

L'opera in breve

Emilio Sala

Locandina della prima rappresentazione di *Die Fledermaus* (Il pipistrello), a Vienna, Theater an den Wien, 5 aprile 1874 (Vienna, Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek).

“Glücklich ist, wer vergisst, / was doch nicht zu ändern ist” (Felice è chi dimentica quello che non può essere cambiato). Questo è il famoso refrain del Finale che chiude il primo Atto della più celebre operetta di Strauss figlio, *Die Fledermaus*. Il compositore ne trasse anche un fortunato (e delizioso) ballabile, la polka-mazurka op. 368. Si può immaginare qualcosa di più perfetto per rievocare lo spirito dell’operetta? Ma come funziona questo scanzonato fatalismo? Che cosa vuol dire che è felice chi *dimentica* (si badi bene, non chi *accetta*) l’inevitabile? A pronunciare questo motto è Alfred, il tenore che con la sua voce irresistibile seduce Rosalinde, la rispettabile signora von Eisenstein, già sua ex amante (che non vede l’ora di essere sedotta). Poi il motto è ripetuto da entrambi gli spasimanti (adulterini). La situazione è quella di un brindisi: una situazione che anticipa l’inno allo champagne con cui si chiude l’opera. Nelle bollicine c’è quella felicità che fa dimenticare, una felicità che assomiglia

molto a un’illusione: “Glücklich macht uns Illusion, / ist auch kurz die ganze Freud’” (Felici ci fa l’illusione, anche se è una gioia che dura poco). Questo spirito al contempo edonistico e disincantato è tipico del genere dell’operetta, che dalla Parigi del Secondo Impero si propaga in tutta Europa, ma elegge la sua seconda capitale proprio a Vienna; e *Die Fledermaus* (1874) è il titolo che segna il transito dell’operetta dalla Senna al Danubio. Non a caso la sua fonte è una indiolata commedia parigina, *Le réveillon* di Meilhac e Halévy (1872), e non a caso questi ultimi autori sono i più celebrati librettisti del più famoso autore di operette francesi: Jacques Offenbach. Il ritmo frenetico, la satira sociale, i *qui pro quo* spinti fino all’assurdo giungono a Vienna da operette francesi come *La vie parisienne* (1866), senza dimenticare l’altro grande protagonista del fenomeno, che andrebbe assolutamente riscoperto: Hervé. Nonostante tutta la sua leggerezza e frivolezza, questo nuovo genere borghese antiborghese introduce un nuovo modo espressivo che potremmo chiamare del “carnevolesco apocalittico”: un modo che avrà ampi sviluppi nelle arti moderne, presso artisti come Alfred Jarry o James Ensor.



Ma se sul piano del privato “quello che non può essere cambiato” riguarda soprattutto pulsioni come l’adulterio, l’egoismo sociale, la ricerca del piacere, a che cosa corrisponde l’*inevitabile* sul piano della sfera collettiva? In questa prospettiva conviene dare uno sguardo più ravvicinato al contesto storico che diede i natali a *Die Fledermaus*. L’operetta di Strauss andò in scena al Theater an der Wien il 5 aprile 1874 in un clima culturale a dir poco contraddittorio. Nel 1873, l’imperatore d’Austria Francesco Giuseppe volle organizzare una sontuosa e rutilante Esposizione universale. Vienna doveva competere con le più grandi capitali moderne: Parigi e Londra. L’inaugurazione avvenne, con tutta la bombastica retorica del caso, il primo maggio al parco del Prater. Neppure dieci giorni dopo, il 9 maggio 1873, un venerdì, la borsa di Vienna crollò: un *Krach* catastrofico che anticipò quello di Wall Street del 1929. Poco dopo scoppiò anche un’epidemia di colera. Lo sfarzo faraonico ma anche un po’ posticcio dell’Esposizione si trovò così a convivere in modo stridente con un cortocircuito finanziario devastante e con un’emergenza sanitaria, con tutte le sue misure anticontagio. Come si vede, la famosa frivolezza viennese si trova a stretto contatto con un sentimento di fragilità e di minaccia, se non di elegante *cupio dissolvi*, di cui si nutre, pure, il genere dell’operetta: fuga dal reale, spirale dell’edonismo, apocalissi leggera. Camille Crittenden, nel libro intitolato *Johann Strauss and Vienna* (2000), ha parlato a questo proposito di *nihilistic gaiety*. Musicalmente tutto ciò si traduce in un travolgente montaggio di ritmi di danza – in un “Potpourri aus Walzer- und Polkamotiven”, come Eduard Hanslick, il più importante critico viennese, definì il lavoro di Strauss. Quest’ultimo va considerato il re della *Maskenfreiheit* carnevalesca, e la libertà di cui si può godere indossando una maschera è uno dei temi principali di questa opera-specchio, in cui si riflette l’atmosfera post-traumatica della Vienna contemporanea. Ma il gusto per il travestimento caratterizza anche la partitura di Strauss, che fa il verso a numerosi generi musicali: l’opera italiana, gli stili nazionali, i successi più recenti (come quello della *Belle Hélène* di Offenbach). Un esempio tra i più divertenti è la presa in giro del mito del tenore-macho. Per Rosalinde la voce di Alfred (il cui nome rinvia naturalmente all’omonimo tenore della *Traviata*) è assolutamente irresistibile: quando sente i suoi acuti stentorei, dice, ogni senso del dovere e della fedeltà coniugale l’abbandona! La situazione ricorda, *mutatis mutandis*, il famoso film *A Fish Called Wanda* (1988), quando Wanda Gershwitz (Jamie Lee Curtis) si eccita pazzamente a sentire Kevin Kline che parla italiano (“Do you speak italian?”). Ciò non stupisce, perché è la comicità dell’operetta che dà il via al senso dell’assurdo e all’umorismo demenziale così diffusi nel cinema e nel mondo dei mass-media.