

CHIRICHARD STRAUSS

DER ROSENKAVALIER

Commedia musicale in tre atti

Prima rappresentazione:

Dresda, Königliches Opernhaus, 26 I 1911

Luogo ed epoca:

Vienna, nei primi anni del governo di Maria Teresa

I personaggi

La Marescialla, principessa di Werdenberg (S); il barone Ochs di Lerchenau (B); Octavian, detto Quinquin di nobile casato (MS); il signore di Faninal, uomo ricco, di nobiltà recente (Bar); Sophie, sua figlia (S); Marianne Leitmetzerin, zitella (S); Valzacchi, un intrigante (T); Annina, sua compagna (S); un commissario di polizia (B); due maggiordomi (T, T); un notaio (B); un oste (T); un cantante italiano (T); uno scienziato; un flautista; un parrucchiere; l'aiuto del parrucchiere; una nobile vedova; tre nobili orfane (S, T,T, MS, S); una modista (S); un venditore di animali (T); quattro lacchè della marescialla (T, B); quattro camerieri (T, B, B, B), lacchè, corrieri, personale di cucina, avventori, musicisti, guardie, bambini, persone sospette.

Una "mascherata viennese"

Rilievi sul "Cavaliere della rosa"

In una delle più significative opere in prosa, la "Lettera di Lord Chandos a Francesco Bacone", Hugo von Hofmannsthal racconta una strana vicenda: un attore non riesce più ad esprimersi nella maniera tradizionale, con gli strumenti e moduli tecnici da lui appresi.

Egli ripiega nella rinuncia, ormai ridotto al silenzio come artista. In questa "Lettera" scritta da Hofmannsthal nel 1902, sono state ipotizzate - al di là del suo rivestimento storicizzante - esperienze autobiografiche dell'autore.

STRAUSS E HOFMANNSTHAL



Inoltre essa è stata considerata come un'opera esplicativa e rappresentativa dell'intera epoca in cui visse il poeta. Ed in effetti se non si vuol prendere alla lettera la rinuncia di Lord Chandos, e la si considera invece come un segno delle difficoltà incontrate da un'artista che intenda dare espressione al proprio mondo interiore malgrado l'esaurimento del linguaggio, ecco che tale rinuncia viene a valere come simbolo di quella problematica creativa che travagliò ogni genere d'arte agli inizi del XX sec..

Né in letteratura, né nelle arti figurative o nella musica c'erano prescrizioni sui procedimenti da adottare al fine di realizzare autentiche opere d'arte. Non v'era più niente che fosse naturale; ovunque e sempre l'artista era chiamato a prendere delle decisioni, e se non voleva seguire nel silenzio totale il personaggio creato dall'immaginazione di Hofmannsthal, gli si prospettavano tre possibilità: tentare un'ultima intensificazione del corso tradizionale, provare arditamente vie assolutamente nuove o creare consapevolmente un orientamento nel passato, per attingerne nuove energie.

E non sarà qui di poca importanza chiarire tale problematica. Il 1911, quando cioè fu rappresentato per la prima volta il *Cavaliere della rosa*, era l'anno in cui moriva Gustav Mahler e veniva pubblicato il Manuale d'armonia di Arnold Schonberg. La musica di quest'ultimo si era allora già spinta nella "libera atonalità", mentre Stravinski diveniva famoso in tutto il mondo con "L'uccello di fuoco" e "Petrouschka" e mentre i futuristi cominciavano a scandalizzare il pubblico. Picasso e Kandinsky annullavano il legame naturalistico dell'immagine figurativa ed in letteratura l'espressionismo si profilava come la corrente di maggiore rilievo.

In tale prospettiva potrebbe sembrare in un primo momento che il *Cavaliere della rosa* smentisca l'epoca in cui fu composto. Eppure quest'epoca ne è a suo modo un momento rappresentativo e ci offre una testimonianza rilevante, per non dire la più significativa, dell'altro aspetto dell'epoca.

Il *Cavaliere della rosa* si rivela infatti, sia per i suoi contenuti che per i mezzi compositivi impiegativi, come una "summa" ed una sintesi, quali erano possibili soltanto sullo sfondo di una crisi creativa. Se la si confronta con le opere straussiane precedenti *Salome* ed *Elektra*, si potrà certo rilevare nella partitura del *Cavaliere della rosa* - ciò sia detto in anticipo - un forte senso di "riguardo", e ciò in un duplice significato:

"riguardo" come sguardo retrospettivo e come atteggiamento di delicatezza deferente verso il pubblico.

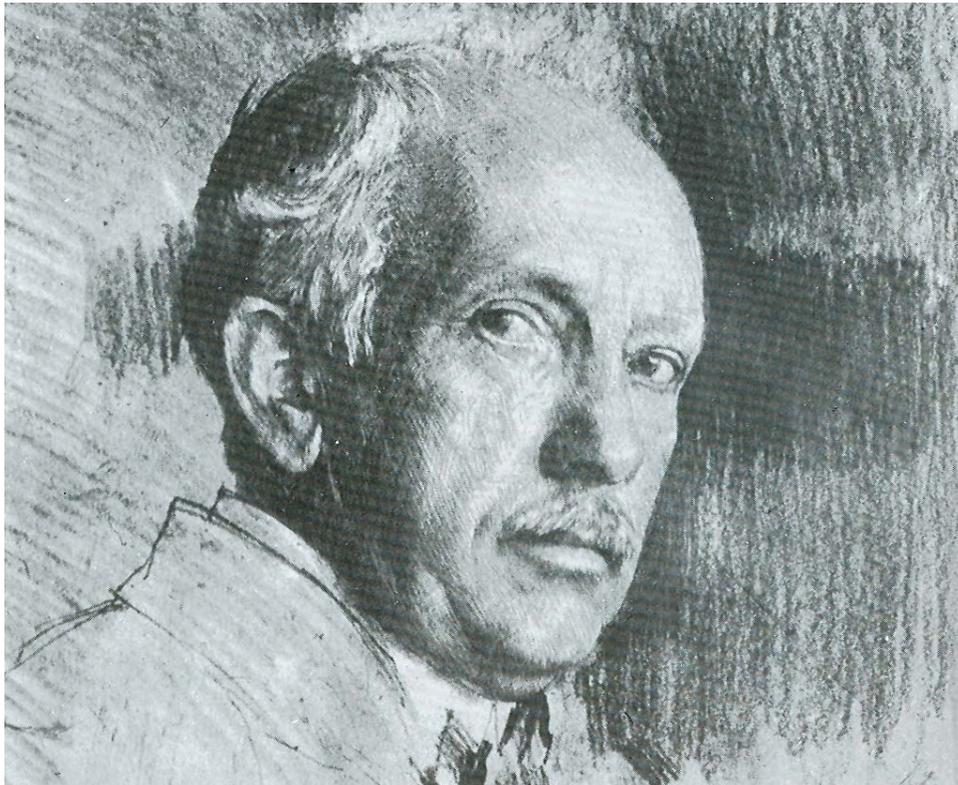
Se prima Strauss si era posto nelle prime file dell'avanguardia con un linguaggio musicale spesso spinto fino ai limiti dell'accettabilità, ora con il *Cavaliere della rosa* effettuava per così dire un ripiegamento in un terreno sicuro. E ci si può oggi ricordare delle frasi pungenti e precise con cui Adrian Leverkühn caratterizzava nel "Doktor Faustus" di Thomas Mann il nostro compositore: "Ma che dotato giocatore di birilli! Il rivoluzionario con tanta fortuna, impudente e conciliante! Mai avanguardia e sicurezza del successo si erano congiunte più intimamente. Affronti e dissonanze a sufficienza - e poi il cedimento indulgente, per conciliarsi i filistei e per significar loro che le intenzioni non erano poi così cattive.....".

Ma questa è una censura unilaterale e pertanto ingiusta. Poiché la posizione assunta nella dialettica reazione-progresso non è affatto l'unica categoria - e nemmeno la decisiva - del giudizio estetico, e non è affatto utilizzabile in un'opera che è consapevolmente intesa ad evocare il passato

Genesi dell'opera

Le idee del *Cavaliere della rosa* risalgono al periodo immediatamente seguente la prima di *Elektra* (gennaio 1909). La partitura fu completata nel settembre del 1910 ed il 26 gennaio 1911 ebbe luogo a Dresda la prima assoluta diretta da E.von Schuch e con la regia di Max Reinhardt. Non c'è nessun'altra opera, la cui genesi sia documentata in una maniera così circostanziata come nel *Cavaliere della rosa*.

RICHARD STRAUSS



In base al ricco materiale documentario si possono ricostruire non solo dati e fatti esterni, ma anche le motivazioni estetiche e le discussioni sulle grandi linee e sui più reconditi dettagli dell'opera. Qui bisogna ricordare soprattutto la corrispondenza epistolare tra Hofmannsthal e Strauss, che può essere ritenuta come una delle più belle testimonianze della collaborazione di due grandi artisti, anche là dove accanto alle

affinità si rilevano tanti punti di divisione o persino di opposizione diametrale.

Queste differenze erano già radicate nei loro diversi caratteri: mentre nella sua rudezza bavarese a Strauss piaceva talvolta non solo ricreare il lettore ma anche infondergli un po' di sgomento, a Hofmannsthal era invece innato un paziente atteggiamento di superiorità.

Queste due tendenze caratteriali trovavano il loro riscontro nell'ambito artistico: nella propensione di Strauss per le vie dirette e nella predilezione di Hofmannsthal per quelle indirette, nel suo costante sforzo di esprimere l'essenziale rifugiandosi nel silenzio. Ma sarebbe ingiusto definire tali tendenze in termini assoluti: Strauss sapeva discutere con il suo poeta delle sfumature del testo e della sua configurazione ideale con grandissima discrezione e sensibilità, mentre Hofmannsthal da parte sua aveva uno spiccato senso per le esigenze della scena operistica.

L'idea originaria era quella di scrivere un'opera tedesca di carattere sereno, quale non si era più avuta dopo "*I Maestri cantori*". Ma doveva essere legata più allo spirito di Mozart ed all'opera buffa italiana che non al modello wagneriano.

Un ruolo significativo nell'invenzione del soggetto scenico ebbe il conte Harry Kessler, amico di Hofmannsthal. Tutto nacque durante un colloquio, come in seguito ricordò Hofmannsthal: "Le figure erano là e si muovevano davanti a noi ancor prima che avessimo per loro dei nomi: il buffo, il vecchio, la giovane, la gran signora, il "Cherubino".

Erano tipi la cui individuazione rimaneva riservata alla penna realizzatrice. Dalle correlazioni così eternamente tipiche delle varie figure scaturì l'intera vicenda, quasi senza che se ne sapesse come. E Hofmannsthal aggiunse poi: "Anche la commedia di Molière non si basa tanto sui caratteri, quanto sulla relazione reciproca delle sue figure, che spesso sono assai tipiche".

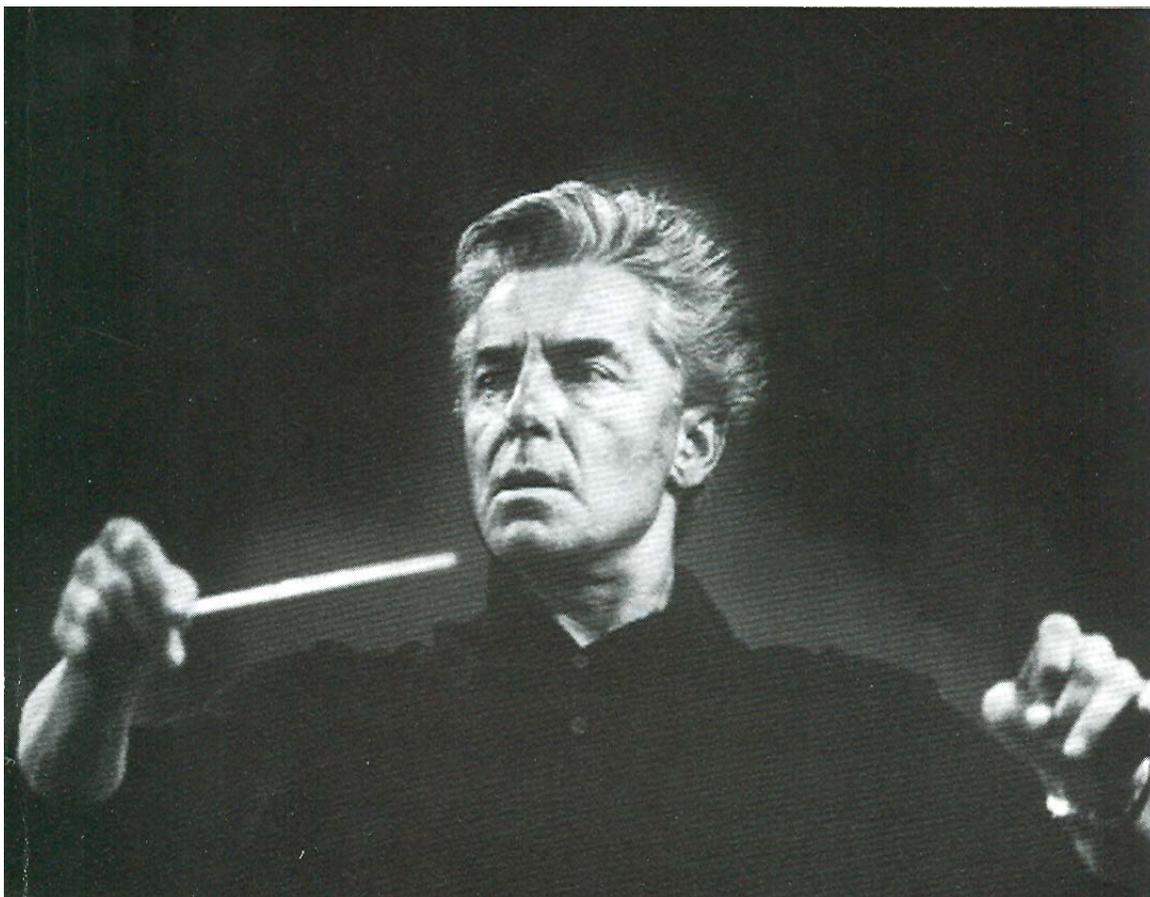
Qui si fa già menzione di fonti d'importanza decisiva: se lo si inquadra nella storia del teatro, il *Cavaliere della rosa* si ricollega da una parte a tipi e ad elementi concreti degli intrecci di Molière (con poeta che stava particolarmente a cuore sia a Hofmannsthal che al suo amico Max Reinhardt), e dall'altra parte riprende le figure dell'opera buffa italiana.

Ma vi sono infiltrati anche elementi del teatro popolare viennese: intrighi, travestimenti - un può di tutto. Abbiamo dunque una retrospettiva, una ripresa di generi artistici appunto caratteristici di quell'epoca in cui si svolge la vicenda dell'opera.

Oltre a prendere spunto da questi modelli teatrali, Hofmannsthal ricevette anche degli impulsi di genere diverso, per esempio dalle incisioni dell'inglese William Hogarth e dalla loro "Spiegazione particolareggiata" - scritta da Georg Christoph Lichtenberg ed apparsa negli anni immediatamente successivi al 1790.

Tali impulsi si possono ritrovare nel libretto, e ciò non solo concretamente nella trama ma anche nel tono generale.

HERBERT VON KARAJAN



L'arte del linguaggio

Ma era soprattutto il linguaggio - o meglio i linguaggi - a porsi e ad operare come dimensione storica risolutiva. Ciò che non dava requie ad Hofmannsthal era "il desiderio segreto di creare un quadro d'insieme per metà immaginario e per metà reale, la Vienna del 1740, tutta una città con i suoi ceti tra loro distinti o amalgamati, con il suo cerimoniale, la sua classificazione sociale. La sua parlata o meglio con i suoi differenti modi di parlare a seconda dei vari ceti, con l'immaginabile vicinanza della Corte imperiale che domina invisibile su tutto, con la vicinanza sempre sentita dell'elemento popolare.

Così nacque quel brulicare di piccole figure: la dama di compagnia, il commissario di polizia, l'oste, i lacchè, parrucchieri, corrieri, camerieri, portantini, sbirri, fannulloni.

Ma tutto ciò si poteva tenere insieme solo con un linguaggio particolare, che come ogni cosa di quest'opera fosse schietto e fittizio, ricco di allusioni, ricco di doppi sensi.

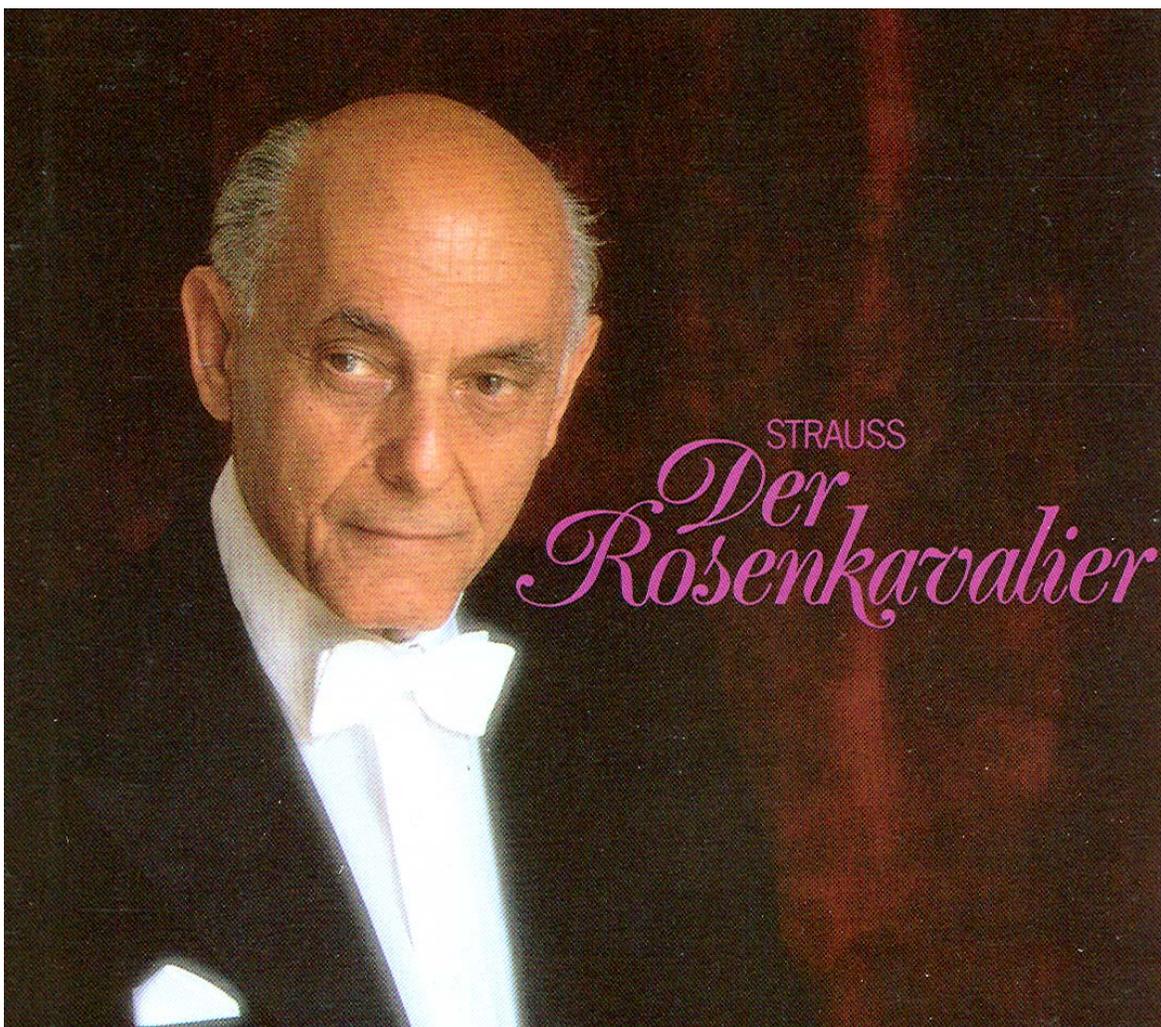
Un linguaggio tramite il quale ogni personaggio ritraesse contemporaneamente se stesso ed il proprio rango sociale, un linguaggio che fosse il medesimo nelle bocche di tutti questi personaggi - l'immaginario linguaggio dell'epoca - e tuttavia differente in ogni singolo personaggio, con una gamma abbastanza varia di possibilità: dal linguaggio assai semplice della Marescialla (ed in questa straordinaria semplicità, a volte quasi dimessa, sta il forte atteggiamento condiscendente di questo personaggio) alla parlata concisa, elegante di Ottaviano (che tradisce forse un po' di insensibilità giovanile), al linguaggio di Faninal (che nella bocca della figlia Sofia diviene un po' più artificioso, ma al tempo stesso più ingenuo) e a quella originaria commissione di pompa e grossolanità in bocca al buffo.

Le spiegazioni date dallo stesso Hofmannsthal rappresentano tuttora quanto di più importante e di più bello è stato detto sul *Cavaliere della rosa*. Tale commento lascia però alcune zone volutamente nell'ombra. Qui la ricerca letteraria e storico-musicale è riuscita con una precisione addirittura da criminologi a scoprire diversi particolari, e più precisamente quanto è stato ripreso da determinati modelli e quanto è stato invece ideato appositamente.

E ciò riguarda ad esempio certe particolarità linguistiche (come la grande ricchezza di espressioni filtrate dal francese e dall'italiano, l'idioma

specificatamente boemo o le sfumature di quello viennese); i nomi delle persone e delle famiglie (i tanti nomi di battesimo del conte Rofrano ed il suo soprannome Quinquin; le famiglie nobiliari dei Werdenberg, Lerchenau, Greifenklau; il ricco borghese Faninal, da poco elevato al rango nobile, ecc.); certi episodi particolari della vicenda (come il paggetto negro che porta la cioccolata e quindi i modi chiaramente differenziati di rivolgere la parola (per esempio quando e da chi Ochs viene chiamato "Sua Grazia il Marchese", "Signor Barone", "Mio diletto", o semplicemente "Mio Signore" oppure persino "Quel Signore là").

SIR GEORG SOLTI



Qui c'è da notare che gli elementi inventati danno talvolta un'impressione di autenticità maggiore che non quelli più propriamente autentici - come spesso accade in quella zona di penombra tra artificio ed effettiva aderenza storica. Così l'esempio più famoso, la consegna della rosa d'argento, è un'invenzione di Hofmannsthal, ma non ci si può quasi più immaginare che non si sia trattato di una "consuetudine aristocratica" della Vienna di Maria Teresa.

Musicalità del testo poetico

Strauss voleva dare all'opera il titolo di Ochs von Lerchenau - in certo qual modo un altro Falstaff - e accettò solo malvolentieri *Der Rosenkavalier*. Ma già il semplice titolo è una trovata geniale, che ci comunica subito quell'incanto fiabesco che aleggia sull'intera opera.

In questo titolo si rivela inoltre un'idea di cerimoniale, di festosità barocca; essa accoglie per di più il centro ideale e drammaturgico della vicenda, quel momento cui fa riferimento tutto il testo. Nel libretto domina una combinazione di prosa ritmica che solo in alcuni punti (soprattutto nei pezzi d'insieme) trapassa a strofe rimate.

La precisione ritmica, la musicalità intrinseca del testo divengono assai chiare se si confrontano le due diverse varianti. Hofmannsthal spesso, ripeté o cancellò singole parole per ottenere una determinata scorrevolezza dei versi - del resto tale musicalità si può avvertire anche nella sua prosa più propriamente narrativa, ad esempio nell'affascinante frammento *Andreas*.

Ma il testo del *Cavaliere della rosa* ha ancora una caratteristica musicale di tipo diverso nella sua concezione drammaturgica. Si consideri soltanto come le entrate del paggetto vengano inserite "ritmicamente" nel contesto globale, come la coppia degli intriganti Annina e Valzacchi abbia nel corso della vicenda una funzione mutevole ed al tempo stesso di incidenza sempre maggiore, o come la menzione della rosa d'argento sia intessuta nel testo quasi come un Leitmotiv.

Musica sulla musica

Sotto diversi aspetti il libretto di Hofmannsthal offriva già in sé degli spunti per la composizione, ma si rivelava come vera e propria "commedia per musica" soprattutto per il fatto che le vibrazioni intime dei singoli personaggi, i loro sentimenti e desideri, la profonda dimensione dell'inespresso ed inesprimibile richiedevano un componimento di tipo musicale.

"Lo spirito di Mozart si levò involontariamente dinnanzi a me, ma io rimasi fedele a me stesso", disse Strauss a proposito della sua composizione del *Cavaliere della rosa*.

FOTO DI SCENA



Sia l'una che l'altra osservazione è poi confermata dalla partitura, dove il nome di Mozart non indica certo prestiti musicali diretti ma potrebbe valere come un simbolo dell'antica Vienna, della vecchia opera dell'epoca precedente "il peccato originale della musica".

Nulla sarebbe più falso che scorgere nel *Cavaliere della rosa* un'opera classicistica, nel senso di un chiaro passo all'indietro.

Le tendenze retrospettive di quest'opera sono molteplici e fluiscono l'una nell'altra. Se riguardo al linguaggio di Hofmannsthal "il desiderio segreto di creare un quadro d'insieme per metà immaginario e per metà reale, la Vienna del 1740" si era compiuto, la musica non era invece inquadrabile in un periodo concreto.

Essa doveva procedere diversamente, non poteva essere intesa ad una ricostruzione stilisticamente corretta di quel "quadro d'insieme" (a tale scopo sarebbe stata molto più adatta la musica autentica di quell'epoca), ma a proporre un'immagine credibile, un'evocazione ideale di quel "tempo antico" e ad offrirne l'aroma musicale.

Qui Strauss univa insieme elementi completamente differenti - aria barocca e grazioso rococò, splendore antico ed ebbrezza del valzer, colorito esotico ed elemento popolare viennese, preziosa stilizzazione ed efficaci effetti d'onomatopea - e poteva così far scorrere il suo accento su ogni possibile sfumatura dell'intero arco che va dalla raffinata melodiosità alla grossolana volgarità.

L'appunto che viene volentieri mosso al *Cavaliere della rosa*, che in considerazione del suo argomento i valzer sarebbero un anacronismo, scaturisce da un'inopportuna pedanteria - come se qui si trattasse di un film documentario sull'epoca di Maria Teresa.

Né la documentazione, né la fedele e corretta illustrazione costituiscono il senso di questa musica, ma invece l'intento di penetrare in un'epoca con un procedimento di tipo indiretto-evocativo; non abbiamo dunque una conformità storica da una concordanza ideale d'atmosfera.

Se Hofmannsthal, secondo la sua diretta testimonianza, aveva creato "un linguaggio su un linguaggio", così Strauss aveva composto una musica su una musica, con sullo sfondo uno "stile convenzionale" quasi di tipo recitativo, su cui si delineano idiomi e sfumature.

Strauss non intendeva proporre la realtà musicale del 1740 né quella del 1840 o addirittura del 1910, ma la verità di una novella storicamente inquadrata e sorretta dalla musica.

Malgrado tutto Strauss è in realtà "rimasto fedele a se stesso". Infatti,

anche se stile e linguaggio musicale compaiono in diversi investimenti storici, la sua tecnica compositiva non è affatto quella di un'epoca passata, ma è conforme al suo tempo.

È vero che vi dominano sonorità armoniose e dolci (come nel "motivo della rosa" e nei duetti d'amore), ma la gamma armonica non è affatto limitata ai mezzi della tradizione storica. Essa è invece ricca di colori moderni e di sfumature moderne, sì che un ascoltatore attento, per dirla con Ochs, potrebbe sentirsi "affascinato da tanta finezza".

FOTO DI SCENA



Il mezzo formale più rilevante è dato dalla tecnica dei Leitmotiv, e a questo proposito già il libretto aveva creato significativi presupposti. I Leitmotiv secondo le parole di Wagner sono "colonne della costruzione drammatica, dalla cui ripetizione alternata e ben determinata nasce da sé anche la più compiuta forma unitaria". Essi hanno non solo funzione architettonico-costruttiva, ma anche di collegamento ideale ed espressivo. Oltre alla loro esistenza esteriore di figure musicali, essi hanno poi una complessa vita interiore.

Quando infatti l'ascoltatore non li può più percepire nel loro valore di segnale o simbolo (per esempio abbinati ad altri temi), essi mantengono per sempre la loro tendenza metaforica, e creano così oltre ad un senso materiale anche uno ideale, capace di offrire un disegno psicologicamente differenziato e descrittivo della situazione.

Ernest Bloch parlò una volta del "Leitmotiv onnisciente", e ciò si può illustrare con un esempio: quando la Marescialla supplica Ochs, che si sta interessando con insistenza alla "cameriera Mariandel", con le parole "Mio diletto, voi siete troppo in ansia", allora risuona nel corno il motivo di Ottaviano; lo stesso avviene quando Ochs si stupisce della rassomiglianza di "Mariandel" con il ritratto del giovane conte Rofrano: la musica "conosce" la vera identità del personaggio.

Una funzione di così primaria importanza hanno sia i motivi collegati ad un personaggio o a determinati tratti del suo carattere, sia quelli collegati a certi momenti della vicenda (per esempio la concatenazione armonica nella cerimonia della consegna della rosa) o a determinati pensieri (come la rinuncia della Marescialla).

E i mezzi musicali riguardano non solo il semplice connotato motivico, ma implicano anche simbolismo tonale e strumentazione - si pensi alla caratteristica combinazione di flauti, celesta, arpa e violini solisti in ("È un sogno, non può essere vero").

Oltre a questi Leitmotiv inseriti come pilastri ed elementi di collegamento della costruzione, è teso sull'opera un intreccio raffinato, appena percettibile di dettagli musicali, le cui concatenazioni si riconoscono di rado ad un primo ascolto ed in genere solo ad un'analisi ravvicinata.

Per esempio, quando nell'Atto I la Marescialla predice a se stessa e al suo giovane amante che "oggi o domani se ne andrà e mi lascerà per un'altra più bella e più giovane di me", risuona improvvisamente dopo una breve esitazione un accordo in sol maggiore che ben presto svanisce. Quando

poi nel Terzetto dell'Atto III tale previsione si avvera - fin troppo presto - i tre protagonisti stanno l'uno accanto all'altro, la Marescialla si ricorda del suo proposito di "sopportare a cuore fermo" l'inevitabile e dice a se stessa: ("E non l'avevo già previsto?").

ELISABETH SCHWARZKOPF



Proprio a questo punto il suo canto e quello di Sofia si uniscono per un breve istante nel sol maggiore: la Marescialla si rende conto anche musicalmente della propria situazione.

Tali mirabili corrispondenze s'incontrano di continuo e mostrano con grande evidenza con quale sensibilità e particolare attenzione per le sfumature drammaturgiche e psicologiche Strauss attendesse alla composizione.

Anche sotto un altro aspetto questo terzetto dell'Atto III rimane un esempio tipico della concezione drammatico-musicale di Strauss. Per la prima volta i tre personaggi cantano qui insieme, ma tale "insieme" è qualcosa di più che una semplice contemporaneità e riflette musicalmente la situazione scenica.

Al monologo della Marescialla, un canto dalla linea ampiamente sostenuta, fa seguito il dialogo con frasi più brevi tra Ottaviano e Sofia, uno scambio di insistenze e resistenze, che a confronto con l'intimo canto della Marescialla sembra avere un ben più breve respiro. E tali differenze si possono rilevare fin nella struttura metrica: alla battuta di 4/4 della melodia della Marescialla fa riscontro dapprima il canto in 3/4 dei due giovani amanti, ma il "battito" musicale di Sofia s'intensifica poi passando a battute di 2/4 riprese poi anche da Ottaviano.

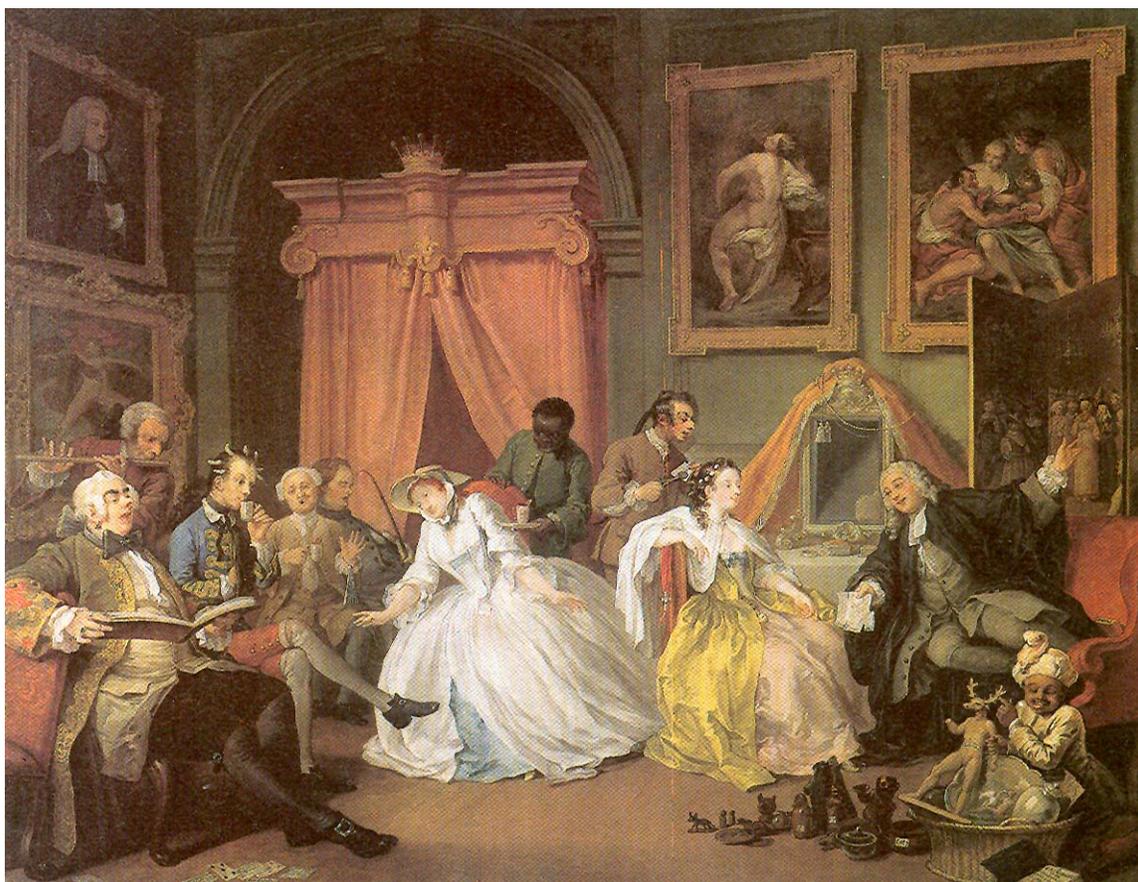
Ciò che l'analisi musicale definirebbe una struttura polimetrica con effetto in crescendo, viene ad assolvere qui una chiara funzione drammatica e psicologica. Vale spesso come segno d'un gusto raffinato la constatazione pungente sulla differenza di livello tra Hofmannsthal e Strauss, dimenticando così che il poeta avrebbe a volte preferito come compositore dei suoi testi Franz Lehár (qui si manifesta comunque la tendenza di Hofmannsthal a concepire la "commedia per musica" come qualcosa di leggero e spensierato, sul tipo dell'operetta ed in senso antiwagneriano), e sottolineando invece certa rozzezza di Strauss - reale e presunta.

Ci sono certamente stati dei casi in cui egli veniva per così dire sopraffatto dalla sua musicalità spontanea, per esempio quando non teneva conto di sfumature del testo, alterandone così il senso, o quando nel fervore dell'impegno creativo improvvisamente si metteva a scrivere anche lui le istruzioni di regia, o quando in alcune descrizioni rimaneva superficialmente illustrativo.

Ma un biasimo generalizzato di questo tipo è fin troppo facile e gretto, poiché non tiene conto del fatto che ad ogni musica son posti dei limiti

nella interpretazione di un testo poetico e nella sua conversione in suoni (soprattutto quando si ha a che fare con un testo come quello di Hofmannsthal!).

BOZZETTO



Non c'è musica che possa realizzare in suoni una lingua in ogni sfumatura, allusione, nesso contestuale. La maggior parte di tutto ciò deve essere presentata in musica sinteticamente, buona parte invece va perduta o rimane impercettibile.

Ma di quello che si può realizzare con una musica, Strauss ci ha offerto un esempio mirabile e sempre affascinante: ha creato un'atmosfera in cui i personaggi sono presenti, sentono ed agiscono nella loro vera sostanza, nelle loro reciproche relazioni, nel loro atteggiamento esteriore e nel loro stato intimo, nella loro disposizione di spirito e nei loro desideri.

"È stato scritto per il teatro, per il libro o per le singole persone al pianoforte"; così rilevava Hofmannsthal. E oggi si può senz'altro

aggiungere: neanche per quanti lo ascoltano passivamente dal disco, ma invece per quanti sono disposti ad immedesimarsi nel mondo che vive in quest'opera e a sentirlo a sé vicino; è un mondo operistico fatto di storia e di immaginazione, con figure per cui cifra sociale e modo di agire non sono più certo i nostri, ma le cui sensazioni ed esperienze sono state vive in ogni tempo e tali rimarranno sempre.

E ciò fa del *Cavaliere della rosa* una delle più valide realizzazioni artistiche del XX sec.: al di là della sua musica, di tutte le sue sfaccettature stilistiche, della sua immedesimazione storica e della sua ormai sparita realtà sociale, irradia da quest'opera una verità umana di sublime profondità.

LA TRAMA

La commedia ha luogo a Vienna nei primi anni del regno dell'imperatrice Maria Teresa, intorno al 1740.

ATTO I

La camera da letto della Marescialla

In un animato preludio orchestrale è raffigurato l'incontro amoroso della Marescialla con il giovane conte Ottaviano Rofrano. Al levarsi del sipario li troviamo ancora insieme, mentre s'è fatto giorno. Ottaviano celebra le grandi doti d'amante della Marescialla, ma questa lo stuzzica e si fa garbatamente gioco della sua lingua sciolta.

FOTO DI SCENA



Proprio nel momento in cui afferma di essere lui il padrone là, ecco che Ottaviano rimane confuso per l'arrivo di Mohammed, il paggetto negro della Marescialla. Mentre Mohammed le porta la colazione, Ottaviano si nasconde vergognosamente finché il paggetto non si è allontanato. Le tenerezze affettuose che i due si scambiano durante la colazione inducono Ottaviano a mettere a confronto la propria felicità con la sorte del marito della Marescialla, che è andato a caccia lontano.

Ma a questa osservazione la Marescialla si ricorda, con gran dispiacere di Ottaviano, di aver sognato quella notte suo marito, e quando si sentono fuori dei rumori pensa che questi sia ritornato improvvisamente a casa. Ottaviano deve nascondersi un'altra volta, e si traveste da cameriera. Ma intanto la Marescialla ha riconosciuto la voce che si sente da fuori: non è che un ospite, è un suo cugino che viene dalla campagna, il barone Ochs auf Lerchenau, che le aveva scritto una settimana prima qualcosa di cui lei non ha la più pallida idea.

Ottaviano sta per lasciare la camera quando Ochs spalanca la porta sebbene i fedeli servitori della Marescialla Abbiano cercato di sbarrargli il passo.

Nell'entrare, il barone si scontra con "Mariandel", la presunta cameriera che non è altri che Ottaviano travestito. Ochs fa subito dei complimenti a "Mariandel", senza curarsi per un po' di tempo della sua nobile cugina.

Nel dialogo seguente vediamo il barone che cerca di trattenerne "Mariandel" in camera mentre conversa garbatamente con la padrona. È venuto per domandarle un consiglio sulla propria cerimonia di fidanzamento; sta per sposare Sofia von Faninal, la giovane figlia di un mercante recentemente elevato al rango nobile, e vorrebbe ora che la Marescialla gli raccomandasse un giovane nobile che, secondo la consuetudine, consegnasse alla fidanzata una rosa d'argento come regalo del fidanzato.

Ochs chiede ancora alla cugina di avere un appuntamento con il notaio di lei. Entra quindi il maggiordomo della Marescialla per informarla minuziosamente sulle diverse persone che nell'udienza mattutina intendono chiedere la sua benevola protezione. Di ciò approfitta Ochs per invitare "Mariandel" a cena, e la Marescialla osserva allora come il comportamento del cugino non sia affatto ligio alle convenzioni, tanto più che è promesso sposo.

Allora Ochs difende di fronte alla Marescialla e a "Mariandel" la propria filosofia del corteggiamento in un terzetto vivace e brillante. Quando poi

il barone chiede alla cugina di affidargli "Mariandel" perché faccia da cameriera alla sua futura moglie, alla Marescialla viene l'idea di proporre Ottaviano per la cerimonia della consegna della rosa.

FOTO DI SCENA



"Mariandel" approfitta di questo momento per convocare l'udienza e se ne scappa fra la folla di servitori e supplici che s'accalcano nella camera: la vedova di un militare con le tre figlie, una modista, un venditore d'animali, un letterato che è spinto da parte dall'italiano Valzacchi (un'intrigante che cerca di vendere alla Marescialla il suo giornale scandalistico), e quindi il notaio, che viene presentato al barone Ochs.

La Marescialla, ormai abbigliata, si fa preparare l'acconciatura mentre un flautista accompagna un tenore italiano in un'aria di parata ("*Di rigori armato*"). Dopo la prima strofa dell'aria vi è un'interruzione, e qui la volgare scorta di Ochs, guidata da Leopoldo, suo figlio bastardo, irrompe nella camera con il cofanetto contenente la rosa d'argento e si dispone attorno al barone. Questi intanto discute con il notaio sulla dote che conta di ricevere e va in collera nel momento culminante della seconda strofa dell'aria cantata dal tenore; quindi la Marescialla annuncia la fine dell'udienza.

Valzacchi ed Annina, la sua compagna d'intrighi, persuadono Ochs ad assumerli come spioni. Il barone presenta Leopoldo alla marescialla, che riceve il cofanetto con la rosa e licenzia tutta la compagnia. Rimasta sola, la Marescialla riflette sulla maleducazione e vanità del cugino e paragona le aspettative della futura sposa alle proprie, quando fu portata via giovanissima dal convento per essere maritata; la ragazza di allora diventerà ineluttabilmente - troppo presto! - l'anziana principessa Resi!

Quando Ottaviano ritorna, trova la Marescialla malinconica, riluttante ad accettare e a ricambiare le sue proteste amorose. Egli le chiede che cosa mai l'abbia cambiata così. Il tempo, - risponde la principessa - il tempo che scivola passando inosservato, che d'improvviso diviene onnipresente, e che la fa alzare nel bel mezzo della notte fermando tutti gli orologi.

Sia lei che Ottaviano dovranno accettare il fatto che oggi o domani il giovane conte la lascerà per una ragazza della sua età. Risentito e con fare studiatamente convenzionale, Ottaviano la lascia. La Marescialla si appresta ad andare in chiesa, ma si accorge di non averlo neppure baciato nel salutarlo.

Ordina ai lacchè di farlo ritornare da lei, ma questi, avviatisi troppo tardi, non riescono a raggiungere il conte, e così la Marescialla gli manda il paggetto negro con il cofanetto della rosa. Al calar del sipario la vediamo sprofondata nei suoi pensieri.

ATTO II

Grande sala nel palazzo del signore von Faninal.

Sono passati due giorni e a casa di Faninal sono tutti ansiosi per l'arrivo del cavaliere che consegnerà la rosa. Il maggiordomo fa del suo meglio per far uscire di casa Faninal prima che arrivi il conte Rofrano: lo richiede l'etichetta. Faninal si congeda dalla figlia Sofia che cerca di mantenersi calma in questo momento solenne, anche se la cronaca particolareggiata che la sua dama di compagnia gli sta facendo di quel che succede fuori dal palazzo non incoraggia certo la giovane fidanzata a rimanere tranquilla.

FOTO DI SCENA



Alle grida di "Rofrano" giunge il cocchio del *Rosenkavalier*; quindi Ottaviano consegna cerimoniosamente a Sofia la rosa d'argento. La loro attrazione reciproca e sensazione di stupore in siffatta situazione sono espresse in un duetto che vede Sofia ed Ottaviano riflettere ognuno per sé. La scorta infine si ritira e Sofia, che naturalmente è sempre in compagnia della sua dama, si siede e s'intrattiene giovialmente ed innocentemente con Ottaviano, e gli confessa di non aver mai incontrato nessuno che le piacesse più di lui.

Si aprono le porte ed entrano il promesso sposo e la sua squallida scorta; li introduce Faninal che presenta Sofia ad Ochs, ed è felicissimo della condiscendenza del barone e delle sue grossolane espressioni di compiacimento. Sofia non ne rimane impressionata, e quando Ochs comincia a civettare con lei davanti a tutti, ella gli oppone resistenza.

All'arrivo del notaio che dovrà presiedere al matrimonio civile, Sofia è lasciata con Ottaviano. Ochs esorta quest'ultimo a disgelare un poco la sua fidanzata. Subito Ottaviano constata che Sofia non vuol sposare Ochs. Quando poi la dama di compagnia è chiamata fuori dalla sala a causa delle intemperanze dei servi ubriachi di Ochs, i due giovani rimangono completamente soli. Ottaviano promette a Sofia il proprio aiuto se questa compirà il primo passo. Egli le dà un bacio ed un attimo dopo essi già si confidano il loro amore in un tenero duetto.

Annina e Valzacchi, entrati senza far rumore, afferrano allora gli amanti e chiamano a gran voce il barone. Ochs è divertito e rimane indifferente quando Ottaviano gli dice apertamente - mentre invece Sofia si è ammutolita per la paura - che la fidanzata non lo vuole.

Ochs cerca di trascinare Sofia nell'altra stanza per la firma del contratto nuziale, ma Ottaviano gli sbarrò il passo, affrontandolo con ingiurie sempre più pesanti.

Quando Ochs chiama i servi, il conte sfodera la spada sfidandolo a duello. Il barone, nella sua rozza eccitazione, dà un colpo a vuoto e viene sfiorato al braccio da Ottaviano.

Ochs comincia a gridare a squarciagola, e la scorta lo aiuta a sedersi. Rientra Faninal, che viene messo al corrente di tutto da Annina; con tutta la sua autorità riesce solo con gran difficoltà a calmare Ochs, minaccia poi di mandare Sofia in un convento e mostra la porta ad Ottaviano, cui Valzacchi ed Annina offrono ora in segreto i propri servigi.

Ochs si rasserena dopo aver bevuto una caraffa di vino, e si rallegra moltissimo quando Annina gli porta una lettera da parte di "Mariandel":

la "cameriera" è disposta ad incontrare il barone a cena. Ochs intende dettare la risposta ad Annina più tardi; tutto procede a perfezione - pensa - ed intona ancora una volta la sua canzone preferita. Ma Annina, vistasi rifiutare dal barone la mancia, si ritira agitando minacciosamente il pugno.

FOTO DI SCENA



ATTO III

Una camera separata in una locanda.

È qui che "Mariandel" ha dato appuntamento ad Ochs, ed il luogo è stato scelto proprio da Valzacchi che ora sembra essere al servizio sia del barone che di Ottaviano.

Dopo un preludio brillante vediamo Valzacchi preparare la scena per la trappola architettata ai danni di Ochs. Entra Ottaviano travestito da "Mariandel", paga coloro che hanno ordito la trama e fa segno di approvarne i preparativi.

Valzacchi fa provare le varie mosse della burla che sarà giocata ad Ochs a cui partecipa fra gli altri anche Annina.

Vengono accese le candele, l'orchestrina della locanda comincia a suonare alcuni valzer, ed ecco che entra con il braccio al collo il barone Ochs accompagnato da "Mariandel" e da Leopoldo. Ochs rifiuta subito le offerte di prestazioni straordinarie fattegli dal personale di servizio della locanda, cercando di cavarsela con un servizio minimo. Dopo aver dato a Valzacchi la sua approvazione per l'alcova situata nella camera, Ochs gli promette una ricompensa se riuscirà ad ottenere una riduzione del conto.

Ochs e "Mariandel" si sono messi a sedere per la cena. Il barone le versa del vino ma "Mariandel" lo rifiuta e stuzzica Ochs con il suo comportamento scioccamente ritroso.

La situazione si fa imbarazzante quando "Mariandel" scappa via da Ochs e scopre il letto; il barone fa però in mondo che "la ragazza" non vi faccia attenzione.

Quando "Mariandel" gli ricorda che è fidanzato, Ochs risponde ammonendola perché la sua posizione privilegiata di cavaliere gli consente di invitare fuori a cena qualunque ragazza.

Ochs pensa ora che sia venuto il momento giusto per iniziare il flirt; ma rimane dapprima sconcertato dalla somiglianza di "Mariandel" con Ottaviano, quindi dall'apparizione prematura di un "fantasma", ed infine da un piagnucoloso eccesso di malinconia di "Mariandel" che si dà per brilla.

Ochs le si avvicina, ma appaiono delle facce da botole e da una finestra Annina s'avvanza, e dichiara che Ochs è suo marito e che invocherà il sostegno della legge e dell'imperatrice perché lo riportino da lei. Ochs protesta con il personale della locanda che intanto è entrato nella camera.

La sua protesta si fa più forte quando dei bambini si rivolgono a lui chiamandolo "papà". Ottaviano intanto si accerta che Valzacchi abbia mandato a chiamare Faninal.

Ochs, sopraffatto, chiama la polizia. Un commissario di polizia sopraggiunge prontamente e rimane sospettoso alle proteste di rispettabilità che gli fa Ochs - questi non trova più la sua parrucca, e Valzacchi si rifiuta di rendersi garante per lui.

FOTO DI SCENA



Poi il commissario rimprovera il barone e gli chiede l'identità di "*Mariandel*", che ha una forte crisi isterica. Leopoldo si precipita fuori per andare a chiamare la Marescialla (come scopriremo poco dopo). Ochs sostiene che la turbolenta "ragazza" è la sua fidanzata, Sofia von Faninal!; ma quando il barone pronuncia questo nome ecco che sopraggiunge Faninal, che per disingannare il commissario di polizia manda subito a chiamare la vera Sofia.

Quando quest'ultima fa il suo ingresso nella locanda, Faninal, vergognandosi della situazione in cui è capitato, è colto da malore sì che deve esser portato in un'altra stanza perché si riprenda.

"Mariandel" dà di nascosto al commissario di polizia una prova della sua identità; dopo una consultazione a bassa voce getta via dall'alcova i suoi abiti femminili, con grande divertimento del commissario.

L'indignazione di Ochs esplode in tutta la sua forza ma viene interrotto dall'arrivo della Marescialla, che riconosce nel commissario il fedele ex-attendente del marito. In un primo tempo ella non si cura di Ochs e quando Sofia s'avanza, subito comprende chi sia la ragazza e mette al corrente di ciò Ottaviano che si è ripresentato tranquillamente nei suoi abiti maschili.

Sofia comunica ad Ochs che il fidanzamento è andato a monte e che suo padre Faninal gli proibisce di metter piede a casa sua. Sofia si ritira, Ochs vorrebbe seguirla ma ne viene impedito.

La Marescialla consiglia ad Ochs di lasciar perdere tutto e di scomparire se conserva ancora un minimo di dignità. Il barone non è ancora convinto, ma Ottaviano si mostra a lui e poi la Marescialla dice al commissario di polizia che tutto l'affare non è stato altro che una mascherata viennese. A questo punto Ochs cerca di accettare tutto con un sorriso, ma chiede al tempo stesso di vedere Faninal. Viene però fermato dal perentorio intervento della Marescialla: l'intera faccenda - dice - fidanzamento e tutto il resto, sì è conclusa.

Sofia ed il barone ripetono le sue parole, ma con implicazioni diverse. Ochs ha compreso, e chiama Leopoldo; ma la strada gli è sbarrata dalla gente della locanda guidata da Annina.

Tutti chiedono il pagamento dei conti. Ochs si apre a forza un varco per uscire, ma i creditori gli sono alle calcagna.

Ora sono rimasti in tre. Ottaviano sta indeciso tra le due donne che ama. La Marescialla sì è accorta che il diciassettenne Ottaviano l'ha amata vedendo in lei una figura materna. Ma la Marescialla, a 32 anni, si sente

troppo giovane per assumere un ruolo del genere; inoltre il vero interesse di Ottaviano esige che egli si innamori di una ragazza della sua generazione.

La Marescialla è ancora intimamente addolorata per la perdita del giovane ed appassionato amante, e con malizia sofferta ordina ad Ottaviano di andare a consolare Sofia.

FIGURINO



Ottaviano è diviso tra le due donne, e Sofia non può fare a meno di accorgersi della propria incapacità a tenere il confronto con la Marescialla, e così rimanda indietro il conte.

Vanamente: la Marescialla si è ricordata delle proprie parole ammonitrici dell'Atto I, e gli altri due non fanno altro che secondare ognuno per sé le intenzioni di lei.

Ora la Marescialla prende l'iniziativa: va da Sofia, fa per lei un'analisi della situazione; dice che Faninal potrebbe sentirsi meglio se ricevesse una sua visita, e che Ottaviano potrebbe conoscere un rimedio per il malessere di Sofia.

I due giovani sono vinti da tali parole, e le loro voci si fondono con quella della Marescialla in un terzetto che è il momento più sublime dell'opera. La Marescialla va da Faninal mentre Sofia ed Ottaviano cadono l'una nelle braccia dell'altro. In un sereno duetto essi si chiedono se tutto ciò non sia un sogno.

Faninal ritorna conducendo al braccio la Marescialla; accarezza affettuosamente Sofia e poi esce con la Marescialla. I due giovani si ripetono le loro tenere espressioni d'affetto e lasciano la locanda. L'opera termina così in mondo assai lieto.