

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

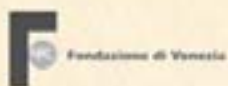
Stagione 2004-2005
Lirica e Balletto

DAPHNE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

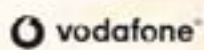
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



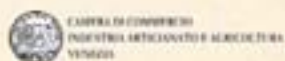
ALBO DEI SOCI FONDATORI




Fondazione Teatro La Fenice di Venezia




 Deltagas



 Marsilio

 RUBELLI



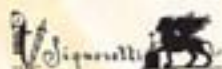

MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.




Roberta di Camerino



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



 CARRARO

coin

Industria Chimica Padova



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Vardotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIET DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



daphne

tragedia bucolica in un atto

libretto di Joseph Gregor

musica di Richard Strauss

Teatro La Fenice

giovedì 9 giugno 2005 ore 19.00 turno A

domenica 12 giugno 2005 ore 15.30 turno B

mercoledì 15 giugno 2005 ore 19.00 turno E

sabato 18 giugno 2005 ore 15.30 turno C

martedì 21 giugno 2005 ore 19.00 turno D

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 8





Leonhard Fanto (1874-1958), *Richard Strauss* (1927). Disegno a matita. Con dedica autografa del musicista a Karl Böhm, datata 31 maggio 1934.

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 8

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Apprendete pietà, Donne e Donzelle»
di Michele Girardi
- 9 Luca Zoppelli
La corteccia e l'arabesco. Apollo, Dioniso e il ritorno di Dafne
allo spirito della musica
- 33 Marco Marica
Daphne e il ruolo dell'artista al tempo della barbarie
- 45 *Daphne*: libretto e guida all'opera
a cura di Marco Marica
- 105 *Daphne* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 107 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 111 Giovanni Guanti
Bibliografia
- 121 *Online*: Metamorphosen
a cura di Roberto Campanella
- 127 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Richard Strauss, *Kaiser* di Venezia, 1901-2005
a cura di Franco Rossi

Sächsische Staatstheater Opernhaus

Sonnabend, am 15. Oktober 1938

Anfang **6** Uhr

Außer Anrecht

Uraufführung

Daphne

Bukolische Tragödie in einem Aufzuge von Joseph Gregor

Musik von Richard Strauß

Stellvertreter Leitung: Karl Böhm

Inszenierung: Max Hofmüller

Personen:					
Juno	Bevo Ullrich	Amor	Erwin Schuler	Alceste	Gertrud Krüger
Ante	Helene Jung	Erster Schuler	Anna Göbel		
Lykos	Walter Kippenhader	Zweiter Schuler	Ernst Gieseler		
Endeios	Walter Frenner	Lebe	Anna Kohn		
Idas	Erwin Kall	Amor	Maria Kohn		
Erster Schuler	Bruno Schellberg	Schüler, Mitarbeiter des hochwürdigen Rufens, Mägde			

Ort: Del bei Genua im Pentos am Hüfte deses Themens

Libretto: Karl Maria Demant

Inszenierung: Max Hofmüller

Schauspiel: Adolf Hübner Ausstattung: Peter Straub Kostüm: Leonhard Kante

Zum ersten Male

Friedenstag

Oper in einem Aufzuge von Joseph Gregor

Musik von Richard Strauß

Stellvertreter Leitung: Karl Böhm

Inszenierung: Max Hofmüller

Personen:			
Kommendant der be- lagerten Stadt	Matthias Schönmeyer	Die Engländer	Willy Krieger
Stabschef	Maria Kohn	Der Kommandant, Komman- dant der belagerten Stadt	Karl Böhm
Wachmeister	Bevo Ullrich	Stabschef	Walter Frenner
Admiral	Kobold Fritsch	Die Engländer	Willy Krieger
Kapitän	Kobold Fritsch	Stabschef	Ernst Gieseler
Wachmeister	Walter Kippenhader	Admiral der Kommandanten der belagerten Stadt und 1. Offizier, Stabschef und Stabschef der Engländer an der Kommandanten, Voff	
Stabschef	Walter Frenner		
Stabschef	Erwin Kall		
Stabschef	Bruno Schellberg		
Stabschef	Kobold Fritsch		

Ort: In der Stadt einer belagerten Stadt Zeit: 24. Oktober 1648

Libretto: Karl Maria Demant

Schauspiel: Adolf Hübner Ausstattung: Peter Straub Kostüm: Leonhard Kante

Nach der ersten Oper eine große Pause

Beginn der „Friedenstag“ um 6 Uhr 15

Kamille Pläne müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden
Erstklasser für Theater - 2.50 - 1.50 - 1.00 - 0.50 und vorwärts an der Kasse und abends bei

Locandina della prima rappresentazione assoluta.

DAPHNE

tragedia bucolica in un atto

libretto di Joseph Gregor

musica di Richard Strauss

prima rappresentazione a Venezia

Edizione Schott Musik International, Mainz
Rappresentante per l'Italia Sugarmusic S.p.A. - Suvini Zerboni, Milano

personaggi e interpreti

<i>Daphne</i>	June Anderson
<i>Leukippos</i>	Roberto Saccà
<i>Apollo</i>	Scott Mac Allister
<i>Peneios</i>	Daniel Lewis Williams
<i>Gaea</i>	Birgit Remmert
<i>Primo pastore</i>	Dominik Eberle
<i>Secondo pastore</i>	Stefano Ferrari
<i>Terzo pastore</i>	Giuseppe Accolla
<i>Quarto pastore</i>	Emanuele Pedrini
<i>Prima ancella</i>	Liesl Odenweller
<i>Seconda ancella</i>	Dorothee Wiedmann

maestro concertatore e direttore

Stefan Anton Reck

regia

Paul Curran

scene e costumi

Kevin Knight

light designer

David Jacques

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>aiuto maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altri direttori di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni Luca Ferraris
<i>assistente alla regia e ai movimenti coreografici</i>	Thaddeus Strassberger
<i>assistente alla scenografia e ai costumi</i>	Madeleine Boyd
<i>assistente alle luci</i>	Pieter Jurriaanse
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo Roberto Bertuzzi
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Delfini Group (Roma) Decorpan (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Rancati (Milano) Nicolao Atelier (Venezia)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	CTC Pedrazzoli (Milano)
<i>maschere</i>	Mondonovo di Guerino Lovato (Venezia)
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«Apprendete pietà, Donne e Donzelle»

Se si pensa alle vicende della Dafne protagonista della terz'ultima fatica di Richard Strauss, torna in mente il ritornello del lamento delle Ingrate di Monteverdi (nel capolavoro sommo ch'è il *Ballo delle Ingrate*, Mantova 1608), monito severo rivolto alle donne della corte dei Gonzaga a mettere da parte insensati rifiuti in amore. L'opera tedesca è l'ultimo anello rilevante di una lunga catena, che ci riporta alle radici stesse del teatro musicale, e a quella *Dafne* di Ottavio Rinuccini musicata da Jacopo Peri (Palazzo Corsi, Firenze, carnevale 1597-1598), poi nuovamente intonata a Mantova da Marco da Gagliano nel carnevale 1608, poco prima che le ingrate monteverdiane intrecciassero danze meste ed elevassero al cielo il rimpianto lancinante di un «Aer sereno e puro». Nemmeno Dafne *apprende pietà*: troppo tardi acquista la coscienza dell'amore di Leucippo – come ci dice la musica, brillantemente analizzata da Marco Marica nella guida all'opera, specie quando torna un tema, nel monologo di Apollo, «quasi a voler rivelare all'ascoltatore che il sentimento di Dafne per il ragazzo ucciso è stata una passione erotica frustrata». Ma, a differenza delle Ingrate che tornano a languire nell'inferno, la fanciulla ritrosa realizza almeno il suo sogno di essere immersa per sempre nella natura, grazie ai magici poteri di Zeus che, su invito del dio del sole, la trasforma in lauro.

Nel saggio di apertura, Luca Zoppelli, con finezza ermeneutica, individua i conflitti di fondo che opponevano la concezione del mito del letterato Joseph Gregor a quella di Strauss, e cita un parere illuminante del compositore, insoddisfatto del lavoro del suo collaboratore: «Dafne (particolarmente sbiadita), anziché restare una vergine noiosa, dovrebbe amarli entrambi, il dio e l'uomo». Una visione 'carnale', dunque, distante da quella inizialmente immaginata dallo scrittore, folgorato dal quadro di Chassériau (lo si veda qui, a p. 10) in cui, come scrive ancora Zoppelli, «la protagonista è caratterizzata dalla sua intoccabile, fredda distanza, e costituisce il mero oggetto passivo di un'azione simbolica in cui non pare minimamente coinvolta, se non per sottrarvisi – per mezzo, da ultimo, della sua metamorfosi in alloro». Strauss finì per far prevalere la sua idea, certo rimpiangendo in cuor suo il precedente librettista, sottrattogli dalla devastante politica razzista del nazismo, Stefan Zweig (che, esule in Brasile, morirà suicida nel 1942, l'anno di *Capriccio*).

Ma «come spiegare il fatto che Strauss, proprio mentre intorno a lui montava la barbarie nazista, si sia rifugiato nel mito e attraverso di esso abbia eretto una barriera tra sé e la realtà contemporanea?», si chiede Marica nel secondo saggio di questo volume. Nell'articolare una risposta a questo quesito, l'autore rileva come Strauss «costretto dalla massi-

ficazione della vita sociale e culturale imposta dal nazismo ad arroccarsi sempre più sul polo della cultura, si sia al contempo sentito fortemente attratto dallo spirito apollineo di Dafne. Il desiderio di purezza e di fusione con la natura di Dafne può simboleggiare dunque anche l'emigrazione interna dell'artista Strauss di fronte al nazismo, il suo ribadire la supremazia della cultura sulla barbarie».

Una ricca galleria d'immagini documenta, nella pagine di questo volume, l'assoluta centralità del mito di Dafne e della sua metamorfosi nella cultura occidentale. Dal quadro di Pollaiuolo (a p. 13), piena espressione dell'umanesimo, dove le braccia della fanciulla sono già divenute rami con chiome folte e colori brillanti, a quello di Appiani (dipinto fra il 1795 e il 1800; p. 15), in cui il mutamento è appena sulla punta delle dita, tornando poi alle miniature stilizzate: questa trasformazione può sembrare una punizione crudele, più che una gratificazione per la fanciulla. Ma chi raggiunge il culmine è Gian Lorenzo Bernini nel 1625 (qui a p. 19): «sfruttando genialmente il carattere statico del marmo (e innescando una rete di ossimori percettivi ben propri al carattere paradossale della poetica secentesca), Bernini ci presenta la spettacolare istantanea di un movimento pietrificato nell'attimo del suo massimo slancio dinamico», secondo Zoppelli.

Del tutto condivisibile il paragone tra questa scena scultorea e la strategia musicale che Strauss mette in atto dal momento in cui l'orchestra inchioda Dafne che sta correndo, dando inizio alla metamorfosi. Nel corso dell'opera, la grande orchestra (oltre novanta sono gli strumentisti) si era divisa in formazioni cameristiche, ma da questo momento inizia a suonare compatta: «col suo impressionante virtuosismo iconico Strauss ci fa 'sentire' il graduale spuntare dei rami in una sorta di canone all'unisono dei legni» prosegue Zoppelli, e «il tessuto orchestrale si arricchisce gradualmente di una brulicante molteplicità di elementi motivici [...]. La voce di Dafne, puro vocalizzo senza parole – divenuto suono di natura, incorporato al brulicare della vita vegetale – gioca ora in imitazione col suo *alter ego* di sempre, l'oboe: *sub novo cortice* risuonano arcani arabeschi sonori. Dissoluzione nella natura di bellezza musicale quasi insostenibile, che fa di questa pagina conclusiva forse il più riuscito 'finale' dell'intero *opus* operistico straussiano» – una valutazione, questa, del tutto motivata dalla qualità drammatica di questa musica, e che qui trova riscontro pieno anche nelle conclusioni di Marica («una delle pagine più impressionanti del Novecento musicale tedesco, un monumento sonoro alla *Kultur*»).

Resta il problema del rapporto dell'artista con la storia. «Alla fine, quasi sopravvissuto a se stesso, in una realtà profondamente trasformata dall'immane tragedia della seconda guerra mondiale» nota il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, «seppe ancora affermare il suo alto magistero d'artista, donandoci opere quali *Vier letzte Lieder* e *Metamorphosen*, entrambe dolenti, nostalgiche meditazioni sull'esistenza, estremo saluto a un mondo che si accingeva a lasciare. *Metamorphosen*: non più le arboree trasformazioni di Dafne, che si compiono – modello *Jugendstil* – nella serena atemporalità del mito, bensì le mostruose mutazioni prodotte dalla storia, che hanno sfigurato per sempre i luoghi, le persone, i valori a lui più cari, e di fronte alle quali l'anziano compositore sa ancora mettere in gioco la sua sublime arte polifonica».

Michele Girardi

Luca Zoppelli

La corteccia e l'arabesco.

Apollo, Dioniso e il ritorno di Dafne allo spirito della musica

Era un pomeriggio a Garmisch: distesi sulle sdraio aspettavamo il testo dell'opera *Daphne* [...] Strauss lo scorse e me lo passò. Avvenne pressoché l'inconcepibile, qualcosa che mi permise di assistere direttamente al processo creativo. La pagina recava ai margini (lo ripeto: dopo la prima, veloce lettura) già indicazioni di ritmo, spesso di tonalità, e anche – dove si trattava di più personaggi – indicazioni precise sulla forma musicale. Per quest'atto già pienamente creativo Strauss non aveva impiegato più tempo di quello a me necessario per scorrere il testo.

Nel ricordo di Karl Böhm, che ne avrebbe poi diretto la 'prima' (e cui la partitura è dedicata), il processo creativo prende avvio in modo spontaneo e 'naturale', così come ci appare spontaneo e naturale – vivificato da un'intima comunione con la natura alpina – il magico inizio dell'opera. L'impressione, tuttavia, è ingannevole. L'intima comunione con la natura – quella sorta di utopia 'verde' che costituisce uno dei temi centrali di *Daphne*, come della nostra coscienza contemporanea – non può che giungere, precaria, al termine di un difficile processo dialettico; e il gioiello scenico-musicale che conosciamo ebbe una genesi fra le più travagliate dell'intero *corpus* straussiano.

Innanzitutto, l'idillica pace dell'estate 1935 era tutt'altro che tale. Alla ricerca di un nuovo collaboratore letterario dopo la morte, nel 1929, di Hugo von Hofmannsthal, Strauss si era dapprima servito di Stefan Zweig: un intellettuale di vaglia, aperto e sensibile alle specifiche necessità della scrittura librettistica. L'ascesa al potere del nazismo rese tuttavia impossibile la collaborazione con l'ebreo Zweig: la loro *Schweigsame Frau* («Donna silenziosa»), rappresentata a Dresda il 24 giugno 1935 grazie agli sforzi di Böhm, restò in scena per sole quattro recite prima di essere vietata, e i rapporti di Strauss col regime divennero pessimi (il 6 luglio gli fu 'suggerito' di dare le dimissioni – ovviamente «per motivi di salute» – dalla presidenza della *Musikkammer* del Reich). Riguardo a collaborazioni future, lo stesso Zweig si fece da parte e consigliò a Strauss, come nuovo librettista, lo storico del teatro Joseph Gregor. Il compositore – non a torto, lo vedremo – fu assai riluttante, ma Zweig gli fece capire che dietro le quinte avrebbe continuato ad elargire buoni consigli, cosa che in effetti fece sintanto che la situazione lo permise. Del resto, Gregor ereditò anche progetti già avviati da Zweig, come quello di *Friedenstag* («Il giorno della pace»), l'atto unico inizialmente designato per far coppia con *Daphne* in una sorta di dittico. Fra i vari soggetti pre-



Théodore Chassériau (1819-1856), *Apollon et Daphné* (1846). Olio su tela. Paris, Museo del Louvre.

sentati da Gregor a Strauss, *Daphne* era in effetti il solo che egli avesse concepito in modo del tutto autonomo: l'idea, a quanto pare, gli era venuta il 21 giugno – il giorno dell'anno in cui il carro di Apollo percorre la sua più lunga parabola nel cielo.

Una prima stesura del libretto ebbe luogo appunto nell'estate 1935. Gregor menziona, fra gli spunti ispiratori, una litografia tratta dal dipinto (c. 1845) del pittore romantico francese Théodore Chassériau:

Mi colpì la bellezza della figura di Dafne: severa, fredda e assente, e ancora dolcissimamente infantile nei suoi caratteri di fanciulla. Il corpo nudo è ancora umano, ancora femminile in tutta la sua pienezza, ma il rivestimento che le copre le gambe pare già di un altro materiale, un'altra essenza. È il momento del mettere radici, del passare ad un altro mondo, visto con la ricchezza interiore del romanticismo, così come, in Bernini, con il consapevole splendore del barocco.

In effetti, basta gettare un'occhiata alla tavola di Chassériau per cogliere subito il nucleo del conflitto drammaturgico che opporrà Gregor a Strauss: la protagonista è caratterizzata dalla sua intoccabile, fredda distanza, e costituisce il mero oggetto passivo di un'azione simbolica in cui non pare minimamente coinvolta, se non per sottrarsi – per mezzo, da ultimo, della sua metamorfosi in alloro. Filologo e storico della cultura, Gregor utilizza il mito lasciandogli tutto il suo carattere rituale e cerimoniale, ove i simboli rinviano a concezioni del mondo cosmiche e astratte. Il suo primo abbozzo parla di uno «splendido paesaggio greco, uomini identici alla natura e agli dèi»: un'ambientazione utopico/winckelmanniana insomma, totalmente priva di tensione. Menziona del pari (seguendo la versione del mito fornita da Pausania, più che quella classica di Ovidio) «due pretendenti: Apollo, il mandriano, baritonale, circondato dalle sue servitrici/sacerdotesse, e il giovane, tenorile pastore Leucippo», di fronte ai quali «Dafne rimane enigmatica». Leucippo, per avvicinare Dafne, ha l'idea di travestirsi da fanciulla: Apollo, informato da Hermes, reagisce e l'uccide. Zeus appare sotto forma di un guardiano di porci, e medita tristemente sulla discordia fra viventi (uomini e uomini, dèi e dèi, uomini e dèi). Peneo, padre della fanciulla (la tradizione ne faceva una divinità fluviale) implora Zeus di prendere con sé Dafne e offrire in cambio la pace agli uomini. Trasformazione e coro, seguiti da un dialogo finale fra Peneo e Gea, madre di Dafne.

Zweig, chiamato da Gregor a dire la sua, dovette rendersi conto della scarsissima attrattiva drammatica di questa prima idea, e cercò di correre ai ripari: consigliò opportunamente di inserire

una scena solistica per Dafne, e ciò non solo per opportunità esteriori – affinché la cantante possa sviluppare la propria parte in modo soddisfacente – ma anche per ragioni interiori. Se Dafne alla fine vien tramutata in albero da Zeus, ciò non dev'essere un miracolo arbitrario e casuale: è più bello e logico qualora Zeus faccia avverare un inconscio desiderio di lei.

Propose anche che la metamorfosi fosse seguita e celebrata dal coro, per culminare in una sorta di cerimonia rituale di giovani coppie attorno all'alloro/Dafne, protettrice del puro amore.

Tutto questo agli inizi di settembre; Strauss intanto taceva, e certo rifletteva sulla ‘musicabilità’ dell’abbozzo. Infine, in una serie di lettere a Zweig e allo stesso Gregor, ecco arrivare le sue critiche devastanti:

È un ammasso di scene slegate, manca un nodo dell’intreccio drammatico; manca del tutto un grande confronto fra Apollo, Leucippo e Dafne, in cui Dafne possa esprimere chiaramente la propria posizione virgine rispetto ai due: ella onora il dio, che intuisce, e ama l’amico d’infanzia di un amore sororale. Dev’essere una scena alla Kleist, oscura e misteriosa [...].

Manca un conflitto spirituale interessante. Dafne (particolarmente sbiadita), anziché restare una vergine noiosa, dovrebbe amarli entrambi, il dio e l’uomo. [Così] è una pallida marionetta [...].

Non c’è nessuna concentrazione drammatica nell’azione e nel linguaggio.

La catastrofe [dev’essere] più elementare, senza le banali prediche da maestro di scuola di Giove – personaggio totalmente superfluo. In breve: il tutto, così come sta venendo fuori, col suo gergo omerico neppure troppo ben imitato, a teatro non chiamerà cento persone.

Queste ultime annotazioni, espresse da Strauss con la sua leggendaria mancanza di tatto, non mancarono di ferire il povero Gregor (Zweig fece del suo meglio per consolarlo: «sai bene, dal carteggio con Hofmannsthal, che egli possiede un robusto e sano senso del teatro. Quando lui e Hofmannsthal erano di diverso parere, Strauss ci ha sempre visto più chiaro.»). Tuttavia, il suo entusiasmo di fronte alla prospettiva di diventare il ‘librettista di Strauss’ era tale che inghiottì il rospo e riscrisse sollecitamente il tutto di lì a metà gennaio 1936. Strauss cominciò a buttar giù qualche idea musicale (testimoniata da un taccuino di schizzi poi regalato a Böhm); nel frattempo non cessava – sforzandosi, non sempre con successo, di assumere un tono un po’ meno brusco – di inviare a Gregor consigli e precisazioni:

Vede: dal punto di vista psicologico tutto deve diventare molto più sottile e intrecciato.

Al personaggio di Dafne bisogna dare il chiaroscuro di cui ha bisogno, per rendere evidenti il suo legame fatale con la natura e il suo rifiuto dell’uomo e del dio che le viene incontro in forma umana e con sentimenti umani.

Lei s’inebria sempre troppo dei Suoi stessi versi, di cui forse un quinto del pubblico dell’opera capirà qualcosa [...]. Dai miei tagli potrà vedere ciò che già oggi, ad un primo esame *non troppo accurato*, mi è parso inutile: ma sono convinto che molto ancora si può tagliare, e soprattutto ‘addensare’.

Nel frattempo, Strauss aveva associato al processo di preparazione del libretto altre persone del cui istinto teatrale si fidava: il direttore d’orchestra Clemens Krauss (sarà poi suo librettista per *Capriccio*, vecchio progetto di Zweig inutilmente transitato per le mani di Gregor) e il regista Lothar Wallerstein. Aveva bisogno di fissare in modo credibile ciò che Verdi avrebbe definito «la posizione», ossia il nodo dei rapporti reciproci fra i personaggi principali, attribuendo a ciascuno il giusto fascio di motivazioni; aveva bisogno di costruire ciò che Hofmannsthal gli aveva sempre saputo fornire, vale a dire un *plot* mitologico ‘psicologizzato’ in cui i personaggi, pur avendo un valore simbolico astratto, fossero anche caratterizzati da una personalità a tutto tondo. In fondo, *Daphne* rappresentò un titanico tentativo di far rivivere Hofmannsthal,



Antonio Pollaiuolo (c. 1431-1498), *Apollo e Dafne*. Tempera su tavola. Londra, National Gallery.

ed è notevole che Strauss – in parte assumendo lui stesso il ruolo che era stato dell'amico, in parte coordinando gli sforzi e i pareri di diversi collaboratori – abbia finito per avere in mano un prodotto la cui finezza intellettuale, se non la qualità poetica, non sfigura di fronte alle migliori creazioni operistiche del letterato viennese.

Si giunse così, nel corso della primavera, ad una nuova versione, che dovette risultare – tranne l'impianto della scena finale – simile alla definitiva. Sappiamo che una parte importante del lavoro compositivo su *Daphne* risale ai mesi di aprile/maggio 1936, e che esso continuava ancora nell'autunno dello stesso anno. Tuttavia, nella primavera del 1937 – giunto presumibilmente nei pressi del finale – Strauss si trovò bloccato: la staticità della conclusione – cerimoniale e corale – attorno all'albero d'alloro non lo soddisfaceva proprio. La soluzione emerse, come lo stesso compositore scrisse a Gregor, nel corso di una discussione con Clemens Krauss:

Domenica Clemens Krauss venne qui da me e ci siam trovati d'accordo sul fatto che dopo il commiato d'Apollo nessun essere umano, tranne Dafne, può più apparire sulla scena: niente Peneo, niente solisti, niente coro: insomma, niente oratorio: sarebbe un indebolimento. [...] Quando Apollo è uscito ella vuole seguirlo, ma dopo pochi passi rimane fissata al suolo, e lentamente – alla luce lunare, ma perfettamente visibile – si compie in lei il prodigio della metamorfosi; ma con la sola orchestra! Al massimo, durante la trasformazione, Dafne può cantare ancora qualche parola, che diviene balbettio e melodia senza parola! Forse neppure questo! In ogni caso, proprio alla fine: quando l'albero è compiuto, ella canta senza parole – solo suono di natura, otto battute ancora – il motivo dell'alloro! Le piace?

L'ultima domanda è un involontario capolavoro d'irrisione: con la rimozione dell'«oratorio» finale scompariva l'ultimo vestigio della concezione archeologizzante, ieratica e allegorica, che il povero Gregor aveva voluto imprimere all'opera. Strauss, individuata la soluzione che gli avrebbe ispirato forse il più riuscito dei suoi finali operistici, poté invece continuare a comporre, per terminare finalmente la partitura a fine anno (essa è datata – non senza una forte dimensione simbolica, vista la sua derivazione dall'universo mitico della classicità mediterranea – «Taormina, 24 dicembre 1937»). La prima esecuzione, affidata a Böhm, avrebbe poi avuto luogo a Dresda il 15 ottobre 1938.

La conoscenza del processo compositivo di *Daphne* e della faticosa messa a punto della sua struttura drammatica va ben oltre l'aneddoto: ci consente di penetrare il senso dell'opera (quello perseguito e musicalmente realizzato dal compositore) assai meglio che in altre occasioni. Se, nel suo rapporto con Hofmannsthal, Strauss si era spesso limitato ad addurre argomentazioni di «robusto e sano senso del teatro», lasciando all'altro l'elaborazione degli aspetti intellettualmente più sofisticati, la nuova situazione determinatasi nei rapporti con Gregor lo obbliga ad assumere in prima persona il ruolo di garante dell'elaborazione intellettuale: e sebbene le affermazioni di Strauss, né letterato né filosofo di mestiere, non manchino di contraddizioni e oscurità, sono comunque preziose per guidarci attraverso il senso di questa «tragedia bucolica».

L'impresa era pericolosa: com'ebbe a dire Zweig, «tutto ciò che è mitologico» potrebbe essere «troppo astratto per il nostro mondo privo di erudizione» e produrre



Andrea Appiani (1754-1817), *Apollo e Dafne* (1795-1800). Affresco riportato su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.



Frontespizio della *Dafne* di Ottavio Rinuccini. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). La prima «Dafne» operistica, e anzi, per comune riconoscimento, la prima opera della storia del teatro per musica, fu rappresentata – con musica di Jacopo Peri, e qualche contributo di Jacopo Corsi – a Firenze, Palazzo Corsi, 1598, e quindi replicata nel 1599 e 1600 a Palazzo Pitti. Lievemente adattato e ampliato, il libretto fu rimusicato da Marco da Gagliano (Mantova, 1608); tradotto e rielaborato da Martin Opitz, fu quindi intonato da Heinrich Schütz (1627).

qualcosa di «simile all'opera italiana antica», cerimoniale e allegorizzante, magari nello spirito di un certo storicismo innamorato del rinascimento italiano e del barocco viennese. Hofmannsthal, tuttavia, aveva già dimostrato che simili materie mitologiche e fiabesche (anche rivissute nello spirito del Rinascimento italiano e del Barocco viennese!) possono assumere una dimensione espressiva bruciante per la coscienza attuale, a patto di saper calibrare equilibratamente il carattere astratto dei simboli e la motivazione psicologica concreta dei personaggi: figure che non si limitano a *stare per* un'idea, ma la incarnano, e in fondo ne dimostrano – nella loro concretezza umana – la validità e la pertinenza. Lo sforzo di Strauss puntava appunto al raggiungimento di un tale equilibrio, alla costruzione di una vicenda che opponesse dei personaggi al tempo stesso concreti (individui) e astratti (idee).

Bisogna però guardarsi dal credere che questa concretizzazione drammaturgica implichi una rinuncia all'astrazione concettuale, al compito di far passare un messaggio. Quella concretizzazione dei personaggi – quell'acquisizione della complessità e del chiaroscuro – che Strauss invoca da Gregor, non intendono sottrarre la vicenda al suo quadro concettuale, ma riformularlo. Riformularlo drasticamente, e nel senso del pensiero che per decenni aveva guidato la visione del mondo di Strauss: il pensiero anti-metafisico di Friedrich Nietzsche.

Nella sua formulazione iniziale – quella di Gregor e Zweig – il *plot* di *Daphne* pare un trionfo del pensiero metafisico dell'occidente giudeo-cristiano, con la sua irrazionale sessuofobia e la sua aspirazione alla 'purezza'. Dafne, creatura di natura – meglio, la natura stessa, con le cui manifestazioni vegetali ed animali si sente in piena e profonda comunione – mostra «una resistenza all'amore terreno, un desiderio di purezza, un istinto per la natura e per l'unione con gli dèi» (Zweig). Essa invoca la divina purezza nella figura del Sole (la luce apollinea), e rifiuta con disdegno quella notte in cui dovrà svolgersi la festa dionisiaca (festa dell'accoppiamento delle greggi, della fertilità, dell'ebbrezza e dell'eros). Il suo antico compagno di giochi Leucippo, che ora la desidera carnalmente e vorrebbe coinvolgerla nelle celebrazioni notturne, costituisce l'emblema del polo dionisiaco. I genitori di Dafne, Peneo (semidio fluviale) e Gea (= la terra), sono situati, rispettivamente, in prossimità del polo metafisico/apollineo e di quello fisico/dionisiaco. Invaghitosi della fanciulla che lo invoca, Apollo discende e la desidera, ma per corteggiarla prende sembiante umano: ella rimane ferma nel suo ascetico disdegno. Lo scontro fra Apollo e Leucippo (inconciliabilità delle due sfere, divina e umana) si conclude con la morte di questi: Dafne, trasformata in vegetale (radici nella terra, i rami al vento e al sole) potrà fungere da mediazione fra i due mondi: se un contatto diretto fra uomini e dei è impossibile, esso avrà luogo per mezzo della sua funzione sacrale (dove la conclusione cerimoniale, che sprezzantemente Strauss chiama «oratorio»). In quanto pianta dei poeti, inoltre, l'alloro allude alla funzione mediatrice dell'arte e al suo carattere divino.

In questo quadretto allegorico ogni personaggio è ordinatamente assegnato ad una casella, da cui non può ovviamente uscire, dato che ne costituisce, per così dire, l'ico-

na. Strauss aveva ragione ad avvertirne la sterilità drammatica: si ha dramma solo là ove esiste un'interazione dialettica, un'imbricazione reciproca fra gli antagonisti, e soprattutto (secondo la legge fondamentale del genere tragico) ove si verifichi un'aporìa interna ai personaggi: è proprio dalle contraddizioni dell'individuo – dal tessuto contrastante ed inestricabile di motivazioni – che devono scaturire nodo e catastrofe. Ma non è solo un problema di tecnica di costruzione dell'intreccio, di motivazioni psicologiche da tradurre in musica: è anche un problema filosofico. Strauss si è letto bene la *Nascita della tragedia dallo spirito della musica* di Nietzsche: sa che 'apollineo' e 'dionisiaco', luminoso ordine metafisico ed oscuro magma delle pulsioni, non sono – come nei manuali di catechismo o nella testa dei neopuritani d'oggi – due 'poli' distinti, bensì i due momenti di un unico, incessante processo vitale. Sa soprattutto che l'apollineo è «una magnifica illusione», «un velo di bellezza» con cui la pulsione dionisiaca copre il proprio stesso essere.

La riformulazione del senso globale dell'opera passa dunque attraverso due stadi: quello preparatorio degli interventi volti a migliorare il testo in una determinata direzione concettuale, e quello – ovviamente – della sua messa in musica. Musica, quella straussiana, che opera grazie alla sua miracolosa capacità di significazione, fondata tra l'altro sull'utilizzo di un sofisticato tessuto di *Leitmotive*, che si trasformano costantemente ed innescano inattesi rapporti reciproci (qui di seguito si tenterà di individuare quelli che assumono un peso semantico e drammaturgico preponderante, ma il loro numero, così come la folla delle relative varianti, è ben maggiore). Importante è anche la tecnica di utilizzo simbolico delle tonalità, che caratterizzano personaggi ed aree concettuali. (La musicologia analitica degli scorsi decenni ha spesso esagerato nell'associare significati drammaturgici alle aree tonali utilizzate in un'opera: in questo caso, tuttavia, le associazioni sono così stabili e riconoscibili – a causa della loro netta ed esibita giustapposizione anche in un breve arco di battute – da non lasciare adito a dubbi.) Una veloce lettura dovrebbe mostrare in che modo la 'riscrittura' del mito assuma connotati interpretativi radicalmente diversi – svelando ad ogni istante la coincidenza degli opposti, l'identità dei poli, l'inganno dell'illusione.

Daphne, «tragedia bucolica», si apre sotto il segno del secondo termine: evocazione della natura valligiana (il carattere di richiamo del motivo iniziale, il timbro pastorale dell'oboe e delle altre ançe, l'*Alphorn* in lontananza per sfondare la percezione spaziale, il gioco mozartiano di una melodia che usa solo triadi o scalette di note congiunte, ma con un'apertura sintattica che fa sì che ogni frase rinvi alla successiva, e all'infinito) ai piedi dell'Olimpo. Il motivo iniziale (cfr. es. 1) è quello della protagonista, in quel Sol maggiore cui ella, ostinatamente, cercherà continuamente di ritornare (anche a costo di modulazioni assai sgarbate) nel corso dell'opera:

ESEMPIO 1 – *Daphne*, bb. 1-6





Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Apollo e Dafne* (1622-1624). Roma, Galleria Borghese.

Tuttavia la magica trasformazione armonica delle prime battute – che trascolorano a Si bemolle maggiore-Sol minore-Si minore e ritorno a Sol maggiore in men che non si dica – ci fanno capire che questa natura ‘immobile’ è, al tempo stesso, intimamente metamorfica, viva e in perenne trasformazione. Metamorfico, d'altronde, è il linguaggio musicale del tardo Strauss, che pur rispettando l'identità dell'impalcatura tonale diviene sempre, ad ogni passo, altro da sé; quanto al ruolo che rivestono gli strumenti a fiato, è certo allusivo all'ambiente pastorale, ma corrisponde anche ad un accresciuto interesse compositivo che culminerà nelle due Serenate del 1943-1945, capolavori assoluti dello Strauss strumentale e del Novecento musicale. L'universo sonoro di quest'inizio è anche quello dell'*Alpensinfonie*, non tanto nella sua rutilante dimensione materica, ma in quella meditativo/idilliaca della 'Passeggiata lungo il ruscello' (anche qui, in *Daphne*, un flauto suggerisce lo scorrere delle acque) o della meravigliosa rivisitazione mentale dell'epilogo – sentimento dell'unità con la natura velato dal senso della distanza, forse della perdita. Si scoprirà in seguito che la prosecuzione ‘mozartiana’ del motivo iniziale (cfr. es. 2) viene, sotto diverse varianti, associata alla luce solare:

ESEMPIO 2 – *Daphne*, da nove bb. prima di 1



Che essa nasca qui, nella tonalità e in continuazione del motivo di Dafne (non già nel Mi bemolle di Apollo) è già una scelta interpretativa forte: l'immagine ‘metafisica’ della luce è presentata come una proiezione della *Stimmung* del personaggio, non come una realtà in sé (ben diverso, purtroppo, sarà il vero Apollo).

Una sezione fortemente dissonante, ‘bruitista’, evoca il passaggio possente delle mandrie; i pastori alludono alla prossima festa dionisiaca, provocando il passaggio all'area tonale associata al dio e ai suoi riti, Mi maggiore. Una preghiera di addio al giorno da parte dei pastori (su una variante dell'es. 2 in trasognata mutazione armonica) funge da ponte per l'ingresso di Dafne e per il suo grande monologo introduttivo. L'area tonale, lo si è detto, è Sol maggiore; il suo saluto al sole che tramonta, tuttavia, evoca brevemente quella che sarà la tonalità di Apollo (Mi bemolle), e questa si converte a sua volta nel lontano Fa diesis maggiore, in cui risuona (cfr. es. 3) il motivo dell'albero ch'essa ama, e al quale, per l'imminenza della notte, deve dare addio:

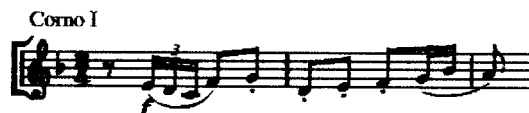
ESEMPIO 3 – *Daphne*, una b. dopo 18



In poche battute, dunque, è già delineato il percorso metamorfico da Sol (Dafne) a Fa diesis (il mondo vegetale cui essa aspira): lo si ritrova a livello formale più ampio nel-

l'impianto di quest'intera scena, e ovviamente a livello di macrostruttura nell'insieme dell'opera (il Fa diesis, che interverrà al momento della trasformazione di Dafne, sarà la tonalità conclusiva). Il canto della protagonista insiste su un registro acuto e luminoso – non facile da padroneggiare per le interpreti – e risulta profondamente intrecciato al ricco e cangiante tessuto di motivi primari e ausiliari (fra cui alcuni descrittivi: la fonte, gli uccellini): si nota subito che essa è pienamente, profondamente parte della natura che la circonda. Specularmente alla prima (Sol con incursione in Fa diesis), la seconda parte della scena, in cui Dafne si rivolge all'albero, è in Fa diesis con veloce incursione in Sol: una strategia con cui Strauss sta preparando logicamente il senso della trasformazione finale, rendendo udibile l'imbricazione già presente in lei dell'umano e del vegetale. Al termine della sua inebriata e mobilissima catena di frasi liriche spunta il tenore lirico Leucippo, col suo motivo vagamente comico e ben scandito (cfr. es. 4):

ESEMPIO 4 – *Daphne*, da 36



La sua evocazione dei comuni giochi infantili al suono del flauto pastorale – rispecchiata dagli arabeschi *Jugendstil*, senza profondità armonica, di un flauto in orchestra – riporta l'impianto a Re maggiore, tonalità ausiliaria del 'polo' dionisiaco. Dafne rimane insensibile alle sue allusioni, così come agli ammonimenti della madre Gea, che, da creatura 'terrestre' (parte di contralto profondissimo, con passaggi da incubo per l'interprete), vorrebbe vedere la figlia prendere parte ai riti dionisiaci (si noti l'evidente somiglianza della musica di Gea con quella di Erda, sua omonima in traduzione germanica, nella *Tetralogia*). Ai richiami della madre – in La bemolle – Dafne si sottrae riconducendo ostinatamente il discorso tonale al proprio – adamantino e lontanissimo – Sol maggiore.

Quanto al povero Leucippo, innamorato cotto della ritrosa, si lascia convincere da due ancelle maliziose a travestirsi da fanciulla per poter avvicinare Dafne nel corso della cerimonia dionisiaca. Questa scena, musicalmente deliziosa, assume il carattere di una danza vivace e leggera in 6/8: le ancelle hanno qualcosa di ironico e provocante che ricorda le Figlie del Reno alle prese con Alberich. Più importante il fatto che quivi si proponga un nuovo motivo, mutabilissimo nei dettagli ma sempre ben riconoscibile nei contorni, d'ora in poi associato al desiderio sessuale:

ESEMPIO 5 – *Daphne*, da 75



Motivi simili, basati su ampi intervalli discendenti 'instabili', si ritrovano spesso in Strauss con significato analogo: questo diverrà uno degli 'attori' musicali principali nel

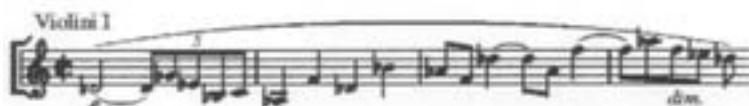


Liberale da Verona (secc. xv-xvi), *Apollo e Dafne*. Miniatura del Codice 277 A Extr. della Herzog-August Bibliothek di Wolfenbüttel.

dramma che segue. Il fatto che questo episodio funga quasi da 'preparazione a distanza' della cerimonia bacchica notturna è rinforzato dall'insistenza su Si maggiore, appunto la dominante del Mi 'dionisiaco'.

Il vecchio Peneo (basso), padre di Dafne, convoca quindi i pastori per preparare la festa: sognatore visionario, immagina sempre che gli olimpî torneranno un giorno a fargli visita, che potrà rivedere Apollo e intendere la terribile risata degli dèi. Se il suo motivo è una variante del richiamo dell'*Alphorn*, ora saldamente incardinato in Do maggiore, la funzione principale della sua allocuzione è quella di evocare la figura di Apollo attraverso un motivo (cfr. es. 6) che avrà poi, in infinite e sottili varianti ritmiche e intervallari, un ruolo molto importante, giungendo a 'riempire', anche come figurazione d'accompagnamento, intere scene:

ESEMPIO 6 – *Daphne*, da 90



Lo si era già fuggevolmente udito nel corso dell'invocazione di Dafne al sole, ma solo adesso si precisa la morfologia ritmica – con l'uso della quintina – che in seguito lo contraddistingue. Al momento in cui Peneo evoca la risata degli dèi, un grandioso *crescendo* riutilizza la musica 'bruitistica' delle greggi: segno che le mandrie di Apollo si appressano, ma anche (altro rovesciamento concettuale) che la sublime maestà apollinea e la materialità caotica del mondo bestiale coincidono. Nel frattempo, al culmine del *crescendo*, gli ottoni hanno anticipato l'altro principale motivo legato ad Apollo, quello di carattere eroico (cfr. es. 7) che fa largo uso di intervalli di quarta:

ESEMPIO 7 – *Daphne*, da quattro dopo 97



È questa una caratteristica ricorrente – utilizzata sia in senso orizzontale che verticale, come tecnica d'armonizzazione – della musica attribuita al dio: le ultime parole di Leucippo morente, «fui colpito *da un dio*», non faranno che inanellare una raggelante serie di quarte che porta *ad absurdum* il procedimento.

Il personaggio di Apollo, che «trasgredisce la propria natura divina» – scrive Strauss – «nell'avvicinarsi con sentimenti dionisiaci a Dafne», costituisce la vera chiave concettuale dell'opera, il perno dello smascheramento conoscitivo dell'illusione metafisica. Tramutato in mandriano, fa infatti il suo ingresso nella tonalità 'dionisiaca' di Re maggiore (spesso associata a Leucippo); lui racconta di essersi perduto inseguendo una mandria imbizzarrita, l'orchestra – da buon narratore onnisciente – lo smentisce intonando il motivo di Dafne (ovviamente in Sol). Non appena rimane so-

lo, la ‘maschera’ tonale cade, e alla domanda ch’egli rivolge a sé stesso – «Cosa ti conduce qui in umili vesti?» – l’orchestra risponde (preventivamente!) facendo udire il motivo dell’es. 5, quello del desiderio sessuale. Non più, però, agile e sciolto come al suo primo apparire: ora (vedi l’es. 8), affidato a trombe e tromboni, è armonizzato con una concatenazione non funzionale di sonorità dissonanti, che smascherano la disarmonia e l’inautenticità della situazione:

ESEMPIO 8 – *Daphne*, da 108



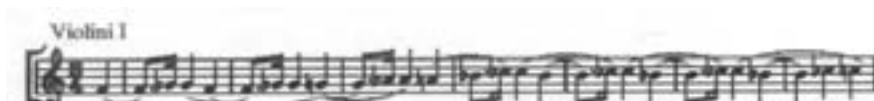
Alla luce lunare, su un solenne motivo puntato ascendente avviato da una variante del suo motivo, Dafne appare: Apollo, al contemplarne la bellezza, crede vedere la dea Diana, la propria sorella, in un ulteriore ‘scambio’ delle nature umana e divina. Quest’identificazione ‘sororale’, tuttavia, è strumento di ulteriore inganno: nella scena successiva Apollo guadagna l’intimità di Dafne presentandosi a lei come una figura ‘fraterna’. Nel calore del corteggiamento Apollo svela il proprio motivo ‘eroico’ (cfr. es. 7) nella tonalità che gli è propria, il Mi bemolle; esso, tuttavia, ha ora acquistato una sua armonizzazione perturbante (oggi, con riferimento alla fantascienza, diremmo ‘aliena’), caratterizzata dal fatto che le voci interne tendono a muoversi per quarte parallele rispetto al profilo tematico (cfr. es. 9; si noti anche una certa ‘aria di famiglia’ rispetto all’es. 8):

ESEMPIO 9 – *Daphne*, da 116



Interviene ora, dapprima poco appariscente ma carico di anelito, un motivo dal profilo cromatico che ascende ‘ad onde’ in ritmo puntato:

ESEMPIO 10 – *Daphne*, da quattro dopo 126



Esso, come si vedrà presto, è legato alla sfera del rito dionisiaco dell'accoppiamento, quasi a sonorizzare l'impulso sessuale profondo che muove l'intera natura. Qui esso è 'usurato' da Apollo per stringere il proprio assedio erotico a Dafne: la sua presenza ubiqua genera un'atmosfera inconfondibile di ebbrezza 'tristaniana'. L'assedio culmina nel momento del bacio, con un'arcana successione accordale (cfr. es. 11) che ritorna due volte – alternata al motivo di Apollo dell'es. 6 – sempre a distanza di quarta discendente:

ESEMPIO 11 – *Daphne*, da otto bb. dopo 138



Il momento è inquietante: è infatti nel bacio che Dafne avverte l'inautenticità di questo 'Apollo dionisiaco', ma questo è anche l'attimo che le spalanca la rivelazione di una dimensione ignota. Seguono, a rendere più chiara la presa di coscienza e la disillusione, il motivo del desiderio carnale (cfr. es. 5) ed una variante discendente, maccata, dell'es. 10. «Tu ti sei insinuato nel mio sogno», balbetta Dafne: e qui, sull'inevitabile irruzione del Mi maggiore, inizia la cerimonia dionisiaca (il coro propiziatorio dei pastori – invocano da Dioniso l'ebbrezza, da Afrodite l'amore – e la successiva danza di fanciulle elaborano diverse varianti dell'es. 5). La danza «ieratica» in cui Leucippo, travestito da fanciulla, riesce a coinvolgere Dafne è anch'essa caratterizzata dal motivo tristaniano (es. 10); dopo che Apollo ha interrotto la cerimonia e fatto fuggire gli astanti con un temporale (su cui Strauss indugia molto meno di quel che ci si potrebbe attendere da un mago della descrizione musicale qual era) si giunge finalmente al confronto a tre, il 'nodo' dell'azione su cui tanto insistette il compositore nell'inverno 1936.

Strauss, lo ricordiamo, cercava una 'posizione' che offrisse motivazioni drammatiche e simboliche convincenti a tutti e tre. Leucippo è qui il personaggio più lineare: il desiderio lo ha spinto a commettere un inganno, e nel voler tardivamente ritrovare la propria dignità maschile ed 'eroica' – di fronte ad un antagonista più forte – paga con la morte. Apollo compie la propria discesa nelle 'bassezze' della natura umana trucidando inutilmente il rivale, e subito recupera la coscienza di ciò che ha commesso: «uccidendo Leucippo» – scrive ad un certo punto Strauss – «Apollo uccide in sé medesimo l'elemento dionisiaco. Il simbolo di questa autopurificazione sarebbe la trasfigurazione di Dafne tramite la sua metamorfosi in alloro!». Ma Dafne? rifiutandosi ad entrambi, non inframmettendosi a proteggere Leucippo, permette che l'irreparabile si compia – contribuisce anzi a scatenarlo. Perché una simile inazione? Fu questa, in fon-



Apollo e Dafne. Miniatura in un codice petrarchesco (Cod. It. IX, 43) della Biblioteca Marciana di Venezia (seconda metà del Quattrocento).

do, la domanda cui Strauss dovette dare risposta affinché l'insieme dell'opera trovasse il proprio 'senso'. Abbiamo visto che una Dafne lontana e passiva à la *Chassériau* – virginale e insignificante – non interessava al compositore. La soluzione, Strauss la propone in una lettera che abbiamo già citato: «anziché restare una vergine noiosa, dovrebbe amarli entrambi, il dio e l'uomo». È certamente vero che Dafne si sente *tradita* da entrambi – Apollo che l'ha avvicinata come «fratello», Leucippo come «sorella», tutti e due con ben altri fini. E tuttavia: il bacio sensuale di Apollo ha rivelato in lei qualcosa di profondo ed inespresso, che ora le permette di amare – non già Apollo stesso, che appartiene ad un'altra sfera, che è falso, disarmonico rispetto alla natu-

ra terrena, ma quel Leucippo, seguace di Dioniso, nel cui desiderio ella può comunque ritrovare la natura umana che in fondo le è propria. Nel momento in cui Leucippo, fatto segno al colpo del dio, la implora di difenderlo, Dafne risponde: «Non posso! Egli [Apollo] conosce il mio segreto, egli conosce il mio cuore».

Quale segreto, in quel cuore? Qui l'orchestra fa udire la testa del motivo del desiderio carnale (cfr. es. 5): per Dafne si è dunque spalancata la rivelazione di un'esperienza erotica, che da un lato le sottrae l'innocenza necessaria per dominare la situazione – il motivo del desiderio è spesso usato in connessione al concetto di 'colpa' – dall'altro le dona la conoscenza. È solo grazie a questa rivelazione – non certo per 'compassione' – che ella, ritornando a Leucippo appena spirato – all'essere umano cui l'accomuna la natura – può comprenderne il desiderio e ricambiarne, postumamente, l'amore (il motivo erotico dell'es. 10 pervade in effetti il compianto di lei sul corpo del ragazzo ucciso). La dialettica tragica (si ricordi la definizione dell'opera: «*tragedia bucolica*») si addensa dunque, come da manuale, in un'aporia interna: Dafne, che si rifiutava al proprio mondo (quello, essenzialmente dionisiaco, della natura umana e dell'esperienza erotica), acquisisce coscienza della propria appartenenza, e si apre a Leucippo per mezzo della stessa esperienza che costa a lui la vita. «Dafne, l'essere umano» – scrive Strauss – «è comunque più vicina a Dioniso che all'inavvicinabile dio solare»: ma la scoperta di questa prossimità è pagata con la perdita irreparabile del tesoro stesso di cui ha appena acquisito consapevolezza.

Il commiato del dio, invece, è presa di coscienza della trasgressione compiuta e ritorno alla propria natura divina, in rapporto alla quale Dafne/alloro riacquisterà una funzione sublimata: questo ritorno, manco a dirlo, è siglato dal ritrovamento del 'suo' Mi bemolle eroico alle parole «Come sacerdotessa, o Dafne trasmutata, servi l'eterno fratello Febo Apollo». Il suo canto sfocia, mentre egli «scompare», in un'esaltata perorazione orchestrale; Dafne, che era rimasta chinata sul corpo di Leucippo, si leva di scatto e, su una rapida figurazione degli archi tratta dal suo tema, inizia a correre. La corsa è però troncata dal Do# unisono, *fortissimo*, dell'orchestra, che la inchioda a terra «improvvisamente». Nella semioscurità, inizia la metamorfosi.

Se Gregor si era fatto ispirare da Chassériau, nessun dubbio che Strauss (a modo suo adepto di una sorta di virtuosità barocca) guardi ad un'opera che conosceva e ammirava, e che certo conta fra le più impressionanti testimonianze dell'arte figurativa in Occidente: il marmo di Gian Lorenzo Bernini (1625). La versione classica del mito, quella delle *Metamorfosi* di Ovidio, pareva suggerire (I, 548-554) una certa gradualità nel processo di solidificazione delle carni:

Ancora prega, che un torpore profondo pervade le sue membra,
 il petto morbido si fascia di fibre sottili,
 i capelli s'allungano in fronde, la braccia in rami;
 i piedi, così veloci un tempo, s'inchiodano in pigre radici,
 il volto svanisce in una chioma; solo il suo splendore conserva.
 Anche così Febo l'ama e, poggiata la mano sul tronco,
 sente ancora trepidare il petto sotto quella nuova corteccia.

E, in effetti, la maggioranza delle trasposizioni iconografiche del mito ritrae sì Dafne come fuggente innanzi al Dio, ma già frenata dal torpore profondo che prelude alla metamorfosi. Al contrario, sfruttando genialmente il carattere statico del marmo (e innescando una rete di ossimori percettivi ben propri al carattere paradossale della poetica secentesca), Bernini ci presenta la spettacolare istantanea di un movimento pietrificato nell'attimo del suo massimo slancio dinamico. A quel momento esatto – scontata naturalmente l'assenza del personaggio di Apollo – corrisponde il Do# di ottoni e legni gravi.

Do diesis è naturalmente la dominante di Fa diesis, la tonalità 'vegetale' dell'opera: una dominante prolungata qui per molte battute. Col suo impressionante virtuosismo iconico Strauss ci fa 'sentire' il graduale spuntare dei rami in una sorta di canone all'unisono dei legni: ma il motivo, si badi bene, è quello dionisiaco dell'amore (es. 10), contrappuntato dalla frase associata all'albero (es. 3). Come all'inizio dell'opera, udiamo solo strumenti a fiato: gli archi – illustrativamente, ma anche simbolicamente – intervengono solo al momento in cui Dafne allude alla «dolce linfa della terra» che inizia a circolare nelle sue vene. Il tessuto orchestrale si arricchisce gradualmente di una brulicante molteplicità di elementi motivici (suoni di natura, le quintine di Apollo) mentre le proprietà cromatiche del motivo del desiderio (es. 10), che funge da linea portante, conferiscono a questa *Verwandlung* un carattere tonale sospeso. Sulle ultime parole intelligibili di Dafne (l'ultimo gesto, dunque, della vecchia Dafne/fanciulla) il suo tema risuona per l'ultima volta, a valori allargati, in Sol maggiore: poi lo scivolamento definitivo a Fa diesis maggiore segnala che il trapasso a Dafne/alloro è compiuto.

Infine, su un tessuto strumentale magicamente traslucido e in una ritrovata stasi armonica (una sorta di «Musica del chiaro di luna», come avverrà in *Capriccio*, ma anche un rinvio ad Ovidio: «remanet nitor unus in illa», brillio argenteo degli staccati e armonici degli archi divisi), si intrecciano il motivo di Dafne (ora acquisito a Fa diesis), quello di Apollo, e un motivo ambivalente, già anticipato dalla precedente invocazione di Apollo a Zeus, fondato sull'oscillazione fra l'impianto della triade e quello della settima diminuita sulla tonica Fa#:

ESEMPIO 12 – *Daphne*, da 257



La voce di Dafne, puro vocalizzo senza parole – divenuto suono di natura, incorporato al brulicare della vita vegetale – gioca ora in imitazione col suo *alter ego* di sempre, l'oboe: *sub novo cortice* risuonano arcani arabeschi sonori. Dissoluzione nella natura di bellezza musicale quasi insostenibile, che fa di questa pagina conclusiva forse il più riuscito 'finale' dell'intero *opus* operistico Straussiano.

All'inizio del processo creativo Strauss aveva suggerito che Dafne potesse morire di «una sorta di *Liebestod*»; in effetti, se Isolda si avvia a «naufregare, affondare incon-



Cesar Boetius van Everdingen (1617- 1678), *Apollo e Dafne*. Haarlem, Franz Hals-Museum.

sapevolmente nell'alitante tutto del respiro del mondo», Dafne – rimosso il residuo metafisico della concezione wagneriana – si dissolve nel tutto del mondo biologico (in fondo, Dafne sta a Isolda come Nietzsche sta a Schopenhauer). Considerando che, per Strauss, il *Tristano* di Wagner era «il più alto compimento di due millenni di sviluppo teatrale», si può capire quanta importanza egli attribuisse a questa «tragedia bucolica» all'apparenza priva di grandi pretese, e a questa specialissima 'morte d'amore'. Pare d'altronde che negli ultimi anni della sua vita abbia considerato la scena finale – che non si stancava mai di suonare e risuonare al pianoforte, in famiglia come in presenza di ospiti – come il proprio capolavoro.

Se la dolcezza di questo 'ritorno alla natura' potrebbe far pensare ad una sorta di 'ritrarsi dal mondo' (forse non privo di suggestione per l'anziano compositore che, dal suo ritiro alpino di Garmisch, assiste amareggiato alla degenerazione di quella che era

stata la civiltà di Goethe e Wagner), le sue scelte drammaturgico-musicali appaiono coerenti con gli intenti di poetica, e conservano una forte impronta assertiva. Dafne – la natura umana, e in quanto tale ‘naturalmente’ vicina all’indeterminato pulsare fisico dell’essere – viene sottoposta ad un processo di conoscenza e disillusione: nella sua rappresentazione mentale (si ricordi come la musica dell’es. 2 nasca da quella dell’es. 1) la luce e il sole costituivano un polo di purezza opposto alla sessualizzazione della sfera notturna. Nel momento in cui giunge a farne esperienza, ne viene crudelmente disillusa – scopre, insomma, che l’apollineo non è altra cosa dalla pulsione dionisiaca, ma coincide con essa: è un momento della dialettica del dionisiaco. Il suo sogno metafisico è distrutto, ma quest’esperienza le schiude anche la riscoperta del valore della dimensione fisica, la ‘natura’ della pulsione. Il nodo tragico vuole che essa soccomba, ma questo suo soccombere, lungi dall’essere – come nel mito – un estremo rifiuto ascetico dell’eros, costituisce un ritorno all’universo erotico di Dioniso: ad esso infatti rinvia l’impiego del tema del desiderio (es. 10) come materiale motivico usato per la scena della metamorfosi. «Dove le forze dionisiache si levano così impetuosamente come noi possiamo sperimentare» – si legge a conclusione della *Nascita della tragedia* – «là dev’essere disceso sino a noi, avvolto in una nube, Apollo». A differenza dei suoi librettisti, che ritagliano cielo e terra secondo puerili categorie allegoriche come l’umano e il divino, Strauss aveva pienamente assimilato l’idea nietzscheana di una profonda compenetrazione dialettica, di un’identità tra fondo dionisiaco dell’essere e proiezione apollinea che da esso deriva. E le proprietà logiche del linguaggio musicale – la cui multidimensionalità permette di svelare l’identità degli opposti – sembrano fatte apposta per smontare le impalcature dell’allegorismo metafisico.

Ma la *Nascita della tragedia* è anche un libro di filosofia dell’arte. A differenza di Gregor, che non aveva minimamente pensato a sviluppare questa dimensione, Strauss tentò di annetterla al senso dell’opera. (D’altronde, da *Ariadne auf Naxos* a *Capriccio*, la riflessione sui modi della creazione artistica è uno dei temi ricorrenti che ispirano la produzione straussiana.) Lo dimostrano passi come i seguenti:

[Sostenere la presenza degli dèi] è concesso al genio dell’artista, caratteristica che potremmo in parte attribuire a Peneo – costui vedrebbe nella trasformazione di Dafne in uno splendido, compiuto albero il vero compimento del suo sogno d’artista.

Non si potrebbe forse spiegare Dafne nel senso ch’essa è l’incarnazione umana della natura stessa, che viene toccata dalle due divinità Apollo e Dioniso, gli elementi della creazione artistica? essa ne avverte la presenza, ma non li comprende, e solo attraverso la morte – come allora, simbolo dell’eterna opera d’arte – può risorgere.

Se il ‘ritorno alla natura’ di Dafne è un ritorno alle origini dionisiache dell’essere dopo un tentativo tragico di estraniarsene e di innalzarsi alla sfera di Apollo, esso è anche un ritorno al cuore pulsante della creazione artistica; il dionisiaco infatti, secondo Nietzsche, «appare come la potenza artistica eterna e originaria, che suscita in genere all’esistenza tutto il mondo dell’apparenza». Ed è noto che per Nietzsche, sulla scia di Schopenhauer, solo la musica costituisce la rivelazione immediata, non esteriorizzata,



Wilhelm Baur (1607-1642), *Apollo e Dafne*. Acquafornte (1639).

di quel nucleo oscuro: «simboleggia una sfera che è al di sopra di ogni apparenza e anteriore a ogni apparenza».

Si tratta tuttavia, nel solco della concezione romantica della metafisica della musica strumentale (e sulla scia del saggio di Wagner del 1870 dedicato a Beethoven, fonte decisiva per la *Nascita della tragedia*), di musica priva di testo, strumentale appunto – donde la scelta geniale di far intervenire la voce di Dafne, un'ultima volta, come puro vocalizzo. Che Strauss, già compositore di eloquenti poemi sinfonici e poi di opere, maestro ineguagliato di 'semantizzazione' del linguaggio sonoro, celebri ora il ritorno a quel nucleo concettuale della grande tradizione tedesca che è l'idea di musica assoluta (musica che non ha bisogno di 'imitare' perché è infinitamente superiore a qualsiasi funzione denotativa), è forse parte del suo volgere lo sguardo al mondo intellettuale dei suoi anni di formazione – tanto più forte nel momento in cui lo spazio culturale tedesco è attraversato da ombre minacciose. Dopo *Daphne*, d'altronde, Strauss dimostra per la musica strumentale 'pura' un rinnovato interesse, che darà vita ai capolavori degli anni successivi: le *Serenate per fiati*, *Metamorphosen*, il Concerto per oboe.

Il processo dialettico porta dalla natura all'illusione metafisica e poi di nuovo «alle madri», al nucleo biologico profondo delle pulsioni dell'essere. E l'arabesco astratto – l'arabesco celebrato, agli albori del romanticismo, da Friedrich Schlegel – è, di quel nucleo, l'unica cifra possibile: la sola, udibile, rivelazione.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Oltre ai lessici di consultazione correnti (*Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, *The New Grove Dictionary of Opera*) e ad alcuni testi ‘classici’ dedicati a Strauss e alle sue opere teatrali (ERNST KRAUSE, *Richard Strauss: Gestalt und Werk*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955; WILLIAM MANN, *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas*, London, Cassell, 1964; ANNA AMALIE ABERT, *Richard Strauss: Die Opern. Einführung und Analyse*, Velber, Friedrich, 1972), una lettura di *Daphne* non può prescindere dall’esame del carteggio fra compositore e librettista – *Richard Strauss und Joseph Gregor: Briefwechsel (1934-1949)*, a cura di Roland Tenschert, Salzburg, Müller, 1955 – e dai resoconti, pur ‘addomesticati’, di quest’ultimo – JOSEPH GREGOR, *Richard Strauss: Der Meister der Oper*, München, Piper, 1939 –; se si vuol tenere conto anche degli scambi epistolari Strauss/Zweig e Gregor/Zweig, resi accessibili al pubblico per integrazioni successive, conviene rifarsi all’ampia e documentata ricostruzione della genesi dell’opera pubblicata da KENNETH BIRKIN, «Friedenstag» and «Daphne»: *an Interpretative Study of the Literary and Dramatic Sources of Two Operas of Richard Strauss*, New York, Garland, 1989. Una lettura di taglio analitico, corroborata dallo studio degli abbozzi, è invece proposta da BRYAN GILLIAM, *Daphne’s Transformation*, in *Richard Strauss and his World*, a cura di Bryan Gilliam, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 33-66 (lo stesso Gilliam aveva dedicato a *Daphne* la sua dissertazione *Richard Strauss’ «Daphne»: Opera and Symphonic Continuity*, Harvard 1984). Fra i contributi più recenti, che dimostrano un doveroso ritorno d’interesse per questo capolavoro e in generale per la tarda fase creativa di Strauss, si segnalano: WERNER SCHUBERT, *Musik und Dichtung – Richard Strauss / Joseph Gregor: «Daphne»*, in *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, a cura di Michael von Albrecht e Werner Schubert, Frankfurt am Main-New York, Peter Lang, 1990, pp. 409-441; INGO ZIMMERMANN, *Der griechische Himmel. Richard Strauss’ bukolische Tragödie «Daphne»*, in *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, a cura di Michael Heinemann, Matthias Hermann e Stefan Weiss, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 231-240. Nelle pagine che il lettore ha davanti a sé, i passi dalla *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche sono citati dalla versione di Sossio Giametta (Milano, Adelphi, 1977); quelli dalle *Metamorfosi* di Ovidio dalla versione di Mario Ramous (Milano, Garzanti, 1992). Gli esempi musicali sono tratti da RICHARD STRAUSS, *Daphne*, Wien, Verlag Dr. Richard Strauss, 1996 («Richard Strauss Edition, 16», Studien-Partitur) e realizzati in suoni reali (il riferimento nelle testatine è dato dalla cifra di chiamata, e dal numero di bb. che la precedono o la seguono).

Marco Marica

Daphne e il ruolo dell'artista al tempo della barbarie

Daphne è una di quelle opere che sembrano fatte apposta per suscitare giudizi radicalmente contrastanti: da un lato ci sono coloro che la sosterebbero a spada tratta e che la giudicano una delle migliori creazioni di Strauss, dall'altro coloro che la definiscono un'opera 'difficile' e poco 'scenica', e che non verserebbero una lacrima se scomparisse definitivamente dai cartelloni teatrali, sui quali peraltro compare già di rado. Qui i fedelissimi di Strauss, gli adepti, possibilmente con vari trascorsi wagneriani alle spalle; lì i detrattori, gli scettici, che del maestro bavarese amano la vena lirica e barocca, le storie truculente o le commedie rococò, ma che non apprezzano veramente la sua ostinata inclinazione verso il mito greco-latino. A complicare le cose vi è poi il problema etico della valutazione della musica di Strauss scritta dopo il 1933, e in particolare di *Daphne*, composta a partire dal 1935 tra non poche difficoltà, causate dalla situazione politica della Germania, in primo luogo dall'impossibilità di collaborare con l'amico Stefan Zweig per la stesura del libretto. Infine esiste il problema oggettivo della realizzazione scenica dell'opera, vuoi per l'imbarazzante presenza nel finale di un albero di alloro sulla scena vuota, con la cantante arrampicata sulla sommità per dar voce al lauro, vuoi per le difficoltà intrinseche di un *plot*, nel quale i 'fatti' esterni sono ben pochi, almeno per un'opera che dura quasi due ore, mentre sono particolarmente complesse e ramificate le ripercussioni di ciò che accade sulla sfera interiore, sulla psicologia dei personaggi. Ma il teatro, come ci ricorda l'etimologia stessa della parola greca, è in primo luogo 'visione', cioè rappresentazione e persino ostentazione delle dinamiche psicologiche che sottendono all'azione scenica; ciò è tanto più vero nel genere tragico, a cui appartiene *Daphne* («tragedia bucolica» è infatti il suo sottotitolo), nel quale il conflitto che coinvolge i personaggi va esplicitato e reso appunto tangibile nella maniera più netta possibile. Una vicenda così intrinsecamente interiore come la metamorfosi – psichica, prima ancora che fisica – di Dafne è invece quanto di più lontano si possa immaginare dalla 'visione', dall'esternazione del conflitto attraverso l'azione. Rappresentare sulla scena una progressiva metamorfosi fisica della protagonista è impossibile con i mezzi tecnici attuali del teatro d'opera, ma persino tradurre in immagini visive efficaci alcuni momenti salienti dell'azione (il bacio di Apollo, il travestimento e l'uccisione di Leucippo, ecc.) è un compito che mette a dura prova la fantasia e le capacità artistiche della maggior parte dei registi d'opera. La banalità – nel migliore dei casi – o addirittura il *Kitsch* – nel peggiore – sono

sempre dietro l'angolo, tanto più che una musica di tale complessità e raffinatezza come quella di *Daphne* rischia di far apparire inadeguata qualunque soluzione registica che sia meno che ispirata.

Come spiegare il fatto che Strauss, proprio mentre intorno a lui montava la barbarie nazista, si sia rifugiato nel mito e attraverso di esso abbia eretto una barriera tra sé e la realtà contemporanea? E com'è possibile che un musicista dal sicuro istinto teatrale sia incappato nell'errore madornale di scegliere un soggetto così poco drammatico e di averlo trattato in maniera del tutto anti-teatrale, accentuando il lato psicologico dell'azione? Fu colpa del librettista, il polveroso erudito Joseph Gregor, che con il suo docile servilismo non costituì un interlocutore efficace per il compositore, riuscendo al contrario a iniettare nella sua spontanea liricità l'insidioso veleno dell'accademismo? O fu colpa forse della senilità del maestro bavarese, oramai oltrepassata la settantina, della sua perdita di ispirazione e di senso del teatro? Ma allora come si spiega che di lì a poco avrebbe scritto un capolavoro indiscusso come *Capriccio*? Inoltre l'analisi attenta della partitura rivela una qualità di scrittura e una perfezione formale raramente riscontrabili in altre opere più conosciute ed acclamate di Strauss. Ad osservarla da vicino *Daphne*, opera solare e apollinea per eccellenza, risulta quanto mai enigmatica e sfuggente.

Premesso che chi scrive appartiene alla schiera dei sostenitori dell'opera, proviamo a diradare un poco il mistero che sembra avvolgere *Daphne*, e a vedere perché essa è da ritenersi una creazione degna del miglior Strauss. Com'è noto durante il nazismo i rapporti tra il musicista bavarese e il potere furono tutt'altro che idilliaci. Insignito nell'ottobre 1933 del titolo onorifico di presidente della Reichsmusikkammer, Strauss fu costretto a dimettersi per presunte 'ragioni di salute' appena due anni più tardi, dopo aver commesso agli occhi dei nazisti una serie di passi falsi ideologici, il più grave dei quali fu la rappresentazione della *Schweigsame Frau* a Dresda nel giugno 1935 con il nome del librettista, l'ebreo Stefan Zweig, messo in evidenza nel cartellone (neppure un mese dopo Strauss dovette dimettersi dalla presidenza della Musikkammer). Inoltre ebbe non poche difficoltà per via dei suoi legami di parentela con ebrei tedeschi, e fu costretto a far valere tutta la sua influenza sul regime per assicurare la loro incolumità. Tuttavia resta il fatto che egli scrisse e diresse *Inno olimpico* per i giochi di Berlino del 1936, una composizione commissionatagli dal regime, e che fu l'unico dei grandi compositori del tempo a rimanere in Germania fino alla fine della guerra e a far rappresentare in patria le proprie opere, sfruttando fino in fondo i vantaggi che gli derivavano dall'essere il più celebre musicista tedesco vivente.

Ad esempio *Daphne* – forse vale la pena ricordarlo – andò in scena pochi mesi dopo l'*Anschluss* dell'Austria, a un mese dalla vergognosa Conferenza di Monaco e appena poche settimane prima della Notte dei cristalli, con la quale Hitler impresse una svolta decisiva alla persecuzione degli ebrei. I biografi hanno fatto oramai luce su questi aspetti poco edificanti della vita di Strauss, mettendo in chiaro come il suo atteggiamento oscillante e contraddittorio nei confronti del nazismo non fu dovuto a ragioni ideologiche, bensì alla sua disarmante ingenuità – immaturità? – politica, a una



Tavola di cassone con la metamorfosi di Dafne (Italia settentrionale, intorno al 1480). Parigi, Collezione Lazzaroni.

totale incapacità di comprendere fino in fondo la minaccia rappresentata dal nazismo – per la Germania, per l'Europa e per il compositore stesso – e a una concezione allo stesso miope, antistorica e aristocratica del proprio ruolo di artista nella società contemporanea. Per molto tempo infatti Strauss si cullò nell'illusione che fama, influenza e una solida posizione economica avrebbero messo al riparo sé e la sua famiglia dal nazismo, e che prima o poi anche quella 'bufera' sarebbe passata, lasciandolo indenne come era avvenuto altre volte, alla fine del Regno di Baviera e poi al crollo del Reich guglielmino.

Figlio del suo tempo e della cultura tedesca d'allora, Strauss viveva fino in fondo la condizione d'artista, immerso unicamente nel suo mondo di note e convinto, come un personaggio di Mann, della purezza dell'arte. Negli appunti personali di Strauss, conservati a Garmisch, e nelle sue lettere a Zweig si leggono spiegazioni così *naïves* circa la sua partecipazione alla vita culturale della Germania nazista, da risultare tanto più credibili quanto più assolutamente paradossali: Strauss avrebbe perseguito unicamente il bene della musica e dei musicisti tedeschi, e infatti in nome dell'arte fu capace sia di difendere la musica di Mahler e Debussy dalla messa al bando in Germania, sia di affermare l'assoluta importanza di ristabilire l'esclusiva delle rappresentazioni di *Parsifal* a Bayreuth! Il suo non era machiavellismo politico, erano piuttosto un candore e un fervore adolescenziali, che l'accomunano a tanti personaggi ancora psicolo-

gicamente acerbi delle sue opere, l'Octavian, il Komponist di *Ariadne auf Naxos*, e, naturalmente, Dafne.

Chiaramente le scelte estetiche di un artista non possono essere valutate solo col metro delle sue convinzioni politiche, così come non sempre la biografia di un musicista è illuminante circa la sua evoluzione stilistica; tuttavia quando l'artista in questione è un compositore del calibro di Richard Strauss, e il 'vento della storia' inizia a soffiare impetuoso come nel 1938, qualsiasi scelta estetica, anche quella di isolarsi ermeticamente dalla realtà, reca sempre in filigrana il marchio del tempo. La questione che si pone non è dunque stabilire in che relazione si ponga *Daphne* con la Germania nazista, bensì comprendere perché il compositore, dall'alto del suo *buen retiro* bavarese di Garmisch, sia rimasto affascinato dal vecchio mito apollineo.

Quello di Apollo e Dafne è uno degli episodi più celebri della mitologia antica, e sin dai banchi di scuola ha sempre fatto parte del bagaglio culturale degli occidentali. Se ricordiamo i celebri versi di Ovidio, o abbiamo presente lo stupendo gruppo marmoreo di Bernini, conservato alla Galleria Borghese di Roma, o infine osserviamo l'assai meno noto dipinto del pittore romantico francese Théodore Chassériau, da cui trasse ispirazione Gregor, il punto culminante del mito è sempre quello della metamorfosi di Dafne. Poco importano le motivazioni e gli antecedenti del fatto (del resto inesprimibili in un quadro o in una scultura): l'elemento centrale è sempre quello, la ragazza che sta diventando albero e che si trova ancora a metà del processo di metamorfosi. Ora, che l'interesse di un pittore e di uno scultore si incentri sul momento finale del mito di Dafne non stupisce affatto: rappresentare attraverso un'arte statica – per certi versi persino la poesia è statica, se non è agita – come la pittura e la scultura un fenomeno eminentemente dinamico quale la metamorfosi costituisce una sfida intellettuale d'indubbia attrazione per un artista, che può interpretare la trasformazione di Dafne in chiave sensuale e barocca (Ovidio, Bernini), oppure romantica e metafisica (Chassériau), come *Sehnsucht* verso un'altra dimensione, una dimensione superiore.

Assai più difficile è invece rendere interessante la metamorfosi di Dafne sulla scena teatrale, dato che il teatro – musicale e non – è di per sé una forma d'arte dinamica, e dato che, come si è già detto, la raffigurazione visiva di tale metamorfosi può solo essere allusa. Di conseguenza l'antefatto della vicenda, l'amore per la natura di Dafne, il corteggiamento e il rifiuto di Leucippo, il travestimento di Apollo e il suo tentativo di sedurre la protagonista, infine le motivazioni drammatiche e psicologiche del rifiuto di Dafne di darsi ad Apollo, divengono tutti elementi essenziali di una trasposizione teatrale del mito. Ciò è dimostrato sin dalla prima opera in musica basata sul mito di Dafne, l'omonima composizione di Peri andata in scena a Firenze nel carnevale 1597-1598 (essa è anche la prima opera in assoluto nella storia della musica), della quale si è conservato integro solo il libretto di Ottavio Rinuccini. Anche il fitto carteggio di Strauss con Gregor, Zweig, e gli altri collaboratori, che furono interpellati per risolvere alcuni nodi drammatici della vicenda (come si legge nel saggio di Luca Zoppelli in questo volume) testimoniano la preoccupazione del compositore di rendere esplicito il nodo drammatico della vicenda e di rafforzarne la componente tragica. Strauss era ben con-

sapevole del pericolo che il mito di Dafne risultasse poco teatrale sulle scene e per questo acconsentì inizialmente a un finale nel quale un corteo con dieci coppie cantava intorno all'albero di alloro, in una sorta di azione sacra. Resosi conto che neppure questa soluzione era soddisfacente, perché inevitabilmente sminuiva la drammaticità insita nella scena della metamorfosi, costrinse Gregor a riscrivere il finale e a far sì che l'albero comparisse solo sulla scena. Poste queste premesse, l'accusa di poca drammaticità riferita all'opera di Strauss risulta del tutto inconsistente. Il punto è semmai quello di cercare di comprendere, calandosi nella mentalità e nella cultura del compositore, quale concezione di 'tragedia' si esplicita nella partitura di *Daphne*.

Il libretto di Gregor, nonostante l'ampio lavoro di revisione svolto dal compositore, è indubbiamente poco avvincente per lo spettatore; il linguaggio è turgido e ricco di metafore, l'azione solenne e stilizzata come in un dipinto neoclassico, i personaggi secondari, soprattutto Gea e Peneo, poco delineati (essi ricordano i classici 'comprimari' del melodramma italiano dell'Ottocento), i monologhi di una lunghezza estenuante, le masse corali statiche e monumentali come la peggiore arte plastica di regime. Del resto Strauss era ben consapevole dei pericoli insiti in una vicenda che poteva apparire fredda e stilizzata, più metafisica che umana, con un intrigo amoroso appena accennato – Leucippo viene ucciso senza riuscire a sedurre Dafne –, un confronto tra i due rivali ridotto a poche frasi d'ingiuria, che Leucippo e Apollo si scambiano al momento di smascherarsi a vicenda, e per finire una protagonista che, rispetto ai turbamenti erotici delle altre eroine straussiane, più che casta appare infantile e frigida. È vero, in tutta l'arte europea degli anni Trenta del Novecento si ravvisa una tendenza alla stilizzazione, soprattutto in Germania, patria della *Neue Sachlichkeit* e del *Bauhaus*; persino Brecht e Neher, due autori tutt'altro che inclini alle astrazioni simboliche, con la loro opera *Die Bürgschaft* (1932) scrissero una sorta di parabola fuori dal tempo ispirata alla Bibbia. Ma Strauss si è sempre tenuto lontano dai movimenti artistici d'avanguardia e dalla cultura della repubblica di Weimar in generale.

Il rifugio di Strauss nel mito e nell'astrazione simbolica potrebbe dunque essere interpretato come una sorta di fuga dalla realtà, come una forma di autocensura o di barriera protettiva eretta a difesa dal mondo esterno; in quegli stessi anni i poeti ermetici italiani e gli intellettuali tedeschi che, rimasti in Germania, non aderirono al regime nazista, scelsero la via della *innere Emigration*, cioè della emigrazione interiore, come estrema forma di sopravvivenza artistica, isolandosi o rinchiudendosi nell'élitarismo. Questa interpretazione tuttavia contrasta con il fatto che Strauss non cessò di avere un ruolo di primo piano nella vita musicale della Germania nazista, e soprattutto col fatto che ermetismo ed emigrazione nell'interiorità, élitarismo e soggettività, non sono affatto coniugabili con una forma d'arte eminente 'pubblica' e 'sociale' – almeno nell'accezione straussiana – qual è il teatro musicale. Strauss, infine, non aveva affatto bisogno di fuggire dalla realtà, perché nella realtà, quella storica, politica e persino artistica dell'epoca in cui visse, non si era mai calato.

La chiave di lettura di *Daphne* va dunque cercata altrove, e cioè nell'unico luogo possibile: la musica. Zoppelli scrive giustamente che Strauss ha 'psicologizzato' il mito di

Dafne, e che si è avvalso delle categorie estetiche nietzscheane di apollineo e dionisiaco per iniettare linfa vitale e spessore drammatico nelle vene degli anemici personaggi di Gregor. Ora, l'unica via che Strauss poteva imboccare per rendere psicologicamente e drammaticamente interessanti i personaggi dell'opera era quella che aveva percorso da sempre, cioè stabilire delle relazioni semantiche tra la situazione scenica e la musica attraverso l'impiego di *Leitmotive*. In tale maniera egli poteva, per così dire, dotare di tridimensionalità i personaggi, altrimenti troppo stilizzati, e allo stesso tempo rivelarci i loro pensieri più reconditi, come fa ogni bravo scrittore quando fa capolino tra le righe del suo romanzo per spiegarci cosa pensa – e magari non dice – un personaggio in una data situazione. Non solo dunque la psicologia dei personaggi viene rivelata all'ascoltatore, ma anche i loro mutevoli rapporti vengono esplicitati dalla musica.

La partitura di *Daphne* è zeppa di tali situazioni (cfr. la guida all'ascolto), ma alcune risultano particolarmente significative per comprendere fino in fondo lo spessore drammatico dell'opera e l'incredibile maturità compositiva dell'autore. La musica che egli scrive per la protagonista offre esempi splendidi in tal senso. Prendiamo il preludio strumentale, che in poche battute ci delinea un quadro psicologico di Dafne. I motivi che vi compaiono non hanno ancora una connotazione psicologica o drammatica specifica per l'ascoltatore – l'acquisteranno solo nel corso dell'opera –, tuttavia non ci sono dubbi che l'*ensemble* di legni allude al carattere "bucolico" della tragedia, egregiamente espresso dalle melodie dell'oboe (es. 1), e allo stesso tempo, per metonimia, all'amore di Dafne per la natura vegetale e alla sua trasformazione finale in albero d'alloro.

ESEMPIO 1 (bb. 1-3)



Il brano prosegue tra eleganti arabeschi, fino a rimanere sospeso sulla dominante di Sol maggiore, la tonalità di base del preludio. A quel punto un *Alphorn* sulla scena intona un motivo che, per il timbro rozzo dello strumento, sta alla melodia dell'oboe dell'es. 1 come gli zoccoli in legno di un contadino alpino stanno alle scarpine in seta di una damina settecentesca:

ESEMPIO 2 (da tre bb. prima di 3)



L'impiego di questo strumento, che veniva usato come richiamo dai pastori delle Alpi e stava particolarmente a cuore a Strauss, sembrerebbe qui fuori luogo, poiché evoca in maniera inequivocabile un paesaggio alpino, che ha poco a che vedere con le pendici del monte Olimpo e l'epoca mitologica della vicenda. Ma con il suo crudo realismo



Apollo e Dafne. Xilografia del «Meister I B mit dem Vogel»

e la sua fattura primitiva, che si riflette nel timbro cupo e rimbombante, l'*Alphorn* costituisce una perfetta antitesi all'eleganza bucolica del preludio. Esso è infatti uno strumento in legno come l'oboe e il clarinetto, ma è privo di chiavi ed ha un'intonazione incerta. Se la piccola orchestra di fiati delle prime battute del preludio è dunque sinonimo di 'civiltà', ma anche di 'purezza' e di spirito apollineo, l'*Alphorn* sul palco diviene per antitesi simbolo di "natura", di istinto primigenio e di spirito dionisiaco, che reca in sé sia il germe del principio vitale della nascita e della rigenerazione, sia quello distruttivo della 'barbarie' e della distruzione.

Ciò diverrà più chiaro per l'ascoltatore poco dopo, verso la metà del primo assolo della protagonista. Dafne si rivolge al sole che sta tramontando, e dice che quando sarà scomparso e saranno subentrate le tenebre si troverà sola, senza i suoi 'fratelli', gli alberi, i fiori, la farfalla, la fonte. Dafne non parla della festa che ci sarà *quella* notte, ma solo dell'angoscia che le provoca la notte. La musica però ci aiuta a chiarire i pensieri nascosti della ragazza; gradualmente emerge il tema dell'*Alphorn*, affidato prima ai fagotti, quindi ai clarinetti e finalmente ai corni, quasi una percezione inconscia di una minaccia imminente. Diviene esplicito così il timore recondito di Dafne: *ogni* notte è pericolosa, perché nella notte lo spirito dionisiaco, che ella rifugge, ha il sopravvento. Il carattere sacrale e allo stesso tempo vagamente minaccioso del tema dell'*Alphorn* appare ora evidente: non solo la festa orgiastica notturna si contrappone alla serenità apollinea del giorno, e di conseguenza risulta del tutto estranea alla protagonista («Fremd ihre Sprache, rauh ihre Sinne, / Fremd sind sie mir wie den Bäumen und Blüten!»), ma essa rappresenta anche una minaccia alla sua castità, alla purezza della fonte, all'integrità degli alberi e dei fiori. La festa della «blühende Rebe» non è altro allora che uno stupro collettivo, nel quale Dafne, per volere del padre, è destinata a perdere definitivamente la sua verginità e di conseguenza a rinunciare per sempre alla sua purezza, all'amore per la natura e per la luce del sole, e, come tutte le altre ragazze sue compagne, dovrà congiungersi con un uomo. Dafne, cioè, per volere del padre dovrà dire addio allo spirito apollineo e piegarsi a quello dionisiaco. Il realismo dell'*Alphorn* sulla scena va dunque ben oltre l'espedito musicale di ampliare lo spazio sonoro, ma assume una valenza simbolica e psicologica fortissima: è la voce della cruda realtà che infrange l'incanto idilliaco del sogno, la natura che prende la sua rivincita sulla cultura, è Dioniso che scaccia Apollo, è l'eros avvertito come pericolo e minaccia per la propria integrità.

L'accento all'eros ci permette di intravedere in controluce la trama simbolica sulla quale è intessuta l'interpretazione straussiana del mito di Dafne. Tutta la vicenda può essere vista infatti come una duplice metamorfosi della protagonista: quella del passaggio dall'adolescenza alla maturità, attraverso la scoperta dell'eros, e quella finale in alloro, simbolo del rifiuto dell'eros, e di conseguenza della natura umana. L'eros è il principio dionisiaco che si esplica attraverso il desiderio; tra i *Leitmotive* di cui è intessuta la partitura quelli relativi al desiderio hanno un posto di primo piano. Leucippo, personaggio umano interamente dedito allo spirito dionisiaco, è colui che compare in scena quasi sempre accompagnato dal suo 'tema del desiderio' (es. 3), spesso in con-

trappunto o fuso in un unico tema con quello di Dafne (es. 1). Del resto il suo tema contiene già molti elementi dell'es. 1 (le eleganti terzine, i salti discendenti di sesta e ascendenti di terza), esibisce cioè sfacciatamente l'oggetto del desiderio:

ESEMPIO 3 (da 46)



Anche Apollo, contravvenendo alla sua natura divina e alla sua imperturbabilità, ha un 'tema del desiderio' (es. 4), che ovviamente è indirizzato a Dafne, come risulta dalla somiglianza tra la parte finale del suo e il 'tema del desiderio' della protagonista (es. 5).

ESEMPIO 4 (da otto dopo 109)



ESEMPIO 5 (quattro dopo 126)



Dafne ha però anche un secondo 'tema d'amore', che tuttavia non ha nulla di misterioso o inquietante, perché esprime il suo amore per la luce:

ESEMPIO 6 (bb. 20-24)



L'es. 5 è da definirsi pertanto più correttamente il tema della 'trepidazione erotica'; esso compare quando *Daphne* viene attratta irresistibilmente da Apollo, perché le appare – così almeno crede – l'incarnazione della luce. Ma al momento di avvicinarsi a lui scoprirà che, come Leucippo, anch'egli la desidera carnalmente. Baciata proditoriamente da Apollo, Dafne scopre l'eros, perde lo stato d'innocenza infantile iniziale e diviene adulta; l'es. 6 scompare pertanto dalla partitura, perché l'amore per la luce si è trasformato in eros, in attrazione per la sua incarnazione, cioè per Apollo travestito da pastore. È questa la prima metamorfosi di Dafne, assente nel libretto e narrata interamente dalla musica. Quando Leucippo morrà, Dafne dirà di capire finalmente cosa provasse per lui, perché ora sa cos'è l'amore.

Il tema della 'trepidazione erotica' di Dafne non appare più dopo l'episodio del bacio. Ma ritornerà, dando vita a un canone impressionante, al momento della metamorfosi in lauro, unito a un motivo che nel corso dell'opera indicava il sentimento pa-



1. *Apollo che uccide il gigante Tizio*. Kýlix (particolare) del Pittore di Penteselea (secondo quarto del V secolo a. C.). Monaco, Antikensammlung.

2. *Dioniso*. Anfora (particolare) del Pittore di Kleophrades (fine VI-primo quarto V secolo a. C.). Monaco, Antikensammlung.

nico di Dafne. Ancora una volta dunque un desiderio erotico viene espresso dalla musica insieme al suo oggetto, che nella scena finale dell'opera è costituito dal mondo vegetale. Quando la metamorfosi si è compiuta il tema del desiderio lascerà spazio a una lunga melodia dei violini e dei flauti, risultante dalla 'metamorfosi' di quattro temi legati alla protagonista e ad Apollo. La musica assume un'immobilità armonica per così dire 'vegetale', accompagnata da un tremolo degli archi divisi, che dura fino all'ultima battuta dell'opera e che rappresenta una chiara allusione al tremolare delle foglie al vento. Apollo e Dafne, la luce e il lauro, il dio e la creatura umana divenuta vegetale, sono intrinsecamente uniti in questa immagine sonora, che costituisce una delle pagine più geniali uscite dalla penna di Strauss.

Da questi brevi esempi risulta chiaro come l'esile trama del libretto è irrobustita da una seconda trama, interamente affidata alla musica, che come una sorta di sottotesto

ci racconta la 'vicenda psicologica' del mito di Dafne. E questa seconda trama è – essa sì – assai intensa e ricca di intrecci drammatici. È una vicenda basata, da un lato, sul timore e poi sulla scoperta dell'eros, dall'altro sulla presa di coscienza della propria natura; una vicenda che dispiega forti tensioni tra i rivali in amore (Apollo e Leucippo), una figura patriarcale (Peneo) e una madre morbosamente interessata alla perdita di verginità della figlia. Apollo, dopo aver ucciso Leucippo, capirà che ha tradito la sua natura divina lasciandosi pervadere dallo spirito dionisiaco; Dafne prenderà coscienza dell'eros, ma vorrà tornare alla sua vera indole, che è quella votata alla castità e al sentimento panico. Per questa ragione Apollo, che l'ama e che è l'unico che «conosce il suo segreto», accoglie il suo desiderio facendola trasformare in alloro.

In questa «tragedia bucolica», curiosamente, la natura è sempre percepita come una minaccia; solo per Dafne, ingenua come una bambina che ha paura di far male ai fiori e all'erba che calpesta, la natura è sinonimo di beatitudine. Per tutti gli altri personaggi la natura è piuttosto una forza primigenia incontrollata con la quale fare i conti, che produce violenti temporali, fa diventare furiosi gli animali in calore, determina ebbrezza attraverso la vite e, per finire, scaglia lampi e tuoni sulla terra, come quelli che pongono bruscamente termine al bacchanale. La partitura di Strauss è prodiga di *Naturlaute* inquietanti, tranne quando sono evocati dalle parole di Dafne.

A fianco della polarità fra apollineo e dionisiaco si delinea in *Daphne* un'antitesi parallela tra cultura e natura, che non è altro che una proiezione sul piano dell'esperienza e dell'attività umana di quella polarità metafisica indicata da Nietzsche. Ma l'antitesi cultura/natura aveva avuto nella cultura tedesca di fine Ottocento una diffusione assai più ampia rispetto a quella nietzscheana di apollineo/dionisiaco, basti pensare ai romanzi di Thomas Mann; del resto il mondo germanico, intriso di filosofia idealista, era particolarmente incline a ragionare per antitesi dialettiche, che durante gli anni turbolenti della Repubblica di Weimar si tradussero in violente scelte di campo culturali e politiche. Strauss è un tipico esempio di questa mentalità idealistica: la sua concentrazione sull'arte, il suo rifiuto della contemporaneità, persino la sua scelta di vivere a Garmisch, sono tutte scelte riconducibili a una visione dicotomica della realtà, nella quale il musicista si colloca inequivocabilmente sul polo della cultura (in opposizione alla natura), dell'arte (in antitesi con la vita), della civiltà (contro la barbarie), della *Gemeinschaft* degli uomini di talento (in opposizione alla *Gesellschaft*, alla società regolata da norme comuni). Non stupisce dunque che egli, costretto dalla massificazione della vita sociale e culturale imposta dal nazismo ad arroccarsi sempre più sul polo della cultura, si sia al contempo sentito fortemente attratto dallo spirito apollineo di Dafne. Il desiderio di purezza e di fusione con la natura di Dafne può simboleggiare dunque anche l'emigrazione interna dell'artista Strauss di fronte al nazismo, il suo ribadire la supremazia della cultura sulla barbarie.

La raffinatezza estrema della partitura di Dafne non è solo il prodotto di un artista sommo chiuso nella sua torre d'avorio, ma il supremo sforzo del compositore di convincere i suoi compatrioti a ritornare sui propri passi. La scena finale dell'opera costituisce il corrispettivo musicale del marmo di Bernini, un vero *tour de force* barocco di



Leonhard Fanto (1874-1958), figurini (festa dei pastori) per la prima rappresentazione assoluta di *Daphne*. Fanto disegnò i costumi anche per le prime di *Salome*, *Elektra*, *Die schweigsame Frau*, e le scene i costumi di *Die ägyptische Helena* e *Arabella* (con Johannes Rothenberger).

raffigurazione sonora della metamorfosi, una delle pagine più impressionanti del Novecento musicale tedesco, un monumento sonoro alla *Kultur*. Ma se nell'opera un dio concederà a Dafne di superare il conflitto cultura/natura, apollineo/dionisiaco, umano/vegetale, trasformandola in albero, nella Germania hitleriana l'auspicio di Strauss ad operare una metamorfosi, ad eclissare il polo dionisiaco a favore di quello apollineo, resterà insoddisfatto. Se la dicotomia può infatti funzionare come motore drammatico di un'azione teatrale, anche di un'azione mitologica, e può pertanto restare irrisolta, nella vita reale l'antitesi cultura/barbarie avrebbe richiesto il superamento attraverso una sintesi, cioè attraverso una presa di posizione morale, che è ad esempio la scelta di Thomas Mann. Strauss appare così un raffinatissimo compositore, un esteta in un mondo che ha ucciso l'arte, che col suo messaggio apollineo rivela anche tutta la sua fragilità umana di fronte al vento impetuoso della storia.

DAPHNE

Libretto originale di Joseph Gregor

Edizione a cura di Marco Marica,
con guida musicale all'opera



Gregor e Strauss a Garmisch. Josef Gregor (1888-1960) scrisse i libretti di *Friedenstag* (su un abbozzo approntato da Zweig), *Daphne* e *Die Liebe der Danae*.

Daphne, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

L'edizione della partitura di *Daphne* ha seguito di poco la prima esecuzione a Dresda; essa è stata pubblicata dalla casa editrice Adolf Fürstner di Berlino (Part. Fürstner n. 8380), la quale dopo il 1943 ha ceduto i diritti alla casa londinese Boosey & Hawkes, che li detiene per gran parte del mondo, e alla Schott di Magonza, che ne usufruisce per la Germania e alcuni paesi europei. Una ristampa è stata fatta nel 1996 dalla casa editrice Dr. Richard Strauss GmbH & Co. di Vienna. Anche la riduzione per canto e pianoforte, effettuata da E. G. Klussmann, è stata pubblicata nel 1938 da Adolf Fürstner (Part. Fürstner n. 8383), ed è ora proprietà della Boosey & Hawkes e della Schott. Dello stesso anno è infine un'edizione dello spartito per canto e pianoforte con la traduzione francese (Part. Fürstner n. 8395).

La casa editrice berlinese, sempre nel 1938, ha pubblicato anche il libretto tedesco (n. 8385), i cui diritti sono oggi in possesso della Boosey & Hawkes e della Schott, che ne hanno pubblicato una ristampa bilingue tedesco/inglese (traduzione di M. Massey) nel 1965. All'editore Fürstner si devono infine la pubblicazione nel 1939 della traduzione francese del libretto, a cura di J. Chantavoine (Fürstner n. 8393) e nel 1942 di quella italiana, a cura di R. Küfferle (Fürstner n. 8398), che è a tutt'oggi l'unica esistente e ha fornito la base del testo che viene qui pubblicato a fronte dell'originale.¹

Sebbene si tratti di una sorta di versione 'ufficiale' ed abbia degli indubbi meriti letterari, la versione italiana del libretto di Küfferle presenta per il lettore moderno alcuni inconvenienti, dovuti essenzialmente al fatto che si tratti di una traduzione ritmica, pensata cioè per essere cantata con la musica di Strauss, e che dunque anteponga la 'musicalità' alla 'fedeltà' all'originale. Ciò spiega da un lato il lessico fortemente stilizzato, influenzato da calchi librettistici italiani dell'Ottocento («lanigero stuol»), ma con echi boitiani e addirittura danteschi («dalla cintola in su»), dall'altro il fatto che la traduzione non sempre rispetta alla lettera il senso del testo tedesco, poiché deve tener conto del numero delle sillabe e degli accenti del testo originale. Ciononostante il traduttore ha cercato di usare per quanto possibile versi e rime riconducibili alla tradizio-

¹ Si rammenti che, a causa delle persecuzioni razziali, Otto Fürstner (che aveva acquisito i diritti non solo sulle partiture di Strauss, ma anche di quelle di Pfitzner) dovette abbandonare la Germania nazificata, e lasciò la ditta in affitto a Johannes Oertel, che la tenne fino al 1950.

ne poetica e soprattutto librettistica italiana, come si vede anche dall'impiego delle tipiche espressioni fortemente sintetiche e ricche di elissi proprie dei libretti d'opera italiana. Per queste ragioni nella guida all'ascolto si è preferito citare i versi in tedesco e fornire tra parentesi una traduzione letterale, impiegando la versione del libretto italiano solo quando essa non si discosta troppo dal senso dell'originale.

ATTO UNICO		p. 49
APPENDICI:	<i>Varianti testuali nella partitura</i>	p. 99
	<i>L'orchestra</i>	p. 101
	<i>Le voci</i>	p. 103

DAPHNE

Bukolische Tragödie in einem Aufzug von

Joseph Gregor

Musik von Richard Strauss

Uraufführung

15. Oktober 1938, Dresden (Staatsoper)

PERSONEN

PENEIOS	Baß
GAEA	Alt
DAPHNE	Sopran
LEUKIPPOS	Tenor
APOLLO	Tenor
ERSTER SCHÄFER, <i>alt</i>	Bariton
ZWEITER SCHÄFER, <i>sehr jung</i>	Tenor
DRITTER SCHÄFER	Baß
VIERTER SCHÄFER	Baß
ERSTE MAGD	Sopran
ZWEITE MAGD	Sopran
Schäfer, Maskierte des bacchischen Aufzugs, Mägde	Chor, Ballett

ORT

Bei der Hütte des Peneios am Fluße dieses Namens

ZEIT

in mythologischer Zeit

Die Werke von Richard Strauß genießen bis auf weiteres den Schutz des Copyrights

© 1933 Richard Strauß

© 1994 Füstner Musikverlag GmbH, Mainz

DAFNE

Tragedia bucolica in un atto di

Joseph Gregor

Musica di Richard Strauss

Versione ritmica dal tedesco di Rinaldo Küfferle

Prima rappresentazione in italia:

Milano, Teatro alla Scala, 17 aprile 1942

PERSONAGGI

PENEO	Basso
GEA	Contralto
DAFNE	Soprano
LEUCIPPO	Tenore
APOLLO	Tenore
PRIMO PASTORE, <i>vecchio</i>	Baritono
SECONDO PASTORE, <i>assai giovane</i>	Tenore
TERZO PASTORE	Basso
QUARTO PASTORE	Basso
PRIMA ANCELLA	Soprano
SECONDA ANCELLA	Soprano
Pastori, maschere del corteo bacchico, fanciulle	Coro, Balletto

LUOGO

Presso la capanna di Peneo in riva al fiume omonimo

EPOCA

Nel tempo della Mitologia

Berlin, Johannes Oertel, © 1942

EINAKTER

ATTO UNICO

Steinigtes Flußufer, dichte Ölbaumgruppen. Letzte Sonne. Rechts steigt die Landschaft zum Hause des Fischers PENEIOS auf. Im Hintergrunde ist der Fluß zu denken. Den Abschluß bildet das gewaltige Massiv des Olymp. Die Bewegung einer großen Schafherde wird hörbar: Zurufe, Geläute, Schieben, Drängen, Hundegebell. Mitten hinein der Laut eines mächtigen Alphorns. Herde stutzt: dann drängt sie – schwächer – weiter. Wieder das Horn. Der Laut der Herde verebbt.¹

Pietrosa riva del fiume, folte macchie di ulivi. Ultimo sole. A destra il paesaggio sale alla casa del pescatore PENEIO. Nel fondo è da pensare il fiume. Il poderoso massiccio dell'Olimpo chiude il fondo. Si ode il rumore di un grosso branco di pecore in moto; richiami, scampanio, calpestio di pecore che si urtano e si accalcano, abbaiare di cani. Su tutto ciò domina, possente, il suono di un corno alpino. Il gregge sosta; poi, più debolmente, si spinge oltre. Il corno squilla di nuovo. Il rumore del gregge dilegua.

¹ A sipario ancora calato l'orchestra esegue un breve preludio strumentale, che introduce l'atmosfera agreste e arcaica dell'azione e allo stesso tempo fornisce un ritratto psicologico della protagonista. Il piccolo *ensemble* di legni allude infatti sia al carattere «bucolico» della tragedia, egregiamente espresso dalle melodie dell'oboe (ess. 1 e 3), sia all'amore di Dafne per la natura vegetale, e alla sua trasformazione finale in albero d'alloro. Il carattere cullante e fluido di alcuni temi melodici (ess. 2 e 4) ci rammenta inoltre che Dafne è figlia di una divinità acquatica (Peneo), mentre il continuo germogliare di nuove linee melodiche e il loro reciproco innestarsi e intrecciarsi, sviluppando semplici nuclei tematici (l'intervallo di terza e di quinta, la quarta discendente per grado congiunto, gli arabeschi di terzine), alludono alla natura arborea che la protagonista assumerà al termine dell'opera.

ESEMPIO 1 (bb. 1-3)



ESEMPIO 2 (bb. 3-8)



ESEMPIO 3 (bb. 11-19)



ESEMPIO 4 (bb. 20-24)



Alcuni temi di questo breve preludio ritorneranno nel corso dell'opera in funzione di *Leitmotive*; è il caso della melodia dell'oboe (es. 4), che raffigura l'innocente e fraterno amore di Dafne per Apollo, e di una frase del corno inglese (es. 5), che esprime il desiderio della protagonista di fondersi in un tutt'uno con la natura:

ESEMPIO 5 (dalla cifra 2)



Il poderoso richiamo dell'*Alphorn* sul palco accompagna il levarsi del sipario; si tratta di un breve inciso melodico, che nella sua rozza semplicità, dovuta ai limiti tecnici dello strumento, riprende tuttavia alcuni elementi melo-

ERSTER SCHÄFER (*auf der Bühne*)

Kleontes!

ZWEITER SCHÄFER (*vom Fluß aufsteigend*)

Adrast!²

ERSTER SCHÄFER

Wo bleibst du?

ZWEITER SCHÄFER

Die Herde trieb ich zum Fluß.

Nach des Tages Glut

labt sich unten die wollige Schar.

ERSTER SCHÄFER

Hörtest du nicht das Horn?

Der Fischer ladet zum Fest.

PRIMO PASTORE (*in scena*)

Cleonte!

SECONDO PASTORE (*salendo dal fiume*)

Adrasto!

PRIMO PASTORE

Dov'eri?

SECONDO PASTORE

La greggia al fiume guidai.

Dopo l'arso di

si ristora il lanigero stuol.

PRIMO PASTORE

Odi del corno il suon?

C'invita alla festa Peneo.

segue nota 1

dici che hanno caratterizzato il preludio (es. 6), quali gli intervalli di terza e di quinta e il profilo ascendente, quasi anelante.

ESEMPIO 6 (da tre bb. prima di 3)



² La seconda parte del preludio (*Poco più mosso* – 4/4, Si bemolle maggiore) commenta la scena che si offre agli spettatori: un paesaggio mediterraneo sul far della sera e dei pastori che rientrano dal pascolo. Sebbene nel libretto non vi siano indicazioni in tal senso, l'orchestra dipinge in maniera assai viva un temporale estivo; l'imitazione dei *Naturlaute* (= suoni della natura) è qui affidata, in maniera alquanto originale, al brontolio dei timpani (es. 7a), alla lontana eco del corno (es. 7b) e ai lampi dei violini primi (es. 7c); più tradizionalmente, i restanti archi con sordina eseguono delle vorticoso scale cromatiche in sestine di sedicesimi su accordi dissonanti:

ESEMPIO 7a (da 3)



ESEMPIO 7b (da tre dopo 4)



ESEMPIO 7c (da quattro dopo 4)



Dopo un ulteriore richiamo dell'*Alphorn*, imitato in guisa d'eco dal corno e dal corno di bassetto, la musica si placa e i pastori iniziano il loro dialogo, dominato dal ritmo frenetico e da figure danzanti dell'orchestra (*Allegretto* – 9/8, Re maggiore), che alludono all'imminente festa in onore di Dioniso (es. 8):

ESEMPIO 8 (da una dopo 4)



ZWEITER SCHÄFER

Welches Fest?

ERSTER SCHÄFER

Das Fest der blühenden Rebe!

Wenn längs des Stromes
die alten Stöcke erblühn
treibend geheime Kraft,
wo sie wirkt,
blüht selbst steinig Gefild,
rauscht es empor
in unserm Blut.
Es naht die Zeit
eines großen Gottes,
des jungen Dionysos
herrliche Stunde!

(Das Horn sehr stark)

ZWEITER SCHÄFER

Furchtbar Getön!

Eines Gottes Stimme!

ERSTER SCHÄFER

Nein, nur das Zeichen
der wichtigsten Frist
im Leben der Herden,
im Herzen der Hirten:
aller Natur große Hochzeit,
die Zeit der Paarung!

ZWEITER SCHÄFER

So sag mir, Vater:

was soll ich tun?

ERSTER SCHÄFER

Eilig hinab zum Fluße!

Sammler die Tiere,
auch in ihnen reift
des Gottes Geburt,
des jungen Dionysos!

(Der Junge ab zum Fluße. Dort beginnt wieder das Drängen und Schieben der Herden, dem Hause des PENEIOS zu. Man sieht die Gestalten einiger SCHÄFER, halben Leibes, denen Adrast zuwinkt)

DRITTER SCHÄFER *(zurückrufend)*

Heil dir, Alter!

ERSTER SCHÄFER

Heil dir, Klitos!

Die Stunde ist da!

SECONDO PASTORE

Quale festa?

PRIMO PASTORE

La festa del tralcio fiorito!

Se lungo il fiume
la vigna s'orna di fior,
n'esce un arcan poter:
esso fa
anche i sassi fiorir,
febbre d'amor
infonde in noi.
S'appressa il tempo
d'un grande Nume,
del giovin Dioniso
l'ora stupenda!

(Il corno squilla assai forte)

SECONDO PASTORE

Orrido suon!

È d'un Dio la voce!

PRIMO PASTORE

No, è il segnal
della calda stagion
sì grata all'armento,
al cuor dei pastori:
della natura l'alte nozze,
l'accoppiamento!

SECONDO PASTORE

Or dimmi, padre:

che debbo far?

PRIMO PASTORE

Subito scendi al fiume!

Chiama il tuo gregge!

Anche in esso ormai
la nascita avvien
del giovin Dioniso!

(Il giovane scende al fiume. Là le pecore ricominciano ad accalcarsi e ad urtarsi, spingendosi verso la casa di PENEOS. Si vedono, dalla cintola in su, le figure di alcuni PASTORI, ai quali Adrasto fa cenni)

TERZO PASTORE

Salve, anziano!

PRIMO PASTORE

Salve, Cleto!

È tempo d'andar!

VIERTER SCHÄFER
Heil, alter Vater!
Gesegnet der Abend!

ERSTER SCHÄFER
Eure Herden lenkt,
ihr aber selbst
schmückt euch, salbt euch
zu der blühenden Rebe Fest,
des jungen Dionysos!³

(Das Horn ein letztes Mal. Erster SCHÄFER geht gegen das Haus. Noch einmal von unten der Laut der Herden, aufbäumend. Dazwischen die Rufe der Schäfer: «Halt ein! Nach rechts! Acht auf das Leit-tier»! usw. Endlich, unsichtbar, von fern ihr Gesang)

DIE SCHÄFER *(im Abgehen)*
Leb wohl, du Tag!⁴
Einsam ich schritt,
einsam ich lag.
Zu Ende die Bürde,
öffnet die Hürde,
daß ich des Abends pflegen mag.
(Immer ferner)
Leb wohl, du Tag!

QUARTO PASTORE
Oh, salve, anziano!
Sia pace alla sera!

PRIMO PASTORE
Or ciascun di noi,
chiuso l'ovil,
s'orni, s'unga
per la festa del tralcio in fior,
del giovin Dioniso!

(Il corno squilla per l'ultima volta. Il primo PASTORE va verso la casa. Ancora una volta si leva dal basso il rumore del gregge, frammisto ai richiami dei pastori: «Ferma! A destra! Occhio alla guida!», ecc. Alla fine, invisibile, lontano, il loro canto)

I PASTORI *(andandosene)*
O giorno, addio!
Sol camminai,
sol riposai.
Deposto il fardello,
s'apra l'addiaccio!
Ché il vespro in pace goda anch'io!
(Sempre più lontano)
O giorno, addio!

³ Un ulteriore richiamo dell'*Alphorn*, oramai definitivamente identificato con lo strumento sacro che annuncia il rito dionisiaco, e le sue eco immediate nei corni accompagnano il canto del primo pastore e il ritorno momentaneo della musica del temporale, mentre un fluido motivo degli oboi (es. 9), protrattosi dalla sezione precedente e derivato dall'es. 3, ci annuncia che il cielo si va rasserenando.

ESEMPIO 9 (da 13)



⁴ Sebbene l'opera sia concepita come un atto unico, senza suddivisioni in scene e senza soluzione di continuità, dal punto di vista musicale Strauss ha realizzato una serie di quadri isolati, ciascuno con il proprio complesso di temi musicali, saldati gli uni agli altri da brevi preludi o postludi strumentali. Ogni quadro corrisponde pertanto a una situazione drammatica a sé, e poiché l'azione è, nel complesso, piuttosto statica, l'impressione che ne deriva somiglia a quella di una successione di numeri chiusi. Tuttavia ciò è compensato dal ritorno di *Leitmotive* in varie parti dell'opera, dalla frequenza di prolessi e reminescenze tematiche e dall'abilità con cui vengono composti i momenti di passaggio da una scena all'altra; l'impressione complessiva non è dunque di frammentarietà, bensì di grande unità nella varietà.

Nell'uscire di scena i pastori intonano all'unisono un breve inno alla luce che va affievolendosi, mentre l'orchestra esegue una variazione dell'es. 9 (le continue metamorfosi motiviche, tipiche del linguaggio musicale di Strauss, assumono in quest'opera anche una valenza fortemente simbolica, in quanto alludono indirettamente alla metamorfosi della protagonista).

(Der Gesang verklingt. Die Geräusche der Herden legen sich allmählich ganz. Das Licht wird matter, letzte milde Sonne. DAPHNE kommt von links. Sehr jung, fast kindlich. Sie lauscht dem verklingenden Gesang)

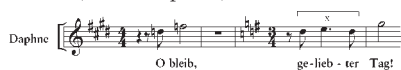
DAPHNE
 O bleib, geliebter Tag!⁵
 Lange weiltest du,
 so bleib, bleib für immer!
 Sonne, gesegneter Schein,
 du läßt mich leben
 mit meinen Brüdern, den Bäumen.
 In dir prangen in Blüte
 Strauch und Gezweige,
 jegliche Blume
 die Schwester mir!
 In dir erkenne ich
 die tanzende Quelle,
 mein Zwillingsbild,
 in dir folgt mir lachend
 der Falter Pracht,

(Il canto dilegua. Il rumore del gregge si placa a poco a poco del tutto. La luce si attenua; ultimo blando sole. DAFNE viene da sinistra. Molto giovane, quasi infantile. Ascolta il canto che va perdendosi)

DAFNE
 Riman, o caro dì!
 Lungo il corso fu.
 Riman qui per sempre!
 Sole, fecondo splendor,
 tu fai ch'io viva
 coi miei fratelli, con gli alberi.
 In te spiccan fioriti
 rami ed arbusti,
 ogni corolla
 dischiusa sta!
 Io riconosco in te
 la tremula fonte,
 l'immagin mia;
 in te volan vispe
 farfalle qui,

⁵ L'uscita in scena di Dafne riporta in orchestra il radioso Sol maggiore del preludio, insieme ai legni e al tempo di *Andante* in 3/4. Si tratta della prima delle due grandi scene solistiche che Strauss ha dedicato alla protagonista; essa è concepita come un duplice inno alla luce del giorno, cioè al dio Apollo che la rappresenta, e all'albero, sotto il quale la protagonista si rifugia nelle ore notturne, poiché le fronde le restituiscono quell'energia vitale che esse hanno assorbito durante il giorno dal sole e perché al contempo le ricordano, con la solidità del tronco, la forza della terra e il radicamento ad essa (Dafne, figlia di Gea, è ella stessa per metà radicata nella terra e per l'altra metà si identifica nell'acqua). Dal punto di vista musicale l'assolo è diviso in due parti: la prima è in Sol maggiore ed è caratterizzata dal predominio dei legni, la seconda si svolge in Fa diesis maggiore, una tonalità quanto mai distante, ed è affidata prevalentemente agli archi divisi. Al suo arrivo Dafne riprende subito il motivo iniziale del preludio (es. 10), a cui fa da contrappunto una variazione dell'es. 4.

ESEMPIO 10 (da due dopo 17)



Entrambi i motivi, e soprattutto il frammento x dell'es. 10, domineranno la prima parte dell'assolo. L'entrata degli archi, evocati da Dafne con la parola «Bäume» (= «alberi»: da questo momento in poi gli archi saranno indissolubilmente associati al mondo vegetale), avviene su una variazione dell'es. 5, che indica l'anelito della protagonista a fondersi con la natura:

ESEMPIO 11 (da una dopo 18)



Dafne prosegue il suo inno alla luce enumerando i «fratelli» e le «sorelle» che traggono beneficio da essa; per Strauss è l'occasione di accarezzare le orecchie con una vera e propria pittura sonora, affidando ai trilli argentini e agli svolazzi dei flauti, ai *glissando* dei violini e agli arabeschi del clarinetto il compito di evocare la fonte e le farfalle citate dalla protagonista.

in dir nur spielen
 der Wiese zarteste
 Blütenhalme mit mir!
 O bleib, geliebter Tag,
 nimm noch nicht Abschied!
 Umgib noch nicht
 mit dem Rot der Wehmut⁶ mein Gesicht,
 küß meinen Finger nicht
 mit süßer Trauer Abschiedsglanz –
 Ich liebe dich – so geh nicht fort von mir!
 Wenn du mich verläßt,⁶
 geliebtes Licht,
 sind sie ferne von mir:
 Bäume und Blumen,
 Schmetterling, Quelle.
 Brüder und Schwestern
 gehen vor meinen Blicken
 ferne ins Dunkle,
 antworten nicht mehr
 ängstlichen Rufen:
 still ist alles, Nacht und leer.

e in te soltanto gli steli
 tenui del prato
 giocan con me!
 Riman, o caro dì,
 non congedarti!
 Non tinger col rossor
 occiduo il viso mio;
 non mi baciare la man
 col mesto raggio dell'addio!
 Io t'amo, e tu non te ne andar da me!
 Se tu m'abbandoni,
 amato sol,
 vanno lungi da me
 alberi e fiori,
 fonte, farfalle.
 Tutti i fratelli
 miei silvani a un tratto
 piomban nel buio
 più non rispondon
 quando li chiamo:
 è silenzio, notte e duol.

⁶ Non appena Dafne allude al tramonto del sole la musica si incupisce; gradualmente emerge il tema dell'*Alphorn* (es. 6), affidato prima ai fagotti, quindi ai clarinetti e finalmente ai corni. Il carattere sacrale e allo stesso tempo vagamente minaccioso di quel tema appare ora evidente: non solo la festa orgiastica notturna indetta dal padre di Dafne si contrappone alla serenità apollinea del giorno, e di conseguenza risulta del tutto estranea alla protagonista («Fremd ihre Sprache, rauh ihre Sinne, / Fremd sind sie mir wie den Bäumen und Blüten!»), ma essa rappresenta anche una minaccia alla sua castità, alla purezza della fonte, all'integrità degli alberi e dei fiori. Ciò che evoca sin dal preludio il timbro cupo e crudamente realistico dell'*Alphorn* diviene dunque esplicito attraverso i timori di Dafne: la festa della «blühende Rebe» non è altro che uno stupro collettivo, nel quale Dafne, per volere del padre, è destinata a perdere definitivamente la sua verginità e di conseguenza a rinunciare per sempre alla sua aspirazione a fondersi con la 'purezza' della natura, a godere della luce del sole con la stessa gioiosa intensità dei fiori, dell'acqua e degli alberi. Che questo sia il significato del rito bacchico che si sta preparando è reso esplicito anche da una breve melodia in *pianissimo* del clarinetto (es. 12), che unisce il tema dell'*Alphorn* nella prima parte alle note conclusive del tema di Dafne (es. 1) nella seconda, in un'unione tanto simbolica quanto impossibile di purezza e forza vitale, di apollineo e dionisiaco:

ESEMPIO 12 (da due prima di 23)



Anche Peneo è evocato musicalmente: non appena la protagonista cita la figura del padre i corni prontamente eseguono un motivo che accompagnerà l'entrata in scena dell'anziano semidio (es. 13):

ESEMPIO 13 (da una prima di 23)



Nelle battute che seguono l'orchestra continua a sviluppare il contrasto e l'inconciliabilità tra la rudezza dell'es. 6 e la docile eleganza dell'es. 1, tentando invano di fonderli in un unico organismo sonoro.

Warum, lieber Vater,
lockst du heute die Menschen,
die mit schweren Füßen die Wiese versehren,
mit stumpfen Getier die Gräser vernichten,
mit harten Händen die Zweige berauben,
meine geliebteste Schwester trüben, die Quelle!
Ihre verlangenden Blicke quälen mein Herz,
ihre wilden Lieder bedrängen mein Ohr,
fremd ihre Sprache, rauh ihre Sinne,
fremd sind sie mir wie den Bäumen und Blüten!
Fremd ist mir alles,
einsam bin ich.
O wie gerne blieb ich bei dir,⁷
mein lieber Baum,
in der Kindheit Tagen gepflanzt
und so mein Bruder!
Wenn der Tag mich verläßt,
die Sonne, Apollo, der große Gott,
stolz dahin zieht nach Hause
ins Gebirge der Götter,
blicke ich zu dir!

Perché, caro padre,
oggi gli uomini adeschi
che con piè pesanti danneggiano il prato,
fan l'erba annientar da pecore ottuse,
con aspre mani scortecciano i rami,
turban la limpida mia sorella, la fonte?
Quei loro sguardi bramosi onta mi fan;
quei lor canti rozzi m'opprimono il cuor,
strazian gli orecchi, ostici troppo
son tutti a me, come ai fiori e agli alberi!
M'è tutto estraneo;
io son sola.
Come ben io sto presso a te,
o albero mio!
Nell'infanzia io ti piantai,
fratel mio verde!
Quando il dì m'abbandona,
e il sole, Apollo, il grande Iddio,
si ritira fra i monti,
dove i Numi han dimora,
io mi volgo a te!

⁷ Preceduta da un espressivo ritorno dell'es. 11 ai violini primi, ha inizio la seconda parte dell'assolo di Dafne; il ruolo guida passa ora agli archi divisi, mentre i fiati, ridotti ai soli flauto, oboe e clarinetti primi, passano in secondo piano. Lo slancio panico della protagonista si traduce in una cantilena lunghissima e distesa (es. 14), mentre gli archi, in particolare i violini primi, si ripartiscono e riorganizzano il materiale melodico proveniente dal preludio e dalla prima parte dell'assolo:

ESEMPIO 14 (da quattro dopo 26)

etwas fließender

Daphne

O wie ger-ne blieb ich bei dir, mein lie-ber Baum,_____

Il caldo abbraccio degli archi – divisi in ben quindici parti reali! – avvolge il canto di Dafne al suo interno, e dà vita a una sorta di *perpetuum mobile*, con melodie infinite e continuamente cangianti come quelle intonate dalla protagonista. L'accompagnamento orchestrale diviene così un'immagine sonora del 'tutto' nel quale l'eroina anela a dissolversi. Si tratta di un tipo di scrittura strumentale che anticipa la conclusione dell'opera e la metamorfosi della protagonista. Un'altra anticipazione gravida di significati si coglie in due brevi incisi orchestrali, apparentemente dispersi nel fitto ordito degli archi e in valori dimezzati, ma che assumeranno grande rilevanza drammatica nelle scene a seguire. Si tratta di due figure di accompagnamento, rispettivamente ai violoncelli e contrabbassi (es. 15) e ai violini primi (es. 16); la prima, con valori di tempo raddoppiati, sarà il primo tema di Apollo, la seconda, ugualmente con valori raddoppiati, diverrà il tema dell'alloro.

ESEMPIO 15 (quattro prima di 29)

Vc e Cb

ESEMPIO 16 (tre dopo 30)

Violini I

Suchte im Dunkel
deinen schützenden Ast,
umklammerte dich fest, liebteste dich.

Und in feinem Rauschen,
im schwellenden Nachtwind
sängest du mir
vom Glanze der Sonne,
die du tagsüber empfangst
auf stillem Gezweige,
von der Stärke der Erde,
die dein Fuß umfaßt,
sängest ein gewaltiges
stärkeres Lied

als die Lieder der Menschen –
O geliebter Baum!

*(Sie schmiegt sich innig an den Baum. LEUKIPPOS
springt hinter dem Baum hervor. Sie erschrickt)*

Leucippo, du!⁸

LEUKIPPOS

Ja, ich selbst,
ich war der Baum!

Sempre nel buio
i tuoi rami cercai;
stringendomi a te, t'accarezzai.

E nel blando sussurro,
nel vento notturno
tu cantavi per me
la luce del sole
che ogni dì piove dal ciel
sui taciti rami,
e la forza del suolo
che t'abbraccia il piè;
tu cantavi un cantico
più forte e gentil
di quel degli uomini.

O labbro amato!

*(Si stringe con amore all'albero. LEUCIPPO salta fuori
da dietro all'albero. DAFNE trasale)*

Leucippo, tu?

LEUCIPPO

Sì, son io;
qui m'appiattai!

⁸ L'entrata in scena di Leucippo porta a un repentino cambiamento in orchestra: l'armonia vira bruscamente a Fa maggiore (*Allegretto* – 2/4) e il canto disteso di Dafne cede il posto alla tipica scrittura 'dialogica' delle opere mature di Strauss, basata su una sorta di recitativo delle parti vocali e il sostegno di brevi incisi orchestrali a mo' di commento, sui quali si incentra il lavoro tematico. Leucippo, a dispetto della sua morte tragica alla fine dell'opera, viene qui presentato come un personaggio comico – ciò spiega anche la sua passione per i travestimenti – e come tale viene accompagnato da un breve tema del corno dal carattere un poco grottesco, subito ripreso a canone dal fagotto:

ESEMPIO 17 (da 36)



Invidioso dell'albero a cui Dafne rivolge tutte le sue attenzioni, Leucippo batte il suo flauto sul legno e ricorda i giorni felici della fanciullezza, quando entrambi giocavano insieme. Il flauto solo inizia ad evocare tali giochi con un lungo arabesco (es. 18), nel quale finiscono per confluire anche frammenti melodici degli ess. 1-4:

ESEMPIO 18 (da quattro dopo 38)



DAPHNE

Meine Andacht lästre nicht!
Geschwisterlich bin ich
der Gottheit des Baumes.

LEUKIPPOS

Seltsame Andacht!
Seltsam Geschwister!
Sieh mich doch an:
bin dir Gespiele,
nicht fühlloses Holz.

DAPHNE *(mit sanftem Blick auf den Baum)*

Was fühllos du nennst –
mir fühl ichs näher –
geliebter Baum!
(Sie wendet sich und küßt das Gezweige)

LEUKIPPOS

Was blieb für mich?
Dieser Hirtenflöte
hölzerner Mund!
Dein Blumenmund aber
suchte den gleichen Weg
zum neidischen Holz!
(Er schlägt mit der Flöte in die Zweige)

DAPHNE *(vorwurfsvoll)*

Leukippos!

LEUKIPPOS

Als Kinder spielten wir
unter den Herden.
Wenn zagend dir folgte
der Flöte Laut:
gerne littst du es, Daphne!
Doch wollt ich dich haschen,
aus dichtem Gebüsch –
da entglitest du mir, Daphne!

DAPHNE

Laß ruhen die Jahre,
die Jahre der Kindheit.
Zum Vater laß mich ...

LEUKIPPOS

Die Herde ließ ich,
stieg hinunter ins Tal.
Und die Blumen hörten mich,
deine Geschwister, Daphne!
Einten sich meinen Klagen,
meiner Flöte trauerndem Lied!
Sie alle, die Freunde ihr sind,

DAFNE

Non turbar la prece mia!
A me consanguineo
dell'albero è il Nume.

LEUCIPPO

Strana preghiera!
Strani fratelli!
Ma guarda me:
il tuo compagno,
non l'albero già!

DAFNE *(con un tenero sguardo all'albero)*

Assai più vicin
d'ogni altra cosa
quest'albero m'è!
(Si volge e bacia i rami)

LEUCIPPO

Che mi restò?
La legnosa bocca
del flauto mio!
Tu dai però tutti
i teneri baci tuoi
all'invido legno!
(Percuote i rami col flauto)

DAFNE *(con rimprovero)*

Leucippo!

LEUCIPPO

Giocammo spesso noi
qui da ragazzi.
Se udivi seguirti
del flauto il suon
lieta n'eri tu, Dafne!
Ma s'io ti volevo
nel bosco ghermir,
mi sfuggivi di man, Dafne!

DAFNE

Dimentica gli anni,
quegli anni d'infanzia!
Ch'io vada al padre!

LEUCIPPO

Lasciai la greggia,
nella valle calai.
Ed i fior m'udivano,
i tuoi fratelli, Dafne!
E facean tutti coro
alla mia dolente canzon!
I fiori, che amici le son,

klagen mit mir –
und Daphne verschmäht mich!

DAPHNE

Nicht verschmäht ich⁹
die sanfte Flöte.
Sie rief mich, sie lockte mich
wie des Windes Stimme zum Spiel!
Mit leichtem Raunen
küßt er die Blumen,
mit spielendem Drängen
Greift er ins Gebüsch –
mit süßem Flötenlaut
ruft er auch mich.
Nicht dir bin ich gefolgt,
nur meinem Bruder,
dem lieblichen Wind!

LEUCIPPOS

Und ich – ich selbst – was war ich dir?
Wars sinnlos, was mich zu dir trieb
und was der Flöte Stimme gab?
Sind Götter nur in Bäumen, Quellen, Blüten –
nicht auch in mir?

DAPHNE (*sehr innig*)

Was du mir warst? –
Der Blumen geliebtes Rot
grüßte mich glücklich
von deiner Wange!
Es glich dein Flötenspiel
dem Spiel der Quelle – deine Augen
der Schwester, Freundin Augen gleich!

piangono con me ...
e Dafne mi sdegnai!

DAFNE

Non sdegnai quel soave
flauto che ai giochi
m'attrasse già, come il vento
mite d'april!
Con lene soffio
ei bacia i fiori,
con impeto gaio
penetra nel bosco,
con melodia gentil
chiama anche me.
Non te io seguivai,
ma mio fratello,
il vento canor!

LEUCIPPO

Ed io ... che mai ero per te?
Error fu che a te mi spinse
e che al mio flauto voce diè?
Gli Dei son nelle fonti sol, nei fiori,
non anche in me?

DAFNE (*con molto sentimento*)

Cos'eri tu?
Dei fiori il gentil rossor
dalle tue guance
mi salutava!
Del flauto il dolce suon rassomigliava
alla voce della fonte mia, i tuoi occhi
a quelli della sorella, dell'amica!

⁹ Le memorie d'infanzia di Leucippo terminano in rimprovero, e Dafne è costretta a giustificare la propria condotta: sono gli assalti di Leucippo ciò che ella respinge, non il suono del suo flauto, che le ricorda il fruscio del vento tra i rami degli alberi. Torna dunque l'atmosfera bucolica in orchestra: mentre Dafne e i flauti secondi elaborano il tema dell'es. 1, i flauti primi e i violini fanno a gara nel raffigurare il rumore del vento, in quella *Tonmalerei* che stava così a cuore a Strauss, e che ricorre in più punti della partitura. Leucippo tuttavia non si dà per vinto e torna alla carica; flauti e violini riprendono in forma variata l'es. 2, e l'improvvisa virata a Sol minore versa nuovo impeto in quello che ora appare come un tema a sé stante, il tema del desiderio di Leucippo di possedere Dafne (simboleggiata dalle note di volta in terzina, derivate dagli ess. 1 e 10). In tal modo una singolare affinità viene a legare l'amore panico e sereno della protagonista con quello tutto carnale e inquieto del suo spasimante:

ESEMPIO 19 (da 46)



Ancora una volta Dafne cerca di sviare gli assalti del compagno di giochi infantili, riportando l'armonia al Sol maggiore e riprendendo il materiale melodico del preludio.

Wenn sie sich feuchteten, die Augen,
wenn weinend sie mich suchten – dann –
dann blickte mich die eigne Träne
aus des Gespielen Freundesauge an!

LEUCIPPOS

Nichts – nichts sonst?
Daphne, nur den Atem hauche ich¹⁰
in dieses kleine Rohr,
du aber entfährst ihm
als süßer, lockender Ton!
Vor mir fliehst du,
der Leichtfüßigen gleichend,
Dianen, der Göttin!
Doch dies ist zu Ende,
vorbei der Flöte Ton.
Erstarkt bin ich,
fühle den Gott!
Ich hasse die Spiele!
Dich selbst will ich!
(*Er zerbricht die Flöte*)

DAPHNE (*gleichzeitig*)

Sieh, Leucippos:
deine Flöte liebte ich
wie den singenden Wind,
wie der Quelle Silberlaut.
Ich schwang mich, so war's,
auf den fliehenden Ton,
durcheilte – Musik –
das duftende Tal,
der Leichtfüßigen gleichend,
Dianen, der Göttin!
Doch dies ist zu Ende,
deine Hand faßt mich an
voll Glut und Begehren!

LEUCIPPOS

Daphne, Daphne – ich liebe dich!
(*Er umfaßt DAPHNE*)

Se si bagnavano di pianto,
cercandomi, i tuoi occhi,
le tue lacrime brillavan terse,
facendo specchio ai roridi occhi miei!

LEUCIPPO

E ... non più?
Dafne, solo un fiato, un alito,
spiro nel flauto mio,
ma n'esci tu viva,
qual dolce, nostalgico suon!
Da me fuggi
al par della veloce
Diana, la Dea!
Ma questo è finito,
più il flauto non s'udrà.
In me sento
urgere il Dio!
Ho in odio il mio flauto!
Io te voglio!
(*Egli spezza il flauto*)

DAFNE (*contemporaneamente*)

Sì, Leucippo:
il tuo flauto io l'amai,
come il vento canor
come il canto del ruscel.
M'alzavo nel ciel
sopra l'ali del suon,
e qual melodia
scorrevo nel pian,
al par della veloce
Diana, la Dea!
Ma questo è finito,
la tua mano or m'afferra
ardente e bramosa!

LEUCIPPO

Dafne, Dafne, io amo te!
(*La abbraccia*)

¹⁰ Neppure stavolta Leucippo si dà per vinto, e il suo desiderio di possedere Dafne diviene pari all'invidia che nutre per il proprio flauto e per gli alberi, gli unici che sembrano suscitare l'interesse della ragazza. Le due voci si sovrappongono, ciascuna esprimendo il proprio 'desiderio', mentre il tessuto orchestrale si ispessisce e il tema dell'es. 19 si fonde con frammenti degli ess. 1-4. Leucippo spezza allora il flauto e, su un'enfatica ripresa in valori larghi dell'es. 1, formula le parole fatali: «Ich liebe dich!». Mentre negli archi risuonano ancora una volta gli es. 1 e 19, Leucippo esce di scena e Dafne resta mestamente da sola.

DAPHNE (*macht sich los*)
Fremd ist das Fest mir, fremd.

LEUKIPPOS
Zwingt dich das Fest doch,
keusche Schwester,
Schwester Dianens!
Ich bleib allein!
(*Schnell nach links ab*)

DAPHNE (*macht einige Schritte gegen das Haus*)
Gespiele Leukippos –
wie fremd du warst!
(*Ihm traurig nachblickend*)
Das Licht verlor ich,
auch dich, den Freund!
(*Schon während der letzten Verse des Duettes ist
GAEA sichtbar geworden. Volle, reife Frauengestalt
in blauen Gewändern. Sie faßt DAPHNE fest ins Au-
ge. Knapp in ihrer Nähe erst ruft sie*)

GAEA
Daphne!¹¹

DAPHNE (*sieht sie erst jetzt*)
Mutter!

GAEA
Wir warten dein.
Komm ins Haus.

DAFNE (*svincolandosi*)
La festa estranea m'è!

LEUCIPPO
Essa all'amore
pur ti sforza,
casta Dafne!
Io resto sol!
(*Esce rapidamente da sinistra*)
DAFNE (*fa alcuni passi verso casa*)
Compagno, Leucippo ...
estraneo sei!
(*Seguendolo mestamente con gli occhi*)

La luce a un tratto,
e te perdi!
(*Già durante gli ultimi versi del duetto è apparsa
GAEA. Figura di donna in piena maturità, vestita di az-
zurro. GEA fissa intensamente DAFNE. La chiama so-
lo allorché le è vicinissima*)

GAEA
Dafne!
DAFNE (*la scorge solo ora*)
Madre!

GAEA
A casa vien!
T'aspettiam.

¹¹ Gea, madre di Dafne e dea della terra, ha molto in comune con l'omonima Erda della tetralogia wagneriana («Erde», in tedesco, significa infatti terra). La sua parte è affidata a un contralto e si vale di melodie ampie e solenni, che insistono soprattutto sul registro basso muovendosi prevalentemente per grado congiunto, tranne quando s'inabissano per ben due volte, con un salto di ottava discendente, fino al Mib_2 sulla parola «Erde». L'accompagnamento procede lento e maestoso come la parte vocale di Gea, con un'armonia prevalentemente statica, gravitante intorno al La bemolle maggiore, e con linee melodiche che si attardano sui registri gravi degli archi e dei pochi legni impiegati. La madre vorrebbe che Dafne si preparasse per la festa, ma la ragazza dice che vi parteciperà, visto che deve, ma solo col corpo, poiché la sua mente resterà tra gli alberi e i fiori (l'oboe riprende allora, in guisa di perorazione, la melodia dell'es. 1). Gea, a conoscenza della ritrosia della figlia, spiega pazientemente che conosce il suo stato d'animo, ma sa anche che gli dèi hanno voluto che a un certo punto dell'anno il cuore delle ragazze si apra all'amore e che fiorisca come tutta la terra. La forza germinale dell'amore viene espressa da una figura di accompagnamento ascendente (es. 20), che sembra nascere a fatica ai violoncelli e che è strettamente imparentata con gli ess. 2 e 19 (entrambi i temi 'del desiderio' ricompariranno durante il brano):

ESEMPIO 20 (da 63)



Gea prosegue invano la sua opera di convincimento: la voce argentina di Dafne continua a muoversi nel registro alto con profili melodici articolati, imitando la gaiezza di un'adolescente, mentre quella della madre non abbandona mai la maestosità iniziale. Il contrasto tra madre e figlia, la loro irriducibilità, si riflette pertanto anche sulle rispettive linee vocali.

DAPHNE

Es eilt der Fuß
zu gehorchen.
Die Seele, Mutter,
die Seele bleibt hier.

GAEA

Dein Zagen kenn ich.
Dein Zagen herrscht
in allem Lebendigen!
Doch kommt der Tag,
da öffnet der Götter
heiliger Wille
unsre Herzen wie Blüten
so mir wie dir –
und läßt blühen
in großer Andacht
die ganze Erde!

DAPHNE (*kindlich*)

Bin ich dann näher
den Bäumen und Blumen?
Bin, was sie sind?

GAEA (*sehr ernst*)

Dunkel ist der Götter
heiliger Wille.
Nicht leicht hier unten
der Weg auf Erden!
Als du so heftig
dem Freund widersprachst,
ja fort ihn wiesest
am Tage des Festes ...
kam Sorge mir, Daphne.

DAPHNE (*immer kindlich*)

So leite mich, Mutter,
ich will gehorchen.

GAEA

Tochter, du bist neues Reis,
von mir entsendet,
Zweig vor der Blüte,
bist Sorge mir, Daphne!

DAPHNE

Und werde blühen,
geschmückt im Frühling –
wie Wiesen und Laub?

(Zwei MÄGDE treten feierlich vom Hause her auf. Jede von ihnen trägt Teile eines Frauenkleides und

DAFNE

S'affretta il piè
a seguirti.
Ma il cuore, madre,
restar vuole qua.

GAEA

So il tuo ritegno:
in tutto ciò
che vive esso domina!
Ma vien il dì che il sacro
voler dei Numi
dischiude i nostri
cuori al rigoglio,
a me e a te,
e fa fiorire
in gran dovizia
l'intiera terra!

DAFNE (*infantilmente*)

Sarò più presso
agli alberi ed ai fiori?
Pari ad essi?

GAEA (*assai grave*)

Arduo è il cammino
sopra la terra,
oscuro è il sacro
voler dei Numi!
Vedendoti aspra
l'amico trattar
e via cacciarlo
nel dì della festa...
io m'accorai, Dafne.

DAFNE (*sempre infantilmente*)

Da guida fammi, madre;
io t'obbedisco.

GAEA

Figlia, un germoglio sei,
da me spuntato.
Fronda novella,
di fiori ancor priva!

DAFNE

E come i prati
a primavera
anch'io fiorirò?

(Due ANCELLE si avanzano solennemente, uscendo dalla casa. Ciascuna di esse porta con riguardo sul-

Schmuck vorsichtig auf den flachen Händen. Sie bieten alles auf einen Wink GAEAS DAPHNE dar)

GAEA (*lächelnd*)
Nimm erst die Kleider,
der Menschen Schmuck,
und blüh' gesegnet
in Ahnung des Festes!

DAFNE (*nach kurzem Besinnen*)

So laß mich, Mutter,
so wie ich lief
durch blühende Wiesen,
dann bleibt das Fest mir
nicht ganz so fremd ...
(*Sie eilt dem Hause zu*)

GAEA (*schreitet ihr nach, sinnend*)

Bist du auch fern mir,
Daphne, Tochter:
einst führen Götter
dich wieder zurück,
und wieder zur Erde!
(*Sie folgt DAPHNE*)

ERSTE MAGD (*sieht ihnen nach*)

Ei, so fliegt sie vorbei,¹²
des Hauses Tochter?

le palme delle mani abiti e gioielli femminili. Ad un cenno di GEA *li offrono a* DAFNE)

GEA (*sorridendo*)
Prendi le vesti,
il tuo monil,
e lietamente
attendi la festa!

DAFNE (*dopo breve riflessione*)

Ch'io resti, madre,
com'io pei verdi
prati correvo,
e meno estranea
la festa m'è...
(*Si affretta verso casa*)

GEA (*la segue pensierosa*)

Mi sei estranea,
Dafne, figlia;
ma un dì gli Dei
ti faran ritornar
di nuovo alla terra!
(*segue DAFNE*)

PRIMA ANCELLA (*accompagnandole con gli occhi*)

Ehi, così se ne va
la padroncina?

¹² L'uscita di scena un poco precipitosa e indignata di Dafne, e quella immediatamente successiva di Gea, lasciano spazio a un grazioso duetto delle due ancelle. Lo stile musicale è quello dello Strauss più edulcorato, caratterizzato da un rigoglio di melodie cullanti (l'indicazione di tempo è *Allegro molto* – 6/8), da una sovrabbondanza di terze e seste nelle due parti vocali, dagli archi in sordina, che sembrano scivolare sulle ghirlande di sedicesimi come pattinatori sul ghiaccio, e infine dagli accordi pizzicati dell'arpa, immane attributo operistico di qualsiasi fanciulla romantica. Come è stato osservato da molti critici, musicalmente le due ragazze ricordano da vicino le ondine dell'*Oro del Reno*, un aspetto che risulterà ancora più evidente dopo l'arrivo di Leucippo, che scherziranno amabilmente come fanno le ninfe del Reno con Alberich. Analogamente ad altre parti dell'opera, anche in questa scena Strauss anticipa all'interno del tessuto orchestrale un frammento tematico apparentemente insignificante (es. 21a), che tuttavia, dovutamente modificato, assumerà piena rilevanza di *Leitmotiv* di lì a poco:

ESEMPIO 21a (da otto dopo 67)



L'arrivo di Leucippo porta con sé alcuni motivi della sua scena con Dafne: l'entrata è accompagnata dal 'tema del desiderio' ai clarinetti (es. 19), mentre l'allusione al flauto infranto viene commentata sarcasticamente dai corni con l'es. 17, quasi a voler sottolineare l'aspetto ridicolo del gesto di Leucippo. Quando le ragazze dicono di aver il diritto di accudire Dafne e di poterle ungere il corpo, l'orchestra sfoggia tutta la sua carica di galanteria e sensualità allusiva, trasformando il tema dell'es. 21a in un languido motivo d'orchestrina viennese:

ESEMPIO 21b (da 75)



Und dies edle Kleid
trifft nicht ein Blick?ⁱⁱ

ZWEITE MAGD

Ei – so eilig vorbei,
die keusche Daphne?
Der Schmuck, die Spange,
sie werden verschmäht?ⁱⁱⁱ

ERSTE MAGD

Du armes Gewand,
nie umfassest du mehr
das süße Geheimnis!^{iv}
Nie schmiegst du dich mehr
um den weißesten Nacken!

ZWEITE MAGD

Du armer Schmuck,
nie wirst du den zarten
Busen ihr rühren,
nie durchwühlen
das herrliche Haar!^v

LEUKIPPOS (*noch unsichtbar*)

Wer höhnt mich dort?
Wer sieht mich schon
als leeres Kleid,
verworfen – verachtet?

ERSTE MAGD

Was stöhnt dort unten?

ZWEITE MAGD

Was klagt im Gebüsch?

(LEUKIPPOS *kommt*)

BEIDE MÄGDE

Ein armer Schäfer,
verspätet zum Feste!

LEUKIPPOS

Ich hasse dies Fest
und meine Flöte
hab ich zerbrochen!

ERSTE MAGD

Was dir versagt,
uns ist es leicht:
wir dürfen ihr dienen,
die Glieder ihr salben ...

BEIDE MÄGDE

Wie Baum und Wind
umgeben wir sie,
wahre Geschwister –

Né un'occhiata ai suoi
abiti dà?

SECONDA ANCELLA

Ehi, così se ne va
la casta Dafne?
Monil, gioielli,
li sdegnà così?

PRIMA ANCELLA

Tu, veste gentil,
mai avvolger potrai
il dolce segreto!
Mai più ricadrai
sulle candide spalle!

SECONDA ANCELLA

Tu, bel monil,
mai puoi tu il soave
seno sfiorarle,
mai la chioma
di te la ornerai!

LEUCIPPO (*ancora invisibile*)

Chi irride me?
Chi mi vede
qual cencio vil,
qual veste già smessa?

PRIMA ANCELLA

Chi fa lamento?

SECONDA ANCELLA

Chi geme laggiù?

(LEUCIPPO *entra*)

LE DUE ANCELLE

Egli è un pastore
che tarda alla festa!

LEUCIPPO

Ho in odio la festa,
ed il mio flauto
io l'ho spezzato!

PRIMA ANCELLA

Quel che arduo t'è
facile è a noi:
unger le sue membra
d'aromi ci è dato ...

LE DUE ANCELLE

Dell'aria al par
intorno le siam,
vere sorelle ...

Hahahaha!

LEUKIPPOS

Verschwinde, lüsterner Spuk!

BEIDE MÄGDE

Höre uns, Schäfer!

Nicht Mägde sind wir!

Wir sind Träume¹³

besseren Lichts,

wie Wellenschäume,

zerfließend in Nichts!

Wir bringen Enthüllung

dem heißen Gedanken,

des Festes Erfüllung

ohne Leid, ohne Schranken!

Höre uns, Schäfer,

die fröhlichen Wissenden:

nimm dies Geschenk

und nahe dich uns!

(Sie bieten ihm Kleider und Schmuck an)

LEUKIPPOS

Euch mich vertrauen?

Wahnsinniger Spott!

BEIDE MÄGDE

Was man nicht ist,

gewinnt der Schein –

so wird sie dein:

Liebe durch List!

ah, ah, ah, ah!

LEUCIPPO

Sparite, ombre lascive!

LE DUE ANCELLE

Odi pastore!

Non siam fanciulle!

Siamo sogni

labili noi,

che in spuma d'onda

si sciolgono poi!

Diam rivelazioni

ai caldi cervelli,

la festa adempiamo

senza duol, né roveli!

Odi, pastore,

il nostro consiglio tu:

prendi il regal

e appressati a noi!

(Gli offrono vesti e gioielli)

LEUCIPPO

Io seguirarvi?

Stolta irrision!

LE DUE ANCELLE

Quel che non s'è

parer si può.

Tu l'otterrai:

scaltro è l'amor!

¹³ Il canto delle ragazze assume toni sempre più zucherini via via che il loro tentativo di persuadere Leucippo a travestirsi da fanciulla diviene più insistente. Le sdruciolevoli sestine degli archi vengono rinforzate da *glissandi* e *tremoli*, l'arpa si prodiga in *glissando* e le voci delle ragazze si muovono ora solo per terze e seste, mentre l'es. 21b libera tutto il suo potenziale di seduzione a basso costo. Vi è quasi un'ironia mahleriana in questa sezione, nella quale le ragazze, dichiaratesi creature oniriche, investono il povero Leucippo con una marea eufonica intrinsecamente *kitsch* e soffocante, suadente come un sogno proibito, promettendogli di guidarlo alla festa «senza duol, né roveli» e spingendolo a rinunciare alla sua virilità per vestire abiti femminili. Leucippo tenta di opporre una vana resistenza, apostrofando le ragazze come «Dumpfer Betrug» («frode e malia»), mentre gli archi ripetono l'es. 21b; alla fine però cede, vuoi perché in orchestra si iniziano ad ascoltare frammenti degli ess. 1 e 4, che gli ricordano Dafne, vuoi perché il suo desiderio cresce (es. 19: due dopo 82), vuoi infine perché la «malia» del travestimento è pur sempre seducente, per quanto disonorevole. Con vero virtuosismo drammatico Strauss descrive il processo psicologico in atto in Leucippo in sole quindici battute (da una dopo 82 a otto dopo 83), presentando prima il tema della «malia» (es. 21b), poi in sovrapposizione tre temi, quello di Dafne (es. 1), del 'desiderio' di Leucippo (es. 19) e nuovamente della «malia», infine facendo ascoltare l'es. 4, mentre Leucippo scopre di avere molto in comune con Dafne e di non aver alcun rimpianto per il suo flauto. La scena si conclude con un ultimo tocco d'ironia: dopo che Leucippo è uscito con le ragazze e l'orchestra ha fatto riascoltare per un'ultima volta il tema della «malia» ai violini, nei violoncelli, corni e fagotto si insinua il motivo giocoso di Leucippo (es. 17; 85), al quale fa eco ai legni il tema di Dafne; il desiderio di avere Dafne ad ogni costo si è dunque realizzato, e attraverso la «malia» del travestimento Dafne e Leucippo divengono una sola persona.

LEUKIPPOS (*noch unentschlossen*)

Dumpfer Betrug ...
Doch wie sagte sie selbst,
die geliebte Grausame?
Meiner Wangen sanfteres Rot
gemahne sie an die Blumen,
an ihre eigene Träne
gemahne sie die meine?
Leb wohl, zerbrochene Flöte!
Der Liebe seltsame Dienerinnen,
Mädchen, zu euch ...

(Die beiden MÄGDE umfassen ihn rasch und mit losem Gelächter. Alle drei stürmen ab. Das Lachen verklingt. Letzte Dämmerung. Von rechts mit Würde PENEIOS, ein ernster, rüstiger Mann in vollem Barthe, und GAEA im Kreise der Hirten)

PENEIOS

Seid ihr um mich,¹⁴
ihr Hirten alle?

LEUCIPPO (*ancora indeciso*)

Frode e malia ...
Eppur come parlò
la mia amata barbara?
Del mio viso il lieve rossor
le rammentò quel dei fiori,
e specchio ai suoi molli occhi
le parve già il mio pianto?
Addio, spezzato mio flauto!
Ed ora a voi,
strane ancelle dell'amore, a voi ...

(Le due ANCELLE lo abbracciano rapidamente, scoppiando a ridere. Tutti e tre escono a precipizio. La risata si spegne. Ultimo chiaror. Entra da destra, con dignità, PENEIO, un uomo grave, robusto, dalla lunga barba, e GEA, circondati dai pastori)

PENEIO

Siete qui tutti,
miei pastori?

¹⁴ All'arrivo di Peneo il tono cambia bruscamente e l'atmosfera da commedia popolare viennese lascia spazio ad accenti più seri. L'anziano e barbuto padre di Dafne, un tempo dio dell'Olimpo, viene introdotto solennemente dai corni e violoncelli che ripetono l'es. 13. La scena ha un tono sacrale, e presenta una sorta di responsorio tra Peneo e il coro all'unisono, mentre in orchestra dominano l'es. 13 e le sue innumerevoli variazioni e metamorfosi. Peneo annuncia a mo' di vaticinio che un dio dell'Olimpo, suo fratello di un tempo, sta per giungere tra loro; il dio, che ben presto verrà detto essere Apollo, è intanto prontamente evocato dal motivo dell'es. 15, che qui assume la sua fisionomia definitiva prima di fornire il materiale tematico a buona parte della scena seguente:

ESEMPIO 22 (da cinque dopo 88)



Non è il solo tema 'apollineo' che si ascolta durante il vaticinio di Peneo: poco dopo, quando il nome di Apollo viene pronunciato la seconda volta dall'uomo, i corni intonano quello nelle scene successive sarà il tema della radiosità del dio:

ESEMPIO 23 (da sette dopo 92)



Peneo prosegue nel suo vaticinio, e dice di vedere già gli dèi che scendono dall'Olimpo per partecipare al banchetto che si sta preparando; il tessuto orchestrale si ispessisce progressivamente, mentre un nuovo elemento, destinato in futuro ad un ruolo di protagonista, fa qui la sua prima comparsa: il tema dell'orgia dionisiaca.

ESEMPIO 24 (da una dopo 94)



DIE SCHÄFER

Wir sind es, Vater.
Wir harren des Festes.

PENEIOS (*erblickt den Olymp*)

Gewaltiger Berg!
Noch erkenne ich dich!
Noch entschwandest^{vi} du nicht
im Dunste der blühenden Rebe!

DIE SCHÄFER (*befremdet, leise*)

Was verkündest du?
Deut uns den Spruch!

PENEIOS

Herrlich Gesichte!
Köstliche Ahnung!
Ihr Schäfer alle seht –
zu des Olympos Höhen!
Die Wolke über des Berges
rotglühender Kuppe!
Dort ist die Sonne
noch nicht entschwunden!
Noch nicht verließ uns
Phoibos Apollon!

GAEA

Nach welchen Höhen
willst du noch steigen,
ewiger Träumer?

PENEIOS

Mutter, ich seh' ihn,
sehe sein Antlitz!
Nicht mehr auf einsamen Höhn
wollen sie hausen!
Nein, sie kehren heim,
in die Hütte zurück
Des verlassenen Bruders ...
Gott war ich einst ...
Gott wie sie!

DIE SCHÄFER (*leise*)

Vater, du schreckst uns!
Meide Beschwörung!

I PASTORI

Qui siamo, padre.
S'attende la festa.

PENEIO (*scorgendo l'Olimpo*)

Montagna possente!
Io ti scorgo laggiù!
Non t'annebbiano ancor
i fumi del tralcio fiorito!

I PASTORI (*sorpresi, piano*)

Cosa annunci tu?
Spiega il tuo dir!

PENEIO

Splendida vista!
Lieto presagio!
Guardate tutti là
l'Olimpo rosseggiar!
La nube sopra la cima
fulgida del monte!
Là ancora il sole
non è scomparso!
Indugia ancora
Febo Apollo!

GAEA

Fors'anche il ciel
vuoi tu scalare,
gran visionario?

PENEIO

Madre, lo vedo,
vedo il suo volto!
Non più sui culmini star
vogliono gli Eterni!
No, ritornan qua,
tutti al mio focolar,
al fratel negletto ...
Dio fui un dì ...
Dio fra Dei!

I PASTORI

Tu ci sgomenti!
Non far scongiuro!

segue nota 14

Il clima di trepidazione si fa sempre più incandescente e l'inquietudine del coro di pastori raggiunge il parossismo, poiché in lontananza si ode un gregge che si avvicina tumultuosamente. L'orchestra riprende elementi della seconda parte del preludio (ess. 7a-c), mentre lampi rossastri sullo sfondo annunciano un imminente temporale.

PENEIOS (*stark*)
 Wisset, ich sah ihn,
 Phoibos Apollon!
 Herrlich ein Gastmahl
 wollen wir rüsten!
 Klinge die Kelter!
 Ergieße sich sprudelnd
 goldener Wein!
 Und siehe: sie kommen
 mit großen Schritten,
 mächtig angezogen
 vom Dufte des Fleisches,
 vom Dufte der Rebe,
 vom Klingen der Kelter!
 Und sie sitzen nieder
 an der Seite des Bruders
 an hölzernem Tische
 und lachen wieder,
 wie einst wir gelacht
 an goldenen Tischen:
 brüderlich, ewig
 göttlich Gelächter!
 (*Er bricht in Lachen aus*)

GAEA (*gleichzeitig*)
 O versuche sie nicht,
 ewiger Träumer!
 Freu dich des Wirkens
 vereint mit der Erde,
 bescheiden und friedlich,
 und neide nicht ihr
 hochfahrig Anteil:
 göttlich Gelächter!

DIE SCHÄFER (*gleichzeitig*)
 Vater, welch dunkler
 furchtbarer Spruch!
 Voll ist die Dämmerung
 von seltsamen Wesen!
 Siehe, schon nahen sie,
 siehe, schon strafen sie
 uns, Alter, und Euch!
 Schon höhnt uns von überall
 göttlich Gelächter!

(Der Laut des Lachens wiederholt sich von überall wie Echo. Die Hirten erschrecken und flüchten in einer dichten Gruppe um GAEA. Rotes Lichterzucken aus dem Ölbaumwald. APOLLO, gekleidet als Rin-

PENEO (*forte*)
 Sì, io lo vedo,
 Febo Apollo!
 Lauto un banchetto
 imbandir voglio!
 L'uva si sprema!
 E fervido scorra
 l'aureo vin!
 Ma guarda: s'avanzan
 a grandi passi ...
 attirati qua
 dall'odor della carne;
 dall'uva fragrante,
 dal mosto nei tini!
 E si siedon tutti
 accanto al fratello
 alla mensa di quercia
 e a rider tornan
 col brio d'altri dì,
 alle mense dorate;
 e scoppia tra i miei commensali,
 ilare, piena, l'alta risata!
 (*Prorompe in una risata*)

GEA (*contemporaneamente*)
 Non tentarli così,
 gran visionario!
 Godi dell'opre
 unito alla terra,
 discreto e sereno,
 e non bramar
 dai Numi superbi
 l'alta risata!

I PASTORI (*contemporaneamente*)
 Padre, tu sfidi
 dèmoni e Dei!
 Piena è la notte
 di strane figure!
 Guarda, s'appressan già,
 guarda, puniscon già
 te, vecchio, e noi!
 Già s'ode sarcastica
 l'alta risata!

(Il suono della risata si ripercuote ovunque, come eco. I pastori si spaventano e si rifugiano in un folto gruppo presso GEA. Dall'uliveto esce un balenio di luce rossa. APOLLO, vestito da pastore, si accosta

derhirt, tritt ganz einfach und schlicht zu ihnen. Er trägt Bogen und Köcher)

DIE SCHÄFER (*schreien vor Angst*)
Ein Dämon! Ein Dämon! Ein Gott!
(*Der Lärm legt sich*)

APOLLO (*ruhig*)
Ich grüße dich, weiser,¹⁵
erfahrener Fischer.
Mit dir dein Weib,
die herrliche Gaea!

PENEIOS
Sei mir gegrüßt
und den Meinen all!
Was trieb dich her ...
(*Etwas unsicher*)
mit seltsamen Zeichen?

APOLLO
Ein Rinderhirt bin ich
und weide die Scharen
am Fuß des Olympos,
der Götter Bezirk.
Wir wollten zur Ruh
an diesem Abend
mit meinen Knechten
und allem Getier.

al gruppo con semplice disinvoltura. Porta arco e faretra)

I PASTORI (*gridano di paura*)
Un démon! Un démon! Un Dio!
(*Il frastuono cessa*)

APOLLO (*a PENEIO*)
Salute a te, saggio,
ed alla tua sposa!
Sia pace a tutti
nella tua casa!

PENEIO
Salute a te sia
da tutti noi!
Che ti guidò ...
(*Un po' incerto*)
con sì strani indizi?

APOLLO (*calmo*)
Io sono un pastore
e pasco le mandre
a piè dell'Olimpo,
ove stanno gli Dei.
Cercavo un asil
per questa sera
coi miei garzoni
e tutto il bestiame.

¹⁵ Apollo viene accompagnato sul palco dal suo motivo (es. 22) ai violini primi. Travestito da umile pastore, egli assume un linguaggio musicale semplice e dimesso; l'orchestra si adegua, e sebbene lasci baluginare ancora il tema radioso del dio (es. 23), opta poi per un accompagnamento poco incisivo, che fornisce il materiale tematico su cui è sviluppata gran parte della scena:

ESEMPIO 25 (da 100)



Apollo dice che stava per fare ritorno col gregge quando l'odore del vino e della carne arrostita ha eccitato un toro e ha scompigliato le pecore. La sua menzogna è prontamente rivelata dall'orchestra, che dopo la parola «Getier» («mandria») fa udire il tema di Dafne, vera ragione della presenza di Apollo tra gli umani. Il racconto del finto pastore è accompagnato da un'accesa pittura sonora del toro in amore, con una vera e propria orgia di trilli, rapidissime volate ascendenti degli archi e del flauto, un nuovo tema 'dionisiaco' (es. 26) e da ultimo da una grottesca imitazione degli zoccoli dell'animale nel calpestare l'erba che, unicamente per il fatto di essere stati citati da Dafne in precedenza, perdono quell'effetto di comicità involontaria (caro, tuttavia, all'autore):

ESEMPIO 26 (due dopo 102)

Fig. 11. Ctrfg., Vc, Cb,



Doch seltsam: es zog
 ein beizender Dunst
 von brennenden Scheitern,
 von brenzlichem Fett
 und süßlicher Blüte
 grad über den Fluß
 von deiner Seite!
 Das brannte dem Bullen
 so arg in die Nüstern,
 daß er die Kühe
 wütend ansprang!
 Ganz toll geworden
 trieb er sie fort,
 hinab in die Wellen!
 Mit stampfenden Hufen
 die Steine zerspellend,
 mit gräßlichem Schnauben
 die Zweige zerbrechend!
 Mühsam umstellt
 von der Knechte Ruf
 der Mitgejagten,
 beruhigt sich endlich
 die keuchende Schar.
 Dort liegt sie im Dunkel.
 Mich – siehst du vor dir.
 GAEA (*beiter*, zu PENEIOS)
 Nun siehst du, was du geschaut,¹⁶
 du ewiger Träumer!
 Nun siehst du, wen du verlockt

Ma strano: veniva
 un acre sentor
 di grasso bruciato,
 d'ardenti falò,
 di mosto bollente
 nei tini quaggiù,
 in riva al fiume!
 Ciò stuzzica al toro
 talmente le nari,
 ch'egli alle mucche
 dà l'assalto!
 Ed infuriato
 tutte le fa
 cader nelle onde!
 Con l'unghie zompanti
 le pietre frangendo,
 con l'orrido soffio
 i rami spezzando!
 Preso alla fin
 dai garzoni fu
 con gran fatica;
 la mandra anelante
 di nuovo s'unì.
 Là giace nel buio.
 Me ... vedi tu qui.
 GEA (*lieta*, a PENEIO)
 Or vedi quel che hai sognato,
 gran visionario!
 Or vedi chi al tuo festin

¹⁶ Il racconto del presunto pastore ha messo di buon umore Gea, che deride il marito, ma trova invece il consenso dei veri pastori, che fanno propria la melodia dell'es. 25 e danno il benvenuto allo straniero insieme a Peneo – quest'ultimo intona tuttavia il proprio tema (es. 13). Rimasto solo, Apollo getta la maschera dell'umile mandriano e torna ad essere un dio. Il cambiamento repentino è segnalato da una brusca modulazione degli ottoni (es. 27), che riportano il dio alla sua realtà, quella solare degli ottoni, qui tuttavia appena offuscata dalla repentina transizione a Re bemolle minore, tonalità assai lontana dallo sfolgorante Mi bemolle maggiore di Apollo:

ESEMPIO 27 (da 108)



Apollo ha validi motivi per vedere offuscata la propria luce: egli si rende conto infatti che il travestimento ha profanato la sua natura divina, e che la vera ragione della sua presenza tra gli uomini è una passione indegna di lui, tale da renderlo del tutto uguale al toro in amore del suo racconto.

mit deinem Fest:
schwitzende Knechte,
ängstliche Kühe,
einen brünstigen Stier!

DIE SCHÄFER (*befreit*)
Einen Hirten wie wir,
Einen brünstigen Stier!

PENEIOS
Schweigt, ihr alle! –
(*Zu APOLLO*)

Sei uns gegrüßt
zu unserm Fest!
(*Zu GAEA*)

Du aber, Weib:
sende die Tochter,
daß sie ihn pflege,
den späten Gast!

(*GAEA ab gegen das Haus. Die SCHÄFER zerstreuen sich. Ihnen folgt PENEIOS*)

DIE SCHÄFER (*im Abgehen*)
Es sandten die Götter
zu unserem Feste,
die ewigen Spötter,
das Allerbeste:
einen Hirten wie wir,
einen brünstigen Stier!

(*Das Lachen verklingt unten am Ufer. APOLLO, allein geblieben, sieht sich prüfend um, dann ganz verwandelt*)

APOLLO
Was führt dich her
im niedern Gewande,
das ehrliche Volk
mit Lügenwort
dreist zu betrügen? –
O erniedrigter Gott!
Selbst: Brünstiges Tier!

(*Das Licht hat sich völlig verändert. Der Vollmond geht auf und beleuchtet durch magischen Abendnebel die Szene. Von der Seite des Hauses DAPHNE, eine Schale in beiden Händen tragend. Ihr folgen einige Dienerinnen in einer Gruppe. Sie bewegen sich langsam und feierlich bis zur Mitte der Szene. Dort verneigen sich die Dienerinnen und kehren um. DAPHNE bleibt*)

attratto hai tu:
servi sudati,
mucche spaurite,
ed un toro in amor!
I PASTORI (*liberati dall'ansia*)
Un comune pastor
ed un toro in amor!

PENEO
Zitti, voi tutti!
(*Ad APOLLO*)
Il benvenuto sii fra noi
Alla nostra festa!
(*A GEA*)

Tu, moglie mia,
manda la figlia,
perché abbia cura
del buon pastor!

(*GEA va verso casa. I PASTORI si disperdono. PENEO li segue*)

I PASTORI (*andandosene*)
Al nostro banchetto
invian gli Eterni
coi soliti scherni
un don perfetto:
un comune pastor
ed un toro in amor!

(*Le risa si spengono giù, sulla riva. APOLLO, rimasto solo, si guarda intorno; poi, tutto mutato*)

APOLLO
Per qual ragion
in veste dimessa
la credula gente
trarre vuoi
tu in inganno?
Avvilto Iddio!
Tu pur arso d'amor!

(*La luce è ora tutta diversa. Sorge la luna piena e diffonde sulla scena una magica nebbia vespertina. Dalla parte della casa appare DAFNE, portando con tutt'e due le mani una coppa. La seguono in gruppo alcune ancelle che muovono lente e solenni fino al centro della scena. Là s'inclinano e tornano via. DAFNE rimane*)

APOLLO
 Was seh ich? Was schreitet dort?¹⁷
 Ist das noch Wahrheit?
 Dort aus dem Nebel?
 Herrlich ragt die Gestalt!
 Dunkel und bernsteingleich
 leuchtet das Auge!
 Schwester – Schwester – Artemis!
 Wo ist das königlich Geleite
 deiner Dienerinnen
 auf des Mondes blankem Strahl?
 Warum nur nahmst du
 geringen Wohnsitz,
 kommst, mich zu strafen,
 aus dem Hause des Fischers?

APOLLO
 Che vedo? Che appar laggiù?
 Non è un miraggio?
 Là nella nebbia?
 Splende l'alta beltà!
 Scuri e dell'ambra al par
 brillano gli occhi!
 Sorella ... sorella ... Diana sei?
 Dov'è il seguito regale
 delle tue ancelle
 nella bianca scia lunar?
 Perchè hai preso
 quaggiù dimora?
 Vieni a punirmi
 da quell'umil capanna?

¹⁷ Dafne appare e la sua visione restituisce finalmente al dio tutta la grandezza che sembrava aver perduto. Il mutamento psicologico in Apollo è segnato dall'es. 19 esposto dai corni, che stabilisce un'inequivocabile analogia tra il desiderio di Leucippo e quello del dio. Ma la passione di un dio non può coincidere completamente con quella di un umano, pertanto i violini intonano un nuovo 'tema del desiderio' (es. 28), che si sovrappone al motivo di Apollo (es. 15) e a quello di Dafne (es. 1), quest'ultimo maestosamente aumentato in valori lunghi e affidato all'oboe – come già nel duetto con Leucippo, Strauss ama raffigurare contemporaneamente con l'orchestra il desiderio e la persona desiderata:

ESEMPIO 28 (da otto dopo 109)



Il materiale tematico di questo breve assolo di Apollo è dunque delineato sin dalle primissime battute, e prosegue con lunghi pedali 'estatici' dell'armonia e un intenso lavoro tematico in orchestra affidato agli esempi citati (il tema di Peneo fa invece capolino quando Apollo cita la sua casa). Le parole iniziali di Dafne riportano in primo piano il tema principale della fanciulla, ora restituito alla sua forma originale. Quando la ragazza ripete l'appellativo con cui l'ha appena chiamata Apollo, «Schwester» («sorella»), nei fiati irrompe con forza la fanfara che identifica il dio sole (es. 29):

ESEMPIO 29 (da 116)

Fg., Corni III e IV, Trm

Su richiesta di Apollo Dafne inizia a tergere il corpo dello straniero con dell'acqua; la musica ci rivela che qualcosa già sta accadendo nell'animo della protagonista, poiché all'es. 1, che non mai è scomparso del tutto, si aggiunge ora in maniera leggermente modificata l'es. 4 del preludio, che finalmente rivela il suo significato recondito: è l'amore di Dafne per la luce, cioè per l'emanazione di Apollo, che ella gradualmente torna a provare mentre spoglia lo sconosciuto. I due temi (ess. 4 e 29) si vanno dunque intrecciando sempre più, finché il mantello che Apollo portava sulle spalle scivola via e la ragazza, scorgendo il corpo del dio, rimane letteralmente senza parole: il ricco accompagnamento orchestrale tace repentinamente e un breve recitativo prepara il successivo duetto.

DAPHNE

Nicht wollen die Götter,
daß ich dich^{vii} strafe!
Der Vater sendet mich
zu deinem^{viii} Dienst.

APOLLO

Dienen, Schwester?
Sieh, ich knie vor dir!
(*Er kniet*)

DAPHNE (*verwirrt*)

O spotte nicht, Fremder ...
Doch wohl tut unendlich
dem träumenden Herzen
der selige Anruf:
Schwester, Schwester ...

APOLLO (*aufspringend*)

Sei mir denn Schwester
in dieser Stunde!
Von den Tagen des Sommers
längster Fahrt
labe du mich!

(*Er streckt ihr beide Hände hin*)

DAPHNE (*gießt die Schale darüber*)

So labt das Wasser:
das heilige Wallen
hat es vom Blute!

Von unsern Tränen
hat es die Milde. –

(*Sie nimmt ihm Bogen und Köcher ab und stellt sie,
ebenso wie die Schale, abseits*)

Fort mit den Waffen!

Nur dieser Mantel –
Schwesterlich hülle er dich!

(*Sie legt einen blauen Mantel, der ihr zusammenge-
faltet über dem Arm hing, um die Schultern APOL-
LOS. Der Mantel entrollt sich und umgibt ihn weit
und mächtig. Zugleich umspielt ihn ein merkwürdi-
ges Licht. Flüsternd*)

Was seh ich?

Wie bist du gewaltig,
fremder Hirte ...

APOLLO

Daphne, die mich gelabt,
blickt fremd mich nun an?

DAPHNE (*etwas mißtrauisch*)

Und von welcher Fahrt
kehrst du zurück?

DAFNE

Non vogliono i Numi
ch'io ti punisca!
Mi manda il padre qui
ai cenni tuoi.

APOLLO

Salve sorella!
Io mi prostro a te!
(*S'inginocchia*)

DAFNE (*smarrita*)

Di me ti fai beffe ...
ma suona sì dolce
al cuore sognante
sentirmi chiamar
da te sorella ...

APOLLO (*balzando in piedi*)

Siimi sorella
in questo istante!
Dopo il giro più lungo
dell'estate
tu mi ricrea!

(*Le tende ambedue le mani*)

DAFNE (*versandovi sopra la coppa*)

Lenisce l'acqua:
la fluida vita
essa ha del sangue!

Del nostro pianto
ha la dolcezza ...

(*Gli toglie arco e frecce e li mette da parte insieme
con la coppa*)

L'armi deponi!

Solo ti copra,
cerulo, questo mantel!

(*Cinge le spalle di APOLLO con un manto azzurro che
portava ripiegato su un braccio. Il manto si svolge e
ricade ampio sulle spalle di lui. Nello stesso tempo
una strana luce avvolge il Dio. Sussurrando*)

Che vedo?

Sei tanto possente,
buon pastore ...

APOLLO

Dafne, che mi ricrei,
mi guardi or così?

DAFNE (*alquanto diffidente*)

E da qual cammin
reduce sei?

Kann ich doch selbst
Herden und Rinder
öfters gewahren!
(*Zweifelnd*)
Dich aber sah ich nie.

APOLLO
Was können an Weite
menschliche Augen
forschend ermessen?
Immer umkreist¹⁸
des Lichtes Wagen
leuchtend das Haus,
aus Weltenweite
sieht er herab!
Heute – von oben,
vom Gipfel der Reise,
heute gewahrt er
die herrliche Daphne!
Da knirschten mächtig
die goldnen Räder:
heute – hielt er! ...
Und jegliche Weite
ist ausgelöscht!

DAPHNE
Seltsam singst du
und voller Rätsel!
Aber ich höre dich
gerne ... Bruder!

Spesso badai
greggi ed armenti
al pascolo anch'io!
(*Dubitando*)
Ma visto non t'ho mai!

APOLLO
Che posson, scrutando,
gli occhi mortali
scorger da lungi?
Sempre nel ciel
il carro di fuoco
sparge fulgor,
dai mondi eccelsi
guarda quaggiù!
Oggi dall'alto,
dal sommo del giro,
oggi scopri
l'incantevole Dafne!
Fè strider forte
le ruote d'oro:
oggi stette!
Ed ogni distanza
si cancellò!

DAFNE
Strano parli
e pien d'enimmi!
Io però t'odo
Rapita ... fratello!

¹⁸ Il grande duetto tra Apollo e Dafne che si trova al centro dell'opera costituisce il punto di non ritorno dell'azione drammatica. Il momento cruciale è quello della reciproca rivelazione: il dio è come folgorato dall'aspetto di Dafne, che ora, vista da vicino, gli appare simile alla sorella Artemide e incredibilmente seducente, nella sua modestia di fanciulla che si prende cura dell'ospite; Dafne è invece soggiogata dal dio, di cui riconosce la possanza fisica e il fascino radioso. Una volta che entrambi sono catturati l'uno dall'altro e Apollo abbraccia Dafne, il destino della ragazza, quello del suo spasimante Leucippo e persino quello dello stesso dio sono segnati per sempre e si avvieranno a grandi passi verso la catastrofe. Strauss ha dedicato la massima cura alla composizione di questa sezione dell'opera, che insieme a quella finale, la metamorfosi della protagonista, costituisce il momento saliente della partitura; come in quella, anche in questa parte di *Daphne* un ruolo fondamentale per la costruzione del significato drammatico (esplicito e implicito) è svolto dai *Leitmotive*. Dapprima Apollo racconta che, guidando il carro del sole, ha scorto Dafne sulla terra, mentre in orchestra ritornano due motivi della protagonista, quello 'bucolico' (es. 1) e quello del suo amore per la luce (es. 4), che intessono un fitto contrappunto col primo tema del dio (es. 22); quindi Dafne replica dicendo che le sue parole gli suonano misteriose e attraenti allo stesso tempo, mentre l'orchestra esegue il tema di Dafne intrecciato col primo motivo di Apollo (es. 22) e con il suo 'tema del desiderio' (es. 28). Il significato è dunque chiaro: non solo ciascuno dei due personaggi è attratto dall'altro (sovrapposizione dei rispettivi temi principali), ma costituisce a sua volta in quel momento un oggetto d'attrazione erotica per il suo interlocutore, come rivela il fatto che mentre Dafne parla compare in orchestra il 'tema del desiderio' di Apollo, e viceversa. Dafne è la prima a rendersi conto di ciò che sta accadendo a entrambi, e nel suo candore virginale chiama «fratello» il dio, provocando un'appassionata risposta di Apollo; nell'orchestra, quasi a suggerire tale fratellanza, risuona modificato il tema della protagonista.

APOLLO (*feurig*)
 Bruder! Dies Wunderwort
 verbindet Ferne und Ferne! –
 Als ich am Abend
 des längsten Tags
 in die purpurne Wohnung
 ermüdet gegliitten:
 sieh – ein feiner Strahl
 riß noch nicht ab,
 der führte mich
 zum Hause des Fischers:
 Daphne, Daphne – dein Blick!

DAPHNE
 Wie viel doch weißt du
 von meinem Herzen!
 Schwer nahm ich Abschied
 heut von der Sonne –

APOLLO
 «O bleib, geliebter Tag!»¹⁹

DAPHNE (*dringend*)
 Bruder, wer bist du?

APOLLO
 «Lange weiltest du –
 so bleib für immer!»

APOLLO (*con fuoco*)
 Fratello! Da cuore a cuore
 un ponte lancia tal nome!
 Allor che al vespro
 del lungo dì
 nella reggia purpurea
 io scivolo stanco,
 c'è un raggio ancor
 nel terso ciel
 che qui m'attrae,
 in riva al Peneo:
 Dafne, Dafne, gli occhi tuoi!

DAFNE
 Ma quanto sai tu
 del mio segreto!
 Grave il distacco
 m'era dal sole ...

APOLLO
 «Riman, o caro dì!»

DAFNE (*con insistenza*)
 Dimmi, chi sei tu?

APOLLO
 «Lungo il corso fu.
 Resta ancora!»

¹⁹ Il primo *climax* del duetto viene raggiunto allorché Apollo riprende il canto con cui Dafne, all'inizio dell'opera, aveva salutato il tramonto del sole (es. 10), mentre violini e flauti riprendono il tema dell'es. 4, col quale Dafne aveva espresso il suo amore per la luce del sole e il desiderio di non esserne mai privata. Ma a tranquillizzare la ragazza c'è ora lo straniero, il dio del sole in persona: con un vero colpo di genio Strauss fa infatti seguire la citazione delle parole di Dafne da parte di Apollo, «Ich liebe dich – so geh nicht fort von mir!» («Io t'amo, e tu non te ne andar da me!»), da un'esplosione del tema 'solare' del dio (es. 29). La ragazza forse ha un presentimento di chi ha realmente di fronte e, pur ostentando sicurezza, inizia interiormente a tremare, come ci indica la trepidante melodia che intona, sostenuta dai violini, e che Apollo, non meno tremante di lei, riprende subito dopo:

ESEMPIO 30 (quattro dopo 126)

Dafne
 So we - nig wie der Kie - sel un - ten am Huß vor der
 Violini

Dafne
 Son - ne Au - ge so we - nig ver - berg ich mich dir!
 Violini

Dafne abbraccia Apollo, e questi, come farebbe ogni spasimante che si rispetti, si precipita a fare delle promesse: se lo seguirà – dice il finto pastore – Dafne non vedrà mai più l'oscurità che la separa dai suoi fratelli. La ragazza ovviamente interpreta a modo suo tali parole (Apollo invece pensava a se stesso parlando di fratelli), e in orchestra ritorna prontamente l'es. 5, il tema dell'anelito panico di Dafne, tuttavia il dio ribadisce subito che intende

DAPHNE

Hirte – was singst du?

APOLLO

«Ich liebe dich – so geh nicht fort von mir!» –

DAPHNE (*mit vollster Empfindung*)

Wer du auch seist, Gewaltiger!

So wenig wie der Kiesel

unten am Fluß vor der Sonne Auge –

so wenig verberg ich mich dir!

(Sie sinkt in kindlicher Ergriffenheit an seine Brust)

APOLLO

Für Daphne nicht ende

der Menschen längster Tag!

Folgt sie dem Hirten:

kein neidisches Dunkel mehr

trennt sie von Freunden und Brüdern!

DAPHNE (*jubelnd an seinem Halse*)

O Seligkeit,

nie mehr getrennt

im Schmerze der Nacht

von Bäumen und Blüten!

APOLLO

Weit über der Bäume

freundliche Wipfel

reist Daphne im feurigen Wagen!

Sie selbst eines Gottes Braut

träufelt Glanz der Schönheit

hin über die Welt!

DAPHNE (*gleichzeitig*)

Nie mehr im Finstern

rauscht die Quelle,

nie mehr unsichtbar,

schaurig und leer.

APOLLO

Zur Höhe des Wagens

in Daphnes Strahlenhand

fließt dann von selbst

aufwärts die Quelle!

DAFNE

Dimmi, che canti?

APOLLO

«Io t'amo, e tu non te ne andar da me!»

DAFNE (*col più profondo sentimento*)

Chi che tu sia, grandissimo!

Qual sasso che nel fiume

brilla e si svela al baglior del sole,

non posso nascondermi a te!

(Si abbandona, con commozione infantile, sul petto di APOLLO)

APOLLO

Il giorno più lungo

per te non abbia fin!

Se tu mi segui,

le tenebre fosche più

non ti rapiscan gli amici!

DAFNE (*abbracciandolo con giubilo*)

O giubilo,

mai più sarò

nel duol della notte

scissa dai fiori!

APOLLO

Là sopra le cime

degli alberi amici

va Dafne col carro di fuoco!

Lei sposa d'un Dio or è;

luce e ardor sul mondo inter

spandere può!

DAFNE (*contemporaneamente*)

Non più nel buio

scroscia la fonte,

invisibile,

piena d'orror!

APOLLO

Per l'etere azzurro

di Dafne nella man

a scorrer vien,

fresca, la fonte!

segue nota 19

portarla con sé sul carro del sole. I due innamorati iniziano quindi a cantare in contemporanea nel più paradossale dei duetti d'amore, nel quale, in una sorta di dialogo tra sordi di incredibile efficacia drammatica, ciascuno segue il proprio sogno d'amore (Dafne pensa alle fonti, Apollo al carro di fuoco), mentre l'orchestra intesse un fitto contrappunto tematico, lasciando emergere prepotentemente il tema della trepidazione erotica (es. 30).

DAPHNE (*wie oben*)
 Die streng mich mied,
 die kühle Quelle,
 aus der Hand mir glitt,
 kommt selbst zu mir?
 APOLLO (*groß und hymnisch*)
 Alles Lebendige,
 Tier und Gewässer,
 preiset die Sonne,
 freut sich des Lichts!
 Blumen wachsen²⁰
 in Daphnes Hand;
 und alles Lebendige,
 Blumen, Tiere, Quellen
 strömen über von Glück
 und rauschendem Singen!
 So wärmt Daphne,
 so leuchtet Daphne,
 so wird Daphne,
 die herrliche Daphne geliebt!

DAPHNE (*in höchstem Jubel*)
 Wie bin ich jetzt dein
 aus glücklicher Seele!
 Wie leuchtet im Herzen!
 Bruder ... Bruder!

*(Er umschließt sie fest, so daß sie ganz und gar im Blau des Mantels versinkt. – DAPHNE ringt sich aus der Umarmung des Gottes heraus. Sie flieht in höchster Verwirrung)*²¹

DAFNE (*come sopra*)
 Lei che m'eluse,
 la fresca fonte,
 mi sfuggì di man,
 viene ora a me?
 APOLLO (*con la maestosità di un inno*)
 Ogni sensibile
 forma di vita
 loda la luce,
 gode del sol!
 Crescon fiori
 a Dafne in man;
 e ovunque traboccano
 fiori, bestie, fonti,
 d'ebbra felicità
 e d'inni giocondi!
 Sì Dafne splende,
 sì Dafne raggia,
 vien amata la fulgida
 Dafne così!

DAFNE (*al colmo del giubilo*)
 Con quale abbandon
 io l'anima t'offro!
 Che luce nel cuore!
 Fratello ... fratello!

(Egli la stringe a sé così ch'ella si sommerge interamente nell'azzurro del manto. DAFNE si scioglie dall'abbraccio del Dio e fugge in preda al massimo smarrimento)

²⁰ Il tema dell'es. 30, intonato da Apollo e ripreso dagli strumenti dell'orchestra in una sorta di canone ossessivo, impregna di erotismo l'atmosfera della scena, resa ancora più trepidante dall'apparizione qua e là di frammenti del tema principale di Dafne e del tema solare di Apollo. La ragazza, «al colmo del giubilo», si abbandona completamente allo sconosciuto intonando il suo tema d'amore (es. 4), mentre flauti e violini lo ripetono in orchestra con febbrili trilli di abbellimento.

²¹ L'incantesimo, che sembra essere arrivato al culmine della sua intensità, si infrange bruscamente quando Apollo bacia Dafne; i due tacciono e l'orchestra intona una inquietante e misteriosa successione accordale in *pianissimo* (es. 31), nella quale predomina il timbro cupo degli ottoni, gli strumenti semanticamente legati ad Apollo:

ESEMPIO 31 (da otto dopo 138)

Trombe I
 Tr II e III
 Trhn. Tuba
 pp

DAPHNE
Dieser Kuß – Dies Umarmen –
du nanntest dich: Bruder!

APOLLO (*stark*)
Ich liebe dich, Daphne!

DAPHNE (*gehaucht*)
Du schlichst dich ein
in meinen Traum ...

APOLLO (*wie oben*)
Zu Ende Träume!
Wahrheit bring ich!

DAPHNE (*etwas stärker*)
Du banntest mich
an diese Stelle,
in deine Arme ...
Du gabst mir Angst.

*(Der Mond hat sich verborgen. Es ist ganz dunkel.
Nur die beiden Gestalten sind zu erkennen)*

CHOR (*unsichtbar von fern*)
Gib, Dionysos,²²
neu erstandener,
gib uns Rausch!
Gib uns Liebe,
Aphrodite!

DAFNE
Questo bacio ... quest'abbraccio ...
ti svelano: fratello!

APOLLO (*forte*)
Io t'amo già, Dafne!

DAFNE (*in un soffio*)
Entrato sei
nei sogni miei ...

APOLLO (*come sopra*)
Al bando i sogni!
Porto il vero!

DAFNE (*un po' più forte*)
Legata m'hai
a questo luogo ...
Nei tuoi amplessi
io soffocai ...

*(La luna si è nascosta. Oscurità completa. Non si
scorgono che le due figure)*

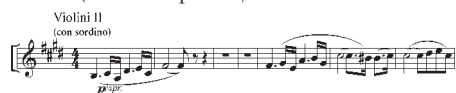
CORO (*invisibile, lontano*)
Tu Dioniso
che risuciti
dà ebrietà!
Dacci amore,
Afrodite!

segue nota 21

Se ciò esprime l'atmosfera misteriosa e per così dire 'tristaniana' della scena, l'abbraccio è simboleggiato dalla sovrapposizione del tema di Dafne modificato (es. 1, clarinetti) e di Apollo (es. 22, corno), che si innestano sopra l'es. 31 e che, come esso, vengono ripetuti due volte. Nessuno dei due personaggi osa parlare, pertanto gli arcani accordi dal sapore modale dell'orchestra protraggono all'infinito l'atmosfera di sospensione.

²² Dafne alla fine si divincola dall'abbraccio e rimprovera Apollo di aver tradito la sua fiducia, ma l'uomo ribadisce di amarla e di volerla riportare alla realtà. La realtà a cui allude Apollo è però non più il radioso idillio celeste a cui si riferiva poco prima, bensì, con improvviso mutamento d'intenti, la cruda realtà fatta di vino ed eros annunciata dal coro dei pastori dietro le quinte. Costoro intonano una preghiera a Dioniso, che funge da preludio e canto augurale per il baccanale che sta per iniziare; il coro, diviso in due gruppi a mo' di responsorio, riprende un tema che si era ascoltato all'inizio dell'opera, quando i due pastori annunciavano la festa, mentre i violini riprendono il 'motivo del baccanale' (es. 24) e lo sviluppano in un nuovo tema:

ESEMPIO 32 (da sette dopo 142)



Il cambiamento d'intenzioni di Apollo, che ora sembra voler riprendere la maschera del pastore e convincere Dafne a partecipare alla festa, provoca nella fanciulla – e forse anche nell'ascoltatore, che non era preparato alla marcia indietro del dio, dopo la sua magnifica epifania – un sentimento di rifiuto e di delusione, espresso con straordinaria efficacia dall'inversione dell'es. 30 in orchestra.

APOLLO (*sich nähernd, flüsternd*)

Hörst du, Geliebte,
hörst du, was sie singen?
Kennst du den Sinn
der blühenden Rebe?
Wagst du Verneinung
dem Liebesfest?

DAFNE

Fremd das Fest –
fremd und unheimlich.
Fremd Leukippos,
fremd ward die Welt,
dunkel und leer –
(*Stärker*)

Doch du:
der Fremdeste aller!

APOLLO

Wie sehr du irrst,
Daphne, Geliebte!
So nah dem Licht,
das du ersehnt –
begehre ich dich, Daphne:
verzichte nicht! ...

(*Roter Schein flammt auf, Fackeln von allen Seiten. APOLLO nimmt seine Waffen wieder auf; die Schale küsst er, dann wirft er sie abseits. Aus dem Dickich von überall die SCHÄFER mit Fackeln. An ihrer Spitze PENEIOS, unter ihnen Maskierte. Von der Seite des Hauses gleichzeitig ein Aufzug der Frauen mit Amphoren und Schüsseln, auf dem Kopfe getragen. Voran GAEA mit einem Fruchtkorbe. Die beiden Züge begegnen einander auf der Bühne. DAPHNE flüchtet an die Seite GAEAS, während APOLLO sich zu den Männern zurückzieht*)

PENEIOS (*majestätisch*)

Allüberall blüht Dionysos²³
an des Flußes göttlichem Band,
damit dereinst aus dieser Liebe
sein Blut uns quelle, sein Wein!

(*GAEA reicht ihm den Korb, PENEIOS spendet vom Weine*)

APOLLO (*avvicinandosi, in un sussurro*)

Odi tu, Dafne,
odi tu quel canto?
Sai tu il poter
del tralcio fiorito?
Osi negarti
alla festa d'amor?

DAFNE

Tutto qui
m'è così alieno!
È Leucippo,
è il mondo inter
tenebre e gel ...
(*Più forte*)

ma tu:
estraneo fra tutti!

APOLLO

T'inganni, ahimè,
Dafne, diletta!
Sì presso al sol
a cui tu aneli,
poichè io t'amai, Dafne,
non dir di no!

(*Divampa una luce rossa. Fiaccole da ogni parte. APOLLO riprende le sue armi; bacia la coppa e la getta in disparte. Dal folto del bosco escono da ogni lato i PASTORI con fiaccole. PENEIO li precede. Tra essi, le maschere. Contemporaneamente, dalla parte della casa si avvanza un corteo di donne con anfore e otri sul capo. Le precede GEA con un canestro di frutta. I due cortei s'incontrano sulla scena. DAFNE si rifugia al fianco di GEA, mentre APOLLO si ritrae fra gli uomini*)

PENEIO (*maestosamente*)

Fiori sbocciar fa Dioniso
da per tutto in riva al Peneo,
perchè un dì da questo amor
il suo sangue sgorghi, il suo vin!

(*GEA gli porge il canestro; PENEIO distribuisce il vino*)

²³ Un breve preludio orchestrale, basato sul tema dell'es. 9, accompagna l'entrata in scena di Peneo e dei pastori mascherati. Il suo invito a bere il vino in onore di Dioniso è sorretto dal 'motivo del baccanale' (es. 24) e dall'es. 9, ma ben presto, complice il tempo in 6/4, sembra quasi prende le movenze di un volgare valzer viennese.

DIE SCHÄFER

Allüberall blüht Dionysos,
damit dereinst aus dieser Liebe
sein Blut uns quelle, sein Wein!

(Die Hirten sind auf dem Hügel rechts gelagert, von den Fackelträgern umstanden, von den Frauen bedient. Man schmaust, ohne zu trinken. Unter dem Chore dringen die Maskierten vor. Es sind SCHÄFER, die mit umgekehrten Pelzen und Widdermasken – wie auf Vasenbildern – einen furiosen Tanz im Vordergrund aufführen)²⁴

CHOR (fröhlich zusehend)

Hütet euch, Frauen!
Gar sehr überfiel die
der Geist der Rebe!

(Ein Zug Mädchen, zum Teil mit blumenumwundenen Stäben, zum Teil mit gefüllten Trinkschalen, tritt ein. Die mit den Thyrsosstäben sind kaum bekleidet, die mit den Trinkschalen ganz und gar mit Tüchern und Schmuck behängt, auch Kopf und Gesicht. Die letzte in ihrer Reihe ist der verkleidete LEUCIPPUS. Nach kurzem Rundtanz der Thyrsosträgerinnen stürzen die Widder vor und bemächtigen sich der Bacchantinnen)

I PASTORI

Fiori sbocciar fa Dioniso,
perchè un dì da questo amor
il suo sangue sgorgi, il suo vin!

(I PASTORI si sono disposti a destra sull'altura, circondati dai portatori di fiaccole, serviti dalle donne. Si mangia senza bere. Tra il coro si fanno avanti le maschere. Sono PASTORI che, con pelli rovesciate e maschere di montoni, – come nelle pitture sui vasi, – eseguono sul proscenio una danza sfrenata)

CORO (assistendo allegramente)

Donne, in guardia!
Li ha tutti invasati
il Dio del vino!

(Un corteo di fanciulle, in parte con tirsì cinti di fiori, in parte con coppe ricolme, entra. Quelle coi tirsì sono quasi svestite, quelle con le coppe sono tutte paludate di vesti e gioielli, ed hanno velato anche il viso. Ultimo nella loro fila è LEUCIPPO travestito. Dopo un breve girotondo delle portatrici di Tirsì, gli uomini mascherati da montoni si slanciano in avanti e s'impadroniscono delle baccanti)

²⁴ Il 'motivo del baccanale' (es. 24) si ripete ossessivamente, mentre la scrittura orchestrale si addensa fino ad esplodere in un *Allegro furioso* (6/8, Do maggiore). Ha così inizio la danza selvaggia dei pastori mascherati, nella quale il compositore, che sembra quasi aver assimilato la musica di Stravinskij, è assai abile a far emergere improvvisamente qua e là nell'orchestra frammenti variati dell'es. 7b, come sprazzi di colore in un quadro *fauviste*, simboleggiando l'ebbrezza degli astanti. I pastori mettono in guardia le donne di prepararsi a ciò che le aspetta (archi e fiati nel registro acuto riprendono intanto l'es. 9, i restanti strumenti sviluppano invece frammenti degli ess. 7b e 24), finché il canto lascia il posto alla danza. Con una pennellata di crudo realismo Strauss descrive i gravi passi dei pastori danzanti, che li rendono simili a furiosi animali in amore evocati nelle scene precedenti:

ESEMPIO 33 (da 154)

Ob, Cl, Tr I e II

Fg, Ctrfg, Cor, Tr II e III, Trn

Cor I, Vlc, Vc

The musical score consists of three staves. The top staff is for Oboe, Clarinet, and Trumpets I & II. The middle staff is for Flute, Clarinet in F, Horn, Trumpets II & III, and Trombone. The bottom staff is for Horn I, Violoncello, and Violin. The music is in 6/8 time and D major. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

L'ingresso del corteo di fanciulle porta a un repentino mutamento di tempo (*Allegretto* – 2/4, La maggiore) e all'ennesima metamorfosi del 'motivo del baccanale', accompagnato stavolta dal galante tema della «malia» (es. 21b), giustificato dalla presenza delle due ragazze che avevano travestito Leucippo. Mentre gli uomini si avventano sulle fanciulle, in una sorta di ratto rituale, il tema dell'es. 17 fa irruzione violentemente al primo corno, tradendo la presenza di Leucippo mascherato nel gruppo delle ragazze.

CHOR (*sehr vergnügt*)
O sel'ge Dämonen!
Träf uns euer Schicksal!
O glückliche Widder!

(*Die Schalenträgerinnen schreiten auf die SCHÄFER zu und laden sie zum Trinken ein. Sie trinken mit den Mädchen. LEUKIPPOS nähert sich mit lockenden Gebärden DAPHNE*)

GAEA
Trinke, du Tochter!²⁵
Aus Erde kam es,
die Erde segnets!
Mit solchem Trank
kehrst zu den Deinen,
kehrst zur Erde zurück!

(*LEUKIPPOS bietet DAPHNE die Schale*)

ERSTE MAGD (*für sich, zugleich mit GAEA*)
Vorzüglich gelang es!
Ganz ist er Daphne!

ZWEITE MAGD (*ebenso*)
Was nie er gewagt,
gerät ihm nun leicht!

DAPHNE
Woher nur kommst du,
du große Fremde,
die mir ganz gleicht
in meinen Kleidern,

CORO (*assai divertito*)
O dèmoni buoni!
La sorte ci arrida!
Beati i montoni!

(*Le fanciulle con le coppe si avanzano verso i PASTORI e li invitano a bere. Essi bevono con le fanciulle. LEUCIPPO si avvicina con gesti invitanti a DAFNE*)

GEA
Bevi, tu figlia!
La madre terra
lo benedice!
Con questo vin
lieto ritorno
alla terra farai!

(*LEUCIPPO offre la coppa a DAFNE*)

PRIMA ANCELLA (*fra sé, contemporaneamente a GEA*)
È Dafne tal quale!
C'è da scambiarlo!

SECONDA ANCELLA (*come l'altra*)
Ottien ora ciò
che mai non osò!

DAFNE
Da dove giungi,
o sconosciuta,
che all'abito mi sei
uguale, e che m'attra

²⁵ Gea offre a Dafne del vino affinché lo beva, e le ragazze ne approfittano per spingere Leucippo verso di lei. Come rivela la musica, nel gesto di Gea è presente una punta di malizia: Dafne infatti, con la mente obnubilata dal vino, non riconoscerà lo spasimante e potrà essere ghermita da lui. Pertanto, a dispetto del cambiamento di tempo (*Andante con moto* – 3/4) il tema della «malia» o frammenti di esso continuano a dominare l'accompagnamento (in altri termini: il vino travestirà la mente di Dafne, obnubilandola, così come gli abiti muliebri hanno travestito il corpo di Leucippo), mentre i violini primi e gli oboi intonano un nuovo tema, risultante dalla fusione del 'motivo del baccanale' con il tema di Dafne:

ESEMPIO 34 (da cinque dopo 161)



Le intenzioni di Leucippo sono smascherate dalla presenza dei suoi due temi (ess. 17 e 19), che si combinano con i due precedenti, dando luogo a una fitta rete di relazioni semantiche che si possono così sintetizzare: il ragazzo è travestito da fanciulla, come rivela il suo tema grottesco, e continua a desiderare la protagonista; costei a sua volta soggiace a una sorta di travestimento (la «malia» del vino) e pertanto partecipa all'atmosfera di ebbrezza (il suo tema è infatti deformato dalla presenza del 'motivo del baccanale'); infine, in questo stato di confusione Dafne si lascia trascinare nelle danze da Leucippo, sebbene, come dicano le sue parole, solo perché lo vede simile a lei (i loro temi tendono nuovamente a sovrapporsi e a fondersi in osmosi).

so rätselvoll
ziehts mich zu dir!
(*Sie trinkt*)

ERSTER SCHÄFER

Wie gleicht sie Daphne!

ZWEITER SCHÄFER

Ist auch dies eine Magd
oder der Himmlischen eine?

(LEUKIPPOS *ladet* DAPHNE *durch Zeichen ein, ihm tanzend zu folgen. Die andern Mädchen, die Trinkschalen anboten, tun desgleichen mit ihren beauschten Partnern*)

DIE SCHÄFER

So folgen wir euch
zu Ehren des Gottes
Dionysos! Dionysos!

(DAPHNE *steht unentschlossen, vor ihr der lockende LEUKIPPOS*)^{ix}

GAEA

Wenn es dich treibt
zum heiligen Tanze,
willfahre denn, Tochter,
und mir ist wohl!

DAPHNE

Nur weil du mir
ganz schwesterlich bist,
als wäre ich selbst
durch der Götter Willen
entstiegen dem Quell --
nur weil du mein Spiegelbild -- --
will ich dir folgen ...

(*Langsamer hieratischer Tanz*)

DIE SCHÄFER (*alle Augen starr auf das Paar gerichtet*)
Groß sind die Götter,²⁶
reich ihre Wunder! Dionysos!

con tanto mistero
verso di te?
(*Beve*)

PRIMO PASTORE

Somiglia a Dafne!

TERZO PASTORE

Un'ancella è costei
od una figlia del cielo?

(LEUCIPPO *invita* DAFNE *con un cenno a seguirlo nella danza. Le altre fanciulle che hanno offerto le coppe fanno altrettanto coi loro compagni ebbri*)

I PASTORI

Noi pure balliam
in gloria del giovin Dioniso!
Dioniso!

(DAFNE *sta indecisa. Davanti a lei, LEUCIPPO che la attira*)

GAEA

Se d'intrecciar
le sacre carole
hai voglia tu, figlia,
non m'opporrò!

DAFNE

Solo, perché
uguale mi sei,
l'immagin mia
nella chiara fonte
parendomi tu ...
sol perché mi specchio in te ...
voglio seguirti ...

(*Lenta danza ieratica*)

I PASTORI (*con gli occhi fissi sulla coppia*)
Son grandi i Numi,
ricchi i prodigi! Dioniso!

²⁶ Una lenta danza cerimoniale ha inizio, simboleggiando in maniera stilizzata lo stupro rituale delle ragazze da parte dei pastori mascherati. La danza, che apparentemente sembra impiegare nuovo materiale tematico ai violini, è imperniata in realtà sul tema dell'es. 30, che dopo una discreta apparizione ai corni in valori larghi inizia a pervadere in guisa di canone, con la sua carica dirompente di erotismo, l'intero tessuto orchestrale. Non è l'unico materiale tematico di questa sezione che già ci è familiare; il tema di Dafne (es. 1) e quello 'del desiderio' di Leucippo (es. 19) vengono infatti citati, sebbene in forma variata, rivelando all'ascoltatore che i primi ad essere coinvolti in questa atmosfera orgiastica sono proprio i due giovani. Ma anche Apollo è nascosto tra la folla, come rivelano le quintine del suo tema (es. 15), discretamente celate nei bassi, ed è pronto a mandare all'aria la festa non

APOLLO (*ausbrechend*)
Furchtbare Schmach dem Gotte!

ALLE SCHÄFER (*durcheinander*)

Was sagt der da?
Der eitle Fremde?
Mit blanker Waffe
bei unsrem Dienste
der hohen Götter? –

APOLLO

Was ich euch sage?
Daß ihr geöff't werdet
von einem Gaukler!
Betrogen die Tochter
des weisen Fischers,
und nichts als Lästung
das ganze Fest!

(*Die SCHÄFER erheben sich wie ein Mann und bedrohen APOLLO. LEUCIPPO und DAPHNE kommen so nach dem Hintergrund*)

ERSTER SCHÄFER

Willst du uns höhnen?

DIE SCHÄFER

Recht so, Adrast!

ERSTER SCHÄFER

Fort^x mit der Waffe!

DIE SCHÄFER

Willst du uns drohn?

ZWEITER SCHÄFER

Fort mit dem frechen

Rinderhirten!

(*Er droht APOLLO mit seinem Stabe*)

ERSTER SCHÄFER

Bist du so weise,
so gib ein Zeichen!

(*APOLLO wird von den wilden SCHÄFERN ganz auf die*

APOLLO (*prorompendo*)

Orrido oltraggio al Dio!

TUTTI I PASTORI (*alla rinfusa*)

Cosa dice?

Quell'insolente?

Corrusco d'armi

al nostro culto

degli alti Numi?

APOLLO

Cosa vi dico?

Zimbello voi siete

d'un ciurmadore!

S'inganna la figlia

del pescatore,

ed è la festa

offesa al ciel!

(*I PASTORI insorgono come un sol uomo e minacciano APOLLO. LEUCIPPO e DAFNE vengono così sospinti verso il fondo*)

PRIMO PASTORE

Vuoi tu beffarci?

I PASTORI

Ben detto, Adrasto!

PRIMO PASTORE

Getta quell'armi!

I PASTORI

Vuoi minacciar?

SECONDO PASTORE

Via se ne vada

quell'intruso!

(*Minaccia APOLLO col suo bastone*)

I PASTORI

Se tanto vali,
un segno dacci!

(*APOLLO è spinto dai PASTORI fin sull'orlo della sce-*

segue nota 26

appena scorge, grazie alle sue virtù divine, il travestimento di Leucippo: Egli si staglia sul proscenio e dice solennemente che tutto il baccanale non è altro che inganno e bestemmia (*Allegro* – 2/4). I pastori ebbri di vino, come dimostrano i pesanti accordi dell'orchestra, desiderano farla finita con il guastafeste, e gli chiedono di dimostrare in qualche modo come fa a dire ciò; nel frattempo la minacciosa figura dell'es. 7c si addensa ai violini. I pastori strappano il mantello dalle spalle di Apollo (la sua nudità rivela fattezze divine, come ci informa l'es 29 alle trombe in *fortissimo*), il quale indica in Leucippo travestito l'impostore che dissacra la festa (anche i corni lo smascherano, citando l'es. 17) e finalmente scaglia una freccia in aria, suscitando un temporale.

Bühnenseite gedrängt. Sie reißen ihm den Mantel weg. Vergebens suchen PENEIOS und GAEA sich Gehör zu verschaffen)

DIE SCHÄFER

Ein Zeichen, ein Zeichen,
im Namen des Gottes!

APOLLO

Ein Zeichen wollt ihr?

Ihr sollt es haben!

Den Gast beraubt ihr,
der Schwindler entschlüpft euch!

Mag euch die Fremde beschützen!²⁷

*(Er schwingt seinen Bogen durch die Luft. Es don-
nert leise, aber vernehmlich. Die SCHÄFER stehen er-
starrt)*

ZWEITER SCHÄFER *(der ganz hinten geblieben ist, hell)*

Gewitter! Gewitter!

ERSTER SCHÄFER

Die Hürden offen!

DRITTER SCHÄFER

Die Böcke entspringen!

ERSTER SCHÄFER

Entlaufen am Ufer!

ERSTER, DRITTER und VIERTER SCHÄFER

Treiben die Schafe!

ZWEITER SCHÄFER

Verdorben die Paarung!^{xi}

ERSTE MAGD

Jetzt wirds gefährlich!

ZWEITE MAGD

Laß uns entlaufen!

*na. Essi gli strappano il manto. Invano PENEIO e GEA
cercano di farsi sentire)*

I PASTORI

Un segno, un segno,
nel nome del Dio!

APOLLO

Volete un segno?

E voi l'avrete!

All'ospite rubate
e l'infame vi sfugge!

Il ciurmadore vi salvi!

*(Scaglia il suo arco nell'aria. Un tuono sommesso,
ma percettibile. I PASTORI rimangono esterrefatti)*

SECONDO PASTORE *(ch'è rimasto del tutto nello sfon-
do, chiaramente)*

Tempesta! Tempesta!

PRIMO PASTORE

Gli addiacci aperti!

TERZO PASTORE

I greggi dispersi!

QUARTO PASTORE

Fuggiti alla riva!

PRIMO, TERZO e QUARTO PASTORE

Tutto è perduto!

SECONDO PASTORE

Son guaste le nozze!

PRIMA ANCELLA

Or grave è il rischio!

SECONDA ANCELLA

Fuggiamo insieme!

²⁷ Il breve temporale è raffigurato con mezzi musicali analoghi a quelli messi in atto all'inizio dell'opera, con *glissandi* dei violini e dell'arpa e citazioni degli esempi 7a-c, inframmezzati tuttavia dagli onnipresenti temi di Apollo (ess. 15 e 29), che stabiliscono un nesso diretto tra l'azione del dio e il fenomeno atmosferico. Seguendo l'ordine di Peneo i pastori e le ragazze si ritirano, lasciando in scena solamente Apollo, Dafne e Leucippo. Da questo momento in poi l'azione, che finora si era svolta su uno sfondo corale, perde la sua dimensione 'pubblica' e si trasforma in tragedia privata. Il 'tema del baccanale', dopo l'ennesima metamorfosi ai legni, si va diradando, sostenuto dal tema di Apollo, e nel breve recitativo che segue campeggiano due soli *Leitmotive*, quello grottesco di Leucippo (es. 17), che rivela il suo ridicolo travestimento, e quello solare di Apollo (es. 29), che fa apparire ancora più schiacciante la superiorità del dio sul ragazzo vestito da donna. Ma Leucippo non è disposto a lasciarsi umiliare dallo sconosciuto e ammette di essersi travestito per ingannare Dafne; intanto i violoncelli ci rammentano il suo 'tema del desiderio' (es. 19), a riprova della sincerità delle sue parole. Ora che ha gettato la maschera – l'orchestra infatti abbandona progressivamente il suo tema grottesco a favore dell'es. 19 – Leucippo è pronto ad affrontare da uomo a uomo il suo rivale e contendersi Dafne, subitamente evocata in orchestra dal suo tema principale e dall'esempio 9, con cui era entrata la prima volta in scena.

(Beide ab. Das Drängen und Scharren der Herden erhebt sich nochmals, jetzt am stärksten. Donner)

ALLE SCHÄFER

Sieh, es umgeben uns
dunkle Dämonen!
Vater, rette!

PENEIOS

Fort denn, Männer!
Rettet, rettet!

GAEA

Fort, ihr Mägde!
Rettet, rettet!

(Dritter stärkster Donner. Alles stiebt ungeordnet davon. Ungewisses gewittriges Dämmerlicht. APOLLO, DAPHNE und LEUKIPPOS bleiben allein zurück)

APOLLO (*zornig*)

Zu dir nun, Knabe!
Der mit frechem Trug
sich einschlich zum Fest
meines göttlichen Bruders
und rauben mir wollte
die herrliche Daphne!

LEUKIPPOS (*reißt sich selbst die Frauenkleider ab*)

Ja, ich bekenne!
Ich bin Leukippos!
Der Trug ist getilgt,
da ich bekenne!
Frei weiß ich mich
von aller Schuld!
Aus männlicher Kraft
werb ich um Daphne!
Verschmähe gerne
die weichliche Maske
und eitle Verhüllung!
Denn besser ging
der Gott in mich ein,
da mit Daphne ich trank
sein gewaltiges Blut:
Dionysos! – – –
(Zu DAPHNE)
In Dionysos Namen²⁸

(Entrambe via. Si alza più forte che mai il rumorio confuso del gregge. Tuono)

TUTTI I PASTORI

Guarda, ci attorniano
dèmoni oscuri!
Padre, aiuto!

PENEO

Presto, via, uomini!
Scampo, scampo!

GEA

Via, fanciulle!
Scampo, scampo!

(Terzo più forte colpo di tuono. Tutti fuggono in disordine. Crepuscolo incerto e temporalesco. APOLLO, DAFNE e LEUCIPPO rimangono soli in scena)

APOLLO (*irosamente*)

A te, ora, ragazzo!
Con inganno insinuato
ti sei alla festa del Nume,
che m'è fratello,
volendo rapirmi
la fulgida Dafne!

LEUCIPPO (*si strappa da sé le vesti da donna*)

Sì, lo confesso!
Io son Leucippo!
L'inganno cessò,
dacchè mi scopro!
Me d'ogni colpa
libero so!
Io Dafne cercai
con maschia forza!
Ormai disprezzo
la maschera vile
e i cenci femminei!
Chè meglio accolsi
il Dio nel mio sen,
quando bevvi con lei
il suo forte licor:
Dioniso!
(A DAFNE)
Di Dioniso in nome,

²⁸ Accecato dal desiderio di Dafne (es. 19) Leucippo si rivolge ora alla ragazza, ordinandole in nome di Dioniso (es. 24) di allontanarsi dallo sconosciuto. Dafne tace, ma rispondono per lei i suoi temi; quando inizia a parlare il suo mesto canto è accompagnato da tre 'motivi del desiderio' (nell'ordine di esposizione: ess. 30, 19 e 28), che tra-

wend dich von jenem
und diene dem Fest!
In Dionysos Namen
von neuem bring ich
dir meine Liebe!
In Dionysos Namen
folge mir, Geliebte,
auf ewig vereint!

DAPHNE (*verhüllt sich schmerzvoll*)

O doppelt getäuscht!
getäuscht vom Gespielen,
getäuscht von ihm,
der Bruder sich nannte!

APOLLO (*zornig*)

Der Kinder Mund
wirft Götternamen
Achtlos umher!
Und sehn nicht den Gott!

LEUCIPPOS (*tritt stolz und offen vor DAPHNE*)

Nicht mehr von mir!

(*Zu APOLLO*)

Doch du, du selbst,
der sich vermißt
ihn zu verteidigen
und uns zu schmähn:
warum trägst du,
du Eitler, Starker,
noch eine Maske
und Hirtenkleider?

Vom Antlitz weg
des Geheimnis' Maske!

APOLLO (*in schwerem Kampf*)

Menschen – Menschen –
wohin treibt ihr den Gott?

servi la festa
e lascia costui!
Di Dioniso in nome:
di nuovo a te
offro il mio amore!
Di Dioniso in nome,
seguimi, diletta,
sii sempre con me!

DAFNE (*si copre dolorosamente il viso*)

Ognun m'ingannò!
E il fido compagno,
e pure chi
fratel si diceva!

APOLLO (*irosamente*)

Sulle inconscie labbra
han sempre
nomi di Dei,
né vedono il Dio!

LEUCIPPO (*affronta fieramente e apertamente DAFNE*)

Basta!

(*Ad APOLLO*)

Ma dimmi tu
che hai tanto ardir
d'insolentirci
e poi schernir:
perché dunque,
tu vano, forte,
da mandriano
sei travestito?

La maschera strappa
via dal viso!

APOLLO (*lottando con se stesso*)

Uomini ... uomini ...
a che spingete il Dio?

segue nota 28

discono la natura del tutto carnale e ben poco spirituale dell'amore che nutrono per lei i suoi due spasimanti. La ragazza ha dunque valide ragioni per lamentarsi, poiché entrambi l'hanno ingannata e nessuno ha avuto riguardo per il *suo* amore, quello per gli alberi, i fiori, le acque. L'uso intenso dei *Leitmotive* e la loro continua variazione rende gravide di significato drammatico e psicologico praticamente ogni battuta musicale e ogni frase di questo breve terzetto, nel quale Leucippo, con sommo coraggio, accusa il dio di essersi avvalso anche lui di un travestimento (tema dei pastori, es. 25) e lo sfida dunque a calare a sua volta la maschera. Dopo un grande *climax*, nel quale Dafne, sorretta dal tema dell'eros (es. 30), chiede di conoscere la vera identità dello sconosciuto, il terzetto culmina con una pausa generale dell'orchestra, su cui si staglia la voce sola di Dafne: «Reinige dich, / falscher Bruder» («Fa oramai / piena ammenda!»).

LEUKIPPOS (*faßt APOLLO an den Schultern*)
Herab mit dem falschen Hirtengewand!

APOLLO
Daphne – Geliebte,
erzwing nicht Enthüllung!
Menschen – Menschen,
ihr ertrügt sie nicht!

LEUKIPPOS
Miß dich mit mir,
wenn du vermagst!
DAPHNE (*groß und ehrlich, zugleich*)
So wahr du mir
vom Lichte sprachst,
so wahr du genannt
meine echte Liebe,
so wahr du mir
Erfüllung verhiestest,
muß Wahrheit ich fordern!

APOLLO
Wahrheit wollt ihr?

DAPHNE
Reinige dich,
falscher Bruder!

APOLLO (*schlägt die Arme auf, in gewaltig rhapsodischem Ton*)
Wahrheit? – –
Jeden heiligen Morgen²⁹
schnür ich die Riemen,
besteig den gewaltigen

LEUCIPPO (*afferra APOLLO per le spalle*)
Quegli abiti getta, falso pastor!

APOLLO
Dafne ... diletta,
non far ch'io mi sveli!
Niuno regger qui
al ver potrà!

LEUCIPPO
Lotta con me,
se tu lo puoi!
DAFNE (*con grandezza e sincerità*)
Poiché del sol
parlato m'hai,
poiché sai che il sol
è il mio vero amore,
poiché tu leggi
dentro il mio cuore,
il ver non celarmi!

APOLLO
Vuoi tu il vero?

DAFNE
Fa oramai
piena ammenda!

APOLLO (*in tono poderosamente rapsodico, alzando al cielo le braccia*)
Il vero?
Ogni santa mattina
stringo le briglie,
salendo sull'aureo

²⁹ Il violento gesto di accusa della protagonista fa scaturire uno degli sprazzi lirici più intensi e trascinanti dell'opera. Dopo aver affidato alle trombe il compito di anticipare la «verità» – su tale parola pronunciata da Apollo si staglia il tema dell'es. 29 –, il dio dichiara finalmente di essere colui che ogni mattina conduce in cielo il carro del sole.

ESEMPIO 35a (da quattro dopo 183)



Il radioso tema apollineo, che rende ancora più incolmabile la distanza dal povero Leucippo (ancora una volta frammenti del suo tema grottesco vengono citati in orchestra), trova poco dopo un'eco in un nuovo tema:

ESEMPIO 35b (da otto dopo 18)



Chiude questa sezione lirica una coda strumentale, che serve da perorazione retorica all'imponente assolo di Apollo e che si basa su una melodia tratta dall'es. 35b.

goldenen Wagen! –
 Aufwärts geht es
 mit schlagenden Hufen!
 Da lang ich ins Dunkel
(er nimmt den Pfeil aus seinem Köcher.)
 Einen Pfeil – so wie jetzt!
 Erhebe den Bogen,
(Er spannt den Bogen)
 so scharf wie jetzt – –
 über der Berge eisige Spitzen,
 über die grünende Niederung,
 über das flammende Meer
 fliegt mein Geschoß!
(Hebt den Pfeil wieder ab)
 Freut euch, ihr Götter, freut euch,
 ihr Menschen und Wesen alle:
 die Sonne
 seht in mir.

DAPHNE *(in höchster Ergriffenheit)*

So rührst du mich³⁰
 als sängest du,
 was meine Liebe längst
 hintrug in alle Welt – –
 und doch faß ich dich nicht!

LEUKIPPOS

Ich aber faß ihn wohl:
 Lügner, Lügner!

APOLLO *(Bogen und Pfeil noch in den Händen)*

Was will das Menschlein?
 Flieh, wenn du kannst!

DAPHNE *(auf den Knien)*

Jetzt helft, Freunde,
 wahre Brüder!
 Jetzt hilf, geliebtes
 heiliges Schimmern

carro di fuoco!
 Al galoppo
 io lancio i cavalli!
 Trascelgo nel buio
(Estrae una freccia dalla faretra)
 uno stral, come qui!
 Poi tendo il mio arco,
(Tende l'arco)
 come ora fo ...
 Sopra gli eccelsi ghiacci dei monti,
 sopra l'intermine verde pian,
 sopra l'incendio del mar
 vola il mio stral!
(Toglie di nuovo la freccia dall'arco)
 Or esultate, Dei e mortali
 con l'orbe intero:
 il Sol
 vedete in me!

DAFNE *(in preda alla più alta commozione)*

È come se
 cantassi tu
 quel che il mio amore già
 porta nel mondo inter ...
 eppur non ti comprendo!

LEUCIPPO

Io lo comprendo ben:
 mentitore!

APOLLO *(ha ancora in mano l'arco e la freccia)*

Che vuoi, ragazzo?
 Fuggi, se puoi!

DAFNE *(in ginocchio)*

O voi, veri amici,
 or m'aiutate!
 Or mi soccorri,
 luce diffusa

³⁰ Dafne è rimasta letteralmente abbagliata dalla rivelazione del dio, sebbene ancora non comprenda fino in fondo chi sia colui che l'affascina in tale maniera. Leucippo ha invece le idee chiare: è un bugiardo, e nel ripetere l'offesa suscita l'ira di Apollo, che estrae una freccia dalla faretra con fare minaccioso. Musicalmente la scena è concepita come una sorta di recitativo, nel quale riecheggia ancora l'es. 35b; non appena però Apollo sta per scagliare la freccia, la musica si fa più animata e l'orchestra riprende vari frammenti tematici legati ad Apollo e al motivo della «malìa», quasi a indicare che lo stesso splendore del dio è una forma di inganno agli occhi della protagonista. Dafne infatti continua a invocare il «fratello» che l'aveva affascinata poco prima, senza rendersi conto che è la stessa persona che ora sta per uccidere il suo compagno di giochi infantili. La ragazza si rifiuta dunque di obbedire all'invito di Apollo affinché lo segua, perché lei ama la luce, non l'ardore. Grato per il gesto di Dafne (l'es. 19 esprime la sua riconoscenza), Leucippo maledice Apollo.

über den Wipfeln,
über den Wassern!

APOLLO

Daphne, wen rufst du
und siehst mich nicht,
wahres Licht?

LEUKIPPOS (*muß vor dem Bogen weichen*)

So schütze mich, Daphne,
du tanztest mit mir
zu Ehren des Gottes!

DAFNE (*wie festgebannt*)

Ich kann ja nicht!
Er weiß mein Geheimnis,
er kennt mein Herz –
er selbst ist das Licht!

APOLLO (*senkt den Bogen*)

So ahnst du mich endlich!
Folge dem Gott!

DAFNE (*wie erwachend, stark*)

Doch nie deinen Gluten!

LEUKIPPOS

Dank dir, Geliebte!

(*Groß vor APOLLO*)

Dir aber fluch ich!³¹

(*APOLLO hebt rasch den Bogen und schnell ab. Blitz und Donnerschlag. LEUKIPPOS taumelt und fällt im Hintergrunde. DAFNE bleibt erstarrt*)

DAFNE (*sich langsam aus der Starre lösend*)

Was blendet so?

War es die Sonne?

Nein – es war nicht – die Sonne –

es war der Blitz!

(*Sie geht mit schwankenden Schritten nach dem Hintergrunde, erblickt den Daliegenden*)

Leucippo!

(*Sie wirft sich über ihm*)

sopra le cime,
sopra le acque!

APOLLO

Dafne, chi invochi,
e non vedi
il vero sol?

LEUCIPPO (*costretto ad indietreggiare davanti all'arco*)

Difendimi, Dafne,
danzato hai con me
al culto del Dio!

DAFNE (*come inchiodata sul posto*)

Non sta più in me!
Gli è noto il segreto
del cuore mio:
la luce egli è!

APOLLO (*abbassa l'arco*)

Alfin mi ravvisi!
Segui l'Iddio!

DAFNE (*come riscotendosi, forte*)

Però non le fiamme!

LEUCIPPO

Grazie, diletta!

(*Ad APOLLO*)

Dannato sii tu!

(*APOLLO alza subito l'arco e fa scoccare la freccia. Lampo e tuono. LEUCIPPO vacilla e cade nel fondo. DAFNE resta lì, immobile*)

DAFNE (*riscotendosi lentamente dall'immobilità*)

Che m'abbagliò?

Forse fu il sole?

No ... non fu già ... il sole ...

Un lampo fu!

(*Va con passi barcollanti verso il fondo e vi scorge il caduto*)

Leucippo!

(*Si getta su di lui*)

³¹ Una smagliante fanfara di trombe (es. 29) annuncia l'ira di Apollo, che scaglia la freccia contro Leucippo, mimata realisticamente dai *glissando* dell'arpa, colpendolo a morte tra lampi e tuoni minacciosi. I due temi di Leucippo (ess. 17 e 19) vanno allora letteralmente 'in frantumi': sopra un fragoroso e interminabile rullo di timpani essi sono esposti in maniera frammentaria rispettivamente dai corni e dai clarinetti. Il fragore diminuisce quindi a poco a poco, e solo i due temi di Apollo si percepiscono ancora, nascosti dai tremoli di sapore wagneriano dei violini nel registro sovracuto e dal persistente rullare dei timpani. Dafne chiama per l'ultima volta Leucippo, ma al suo posto le rispondono gli ottoni, che espongono in *fortissimo* e in rapida successione il tema d'amore di Leucippo e quello contrastante di Apollo.

LEUKIPPOS (*schwach*)
 Daphne – Gespielin –³²
 dich zu lieben wagt ich –
 und ward erschlagen
 von einem Gotte – –
 (*Stirbt*)

DAPHNE
 Unheilvolle Daphne! –
 Weil ein Gott dich liebt,
 mußte er sterben!
 O mein Leucippos!³³
 Geliebter Gespielie!
 Wieder erklingt mir
 die trauernde Flöte.

LEUCIPPO (*debolmente*)
 Dafne ... compagna ...
 io d'amarti osai
 e fui ucciso
 per man d'un Dio ...
 (*Muore*)

DAFNE
 Sventurata Dafne!
 Poi che un Dio t'amò,
 egli qui muore!
 O mio Leucippo!
 Diletto compagno!
 S'ode di nuovo
 il flebile flauto.

³² Preceduto da misteriosi accordi in *fortissimo* dell'intera orchestra, dal sapore modale e che si spengono rapidamente in una pausa generale, ha inizio dunque il canto di morte di Leucippo (*Lento* – 4/4, La minore). Il tema della protagonista viene intonato in valori larghi, che ne modificano il carattere rendendolo mesto e solenne; gli fa da contrappunto il tema d'amore di Leucippo (es. 19), anch'esso in valori aumentati. Il ragazzo morente confessa che proprio il suo amore ha irritato il dio e ha causato pertanto la propria morte. Alla fine, ci avvisano che è deceduto due accordi pizzicati degli archi, seguiti da tre fragorose ripetizioni della fanfara di Apollo (es. 29), quasi che il dio volesse ribadire con la sua musica di essere stato l'uccisore di Leucippo.

³³ Un breve preludio strumentale di nove battute, nel quale risuonano sovrapposti i temi di Dafne (es. 1) e Leucippo (es. 19), introduce la lunga trenodia della protagonista in ricordo di Leucippo. Si tratta di uno dei momenti più toccanti dell'opera, il grande assolo di Dafne, che nel dare l'addio al compagno di giochi di un tempo, dà anche l'addio alla propria innocenza. L'orchestra abbandona i toni solenni e chiassosi delle scene precedenti, per tornare al raffinato arabesco di linee melodiche del preludio e a una sonorità di tipo più cameristico che sinfonico. Dal punto di vista formale il brano è suddiviso in tre sezioni. Nella prima Dafne ammette di essere stata la causa della morte di Leucippo, perché ha anteposto la propria purezza al desiderio carnale di lui, e non ha accettato di darsi al dio per salvargli la vita. Gran parte della delicata filigrana strumentale, affidata agli archi divisi e ai legni, è occupata da motivi legati al ricordo di Leucippo. Il flauto solo, che già si era ritagliato un ruolo da protagonista nell'incontro di Dafne e Leucippo all'inizio dell'opera, torna qui in primo piano, sia riprendendo e sviluppando materiale tematico attinto dall'es. 18, sia imitando il fruscio del vento e il volo delle farfalle evocate da Dafne. Anche il tema della trepidazione erotica (es. 30), leggermente modificato, torna a farsi sentire ai violini, violoncelli e corno inglese, quando la protagonista confessa di capire solo ora, dopo che ha provato l'amore, quali fossero i sentimenti di Leucippo nei suoi confronti. Mancano ovviamente all'appello in questa sezione i temi legati ad Apollo; solo alla fine, quando la ragazza cita gli dei, la tromba ripropone il tema del sole (es. 29). La seconda sezione è di una dolcezza toccante: Dafne si rivolge a Leucippo come se fosse ancora vivo, e gli offre quanto ha di più caro: i fiori, l'acqua di fonte, le farfalle. La musica diviene intima e di una trasparenza quasi settecentesca, sebbene indulga spesso nella pittura sonora; un nuovo tema affiora sin dall'inizio ai corni e ai violini (es. 36), fornendo il materiale tematico principale a questa sezione insieme al motivo di Dafne:

ESEMPIO 36 (da 204)



Come nella sezione precedente, gli ottoni, oramai definitivamente associati ad Apollo, compaiono solo alla fine con il tema dell'es. 29, quando Dafne pronuncia la parola faticosa «morte» («Totenfest»). Chiude anche questa sezione una coda strumentale di 26 battute, che passa dalla sovrapposizione in *fortissimo* degli es. 19 e 29 a un rapido *diminuendo*, terminando su una dissolvenza in *pianissimo* in cui l'es. 36 si riduce alle tre note discendenti iniziali intonate all'unisono e in valori larghi dagli archi.

Doch jetzt erlausche ich
nicht des Windes Spiele,
jetzt weiß ich endlich,
was du gelitten,
jetzt sagt mir die Flöte
dein ganzes Herz! ...
O mein Leucippos!
Schuldvoll bin ich,
da ich dir nicht folgte!
Aus kindischen Spielen
dich leiden ließ
und klagen die Flöte ...
schuldvoller noch,
da zu ihm ich mich wandte,
dem Herrn der Blitze,
statt ihn anzuflehn,
daß er uns verlasse,
die schwachen Menschen,
und gnädig folge
den himmlischen Wegen
der ewigen Götter.
Aber am schuldvollsten,
da ich dich nicht schützte,
mich ihm nicht darbot
zu seinem Willen
und meiner Vernichtung ...
Dich nicht errettet
mit meiner Keuschheit
geliebter Gespiele!
So höre, mein Leucippos:
alles, was jemals ich liebte,
will ich dir opfern,
alle die Spiele,
mein kindliches Glück!
In meiner Hand
bring ich die Quelle,
die Stirn dir zu netzen,
die arme, bleiche!
Die gaukelnden Falter
ich ruf sie herbei,
um dich zu schmücken
mit ihrer Pracht!
Und all die Blumen,
die je ich geliebt,
bring ich auf vollen,
schwellenden Händen,
breite sie aus

Ma non m'illudono più
del vento i giochi,
so finalmente
quel che hai sofferto,
or dice il flauto
qual fu il tuo cor! ...
O mio Leucippo!
Rea son io
che non t'ho seguito!
Per giochi infantili
soffrir t'ho fatto
e gemer il flauto ...
Più rea ancor,
perché a lui io mi volsi,
al Folgorante,
anziché pregarlo
che ci abbandonasse,
noi prole umana,
e pio seguisse
le strade celesti
dei Numi immortali ...
Ma più che mai rea,
chè non t'ho difeso,
né a lui mi diedi
per suo capriccio
e mia perdizione ...
né t'ho salvato
col mio candore ...
diletto compagno!
Ascolta, mio Leucippo:
tutte le cose più care
offrir ti voglio,
tutti i miei giochi,
mia gioia infantil!
Ho nella man
l'acqua di fonte
per terger ti il capo,
la bianca fronte!
Le vispe farfalle
volteggin su te
per adornarti
di bei colori!
E tutti i fiori
che più m'eran grati
con amorose
trepide mani
spargo su te,

um dich, Geliebter,
zu deiner Feier
und Totenfest! – –
Ich aber, armselige Daphne,³⁴
will still mich kauern
zu deinen Füßen
in großer Trauer,
in tiefer Demut –
und warten ... warten,
bis sie mich rufen –
die stolzen Herren
die dich getötet –
und mich geliebt!
(*Sie sinkt ganz in sich*)

APOLLO (*in ihre Betrachtung versunken*)
Was erblicke ich?³⁵
Himmliche Schönheit!

o mio diletto,
per la tua festa
e il funeral! ...
Io intanto, povera Dafne,
vo' rannicchiarmi
presso i tuoi piedi
in grave lutto,
in duol profondo,
e attender ... prona ...
finché mi chiamin
gli Dei superbi
che t'han ucciso
e amato me!
(*Si accascia*)

APOLLO (*immerso nella contemplazione di lei*)
Cosa vedo mai?
Casta bellezza!

³⁴ La terza e ultima sezione dell'assolo è occupato dalla promessa di Dafne di rimanere a fianco del cadavere di Leucippo fino a quando gli dèi non la chiameranno, quegli dèi che l'amano ma che hanno ucciso il suo amico. L'organico strumentale vede una netta prevalenza dei legni, che anticipano per metonimia la trasformazione in albero d'alloro della protagonista ed eseguono l'es. 35b, reso quasi irricognoscibile dai valori di tempo allungati. Anche questo tema, legato alla natura divina di Apollo, profetizza l'epilogo dell'opera, quando la metamorfosi di Dafne si compierà proprio attraverso l'azione del dio. Il brano termina con la citazione di due temi di Apollo (ess. 22 e 29) sulla parola «Herren» («dèi») e di quello di Leucippo (es. 19), nuovamente sulla fatidica parola «morte».

³⁵ Apollo, che ha taciuto per tutto questo tempo, è estasiato dalla visione di Dafne assorta e inginocchiata a fianco al corpo esanime di Leucippo. Dal punto di vista drammatico, la scena costituisce il corrispettivo del monologo di Dafne, ed è come quello suddiviso in tre sezioni musicali, che corrispondono ad altrettanti stadi del processo di *Erkenntnis*, di presa di coscienza. Anche il dio, attraverso la morte di Leucippo, si rende conto del proprio errore, chiede perdono e decide di espiare la colpa attraverso un gesto d'amore. Il parallelismo della dinamica psicologica che agisce in Dafne ed Apollo è dunque palese: dalla presa di coscienza e all'ammissione della colpa, dovuta ad un eccesso d'amore di sé, si passa al compianto per la sofferenza provocata – nel caso di Apollo esso è duplice, poiché coinvolge sia Leucippo, sia Dafne –, fino ad arrivare alla catarsi attraverso un nuovo atto d'amore, questa volta diretto verso la persona a cui si è causata l'infelicità; per Apollo tale gesto d'amore consisterà nel consentire a Dafne di entrare finalmente a far parte della natura attraverso la metamorfosi in alloro. La prima parte dell'assolo del dio (*Feierlich bewegt* – 2/2, La maggiore) si apre dunque sul suo 'tema d'amore' (es. 28) esposto ai violini primi ed accompagnato da un nuovo motivo al clarinetto basso, chiaramente derivato dall'es. 22:

ESEMPIO 37 (da due dopo 215)



Insieme a frammenti e variazioni degli ess. 22 e 29 esso fornisce il materiale tematico al delicato ordito strumentale, che persino negli ottoni, indispensabili attributi del dio e ai quali viene assegnato come di consueto l'es. 29, risulta privo di quella brillantezza e aggressività sonora che avevano caratterizzato fino a poco prima l'accompagnamento di Apollo. Ovviamente anche in questo assolo Strauss sfrutta fino in fondo la ricchezza polisemica che gli deriva dall'uso strategico dei *Leitmotive*. Ad esempio, quando il dio si appella ai suoi fratelli, dicendo di guardare il suo misfatto, prima i legni eseguono l'es. 27, che ricorda il suo travestimento, mentre i corni e i legni gra-

Was höre ich?
 Welch ein Gesang?
 Sind wir noch Götter?
 Oder längst schon beschattet
 von menschlichen Herzen
 oder längst schon ausgelöscht
 von solcher Reinheit?
 Götter! Brüder
 im hohen Olympos!
 Seht den schuldvollen
 elenden Bruder:
 getötet hab ich
 mehr als den Armen,
 getötet hab ich
 die unschuldvollste,

Che odo mai?
 Qual melodia?
 Dei siamo ancora?
 O da tempo ci oscura
 degli uomini il cuore,
 o da tempo vinti siam
 da tal purezza?
 Numi! Sommi
 fratelli d'Olimpo!
 Il fratello
 colpevole udite!
 Non solo ho ucciso qui
 un mortale,
 ho ucciso pure
 la più innocente,

segue nota 35

vi intonano l'inversione discendente dell'es. 30; quindi, in sovrapposizione, viole e violoncelli eseguono il 'tema del desiderio' di Leucippo (es. 19), i violini primi e i corni quello della 'trepidazione erotica' nella sua forma originaria, mentre gli oboi suonano il tema solare di Apollo (es. 29). In questa sorta di brevissimo compendio delle scene precedenti le motivazioni psicologiche dei due personaggi umani, cioè la pulsione erotica, vengono fatte cozzare con il tema apollineo per eccellenza (l'es. 29), che è anche il tema su cui viene ucciso Leucippo. Apollineo e dionisiaco risultano pertanto ancora una volta inconciliabili, e il dio, tacendo colpevolmente il fatto che anch'egli ha subito l'attrazione erotica, accusandosi invece soltanto di essersi travestito, ribadisce il suo tema e pone ulteriormente le distanze tra sé e gli esseri umani. Dafne inoltre compare in più punti di questa sezione: all'inizio del brano il trombone riprende in guida di corale la melodia che la ragazza aveva cantato nell'assolo precedente davanti al cadavere di Leucippo («Ich aber, armselige Daphne»); quindi la protagonista è presente con l'es. 9, associato ora all'idea di purezza; infine viene ricordata attraverso alcune variazioni dell'es. 30, la più significativa delle quali è la già citata inversione, che compare insieme all'idea di morte, quasi a voler rivelare all'ascoltatore che il sentimento di Dafne per il ragazzo ucciso è stata una passione erotica frustrata. La seconda parte dell'assolo inizia con la richiesta di perdono a Dioniso e a Zeus; nei confronti del primo Apollo ha mancato, poiché ha ucciso Leucippo proprio mentre era invaso di spirito dionisiaco; il secondo è stato offeso dal travestimento umano di Apollo, che ha infangato la sua natura divina. Le parole rivolte a Dioniso sono accompagnate dai due 'temi del desiderio' (ess. 19 e 28), mentre l'invocazione a Zeus è preceduta da una solenne fanfara degli ottoni, accompagnata dai legni e dagli archi, ed è quindi intonata su una melodia dal sapore quasi pucciniano, che tuttavia ancora una volta risulta riconducibile all'inversione dell'es. 30:

ESEMPIO 38 (da 225)

Apollo 

Kannst du ver - zei - hen, daß ich mich meng - te

Apollo ricorda quindi il suo amore per Dafne, richiamando in orchestra una ridda di temi, che testimoniano l'intensità dei suoi pensieri in quel momento; si va dunque dall'es. 27, citato in forma variata, all'es. 1 (oboi) e all'es. 30, fino agli ess. 22 e 38. La sua preghiera affinché Dafne si trasformi in lauro è infine accompagnata dal ritorno dell'es. 16, esposto in *pianissimo* nella forma che d'ora in poi gli sarà consueta da fagotti, corni e violoncelli, su un misterioso accordo di Mi bemolle maggiore in secondo rivolto:

ESEMPIO 39 (231)

Fg I e II, Cor I e II, Vc 

die lichteste Reinheit!
 Bruder Dionysos,
 du bliebst unsichtbar
 bei deinem Feste;
 denn ich, ich selber
 zierte mich fälschlich
 mit deiner Kraft!
 Kannst du verzeihen,
 daß ich den Jünger
 dir getötet habe,
 der dein erfüllt war?
 Nimm ihn zu dir
 in deine Kreise,
 erfreu sein Flötenspiel
 göttliche Tänze!
 Du aber, stärkster
 erhabener Vater,
 Zeus Kronion!
 Kannst du verzeihen,
 daß ich mich mengte
 in dein innerstes Walten
 erhabner Natur,
 statt darüber zu schweben
 in meiner Sphäre?
(Kniend, ganz groß)
 Gib sie mir wieder,
 die ich geliebt
 und tief beleidigt,
 die schuldlose Daphne!
 Doch nicht als Mensch mehr,
 wie ich sie suchte
 in meiner Verblendung!
 Erfüll ihren Traum,
 erfüll ihre Liebe!
 Unverwelklich
 ewig grünend
 laß sie aufblühn
 im Kreis ihrer Freunde,
 der Blütenbäume,
 zu unsern Höhn!
 So schenke mir
 den Baum Daphne –
 den göttlichen Lorbeer –
 und ich will ihn setzen
 zu höchster Ehre!
(Er erhebt sich beschwörend. Es wird nach und nach dunkel)

più limpida purezza!
 Oggi, Dioniso,
 invisibile
 tu sei rimasto;
 ché io, io stesso
 della tua forza
 m'avvalorai!
 Puoi perdonarmi
 ch'io t'abbia ucciso
 il tuo fedel seguace
 da te pervaso?
 Ch'ei salga a te
 nei tuoi domini,
 rallegrì il flauto suo
 danze stellari!
 Ma tu, possente,
 altissimo Padre,
 Zeus Cronide!
 Puoi perdonarmi
 ch'io m'ingerissi
 nel tuo intimo regno
 d'eccelsa natura,
 anziché sorvolarlo
 con l'igneo carro?
(Inginocchiandosi, maestosamente)
 Tu mi ridoni
 quella che amai
 e tanto offesi,
 la ninfa innocente!
 Non più qual donna,
 qual la cercavo
 nel mio accecamento!
 Adempi il suo amor,
 adempi il suo sogno!
 In eterno
 verdeggiante
 fa che innalzi
 tra gli alberi amici
 le foglie e i rami
 al nostro ciel!
 Trasforma tu
 la mia Dafne
 nel lauro divino,
 ed io voglio porlo
 in sommo onore!
(Si alza, scongiurando. Si fa sempre più buio)

Priesterlich diene,³⁶
 verwandelte Daphne,
 dem ewigen Bruder
 Phoibos Apollon!
 Der von je dich geliebt
 und in Ewigkeit!
 So löst er von dir,
 Schwester, das Reis,
 das ewig grünende,
 windet den Kranz!
 Die hart um dich streiten,
 der Männer beste –
 du berührst sie
 nur an den Stirnen,
 die Jünger des Gottes,
 die besten im Streite
 und edlen im Frieden!

(APOLLO *verschwindet. Es ist ganz dunkel geworden.*
 DAPHNE *rafft sich auf und eilt in den Hintergrund.*
Plötzlich bleibt sie festgebannt)³⁷

Servi, mutata
 in albero, Dafne,
 l'eterno fratello
 Febo Apollo!
 Che da sempre t'amò
 per l'eternità!
 Or egli da te stacca,
 sorella, il ramo
 verde in eterno
 ed un serto ne fa!
 A chi s'affatica
 per conquistarti
 tu la fronte
 sfiori soltanto,
 ai fidi del Dio,
 ai prodi in battaglia
 e ai nobili in pace!

(APOLLO *scompare. Oscurità completa.* DAFNE *si scuote e si affretta verso il fondo. A un tratto resta inchiodata sul posto*)

³⁶ L'irruzione dell'es. 29 introduce la terza sezione dell'assolo di Apollo, nel quale il dio consacra a se stesso l'albero d'alloro, affinché cinga con le sue fronde sempreverdi il suo capo e quello degli ottimi tra gli uomini. Le sue parole hanno un tono sacrale, e sono accompagnate da un pedale degli archi sulle note acute in guisa d'organo, interrotto due volte dall'es. 29. Quindi il dio rammenta nuovamente il suo amore per Dafne e il tessuto orchestrale si ispessisce; ancora una volta si ascoltano in varia combinazione gli ess. 1, 22, 27. Su tutti predomina una nuova linea melodica, risultante dalla fusione del 'tema del lauro' (es. 39) con quello di Apollo (es. 22), combinata in elegante contrappunto al tema principale di Dafne.

ESEMPIO 40 (da 324)



La fusione ideale del dio e della protagonista da pura metafora astratta diviene, nelle mani abilissime del compositore, concreta immagine sonora. Conclude l'assolo una coda orchestrale, nella quale ritornano a mo' di perorazione il tema di Dafne e quello 'del lauro', uniti ancora una volta al *Leitmotiv* del dio (es. 22).

³⁷ Un brusco unisono orchestrale, uno di quelli che Strauss amava impiegare quasi come un sipario che si alza per passare rapidamente a una nuova scena, introduce l'ultima parte dell'opera, intitolata *Daphnes Verwandlung* (*La metamorfosi di Dafne*) e concepita dopo una lunga gestazione, quando ormai la partitura era stata completata. Il brano è suddiviso in due sezioni, che corrispondono alla metamorfosi della protagonista e all'apparizione dell'albero d'alloro. La radiosità della musica apollinea cede qui il passo a un'orchestrazione minimalista, che va crescendo a poco a poco in un *climax* di oltre cinque minuti (*Mäßig langsam* – 3/4, Do diesis maggiore), fino a quando la voce di Dafne, da dietro le quinte, non cessa di cantare. Gli strumenti si inseriscono gli uni sugli altri, sempre divisi, come una selva tropicale che si sviluppi a più livelli fino a non lasciar più trasparire la luce del sole. Dal punto di vista tematico Strauss impiega inizialmente un unico tema (es. 30), che, come la protagonista (che sostituisce *in absentia*), subisce una metamorfosi, non formale, bensì di tipo semantico. Se infatti prima dell'abbraccio di Apollo il tema esprimeva la trepidazione erotica di Dafne, lo sbocciare cioè in lei dell'eros e l'attrazione per il dio, qui esso simboleggia la metamorfosi fisica della ragazza, il suo momento di trapasso da uno

DAPHNE

Ich komme – ich komme –
grünende Brüder ...
süß durchströmt mich –
der Erde Saft!
Dir entgegen –
in Blättern und Zweigen –
keuschestes Licht!
(DAPHNE *unsichtbar, an ihrer Stelle erhebt sich der Baum*)

STIMME DER DAPHNE

Apollo! Bruder!
Nimm ... mein ... Gezweige ...
Wind ... Wind ...
spiele mit mir!
Selige Vögel,
wohnet in mir ...
Menschen ... Freunde ...
nehmt mich ... als Zeichen ...
unsterblicher Liebe ...³⁸

DAFNE

Son vostra ... son vostra ...
verdi fratelli ...
Dolce linfa
fluisce in me!
Alla luce
i rami e le foglie
protendo già!
(DAFNE *non si vede più. Al suo posto sorge l'albero*)

LA VOCE DI DAFNE

Apollo! Fratello!
Ho ... già ... le fronde ...
Vento ... vento ...
gioca con me!
Garruli nidi
ospiterò ...
Uomini ... amici ...
Dafne prendete ... qual segno ...
d'amore immortale ...

segue nota 37

stato umano a quello vegetale e di conseguenza l'attrazione verso quest'ultimo. Il brano è costruito come una sorta di passacaglia, con l'es. 30 che ritorna a canone nei vari strumenti fino a quando la metamorfosi non si è compiuta; per buona parte l'es. 30 è accompagnato in contrappunto dall'es. 5, quello del sentimento panico di Dafne, che rappresenta per così dire la meta verso la quale è indirizzata la metamorfosi. Man mano che il tessuto orchestrale si ispessisce, e come evocati da Dafne, compaiono nell'ordine: il tema di Apollo (es. 22, alla parola «Licht», «luce»), il «fratello» radioso che Dafne ancora si rifiuta di identificare con colui che ha ucciso Leucippo; la raffigurazione realistica del vento, riferita alla parola «Wind» e affidata ai *glissandi* dei violini e dell'arpa; il tema di Leucippo (es. 19), evocato dal verbo «spielen» («giocare») e, poco dopo, dalle parole «Menschen» («uomini») e «Freunde» («amici»); gli svolazzi dei flauti (es. 18), in corrispondenza della parola «Vögel» («uccelli»); e infine compare il tema principale di Dafne (es. 1), frammentato e disintegrato, a simboleggiare il fatto che la ragazza ha già iniziato a perdere la sua forma precedente. È come se Dafne, in procinto di morire come essere umano e rinascere come vegetale, ripercorra mentalmente gli episodi felici della propria esistenza, omettendo – con cristianissima inclinazione al perdono – le persone (i temi musicali) che l'hanno resa infelice. Solo alla fine di questo lungo e misterioso percorso sonoro compare quasi impercettibilmente ai violini e ai clarinetti il 'tema del lauro', sulle parole finali di Dafne, indicando all'ascoltatore che la metamorfosi che sta avvenendo dietro le quinte è quasi giunta al termine. Mentre l'ultima parola «Liebe» («amore»), si va spegnendo, corni e viole, in un singolare impasto timbrico, eseguono il 'tema della castità' (es. 9), a cui risponde ai flauti, clarinetti e violini il tema di Apollo (es. 22). Il casto amore per Apollo è dunque ciò che ha prodotto la metamorfosi di Dafne in alloro.

³⁸ La seconda e ultima parte della *Metamorfosi di Dafne* è un brano interamente orchestrale (*Sehr ruhig* – 3/4, Fa diesis maggiore), alla fine del quale si odono i vocalizzi della protagonista, ormai non più creatura umana ma lauro, in grado pertanto di ripetere solamente i rumori del vento con lo stormire delle sue fronde. La musica è di un'immobilità armonica per così dire 'vegetale', accompagnata da un tremolo degli archi divisi, che dura fino all'ultima battuta dell'opera e che rappresenta una chiara allusione al tremolare delle foglie al vento. Su questo strato sonoro, immobile e tremolo allo stesso tempo, si dipana lentamente una lunga melodia dei violini e dei flauti,

(Mondlicht hat sich über den ganzen Baum gebreitet. DAPHNE s Stimme tönt aus seinem Geäst weiter.) (La luce lunare si è diffusa su tutto l'albero. La voce di DAFNE continua ad uscire dai suoi rami.)

Der Vorhang fällt langsam.

Il sipario cala lentamente.

segue nota 38

risultante dalla 'metamorfosi' di quattro temi legati alla protagonista e ad Apollo: il motivo principale di Dafne (es. 1), quello della trepidazione di Apollo (es. 28), quello dell'alloro e infine ancora il tema principale di Apollo (es. 22):

ESEMPIO 41 (da cinque dopo 250)

Fl. Cl. VI I e II, Ve I, II, IV e V

Apollo e Dafne, la luce e il lauro, il dio e la creatura umana divenuta vegetale, sono intrinsecamente uniti in questa immagine sonora, dotata d'infinita dolcezza e serenità. Il lavoro tematico, tutto incentrato su frammenti dell'es. 41, è ridotto al minimo, e solamente un nuovo motivo, derivato dal preludio e dal primo assolo di Dafne, si intravede nella fitta e allo stesso tempo trasparente boscaglia sonora:

ESEMPIO 42 (da 252)

Cl I, Tr I, VI I, Vlc I

Anche questo motivo si evolve lentamente, fondendosi con elementi dell'es. 41, come le foglie di un albero che sembrano cambiare aspetto a seconda di come le colpisce la luce del sole. L'orchestra si dirada, e su un tremolo in *pianissimo* degli archi nel registro più acuto si percepisce una voce, che proviene dalla cima dell'albero d'alloro, comparso sulla scena e illuminato da un raggio di luna; è la voce dell'albero, che intona un vocalizzo sugli es. 1 e 40, a cui risponde in lontananza l'eco dell'oboe. Il canone tra i due 'legni', l'albero e l'oboe, va scemando a poco a poco, la melodia si riduce alla sola cellula tematica iniziale dell'es. 1, fino a scomparire del tutto. D'ora in poi Dafne sarà soltanto un lauro sacro.

Varianti testuali nella partitura

- i Mit Rot der Wehmut.
- ii Questi ultimi due versi vengono ripetuti anche dalla Seconda Ragazza.
- iii Questi ultimi due versi vengono ripetuti anche dalla Prima Ragazza.
- iv Alla ripresa i primi tre versi sono seguiti dalle parole: «armer Schmuck für herrliches Haar».
- v Seguono quindi i versi: «Du armes Gewand, / Nie umfassest du mehr / Das süße Geheimnis, / Du armer Schmuck, / Nie wirst du durchwühlen / Das herrliche Haar!».
- vi verschwandest.
- vii Euch.
- viii Eurem.
- ix Questa didascalia è assente nella partitura.
- x Weg.
- xi Questo verso viene ripetuto anche dagli altri tre pastori.



La Semperoper di Dresda. Edificato su progetto di Gottfried Semper (1803-1879), eseguito dal figlio Manfred (1838-1913), il teatro fu inaugurato nel 1878 con l'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe. Fu la sede per eccellenza delle prime straussiane: *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Die Frau ohne Schatten*, *Intermezzo*, *Die ägyptische Helena*, *Arabella*, *Die schweigsame Frau*, *Daphne*.

L'orchestra

3 Flauti (il terzo anche Ottavino)	4 Corni (in Do, Fa, Sib, Re, Mi e Mi \flat)
2 Oboi	3 Trombe (in Do, Sib, Re e Mi)
Corno inglese	3 Tromboni
3 Clarinetti (in Do e La)	Tuba
Corno di bassetto	Timpani
Clarinetto basso in La	Grancassa
3 Fagotti	Piatti
Controfagotto	Triangolo
16 Violini I	Tamburello
16 Violini II	Tam-tam
12 Viole	
10 Violoncelli	2 Arpe
8 Contrabbassi	

Musica di scena

Organo
Alphorn

Rappresentata per la prima volta nel 1938 in uno dei maggiori teatri tedeschi, l'Opera di stato di Dresda, nella quale avevano debuttato alcuni dei maggiori lavori teatrali del Novecento, *Daphne* esibisce un'orchestra di grandi dimensioni, soprattutto nella sezione dei legni e degli archi, che contrasta singolarmente con il suo carattere di 'operina' in un solo atto. La rilevanza numerica degli esecutori è tuttavia compensata, da un lato, da un uso assai spesso cameristico dello strumentale (solo in pochi passi della partitura Strauss impiega l'orchestra al completo, ad esempio nella conclusione dell'opera), dall'altro dal fatto che il compositore preferisca mettere in risalto, di volta in volta, combinazioni strumentali differenti. Pertanto l'impressione che si percepisce all'ascolto non è tanto quella di un'orchestra sinfonica tardo-romantica, quanto piuttosto quella di un *ensemble* strumentale 'ad assetto variabile', che costituisce senz'altro uno degli aspetti più interessanti della partitura di *Daphne*. Strauss evita, inoltre, impasti timbrici 'impressionistici', pertanto il colore orchestrale risulta sempre quanto mai

nitido, assai lontano dunque dalle 'alchimie' strumentali dei suoi poemi sinfonici e, in ultima analisi, ben in linea con le tendenze neo-oggettivistiche dell'avanguardia tedesca degli anni Venti e Trenta. Ciascuno strumento o famiglia di strumenti mantiene intatta la sua individualità, unendosi alle altre parti senza appunto 'fondersi' con esse in un impasto omogeneo; questo tipo di strumentazione 'funzionalistica', che evidenzia il ruolo drammatico-musicale del colore orchestrale, è ulteriormente esaltato dal fatto che Strauss ha attribuito precisi significati drammatici alle singole famiglie orchestrali.

La nutrita sezione dei legni, ad esempio, simboleggia l'ambientazione bucolica dell'azione e allude per metonimia al 'legno' in cui si trasformerà la protagonista alla fine dell'opera. Anche l'*Alphorn* (corno delle Alpi), che suona sul palco nella prima scena dell'opera, non svolge più, come nel *Guillaume Tell* di Grétry, la funzione di definire una specifica *couleur locale*, bensì viene impiegato in chiave simbolico-evocativa, come richiamo misterioso e fuori dal tempo dei pastori, quasi 'voce della natura'. Analoga funzione viene attribuita anche all'organo sul palco nel momento in cui Apollo scorge per la prima volta Dafne (cfr. n. 17 della guida all'ascolto): lo strumento a canne, 'sacro' per eccellenza, viene impiegato da Strauss in questa scena per alludere simbolicamente alla sacralità della situazione (Dafne si reca verso lo straniero, di cui ignora la natura divina, recando una coppa in atteggiamento ieratico), senza alcun riferimento alla tradizione cristiana. Persino gli archi, che in genere nelle opere non hanno una valenza espressiva specifica, vengono impiegati in *Daphne* in maniera 'funzionale'; essi suonano spesso, infatti, divisi in tre o persino quattro gruppi per ciascuno strumento nei punti drammaticamente più intensi dell'opera, come nella lunga trenodia della protagonista dopo la morte di Leucippo, o al momento della sua metamorfosi finale in albero d'alloro.

Le voci

The image displays a musical score for the vocal parts of the opera *Dafne*. It consists of ten staves, each representing a different character. The characters listed on the left are: Daphne, Gaea, Erste Magd, Zweite Magd, Apollo, Leukippos, Erster Schäfer, Zweiter Schäfer, Peneios, and Dritter Schäfer/Vierter Schäfer. Each staff shows a melodic line with a treble clef for the first seven characters and a bass clef for the last three. The notes are mostly whole notes, and the staves are connected by a brace on the left side. The key signature is one sharp (F#).

La costellazione dei personaggi in *Dafne* ricorda per certi versi il melodramma italiano di metà Ottocento: a un terzetto di caratteri principali, che formano il classico triangolo amoroso (Dafne, Apollo e Leucippo), si affiancano due ruoli secondari (Gea e Peneo) e sei comprimari, a loro volta suddivisi in quattro uomini (i pastori) e due donne (le ragazze compagne di Dafne); il coro invece non ha una fisionomia autonoma, ma compare a sostegno delle parti dei pastori e delle ragazze come molti cori del primo Ottocento italiano. A questa distribuzione dei ruoli drammatici, per molti versi tradizionale, non corrisponde tuttavia un'analoga ripartizione delle parti vocali secondo schemi melodrammatici ottocenteschi, ma piuttosto una commistione tra le due tradizioni operistiche italiana e tedesca. La protagonista è infatti un soprano drammatico di stampo wagneriano, vocalmente più affine a Isotta (si legga, al riguardo, il saggio di Luca Zoppelli in questo volume) che alle eroine verdiane; la sua parte, eseguita per la prima volta da Margarete Teschemacher, risulta assai impegnativa per le interpreti a causa dell'insistenza sul registro acuto e per la grande potenza di suono che viene richiesta in più punti della partitura. Anche la vocalità di Apollo, interpretata nel 1938 da Torsten Ralf, appartiene all'universo

wagneriano: la sua parte richiede un *Heldentenor* dal timbro stentoreo, potente nelle note acute (anche Apollo, come Dafne, insiste prevalentemente sulla parte alta del registro) e maestosa in quelle medio-gravi. Del resto al dio del sole, simbolo di perfezione e purezza, non si confanno le mezze misure, e solo un interprete dalla sicura tecnica e dai mezzi vocali poderosi può affrontare senza timore l'ampio assolo in cui Apollo rivela finalmente la propria natura divina (cfr. il n. 29 della guida all'ascolto). Com-

pleta il terzetto dei protagonisti in funzione di antagonista Leucippo, un tenore lirico dalla vocalità quasi italiana (Martin Kremer sostenne per primo questa parte), più agile e duttile di Apollo nei passaggi veloci, ma meno monumentale in quelli di forza; se infatti lo spirito apollineo in *Daphne* si esprime attraverso la voce wagneriana del dio del sole, per contrasto lo spirito dionisiaco, al quale è votato il personaggio di Leucippo, non può che esprimersi attraverso la vocalità ‘antitetica’, quella cioè dolce e appassionata del tenore lirico delle opere di Puccini o Mascagni.

Delle due figure secondarie, Gea è un contralto profondo, le cui abissali note basse sembrano alludere metaforicamente alla sua natura di dea della terra; tratta anch’essa dall’universo vocale wagneriano, in particolare dalla Erda del *Ring*, che le corrisponde nel *pantheon* della mitologia germanica, il personaggio di Gea venne interpretato per la prima volta da Helene Jung. Peneo, ruolo assunto nel 1938 da Sven Nilsson, è un basso cantante che, *more italico*, indugia volentieri sulle note alte del suo registro vocale, e viceversa non si spinge mai troppo in giù nelle sue linee vocali; dotata di una espressività calda e sfumata, la parte di Peneo ricorda da vicino quella di innumerevoli padri dei melodrammi italiani ottocenteschi, così differente dai bassi imponenti e ieratici dell’universo wagneriano. Infine tra i personaggi comprimari i quattro pastori sono rispettivamente un baritono, un tenore e due bassi, mentre le ancelle sono entrambe soprano.

Daphne, in breve

a cura di Gianni Ruffin

La proposta di un'opera sul mito di Dafne venne avanzata a Strauss direttamente dall'autore del libretto, Joseph Gregor, che nel 1935 ne aveva già ultimato la stesura. Strauss accettò, ma chiese delle corpose modifiche al testo (fra le quali la soppressione del previsto coro conclusivo), occupando Gregor in una serie di rielaborazioni a partire dal settembre 1935; la versione definitiva, scritta praticamente a quattro mani, fu terminata nel 1937. Il lavoro alla partitura occupò gli ultimi mesi dello stesso anno e l'atto unico venne presentato alla Staatsoper di Dresda il 15 ottobre 1938, sotto la guida di un direttore fortemente legato all'esperienza creativa straussiana: Karl Böhm.

Nonostante le perplessità su diversi aspetti del libretto, Strauss accettò di buon grado la proposta, certamente memore dell'esperienza artistica vissuta a fianco di Hugo von Hofmannsthal, dal quale aveva appreso l'interesse per l'interpretazione simbolica ed introspettiva del mito classico.

Strauss rispose alle sollecitazioni del testo con scelte drammaturgico-musicali di trasparente allusività. Al ruolo della protagonista egli dedicò linee melodiche sinuose ed avvolgenti, quasi visivamente ramificate, come in una figura *liberty*, grazie ad un procedimento particolarmente efficace nella dissoluzione finale della linea melodica, in arabescati vocalizzi. La partitura screziata, ricca di raffinatezze timbriche d'ogni genere, corrisponde all'aura mitica dell'ambientazione pastorale, non senza tuttavia rinunciare a toni espressivi più netti e decisi – dedicati al dionisiaco Leucippo ed alla danza bacchica – o a particolari soluzioni di pittura sonora (il rumore delle greggi in movimento). Anche la natura divina di Apollo conosce una propria cifra sonora, esprimendosi in un disteso diatonismo da tenore eroico – trattenuto à *la Parsifal*, però –, che significativamente lascia il posto agli stilemi dedicati a Dafne nel momento della pietà per il suo dolore.

Certo, l'attenzione ad un mito come quello di Dafne rientrava nella coeva sensibilità *Art nouveau-Jugendstil*, Strauss, però, vi ritrovò soprattutto l'ennesima declinazione d'un tema per lui assai caro ed intrigante: l'insondabilità del mistero femminile. E «mistero» è parola chiave: nel trasformarsi in alloro, la giovane Dafne lascia una domanda insoluta, che nemmeno il sottotitolo «tragedia bucolica» chiarisce. Quest'opera possiede in effetti, in quanto teatrale, le parvenze del dramma tragico; ma, nonostante l'alleggerimento garantito dall'aggettivo 'bucolica', chiamarla 'tragedia' sembra un po' forzato: non tanto perché il suo soggetto consti d'un mito metamorfico estraneo al repertorio tragico (il cui contenuto è la morte, non la rinascita o la trasformazione in nuove sembianze), ma perché la sua trama s'incentra sullo scandaglio d'una misteriosa interiorità – quella della fanciulla Dafne – la quale sembra proporsi, nel suo mistero, aldilà degli eventi 'drammatici' che la contornano.

Fin dall'inizio, Dafne ci appare avvolta dal suo mondo, quello della natura vegetale, e fin dall'inizio ella prova un profondo disagio nei confronti di tutto ciò che appare transeunte (il calar del sole) ed umano (l'amore 'privato' di Leucippo, col correlativo simbolico 'sociale' nella festa



Adolf Mahnke, Bozzetto scenico per la prima rappresentazione assoluta di *Daphne*. Mahnke (1891-1945), disegnò le scene anche per le prime di *Intermezzo* e *Die schweigsame Frau*.

dionisiaca): tutti aspetti e contenuti che annullano l'idea stessa di sviluppo drammatico e rendono il finale qualcosa di implicito sin dalle prime battute.

Benché il soggetto sia mitico, come sempre (ma a maggior ragione in un contesto che risentiva del valore «puramente umano» riconosciuto al mito dall'esperienza artistica wagneriana), gli eventi sono oggetto d'un investimento simbolico, tale da far apparire come necessario e pre-determinato quanto sulla scena appare fortuito.

Il fascino impenetrabile di Dafne è nella sua enigmatica chiusura al mondo: una chiusura che solo l'amore, purché fattosi morte (quella di Leucippo), riesce a violare. In quel momento rivelatore emerge in Dafne un'emotività talmente sofferta da suscitare la pena di Apollo, che si commuove (già: proprio lui, Apollo) ed intercede presso Zeus affinché alla giovane sia restituita, in forma eterna, l'imperturbabilità cui la sua vita aveva aspirato. Fuor di metafora, il soggetto di *Daphne* verte intorno al fascino della riservatezza femminile; fascino avvertito come il frutto d'una sensibilità talmente profonda e delicata da preferire l'isolamento e la negazione di sé alla vita su questo mondo.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO UNICO

Sul monte Olimpo, al crepuscolo, le greggi si dirigono all'ovile. Davanti alla casa di Peneo – padre della ninfa Dafne –, l'energico richiamo di un corno rammenta ai pastori l'imminente festa in onore di Dioniso. Il lento declino del sole suscita inquietudine in Dafne, che desidera ancora la luce, vitale per i suoi amici animali, per le piante, per i fiori.

Appare Leucippo, con il flauto, che sublima il suo amore sensuale per Dafne nei ricordi della fanciullezza comune, quando i due giocavano insieme al suono del flauto. Di quel suono, Dafne ora coglie solo la dolcezza, che le ricorda il soffio del vento, ma non le suscita passione.

Sopraggiunge la madre di Dafne, Gea, che annuncia l'imminente festa dionisiaca: sarà la festa della natura generosa, che porterà i suoi doni; la terra fiorirà, i fiori diverranno frutti, la fanciulla diventerà donna. Altre fanciulle portano a Dafne abiti e gioielli per prepararla al rito, ma lei fugge, sotto lo sguardo preoccupato della madre. Al ritorno di Leucippo le fanciulle lo convincono a seguirle, promettendo di convincere Dafne ad abbracciare l'amore.

La festa ha inizio. Peneo ha raccolto intorno a sé i pastori e Gea, quindi evoca Apollo. Una risata tonante impaurisce gli astanti; quindi sopraggiunge uno sconosciuto pastore (in realtà lo stesso Apollo travestito) il quale chiede asilo per la notte. Passato lo spavento i pastori si allontanano.

Dafne viene incaricata di occuparsi dell'ospite; ella appare al pastore-Apollo contornata da un magico alone lunare. Il dio le dedica un canto d'amore appassionato e riesce a toccarla nel profondo, ripetendo proprio le parole da lei pronunciate nella malinconia del crepuscolo. Egli allora le promette di condurla a vivere un giorno senza fine: su, in alto, nel carro di fuoco.

Peneo e Gea conducono i pastori. Fra i partecipanti alla festa dionisiaca è Leucippo, travestito con gli abiti destinati a Dafne; ella è stupita ed attratta da quest'immagine di se stessa e decide di seguirla: il pastore sconosciuto vorrebbe impedirlo, ma gli altri lo fermano, ritenendolo un intruso. Egli allora scocca una freccia verso il cielo e fa scoppiare un temporale. I pastori scompaiono rincorrendo le greggi in fuga; Leucippo si libera dalle vesti femminili ed invoca Dioniso esprimendo il proprio amore per Dafne; quindi chiede all'avversario di gettare la propria maschera. Apollo si mostra in tutto il suo splendore, ma Leucippo lo prende per un imbroglione. Con una seconda freccia, il dio lo trafigge.

Dafne, sconvolta, si china sull'amico, disperata per non averne saputo riconoscere prima l'amore. Apollo la contempla, quindi chiede a Zeus di trasformarla in alloro, l'albero che simboleggia la gloria poetica e quella militare. Sul punto d'allontanarsi, Dafne viene *ipso facto* sottoposta alla metamorfosi. Sotto la luce della luna, la sua voce continua a diffondersi dalla pianta.



Daphne alla Staatsoper di Dresda, 1938 (la festa di Dioniso).

Argument

ACTE UNIQUE

Au pied du mont Olympe, au coucher du soleil, les troupeaux rentrent à la bergerie. Devant la cabane de Pénée, père de la nymphe Daphné, le son retentissant d'un cor rappelle aux bergers la prochaine fête en honneur de Dionysos. Le lent coucher du soleil inquiète Daphné, qui voudrait prolonger la lumière, si vitale pour ses amis les animaux, pour les arbres et les fleurs.

Leucippe paraît avec sa flûte et tente de sublimer son amour sensuel pour Daphné dans les souvenirs de leur enfance, quand ils jouaient ensemble au son de la flûte. De ce son maintenant Daphné saisit uniquement la douceur, qui lui rappelle le souffle du vent, mais ne lui inspire aucune passion.

Géa, mère de Daphné, survient en annonçant la fête de Dionysos: ce sera la fête de la nature généreuse, qui apportera ses cadeaux; la terre fleurira, les fleurs deviendront des fruits, la jeune fille deviendra une femme. Des jeunes filles apportent à Daphné vêtements et bijoux pour la préparer au rite, mais Daphne s'enfuit, sous le regard préoccupé de sa mère. Leucippe revient; les jeunes filles le persuadent de les suivre, en assurant qu'il conquerra l'amour de Daphné.

La fête commence. Pénée réunit les bergers et Géa autour de soi, puis il évoque Apollon. Un sonore éclat de rires épouvante les bergers; ensuite un berger inconnu survient (c'est justement Apollon déguisé) et demande asile pour la nuit. Les bergers s'en vont rassurés, après le grand effroi qu'ils ont eu.

Daphné est chargée de s'occuper de l'inconnu; elle paraît au berger-Apollon entourée de la lumière enchantée de la lune. Le dieu lui offre un chant d'amour passionné et parvient à toucher profondément son cœur, en répétant justement les mots qu'elle avait prononcés dans la mélancolie du crépuscule. Apollon lui promet alors qu'il la conduira vivre un jour sans fin, là-haut, sur son chariot de feu.

Pénée et Géa mènent les bergers. Entre eux il y a Leucippe, déguisé en fille avec les vêtements qui étaient destinés à Daphné: cette dernière est intriguée et attirée par cette image d'elle-même et décide de la suivre. Le berger inconnu voudrait l'empêcher mais les autres l'arrêtent, le traitant comme un intrus. Il tire alors une flèche vers le ciel et déclenche un orage. Les bergers se disper-

sent en courant après les troupeaux en fuite; Leucippe se dégage de sa robe de femme, évoque Dionysos et déclare son amour à Daphné, puis il intime à son adversaire de jeter son masque. Apollon se montre dans tout sa splendeur, mais Leucippe le prend pour un escroc. Le dieu le transperce alors d'une flèche.

Daphné, bouleversée, se penche sur son ami et se désespère parce qu'elle n'a pas su reconnaître l'amour auparavant. Apollon la contemple, puis il demande à Zeus de la transformer en laurier, l'arbre qui symbolise la gloire poétique et la gloire militaire. Daphné se change donc aussitôt en arbre, tandis que sa voix continue à s'élever sous la lumière de la lune.

Synopsis

OPERA IN ONE ACT

On Mount Olympus at twilight, the flocks are returning to the fold. In front of Peneios' house, father of the nymph Daphne, the resonant sound of a horn is reminding the shepherds of the imminent feast in honour of Dionysus. Watching the sun's rays slowly disappear, Daphne becomes restless because she longs for more sun, which is so vital for her animal friends, the plants and flowers.

Leukippos appears with his flute, expressing his profound love for Daphne in the memory of the childhood they spend together, when they both played to the sound of his flute. Upon hearing this sound Daphne is reminded of the breath of the wind and only feels tenderness, not passion.

Gaea, Daphne's mother arrives, announcing the imminent celebration in honour of Dionysus: it is to be the feast of nature showering all its gifts; the earth will bloom, flowers will become fruits and the young girl will become a woman. When Leukippos returns, the young maids convince him to follow them, promising they will convince Daphne to embrace love. The celebrations begin. Peneios has gathered the shepherds and Gaea around him and starts praying to Apollo. A resounding laugh frightens the onlookers; an unknown shepherd then arrives (it is actually Apollo in disguise) and asks them for refuge for the night. No longer afraid, the shepherds leave.

Daphne is told to look after the guest; she stands before Apollo, surrounded by a magical halo of the moon. The God sings her a passionate love song and manages to touch her deepest soul, repeating the very words she said when overcome by the melancholy of the twilight. He then promises she will experience a day that is to be without end: up high, in the chariot of fire.

Peneios and Gaea are leading the shepherds. Leukippos, disguised in the garments that were meant for Daphne is amongst those present at the celebrations in honour of Dionysus. She is both amazed and attracted by this image of herself and decides to follow: the unknown shepherd wants to stop her, but the others hinder him, believing him to be an intruder. He then shoots an arrow into the sky, causing a bolt of thunder. The shepherds disappear, running after their fleeing flocks; Leukippos takes off his female garments and prays to Dionysus, declaring his love for Daphne. He then asks the adversary to remove his disguise. Apollo reveals himself in his true splendour but Leukippos still believes he is an impostor. The God wounds him with a second arrow.

Greatly distressed, Daphne kneels at her friend's side, overcome that she did not recognise his love earlier. Apollo observes her and then asks Zeus to transform her into a laurel tree, the symbol of both poetic and military glory. Just as she is about to leave, Daphne is transformed. In the moonlight her voice continues to be heard from the plant.

Handlung

EINAKTER

Bei Anbruch der Dämmerung werden die Herden auf dem Olymp zu ihren Ställen getrieben. Vor dem Hause Peneios' – des Vaters der Nymphe Daphne –, erschallt ein Horn und erinnert die Hirten an das bevorstehende Fest zu Ehren des Dionysos. Der langsame Sonnenuntergang beunruhigt Daphne: sie sehnt sich nach mehr Licht, dem Lebensspender ihrer geliebten Tiere, Pflanzen und Blumen.

Leukippos tritt mit seiner Flöte auf und preist in Gedanken an gemeinsame Kindertage seine sinnliche Liebe zu Daphne. Damals spielten sie bei Flötenklängen miteinander. Inzwischen nimmt Daphne zwar noch die Süße des Klanges wahr, der sie an den Windhauch erinnert, doch sie verpürt dabei keinerlei Leidenschaft mehr.

Gaea, Daphnes Mutter, erscheint und verkündet den baldigen Beginn des dionysischen Festes: es soll ein Fest der üppigen Natur sein, die ihre Gaben austeilte; die Erde wird blühen, und wie die Blüten zu Früchten reifen werden, so wird auch die Jungfer zur Frau heranreifen. Andere Jungfern bringen Daphne Gewänder und Schmuck, um sie auf die Zeremonie vorzubereiten, doch Daphne flieht unter den besorgten Blicken ihrer Mutter. Mit dem Versprechen, Daphne zur Annahme der Liebe zu bewegen, überreden die Jungfern Leukippos bei dessen Rückkehr dazu, ihnen zu folgen.

Das Fest beginnt. Peneios hat Gaea und die Hirten um sich versammelt und ruft Apollo an. Ein donnerndes Gelächter verängstigt die Anwesenden; sodann tritt ein fremder Hirte zu ihnen (der verkleidete Apollo), der sie um Asyl für die Nacht bittet. Als der Schrecken verwunden ist, entfernen sich die Hirten wieder.

Daphne wird mit der Betreuung des Gastes beauftragt; sie erscheint dem Hirten-Apollo von einem magischen Mondenglanz umgeben. Der Gott widmet ihr einen leidenschaftlichen Liebesgesang, mit dem er sie stark betört, zumal er dieselben Worte benutzt, mit denen Daphne in der Dämmerung ihre Melancholie beschrieben hatte. Er verspricht ihr daraufhin, ihr einen nie endenden Tag zu schenken: oben am Himmel, im Feuerwagen.

Peneios und Gaea führen die Hirten. Unter den Teilnehmern des dionysischen Festes befindet sich auch Leukippos, der die für Daphne bestimmten Kleider trägt; diese ist von diesem Selbstbildnis überrascht und angetan und beschließt, ihm zu folgen: der unbekannte Hirte versucht, sie daran zu hindern, wird jedoch von den anderen aufgehalten, die ihn für einen Eindringling halten. Der Hirte schießt daher einen Pfeil in den Himmel, mit dem er ein Gewitter auslöst. Die Hirten laufen ihren auseinanderstrebenden Herden nach; Leukippos entledigt sich der Frauenkleider und ruft Dionysos an, wobei er seine Liebe zu Daphne bekennt; danach bittet er sein Gegenüber, ebenfalls die Maske fallen zu lassen. Apollo zeigt sich in seiner ganzen Herrlichkeit, aber Leukippos hält ihn für einen Betrüger. Mit einem zweiten Pfeil durchbohrt ihn der Gott.

Erschüttert kniet Daphne neben ihrem Freund nieder, verzweifelt darüber, nicht schon früher ihre Liebe erkannt zu haben. Apollo betrachtet sie und bittet dann Zeus, sie in einen Lorbeer zu verwandeln, jenen Baum des Dichter- und Feldherrenruhms. Als sich Daphne entfernen will, wird sie *ipso facto* der Verwandlung unterzogen. Im Mondlicht verbreitet sie als Pflanze weiter ihre Stimme.

Giovanni Guanti

Bibliografia

Se mi domandassero a bruciapelo (perché anche questo può capitare) – «Professore, una bibliografia su Richard Strauss di due o tre titoli al massimo; e in italiano, mi raccomando, perché non leggo in altre lingue!» – senza esitazione risponderci: innanzitutto, per coglierne il monologo interiore: RICHARD STRAUSS, *Note di passaggio: riflessioni e ricordi*, a cura di Sergio Sablich, Torino, EDT, 1991; quindi, per ascoltarne il dialogo con un interlocutore privilegiato: HUGO VON HOFMANNSTHAL – RICHARD STRAUSS, *Epistolario*, edizione italiana a cura di Franco Serpa, Milano, Adelphi, 1993; infine, per disporre di un'immagine a tutto tondo e dell'uomo e dell'artista: QUIRINO PRINCIPE, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989.

Il monumento cartaceo più cospicuo eretto alla memoria di Richard Strauss è di Norman Del Mar: tre grossi volumi di cui si è detto (e ci sia consentito citare il peccato ma non il peccatore) che sono «exhaustive almost to the point of absurdity».¹ Agli amanti della riuscita sintesi, il 1999, anno in cui cadeva il cinquantesimo anniversario della scomparsa del compositore, ha invece aperto nuovi orizzonti, con l'edizione ampliata e aggiornata del *Richard Strauss Werkverzeichnis* (a cura di Franz Trenner, Wien, Verlag Dr. Richard Strauss, 1999), le monografie di Ashley² e Publig,³ la mostra allestita presso la Bayerische Staatsbibliothek,⁴ nonché con la pubblicazione da parte della Cambridge University Press di due volumi rigorosi e aggiornati: *The life of Richard Strauss*, di Bryan Randolph Gilliam⁵ e *Richard Strauss: man, musician, enigma*, di Michael Kennedy.⁶ La medesima casa editrice, nella meritoria collana dei «Cambridge Opera Handbooks», può vantare anche delle accurate guide all'ascolto di *Arabella*,⁷ *Der Rosenkava-*

¹ NORMAN DEL MAR, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works*, 3 voll, London, Barrie and Rockliff, 1962-1972; riedizione dell'intero lavoro, di oltre millecinquecento pagine: London, Faber and Faber, 1986.

² TIM ASHLEY, *Richard Strauss*, London, Phaidon Press, 1999.

³ MARIA PUBLIG, *Richard Strauss: Bürger-Künstler-Rebell; eine historische Annäherung*, Graz, Styria, 1999.

⁴ *Richard Strauss: Autographen, Porträts, Bühnenbilder: Ausstellung zum 50. Todestag* (in Zusammenarbeit mit Richard-Strauss-Archiv, Garmisch, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Deutsches Theatermuseum, München), München, Bayerische Staatsbibliothek, 1999.

⁵ Già curatore delle due seguenti raccolte di saggi: *Richard Strauss and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1992; e *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham, Duke University Press, 1992.

⁶ Dello stesso autore: *Richard Strauss*, London, Dent, 1976; *Strauss Tone Poems*, London, British Broadcasting Corporation, 1984; *Richard Strauss*, New York, Schirmer, 1996².

⁷ KENNETH BIRKIN, *Richard Strauss: «Arabella»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Sullo stesso tema: GÜNTHER LESNIG, *70 Jahre «Arabella»*, «Richard Strauss-Blätter», nuova serie, n. 50, Tutzing, 2003, pp. 3-72.

lier,⁸ *Salome*⁹ ed *Elektra*.¹⁰ Fra gli analoghi scritti segnaliamo anche i nn. 8 («*Der Rosenkavalier*» / R. Strauss), 30 («*Arabella*» / R. Strauss) e 37 («*Salome*» / «*Elektra*» / Strauss) della serie «English National Opera Guide», tutti curati da Nicholas John, e pubblicati rispettivamente nel 1981, 1985 e 1988 dall'editore londinese John Calder, e Strauss, «*Ariane à Naxos*», «L'Avant-Scène Opéra», n. 77, luglio 1985.

Resto dell'idea che il modo migliore per conoscere Strauss, oltre ovviamente a quello di ascoltare le composizioni, consista nello smarrirsi fra le lettere del suo epistolario, che copre un arco complessivo di quasi settant'anni e che ci consente di seguire da una prospettiva privilegiata, anche se parziale come lo sono tutte le prospettive, non soltanto le sue personali vicissitudini ma anche quelle che visse l'Europa tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e il 1949, anno della morte del musicista. In tal senso, assolutamente imperdibile (proprio come quello summenzionato con Hugo von Hofmannsthal) è il carteggio con Gustav Mahler, accessibile anche nell'elegante traduzione di Artemio Focher.¹¹

Dopo gli anni di formazione, i cui principali accadimenti si trovano riflessi nelle lettere ai genitori,¹² vediamo entrare via via nel novero dei corrispondenti di Strauss alcuni tra i nomi più significativi dell'arte e della cultura europee, come Romain Rolland¹³ e Stefan Zweig,¹⁴ e collaboratori più o meno stabili quali Joseph Gregor¹⁵ e Clemens Krauss.¹⁶ Non meno significativi degli

⁸ ALAN JEFFERSON, *Richard Strauss: «Der Rosenkavalier»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Cfr. anche KARL PÖRNACHER, *Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss: «Der Rosenkavalier»; Interpretation*, München, R. Oldenbourg, 1964.

⁹ DERRICK PUFFETT, *Richard Strauss: «Salome»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹⁰ DERRICK PUFFETT, *Richard Strauss: «Elektra»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹¹ GUSTAV MAHLER-RICHARD STRAUSS, *Carteggio, 1888-1911*, Milano, SE, 1991. «Innanzitutto un uomo d'affari, e solo in seconda linea un artista, e quando le due nature entrano in conflitto, vince sempre l'uomo d'affari». Fu davvero questo il giudizio di Mahler su Strauss? Stando alla sua viperina consorte Alma, sembrerebbe proprio di sì. Vale comunque la pena di meditare anche sullo Strauss immortalato in questi volumi zeppi di saporiti pettegolezzi: ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Il Saggiatore, 1960; ALMA MAHLER-WERFEL, *Autobiografia*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

¹² RICHARD STRAUSS, *Briefe an die Eltern, 1882-1906*, a cura di Willi Schuh, Zürich, Atlantis, 1954. Cfr. anche *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, a cura di Franz Grasberger, Tutzing, Schneider, 1967; e RICHARD STRAUSS-LUDWIG THUILLE, *Briefe der Freundschaft, 1877-1907*, a cura di Alfons Ott, München, W. Ricke, 1969.

¹³ RICHARD STRAUSS-ROMAIN ROLLAND, *Correspondance. Fragments de journal*, Paris, Albin Michel, 1951. Quest'ultimo aveva dedicato a Strauss anche un lusinghiero medaglione in *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908.

¹⁴ RICHARD STRAUSS-STEFAN ZWEIF, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1954; 1957². Cfr. anche LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Richard Strauss e Stefan Zweig*, «L'approdo musicale», II/5, gennaio-marzo 1959, pp. 19-52.

¹⁵ RICHARD STRAUSS-JOSEPH GREGOR, *Briefwechsel 1934-1949*, a cura di Roland Tenschert, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1955. Cfr. anche JOSEPH GREGOR, *Richard Strauss: der Meister der Oper*, München, Piper, 1939.

¹⁶ RICHARD STRAUSS-CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Götz Klaus Kende e Willi Schuh, München, Beck, 1963; RICHARD STRAUSS-CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Gunter Brosche, Tutzing, Schneider, 1997; GÖTZ KLAUS KENDE, *Richard Strauss und Clemens Krauss; eine Künstlerfreundschaft und ihre Zusammenarbeit an «Capriccio» (op. 85) Konversationsstück für Musik*, München, W. Ricke, 1960. La moglie di Clemens Krauss, il soprano romeno Viorica Ursuleac interprete principale nelle prime rappresentazioni di *Arabella*, *Friedenstag* e *Capriccio* sotto la direzione dello stesso Krauss, ha ritratto il suo Strauss nel volume *Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente*, a cura di Roswitha Schlötterer, Wien-München, Doblinger, 1986.



Emil Preetorius, bozzetto scenico per *Daphne*, Berlino, 1939. Preetorius (1883-1973) disegnò le scene per la prima di *Die Liebe der Danae*.

Ludwig Sievert (1887-1966), bozzetto scenico per la ripresa di *Daphne* (la comparsa di Apollo) alla Staatsoper di Monaco, 1941.

scambi epistolari con Cosima Wagner,¹⁷ Franz Wüllner¹⁸ e Hans von Bülow,¹⁹ che provano quanto profondamente affondassero le radici del compositore Richard Strauss nel terreno del wagnerismo, appaiono le riflessioni dei colleghi sulla sua instancabile attività di direttore d'orchestra,²⁰ valutata da Bruno Walter,²¹ Karl Böhm,²² Franz Schalk,²³ Ernest Ansermet,²⁴ Hans Swarowsky²⁵ e Vittorio Gui.²⁶ Certo, molto più nutrito potrebbe essere l'elenco dei musicisti che, sempre guardando al Nostro, ne scrissero al riguardo: da Busoni a Debussy, da Schönberg a Reger, da ... a Ma noi, vuoi per non dover compilare un'intera storia della musica del primo Novecento, vuoi perché *de mortuis nisi boni*, salteremo a piè pari a Glenn Gould, secondo il quale Strauss sarebbe stato (a dispetto della longevità) «il Mozart del ventesimo secolo».²⁷

A proposito di *Salome*, Thomas Mann faceva dire nel *Doktor Faustus* al suo Adrian Leverkühn:

Che bocciatore intelligente! Il rivoluzionario fortunato, audace e conciliante! Mai avanguardismo e sicurezza di successo si sono uniti in maggiore confidenza. Non mancano gli affronti e le dissonanze, e poi quella bonaria condiscendenza che fa la pace col timorato di Dio e gli fa capire che, in fondo, la cosa non è tanto grave [...]. Ma che mira, che mira!²⁸

Possiamo aggiungere che un'ottima mira Strauss dimostrò anche nello scegliersi, ancora in vita, sia gli agiografi che gli oppositori 'intelligenti'.²⁹

Il suo linguaggio musicale, al di là delle sue svolte e metamorfosi, costituì ben presto uno stimolante tema di riflessione anche per filosofi, estetologi e teorici della musica del calibro di Eduard Hanslick, Friedrich von Hausegger ed Ernst Kurth. Nel nostro paese, neppure la lingua di Giannotto Bastianelli – il quale già nel 1912 aveva definito Strauss «non nuovo, ma *quasi*

¹⁷ COSIMA WAGNER-RICHARD STRAUSS, *Ein Briefwechsel*, a cura di Franz Trenner, Hans Schneider, Tutzing, 1978.

¹⁸ RICHARD STRAUSS-FRANZ WÜLLNER, *Briefwechsel*, a cura di Dietrich Kämper, Köln, Volk, 1963.

¹⁹ HANS VON BÜLOW-RICHARD STRAUSS, *Briefwechsel*, a cura di Willi Schuh e Franz Trenner, in *Richard Strauss Jahrbuch 1954*, pp. 7-88. Strauss è presente anche in HANS VON BÜLOW, *Briefe und Schriften*, 8 voll., a cura di Marie von Bülow, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895-1908.

²⁰ *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, a cura di Gabriele Strauss e Monika Reger, Berlin, Henschel Verlag, 1998.

²¹ BRUNO WALTER, *Briefe 1894-1962*, a cura di Lotte Walter Lindt, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1969; 1971².

²² KARL BÖHM, *Begegnung mit Richard Strauss*, a cura di Franz Eugen Dostal, Wien, Doblinger, 1964. Cfr. anche *Richard Strauss-Karl Böhm Briefwechsel, 1921-1949*, a cura di Martina Steiger, Mainz-New York, Schott, 1999.

²³ *Richard Strauss-Franz Schalk: ein Briefwechsel*, a cura di Gunter Brosche, Tutzing, Schneider, 1983.

²⁴ Ernest Ansermet, *correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, a cura di Claude Tapolet, 2 voll., Genève, Georg, 1994 (cfr. vol. I. *L'école allemande: Richard Strauss, Paul Hindemith*).

²⁵ HANS SWAROWSKY, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, a cura di Manfred Huss, Wien, Universal Edition, 1979, pp. 241-256.

²⁶ VITTORIO GUI, *Ricordi su Richard Strauss*, «L'approdo musicale» cit., pp. 9-18.

²⁷ GLENN GOULD, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, a cura di Tim Page, trad. it. di Anna Basan Levi, Milano, Adelphi, 1988 (cfr. soprattutto *Perorazione per Richard Strauss*, pp. 157-169; *Strauss e il futuro elettronico*, pp. 170-181; «*Enoch Arden*» di Richard Strauss, pp. 182-186).

²⁸ THOMAS MANN, *Doctor Faustus*, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1956, p. 177.

²⁹ OSCAR BIE, *Die moderne Musik und Richard Strauss*, Berlin, Bard Marquardt & Co., 1906; MAX STEINIZER, *Straussiana und Andres*, Stuttgart, Carl Grüniger, 1910; ID., *Richard Strauss*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1911 (1922²); ERNEST NEWMAN, *Richard Strauss and the music of the future*, in *Musical studies*, London, 1910² (rist. New York, Haskell, 1969); FRITZ GYSI, *Richard Strauss*, Potsdam, Athenaeon, 1934; WILLI SCHUH, *Kritiken und Essays*, vol. I, *Über Opern von Richard Strauss*, Zürich, Atlantis, 1947.



Daphne (la festa di Dioniso) alla Staatsoper di Monaco, 1939; regia di Rudolf Hartmann, scene di Ludwig Sievert, coreografia di Pino Mlakar.

nuovo»³⁰ – riuscì a far da argine alla valanga di scritti dedicati a Strauss, fra i quali ci piacerebbe che una diligente tesi di laurea mettesse finalmente un poco di ordine.³¹ Ma sulla caducità della moda, perché agli inizi del Novecento Strauss fu (anche se non solo) una moda, si libra il sempreverde giudizio filosofico di un Ernst Bloch su questo «maestro della superficie»;³² giudizio che non

³⁰ Cfr. GIANNOTTO BASTIANELLI, *Musicisti di oggi e di ieri*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914 (soprattutto i saggi *Strauss si rinnova?*, pp. 23-28; *Il teatro dell'ironia e lo stile dello Strauss*, pp. 29-38; e *Mitologia tedesca e umorismo straussiano*, pp. 39-47, il primo e il terzo su *Ariadne auf Naxos*, il secondo su *Salome*).

³¹ Ci limitiamo a segnalare: FRANCESCO SANTOLIVUO, *Il Dopo Wagner: C. Debussy e R. Strauss*, Roma, W. Modes, 1909 (Roma, Libreria di scienze e lettere, 1922); GIOVANNI TEBALDINI, *Telepatia musicale: a proposito dell'«Elettra» di Richard Strauss*, Roma, Bocca, 1909; GAIANUS (Cesare Paglia), *Strauss, Debussy e compagnia bella (saggio di critica semplicistica e spregiudicata per il gran pubblico)*, Bologna, Gherardi, 1913; CARLO JACHINO, *Riccardo Strauss. «Salome»: guida attraverso il poema e la musica*, Milano, Bottega di poesia, 1923; GIACOMO SETACCIOLI, *Studi e conferenze di critica musicale*, Roma, F.lli De Santis, 1923 (contiene saggi su Marco Enrico Bossi, Claude Debussy e Richard Strauss); ATTILIO CIMBRO, *Riccardo Strauss: I poemi sinfonici*, Milano, Bottega di poesia, 1926. Il nostro desiderio è stato esaudito da LUIGI BOCCIA, *La ricezione italiana della produzione operistica di Richard Strauss dal 1906 al 1942*, tesi di laurea specialistica in musicologia, relatore prof. Michele Girardi, Università degli studi di Pavia, Facoltà di Musicologia (Cremona), a.a. 2003-2004.

³² ERNST BLOCH, *Mahler, Strauss, Bruckner*, «Die Musik», xv, 1922-1923, pp. 664-670 (riprodotto in: ERNST BLOCH, *Geist der Utopie*, Berlin, Paul Cassirer, 1923 (trad. it. di Vera Bertolino e Francesco Coppellotti,

si mancherà di confrontare dialetticamente con quello di Theodor W. Adorno³³ né di integrare con le testimonianze relative all'intima adesione di Strauss alla filosofia di Friedrich Nietzsche.³⁴

Lasciamo pure a chi di dovere gli strumenti bibliografici essenziali per una ricerca specialistica su Richard Strauss;³⁵ restano a disposizione dei curiosi e degli innamorati della sua musica – oltre al recente *The Richard Strauss Companion*, curato da Mark-Daniel Schmid (Westport Conn., Praeger, 2003) – opere di alta divulgazione o efficaci panoramiche come quelle di Mann,³⁶ Panofsky,³⁷ Grasberger,³⁸ Jameux,³⁹ Hartmann,⁴⁰ Kurt,⁴¹ Wilde,⁴² Greene,⁴³ Nice,⁴⁴ Boyden,⁴⁵ Walter⁴⁶ e Trenner.⁴⁷ Lo Strauss operista e liederista è stato studiato da Charles Osborne⁴⁸ e Alan Jefferson,⁴⁹ lo Strauss sinfonista da Mathias Hansen,⁵⁰ mentre singole mo-

Spirito dell'utopia, Firenze, La Nuova Italia, 1980). Quivi si attribuisce il 'culto della superficie' di Strauss alla sua presunta 'irreligiosità'.

³³ «Anche Richard Strauss, che spesso aveva a noia il dirigere e forse tutta quanta la musica, era capace quando voleva di realizzare esecuzioni straordinarie, perché si accostava alle composizioni con l'occhio del compositore. [...] Strauss, nonostante il suo atteggiamento da gran signore, se l'è sempre intesa bene con le orchestre per quanto riguarda ciò che in americano si chiama *intelligence*, una sorta di solidarietà tecnologica, l' 'instinct of workmanship' di Veblen: dava l'impressione di essere uno che veniva dalla gavetta, sempre pronto a giocare a scopone con gli orchestrali – bravissimi in questo – come con i suoi consiglieri commerciali» (THEODOR W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. ital. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1971, p. 143). Adorno, naturalmente, ha fatto riferimento a Strauss anche in molti altri suoi scritti. Sull'intero problema cfr. HANS-ULRICH FUSS, *Richard Strauss in der Interpretation Adornos*, «Archiv für Musikwissenschaft», vol. 45, n. 1, 1988, p. 67-85 e *Gemurmel unterhalb des Rauschens: Theodor W. Adorno und Richard Strauss*, a cura di Andreas Dorschel, Wien, Universal Edition, 2004.

³⁴ Cfr. ANETTE UNGER, *Welt, Leben und Kunst als Themen der 'Zarathustra-Kompositionen' von Richard Strauss und Gustav Mahler*, Frankfurt am Main-New York, Lang, 1992; HANS-JOACHIM BRACHT, *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1993.

³⁵ *Richard Strauss-Bibliographie, Teil I (1882-1944)*, a cura di Franz Grassberger, Wien, Prachner, 1964; *Richard Strauss-Bibliographie, Teil II, 1944-1964*, a cura di Günter Brosche, Wien, Brüder Hollinek, 1973.

³⁶ WILLIAM S. MANN, *Richard Strauss: a critical study of the operas*, London, Cassell, 1964.

³⁷ WALTER PANOFSKY, *Richard Strauss: Partitur eines Lebens*, München, Piper, 1965.

³⁸ FRANZ GRASSBERGER, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, Tutzing, Schneider, 1969.

³⁹ DOMINIQUE JAMEUX, *Richard Strauss*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

⁴⁰ RUDOLF HARTMANN, *Richard Strauss. The Staging of His Operas and Ballets*, New York, Oxford University Press, 1981.

⁴¹ WILHELM KURT, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München, Kindler, 1984.

⁴² DENIS WILDE, *The Development of melody in the tone poems of Richard Strauss: motif, figure, and theme*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1990.

⁴³ DAVID B. GREENE, *Listening to Strauss operas: the audiences multiple standpoints*, New York, Gordon and Breach, 1991.

⁴⁴ DAVID NICE, *Richard Strauss*, London, Omnibus Press, 1993.

⁴⁵ MATHEW BOYDEN, *Richard Strauss*, Boston, Northeastern University Press, 1999.

⁴⁶ MICHAEL WALTER, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 2000.

⁴⁷ FRANZ TRENNER, *Richard Strauss: Chronik zu Leben und Werk*, a cura di Florian Trenner, Wien, R. Strauss, 2003.

⁴⁸ CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Richard Strauss*, Trafalgar Square, North Pomfret, 1988; cfr. anche *Richard Strauss. Stage Works. Documents of the first performances*, a cura di Ernst Roth, London, Boosey & Hawkes, 1954.

⁴⁹ ALAN JEFFERSON, *The Lieder of Richard Strauss*, London, Cassell, 1971. Sul medesimo tema cfr. anche il cap. XII (*The Lieder of Mahler and Richard Strauss* di James L. Zychowicz) del *Cambridge Companion to the Lied*, a cura di James Parsons, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 245-272.

⁵⁰ MATHIAS HANSEN, *Richard Strauss: die Sinfonischen Dichtungen*, Kassel-New York, Bärenreiter, 2003.



1



2

1. Stefan Zweig (1881-1942). Scrisse per Strauss il libretto di *Die schweigsame Frau*, da *Epicoene* di Ben Jonson (del quale aveva già adattato, nel 1926, il dramma più famoso, *Volpone*); stese l'abbozzo di *Friedenstag*, poi scritto da Gregor.

2. Clemens Krauss (1893-1954). Diresse le prime straussiane di *Arabella*, *Friedenstag* (della cui partitura è dedicataro insieme con la moglie), *Die Liebe der Danae*, *Capriccio* (di cui scrisse il libretto, insieme con Strauss). Sovrintendente a Francoforte (1924-1929) e quindi alla Staatsoper di Monaco (1937-1944), fu tra l'altro un protagonista della cosiddetta *Verdi-Renaissance*. La moglie, Viorica Ursuleac (1894-1985), partecipò alle prime di *Arabella*, *Friedenstag* (Maria) e *Capriccio* (Contessa Madeleine).



Strauss ad Atene (1926).

nografie sono state dedicate rispettivamente a *Die Frau ohne Schatten*,⁵¹ *Elektra*,⁵² *Die Liebe der Danae*⁵³ e *Salome*.⁵⁴

Fra i volumi in lingua italiana, ricordiamo quelli di Levi⁵⁵ e, ben più esaustivo di quanto non faccia intendere il suo titolo, di Fassone,⁵⁶ nonché un *Richard Strauss*, a cura di Franco Pulcini, Paravia, Torino 1999 e un ulteriore *Richard Strauss* di Cesare Orselli (Palermo, L'Epos, 2004). Da conservare gelosamente questi tre programmi di sala: *Salome*, a cura di Silvia Camerini (con scritti di Fedele d'Amico, Masolino d'Amico, Luigi Rustichelli, Giorgio Gualerzi, Piero Mioli), Bologna, Nuova Alfa, 1986; *50° Maggio Musicale Fiorentino*, Firenze, Teatro Comunale, 1987 (con saggi su Strauss di Ugo Duse e Quirino Principe); *Salome* (Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1995). Sulla poetica (e sulla tecnica) citazionistica straussiana: WOLFGANG DÖMLING, *Collage und Kontinuum: Bemerkungen zu Gustav Mahler und Richard Strauss*, («Neue Zeitschrift für Musik», 133, 1972, pp. 131-134); ERICH WOLFGANG PARTSCH, *Dimensionen des Errinerns: Musikalische Zitatechnik bei Richard Strauss*, «Musicologica austriaca» n. 5, 1985, pp. 101-120; BRYAN GILLIAM, *Strauss's Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity*, («Nineteenth-Century Music», 9, Spring 1986, pp. 176-188).

Sul rapporto Strauss-Hofmannsthal: KARL JOACHIM KRÜGER, *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss; Versuch einer Deutung der künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1935; GÜNTHER BAUM, *Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal; nach ihrem Briefwechsel*, Berlin, M. Hesses, 1962; WILLI SCHUH, *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss; Legende und Wirklichkeit*, München, C. Hanser, 1964; HANS MAYER, *Ein Denkmal für Johannes Brahms: Versuche über Musik und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983 (il paragrafo: *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*); JOANNA BOTTENBERG, *Shared creation: words and music in the Hofmannsthal-Strauss operas*, Frankfurt am Main-New York, P. Lang, 1996; FRANÇOISE SALVAN-RENUCCI, *Ein Ganzes von Text und Musik: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Tutzing, Schneider, 2001.

Sullo Strauss collaborazionista reale o presunto del nazismo: MICHAEL H. KATER, *Composers of the Nazi era: eight portraits*, New York, Oxford University Press, 2000 (cap. VIII *Richard Strauss: Jupiter Compromised*, pp. 211-263) e *Music and Nazism: art under tyranny, 1933-1945*, a cura di Michael H. Kater e Albrecht Riethmüller, Laaber, Laaber Verlag, 2003 (soprattutto il

⁵¹ SHERRILL HAHN PANTLE, «*Die Frau ohne Schatten*» by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: *An Analysis of Text, Music, and their Relationship*, Bern, Lang, 1978. Cfr. anche JAKOB KNAUS, *Hofmannsthals Weg zur Oper Die Frau ohne Schatten; Rücksichten und Einflüsse auf die Musik*, Berlin-New York, De Gruyter, 1971; CLAUDIA KONRAD, «*Die Frau ohne Schatten*» von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss: *Studien zur Genese, zum Textbuch und zur Rezeptionsgeschichte*, Hamburg, K. D. Wagner, 1988; WOLFGANG PERSCHMANN, *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, «Die Frau ohne Schatten»: Sinndeutung aus Text und Musik*, Graz, Richard Wagner-Gesellschaft, 1992.

⁵² BRYAN RANDOLPH GILLIAM, *Richard Strauss's «Elektra»*, Oxford, Clarendon Press, 1991 (nuova ediz., 2002). Su quest'opera cfr. anche RICHARD ANDREW KAPLAN, *The musical language of «Elektra» a study in chromatic harmony*, diss., University of Michigan, 1985; SONJA BAYERLEIN, *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper «Elektra» von Richard Strauss*, Tutzing, Schneider, 1996.

⁵³ MARTINA STEIGER, «*Die Liebe der Danae*» von Richard Strauss: *Mythos, Libretto, Musik*, Mainz-New York, Schott, 1999; GÜNTHER LESNIG, *50 Jahre «Die Liebe der Danae»*, «Richard Strauss-Blätter», nuova serie n. 47, Tutzing, 2002, pp. 101-159.

⁵⁴ WOLFGANG KREBS, *Der Wille zum Rausch: Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' «Salome»*, München, Fink, 1991.

⁵⁵ VITO LEVI, *Richard Strauss*, Pordenone, Studio Tesi, 1984.

⁵⁶ ALBERTO FASSONE, *Il linguaggio armonico del «Rosenkavalier» di Richard Strauss*, Firenze, Passigli, 1989.

paragrafo *Stefan Zweig and the fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss* di Albrecht Riethmüller).

Sul 'Modernismo' di Strauss e il suo tormentato rapporto con la tradizione, anche nella prospettiva dei *Gender Studies*: VERONIKA BECI, *Der ewig Moderne: Richard Strauss 1864-1949*, Düsseldorf, Droste, 1998; *Richard Strauss und die Moderne: Bericht über das internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, a cura di Bernd Edelmann, Birgit Lodes e Reinhold Schlötterer, Berlin, Henschel, 2001; CHARLES A. RILEY, *Aristocracy and the modern imagination*, Hanover, NH, University Press of New England, 2001 (cap. III *A Knight at the Opera: Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*, pp. 91-123); *Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*, a cura di Ilija Dürhammer e Pia Janke, Wien, Praesens, 2001; PAUL A. ROBINSON, *Opera, sex, and other vital matters*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002 (soprattutto il cap. VIII *Richard Strauss, Ambivalent Modernist*, pp. 148-157); LAWRENCE KRAMER, *Opera and modern culture: Wagner and Strauss*, Berkeley, University of California Press, 2004.

E infine, non tanto per essere semplicemente più informati, ma per riflettere su ciò che si credeva di aver già capito: ENRICO DE ANGELIS, *Richard Strauss o dell'epigonismo: spunti e riflessioni* («Nuova rivista musicale italiana» vol. 15, n. 2, aprile-giugno 1981, pp. 247-258; CARL DAHLHAUS, *Un'estetica della resistenza?: Il «Friedenstag» di Richard Strauss*, («Musica/Realtà» vol. 7, n. 19, aprile 1986, pp. 43-51); CLAUDIO BOLZAN, *L'incubo sull'anima: mito e storia nell'ultimo Richard Strauss* («Nuova rivista musicale italiana», vol. 24, n. 2, aprile-giugno 1990, pp. 183-198); AKEO OKADA, *Oper aus dem Geist der symphonischen Dichtung: über das Formproblem in den Opern von Richard Strauss*, («Archiv für Musikwissenschaft», vol. 53, n. 3, 1996, pp. 234-252); LAURENZ LÜTTEKEN, *«Eine 3000jährige Kulturentwicklung abgeschlossen»: Biographie und Geschichte in den «Metamorphosen» von Richard Strauss*, Zürich, Allgemeine Musikgesellschaft Zürich, 2004.

In questo articolato quadro editoriale, anche *Daphne* si è andata ritagliando spazi monografici sempre più ampi. Si rimanda alla nota bibliografica, in coda al saggio di Luca Zoppelli in questo volume (pp. 9-32), per un'agile disamina di quanto sia utile leggere per saperne di più su quest'opera. Si aggiungano qui, fra i contributi più recenti, due ulteriori saggi, piuttosto 'orientati' di WERNER SCHUBERT, *Die Adaptation der griechischen Mythographie in der Oper «Daphne» von Richard Strauss*. «Ruperto Carola. Heidelberger Universitätshefte», n. 80, 41, 1989, 25-32; ID., *Quomodo Richardus Strauss Iosephusque Gregor fabulam Daphnes antiquam interpretati sint*, «Vox Latina», n. 26, 1990, pp. 391-404.

Online

a cura di Roberto Campanella

Metamorphosen

Strauss è un eclettico, e forse anche per questa sua caratteristica ha conosciuto, e conosce, un largo successo di pubblico. La sua longevità gli consentì di attraversare varie stagioni e generazioni – tardo Romanticismo, Espressionismo, Neoclassicismo – in un lungo percorso, durante il quale era necessario cambiare, rinnovarsi, per aderire alle nuove tendenze estetiche. E il compositore bavarese seppe farlo egregiamente, conservando sempre intatte le sue eccezionali doti creative. Alla fine, quasi sopravvissuto a se stesso, in una realtà profondamente trasformata dall'immane tragedia della seconda guerra mondiale, seppe ancora affermare il suo alto magistero d'artista, donandoci opere quali *Vier letzte Lieder* e *Metamorphosen*, entrambe dolenti, nostalgiche meditazioni sull'esistenza, estremo saluto a un mondo che si accingeva a lasciare. *Metamorphosen*: non più le arboree trasformazioni di Dafne, che si compiono – modello *Jugendstil* – nella serena atemporalità del mito, bensì le mostruose mutazioni prodotte dalla storia, che hanno sfigurato per sempre i luoghi, le persone, i valori a lui più cari, e di fronte alle quali l'anziano compositore sa ancora mettere in gioco la sua sublime arte polifonica.

Per quanto riguarda la nostra rassegna, iniziamo con due siti 'ufficiali', realizzati sotto il patrocinio della città di Garmisch-Partenkirchen e di altri *sponsor*. Il primo fornisce (in tedesco) informazioni sul *Richard Strauss Tage*, il *festival* che si svolge nel centro bavarese a partire dal 1988, generalmente in giugno, di cui viene presentato il programma giornaliero dei concerti e degli altri appuntamenti previsti per il 2005, arricchito dalle foto degli interpreti, oltre all'archivio delle precedenti edizioni e ad altre sezioni di vario argomento (modalità di prenotazione, il comitato promotore, testi e documenti iconografici ecc.).¹ L'altro, dedicato al *Richard Strauss Institut*, illustra, con l'ausilio di qualche bella immagine d'epoca, la storia, gli scopi e le attività dell'istituzione culturale cui è legata l'omonima *Fondazione*, che gestisce la biblioteca, contenente libri, riviste, partiture e audiovisivi, e un archivio, che custodisce fonti e documenti, nonché raccolte di giornali e di quadri. Al pubblico sono aperti alcuni locali siti al pianterreno (dove si trovano la *reception*, il *terminal* multimediale, il museo, la sala di lettura e le varie mostre), nel sotterraneo (ove sono collocati lo studio audiovisivo e il caffè) e al piano superiore (che ospita la biblioteca).² Nessun cenno, in questi siti, alla vita e alle opere del Maestro.

Di questo argomento si occupano, invece, numerose altre pagine (generalmente in inglese), di cui presentiamo quelle più significative. Il sito monografico www.richard-strauss.com comprende un'introduzione (disponibile anche in francese o in tedesco) di David Nice, nella quale, dopo aver ricordato il 'terremoto' provocato sulla scena musicale novecentesca da due capola-

¹ <http://www.richard-strauss-tage.de/>.

² <http://www.richard-strauss-institut.de/>.

vori come *Salome* ed *Elektra*, si mette in rilievo la vena «comico-lirica» del musicista bavarese, che Romain Rolland considerava «l'essenza della sua personalità». Seguono la vita, l'elenco delle composizioni in ordine cronologico (con l'indicazione del numero dell'*opus* e dell'editore) o divise per genere (ma questa parte è ancora in costruzione, cosicché, tra le opere, è per ora disponibile un'informazione più precisa, comprendente anche un'analisi della strumentazione, solo per *Elektra*).³

Classical Net – che contiene una guida alla discografia classica divisa in sette periodi storici, dal Medioevo ai giorni nostri – dedica a Richard Strauss un'essenziale biografia, seguita dall'elenco delle principali composizioni, con l'indicazione, per ognuna, di alcune edizioni discografiche senza data (si tratta, comunque, di registrazioni non recenti). Una stella rossa contrassegna le opere ritenute fondamentali per una conoscenza anche sintetica del musicista; tra esse il poema sinfonico *Also sprach Zarathustra*, di cui esiste un *file* audio contenente la celeberrima *Introduzione*. Il sito, inoltre, segnala alcuni testi (biografie e partiture) e vari CD, acquistabili *online*.⁴

Interessante la biografia proposta dal sito dell'*Arizona Opera*, laddove mette in luce alcuni aspetti non troppo edificanti della vita di Strauss, vale a dire la sua accondiscendenza di fronte al nazismo e ... verso la moglie Pauline, a quanto pare, non meno dittatoriale del *Führer*.⁵

Analogamente David E. Coy su *The Richard Strauss Page*, presso il *server* dell'*University of North Texas*, cerca di chiarire, in una breve introduzione, i rapporti di Strauss con il regime hitleriano e la sua mitologia superomistica. La pagina citata offre, inoltre, un imponente elenco di *link* sulla vita, le opere, le esecuzioni ecc., nonché una discreta bibliografia.⁶ Particolarmente stimolanti, sempre sul medesimo sito, le osservazioni di Glenn Gould, che notoriamente nutriva per Strauss una vera e propria passione, raccolte da Bruno Monsaiegeon in occasione della presentazione del volume IX, *Mostly Strauss*, della *Glenn Gould Collection*, costituita da video e dischi.⁷

Anche Elizabeth A. Otten su *Opera World*, all'interno di un breve profilo del musicista, dedica abbastanza spazio a questa delicata questione, ventilando l'ipotesi – prospettata anche per altri casi 'illustri', come quello di Furtwängler o Karajan – che si sia trattato di una scelta fatta per opportunismo o per paura piuttosto che per una sincera convinzione.⁸

Va segnalata, tra le pagine in italiano, l'ampia ed articolata monografia, presente su un sito curato da Laureto Rodoni, che si dedica con passione allo studio e alla diffusione della cultura musicale europea tra Otto e Novecento, attribuendo il giusto valore ai 'grandi', come ad altri musicisti ingiustamente dimenticati (tra essi anche un autore 'veneziano': Ermanno Wolf-Ferrari). Per quanto riguarda Strauss, viene proposta una bella cronologia, intramezzata da vari ritratti del compositore, a parte quello di Hofmannsthal, oltre a numerosi articoli e saggi (alcuni tratti dalla raccolta *Note di passaggio* a firma dello stesso Strauss) e a vari *link* esterni, che permettono di accedere a informazioni, riassunti e libretti relativi alle opere più importanti. Una sezione è dedicata anche ad Hugo von Hofmannsthal.⁹

³ <http://www.richard-strauss.com/index.html>.

⁴ <http://www.classical.net/music/comp.lst/straussr.html>.

⁵ <http://www.azopera.com/learn/composer/strauss/index.shtml>.

⁶ <http://people.unt.edu/~dmeek/dec-straussbio.html>, <http://people.unt.edu/~dmeek/rstrauss.html> e <http://people.unt.edu/~dmeek/rstrauss-bibliography.html>.

⁷ <http://people.unt.edu/~dmeek/rstrauss-glenn Gould.html>.

⁸ <http://www.operaworld.com/special/strauss.shtml>.

⁹ <http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/elektra/elektra.html>.



Leonhard Fanto (1874-1958), *Karl Böhm* (1936). Disegno a matita. Böhm (1894-1981), che di Strauss fu amico devoto e interprete fedele, diresse le prime assolute di *Die schweigsame Frau* e *Daphne* (la cui partitura gli è dedicata).

La cronologia completa delle composizioni, con numero di *opus* e data, si può consultare, oltre che sul già citato www.richard-strauss.com, anche sulla *Jared Weinberger's page*,¹⁰ che contiene in più la discografia delle opere teatrali¹¹ insieme a quella particolarmente ricca degli *Ultimi quattro Lieder*,¹² oltre a un'essenziale bibliografia.

L'elenco completo delle opere è anche presente tra le pagine del dizionario *Karadar Classical Music*,¹³ che comprende, tra l'altro, una breve analisi della produzione cameristica e una piccola galleria fotografica. Un'altra serie di immagini, con ritratti di varie epoche, è contenuta in *The Classical Music Pages*,¹⁴ mentre una bibliografia davvero esauriente si può trovare sul sito canadese *Malaspina Great Books*, che contiene una lista di più di quattrocento libri e si propone come un utile strumento di ricerca.¹⁵

Per quanto riguarda il teatro musicale di Strauss, si può consultare anche lo statunitense *Opera Glass*, che contiene il catalogo completo delle opere con il luogo e la data della prima rappresentazione; solo per *Salome*, *Elektra* e *Ariadne auf Naxos* vengono offerte informazioni supplementari.¹⁶

Allo Strauss direttore, invece, è dedicata una sezione del sito *Classical Notes*, che riporta l'elenco delle registrazioni di musiche di altri compositori, facenti parte dell'Eredità Koch, raccolte in un CD. Segue (in inglese) un commento di Peter Gutman, che spezza una lancia in favore del musicista bavarese, ingiustamente accusato, a suo avviso, di lasciarsi andare ad un certo furore agonico, giustificato dai limiti tecnici delle apparecchiature dell'epoca e insieme dall'esigenza di coesione strutturale.¹⁷ Sullo stesso argomento il sito dell'*American Symphony Orchestra*, nella rubrica *Dialogues & Extensions*, propone un articolo di Linda B. Fairtile (New York University), riguardante, in particolare, i primi concerti diretti da Strauss in qualità di nuovo direttore dell'Orchestra filarmonica di Berlino, succedendo a Hans von Bülow, nel dicembre del 1894.¹⁸

In contrasto con la fama e la fortuna di cui ha sempre goduto il compositore di Monaco, il sito di Fred Flaxman *Compact Discoveries*,¹⁹ ci presenta uno Strauss nel ruolo inaspettato del 'rovinafamiglie', in quanto la sua musica sarebbe fonte di litigi tra lo stesso Flaxman e la consorte, insofferente verso composizioni trionfalistiche come *Ein Heldenleben*.

Parimenti fuori dal coro, una pagina del sito *Opera Studio* pone un'inquietante domanda: *Elektra* – il capolavoro che tutti ammiriamo – non è, in realtà, frutto di un plagio ai danni del compositore milanese Vittorio Gnegchi, autore di una *Cassandra*, apparsa quattro anni prima? Del resto, si legge ancora nella pagina, quest'ultima rivelerebbe non pochi punti in comune con l'opera straussiana, come già notava, sulla «Rivista musicale italiana» nel 1909, lo studioso Giovanni Tebaldini (*Telepatia musicale. A proposito di «Elektra» di Strauss*) e come si dovrebbe tuttora rilevare, ascoltando quattro esempi musicali, proposti in formato MP3, tratti da un CD contenente l'opera completa.²⁰

¹⁰ <http://www.brainyday.com/jared/StraussPage.htm>.

¹¹ <http://www.brainyday.com/jared/disco.htm>.

¹² <http://www.brainyday.com/jared/fls.htm>.

¹³ <http://www.karadar.it/Cataloghi/strauss.html>.

¹⁴ http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/strauss_r.html.

¹⁵ <http://www.mala.bc.ca/~MCNEIL/cit/citlcstraussr.htm>.

¹⁶ <http://opera.stanford.edu/Strauss/main.html>.

¹⁷ <http://www.classicalnotes.net/reviews/strauss.html>.

¹⁸ http://www.americansymphony.org/dialogues_extensions/94_95season/3rd_concert/strauss.cfm.

¹⁹ <http://www.fredflaxman.com/Strauss.html>.

²⁰ <http://www.operastudio.it/cassandra.htm>.

Analogamente la sezione *Antenati* della rivista telematica *Girodivite*, all'interno di una breve monografia su Hugo von Hofmannsthal, riporta la divertente citazione da una lettera, in cui il poeta si dichiara nauseato dopo un'intera giornata trascorsa in compagnia della terribile «coppia Strauss».²¹

Ma quelli citati sono solo dettagli, che non possono per nulla compromettere la posizione dominante che Strauss occupa da tempo nell'universo musicale, una posizione che mantiene sia ai livelli 'colti' sia in ambiti di più ampia divulgazione, come dimostra *The Internet Movie Database*, contenente un lungo elenco di titoli (opere complete e film con musiche del compositore bavarese, apparsi dal 1926 al 2004), disponibili in VHS o DVD. Vi si trovano le composizioni più famose, oltre naturalmente al celeberrimo film di Kubrick *2001 Odissea nello spazio* (del 1968), che ha reso popolare l'*Introduzione di Also sprach Zarathustra*, inaugurando, peraltro, una stagione di sfruttamento anche pubblicitario di questa roboante pagina.²²

Quanto a *Daphne*, il sito elvetico *Impresario*, propone il libretto in lingua originale, oltre ad una laconica sintesi (in tedesco),²³ mentre la versione *online* del *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi), dopo qualche notizia sulla genesi compositiva e un riassunto un po' più ampio dell'azione scenica, si sofferma ad analizzare gli aspetti salienti di questo lavoro: da quelli sottilmente psicologici e simbolici, a quelli prettamente musicali.²⁴

Interessante la scheda presente sul portale *Yahoo! GeoCities*, tra le pagine dedicate ad una monografia straussiana (per larga parte in giapponese): vi troviamo (in inglese) ricche informazioni riguardanti, tra l'altro, la prima assoluta ed altre rappresentazioni, i ruoli vocali, la composizione dell'orchestra, oltre alla discografia (relativa all'opera completa o a brani scelti).²⁵

Altre pagine riguardano recenti rappresentazioni della «bukolische Tragödie» nel mondo. Tra essi va citato innanzi tutto il sito anglofono d'informazione artistica e teatrale *Culturevulture.net*, che contiene la recensione ad un'edizione newyorkese (Metropolitan, settembre 2004), corredata da alcuni *link* che rimandano ai teatri che hanno lo stesso titolo in cartellone. Altri collegamenti danno accesso a pagine che propongono rispettivamente: alcuni CD, lo spartito per canto e pianoforte, un libro sulla vita di Strauss e oggetti artistici legati al mito di Apollo e Dafne (il tutto ovviamente acquistabile *online*), oltre a numerose referenze bibliografiche.²⁶ Tra le edizioni discografiche merita un cenno particolare quella *live* del 1964 diretta da Karl Böhm con Hilde Güden (*Daphne*), Fritz Wunderlich (*Leukippos*), James King (*Apollo*), e Paul Schöffler (*Peneios*); edizione vincitrice del Gran Prix du Disque, che si meritò il plauso unanime della critica come informa il collezionista Andreas Praefcke nelle pagine (in inglese) dedicate alla discografia del grande Fritz.²⁷ Di una precedente edizione, anch'essa affidata alle cure di Böhm (1944, Alsen, Friedrich, Dermota, Reining), è possibile ascoltare, sempre su *Culturevulture.net*, numerosi (ancorché brevi) esempi musicali. La medesima opportunità è offerta su *Towers Records* per l'incisione storica realizzata sotto la direzione di Eugen Jochum (interpreti: Kupper, Hann, Fischer, Hopf), ripubblicata su CD nel 2002.²⁸

²¹ http://www.girodivite.it/antenati/xx1sec/_hoffman.htm.

²² <http://www.imdb.com/name/nm0006309/>.

²³ <http://www.impresario.ch/libretto/libstrdap.htm> e <http://www.impresario.ch/synopsis/synstrdap.htm>.

²⁴ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1932.

²⁵ http://www.geocities.com/Vienna/Studio/2891/musik_daphne02.htm.

²⁶ <http://www.culturevulture.net/Opera2/Daphne.htm>.

²⁷ <http://www.andreas-praefcke.de/wunderlich/discography/daphne.htm>.

²⁸ <http://www.towerrecords.com/product.aspx?pfid=2749177&urlid=443fb994f75470b37c42>.

Su edizioni discografiche più recenti di quelle già menzionate offrono informazioni, finalizzate all'acquisto *online*: *The House of Opera* (1977, Sawallisch, Sukis, Schreider, Lindroos),²⁹ il portale *Amazon.co.uk* (1988, Haitink, Popp, Goldberg, Moll)³⁰ e nuovamente *The House of Opera* (1999, Thielemann, Gustafson, Saccà, Murray).³¹

Tornando alla citata edizione del Met, altre recensioni si possono leggere sul sito di *The Washington Time*³² e, con il corredo di una foto di scena, su *New York metro.com*, che mette in risalto la difficoltà dei due principali ruoli tenorili.³³

L'edizione della *Staatsoper* di Vienna, diretta da Semyon Bychkov (sempre nel 2004), viene, invece, recensita (in tedesco) da *www.operinwien.at*³⁴ e (con immagini) da *3sat*,³⁵ mentre il sito della *Deutsche Oper* di Berlino offre informazioni e foto, relative all'edizione riproposta nel febbraio 2005 (sul podio Christian Thielemann).³⁶

Per finire, ai melomani frequentatori dei teatri a livello internazionale va segnalato il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni operistiche nel mondo (a partire dal 2003), gli artisti e i teatri. Ad esempio, selezioniamo sulla pagina dell'indice la voce «Rappresentazioni», poi digitiamo «Richard Strauss» e «*Daphne*» nei campi corrispondenti del motore di ricerca, infine fissiamo le coordinate temporali: avremo rapidamente l'elenco dei relativi spettacoli.³⁷

Nulla sul buon Joseph Gregor. Non resta, dunque, che abbandonarsi allo statico piacere della navigazione virtuale: facciamolo ricordando gli straordinari versi con cui Ovidio descrive la metamorfosi di Dafne, che da libera cacciatrice si lega per sempre alla terra con 'pigre' radici:

vix prece finita torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam velox pigris radicibus haeret³⁸

²⁹ <http://store.operapassion.com/cdbb559.html>.

³⁰ <http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B000026EXI/infoline0f-21/026-5410721-4027617>.

³¹ <http://store.operapassion.com/cd523.html>.

³² <http://www.washtimes.com/upi-breaking/20041005-111600-3634r.htm>.

³³ <http://newyorkmetro.com/nymetro/arts/music/classical/reviews/9890/>.

³⁴ <http://www.operinwien.at/werkverz/strauss/adaphne.htm>.

³⁵ <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/musik/74651/>.

³⁶ <http://www.deutscheoperberlin.de/home/wiederaufnahmen/daphne.htm>.

³⁷ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

³⁸ *Metamorfosi*, I, 548-551.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Richard Strauss, *Kaiser* di Venezia, 1901-2005

Una rapporto privilegiato lega Richard Strauss al Teatro La Fenice: la presenza delle sue musiche nella programmazione lagunare è certamente di primo piano, sia per quanto riguarda le composizioni strumentali, sia per la frequenza costante con cui le sue opere vennero allestite; sia, infine, per la partecipazione diretta del compositore alla vita del teatro, in veste di direttore d'orchestra; partecipazione a cui va fatta probabilmente risalire la preziosa fotografia con dedica autografa, custodita nell'Archivio storico.

Fino al 1991 oltre duecentoquaranta concerti hanno messo in risalto le musiche del grande autore tedesco, mentre i suoi lavori teatrali raggiungono i diciotto allestimenti fino all'*Ariadne auf Naxos* data al Teatro Malibran nel 2003, proponendo un'ampia varietà delle opere, ben otto sui quindici titoli del catalogo completo, regolarmente prodotti in lingua tedesca a partire da un *Rosenkavalier* del 1955 – e si rammenti che fu proprio il Teatro La Fenice a ospitare la prima di una sua opera in lingua originale (*Die Frau ohne Schatten*) nel 1934. Curiosa anche la presenza di un paio di balletti su musica di Strauss, dalla *Salome* danzata da Tessa Beaumont nel 1970 al recupero della coreografia originale di George Balanchine per la *suite* orchestrale *Il borghese gentiluomo* (1985).

La prima apparizione delle musiche del compositore bavarese alla Fenice coincide quasi con l'apertura del nuovo secolo: il 20 aprile del 1901 saluta l'esecuzione del poema sinfonico *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, nello straordinario concerto diretto da Arthur Nikitsch che inaugura le visite in laguna dell'Orchestra filarmonica di Berlino, forte di novanta professori d'orchestra; il programma, prevalentemente tedesco ma esteso alla Francia di Hector Berlioz (*Danza delle silfidi* e *Marcia Rákóczy*), comprendeva una *suite* di Bach, la Sinfonia n. 7 di Beethoven e l'*ouverture* del *Tannhäuser*. Il rapporto tra il Teatro La Fenice e la Germania va infittendosi negli anni successivi sulla scorta del successo di *Till Eulenspiegel*, e il 10 e 11 marzo 1903 giunge in laguna lo stesso Richard Strauss che dirige l'Orchestra Tonkünstler di Berlino in una *Scena d'amore* (non meglio specificata), *Morte e trasfigurazione* e *Dall'Italia* (i titoli sono ovviamente in italiano), oltre a proporre la Sinfonia n. 9 di Bruckner, l'*Egmont* e la Sinfonia n. 1 di Beethoven, aggiungendovi l'intermezzo dal *Messidor* di Alfred Bruneau, alfiere del verismo francese allora di grande successo.

La musica di Strauss impegna in maniera notevole orchestra e direttore, se la successiva esecuzione viene affidata alla bacchetta di Arturo Toscanini, che la sera del 27 marzo 1906 tiene a battesimo in laguna il poema sinfonico *Don Giovanni* unendolo a Wagner (*l'Idillio di Sigfrido* e il preludio dei *Maestri cantori*) e a Beethoven (Sinfonia n. 3, *Eroica*) e Elgar. Tre anni più tardi sarà ancora una volta una compagine tedesca (l'Orchestra Kaim di Monaco) a riproporre Strauss: Ferdinand Löwe dirigerà i due poemi sinfonici *Till Eulenspiegel* e *Don Juan* nei concerti del 17 e 19 aprile 1912, accostandoli nuovamente a *ouvertures* di Beethoven (*Leonora*) e Wagner (*Cola di Rienzi*) e all'*Adagio* per archi di Bruckner, ma anche offrendo altri titoli, dalla Sinfonia n. 9 di



Strauss fotografato a Venezia in occasione della prima di *Elektra* alla Fenice (1938) Archivio Storico del Teatro La Fenice

Schubert alla Sinfonia n. 6 (*Patetica*) di Pëtr Il'ic Čajkovskij, fino all'*Aufforderung zum Tanze* di Carl Maria von Weber.

In realtà il primo decennio del Novecento era già stato siglato dalla rappresentazione di *Salome*, primo grande riconoscimento al teatro di Strauss. Il debutto dell'opera era avvenuto nel 1905 alla Hofoper di Dresda, ma la ripresa italiana era stata tempestiva: un solo anno la separa infatti dall'esordio, dato quasi simultaneamente al Teatro Regio di Torino e al Teatro alla Scala di Milano; qui diretta da Arturo Toscanini e là dallo stesso compositore, e interpretata da Gemma Bellincioni, che sarà anche la prima Salome proprio alla Fenice, accanto all'Erode di Carlo Mariani.

La sollecitudine dimostrata dal pubblico veneziano nei confronti di *Salome* (con ben otto recite) non conosce un seguito operistico immediato (anche per il cambiamento di alleanze politiche dell'Italia che si apprestava a entrare nella prima guerra mondiale), mentre viene ampiamente confermato l'interesse per la sua musica strumentale: nel 1915 e nel 1921 il direttore veneziano Baldi Zenoni esegue *Morte e trasfigurazione*, e nel 1921 Arturo Toscanini torna sul palcoscenico del-

la Fenice per la prima veneziana del *Don Chisciotte*. Le poche altre apparizioni nei programmi di concerto sono equamente divise tra direttori locali e ospiti stranieri, ma tra il 1931 e l'anno successivo si assiste a un concerto dell'ottimo Antonio Guarnieri e a uno di Victor De Sabata, che dirigono *Don Giovanni* e *Vita d'eroe*, mentre il 4 aprile 1931 torna Richard Strauss, che dirige l'orchestra veneziana in un programma dedicato a Mozart (con la sinfonia *Jupiter*) e a composizioni proprie (*Burleske* per pianoforte, la *Danza dei sette veli* da *Salome* e *Till Eulenspiegel*).

È nel 1934, tuttavia, che la Fenice inizia a mettere in luce la propria vocazione straussiana, riprendendo – prima in Italia – la preziosa *Frau ohne Schatten*: è una esecuzione di grandissimo prestigio nell'ambito del Festival di musica contemporanea, affidata ai complessi dell'Opera di stato di Vienna (che la avevano tenuta a battesimo nel 1919), diretti da Clemens Krauss e con la regia di Lothar Wallerstein, mentre i bozzetti e i figurini sono di Alfred Roller, che aveva collaborato come scenografo di Gustav Mahler a Vienna nei primi anni del secolo. Lo schietto successo ottenuto indurrà i vertici del teatro veneziano a proporre quattro anni più tardi l'*Elettra*, questa volta affidata all'orchestra locale diretta da Nino Sanzogno, mentre nei ruoli principali spiccano Angelica Cravcenca (Clitennestra) e Ruth Jost Arden (*Elettra*).

Ancora qualche anno e il periodo che coincide con il drammatico inizio del secondo conflitto mondiale saluta la ripresa dell'interesse nei confronti di Strauss, promosso dal sovrintendente Petrassi: il 30 gennaio del 1940 è la volta della prima italiana del *Giorno della pace*, diretta da Vittorio Gui e interpretata, tra gli altri, da Margherita Grandi e Antonio Cassinelli. Nello stesso anno Franco Ferrara, in uno dei suoi rari concerti, esegue il popolarissimo *Till Eulenspiegel*, mentre l'anno successivo l'Orchestra filarmonica di Berlino diretta da Wilhelm Furtwängler eseguirà il *Don Giovanni*. Passano pochi mesi e Oswald Kabasta alla guida dell'Orchestra filarmonica di Monaco, riprenderà *Till Eulenspiegel* unendovi i *Pini di Roma* di Ottorino Respighi, scelta che palesa l'evidente intento politico di consolidare anche musicalmente l'asse italo-tedesco. Tra il 1942 e il 1945 le riprese di Strauss sono assai frequenti, e non a caso: Pedro De Freitas Branco, Willy Ferrero, Karl Schuricht, Armando La Rosa Parodi e Rudolf Moralt eseguono prevalentemente i più noti poemi sinfonici del compositore tedesco, mentre nel versante operistico la sua presenza si infittisce con la ripresa di *Salome* diretta da Franco Capuana (1942) e con la prima veneziana del *Cavaliere della rosa*, ben interpretato da Italo Tajo e dalla diva del regime, Gianna Pederzini, mentre l'allestimento parla tedesco, con la regia di Alfred Noller e le scene di Kaspar Neher.

L'intensificarsi delle esecuzioni negli anni di guerra potrebbe motivare le accuse di connivenze con il regime nazista, ma il riconoscimento alla grandezza del musicista è meglio testimoniato dal concerto tenuto da Nino Sanzogno nel cortile di Palazzo Ducale nel luglio del 1945, nell'Italia liberata dal regime di Salò e ancor più – nello stesso dicembre, questa volta in teatro – dalla magnifica interpretazione di tre *Lieder* per voce e orchestra dello stesso direttore, che segnano soprattutto il prestigioso ritorno all'attività artistica, dopo l'ignobile persecuzione dovuta alle leggi razziali, di Ginevra Vivante. Nello scorcio finale degli anni Quaranta Strauss è stabilmente in repertorio: i direttori d'orchestra sono questa volta Krauss, Karajan e Böhm, ma anche Jonel Perlea e Vittorio Gui, che nel dicembre del 1949 dirige il primo concerto interamente dedicato a Richard Strauss e comprendente la *Suite di danze da Couperin*, *Metamorphosen*, la *Danza dei sette veli*, alcuni *Lieder* e *Morte e trasfigurazione*. Nel settembre del 1950 ancora Ginevra Vivante proporrà in prima italiana gli indimenticabili *Vier letzte Lieder* sotto la direzione di Ettore Gracis, mentre pochi mesi prima era stato invece ancora una volta Arturo Toscanini alla guida dell'Orchestra del Teatro alla Scala a eseguire nuovamente il *Don Giovanni*.

Sono ben venticinque le esecuzioni concertistiche nel corso degli anni Cinquanta da parte dei più svariati interpreti, con la formulazione di interessanti repertori prevalentemente diretti da



Der Rosenkavalier (1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1993; regia di Giulio Chazalettes, scene e costumi di Ulisse Santicchi. In scena: Sheri Greenawald (marescialla), Arthur Korn (barone Ochs), Marie-Ange Todorovitch (Octavian). Foto Arici - Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

maestri di area tedesca, finché nel 1955 viene ripreso, questa volta in lingua originale, il *Cavaliere della rosa*, con una compagnia prevalentemente tedesca in cui spicca l'Octavian di Herta Töpper. È però negli anni Sessanta che Strauss dilaga in laguna: Peter Maag e Zubin Mehta dirigono ancora una volta *Don Juan* e *Ein Heldenleben*, oramai in lingua tedesca nelle locandine del teatro. Anche per questo decennio il numero complessivo delle presenze di Strauss nei concerti sinfonici resta inalterato, in una scelta ridotta di composizioni che conferma l'impostazione offerta fin dal suo primo apparire alla Fenice. I direttori più diversi affrontano questo repertorio, talvolta alla guida di orchestre ospiti, la maggior parte delle volte alla testa dell'orchestra veneziana che si avvia a diventare stabile e ad occupare un importante ruolo di primo piano: Thomas Schippers, Sergiu Celibidache, Herbert von Karajan questa volta alla guida dei Wiener Philharmoniker, Václav Smetáček alla guida della Filarmonica di Praga, Claudio Abbado e persino Claudio Scimone, già allora ben più noto come interprete di musica inedita barocca. I titoli più gettonati sono ovviamente i poemi sinfonici (*Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Tod und Verklärung*) ma anche brani meno conosciuti come il *Macbeth* op. 23 o la *Burleske* interpretata da Magaloff.

Ma gli anni Sessanta sono anche quelli di *Elektra*, di un ulteriore *Rosenkavalier*, di *Arabella* e di una nuova ripresa di *Salome*: ben quattro opere in un decennio, dunque, e quattro allestimenti prestigiosi che si avvalgono prevalentemente di specialisti straussiani, puntando il più possibile ad una forte omogeneità nei *cast*. *Elektra* del 1961 si giova della direzione di Karl Maria Zwissler e della regia di Rudolf Hartmann con la partecipazione nel ruolo eponimo di Inge Borkh; il *Rosenkavalier* del 1964 è affidato invece a Ettore Gracis, di casa alla Fenice, e annovera nel ruolo



Capriccio a Venezia, La Fenice al Malibran, 2002; regia di Tobias Richter, scene e costumi di Maurizio Fercioni. In scena: Claude Pia (Flamand), Camilla Nylund (Contessa), Bjørn Waag (Conte), Markus Werba (Olivier), Iris Vermilion (Clairon), Peter Weber (La Roche). Foto Graziano Arici. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

lo del Tenore italiano il compianto Franco Bonisolli, mentre *Arabella* è diretta nel 1966 da Meinhard von Zallinger con la regia di Heinz Arnold. Alla *Salome* del 1969 segue l'anno successivo una ripresa in versione da balletto dello stesso lavoro, interpretata da Tessa Beaumont.

Gli anni Settanta conoscono un paio di allestimenti di primo piano come quello di *Elektra* interpretata da Regina Resnik (Clitennestra), che firmò anche la regia dell'opera (mentre il marito Arbit Blatas siglò le scene), e ancora dalla Borkh e da Kari Nurmela (Oreste), diretta da Fritz Rieger, e la sontuosa *Die Frau ohne Schatten* del 1977, con Zoltan Pesko sul podio e la regia di Giorgio Pressburger, uno spettacolo di notevole interesse che si annovera tra le riprese più significative dell'opera. Anche le esecuzioni sinfoniche testimoniano l'interesse e persino l'affetto nei confronti di questa musica: continua la presenza dei Berliner, alla cui guida Karajan propone il *Don Juan* nel 1970 (con cui Zoltan Pesko si avvicina a Strauss poco dopo) e *Heldenleben* nel 1971, ripreso nel 1973 da Kirill Kondrashin e l'Orchestra filarmonica di Mosca. La forte capacità comunicativa di queste composizioni suggerisce anche la loro programmazione in fuori sede, non solo nelle città maggiori del Veneto, come Padova, ma anche nelle più piccole Castelfranco, Conegliano e Adria, contribuendo a far incontrare Eliahu Inbal con l'orchestra del teatro, della quale sarà direttore stabile per oltre un decennio.

Strauss è anche tra gli autori prediletti dalle orchestre ospiti, se ancora figurano sue composizioni nella serata della Gewandhaus di Lipsia diretta da Kurt Masur nel 1978 e nel 1984; del 1982 è invece l'approccio veneziano di Giuseppe Sinopoli e del 1986 quello di Gustav Kuhn, mentre il 10 novembre Klaus Tennstedt dirige la London Philharmonic Orchestra, che torna successivamen-

te alla Fenice il 28 maggio del 1989 ancora con Giuseppe Sinopoli sul podio. Sempre negli anni Ottanta vengono allestite *Der Rosenkavalier* e *Salome*, la prima nel 1982 diretta da Kurz e con la partecipazione di Theo Adam e l'Octavian di Ute Trekel-Burckhardt, la seconda accompagnata per necessità da tre valentissimi pianisti, a causa della sciopero degli orchestrali (in questo modo il pubblico poté comunque vedere l'allestimento, firmato da Pier Luigi Pizzi). Il Novecento si conclude con la ulteriore ripresa (la quinta nell'intero secolo) del *Rosenkavalier* (1993), diretta da Yoram David.

Anche il nuovo millennio si apre nel segno di Strauss: *Capriccio*, «conversazione per musica» in un atto di Clemens Krauss e dello stesso Richard Strauss viene dato nel maggio 2002 concertato da Isaac Karabtschewsky per la regia di Tobias Richter. L'anno successivo è la volta della scintillante *Ariadne auf Naxos*: lo spettacolo, diretto dal compianto Marcello Viotti e con la regia di Paul Curran introduce alle meraviglie promesse dalla *Daphne*, che sbarca in laguna per la prima volta. Tre prime veneziane nello spazio di soli tre anni arricchiscono notevolmente la presenza già massiccia di uno dei più importanti operisti del Novecento e il ruolo di primo piano assunto in questo senso dal Teatro La Fenice.

Il teatro musicale di Richard Strauss al Teatro La Fenice

1909 – *Recite straordinarie*

Salome, dramma musicale in un atto di Hedwig Lachmann (trad.: Alex Leawington) – prima veneziana, 20 aprile 1909 (8 recite).

1. Erode: Carlo Mariani 2. Erodiade: Maria Bertolucci 3. Salome: Gemma Bellincioni 4. Jokanaan: Giuseppe Giardini 5. Narraboth: Romeo Boscucci 6. Il paggio: Carmela Verbich – M° conc.: Rodolfo Ferrari.

1934 – *Biennale di Venezia. Terzo Festival internazionale di musica*

Die Frau ohne Schatten, opera in tre atti di Hugo von Hofmannsthal (in lingua originale) – prima veneziana, 16 settembre 1934 (1 recita).

1. L'imperatore: Franz Völker 2. L'imperatrice: Viorica Ursuleac 3. La nutrice: Gertrud Rüniger 4. Il custode del tempio: Zec 5. Lo spirito messaggero: Bokor 6. Barak: Josef Manowarda 7. Sua moglie: Pauly 8. Il guercio: Madin 9. Il monco: Muzzarelli 10. Il gobbo: Wenigk 11-13. Tre schiave: Adele Kern, Bokor, Szantho – M° conc.: Clemens Krauss; reg.: Lothar Wallerstein; bozz. scen. e fig.: Alfred Roller; Complessi dell'Opera di stato di Vienna.

1938 – *Stagione lirica di Primavera*

Elettra (Elektra), tragedia in un atto di Hugo von Hofmannsthal (trad.: Ottone Schanzer) – prima veneziana, 30 aprile 1938 (3 recite).

1. Elettra: Ruth Jost Arden 2. Clitennestra: Angelica Cravcenco 3. Crisotemide: Maria Pedrini 4. Egisto: Antonio Melandri 5. Oreste: Antonio Righetti 6-10. Le ancelle: Lina Bonaventura, Maria Meloni, Ebe Ticozzi, Maria Brunetta, Carmen Veroli 11. La confidente: Maria Rubini 12. Una sovrintendente: Maria Huder 13. Il mentore d'Oreste: Mattia Sassanelli 14. Un giovane servo: Luigi Nardi 15. Un vecchio servo: Bruno Sbalchiero – M° conc.: Nino Sanzogno; reg.: Marcello Govoni.

1940 – *Stagione lirico-sinfonica dell'anno XVIII* [dell'«era fascista»]

Il giorno della pace (*Friedenstag*), opera in un atto di Joseph Gregor (trad. ritmica: Rinaldo Küferle) – prima italiana, 30 gennaio 1940 (2 recite).

1. Il comandante della città assediata: Francesco Valentino 2. Maria: Margherita Grandi 3. Sergente maggiore di cavalleria: Antonio Cassinelli 4. Archibugiere: Giulio Scarinci 5. Sergente artigliere: Saturno Meletti 6. Moschettiere: Ugo Novelli 7. Trombettiere: Febo Pierbattista 8. Ufficiale: Piero Zennaro 9. Ufficiale del fronte: Nicola Rakovski 10. Un piemontese: Muzio Giovagnoli 11. L'olsteniese: Vittorio Petrocchi 12. Il borgomastro: Nino Mazziotti 13. Il prelado: Piero Passarotti 14. Donna del popolo: Olga De Franco – M° conc.: Vittorio Gui; reg.: Corrado Pavolini; bozz. e scen.: Emilio Toti; all. Teatro La Fenice.

1942 – *Manifestazioni musicali dell'anno XX* [dell'«era fascista»]

Salome – 12 aprile 1942 (1 recita).

1. Erode: Alessandro Dolci 2. Erodiade: Vittoria Palombini 3. Salome: Franca Somigli 4. Jokanaan: Vincenzo Guicciardi 5. Narraboth: Antonio Spigolon 6. Un paggetto d'Erodiade: Anna Maria Anelli 7-11. Cinque giudei: Luigi Nardi, Vladimiro Lozzi, Fernando Delle Fornaci, Gaetano Fanelli, Piero Passarotti 12-13. Due nazareni: Camillo Righini, Guglielmo Torcoli 14-15. Due soldati: Antonio Laffi, Ildebrando Santafè 16. Uno di Cappadocia: Nino Manfrin 17. Uno schiavo: Bianca Baessato – M° conc.: Franco Capuana; reg.: Georg Hartmann; scen.: Pietro Aschieri.

1943 – *Manifestazioni dell'anno XXI* [dell'«era fascista»]

Il cavaliere della rosa (*Der Rosenkavalier*), commedia per musica in tre atti di Hugo von Hofmannsthal (trad.: Ottone Schanzer) – prima veneziana, 16 aprile 1943 (2 recite).

1. La marescialla: Maria Carbone 2. Il barone Ochs di Lerchenau: Italo Tajo 3. Ottavio detto Quin-Quin: Gianna Pederzini 4. Il signor di Faninal: Saturno Meletti 5. Sofia: Tatiana Menotti 6. Madamigella Marianna Letmetzerin, la dueña: Renza Ferrari 7. Valzacchi: * Luigi Nardi 8. Annina: Olga De Franco 9. Un commissario di polizia: Camillo Righini 10. Il mastro di casa della marescialla: Fernando Alfieri 11. Il mastro di casa del signor Faninal: Vladimiro Lozzi 12. Un notaio: Camillo Righini 13. Un oste: Fernando Alfieri 14. Un cantante: Mario Binci 15-17. Tre orfane nobili: Bianca Baessato, Beniamina Cassinelli Pinza, Giulia Abbà Bersone 18. Una modista: Nerina Ferrari 19. Un venditore d'uccelli: Vladimiro Lozzi 20-23. Quattro lacché della marescialla: Fernando Delle Fornaci, Guglielmo Torcoli, Camillo Nannini, Ildebrando Santafè 24-27. Quattro camerieri: Ferdinando Delle Fornaci, Carlo Giovannini, Camillo Nannini, Ildebrando Santafè – M° conc.: Vincenzo Bellezza; reg.: Alfred Noller; scen.: Kaspar Neher.

* Nelle locandine il personaggio è definito: «Rys-Gala, levantino intrigante», probabilmente in zelante omaggio alle leggi razziali in vigore nell'Italia di allora (meno chiaro perché, nella stessa fonte, Annina sia divenuta «Zéphira»).

1954-1955 – *Stagione lirica invernale*

Der Rosenkavalier, commedia per musica in tre atti di Hugo von Hofmannsthal (in lingua originale) – 8 febbraio 1955 (3 recite).

1. La marescialla: Maria Reining 2. Il barone Ochs di Lerchenau: Heinrich Pflanzl 3. Ottavio, detto Quin-Quin: Herta Töpfer 4. Il signor di Faninal: Gustav Neidlinger 5. Sofia: Valérie Bak 6. Madamigella Marianna Leitmetzerin, la dueña: Käthe Moltz 7. Valzacchi: Peter Klein 8. Annina: Ruth Michaelis 9. Un commissario di polizia: Heinrich Nillius 10. Il maestro di casa della marescialla: Karl Albrecht Streib 11. Il maestro di casa del signor Faninal: Peter Markwort 12. Un notaio: Heinrich Nillius 13. Un oste: Karl Albrecht Streib 14. Un cantante: Florindo Andreolli 15-17. Tre orfane nobili: Ketty Fernandez, Luisa Talamini, Tosca Da Lio 18. Una modista: Renata Broilo 19. Un venditore d'uccelli: Peter Markwort 20-23. Quattro lacché della marescialla: Ottorino Begali, Uberto Scaglione, Santo Messina, Alessandro Maddalena 24-27. Quattro camerieri: Santo Messina, Ottorino Begali, Uberto Scaglione, Alessandro Maddalena 28. Leopoldo, mimo: Adolf Silbereisen – M° conc.: Philipp Wüst; reg.: Friedrich Schramm; m° ramm.: Sitta Müller.

1960-1961 – Stagione lirica invernale

Elektra, tragedia in un atto di Hugo von Hofmannstahl (in lingua originale) – 12 gennaio 1961 (3 recite).

1. Elettra: Inge Borkh 2. Clitennestra: Maria von Ilosvay 3. Crisotemide: Eva Likova 4. Egisto: Laszlo Szemere 5. Oreste: Gustav Neidlinger 6-10. Le ancelle: Maria Teresa Mandalari, Maria Puppo, Clara Betner, Mirella Fiorentini, Margherita Kalmus 11. La confidente: Marisa Salimbeni 12. Una sovrintendente: Anna Maria Balboni 13. Il mentore di Oreste: Bruno Marangoni 14. Un giovane servo: Ottorino Begali 15. Un vecchio servo: Cristiano Dalamangas 16. L'ancella dello strascico: Jolanda Michieli – M° conc.: Karl Maria Zwissler; reg.: Rudolf Hartmann; scen.: Andreas Nomikos.

1964-1965 – Stagione lirica invernale

Der Rosenkavalier – 26 dicembre 1964 (3 recite).

1. La marescialla: Joan Marie Moynagh 2. Il barone Ochs di Lerchenau: Georg Schinapka 3. Ottavio, detto Quin-Quin: Elisabeth Steiner 4. Il signor di Faninal: Richard Kogel 5. Sofia: Rita Streich 6. Madamigella Marianna Leitmetzerin, la dueña: Bernadette Knapich 7. Valzacchi: Gennaro De Sica 8. Annina: Giovanna Fioroni 9. Un commissario di polizia: Peter Boom 10. Il maestro di casa della marescialla: Arthur Herndon 11. Il maestro di casa del signor Faninal: Giuseppe Bertinazzo 12. Un notaio: Peter Boom 13. Un oste: Arthur Herndon 14. Un cantante: Franco Bonisolli 15-17. Tre orfane nobili: Daniela Mazzuccato, Nuccia Rossi, Silvana Padoan 18. Una modista: Bernadette Knapic 19. Un venditore d'uccelli: Giuseppe Bertinazzo 20-23. Quattro lacchè della marescialla: Ottorino Begali, Augusto Veronese, Uberto Scaglione, Alessandro Maddalena 24-27. Quattro camerieri: Ottorino Begali, Augusto Veronesi, Uberto Scaglione, Alessandro Maddalena 28. Stalliere: Guido Fabbris 29. Leopoldo, mimo: Adello Baldoni – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Frank De Quell; bozz. scen.: G. Uhry.

1965-1966 – Stagione lirica di primavera

Arabella, commedia lirica in tre atti di Hugo von Hofmannstahl (in lingua originale) – prima veneziana, 25 maggio 1966 (3 recite).

1. Il conte Waldner: Georg Schnapka 2. Adelaide: Hanna Ludwig 3. Arabella: Melitta Muszely 4. Zdenka: Liselotte Hammes 5. Mandryka: Hugh Beresford 6. Matteo: Willy Brokmeier 7. Il conte Elemer: Georg Paskuda 8. Il conte Dominik: Alexander Malta 9. Il conte Lamora: Erwin Abel 10. Nina: Maria Michels 11. Una cartomante: Barbara Scherles 12. Welko: Marino Eva 13. Un cameriere: Walter Ehrengut 14. Dyura: Walter Ehrengut – M° conc.: Meinhard von Zallinger; reg.: Heinz Arnold; bozz.: Monika von Thurn.

1968-1969 – Stagione lirica

Salome – 4 febbraio 1969 (5 recite).

1. Erode: Niels Moller 2. Erodiade: Sigrid Kehl 3. Salome: Paula Bukovac 4. Jokanaan: Heiner Horn 5. Narraboth: René Kollo 6. Un paggetto di Erodiade: Yvonne Cartier 7-11. Cinque giudei: Oslavio Di Credico, Renato Ercolani, Florindo Andreolli, Aronne Ceroni, Bruno Tessari 12-13. Due nazareni: Walter Hagner, Heinz Günther-Zimmermann 14-15. Due soldati: Alfons Herwig, Kari Nurmela 16. Uno di Cappadocia: Vito Maria Brunetti 17. Uno schiavo: Hannelore Schulz-Picard – M° conc.: Heinz Wallberg; reg.: Werner Kelch; scen. e cost.: Peter Bissegger.

1971-1972 – Stagione lirica

Elektra – 15 dicembre 1971 (5 recite).

1. Elettra: Inge Borkh (poi Ingrid Steger) 2. Clitennestra: Regina Resnik 3. Crisotemide: Teresa Kubiak 4. Egisto: Niels Moeller 5. Oreste: Kari Nurmela 6-10. Le ancelle: Rita Maria Lill, Hannelore Schulz-Picard, Gertraut Engelmann, Cornelia Dolan, Barbara Vogel 11. La confidente: Marisa Salimbeni 12. Una sovrintendente: Gisela Neuner Chionsini 13. Il mentore di Oreste: Arnold van Mill 14. Un giovane servo: Joao



Ariadne auf Naxos (prologo) a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Paul Curran, scene e costumi di Kevin Knight. In scena: Ildiko Komlosi (Compositore), Sumi Jo (Zerbinetta). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Victor Costa 15. Un vecchio servo: Arnold van Mill 16. L'ancella dello strascico: Annalia Bazzani – M° conc.: Fritz Rieger; reg.: Regina Resnik; scen. e cost.: Arbit Blatas.

1976-1977 – Opera e balletto

Die Frau ohne Schatten – 9 aprile 1977 (5 recite).

1. L'imperatore: Hermin Esser 2. L'imperatrice: Siv Wennberg (poi Maria De Francesca Cavazza) 3. La nutrice: Gwynn Cornell 4. Il custode del tempio: Ursula Wendt-Walther 5. Lo spirito messaggero: Vladimir De Kanel 6. Barak: Heinz-Klaus Ecker 7. Sua moglie: Gunilla af Malmborg 8. Il guercio: Georg Furié 9. Il monco: Georg Stern 10. Il gobbo: Willy Müller 11. La voce di un adolescente: Kimmo Lappalainen (poi Sandor Arisz) 12. L'apparizione di un adolescente: Gabriella Borni 13. La voce del falcone: Ursula Wendt-Walther 14. Una voce dall'alto: Clara Foti 15-20. Sei voci soliste: Gisella Neuner Chionsini, Jolanda Michieli, Maria Rosa Nazario, Ida Benaglio Farina, Clara Foti, Mara Fischer 21-23. Le voci dei guardiani della città: Ledo Freschi, Carlo Padoan, Bruno Grella – M° conc.: Zoltan Pesko; reg.: Giorgio Pressburger; scen. e cost.: Claudio Palcic.

1981-1982 – Opere, balletti, concerti. Europa a Venezia 1982

Der Rosenkavalier – 13 giugno 1982 (2 recite).

1. La marescialla: Enriquetta Tarres (poi Ingeborg Zobel) 2. Il barone Ochs: Theo Adam (poi Werner Hasse) 3. Ottavio, detto Quin-Quin: Ute Trekel-Burckhardt 4. Il signore di Faninal: Rolf Haunstein 5. Sofia: Isabella Nawe (poi Barbara Hoene) 6. Madamigella Marianne Leitmetzerin, la dueña: Eleonore Elstermann 7. Valzacchi: Karl Friedrich Höltzche 8. Annina: Ilse Ludwig 9. Un commissario di polizia: Rolf Wollrad



Ariadne auf Naxos a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003: regia di Paul Curran, scene e costumi di Kevin Knight. In scena: Elizabeth Whitehouse (Prima donna/Ariadne), Adrian Eröd (Arlecchino), Sumi Jo (Zerbinetta). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

10. Il maestro di casa della marescialla: Karl-Heinz Hoch 11. Il maestro di casa di Faninal: Günther Neef
12. Un notaio: Günther Dressler 13. Un oste: Armin Ude 14. Un cantante: Klaus König 15. Una modista:
Andrea Ihle 16. Un venditore di uccelli: Helmut Kopp – M° conc.: Siegfried Kurz; reg.: Heinz Arnold e
Hanns Matz; scen.: Karl von Appen; Staatskapelle Dresden; Staatsoper Dresden Chor.

1981-1982 – *Opere liriche, teatro musicale, balletto. Carnevale di Venezia 1985*

Il Borghese gentiluomo, suite orchestrale, coreografia di George Balanchine – 15 febbraio 1985
(5 recite).

1. Lucilla: Claude Vulpian (poi Elizabeth Maurin) 2. Cleonte: Patrick Dupond (poi Rudolf Nureiev) 3. Il signor Jourdain: George Piletta (poi Alain Marty) 4-5. Passo a due: Françoise Legrée (poi Sylvie Clavier), Bernard Boucher (poi Stéphane Prince) 6. L'anziana governante: Laure Renaudel – Real. cor.: Brigitte Thom; cost.: Bernard Dayde; Ballet du Théâtre National de l'Opéra de Paris.

1987-1987 – *Opere*

Salome – 1 aprile 1988 (3 recite).*

1. Erode: Udo Holdorf 2. Erodiade: Elisabeth Glauser 3. Salome: Sylvia Anderson (poi Julia Conwell) 4. Jochanaan: Walton Groenross 5. Narraboth: Perry Price 6. Un paggetto di Erodiade: Francesca Castelli 7-11. Cinque giudei: David Palmer, Aldo Bottion, Heinz Meyen, Mario Guggia, Bruno Tessari 12-13. Due nazarenii: Ivo Ingram, Giampaolo Grazioli 14-15. Due soldati: Nicola Pigliucci, Giovanni Antonini 16. Uno di Cappadocia: Renzo Stevanato 17. Uno schiavo: Adriano Tomaello 18-24. Ballerine: Gaia Cupisti, Rachele Forlani, Francesca Furlani, Simona Furlani, Elisabetta Marini, Silvia Pollini, Susanna Quaranta – pf: John

Fisher, Ezio Lazzarini, Richard Barker; reg., scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; all. Teatro Valli di Reggio Emilia.

* L'opera doveva essere diretta da Gustav Kuhn, ma fu eseguita col solo accompagnamento di tre pianoforti, a causa dello sciopero dell'orchestra, e riprodotta in questa forma anche al Teatro Toniolo in luogo di un concerto sinfonico diretto dallo stesso Kuhn (1° maggio).

1993 – Opere

Der Rosenkavalier – 12 ottobre 1993 (6 recite)

1. La marescialla: Sheri Greenawald 2. Il barone Ochs di Lerchenau: Arthur Korn 3. Ottavio detto Quin-Quin: Marie-Ange Todorovitch 4. Il signor di Faninal: Neil Howlett 5. Sofia: Sylvia Greenberg 6. Madamigella Marianna Leitmetzerin, la dueña: Helrun Gardow 7. Valzacchi: Sergio Bertocchi 8. Annina: Axelle Gall 9. Un commissario di polizia: Franco Boscolo 10. Il maestro di casa della marescialla: Walter Coppola 11. Il maestro di casa del signor Faninal: Pierfrancesco Poli 12. Un notaio: Giuseppe Zecchillo 13. Un oste: Mario Guggia 14. Un cantante: Pietro Ballo 15. Una modista Beniamina: Cassinelli Pinza 17. Un venditore d'uccelli: Mario Guggia – M° conc.: Yoram David, reg.: Giulio Chazalettes; scen. e cost.: Ulisse Santicchi; all. Teatro Bellini di Catania.

2002 – Opera, balletto, concerto

Capriccio, conversazione per musica in un atto di Clemens Krauss e Richard Strauss (in lingua originale) – prima veneziana, 30 maggio 2002 (6 recite).

1. La contessa: Camilla Nylund 2. Il conte: Bjorn Waag 3. Flamand: Claude Pia 4. Olivier: Markus Werba 5. La Roche: Peter Weber 6. L'attrice Clairon: Iris Vermillion 7. Monsieur Taupe: Waldemar Kmentt 8. Una cantante italiana: Anna Smiech 9. Un tenore italiano: Patrizio Saudelli 10. Una ballerina: Alessia Cecchi (poi Eleonora Folegnani) 11. Il maggiordomo: Hans Gunther Nocker 12-19. Otto servitori: Davide Livermore, Claudio Ottino, Daisuke Sakaki, Franco Boscolo, Vincenzo Sagona, Mario Guggia, Silvano Paolillo, Lorenzo Cescotti 20-22. Tre strumentisti: Roberto Baraldi (violino), Alessandro Zanardi (violoncello), Aldo Guizzo (clavicembalo) – M° conc.: Isaac Karabtchevsky; reg.: Tobias Richter; scen. e cost.: Maurizio Ferioni; all. Teatro La Fenice, Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf.

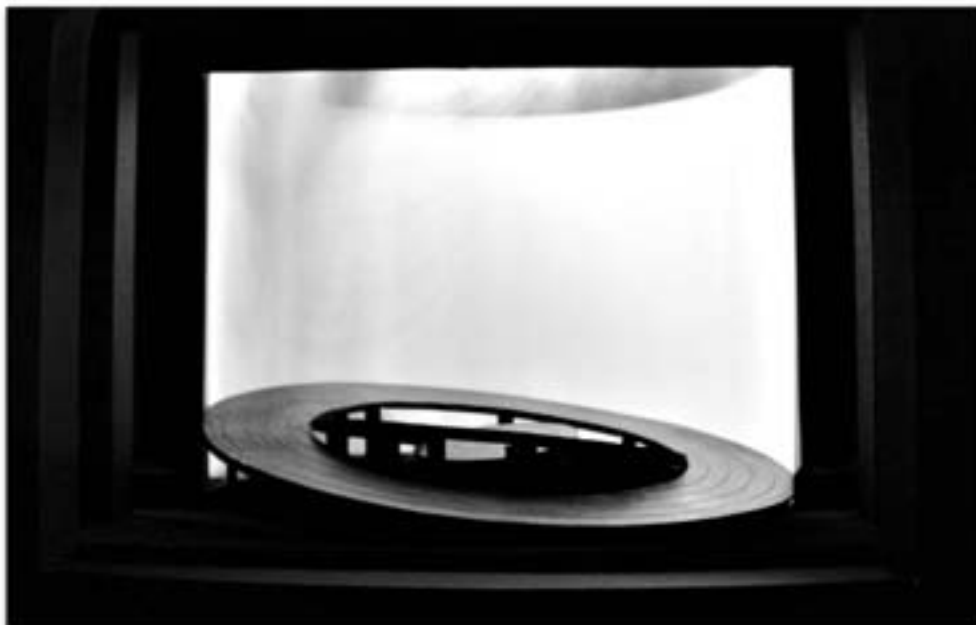
2002-2003 – Opera, balletto, concerto

Ariadne auf Naxos, opera in un atto con prologo di Hugo von Hofmannstahl (in lingua originale) – prima veneziana, 26 marzo 2003 (5 recite).

1. La primadonna (Arianna): Elizabeth Whitehouse 2. Il tenore (Bacco): Ian Storey 3. Zerbinetta: Sumi Jo 4. Arlecchino: Adrian Eröd 5. Scaramuccia: Patrizio Saudelli 6. Truffaldino: Frano Lufi 7. Brighella: Wilfried Gahmlich 8. Il compositore: Ildiko Komlosi 9. Il maestro di musica: Peter Weber 10. Il maestro di ballo: Heinz Zednik 11. Un parrucchiere: Claudio Ottino 12. Un lacché: Peter Daaliysky 13. Un ufficiale: Daisuke Sakaki 14. Il maggiordomo: Franz Tscherne 15. Najade: Anna Chierichetti 16. Driade: Manuela Custer 17. Eco: Charlotte Leitner – M° conc.: Marcello Viotti; reg.: Paul Curran; scen. e cost.: Kevin Knight; all. Teatro La Fenice.



Kevin Knight, Modellini per *Daphne* al Teatro La Fenice (prima rappresentazione a Venezia), 2005; regia di Paul Curran.



Kevin Knight, Modellini per *Daphne* al Teatro La Fenice (prima rappresentazione a Venezia), 2005; regia di Paul Curran.

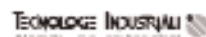
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



IL GAZZETTINO



Abbonati Sostenitori

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Struttura Organizzativa

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello sovrintendente

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta consulente artistico per la danza

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone responsabile

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro responsabile

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

nnp *

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

nnp *

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich nnp *

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini direttore artistico

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

Andrea Rampin

Francesca Tordelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto responsabile allestimenti scenici

Paolo Cucchi direttore di palcoscenico

Lucia Cecchelin

nnp *

Giovanni Pilon

Francesca Piviotti

Lorenzo Zanoni

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni direttore

Giovanna Casarin

Antonella D Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

nnp *

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

nnp *

Anna Trabuo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta direttore musicale di palcoscenico
Joyce Fieldsend maestro di sala
Silvano Zabeo, Roberto Bertuzzi, Maria Cristina Vavolo maestri di palcoscenico

Pierpaolo Gastaldello maestro rammentatore
Gabriella Zen maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi † Gisella Curtolo Nicholas Myall Pierluigi Rilese Mauro Chirico Pierluigi Crisafulli Ioris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'igna Marcello Fiori Elisabetta Merlo Sara Michieletto Annamaria Pellegrino Daniela Santi Mariana Stefan Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar	Viole Daniel Formentelli Antonio Bernardi Paolo Pasoli Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szab Maurizio Trevisin Roberto Volpato	Flauti Angelo Moretti Andrea Romani Luca Clementi Fabrizio Mazzacua	Trombe Mirko Bellucco Fabiano Maniero Gianfranco Busetto Eleonora Zanella
Violini secondi Alessandro Molin Gianaldo Tatone Enrico Enrichi Mania Ninova Luciano Crispilli Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Frascchini Maddalena Main Luca Minardi Marco Paladin Rossella Savelli Aldo Telesca Johanna Verheijen nnp * Roberto Zampieron	Violoncelli Emanuele Silvestri Alessandro Zanardi Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Antonino Ruliafito Mauro Roveri Renato Scapin Maria Elisabetta Volpi	Oboi Rossana Calvi Marco Gironi Angela Cavallo Walter De Franceschi	Tromboni Giovanni Caratti Massimo La Rosa Athos Castellan Federico Garato Claudio Magnanini
	Contrabbassi Matteo Liuzzi Stefano Pratissoli nnp * Marco Petruzzi Ernio Dalla Ricca Walter Garosi Giulio Parenzan Denis Pozzan	Clarinetti Alessandro Fantini Vincenzo Paci Federico Ranzato Claudio Tassinari Rossana Rossignoli „	Tuba Alessandro Ballarin
	Ottavino Franco Massaglia	Clarinetto basso Renzo Bello	Timpani Roberto Pasqualato Dimitri Fiorin
		Fagotti Dario Marchi Roberto Giaccaglia Roberto Fardin Massimo Nalesso	Percussioni Claudio Cavallini Attilio De Ranti Gottardo Paganin Claudio Tomaselli „
		Controfagotto Fabio Grandesso	Arpe Brunilde Bonelli „ Antonella Ferrigato „
		Organo Konstantin Becker Andrea Corsini Ioris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Pianoforte e tastiere Carlo Rebeschini
			Organo Ulisse Trabacchin „

† primo violino di spalla
prime parti
„ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Emanuela Di Pietro Ulisse Trabacchin
direttore del Coro altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Lo'll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altrbelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Dionigi D Ostuni „
Dario Meneghetti „

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacom
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Span
Claudio Zancopè
Franco Zanette

„ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

Machinisti, falegnameria, magazzini	Elettricisti e audiovisivi	Attrezzeria	Interventi scenografici	Sartoria
Vitaliano Enicelli capo reparto	Vilmo Furian capo reparto	Roberto Fiori capo reparto	Giorgio Nordio Marcello Valenta	Rosalba Filieri capo reparto
Andrea Muzzati vice capo reparto	Fabio Baretin vice capo reparto	Sara Valentina Bresciani vice capo reparto		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Nicola Zennaro addetto calzoleria
Roberto Rizzo vice capo reparto	Costantino Pederoda vice capo reparto	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin		
nnp *	Alessandro Ballarin			
nnp *	Alberto Belleo			
Roberto Cordella	Andrea Benetello			
Antonio Covatta	Michele Benetello			
nnp *	Marco Covelli			
Dario De Bernardin	Cristiano Faè			
Luciano Del Zotto	Stefano Faggian			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	nnp *			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	nnp *			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Adamo Padovan	Giancarlo Vianello			
Pasquale Paulon	Massimo Vianello			
nnp *	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
 DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2004-2005

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice
12 /13 /14 /16 /17 /18 /19 /20
novembre 2004

La traviata

musica di Giuseppe Verdi
Opera inaugurale della prima
stagione lirica nella Fenice
ricostituita

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry

Patrizia Ciofi

Maria Luigia Borsi

Alfredo

Roberto Sacc

Dario Schmunck

Germont

Dmitri Hvorostovsky

Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Lorin Maazel

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick

Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

nuovo allestimento

Teatro Malibran
3 /5 /7 /9 /11 dicembre 2004

Omaggio a

Goffredo Petrassi

nel centenario della nascita

Morte dell'aria

musica di Goffredo Petrassi

personaggi e interpreti principali

L'Inventore

Enrico Paro

Il Custode

Alex Esposito

L'Osservatore del collegio

Domenico Colaianni

Il cordovano

musica di Goffredo Petrassi

personaggi e interpreti principali

Donna Lorenza

Rosa Ricciotti

Cristina

Rosa Anna Peraino

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia Giorgio Marini

scene Lauro Crisman

costumi Elena Cicorella

nuovo allestimento

Teatro La Fenice
18 /19 /22 /23 /28 dicembre 2004
2 /4 /5 gennaio 2005

Le roi de Lahore

musica di Jules Massenet

prima assoluta

della nuova edizione critica

personaggi e interpreti principali

Alim

Giuseppe Gipai

Giorgio Casciarri

Sit

Ana Mar a Sanchez

Annalisa Raspagliosi

Scindia

Vladimir Stoyanov

Marcin Bronikowski

maestro concertatore e direttore

Marcello Vitti

regia Arnaud Bernard

scene Alessandro Camera

costumi Carla Ricotti

coreografia Gianni Santucci

nuovo allestimento

Teatro La Fenice
28 /30 gennaio 2005
2 /4 /6 febbraio 2005

Maometto secondo

musica di Gioachino Rossini

prima rappresentazione in tempi

moderni della versione

veneziana

Teatro La Fenice 26 dicembre

1822

personaggi e interpreti principali

Maometto secondo

Lorenzo Regazzo

Calbo

Anna Rita Gemmabella

Selimo

Federico Lepre

Paolo Erisso

Maxim Mironov

maestro concertatore e direttore

Claudio Scimone

regia, scene e costumi Pier Luigi

Pizzi

nuovo allestimento

Teatro Malibran
11 /13 /15 /17 /19 febbraio 2005

La finta semplice

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

prima rappresentazione a

Venezia

personaggi e interpreti principali

Simone

Alex Esposito

Rosina

Elena de la Merced

Don Polidoro

Stefano Ferrari

Don Cassandro

Giorgio Caoduro

maestro concertatore e direttore

Giuliano Carella

regia Marco Gandini

scene Talo Grassi

costumi Maurizio Millerotti

nuovo allestimento

Teatro La Fenice
12 /15 /18 /20 /23 marzo 2005

Parsifal

musica di Richard Wagner

personaggi e interpreti principali

Amfortas

Wolfgang Schöne

Titurel

Ulrich Dombach

Gurnemanz

Matthias Hille

Parsifal

Richard Decker

Kundry

Doris Sofka

maestro concertatore e direttore

Gabor Utassy

regia, scene e costumi Denis

Krief

nuovo allestimento

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice
15 /17 /19 /21 /24 aprile 2005

Pia de Tolomei

musica di Gaetano Donizetti
prima rappresentazione della
nuova edizione critica

personaggi e interpreti principali

Pia

Patrizia Ciofi

Ghino degli Amieri

Dario Schmunck

Nello della Pietra

Andrew Schroeder

Rodrigo

Laura Polverelli

Piero

Daniel Borowski

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia Christian Gangneron

scene Thierry Leproust

costumi Claude Masson

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

5 /6 /7 maggio 2005

Bøjart Ballet

Lausanne

L oiseau de feu

Bolero

Teatro La Fenice

12 /13 /14 /15 maggio 2005

Ballet de

l Opéra de Paris

Sylvia

coreografia John Neumeier

musica di Léo Delibes

scene e costumi Yannis Kokkos

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 /12 /15 /18 /21 giugno 2005

Daphne

musica di Richard Strauss

prima rappresentazione a
Venezia

personaggi e interpreti principali

Daphne

June Anderson

Leukippos

Roberto Sacc

Apollo

Scott Mac Allister

maestro concertatore e direttore

Stefan Anton Reck

regia Paul Curran

scene e costumi Kevin Knight

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

8 /9 /10 / 12 /13 luglio 2005

Pina Bausch

Tanztheater

Wuppertal

F r die Kinder von Gestern

Heute und Morgen (Per i

babini di ieri, di oggi e di

domani)

coreografia e regia Pina Bausch

scene Peter Pabst

Teatro Malibrán

21 /23 /25 /27 /29 ottobre 2005

La Grande-Duchesse de Grolstein

musica di Jacques Offenbach

prima rappresentazione a

Venezia

personaggi e interpreti principali

La Grande-Duchesse

Elena Zilio

Wanda

Patrizia Cigna

Eritz

Massimiliano Tansini

maestro concertatore e direttore

Cyril Diederich

regia, scene e costumi Pier Luigi

Pizzi

allestimento

Martina Franca Festival della Valle

d'Itria

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice

9 / 10 ottobre 2004

direttore

Georges Prêtre

Johann Strauss jr.

Die Fledermaus Ouverture

Richard Strauss

Der Rosenkavalier Suite

Igor Stravinskij

L oiseau de feu Seconda suite

Maurice Ravel

La valse

Charles Gounod

Faust:

Valzer «Ainsi que la brise l'agite»

Chœur des Soldats «Gloire

immortelle»

Georges Bizet

Carmen: «Les voici! Les voici!»

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro Piero Monti

Teatro Malibrán

30 ottobre 2004

direttore

Neeme Järvi

Johannes Brahms

Akademische Festouvert re in

do maggiore op. 80

Johannes Brahms

Serenata in la maggiore per

piccola orchestra op. 16

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op.

92

Orchestra del Teatro La

Fenice

Teatro Malibrán

9 gennaio 2005

direttore

Marcello Vitti

Alfredo Casella

Serenata op. 46 bis

Gian Francesco Malipiero

Concerto per pianoforte e

orchestra n. 1

Camillo Togni

Variazioni

per pianoforte e orchestra op. 27

Ottorino Respighi

STILI & INTERPRETI

Trittico botticelliano
pianoforte Dimitri Romano
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
19 marzo 2005

direttore
Long Yu

Anton n Dvorák
Concerto
per violoncello in si minore op. 104

Anton n Dvorák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
violoncello Jian Wang

China Philharmonic
Orchestra

Teatro La Fenice
25 marzo 2005

direttore
Gabor Tivóssy

Arthur Honegger
Sinfonia n. 3 Liturgique
Gabriel Fauré
Requiem
per soprano, baritono, coro,
orchestra e organo

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice
direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran
3 aprile 2005

direttore
Sir Neville Marriner

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 35 in re maggiore
Haydn KV 385

Michael Tippett
Concerto per due orchestre
d'archi

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore
Linz KV 425

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
28 maggio 2005

direttore
Dmitrij Kitajenko

Gustav Mahler
Sinfonia n. 9

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
17 giugno 2005

direttore
Rudolf Barshai

Igor Stravinskij
Concerto in mi bemolle
Dumbarton oaks

Alexander Lokshin
Sinfonia n. 7 su versi giapponesi
per mezzosoprano e orchestra
prima esecuzione italiana

Igor Stravinskij
Apollon Musagète per archi
mezzosoprano Yvonne Naef

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 giugno 2005

direttore
Andrey Boreyko

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia in sol minore KV 183

Dmitrij Šostakovic
Suite dalle musiche
per Amleto op. 116a

Richard Strauss
Vier letzte Lieder

Igor Stravinskij
L'oiseau de feu
Suite 1945

soprano June Anderson

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2 luglio 2005

direttore
Zoltan Pesko

Gabriel Fauré
Pelléas
et



Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia
Mozart
Claude Debussy
Nocturnes
Claude Debussy
Première Rhapsodie per



Radio3 per la Fenice

Gli appuntamenti esclusivi di Radio3 RAI
con il Teatro La Fenice nel 2004-2005

domenica 14 novembre 2004 ore 19.00

La traviata

di Giuseppe Verdi

in diretta Euroradio dal Teatro La Fenice

venerdì 3 dicembre 2004 ore 19.00

Omaggio a Goffredo Petrassi

Morte dell'aria - Il cordovano

di Goffredo Petrassi

in differita dal Teatro Malibran

sabato 18 dicembre 2004 ore 19.00

Le roi de Lahore

di Jules Massenet

in diretta Euroradio dal Teatro La Fenice

Maometto secondo

di Gioachino Rossini

Pia de' Tolomei

di Gaetano Donizetti

giovedì 9 giugno 2005 ore 19.00

Daphne

di Richard Strauss

in differita dal Teatro La Fenice

La Grande-Duchesse de Gérolstein

di Jacques Offenbach

i concerti sinfonici trasmessi in differita diretti da

Georges Prêtre

Neeme Järvi

Marcello Viotti (9 gennaio 2005)

Sir Neville Marriner

Christopher Hogwood

A. C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBI; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



AMICI DELLA FENICE E DEL TEATRO MALIBRAN

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. L'Associazione attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	55	Benemerito	250
Sostenitore	110	«Emerito»	500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 380/68 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Amici della Fenice e del Teatro Malibran
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo,
Giovannella Ferri

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Accesso alle prove generali nei teatri di Venezia
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative dell'Associazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'Opera

Continua la nostra raccolta di fondi «Ricostruzione» per il Teatro La Fenice,
Conto Corrente n. 69-59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 30124 Venezia.
e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATO GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, 1ª ediz. 2ª ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore

Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, 1ª ediz. 2ª ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore

Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1839-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore

Concorso per la Fenice 1789-1992, Maria Ida Biggi, Marsilio editore

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000, Marsilio editore

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore

La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, a cura di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore

Il mito della «fenice», a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2004-2005

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»,
2004

a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, Nabucco, 1, 186 pp. ess. mus.:
saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio
Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, A Midsummer Night's Dream, 2,
222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Ju-
lian Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano,
Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, Atila, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi
di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Pa-
duano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvec-
chi, John Rosselli

GEORGES BIZET, Les pêcheurs de perles, 4, 174 pp.
ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, An-
selm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurrieri

CARL MARIA VON WEBER, Der Freischütz, 5, 198 pp.
ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Michela
Garda, Jürgen Maehder, Nicola Bizzaro

GIOVANNI PAISIELLO, Il barbiere di Siviglia, 6, 150 pp.
ess. mus.: saggi di Massimiliano Locanto, An-
drea Chegai, Marco Beghelli e Saverio Lamac-
chia

DOMENICO CIMAROSA, Il matrimonio segreto, 7, 168
pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Di Profio,
Anna Laura Bellina, Giovanni Guanti, Vincen-
zina Ottomano

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»,
2004-05

a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, La traviata, 1, 180 pp. ess. mus.:
saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica,
Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Car-
sen

GIOFFREDO PETRASSI, Morte dell'aria e Il corovano,
2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernard-
ini, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele
Camini

JULES MASSENET, Le roi de Lahore, 3, 174 pp. ess.
mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Ste-
ven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico
Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, Maometto I, 4, 176 pp. ess.
mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghel-
li, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Miche-
la Nicolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, La finta semplice, 5,
160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai,
Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, Parsifal, 6, 182 pp. ess. mus.:
saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, De-
nis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, Pia de' Tolomei, 7, 158 pp. ess.
mus.: saggi di Paolo Fabbri, Emanuele d'An-
gelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron,
Giorgio Paganone, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, Daphne, 8, 152 pp. ess. mus.:

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 8

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale

culturale

e avvenimenti culturali

della Fondazione Teatro La Fenice di

Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di maggio 2005 da

L. Artegrafica S.n.c.

e 10,00