

CAPITOLO PRIMO

Il successo di un *outsider*

1. La ricerca di sé: dalla guerra al distacco da Darmstadt

All'indomani del secondo conflitto mondiale, la Germania devastata dai bombardamenti e con il bilancio di quattro milioni di morti barcollava tra le macerie della democrazia, con il peso di un passato indelebile.² La vergogna per le barbarie di un'ideologia che aveva scatenato la «più grande guerra civile interna alla civiltà occidentale»³ pesava sul giovane Henze, che di ritorno dalla guerra nell'estate del 1945 lavorò per mantenere la famiglia come aiuto trasportatore presso le forze inglesi stanziate nella Nordrhein-Westfalen:

Tutto ciò che era tedesco era caduto in discredito, e questo fatto riguardava ogni singolo tedesco. [...] Per un certo periodo non ho assolutamente più voluto saperne niente, né vedere né sentir parlare di boschi tedeschi, dell'anima tedesca, quell'anima depravata. Era accaduto qualcosa di irrimediabile.⁴

² Per inquadrare lo stato d'animo dei tedeschi all'indomani della fine del conflitto si veda FRIEDRICH MEINECKE, *Die deutsche Katastrophe: Betrachtungen und Erinnerungen*, Wiesbaden, E. Brockhaus, 1946; trad. it.: *La catastrofe della Germania: considerazioni e ricordi*, Firenze, La Nuova Italia, 1948. Lo storico, vissuto sempre in Germania tra il 1892 e il 1954, poté seguire le trasformazioni del paese dal Kaiserato fino alla caduta del Terzo Reich e le discusse criticamente nelle sue opere.

³ AURELIO LEPRE, *Guerra e pace nel XX secolo: dai conflitti tra Stati allo scontro di civiltà*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 265.

⁴ CV, p. 73.

La vita musicale del paese dovette ripartire da una *Stunde Null*: teatri d'opera e sale da concerto erano distrutti o danneggiati, partiture e strumenti difficilmente reperibili e il numero dei musicisti ridotto. Inoltre il processo di denazificazione attuato dalle forze alleate non permise ad alcuni di rioccupare le loro posizioni finché non se ne chiarisse l'implicazione con il regime (celebre e controverso il caso di Wilhelm Furtwängler, che tornò a dirigere i Berliner Philharmoniker solo nel 1947). Ma il supporto delle forze occupanti rese possibile la graduale ripresa dell'attività concertistica anche per offrire alla popolazione un momento di evasione dalle difficoltà quotidiane e di condivisione di un comune sentimento di riacquistata libertà, e per contribuire alla ricostruzione dei valori etici attraverso l'eredità dei grandi maestri del passato.⁵ Piccoli *ensembles* tennero concerti negli ambienti più disparati (ricoveri, chiese, ristoranti, scuole, case private) e le grandi orchestre si riunirono poco dopo la resa ufficiale. Già il 26 maggio 1945 i Berliner Philharmoniker diretti da Leo Borchard eseguirono nel Titaniapalast, sede provvisoria dell'orchestra prima della costruzione della Philharmonie, musiche di Mozart, Mendelssohn e Čajkovskij, restituendo così dignità a compositori ingiustamente censurati dal regime. Gli stessi autori furono scelti da Eugen Jochum per il primo concerto dei Münchner Philharmoniker l'8 luglio nel Prinzregententheater.⁶ Anche nella Nordrhein-Westfalen ripresero le attività: l'orchestra di Düsseldorf tenne il primo concerto il 7 giugno e lo Staatstheater di Bielefeld riaprì nel tardo autunno con il *Fidelio*, assumendo Henze come maestro di sala e palcoscenico.⁷

⁵ Sul significato etico che la musica rivestì nell'immediato dopoguerra cfr. ULRICH DIBELIUS, *Musik*, in *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, a cura di Wolfgang Benz, 4 voll., Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1989, vol. IV *Kultur*, pp. 131-168.

⁶ Sulle iniziative a favore della ripresa della vita culturale nel dopoguerra cfr.: OLIVER HASSENCAMP, *Der Sieg nach dem Krieg: die gute schlechte Zeit*, München-Berlin, Herbig, s.a.; HERMANN GLASER, *1945: ein Lesebuch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1995; ID., *Deutsche Kultur: 1945-2000*, München-Wien, Carl Hanser, 1997.

⁷ Sulla ripresa della vita culturale nelle città della Nordrhein-Westfalen cfr. *Aus den Trümmern: Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität*, a cura di Klaus Honnef e Hans M. Schmidt, Köln, Rheinland, 1985, in

Le emittenti radiofoniche poterono riprendere la libera attività contribuendo alla diffusione della musica ‘degenerata’, soprattutto la sezione musicale del Südwestfunk (SWF) di Baden-Baden, quartier generale del governo militare francese.⁸ Dal marzo del 1946 Heinrich Strobel dirigeva l'emittente: il critico, recentemente rientrato in patria, trasformò l'orchestra della cittadina in una delle formazioni più attive nella diffusione delle opere di Hindemith, Stravinskij e dei contemporanei tedeschi, affidandone la direzione a Hans Rosbaud.⁹ Sono molti i ricordi di Henze legati a Baden-Baden, dove poté ascoltare l'*Orpheus* di Stravinskij diretto da Rosbaud e la *Symphonie en trois mouvements* diretta da Roger Désormière. Nell'archivio radiofonico poté inoltre consultare materiale fino ad allora irreperibile. Pierre Ponnelle, incaricato del controllo dell'emittente per conto dei francesi, portò personalmente da Parigi nuove partiture. L'ufficiale era anche il padre del celebre regista Jean-Pierre Ponnelle, che divenne grande amico di Henze e debuttò da scenografo con il balletto *Jack Pudding* (Wiesbaden, 30 dicembre 1950), inaugurando una serie di collaborazioni con il compositore: tra le più importanti le scene e costumi per la *première* di *Boulevard Solitude* (1952), e le scene per *Der Idiot* (1952) e *König Hirsch* (1956).

Un ruolo fondamentale per la circolazione della musica contemporanea fu svolto anche dalla stagioni di concerti *Musica Viva*, create a Monaco nel 1945 da Karl Amadeus Hartmann, che attrassero rinomati interpreti e compositori, divenendo un modello per analoghe iniziative in Germania e all'estero patrocinate spesso dalle emittenti radiofoniche.¹⁰ Henze frequentò e diresse alcuni concerti a Monaco, e l'ascolto della musica di Hartmann influenzò

particolare sulla vita musicale le pp. 475-477 (WOLFGANG HORN, *Wandel ohne tiefgreifende Zäsur: Musikleben nach dem Krieg*).

⁸ Oggi Südwestrundfunk (SWR) dopo la fusione nel 1998 con il Süddeutscher Rundfunk (SDR).

⁹ Hans Rosbaud diresse negli anni Cinquanta le prime assolute di alcune composizioni di Henze: la terza sinfonia (1951) e i *Nachstücke und Arien* (1957) con l'orchestra del SWR, e i *Drei Dithyramben* (1958) con l'orchestra sinfonica della Radio di Colonia. Assistette inoltre il compositore nelle prove di direzione per un concerto a Zurigo nel 1959 (cfr. CV, p. 161).

¹⁰ Sulle stagioni di Monaco cfr. *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva: Essays*, München, Piper, 1980.

molto la sua scrittura:

Non c'è dubbio sul fatto che l'importanza affidata al timbro dell'orchestra, come la si ritrova in tutti i miei lavori, è il risultato del mio incontro con Hartmann e la sua musica. Anche la libertà, l'esuberanza e l'eloquenza del *König Hirsch* [...] risentono dell'impressione ricevuta da quegli ascolti, [...] che mi avevano permesso di gettare uno sguardo nella materia sonora allo stato puro, nella tavolozza di colori dell'orchestra moderna, nella concezione grandiosa del genere sinfonico.¹¹

Inoltre, dalla condivisione di posizioni antifasciste e pacifiste (Hartmann fu uno dei protagonisti della cosiddetta emigrazione interna) e di una concezione della musica «come espressione di un mondo morale e politico», nacque una profonda amicizia con il collega, che Henze definì come uno tra i pochi «consiglieri amichevoli e paterni» che lo influenzarono «sul piano artistico in modo profondo».¹²

Appena un anno dopo la fine della guerra, Henze partecipò a Darmstadt ai primi *Ferienkurse für internationale neue Musik*, fondati dal critico Wolfgang Steinecke, *Kulturreferent* della cittadina dal 1945 al 1948 e direttore dei corsi fino alla tragica morte nel 1961.¹³ Henze poté condividere lo spirito iniziale dei *Ferienkurse*, nati per far conoscere ai giovani studenti tedeschi il recente passato 'degenerato', attraverso concerti, conferenze e seminari tenuti da noti insegnanti, e iniziare così un rinnovamento della vita musicale nazionale. Di quell'esperienza ricorda:

¹¹ CV, p. 125.

¹² *Ivi*, p. 83 e 96. Ciò spiega la prospettiva di Guy Rickards, che nel suo libro presenta contemporaneamente le biografie di Henze e Hartmann, incrociandole con quella di Hindemith, il cui neoclassicismo influenzò le prime opere di entrambi (GUY RICKARDS, *Hindemith, Hartmann and Henze*, Londra, Phaidon, 1995).

¹³ Sulla storia dei *Ferienkurse* cfr.: *Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966: Geschichte und Dokumentation*, a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser, con la collaborazione di Pascal Decroupet, Inge Kovács, Andreas Meyer e Wilhelm Schlüter, 4 voll., Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997; ANTONIO TRUDU, *La «scuola» di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Unicopli, 1992 («Le Sfere», 18). In particolare sul rapporto di Henze con Darmstadt cfr. INGE KOVÁCS, *Neue Musik abseits der Avantgarde? Zwei Fallbeispiele*, in *Im Zenit der Moderne* cit., vol. II, pp. 13-61.

Der junge Musikstudent konnte hier [...] mit den Angelegenheiten der Neuen Musik beschäftigten Personen begegnen, Dirigenten, Instrumentalisten, Komponisten, und von ihnen lernen; und sich Gedanken machen und ein Bild von den Phänomenen der zeitgenössischen Musik.¹⁴

Oltre a seguire i seminari di composizione di Wolfgang Fortner, da cui già prendeva lezioni dall'autunno precedente a Heidelberg, a Darmstadt Henze poté ascoltare molta musica bandita dal regime (Stravinskij, Hindemith, Bartók, Křenek, Milhaud, Ibert e Martinů) e quella tedesca d'inizio secolo.¹⁵ L'esecuzione di due sue composizioni, il 27 e il 29 settembre, gli procurò inoltre il primo contratto con la casa editrice Schott (il *Kammerkonzert* per flauto, pianoforte e archi e la prima sonata per viola e pianoforte). Ma nei concerti le tendenze estetiche non erano tutte adeguatamente rappresentate:

Anche se ci fu la possibilità di ascoltare a Kranichstein molte partiture nuove o fino a quel momento inaccessibili, durante questa prima estate i corsi non avevano ancora il respiro internazionale degli anni successivi [...]. La musica dodecafonica non era ancora arrivata.¹⁶

I primi pezzi composti sotto la guida di Wolfgang Fortner (i *Fünf Madrigale*, il primo quartetto e la prima sinfonia, il cui secondo movimento fu eseguito a Darmstadt nel 1947 da Hermann Scherchen) non furono perciò influenzati dalla tecnica dodecafonica, bensì dal neoclassicismo di Stravinskij e Hindemith, il cui *Badener Lehrstück vom Einverständnis* fu eseguito ai *Ferienkurse* diretto da Henze.¹⁷ Da autodidatta, il compositore sperimentò la dodecafonia nell'estate del 1947 (*Kammersonate*, *Chor der gefangener Trojer* e primo concerto per violino), approfondendola poi l'anno

¹⁴ Il breve scritto da cui si trae la citazione fu redatto da Henze in occasione del cinquantenario dei *Ferienkurse* (HWH, *Zuerst das Freiheits-Glück: Musikdenken gelernt, in Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946-1996*, a cura di Rudolf Stephan, Stuttgart, Daco, 1996, pp. 56-57: 56).

¹⁵ In programma vi erano composizioni di Armin Knab, Rudi Stephan, Ernst Pepping, Gerhard Frommel, Kurt Hessenberg, Harald Genzmer e Helmut Degen.

¹⁶ CV, p. 82.

¹⁷ Sulle composizioni giovanili di Henze cfr. GISELHER SCHUBERT, *Erste Schritte. Henzes Frühwerk*, in *Der Komponist Hans Werner Henze*, a cura di Dieter Rexroth, Mainz, Schott, 1986, pp. 39-52.

seguinte con René Leibowitz. I suoi seminari, che richiamarono a Darmstadt per la prima volta studenti stranieri, suscitarono in Henze un enorme entusiasmo:¹⁸

Quando tutto era finito e Leibowitz era ormai tornato a Parigi, alla fine di quel suo interessantissimo corso che non aveva entusiasmato soltanto me, e dal quale ero uscito completamente trasformato, anzi rinato, non avevo più dubbi: la tecnica seriale è l'evoluzione logica della musica occidentale e del suo modo di pensare in motivi e sviluppi. Ci permette di inventare nuove connessioni, acuisce la sensibilità del nostro orecchio, ci consente di creare nuove forme di libertà e bellezza.¹⁹

Henze sperimentò i nuovi insegnamenti nella cantata *Der Vorwurf*, diretta a Darmstadt nel 1948 da Fortner (in seguito ritirata), e nelle variazioni per pianoforte op. 13, mettendoli completamente a frutto nel concerto *Apollo et Hyazinthus* per cembalo e orchestra da camera, che porta la dedica a Leibowitz. Il brano, una sorta di breve poema sinfonico sul mito di Ovidio chiuso da una poesia-epicedio per Hyazinthus dell'amato Georg Trakl, già testimonia l'uso peculiare della serie come fonte inesauribile di espressione melodica e non fondamento d'una organizzazione formale rigorosa:

In meinem 1949 geschriebenen Kammerorchesterstück *Apollo et Hyazinthus* finden sich zum ersten Male Stellen, in denen sich Poesie und Sujet mit der klanglichen Verwirklichung decken. So hatte ich mir am Anfang des Stückes vorgestellt, wie Apollo in den archaischen Hain einfällt. Sein Flügelschlag, der plötzlich sich verdunkelnde Himmel and dann das große lichtvolle Schweigen der Gnade und dazu die merkwürdige, zarte sinnliche Erregung aller Menschen und Tiere sollten mit einem so abstrakten Mittel wie dem Cembalo und acht Kammermusik-Instrumenten dargestellt werden. [...] zumal ich mich erinnere, die der abstrakten Musik erlaubten Grenzen in diesem Stück zuweilen so überschritten zu haben, wie wir es von der «Programm-Musik» kennen.²⁰

¹⁸ Sul ruolo di Leibowitz nella storia dei *Ferienkurse* cfr. REINHARD KAPP, *René Leibowitz in Darmstadt*, in *Von Kranichstein zur Gegenwart* cit., pp. 77-85.

¹⁹ CV, p. 92.

²⁰ HWH, *Erste Werke*, in MP, pp. 25-27: 26-27.

Sebbene a Darmstadt il giovane Henze stesse emergendo tra i compositori di rilievo della nuova generazione, egli ricorda quegli anni come pieni di insicurezze e di imbarazzo a causa della povertà, dell'istruzione scolastica incompleta e della graduale scoperta della propria omosessualità. Per compensare esteriormente questa condizione di insicurezza esistenziale, si buttò perciò a capofitto nella composizione dei generi più disparati:

Ciò che realmente volevo era che il mondo capisse, in fretta e chiaramente, che aveva qualcosa a che fare con me come persona, con H.W.H., solista – possibilmente più in fretta e più chiaramente di quanto non lo avessi ancora capito io. Il bisogno di riconoscimento diventava pressante. Scrivevo per potermi assicurare il rispetto degli altri, perché solo questo rispetto avrebbe potuto confermarmi di esistere veramente.²¹

È in questi anni che Henze maturò quel forte interesse per il balletto che lo accompagnò per tutta la sua carriera, dopo avere assistito nell'autunno del 1948 ad Amburgo agli spettacoli del Sadler's Wells Ballet con Margot Fonteyn e le coreografie di Frederick Ashton. Sulle suggestioni di quell'esperienza, compose il «balletto senza azione» *Ballett-Variationen*, e ne inviò l'incisione a Ashton sperando in una futura collaborazione, che poi si realizzò dieci anni dopo con *Undine*. L'interesse per il genere fu inoltre stimolato dalla sua attività in teatro, prima a Costanza, poi a Wiesbaden (musiche per gli *intermèdes* danzati del *Georges Dandin*, poi riutilizzate nel *Jack Pudding*), e dall'incontro con Tatjana Gsovsky, con cui collaborò al mimodramma *Der Idiot*.

Durante gli studi a Heidelberg Henze si accostò anche all'opera, iniziando a musicare *Leonce und Lena* di Georg Büchner e *Opfer* di Franz Werfel, ma scelse poi di debuttare in teatro con un'«opera per attori», preferendo la recitazione alle *performances* di «impacciati e piatti» cantanti lirici.²² *Das Wundertheater*, su un

²¹ CV, p. 84.

²² *Ivi*, p. 96. Il poema di Werfel è stato ripreso da Henze nel dramma in musica *Opfergang*, commissionato dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia ed eseguito in prima mondiale il 10 gennaio 2010 dall'orchestra dell'Accademia diretta da Antonio Pappano.

intermezzo di Miguel de Cervantes, fu rappresentato il 7 maggio 1949 a Heidelberg (nel 1964 Henze ne fece una versione per cantanti). Nello stesso anno continuò a seguire con interesse i seminari di Leibowitz e quelli di Josef Rufer, che era stato assistente di Schönberg a Berlino fino al 1933. Ma già nel 1950 i *Ferienkurse*, in cui pure poté ascoltare la sua seconda sinfonia nella serie di concerti *Musik der jungen Generation*, persero per lui d'interesse a causa dell'assenza del maestro polacco (Steinecke dovette rinunciarvi per problemi finanziari). Solo la presenza del giovane Luigi Nono e l'esecuzione delle sue *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*, dirette da Scherchen, ravvivarono quella stagione dei corsi.

Ben più significativo per la sua esistenza fu il primo viaggio in Italia nell'estate 1951, insieme a Grete Weil e Walter Jockisch, che aveva conosciuto ai *Ferienkurse* nel 1948 e con i quali stava lavorando a *Boulevard Solitude* (Walter ne scrisse lo scenario, Grete il libretto). Il soggiorno sui Colli Albani s'impresse particolarmente nella sua memoria:

guardai la campagna che digradava verso il mare e scrutai il mare stesso, nel quale si rifletteva il sole, e sentii che in qualunque momento Nettuno, Venere, o anche Giove in persona, avrebbero potuto emergere da sotto la sua superficie dorata, scintillante, splendente. [...] Le voci amichevoli della gente in allegra conversazione riempivano l'aria con una sorta di *Sprechgesang*, che sembrava capace di trasformarsi in qualunque momento in una melodia. [...] Esisteva quindi un mondo migliore! [...] Quella sera mi innamorai follemente degli italiani.²³

Carico di quell'esperienza, Henze ritornò in Germania ormai deciso a scegliere l'Italia come patria adottiva. Il clima politico nel suo paese era diventato per lui intollerabile dopo l'elezione di Konrad Adenauer, il quale marciava in direzione opposta al processo di denazificazione avviato dagli alleati, riproponendo nel proprio *entourage* molte figure del vecchio regime. Non furono inoltre abolite le misure discriminatorie adottate dal nazismo contro gli omosessuali (il dibattuto paragrafo 175 del codice penale), favorendo così il riemergere dell'omofobia. Ciò accentuò

²³ CV, pp. 113-114.

in Henze un sentimento di ripugnanza per la propria nazione:

I tedeschi andavano comunque avanti a lavorare per mantenere un benessere faticosamente conquistato, sotterrando “delitto e castigo” come corpi di mafiosi nei blocchi di calcestruzzo delle loro banche nuove di zecca e dei loro grandi magazzini. [...] Eravamo scandalizzati [...]. Eravamo pacifisti e antifascisti. Era terribile assistere impotenti a questo nuovo sviluppo della Germania.²⁴

Ma non fu solo questo a influenzare la decisione del suo trasferimento:

c’era qualcosa che non mi dava pace e che mi spingeva ad allontanarmi. Che cosa voleva questa gente da me? Dovevo ancora finire i miei studi! E avevo bisogno di tempo, di aria, di aria fresca! Ero ancora un principiante. [...] Avevo bisogno di stare solo con me stesso, di vivere come un eremita e scoprire che cosa la musica significasse davvero per me, come si legasse alla nostra esistenza, quale fosse il suo significato e quale fosse, d’altro canto, il ruolo culturale di un compositore nella società.²⁵

Grazie al vitalizio della Schott e ad una borsa di studio del Kulturamt di Münster, Henze poté trasferirsi definitivamente a Ischia nel 1953 (dopo un fallito tentativo di stabilirsi nei pressi di Catania).²⁶ Iniziando a comporre il *König Hirsch*, il duetto d’amore gli offrì lo sfogo perfetto di una nuova armonia interiore:

C’era una piacevole frescura tra quei muri solidi e protettivi [...]. Gli sgherri del comandante delle SS Himmler erano arrivati troppo tardi e nulla più potevano contro “i degenerati”, “i nemici dello stato che dovevano essere trattati come tali”. Erano cessate anche le stridule barzellette sugli omosessuali della signora Hilde Strobel. [...] Era meraviglioso che ora ogni cosa fosse orientata verso il futuro e che il passato potesse essere dimenticato. [...] Tra me e la mia musica non vi era più difficoltà di identificazione.²⁷

I primi anni trascorsi in Italia videro anche il progressivo allontanamento di Henze dall’ambiente di Darmstadt, che si

²⁴ *Ivi*, p. 120.

²⁵ *Ivi*, p. 130.

²⁶ Il progetto non andò in porto a causa delle ristrettezze economiche.

²⁷ *Ivi*, pp. 134-135.

trasformò gradualmente in una vera e propria avversione. Ciò è da ascrivere innanzitutto alla sua generale insofferenza per la Germania, maturata, come già visto, fin dagli anni Quaranta.²⁸ Ma anche il cambio di prospettiva dei corsi, esplicitato nella nuova denominazione di *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, influì notevolmente sul suo distacco. È noto come Darmstadt, dopo l'arrivo di Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e Luigi Nono, divenne l'epicentro della cosiddetta neoavanguardia, che in reazione agli errori della storia più recente tentò di costruire un nuovo linguaggio oggettivo in acceso contrasto con la tradizione e le sue forme (tra cui l'opera lirica), assumendo Webern come figura guida. Tutto ciò si scontrava con la fede di Henze nei generi del passato: già nelle sue prime composizioni i confini tra musica 'pura' e 'applicata' si facevano spesso labili, per la tendenza a privilegiare la potenzialità drammatica anche nelle opere strumentali attraverso i frequenti riferimenti a testi letterari, rendendo così possibile che una sinfonia diventasse un balletto appena tre settimane dopo la prima esecuzione.²⁹ Henze avvertì inoltre che allo spirito dei primi *Ferienkurse*, in cui «esisteva solidarietà tra i giovani autori, si imparava l'uno dall'altro, si gioiva di ogni progresso»,³⁰ si stava sostituendo un clima diverso:

Mi sembrava strano, per non dire assurdo, che i compositori, come messaggeri di una più alta spiritualità, volessero rendersi la vita difficile a vicenda, in un modo che ormai è diventato abbastanza comune, sottraendo ciascuno il sostentamento agli altri, lottando l'uno contro l'altro come "business manager" e formando combriccole e *lobby*. Trovavo tutto ciò repulsivo, amorale e antiartistico – un'altra ragione

²⁸ Di questo aspetto non sembra tenere sufficientemente conto Inge Kovács, che pone invece l'accento sull'ipotesi che l'arrivo a Darmstadt di Stockhausen abbia determinato la presa di distanza di Henze dai *Ferienkurse*, che non avrebbe sopportato di essere scalzato dal collega per il quale dichiarò sempre poca simpatia (cfr. KOVÁCS, *Neue Musik abseits der Avantgarde?* cit., pp. 17 e 34).

²⁹ Fu ciò che accadde alla sua terza sinfonia nel 1951, i cui tre movimenti avevano d'altronde già dei titoli programmatici (*Anrufung Apolls, Dithyrambe, Beschwörungstanz*).

³⁰ HWH, *Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik* (1967-68), in MP, pp. 126-134; trad. it.: *La Repubblica Federale Tedesca e la musica* (1967-68), in *Henze* cit., pp. 378-385: 383.

per scegliere di rimanere solo nel mio anticonformismo.³¹

Dopo il successo di *Boulevard Solitude* Henze sentì che il pubblico dell'opera poteva rispondere alle sue esigenze comunicative:

Ich erlebte hier zum ersten Mal bei der *Première* in Hannover, 1952, daß ein Publikum mir wirklich zuhörte, meine Musik interessierte das Publikum, so wie das Publikum meine Musik interessierte, und ich merkte, ich kann machen, daß man mir zuhört. Daß man sich freut, sich ärgert, lacht und weint. Das war eine wichtige, entscheidende Erfahrung. Musik als Rede, Zusammenhang, Syntax, Kommunikations- und Lehrmittel.³²

La sua posizione si fece ancora più chiara durante la composizione del *König Hirsch*, una «grande opera popolare» concepita nel solco della tradizione in modo volutamente provocatorio contro la musica della neoavanguardia e «contro l'atteggiamento di una musica dotta, sapiente e di tante cose che nessuno voleva ascoltare».³³ La trama si offriva come ottimo strumento per rivendicare il proprio diritto all'individualità: come Henze, anche il Re sceglie volontariamente l'isolamento (nella foresta), e solo così riesce a ritrovare se stesso:

I had decided to invent a different sort of music, one that was all people and freedom and love and that would show the world how beautiful it could be if people were allowed to be themselves and if everybody were encouraged to develop his individuality, just like me who had rejected the serialistic principle in new music.³⁴

Mentre lavorava all'opera, Henze rese così esplicita in due scritti del 1955 la sua posizione di *outsider*:

Ein jeder muß für sich selbst entscheiden, ob er gern als Bestandteil

³¹ CV, p. 128.

³² HWH, *Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein: neue Musik zwischen Isolierung und Engagement* (1980), in MP, pp. 300-331: 316.

³³ *Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in Henze, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 3-63: 21.

³⁴ HWH, IAN STRASFOGEL, *All knowing music: a dialogue on opera*, in *Der Komponist Hans Werner Henze*, a cura di Dieter Rexroth, Mainz, Schott, 1986, pp. 137-142: 138.

einer Gruppe angesehen sein möchte oder ob er es vorzieht, seine Arbeit mit seinen eigenen Verantwortlichkeiten, Einsamkeiten, seiner eigenen Kälte zu versehen. Wozu bilden sich Gruppen? Wozu ist einer allein zu schwach? Wofür oder wogegen will man sich stark machen? [...] Das wirklich Neue [...] kommt daher, ohne dass Trommeln gerührt werden (aber die leisen Dinge sind nicht immer die kleineren Revolutionen).³⁵

Oltre ad esprimere il rifiuto di far parte di un gruppo che pretendesse di imporre linee guida alla composizione contemporanea, Henze non esitò a dichiarare l'assenza di istanze artistiche nello sviluppo seriale:

Aber Erregung, Spannung zwischen Intervallen kann nur in Erregung und Spannung gemacht werden, nicht auf wissenschaftlichem Wege. Das Mysterium dieser Spannungen liegt außerhalb der erkennbaren Ordnungen, [...] aber es will, daß diese Ordnungen immer wieder in Frage gestellt werden, es will keine unwahnsinnige Sicherheit, es will, daß etwas aus den Spannungen wird, nicht, daß etwas damit angestellt wird. Große Kunst ist immer geworden, nicht gemacht.³⁶

Ormai deciso a prendere definitivamente le distanze dai *Ferienkurse* (l'ultima partecipazione risale al 1955), Henze tenne un seminario di composizione con Boulez e Maderna, e l'occasione fu perfetta per giustificare i successivi rifiuti di nuove proposte di collaborazione offertegli da Steinecke (che pure gli aveva commissionato i *Quattro Poemi* per il decennale dei corsi). Con uno spiccato accento polemico verso il dogmatismo di Boulez, Henze ricorda quell'ultima esperienza:

non fu affatto divertente: giovani compositori che preferivano esprimersi in un linguaggio musicale che risaliva al periodo prima di Webern non venivano nemmeno accettati. Maderna e io dovemmo consolare e calmare gli studenti, e io mi annoiai senza fine. [...] Mi resi conto della differenza, della mia enorme distanza dalla scena musicale nazionale. Non ne facevo più parte, in fondo non ne avevo mai fatto parte e non avevo mai voluto farne parte.³⁷

³⁵ HWH, *Neue Musik*, in MP, pp. 29-30: *ivi*.

³⁶ HWH, *Die Zeichen*, in MP, pp. 30-32: 31.

³⁷ CV, p. 147.

Non rimaneva che ufficializzare la rottura, e ciò avvenne nel 1958 con lo scritto *Wo stehen wir heute?* pubblicato nel primo numero dei «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik». ³⁸ Li Henze sfogò tra le righe il rancore per i tagli di Scherchen alla *première* del *König Hirsch*, e per l'abbandono provocatorio della sala da parte di Nono, Boulez e Stockhausen in occasione della prima dei *Nachtstücke und Arien* ³⁹ (nello stesso anno Boulez inaugurava il principio aleatorio nella *Terza Sonata*):

Ein Schritt in unbekanntes Gebiet muß nicht immer auf technischer Grundlage erfolgen und muß auch nicht unbedingt nach »vorwärts« gerichtet sein (wer kann sagen, wo «vorwärts» liegt?) [...]. Aber Musik wird nicht von Gruppen geschrieben, sondern von Einzelpersonen, die um so mehr wirken, je stärker in ihrer Arbeit die Spuren von Konformismus sich verringern. Sie bestimmen, was Musik ist. ⁴⁰

³⁸ HWH, *Wo stehen wir heute?*, «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», I, 1958, p. 82; ripubblicato in HWH, *Die Gründerjahre*, in MP, pp. 32-33.

³⁹ Su due poesie della Bachmann, i *Nachtstücke und Arien* furono eseguiti durante i Donaueschinger Musiktage (cfr. nota 9).

⁴⁰ HWH, *Die Gründerjahre* cit., p. 33.

2. Aneliti libertari per una musica ‘impura’: uno sguardo sull’impegno politico

In alcune interviste rilasciate tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, Henze discusse ampiamente della sua adesione al marxismo e della concezione di artista impegnato.⁴¹ La molla scatenante per la sua presa di posizione fu una crisi esistenziale subentrata durante la composizione di *The Bassarids*.⁴² Stava emergendo il bisogno di un appagamento diverso dal successo fino ad allora ottenuto grazie alle collaborazioni con Visconti, Ashton, la Bachmann, Auden e Kallman:⁴³

Früher war die Tendenz bei mir enorm, mich bestätigt zu sehen, glanzvolle Erfolge zu haben. Das war wahnsinnig wichtig für mich, bis ich endlich merkte, dass meine Ruhmsucht wohl nichts anderes war als ein Ersatz für mangelnde Glücksmöglichkeiten in den übrigen Lebensbereichen.⁴⁴

La frequentazione dell’ambiente culturale di sinistra, prima a Ischia, poi a Napoli e a Roma, influì notevolmente sulla presa di coscienza politica. Carlo Ferdinando Russo, curatore della traduzione italiana di *Boulevard Solitude* per la *première* napoletana, lo avvicinò alle teorie di Gramsci, e il comunista Renzo Vespignani gli fu molto amico (sue le scenografie per *Maratona*). Inoltre, dopo il trasferimento a Castel Gandolfo nel 1961, frequentò

⁴¹ Per inquadrare le dichiarazioni di Henze del suo impegno cfr. i suoi seguenti scritti in MP: *La Repubblica Federale Tedesca e la musica* cit.; *Musik als Akt der Verzweiflung* (1968), pp. 135-136; *Musik ist nolens volens politisch* (1969), pp. 136-143; *Musik als Resistenzverhalten*, pp. 94-101, trad. it.: *La musica come comportamento di resistenza*, in Henze cit., pp. 371-377; *Die Krise des bürgerlichen Künstlers – Politisierung – Nutzbarmachung der Kunst für die Revolution: aus einem Gespräch mit Hansjörg Pauli* (1971), pp. 149-155; *Musica impura – Musik als Sprache* (1972), pp. 190-197.

⁴² Per quest’opera e per l’*Elegy for young lovers* si adottano i titoli in inglese, lingua originale dei libretti, sebbene il debutto sia avvenuto in traduzione tedesca.

⁴³ Sulla collaborazione con Visconti e Ashton cfr. cap. II: §1.2. Del lavoro insieme alla Bachmann e alla coppia Auden-Kallman se ne parlerà ampiamente nel cap. II, riguardo a *Der Prinz von Homburg* e a *Elegy for young lovers*.

⁴⁴ HWH, *Musica impura* cit., p. 197.

assiduamente Massimo Bogianckino, direttore artistico del Teatro dell'Opera, ed Elsa Morante che gli presentò Pasolini allora esordiente come regista. Si aprì per lui una nuova stagione:

I tempi napoletani della grande leggerezza, quando avevo, diciamo per motivi storici, recuperato la mia gioventù mai vissuta, quei tempi erano finiti. Dovetti constatare che ci sono delle cose nel mondo che mi riguardavano nella stessa misura in cui riguardavano chiunque altro, ma che in fondo erano molto più importanti di me stesso.⁴⁵

Il pensiero antiborghese e anticapitalistico allora in voga sembrò offrire ad Henze la possibilità di reagire al *Faschismustrauma* vissuto da chi, come lui, era cresciuto durante la dittatura e alla sua caduta non aveva visto scomparire la mentalità nazista, *in primis* nella classe dirigente. Il compositore iniziò così a prendere apertamente posizione rispetto al governo democristiano di Konrad Adenauer e Ludwig Erhard nella Repubblica Federale Tedesca (RFT). La prima dichiarazione pubblica delle nuove idee si ebbe in una conferenza alla Technische Universität di Berlino il 28 gennaio 1963.⁴⁶ Henze si definì in atteggiamento di resistenza e di difesa di fronte alla «costante minaccia alla vita ed alla libertà individuale» e in tensione continua fra il «desiderio di vivere e lavorare attivamente e positivamente» nel suo tempo «e l'impossibilità di trovarci qualche positività».⁴⁷ Ma le dichiarazioni riguardarono soprattutto il suo operato di artista:

Ritengo insufficiente offrire musica estremamente cifrata come un enigma senza soluzione. L'essenza che vive nelle cose e si trova dietro le apparenze esteriori, vuole rivelarsi; e il suo guardiano, appena è convinto della forza di questa volontà, farà di tutto per dare la chiave. [...] ho sempre perseguito la tendenza di dare anche al più difficile processo musicale la formulazione più semplice possibile. [...] la mia musica [...] offre altrettanto sia all'ascoltatore ingenuo che all'esperto capace di esaminare e obiettivamente valutare il linguaggio cifrato.⁴⁸

Due anni dopo, la sua posizione si rese inequivocabile: tenne

⁴⁵ CV, p. 212.

⁴⁶ HWH, *La musica come comportamento di resistenza* cit.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 371-372.

⁴⁸ *Ibidem*.

infatti un discorso elettorale a sostegno di Willy Brandt, candidato al cancellierato con i socialdemocratici. Le speranze riposte in una svolta a sinistra riguardavano in primo luogo il rifiuto del riarmo nucleare e l'adozione di misure contro l'omofobia e l'antisemitismo.⁴⁹ Quest'ultimo punto stette particolarmente a cuore a Henze, tant'è che aderì all'iniziativa di Paul Dessau di una cantata collettiva a ricordo della persecuzione degli ebrei durante e dopo l'olocausto (recenti gli assalti antisemiti alla sinagoga di Colonia). *Jüdische Chronik* unì simbolicamente le due Germanie, poiché vi lavorarono insieme tre voci della RFT (Henze, Hartmann e Blacher) e tre della Repubblica Democratica (RDT) (Wagner-Régeny, Gerlach e lo stesso Dessau).⁵⁰

Nel 1967, dopo avere assistito negli USA alle proteste universitarie contro la guerra in Vietnam e alla lotta per i diritti dei neri, Henze entrò in contatto a Berlino con i più importanti rappresentanti del movimento studentesco (SDS) e dell'opposizione extraparlamentare (APO): Rudi Dutschke, Hans Magnus Enzensberger e Gastón Salvatore. L'incontro con le idee di Rudi 'il Rosso' lo spinse a rivalutare il suo paese:⁵¹

Per la prima volta mi si offrì la possibilità di identificarmi in quel paese con qualcosa di vivo, e di non vedere solamente i grandi bastioni umanistici della cultura spirituale tedesca come punti di riferimento, ma persone e movimenti reali. Sembrava che una nuova coscienza, giovane e democratica, nascesse dall'interno.⁵²

Era il momento di sostituire al sentimento d'impotenza e scetticismo, ancora dominante ai tempi della conferenza alla Technische Universität e del sostegno a Brandt, un impegno attivo insieme agli studenti, nella rivolta contro le repressioni del capitalismo e della società borghese. Henze iniziò così a criticare la sua attività prima dell'adesione al marxismo, definendola come l'esperienza di un borghese che ha servito per vent'anni la classe

⁴⁹ Parte del discorso si può leggere in CV, pp. 211-212.

⁵⁰ La testimonianza di Henze sull'iniziativa si può leggere in HWH, *Zur Berliner Erstaufführung der Jüdischen Chronik* (1981), in MP, pp. 344-346.

⁵¹ Sul pensiero di Dutschke cfr. l'edizione italiana di alcuni suoi scritti: *Dutschke a Praga*, Bari, De Donato, 1968 («Dissensi», 15).

⁵² HWH, *La Repubblica Federale Tedesca e la musica* cit., p. 385.

dominante senza assumere posizioni di critica contro di essa, alla base del suo successo. Inoltre dal trasferimento in Italia gli sembrò fosse venuta meno la riflessione sul ‘per chi si scrive’:

So baute ich in Italien um meine Person und meine Arbeit eine eigene Welt auf, aus meinen Vorstellungen, meinen Wünschen und Träumen. Ich merkte nicht, wie ich mich dabei zusehends isolierte. Wie meine Musik immer privater wurde, wie sie mehr und mehr von privaten Anlässen ausging, private Mitteilungen enthielt, an einzelne, an Private sich richtete.⁵³

La sua musica, d’ora in poi, avrebbe riflesso l’impegno politico e civile. Lo stesso compositore la definì ‘impura’, ispirandosi alla poesia impegnata di Pablo Neruda:

vogliamo impedire che l’aspetto linguistico della musica venga sospinto ancora di più nel vuoto, lontano dagli esseri umani: per approfondire questo aspetto linguistico, renderlo accessibile, utile e comprenderlo come un ampliamento necessario della coscienza umana e del suo potenziale espressivo.⁵⁴

Il 1968 fu un anno totalmente *engagé*. Henze partecipò all’organizzazione del *Vietnamkongress*, contro l’aggressione degli USA in Indocina, e visitò con Enzensberger L’Avana, fiducioso nel futuro della rivoluzione di Fidel Castro. S’impegnò inoltre a favore di compositori perseguitati da brutali regimi dittatoriali, come Mikis Theodorakis e Isang Yun, e ospitò nella sua casa di Marino Dutschke, convalescente dopo l’attentato di aprile.⁵⁵

Contemporaneamente, con opere fortemente ideologiche s’inimicò le case discografiche e l’opinione pubblica, che riteneva il suo impegno poco credibile. Una manifestazione dello SDS degenerò in tafferugli con la polizia che provocarono la sospensione della *première* dell’oratorio *Das Floß der Medusa* (1968), presso il Nordwestdeutscher Rundfunk (NDR). Il testo era di Ernst

⁵³ HWH, *Die Krise des bürgerlichen Künstlers* cit., p. 150.

⁵⁴ CV, p. 323.

⁵⁵ Avvenne l’11 aprile a Berlino davanti alla sede dello SDS: Dutschke fu ferito con tre colpi di pistola sparati da un operaio neonazista ventitrenne, Joseph Bachmann, riportando gravi danni cerebrali, cfr. GRETCHEN DUTSCHKE, *Rudi Dutschke: wir hatten ein barbarisches, schönes Leben: eine Biographie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2007.

Schnabel, conosciuto ai tempi dei due radiodrammi commissionati dallo stesso NDR⁵⁶ (Schnabel lo diresse fino al 1955), e raccontava un episodio storico del colonialismo francese: la tragica vicenda dei naufraghi della fregata *Méduse*, abbandonati a se stessi su una zattera di fortuna (1816). Il fatto era passato alla storia soprattutto per la drammatica visione che ne dette Théodore Géricault nel famoso dipinto *Le Radeau de la Méduse* (1819). Il soggetto era ideale per sperimentare un nuovo stile vocale che, abbandonato ogni lirismo, diventasse graffiante e violentemente realistico. Gli estremi tentativi di sopravvivenza delle vittime erano inoltre un'ottimo spunto per denunciare le discriminazioni di una società iniqua e lanciare un messaggio tutt'altro che arrendevole:

Dell'impegno nella lotta che noi descriviamo, fa parte, in modo molto forte, la resistenza alla rinuncia, contro la rassegnazione, il fallimento. La resistenza, è proprio questo il vero criterio etico del nostro pezzo, del suo contenuto, del suo messaggio.⁵⁷

Lo spirito combattivo fu ancora protagonista nel *Versuch über Schweine* (1968). Scritto per la straordinaria estensione vocale di Roy Hart, in questo 'monologo della resistenza' Henze continuò a sperimentare il nuovo stile vocale del *Floß*. Il testo era del giovane Gastón Salvatore, 'compagno' cileno agli esordi come scrittore e assiduamente al fianco di Dutschke durante le proteste universitarie (qualche mese dopo la *première* fu condannato con il *leader*). Sullo sfondo della Berlino «fredda e ostile di quegli anni»,⁵⁸ il *Versuch* lanciava un messaggio diretto e inequivocabile:

DA STAND ICH AUF
und sagte
ich ergebe mich
das ist alles
doch dann schoß ich
wie es befohlen ist.

Dopo la celebrazione della rivoluzione cubana nella sesta

⁵⁶ Sui due radiodrammi cfr. cap. II, §3.2.

⁵⁷ CV, p. 238.

⁵⁸ *Ivi*, p. 242.

sinfonia (commissionatagli direttamente dall'Avana), in cui Henze unì a stilemi del folklore latino citazioni di inni alla libertà (una canzone del Fronte di liberazione nazionale vietnamita e una di Theodorakis), La collaborazione con Salvatore proseguì nello «show» *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1971), strutturato anch'esso come monologo.⁵⁹ Il protagonista è ora un giovane studente di Berlino: la 'lunga strada' che percorre per raggiungere la casa di Natascha nel quartiere Kreuzberg della metropoli non è che metafora del cammino verso la rivoluzione.

Se Salvatore stava emergendo in quegli anni come scrittore impegnato, ben più navigato nella critica al suo tempo era Hans Magnus Enzensberger. Niente di più logico che servirsi della sua penna per mettere in musica la vita dello schiavo cubano Montejo, recentemente pubblicata dall'etnografo Miguel Barnet (1966).⁶⁰ Nel *Cimarrón* (1970) la lotta per la liberazione dagli spagnoli che fa da sfondo alla storia è infatti, ancora una volta, metafora della rivoluzione. Il *recital* segnò l'approdo di Henze all'alea: essa si presentava come un'ottima 'pratica rivoluzionaria', perché l'esecutore poteva 'prendere posizione' di fronte al testo. Essa scioglieva inoltre le inibizioni, lasciando emergere la musicalità e l'individualità creativa insite in ognuno, ed era dunque un primo passo per integrare la musica nella vita quotidiana. Era questo d'altronde il suo significato per i colleghi cubani Juan Blanco e Leo Brouwer, come Henze ebbe modo di conoscere a L'Avana quando diresse *Exaedros* di Brouwer insieme alla sua sesta sinfonia.

Per Henze fu dunque il teatro il mezzo privilegiato per esprimere l'impegno. Il suo modello di artista *engagé* era l'amico Dessau, che collaborò assiduamente con Brecht negli anni Quaranta e Cinquanta.⁶¹

⁵⁹ GASTÓN SALVATORE, *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer: Gedichte*, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1971.

⁶⁰ MIGUEL BARNET, *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Instituto de Ethnología y Folklore, 1966.

⁶¹ Anche Nono nutrì una profonda ammirazione per il collega tedesco negli anni in cui maturò il suo impegno politico. Cfr. MATTHIAS KONTARSKY, *Alla ricerca del mondo di domani: Luigi Nono e le avanguardie della Repubblica Democratica Tedesca e dell'Unione Sovietica*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, con la collaborazione di Laura Zattra, Lucca, LIM, 2011, pp. 55-76 («Quaderni di Musica e Realtà», 60).

Für ihn bestand und besteht die Aufgabe des Komponisten im ununterbrochenen dialektischen Rapport mit dem täglichen Leben, in Wechselbeziehungen und in einer geradezu fieberhaft kämpferischen Existenz. [...] Ich verstand, wie er zutiefst bemüht war, die Musik als einen lebendigen Bestandteil der Welt, als Rede und Antwort, als Instrument des Klassenkampfes zu verstehen und zu gestalten.⁶²

Nelle opere esplicitamente impegnate Henze cercò di assegnare ad ogni esecutore lo stesso peso, immaginando l'abolizione dello *Star System* dei virtuosi e l'applicazione di un'organizzazione socialista del mondo musicale. Auspicava inoltre una trasformazione radicale delle orchestre e dei cori in un «*Team Mitdenkender und Mitführender*».⁶³ attraverso l'incremento delle ore di prove tutti avrebbero dovuto partecipare a dare vita alla composizione. Ma gli fu possibile realizzare questa idea 'democratica' solo a L'Avana per la sua sesta sinfonia (lì ebbe a disposizione un mese di prove).

Il limite più grande all'applicazione del nuovo sistema era chiaramente l'impossibilità di annullare la dipendenza dell'arte dall'apparato capitalistico, quindi dalle etichette discografiche, dalle case editrici e dalle emittenti radiofoniche. Henze sapeva di non potersi rinunciare (*Das Floß* poté essere ascoltato grazie alla trasmissione del NDR e *Natascha Ungeheuer* fu commissionata dall'EBU), ma continuò a credere che l'artista potesse comunque operare un cambiamento nella società:

sollte man sich von einem engagierten Musiker vorstellen, dass er einenteils ruhig (oder besser: unruhig) weiter seine Werke schreibt, wie es ihm richtig erscheint, gleichzeitig aber auch einen Teil seiner Arbeitskraft einer anderen Art von Musik zur Verfügung stellt. Er sollte z. B. erproben, inwieweit Musik zur Agitation geeignet ist, er könnte Schulmusik schreiben, er sollte mit möglichst vielen Menschen in Verbindung sein, um an ihrem emotionellen Bedürfnis seine eigenen künstlerischen Pflichten zu erkennen und zu ermessen.⁶⁴

Arrivò addirittura a leggere la storia della musica in chiave socialista, giustificando in realtà i suoi gusti personali e soprattutto

⁶² HWH, *Erinnerung an Paul Dessau* (1979), in MP, pp. 288-290: 288-289.

⁶³ HWH, *Musik ist nolens volens politisch* cit., p. 139.

⁶⁴ *Ivi*, p. 140.

l'antipatia per Richard Strauss (avversione derivante dalle accuse di compromissione con il Terzo *Reich*, sebbene Henze non lo dichiarò apertamente):

Subversion kann man in Mozart finden, Subversion kann man in Beethoven finden, es gibt bei beiden ein utopisches Konzept von Freiheit. [...] Ich denke, dass der wichtigste Komponist dieses Jahrhunderts nicht Webern war, sondern Mahler! [...] er war ein Zeuge seiner Zeit; seine Darstellung von Frustration und Leid in einer unmißverständlichen und direkten Musiksprache scheint mir interessanter und wichtiger als die Resultate der Wiener Schule. Ich finde Mahler unaristokratisch. [...] Während es andere Künstler gibt, die sich nie Gedanken über die moralische Funktion ihrer Arbeit gemacht haben, z. B. Richard Strauss, der für mich, vielleicht gehe ich zu weit, so etwas ist wie ein Hofkomponist Kaiser Wilhelms II. Ich finde da eine ungeheure Aversion.⁶⁵

Negli anni Settanta Henze comprese l'illusorietà delle sue posizioni, frutto di idealismo, soprattutto dopo il dissolvimento del movimento studentesco e l'adesione di alcuni membri al gruppo terroristico della *Rote Armee Fraktion*. Anche la rivoluzione cubana non era più il modello perfetto, visti i suoi esiti dittatoriali e omofobi che ebbero ripercussioni anche nelle amicizie personali del compositore (dovette chiudere i rapporti con Brouwer dopo aver sottoscritto la petizione internazionale a favore dell'amico poeta Heberto Padilla). Abbandonati i furori rivoluzionari, la concezione marxista dell'arte sfociò nell'impegno pedagogico, anche in seguito ad una serie di eventi spiacevoli nella sua vita:

il mondo diventava sempre più vuoto: quattro persone importanti per me, tra le più importanti della mia vita, erano morte in poco tempo [Auden, Bachmann, Visconti e la madre Grete]. [...]. Anche la musica avrebbe subito l'influenza di questo nuovo senso della vita, questa nuova consapevolezza della morte, in altre parole: lavorare così duramente e con tanta diligenza come mai prima. E per "morte" intendevo anche la morte civile, quella che noi artisti siamo chiamati a combattere addirittura da sempre, fin dall'inizio. Pensavo: non basta

⁶⁵ *Ivi*, pp. 141-142. «Quando si è, come me, mahleriani [...], non ci si può entusiasmare allo stesso tempo anche per Richard Strauss» rispose Henze al critico Hans Heinz Stuckenschmidt, quando scatenò le sue ire dopo la *première* delle *Bassarids* intravedendo in lui il successore di Strauss (CV, pp. 216-217).

riflettere il tempo in cui si vive, oggi occorre fare un passo in più, andare avanti – ma non dimenticando e disperandosi –, se vogliamo che l'esistenza, il lavoro, gli sforzi abbiano un senso. Bisogna condividere le proprie possibilità con gli altri, con tutti gli altri.⁶⁶

Iscrittosi al PCI nel 1976 (aveva sostenuto la DKP nel 1973, ma il partito non ottenne la forza dell'equivalente italiano), Henze poté ottenere l'appoggio del neosindaco comunista per fondare a Montepulciano il *Cantiere internazionale d'arte*, che diresse fino al 1980.⁶⁷ In questa officina musicale per giovani artisti, che negli anni divenne parte integrante della vita culturale del paese, si concretizzò l'idea di un'arte che vive in mezzo agli uomini e che sensibilizza la collettività fin dalla formazione di base: operare come «agente dell'Umanismo»,⁶⁸ questo era il fine ultimo dell'artista, che Henze perseguì appoggiando in Austria iniziative simili a quella fiorentina (la Mürztaler Musikwerkstatt e lo Jugendmusikfestival Deutschlandsberg).

⁶⁶ CV, pp. 341-342.

⁶⁷ Sull'esperienza di Montepulciano cfr.: GASTÓN FOURNIER-FACIO, *Utopia e pratica musicale: Henze a Montepulciano*, in Henze cit., pp. 113-137; JOHANNES BULTMANN, *Die kulturpädagogische Arbeit Hans Werner Henzes am Beispiel des «Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano»*, Regensburg, Bosse, 1992 («Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft», 16).

⁶⁸ HWH, *Zur Berliner Erstaufführung der Jüdischen Chronik* cit., p. 346.

3. Il teatro musicale europeo degli anni Cinquanta: tra tradizione e spinte innovatrici

La storia dell'opera degli anni Cinquanta ebbe per protagonisti vecchie e nuove generazioni di compositori che si confrontarono con un genere in viso all'avanguardia ma che era per molti ancora mezzo prediletto di espressione. Oltre a collaborare con noti poeti e drammaturghi contemporanei, essi predilessero il filone della *Literaturoper* (testi letterari e/o teatrali d'autore intonati alla lettera)⁶⁹ o scrissero di proprio pugno i libretti.⁷⁰

Il decennio fu segnato innanzitutto da alcuni capolavori dei grandi maestri che godevano di fama mondiale già prima della guerra. Si aprì con la rappresentazione al Teatro la Fenice del *Rake's progress* nel 1951, che coronò il periodo neoclassico di Stravinskij: in scena l'antico mito del patto con il diavolo, per una favola moralizzante che recuperò i modelli operistici classici su un libretto firmato da Auden e Kallman (esattamente un decennio dopo debuttò l'opera scritta per Henze dalla medesima coppia).

Non fece invece in tempo Richard Strauss a vedere in scena la sua *Liebe der Danae*, che debuttò nel 1952, tre anni dopo la sua morte: un mito arcaico per un inno all'amore fedele su un vecchio soggetto di Hofmannsthal (Joseph Gregor ne ricavò il libretto).

⁶⁹ Sulla *Literaturoper* cfr.: CARL DAHLHAUS, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Mainz, Piper-Schott, 1989; KAREN ACHBERGER, *Literatur als Libretto: das deutsche Opernbuch seit 1945: mit einem Verzeichnis der neuen Opern*, Heidelberg, Carl Winter, 1980.

⁷⁰ Sui soggetti dell'opera degli anni Cinquanta si vedano: MARCO VINCENZI, *L'opera senza qualità: soggetti contemporanei nel teatro musicale del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento* cit., pp. 105-124; HANS-GÜNTER KLEIN, *Aktuelle Realität in Opern der 50er Jahre*, in *Musik 50er Jahre: mit Beiträgen von A. Dümling, G. Eberle, H. Fladt, R. v. d. Grün, H. W. Henze, N. F. Hoffmann, H. -K. Jungheinrich, H. -G. Klein, D. u. H. Kolland, U. Kurth, B. Meurer*, a cura di Hanns-Werner Heister e Dietrich Stern, Berlin, Argument, 1980, pp. 123-145.

Simile sorte ebbero *Ognennyi Angel* (*L'angelo di fuoco*) e *Povest' o nastojaschem celoveke* (*La storia di un vero uomo*) di Prokof'ev, rappresentate anch'esse postume, nel 1955 la prima (dopo un'esecuzione in forma di concerto l'anno precedente, ad oltre un trentennio dalla sua composizione) e nel 1960 la seconda: un drammone in cinque atti dai furori stregoneschi e irrazionali, che sonda i labili confini tra bene e male, e un soggetto attuale che offre una duplice riflessione sulla guerra e sul moderno mezzo aviatorio.

Inoltre due grandi carriere di uomini di teatro si chiusero in questi anni: Šostakovič nel genere dell'operetta, con la piccante satira della Russia sovietica contemporanea in *Čerëmuški, Moska* (*Mosca, quartiere Ceremuski*) (1959); e Hindemith, con una duplice meditazione, sul dualismo tra vita contemplativa e operante nelle *Harmonie der Welt* (1957) e sul ciclo eterno della nascita e della morte nell'atto unico *Das lange Weihnachtsmahl* (1961) di Thornton Wilder.⁷¹ Per quest'ultimo lavoro lo scrittore statunitense ricavò il libretto dalla sua omonima *pièce* pubblicata nel 1931 e Hindemith approntò poi la versione tedesca.⁷² La scena è unica e rappresenta una sala da pranzo apparecchiata per la cena di Natale, attorno alla quale si succedono le vicende di una famiglia della borghesia americana su un arco temporale di un novantennio. Negli anni i discorsi non cambiano, ma nel frattempo i personaggi crescono e le generazioni si susseguono, finchè un'epistola letta in chiusura ci dice che la stessa sequenza di eventi potrebbe ripetersi in qualsiasi altro tempo o luogo.

Intanto Poulenc otteneva alla Scala un enorme successo con i *Dialogues des Carmélites* (1957), opera commissionatagli dall'editore Ricordi nel 1953 e che assorbì tutte le sue energie per circa tre

⁷¹ Dopo la guerra Hindemith ritornò anche sui suoi vecchi lavori, con una nuova versione del *Cardillac* nel 1952, a cui aggiunse un duetto nel 1961, e con due nuove versioni per *Neues vom Tage* nel 1953 e nel 1960.

⁷² Sulla genesi dell'opera cfr.: N. J. SCHNEIDER, *Thornton Wilder und Paul Hindemith: zu ihrem Briefwechsel anlässlich der Entstehung von «The long Christmas Dinner»*, «Hindemith-Jahrbuch», XI, 1982, pp. 147-188; IAN KEMP, *Hindemith's Long Christmas Dinner*, «The Musical Times», CVIII, 1967, pp. 999-1000.

anni.⁷³ Il libretto fu ricavato dall'omonimo testo di Georges Bernanos, scritto nel 1948 per una pellicola che venne girata solo dodici anni dopo,⁷⁴ e tratto a sua volta dal racconto *Die Letzte am Schafott* di Gertrud von Le Fort (1931). La vicenda s'ispirava a un fatto realmente accaduto: l'esecuzione nel 1794 di sedici carmelitane di Compiègne durante la Rivoluzione Francese, condannate alla pena capitale per avere rifiutato di rinunciare ai voti. Il personaggio di Blanche de la Force, protagonista dell'opera di Poulenc, fu introdotto da Bernanos: la novizia vive un'esperienza di sofferta crescita spirituale, che culmina nella decisione finale di unirsi volontariamente al martirio delle consorelle. Le protagoniste femminili e il soggetto religioso offrirono al compositore francese, fervente cattolico omosessuale, un ottimo spunto per scandagliare l'interiorità femminile e riflettere contemporaneamente sul tema della fede.

L'attenzione al mondo delle donne si confermò nel successivo lavoro di Poulenc, la *Voix humaine, tragédie lyrique* in un atto di Jean Cocteau (1959).⁷⁵ Rispetto alla lunga composizione dei *Dialogues*, le dimensioni ridotte del dramma originale (1927) richiesero pochi mesi di lavoro. Il tema della femminilità fa ancora da protagonista: una donna abbandonata dall'amato parla con lui a telefono e racconta il suo tormento in un tragico monologo d'amore. Ma nessun sentimento smuove ormai l'interlocutore, nemmeno sapere che la donna ha tentato il suicidio, e non le rimane che chiudere la conversazione e rassegnarsi alla solitudine. Il dramma di Cocteau, che Poulenc modificò solo leggermente, offriva la possibilità di esprimere una grande diversità di sentimenti ed emozioni, tradotta in musica attraverso numerose indicazioni d'espressione, cambi di tempo e di agogica, e uno stile che alterna recitativo, arioso e aria. Cocteau si occupò anche della *mise en scène*

⁷³ Cfr. CLAUDE GENDRE, «*Dialogues des Carmélites*»: *the historical background, literary destiny and genesis of the opera*, in *Francis Poulenc: music, art and literature*, a cura di Sidney Buckland e Myriam Chimènes, Aldershot-Brookfield-Singapore-Sydney, Ashgate, 1999, pp. 274-319.

⁷⁴ Il film, diretto da padre Raymond Leopold Brückberger e Philippe Agostini, uscì nelle sale cinematografiche nel 1960.

⁷⁵ Cfr. DENIS WALECKX, «*A musical confession*»: *Poulenc, Cocteau and «La Voix humaine»*, in *Francis Poulenc: music, art and literature* cit., pp. 320-362.

(fu regista, costumista e scenografo), lavorando a stretto contatto con Denise Duval che fu la prima interprete dell'opera.

Al di là della Manica la fine della guerra aveva segnato l'inizio di una nuova era dell'opera inglese, inaugurata dalla riapertura del Sadler's Wells Theatre il 7 giugno 1945 con la *première* del *Peter Grimes*, opera in un prologo e tre atti di Benjamin Britten. La 'diversità' del pescatore Grimes, che non si salva dal pregiudizio piccolo-borghese nonostante i suoi tentativi di conquistarsi una posizione sociale attraverso il denaro, toccò da vicino Henze, che scrisse:

l'opera di maggior successo dell'intera storia della musica teatrale dopo il 1945. Rimasi incantato e, ancora oggi, continuo a credere che si tratti di un lavoro stupendo e di grande impatto.⁷⁶

Nel *Peter Grimes* si ritrovano già gli aspetti caratteristici dei personaggi britteniani: umiliati e vittime delle angherie e dei pregiudizi sociali, che restano emarginati per la loro 'diversità' e tormentati dall'impossibilità di apparire 'normali'. La prospettiva *queer* offre una chiave di lettura utilissima e imprescindibile per questo teatro, dove continuamente latente è il contrasto tra le convenzioni sociali e la genuità dei propri istinti.⁷⁷ Il bisogno di affermare la propria identità 'rifiutata' accomunava evidentemente Henze al collega inglese, con il quale instaurò una sentita amicizia

⁷⁶ CV, p. 86.

⁷⁷ Sull'approccio *queer* agli studi su Britten sono fondamentali: PHILIP BRETT, *Britten's Dream*, in *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*, a cura di Ruth A. Solie, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 259-280; ID., *Eros and Orientalism in Britten's Operas*, in *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, a cura di Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, New York-London, Routledge, 1994, pp. 235-256. Tra gli studi in italiano per una prospettiva generale sull'approccio *queer* cfr. DAVIDE DAOLMI e EMANUELE SENICI, *L'omosessualità è un modo di cantare: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII/1, 2000, pp. 137-178; sulle opere di Britten si vedano: su *Billy Budd*, cfr. MICHELE GIRARDI, *Billy Budd come Desdemona?*, in *Billy Budd*, Venezia, Teatro la Fenice, 2000, pp. 127-136; sul *Midsummer Night's Dream*, cfr. DAVIDE DAOLMI, «Amanti, a letto! È ormai l'ora delle fate», «La Fenice prima dell'opera», 2, 2004, pp. 109-132; sul *Turn of the Screw*, cfr. ID., *Niente sesso, siamo inglesi*, «La Fenice prima dell'opera», 4, 2010, pp. 13-30.

(comuni erano anche le idee politiche).⁷⁸ D'altronde entrambi collaborarono con Auden, poeta che non fece mai mistero della propria omosessualità, trovandovi evidentemente una comunanza d'intenti, e tradussero nel teatro da camera la rappresentazione di una morale piccolo-borghese che inibisce gli istinti (per Britten l'apice nel genere sarà *Death in Venice* (1973), per Henze l'*Elegy for young lovers*).⁷⁹ Britten collaborò con Auden negli anni Trenta, componendo le colonne sonore per alcuni documentari finanziati dalla GPO Film Unit. Entrambi si trasferirono poi negli Stati Uniti allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, con i rispettivi compagni Peter Pears e Christopher Isherwood (Britten rientrò in patria nel 1942, Auden nel 1956). Il suo primo lavoro su poesie di Auden fu *Our Hunting Fathers* (1936), un ciclo sinfonico per soprano e orchestra, espressione dell'aperto impegno politico di Auden contro la bestialità delle dittature che stavano minacciando l'Europa e del convinto pacifismo di Britten. La collaborazione più importante si ebbe poi nell'operetta *Paul Bunyan* del 1941 (la stesura iniziò nel 1939), in due atti ed un prologo, destinata agli studenti della Columbia University. Essa s'ispira alla leggenda del gigantesco taglialegna che trasformò il Nuovo Continente in una terra di opportunità, addomesticando le intatte foreste americane in favore della civiltà.

Un altro inglese esordì in teatro negli anni Cinquanta, anch'egli amico di Henze: il già maturo William Walton, con il *Troilus and Cressida* (1954), palesemente ispirato agli stilemi del melodramma romantico. Henze ne seguì la gestazione ai tempi di Ischia, e scrisse:

uno stile ispirato probabilmente a Elgar, ma molto più brillante, di tipo *flamboyant*-esuberante, che mi risultava estraneo e mi sembrava piuttosto bizzarro. Non sapevo bene dove collocare questo tipo di musica. [...]

⁷⁸ Henze dedicò all'amico la *Kammermusik 1958*, di cui fu primo interprete Peter Pears, e il quinto quartetto per archi (1976). Britten ospitò inoltre il debutto del *Cimarrón* al festival di Aldenburgh.

⁷⁹ Sulla collaborazione tra Auden e Britten cfr.: DONALD MITCHELL, *Britten and Auden in the Thirties: the year 1936*, Seattle-London, University of Washington Press-Faber and Faber, 1981; PAUL KILDEA, *Britten, Auden and 'otherness'*, in *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, a cura di Mervyn Cooke, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 36-53.

Componeva [Walton] al pianoforte, che sembrava fornirgli sempre gli stessi gesti, melismi e combinazioni di accordi. [...] Era un po' troppo giovane per la vecchia generazione, in cui era cresciuto, e un po' troppo vecchio per il nuovo mondo che si stava formando.⁸⁰

Nonostante l'eterogeneità delle opere finora menzionate, è possibile individuare in esse due denominatori comuni: nessuna di esse ricorre alla tecnica dodecafonica, che solo Stravinskij impiegò in teatro dopo il *Rake's Progress* senza mai applicarla però ad un lavoro teatrale di grandi dimensioni,⁸¹ e l'adozione di una drammaturgia e di un intreccio tradizionali non influenzati dalle innovazioni del teatro europeo d'avanguardia.

Diversi furono invece gli orizzonti all'esordio in teatro di due compositori pure molto vicini a Henze e appartenenti come Walton alla generazione a lui precedente: il quarantaquattrenne Hartmann con le tre scene del *Simplicius Simplicissimus* (1949) e il cinquantasettenne Dessau con l'opera *Die Verurteilung des Lukullus* in dodici scene (1951). In entrambi i lavori è palese l'influenza del teatro polemico e anti-idealistico di Brecht, con il suo rifiuto di qualsiasi verosimiglianza psicologica o di istanze 'stupefacenti' sullo spettatore. Nella sua opera-oratorio Hartmann, da convinto antifascista, rappresentò anche per mezzo di procedimenti dodecafonici la Germania della guerra dei Trent'anni, facendone una metafora della condizione del popolo tedesco durante la dittatura da poco abbattuta.⁸² Sul tema della guerra esordì anche Dessau, che per fede marxista scelse Berlino Est al rientro dall'esilio americano e collaborò assiduamente con Brecht fino alla morte del drammaturgo. La critica sociale brechtiana si ritrova nel suo primo lavoro teatrale, sul dramma del generale romano Lucullo condannato nell'aldilà per i crimini contro l'umanità. La

⁸⁰ CV, pp. 139-140.

⁸¹ Il *musical play* in un atto *The flood* del 1963 dura appena ventiquattro minuti.

⁸² Sul contenuto politico dell'opera di Hartmann cfr.: EGON VOSS, *Socialism and the Free Development of Art: Karl Amadeus Hartmann's Opera «Simplicius Simplicissimus»* in *Music, Theatre and Politics in Germany: 1948 to the Third Reich*, a cura di Nikolaus Bacht, Vermont, Ashgate, 2006, pp. 273-288; ANDREW D. MCCREDIE, *Karl Amadeus Hartmann's Aspirant Kunstideologie and its transmission through the Music Theatre*, in *Festschrift Heinz Becker: zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, a cura di Jürgen Schländer e Reinhold Quandt, Laaber, Laaber, 1982, pp. 249-267.

vicenda, che allude alle recenti barbarie del nazismo ad appena sei anni dalla caduta del regime, si offre come esempio di teatro edificante. Perfino nell'organico si rifiuta la funzione di mero godimento estetico: non sono adoperati violini, viole, oboi, clarinetti e fagotti (strumenti 'melodici') a favore invece di numerosissime percussioni.

Negli stessi anni alcuni compositori, nel tentativo di individuare delle alternative all'opera romantica, adottarono largamente il metodo dodecafonico e anticiparono inconsapevolmente alcuni procedimenti futuri dell'avanguardia. In tale prospettiva assumono rilievo nella pullulante produzione di opere tedesche⁸³ i lavori di Boris Blacher, per l'inserimento di elementi di cabaret, danza e pantomima, e soprattutto per la scarnificazione dell'azione e la frantumazione del testo nell'atto unico *Abstrakte Oper No. 1* del 1953.

Ma fu soprattutto *Il prigioniero* di Luigi Dallapiccola (1950, esecuzione radiofonica 1949), prima opera dodecafonica italiana (anche se vi si rinvencono costellazioni tonali), ad esercitare una notevole influenza sull'approdo al teatro della Nuova Musica italiana.⁸⁴ Sebbene integrato nella forma drammaturgica storica, il soggetto di impegno antifascista stimolava una profonda riflessione sul tema della libertà: protagonista è un prigioniero condannato a morte dall'Inquisizione spagnola all'epoca di Filippo II, nel quale il Carceriere alimenta la speranza di un'imminente liberazione che alla fine non avviene. Nell'opera, che Dallapiccola iniziò a comporre durante la guerra, vengono impiegate forme musicali chiuse, inserite in un *continuum* drammatico-musicale come nelle opere di Berg. L'influenza dell'austriaco si avverte anche nel trattamento della voce, che sfrutta tutta la gamma delle possibilità dal parlato al cantato. Nel 1949 la partitura dell'opera fu inviata dal compositore a Rosbaud, Strobel, Rufer e Hartmann, che come si è

⁸³ Negli stessi anni debuttarono le opere dell'anziano Carl Orff, dei maturi Werner Egk e Wolfgang Fortner (tardo l'approdo di quest'ultimo al teatro con *Blutbochzeit* nel 1957), e dei più giovani Rolf Liebermann, Gottfried von Einem, Hans U. Engelmann e Giselher Klebe.

⁸⁴ Sull'opera di Dallapiccola cfr. DIETRICH KÄMPER, *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln, Gitarre & Laute, 1984; trad. it.: *Luigi Dallapiccola: la vita e l'opera*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 105-128.

visto Henze frequentò spesso alla fine degli anni Quaranta. Dallapiccola instaurò inoltre un solido rapporto d'amicizia con Hartmann fin dagli anni Trenta: fu lui a mediare il contatto con Scherchen, direttore della prima del *Prigioniero*, e nelle stagioni di *Musica Viva* furono presentati molti lavori del compositore istriano fin dal 1948 (in uno si esibì come solista al pianoforte, nel *Piccolo concerto per Muriel Couvreur*, nel 1950).⁸⁵ Dunque è molto probabile che Henze conobbe la partitura del *Prigioniero* grazie all'intermediazione dell'amico, considerato che nel suo debutto sulle scene liriche con *Boulevard Solitude* fece scelte formali simili (relitti tonali coesistono con la dodecaфонia e sono impiegate le forme chiuse).

Grande interesse in seno ai circoli di Darmstadt suscitò inoltre la rappresentazione postuma del *Moses und Aron* di Schönberg (1957, preceduta dalla sua trasmissione radiofonica). Attraverso una riflessione sull'identità ebraica e sull'opposizione tra idea e espressione materiale, Schönberg sperimentò una nuova dimensione stereofonica tramite la dislocazione in sala delle sorgenti sonore, e rappresentò la polarità tra i due protagonisti attraverso il contrappunto tra lo *Sprechgesang* (Moses) e il canto (Aron).⁸⁶

Il teatro rimase inizialmente escluso dall'ambito della Nuova Musica, essendo i suoi rappresentanti impegnati nel ripensamento delle strutture interne al linguaggio. Non è un caso che una figura cardine per il rinnovamento delle scene liriche, quale fu Bernd Alois Zimmermann, dopo aver partecipato ai primi *Ferienkurse* insieme a Henze, dal 1948 al 1950, sviluppò poi un rapporto

⁸⁵ DIETRICH KÄMPER, *La musica di Dallapiccola nella Germania del secondo dopoguerra (1945-1955)*, in *Dallapiccola: letture e prospettive*, atti del convegno internazionale di studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), a cura di Mila De Santis, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997, pp. 345-355.

⁸⁶ Sull'opera schönbergiana cfr.: RENÉ LEIBOWITZ, *Histoire de l'opéra*, Parigi, Buchet / Chastel, 1957, trad. it.: *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 455-473; PAMELA WHITE, *Schoenberg and the God-idea: the opera «Moses und Aron»*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985 («Studies in musicology, 83»); CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, *Schönbergs Oper «Moses und Aron»: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition*, Mainz-London-New York-Tokyo, Schott, 1988.

controverso con l'avanguardia.⁸⁷ La sua opera *Die Soldaten*, tratta dall'omonimo dramma di Jakob Lenz (1776), venne terminata nel 1960, ma andò in scena solo nel 1965, dopo non poche vicissitudini, dovute all'estrema difficoltà della partitura e del suo allestimento. Protagonista è una ragazza borghese, Marie Wesener, che, accecata dalla prospettiva di un'ascesa sociale, abbandona l'amante Stolzius e cede alla seduzione del nobile ufficiale Desportes. Viene però presto abbandonata dal seduttore (poi avvelenato da Stolzius) e passa ad altri amanti, cadendo socialmente sempre più in basso, fino a diventare una mendicante e a ricevere l'elemosina dal padre che non la riconosce. Radicalmente innovativa nell'opera di Zimmermann fu la presentazione di eventi scenici simultanei per rappresentare una concezione del tempo come *Kugelgestalt*, cioè come unità di presente, passato e futuro, ispirata alla filosofia del tempo di Sant'Agostino. Tale concezione «pluralistica» si manifestò nella tecnica compositiva adoperata: come nel cubismo venivano proiettate sulla superficie pittorica diverse vedute contemporaneamente, così Zimmermann sperimentò la sovrapposizione di una pluralità di stili attraverso l'uso esteso della tecnica del *collage*.⁸⁸

Sebbene i rappresentanti della Nuova Musica misero inizialmente da parte ogni problema che esulasse dall'astrattismo musicale autosufficiente, alla fine degli anni Cinquanta si esplorarono nuove possibilità nel rapporto testo-musica, montando e ri assemblando le componenti del linguaggio e scoprendone un valore mimetico e associativo fino ad allora

⁸⁷ Sul rapporto di Zimmermann con la *Neue Musik* si veda KOVÁCS, *Neue Musik abseits der Avantgarde?* cit., pp. 48-61.

⁸⁸ Sull'opera di Zimmermann e sul concetto di pluralismo cfr.: BERND ALOIS ZIMMERMANN, *Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk*, a cura di Ch. Bitter, Mainz, Schott, 1974; CARL DAHLHAUS, *Kugelgestalt der Zeit: zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, con la collaborazione di Hans-Joachim Hinrichsen e Tobias Plebuch, 10 voll., Laaber, Laaber, 2005, vol. VIII, 20. *Jahrundert: Historik-Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg*, pp. 294-299; WILFRIED GRUHN, *Integrale Komposition: zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff*, «Archiv für Musikwissenschaft», XI/4, 1983, pp. 287-302; LAURENCE HELLEU, *Les Soldats de Zimmermann: une approche scénique*, Paris, MF, 2010.

ignoto (si pensi al *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen – 1956 – con il testo manipolato elettronicamente e integrato nella struttura seriale, o al trattamento del coro da parte di Nono nel *Canto sospeso* – 1956 – o nei *Cori di Didone* – 1958).⁸⁹

Queste sperimentazioni prepararono il campo per un'innovazione radicale del teatro musicale e per un superamento dell'opera tradizionale, percepita come prodotto di una fase storica e di un'organizzazione sociale concluse. Non è semplice raccogliere sotto un unico cappello definitorio le nuove esperienze, per le quali si coniarono definizioni che superavano le rigide partizioni di genere e che in generale facevano riferimento a una percezione visiva e una dimensione spaziale del fatto musicale («messa in scena», «ballata amorosa», « lirica in forma di spettacolo», «azione scenica» o «mimoscenica», solo per citarne alcune).⁹⁰

Il 13 giugno 1961 segnò l'apertura della Nuova Musica italiana al teatro e il superamento della piega strutturalista e rigorista che ne aveva categoricamente rifiutato qualsiasi rapporto. Fu Nono ad inaugurare questa stagione, già da qualche anno estraneo al tecnicismo in voga a Darmstadt, con l'«azione scenica» *Intolleranza 1960* rappresentata al Teatro la Fenice.⁹¹ Già nel balletto *Der rote Mantel* (1954), da García Lorca, Nono aveva tentato di coniugare poesia, musica e coreutica con un organico inusuale per il genere, che comprendeva due voci soliste, il coro e un'orchestra di

⁸⁹ Sulla storia del teatro d'avanguardia degli anni Cinquanta cfr.: ARMANDO GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia: un invito al molteplice*, Milano, Unicopli, 1980, pp. 115-139 («Le Sfere», 16); PHILIPPE ALBÈRA, *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001, vol. I, *Il Novecento*, pp. 223-282.

⁹⁰ MILA DE SANTIS, *Opera o altro: sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento: teorie e testi*, a cura di Marco Vincenzi, Lucca, LIM, 2008, pp. 43-104.

⁹¹ Su questo lavoro cfr.: LUIGI NONO, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in ID., *La nostalgia del futuro: scritti scelti 1948-1986*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 97-110; ANGELA IDA DE BENEDECTIS, «Intolleranza 1960» di Luigi Nono: *Opera o Evento?*, «Philomusica online», rivista del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche dell'Università di Pavia, 1/1, 2001; *Intolleranza 1960: a cinquant'anni dalla prima assoluta*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Giorgio Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011.

percussioni, due arpe, celesta e archi. Ma il compositore veneziano cercava un'alternativa alla concezione «statico-teologica»⁹² dell'opera tradizionale 'gastronomica', per dirla alla Brecht. Furono proprio le esperienze del teatro tedesco e russo d'avanguardia (Piscator e Brecht, Mejerchol'd e Majakovskij) a influenzarlo nella concezione di un teatro totalmente *engagé*, 'di idee e di lotta' contro le ingiustizie dello sfruttamento capitalistico.

Con l'approdo al teatro di Berio (*Passaggio*, 1963) e Maderna (*Hyperion*, 1964) (passando anch'essi per esperienze intermedie),⁹³ la direzione della Nuova Musica in campo teatrale si era ormai delineata.⁹⁴ Chiari erano il rifiuto degli schemi rettilinei della narrazione operistica e l'abolizione del concetto di soggetto inteso come storia da raccontare: ciò che contava era *come* l'azione musicale si svolgesse in tutti i suoi fattori. Abolendo la separazione tra scena e pubblico, questo veniva integrato nella lezione critica e morale e coinvolto in un'attiva partecipazione nell'assetto concettuale dell'azione. L'uso avanzato di strumenti elettronici e scenotecnici permetteva un ampliamento dello spazio acustico e visivo, così da realizzare uno spettacolo globale in cui testo, musica, scenografia e regia partecipassero simultaneamente all'«azione». *Passaggio* e *Hyperion* inaugurarono inoltre la concezione di opera aperta: un lavoro concepito *in fieri*, come *work in progress*, che si forma nell'atto dell'esecuzione musicale concatenando pannelli intercambiabili in modo non definitivo (esemplare *Votre Faust* di Pousseur, che prevede ben trenta conclusioni diverse).

Tali innovazioni furono completamente estranee all'estetica di Henze, per il quale la conservazione del rapporto tradizionale tra musica e testo era assolutamente necessaria per garantire il valore di entrambi:

⁹² LUIGI NONO, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in ID., *La nostalgia del futuro* cit., pp. 111-123: 114.

⁹³ In Berio l'«azione mimica» *Mimomusique n. 2 (tre modi per sopportare la vita)* (1955) e il «racconto mimico» *Alleç-bop* (1959) (qui oltre ai mimi una mezzosoprano e i ballerini). In Maderna l'opera radiofonica *Don Perlimplin* (1962), dove già il protagonista era interpretato da un flautista.

⁹⁴ Su questi due lavori cfr. GIORDANO FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie: Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Ci sono musicisti che vedono nella lingua solo le parole e nelle frasi musicali solo le singole note; delle parole e delle singole note li affascina solo il suono [...]. Vogliono vedere queste componenti avulse dalla dinamica della frase musicale o letteraria. Ma mi sembra che una divisione del genere renda le parole intellettualmente insoddisfacenti, una dimensione ibrida che oscilla tra assenza di messaggio (da assenza di contesto) e rumore, inferiore alla musica, arte organizzata del suono, e assolutamente inferiore alla lingua, arte strutturata del pensiero.⁹⁵

Henze continuò a difendere assiduamente le forme tradizionali, ritenendo di potere rinnovare il linguaggio attraverso un uso «fantasioso e libero dei mezzi»⁹⁶ espressivi all'interno di esse:

Una parola sulle forme. [...] continuano ad esistere tensioni, sono state scoperte e si scoprono continuamente nuove polarità, che tornano ad avvicinarsi alla bellezza del passato, sotto aspetti e con mezzi nuovi. I mezzi si esauriscono più rapidamente delle forme: spesso il massacro di una forma è dovuto alla ribellione contro la mancanza di mezzi con cui darle consistenza. [...] Le loro strutture contengono molti stimoli inaspettati che non pongono limiti all'immaginazione.⁹⁷

⁹⁵ HWH, *Die geistige Rede der Musik* [1959], in MP, pp. 52-62; trad. it.: *Il messaggio della musica*, in Henze cit., pp. 363-370: 363.

⁹⁶ *Ivi*, p. 369.

⁹⁷ *Ibidem*.