presente sulla scena attraverso le Maschere, sia per la ricezione che ne viene a noi, testimoni attuali di un canto di variegata levità.

Non sarà nostro compito, pertanto, rivedere l’intero problema del ‘parlato’ e dei ‘pezzi chiusi’ di *Ariadne*; ci limiteremo a rivisitare luoghi del testo in cui l’esperimento di Hofmannsthal e di Strauss ci sembra essere a più stretto contatto con il Classico, nell’evolversi, nel dilatarsi di una tecnica del racconto che noi continueremo a chiamare ‘allusiva’. Lasciando a musicologi e modernisti l’interpretazione del genere operistico, appunto, nella sua complessa ‘modernità’: nella quale la nostra ipotesi vorrebbe limitarsi a individuare un substrato antico di natura performativa, implicito, per altro, almeno in alcune delle fonti classiche prese in considerazione da Hofmannsthal.

Dopo le remore alla proposta della duplice *performance*, quando la Primadonna disdegna di collaborare con Zerbinetta e con le Maschere, il Maestro di Musica tenta una mediazione per superare la «muraglia» sorta fra due mondi ritenuti inconciliabili; proposta accolta dal Compositore nel nome di un mistero cui solo ai poeti è dato attingere (Hoppe 1985, 24, 16-31): «[...] es gibt manches auf der Welt, das läßt sich nicht sagen. Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte, recht gute [...] und was ist denn Musik?». Dopo qualche incertezza (vd. *infra*), la risposta viene proclamata *mit fast trunkener Feierlichkeit*:

Musik ist heilige Kunst,  
zu versammeln alle Arten von Mut

wie Cherubim  
um einen strahlenden Thron!  
Das ist Musik,  
und darum ist sie die heilige unter den Künsten!

Nella chiusa del Prologo, questa definizione-melodia, «apassionata e solenne»,<sup>41</sup> assume carattere emblematico.<sup>42</sup> Un Inno all'Arte ne sancisce la sacralità ed insieme la regalità; classicamente, sarebbe qui possibile ravvisare ancora una μουσική nella quale continuano ad intrecciarsi parole, ritmo, danza, sino a rendere questa la più completa fra le arti, pertanto in grado di contenere, di 'rappresentare' qualcosa in più a motivo della sua sacralità, oltre i limiti e confini di un genere ben definito.<sup>43</sup> C'è, qui, l'eco di una 'riflessione' attribuita da Wagner a Beethoven, e riportata in un volume della biblioteca di Hofmannsthal, concernente la difficoltà del mettere in musica le parole, nel convincimento che queste, rispetto agli «Urgane der Schöpfung und der Natur», alle 'possibilità' evocate dagli strumenti musicali, «[...] sind für diese Aufgabe zu schwache Organe».<sup>44</sup> Ma al di là di quest'unica testimonianza, per altro mutuata da una diversa sensibilità, non riterrei azzardato abbinare il solenne asserito alla ricercata unione «a spirale» fra parole e suoni, ed ascrivere a Hofmannsthal, alla sua notevole cultura classica, una qualche percezione dell'antica μουσική, del suo essere elemento primario nella *paideia* della Grecia arcaica,<sup>45</sup> ove effettiva-

<sup>41</sup> Schuh, Serpa 1993, 245.

<sup>42</sup> Cfr. anche Landolfi 1995, 86: «[...] l'espressione dell'indicibile, del nucleo ineffabile che sta dietro le parole e che rimane inattingibile attraverso di esse».

<sup>43</sup> Vorrei qui citare la testimonianza del *Kapellmeister* Hans Schillings-Ziemssen, apparsa sul *Berliner Tageblatt* del 20 ottobre 1912 (*Eine Orchesterprobe unter Richard Strauß*), apud Hoppe 1985, 199: «Strauß [*sic!*] neuestes Werk ist nicht Oper noch Schauspiel, nicht Melodram noch Pantomime oder Ballett: es ist alles in einem oder eines in allem [...]». Vd. anche Gilliam 2010, 123-126.

<sup>44</sup> Cfr. Hoppe, 241.

<sup>45</sup> Ricordo, e.g., Pind. *Ol.* 1, 14 ss., ἀγλαΐζεται (*scil.* ὁ Ἰέρων) δὲ καὶ / μουσικᾶς ἐν ἁώτῳ, / οἷα παίζομεν φίλαν / ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ / τράπεζαν ... su cui vd. Gentili, Catenacci, Giannini, Lomiento 2013, 360, e inoltre Havelock 1973, 124ss.; cfr., inoltre, Pretagostini 1996; Rossi 2000.

mente deteneva un primato fra le altre *technai*, divenuto, poi, oggetto di critica nel Platone della *Repubblica*, che perseguirà la sua ardua *methodos* per stabilire che «la musica suprema è la filosofia»,<sup>46</sup> subordinandole la tradizione della cultura orale e l'enorme cumulo del suo patrimonio conoscitivo. In linea di principio, il filosofo esprime le sue remore ancor prima di intervenire contro le *res novae* della 'rivoluzione musicale' fra quinto e quarto secolo, fautrice di variazioni e cromatismi tanto cari ad un Timoteo, ad un Filosseno di Citera...<sup>47</sup> Per quanto lontana nel tempo, rimane nella «sacra Arte» di Hofmannsthal e di Strauss l'eco di una *techne* sovrana, cui indubbiamente sempre le Muse presiedono, e dalla quale altre arti dipendono, risultandovi per così dire 'assemblate'. Nella ricerca di un alto grado di conoscenza, di un incontro fra divino e quotidiano, non possiamo evitare di intravedere la risonanza, l'avvincente continuità dell'idea platonica ed anche del suo evolversi, della sua alta e 'impegnata' proposta di un'alternativa culturale [...] ὡς φιλοσοφίας οὔσης μεγίστης μουσικῆς (*Phaed.* 61 a).

Soprattutto perché, in questa specie, anzi parvenza di breve «pezzo chiuso», che qualifica la teoria del Compositore, l'*Epistolario*<sup>48</sup> ci assicura della sua peculiarità all'interno del Prologo, definendolo «una sorta di piccolo *Preislied*» («eine Art von Preisliedchen»), ed inoltre precisando che «tutto è pensato per il recitativo secco, soltanto intorno al personaggio del Compositore aleggia qualcosa di più alto: la musica», tangibile nel «culmine lirico» raggiunto proprio sulla domanda del Compositore – «[...] und was ist denn Musik?» (Hoppe 1985, 24, 23-24). Dopo l'allusione alla capacità dei poeti nel reperire parole appropriate, il Compositore s'interrompe su un «eppure» – «jedoch!» – ripetuto e lasciato in sospenso ben cinque volte (ivi, 22), per poi prorompere nella sua esultante 'definizione' della musica. *Da un'unica domanda*, e proclamata – si badi – in uno stato di esal-

<sup>46</sup> Ivi, 225ss. Vd. anche Bing 2008<sup>2</sup>, 13-14.

<sup>47</sup> Oltre al Platone della *Repubblica*, cfr. anche *Leg.* 7, 812 d, e, da ultimo, Fongoni 2014, soprattutto 23-25 e 29-30.

<sup>48</sup> Lettera di Hofmannsthal a Strauss del 12 giugno 1913: cfr. Schuh, Serpa 1993, 244-246. Vd., inoltre, Hoppe 1985, 217.

tazione, di invasamento (di ἐνθουσιασμός, si direbbe)<sup>49</sup> accresciuto dalle pause, sgorga l'effetto *in-spirato* e celebrante la musica sovrana di tutte le arti. Qualcosa di ben diverso dalla melodia che il Compositore, in un primo tempo, aveva improvvisato «ganz gemütlich» (ivi, 15, 5), quale segno del proprio accomodamento al 'doppio' spettacolo: il suo «Du Venus' Sohn...» (ivi, 12ss.) è subito interrotto dai lazzi di Zerbinetta e delle Maschere, non trova alcun credito sulla scena. Lo stacco viene dunque segnato dalla dirompente esclamazione del Compositore e da quanto ne scaturisce, essendo l'autentica *mousike* ben al di sopra di una melodia 'ispirata' sì, ma da una repentina, momentanea *Gemütlichkeit*.

Tale è il fondamento, la *climax* cui dovrebbe pervenire un *Preislied* che, secondo Hofmannsthal, avrebbe il compito di richiamare – un poco come l'intera *Ariadne*<sup>50</sup> – il canto di Walther von Stolzing nel III Atto dei wagneriani *Meistersinger*. Disponiamo pertanto di tutta una serie di elementi per poter sostenere che si tratta di una testimonianza-principe, in sintonia con una Poetica nella quale ritornano alcune valenze della *performance* antica; afferenti, potremmo ipotizzare con la dovuta cautela, anche un'eco – non completamente perduta – di quel legame fra poesia ispirata e regalità che tanta fortuna aveva avuto in epoca antica, 'segnando' in maniera diversa ma indelebile il canto omerico;<sup>51</sup> e che nella sua lontana origine già aveva indotto Esiodo – una volta precisata la tipologia della sua investitura a poeta<sup>52</sup> – ad equiparare lo *status* di aedi e sovrani sulla base

<sup>49</sup> Cfr. Specht 1921, 294-295: «Thematisch neu erfunden aber sind das Präludium [...] süße und heiße Zwiegesang Zerbinettas und des jungen Musiker und dessen enthusiastisch auflodernder Hymnus und seine Kunst – beide trotz ihrer Kürze den schönsten Teilen der "Ariadne" – Partitur selbst ebenbürtig».

<sup>50</sup> Schuh, Serpa 1993, 245: «... ma tutta l'opera, nel suo insieme, *Ariadne* e prologo, ha in generale una remota analogia, puramente spirituale, con i *Meistersinger*... ». Cfr. anche Youmans 2003, 91-93.

<sup>51</sup> Oltre alle *performances* di Demodoco, si pensi, e.g., alla figura ed alla funzione dell'aedo di Agamennone in *Od.* 3, 267ss., su cui vd. Page 1972.

<sup>52</sup> Cfr. *Theog.* 22 Αἰ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδῆν, e soprattutto 31-32 ... ἐ ν ἑ π ν ε σ α ν (*scil.* αἰ Μοῦσαι) δέ μ' ἀυδήν / θ ἑ σ π ι ν...

delle parole da loro pronunziate, declamate.<sup>53</sup> Ancora s'impone, esternamente, un secondo riferimento a Beethoven, che nella propria visione del cosmo aveva divisato «daß die Leidenschaft selbst der Thron der Musik ist»;<sup>54</sup> ma la considerazione 'imposta' dal pessimismo beethoveniano nulla toglie al fatto che il microtesto del *Preislied* immette nel testo più ampio l'alta suggestione del canto, la particolare empatia che la μουσική è in grado di suscitare fra poeta e pubblico. Basti pensare, oltre al substrato antico, a testi e contesti propri dell'ultimo Atto dei *Meistersinger*, ai moduli compositivi, agli stilemi che assicurano a Walther von Stolzing il successo, a dispetto di tutta la tecnica che un Beckmesser ostenta e dispiega.<sup>55</sup> Di contro, in quel 'rifacimento' di un agone poetico, il canto vincente si caratterizza per la sua ispirazione ed improvvisazione, mentre il pubblico, fin dal principio, intima più volte «Silentium!», a significare la sua attesa, nonché un'attiva partecipazione alla *performance* di cui sarà giudice; secondo modalità ricettive proprie di un uditorio che azzarderemmo definire ancora 'omerizzante'; in particolare, di natura 'feacica',<sup>56</sup> nel suo soggiacere ad un canto i cui effetti, spiccando nel silenzio dell'uditorio, non 'risuonano' dissimili da quelli dell'arcano κηληθμός, di memoria omerica e suscettibile di suggestioni ancor più remote.<sup>57</sup> E che testimoniano, con il loro 'ritorno' in una prassi esecutiva, quanto la musica possa ancora ritenersi, in una ricostruzione di età romantica, la *summa artium*, e pertanto divenire, continuare ad essere una «heilige Kunst».<sup>58</sup> Che proprio in *Ariadne*, per altro, acquisisce una tinta propriamente 'feacica', tangibile nella piacevolezza,

<sup>53</sup> Cfr. *Theog.* 75ss. Sul passo vd. Bertolini 1995.

<sup>54</sup> *Apud* Hoppe 1985, 241.

<sup>55</sup> Mi sia permesso citare, per questa ripresa dell'Antico, Belloni 1990.

<sup>56</sup> Penso, naturalmente, alle *performances* di Demodoco nell'ottavo libro dell'*Odissea*, su cui vd., e.g., Grandolini 1996, 115ss., e anche l'interpretazione di Diano 1963.

<sup>57</sup> Cfr. *Od.* 11, 332; 13, 2 κηληθμῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκίοεντα. Sulla formula, emblematica e suggestiva, della 'recitazione' omerica, vd. soprattutto Rossi 1978, 121-126.

<sup>58</sup> Non sono qui pertinenti – è appena il caso di ricordarlo – le degenerazioni di cui risenti, in anni bui, un tristo *Kunstphanatismus*.

nel tono leggiadro con cui le 'stranezze' del mito vengono fatte rivivere sulla scena.<sup>59</sup>

Nell'ambito del rifacimento cui *Ariadne* fu sottoposta, possiamo considerare il *Preislied* un frustulo di poetica, un canto in miniatura – un *Preisliedchen!* – che anticipa, *in nuce*, il realizzarsi del canto più grande. Qui si attua la svolta che vincola alla Musica, ad una sua concezione, l'opera intera, «[...] mentre la *mésalliance* improvvisata con la commedia in prosa non ha la capacità, né, in un certo senso, la possibilità di sostenersi a lungo, perché somiglia troppo a un centauro o a due fratelli siamesi». <sup>60</sup> Sarà poi felice intuizione di Strauss insistere perché la parte del Compositore sia un ruolo *en travesti*, riuscendo a vincere le renitenze di Hofmannsthal,<sup>61</sup> ed impegnandosi a farne l'erede dell'Octavian del *Rosenkavalier*: sintesi di più componenti implicite nella poetica hofmannsthaliana, ed ancora una volta, grazie anche all'interpretazione affidata al soprano Lola Artôt de Padilla, 'voce' spontanea, immediata, provvista di un'ingenuità fanciullesca che le conferisce, per i tempi, un ruolo privilegiato. Come accade, appunto, per Octavian e per il mozartiano Cherubino, personaggi – se mi è permesso – inconsapevolmente 'post-ellenistici' (o 'post-teocritei') nel ruolo cui ottemperano, e che si evolve, nella realtà della scena, da *lusus* settecentesco e rococò, a chiave di lettura essenziale di un comportamento, di un'epoca intera.<sup>62</sup> Spetterà infatti al Compositore tenere alta, con il suo ispirato 'entusiasmo' – «rasend» (Hoppe 1985, 25, 7) – la concezione di un'Arte che trova in lui il Sacerdote, il poeta che si sente in dovere di difendere da attacchi pretestuosi la sacralità del proprio Santuario (ivi, 25, 5: «– in mein Heiligtum hinein ihre Bocksprünge! Ah!»). Ci sentiremmo – anzi – di

<sup>59</sup> Cfr. Magris 1976, 250 e n. 1.

<sup>60</sup> Schuh, Serpa 1993, 245.

<sup>61</sup> Ivi, 348-350: lettera di Hofmannsthal del 13 aprile 1916 e replica di Strauss del 16 aprile. Vd. anche Landolfi 1995, 92.

<sup>62</sup> Si pensi, a titolo esemplificativo, al ruolo del fanciullo sul *kissybion* teocriteo (Theocr. 1, 45ss.), o alla 'funzione' del piccolo Eros nel III libro delle *Argonautiche* (vv. 111ss.). Sulla peculiarità (e fortuna) del tema nella poesia ellenistica e nei suoi 'precedenti' ricordo Pretagostini 1990 e Cozzoli 2012, 57-104.

chiamarlo un *Temenos*, il suo, dovendo egli, oltre che difenderlo, anche ‘ritaglierlo’ dalla deprecabile, inferiore realtà che lo circonda; e impegnarsi perché tale rimanga nell’opera che sta per andare in scena, nella quale – emblematicamente – egli non avrà, non potrà avere alcun ruolo (ivi, 9ss.): «Ich durfte es nicht erlauben! [...] Laß mich erfrieren, verhungern, versteinen in der meinigen!». Queste rimangono le sue ultime, infuocate parole: una *sphragis* impressa con vigore ad un’Arte nella quale è la sintesi suprema di parole e musica, e che lo spazio scenico moderno *dovrebbe* essere ‘chiamato’ non solo ad attuare, ma soprattutto a rispettare.

\* \* \*

Un Preludio riveduto e fondato su tali principi, nel suo introdurre l’opera non può che essere in antitesi con un racconto tradizionale. Fatta eccezione per il *Preislied*, è suo compito illustrare la messa in scena ricorrendo al *parlato*, o ad una parola musicata che non può né deve risolversi in un *Continuum* tematico e musicale. Sarà l’opera propriamente detta, in qualche modo, ad attuarlo, ma senza discostarsi da una forma, da una poetica, che la chiusa del Prologo ha puntualmente delineato.

Per la struttura di *Ariadne*, non possiamo trascurare, in questa sede, un lavoro di Joseph Gregor:<sup>63</sup> guida ancora preziosa per noi, essendo l’autore uomo di teatro – dopo la scomparsa di Hofmannsthal, nel 1929, fu ‘raccomandato’ a Strauss da Stephan Zweig per i suoi ultimi libretti<sup>64</sup> – e al contempo studioso del mondo classico.<sup>65</sup> In verità, non sempre apprezzato dal musicista, proprio perché «filologo»,<sup>66</sup> e comunque fine esegeta per la sua erudizione, attento ai diversi ‘livelli’ dei testi hofmannsthaliani. Fra l’altro, Gregor ravvisa con efficacia quanto *Ariadne* debba al precedente di *Alkestis* e alla sua *Bearbeitung* del mito classico, mettendo ora in scena un Bacco che ricorda

---

<sup>63</sup> Gregor 1939, 142-155.

<sup>64</sup> Cfr., su questo periodo, Graydon 2010; Zichowicz 2003.

<sup>65</sup> Ricordo Gregor 1938.

<sup>66</sup> Vd., e.g., Principe 1989, 864. Cfr., inoltre, Tenschert 1955.



l'Eracle di allora (e di certa tradizione già antica), configurato quale Dioniso che con la sua irruenza strappa Alceste alla morte, e che inoltre affronta la prova per compiere l'*iter* necessario a renderlo eroe ed immortale.<sup>67</sup> L'analisi di Gregor puntualizza come il Preludio, con i suoi «Seccorezitative» richiesti da Strauss sia, di per sé, «ganz gewiß ein entzückender Einfall»;<sup>68</sup> 'descrivere', poi, la caratteristica tinta barocca, che accompagna il prevalere di un'opera seria sul mondo delle Maschere, fino a renderle 'fuor di luogo' quando esse annunciano l'arrivo del dio,<sup>69</sup> avviando la trasfigurazione dello spazio scenico e dei personaggi. Ma si tratta di una fantasia teatrale che, singolarmente, serba la sua pienezza espressiva, la sua concreta verisimiglianza «vor unserm Ohre und vor unsern Blicken», nel presente, nella sua attualità performativa, «auch noch in der Gegenwart erfüllt».<sup>70</sup> La musica e le parole realmente 'visualizzano' una «Verzauberung», conseguono pertanto una *phantasia* di classica memoria quale ben raramente è dato riscontrare in un'opera teatrale che, nel caso specifico, estende la sua fortuna moderna da Monteverdi<sup>71</sup> sino a Händel. Con la musica, soprattutto, impegnata a «svelare» i misteri, i «segreti»,<sup>72</sup> in una parola il recondito, 'barocco' simbolismo, così tipico del pensiero hoffmannsthaliano.

Arianna, dalla grotta, volge lo sguardo all'Erebo (Hoppe 1985, 29, 21ss.), «wo alles rein ist», in attesa del Messaggero che la «libererà», restituendola a se stessa. E rivelando, in tal modo, un'altra componente della sua stratigrafia: anche Arianna, quasi novella Antigone – che 'scorgeva' nell'antro in cui era prigioniera il segno di un perenne isolamento e insieme il tala-

<sup>67</sup> Gregor 1939, 141. Cfr., poi, Jens 1955, 38-44; Landolfi 1995, 20-23.

<sup>68</sup> Gregor 1939, 148.

<sup>69</sup> Ivi, 153.

<sup>70</sup> Ivi, 155.

<sup>71</sup> Vorrei almeno citare Gallico 1979, 77: «Ma d'*Arianna* si stenta a dire come di un'opera: avanza solamente quella musica di segni nuovi scorrenti aderendo a vortici sentimentali, alta sopra un'ambigua spirale, divenuta emblema d'un tempo di congedo e d'annunzio».

<sup>72</sup> Gregor 1939, 153-154.

mo destinato alle nozze con Acheronte<sup>73</sup> – giacerà nella sua grotta e tomba per ‘celebrare’, in vesti sontuose ed in estrema solitudine, un incontro con la morte non dissimile da una festa nuziale (ivi, 30, 7-8): «Schön geschmückt und ganz allein, / Stille Höhle wird mein Grab».

Rimane significativo come il gruppo delle Maschere verificati, allora, il proprio insuccesso (ivi, 31, 26ss.):

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

In una situazione di stallo, per altro dimostrativa del fatto che le Maschere, pur possedendone *tutte* le ‘classiche’ componenti, non sono parte di quanto costituisce, nei gesti e nei suoni, la «heilige Musik» del Compositore, s’instaurano le premesse di un canto che, invece, si scioglierà nell’apoteosi finale; quando la grotta di Arianna lascerà spazio a un’isola incantata, poi all’arrivo della nave di Bacco;<sup>74</sup> evocando una visione meramente barocca nel rappresentare la *Verwandlung*, simboleggiata dal baldachino che si stende sopra i due semidèi, «[...] die nun nicht mehr in ihrer körperlichen Erscheinung, nur in ihren Stimmen anwesend sind!».<sup>75</sup>

Ma l’*iter* che conduce a questa presenza scenica delle Voci si compie attraverso una gradualità che sempre più dà luogo al melisma, alla dolcezza del canto, unitamente al ‘trasfigurarsi’ della resa musicale, alla sua impalpabile evanescenza;<sup>76</sup> cui contribuisce efficacemente il ‘vuoto’ dello spazio scenico evocato proprio dalla pompa barocca, mero apparato predisposto per visualizzare il rarefarsi, il dissolversi di ogni elemento terreno. Sarà solo la magia del canto ad imporsi. In tal senso continua sulla scena l’effetto dell’incontro avuto da Bacco con Circe: appren-

<sup>73</sup> Cfr. Soph. *Ant.* 801ss., 891ss., su cui, *e.g.*, Griffith 1999, 266ss., 276ss.

<sup>74</sup> Accurate, in tal senso le indicazioni sceniche fornite da Strauss: cfr. Schuh, Serpa 1993, 353-355 (lettera dell’1. 5. 1916).

<sup>75</sup> Gregor 1939, 154.

<sup>76</sup> Cfr. Specht 1921, 314-316.

diamo dal racconto della Naiade, della Driade e di Eco come egli sia sfuggito alle trame della maga – «nicht verwandelt, nicht gebunden / Steht vor ihr ein junger Gott !» (Hoppe 1985, 41, 16-17) –, in una rievocazione dell'incontro rispettoso, tutto sommato, della tradizione odissiacca e di quanto dovrebbero provocare i filtri allettanti che Circe tenta di somministrare all'ospite. Ma Bacco non appartiene a tale versione del mito, e quando percepisce il canto di Arianna si chiede se il *pharmakon* di allora non produca qui il suo effetto, sortendo una vera e propria resa incondizionata per chi si ritiene «ein Waldestier» (Hoppe 1985, 42, 36ss.): «Als wär' ich von schläfernden Kräutern / Betäubt, ein Waldestier! – Circe – was du nicht durftest, / Geschieht es doch an mir? [...]». Un Bacco inconsapevole, nella sua primigenia condizione 'transita' da Circe ad Arianna soggiacendo al fascino del canto, al canto-lamento della fanciulla che egli, ora, sente agire dentro di sé quale *pharmakon-Zaubertrank*, e che lo induce a ravvisare anche in Arianna il ruolo di un'incantatrice. Trattasi, però, di un ruolo ben diverso da quello di Circe (Hoppe 1985, 43, 32ss.): «[...] Singst du an deinem Webstuhl Zauberlieder? [...] Bist du auch solch eine Zauberin?». La *Verwandlung* che il Bacco di Hofmannsthal conseguirà sarà di ben altra natura; non dipenderà da una Circe πολυφάρμακος, e nemmeno dalla sua fortuna o 'eredità' letteraria,<sup>77</sup> bensì dalla malia del canto intesa nel suo 'potere' più alto; quale solo all'autentica *mousike* compete evocare, secondo le modalità di una ricezione che segna il realizzarsi di un *iter* conoscitivo.

A sua volta, Arianna – come poco prima le stesse Maschere – non dubita di avvertire in colui che ritiene essere un *Todesbote* proprio la dolcezza del canto, manifestando in tal modo il suo primo impegno di pensiero, 'destandosi' alla realtà della scena dopo il suo sonno ottenebrato ed obliante. Arianna, non più 'abbandonata', volge le spalle al sogno – a un improbabile ritorno di Teseo – e riconosce ben altri nella figura che il canto

---

<sup>77</sup> Cfr., e.g., Fantuzzi 2007.

le sta rivelando (Hoppe 1985, 43, 26-27): «[...] es ist der schöne stille Gott ! / Ich grüße dich, du Bote aller Boten!».

Nel duetto fra Arianna e Bacco che chiude l'opera si persegue una linea di canto particolarissima, interamente dedicata all'effetto delle singole parole, alle loro vibrazioni e sfumature. Solo con tali premesse può esistere nei versi di Hofmannsthal e nella musica di Strauss un *Continuum*, ed inverarsi un 'racconto', in un modo che non ha eguali sulla scena. Poiché le singole sillabe delle parole 'tengono' le fila di un complesso ordito, ma sono costantemente luogo, anche 'pretesto' di variazioni espressive, ricerca di colori sempre diversi, motivo di sfumature che a loro volta esistono all'interno di altre, e che danno luogo, pertanto, a effetti di iridescenza. Basti ascoltare la vera e propria 'lezione di canto' che Elizabeth Schwarzkopf riesce ad impartire nella leggendaria edizione EMI del 1954, con la direzione di Herbert von Karajan e avendo quale partner il tenore Rudolf Schok.<sup>78</sup> Qui la presenza del Classico si assottiglia, i raffinati versi di Hofmannsthal accompagnano con levità la *Verwandlung* di Arianna, il cui 'fraitendimento' non ha termine se non nell'ambito del canto, della sua 'evanescenza', resa mirabilmente dal famoso timbro madreperlaceo della Schwarzkopf: in effetti, sulla scena la protagonista continua a credere che Bacco sia il dio dei morti (Hoppe 1985, 44, 1ss.), ritiene di venir messa alla prova per poter raggiungere il luogo dell'assoluto oblio, ove nulla più 'conterà' di quanto è appartenuto al suo mondo (ivi, 45, 32: «Bleibt nichts von Ariadne als ein Hauch?»). Ed è sempre *die Zauberei* a dominare il pensiero di Teseo, 'geneticamente' ereditata dall'incontro con Circe, ma ora elemento trasfigurante l'incontro con Arianna, ed anzi 'parola scenica' sulla quale entrambi convergono (Hoppe 1985, 46, 10ss.): «Du Zauberer, du! Verwandler, du! ~ Du meine Zauberin!»). Fino alla barocca apoteosi che segna la loro scomparsa dal mondo.

Dunque, si dissolve il mito antico, prende effettivamente consistenza quella «Grecia di cartapesta» che cede dinanzi alle parole, al

---

<sup>78</sup> Vd., in particolare, Giudici 2007, 1354-1355. Cfr., inoltre, Serpa 1964, 750-751. In merito alla sonorità concepita da Karajan quale 'regia vocale' vd. anche Schwarzkopf 1982, 220ss.

racconto di Hofmannsthal? Così sembrerebbe, se le Voci non divenissero presenza scenica per eccellenza, assoluta, caratterizzando la duplice *Verwandlung*, facendo in modo che il «ridestarsi» della sua divinità induca Bacco a (ri)conoscere l'«essere» di Arianna (Hoppe 1985, 46, 29-31): «[...] Ich bin ein anderer, als ich war! / Der Sinn des Gottes ist wach in mir, / Dein herrlich Wesen ganz zu fassen!». Il canto, il raffinato melisma agiscono come un *pharmakon* di antica memoria, e questo ricordo allusivo sarebbe sufficiente a giustificare l'impalpabile, eterea reviviscenza di un'antica malia del canto, che era stata una realtà dell'antica *performance*. Componente ineludibile della poesia arcaica che poi, assunta la funzione di *pharmakon* nel seguito di un ricco *Fortleben*, aveva promosso, in età ellenistica, l'approccio, l'attenuazione di realtà fra loro contrapposte. Per citare un 'caso' fra tutti, la poesia quale *pharmakon* giunge a placare, se non a risolvere, le pene d' amore del rustico e 'terrestre' Ciclope teocriteo, e a consolarlo della sua esclusione dall'elemento marino, cui invece appartiene l'amata Galatea.<sup>79</sup> Senza dover o poter scendere ad un vincolante parallelismo, anche nell'esteriorità della scena novecentesca, nella ritrovata armonia di due entità concepite tanto diverse e lontane fra loro, possiamo verificare l'autentica vocazione del classicismo di Hofmannsthal, la sua idea di un mito originato fra Oriente ed Occidente, divenuto, nella sua caratterizzante alterità, motivo di profonda unità culturale:<sup>80</sup> «[...] in der Synthese des Getrennten und der erkennbaren Gegensätze sah Hofmannsthal seine große Aufgabe. Anders als der deutschen Klassik war ihm [...] das Antike niemals um seiner selbst willen, sondern immer nur im größerem Rahmen der gemeinsamen Überlieferung wichtig». Come sembrerebbe suggerire lo 'scambio' di Arianna fra Bacco e Ade – peregrino nella tradizione, ma peculiare ad Eraclito<sup>81</sup> – e, in senso più lato, la densa *doctrina* di un raffinato epigono. Ed allora, nel suo ripristino di quanto dovrebbe sì apparire perduto e lontano, ma anche simbolo di una superiore armonia, po-

---

<sup>79</sup> Sul testo dell'XI idillio di Teocrito mi limito a ricordare Barigazzi 1975 e Hunter 1999, 215-243.

<sup>80</sup> Jens 1955, 126.

<sup>81</sup> Vd. *supra*, e n. 32.

trebbe, Hugo von Hofmannsthal, denominarsi un moderno 'erede' di Eraclito ?

### Bibliografia

- A. Barigazzi, *Una presunta aporia nel c. 11 di Teocrito*, «Hermes», 103 (1975), pp. 179-188.
- P.M. Bellemare, *Richard Strauss' s Poetic Imagination*, in Schmid 2003, pp. 301-333.
- L. Belloni, *Una performance antica ed una romantica (Apoll. Rhod. Arg. I 496-515; R. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Atto III, Scena V)*, «Aevum(ant)», 3 (1990), pp. 125-141.
- F. Bertolini, *Muse, re e aedi nel proemio della Teogonia di Esiodo*, in L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (eds.), *Studia classica Johanni Tarditi oblata*, vol. I, Milano 1995, pp. 127-138.
- M. Bettini, S. Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2015.
- P. Bing, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Ann Arbor 2008<sup>2</sup>.
- F. Càssola (ed.), *Inni omerici*, Milano 1975.
- A.-T. Cozzoli, *Poeta e filologo. Studi di poesia ellenistica*, Roma 2012.
- C. Diano, 'La poetica dei Feaci', «Belfagor», 18 (1963), pp. 403-424 [= *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 185-214].
- C. Diano, G. Serra (eds.), *Eraclito. I frammenti e le testimonianze*, Testo critico e trad. di C. Diano, Comm. di G. Serra, Milano 1980.
- O. Erhardt, *Richard Strauss. La vita e l'opera*, trad. it. Milano 1957 (O.E., *Richard Strauss. Leben, Wirken, Schaffen*, Olten 1953).
- M. Fantuzzi, *Medea maga, la luna, l'amore (Apollonio Rodio 4, 50-65)*, in A. Martina, A.-T. Cozzoli (eds.), *L'epos argonautico*. Atti del Convegno (Roma, 13 maggio 2004), Roma 2007, pp. 77-95.

- A. Fongoni (ed.), *Philoxeni Cytherii testimonia et fragmenta coll. et ed. A. F.*, Pisa, Roma 2014.
- C. Gallico, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino 1979.
- B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento (eds.), *Pindaro. Le Olimpiche*, Introd., trad. e testo critico di B. Gentili, comm. a cura di C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, Milano 2013.
- B. Gilliam, *Ariadne, Daphne and the Problem of Transformation*, «Cambridge Opera Journal», 15 (2003), pp. 67-81 [= «*Ich bin ein anderer, als ich war!*» *Ariadne auf Naxos – Das Konzept der Verwandlung und die Ablehnung der griechischen Tragödie*, in Tadday 2005, pp. 69-80].
- B. Gilliam, *The Strauss – Hofmannsthal Operas*, in Youmans 2010, pp. 119-135.
- E. Giudici, *L'opera in CD e video*, Milano 2007.
- S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma 1996.
- Ph. Graydon, *Opera after Hofmannsthal*, in Youmans 2010, pp. 136-150.
- J. Gregor *Perikles. Griechenlands Größe und Tragik*, München 1938.
- J. Gregor, *Richard Strauss. Der Meister der Oper*, München 1939.
- M. Griffith (ed.), *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.
- E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Introd. di B. Gentili, Bari 1973 (*Preface to Plato*, Cambridge, MA 1963).
- J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London 1985.
- O. Hoffmann, W. Schuh (eds.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke XXIII. Operndichtungen 1. Der Rosenkavalier*, Frankfurt am Main 1986.
- M. Hoppe (ed.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke XXIV. Operndichtungen 2. Ariadne auf Naxos. Die Ruinen von Athen*, Frankfurt am Main 1985.
- R. Hunter (ed.), *Theocritus. A selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge 1999.
- W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen 1955.

- G. Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma 2007.
- St. Kohler, *Vom Wunder der Verwandlung*, in *Salzburger Festspiele 1982*, Salzburg 1982.
- W. Kroll, *Die Kreuzung der Gattungen*, in *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924, pp. 202-224. Trad. it. in «Aevum(ant)», 4 (1991), pp. 15-38.
- A. Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma 1995.
- Th. Leibnitz, *Richard Strauss. 100 Jahre Rosenkavalier*, Wien 2010.
- C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1976 (1963).
- D.L. Page, *The Mystery of the Minstrel at the Court of Agamemnon*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, vol. I, Catania 1972, pp. 127-131.
- K. Pahlen (ed.), *Richard Strauss. Der Rosenkavalier*. Textbuch. Einführung und Kommentar von K. P. unter Mitarbeit von R. König. Neue durchgesehene Auflage, München 1980.
- W. Pater, *A Series of Greek Studies*, London 1901.
- R. Pretagostini, *Le metafore di Eros che gioca: da Anacreonte ad Apollonio Rodio e ai poeti dell'Antologia Palatina*, «AION(filol.)», 12 (1990), pp. 225-238 [= *Ricerche sulla poesia alessandrina II. Forme allusive e contenuti nuovi*, Roma 2007, pp. 169-179].
- R. Pretagostini, *Μουσική: poesia e performance*, in AA. VV., *La 'parola' delle immagini e delle forme di scrittura*, Messina 1996, pp. 41-56 [= *Scritti in metrica*, a cura di M.S. Ce-lentano, Roma 2011, pp. 263-280].
- Q. Principe, *Strauss*, Milano 1989.
- Q. Principe, *Il teatro d'opera tedesco. II 1830-1918*, Palermo 2004.
- G.A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970.
- G.A. Privitera, *Il ditirambo come spettacolo musicale. Il ruolo di Archiloco e di Arione*, in B. Gentili, R. Pretagostini (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, pp. 123-131.
- L.E. Rossi, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in *Storia e civiltà dei Greci*, vol. I, t. 1, Milano 1978, pp. 121-126.



- L.E. Rossi, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, in A.C. Cassio, D. Musti, L.E. Rossi (eds.), Napoli 2000 (A.I.O.N., Quaderni 5), pp. 57-96.
- S. Sablich (ed.), *Note di passaggio. Riflessioni e ricordi*, Torino 1991 (R. Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich 1949).
- M.-D. Schmid (ed.), *The Richard Strauss Companion*, Westport, CT - London 2003.
- G. Schnitzler, *Ästhetische Konzepte in den «Griechen-Opern» von Hofmannsthal und Strauss*, in Tadday 2005, pp. 25-50.
- W. Schuh (ed.), *Hugo von Hofmannsthal. Richard Strauss. Epistolario*, ed. it. a cura di F. Serpa, Milano 1993.
- W. Schuh, *Der Rosenkavalier. Vier Studien*, Olten 1968.
- E. Schwarzkopf, *On and Off the Record. A Memoir of Walter Legge*, With an Introduction of Herbert von Karajan, London-Boston 1982.
- F. Serpa, *Schwarzkopf, Elizabeth*, in *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, Dir. R. Celletti, Roma 1964.
- F. Serpa (ed.), *Hugo von Hofmannsthal. Il Cavaliere della Rosa*, Ediz. con testo a fronte, Milano 1992.
- R. Specht, *Richard Strauss und sein Werk*, vol. II, *Der Vokalkomponist, der Dramatiker*, Leipzig-Wien-Zürich 1921.
- U. Tadday (ed.), *Richard Strauss. Der griechische Germane («Musik-Konzepte»*, N. F. 129-130), München 2005.
- R. Tenschert, *Richard Strauss, Joseph Gregor. Briefwechsel 1934-1949*, Salzburg 1955.
- Ch.D. Youmans, *The Development of Richard Strauss's Worldview*, in Schmid 2003, pp. 63-99.
- Ch.D. Youmans (ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge- New York 2010.
- W. Werbeck, *Der »griechische Germane«. Griechische Antike und Mythologie im Werk von Richard Strauss - eine vorläufige Bilanz*, in Tadday 2005, pp. 5-24.
- K. Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984.

- G. Zampa (ed.), *Hugo von Hofmannsthal. Narrazioni e poesie*, Milano 1996.
- A. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992.
- J.L. Zychowicz, *The Late Operas of Richard Strauss*, in Schmid 2003, pp. 285-299.