

RICHARD STRAUSS E L'ITALIA*

di Gabriele Bucchi

I visitatori che si trovino a passare per la Schnitzschlustrasse, tranquilla via del centro di Garmisch-Partenkirchen, s'imbattono al n° 19 in una graziosa villetta a tre piani che ospita uno dei più deliziosi musei che esistano in Europa dedicati a un musicista. Si dice museo e già si sbaglia perché invano si cercheranno all'interno del Richard Strauss Institut (giacche e di questo che stiamo parlando) i cimeli che in altre case-museo di musicisti il visitatore può contemplare con l'occhio avido di chi senta passare accanto a sé una scintilla del genio che un giorno li animò (gli occhiali di Schubert, il divano su cui si spense Wagner, l'ultimo biglietto scritto da Puccini morente). L'istituto, aperto nel 1999, ha per compito quello di rappresentare ufficialmente la figura di Richard Strauss e il suo lascito, promuovendo pubblicazioni, aprendo agli studiosi gli archivi che conservano i documenti della vita e delle opere del Maestro, organizzando mostre e concerti. Grazie ad aggiornatissimi quanto discreti supporti elettronici messi a disposizione dei visitatori è possibile inoltre effettuare una visita "virtuale" a villa Strauss (a pochi passi dall'istituto e ancora abitata dagli eredi) fatta costruire dal compositore con i proventi di *Salome* (come amava egli stesso ricordare) e che rappresento il ritiro in cui furono terminati gran parte dei capolavori straussiani. E grazie all'iniziativa dell'italiano Giangiorgio Satragni che l'istituto ha offerto al pubblico una bellissima mostra (ahimè ben poco pubblicizzata in Italia) sui rapporti tra Strauss e l'Italia, illustrandone con dovizia di dati e di documenti i diversi aspetti: i viaggi del compositore, i contatti con alcuni dei maggiori musicisti italiani nella prima metà del secolo, il peso della cultura (e ovviamente della musica) italiana sull'opera di Strauss. La prima parte della mostra è stata giustamente dedicata all'aspetto storico-biografico, ovvero ai numerosi viaggi compiuti da Strauss in Italia (*Strauss als Italienreisender*) tra il 1886 e il 1941. Se successivamente furono soprattutto gli impegni del direttore d'orchestra e del compositore, mosso dal desiderio di presenziare alle prime delle proprie creazioni, a portare Strauss in Italia, i primi viaggi della giovinezza furono compiuti piuttosto alla ricerca dello spirito e della bellezza mediterranei, sulle orme della *Bildungsreise* dell'amato Goethe. Nel 1886, ventiduenne, Strauss compì il primo viaggio, offertogli dal padre (il grande cornista Franz Strauss), visitando Bologna, Roma, Napoli, Firenze e Milano. Già durante questo soggiorno, Strauss si dimostrò più interessato all'arte figurativa che alla vita musicale del Paese: per tutta la vita, quando soggiornò in

*) A PYH en souvenir de notre Winterreise et en témoignage d'amitié straussienne

Questo testo prende spunto dalla mostra dedicata al tema "Richard Strauss e l'Italia" dal Richard Strauss Institut di Garmisch (Monaco di Baviera) 11 maggio - 8 novembre 2003

Italia, non manco mai di visitare, anche piu volte a breve distanza di anni, i musei e le collezioni d'arte, dimostrandosi assai piu tiepido invece quando si trattava di assistere a qualche evento musicale (salvo il caso in cui si eseguisse qualche sua opera) Giunto a Bologna, ad esempio, si commuove fino alle lacrime davanti alla Santa Cecilia di Raffaello, ma, dopo aver assistito, qualche sera prima, a un'*Aida* non manca di notare nel suo diario «Orrendo Musica da indiani (*Indianermusik*)» Frutto di questo primo viaggio, come ricordera lo stesso compositore in alcune note autobiografiche, sarà il progetto di scrivere un affresco sinfonico ispirato alle bellezze del paesaggio italiano la "fantasia sinfonica" *Aus Italien* (1886) in quattro movimenti (*Nella campagna di Roma, Le rovine di Roma, Sulla spiaggia di Sorrento* e il celebre, all'epoca contestatissimo, *Vita popolare napoletana* con la citazione di *Funiculi Funicula*) L'idea dell'opera si trova in una lettera alla madre in cui ad ogni luogo e già attribuita, nella mente del compositore, la corrispondente "trascrizione tonale"

«Oggi ho passato una bellissima giornata a Roma, cio che vi è di nobile, superbo nelle sue parti antiche *Do maggiore*, la Roma melanconica mi commuove *La maggiore* sono stato al Pantheon (per la quinta volta), alla Galleria Colonna e nel pomeriggio ho fatto una magnifica gita nella campagna lungo la Via Appia (l'antica via dei defunti) *Sol maggiore*, poi ho gironzolato per il Foro romano »¹⁾

Se le prime impressioni sull'Italia affidate da Strauss ai diari o alle lettere ai genitori non vanno spesso al di là di rimasticati luoghi comuni («Divertente popolo, questi Italiani, gridano tanto e non fanno nulla I Tedeschi non gridano, ma non fanno nemmeno loro niente di assennato ieri sera festa della vittoria [Siegefest] della democrazia! Evviva Italia» parole scritte nel 1892 all'atto di imbarcarsi da Brindisi per un viaggio in Grecia), accreditati nell'esperienza del compositore anche dal fatto di essere stato piu volte derubato, il primo incontro di qualche valore con il mondo musicale italiano avvenne nel 1887 quando, invitato dalla Società del Quartetto, Strauss tenne a Milano il suo primo concerto in un paese straniero, dirigendo oltre un programma wagneriano e beethoveniano, la sua *Sinfonia in fa minore* Il concerto, al quale assistette anche Arrigo Boito (si era alla vigilia della prima di *Otello*) ottenne un enorme successo e l'orchestra regalò una bacchetta d'argento al Maestro che scrivendo al suo mentore Hans Von Bulow si prodigò in un sincero elogio della disciplina dei complessi milanesi²⁾ Il concerto alla Società del Quartetto era destinato ad essere la prima pietra posta sul cammino di una lunga fedeltà portata dal pubblico italiano alla musica di Strauss e testimoniata, negli anni a venire, dalla cura e dalla tempestività dimostrate dai teatri italiani nella messa in scena di ogni sua nuova creazione

1) RSIT pp 9 10

2) PR p 74

Come era stato per colui che (insieme a Mozart) Strauss considero per tutta la vita come il solo suo nume tutelare, Richard Wagner, fu durante i numerosi soggiorni italiani che nacquero, o furono portati a compimento, diversi progetti nel corso del secondo viaggio (1888) nella basilica di Sant'Antonio a Padova (come Wagner nel duomo di Siena per *Parsifal*) nacque ad esempio il primo tema del poema sinfonico *Don Juan*, a Firenze nel 1896 (RSK 141) l'idea delle variazioni su un tema cavalleresco che saranno il *Don Quixote*, mentre il piano della *Frau ohne Schatten* (l'opera che Strauss ebbe più cara) fu steso durante un viaggio in automobile attraverso la Toscana e il Lazio compiuto con Hofmannsthal nell'aprile del 1913 (documentata da una cartolina inviata da Pienza esposta alla mostra) Al di là delle numerose città in cui lo condussero i suoi impegni di direttore d'orchestra e compositore, meta prediletta dei viaggi di piacere di Strauss in Italia fu la Sicilia, la regione in cui egli doveva sentir respirare più intensamente quello spirito classico che egli volle far rivivere nella sua opera teatrale (da *Elektra* ad *Ariadne auf Naxos*, da *Die ägyptische Helena* a *Daphne*, fino a *Die Liebe der Danae*) Non si dimentichi che la Sicilia era stata meta dell'ultimo viaggio di Wagner in Italia (a Palermo nel gennaio 1882 era stato compiuto *Parsifal*) sulle orme del maggior Richard, Strauss visitò l'isola nel 1893, al ritorno di un viaggio in Egitto (Taormina, Siracusa, Palermo, dove fu ospite del conte Gravina, marito di Daniela von Bulow, figlia del primo matrimonio di Cosima Wagner) durante il quale attese al completamento della prima sua opera *Guntram*, vi ritornò ancora nel 1923 dopo una *tournee* di concerti a Roma (una bellissima foto lo ritrae al centro del chiostro del duomo di Monreale) e nel 1929, infine, nell'inverno del 1938 con le solite tappe (Palermo, Siracusa, Agrigento) e un più lungo soggiorno a Taormina durante il quale fu invece compiuta la partitura di una delle opere più belle dell'ultimo Strauss, *Daphne*³⁾

Poco invece Strauss si interessò della vita politica e culturale italiana durante i soggiorni romani fu ricevuto tre volte da Mussolini (nel 1924, nel 1932 – quale presidente della *Reichsmusikkammer* – e nel 1936) che definì in una lettera al figlio «un piccolo, interessante Napoleone» e che gli fece dono di un grande ritratto (esposto alla mostra) con dedica («a Riccardo Strauss con ammirazione profonda») La personalità italiana più nota a Strauss in campo letterario dovette invece essere, insieme a Boito, Gabriele D'Annunzio che intorno al 1911 cercò invano una collaborazione con «il barbaro dagli occhi chiari» (come l'aveva salutato durante un brindisi dopo la prima italiana del *Rosenkavalier*, a Milano nel 1911) La collaborazione non andò mai in porto e i rapporti tra i due conobbero un raffreddamento a partire dal 1914 quando il Vate si unì ai contestatori alla prima parigina del balletto straussiano (protagonista Djagilev) *Josephs Legend* Nel 1928 però, quando Strauss tornò a Milano per dirigere alcune recite del *Rosenkavalier*, D'Annunzio gli inviò un lungo telegramma, che

3) A proposito di itinerari wagneriani compiuti da Strauss vedi la sosta a Ravello e l'immane visita ai «Klingsors Zaubergraben» (giardini che sono uno dei modelli del II atto di *Parsifal*) nel 1933 RSK p. 534

Strauss registro nel suo diario e che fu pubblicato dal "Corriere della Sera", in cui il poeta scusava la propria assenza alle recite milanesi, non senza una nota di triste distacco nel ricordo del brindisi del 1911 «Se oggi io fossi ancor solo vi risaluterei con lo stesso fervore e con lo stesso orgoglio. Ma i vostri ammiratori sono oggi innumerevoli e a me conviene rimanere in disparte. Duro fratello in guerra, duro fratello in pace, vi abbraccio nel nome di Claudio Monteverde e di Wolfgang Mozart»⁴). Venendo a parlare dei viaggi di lavoro in Italia (che furono la maggioranza) un posto particolare deve essere riconosciuto al direttore d'orchestra (cui infatti era dedicata un'intera sezione della mostra *Strauss als Dirigent in Italien*). Dopo la morte di Mahler, Strauss era ormai considerato l'unico grande compositore europeo a essere insieme anche un grande direttore d'orchestra. I ricordi di chi ebbe la fortuna di suonare sotto la sua direzione (il maestro Carlo Maria Giulini, all'epoca tra le viole dell'orchestra romana dell'Augusteo, ne fa menzione quasi in ogni sua intervista) sono a questo proposito concordi: memoria infallibile, magnetismo della persona, gestualità contenutissima quasi a sfiorare l'immobilità. Il successo giovanile del concerto milanese fu ripetuto più volte durante le numerose *tournees* italiane che generalmente ebbero come mete più frequenti le città di Milano, Roma, Torino, Venezia e Trieste. In queste occasioni le apparizioni di Strauss, cui in Italia si guardava come al più grande compositore vivente, furono salutate sempre da successi e tributi di onori: già nel 1888 era stato nominato socio della Società del Quartetto di Milano, mentre nel 1936, in occasione di quello che sarebbe stata la sua ultima sosta nella capitale italiana, gli fu offerta la medaglia di accademico di Santa Cecilia. I programmi dei concerti diretti da Strauss in Italia, oltre ai propri poemi sinfonici, sono costruiti su pochissimi nomi, quegli stessi con cui il compositore non avrebbe esitato (insieme ovviamente al suo) ad innalzare un ristretto olimpo musicale tutto austro-tedesco: Mozart (la sinfonia K 551 "Jupiter"), Beethoven (la prima, la settima e l'ottava), Weber (*ouverture* da "Oberon"), Liszt (il poema sinfonico *Tasso*), Bruckner (la terza sinfonia) e ovviamente Wagner (preludi ai *Meistersinger* e al *Tristan*). Rarissime le escursioni al di fuori di questo sceltissimo repertorio: le *ouvertures* del *Matrimonio segreto* di Cimarosa e del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (eseguite durante alcuni concerti a Roma e a Firenze nel 1936 e nel 1937 RSK, p. 580) rappresentano nulla più che una semplice curiosità e il tardivo e un po' avaro omaggio alla tradizione musicale del Paese che continuava ad invitarlo: un omaggio che guardava al momento che per Strauss doveva rappresentare l'ultimo baluardo della "classicità musicale" italiana (Rossini) prima della degenerazione del melodramma romantico⁵). Ad eccezione di alcune rappresentazioni delle *Nozze di Figaro* alla Scala nel 1928, in Italia Strauss non diresse altre opere che le sue, te-

4) PR pp. 770-785.

5) Inutile ricordare che questa prospettiva pur se da Strauss attenuata qua e là era quella che Wagner aveva più volte ribadito nei suoi scritti.

nendo a battesimo alcune prime rappresentazioni assolute (per esempio le prime italiane, entrambe torinesi, di *Salome* e *Arabella*, rispettivamente nel 1906 e nel 1936) oppure salendo sul podio per qualche importante ripresa (*Salome* a Napoli e a Roma nel 1924 e 1925, la seconda versione di *Ariadne auf Naxos* a Torino nello stesso 1925, il già ricordato *Rosenkavalier* alla Scala nel 1928, la giovanile *Feuersnot* a Genova dieci anni dopo). La prima italiana di *Salome* fu occasione di un aperto contrasto con il più celebre e potente direttore d'orchestra italiano dell'epoca Arturo Toscanini. Poiché la Scala stava preparando in contemporanea con il teatro torinese la prima assoluta dell'opera (che aveva destato scandalo nei teatri tedeschi ed era stata proibita a Vienna), Strauss prese accordi con Toscanini per garantire la precedenza di Torino su Milano. Il direttore d'orchestra accettò i patti: la prima assoluta a Torino il 22 dicembre (con Gemma Bellincioni, la prima Santuzza di *Cavalleria rusticana*, nel ruolo principale), il 26 dello stesso mese a Milano. Ma Toscanini decise astutamente di aprire la prova generale milanese al pubblico e alla stampa il 21 dicembre, anticipando dunque di un giorno sulla prima torinese diretta dallo stesso Strauss, il quale registrò sul proprio diario la «perfida anticipazione della prova generale (quasi pubblica)» di *Salome*. E se il contrasto fu presto sanato e Strauss ringraziò Toscanini del successo milanese con il dono della trascrizione autografa della prima pagina dell'opera (esposta alla mostra), i giudizi sul direttore, affidati a una lettera alla moglie, non furono dei più lusinghieri. Secondo il compositore a Milano «Toscanini con un'orchestra spietata e furibonda doveva autenticamente aver massacrato i cantanti e l'azione ("alla Mottl")». E un miracolo che l'opera abbia avuto successo. Se non fossi stato qui [a Torino] io a mostrare alla gente a che cosa essa somiglia, *Salome* avrebbe potuto rimanere dimenticata per molti anni per l'Italia»⁶. Nonostante il prestigio del nome di Toscanini, la fortuna di Strauss in Italia fu legata ad altre personalità, spesso non meno grandi di quella del «maestrissimo» Serafin, Gui, De Sabata, Marinuzzi furono tra i sostenitori più convinti della musica, soprattutto operistica, straussiana. Protagonista della contestatissima prima italiana del *Rosenkavalier* alla Scala (1 marzo 1911), Tullio Serafin, difese l'opera davanti al pubblico (tra cui si trovava un gruppo di «futuristi» capeggiati da Marinetti) che interruppe più volte il terzo atto infastidito dai troppi *valzer*. Strauss rimase in ogni modo assai soddisfatto dell'esecuzione dei cantanti (Lucrezia Bori era Octavian) e della concertazione di Serafin (*wunderbar* «meraviglioso») fu il suo giudizio riportato da un cronista dell'epoca, ancora trent'anni dopo, rievocando alcune prime rappresentazioni delle sue opere in uno scritto del 1942, Strauss volle dedicare una bellissima pagina alla prima milanese del *Rosenkavalier* concludendo con alcune parole di elogio sul carattere combattivo, ma sincero, del pubblico italiano. «Bravi italiani, sa-

6) RSIT p. 15. Il riferimento di Strauss a Felix Mottl (1856-1911) direttore d'orchestra austriaco attivo soprattutto a Bayreuth dove fu considerato uno dei depositari del *verbum wagneriano*.

pete ancora esprimere un vostro proprio giudizio, spontaneamente, anche se qualche volta non coglie nel segno!»⁷⁾

Tra gli altri direttori che fecero la storia della fortuna di Strauss in Italia (cui nella mostra era dedicata un'intera sezione) particolare spicco ebbero Vittorio Gui e Gino Marinuzzi. Il primo, in qualità di direttore del Teatro Regio di Torino presentò al pubblico italiano la seconda versione di *Ariadne auf Naxos* (1925) e la prima assoluta di *Friedenstag* (1940, a Venezia), il secondo fu tra i direttori in assoluto più ammirati da Strauss e tenne a battesimo le prime italiane, entrambe milanesi, di *Die schweigsame Frau* (1936) e *Daphne* (1942), oltre ad alcune rappresentazioni trionfali di *Die Frau ohne Schatten* alla Scala nel 1940 (con Benvenuto Franci nel ruolo di Barak). Così Strauss scriveva alla moglie, dopo aver assistito alla prova generale della *Schweigsame Frau*: «La prova generale, sul piano musicale e nella distribuzione delle parti, è stata stupenda. L'orchestra mi ha accolto fragorosamente e Marinuzzi, direttore di prima classe [*Kapellmeister ersten Ranges*]⁸⁾ Egli domina la partitura fino a fondo, dirige e accompagna con tempi vivaci [*frische Tempi*] pieni d'entusiasmo e di ogni raffinatezza, che io devo piuttosto moderare»⁹⁾. L'intesa perfetta tra Marinuzzi e Strauss durò fino agli ultimi anni di vita del grande direttore siciliano che nel 1941, in occasione di una tournée in Germania, portò l'orchestra del Teatro alla Scala a Garmisch-Partenkirchen per un concerto dedicato al compositore tedesco accolto da un grande successo di pubblico e concluso dal grido (in italiano) di «evviva Strauss!»¹⁰⁾. Non documentato nella mostra di Garmisch, eppure importante, è anche il ruolo che nell'interpretazione straussiana in Italia svolse Victor De Sabata di cui fra l'altro, onore riservato a ben pochi altri compositori italiani a lui contemporanei, Strauss diresse il poema sinfonico *Juventus* durante una tournée a Buenos Aires nel 1920 (vedi RSK 419). Recentemente il maestro Aldo Ceccato, genero di De Sabata, ricordava un aneddoto che testimonia della prodigiosa memoria del direttore d'orchestra e compositore triestino incontrando per la prima volta Strauss, De Sabata gli dichiarò tutta la propria ammirazione e affermò di conoscere perfettamente tutte le sue opere, sfidato dallo stesso compositore a trascrivere a memoria e sul momento la partitura d'orchestra di *Salome* a partire dall'ultima battuta (!), fu interrotto dallo stesso Strauss che concluse la sfida abbracciandolo ammirato¹⁰⁾.

Le opinioni di Strauss sulla musica italiana possono ricondursi, con qualche aggiustamento, alle posizioni wagneriane: generico apprezzamento per la musica del Sei e Settecento (ma sulla base di quale conoscenza?) fino a Rossini,

7) NP p. 138

8) RSIT p. 32

9) Disgraziatamente le testimonianze sonore dell'arte di Marinuzzi direttore (già rare anche nel repertorio italiano) sono per la musica di Strauss ridotte a pochissimi brani superstiti di alcune dirette radiofoniche.

10) Apparsa nello speciale di *Musica* (n. 132 gennaio 2002) dedicato a De Sabata. Anche di De Sabata direttore di Strauss non ci restano purtroppo che poche testimonianze: due poemati sinfonici (*Don Quixote* e *Tod und Verklärung* con i Berliner Philharmoniker) e un frammento di prove della danza dei sette veli dalla *Salome*.

freddezza, quando non disprezzo, per tutto il melodramma romantico con l'eccezione, per "Richard III" (come lo definì Bulow), dell'ultimo Verdi. In alcune note personali affidate a un quaderno del 1936 Strauss tracciava la sua personale storia dell'opera

«Ritengo che lo sviluppo dell'Opera a partire da Monteverdi sia dedicato all'Aria. La semplice elaborazione dello stile belcantistico arriva fino ai tempi di Rossini, Bellini, Verdi, le opere dei quali sul modello di Mozart [sviluppando] a poco a poco i pezzi d'insieme prendono a contenere un finale d'atto (l'atto del *Barbiere di Siviglia*), fino a che Verdi alla fine della sua vita nel geniale *Falstaff* ha creato un'opera che nello scavo dell'anima, nella psicologia dei caratteri e degna di essere posta accanto alle migliori opere del teatro tedesco [] L'apogeo dell'opera italiana: l'opera puramente cantata con nulla più che un'orchestra che incessantemente accompagna poteva essere *Aida*, ma anch'essa non regge alcun confronto con il *Freischütz* e ancor meno con *Die Fliegenden Holländer*, scritta trent'anni prima»¹¹⁾

Anticipando un atteggiamento comune a tanti musicisti e direttori d'orchestra successivi, soprattutto d'area germanica, Strauss considerava l'ultima opera di Verdi (che egli aveva diretto più volte all'epoca in cui era primo maestro di cappella a Berlino) come l'unica degna di essere paragonata, sul piano della complessità musicale e drammatica, ai grandi capolavori del teatro musicale tedesco dell'Ottocento, a cominciare dal *Freischütz* di Carl Maria von Weber. Nel 1895, all'epoca in cui era Regio Kappelmeister a Monaco di Baviera, il trentenne Strauss aveva indirizzato una lettera (che si poteva vedere esposta alla mostra) al vecchio Verdi come al «vero maestro del dramma musicale italiano» accompagnandola a un esemplare della sua opera prima drammatica, *Guntram*, per averne un giudizio. Dopo essersi informato se il compositore era imparentato con «gli Strauss dei valzer», Verdi rispose con una lettera di generica cortesia in cui diceva di aver dato «un'occhiata alla sfuggita qua e là sullo spartito», rammaricandosi di non sapere il tedesco e non esprimendosi sul giudizio estetico. L'alta considerazione per le ultime opere di Verdi rimase comunque una costante nei gusti del compositore tedesco: ancora nel 1945, ottantunenne, in una lunga lettera indirizzata al direttore d'orchestra Karl Böhm concepita come «testamento artistico», nell'indicare un canone aureo che un teatro d'opera ideale («cui il mondo ha diritto come alla Pinacoteca di Monaco, al Prado o al Louvre») avrebbe dovuto mettere in scena, accanto ai capolavori di Mozart, di Gluck e di Beethoven, Strauss riservava a rappresentare l'opera italiana il nome del solo Verdi con tre opere della maturità e vecchiaia: *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Falstaff*. Se stupisce la promozione di *Aida* a opera esemplare, dopo lo sprezzante giudizio giovanile, ancor più meraviglia l'attenzione per *Simon Boccanegra*, che se oggi a noi appare come una delle vette dell'arte di Verdi, all'e-

11) RSIT p. 19

pete ancora esprimere un vostro proprio giudizio, spontaneamente, anche se qualche volta non coglie nel segno!»⁷⁾

Tra gli altri direttori che fecero la storia della fortuna di Strauss in Italia (cui nella mostra era dedicata un'intera sezione) particolare spicco ebbero Vittorio Gui e Gino Marinuzzi. Il primo, in qualità di direttore del Teatro Regio di Torino presentò al pubblico italiano la seconda versione di *Ariadne auf Naxos* (1925) e la prima assoluta di *Friedenstag* (1940, a Venezia), il secondo fu tra i direttori in assoluto più ammirati da Strauss e tenne a battesimo le prime italiane, entrambe milanesi, di *Die schweigsame Frau* (1936) e *Daphne* (1942), oltre ad alcune rappresentazioni trionfali di *Die Frau ohne Schatten* alla Scala nel 1940 (con Benvenuto Franci nel ruolo di Barak). Così Strauss scriveva alla moglie, dopo aver assistito alla prova generale della *Schweigsame Frau*: «La prova generale, sul piano musicale e nella distribuzione delle parti, è stata stupenda. L'orchestra mi ha accolto fragorosamente e Marinuzzi, direttore di prima classe [*Kapellmeister ersten Ranges*]⁸⁾ Egli domina la partitura fino a fondo, dirige e accompagna con tempi vivaci [*frische Tempi*] pieni d'entusiasmo e di ogni raffinatezza, che io devo piuttosto moderare»⁹⁾. L'intesa perfetta tra Marinuzzi e Strauss durò fino agli ultimi anni di vita del grande direttore siciliano che nel 1941, in occasione di una tournée in Germania, portò l'orchestra del Teatro alla Scala a Garmisch-Partenkirchen per un concerto dedicato al compositore tedesco accolto da un grande successo di pubblico e concluso dal grido (in italiano) di «evviva Strauss!»¹⁰⁾. Non documentato nella mostra di Garmisch, eppure importante, è anche il ruolo che nell'interpretazione straussiana in Italia svolse Victor De Sabata di cui fra l'altro, onore riservato a ben pochi altri compositori italiani a lui contemporanei, Strauss diresse il poema sinfonico *Juventus* durante una tournée a Buenos Aires nel 1920 (vedi RSK 419). Recentemente il maestro Aldo Ceccato, genero di De Sabata, ricordava un aneddoto che testimonia della prodigiosa memoria del direttore d'orchestra e compositore triestino incontrando per la prima volta Strauss, De Sabata gli dichiarò tutta la propria ammirazione e affermò di conoscere perfettamente tutte le sue opere, sfidato dallo stesso compositore a trascrivere a memoria e sul momento la partitura d'orchestra di *Salome* a partire dall'ultima battuta (1), fu interrotto dallo stesso Strauss che concluse la sfida abbracciandolo ammirato¹⁰⁾.

Le opinioni di Strauss sulla musica italiana possono ricondursi, con qualche aggiustamento, alle posizioni wagneriane: generico apprezzamento per la musica del Sei e Settecento (ma sulla base di quale conoscenza?) fino a Rossini,

7) NP p. 138

8) RSIT p. 32

9) Disgraziatamente le testimonianze sonore dell'arte di Marinuzzi direttore (già rare anche nel repertorio italiano) sono per la musica di Strauss ridotte a pochissimi brani superstiti di alcune dirette radiofoniche.

10) Apparsa nello speciale di *Musica* (n. 132 gennaio 2002) dedicato a De Sabata. Anche di De Sabata direttore di Strauss non ci restano purtroppo che poche testimonianze: due poemi sinfonici (*Don Quixote* e *Tod und Verklärung* con i Berliner Philharmoniker) e un frammento di prove della danza dei sette veli dalla *Salome*.

revoles¹⁵⁾ Dei compositori italiani a lui contemporanei, non risulta che Strauss abbia mai testimoniato grande considerazione fu comunque in contatto con Busoni, Casella, Wolf-Ferrari, alla morte di Martucci (1909), invio una commossa lettera a destinatario ignoto (in esposizione alla mostra), in cui diceva di piangere nel compositore e direttore d'orchestra napoletano «un caro amico» Non v'è dubbio che mentre scriveva queste parole fosse ancor vivo in Strauss il ricordo della memorabile interpretazione di *Tristan und Isolde*, data da Martucci a Bologna nel 1888 alla quale egli aveva assistito, rimanendone tanto ammirato da scrivere a Bulow che solo in quell'occasione si era accorto di quanto «superbo *bel canto*» contenesse il dramma wagneriano¹⁶⁾ Se per alcuni dei compositori italiani contemporanei non si va al di là di una generica cordialità, per tutta la vita Strauss mantenne invece un riserbato silenzio, interrotto solo da qualche dichiarazione sprezzante, sull'opera di colui che come compositore di successo era il solo a tenergli testa sui teatri europei Giacomo Puccini Mentre due prodotti prettamente veristi (se pur di assai diversa qualità musicale) come *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, che Strauss aveva diretto in gioventù marchandole, con terminologia wagneriana, con la definizione di *Operknalleffekte* venivano salvate nel canone argenteo steso nel 1945, su Puccini tutte le testimonianze esposte alla mostra di Garmisch non lasciano dubbi sulla perdurante ostilità di Strauss alla musica del lucchese Nel 1939 (quando Puccini era morto da quattordici anni e praticamente tutte le sue opere si erano imposte trionfalmente nel repertorio dei teatri di tutto il mondo) Strauss scriveva all'amico direttore d'orchestra Clemens Krauss «Mi lasci le mie fissazioni! [*Lassen Sie mir meine Schrullen*] Senza queste sarei forse null'altro che poco meno di un Puccini col dono della melodia» e mentre credeva le sue opere destinate a una lunga durata nei gusti del pubblico comparava la musica di Puccini (similitudine ben straussiana!) «a una piccola salsiccia bianca che va mangiata alle 10 del mattino (due ore dopo la fabbricazione), ma un'ora dopo si ha già fame di qualcosa di più robusto»¹⁷⁾ Non si fa fatica a interpretare questi giudizi, oltre che sulla base di un'indubbia lontananza nella poetica che, nella scelta dei soggetti, ispiro quasi sempre le scelte dei due compositori, alla luce del fastidio provato da Strauss per il successo incontrastato ottenuto, anche sulle scene tedesche, dall'italiano¹⁸⁾ E difficile dire quale conoscenza avesse Strauss delle opere di Puccini i diari registrano la presenza del compositore tedesco «come atto di cortesia» al solo primo atto della *Fanciulla del West* (a Roma nel 1913) e a una rappresentazione di *Butterfly* (in tedesco) a Monaco nel 1912 (RSK 340), dagli archivi di Garmisch non risulta che Strauss possedesse partiture o riduzioni per

15) RSIT p. 17 La RSK segnala la presenza di Strauss a una rappresentazione di *Otello* all'Opera di Vienna nel 1941 (RSK p. 612)

16) Vedi KE p. 82

17) RSIT pp. 19-20

18) Secondo una notizia riportata da Kennedy (p. 393) Puccini era dopo Wagner e Verdi il compositore più eseguito in Germania tra il 1932 e il 1940

pianoforte di opere di Puccini¹⁹⁾

Una piccola sezione della mostra era dedicata alla presenza di figure ispirate all'Italia nell'opera Straussiana dai personaggi della commedia dell'arte in *Ariadne auf Naxos* (in cui la tradizione del belcanto occhieggia dietro la stratosferica tessitura di Zerbinetta) alla celebre aria del *Rosenkavalier* *Di rigori armato il seno* (che Hofmannsthal ricava dal *Bourgeois gentilhomme* di Molière) e che in un primo tempo Strauss penso di affidare a Caruso, dalla canzonetta *La rosa ch'è un bel fiore* del soldato piemontese in *Friedenstag* fino alla parodia dell'opera seria metastasiana nel duetto dei due cantanti italiani di *Capriccio*. Tutti momenti in cui lo sguardo del compositore si volge per un istante alla tradizione vocale italiana, basata sulla supremazia del *melos*, costruita sui pochi mezzi, semplici e antichi, quelli della linea melodica accompagnata da un'armonia essenziale che rifugge dai più esasperati cromatismi: una tradizione che Strauss considerava essere stata superata dal "genio contrappuntistico" prerogativa dello spirito musicale tedesco (da Bach a se stesso).

«Il sentimento non si traduce più in melodia così rapidamente come presso gli antichi Maestri» scriveva in un biglietto del 1942 indirizzato ai Wiener Philharmoniker che gli avevano chiesto un nuovo pezzo: il fatto che proprio laddove la tradizione italiana penetra nell'opera Straussiana, anche sotto il velo dell'ironia, nascono momenti di suprema bellezza musicale e il più bell'omaggio che Strauss, forse inconsapevolmente, abbia fatto all'Italia.

Bibliografia

La presente bibliografia non ha ovviamente pretese di completezza, essa si limita a segnalare le opere che sono state consultate per il presente resoconto, citate con le seguenti abbreviazioni:

RSK = Franz Trenner, *Richard Strauss Chronik zu leben und Werk*, Gmb& Co, Wien, 2003

PR = Quirino Principe, *Strauss*, Milano, Rusconi, 1989

NP = Richard Strauss, *Note di passaggio. Riflessioni e ricordi* (traduz. di Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, 1949) a cura di Sergio Sablich, Torino, Edt, 1991

KE = Michael Kennedy, *Richard Strauss*, Paris, Fayard, 2001 (traduz. di Michael Kennedy, *Richard Strauss*, Cambridge Univ Press, 1999)

RSIT = *Richard Strauss und Italien*, catalogo della mostra del Richard Strauss Institut a cura di Christian Wolf, testi (in sola traduzione tedesca) di Giangiorgio Satragni (disponibile su richiesta al Richard Strauss Institut)

19) Ringrazio il dr. Jürgen May del «Richard Strauss Institut» per la notizia comunicatami. Nei confronti di Strauss Puccini ebbe invece un atteggiamento ispirato a un'autentica stima: nella mostra si poteva vedere esposta una fotografia che accompagnava un biglietto in cui, dopo aver presenziato alle prove di *Don Quixote* a Bruxelles (ottobre 1900), il compositore italiano si diceva «charme et rempli d'admiration». Puccini fu tra i pochi italiani presenti alla prima assoluta di *Salome* (Graz 1906).