

L'opera in breve

Alberto Bosco*

Per Strauss e Hofmannsthal, gli anni in cui presero corpo il rifacimento dell'*Ariadne auf Naxos*, il riadattamento del *Bourgeois gentilhomme* di Molière e la creazione della *Frau ohne Schatten* furono contrassegnati da accese discussioni e intenso lavoro in comune. Non c'è da meravigliarsi se dopo questo periodo, culminato e concluso con la prima viennese della *Frau ohne Schatten* nell'ottobre 1919, entrambi sentirono il bisogno di prendersi una pausa dalla loro collaborazione ormai decennale. Strauss sapeva che un giorno sarebbero tornati a lavorare insieme, tanto è vero che l'opera composta in questo periodo su libretto proprio si intitolerà *Intermezzo*, in allusione alla speranza di riprendere il filo interrotto. E infatti, già verso la metà del 1923 si andò delineando il progetto per una nuova opera insieme che, seguendo l'esempio della precedente *Ariadne*, avrebbe trattato in modo giocoso e tra virgolette una vicenda mitologica: il rappacificamento di Elena e Menelao di ritorno da Troia, seguendo alla lontana la trama dell'*Elena* di Euripide. Il risultato fu *Die ägyptische Helena*, che debutterà all'opera di Dresda nel giugno del 1928 e sarà l'ultimo lavoro interamente compiuto a quattro mani; la successiva *Arabella*, pur con un libretto ultimato e concordato insieme, sarà composta da Strauss in solitudine a causa dell'improvvisa e tragica morte del poeta, stroncato da un colpo al cuore mentre si recava al funerale del figlio suicida.

La particolarità dell'opera è che la storia di coppia tra Menelao ed Elena è contrappuntata da continue irruzioni dell'elemento fantastico, con tanto di sortilegi, filtri magici, miraggi e folletti, così che il contenuto psicologico e umano del dramma è esposto in maniera giocosa, con fare allusivo. Responsabile di questa giravolta di prospettive è una curiosa figura femminile, allo stesso tempo ninfa, principessa e maga: è l'egiziana Aithra, infelicemente legata a Poseidone che la tradisce di continuo, lasciandola sola. Nella scena introduttiva del primo Atto la vediamo seduta malinconicamente a tavola, con l'unica compagnia di un'ancella e di una conchiglia onnisciente, da lei consultata come un oracolo. Rassegnata a non poter migliorare la propria condizione sentimentale, cercherà a modo suo e a tutti i costi di risolvere l'infelice situazione matrimoniale di Menelao ed Elena, per la quale nutre una profonda ammirazione, tanto da abbassarsi a farsi, lei principessa, sua ancella nella bellissima scena della toilette del primo Atto, di cui Strauss coglierà musicalmente tutto il nascosto erotismo. Agli occhi di Aithra, Elena incarna infatti un modello femminile irraggiungibile; al pari degli uomini, ne subisce il fascino e vorrebbe essere come lei: vincente, sicura e spavalda.

Il libretto realizzato da Hofmannsthal è strutturato in due Atti simmetrici scanditi dai duetti dei protagonisti, due per ogni Atto all'inizio e alla fine, tra i quali si interpongono avventurosi e rocamboleschi episodi. Nel primo Atto, il duetto d'inizio ci mostra la coppia in crisi, con Menelao che vuole vendicare l'offesa subita da Elena uccidendola, mentre il secondo duetto, cui parte-

cipa anche Aithra, ci mostra la coppia riconciliata solo grazie all'autosuggestione e a un incantesimo, cioè in modo illusorio. Con il primo duetto del secondo Atto, torniamo al registro drammatico e contrastato dell'inizio, perché l'immagine falsa di una Elena innocente e sottomessa che aveva placato la furia di Menelao non è autentica e fa ripiombare la coppia nell'incomprensione: incomprendimento che svanirà solo nel duetto finale, dove, dopo uno scampato pericolo e di fronte alla presenza della figlia Ermione, i due amanti si riconosceranno e si accetteranno per quello che sono, pronti così a ritornare nella loro reggia di Sparta.

Nelle intenzioni del poeta, il tono dell'opera avrebbe dovuto essere leggero, simile a quello di un *Singspiel* o di un'operetta. Eppure, nonostante Strauss avesse pensato di giocare, come già nel prologo dell'*Ariadne*, con la trasformazione del canto in recitazione e viceversa, nella partitura finale non rimase traccia di scene parlate: anzi, il tono musicale è per lo più altisonante ed eroico, con parecchie scene che, prese singolarmente, non hanno nulla di giocoso e suonano profondamente serie. Da parte di Hofmannsthal, inoltre, l'uso del mito è sofisticato e ironico, più vicino al modello di Goethe e meno provocatorio che nell'*Elektra*. Ma anche qui, Strauss non recede dall'usare uno stile armonicamente spinto; per esempio nelle scene che rappresentano la scissione interiore di Menelao si abbandona alla più totale ambiguità tonale, arrivando a quegli estremi che aveva sfiorato nella musica degli incubi di Clitennestra. Chissà, forse solo un Mozart o un Weber avrebbe potuto rendere con la necessaria purezza di spirito questa leggenda per metà avventurosa e per metà psicologica, ma resta il fatto che all'ascolto di quest'opera si coglie un certo senso di sfasamento tra le intenzioni del libretto e la realizzazione musicale.

Entro certi limiti, questo carattere eterogeneo e non risolto costituisce la peculiare poesia dell'*Ägyptische Helena* e, tutto sommato, anche degli altri lavori della coppia Strauss-Hofmannsthal, i quali, nonostante gli screzi e le incomprendimenti tramandati dal loro fitto epistolario, avevano preso una comune posizione intermedia ed eclettica di fronte alla grande mutazione artistica avvenuta con il cambio di secolo. *Die ägyptische Helena* riflette bene questa duplicità da parte di entrambi, con il suo dispiegamento di elementi tipici del teatro e della musica novecenteschi, temperati però da un ideale senso di continuità con il passato classico e con la tradizione umanistica o romantica. Di più: proprio in questa coesistenza di spunti inconciliabili è la particolare modernità dell'opera. Infatti, se è vero che negli stessi anni altri musicisti e altri drammaturghi stavano creando opere che risolvevano le contraddizioni della modernità in modo ben più radicale e unilaterale, è anche vero che il mito classico per Hofmannsthal o il sinfonismo wagneriano per Strauss erano a ben vedere solo una patina, la professione di un umanesimo che ci appare oggi più vagheggiato che realizzato.

Insomma, i dissidi presentatisi all'epoca e tramandatisi fino a noi erano e sono ancora ben lontani dall'essere risolti, ed è nella coscienza, serena o angosciata, dell'impossibilità che questa disarmonia sia riconducibile a un'unità che si è sviluppata l'arte dell'ultimo secolo. Più ancora di Hofmannsthal, in fondo convinto di riuscire a ricucire gli strappi che separavano l'artista moderno dalla storia e dai propri simili attraverso l'attualizzazione delle forme della tradizione, Strauss accettò questa condizione con disincanto, sviluppando uno stile musicale spregiudicato che svuotava quelle forme dei loro contenuti autentici, calcandone l'aspetto esteriore. Per questo alla fine dell'*Elena* non ci resta tanto il percorso spirituale compiuto da Menelao ed Elena, ma la fantasmagoria decorativa che gli fa da cornice: i rituali stregoneschi, le atmosfere da dormiveglia, la brutalità dei cacciatori del deserto, le punzecchiature degli elfi, le dissolvenze tra scena e scena, il languore di certe scene tutte al femminile e al centro, l'imperiosa presenza fisica di Elena, incarnazione della sensualità pura, alfa e omega dell'ispirazione straussiana.

Richard Strauss sulla copertina del "Time magazine". La rivista americana ha dedicato al compositore bavarese due copertine, quella del 24 gennaio 1927 e quella del 25 luglio 1938.



* Alberto Bosco (1975), musicologo e ricercatore, si è formato all'Università e al Conservatorio di Torino, all'Università di Vienna e alla Complutense di Madrid, al Conservatorio Superiore di Lione, all'Università di Oxford (Queen's College) e alla Columbia University di New York. Studioso dei repertori dell'Ottocento e del Novecento, attualmente insegna a Madrid, presso la sede europea della Saint Louis University. Collabora regolarmente con riviste scientifiche specializzate, società di concerti e teatri lirici.