

IL «BORGHESE GENTILUOMO» METTE IN SCENA IL MITO GRECO: «ARIADNE AUF NAXOS»

ABSTRACT

Ariadne auf Naxos combines a mythical tragedy with Molière's comedy *Le bourgeois gentilhomme* through the technique of a "play within the play". The study follows the difficult gestation of the two versions of the libretto (1912 and 1916), a hybrid text, which benefits itself from two mixed theatre forms: the *masque* and the *comédie-ballet*. Interpreting quotations from two of the volumes of Harry Count Kessler's *Diaries*, which were published not earlier than 2005 and 2006, Rovagnati adds new observations to the already known literary sources of the work, for example concerning Claude Terrasse's ballet *Les Lucioles*.

Ariadne auf Naxos (*Arianna a Nasso*) combina una tragedia mitica con la commedia di Molière *Le bourgeois gentilhomme* attraverso la tecnica del "teatro nel teatro". Questo studio illustra la difficile gestazione del libretto nelle sue due versioni (del 1912 e del 1916), un testo dalla doppia prospettiva che riprende a sua volta forme miste di teatro quali il *masque* e la *comédie-ballet*. Basandosi su alcune citazioni tratte da due dei nove volumi dei *Diari* del conte Harry Kessler, pubblicati rispettivamente nel 2005 e 2006, Rovagnati aggiunge diversi dettagli alle fonti già note dell'opera, come per esempio il balletto *Les Lucioles* di Claude Terrasse.

L'incontro di Hofmannsthal con il mito greco fu precoce. Già da allievo del prestigioso Akademisches Gymnasium di Vienna, il futuro poeta venne a contatto con i testi e la cultura dell'antichità, e ben presto riconobbe in essa l'epoca «che molto aveva da dire / e molto da donare, ricca di contenuti»,¹ di cui si riconoscono facilmente le tracce già nelle sue prime poesie.

Fin dall'inizio della sua produzione artistica Hofmannsthal concepì il mito come foriero di metamorfosi, come origine di una trasformazione innovativa, che egli intese sempre come crescita, come "transizione" a una forma superiore d'identità. Già nel precocissimo dramma *Alceste* del 1893-1894,² pur rimasto frammento, si assiste a una palingenesi: la sposa che sceglie di scendere nell'Ade al posto del marito Admeto torna poi a vivere quale enigmatica «donna velata» che Ercole restituisce al re come compagna. Il mito di *Alceste* dimostra su un piano laico lo stretto legame che sussiste fra sacrificio e redenzione, concetto fondamentale nella poetica del cattolico Hofmannsthal. Il sottotitolo di questo torso dice inoltre: «Eine Tragödie nach Euripides»,³ ossia una tragedia da Euripide. Nella preposizione *nach* è insito in sintesi quello che resterà anche in seguito il metodo di lavoro di Hofmannsthal, il quale approfitta sì di

¹ «[...] die viel zu sagen / Und viel zu schenken hatte, vielgehaltig», *Leben* (I, 3-4, cfr. GW, *Gedichte und Dramen I*, p. 127). La traduzione di questa e delle successive citazioni è di chi scrive.

² GW, *Dramen II*, pp. 47-81.

³ Ivi, p. 47.

testi preesistenti, ma mai con l'intenzione dell'emulo pedissequo, bensì con l'atteggiamento di chi per un verso sa di non poter prescindere dalla tradizione, per l'altro è consapevole che in ogni tradizione è contenuta una sfida, ossia l'invito al suo superamento, attuabile attraverso un processo di rinnovamento.

Ancora nel saggio del 1926 *Vermächtnis der Antike (Eredità del mondo antico)*⁴ Hofmannsthal ribadisce che lo spirito del mondo antico è «un nume tanto grande che nessun singolo tempio, benché molti gli siano consacrati, lo contiene». E continua:

È il nostro stesso pensiero, è ciò che ha formato l'intelletto europeo [...]. È il mito della nostra esistenza europea, la creazione del nostro mondo spirituale. [...] Non è una provvista ammucchiata che potrebbe invecchiare, ma un mondo spirituale dentro di noi pregno di vita. [...] È un tutto meraviglioso: corrente che trascina e insieme fonte virginale che scaturisce sempre pura. Nulla nel suo ambito è tanto vecchio che domani non potrebbe emergere come qualcosa di nuovo, raggianti di giovinezza.⁵

Dal mito, dunque, Hofmannsthal attinse di continuo, come testimonia anche l'ultima sua opera compiuta prima della morte: *Die ägyptische Helena (Elena egizia)*.⁶

Abbandonata la magia della lirica giovanile della primissima fase creativa per non cadere in uno sterile estetismo, Hofmannsthal si dedicò al teatro, convinto di poter dare con esso alla sua scrittura una dimensione “sociale”, di poter cioè uscire dalla gabbia egocentrica del culto della parola bella, per pervenire a un'autentica comunicazione con il prossimo. Dato il suo amore per il mondo dell'antichità classica, non stupisce che nei suoi testi teatrali – se si prescinde dai cosiddetti “drammi lirici”, che in fondo vanno conglobati nella poesia giovanile, benché siano già attraversati dall'ansia di superarla⁷ – Hofmannsthal predilesse a tutta prima temi tratti dal mito greco: si pensi alla traduzione del preludio della *Antigone* di Sofocle (1900) e alla rivisitazione delle tragedie di *Elettra* (1903), di *Edipo e la sfinge* (1905) e di *Edipo re* (1906).

Tutti questi drammi dimostrano come il rapporto di Hofmannsthal con il mondo antico fosse di natura prettamente libresco, tanto che l'unico viaggio in Grecia che egli intraprese nel maggio 1908 insieme al conte Harry Kessler e allo scultore Aristide Maillol, lo deluse: il contatto diretto con la terra che aveva dato al mondo i grandi tragici non gli diede per nulla il brivido che invece fin da ragazzo aveva provato leggendo i loro testi. La descrizione che Kessler ci offre nel suo *Diario*⁸ delle giornate

⁴ GW, *Reden und Aufsätze* III, pp. 13-16.

⁵ Ivi, pp. 15-16: «[...] ein so großes Numen, daß kein einzelner Tempel, obwohl viele ihm geweiht sind, es faßt. Es ist unser Denken selber; es ist das, was den europäischen Intellekt geformt hat. [...] Es ist der Mythos unseres europäischen Denkens, die Kreation unserer geistigen Welt. [...] Es ist kein angehäufter Vorrat, der veralten könnte, sondern eine mit Leben trüchtige Geisteswelt in uns selber. Nichts in seinem Bereich ist so alt, daß es nicht morgen als ein Neues, strahlend vor Jugend, hervortreten könnte».

⁶ Il lavoro a *Elena egizia* fece abbandonare a Hofmannsthal un altro testo ispirato al mito, *Die Liebe der Danae (L'amore di Danae)*, portato in seguito a conclusione da Strauss. Cfr. ROVAGNATI 2006.

⁷ Si pensi soprattutto a *Der Tor und der Tod (Il folle e la morte)*, dove il protagonista Claudio, chiuso appunto nel suo solipsismo, si dimostra incapace di qualsiasi forma di rapporto affettivo – sia esso filiale, amicale o erotico –, per cui è destinato a morire.

⁸ KESSLER 2005, pp. 460-462.

trascorse con Hofmannsthal in Grecia ci presenta il poeta come una persona capricciosa, nervosa, malaticcia, in perenne stato di irritazione e, in fondo, come un compagno di viaggio davvero difficile da sopportare.⁹ Anche se nel saggio *Griechenland* (*Grecia*), scritto poi nel 1922, Hofmannsthal definisce in generale quel viaggio «un pellegrinaggio spirituale»,¹⁰ dominato da una luce «audace» e «giovane»¹¹ che insieme illumina e trasfigura, egli non lo gustò affatto. In questo suo testo in prosa egli stilizza se stesso come estasiato di fronte all'unione di umano e divino che dice di aver trovato in Grecia in ogni cosa, nel paesaggio, negli animali, nella misura suggerita dai ruderi, anche se è noto che ad affascinarlo davvero non erano tanto i dati esterni quanto i processi psichici descritti nelle opere della letteratura, variamente citate anche in questo brano. Il viaggio in Grecia del 1908 non può quindi essere considerato un'esperienza determinante per l'amore che Hofmannsthal nutrì per il mondo antico.

Già prima di questo viaggio aveva per altro avuto inizio anche la collaborazione di Hofmannsthal con Richard Strauss, e proprio con un'opera basata sul mito: *Elektra*, trasformata in libretto d'opera, fu messa trionfalmente in scena a Dresda nel gennaio 1909. In parte insoddisfatto della sua rielaborazione della tragedia greca come *medium* di aggancio alla vita autentica, in parte incalzato da Strauss, che dopo la cruenta figlia di Agamennone – preceduta nella produzione del musicista dalla non meno fanatica *Salomé* che si placa solo dopo aver ottenuto da Erode la testa di Giovanni – andava cercando un soggetto più gioioso e giocoso, Hofmannsthal cominciò a scrivere commedie. Nel 1909, mentre stava lavorando contemporaneamente a ben cinque diversi abbozzi di commedia – *Silvia im «Stern»* (*Silvia alla «Stella»*), *Cristinas Heimreise* (*Il ritorno a casa di Cristina*), *Der Schwierige* (*L'uomo difficile*), *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*) e *Lucidor*, vale a dire la futura *Arabella* – Hofmannsthal si dedicò anche alla versione dell'atto unico di Molière *Le Mariage forcé*. Il copione, pubblicato con il titolo *Die Heirat wider Willen*, andò poi in scena il 21 settembre 1910 al Künstlertheater di Monaco.

Da allora non ci fu più testo di Hofmannsthal – pensato vuoi per il teatro di prosa, vuoi come libretto d'opera – in cui non siano riconoscibili tracce di Molière: così, come dietro il barone Ochs von Lerchenau del *Rosenkavalier* si adombra il molièriano *Monsieur de Pourcegnot*, fonte certa d'ispirazione per *Der Schwierige* fu il *Misanthrope*, commedia dai toni serissimi, che era già servita a Hofmannsthal da pre-testo per l'atto unico *Die Lästigen* (*Gli importuni*) che solo apparentemente è una traduzione di *Les Fâcheux* e consta in realtà di una rete di citazioni tratte da diverse opere di Molière.

Questo modo di lavorare su testi preesistenti – che Hofmannsthal definisce “alloma-

⁹ Significativo è l'atteggiamento di perenne irritazione di Hofmannsthal nei confronti di Maillol durante il loro comune viaggio in Grecia. Sulla sostanziale incompetenza di Hofmannsthal relativa alla scultura cfr. GEIGER 1958, p. 412: «Aveva scritto un saggio “Le Statue” [parte del testo *Augenblicke in Griechenland*], che rifletteva certe sue impressioni di un viaggio in Grecia e me lo lesse. Gli feci osservare che in fatto di archeologia esistevano moltissimi precedenti di studio e d'apprezzamenti; e bisognava andare cauti per non presentare come nuovo o mai osservato quello che magari si poteva leggere nel Baedeker; e gli misi il dito sulle piaghe».

¹⁰ «Eine geistige Pilgerschaft» (GW, *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, pp. 629-640, qui p. 629).

¹¹ «Kühn und jung», ivi, p. 630.

tico” in un’ottica secondo la quale tutto è collegato con tutto – dimostra come al poeta, più che la traduzione vera e propria di un’opera, interessasse la sua contaminazione con nuovi elementi, l’adattamento di personaggi, scenari, ambienti sociali e storici alla sua personale realtà e alle sue personali intenzioni. Procedeva cioè sempre a una sorta di attualizzazione del modello, usandolo solo come spunto su cui operare una trasformazione. Anche per questa ragione, dell’opera di Molière Hofmannsthal predilesse le commedie in prosa, non si cimentò mai con testi scritti in alessandrini, lasciando che a mediare questi ultimi per il pubblico tedesco fosse il suo amico Rudolf Alexander Schröder (1878-1962).¹² Giustamente Leonhard M. Fiedler, analizzando i lavori di Hofmannsthal che si ispirano a Molière, parla di «Bearbeitungen im weitesten Sinne», di rielaborazioni nel senso più lato possibile, pensate soprattutto per le regie di Max Reinhardt.¹³

Un testo in cui questo suo metodo di lavoro è evidente in massima misura, è il libretto dell’opera *Ariadne auf Naxos* (*Arianna a Nasso*),¹⁴ il terzo scritto dal poeta per la musica di Richard Strauss. Hofmannsthal si dedicò parallelamente ad altri lavori alla stesura di quest’opera, intesa come ringraziamento e omaggio a Max Reinhardt per il suo contributo essenziale alla regia, pur firmata da Georg Toller, del *Rosenkavalier*, andato in scena trionfalmente a Dresda il 26 gennaio 1911.

Il libretto di *Ariadne auf Naxos* non è del tutto incentrato sulla protagonista, come sembrerebbe suggerire il titolo, ma nasce da una combinazione del soggetto mitico con la commedia *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière. Il testo ha infatti l’ambizione di fondere in un unico lavoro teatrale l’“opera buffa” e l’“opera seria”, di intrecciare cioè, con l’espedito del “teatro nel teatro”, la grande tradizione della commedia europea con quella tragica dell’antica Grecia. Già il 20 marzo 1911, in una lettera a Strauss, Hofmannsthal gli descrive l’opera che ha in mente come una mistura «di figure eroico-mitologiche in costumi del XVIII secolo, con crinoline e piume di struzzo, e di figure della commedia dell’arte, Arlecchini e Scaramuccia, depositari dell’elemento buffo intessuto senza posa nell’elemento eroico».¹⁵ La genesi di questo lavoro complesso, che alterna temi alti a giochi buffoneschi, si può seguire passo passo nel carteggio dei due artisti. Entrambi affrontarono il lavoro con grande entusiasmo, ma l’opera finì per diventare il loro *Sorgenkind*, trasformandosi cioè nel parto più problematico della loro collaborazione e mettendo seriamente in crisi il loro sodalizio artistico.

Ariadne auf Naxos è dunque un’opera dall’ottica doppia, che recupera due momenti storici che, secondo Hofmannsthal, erano due archetipi della cultura occidentale moderna. Come procede Hofmannsthal alla loro fusione?

Il borghese gentiluomo di Molière è una *comédie-ballet*, ossia una commedia con intermezzi musicali e coreografici, come andavano di moda nella Francia del Seicento. Si tratta dunque già di per sé di una forma mista di teatro. Del protagonista, il parigino

¹² Cfr. ROVAGNATI 2013.

¹³ Cfr. FIEDLER 1974, p. 15.

¹⁴ Testo e materiali relativi al libretto in GW, *Dramen* v, pp. 183-303.

¹⁵ «Gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell’arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen» (BW, p. 112).

Monsieur Jourdain, un borghese deciso a raffinarsi per poter essere accolto nelle cerchie dell'aristocrazia, Molière evidenzia l'ottusità, l'insensibilità verso l'arte, l'ignoranza e il cattivo gusto. Jourdain non solo cerca di tradire la moglie – che disapprova la megalomania del marito – con una marchesa, ma rifiuta anche la mano di sua figlia al giovane mercante di cui è innamorata, nella speranza di poterla dare in matrimonio a un ricco e barboglio nobiluomo. La commedia si conclude con buona pace di tutti, perché Jourdain viene gabbato dal futuro genero borghese, che si finge figlio dell'ambasciatore turco ed eleva il padrone di casa al grado di *Mamamouchi* (parola inventata da Molière e tradotta in italiano con “Mamalucco”): secondo la migliore tradizione della commedia, il testo finisce con il doppio matrimonio della figlia del protagonista e dei suoi due servitori. Allestita per il Re Sole, la commedia mette in ridicolo i rituali di corte, dileggiando soprattutto l'abitudine di combinare matrimoni per interesse.

Hofmannsthal, basandosi sulla vecchia traduzione di Samuel Bierling del 1752,¹⁶ riscrive in forma abbreviata la commedia di Molière, riducendo a due i cinque atti dell'originale. Questo senza ledere «il profondo rispetto» che nutre verso il drammaturgo francese, anche perché il testo di partenza deve servire solo «come opera di cornice, e non come una regolare commedia».¹⁷ Inoltre Hofmannsthal sostituisce la scena turca e «il balletto delle nazioni» del finale con la tragedia di Arianna, non da ultimo per problemi legati alla traduzione, come spiegano librettista e musicista:

La cerimonia turca, questo clou della rappresentazione francese e tradizionale, ha dovuto sparire, con nostro vivissimo rincrescimento e dopo angosciose perplessità da parte nostra. Ma noi destiniamo la nostra opera al pubblico tedesco, e le coppie di quest'incantevole turcheria traggono tutto il loro fascino dalla *lingua franca* cui l'aspetto burlesco non impedisce di essere immediatamente intelligibile. Tradurre questi versi in tedesco senza sfigurarli, senza renderli insopportabili, è un'impresa impossibile; farli cantare così come sono significa rischiare di renderli incomprensibili al pubblico quasi per intero e, di conseguenza, di far loro perdere la loro folle gaiezza.¹⁸

La scena turca è dunque abolita, e al suo posto subentra «una piccola opera nel gusto antico»,¹⁹ affidata a un compositore contemporaneo, sul destino di Arianna. La sua vicenda è nota: figlia del re Minosse, Arianna s'innamora di Teseo quando costui si reca a Creta per uccidere il Minotauro, riuscendo nell'impresa grazie al famoso gomito di «filo» che la giovane donna gli dona per uscire dal labirinto di Dedalo. Nel viaggio di ritorno verso Atene, Teseo porta con sé Arianna, abbandonandola però poi

¹⁶ BIERLING 1752.

¹⁷ «Ohne Verletzung der Ehrfurcht – denn Molières Komödie ist nun einmal als Rahmenwerk gedacht und nicht als eine regelmäßige Komödie» (GW, *Dramen* v, p. 295).

¹⁸ «La cérémonie turque, ce clou de la représentation française et traditionnelle, a dû disparaître, à notre très vif regret, et après d'angoissantes perplexités de notre part. Mais nous destinons notre ouvre à la scène allemande, et le couples de cette ravissante turquerie tirent tout leur charme de la *lingua franca* que son aspect burlesque n'empêche pas d'être immédiatement intelligible. Traduire ces vers en allemand, sans les défigurer, sans les rendre insupportables, c'est une tâche impossible; les faire chanter tels qu'ils sont, c'est s'exposer à les rendre incompréhensibles au public presque tout entier et leur faire perdre, par conséquent, leur folle gaîté» (ivi, p. 302).

¹⁹ «Un petit opéra dans le goût ancien» (ivi, p. 301).

per via sull'isola di Nasso. La disperazione della donna tradita è tuttavia di breve durata, perché a lei viene incontro per consolarla Bacco. Arianna, affidandosi a lui nella convinzione che si tratti di Ermes, il Dio che conduce le anime nell'aldilà, sperimenta una sorta di resurrezione e ritorna a vivere e ad amare.

Sull'amore di Bacco e Arianna e sull'unione di mondo antico e commedia seicentesca, è di grande interesse il passo del *Diario* di Kessler che porta la data del 7 dicembre 1911, dove si legge:

A colazione all'Adlon dagli Hofmannsthal. [...] Dopo colazione lui mi lesse la sua «Arianna». Sottolineò con forza il significato dell'avventura di Bacco con Circe: l'intero copione, disse, era possibile soltanto, assumeva il suo volto soltanto se Bacco veniva *definito in maniera individuale* e non era soltanto un qualsiasi giovane Dio: e questa definizione gliela conferiva la sua avventura con Circe, ossia il fatto che prima egli aveva conosciuto presso costei un amore che per lui, un Dio, non era quello giusto, mentre adesso invece, con Arianna, aveva conosciuto l'amore giusto, quello divino. All'unione fra Bacco e Circe era pervenuto grazie a un verso del «Comus», mentre a quello del raccordo di mondo antico e commedia dell'arte era arrivato grazie al mio racconto di un balletto all'«Opéra Comique» di Parigi. Lui però aveva tentato di rendere organico questo nesso, di dargli un significato interiore, cosa che gli era ben riuscita nella contrapposizione fra Arianna e Zerbinetta. Entrambe avevano vissuto la stessa esperienza, ma l'una nella sfera inferiore, umana, l'altra in una sfera eccelsa, divina. [...] Non è che ogni poeta ha qualcosa di tipico che poi riveste in maniera sempre diversa?²⁰

Queste poche frasi confermano che Hofmannsthal – aspetto questo spesso sottovalutato dalla critica – conosceva molto bene la letteratura inglese del Seicento e che per la sua rivisitazione del mito non è ricorso, per la vicenda di *Ariadne auf Naxos*, a uno dei testi della mitografia tradizionale, ma alla versione di John Milton,²¹ che nel suo poema *Comus* fa del protagonista un figlio nato dall'unione di Bacco e Circe:

Bacco che per primo dal grappolo purpureo
 Pressò il dolce veleno del vino con abuso sorbito,
 Dopo aver trasformati i marinai toscani
 Costeggiando la sponda del Tirreno, come disposero i venti,
 Sull'isola di Circe finì (chi non conosce Circe

²⁰ «Bei Hofmannsthals im Adlon gefrühstückt. [...] Nach dem Frühstück las er mir seine "Ariadne" vor. Er wies mit Nachdruck auf die Bedeutung des Abenteuers von Bacchus mit der Circe hin: das ganze Stück sei nur möglich, gewinne erst ein Gesicht, wenn Bacchus *individuell definiert* werde, nicht blos [*sic!*] irgendein junger Gott sei: diese Definiertheit gebe ihm sein Abenteuer mit der Circe, dass er bei dieser zuerst eine Liebe kennen gelernt habe, die für ihn, den Gott, nicht die richtige war, und jetzt im Gegenteil bei der Ariadne die richtige, göttliche Liebe. Auf den Zusammenhang zwischen Bacchus und Circe sei er durch einen Vers im "Comus" gekommen, wie auf die ganze Verknüpfung von Antike und Commedia del [*sic!*] Arte durch meine Erzählung von einem Ballett in der "Opéra Comique" in Paris. Aber er habe versucht, diese Verknüpfung organisch zu machen, ihr eine innere Bedeutung zu geben, und dies sei ihm namentlich in der Gegenüberstellung von Ariadne und Zerbinetta wohl gelungen. Beide erlebten dasselbe, aber die eine in der niedrigen menschlichen Sphäre, die andre in einer sehr hohen, göttlichen. [...] Ob wohl jeder Dichter so ein Typisches habe, das er nur immer wieder anders einkleide?» (KESSLER 2005, p. 756).

²¹ L'edizione storico-critica della *Ariadne* (SW 24), riporta fra le fonti dell'opera il poema *Comus* di Milton, ma questo passo del diario di Kessler indica ulteriori dettagli sulle fonti di ispirazione a cui Hofmannsthal sarebbe ricorso.

La figlia del sole? Di cui chiunque la magica coppa
Toccava, la sua figura corretta perdeva,
E a grufolante porco si riduceva)
Questa ninfa che ammirava i suoi ricci a grappoli,
Incoronati di bacche d'edera, e la sua gaia giovinezza,
Ebbe da lui, prima che da lì partisse, un figlio
Molto simile al padre, ma di più ancora alla madre,
Per cui essa lo crebbe e lo chiamò Comus [...].²²

Quindi Hofmannsthal combina di fatto nella *Ariadne* un poema inglese del Seicento che rivisita il mito con una commedia francese della stessa epoca. Interessante è inoltre che a suggerirgli la figura di Bacco sia stato un *masque*, ossia, anche in questo caso, un genere teatrale misto. Divenuto popolare a corte soprattutto grazie a Ben Jonson, il *masque*, pur avendo un carattere più cupo della *comédie-ballet*, coinvolge infatti musica e danza, canto e recitazione ed era, come quest'ultima, un tipo di rappresentazione amato anche alla corte di Luigi XIV.

All'inizio del suo poema Milton riprende il mito, narrato nel terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, secondo cui Bacco, vendicandosi dei pirati etruschi che lo avevano rapito, li aveva trasformati in delfini. Poi narra del soggiorno del giovane Dio sull'isola di Circe, che gli partorisce il figlio Comus, protagonista di un'allegoria della castità, in quanto costui tenta invano di sedurre una fanciulla che non cede alle sue lusinghe. La fonte miltoniana è forse la ragione per cui nel testo di Hofmannsthal il Dio non porta il nome greco di Dioniso. L'amore di Bacco per Circe spiega perché nella scena finale di *Ariadne auf Naxos*, dopo aver scorto quella creatura incantevole, il Dio canti trionfante:

Circe, io fuggire potei,
Vedi, riesco a sorridere e riposare –
Circe – che intendeva la tua volontà fare di me?²³

Arianna, decisa a morire, a tutta prima non lo comprende, ma poi Bacco, che ora è “un altro” rispetto a prima, la porta con sé, assicurandole nel distico finale:

E piuttosto morranno le stelle eterne,
prima che tu ti sciolga morta dalle mie braccia.²⁴

Nel *Diario* di Kessler sopra citato, si parla poi di un balletto, da lui visto all'Opéra Co-

²² «Bacchus that first from out the purple Grape, / Crush't the sweet poyson of mis-used Wine / After the Tuscan Mariners transform'd / Coasting the Tyrrhene shore, as the winds listed, / On Circes Iland fell (who knows not Circe / The daughter of the Sun? Whose charmed Cup / Whoever tasted, lost his upright shape, / And downward fell into a groveling Swine) / This Nymph that gaz'd upon his clustring locks, / With Ivy berries wreath'd, and his blithe youth, / Had by him, ere he parted thence, a Son / Much like his Father, but his Mother more, / Whom therefore she brought up and Comus nam'd [...].» (MILTON 1634, vv. 46-58).

²³ «Circe, ich konnte fliehen, / Sieh, ich kann lächeln und ruhn – / Circe – was war dein Wille an mir zu tun?» (GW, *Dramen V*, pp. 216-217).

²⁴ «Und eher sterben die ewigen Sterne, / Eh denn du stürbest aus meinen Armen!» (ivi, p. 221).

mique di Parigi. Si tratta dell'«assai grazioso» balletto di Claude Terrasse *Les Lucioles* (*Le lucciole*), dove compaiono bianchi Pierrot, un Arlecchino nero e una Colombina verde, a cui Kessler aveva assistito il 24 gennaio 1911.²⁵ È noto che Kessler, assiduo frequentatore di ogni genere teatrale, fosse solito raccontare a Hofmannsthal gli spettacoli cui gli capitava di assistere in giro per il mondo. Un caso eclatante, in questo senso, era stato il *Rosenkavalier*, andato in scena a Dresda quello stesso anno, di cui Kessler aveva cercato invano – e forse in maniera non del tutto legittima – di rivendicare la paternità, arrivando a un profondo screzio con Hofmannsthal. Anche nel caso di *Ariadne auf Naxos*, Kessler ha forse fornito al librettista uno spunto interessante, ma certamente non determinante. La domanda che Kessler si pone poi alla fine della citazione sopra riportata è retorica, perché è evidente che il contrasto fra effimero e duraturo, fra umano e divino, percorre l'intera produzione teatrale di Hofmannsthal e rimane centrale anche nel suo libretto successivo: *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*).

Ma torniamo ad *Ariadne auf Naxos*. Basato dunque inizialmente sull'idea geniale e insieme bizzarra di raccordare commedia in prosa e mito antico in musica, il libretto creò a tutta prima difficoltà persino al musicista. Hofmannsthal gli chiarì i propri intenti in diverse lettere, prima fra tutte quella del 23 luglio 1911, in cui spiega al compositore quale sia il contenuto e il senso del suo lavoro, che Strauss teme possa non essere capito dal pubblico. Hofmannsthal difende il proprio operato, sostenendo fra l'altro:

Il dato simbolico ora, la contrapposizione della donna che ama una sola volta e di quella che si concede più volte, è trattato in maniera tale, in un contrasto tanto semplice e deciso, che forse non si arriverà [...] a un misconoscimento totale da parte del pubblico.²⁶

I dubbi di Strauss tuttavia non cessarono del tutto, il che spinse Hofmannsthal a usare a volte nelle lettere anche toni meno accondiscendenti. Così per esempio nella lettera del 26 luglio 1911, dove si legge:

Io davvero non sono un idiota, e davvero non manco neppure di autocritica, ma non lascio che mi si sconvolga la sensazione di aver fatto qui, sulla base delle mie forze, qualcosa di veramente buono, appropriato e [...] estremamente adatto a raccordare la Sua arte con la scena di Reinhardt.²⁷

Fra mille scambi e discussioni, l'opera fu conclusa nel 1912, ma quando il 25 ottobre dello stesso anno fu allestita per la prima volta a Stoccarda (Hoftheater Stuttgart

²⁵ KESSLER 2005, p. 609.

²⁶ «Das Symbolische nun, die Gegenüberstellung der Frau, die nur einmal liebt, und der, die viele Male sich hingibt, ist so zentral behandelt, in einem so simplen und entschiedenen Kontrast, [...] daß es zu einem gänzlichen Nichterkennen seitens des Publikums [...] doch vielleicht nicht kommen wird» (BW, pp. 130-131).

²⁷ «Ich bin ja wirklich kein Idiot, auch fehlt es mir durchaus nicht an Selbstkritik, aber ich werde in dem Gefühl nicht erschüttert, hier, nach meinen Kräften etwas wirklich Gutes, Geschicktes und, [...] speziell für die Vereinigung Ihrer Kunst mit Reinhardts Bühne, höchst Brauchbares geschaffen zu haben» (ivi, p. 143).

– Kleines Haus), diretta dallo stesso Richard Strauss, le ottimistiche convinzioni di Hofmannsthal furono deluse. La serata non si concluse con il successo sperato. Nonostante la raffinatezza del linguaggio e della musica, il pubblico non comprese né approvò l'unione di un testo riadattato da Molière con un soggetto mitologico. Hofmannsthal dovette accettare lo smacco, consapevole che il lavoro poteva suscitare «odio e resistenza» per via della sua «singolarità» e della «sua natura impopolare e aristocratica», come scrisse poi in una lettera a Strauss il 4 marzo 1913.²⁸ Strauss dal canto suo, ricordando nelle sue memorie la prima della *Ariadne auf Naxos*, afferma:

La graziosa idea – dalla sobria commedia in prosa fino alla più pura esperienza musicale – non aveva affatto dato buoni risultati; detto in maniera molto banale, perché un pubblico che va in un teatro di prosa non vuol sentire un'opera e viceversa. Non si aveva alcuna comprensione culturale per questo grazioso «ermafrodita». Così io e Hofmannsthal, quattro anni dopo che l'opera era pur stata data con un buon successo in diversi teatri (fra cui il Residenztheater di Monaco e lo Schauspielhaus di Berlino), ci vedemmo indotti a compiere il gran taglio e a separare Molière da Hofmannsthal-Strauss.²⁹

Dopo lunghe discussioni, musicista e poeta arrivarono quindi alla decisione di rimangiare il lavoro in maniera radicale, rinunciando quasi completamente al teatro di prosa e trasformando quel raffinato ibrido in un'opera lirica.³⁰ Di Molière, già radicalmente tagliato, nella seconda versione rimasero tracce soltanto nel *Vorspiel*,³¹ nel preludio, seguito dall'opera vera e propria in un atto.³² Hofmannsthal procedette cioè non solo a una compressione massima del modello letterario da cui era partito – conservando di tutti i personaggi solo il protagonista e i due maestri di ballo e di musica, oltre al gruppo dei comici –, ma anche alla sua *Verwienerung*, alla sua “viennizzazione”.

Il preludio è infatti ambientato nel salone di un palazzo viennese del XVIII secolo, dove fervono i preparativi per un allestimento teatrale, perché il padrone di casa, «l'uomo più ricco di Vienna»,³³ per intrattenere i suoi ospiti, ha ordinato che venga messa in scena la tragedia intorno al mito d'Arianna, preparata per l'occasione dal compositore, e in contemporanea un'opera buffa, orientata sui modelli della commedia dell'arte: *L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti* (Arlecchino, Brighella, Scaramuccio, Truffaldino). Il programma iniziale prevedeva invece che le due opere venissero presentate in successione. Gli artisti sono indignati, ma il padrone vuole così perché è lui a pagare tutti e perché

²⁸ «[...] Haß und Widerstand gegen die Besonderheit dieses Werks und gegen seine unpopuläre und aristokratische Natur [...]» (ivi, p. 219).

²⁹ «Die hübsche Idee – von der nüchternen ProsaKomödie bis zum reinsten Musikerlebnis – hatte sich praktisch in keine Weise bewährt; ganz banal gesprochen: weil ein Publikum, das ins Schauspielhaus geht, keine Oper hören will, und umgekehrt. Man hatte für den hübschen “Zwitter” kein kulturelles Verständnis. So sahen Hofmannsthal und ich nach vier Jahren, nachdem das Werk immerhin an vielen Bühnen (u. a. Münchner Residenztheater, Berliner Schauspielhaus) mit gutem Erfolg gegeben worden war, uns veranlaßt, den großen Schnitt zu vollziehen und Moliere von Hofmannsthal-Strauss zu trennen» (STRAUSS 1957, p. 241).

³⁰ GW: *Dramen* v, pp. 183-221.

³¹ Ivi, pp. 185-199.

³² Ivi, pp. 200-221.

³³ «Im Hause des reichsten Manns von Wien» (ivi, p. 185).

considera l'arte solo come una merce che si può comperare e di cui poi si può disporre a piacimento. Lo spiega bene al compositore e al maestro di ballo il maggiordomo:

MAGGIORDOMO: Il mio signor padrone è dell'opinione, per loro lusinghiera, che loro conoscano entrambi il loro mestiere tanto da poter procedere in men che non si dica a questa piccola variazione; ed è appunto volontà del mio signor padrone di vedersi servite in scena in contemporanea entrambe le opere, quella comica e quella seria, con tutti i personaggi e con la musica esatta, proprio come lui li ha ordinati e pagati.³⁴

Dopo il disappunto generale, la bella e leggera Zerbinetta, a capo del gruppo dei comici, trova un compromesso con il compositore, che riesce ad ammaliare: i commedianti rappresenteranno un gruppo di comici in visita sull'isola di Nasso, dove Arianna langue nel suo dolore. Indispensabile è qui infatti, come indica lo stesso Hofmannsthal,³⁵ la realizzazione di un meta-teatro che permetta l'incastro di due generi opposti.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale e la composizione parallela dell'opera *La donna senz'ombra* ritardarono il lavoro alla nuova versione di *Ariadne*, conclusa nel 1916. In questa nuova veste l'opera andò in scena con successo alla Wiener Staatsoper il 4 ottobre del 1916, diretta da Franz Schalk. Marie Jeritzta interpretò *Ariadne* come già nella versione del 1912; alla mitica Lotte Lehmann,³⁶ che da allora diventò una delle cantanti preferite da Strauss, fu affidata la parte del compositore. Della prima viennese scrive Kessler nel *Diario*:

Di sera prima dell'Arianna. Nel palco di Strauss [...]. Teatro splendido al completo, ma Hofmannsthal dice: solo facce sconosciute, fornitori di guerra che hanno pagato il loro posto 100 corone. Voce meravigliosa della piccola Lehmann che interpretava il compositore: soavità e giovinezza.³⁷

Nella nuova versione, il maestro di ballo dice con piglio ironico a Zerbinetta nel preludio:

Avrà gioco facile, mademoiselle. L'opera è oltremodo noiosa e quanto a idee, nel tacco della mia scarpa sinistra c'è più melodia che nell'intera «Arianna a Nasso».³⁸

³⁴ «HAUSHOFMEISTER: Mein gnädiger Herr ist der für Sie schmeichelhaften Meinung, daß Sie beide Ihr Handwerk genug verstehen, um eine solche kleine Abänderung auf eins, zwei durchzuführen; und es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen» (ivi, p. 193).

³⁵ «Unerläßlich ist die Andeutung, daß hier ein Spiel im Spiele, eine Bühne auf der Bühne gemeint sei». («Indispensabile è l'allusione che qui si intende una recita nella recita, una scena sulla scena», ivi, p. 294).

³⁶ Il soprano Lotte Lehmann (1888-1976) fa parte del gruppo di artisti al centro della pièce teatrale di Thomas Bernhard *Die Berühmten* (*Gente famosa*, 1988), riuniti per festeggiare un basso che è arrivato alla duecentesima interpretazione della parte di Ochs von Lerchenau nel *Rosenkavalier*.

³⁷ «Abends Premiere Ariadne. In Straussens Loge [...]. Vollbesetztes glänzendes Haus, aber Hofmannsthal sagt: lauter unbekannte Gesichter, Kriegslieferanten, die 100 Kronen für ihren Sitz bezahlt haben. Wunderbare Stimme der kleinen Lehmann, die den "Komponisten" sang: Schmelz und Jugend» (KESSLER 2006, p. 96).

³⁸ «Sie werden leichtes Spiel haben, Mademoiselle. Die Oper ist langweilig über die Begriffe, und

In realtà, Strauss non compose mai musica più melodiosa di quella per questo gioiello d'opera da camera, per la quale s'inventò anche la cosiddetta "orchestra dell'*Arianna*", composta di soli 36 musicisti e 41 strumenti. Kessler, che il 6 ottobre era tornato a vedere l'opera, afferma:

Il nuovo preludio è la cosa più perfetta e più personale che Strauss abbia mai scritto, del tutto priva di ampollosità, leggerissima e trasparente, come buona pittura fatta dal nulla. Lo dissi a Strauss nell'intervallo, e che lo consideravo la sua cosa migliore. Mi rispose: «Anch'io; piace anche a me. Di quel genere ne devo far di più».³⁹

La nuova versione dell'opera ha una struttura contrappuntistica, in quanto anche le due figure femminili qui messe a confronto incarnano due alternative concezioni dell'esistenza. Mentre l'allegria Zerbinetta ha fatto dell'infedeltà il proprio programma di vita, l'inflessibile Arianna è la personificazione della fedeltà che non entra in crisi neppure dinanzi alla più profonda solitudine. Zerbinetta (la Circe della commedia dell'arte, in un certo senso) è la versione femminile del vanesio avventuriero, di cui la letteratura viennese dello scorso fine secolo presenta multiformi varianti;⁴⁰ Arianna invece si salva proprio grazie alla sua ossessiva determinazione alla fedeltà, che non le concede devianza alcuna fino alla morte.

Chiusa nel suo dolore, Arianna non vuole mai più amare per non essere mai più tradita. Zerbinetta invece si getta spensierata nel vortice di sempre nuovi incontri e di sempre nuovi addii, perché sa per esperienza che ogni volta le sembra di buttarsi fra le braccia di un Dio. Così canta infatti nella famosa aria in cui l'interprete deve mettere alla prova tutta la sua bravura di soprano:

Qual Dio ciascun di lor giungeva,
E già il sol suo passo muta mi rendeva,
Se poi fronte e gote mi baciava,
Da quel Dio ero conquistata
E nel profondo trasformata!
Quale Dio ciascun di lor giungeva,
Ognuno di loro mi trasformava,
Se poi mi baciava fronte e gote,
A lui ero votata e muta!
A lui ero votata e muta!
A lui ero votata e muta!
Quando il nuovo Dio giungeva,
A lui ero votata e muta!⁴¹

was die Einfälle anlangt, so steckt in meinem linken Schuhabsatz mehr Melodie als in dieser ganzen "Ariadne auf Naxos"» (GW: *Dramen* v, p. 189).

³⁹ «Das neue Vorspiel ist wohl das Vollkommenste und Persönlichste, was Strauss geschrieben hat, ganz ohne Schwulst, ganz leicht und durchsichtig wie gute Malerei aus Nichts gemacht. Ich sagte Dieses Strauss in der Pause, und dass ich es für sein Bestes halte. Er antwortete: «Ich auch; es gefällt mir selber. Von der Sorte muss ich noch mehr machen» (KESSLER 2006, p. 98).

⁴⁰ Cfr. ROVAGNATI 2016.

⁴¹ «Als ein Gott kam jeder gegangen, / Und sein Schritt schon machte mich stumm, / Küßte er mir Stirn und Wangen, / War ich von dem Gott gefangen / Und gewandelt um und um! / Als ein Gott kam jeder gegangen, / Jeder wandelte mich um, / Küßte er mir Mund und Wangen, / Hingegeben war ich stumm! / Hingegeben war ich stumm! / Hingegeben war ich stumm! / Kam der neue Gott gegangen,

Arianna, invece, non vuole appartenere a nessun altro dopo Teseo, e desidera solo affidarsi a Hermes psicopompo, al dio che accompagna le anime «nel regno dove tutto è puro»,⁴² ossia nel regno dei morti. Non la riesce a consolare neppure Arlecchino, che intona per lei la famosa canzone *Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen*⁴³ (*Amare, odiare, sperare, esitare*) che Hofmannsthal riprende dalla poesia *Mein Herz* (*Cuore mio*) di Jakob Michael Reinhold Lenz. Così Arlecchino la invita a uscire dalle tenebre, fosse anche per affrontare nuove sofferenze. Ma nulla sembra persuadere Arianna, neppure le argomentazioni di Zerbinetta; Arianna invoca invece il Dio che potrà restituirla a sé stessa, liberandola dal peso della vita. Così, quando le si presenta Bacco, credendolo il Dio della morte, lo implora di portarla con sé nell’Aldilà. In lui scopre invece un “mago” che con il suo amore la trasforma, ponendo fine alla sua solitudine e alla sua sfiducia negli uomini e nel mondo.

Diversamente da Zerbinetta, che non conosce trasformazione e resta sempre uguale a se stessa, Arianna, come preannuncia il compositore nel preludio, incontrando Bacco «si getta nel segreto della metamorfosi – rinasce – torna ad esistere fra le sue braccia».⁴⁴

Hofmannsthal affronta dunque in questo libretto un problema che ha importanza centrale nella sua intera produzione, quello del rapporto fra caducità e stabilità, fra precarietà e solidità; tuttavia, in questo caso, il motivo del superamento del lutto ha anche una motivazione personale, quella di aiutare attraverso il modello di Arianna, salvata dopo l’abbandono, l’amica Ottonie Degenfeld – che su Hofmannsthal, come si evince da molte lettere del poeta alla contessa, suscitava una notevole fascinazione, non priva di venature erotiche⁴⁵ –, a elaborare il lutto per la perdita del marito, avvenuta subito dopo la nascita della figlia, e a ritrovare la gioia di vivere e magari un nuovo amore.

Nella rivisitazione del mito di Arianna, Hofmannsthal non conclude il suo testo con l’apoteosi dell’eroina, ossia con una trasfigurazione che ne sarebbe insieme la cristallizzazione, ma la fa tornare a esistere come persona, come individuo che è riuscito a vincere la propria sofferenza. Ma la *Ariadne* è anche una riflessione ironica sul teatro e il suo farsi e non da ultimo un testo che – secondo la poetica di Hofmannsthal – infrange la categoria del tempo e raccorda presente e passato in una dimensione sovratemporale che diventa esemplare.

Nella sua seconda versione *Arianna a Nasso* trovò presto il consenso di pubblico e critica, benché ad alcuni continuasse e continui a risultare un’opera poco omogenea, in quanto il tratto solenne di certi passi pomposi mal si accorderebbe con il tono recitativo usato nel preludio. La bella musica operistica, cancellata per la seconda versione del lavoro, fu riutilizzata da Strauss autonomamente per la suite concertistica *Der Bürger als Edelmann* (*Il borghese gentiluomo*).

Nonostante la sua difficile gestazione, *Arianna a Nasso* è oggi una delle opere

/ Hingegeben war ich stumm!» (GW, *Dramen* v, pp. 207-208).

⁴² «Es gibt ein Reich, wo alles rein ist: / Es hat auch einen Namen: Totenreich» (ivi, p. 203).

⁴³ Ivi, p. 202.

⁴⁴ «[Sie] stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren – entsteht wieder in seinen Armen!» (ivi, p. 197).

⁴⁵ Cfr. HOFMANNSTHAL - DEGENFELD 1986.

più rappresentate fra quelle nate dalla collaborazione di Hofmannsthal con Richard Strauss. È stata messa in scena spesso anche alla Scala di Milano, la prima volta nel 1950, l'ultima nel 2006. Allora Luca Ronconi riprese, con la direzione di Jeffrey Tate, la sua regia del 2000, che aveva visto sul podio Giuseppe Sinopoli. La scenografia di Margherita Palli riprendeva qui il noto dipinto di Böcklin *L'isola dei morti*, metafora in questo caso del luogo in cui Arianna tradita si abbandona al proprio dolore. Il motivo del fondale appare appropriato anche ricordando che per celebrare la morte di Böcklin, il 14 febbraio 1901 era stato allestito al Künstlerhaus di Monaco il frammento drammatico di Hofmannsthal *Der Tod des Tizian (La morte di Tiziano, 1892)*, dedicato al maestro veneto, autore di uno dei dipinti più noti che hanno per soggetto *Bacco e Arianna*.

Gabriella Rovagnati
Università degli Studi di Milano
gabriella.rovagnati@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BW : Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich, Freiburg i.Br., 1978.
- GW : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M., 1979.
- SW : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M., 1975-.
- Bd. 24 : *Operndichtungen 2*, hrsg. von Manfred Hoppe, 1985.
- BIERLING 1752 : *Des Herrn Molière sämtliche Lustspiele*, nach einer freyen und sorgfältigen Uebers. von F. Samuel Bierling, Hamburg, 1752.
- FIEDLER 1974 : Leonhard M. Fiedler, *Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen*, Darmstadt, 1974.
- GEIGER 1958 : Benno Geiger, *Memorie di un Veneziano*, Firenze, 1958.
- HOFMANNSTHAL - DEGENFELD 1986 : Hugo von Hofmannsthal - Ottonie von Degenfeld, *Briefwechsel*, hrsg. von Marie-Therese Miller-Degenfeld - Eugene Weber, Frankfurt a.M., 1986.
- KESSLER 2005 : Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, hrsg. von Roland S. Kamzelak - Ulrich Ott, Bd. IV (1906-1914), hrsg. von Jörg Schuster unter Mitarbeit von Janna Brechmacher - Christoph Hilse - A. Reinthal - Günter Riederer, Stuttgart, 2005.

- KESSLER 2006 : Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, hrsg. von Roland S. Kamzelak - Ulrich Ott, Bd. VI (1916-1918), hrsg. von Günter Rieder unter Mitarb. von Christoph Hilse, Stuttgart, 2006.
- MILTON 1634 : J. Milton, *Comus. A Mask Presented at Ludlow Castle, 1634 before John, Earl of Bridgewater, then President of Wales*, «The John Milton Reading Room», s. d., web, ultimo accesso: 30 agosto 2016, https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/comus/text.shtml.
- ROVAGNATI 2006 : Gabriella Rovagnati, «*Servitore e partecipe, sempre*». *Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss*, in ead., *Hugo von Hofmannsthal. Il libro degli amici?*, Milano, 2006, pp. 43-61.
- ROVAGNATI 2013 : Gabriella Rovagnati, *Der Bremer Molière: Ludwig Wolde und Rudolf Alexander Schröder*, in H.-A. Koch (Hrsg.), *Rudolf Alexander Schröder (1878-1953)*, Frankfurt a.M., 2013, pp. 217-247.
- ROVAGNATI 2016 : Gabriella Rovagnati, *Giacomo Casanova in der Wiener Moderne: Varianten des Abenteurers*, in Ead., *Studien zur österreichischen Literatur. Von Nestroy bis Ransmayr*, Frankfurt a.M., 2016, pp. 71-79.
- STRAUSS 1957 : Richard Strauss, *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*, in Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, 2. erweit. Ausg., Zürich, 1957, pp. 219-246.