



MAYERLING

TEATRO DELL'
OPERA
DI ROMA

TEATRO DELL'
OPERA
DI ROMA

Sovrintendente
Gian Paolo Cresci

Direttore Artistico
Gian Carlo Menotti

Segretario Generale
Fioravante Nanni

MAYERLING

musica di
BARBARA GIURANNA

Sommario

	pag.
Barbara Giuranna: una vita, una musica, un secolo di <i>Daniela Alexandra Bruni</i>	11
«Mayerling»: guida all'ascolto di <i>Maurizio Prosperi</i>	33
L'Amleto austriaco di <i>Ivana Musiani</i>	45
L'argomento	58
The plot	60
Lo schema musicale	63
Il libretto dell'opera	65
I protagonisti dello spettacolo	100

Barbara Giuranna: una vita, una musica, un secolo

di Daniela Alexandra Bruni

Barbara Giuranna (Elena Francesca Paola Maria Giuseppa Barbàra) è realmente una testimone vivente della complessa e composita vicenda culturale del XX secolo.

Già la data di nascita, il 18 novembre del 1899, segna il passaggio nella nuova era, che porterà allo scardinamento di molti parametri nei più diversi settori della cultura, dell'arte, della scienza e dei rapporti sociali e politici; si susseguono nomi di persone, fatti ed eventi che vanno dalla scoperta dell'energia elettrica alle stazioni spaziali e alla «realtà virtuale».

Agli albori del nuovo secolo, nei lussi, sfarzi e stravaganze della «bella époque» e nella tortuosità del «liberty» o le inflorescenze dell'«art nouveau» si insinuano gli «ismi» dissacranti e provocatori delle avanguardie storiche: dal futurismo all'espressionismo, dal dadaismo all'astrattismo, al cubismo e al suprematismo. Nel 1901 si spegne uno dei giganti dell'opera lirica italiana, Giuseppe Verdi; negli stessi anni Arturo Toscanini viene definito dalla stampa «il più grande direttore d'orchestra del mondo»; ad una generazione di compositori italiani, ben inserita nel solco della tradizione classica, Respighi, Pizzetti, Ghedini, Malipiero, Casella, si contrappone una roccaforte di «dilatatori» o «negatori» della tonalità, per lo più compositori dell'Europa del nord o dell'est come Strawinsky, Bartók, Hindemith, Schönberg, Webern.

Sarà «l'intonarumori» di Luigi Russolo ad assegnare ad elementi eretici come il rumore e le dissonanze, dignità artistica e la qualifica di «musica», che corrispondeva al dinamismo e alla vitalità dell'epoca. Uno dei più ragguardevoli eredi dell'estetica futurista, il compositore francese Edgar Varèse, riesce ad «emancipare» artisticamente il suono attraverso la ricerca di sonorità inedite, di nuovi strumenti musicali e le sperimentazioni sui primi marchingegni elettrici; diverrà uno dei precursori europei della musica elettronica; questa musica astratta, che nasce dalle vibrazioni di piccolissime particelle elettriche ed esige uno spirito creativo di nuovo genere, teso verso il futuro.

Di tutto ciò Barbara Giuranna è spettatrice consapevole e attenta, vive le contraddizioni dell'epoca e riflette su di esse, non aderisce «in toto» alla rivoluzione dei linguaggi musicali ma attinge alla loro linfa vitale, difendendo il suo mondo pur riconoscendone i limiti.

Conosce, incontra o contatta molti dei protagonisti.

La sua formazione è ferrea, tradizionale, classica, come lei stessa mi ricorda in uno dei nostri consueti incontri; è da più di tre anni ormai che ripercorriamo assieme la sua storia, consultando l'archivio personale, ricostruendo le tappe della sua testimonianza umana, spirituale ed artistica.

Musicista unica a non rimanere al palo di un successo concertistico di livello. Ed invece pronta a volare nell'inarrivabile campo della composizione. Fino a portare le sue opere liriche alla consacrazione della Scala di Milano e del Metropolitan di New York. Ma quanta fatica a sfondare in un mondo di uomini, anche se lei ha evitato la contrapposizione e non ha innalzato bandiere femministe. Una forza d'animo grandissima l'ha sorretta, ha dato vigore al suo corpo minuto e fragile, non l'ha fatta travolgere dalle sventure. Ha guardato e guarda dinnanzi. Se le capita di tuffarsi in qualche particolare attimo del passato, gli occhi brillanti si velano di rimpianto, ma è come se immediatamente saltasse l'ostacolo e riprendesse a lavorare incessantemente per continuare la sua corsa.

«Sono nata a Palermo, dopo due fratelli e una sorella, in un appartamento della villa di proprietà dei Florio, la più importante famiglia siciliana; si trovava sul viale della Libertà, che a quel tempo sembrava un gran boulevard parigino.

Eravamo otto figli, vivevamo isolati all'interno della famiglia e ci sembrava che accadesse solo quello che raccontava la balia.

Mia madre, Anna Sensales Proto, di nobile discendenza, era ginecologa e molto autoritaria. Si dedicava totalmente alla clinica nella quale lavorava, che era la prima casa di salute in Sicilia ed una delle più rinomate d'Italia.

Mio padre, Giuseppe Barbàra, funzionario del Banco di Sicilia, era un personaggio che oscillava tra precisione matematica e fantasia artistica, suonava a orecchio e componeva piccole cose, che mi divertivamo molto.

In seguito mia madre fece costruire uno splendido palazzo nel pieno centro della città, supervisionando personalmente i lavori: con il suo bastone da passeggio, come un'escursionista saliva sulle impalcature per rendersi conto dell'andamento delle cose; dello stesso inseparabile bastone si serviva uscendo dal viale dove abitavamo e quando lo alzava, i cocchieri le si precipitavano incontro con le loro carrozze facendo a gara per servirla».

– Quando e dove hai ricevuto la prima educazione musicale?

«A sei anni entrai all'Istituto "Mater Dei" di Napoli dove Flora, la figlia di primo letto di mio padre, era suora. Lì misi per la prima volta le mani sul pianoforte e le insegnanti riscontrarono che avevo un "orecchio assoluto". Una suora dell'Istituto, Suor Elena, è stata la mia prima insegnante di teoria e solfeggio.

– Quali sensazioni suscitava in te, allora, la musica?

«Ho un ricordo di partecipazione totale fin da subito. È come stampato nella mia memoria un pomeriggio lunghissimo durante il quale la maestra mi aveva lasciato da sola nel grande salone della musica dell'Istituto, dove c'erano tre pianoforti, alcuni

mandolini e tre arpe.

Io dovevo studiare e rimasi lì sola tutta una giornata. Avrò avuto sette anni. Suor Elena, che mi aveva rinchiuso nel salone, finalmente si ricordò di me e mi venne a prendere di corsa, pensando di trovarmi in lacrime; io invece ero tranquilla e dissi con gioia che avevo imparato un'altra pagina dello spartito!

– Ti adattavi facilmente al regime del collegio o avevi delle resistenze?

«Gli orari erano rigidi e scandivano i ritmi di tutta la giornata, che si alternava tra preghiera, studio e i cosiddetti “lavori femminili”, cucito, ricamo e uncinetto.

Io riuscivo bene in tutto e c'era una contesa su di me tra le varie insegnanti; Suor Elena in particolare avrebbe voluto che mi dedicassi di più allo studio del pianoforte affermando in maniera perentoria: “Non importa se non saprà cucire le braghe a suo marito, sarà una brava pianista!”.

Io amavo l'ordine, la disciplina e la suddivisione del tempo di una vita regolare, che dava sicurezza.

– Come è proseguita la tua formazione?

«Dopo aver finito le elementari, nel 1910, ci fu a Napoli l'eruzione del Vesuvio.

I miei genitori, che avevo visto pochissimo durante tutti quegli anni, vollero farmi tornare a Palermo dove frequentai il Collegio Reale “Maria Adelaide”, uno dei tre collegi italiani di maggior prestigio, dedicato alle Principesse d'Italia e dove accedevano solo le ragazze di famiglie nobili.

In collegio primeggiavo in tutte le materie e avevamo degli ottimi insegnanti. C'era un roseto splendido e con la direttrice andavo a controllare la crescita e la potatura dei fiori e delle piante.

Potevo continuare lo studio della musica, perché avevo un permesso speciale per alzarmi ogni mattina prima delle altre, alle cinque e mezza, e studiare un'ora di tecnica al pianoforte. Ogni 15 giorni potevo uscire dal collegio e andare a lezione di pianoforte con un maestro esterno. Il mio insegnante, Guido Alberto Fano, era un bravissimo concertista e mi diede dei preziosi consigli tecnici, tanto che da privatista presi il diploma con la media del nove e mezzo.

– Come hai maturato l'idea di studiare composizione?

«A sedici anni avevo già composto due walzer e una ninna nanna per canto e pianoforte e in collegio mi esibivo in tutte le feste di carnevale, quando ci si riuniva nel salone grande e si ballava.

Fresca di diploma davo lezioni di pianoforte alla figlia di nostri amici, che conoscevano molto bene Giuseppe Mulè, il direttore del Conservatorio di Roma.

Un giorno, mentre io ero da loro, venne in visita Mulè e allora gli dissero: “Elena pretende di essere considerata una compositrice”. “Fatemela sentire” rispose lui pacato. Suonai un abbozzo di una mia composizione, che avrei sviluppato in seguito, *Apina rapita dai nani della montagna*. Mulè sobbalzò e rispose con fermezza: “Non è che si sente, è una compositrice!”.

Da allora ebbi sempre la sua stima.

A venti anni decisi di andare a studiare composizione e siccome al Conservatorio di Palermo non esisteva quel corso, scelsi Napoli, dove viveva mia sorella e anche perché il direttore del Conservatorio “S. Pietro a Majella” era Francesco Cilea, che avevo già conosciuto a Palermo, quando insegnava ancora lì. All’esame di ammissione presentai la mia lirica composta per mia sorella Virginia, che studiava canto; il testo era francese, *Avec l’âme* di Cantacuzène, mi ispirai molto a Debussy, che in quel periodo amavo moltissimo.

Era il 1919, con questo pezzo venni ammessa al settimo anno di corso e il Maestro Gennaro Napoli, presidente della commissione esaminatrice, dopo che ebbi finito di suonare mi batté la mano sulla spalla e disse “Andate in classe!”.

— A quel tempo sarai stata una delle pochissime ragazze a studiare composizione e musica in maniera professionale. Come erano i rapporti tra allievi ed insegnanti all’interno del Conservatorio?

«All’epoca la composizione era considerata una materia “maschile”; nella mia classe c’erano, oltre me, altre due ragazze, che però non erano molto interessate allo studio. I restanti erano tutti ragazzi. Studiavo con il Maestro De Nardis, un bravo insegnante di contrappunto e strumentazione, ma per imparare le altre forme musicali dovetti andare privatamente dal bravissimo Antonio Savasta.

All’interno del Conservatorio vigeva uno stretto rigore: le classi erano divise per maschi e femmine, vi erano addirittura due scale diverse all’esterno del palazzo; solo la classe di composizione era promiscua. Quando dovevo andare a lezione da De Nardis, una bidella mi accompagnava in classe e attendeva fuori dalla porta e, se dovevo uscire, mi seguiva sempre. Il direttore, Cilea, non poteva vedere un’allieva con un allievo e, se ciò capitava, si metteva ad urlare.

Ad un saggio di fine anno eseguii una mia composizione e andai poi a sedermi accanto a mio padre in sala. Cilea mi vide e strillò arrabbiatissimo: “Vada accanto all’ispettrice!”

— In classe hai però conosciuto tuo marito!

«Quando vidi Mario per la prima volta, mi piacque subito; era figlio del Barone Giuranna ed essendo rimasto orfano, viveva a Napoli con la nonna e la sorella. Fu un corteggiamento molto romantico, dilatato nel tempo e controllato da ambedue le famiglie. Non avevamo molto tempo a disposizione per vederci, solo in Conservatorio e ai concerti. Una volta scrissi anche a Mascagni per assistere alle prove generali della sua opera *Iris* al San Carlo di Napoli, perché non ci volevano far entrare. Lui fu gentilissimo, mi rispose e ci fece ottenere subito un permesso. È stato Mario a darmi il nome che non ho più lasciato. In collegio mi chiamavano tutti “Barbarina”, col diminutivo del mio cognome e Mario, in una delle sue prime lettere, scrisse: “Barbara, lasci che la chiami così, con questo nome che mi venne spontaneo alla mente fin dalla prima volta che l’ho conosciuta e che risveglia quella sua trepida grazia di colombella spaurita e di monacella fuggita dal convento a proseguire nel mondo grande il suo grande sogno d’arte...”.

Il periodo prima del diploma fu assai duro finché non arrivammo alle prove conclu-

sive: venni chiusa due volte a chiave in una stanza con pianoforte e branda per riposare, per 36 ore consecutive. Era consentito portare solo qualcosa da mangiare e un thermos col caffè. Dopo tanti sacrifici ottenni 10 e lode e quando andai a salutare la commissione d'esame, uno dei componenti esclamò: "La sua scena lirica è più bella di quella del *Belfagor* di Respighi!". Gli altri professori dissero: "Questa ragazza ha più talento di un uomo!".

– **Come è proseguita la tua vita dopo il matrimonio?**

«Ci siamo sposati a Palermo subito dopo il diploma; decidemmo di stabilirci a Milano, che allora era la capitale musicale, perché lì Mario avrebbe potuto trovare più facilmente una scrittura come maestro sostituto. In prossimità di Milano c'erano molte piccole città con bellissimi teatri e pregevoli stagioni liriche, parlo di Cremona, Modena, Parma, Bergamo. Io potevo continuare a studiare, prendevo delle lezioni private da Giorgio Federico Ghedini e una volta a settimana seguivo le conferenze di Ildebrando Pizzetti al Conservatorio di Milano. In seguito Mario sostitui un ottimo direttore, Franco Ghione, che proveniva dalla Scala. Diventammo molto amici.

– **In quegli anni milanesi come hai affinato il tuo apprendistato di compositrice?**

«È stata un'ottima esperienza il fatto di poter assistere a tutte le prove di mio marito e di Ghione, che era un magnifico concertatore, ciò mi è servito ad acquisire la pratica fondamentale della strumentazione e ad allargare il campo degli ascolti.

– **Chi hai conosciuto in quel periodo?**

«Attraverso Franco Ghione ho conosciuto diversi personaggi della lirica, come Maria Rota, zia di Nino Rota, il compositore così caro a Fellini, e splendida cantante.

Per lei composi le prime liriche edite da Ricordi ed eseguite poi da cantanti celebri come Maria Caniglia, Rosa Raisa, Rosanna Carteri, Virginia Zeani.

Con Maria Rota, durante una visita a Roma conobbi Alfredo Casella, grandissimo musicista e maestro, che avevo ascoltato in esecuzioni memorabili. Casella aiutava tutti i giovani nei quali scopriva un talento; ebbi presto la sua stima e considerazione, in una dedica mi definì "la cara nipotina Elena" e scrisse una lettera di presentazione per Frederik Stock, direttore della Chicago Symphony Orchestra.

– **Cosa vi portò ad andare negli Stati Uniti?**

«Fu tutta una serie di circostanze e di incontri fortuiti. In quel periodo gli impresari americani importanti venivano in Italia a caccia di artisti di grande valore, i musicisti e i cantanti italiani erano molto richiesti; venne in Italia Giorgio Polacco, direttore della Civic Opera Company di Chicago, sentì Mario dirigere e lo fece subito scritturare in America per un triennio.

Nell'ottobre del 1928 ci imbarcammo per gli Stati Uniti, il viaggio durò circa due settimane.

– **Come ti sei trovata in America, è stato difficile ambientarsi?**

«Fu un periodo meraviglioso, pieno di novità, sulla nostra nave viaggiava Walter

Toscanini, il figlio del grande direttore, che ci invitò ai concerti del padre nel periodo che trascorremmo a New York.

Toscanini mi regalò una sua foto con dedica e siccome io sapevo che egli faceva fare la sua firma dal figlio, scherzando dissi a Walter: “Ho stracciato la foto di tuo padre perché so che l’hai firmata tu!”. “Hai fatto malissimo” rispose il giovane “perché era l’unica con la firma originale!”.

A Chicago, dove Mario era “Assistant conductor” di Polacco conobbi meglio Frederik Stock. Stock mi invitò a tutte le prove generali, aveva un grande carisma ed era incredibile vedere come tutte le donne che entravano in sala si toglievano il cappello per rispetto, come se entrassero in chiesa.

Io gli diedi la lettera di Casella, lui volle sentire delle mie composizioni e decise di eseguirne due, *Apina rapita dai nani della montagna* per i concerti sinfonici di Chicago nel 1929 e *Marionette*. *Marionette* è un pezzo sinfonico-descrittivo per piccola orchestra, molto brioso e vivace. Venne acquistato per 60 dollari e depositato a Boston.

Queste composizioni erano state già eseguite in Italia nel 1925 alla sala Scarlatti dal maestro Franco Michele Napolitano.

— Che reazione ebbe il pubblico americano all’ascolto delle tue composizioni?

«A New York non ero presente perché ero già tornata in Italia, ma dei cari amici mi avevano spedito tutte le critiche scrivendo: “Peccato che non eri in sala a fare un bel ‘bow’ quando ti hanno applaudito così a lungo!”. Sono state le prime composizioni sinfoniche di una donna italiana eseguite in America. Il successo fu tale che rimasero in cartellone per parecchio tempo.

Furono poi immediatamente richieste dal maestro Pelletier ed eseguite l’anno successivo, nel 1930, al prestigioso teatro Metropolitan di New York, con uguale successo e lunga programmazione.

— Perché, visto il successo e i luoghi prestigiosi dove lavoravate, siete tornati in Italia?

«I guadagni, rispetto a quelli italiani, erano di gran lunga superiori e ci consentirono di fare degli investimenti. Avevamo, come si usa negli Stati Uniti ed in tutto l’occidente industriale, un agente finanziario che comprava all’occorrenza azioni di società tra le più diverse.

Come tutti gli artisti, per invogliare Samuel Insul, il padrone del nostro teatro, a riconfermare il contratto per gli anni successivi, avevamo investito molto nelle azioni della Civic Opera Company e delle Michigan Utilities.

Col crollo della borsa a Wall Street nel 1929 perdemmo tutto, Insul, dopo molti tentativi per salvarsi, fallì nel 1931, seguito a ruota dalla società dell’impresario. Non ci sarebbe stato più lavoro e tornammo in Italia.

— Che situazione avete trovato al vostro rientro in Italia?

«A Milano trovammo mia sorella Virginia in gravissime condizioni, morì poco dopo di setticemia lasciando a noi due la tutela del suo unico figlio dodicenne Riccardo, che divenne per noi come il nostro primogenito.

Con la crisi economica che c’era anche in Italia bisognava adeguarsi ed accettare

qualunque possibilità di lavoro offerta, Mario infatti assunse la direzione dell'ufficio di collocamento per gli artisti lirici.

Io ero rimasta sconvolta dalla morte così precoce di mia sorella ma mi costrinsi a suonare e a comporre.

— Negli anni seguenti nasceranno i tuoi figli Bruno e Paolo. Come sei riuscita a conciliare maternità e composizione?

«Con una grande forza di volontà e disciplina. Ebbi una prima gravidanza molto difficile e passai quasi tutto il periodo del puerperio a letto, alzandomi solo quando avevo un'ispirazione e dovevo accennare qualche idea musicale al pianoforte. Era stato bandito in quel periodo un concorso del sindacato musicisti ed io vi partecipai con una *Sonatina* per pianoforte.

Il 6 aprile del 1933 nacque Bruno e qualche giorno più tardi da Roma mi comunicarono che avevo vinto il primo premio.

— Quali sono state le composizioni di quegli anni?

«Nel 1935 nacque Paolo, io non avevo smesso di studiare e comporre: erano anni in cui le liriche popolari mi affascinavano molto facendomi ritornare col pensiero alla giovinezza. Io seguivo le parole dei testi usando un pentatonismo moderno; queste liriche vennero pubblicate da Ricordi: *Stornello*, da una poesia popolare toscana, *Canto arabo*, *Mi madre se mi date Giovannino*, *Canto storico*, dai canti greci tradotti dal Tommaseo, *La guerriera*, una canzone popolare narrativa, *Nanna nanna*, *Lamento di donna abbandonata*, *Tre canti a tre voci maschili*, *Canto di guerra*, i *Canti corali* del 1930, scritti per un concorso del sindacato musicisti (in commissione Mulè e Nataletti), che furono eseguiti all'EIAR di Torino, il direttore del coro era il maestro Achille Cosoli.

Precedentemente c'erano stati i *Tre canti per voci femminili e cinque strumenti* (Alegreze, ninna nanna e canto di nozze) composti nel 1928 e diretti da me a Palermo.

— Si succedono gli anni nei quali ottieni dei prestigiosi riconoscimenti internazionali!

«Sì, nel 1936 avevo scritto un *Adagio e Allegro per nove strumenti* (gli strumenti erano viola, violino, violoncello, contrabbasso, corno, flauto, oboe, clarinetto e fagotto) perché avevo conosciuto il gruppo del «Nonetto di Praga», che mi aveva commissionato un pezzo. Con quel pezzo fui invitata a partecipare al «Festival di Musica Internazionale di Venezia». Ero la prima donna italiana che partecipava a questa manifestazione, che aveva a quel tempo una grande risonanza in Europa e fuori.

A Venezia incontrai Paul Hindemith, grande compositore, che dopo aver ascoltato la mia composizione sentenziò: «Lei è molto talentosa!».

Per singolare destino mio figlio Bruno è diventato uno splendido esecutore delle sue musiche ed è direttore artistico della «Fondazione Hindemith» a Blonay in Svizzera!

— Arriva il 1936, l'anno in cui ad un tuo notevole successo lavorativo si avvicenda un'improvvisa ed inimmaginabile disgrazia.

«Nell'agosto del '36 Mario venne trasferito a Roma per breve tempo ed ebbe final-

mente l'occasione di ritornare come parte attiva nel mondo della musica: ottenne la direzione artistica del Teatro S. Carlo di Napoli.

Dovette trasferirsi e abitare provvisoriamente in una pensione in attesa di trovare un'abitazione per tutta la famiglia. Mario aveva l'abitudine di fare ginnastica e scherzando diceva: "Mi alleno, così se sarò disoccupato andrò al circo!".

Il 30 novembre io dovevo raggiungerlo a Napoli nel tardo pomeriggio, la mattina dello stesso giorno mi trovavo con mio figlio Bruno al sindacato dei musicisti per consegnare la partitura del mio poema sinfonico *Decima legio* per partecipare al concorso che scadeva quel giorno.

Nelle stesse ore Mario precipitava dal balcone della stanza dove abitava, di fronte al S. Carlo, mentre faceva ginnastica.

Decima legio, presentato anonimo al concorso, lo vinse con grande sorpresa da parte della commissione, alla notizia che un poema sinfonico per grande orchestra fosse stato scritto da una donna. Vinsi tremila lire e ci fu un ministro, il ministro Lentini che, avendo saputo che ero rimasta vedova con due bambini, mi regalò duemila lire.

– **Come venne accolto, successivamente, questo tuo "poema eroico"?**

«Il poema ebbe un enorme successo, ci furono sedici esecuzioni in Italia, Franco Ghione lo eseguì a Detroit, Bernardino Molinari lo eseguì a Roma con l'Orchestra di Santa Cecilia al Teatro Adriano ed era il massimo degli onori che allora si poteva ottenere, visto che Molinari era uno dei direttori più rinomati dell'epoca.

Gli orchestrali, scherzando, chiamavano il poema *Decimo leggio*.

Ebbe un'esecuzione anche alla Scala di Milano e dirigeva Edmondo De Vecchi, un mutilato di guerra; tale fu il successo che, finito il concerto, mi vennero tutti incontro e, dalla gioia, mi staccarono una manica della giacca; in quel momento si sentì un grido: "Prendi marito!" urlò un uomo e mi riportò crudelmente alla triste realtà, al fatto che ero vedova ed erano passati appena sei mesi.

– **Quali altri lavori hai composto nel periodo prima della seconda guerra mondiale?**

«Dopo i successi di *Decima legio* concentrai tutte le mie forze per ottenere una cattedra in Conservatorio perché per sopravvivere ciò era assolutamente necessario. Per avere la nomina non bastarono i successi e i riconoscimenti acquisiti, dovetti ugualmente sostenere un esame con prove difficilissime, ma lo superai ed ottenni la cattedra di solfeggio.

In quegli stessi anni avevo lavorato alla stesura del libretto per un'opera lirica.

– **Il genere operistico era il tuo mezzo espressivo, come ti sentivi nella doppia veste di librettista e compositrice?**

«Trovavo tutto ciò come una caratteristica in me connaturata, ero attratta dal teatro sin dall'età di tredici anni, quando accompagnavo mia sorella al pianoforte e imparavo a conoscere tutte le arie d'opera.

– **Cos'era più importante per te, la musica o la parola?**

«La parola doveva trovare la musica e questo lo si può notare soprattutto in *Jamanto*.

Il soggetto che avevo in mente era riferito ad una figura storica di una eroina realmente vissuta durante la guerra greco-turca, e si chiamava "Diamanto". Era stato Walter Toscanini a procurarmi i libri che narravano di questa storia di risorgimento della Grecia moderna. In questa stesura mi aiutò un librettista che mi corresse la metrica.

La commissione della censura fascista mi invitò, per motivi politici, a non toccare l'argomento Grecia-Turchia ed io fui costretta a modificare l'ambientazione: costruii una storia d'amore a Pisa, intorno all'anno mille, l'eroina Jamanto salva la sua città invasa dai saraceni.

— Prima dell'esecuzione di quest'opera lirica stavi per ottenere un altro importantissimo riconoscimento internazionale!

«Sì, nel 1938 ebbi una bella soddisfazione, la mia *Toccata* per orchestra veniva scelta per la partecipazione italiana al Festival Internazionale di Bruxelles. Ero la prima compositrice a rappresentare ufficialmente l'Italia all'estero. Questo successo artistico mi diede una nuova carica per continuare a comporre. Completai la mia prima opera lirica *Jamanto*, un'opera in tre atti per orchestra verdiana, nel 1941, e venne scelta, tra quindici opere anonime, dalla Commissione Permanente di lettura per le opere liriche della SIAE; in commissione c'erano Zandonai, Serafin, Mulè, Tommasini e Previtali, tra i più qualificati compositori, direttori d'orchestra e direttori artistici presenti al momento in Italia.

L'opera venne rappresentata all'inaugurazione della stagione teatrale al Teatro Donizetti di Bergamo, dirigeva Franco Capuana, un magnifico direttore, con il coro e l'orchestra della Scala, il tenore era Giacinto Prandelli, che debuttava, e il soprano Carla Castellani.

Fu uno splendido spettacolo che ottenne un grande successo di pubblico e di critica. Il critico Dante Alderighi scrisse che il terzo atto era l'atto più bello del XX secolo!

A seguito dell'entusiasmo suscitato dall'opera l'impresario Scalabrini la allestì nel '42 al Teatro Verdi di Padova ed era stata proposta per il '43 al Teatro Coccia di Novara.

Ma la guerra troncò l'affermazione di questi miei primi passi nell'opera lirica in teatro.

— Come hai passato il periodo della guerra?

«Lottando a più non posso, per continuare a lavorare, a comporre e badare all'educazione dei miei figli. Mi ero trasferita a Roma e avevo l'aiuto di Cosima, una donna che fin da giovanissima era entrata in casa nostra e per cinquantasei anni è stata una seconda madre per i miei figli.

Passai quegli anni anche a nascondere ed aiutare le persone perseguitate, ho esposto la vita per dare aiuto, ospitalità e cure, ed erano momenti terribili e dolorosi, di forte tensione emotiva.

Bruno rivelò la sua incredibile musicalità molto presto, anche lui aveva un "orecchio assoluto" e quando lui aveva cinque anni io battevo le nocche delle dita su vari punti del tavolo da pranzo e lui indovinava tutte le note.

A sei anni cominciò a studiare violino con il Maestro Vittorio Emanuele, il primo violino dell'orchestra della RAI, e concluse gli ultimi due anni di studio con Mario Corti al Conservatorio di Roma. Io assistevo sempre alle lezioni e nel pomeriggio, durante la mia

unica ora di riposo, lo sentivo studiare; se mi accorgevo che una nota era calante o crescente (ciò era molto raro!), dal letto lo correggevo dicendogli: “Alza quel dito!”.

Paolo, l'altro figlio, malgrado promettesse molto bene col violoncello, a dieci anni decise di lasciare lo strumento e dedicarsi a studi letterari e teatrali. Oggi è attore, drammaturgo e regista e nell'86 ha vinto il premio “Pirandello” per il suo dramma *La ferita nasosta*.

— **Di notevole successo sono state anche le tue trascrizioni e revisioni di opere, che hai realizzato nel periodo immediatamente successivo al conflitto mondiale.**

«Prima di realizzarle, alla fine degli anni '40, io ero in cerca di un altro lavoro supplementare all'insegnamento, per poter andare avanti.

Venivo da un periodo pieno di dolori ed amarezze. Scrissi ad un amico, Giulio Razzi, dirigente RAI, ed egli mi fece assumere come dattilografa, perché al momento non c'erano altre possibilità. Per migliorare la mia situazione, qualche tempo dopo andai da un amministratore delegato dell'ente. Egli, sentendo il mio nome, chiese se ero parente di Giuranna, autore dei *Tre canti alla vergine*, che aveva ascoltato da poco dalla sede radio di Torino; quando seppe che ero io mi fece subito ottenere la qualifica di consulente musicale, mi aumentò lo stipendio e mi fece un contratto di cinque anni.

È in RAI che ho realizzato delle revisioni di musiche antiche e di opere del '700 napoletano. Lo stesso Razzi mi commissionò una musica per strumenti senza archi e così composi gli *Episodi* per legni, ottoni, timpani e pianoforte, che furono eseguiti in un concerto pubblico alla RAI di Torino.

Feci le *Astuzie femminili* di Cimarosa e *La Molinara* di Paisiello. L'opera di Cimarosa fu subito richiesta dal Covent Garden di Londra e allestita alla Piccola Scala con la regia di Zeffirelli.

— **Risale allo stesso periodo una fruttuosa collaborazione con Ildebrando Pizzetti. In che occasione hai iniziato a collaborare con lui?**

«Nel 1950 fu istituito il Premio Italia che tra le varie arti comprendeva anche la musica. Fu invitato a parteciparvi Ildebrando Pizzetti, il compositore che prediligevo e che annovero fra i miei maestri.

Egli suggerì alla RAI di affidarmi il compito di trascrivere per canto e pianoforte l'opera *Ifigenia*, che egli stava componendo per concorrere al premio. Fu un lavoro estenuante, lo realizzai in venti giorni; Pizzetti componeva e nel pomeriggio mi dava dieci pagine di partitura, ed io la mattina seguente gliele riportavo trascritte e le consegnavo al suo inserviente, che veniva a ritirarle nel mio ufficio alle nove, affinché la cantante potesse provare il pomeriggio dello stesso giorno.

Pizzetti vinse il premio con mia immensa gioia e da lì nacque una collaborazione importante, egli volle sempre che fossi io a trascrivere le sue opere e in occasione della sua ultima opera *Clitennestra* mi ha regalato il manoscritto del preludio dell'opera con una splendida dedica.

— **Come era Pizzetti di persona?**

«Con me era molto affabile ma aveva un carattere estremamente difficile, andava

un po' a simpatie, se stimava un musicista era gentile, altrimenti era terribile.

Per me Pizzetti era uno degli uomini di teatro tra i più stimati, la qualità della sua musica era pregevole e le sue opere entravano molto nell'immaginazione del pubblico.

– Siamo attorno ai primi anni '50, epoca in cui Toscanini ritornerà in Italia.

«Toscanini era desideroso di rivedere Roma dopo la guerra. Io ottenni di fargli ascoltare Bruno, che nel frattempo era diventato un giovane virtuoso di viola e viola d'amore, e si era unito ad un gruppo di undici giovanissimi, in parte allievi di Remy Principe, che avevano formato il complesso "I Musici". Toscanini apprezzò la tecnica, la bellezza del suono e il perfetto sincronismo dei ragazzi e dopo, sentendo Bruno eseguire un concerto per viola d'amore di Vivaldi, disse: "Il suono di questo ragazzo mi commuove!"».

– Un'altra soddisfazione di questo genere, che in qualche modo testimonia anche il valore dei tuoi consigli didattici, l'hai avuta all'inaugurazione del terzo programma radiofonico della RAI.

«Sì, all'inaugurazione del terzo programma fu invitato a dirigere Herbert von Karajan; in programma c'era anche una composizione che il mio amico e insegnante Giorgio Federico Ghedini aveva composto per l'occasione, un pezzo per viola e orchestra d'archi intitolato *Viola e viola d'amore se piace*. Bruno suonò e alla fine del concerto Karajan disse di fronte a tutti: "Non conosco altri che abbia il suono di questo ragazzo!". Così Bruno ebbe il suo battesimo internazionale.

– Cosa ti ha condotto ad ispirarti alla tematica storica di Mayerling, il testo della tua seconda opera lirica?

«Stavo passando un'estate a casa di un mio carissimo amico musicista, Alberto Bruni Tedeschi a Castagneto Po; egli mi suggerì, anzi quasi mi impose il soggetto della appassionante e tragica vicenda d'amore tra Rodolfo d'Asburgo e Maria Wetzera e questa parte romantica mi affascinava, sembrava fosse un tema creato apposta per me.

Nel '56, barcamenandomi tra lavoro al Conservatorio, dove nel frattempo ero passata all'insegnamento dell'armonia e del contrappunto, e le collaborazioni con la RAI, riuscii finalmente a completare l'opera.

Parlai con Vittorio Viviani, figlio del grande Raffaele, che aveva già scritto diversi libretti per altri compositori, e lui realizzò il testo dell'opera.

Nello stesso periodo venne bandito un concorso al Teatro dell'Opera di Roma, io partecipai con *Mayerling*; la commissione era composta da Guerrini, l'allora direttore del Conservatorio di Roma, Bustini, presidente dell'Accademia di S. Cecilia, Labroca, Peragallo, Santini, direttore d'orchestra, e Ziino.

Da parte di un componente del sindacato vengo a sapere che l'opera scelta è la mia. Presa di sorpresa e frastornata dalla gioia, chiedo ingenuamente la conferma ad un membro della commissione, che in quel periodo faceva un po' il "cascamorto". Il concorso venne subito annullato.

Col cuore gonfio di dolore, sia per la delusione che per la concomitanza dell'anniversario della morte di mio marito, la stessa persona mi vide con le lacrime agli occhi e molto cinicamente chiese: "Che credeva di aver composto, un'opera romantica?"».

“Maestro,” risposi io, “ognuno fa il romantico come lo sente!”.

Labroca, che era in commissione e aveva apprezzato molto l’opera, decise allora di far realizzare, se non altro, l’esecuzione radiofonica e ciò avvenne nel 1958 con la direzione di Previtali, e nel 1960 venne scelta dalla commissione artistica del Teatro San Carlo di Napoli.

Dopo questi notevoli successi, testimoniati anche dall’apprezzamento del pubblico e della critica, tentai di avere esecuzioni in altri teatri.

– La tua è stata una lotta costante per dimostrare, nonostante tutti i riconoscimenti nazionali ed internazionali ottenuti, che sapevi fare il tuo mestiere!

«È vero. Ghedini si prodigò affinché il notissimo direttore Victor de Sabata, l’allora direttore artistico della Scala di Milano, ottenesse la partitura di *Mayerling*. Dopo un po’ di tempo Ghedini mi scrisse: “De Sabata ha lo spartito sul pianoforte, gli piace ma non si decide”.

– Perché?

«Probabilmente perché ero una donna. L’opera, poi, è stata sempre di predominio maschile. De Sabata aveva delle allieve donne che avevano scritto anche per teatro. Ma non c’è mai stato nulla da fare.

– All’epoca quante compositrici c’erano che avevano il tuo stesso successo? Quali erano i rapporti con loro?

«Non mi risulta ce ne fossero molte, in Italia, donne che avevano esecuzioni e rappresentazioni; oltre me c’era Emilia Gubitosi, che aveva sposato l’organista Napolitano, ma non aveva molte esecuzioni.

Aveva iniziato a studiare composizione, ma poi aveva lasciato per seguire l’attività del marito, Elsa Respighi; tra di noi c’era sempre un po’ di gelosia, anche se lei è sempre venuta alle rappresentazioni delle mie opere.

Ad un festival di musica femminile, organizzato dalla cantante e musicologa Patricia Adkins Chiti, venni presentata a lei dall’organizzatrice del festival, che non era al corrente della nostra lunga amicizia. Elsa disse: “Barbara è la prima compositrice d’Italia”, e io le risposi un po’ seccata: “È per questo che nel tuo libro non mi hai neanche citata?”. “Però ti ho ricordata nel secondo”, si scusò lei e io incalzai: “No, non è vero perché tu il libro lo hai già scritto!”.

– Come proseguì la tua battaglia per *Mayerling*?

«A seguito del successo napoletano l’opera fu richiesta anche a Palermo, diretta da Scaglia; la mia città natale aveva impiegato sessantatré anni per accorgersi che non ero una dilettante!

– Dopo queste opere, quali sono stati i tuoi lavori più recenti?

«Nel 1967 il mio *Concerto per orchestra* vince il “Premio Internazionale Città di Trieste” e la prima esecuzione sarà lo stesso anno a Torino, presso l’Auditorium della RAI, diretta da Mario Rossi.

Nel 1971 avevo raggiunto l’età pensionabile e lasciai il Conservatorio.

Era da molto tempo che non componevo perché non riuscivo a trovare temi che mi attraessero molto.

Verso la fine degli anni '70 pensai ad una terza opera: un argomento che mi premeva molto e che è un dramma contemporaneo: è la droga, la dipendenza e la schiavitù che porta questa sostanza, fino alla completa autodistruzione.

Un giorno vidi una povera ragazza sdraiata sotto un ponte in evidente stato confusionale; questo fatto mi colpì molto, mi riportò al dolore dell'attualità; chiesi ad un mio amico musicista e letterato, Carlo Pinelli, di scrivere il libretto, la storia di una brava ragazza che per salvare il suo ragazzo si droga e rimane vittima del suo sacrificio. L'opera la chiamai *Hosanna*.

– Hai avuto difficoltà per farla eseguire?

«Devo la prima rappresentazione, realizzata a Palermo, alla sensibilità di un valente compositore siciliano, Girolamo Arrigo, che aveva studiato e vissuto per molti anni a Parigi ed è diventato direttore artistico del Teatro Massimo. Dopo aver preso visione dell'opera chiese quanti anni avessi, e alla risposta “Quasi ottanta” rimase molto sorpreso e non mi fece attendere molto; *Hosanna* fu eseguita nel 1978, abbinata all'opera *Il cordovano* di Goffredo Petrassi, secondo me uno dei più grandi compositori italiani di oggi.

Hosanna venne anche eseguita a Roma, nel 1989, presso l'Auditorium dell'Accademia di Santa Cecilia. Un critico della stampa scrisse: “Mi è parso di assistere ad un omicidio!”. Alla fine del concerto, mentre attraversavo il palcoscenico per salutare l'orchestra e il pubblico, Petrassi mi venne incontro e abbracciandomi disse: “Barbara, sei la più grande compositrice italiana!”. Rimasi commossa e confusa. Una frase del genere detta da lui!

– Quali altri riconoscimenti del tuo lavoro hai avuto in questi ultimi dieci anni?

«Di anno in anno c'è sempre stata qualche piacevole sorpresa!

Nel 1989, in occasione del centenario della morte di Rodolfo d'Asburgo, ci fu la trasmissione radiofonica al “Piccolo Teatro” di Torino e il critico della “Stampa” Gualerzi scrisse che, “malgrado non ci fosse l'apporto delle scene l'opera era di grande forza drammaturgica!”, ed ebbe un ottimo successo.

Nello stesso anno la radio austriaca O.R.F. trasmise l'edizione radiofonica di *Mayerling*, eseguita dall'orchestra della RAI di Torino nel 1951.

Nel 1980 composi un pezzo dedicato all'arte di mio figlio Bruno, *Solo per viola*. Nel 1983 sono stata eletta “Accademico” di Santa Cecilia, prima donna compositrice negli annali della centenaria e prestigiosa istituzione italiana.

Nel 1985, in occasione dell'anno europeo della musica, ho ricevuto il “Premio Domina” per le arti e le scienze. Mi hanno ricordato anche tanti amici, Giuseppe Sinopoli in un concerto del 1987 a Santa Cecilia diresse due miei brani in trascrizione orchestrale, l'*Andante* e la *Toccata*, definendoli alla stampa come un “personale omaggio a questa illustre compositrice italiana ottantottenne”.

Nel 1990 l'Accademia Internazionale delle Arti “Leonard Bernstein” di Roma, in occasione del mio 91° compleanno, mi ha dedicato un bellissimo concerto monografico includendo la prima esecuzione di una delle mie ultime composizioni, la *Messa Si-*

nite parvulos per soprano, coro di voci bianche e pianoforte.

Oggi aspetto con ansia e gioia la prima esecuzione di *Mayerling* al Teatro dell'Opera di Roma, dopo quarant'anni di attesa. È una grande vittoria preceduta da una lunga lotta, e devo dire grazie a tanti amici che mi hanno aiutato!

– **Qual è il tuo rapporto con l'oggi, con la musica contemporanea?**

«Ho difficoltà a capire le tendenze, a mio avviso c'è molta degenerazione, spesso quello che si compone è sempre uguale, uniforme; io mi interesso a tutto ma ritengo che un compositore abbia delle responsabilità, egli deve creare sì delle sonorità inaspettate, ma deve esserci bravura, capacità, devono esserci delle "sfumature" importanti; in giro c'è una notevole monotonia.

– **Ma tra i vari compositori contemporanei c'è qualcuno che stimi, che ti interessa?**

«Ho già citato Petrassi, senz'altro mi interessano anche le ricerche di Berio. Tra le compositrici vorrei ricordare Irma Ravinale, dalla cui scuola sono usciti bravi allievi come Ada Gentile e Maurizio Prosperi, e Teresa Procaccini.

– **Dei tuoi allievi ricordi qualcuno in particolare?**

Uno che si è poi occupato dei nuovi linguaggi è stato Domenico Guaccero, di notevole talento, e studiava tantissimo. Più di recente Matteo D'Amico mi ha definito "la mia mamma compositiva", perché veramente gli ho insegnato l'abc!

– **Hai mai composto musica per film?**

Una volta sola, in tempo di guerra, ho composto la musica per un film *Il diamante nero*, un film francese, tradotto in italiano, che poi è andato perduto. Ma non mi interessava la routine.

A Milano ho conosciuto da ragazzo Mario Nascimbene, allievo di Pizzetti, e conosco Ennio Morricone, che stimo moltissimo.

– **Qual è, secondo te, il futuro della musica e di quella classico-contemporanea?**

«Non lo so. Capisco solo che io personalmente non riesco ad inserirmi, sarà un mio limite, non avrò gli aggiornamenti necessari, ma il fatto è che sono troppo sentimentale, sono come "calcificata" nella tradizione ed in questo mio mondo fatto di sensazioni, di comunicazione di gioia e di bellezza, non riesco ad andar via dal passato; in *Hosanna* ho cercato delle aperture, ho sentito delle sovrapposizioni, delle combinazioni sonore, ma non di più, e mai quelle che ti danno "i pugni negli occhi"!

– **Oggi quali sono le difficoltà per una donna compositrice?**

«Prima la donna non era presa sul serio, oggi ha maggiori possibilità e le difficoltà sono minori; la strada è aperta: ognuno, se vuole, può comporre e far eseguire. Poi, se si emerge, non lo so. Intanto il muro è stato buttato giù!

Liberamente tratto dal libro *Barbara Giuranna: una vita, una musica, un secolo* di Daniela A. Bruni, © 1993.

«Mayerling»: guida all'ascolto

di Maurizio Prosperi

ATTO I

Quadro primo

Un vigoroso ritmo di valzer, scandito dai bassi dell'orchestra, al quale si sovrappongono inquieti disegni melodici dei violini nel registro acuto, ogni volta interrotti sul punto culminante, ci trasportano immediatamente nell'atmosfera a un tempo magica e febbrile della «grande Vienna» alla fine dell'Ottocento. Il carattere inquieto di questo inizio si schiarisce nel successivo canto del coro, in cui la melodia, nella chiara tonalità di re maggiore, si abbandona alla dolcezza del «canto per terze»: uno dei tratti più inconfondibilmente «viennesi» nella grande tradizione del valzer. Il colore si addolcisce ulteriormente, all'entrata dell'Arciduca Giovanni, nelle estenuate movenze di una melodia del flauto, su un morbido accompagnamento pizzicato degli archi, la quale sembra quasi girare su se stessa in sinuose volute e che potremmo definire «figurazione avvolgente». Sulle parole dell'Arciduca «Ecco il cuore viennese, un cuore eternamente innamorato» e del coro delle donne «Dolci sospiri, parole d'amor» riappare il «canto per terze» dell'inizio, reso ancor più seducente dalla tonalità di sol bemolle maggiore (una delle più dolci). Ma subito dopo, sulle parole «È l'agonia di Vienna incatenata in un'illusione di vita felice» ricompare minaccioso il ritmo di valzer dell'inizio su armonie dissonanti e in crescendo, che culmina nell'episodio successivo: su aspri ed ostinati accordi vengono annunciati da due strilloni gli eventi cruciali del momento: la seduta storica al Parlamento in Ungheria, i tumulti, la richiesta di indipendenza dall'Austria. Questo annuncio infiamma i presenti che, al grido di «Viva l'Ungheria» e tra l'entusiasmo generale danno inizio ad una «czarda», cui si unisce, dai tavoli del caffè Kriou, un canto popolare ungherese. L'arrivo del barone Krauss e dei suoi poliziotti mette bruscamente fine ai canti e alle danze: riappare d'improvviso il ritmo di valzer dell'inizio, reso più minaccioso e pesante dalla dinamica in fortissimo e dagli accordi ostinati e dissonanti, a sottolineare le amare parole dell'Arciduca: «È bastato un canto, e il carceriere è accorso». L'episodio si arresta all'arrivo dell'Arciduca Rodolfo d'Asburgo, l'erede al trono dell'Impero Austro-Ungarico, il quale, creando immediatamente intorno a sé un'atmosfera di riverenza e rispetto, si rivolge al popolo con espressioni di simpatia per la nazione ungherese. Tra grida di ev-

viva dapprima solenni e poi sempre più entusiastiche, e con una giubilante ripresa a piena orchestra del «canto per terze» dell'inizio, si conclude il primo quadro.

Quadro secondo

Un interludio strumentale ci strappa d'improvviso dall'atmosfera festosa del primo quadro per immergerci nel vivo del dramma, con l'irrompere di uno dei temi più significativi dell'opera, che si potrebbe definire «dell'amore fatale». Ad esso si affianca, nella seconda parte, un enigmatico disegno ostinato dei bassi («calmo e spazioso» è scritto in partitura) che gira su se stesso in pianissimo sullo sfondo di lontani e misteriosi accordi «maggiori» per spegnersi come un brivido nell'estremo registro acuto dei violini. Ritroviamo tale elemento misterioso in apertura del secondo quadro, ad indicare la placidità della notte profonda che avvolge ogni cosa, «monda di ogni umano clamore»; su questo sfondo sospeso si snoda il dialogo tra i due cugini, Rodolfo d'Asburgo e Giovanni Salvatore, durante il quale si delineano chiaramente i rispettivi caratteri: introverso, lirico e profondamente consapevole delle miserie umane, Rodolfo; ardente e generosamente proteso verso il tumultuare della vita e della storia, Giovanni. Il canto di Rodolfo, triste e sereno ad un tempo, viene ripetutamente interrotto, quasi con asprezza, da Giovanni, che lo esorta a cercare nella lotta per la libertà il senso della vita; ma Rodolfo medita sconsolato sul suo isolamento familiare e politico: la musica prende quasi un andamento di marcia funebre. Ma, ad un tratto, ecco avanzarsi un'ombra femminile lungo il viale, avvolta da un pallido alone lunare: è lei la «bianca chimera» che Rodolfo attendeva, la baronessina Maria Vetsera. L'apparizione è come dolcemente avvolta nelle sonorità incantate dell'orchestra. Lasciato Giovanni nell'ombra, Rodolfo muove incontro alla fanciulla, mentre su morbidi accordi degli archi risuona calmo e trasognato nell'ottavino e nel flauto il «tema dell'amore fatale». Siamo all'inizio del dolcissimo duetto dei due amanti: nel momento in cui Maria svela il proprio nome le sonorità dell'orchestra, fino allora sempre più rade, sbocciano in un accordo degli archi dal calore intimo e irradiante che prefigura il clima armonico ed espressivo dell'episodio seguente: sulle appassionate parole di Maria «ma non potevo frenare in me quest'ansia di rivedervi», prima vera confessione di sentimento, prende avvio in orchestra un movimento ondulado, di dolcissima vaghezza armonica e ritmica quale sfondo incantato e al tempo stesso partecipe delle tenere e commosse espressioni d'amore di Maria e Rodolfo.

Estatico vertice di tale percorso è l'arioso di Maria «Sento in me una fragranza di fiori», in cui il movimento ondulado presente in orchestra, già prima dolcemente placatosi, cede il passo al purissimo canto di Maria quale protagonista assoluto. Al suo svanire in «pianissimo» fa eco l'arioso di Rodolfo «Oh, carezza di mani fresche sulla fronte», in cui ricompare il «tema della notte» dell'inizio nei bassi, sulle parole «Impaurito del mondo respirerò l'azzurro nell'infinito cielo», in un crescendo che culmina su un accordo maggiore che incorona l'ultimo «grido» di Rodolfo in un alone di luce. L'improvvisa, fugace riapparizione, subito dopo, del «tema dell'amore fatale» vela l'atmosfera estatica di una sottile nota d'angoscia che si precisa poco più oltre nella fredda sonorità di quegli indefiniti, quasi spettrali accordi altissimi del pianoforte sullo sta-

gnante sfondo degli archi, che commentano le parole di Maria «abbrivire mi sento come le foglie di queste antiche piante». Alla chiusa dolcemente estatica che conclude il duetto, irrompe stridente, «il tema dell'amore fatale», prima che tutto si dissolva quasi improvvisamente in un clima sospeso, venato di indefinibile presagio, mentre Maria si allontana nella notte.

ATTO II

Quadro primo

Sui pesanti velluti neri di un «andante austero» si apre il drammatico dialogo tra il nunzio apostolico di Leone XIII a Vienna, Monsignor Galimberti, il conte Taaffe, primo ministro, e Rodolfo d'Asburgo. È il momento in cui viene dolorosamente allo scoperto il contrasto tra «ragion di stato» e sentimenti, finora rimasto allo stato latente: Rodolfo vede negarsi la possibilità di coronare il suo sogno d'amore sposando Maria, non avendo ottenuto il consenso papale al divorzio dall'Arciduchessa Stefania. Il dialogo procede serrato, e il profondo turbamento del principe esplode a tratti in espressioni veementi; ma il motivo di più profondo dolore sono le odiose insinuazioni, dapprima circospette, poi manifeste, sulla moralità della sua Maria. Esse prendono musicalmente corpo in un disegno melodico cromatico, tortuoso ed inafferrabile, che compare per la prima volta sulle parole del conte Taaffe: «Libertà, deliziosa parola ma gonfia forse di sogni». L'episodio culmina nello scoppio dell'adirata protesta di Rodolfo: «Infamie..., menzogne!» che anche musicalmente sembra compiere un disperato sforzo di contrastare l'avanzata inesorabile del disegno cromatico, fattosi ora minaccioso ed incombente. Congedati bruscamente gli ospiti, Rodolfo rimane solo, dando sfogo al suo sconvolgente dolore in un appassionato arioso, culminante nella straziante invocazione del nome della sua amata sul «tema dell'amore fatale», per poi ripiegare, sullo sfondo di lenti accordi ripetuti e di sinistre ombre dei bassi, in un mestissimo gesto che vorrebbe essere di speranza: «Fa' ch'io creda ancora nei valori della vita». Al romantico suono di un violino solo su immote sonorità degli archi, compare l'Imperatrice Elisabetta, l'affettuosa consolatrice di Rodolfo, suo figlio, e l'unica che può dividerne la tragedia di non essere padroni del proprio destino, lei che sconsolatamente afferma di aver dovuto vivere «costringendo al silenzio le voci dell'anima». Il suo canto è tutto un accorato rimpianto della giovinezza ardente ed impetuosa, e il nucleo melodico fondamentale, che ricade stancamente sulla stessa nota dopo un moto ascendente e discendente (in massima evidenza sulle parole «O mia giovinezza») esprime come non mai il doloroso anelito e la sconsolata rinuncia. Due cuori feriti, senza speranza, che uniscono i loro gemiti nel breve duetto conclusivo sullo sfondo implacabile del tema dell'«Andante austero» con movenze quasi da marcia funebre, ma ai quali non è concesso neppure il tempo di sfogare per intero il loro dolore: «Sua Maestà l'Imperatore attende Sua Altezza l'Arciduca».

Quadro secondo

Alla severa e tormentata atmosfera del primo quadro subentra ora la caleidoscopica

policromia e la fastosa animazione del gran ballo all'Ambasciata di Germania, al ritmo animatissimo di un vorticoso valzer. Ben diversa è l'atmosfera rispetto al ritmo di valzer che apriva il primo atto: qui esso si fa grandiosa pittura d'ambiente, e forma un grande pezzo chiuso su se stesso che ci avvince in una girandola di motivi ora più vivaci ora più languidi e rallentati. Al cessare del valzer, quasi tutti escono, mentre una figurazione dei violini introduce il successivo dialogo tra cinque personaggi rimasti in scena: il maggiore Koerdely, il tenente Schiedhofer, la signorina Amy Wilder, il conte Boerschel e la signorina Frida Ellinger. Il tono è di amichevole schermaglia, e l'episodio culmina nel brindisi all'Imperatore e alla città, trovando il suo momento più incantevole e veramente «viennese» nella dolcezza, ancora una volta, del «canto per terze» nella chiara tonalità di re maggiore sulle parole «Qui è la vita un valzer d'amor». A questo segue immediatamente, sulle delicate sonorità dell'arpa, della celesta e dei campanelli, l'entrata di Maria Vetsera, tra i commenti entusiasti delle amiche, le quali non cessano di ammirarne i gioielli. Le sue prime parole sono timide, quasi trasognate: ben sottolinea il momento la dolce ed esitante voce dell'oboe. Maria viene invitata a cantare, insistentemente, ma si scusa; in realtà a malapena riesce a dissimulare l'angoscia interiore; al suo reiterato diniego risuonano, come estraniare e su un'armonia dissonante, le prime note dell'introduzione del Lied *La morte e la fanciulla* di Schubert, accennate al pianoforte dall'ufficiale Kleber, in stridente contrasto con il sottostante ritmo di valzer dei violini, che sembra voler prolungare la spensieratezza della festa sull'orlo del dramma imminente. L'improvviso irrompere di una veloce figurazione in «fortissimo» dei violini segna il definitivo distacco dall'atmosfera gioiosa della festa per immergerci nella cupa fatalità di un funesto presagio. Sul fosco tremolo del timpano emerge con drammatica evidenza il celebre Lied: è uno dei momenti di più alta intensità drammatica di tutta l'opera, che unisce in meravigliosa assonanza i tristi accenti del Lied con le ombre del destino di Maria Vetsera. Ella canta lo stupendo Lied: ma di colpo si interrompe, all'entrata dell'Arciduca Rodolfo e dell'Arciduchessa Stefania, di cui sostiene immobile un lungo sguardo di sfida, sottolineato dalle aggressive figurazioni dei violini e delle viole su aspri accordi tenuti dei fiati. L'Arciduchessa esce, con parte del suo seguito, e l'azione segna un momento di pausa, seppur forzata; l'Arciduca, conquistato dalla bellezza del Lied, ne canta egli stesso le ultime parole. All'invito dell'ambasciatore di passare nel salone degli specchi per la grande quadriglia e il brindisi, Rodolfo esce, seguito da tutti. Un vecchio maggiordomo, rimasto ultimo, si imbatte in Maria che rientra. Ella è sconvolta: va cercando affannosamente uno zaffiro, dono di Rodolfo. Ma, per un momento, il suo affanno si placa in una commossa rievocazione dei momenti più felici del suo amore, in un'atmosfera di dolce e trasognata mestizia. Ma non c'è tempo, quasi, per i ricordi, gli eventi incalzano: su un ostinato di tre note dell'orchestra, dapprima agitato, poi più lento e sinistro, Maria apprende dalla contessa Larisch la triste sorte che attende Rodolfo: l'esilio, per ordine dell'Imperatore, in seguito ad aspri urti politici. Poi, la situazione precipita: introdotta da tre fulminanti figurazioni seguite da quattro pesanti accordi, la minacciosa apparizione del barone Krauss, il capo della polizia, è il segnale che il destino di Rodolfo si sta compiendo. Maria è paralizzata dal terrore, la sua muta angoscia vibra nel tormentoso moto ascensionale della melodia di un violino, di una viola e di un fagotto, disperatamente soli a risuonare in quel silenzio tragico, prima del fatale annuncio: Rodolfo ha

lasciato il palazzo. Maria è ora sola con la sua disperazione: anche la voce dell'orchestra è come raggelata nei tremoli degli archi, mentre il clarinetto ripropone, mestamente, il tema del suo ultimo arioso; alla fine, il suo pianto è desolato, irrefrenabile, mentre dai saloni giungono le note solenni dell'inno austriaco.

ATTO III

Un minaccioso squillo dei corni, su di un breve ed angoloso disegno melodico che si potrebbe definire «motivo della libertà impossibile», ci porta solennemente nella solitaria atmosfera del castello di Mayerling. La musica risuona di fieri ed ostinati accenti di cospirazione e di sedizione, e di sinistri presagi di guerra: su ritmi e armonie cupamente solenni e al tempo stesso carichi di tensione mal repressa, si snoda il discorso del principe Filippo di Coburgo ad alcuni signori, in attesa dell'Arciduca Rodolfo per una battuta di caccia. Echi di tonalità maggiori e minori cromaticamente ampliate e un incedere ritmico rigido e a tratti quasi salmodiante nelle invocazioni del coro sottolineano la gravità del momento. Rodolfo giunge, pallido e stravolto, e le sue prime parole «No, no, voi acclamate un vinto!» (mentre risuona nell'acuto il «motivo della libertà impossibile») sconcertano i presenti che, con in testa il principe Filippo, cercano di rincuorarlo. Ma l'atmosfera permane tesa, né vale ad ammorbidirla la bonaria presenza musicale del fiaccheraio di Rodolfo, Bratflisch, con la sua canzoncina popolare, richiestagli da Rodolfo nel disperato tentativo di voler essere «allegro»; ma ormai non c'è più spazio per i toni allegri e spensierati. Bratflisch canta il suo motivo solo, in un silenzio teso, forzato, interrotto sulla metà da un arpeggio fulmineo, sinistro, e tosto sparisce come inghiottito dalle armonie degli archi che sottolineano l'arrivo dell'Arciduca Giovanni. Questi è latore di notizie politiche disastrose, che decidono la sorte del cugino Rodolfo: la rivolta d'Ungheria è stata soffocata nel sangue. Il duetto tra i due, che segna il culmine della prima metà dell'atto, ha un andamento grave, di marcia funebre, e sovrappone all'implacabile, tirannica rigidezza del ritmo dei bassi l'incedere solenne di una melodia ad accordi degli archi la quale, giunta al parossismo sul culmine di un grande crescendo, gradualmente decresce di intensità fino a spegnersi sul sordo rullare del timpano, dopo un ultimo sussulto del «motivo della libertà impossibile». Ma, al senso di desolazione di questa chiusa si contrappone un risveglio della volontà d'azione: inquiete figurazioni dei violini alternate a cupi unisoni dei bassi sottolineano l'esortazione di Giovanni alla fuga, mentre dal canto suo Rodolfo mette a parte il cugino di un piano insurrezionale destinato a far cadere l'Imperatore. In tutto l'episodio il colore orchestrale permane fantastico e misterioso. Al patetico colore degli archi spetta poi il compito di sottolineare espressivamente la decisione di Rodolfo di rimanere a Mayerling e di far ricondurre a Vienna Maria, nel frattempo giunta. Un tortuoso recitativo dei violoncelli e contrabbassi soli, cui pongono bruscamente termine due accordi di tutti gli ottoni, pesanti come pietre tombali, esprime tutta la disperazione che invade Rodolfo, fatta ad un tempo di solitudine e di impotenza contro il destino. È quanto dirà subito dopo: su un'orchestra dai colori cupi e lugubri si snoda la prima parte del tormentoso cammino psichico di Rodolfo verso l'abisso: è una desolata invettiva della coscienza di un uomo singolo prigioniero degli eventi e del tarlo morale ere-

ditato dalla propria stirpe e, per ciò stesso, avviato inesorabilmente ad un destino di disfacimento e di morte. Tale destino, ancor prima di realizzarsi nella realtà, si materializza nello spaventevole delirio che segue, tanto più triste se si pensa che Maria vi assiste, non vista, nel fondo buio della sala. Sull'indistinto brusio di un trillo profondo dei contrabbassi la stagnante immobilità dell'accordo delle viole e dei violini si frantuma ad un tratto in una tetra figurazione ostinata di sapore vagamente bachiano, ogni volta interrotta, che segna il progredire ossessivo della visione, culminante nel «tema della libertà impossibile» scandito, con tragica antitesi, sulle parole di Rodolfo «No, sono libero!». A questo punto, Maria si avvicina: la sua prima voce è un sillabare amorosamente il nome del suo Rodolfo su un motivo di quattro note, dolente, subito ripreso in «fortissimo» da tutti gli archi. Nel successivo, breve recitativo tra i due, in cui Rodolfo a poco a poco esce dalla semi-follia, è espresso il proposito definitivo: nessuna fuga, «Mayerling è la morte», scandisce Rodolfo sulla gelida fissità di un accordo degli archi. Siamo ormai alla fine del dramma: il tormento fin qui patito si placa in tenerissime visioni d'amore al di là della vita, che prendono avvio in un clima di quasi assoluta atemporalità e su colori orchestrali tenui e delicati, quasi ad acquarello; tocchi magici e dolcissimi dell'arpa e del vibrafono, alonature timbriche di tremoli del flauto e del clarinetto, estese poi a tutti gli archi fino ad abbracciare in un unico grande palpito tutta l'orchestra nel grande guizzo in crescendo verso l'alto, che suggella la visione di eternità dei due amanti, immergono l'addio al mondo di Maria e Rodolfo in una luce purissima. Le parole hanno espresso tutto: l'estasi dei due amanti, ormai, è muta, ineffabile; solo alle pure note dell'orchestra, nel breve intermezzo seguente, ancora una volta segnato da un grande crescendo, è affidato il compito di commentare splendidamente il loro estremo anelito d'amore. Due sole parole, l'ultima loro voce: i loro nomi. L'orrore e l'angoscia per la loro fine appartengono solo al mondo, non più a loro: il capolavoro di Barbara Giuranna mirabilmente si conclude.

L'Amleto austriaco

di Ivana Musiani

Se in quel freddo e funesto 30 gennaio 1889 il conte Josep Hoyos-Spritzenstein fosse riuscito ad arrivare alla reggia di Hofburg ancora prima delle 10 e 11 minuti del mattino, invece di interrompere la lezione di greco dell'imperatrice Elisabetta, avrebbe interferito nel rituale — che prendeva due ore — della pettinatura delle lunghissime e adorate chiome (lo strappo di un solo capello era motivo di licenziamento in tronco dell'incaricata) della cinquantunenne ma sempre affascinante Sissi.

Era già stato un miracolo se il compagno di caccia di Rodolfo era riuscito ad arrivare a quell'ora: dopo l'atroce scoperta e il rifiuto dello sconvolto Filippo di Coburgo (fratello dell'arciduchessa Stefania e quindi cognato dell'appena defunto erede dell'impero austroungarico) a farsi latore del tragico evento, non rimaneva che il conte Hoyos ad assumersene le responsabilità. Il conte fece volare la sua carrozza sulle strade ghiacciate che da Mayerling portavano a Baden, dove sapeva che sarebbe transitato l'espresso Trieste-Vienna. A Baden però il treno non era autorizzato a far salire i viaggiatori, così Hoyos si trovò costretto a rivelare per disperazione, al fiscalissimo capostazione, che doveva recarsi dall'Imperatore per portargli la notizia della morte del suo unico figlio maschio. Il capostazione si affrettò a rompere le consegne, ma senza perdere la testa: anzi, ricordandosi che la Banca Rothschild era la principale azionista della linea *Südbahn*, da cui dipendeva, inviò immediatamente alla sede un telegramma, e fu così che sia i Rothschild che i loro clienti presso le varie ambasciate straniere vennero a conoscenza della morte del principe ereditario prima ancora dell'Imperatore.

Intanto tra il conte Hoyos, che aveva preferito introdursi nella reggia dalle cucine anziché dall'ingresso principale, e il conte Karl Bombelles, maresciallo di corte del principe ereditario, si stava svolgendo un dialogo concitato: chi avrebbe potuto informare l'Imperatore? Per un caso, davvero raro, era presente alla Hofburg l'errabonda Elisabetta: chi meglio di lei — ai due non passò neanche per la testa e, tutto sommato, non senza ragione, che si trattasse della *madre* — poteva darne notizia al povero Francesco Giuseppe? Così, nonostante Elisabetta fosse stata, come scrive Joan Haslip nella biografia pubblicata da Dall'Oglio, «la sola persona che Francesco Giuseppe aveva sempre cercato di risparmiare e proteggere, colei che i medici avevano sempre detto

che doveva essere difesa da qualsiasi colpo o agitazione, dovette ora affrontare la prova più raccapricciante che possa toccare ad una madre».

Era ancora tutta scossa dai singhiozzi, quando sentì bussare all'uscio: era quel brav'uomo del marito che veniva a informarsi sui suoi progressi nella lingua greca. Gli strillò di attendere e lui, da tempo rassegnato ai capricci della moglie, attese. Quando uscì dalla stanza, riferirono i pochi presenti, aveva la testa bassa. Elisabetta, consapevole di non esser stata gran che neanche come moglie, mandò ad avvertire Katharina Schratt, che meglio di lei avrebbe saputo consolarlo: la relazione di Francesco Giuseppe con l'attrice del Burgtheater aveva infatti assunto tutti i connotati del *ménage* (per Sissi, invece, i viennesi avevano adottato ironicamente il termine di *manège*, alludendo con questo gioco di parole all'eccessivo amore per i cavalli che la teneva sempre lontana dalla corte).

Il peggio però doveva ancora venire. Agghiacciati dalla scoperta dei cadaveri di Rodolfo e Mary Vetsera, i primi scopritori non li avevano esaminati attentamente: un bicchiere semivuoto sul tavolino da notte li convinse che la ragazza, non potendo avere l'uomo tutto per sé, l'aveva ucciso col cianuro, ingerendo subito dopo lo stesso veleno. Una gran brutta faccenda, ma che vedeva Rodolfo vittima incolpevole di una giovanissima avventuriera, più simile alle eroine di Loti (per le sue origini levantine) che a quelle di Schnitzler.

L'orribile verità non tardò a venire alla luce: era stato lo stesso Rodolfo a uccidere l'amante e poi ad uccidersi. Non solo era un omicida e un suicida, ma dopo aver sparato alla Vetsera aveva lasciato trascorrere lunghe ore prima di tirarsi la pistolettata alla testa con cui a trentun anni concludeva la sua turbolenta e inconcludente esistenza. In questo lasso di tempo uscì persino fischiettando dalla stanza dove il cadavere di Mary si stava raffreddando per dare ordini al cameriere, però in famiglia tutti sapevano che Rodolfo fin da bambino aveva l'abitudine di fischiare per farsi coraggio.

Suicidio era una parola accuratamente evitata davanti a Elisabetta, che era stata l'amica più intima, oltre che cugina, di quel Ludwig II che si era annegato nel lago di Starnberg trascinando con sé il suo medico personale, e di cui anche Rodolfo subiva il fascino, tanto da dormire con un suo ritratto in capo al letto. Quando però ci si decise ad avvertire Stefania, ancora ignara di esser divenuta vedova quando oramai la notizia correva per Vienna, le sue prime parole furono: «S'è ammazzato?». Venne così alla luce che l'erede imperiale negli ultimi tempi parlava spesso di morire e chiedeva a tutte le donne che avvicinava, moglie compresa, di tenergli compagnia nell'estremo passo. La ballerina Mitzi Kaspar, amante fissa da diversi anni, aveva persino sentito lo scrupolo di correre dal capo della polizia per metterlo a conoscenza delle sue preoccupazioni: fu trattata malissimo e diffidata dal farne parola con altri.

Cos'era stata allora Mary Vetsera per Rodolfo? Un grande, impossibile amore o la casuale compagna di morte?

Maria Vetsera, detta Mary — all'inglese, com'era allora di moda — era figlia di un barone ceco di recentissima nobiltà e di Elena Baltazzi, d'origine turca e molto chiacchierata: le signore della buona società la tenevano lontana dai loro salotti, ma la ritrovavano puntualmente ai balli importanti, dove riusciva a farsi invitare insistendo presso le sue numerose amicizie maschili. Il suo scopo era quello di pilotare le figlie Hanna e Mary in direzione di ricchi matrimoni, ma la prima era troppo paciosa per assecon-

darla. Mary, invece, faceva di tutto per farsi notare, andava in giro con scollature profondissime, inadatte a una ragazza della sua età. Poca cultura, unita a cattive letture. La contessa Larisch, la nipote per la quale tanto aveva fatto Elisabetta, e che lei ripagò favorendo la tresca (dopo Mayerling non le permisero di metter più piede a corte), così la descrive: «Che strana creatura era Maria! Civettuola d'istinto, inconsciamente immorale nelle sue attitudini, quasi un'orientale nella sua sensualità, e in tutto ciò così dolce e amabile che non si poteva non volerle bene. Era nata per l'amore...».

Con Rodolfo si conobbero alle corse. Due mesi dopo erano amanti, come sta a testimoniare il portafoglio d'argento che lei gli regalò facendovi incidere melense parole in ricordo dell'avvenimento. Naturalmente mamma ne fu subito trionfalmente informata, così come la schiera delle conoscenze. I vicini di casa erano scandalizzati vedendo Mary uscire in piena notte per recarsi dall'arciduca, sommariamente abbigliata sotto la pelliccia.

La domenica del 28 gennaio Rodolfo e Mary si incontrarono al ricevimento dell'ambasciata tedesca per il compleanno del Kaiser. Erano presenti anche Francesco Giuseppe, Stefania e altri appartenenti alla corte, più il corpo diplomatico al completo. Il doppio suicidio era già stato deciso, Mary aveva gli occhi insolitamente lustri e, quando le Altezze Reali accomiatandosi le passarono accanto, invece di inchinarsi rimase ferma, guardando fisso Stefania, che arrossì di stizza. La madre, inorridita, l'obbligò con la forza a piegare le ginocchia. Il giorno dopo Mary si recava a Mayerling entrando per una porticina di servizio e non uscì più dalla camera di Rodolfo, tanto che i compagni di caccia di lui ne ignorarono la presenza sino alla scoperta del cadavere.

Era per regolarizzare la sua posizione con la Vetsera, che aveva scoperto di aspettare un bambino, che Rodolfo aveva scritto al papa chiedendogli l'annullamento del suo matrimonio con Stefania? Naturalmente l'Imperatore ne era stato informato, e ne era derivata una scena tremenda tra padre e figlio giusto pochi giorni prima. È ben vero però che l'unione con la figlia del re del Belgio, dalla quale era nata una bambina, era definitivamente naufragata da quando Rodolfo aveva reso sterile Stefania trasmettendole una malattia venerea. E il suo ultimo messaggio per lei fu questo: «Cara Stefania, ti libero della mia presenza e dalle pene; sii felice a tuo modo. Sii buona con la povera piccola che è l'unica cosa che rimanga di me».

Chi non riusciva ad ammettere che, tra le innumerevoli donne d'ogni ceto che gli erano passate tra le braccia sin da giovanissimo, il principe ereditario avesse perduto la testa per una ragazza conosciuta da così poco tempo e tutto sommato molto comune, rivolse la sua attenzione al movente politico. Rodolfo, ipersensibile come sua madre e come lei insofferente alla vita di corte, fu tra i primi a intuire l'inevitabile e non lontana fine della dinastia asburgica: «Vedo il piano inclinato sul quale scivoliamo. Vivo le cose da vicino ma non posso fare assolutamente nulla; non posso mai far sentire la mia voce; dire ciò che sento e che credo. Il nostro Imperatore non ha amici, il suo carattere, la sua indole, non glielo consentono. Se ne sta isolato sulla sua vetta; con coloro che lo servono parla solo delle competenze di ciascuno, ma evita con cura qualsiasi dialogo: per questo sa così poco sui pensieri e sui sentimenti della gente, sulle speranze e sulle opinioni del popolo», era quello che scriveva agli inizi degli anni Ottanta.

«Sono fra le persone ufficialmente meno informate di tutta l'Austria», era la lamentela che ritornava come un *Leitmotiv*. Non solo non era nel carattere di Francesco Giu-

seppe condividere con altri la gestione dell'Impero, ma oramai si fidava così poco del figlio che lo faceva seguire dalla polizia. Le voci che gli arrivavano sul suo conto erano sempre più allarmanti, parlavano di orge, eccessi alcoolici, amicizie equivocate, comportamenti arroganti in pubblico e persino di morfina.

Il principe aveva molte amicizie tra i liberali e non le nascondeva: per esempio, collaborando con articoli di fondo e di terza pagina al *Neues Wiener Tagblatt*, di cui era direttore l'ebreo progressista Moriz Szeps. Inoltre, la sua frequentazione dei circoli irredentisti ungheresi arrivò a far supporre che Rodolfo si fosse compromesso al punto da offrire la libertà a questa nazione in cambio della corona: sarebbe stata la scissione dell'Impero, il figlio contro il padre, come già era avvenuto nella famiglia degli Asburgo tra Filippo II e Don Carlos. Tiratosi precipitosamente indietro, incalzato dai capi della rivolta che minacciavano rivelazioni compromettenti, si sarebbe ucciso per evitare lo scandalo, insieme a una donna (la prima che gli avesse dato retta) per depistare il vero movente. Notizie più recenti, uscite dai bauli della vecchissima Zita, l'ultima imperatrice d'Austria-Ungheria, pretendono addirittura che sia stato lo stesso padre a ordinare la soppressione del figlio ribelle.

«Ma cosa voleva in effetti?», si chiede Franz Herre nell'autorevole biografia su Francesco Giuseppe pubblicata nell'80 da Rizzoli (e dove, delle quasi cinquecento pagine di testo, soltanto una decina sono dedicate a Rodolfo), aggiungendo: «Chi lo avesse osservato con maggiore attenzione, avrebbe notato che questo spirito inquieto, ribollente, desideroso di esternarsi continuamente e bisognoso di conferme, questo vulcano non eruttava solo fiotti di progresso ma anche lapilli conservatori e fango reazionario». Così, l'amico dell'ebreo Szeps si lasciava andare a dichiarazioni antisemite, deplorando che «la comunità disgregatrice degli israeliti abbia un influsso potente sul nostro paese e orienti la stampa e, attraverso questa, l'opinione pubblica». Da un lato non risparmiava critiche ai fossilizzati apparati militari e dinastici, dall'altro affermava: «L'esercito è ancora l'unica forza coesiva che in questo caos rappresenti il concetto dell'Impero: esso è *grossösterreichisch*. Bisogna assisterlo, custodirlo e averlo dalla nostra parte».

Per le sue contraddittorietà (tra l'altro era un eccellente ornitologo, ma questo non gli impediva di far stragi d'animali, anche quando la caccia era chiusa), fu chiamato l'Amleto austriaco. In una lucida autoanalisi confessò: «Nella mia testa mi passano pensieri di ogni genere, c'è una grande confusione, il mio cervello arde e lavora tutto il giorno. Un pensiero se ne va e un altro arriva, e ciascun pensiero mi tiene occupato, mi dice qualcosa di diverso, ora lieto e sereno, ora fosco e traboccante di collera; questi pensieri si combattono, e alla fine, poco a poco, da tutto questo esce la verità».

La verità sui veri motivi che indussero il principe ereditario a togliersi la vita ancora non si conosce e probabilmente non si conoscerà mai. Gli storici hanno rimosso il movente politico, quello della passione amorosa non è molto convincente. Molti credettero di individuare la verità nella vena di follia che percorreva la famiglia Wittelsbach, cui apparteneva il cugino Ludwig II e la stessa Sissi; altri la motivarono con le statistiche, essendo allora l'Austria il paese europeo col più alto indice di suicidi. Le numerose lettere d'addio lasciate ai parenti più stretti e persino al cameriere personale (ma non all'Imperatore!) non contengono spiegazioni. Forse è il caso di attenersi al referto autoptico stilato dai medici, i quali rilevavano «certe condizioni del cervello indicanti

anomalie patologiche, le quali giustificavano la supposizione che Sua Altezza Imperiale si fosse ucciso in un momento di squilibrio mentale».

Il referto permise che la salma fosse portata con tutti gli onori nella Cripta dei Cappuccini, secondo il tetro ma grandioso cerimoniale spagnolo in uso da secoli presso la Casa asburgica. L'altro più scomodo cadavere, quello di Mary, fu rimosso e seppellito nottetempo. Di Rodolfo si cercò di dire che era morto d'infarto, ma poiché troppi avevano visto la ferita alla testa, si trovò la scusa dell'incidente di caccia. Il 3 febbraio — a neanche una settimana dalla tragedia di Mayerling, nell'edizione della sera del *Münchener Neueste Nachrichten* si poteva leggere: «Sorprensamente, oggi ci perviene l'informazione che una signora dell'aristocrazia viennese, tale baronessa von Vetsera, una bella e giovane fanciulla, ha improvvisamente posto fine alla propria vita nello stesso luogo dove si è spento il principe ereditario». E fu l'inizio del pettegolezzo infinito.



Maria Vetsera e Rodolfo d'Asburgo.

L'argomento

ATTO PRIMO

Quadro primo — Nel Prater di Vienna, la sera del 1° novembre 1888. Grande animazione intorno al Caffè «Kriou», splendido di luci e di eleganza. Fra i clienti, l'Arciduca Giovanni Salvatore ed il suo amico lo scultore Tilgner. Essi considerano il contrasto tra la spensieratezza cittadina della vecchia capitale e lo stato d'oppressione in cui Francesco Giuseppe tiene l'Impero, primo ministro il Conte Taaffe. Alcuni strilloni sopraggiungono, recando le ultime notizie dall'Ungheria: fermenti di rivolta contro l'Austria imperiale. Le notizie determinano uno stato di euforia: alcuni studenti invitano i clienti del caffè a brindare per la patria magiara. Al brindisi s'unisce lo stesso Giovanni Salvatore, mentre l'orchestrina del «Kriou» intona una czarda. Ma è chiasso di breve durata: interviene la polizia a disperdere i dimostranti ed a provocare nuovi disordini. Ad un tratto appare il Principe ereditario che, sceso dalla sua carrozza, si rivolge ai presenti con parole di malcelata simpatia per la nazione ungherese.

Quadro secondo — Di notte, nello stesso luogo, quattro giorni dopo. L'Arciduca Rodolfo è in compagnia di Giovanni Salvatore, suo cugino che, con appassionato slancio di liberale, lo esorta a tentare un'azione che possa opporsi alla reazione paterna. Rodolfo è uno spirito romantico ed evasivo. Egli è là, dice, in attesa di una donna, la sua «bianca chimera»: una donna che sua cugina Maria Larisch accompagna a quel misterioso appuntamento notturno. È la baronessina Maria Vetsera, innamorata dell'Arciduca al punto da confessarglielo. La giovinezza ingenua e generosa della affascinante creatura commuove ed esalta Rodolfo.

ATTO SECONDO

Quadro primo — Rodolfo d'Asburgo e Maria Vetsera sono amanti. Appare una sala del Palazzo Imperiale. È il 26 gennaio 1889. Il nunzio apostolico di Leone XIII a Vienna, Monsignor Galimberti, ed il primo ministro Taaffe sono in attesa dell'Arci-

duca Rodolfo per comunicargli il divieto di Sua Santità di scindere le sue nozze con l'Arciduchessa Stefania, perché egli possa, come ha richiesto, sposare la Vetsera. La notizia turba profondamente il Principe; ma lo irrita ancor più l'insinuazione che la sua Maria non sia di irreprensibili costumi. La crisi in cui versa viene confortata da sua madre, l'Imperatrice Elisabetta, che sopraggiunge prima ch'egli possa vedere l'Imperatore.

Quadro secondo — In un salone da ballo all'ambasciata di Germania. È il giorno dopo. Maria Vetsera fa il suo primo ingresso in società, accompagnata dalla Larisch. Invitata a cantare, ella accenna ad un *Lied* di Schubert, *La morte e la fanciulla*, che le suggerisce un funesto presagio. Ad un tratto entra col suo corteo l'Arciduca Rodolfo al braccio della consorte. Le due rivali si guardano un attimo fissamente: poi l'ambasciatore invita gli augusti ospiti in un'altra sala, lasciando la Vetsera sola con la Larisch. Quest'ultima le rivela il proponimento dell'Imperatore di far imprigionare il figlio, in seguito ad un colloquio burrascoso fra i due. Maria Vetsera è atterrita, quando da una porta secondaria entra il capo della polizia, il Barone Krauss, che ad un maggiordomo chiede di voler parlare con Sua Altezza Imperiale. Il maggiordomo ritorna, annunciando che Rodolfo d'Asburgo ha lasciato l'ambasciata. Partito Krauss, Maria Vetsera ha una crisi violenta di pianto.

ATTO TERZO

Nel castello di caccia dell'Arciduca Rodolfo a Mayerling. È la notte del 29 gennaio 1889. Gli ospiti di Sua Altezza Imperiale, fra cui il Principe Filippo di Coburgo, sono pronti per la battuta che avrà luogo nella foresta, all'alba. Sono fedeli a Rodolfo, lo acclamano già «Imperatore liberale». Ma l'Arciduca, che sopraggiunge, è in ansia: attende notizie di Giovanni Salvatore da Vienna, riguardanti l'Ungheria. Notizie che risultano, purtroppo, disastrose: la rivolta di Budapest è stata soffocata nel sangue. L'Arciduca, nell'apprenderle, ostenta una calma fredda ed amletica: poi, congedati gli ospiti, rivela a Giovanni Salvatore l'esistenza di un piano insurrezionale destinato a far cadere l'Imperatore, sul quale il cugino dovrà mettere le mani, affinché coloro che vi sono implicati siano salvi. Egli resterà a Mayerling, in attesa della sua sorte; Giovanni lo esorta a fuggire, rivelandogli la presenza, al limite della foresta, di Maria Vetsera, che attende in una carrozza. Rodolfo ordina al cugino di costringere la fanciulla a far ritorno a Vienna. È ripreso dalla crisi: non sarà mai Imperatore. La libertà sarà sempre un mito per lui, che dovrà scontare la nemesi degli Asburgo. Ha la visione di se stesso legato davanti al plotone di esecuzione. Tenta il suicidio: ma nella prima luce dell'alba appare Maria Vetsera. Ella è decisa a seguirlo in un viaggio dal quale non si torna. In un allucinante clima di esaltazione amorosa i due amanti lasciano la sala, tenendosi per mano. Si ode all'esterno il grido dei cacciatori, i quali entrano nel castello chiamando Rodolfo. Ad essi l'Arciduca Giovanni comunicherà che «l'Imperatore» dorme accanto alla sua Maria.

The plot

ACT ONE

Scene one — On the Prater in Vienna, on the night of 1st November 1888. The «Kriou» Café is ablaze with light and elegant company, and crowds bustle in and out. The Archduke John Salvator and his friend the sculptor Tilgner are amongst the customers. They contrast the thoughtless gaiety of the inhabitants of the ancient capital city with the state of oppression in which Franz Joseph keeps the Empire subjected, through his Prime Minister Count Taaffe. Some newspaper boys come in, shouting out the latest news from Hungary: revolt is brewing against Imperial Austria. The news is greeted enthusiastically by everyone: some students invite the customers of the Café to drink a toast to their homeland of Hungary. Even John Salvator himself joins in the toast, whilst the Café orchestra strikes up a Czardas. But the revelry is soon interrupted, for the police intervene to disperse the demonstrators, and incidentally to create even more confusion. Suddenly the Crown Prince comes in; he has got out of his carriage to address the bystanders in words that cannot really hide his sympathy with the cause of Hungarian independence.

Scene two — The same place, at night, four days later. The Archduke Rudolph comes on with his cousin, John Salvator, who, talking with all the impassioned zeal of the confirmed liberal, urges him to take some line of action in apposition to his father's reactionary policies. Rudolph's personality tends towards the romantic and other-worldly. He says that he has come to this place to meet a woman, his «white chimera», whom his cousin Maria Larisch will accompany to the rendez-vous. It is the Baroness Maria Vetsera, who is so love with the Archduke that she must needs tell him so. Rudolph is moved and inspired by the ingenuous and sincere behaviour of the fascinating young woman.

ACT TWO

Scene one — Rudolph of Hapsburg and Maria Vetsera have become lovers. In a room in the Imperial Palace, on the 26 January 1889, Monsignor Galimberti, Apostolic Nunzio to Vienna on behalf of Pope Leo XIII, and Count Taaffe, the Prime Minister, are awaiting the arrival of the Archduke Rudolph to tell him that the Pope refuses to permit his divorcing his wife, the Archduchess Stephanie, in order to be able to marry Maria Vetsera. The

Prince is deeply disturbed by this news, but he is even more angered by the insinuation that his beloved Maria is no better than she ought to be. In his grief he is comforted by his mother, the Empress Elisabeth, who now joins him, before he goes in to his audience with the Emperor.

Scene two — In a ballroom at the German Embassy, on the following day, Maria Vetsera makes her debut in society, accompanied by Maria Larisch. When she is invited to sing, she chooses Schubert's song *Death and the Maiden*, which strikes a chill to her heart, a kind of foreboding. Suddenly the Archduke Rudolph enters at the head of his train of followers, his wife upon his arm. For a moment the rival women stare at one another, then Ambassador invites his royal guests to go on into another room, leaving Maria Vetsera and Maria Larisch alone together. The latter reveals to the girl the Emperor's intention to have his son arrested as a result of their angry quarrel. Maria Vetsera is terrified: just at this moment the Chief of Police, Baron Krauss, comes in through an unimportant door and tells a footman that he wishes to speak to his Imperial Highness. The footman returns to say that Rudolph of Hapsburg has already left the Embassy. Once Krauss has left Maria Vetsera breaks down in a violent fit of weeping.

ACT THREE

In the hunting lodge of the Archduke Rudolph at Mayerling. It is the night of 29 January 1889. His Imperial Highness's guests, who include Prince Philip of Coburg, are ready for the hunt that is to take place in the forest at dawn. They are all faithful followers of Rudolph, whom they already acclaim as their Emperor, their «Liberal Emperor». But when the Archduke enters he is anxious: he is awaiting news on the Hungarian situation from John Salvator in Vienna. The news, when it arrives, is unfortunately disastrous: the revolt of Budapest has been ruthlessly suppressed in a welter of blood. The Archduke, upon hearing the news, tries to appear coldly dispassionate and philosophical: then, once his guests have taken their leave, he reveals to John Salvator the existence of a plan of revolt, aiming at dethroning the Emperor, and his cousin must interfere to try to save the lives of those involved. He himself will remain at Mayerling to await his fate, but John begs him to run away, revealing that Maria Vetsera is waiting for him in a carriage on the edge of the forest. Rudolph orders his cousin to force the girl to return to Vienna. He has recovered from his fit of nerves, he knows he will never be Emperor. Liberty will remain a myth for the man destined to play out the Nemesis of the House of Hapsburg. He seems to see himself, his hands bound, standing before the firing squad. He tries to commit suicide, but with the first rays of dawn Maria Vetsera comes in. She has decided to join him in his journey to the land from whose bourne no traveller returns. An entrancing atmosphere of amorous exaltation builds up and the two lovers leave the room, hand in hand. The shouts of the hunters are heard from outside, and they rush into the castle calling out for Rudolph. The Archduke John tells them that their «Emperor» is sleeping side by side with his beloved Maria.

translation © Michael Aspinall, 1993

Lo schema musicale

ATTO I

Quadro primo

Danza ungherese e coro

Quadro secondo

RODOLFO - «Spenta è ogni luce profana»
Duetto con Giovanni

MARIA e RODOLFO - «M'attendevate?»

MARIA - «Sento in me una fragranza»

ATTO II

Quadro primo

RODOLFO - «Una pioggia di fango»

ELISABETTA - «Rasserena i tuoi palpiti»

Quadro secondo

TENENTE e GLI ALTRI - «Vienna, gaia Vienna»

MARIA e MAGGIORDOMO - «Lo zaffiro, il mio zaffiro»

CONTESSA LARISCH e MARIA

ATTO III

RODOLFO e GIOVANNI - «Che vuoi dire»

RODOLFO - «Io son già morto»

MARIA e RODOLFO - «Sono giunta alla meta»



In alto: il maestro del coro Gianni Lazzari. In basso: la compositrice Barbara Giuranna, al centro, con Zachos Terzakis (l'Arciduca Rodolfo d'Asburgo) e Monica Di Siena (Maria Vetsera).