

R. Strauss: *Josephslegende*

Elisabetta Pirolo

“Essa lo afferrò per la veste, dicendo:  
‘Unisciti a me!’ Ma egli le lasciò tra le  
mani la veste, fuggì e uscì”  
Genesi, 39, II

“Ora bramò di giacere con lui quella nella  
casa di cui egli si trovava; chiuse quindi  
le porte e disse: ‘vieni qui!’ ma egli disse:  
‘Dio me ne guardi!’  
Corano, XII sûra, 23

All’apice ormai del successo, sull’orlo di un baratro che evitò con una svolta repentina, l’impresario Diaghilev, che già vantava nel prestigioso catalogo dei propri collaboratori musicali i contemporanei più grandi, prese in considerazione, per la stagione parigina del 1914, una possibile commissione a Richard Strauss; non fu certo, in questo caso, il consueto guizzo di genialità intuitiva — il musicista monacense non era un giovane alle prime armi, né, men che mai, un soggetto facilmente plasmabile, semmai un colosso che ormai ripetutamente aveva dichiarato scelte poetiche e sensibilità estetica assolutamente lontane dalle idee che sembravano condurre la programmazione dei *Ballets Russes* — ma una valutazione a freddo, opportunistica. Strauss, cinquantenne all’epoca della rappresentazione, già poteva vantare un bilancio ampiamente attivo — partiture felicissime — e prometteva ancor più per il futuro: l’impresario, attento com’era alla fama e al successo dei musicisti con cui lavorava, osservava ingolosito una situazione tanto rosea, che sperava, in piccola parte almeno, di poter condividere; le premesse non mancavano, essendo oltretutto il musicista ammiratore del miglior cavallo della sua scuderia, Nijinsky. L’approccio fu piuttosto agevole, complice la solidissima amicizia che legava Diaghilev a Misia Sert, spettatrice appassionata e, cosa al momento assai più utile, moglie innamoratissima del pittore spagnolo José Maria Sert, a sua volta buon conoscente dell’editore di Richard Strauss, Fürstner: Misia, com’era prevedibile, fu ben felice di facilitare i rapporti tra i due uomini e sembra anche che abbia sostanziosamente aiutato dal punto di vista finanziario il nuovo allestimento; Diaghilev, naturalmente, ricambiò il favore dell’amica con grande (ma, ahimè, assai rischiosa) signorilità, affidando la scenografia della *Leggenda di Giuseppe* a Sert.

Strauss, dal canto suo, fu ben felice della commissione poiché vagheggiava ormai da diversi anni di comporre musica per danza astratta da un contesto operistico, aveva esaminato diversi soggetti per un balletto e aveva appuntato anche alcuni schizzi musicali senza giungere però alla composizione organica di una partitura; quanto comunque lo interessasse l’idea di associare alla

musica l’azione coreografica si ricava inequivocabilmente non solo dai suoi scritti, in cui puntualizza con sicurezza l’importanza espressiva e drammatica della danza “madre delle arti”, ma anche, o soprattutto, dalla fondamentale focalizzazione protagonista, nell’ambito ampio delle strutture drammatiche, delle scene danzate: valgano quali esempi pagine tanto significative da divenire quasi l’emblema della sua mastodontica produzione, come la *danza dei sette veli* in *Salome* o il grande valzer del *Rosenkavalier*; nel secondo caso è tutt’altro che trascurabile osservare come la cellula ternaria divenga la cifra ritmica distintiva dell’intera partitura.

Tuttavia — e giungiamo col pensiero all’ultima opera su libretto di Hofmannsthal, la tarda *Arabella* con la sua travolgente scena del ballo — Strauss fu grandissimo compositore di episodi danzati all’interno della più vasta struttura operistica, mentre il suo rapporto con il balletto come forma autonoma sarebbe rimasto per sempre irrisolto: privo del tramite verbale, semplificante, il maestro avrebbe ceduto alle tentazioni più vischiose fino a scivolare nel *kitsch* più smaccato: si veda, a questo proposito, *Schlagobers*, condensato di costose e insulse futilità.

Per la commissione di Diaghilev Strauss si appoggiò ancora una volta a Hugo von Hofmannsthal, letterato insigne e suo massimo librettista, che propose un soggetto a tinte forti ispirato all’episodio di Giuseppe e la moglie di Potifar, narrato come fonte originaria nel libro della Genesi e riportato anche nel Corano, con diversità di particolari ma analogo quanto alle linee essenziali; il tratto che, nelle intenzioni del letterato, doveva apparire con evidenza, è il contrasto tra il carattere del giovane ebreo, risoluto in una scelta di lealtà, e la lussuria della donna. Contribuì alla stesura del soggetto anche lo storico della cultura conte Harry Kessler.

Nel libro della Genesi è narrata la storia del giovane Giuseppe, venduto dai fratelli per vendicare la predilezione riservatagli dal padre: acquistato da Potifar, consigliere del faraone, riesce con le proprie ottime qualità umane a guadagnarne la stima. Respinge per lealtà le profferte amorose della moglie del padrone, e così la donna, per vendicare l’orgoglio ferito, dichiara al marito di essere oggetto della brama lussuriosa del ragazzo, che, innocente, viene rinchiuso nella cisterna. Ma Giuseppe, dal carcere, rivela grande abilità nell’interpretare i sogni, riacquista con ciò la stima del suo padrone, e si riabilita.

Il soggetto elaborato da Hofmannsthal (e Kessler) per ragioni certamente drammatiche, di economia temporale, e per la necessità di concludere teatralmente la storia che

nella Bibbia continua con un ampio sviluppo, segue fedelmente la fonte solo fino alla carcerazione: nel balletto il figlio di Giacobbe è salvato miracolosamente da un arcangelo, e la seduttrice sfortunata, in uno sfogo deluso di rabbia, si strangola con una collana di perle. Inoltre l'azione, nel nome sottinteso di un'estetica decadente, è trasportata a Venezia, nella dimensione temporale di un'incerto Rinascimento assai prossimo al Barocco: il punto di riferimento dell'ambientazione sono i quadri del Veronese, sovrabbondano inoltre languidi elementi orientaleggianti, le pietre preziose, polvere d'oro, tasselli di raffinato estetismo di un mosaico decadente.

Così confezionato, il soggetto era pronto già nel giugno 1912; in un primo tempo parve abbastanza gradito al compositore: abbastanza perché fin dal primo momento Strauss non si dichiarò convinto dello sviluppo letterario del tema antico, ma non poteva intervenire su un testo ineluttabilmente definitivo. Cominciò già nel '12, nondimeno, ad appuntare alcune melodie per il balletto. Nel giro di pochi mesi, però, come ricaviamo dall'epistolario, il suo debole entusiasmo era completamente svanito: scrisse a Hofmannsthal una lettera irritata in cui avvertiva che non riusciva a procedere nella scrittura con la rapidità prevista, poiché non provava simpatia alcuna per il casto Giuseppe; si sarebbe comunque impegnato a trovare per lui una melodia nel profondo delle sue viscere. Il poeta rispose severamente che non nell'intestino ma nella parte migliore del suo cervello, la più pura, avrebbe dovuto cercare la musica, ponendo in risalto la limpidezza morale del fanciullo contro la depravazione della donna. Passarono altri dieci lunghi mesi poi il compositore scrisse all'amico di aver abbozzato, con molto fastidio, la danza di Giuseppe, e di poter prevedere a quel punto un lavoro più rapido, così da terminare la partitura nella primavera del 1914.

L'organico orchestrale della *Josephslegende*, coerentemente alla pratica straussiana, è vastissimo: la massa degli archi, ampliata, prevede i violini a tre parti e le viole a due; ai legni, quadruplicati, è aggiunto un heckelphon. Sono inoltre indicati in partitura 6 corni, 4 trombe, 4 tromboni, tuba tenore e tuba bassa, molti strumenti a percussione tra cui lo xilofono, 4 arpe, celesta, pianoforte e organo. Ovviamente tale ridondanza timbrica ha una sua precisa funzionalità volendo Strauss con l'uso di colori strumentali contrastanti dar vita alle diverse immagini: così il fascino magico delle pietre preziose è indicato dal suono dei corni in sordina e da note staccate del pianoforte e dei legni sullo sfondo suadente tessuto dalle arpe, gli archi e nuovamente i corni segnalano i levrieri, arpe e archi con i suoni armonici descrivono la polvere d'oro.

Strumentale a parte, spicca nella sudata partitura la scelta melodica eccellente: coscienza professionale a parte, il maestro dette prova di grande abilità artigiana, alle prese con un soggetto che non amava: la descrizione musicale della donna trasuda sensualità, Giuseppe è presentato in tutto il suo candore. Sullo sfondo, naturalmente, preziosi barocchismi comunicano la mollezza

dell'ambiente cortigiano. Dal punto di vista ritmico la partitura è molto varia, poggiando anche su unità di misura insolite come 5/4 e 7/4.

Il primo Giuseppe avrebbe dovuto essere Vaslav Nijinsky e fu pensando a lui, che descriveva entusiasticamente come il massimo danzatore in assoluto, che Strauss modellò la figura del suo protagonista; fu dunque molto amara la delusione quando lo vide sostituire *in extremis* dall'esordiente Leonid Massine che senza mezzi termini, e forse non proprio in buona fede, definì pessimo. Nijinsky, che già aveva cominciato a prepararsi per il nuovo balletto, proprio a quell'epoca con il suo folle matrimonio aveva edificato un muro tra sé e la compagnia dei Balletti Russi. Dovendo provvedere di necessità e piuttosto in fretta un nuovo protagonista per la *Leggenda di Giuseppe*, Diaghilev, insuperabile scopritore di talenti, scovò alla scuola di ballo di Mosca il danzatore diciottenne che, non ancora del tutto esperto, affidò alla guida sicura del maestro Cecchetti. La particolare bellezza di Massine sembrava adattissima all'ambientazione raffinatamente decadente del balletto; lo affiancava, nel ruolo della seduttrice, Maria Kusnetzova.

La prima rappresentazione, parigina, venne allestita il 14 maggio 1914 e fu l'ultimo spettacolo prima dello scoppio della prima guerra mondiale; riscosse un notevole successo, per quanto sia stata segnalata, complessivamente, una certa mancanza di equilibrio: il coreografo Fokine si era mosso sulla scia dei precedenti successi, senza nuove, brillanti intuizioni. Risultarono infelici, per eccesso di decorativismo, le scene di José Maria Sert, mentre splendidi erano i costumi disegnati da Léon Baskt. Strauss, a detta dello stesso difficile Stravinskij, diresse l'orchestra in modo insuperabile.

Fascinosa oltre misura, la lunga storia di Giuseppe, estrapolati dai sacri testi i nuclei essenziali, colpì a distanza i massimi ingegni, da Goethe a Mann. Tra loro (in senso temporale) colpì Hofmannsthal, cui servì per una dichiarazione estetica in realtà non troppo timida che tuttavia necessitò di vari tramiti, l'amico Kessler, letterato e storico della cultura, alibi, forse, più che consigliere, e, naturalmente, il collaudato Richard Strauss per la collaborazione con Diaghilev.

A Giuseppe nel racconto biblico è riservato un ampio spazio, un circostanziato percorso che è già un romanzo, e un posto di notevole rilievo gli è assegnato anche nella ripresa coranica: non si scordi che le fonti maomettane furono giudaiche e addirittura protocristiane; quanto all'episodio della tentata seduzione manca nel Corano un'incongruenza che inquietò gli esegeti biblici — né si astennero, tuttavia, dal tentarne una spiegazione, in termini, evidentemente, psicologici — l'esser cioè Potifar designato, in un primo momento, come eunuco.

Giuseppe appare, nel lungo corso della sua storia, un personaggio emblematico: rinchiuso due volte nella cisterna e due volte salvo, è un primo arcaico simbolo di rinascita *post mortem*. Non fu ciò, in ogni caso, a stimolare Hofmannsthal, più probabilmente attratto dalla psiche vegetale del casto giovinetto. Strauss, dal canto suo,

prima del fatale incontro con il poeta, aveva già affrontato un tema biblico, traslato nella *pièce* teatrale di Wilde, nume delle nuove generazioni di esteti, e in *Salome* già aveva dato musica a chi era prigioniero in una cisterna, desiderato e mai posseduto: il tonante Jochanaan, però, cui non si legano simbologie metafisiche (uscì dalla cisterna decollato), agguerrito e incorruttibile, incumbente con il suo ferreo spessore morale sulla dolce corruzione del palazzo, ebbe voce con facilità dal maestro bavarese.

Diversamente accadde al giovinetto, antipaticuccio. È singolare, in questo senso, lo scambio epistolare tra musicista e letterato, rivelando in Strauss un esplicito fastidio, e una noia disarmante. Se il progetto finì con l'attuarsi fu solo per la risolutezza di Hofmannsthal, che peraltro si guardò bene dallo sbilanciarsi sulla motivazione intima di tanto interesse: se l'incantesimo di Giuseppe fu l'astrazione metafisica, ciò rimase occultato: è una spiegazione ipotizzabile, tuttavia, vista la destinazione dell'idea a un tramite insolito, non verbale, la mimica coreutica permettendo, per sua natura, l'ambiguità interpretativa. In ogni caso la scelta del soggetto — pur trattandosi di un episodio biblico frequentatissimo — non può assolutamente supporre casuale. Potrebbe essere l'ennesima dichiarazione, a dieci anni di distanza dalla profonda crisi denunciata nella *Lettera di Lord Chandos*, di potersi esprimere negli stili più diversi, di poter frammentare e poi moltiplicare la propria anima adattandola alle occasioni, in uno straniamento totale dal sé reale. Convieni sottolineare la contemporaneità di situazioni contenutistiche lontane: la nostalgica *Ariadne auf Naxos*, rappresentata nel '12, il lavoro alla *Frau ohne Schatten*, moderna *Zauberoper* nel nome dell'idolatrato Mozart, la stesura di *Andrea o i ricongiunti*, romanzo che rimarrà incompleto, infine il soggetto per il balletto. Volendo trovare affinità tra i lavori colpisce un elemento, la volontà descrittiva in senso cromatico con gli inadatti mezzi della scrittura. Il colore, pressoché protagonista nella fiaba esoterica (sul palcoscenico nel '19 ma immortale anche come racconto, complementare all'opera) è un attributo fondamentale ed ineludibile del balletto: per ciò appare evidentemente un pretesto lo straniamento temporale e ambientale, l'appiglio a Venezia e al Veronese, apparentemente antitetici alla fonte. Eppure, soltanto in una cornice decadente sarebbe stato possibile l'isolamento diafano del protagonista, e l'elemento coloristico costituisce un fondale inevitabile di contrasto. Né si può sottovalutare l'importanza di una tavolozza comune da offrirsi a scenografo e strumentatore. Tuttavia se nella *Frau ohne Schatten* il bagliore cesio del mondo dell'Imperatrice (fata nella novella) e il cromatismo accecante del paese di Barak scivolano con spontaneità naturale nella partitura connotandosi di funzionalità strumentale e melodica ben precise, nella *Josephslegende* la ridondanza cromatica si investe senza dubbio di senso pretestuale: per il decoratore, lo strumentatore, infine anche per un'esplicita compiacenza all'impresario, tut-

t'altro che incline all'ascetismo, cifra teoricamente unica per una rappresentazione esegetica. Se questa possibilità, trascurata, sarebbe stata, almeno teoricamente, la più prossima all'ideatore del soggetto, la sua realizzazione avrebbe giocoforza comportato la rinuncia alla scena, o almeno la perdita della immediata commissione, mancando l'ascetismo dal vocabolario pratico di Diaghilev e tanto più da quello di Nijinsky, su cui Giuseppe era stato modellato. Niente opportunismo, però: rimandiamo, *tout court*, a una situazione psichica già accennata, riassumibile nella scelta estetica del poeta di traslare la propria creatività ben oltre sé stesso, una sfida ardua; o, semplicemente, un'adesione reazionaria alla poetica artigianale settecentesca, ovvia per chi, senza ritengo, complice immodesto il musicista, vide sé stesso come Da Ponte.

Né — ipotesi complementare — lo stesso Hofmannsthal, per molti altri versi spiritualmente atemporale, poté astrarsi dalla tendenza dominante alla ridondanza, al sovraccarico per il sovraccarico: sempre, però, con *nonchalance*, offrendo l'estetismo come una pennellata sfuggita.

L'impresario dei *Ballets Russes*, occupandosi della *Josephslegende* in un momento tanto difficile, nemmeno si pose probabilmente il problema delle incongruenze né, men che mai, quello di una corretta esegesi: sarebbe stato per lui più che sufficiente affrontare il problema della sostituzione all'ultimo momento del protagonista. Sostituzione che, senza insistere sull'irritazione di Strauss, né volendo negare l'importanza dell'esordio del grande Massine, sconcerta un po' anche lo studioso postumo, ché Giuseppe, considerando l'arco prebellico dei *Ballets Russes*, altro non è che l'invecchiamento del Faune, nell'ipotesi affascinante di una parabola vitale cui sarebbe stato comodo complemento il medesimo interprete. Ma se la sensualità indeterminata della languida creatura boschiva — muto Cherubino moderno — dissolve come senescenza ogni interesse carnale ponendo, alibi orgoglioso, l'integrità morale e la lealtà su un piano di priorità assoluta, qualcosa di vagamente torbido ci rimanda ad un altro illustre spettacolo dell'epoca, non di Diaghilev: è impossibile sfuggire il parallelo Ida Rubinstein-Sebastiano, Vaslav Nijinsky-Giuseppe. E non è assolutamente casuale che un intellettuale dell'acume di Thomas Mann nel suo più tardo, lunghissimo romanzo, abbia intravvisto in Giuseppe androginia. Come in D'Annunzio anche in questo Hofmannsthal — pur nel pensiero astrattamente lontano dall'Italiano — si intrecciano voluttà e religione, senza indulgenza, però, a lascivia latina; meridionale è solo l'ambientazione, quella Venezia teorica sopraffatta dalla decadenza, soffocata dalla decadenza, soffocata dall'oro come sta soffocando la vecchia Europa alla vigilia del conflitto.