

JOHANN HERCZOG

Perché Mandryka nell'*Arabella* di Richard Strauss è croato? Una scelta consapevole di Hugo von Hofmannsthal e le relative conseguenze musicali

Con quattro esempi musicali

Come noto nella sua lettera del 13 novembre 1927 Hofmannsthal informò Strauss di aver intrapreso lavori preliminari alla concezione di una nuova opera comica in tre atti, quasi un'operetta, che finalmente potesse rievocare lo spirito de *Il cavaliere della rosa* (1910)¹. Già da tempo simile progetto si ascriveva ai *desiderata* della coppia di successo – spesso paragonata a quella di Mozart e Da Ponte – ed era soprattutto il compositore che voleva allacciarsi al già riuscito tracciato di impronta viennese con una commedia di contenuto lirico o burlesco in cui agivano personaggi veri e umani². Ora il poeta stava dunque rivedendo alcuni dei suoi abbozzi comici stilati precedentemente per trarne suggestioni e affliti, in specie da *Der Fiaker als Graf* del 1924 e da *Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*, una novella stesa già nel 1910. Mentre dal primo sarebbero confluiti infine solo pochi elementi nella futura *Arabella*, che cominciava quindi a impossessarsi della mente di Hofmannsthal, il secondo ne forniva l'idea drammaturgica chiave, ovvero la figura di una ragazza vestita da ragazzo, con tutte le conseguenze drammatiche che un tale travestimento avrebbe potuto implicare. La scelta del luogo e dell'epoca in cui la nuova opera doveva essere ambientata – la Vienna degli anni 1860 – era sicuramente frutto di un attento studio da parte del raffinato autore, da definire a ragione librettista austriaco per eccellenza, principalmente in quanto nel suo immaginario poetico scelse come cornice per tre dei suoi relativi lavori un contesto storico-culturale austriaco – peraltro attraverso una ottica complessa e artificiosa che lascia ancora ulteriore spazio a

¹ Richard Strauss–Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Edizione completa commissionata da Franz e Alice Strauss, a cura di W. SCHUH. Zürich 1964 (rist. Zürich 1970), 600s.

² Vedi lettere di Strauss a Hofmannsthal del 27 luglio e del 16 agosto 1916, inoltre del 12 settembre 1922. Ibid., 353, 359, 484.

interpretazioni: *Il cavaliere della rosa*, la seconda versione di *Arianna in Naxos* e, appunto, *l'Arabella*³. Tuttavia, mentre la rilevanza dell'*Arianna* si esaurisce nel dato che l'azione si svolge nel palazzo di un mecenate viennese del Settecento, le altre due opere rappresentano due epoche vistosamente significative dell'impero asburgico ma tra loro ben diverse, che rimandano a specifiche problematiche sociali e culturali, nelle quali filtra comunque la specifica visione di Hofmannsthal, ovvero del momento storico in cui direttamente operava. Si tratta dei tempi di Maria Teresa, presentati come realistici e al tempo stesso idealizzati, per essere poi ulteriormente straniati da Strauss mediante l'anacronistico impiego del walzer viennese quale emblema musicale – simile riflessione sulle vicissitudini dell'Austria occupava come noto l'autore alle soglie della Prima Guerra Mondiale. Nel secondo caso si compie un salto di oltre un secolo, facendo risorgere la capitale imperiale già pienamente impregnata dello spirito del *fin de siècle*, ma ora dopo l'esperienza amara della disfatta della Monarchia austro-ungarica⁴. In tale opera Hofmannsthal sembra particolarmente preciso e filologico nel rievocare l'epoca in questione, prendendo in considerazione tra l'altro gli aspetti etnici dell'impero multinazionale in decadenza, intenzionalmente elaborati nei vari personaggi dell'azione. Ma per comprendere la sofisticata intuizione del poeta al riguardo conviene ripercorrere brevemente l'argomento della commedia lirica.

Nella Vienna degli anni 1860 il conte Waldner, giocatore d'azzardo, ha perso tutto il patrimonio ed è costretto, per motivi economici, a travestire la figlia più piccola Zdenka da ragazzo, mentre spera per la sorella grande, la bellissima e graziosa Arabella, un matrimonio che salverebbe tutta la famiglia. Pretendenti non mancherebbero, si fanno avanti i tre conti Elemer, Dominik e Lamoral, e anche il giovane ufficiale Matteo si è appassionato di Arabella; ma la ragazza, di carattere particolare, aspetta proprio *l'uomo giusto* mandatole dal destino. Sembra che questo sia Mandryka, un ricco possidente della Croazia, nipote di un vecchio amico di Waldner, di cui Arabella rimane affascinata. Tutto pare risolto ma la stessa sera, al tradizionale ballo dei cocchieri, Mandryka assiste all'episodio in cui Zdenka, da lui creduta un ragazzo, passa una chiave a Matteo, e ne sospetta un tradimento. In realtà sarà la piccola sorella, innamorata di Matteo, a ricevere questi più tardi nella sua camera fingendo di essere Arabella. Sicché l'ufficiale non capisce perché l'adorata, che incontra poco dopo nell'atrio dell'albergo, lo tratti con la solita freddezza. A tale scena sopraggiungono i genitori di Arabella con Mandryka, la situazione precipita e solo nell'ultimo momento Zdenka rivela il

³ B. BANOUN, Einiges Österreichische an Hugo von Hofmannsthals Opernlibretti, in: Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik (*Musikwissenschaftliche Publikationen* 26), a cura di P. BÉHAR–H. SCHNEIDER, Hildesheim–Zürich–New York 2005, 255.

⁴ Ibid., 261.

suo segreto. Mandryka si vergogna della sua diffidenza, chiede che Zdenka possa sposare Matteo e teme di aver perso l'amore di Arabella, che tuttavia lo perdona, offrendogli secondo l'antica usanza croata un bicchiere d'acqua quale pegno⁵.

Prima di inoltrarsi nella problematica sopra accennata sembra utile dare una occhiata pure al soggetto di *Lucidor*, fonte principale per la commedia lirica. Nella breve novella del 1910 era ancora una vedova di origine russo-polacca, una certa Frau von Murska, ad avere due figlie, Arabella e Lucile. Mentre la prima, bella ma orgogliosa, arrogante e formale, viene corteggiata dagli uomini, la seconda, una ragazza carina e dolce, per un capriccio della madre deve vestirsi da ragazzo e farsi chiamare Lucidor. Uno degli spasimanti di Arabella, Wladimir, favorito quale genero anche dalla madre ma ignorato e snobbato dalla sua fiamma, viene tuttavia amato da Lucile, che gli scrive lettere d'amore. Come nella futura opera anche nella novella arriva la notte appassionata nella quale Wladimir crede di esser accolto da Arabella ma in realtà abbraccia Lucile; il fraintendimento si chiarisce poi alla vigilia della partenza della famiglia da Vienna. Si vede in ogni caso come sul piano drammaturgico i parallelismi tra la novella e l'opera siano più che evidenti. Hofmannsthal poté utilizzare il lavoro precedente quale impalcatura per costruirvi sopra una commedia teatrale di nuova fattura e improntata alla sua visione della Vienna – o meglio dell'Austria-Ungheria – della seconda metà dell'Ottocento. Il già accennato aspetto etnico, fondamentale nella Monarchia multinazionale, qui si impone quale oggetto di una più attenta considerazione, proprio a causa della scelta, ovviamente intenzionale da parte del poeta austriaco, di fare di Mandryka un croato; ma anche la nazionalità – ovvero etnia – degli altri protagonisti della commedia lirica sembra rispecchiare un'autentica e ben studiata riflessione di un intellettuale viennese sulla complessa questione, dal punto di vista storico, sociologico e anche morale⁶.

Leggendo la corrispondenza tra Strauss e Hofmannsthal durante le varie fasi della genesi di *Arabella* è anche bene ricordare come tale opera sarebbe rimasta l'ultimo documento della fertile e felice collaborazione tra il bavarese e l'austriaco, dato che il poeta morì appena dopo aver terminato il libretto nel 1929. Bisogna pure premettere come in quest'ultima occasione il clima tra i due artisti – già da sempre caratterizzato da reciproca stima e simpatia – fosse particolarmente sereno come mostra il tono alquanto amichevole delle loro lettere⁷. Come sempre il

⁵ Simile 'usanza croata' è una invenzione di Hofmannsthal – proprio come lo era già la rosa d'argento ne *Il cavaliere della rosa* – basata sulla combinazione di varie tradizioni slave da lui studiate. H. v. HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke XXVI/4*, Operndichtungen, a cura di H.-A. KOCH. Frankfurt am Main 1976, 195s.

⁶ Va peraltro ricordato come Hofmannsthal stesso fosse di origine multinazionale, per così dire tipicamente austriaca, e quindi personalmente interessato alla complessa questione etnica della doppia Monarchia.

⁷ W. MANN, *Richard Strauss. A Critical Study of the Operas*. London 1964, 249s.

compositore avanzò molte proposte chiedendo modifiche e criticando la sceneggiatura, mentre il poeta cercava di venire incontro alle sue spesso giuste esigenze, accentuando comunque con strana verve il parere che l'*Arabella* in ultima analisi fosse il suo lavoro più raffinato. Tuttavia non poteva evitare a un certo punto di rimettere mano all'intero primo atto, interferendo anche sui caratteri dei protagonisti principali che solo allora riceverono il loro profilo definitivo, alquanto distante dalla prima versione; vale anche per Mandryka, la figura più importante nel contesto dato, concepito in un primo momento con sfumature anche comiche successivamente rimosse. Infatti, nella sua lettera del 20 novembre 1927 Hofmannsthal comunicò a Strauss come i personaggi della nuova commedia musicale *gli ballino quasi importunamente davanti al naso* e che il brano sarebbe diventato certo ancora migliore de *Il cavaliere della rosa*, per passare poi a descrivere i singoli caratteri delle figure. Credeva cioè che le due ragazze avrebbero fornito splendide parti per il canto, entrambe soprani ma in contrapposizione, come Carmen e Micaëla, mentre i due amanti – e qui si intendevano ovviamente Matteo e Mandryka – sarebbero risultati comodamente un 'tenorino' e un baritono. Per quanto riguarda questo ultimo l'entusiasta poeta scrisse: *Questo è la figura più curiosa del brano, da un mondo mezzo sconosciuto (Croazia), un mezzo buffo e ciononostante un tipo grandioso, capace di sentimenti profondi, selvaggio e dolce – quasi demoniaco, una parte – sì per chi?* Proponendo Fëdor Šaljapin ma contemporaneamente rifiutando Richard Mayr per il ruolo Hofmannsthal volle evidentemente convincere Strauss, e forse anche se stesso, che Mandryka non dovesse avere niente in comune con l'ominoso Ochs von Lerchenau, dato che l'eccellente basso-baritono austriaco allora era inteso come ideale personificazione del grandioso villano da *Il cavaliere della rosa*⁸.

Ma il compositore, che solo tre settimane dopo ebbe occasione di incontrare il suo librettista a Vienna e farsi raccontare la storia di *Arabella*, lo vide diversamente. Nella sua lettera del 18 dicembre dichiarò che a suo avviso l'Ochs non fosse una figura trainante per il pubblico – come non lo sarebbe nemmeno Mandryka, uguale se cantato dal grande basso russo⁹: *Il suo croato (pur mimato da un tale baritono-pagliaccio ospite come Šaljapin!) non adesca cento persone al teatro – cerco di prendere il punto di vista del pubblico, per cui alla fine facciamo la commedia!* Secondo Strauss la figura di primo riferimento dell'opera di successo del 1910 era piuttosto la Marescialla e ora chiedeva una figura analoga mancante nell'intero soggetto e che non riusciva peraltro a individuare nelle due figlie. Come soluzione propose un'eventuale rivalutazione della madre, lei stessa ancora giovane e

⁸ Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 601s.

⁹ Ibid., 605. È interessante l'aggiunta constatazione di Strauss secondo la quale l'Ochs al pubblico sia stranamente non solo indifferente, poco interessante e noioso ma, per quanto riguarda il pubblico italiano, addirittura ripugnante e in alta misura antipatico.

potenzialmente in grado di interessarsi di Mandryka. Comunque, l'argomento in generale non gli dispiacque, si recò quindi ancora nei giorni successivi presso la Biblioteca di Corte di Vienna per consultare *quattro bei volumi* di canti popolari e danze slave meridionali da cui pensava di poter mettere insieme non solo un *grandioso balletto* per il secondo atto ma anche una piccola raccolta di canti *per il nostro croato*, da eseguire poi eventualmente addirittura nella lingua originale¹⁰. Hofmannsthal deve essersi spaventato non poco a questa prospettiva come rivela l'esposizione che conclude la sua lunga, eloquentissima lettera del 22 dicembre¹¹. Prima cercò di tranquillizzare Strauss sul fatto che fosse certamente Arabella e non Mandryka prevista quale figura principale dell'opera, cui doveva pure prestare il titolo, una ragazza pur giovane ma dalla personalità complessa, giusto nella maniera in cui il compositore sembrava auspicare. Inoltre gli chiese fiducia per il proprio lavoro sul quale per il momento, però, non poteva dire ancora molto; e per concludere arrivò appunto a commentare gli studi folkloristici di Strauss con fondamentali riserve. Dichiarò dunque di apprezzare molto il fatto che il musicista si documentasse in senso propedeutico, nonché ovviamente di essere favorevole al fatto che Mandryka – ma solo lui – ottenesse un tocco esotico, attraverso un sapiente dosaggio di sfumature ritmiche e melodiche ricavate dalla musica popolare croata, e intonasse magari pure brevemente qualche canzone della sua patria. Ma fece intendere allo stesso tempo che simile adattamento sarebbe riuscito solo grazie alla *sovrana sicurezza* con la quale Strauss normalmente *subordinava simile materiale estraneo alla propria concezione*, specificando ancora preventivamente come Mandryka non dovesse diventare un automa per canti popolari croati – come lo Schubert ne *La casa delle tre ragazze*, operetta biografica costruita su melodie del malinconico compositore, continuamente presente sulla scena a cantare uno dei suoi famosi *Lieder*. Infine ciò che più terrorizzava Hofmannsthal era l'idea di un balletto – anzi, di un *grandioso balletto* – su melodie slave meridionali, da Strauss appunto accennata: *Per amore di Dio! Qui non posso scherzare, perché qui si tratta proprio del punto determinante, di quello che tutto sia autentico, una Vienna autentica del 1860, proprio come «Il cavaliere della rosa» trae una parte del suo effetto dal fatto che tutto sia una Vienna autentica del 1740. Ci troviamo dunque al Ballo dei Cocchieri di Vienna e lì vi sarebbe tanto poco spazio per una danza croata quanto per una persiana o indiana.*

Ovviamente da parte di Hofmannsthal la scelta della nazionalità del principale ruolo maschile non aveva niente a che fare con il semplice inserimento di effetti folkloristici slavi meridionali, da osservare ad esempio ne *La vedova allegra*

¹⁰ Si trattava di F. S. KUHAČ, Južno-slovenske narodne popievke. Zagabria 1878–82. Strauss comunicò la sua visita nella Biblioteca di Corte a Hofmannsthal in una breve lettera del 21 dicembre. Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 606s.

¹¹ Ibid., 607–613.

(1905) di Franz Lehár, considerando pure la spesso sollevata vicinanza di *Arabella* a un'operetta. Qui solo Mandryka era stato concepito quale croato e bisogna ricordare come il suo precursore in *Lucidor* – che certamente diede il modello anche per il giovane ufficiale Matteo – fosse ancora russo. Come visto, il poeta desiderava la più grande autenticità storica nella commedia in cui elaborava in generale la sua complessa 'idea austriaca' e in particolare le sue personali conclusioni sulla Monarchia negli ultimi decenni della sua esistenza¹². In simile concezione non poteva quindi mancare la questione nazionale, che in maniera estremamente sottile avrebbe trovato una pur cifrata realizzazione nel libretto: infatti, nazionalità o paesi dell'impero asburgico non vengono quasi mai nominati – salvo poche specifiche e significative eccezioni – ma risultano tutti ben presenti attraverso i nomi dei vari personaggi che vi compaiono¹³.

Punto di partenza e centro del quadro sociale che si presenta nell'opera è la famiglia tipicamente austriaca Waldner; il conte, capitano a riposo, è Theodor, mentre sua moglie si chiama Adelaide – si tratta dunque di nomi tedeschi, ma quelli delle due figlie già suonano ben diversamente. A questo riguardo Arabella appare fuori della nostra considerazione, in quanto riprende appunto il nome della protagonista della novella del 1910, mentre sua sorella vi era Lucidor alias Lucile. Forse i due nomi Arabella e Lucidor originariamente erano nati nella fantasia del poeta, che poteva ispirarsi ad analoghe figure settecentesche; viene spontaneo pensare a Dorabella da *Così fan tutte*. Ma nell'opera Lucile diventa Zdenka – ossia Zdenko in quanto travestito da ragazzo – e tale nome risulta boemo, affermando l'ipotesi che la famiglia Waldner abbia qualche legame con la Boemia¹⁴. E non finisce qui la parentela con etnie periferiche dell'impero dal momento che nel primo atto, come soluzione esistenziale per la famiglia prima della caduta totale, Adelaide propone di rifugiarsi nei castelli della zia Jadwiga dove Theodor potrebbe fare l'amministratore e lei stessa attendere al governo della casa della vecchia dama. Jadwiga è però un nome storico polacco e così la zia, forse residente nella Slesia asburgica, sarà pure di nazionalità polacca: altrimenti si chiamerebbe Hedwig, nella versione tedesca. In seguito anche i tre pre-

¹² BANOUN (come nella nota 3), 257, 261, 264, 268s.

¹³ I paesi concretamente nominati sarebbero la Slavonia evocata da Arabella nel secondo atto, la città di Sissek dove abita l'ebreo cui Mandryka vende un querceto per poter finanziare il viaggio per Vienna, la stessa capitale imperiale dove si svolge l'azione, infine Verona dove lo zio defunto di Mandryka fece spargere tremila stai di sale per la strada, per una ragazza che voleva andare in slitta d'estate. Unica nazionalità menzionata con disprezzo dal conte Elemer risulta quella valacca.

¹⁴ Simile constatazione nulla toglie all'osservazione che il nome Zdenka fosse stato scelto perché la lettera iniziale Z, in quanto ultima lettera dell'alfabeto, si trova in contrasto polare con la lettera iniziale A del nome Arabella, per accentuare la *polarità* nei caratteri delle due sorelle. V. HOFMANNSTHAL XXVI/4 (come nella nota 5), 172.

tendenti di *Arabella* – i conti Elemer, Dominik e Lamoral – rispecchiano fedelmente la configurazione multinazionale dell'Austria, dato che Elemér si identifica quale nome ungherese, mentre il conte Dominik potrebbe essere ancora austriaco di etnia tedesca. Lamoral in un primo momento sembra potersi classificare proprio come Dominik ma il nome arcaico e altisonante permette ulteriori riflessioni. Come noto il più illustre portatore del nome era Lamoraal, conte di Egmont, condottiero e uomo di Stato nelle Fiandre asburgiche del Cinquecento, giustiziato sotto Filippo II di Spagna. Indubbiamente la decisione di chiamare un figlio Lamoral doveva mostrare un'accentuata consapevolezza verso la storia austriaca: è vero che il personaggio storico era stato decapitato quale traditore; ma il dramma dedicatogli da Goethe, nonché la relativa musica di Beethoven, avranno nel frattempo pienamente riabilitato e trasfigurato il tragico gentiluomo borgognone. Osservando la dinamica del sostrato sociale coevo non sarebbe dunque neanche da escludere che la vistosa pretesa al riguardo si possa pure collegare con il processo di emancipazione degli ebrei nella Monarchia danubiana¹⁵: Lamoral, forse non a caso il più giovane dei tre pretendenti, potrebbe quindi essere un ebreo convertito la cui famiglia benestante si sarà acquistata il rango di conte. Per chiudere infine la cerchia degli spasimanti di *Arabella* sembra naturale identificare nell'innamorato e impetuoso Matteo un italiano.

Che Mandryka sia croato – rappresentando cioè l'unica nazionalità espressamente menzionata come tale nel carteggio di Hofmannsthal e Strauss – forma la premessa metodologica dell'attuale indagine; ma perfino il seguito del simpatico *gentry* esibisce una differenziazione che, però, nell'ultima versione del libretto sarebbe stata molto sfumata, mentre doveva essere messa in risalto ancora nella concezione originaria del poeta. Questi scrisse infatti il 5 agosto 1928 nel *post scriptum* della sua lettera a Strauss¹⁶: *Volentieri posso omettere lo zingaro con il suo violino alla conclusione dell'atto III, se questi a Lei dà fastidio. Ma le tre figure complessivamente sono ideali quale seguito di un signore ricco del Sudest: l'ussaro attendente, lo zingaro attendente e l'ebreo attendente – e sono per me molto utili nel finale scompigliato dell'atto II*. Proprio l'ultimo destava l'interesse anche del compositore come si evince dalla sua risposta dell'8 agosto¹⁷: *...Per contro mi piace massimamente l'ebreo attendente della Galizia a me finora sconosciuto, cui vorrei*

¹⁵ La scelta dei nomi da parte degli ebrei viennesi si manifestava in diversi comportamenti, ma l'adozione di un nome storico e nobile era diffusa per dimostrare l'assimilazione e il nuovo orgoglio sociale. Non pochi di tali nomi – preferiti dalla moderna borghesia ebraica – che ricorrevano a personaggi dalla storia e dalla letteratura erano piuttosto rari, sicché il nome Lamoral potrebbe infatti rientrare in simile categoria. P. SCHMIDTBAUER, *Zur sozialen Situation der Wiener Juden im Jahre 1857*, in: *Der Wiener Stadttempel 1826–1976 (Studia Judaica Austriaca 6)*. Wien 1978, 85–87.

¹⁶ Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 658.

¹⁷ *Ibid.*, 659.

dedicare una parte un po' più importante per un tenore buffo. Lo si potrebbe utilizzare quale spia nell'intrigo del atto II. Nella versione definitiva i tre servitori vennero tuttavia fortemente ridimensionati dopo il rimaneggiamento del libretto e solo l'ussaro Welko avrebbe conservato il suo particolare profilo, mentre lo zingaro Djura e l'ebreo Jankel si riducevano a servitori neutri e addirittura a parti parlate¹⁸.

Che simile variopinta appartenenza etnica dei personaggi nell'azione fosse del tutto intenzionale da parte di Hofmannsthal si può dare dunque per certo. Mancherebbe dal quadro una etnia consistente della Monarchia e cioè quella romena della Transilvania ungherese; ma questa viene evocata pure in un tono di indicativo disprezzo proprio da Elemer, che nel secondo atto rinfaccia impetuosamente ad Arabella¹⁹: *Lei si è innamorata di questo straniero, di questo valacco o chicche sia!* La figura del conte ungherese – che qui forse si sbaglia con piena consapevolezza – fu dipinta con una particolare cura dal poeta che annunciò a Strauss nella sua lettera del 19 novembre 1928²⁰: *Il numero tre dei conti è in ogni caso da mantenere; solo così si può rendere percepibile come Arabella si fosse dedicata al «flirt» in generale, senza gravi conseguenze. Ma nel primo e nel secondo atto (agli addii) io forse darei risalto a un solo conte e tratterei gli altri due quali figure concomitanti. Sicché questo uno diventerebbe una figura più forte e il comportamento di Arabella verso di lui guadagnerebbe di interesse psicologico.* Elemer è dunque il pretendente che viene a portare Arabella a una corsa in slitta – dovendo, malvolentieri, coinvolgere anche il 'piccolo fratello' – e sul quale lei riflette brevemente, sempre alla

¹⁸ Welko ha funzioni fondamentali, dal momento che è lui nel primo atto a custodire il ritratto di Arabella nonché nel quarto a portare il vassoio con l'emblematico bicchiere d'acqua. Il suo nome, come anche quello di Djura, è croato mentre Jankel tradisce inequivocabilmente l'ebreo della Galizia. Tuttavia, nella versione definitiva del libretto non si trovano più indicazioni riguardo alle rispettive appartenenze etniche di Djura e Jankel. Sembra che lo 'sfoltimento' del seguito di Mandryka fosse dovuto alla critica di Strauss che temeva l'analogia con il seguito di Ochs da *Il cavaliere della rosa*. Ibid., 671.

¹⁹ Il disprezzo di Elemer ha ragioni storiche, da Hofmannsthal ovviamente percepite perfino in un senso piuttosto complesso. La Transilvania era abitata da tre etnie già a partire dal tardo Medioevo: ungheresi, sassoni e valacchi. Ma mentre i due primi gruppi nel 1437 costituirono tre 'ordini' – magiari, siculi e sassoni – i valacchi rimasero fuori di tale unione, precipuamente per la mancanza di rappresentanti nobili o patrizi; simili ordini sarebbero esistiti poi fino alla lotta d'indipendenza ungherese del 1848/49 contro l'Austria. Nel corso dei secoli, però, il quadro demografico della Transilvania cambiò fortemente a favore dei romeni, realtà che a seguito del Trattato di Pace di Trianon (1920) avrebbe portato all'incorporazione dell'antico principato ungherese da parte della Romania. Sembra che Hofmannsthal, disegnando Elemer, abbia considerato non solo l'atavica valutazione ungherese dei romeni quali contadini ma anche il vivo risentimento dell'Ungheria mutilata verso la Romania tra le due Guerre Mondiali.

²⁰ Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 676.

fine del primo atto²¹; ed è lui che al ballo non vuole accettare l'addio definitivo dell'adorata, chiedendole ancora all'istante la mano. La caratterizzazione dell'ungherese – indubbiamente studiata da Hofmannsthal – ha intanto una propria logica osservata nell'ottica dello sfondo storico della Monarchia austro-ungarica. È vero che l'anno 1860, in cui si svolge l'opera, ancora precede l'epocale compromesso tra l'impero austriaco e il Regno d'Ungheria conclusosi solo nel 1867, dando l'avvio al dualismo costituzionale; ma l'atmosfera generale negli anni Sessanta dopo i tormentati decenni seguiti alla fallita lotta di indipendenza magiara del 1848/49 faceva già presagire il futuro accordo, senza dimenticare come l'aristocrazia ungherese, della quale Elemer è rappresentante, fosse rimasta sempre leale verso la casa Asburgo²². Sembra dunque che nella figura del conte pieno di temperamento – una ben riuscita miniatura – sia stata distillata una visione concentrata ma anche retrospettiva sui magiari legati per secoli all'Austria. Elemer fa parte sì a tutti gli effetti dell'*establishment* viennese, ma ha conservato la tipica improntitudine che aveva reso gli ungheresi pittoreschi, cavallereschi, esotici e allo stesso tempo ribelli e bisbetici. In ogni caso, dopo il compromesso del 1867 la Monarchia si organizzava in una Cisleitania austriaca e una Transleitania ungherese, ponendo ormai sullo stesso piano le due nazioni – mentre rimanevano disattesi gli sforzi delle etnie slave per ottenere più autonomia. Vuol dire che gli ungheresi perdettero la loro innocenza: ammirati ancora dagli illuministi per il loro desiderio di libertà ora erano diventati corresponsabili della decadenza della Monarchia, che già si stava trascinando verso la Prima Guerra Mondiale e la propria dissoluzione. Tuttavia, due 'relitti' linguistici nel libretto di *Arabella* assorbiti dall'idioma viennese evocano ancora la loro antica virtù e generosità. Infatti, quando Mandryka offre con magnanimità il suo portafoglio allo squattrinato Waldner, lo dice mezzo in ungherese, mezzo in tedesco: *Teschek, bedien dich!* ossia *Prego, servitene!*. E quando alla fine del secondo atto offre lo champagne a tutti gli ospiti al ballo dei cocchieri, questi scoppiano nelle entusiastiche esclamazioni *Eljen* ossia *Evviva*²³.

²¹ Il conclusivo monologo *Mein Elemer!* fu peraltro aggiunto da Hofmannsthal nel corso del rifacimento del primo atto, per rendere più profonda e matura la figura della protagonista, come aveva preteso Strauss.

²² Va a questo punto ricordato come la lotta di indipendenza ungherese in realtà fosse promossa soprattutto dalla bassa nobiltà e dalla borghesia, sempre di orientamento liberale, sicché l'autenticità del *viveur* e conte Elemer a Vienna risulta garantita. È documentato inoltre che Hofmannsthal, determinando l'ambientazione dell'azione, prendesse in considerazione gli anni Sessanta *in toto* senza fissarsi sul 1860. Strauss-Hofmannsthal (come nella nota 1), 638.

²³ Resterebbe altrettanto da aggiungere che l'atto cavalleresco del vecchio Mandryka – così come si desume dal racconto di Waldner – di far spargere sale per le strade di Verona per soddisfare una donna che desiderava andare in slitta in agosto, abbia pure un contesto ungherese: secondo una diffusa leggenda, che Hofmannsthal ovviamente ben conosceva,

Il bagaglio storico che Elemer porta sulle spalle venne certo pienamente contemplato dal preciso Hofmannsthal nel disegnare tale figura da operetta che si coglie appunto quasi come caricaturale. Così il conte arriva con imponenti cavalli neri provvisti di campanelli inconfondibili, da individuare perfino dal salotto dell'albergo; lui stesso irrompe con trionfalismo – avendo a sorte guadagnato il privilegio di portare fuori Arabella – e lancia con temeraria eleganza la sua pelliccia che viene afferrata al volo da un cameriere. L'annuncio che la sera al ballo sarà lui il 'signore' di lei è pure troppo audace, tanto che lo deve subito correggere per definirsi piuttosto 'primo servitore' della 'regina'; tutto lo stile rivela un salottiero esperto che si avventura anche in constatazioni irrazionali, pseudofilosofiche: *Riflettere è la morte: nel non riflettere risiede la felicità!* Si vede come il vivace Elemer, ovviamente dotato anche di grande potenzialità economica, sia aduso al successo presso le donne applicando l'alta scuola del corteggiamento – tuttavia le maniere esteriori non gli impediscono di rivolgersi alla ragazza con il semplice *Bella*. Ma la sua personalità alquanto schematica e anche consumata certo non può affascinare una sensibilità come quella di Arabella, che aspetta *l'uomo giusto*, e la questione della scelta della etnia di quest'ultimo deve risolversi in una nuova soluzione, lasciando comunque fuori dell'orizzonte il decadente sostrato austro-ungarico.

Simile soluzione promette quindi il croato Mandryka, personaggio curioso, grandioso, capace di sentimenti profondi – e Hofmannsthal voleva mettergli sulle labbra anche un brano a mo' di ballata, pur se questo nella versione definitiva del libretto non si sarebbe mantenuto²⁴. La figura positiva doveva essere affiancata dalle due ragazze, la responsabile, coraggiosa Arabella e la Zdenka commovente nella sua debolezza, in contrapposizione ai tre conti leggeri e a caccia di donne, nonché a tutto l'ambiente dubbio del capitano in congedo Waldner in una Vienna volgare e pericolosa. Nella peccaminosa metropoli austriaca il gentiluomo croato si muove dunque quale netto contrasto, confessò Hofmannsthal a Strauss²⁵: *...ma questa Vienna amante dei divertimenti, frivola e indebitata fa da sfondo per Mandryka – attorniato dalla purezza dei suoi villaggi, dai suoi querceti mai toccati dall'ascia, dai suoi antichi canti popolari – qui entra in una commedia viennese la vastità della grande Austria semi-slava e vi fa affluire un'altra aria, per questo sono rimasto affascinato dal fatto che il Suo sicuro senso artistico percepisca nella figura di*

sarebbe stato nel Settecento il conte Antal Grassalkovich, presidente della Camera Regia ungherese, che fece qualcosa di simile nei pressi del suo castello di Gödöllő, per far giungere Maria Teresa in slitta alla sontuosa festa da ballo organizzata in suo onore nel pieno del caldo estivo. I. Gy. TÓTH, *Maria Teresa d'Asburgo, regina d'Ungheria e imperatrice d'Austria*, in: *Regine e sovrane. Il potere, la politica, la vita privata, a cura di G. MOTTA*. Milano 2002, 149.

²⁴ Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 635.

²⁵ *Ibid.*, 639s.

Mandryka la chiave di tutto. Quello che un mezzo secolo prima forse sarebbe stato attribuito ancora a un ungherese, nella Vienna degli anni Sessanta dell'Ottocento non è più possibile: il conformista Elemer si è pienamente integrato in una società da Hofmannsthal giudicata e colpevolizzata retrospettivamente²⁶.

È stato già giustamente osservato come il grande drammaturgo nel suo ultimo libretto abbia tratto una conclusione amara sul ruolo e sulla responsabilità della propria generazione riguardo alla problematica austriaca, elaborando le sue idee in un genere che per lui significava la più elevata forma di teatro nonché istituzione morale, e creando alla fine una favola realistica²⁷. E in qualche modo Mandryka ha pure gli attributi di una figura da favola, nonostante il dichiarato obiettivo del poeta di osservare nell'opera la massima autenticità: egli si presenta infatti quale *pretendente più inverosimile* ad Arabella – scrisse Hofmannsthal a Strauss, aggiungendo come tale figura gli si fosse rivelata *molto pittoresca e graziosa, oltre che cantante*²⁸. A parte la funzione del croato di mettere in cattiva luce la Vienna corrotta, attraverso la sua natura pura che già segnala l'ulteriore crollo del sistema sopranazionale dopo il 1918, emerge però anche l'idea che per la Monarchia la salvezza forse poteva venire dalle nazioni periferiche²⁹. Come gli ungheresi, anche i cechi non si prestavano al riguardo: pur non essendo partecipi del dualismo la loro storia era troppo intrecciata con quella austriaca, senza dire che in realtà la Boemia rappresentava la regione più civile ed evoluta dell'intera Monarchia. La Croazia, invece, poteva apparire abbastanza originale, vigorosa e intatta, come simbolizza in qualche modo anche lo scontro di Mandryka con la vecchia orsa, raccontato da questi a Waldner. Inoltre, una certa simpatia per i croati nella considerazione collettiva austriaca si spiega anche con fatti storici: così durante la lotta di indipendenza ungherese nel 1848/49 i croati – da secoli in unione personale con il Regno d'Ungheria – si schierarono con l'Austria e il bano Josip Jellačić invase il paese dei magiari ribelli. Infine non si dovrebbe sottovalutare la questione religiosa, visto che i croati erano come gli austriaci fedeli cattolici, mentre gli ungheresi e i cechi risultavano fortemente infiltrati di protestantesimo.

Mentre Hofmannsthal nel 1927, riflettendo in senso storico-analitico, concepiva il suo libretto, la sua ottica era semplicemente quella di un pur sensibile intellettuale viennese dell'epoca. Sembra però indicativo come gli costasse non poca fatica materializzare la sua visione nella figura semplice ma difficile di Mandryka e, soprat-

²⁶ Bisogna notare come Hofmannsthal in *Der Fiaker als Graf* ancora lo vedesse diversamente, volendo affidare il ruolo positivo a un ungherese: infatti, qui si incontrano per la prima volta i due nomi Aladar (ungherese) e Eugen (tedesco), mantenuti ancora nei primi abbozzi per l'*Arabella*, per essere infine cambiati in Mandryka (croato) ed Elemer (ungherese). V. HOFMANNSTHAL XXVI/4 (come nella nota 5), 168s.

²⁷ BANOUN (come nella nota 3), 261.

²⁸ Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 614.

²⁹ BANOUN (come nella nota 3), 266.

tutto, convincere Strauss della giustezza del progetto. Questi infatti fraintese varie volte le intenzioni del poeta, sia all'inizio quando vi vide un personaggio comico e folkloristico che più tardi quando criticò il croato quale figura 'marlittiana', candido come un cavallo bianco, nonché *pendant* nobile del povero straccione Ochs³⁰. Hofmannsthal scolpiva quindi molto il suo protagonista per dargli un profilo definitivo, non smettendo mai di implorare il suo socio artistico di aver fiducia nel seguirlo³¹; ci voleva altrettanto artificio drammaturgico perché l'azione rimanesse credibile e il poeta, intanto, si vide pure costretto a difendere la sua opera contro il sospetto di semplicità, mentre *Arabella* in realtà si interpreta anche sotto l'aspetto di una alquanto complessa configurazione psicologica abilmente elaborata³².

Sorge la questione di quanto, o fino a che punto, Strauss abbia potuto affermare le sottese intenzioni del suo librettista di realizzare un autentico ma sottile *Kulturbild* della relativa epoca. Si deve constatare che il bavarese, per parentela etnica, dovesse sentirsi alquanto vicino all'austriaco, avendo pure vissuto a Vienna tra il 1919 e il 1924 in quanto direttore dell'Opera di Stato; la configurazione socio-culturale della Monarchia multinazionale e della sua capitale, proprio nell'ultima fase di decadenza, gli poteva essere quindi piuttosto familiare. Guardando la partitura la risposta si risolve comunque in positiva, sempre ricordando come Hofmannsthal, che morì nel luglio 1929, non potesse più assistere all'intonazione del suo testo eseguita con grande intuizione da Strauss, stimolato sicuramente anche dall'idea di rendere omaggio al congeniale collaboratore. Come già detto il preciso compositore si documentò in materia di musica popolare croata, volendo in un primo momento inserire un balletto nel secondo atto, progetto dal poeta decisamente respinto – e per buone ragioni considerando la natura piuttosto sfumata e quasi semiotica del libretto. Ma un troppo evidente impiego di materiale folkloristico non sarebbe stato opportuno già per motivi riguardanti la situazione della tecnica compositiva nei primi decenni del Novecento e la relativa posizione di Strauss nello stesso periodo. Bisogna premettere come il folklorismo a partire dall'ultimo Ottocento avesse subito un notevole mutamento di funzione, sia con effetto istantaneo sia per aver messo in moto quel processo verso la configurazione del linguaggio musicale del nuovo secolo, processo di fermentazione fondamentale la cui importanza storica – pensando solo a Béla Bartók – oggi dovrebbe apparire indiscutibile³³. Strauss, invece, non apparteneva a simile corrente e forse avrebbe applicato la musica croata in un balletto ancora

³⁰ Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 643, 654, 671. La prima critica fa riferimento a Eugenie Marlitt (1825–1887), autrice tedesca di romanzi sentimentali senza pretesa letteraria.

³¹ *Ibid.*, 609–611, 615, 633–635, 654, 656.

³² B. RECH, Hofmannstahls Komödie. Verwirklichte Konfiguration. Bonn 1971, 45–65.

³³ H. DANUSER, Die Musik des 20. Jahrhunderts (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* VII), a cura di C. DAHLHAUS. Laaber 1984, 48ss.

secondo i canoni di quei tipici esotismi e arcaismi dell'Ottocento che venivano visti e inseriti nella musica colta solo come colorito – per lo più giustificato da un eventuale programma – senza incidere però sostanzialmente sulla struttura compositiva di base. Come Hofmannsthal nel campo letterario, il bavarese era indubbiamente un vero rappresentante del Modernismo in quello musicale³⁴: qui basta richiamare alla memoria la tipica caricatura di Theo Zasche dal titolo *Das moderne Orchester* che mostra riuniti Schönberg (che 'suona' una macchina da cucire), Strauss (che adopera un maglio meccanico) e Mahler (direttore di un'orchestra caotico-fantastica composta anche di animali)³⁵. Proprio per questo sembra interessante chiedersi come avrebbe inserito il folklore slavo-meridionale nella sua musica così fortemente originale, se avesse davvero cominciato a comporre balletti per il secondo atto³⁶; come noto, d'altronde, tale folklore ha lasciato di fatto tracce sottili nella partitura di *Arabella*.

Prima di osservare i due passaggi principali in cui l'*input* estraneo assume una funzione emblematica è bene premettere come la musica popolare croata in realtà offra una vasta gamma di soluzioni melodico-ritmiche, certamente anche in dipendenza dalle diverse regioni del territorio in questione. Secondo il libretto Mandryka viene dalla Slavonia – come del resto anche lo stesso Franjo Kuhač la cui eccellente raccolta Strauss ebbe appunto modo di studiare nella Biblioteca di Corte viennese – ed era quindi già in partenza perfino 'filologico' scegliere materiale localizzabile in tale zona³⁷. Ma qui all'autenticità geografica si aggiunse anche il fatto che la musica in questione fosse diatonica, ossia incline verso la scala maggiore, e quindi adottabile in una tessitura come quella adoperata da

³⁴ R. SCHLÖTTERER, Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss, in: Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999, a cura di B. EDELMANN-B. LODES-R. SCHLÖTTERER. Berlin 2001, 13.

³⁵ E. FREITAG, Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1973, 40s.

³⁶ Un analogo tentativo nella *Salome* (1905) si potrebbe definire un grandioso fallimento: infatti, la famosa *Danza dei sette veli* comincia con una promettente sfrenatezza orientale, forse ispirata dal viaggio di Strauss compiuto in Egitto nell'inverno 1892/93, ma solo per finire in una pur imponente musica che si avvicina addirittura alla tipologia del walzer viennese.

³⁷ R. SCHLÖTTERER, Südslawische Volksweisen aus der Sammlung von Franjo Kuhač in der Oper "Arabella" von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, in: Zbornik radeva – 150. obljetnica rođenja Franje Ksavera Kuhaca. Zagreb 1984, 361–385. È bene tuttavia ricordare come la stessa Slavonia avesse una popolazione multinazionale costituita da croati, serbi e ungheresi. Mandryka, intanto, proviene dalla parte orientale della regione, dal momento che menziona il Danubio *chiaro e silenzioso* che scorre davanti alla sua casa. L'evocazione del fiume quale costante di collegamento dei paesi della Monarchia – appunto *danubiana* – ma già anche la scelta della Slavonia quale patria del croato Mandryka fu sicuramente pure intenzionale da Hofmannsthal, incline a sottili simbolismi.

Strauss. E l'esperto compositore ovviamente scelse le melodie non solo a causa delle loro bellezze ma anche secondo la possibilità di essere elaborate organicamente nella propria scrittura. Basta infatti dare una occhiata alla canzone che avrebbe fornito la base del famoso canto *Aber der richtige* di Arabella che sbocca ulteriormente in un incantevole duetto delle due sorelle nel primo atto:

Esempio 1



Con sguardo sicuro Strauss riconobbe la potenzialità tonale di tale canto dal titolo *Ljubomorna* – cioè *Gelosia* – verso un'eventuale armonizzazione e verso un trattamento semplice ma espressivo; la bella e schietta melodia si prestava ad essere trattata a mo' di musica per corni applicando la tipica progressione armonica con le 'quinte dei corni'. Oltre la gradevole sonorità dovuta ad accordi di seste e terze – peraltro proprio nella tonalità di base dei corni Fa – simile scelta poteva avere anche un significato simbolico considerando come il corno descriva meglio di altri strumenti la natura e la foresta; così qui già si realizza una anticipata evocazione di *Mandryka – l'uomo giusto* – che viene dalle lontane e pure foreste della Slavonia³⁸. Va altrettanto osservato come Strauss, ovviamente per rendere più tranquillo e lirico il flusso melodico, avesse trasformato il tempo, originariamente in un tre quarti piuttosto ondeggiante, in un tre mezzi più contenuto, che favoriva al tempo stesso una declamazione più libera e prosodica:

Esempio 2

a tempo, etwas fließend

(zart, ausdrucksvoll)

pp

³⁸ È vero che i corni non assumono un ruolo melodico e dominante ma la fattura armonica dell'intero passaggio, sostenuto dalla calda sonorità degli archi, crea una indiscutibile associazione al riguardo.

La cantilena lirica si trasforma poi in giubilante *melos* straussiano e il grandioso duetto delle sorelle ricorda indubbiamente nel ductus il trionfante terzetto della fine de *Il cavaliere della rosa* eseguito da tre voci femminili³⁹. In modo analogo si presenta nel secondo atto il duetto di Arabella e Mandryka *Und du wirst mein Gebieter sein* il cui materiale melodico fu ancora ricavato da Strauss da una canzone slava meridionale. Di nuovo la cantilena naturale trova una ideale armonizzazione per terze e seste applicando talvolta una formula tipicamente cornistica⁴⁰:

Esempio 3

Andante mosso

Und du wirst mein Ge - bie - ter sein, und ich dir un - ter - tan. —

Che il compositore avesse considerato varie tipologie di musica popolare croata, e non solo quella diatonica e sentimentale finora individuata, si può evincere dalla breve formula che caratterizza la forza e dinamica di Mandryka nel presentarsi con tutto il suo temperamento al futuro suocero. Simile frase dal cavalleresco ritmo puntato alla fine sembra appartenere al repertorio ‘all’unghe-rese’, tenendo presente come la Slavonia fosse abitata anche da ungheresi e come stilemi folkloristici in generale potessero avere validità indubbiamente sconfinan-ti⁴¹:

³⁹ Va a questo punto pure notato come Strauss con l’intonazione della malinconica frase di Zdenka *So hat ja die Prophetin es gesehn, sie ganz im Licht, und ich hinab ins Dunkel* compia un’altra autocitazione, partendo dal concetto di una oscura profezia: infatti, la musica in questione sembra riprendere il tono di Jochanaan dalla *Salome*.

⁴⁰ La condotta melodica ricorda l’incipit della vezzosa aria *Vedrai carino* di Zerlina nel *Don Giovanni* e non si può escludere che il fervente mozartiano Strauss avesse fatto la sua scelta proprio a causa di tale analogia. Va osservato come Mandryka con la sua entrata *Meine Allerschönste* in realtà riprenda l’inizio della melodia di *Aber der richtige*, sicché si crea ancora un intenzionale raccordo tra le due situazioni.

⁴¹ Analoghe corrispondenze si trovano facilmente anche nella tradizioni slovacca e romana.

Esempio 4

Wel - ko ruf ich, hol' mir den Ju - den, na! wie heißt der Jud in

Osservando la partitura forse si troverebbero ancora alcuni altri inserti provenienti dalla musica popolare slava meridionale e poi elaborati da Strauss, ma i tre principali utilizzati anche a mo' di *Leitmotiv* sono indubbiamente quelli sopra commentati. Questi simbolizzano la natura pura che Arabella desidera e che Mandryka porta in sé – alla quale anche Zdenka è partecipe. Intanto il falso e corrotto ambiente viennese viene descritto con vari sottili mezzi musicali, da Strauss maneggiati magistralmente e con routine; ma conviene a questo punto soffermarsi su come il bavarese trattasse l'idioma sonoro viennese per eccellenza, cioè il walzer. Una riflessione al riguardo pare necessaria anche dal momento che l'impetuosa danza era stata ampiamente e sistematicamente adottata già ne *Il cavaliere della rosa*; ma mentre nella serena commedia del 1910 i walzer si presentano reali, naturali e soprattutto piacevoli – tanto che Strauss ancora nel 1944 ne avrebbe compilato una sequenza per concerto – nell'*Arabella* l'inconfondibile sigla musicale della metropoli sul Danubio si presenta in una veste già sensibilmente compromessa. La musica che risuona come sfondo al ballo dei cocchieri nel secondo atto appare più che stilizzata e quasi già straniata, avvicinandosi talvolta addirittura alle grandiose storpiature compiute da Maurice Ravel in *La Valse* (1919/20), un *persiflage* comico-malinconico scritto indicativamente subito dopo la Prima Guerra Mondiale. Si può dunque constatare che il complesso simbolismo socio-culturale – ma forse anche ideologico e politico – caricato sulla commedia lirica fosse da parte di Strauss in ogni caso felicemente colto e realizzato sul piano musicale, pur senza rinunciare alla propria scrittura e originalità. Il compositore aveva in un certo senso fortuna con la nazionalità che Hofmannsthal scelse per il suo specifico eroe: se Mandryka fosse stato concepito ungherese il compito sarebbe stato più delicato, tenendo presente come lo stile musicale 'all'ungherese' nel Novecento sembrasse già consumato, banalizzato e come, d'altronde, il genuino folklore magiaro fosse un dominio dei maestri Bartók e Kodály con i quali il bavarese, pur marginalmente, si sarebbe dovuto confron-

tare⁴². Con il personaggio croato, tuttavia, gli è riuscito di adottare la tradizione della Slavonia proprio con quella *sovvrana sicurezza* che Hofmannsthal evocava in una delle lettere sopra citate.

Sarebbe indubbiamente sbagliato ridurre il concetto del poeta austriaco a un brano di conversazione borghese, mentre i due protagonisti in realtà concretizzano in senso profondo anche caratteristiche di un teatro mitico, ricordando come Hofmannsthal nel carteggio con Strauss definisse Mandryka quale figura *fiabesca o in senso musicale popolaesca* e perfino *quasi demoniaco*⁴³. Intanto l'associazione col teatro mitico evoca inevitabilmente un primo riferimento al riguardo, che sia il musicista sia il poeta altamente stimavano: Richard Wagner. Sembra, infatti, che la concezione teatrale di questi avesse inciso sensibilmente sui libretti di Hofmannsthal che dovrebbero forse essere colti, tuttavia, anche come controprogetti ai lavori del genio di Bayreuth⁴⁴. La stessa *Arabella* offre vari elementi proposti precedentemente come *topoi* e archetipi nelle opere wagneriane – particolarmente numerose risultano le analogie con *L'olandese volante*. I due protagonisti si presentano come contropartite di Senta e dell'Olandese: come la ragazza norvegese Arabella, pur non ossessionata, sogna un uomo fuori della norma, proveniente da un mondo estraneo, quasi enigmatico; mentre Mandryka secondo l'intenzione del suo autore doveva pure rappresentare un tocco *quasi demoniaco*, proprio come l'infelice capitano del vascello fantasma. Daland e Waldner – con i dovuti distinguo – sono alquanto simili nei loro rispettivi ruoli di padri che cercano per la figlia un buon partito e rimangono impressionati dalla generosità del futuro genero. Perfino le due situazioni, il ricevere doni nel primo atto – gioielli in Wagner e la banconota da mille in Hofmannsthal – e il presentarsi dello sposo nel secondo alla fanciulla, lasciando sola la coppia trovata miracolosamente, corrispondono in senso formale. Sicché il piano drammaturgico delle due opere fa riconoscere clamorosi parallelismi: in entrambi i casi nel primo atto il padre concede volentieri la figlia al pretendente, nel secondo avviene l'incontro tra i protagonisti principali, e nel terzo irrompe un ingiustificato impeto di gelosia che dà l'avvio alla conclusione⁴⁵. E va sottolineato che la persona a far scattare tale gelosia, Matteo, è un ufficiale del corpo cacciatori ricordando come Erik

⁴² Come noto il cosiddetto stile 'all'ungherese' era partito dal Classicismo, precipuamente in opere di Haydn e Beethoven, per essere portato avanti nel Romanticismo da compositori come Berlioz, Liszt e Brahms, nonché da Johann Strauß e più tardi da Lehár e Kálmán, maestri della cosiddetta 'epoca d'argento' dell'operetta.

⁴³ SCHLÖTTERER, Hofmannsthal's Vorstellung (come nella nota 34), 19.

⁴⁴ D. BORCHMEYER, Das Theater Richard Wagners. Idee–Dichtung–Wirkung. Stuttgart 1982, 334–357 e BANOUN (come nella nota 3), 260.

⁴⁵ Si potrebbe peraltro ipotizzare che, nonostante l'evidente lieto fine dell'opera di Hofmannsthal–Strauss, il rapporto tra Arabella e Mandryka dopo lo sfortunato fraintendimento non possa tornare mai come prima.

nell'opera romantica fosse pure cacciatore: simile coincidenza non può essere un semplice caso mettendo in conto l'ossessione di Hofmannsthal per il dettaglio ed è noto come l'erudito letterato facesse frequentemente uso di citazioni da opere del passato che, però, dobbiamo valutare in senso nettamente accessorio.

È stato già giustamente osservato che il bardo elegiaco della svanita Monarchia austro-ungarica e il suo socio compositore vedessero nel teatro musicale di fatto un foro centrale per la discussione spirituale sul presente⁴⁶. Ma il presente dipendeva sempre anche dal passato e spesso soprattutto da quello appena superato. In *Arabella* si assiste alla simbolica indicazione di una eventuale salvezza *post litteram* – per non dire *post mortem* – dello Stato multinazionale con il quale Hofmannsthal fortemente si identificava. La scelta dell'epoca in cui l'azione si svolge era più che mirata: il poeta era del parere che fosse tempo di occuparsi degli anni 1860, i quali al momento gli apparivano ancora non consumati⁴⁷. Nella dimensione della Monarchia danubiana ciò significava anche la considerazione della problematica nazionale, mettendo pure a fuoco la situazione in cui l'impero asburgico versava e per la quale Königgrätz (1866) era solo un emblema, seppure di fatale significato⁴⁸. Purtroppo la calda ed enfatica proiezione da Hofmannsthal non avrebbe retto al confronto con la realtà storica: ma quello che resta è un'opera di notevole raffinatezza, grazie anche alla sensibile immedesimazione di Richard Strauss.

⁴⁶ SCHLÖTTERER, Hofmannsthals Vorstellung (come nella nota 34), 18.

⁴⁷ Strauss–Hofmannsthal (come nella nota 1), 638.

⁴⁸ BANOUN (come nella nota 3), 268.