

IL CAVALIERE DELLA ROSA

Tempo e amore incondizionato

1

Il 26 gennaio 1911, son cent'anni giusti, *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss, su libretto di Hugo von Hofmannstahl, vede la sua prima rappresentazione a Dresda. È un trionfo, e sono un trionfo le successive sei rappresentazioni in Germania e in Svizzera: il 27 gennaio a Norimberga, il 1 febbraio a Monaco, il 15 febbraio a Basilea, il 21 febbraio ad Amburgo, il 28 febbraio a Brema, il 1 marzo a Francoforte.

Ma nello stesso 1 marzo è rappresentata anche per la prima volta in Italia, alla Scala, diretta da Tullio Serafin. Si incaricarono i futuristi, Marinetti in testa, di accoglierla con una chiassosa gazzarra già durante il secondo atto. Nel terzo, ci riferisce Quirino Principe, si scatenò l'uragano, di un'indecenza e un'imbecillità indescrivibile, che durò fino all'uscita definitiva di Ochs. Alla fine dell'opera si accese ancora una violenta rissa fra gli orchestrali e la prima fila di palchi. Insomma, un comportamento intelligente, uno spettacolo edificante, di una finezza tutta italiana, commenta ancora amaro Principe nella sua biografia (monumentale) di Richard Strauss. Sostanzialmente, i futuristi accusavano quella musica di essere vecchia, di non essere abbastanza moderna.

Cosa succede intorno agli anni dieci? Prima del tremendo della guerra tutto si ribalta, nella scienza e nell'arte: in fisica l'atomo si scompone e cessa di essere unitario e indivisibile, appunto *atomo*, proprio come accade all'*individuo*, che con la psicoanalisi subisce la stessa sorte (*atomo* e *individuo* etimologicamente significano la stessa cosa, unità ultima non più divisibile, il secondo essendo calco latino del primo, greco); più si cerca la verità e la realtà nella materia più la si scopre vuota, l'atomo è sostanzialmente vuoto. Non solo, le sorprese non sono finite: crolla il mito della conoscenza oggettiva, almeno al livello atomico, che però è quello in cui si cerca la verità più vera sulla materia. La precisione e la sicurezza della conoscenza incontrano limiti sempre più intrinseci, perché ci si accorge che l'atto conoscitivo altera la realtà conosciuta, l'universo deterministico galileiano newtoniano è messo sotto sopra dalle scoperte della fisica quantistica e viene sostituito da quello probabilistico statistico.

Nell'arte: del 1909 è il primo acquerello astratto, di Kandinski, che abbandona la realtà naturale quale oggetto della pittura, per sostituirla con il puro colore o la pura forma, e in parallelo abbiamo l'abbandono progressivo dell'ordine tonale in musica a opera della cosiddetta seconda Scuola di Vienna. *L'urlo* di Munch, del 1893, ci dice che il terremoto in realtà cova già nella *belle époque* da anni: del 1913 sarà la tempestosa prima della *Sagra della primavera* di Igor Stravinskij, forse il più clamoroso fiasco di tutti i tempi, accolta a Parigi con incredibili gazzarre, salvo poi essere considerata in seguito la porta per la quale farà il suo ingresso, tellurico e agghiacciante, il '900. Il 29 maggio 1913 ne avviene la prima con i *Balletti russi* di [Serge Diaghilev](#), con la direzione di [Pierre Monteux](#), su coreografia di Nijinskij: il rito pagano, le passioni brutali e selvagge, il sacrificio umano scatenano nel pubblico una vera e propria rivolta. In realtà si sta rappresentando solo ciò che, su ben altra scala, avverrà a partire dall'anno successivo, un immane sperpero di vite umane, che si ripeterà qualche decina di anni dopo su scala ancora più mostruosa.

Insomma un periodo di prodromi sempre più inquietanti: il sodalizio Hofmannstahl-Strauss ha già dato il suo contributo alla temperie espressionista di quegli anni con i parossismi di *Elettra* e di *Salomè*. Ora però pare volgere lo sguardo all'indietro, pare voler salutare e omaggiare ancora una volta, prima del tremendo, Mozart e Wagner, quelli che



E POI CHE LA SUA MANO A LA MIA PUOSE
CON LIETO VOLTO, ONDIO MI CONFORTAI,
MI MISE DENTRO A LE SEGRETE COSE

furono i fari della vita musicale di Strauss, lunghissima, ricchissima ed estremamente feconda. Richard Strauss nacque a [Monaco di Baviera l'11 giugno 1864](#) e morì a [Garmisch-Partenkirchen l'8 settembre 1949](#). Diceva di sé: faccio musica come la vacca fa il latte; oppure, che la musica gli scorreva inarrestabile come l'acqua del fiume Loisach.

Der Rosenkavalier è un omaggio al femminile: è una commedia garbata e lieve, non priva di umorismo come di malinconia, che ruota attorno alla figura della Marescialla Marie Theres Werdenberg, del tutto degna erede della mozartiana Contessa de *Le nozze di Figaro*. La Marescialla è la moglie del Feldmaresciallo, ma del marito sappiamo solo che esiste, non comparirà mai sulla scena. Lei stessa ci dirà, alla fine nel primo atto, che da fanciulla, appena uscita dal convento, le fu imposta la santa condizione delle nozze: nozze imposte quindi, senza amore.

Come tante altre volte, anche in questo caso l'opera esalta una figura femminile. Spesso il femminile nell'opera ha un destino tragico, basti pensare a Mimì, a Violetta, a Butterfly. Madame Butterfly è del 1906, e anche in lei si può riconoscere un prodromo della tragedia. Basta intendere alla maniera junghiana le eroine dell'opera come *figure anima*, come rappresentazioni di quella parte interiore del maschile che ne presiede la sensibilità, l'affettività, la capacità di dar significato alle cose: se così si intendono queste figure femminili, allora il loro destino operistico è rappresentazione fedele e straziante di come in realtà verrà trattata l'anima di lì a poco. La *Sagra della Primavera*, celebrazione del sacrificio umano di una vergine, al pari di *Elettra* e di *Salomè* anticipano il fiume di sangue che inonderà l'Europa, proprio come *La metamorfosi* di Kafka, del 1915, (il protagonista Gregor si sveglia una mattina e si ritrova scarafaggio) anticipa i campi, nei quali gli aguzzini chiamavano *käfer*, scarafaggi, gli ebrei internati, o come *Il processo*, ultimato nel 1920 e pubblicato nel 1925, anticipa gli obbrobri delle infinite di processi dei regimi totalitari di tutto un secolo. Nei primi anni del '900 l'artista è profeta più che mai.

Ma non è questa l'unica sua funzione. Diversamente dagli esempi che abbiamo appena fatto, *Der Rosenkavalier* sembra immune dalle fibrillazioni del tempo. Al pari di Hermann Hesse e di Thomas Mann, che riescono ad dedicarsi al loro capolavoro, rispettivamente *Il giuoco delle perle di vetro* e *Giuseppe e i suoi fratelli*, negli anni tremendi del nazismo e della seconda guerra mondiale, così anche Strauss e Hofmannstahl riescono a staccarsi dai furori espressionisti per regalarci la dolcissima immagine di Marie Theres, la Marescialla. La cifra di questa figura è la levità del commiato, il tenero saluto. Ma non soltanto. Non c'è tragedia qui, Marie Theres porta in scena la profonda e quieta saggezza di chi ha saputo vivere e guarda con dolce benevolenza il tempo che passa. Potremmo dire: *Der Rosenkavalier* ossia *del tempo e dell'amore incondizionato*. Perché Marie Theres è una donna matura, che riflette sul tempo, che sa vedere, che ben capisce *come stanno le cose*, gli anni le hanno dato esperienza e sagacia, non si fa più illusioni ma non per questo diventa risentita e rabbiosa. Il suo disincanto non le toglie gentilezza e capacità di amare. E lei sa amare di amore incondizionato, quell'amore che nulla si aspetta e nulla vuole per sé, perché desidera solo la felicità dell'oggetto amato, e a questo scopo muove tutto ciò che è in suo potere muovere.

Che Octavian, l'oggetto di tale amore, il ragazzo cui Marie Theres fa scoprire le gioie del sesso e dell'amore, sia impersonato da una donna, da una voce di soprano, è momento centrale dell'opera. Certo in questo troviamo un altro omaggio di Strauss al suo meraviglioso Mozart. Octavian, conte cugino di Marie Theres, è un altro Cherubino. Ed è significativo, è un omaggio al femminile, che il personaggio maschile più positivo dell'opera sia affidato a una voce femminile, con scelta certamente inconsapevole. A posteriori, verrebbe quasi da pensare che dovesse essere una donna a dare ancora un po' di senso al maschile, a connotare positivamente quel maschile che stava per perdersi nella più atroce delle follie: le centinaia di migliaia di morti nella prima guerra erano tutti uomini, uomini i soldati, uomini gli ufficiali sul campo, uomini i generali che dalle retrovie li mandavano a morire.

Perché pur nella garbata commedia del *Rosenkavalier*, lo sguardo comunque profetico dei due artisti già a provveduto a squalificare il maschile, rappresentato qui in primo luogo dal barone Ochs (Ochs si pronuncia come Ox = bue), altro cugino di Marie Theres: un don Giovanni che, perduta ogni residua dignità del suo archetipo mozartiano, è divenuto solo un arrogante cialtrone che dietro il paravento del titolo nobiliare e delle sue buone maniere, goffe al limite del ridicolo, si rivela sgangherato montone pronto ad arraffare donne e soldi dove e come può.

Prima scena.

Nel breve e brillante preludio orchestrale Strauss, quasi mimando l'apice di un incontro sessuale e il successivo placarsi dei sensi, concentra tutti i *leitmotiven* che caratterizzano i principali momenti della commedia. All'aprirsi del sipario ci accolgono le parole estasiato che Octavian rivolge a Marie Theres: *Come sei stata! E come sei!* I due amanti riprendono coscienza dopo l'estasi: giovane, giovanissimo è lui, tutto fuoco e ardore, che scopre le meraviglie del sesso, mentre matura è lei, commossa e intenerita da questo ragazzo, dalla sua cieca passione come dalla sua ingenuità. Fin dall'inizio tutto è chiarissimo: quello di Octavian è un inizio, un principio, per lui è la prima volta, quella di Marie Theres è una fine, per lei sarà l'ultima. *Come sei stata, come sei*, le dice appassionatamente lui, come se la persona di Marie Theres nell'estasi dei corpi gli si fosse rivelata per intero con abbagliante bellezza, e ora, mentre il respiro si placa lentamente di fronte al suo sguardo, ancora il corpo di lei risplendesse. E nella sua cieca giovinezza Octavian pensa di essere stato l'unico a vedere così Marie Theres, *nessuno lo sa, né lo immagina alcuno*.

Marie Theres è assai più anziana di Octavian, può vedere quindi più lontano. E il suo modo di rivolgersi a Octavian rispecchia tutta la sua sagacia. Nel maggior parte dei casi gli dà del lei, ma è l'inevitabile lei del distacco fra nobili, non è un lei di distacco affettivo. In prima battuta, ancora nel caldo dell'amplesso, risponde a Octavian: *vorrebbe che lo sapessero in molti?* Sono le parole infuocate con cui Octavian le risponde, le sue ebbre argomentazioni su io e tu, sull'insufficienza delle parole di fronte allo strapotere dell'amore e all'ubriacatura del sesso, – tutto un omaggio al Wagner del *Tristano e Isotta* – sono queste parole a intenerirla e farla virare a un dolce tu: *tu sei il mio bimbo, il mio tesoro, ti amo tanto*.

Wagner! Ma anche Mozart: Marie Theres, l'abbiamo detto, è indubbiamente l'erede della Contessa de *Le nozze di Figaro*, mentre Ochs è la parodia di Don Giovanni. Ma in questo inizio l'omaggio più esplicito è a Wagner, e non solo nell'interrogarsi di Octavian sul senso di tu e io, di mio e di tuo, sulla separazione e sulla fusione delle due paroline. L'omaggio a Wagner continua quando, poco dopo, come nel *Tristano e Isotta*, compare la tematica della notte, dell'amore che ama la notte e detesta il giorno, e il giovane Octavian rabbrivisce al pensiero del giorno, nel quale Marie Theres è *di tutti*, e allora chiude le tende, vuole che sia sempre notte e che lei sia sempre solo sua. Ma poi un barlume di consapevolezza lo sfiora e teme il ridicolo. Al vedere il sorriso di lei le chiede *mi prendi in giro?*

Il tu con cui Marie Theres si rivolge all'amante non è tanto risposta all'estasi dell'amplesso, quanto alle appassionate parole di fuoco del giovane prorompente di vita. Ma non appena sente dei rumori, non appena torna del tutto in sé, Marie Theres torna a lei, e sempre così gli si rivolgerà. Ma senza che in questo, l'abbiamo detto, vi sia alcuna distanza: è un lei affettuoso e tenero, rimarca soltanto la superiorità esistenziale di lei, che vede più lontano, che conosce il tempo perché ha un passato, mentre Octavian proprio per la sua giovinezza ancora ignora tempo e passato. Nella quarta scena di questo primo atto Octavian la sorprenderà immersa nella sua meditazione sul tempo e qui per un attimo, colta quasi disarmata nella sua meditazione, quasi dimentica delle forme, Marie Theres gli risponderà con il tu. Salvo tornare poi subito al lei di fronte all'irruenza un po' sfrontata e goffa di lui.

Alle ingenuie argomentazioni di Octavian, che si interroga su di sé e percepisce la superiorità esistenziale di lei, Marie Theres oppone con affettuosa noncuranza *non filosofeggi, signor Tesoro, e venga qui. Ora la colazione. Ogni cosa a suo tempo*: questa è la dolce e grande e lievemente malinconica saggezza di Marie Theres, che conosce, patisce ma infine loda il tempo, il teatro della vita. *Ogni cosa a suo tempo*, e questo è il tempo della colazione e di soavi tenerezze.

Marie Theres racconta poi il suo sogno della notte: ha sognato suo marito, e subito la cosa inquieta Octavian, che continua a starle addosso assediandola con il tu, incurante del lei di Marie Theres, geloso e possessivo come ogni giovane inesperto e insicuro di sé. Lei imperturbabile lascia che il cucciolo le giochi attorno e si prenda queste libertà. Ma i rumori del sogno diventano tutt'uno con quelli che Marie Theres sente nell'anticamera mentre racconta e si accorge con spavento che questi rumori sono reali. In questo momento i due tempi, quello di Marie Theres e quello di Octavian non possono essere più disgiunti, quasi scorrono paralleli senza alcun punto di contatto: assorbita nella rimembranza lei, nel sogno e poi nel pensiero del marito, comincia appena ad accennare *Una volta ...*, e sta quasi per raccontare quanto le sovviene, che subito Octavian irrompe preda di chissà quali tormentosi sospetti e preme, insiste per sapere, tutto vuole sapere di lei, tutto deve sapere. Lei lo contiene facilmente, è così padrona di sé da non essere per nulla disturbata dall'irruenza del giovane.

Ma i rumori si fanno insistenti, per un istante Marie Theres teme davvero si tratti del marito, salvo accorgersi dal vocione che no, non è il marito, è il cugino Ochs. La servitù lo sta trattenendo in anticamera perché l'ora troppo mattutina e la Marescialla di certo non riceve ancora. Ma sentiamo fuori scena il Barone insistere e protestare: allora presto Marie Theres sistema la stanza e spinge via Octavian, che non trova di meglio che travestirsi da cameriera. Al vederlo, Marie Theres ha un ulteriore moto di tenerezza che le strappa un nuovo tu per un istante, salvo tornare subito al lei quando i rumori si fanno più insistenti.

Finalmente, dopo che ne abbiamo sentito la voce fuori scena, entra, o meglio direi, irrompe in scena il Barone, Ochs von Lerchenau.

Seconda scena

Der Rosenkavalier è chiaramente un omaggio al femminile: lieve, soave e sapiente ci appare Marie Theres, come anche Sophie, la fidanzata di Ochs, nel secondo e nel terzo atto ci apparirà tenera e trasparente, mentre grottesco fino al ridicolo ci appare il principale personaggio maschile. Il Barone è nobile di nascita, ma proprio solo di nascita. Incolmabile il divario fra la sua nobiltà di nascita e quella di animo della Marescialla. La sua duplicità, il contrasto fra la sua goffa osservanza delle forme e i suoi reali volgari interessi lo caratterizzano fin dall'entrata in scena: parla da nobile, si profonde in ridicoli salamelecchi con la Marescialla, ma non perde d'occhio neppure per un istante la camerierina Mariandel, nella quale a sua insaputa si cela Octavian. Non si perita, Ochs, di nascondere i suoi interessi materiali nel futuro matrimonio che lo legherà a una giovane figlia della ricca borghesia. Partendo all'assunto, diffuso fra la nobiltà, che essendo nobili ci si può permettere qualsiasi volgarità, di volgarità farà incetta in un crescendo rossiniano. Prosegue e peggiora la figura di Don Giovanni, che comunque manteneva nella sua vita in inganni una certa dignità. In tutta la seconda scena Ochs intreccia continuamente i due discorsi: informa la Marescialla del suo fidanzamento con la figlia del ricco borghese Faninal, e di soppiatto tenta continuamente un approccio con Mariandel-Octavian per poter "*scherzare con lei, noi due a quattr'occhi*". Nella sua grossolanità non si accorge neppure né di essere completamente trasparente allo sguardo della divertita Marie Theres, né dell'intesa fra questa e Mariandel-Octavian.

In realtà Ochs si reca dalla contessa proprio per avere da lei consigli sulla scelta dell'araldo delle nozze, la figura che secondo l'uso nobiliare dovrà consegnare alla fidanzata una rosa d'argento da parte del pretendente. Perché il grosso e grasso barone

Ochs von Lerchenau è fidanzato! Aveva già annunciato alla Marescialla la sua visita in una lettera, consegnata a Marie Theres in carrozza cinque o sei giorni prima. Ma in quel momento Marie Theres, in carrozza con Octavian, dietro le tendine tirate aveva ben altro cui pensare e non l'aveva neppure aperta. Ora Ochs le chiede il preannunciato consiglio e, visto che la sua rapacità non è solo sessuale ma anche di denaro, le chiede anche l'appoggio del notaio della Marescialla, per il contratto di nozze. Il tutto naturalmente intrecciato alla corte, spiccia e pressante, a Mariandel-Octavian.

Ma il meglio di sé Ochs lo dà quando, sentendosi a suo agio per la signorilità con cui la Marescialla commenta ridendo il suo armeggiare con la cameriera (*il cugino, mi pare, sa godersi la vita*), finalmente sente di potersi liberare della finzione e dell'etichetta e parla chiaro: essere fidanzato non significa affatto per lui essere un *somaro zoppo*, rivendica con orgoglio di essere un *buon segugio sopra una buona traccia ... pronto per ogni preda*. Nessun'altra professione (oltre al seduttore) *gli garberebbe meglio ...* Non c'è momento in tutto l'anno in cui non valga la pena *carpire al piccolo Cupido un regalino*. Ochs è tutto preso dalla autocelebrazione delle proprie virtù amatorie e arriva a invidiare, in un crescendo orchestrale, addirittura *Giove beato in mille figure*, come a lui piacerebbe tanto essere. E ancora alla fine di questo apice comico grottesco rifà il verso al Don Giovanni mozartiano *ci son quelle che attendono le lusinghe gentili ... e a un'altra ... l'importante è arrivarci alle spalle come una lince*.

All'autocelebrazione di Ochs, adeguatamente sorretta da un'apoteosi orchestrale, segue un movimentato terzetto: Ochs continua per conto proprio a glorificarsi gonfiandosi dei vapori della propria vanità, mentre la Marescialla gli dà corda, divertita da un lato ma anche amaramente consapevole di come sono fatti gli uomini e di come *noi donne patiamo il danno e patiamo la beffa, ma anche non ci meritiamo nient'altro*, mentre ancora Mariandel-Octavian simula di concerto con Marie Theres il *vorrei e non vorrei* di Zerlina del *Don Giovanni*.

Dopo questo terzetto dedicato alle interiorità parallele dei tre personaggi, è ora di decidere, l'azione deve svilupparsi. Ochs insiste per avere dalla Marescialla a servizio la Mariandel-Octavian, nella quale annusa odor di sangue nobile. E per strappare un consenso a Marie Theres, le dice che anche lui ha fra i suoi lacchè un sangue nobile, addirittura un suo figlio, figlio di una delle sue innumerevoli scorribande. Qui Marie Theres ha un'idea, e in quest'idea si concentra tutta la grandezza del personaggio. Propone a Ochs come araldo delle nozze, come cavaliere della rosa, proprio Octavian. Questo gesto avrà conseguenze imprevedibili, o meglio prevedibilissime, e Marie Theres in un lampo intuisce che nell'accontentare il ridicolo cugino sta abbandonando anche l'altro suo cugino, quello giovane, lei stessa sta liberando da sé il suo focoso cucciolo. Sa con il suo intuito di donna matura che la giovane e bella Sophie figlio del ricco borghese Faninal, fra quel volgare trombone di Ochs e il bellissimo giovane Octavian non avrà dubbi. Non c'è dubbio alcuno su come andranno le cose. E d'ora in avanti, più o meno consapevolmente ma con decisione, accompagnerà Octavian lontano da sé, nonostante tutte le proteste di lui e le sue dichiarazioni di eterno amore: Octavian cadrà immediatamente innamorato di Sophie non appena la vedrà.

Il dado è tratto: Ochs coglie la somiglianza fra Mariandel e il ritratto di Octavian che la Marescialla gli mostra, ma non va più in là di una momentanea sorpresa e suppone una parentela nobile che gli rende ancora più gradita la camerierina.

E con questo si chiude la seconda scena.

Terza scena

La Marescialla riceve, tutte le mattine, diciamo verso le dieci. Cosa vuol dire *riceve*? Cosa vuole dire *ricevere* per una nobildonna, in pieno *ancien régime*, verso gli anni 1740, a Vienna? Mentre la anziana governante e il parrucchiere, con il suo aiutante, si occupano dell'acconciatura della Marescialla, davanti a lei sfila tutto un mondo, che finora si è rumorosamente raccolto nell'antichambre, in attesa di essere da lei benignamente ricevuto. Vediamo:

anzitutto abbiamo i lacchè, domestici che seguivano o precedevano per le vie della città la carrozza padronale. Ci sono i lacchè della Marescialla, eleganti come la loro padrona, e quelli del Barone, sgangherati come lui: li abbiamo già sentiti litigare nella scena precedente, quando i primi si opponevano all'arrivo, troppo presto di mattina e quindi sconveniente, del Barone; un lacchè apre la porta ed entrano in scena (che è poi sempre la camera dal letto della Marescialla):

il notaio, che normalmente si occupa dei beni della Marescialla: qui dovrà vedersela con le pretese del Barone;

il capocuoco, e con lui un garzone di cucina con il menù della giornata, da presentare alla Marescialla per averne il beneplacito;

poi la marchande de modes, che mostra alla Marescialla le ultime novità, il cappello Pamela e la cipria della regina di Golconda (*Alina, la regina di Golconda* era un balletto tratto da un romanzo di Monsigny molto in voga verso la metà del '700);

uno scienziato con un in-folio: siamo attorno al 1740, del 1739 è la pubblicazione de *Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce, i colori e l'attrazione*, di Francesco Algarotti. Agli inizi dell'illuminismo era impensabile che una nobildonna non fosse informata sulla più importante opera di Newton, *I principi matematici della filosofia naturale*, che risaliva al 1687 e aveva prospettato tutta una nuova concezione del mondo;

un venditore di animali con minuscoli cagnolini e una scimmietta, per divertire e svagare la Marescialla;

due personaggi italiani, Valzacchi e Annina, qualificati come un intrigante e sua nipote, che offriranno i loro bassi servizi alla Marescialla e, visto il disinteresse di lei, li rivolgeranno con ben altro esito al Barone;

né possono mancare dei questuanti, figure che chiedono umilmente il favore e la benevolenza della Marescialla, qui nella forma di una vedova di guerra con le sue tre figlie, ovviamente orfane di guerra, che entrano in scena per prime con la madre;

e poi ancora il flautista, per il diletto della Signora, e ancora di più il tenore, che canterà in italiano un'aria sull'irresistibile potere dell'amore.

Insieme alla corte della Marescialla entrano anche i lacchè del Barone: uno dei quali è suo figlio, e tutti sono ben altrimenti caratterizzati come figure grossolane, grottesche e sporche.

Cosa succede in questa scena, piena di personaggi e di colore? Succede che la Marescialla è persa nei suoi pensieri, che sono quelli del mattino presto, la consapevolezza che perderà Octavian, anzi che sarà lei stessa ad allontanarlo, e ne è triste: assolve ai suoi doveri mondani quasi distrattamente, con la mente altrove. Si libera alla svelta dell'intrigante italiano, con benevolenza porge una moneta a una delle tre orfane e si libera anche di loro, e poi si affida al parrucchiere. Riceve anche della posta, che legge e della quale non le importa assolutamente nulla. La scena entra nel vivo, con la Marescialla sempre un po' assorta, quando il tenore comincia a dilettarla con la sua aria italiana: in parallelo al canto appassionato del tenore, comincia una goffa trattativa fra il Barone e il notaio. Il Barone pretende un'offerta maritale precedente la dote, da parte della famiglia della promessa sposa. Di fronte alla perplessità crescente del notaio, che gli fa osservare che questa pretesa non sta da nessuna parte, la boria e

l'arroganza di Ochs non fanno che crescere, mentre in parallelo riprende il canto appassionato del tenore, cui fa da contrappunto la trattativa sempre più concitata fra notaio e Ochs. Fin quando si arriva all'apice, il Barone sbotta furiosamente e scagliando per terra i libri grida la sua pretesa: *offerta matrimoniale*. Sembra che tutto taccia di colpo: un silenzio improvviso dopo il precedente crescendo è interrotto solo dalla voce malinconica e lieve di Marie Theres che, ignara di quanto accaduto attorno a lei, si lamenta con il parrucchiere: *Hippolyte mio caro, oggi mi avete fatto vecchia*.

Questo è l'apice della scena. D'ora in avanti si va verso la chiusura. *Escano tutti*, comanda Marie Theres, e mentre tutti si accingono a obbedirle, i due intriganti vanno alla carica dal Barone, stavolta ottenendo successo: gli promettono che vigileranno su ogni istante della sua futura moglie, e lui ne approfitta su metterli al corrente del suo interesse per la camerierina Mariandel. E vedremo nel terzo atto gli effetti della loro azione. Come già nella scena precedente Ochs alterna continuamente il colloquio con Marie Theres ai suoi più bassi interessi. E anche ora si preoccupa di presentare alla Marescialla il suo cameriere personale, un suo figlio illegittimo, che ci viene descritto *come un giovane zoticone, dall'aspetto ottuso e sfrontato, che porta sotto un braccio un astuccio di marocchino rosso*. Si tratta della rosa d'argento da affidare al cavaliere della rosa. Il Barone, che non riesce a non pensare a Mariandel, la vorrebbe affidare a lei, ma di fronte al diniego di Marie Theres, annuisce, ringraziandola platealmente. E Marie Theres dice a chi affiderà la rosa, dice chi sarà il cavaliere della rosa: sarà Octavian, e qui la musica non fa che ricordarci il fruscio del tempo. Marie Theres sa benissimo cosa le recherà la sua scelta. Tutti se ne vanno e lei rimane da sola.

Quarta scena

Marie Theres è sola, e non può impedirsi di pensare a quel *tipaccio borioso*. Le sue parole, semplicissime, dicono le più profonde verità, per le quali basta e avanza il linguaggio di tutti i giorni. Un *tipaccio borioso*, questo cugino Ochs, arrogante e sguaiato, e sposerà una bella fanciulla, per di più ricca: *come se fosse giusto*, commenta fra sé e sé Marie Theres, vagheggiando l'idea che le cose belle e buone dovrebbero andare a chi è bello e buono, a chi se le merita. E cosa ritiene di essere, costui, così gretto e basso, che pensa addirittura di essere lui ad abbassarsi, a umiliarsi sposando una borghese? Marie Theres, ormai avanti negli anni, ha ancora tuttavia il fuoco dell'amore e accenna a sdegnarsi. Solo l'esperienza, l'aver visto il mondo la frena: *di che mi sdegno poi? Sempre così va il mondo*. Quel *sempre*, quell'averne viste tante, quel sapere come vanno le cose, la immerge nella meditazione sul tempo, ed ecco che la prima immagine che le si presenta è quella di sé fanciulla, tanto tempo fa. Cercare quella fanciulla è come *cercare la neve dell'anno passato*. Eppure quella fu Resi, la piccola Resi, la fanciulla costretta a nozze senza amore appena uscita dal convento, quella che diventerà la vecchia Marescialla, quella che ora si guarda nello specchio: così diverse e forse irriducibili l'un l'altra, quella fanciulla e l'immagine nello specchio sono pur sempre la stessa persona. E qui la riflessione di Marie Theres ci porta al paradosso centrale della nostra esistenza, al paradosso che intreccia intimamente le mille forme del nostro essere al mondo con la profonda unità della nostra presenza. Il nostro corpo cambia nel tempo, le cellule muoiono e rinascono, entro poco tempo la materia di cui siamo fatti è completamente rinnovata, anche se in una forma abbastanza stabile, lentamente cangiante ma comunque di breve durata. E ciononostante sentiamo una unità profonda fra ciò che provammo nella più tenera infanzia e ciò che proviamo ora, e questa unità profonda la condensiamo nella parolina *io*, parolina forse del tutto illusoria e certo effimera come non mai, e tuttavia per un breve tempo così importante. E aggiunge ancora qualcosa, la dolce Marie Theres: già ci tocca passare per tutte queste trasformazioni, e pure ci tocca vederle, vederle tutte, e *con mente così chiara?* Il tempo è un mistero, *tutto è un mistero, un grande mistero*.

Il sesto capitolo de *La montagna magica* di Thomas Mann si apre con un paragrafo intitolato *Mutamenti*. Ecco le prime righe:

Che cos'è il tempo? Un mistero ... privo di sostanza e onnipotente. Una condizione del mondo fenomenico, un movimento, legato e commisto all'esistenza dei corpi nello spazio e al loro movimento. Ma cesserebbe di esistere, il tempo, se non ci fosse il movimento? E cesserebbe di esistere, il movimento, se non ci fosse il tempo? Prova a domandartelo! È forse il tempo una funzione dello spazio? O viceversa? Oppure tempo e spazio sono la stessa identica cosa? Ecco un'altra domanda! Il tempo è attivo, ha un suo statuto verbale, "produce". Che cosa produce? Mutamento! L'ora non è l'allora, il qui non è il là, giacché fra i due c'è il movimento. Ma poiché il movimento con cui il tempo si misura è circolare e in sé concluso, si tratta di un movimento e di un mutamento che quasi alla stessa stregua si potrebbero designare come quiete e immobilità; l'allora, infatti, si ripete sempre nell'ora, così come il là si ripete nel qui. Dal momento che inoltre, neppure con gli sforzi più disperati si riesce a raffigurarsi un tempo finito e uno spazio limitato, ci si è risolti a "pensare" il tempo e lo spazio come eterni e infiniti ... ritenendo evidentemente che ciò possa riuscire, se non perfettamente, almeno un po' meglio. Ma postulare l'eterno e l'infinito non implica forse la cancellazione logico-matematica di tutto quanto è limitato e finito, la sua relativa riduzione a zero? È possibile nell'eterno la successione, e nell'infinito la prossimità? Come si conciliano concetti come distanza, movimento, mutamento, o anche solo l'idea della presenza dei corpi finiti nell'universo, con le ipotetiche congetture dell'eterno e dell'infinito? Altre domande che puoi continuare a porti.

Hans Castorp formulava queste e simili domande nella sua mente ...

E a lui, come a noi, viene il capogiro, ad addentrarci nella natura del tempo. Ma ancora una cosa ci dice, con grazia quasi maliziosa, la nostra Marie Theres: *tutto è un mistero, un grande mistero, ed esistiamo per questo*, e qui sospira, *per sopportarlo*. Ma subito dopo, con molta calma, ci ricorda che *e nel "come" sta la vera differenza*. Così dicendoci, con parole semplicissime, quale è forse il nostro compito principale di essere umani.

Ancora assorta nella sua meditazione, Marie Theres accoglie con il tu l'entrata irruente di Octavian e per qualche istante si permette ancora tanta intimità. È solo l'insistenza possessiva di Octavian: *tu appartieni a me, tu appartieni a me* a frenarla e a dettarle un'altra pacata perla di saggezza: *Taverl, non abbracci troppo, chi abbraccia troppo non trattiene nulla*. I due si trovano su livelli di consapevolezza troppo separati: lei guarda divertita le smanie del giovane, che non capendo nulla delle sue considerazioni tutte le vive come attentato al suo possesso. E sì che glielo dice Marie Theres: *non sia come gli altri uomini*. Invano, Octavian non capisce, è proprio come gli altri uomini, possessivo, la vuole sua, in esclusiva e quando si sente perduto di fronte alle considerazioni di lei, troppo mature per lui, quasi piange e tocca a Marie Theres addirittura consolarlo. Ma questo non la distoglie dalla sua meditazione sul tempo:

È il tempo, Quinquin, è il tempo / che pure nulla muta nei fatti. / Il tempo, cosa strana. / Passiamo così i giorni della vita, e un nulla è il tempo. / Ma poi a un tratto, / ecco, altro non sentiamo che lui. / È intorno a noi, è anche dentro noi. / Sui volti cola, cola nello specchio, / e scorre nelle mie tempie. / Ed è tra te e me, e scorre ancora. / Silente, come una clessidra. / Oh, Quinquin! / Talvolta mi alzo nel mezzo della notte / e arresto tutti gli orologi, tutti. / Però non dobbiamo neppure averne timore. / Anche il tempo è una creatura del Padre / che tutti noi ha creato.

Quasi si sgomenta a cogliere così continuo e severo il fluire del tempo, Marie Theres, ma la sua capacità di amare va oltre, le permette di superare lo sgomento. Il tempo è una creatura al pari di tutte le altre.

Ormai Marie Theres vede lucidamente, prevede il futuro di Octavian, gli impetuosi e appassionati dinieghi di lui non fanno che confermarla in ciò che sa: ben presto lui la lascerà per una donna più giovane e bella di lei. Ancora lui protesta il suo sconfinato amore, e lei risponde *dico quello che è vero, lo dico a me e a te ... / Lieve voglio renderlo a te e a me. / Lieve deve essere ognuno / con cuore lieve e lieve mano, / a tenere e prendere, a tenere e cedere*

È inutile, Octavian non capisce, non può capire. La scena sta finendo, Marie Theres lo accommiata con la vaga promessa di poter cavalcare accanto a lei nel pomeriggio e appena se ne è andato ha un soprassalto appassionato, appare come improvvisamente trafitta dal rimpianto *non l'ho neanche baciato*. Chiama in fretta e furia i lacchè, li manda di corsa a raggiungerlo, ma invano, Octavian è fuggito via, fin troppo svelto. A Marie Theres non resta che affidare al suo negrettino, l'avevamo già visto portare la colazione nella prima scena, la rosa d'argento, da portare a Octavian, *tanto lui sa già ...*

Giorgio Moschetti