

## CAPITOLO SECONDO

### Le opere liriche dal 1952 al 1961

#### 1. Isolamento dell'individuo e impotenza delle passioni: *Boulevard Solitude*

##### 1.1 UN SOGGETTO DI SUCCESSO PER UN'OPERA A NUMERI

Il dramma lirico in sette scene *Boulevard Solitude* debuttò nel Landestheater di Hannover il 17 febbraio 1952 su libretto di Grete Weil, liberamente tratto dal romanzo di Antoine François Prévost *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). Dalla stessa fonte letteraria erano già stati ricavati altri lavori per il teatro, fra cui *La courtisane vertueuse* (1722) seguito da *Manon Lescaut et le chevalier Des Grieux* di Étienne Gosse, musica di Propiac, *mélodrame* del 1820, e dalla *pièce* in cinque atti *Manon Lescaut* di Théodore Barrière e Marc Fournier (1851). Il soggetto fu ripreso da Eugène Scribe nel 1830, per il *ballet-pantomime* del coreografo Jean Pierre Aumer *Manon Lescaut*, con musiche di Jacques-Fromental Halévy. Di fortuna non effimera godette il successivo balletto *Manon Lescaut* del coreografo Giovanni Casati, su musica dei fratelli Bellini, rappresentato al Teatro alla Scala nel 1846. Ma il romanzo di Prévost ricevette importanti adattamenti per le scene liriche soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento. Sebbene universalmente conosciuti, si ritiene opportuno, ai fini di offrire un quadro chiaro della tradizione con cui Henze e la Weil si posero in relazione, ricordare le *opéras-comique* *Manon Lescaut* di Daniel Auber in tre atti (1856) e *Manon* di Jules Massenet in cinque atti (1884), e

infine il dramma lirico in quattro atti *Manon Lescaut* (1893), che lanciò Giacomo Puccini nel firmamento degli operisti mondiali.

A proposito di una nuova versione scenica del romanzo di Prévost, Henze scrisse:

L'idea di scegliere questo tema mi era venuta non solo perché avevo visto il film di Henri-Georges Clouzot [...], una trasposizione nel periodo della Resistenza francese, ma anche perché lo trovavo in sintonia con le mie esperienze personali.<sup>98</sup>

La pellicola menzionata da Henze è il quarto lungometraggio del regista francese, uscito nelle sale cinematografiche nel 1949 con il titolo *Manon*. In esso il personaggio di Des Grieux è un ex-combattente della Resistenza francese, che fugge a Parigi con l'avvenente Manon, per salvarla dalle accuse mosse dagli abitanti del suo villaggio di aver collaborato con il regime nazista. La visione accese l'interesse di Henze per la burrascosa vicenda narrata da Prévost. L'anno precedente aveva conosciuto Grete Weil ai *Ferienkurse*, insieme al marito che teneva i seminari di regia lirica. Dopo quell'incontro, Henze propose ai coniugi Jockisch di collaborare a una sua opera: Walter avrebbe redatto lo scenario, Grete il libretto. Tra il 1949 e il 1950 i due lavorarono al progetto, e nell'estate del 1950, mentre la Weil ultimava le scene finali, Henze iniziò a comporre, ospite nella loro casa in Baviera, terminando l'anno successivo.

Il compositore avrebbe voluto denominare l'opera *Manon Lescaut*, ma per evitare l'esplicito riferimento a Auber, Massenet e Puccini (tra gli altri), che la critica avrebbe potuto accogliere sfavorevolmente, optò per *Boulevard Solitude*. Lo spunto gli venne da *Sunset Boulevard*, pellicola di Billy Wilder del 1950. Il regista aveva scelto come titolo il nome dell'omonimo viale di Los Angeles in cui Norma Desmond, l'ex-diva del cinema muto, si ritirò dopo l'avvento del sonoro e del Technicolor. Henze riadattò il nome di quella strada, facendone una metafora della solitudine in cui vivono i personaggi, rinchiusi nella prigione

<sup>98</sup> CV, p. 105.

dell'incomunicabilità, in una condizione non tanto diversa da quella vissuta all'epoca dalla generazione di Henze.<sup>99</sup>

La *première*, con la regia di Walter Jockisch e le scene e i costumi di Jean-Pierre Ponnelle, incontrò il favore generale del pubblico, sebbene non fossero mancate le contestazioni. Ben più fragorose furono le proteste in occasione della ripresa al Teatro dell'Opera di Roma, nel maggio del 1954. *Boulevard Solitude* fu inserita nel cartellone del festival diretto da Nicholas Nabokov dedicato alla musica contemporanea, in dittico con *Il sistema della dolcezza*, «dramma musicale assurdo» in un atto e due quadri di Vieri Tosatti. L'opera di Henze, che mostrava un legame chiaro col passato per la struttura a forme chiuse e l'adozione di dodecafonia e tonalità insieme (proprio come nel *Prigioniero* andato in scena appena due anni prima), non ebbe un impatto positivo sui sostenitori dell'avanguardia, per i quali il teatro musicale tradizionale era morto.<sup>100</sup> Così Henze ricordò il giudizio di un critico sulla rappresentazione di Hannover:

L'uomo mi aveva paragonato a Giuda – che, come tutti sanno, aveva tradito nostro Signore Gesù per trenta monete d'argento – in quanto avevo ricevuto 500 marchi come compenso per la stesura di *Boulevard Solitude*, per tradire quindi l'arte tedesca con la mia musica.<sup>101</sup>

Non stupiscono oggi queste parole, se si pensa che il celebre 'epitaffio' di Boulez *Schönberg is dead* fu pubblicato nello stesso anno del debutto del *Boulevard*, e a un anno dalla morte del compositore austriaco.<sup>102</sup> Mentre a Darmstadt si individuava nell'opera di Webern il punto di partenza obbligato per il rinnovamento del linguaggio e si rifiutava qualsiasi

<sup>99</sup> KARL HEINZ RUPPEL, «Süddeutsche Zeitung», 18 Marzo 1974, in LUDWIG F. SCHIEDERMAIR, *Sternstunden der Oper im Spiegel ihrer Zeit: Premieren von Monteverdi bis Henze*, München, Wien, Langen Müller, 1976, pp. 507-509: 508.

<sup>100</sup> Henze racconta che, durante la festa che seguì la *première* dell'opera, Nonò gli rivelò alcune perplessità sulla scelta di affiancare la scrittura dodecafonica a colorature tonali (CV, p. 118).

<sup>101</sup> *Ivi*.

<sup>102</sup> «The Score», n. 6, febbraio 1952, pp. 18-22; la versione francese rivista del testo (*Schönberg est mort*) si legge in PIERRE BOULEZ, *Points de repère I. Imaginer*, a cura di Jean-Jacques Nattiez e Sophie Galaise, con la collaborazione di Robert Pienikowski, Paris, Christian Bourgois, 1995, pp. 145-151.

condizionamento della tradizione, per Henze l'adozione della dodecafonìa, appresa proprio ai *Ferienkurse*, equivaleva invece alla riappropriazione di un'esperienza storica rimasta preclusa durante il regime, e quindi alla ricomposizione di una frattura con il passato che non escludeva per questo la tonalità. Il suo precoce approdo al teatro, nelle forme dell'opera tradizionale, cozzava con la contemporanea propensione dell'avanguardia all'informale e allo sperimentalismo continuo: appena un giorno dopo la *première* del *Boulevard* Maderna diresse presso il NDR *Composizione per orchestra* di Nono, e nello stesso anno Boulez e Stockhausen approdarono al serialismo integrale con il primo libro di *Structures* e *Kontra-Punkte*. Erano dunque già chiari i primi segni di un distacco da Darmstadt che negli anni si fece sempre più grande.

## 1.2 TRA OPERA E BALLETTTO

Henze commentò così, a distanza di più di trent'anni dalla prima rappresentazione, il successo della sua *'Manon Lescaut'*:

I suppose the success of *Boulevard Solitude* is due to the fact that while I wrote it, I didn't quite know what I was doing. I thought I was writing a ballet in which the principal dancers were singers. Opera for me in those years was nothing but a matter of clumsy ladies and gentlemen in impossible costumes. I had no use for it.<sup>103</sup>

Henze volle prendere le distanze dall'opera tradizionale sperimentando un teatro d'interazione tra cantanti (parti principali), ballerini e mimi (comparse). Specificò i ruoli in modo simile a Berg in *Wozzeck* e *Lulu* (Manon è soprano di coloratura come le due protagoniste delle opere bergiane):

<sup>103</sup> HWH, STRASFOGEL, *All knowing music* cit., p. 137.

## PERSONAGGI

Manon Lescaut

Armand des Grieux

Lilaque-*père*

Lescaut

Francis

Lilaque-*fils*

due cocainomani

ragazzo delle sigarette

fioraia

ragazzi dei giornali, mendicanti, prostitute, poliziotti,

studenti e studentesse, viaggiatori

## RUOLI

soprano di coloratura

tenore lirico

tenore buffo

baritono lirico

baritono

basso

ballerini

ballerino

ballerina

ballerini e attori

La scelta di Henze risentì non poco degli sviluppi dell'opera-balletto nel secondo dopoguerra in Germania, dove, nell'ambito dell'acceso dibattito sul futuro dell'opera in musica, una sintesi di canto, recitazione e coreutica sembrò offrire una possibilità di rinnovamento. Tra il 1951 e il 1953 andarono in scena a Berlino tre lavori vicini cronologicamente all'opera di Henze e che condividono con essa la compresenza di musica e altre forme d'espressione. Nel 1951 fu dato alla Städtische Oper *Columbus* di Werner Egk, già distintosi prima e durante la guerra per una cospicua produzione teatrale. Si trattava di un oratorio-balletto: i personaggi erano ballerini, due narratori scandivano gli eventi interpretando l'amico e il nemico di Colombo e il coro li commentava a destra e a sinistra del palco.<sup>104</sup> Lo stesso teatro berlinese mise in scena il 23 settembre 1952 *Preußisches Märchen* di Blacher, che si era guadagnato già da qualche tempo una posizione di rilievo nel panorama musicale nazionale. In quest'opera-balletto la danza accompagna l'intera azione ed è utilizzata per rappresentare il mondo surreale nella scena terza: il protagonista, mentre acquista un'uniforme da capitano, sogna la carriera futura, e improvvisamente manichini, uniformi e vestiti acquistano vita e iniziano a danzare. L'anno successivo alla *première* dell'opera di Blacher debuttò nelle Berliner Festwochen *Die Witwe von Ephesus* di Fortner, ispirata al racconto di Petronio (*Satyricon* 110.6-113.4).

<sup>104</sup> Il lavoro fu inizialmente concepito come opera radiofonica e venne trasmesso dalla Radio bavarese nel 1933. All'inizio degli anni Quaranta Egk ne elaborò una versione scenica, da cui ricavò poi l'oratorio-balletto per l'allestimento berlinese.

L'opera, palesemente influenzata dai film *Les enfants du paradis* di Marcel Carné e *Limelight* di Charlie Chaplin, presentava ancora un'integrazione tra pantomima e musica.<sup>105</sup>

L'approdo all'unione di danza e canto in *Boulevard Solitude* risentì inoltre non poco della familiarità che Henze acquisì con il balletto tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. La scoperta dell'universo espressivo del balletto ad Amburgo nel 1948 costituì un punto di svolta per lo sviluppo della creatività drammaturgica del compositore.<sup>106</sup>

Fui introdotto a una nuova, sorprendente poetica, di cui non avevo nemmeno sospettato l'esistenza. Cominciai a comprendere che esistono legami fortemente magici e sensuali che si creano tra le idee musicali e i gesti, le posizioni e i volteggi, la fredda regolarità, misurata e prevedibile, del balletto tradizionale.<sup>107</sup>

Henze tradusse subito le suggestioni amburghesi nelle brevi *Ballett-Variationen*, sei movimenti senza azione eseguiti a Düsseldorf il 28 settembre 1949, avendo a modello le *Scènes de ballet* di Stravinskij. Nel 1949, assunto dal Deutsches Theater di Costanza come compositore *in residence*, scrisse le musiche per gli *intermèdes* danzati del *Georges Dandin* di Molière. Il progetto non andò in porto, ma all'inizio del 1950 Henze aveva già una nuova commissione: Tatjana Gsovsky, principale coreografa della Staatsoper di Berlino, gli propose di scrivere un balletto per Peter van Dyk ispirato al mito di Icaro. Henze si mise con entusiasmo al lavoro, alloggiando temporaneamente presso la Gsovsky a Berlino, ma anche questo progetto fu abbandonato (le autorità sovietiche non autorizzarono la sua collaborazione con la compagnia di Berlino Est). Dopo il balletto senza azione *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber*, ispirato al quadro omonimo di Paul Klee, il 30 dicembre 1950 debuttò il *Jack Pudding* in collaborazione

<sup>105</sup> HORST KOEGLER, *Towards an amalgamation of opera and ballet*, «Tempo», 29, 1953, pp. 22-27: 25.

<sup>106</sup> HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Synthesis and new experiments: four contemporary german composers*, traduzione inglese di Abram Loft, «The Musical Quarterly», XXXVIII/3, 1952, pp. 353-368: 365.

<sup>107</sup> CV, p. 97.

con Ponnelle.<sup>108</sup>

È dopo il debutto di *Boulevard Solitude*, tuttavia, che Henze ottenne nel balletto il successo sperato. Gli anni Cinquanta furono, infatti, segnati da tre importanti collaborazioni. Nel 1952 calcò la scena il mimodramma *Der Idiot*, ispirato all'omonimo romanzo di Fjodor M. Dostoevskij, con la coreografia della Gsovsky. In esso il ruolo del protagonista è affidato a un attore-ballerino, che recita alcuni monologhi, mentre gli altri personaggi sono interpretati da danzatori.<sup>109</sup> Seguì *Maratona, tanzdruma* di Luchino Visconti per la compagnia parigina di Jean Babilée, andato in scena nelle Berliner Festwochen del 1957. Il lavoro, tratto dal romanzo *They shoot horses, don't they?* di Horace McCoy, è un saggio di teatro neorealistico e mescola sonorità latino-americane, rock e jazz a motivi italiani di successo. L'anno successivo debuttò al Covent Garden *Undine*, tre atti in collaborazione con Frederick Ashton, che conseguì un successo enorme ed entrò nel repertorio delle più importanti compagnie. Con *L'usignolo dell'imperatore* per la Biennale di Venezia del 1959, balletto-pantomima di Giulio di Majo dall'omonimo racconto di Hans Christian Andersen, si chiuse la produzione di balletti degli anni Cinquanta. Negli anni Sessanta l'unico contributo nel genere fu il *Tancredi*, che riutilizzava la musica di un precedente balletto poi ritirato (*Pas d'action*, 1952). Solo alla fine degli anni Settanta Henze ritornò a dedicarsi al genere, collaborando con Edward Bond per *Orpheus*, rappresentato nel 1979.

In *Boulevard Solitude* si condensano dunque tanto l'interesse per l'arte coreutica, manifestatosi sia prima sia dopo la composizione dell'opera, quanto le influenze della coeva produzione tedesca per le scene liriche, che contemplava spesso l'interazione tra musica e danza.

<sup>108</sup> I due balletti furono completamente rivisti negli anni Novanta. Al primo Henze aggiunse il sottotitolo *Exercise mit Stravinsky über ein Bild von Paul Klee*, sottolineando così il riferimento alle suggestioni ricevute dalla pittura di Klee e dalla musica di Stravinskij, mentre il secondo fu rinominato *Le disperazioni del Signor Pulcinella*.

<sup>109</sup> I monologhi del principe Myschkin furono in seguito riscritti da Ingeborg Bachmann. Il mimodramma fu rappresentato con il nuovo testo l'8 gennaio 1960.

### 1.3 UNA NUOVA ‘MANON’ DALLE FORME DEL PASSATO

Commentando la collaborazione con Henze, Grete Weil sottolineò il ruolo simbolico dei luoghi in cui si svolge l'azione.<sup>110</sup> Si è tratto spunto da questa osservazione per condurre un'analisi delle funzioni svolte da musica, canto e danza nella drammaturgia dell'opera, proponendo in alcuni casi un confronto con gli adattamenti del soggetto di Prévost realizzati da Massenet e Puccini, laddove si rivelasse utile ai fini della comprensione del *Boulevard*. Si è cercato inoltre di evidenziare i numerosi riferimenti intertestuali a *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas: i più palesi nel nome scelto per Des Grieux, che si chiama qui come Duval, e nell'episodio della lettera di Manon, che ricorda l'equivalente di Marguerite. Lo stesso Dumas d'altronde rese esplicito il paragone tra Marguerite e Manon, e dunque l'influenza del romanzo di Prévost sul suo lavoro.

#### a. la macrostruttura dell'opera

L'opera è organizzata in sette quadri e ventiquattro numeri (cinque sono intermezzi posti a chiusura dei quadri, tranne dopo il quarto). È prevista una mutazione per ogni quadro (nella colonna di sinistra lo scenario, in quella di destra la suddivisione in numeri):<sup>111</sup>

I. atrio della stazione di una grande città francese	n. 1: ostinato
n. 2: intermezzo	
II. piccola mansarda a Parigi	n. 3: duettino
	n. 4: recitativo
	n. 5: aria

<sup>110</sup> GRETE WEIL, *Über mein Zusammenarbeit mit Henze*, Bayerische Staatsoper Nationaltheater München (programma di sala), 16 marzo 1974; trad. it.: *La mia collaborazione con Henze*, in *Henze cit.*, pp. 150-151.

<sup>111</sup> I nomi dei numeri dell'opera sono riportati nel libretto (HBL) e in partitura (HBP).



	n. 6: pantomima
	n. 7: intermezzo
III. elegante <i>boudoir</i> in casa di Monsieur Lilaque- <i>père</i>	n. 8: aria
	n. 9: duetto
	n. 10: terzetto
	n. 11: intermezzo
IV. biblioteca universitaria	n. 12: ensemble
V. taverna	n. 13: aria e ritornello
	n. 14: chanson
	n. 15: pantomima
	n. 16: ensemble
	n. 17: intermezzo
VI. a casa di Lilaque- <i>fils</i>	n. 18: duetto
	n. 19: concerto
	n. 20: duetto
	n. 21: colportage
	n. 22: intermezzo
VII. davanti alla prigione in un grigio giorno d'inverno	n. 23: aria
	n. 24: revue

L'antefatto e l'epilogo (quadri I e VII) presentano il primo incontro tra Manon e Armand e l'ultimo saluto dei due amanti in spazi esterni, mentre i quadri rimanenti hanno luogo in interni. Si crea così una sorta di cornice entro la quale lo spettatore segue la vicenda dei personaggi, che rimangono immobili come in un quadro, inermi nella solitudine che impedisce loro di comunicare.

A tal proposito si rivela utile il confronto con la struttura della *Manon Lescaut* di Puccini, che prevede una mutazione per ognuno dei quattro atti e ambienta tutte le scene in esterni, ad eccezione della seconda, in cui il salotto di Geronte di Ravois simboleggia l'illusione di Manon di poter essere felice nel lusso. La protagonista finge di provare piacere per le attenzioni e i doni ricevuti da Geronte e dagli anziani visitatori, di dilettersi nel ballo e nel canto da salotto, ma confida a Lescaut di annoiarsi enormemente. Quando compare improvvisamente Des Grieux, si riappropria finalmente dei suoi veri sentimenti. Se l'ambiente interno di Puccini è dunque luogo di finzione, le scene del *Boulevard* che si svolgono in interni sono il simbolo del miraggio che i due amanti inseguono fino alle estreme conseguenze. Armand potrebbe capire la vera natura di Manon già alla fine della seconda scena, dopo essere stato abbandonato dalla donna, ma

nelle scene successive continua a non riconoscere la frivolezza e il narcisismo dell'amata, che non sa contraccambiare il suo amore con la stessa intensità. Dal canto suo la protagonista, pur mirando solo alla propria felicità, alimenta l'illusione di Armand e rinnova dopo ogni tradimento le sue promesse d'amore, illudendosi di poter continuare a celargli la sua vera natura. Nell'ultima scena però la finzione è infranta: dopo che Manon si è macchiata di omicidio seguendo il suo istinto non c'è più spazio per riflessioni morali.

#### b. *quadro primo*

L'atrio della stazione di una grande città francese rappresenta visivamente il cambiamento che l'incontro con Manon apporta nella vita di Armand. Il giovane attende il treno per tornare a Parigi, dove studia, ma il fascino di Manon lo avvince completamente, spingendolo a intraprendere un viaggio metaforico, in direzione di un amore per il quale sarà disposto a rinunciare a tutto. Se il cambiamento giunge per Armand improvviso e inaspettato, Manon invece coglie al volo l'occasione per evitare la reclusione in collegio, che equivarrebbe alla rinuncia a una vita dedicata al lusso e ai piaceri.

La protagonista entra in scena in compagnia di Lescaut, che la accompagna al tavolo al quale siede Armand e che si reca poi al bar, dove si trattiene per nulla allarmato anche quando i due si allontanano insieme. Ciò mette in chiaro che l'obiettivo dei fratelli sia quello di adescare un corteggiatore che eviti il collegio all'attraente sorella e consenta a Lescaut di vivere a sue spese (atteggiamento che questi manterrà nel corso dell'opera con tutti gli amanti di lei). Differentemente dai libretti per Massenet e Puccini, nel testo della Weil non c'è nessuna carrozza ad attendere Manon per condurla a casa di un ricco pretendente. La fuga dei giovani amanti deriva dalla fonte: la ragazza preferisce fuggire con Des Grieux poiché il giovane studente ha acceso i suoi sensi, ma in *Boulevard* Manon non *sceglie* Armand dopo un confronto tra i possibili pretendenti, e non le necessita fuggire.

L'organizzazione del quadro delinea la differenza d'intenti tra

Armand da una parte e i fratelli dall'altra, valendosi della distribuzione tra voci e orchestra (in grassetto il tenore solo, in corsivo quando dialoga con la ragazza, in tondo l'orchestra) nell'ostinato ritmico che ne costituisce la struttura. Esso è esposto dalle percussioni nelle prime dodici battute (= O) ed è ripreso ciclicamente otto volte, con l'interpolazione di un recitativo (= R) e l'aggiunta in tre casi di una battuta (che nella penultima ripetizione viene ripetuta tre volte). Ogni ripetizione viene nettamente distinta dalle successive da una pausa lunga (= -), secondo lo schema:

O, 1-12; -, 13; O<sup>1</sup>, 14-25; -, 26; O<sup>2</sup>, 27-38; -, 39; O<sup>3</sup>+1, 40-51+52; -, 53; **O<sup>4</sup>, 54-65**; -, 66; **O<sup>5</sup>+1, 67-78+79**; -, 80; O<sup>6</sup>+1, 81-92+93; -, 94; R, 95-96; O<sup>7</sup>+3, 97-108+109-111; -, 112; O<sup>8</sup> (= O<sup>2</sup>), 113-124.

La struttura ritmica ciclica delinea fin dall'inizio l'impiego nell'opera di un ampio organico di percussioni e di una grande varietà di ritmi sincopati. Questi ultimi non rendono tuttavia chiaramente percepibile l'ostinato, fatta eccezione per le due battute finali contraddistinte dalla ripetizione dello stesso ritmo:

ESEMPIO 1, HBP, n. 1, bb. 11-13

The image shows a musical score for percussion instruments, measures 11-13. The score is written for ten different percussion instruments: Pk. (Percussion), Glöckenspiel (Glockenspiel), Vibraphon (Vibraphone), Trgl. (Triangle), kl.Tr. m. S. (Small Snare Drum), kl.Tr. o. S. (Large Snare Drum), R.H. (Rim), Tam-Tam, kl. Bck. (Small Drum), and Tam-Tam. The music is characterized by a complex, syncopated rhythmic pattern. A 'G.P.' (Grande Pausa) is indicated at the end of the first and fifth measures. The score is numbered 11 at the beginning.

Durante l'esposizione dell'ostinato, il sipario si alza sulla folla multicolore che popola la stazione: uno scorcio di realismo, che si celebra con l'annuncio della partenza di un treno emesso da un altoparlante. Segue la presentazione dei protagonisti (O<sup>1</sup>): il congedo di Francis dall'amico Armand concentra l'attenzione del pubblico sulla figura dello studente, seduto a un tavolo e intento nella lettura. L'orchestra intanto espone la serie che, intrisa di relazioni tonali, costituisce il materiale di base dell'opera (negli es. 2.a e 2.b si individuano le note in partitura, nell'es. 2.c si trascrive la serie per intero):<sup>112</sup>

ESEMPIO 2.a, *ivi*, bb. 13-14

The departure of a train is announced through the loudspeaker.  
 Abfahrt eines Zuges Francis gets up, taps Armand  
 wird durch den Laut- on the shoulder by way of  
 sprecher bekannt- farewell and leaves.  
 gemacht. Francis erhört sich, klopfte Armand  
 abschiednehmend auf die Schulter und geht.

G.P.

Pk. 

Glockenspiel  sounds as written  
 Klang der Glocke wie vorher

Vibraphon 

Trgl.  G.P. 2 3 5,6

Kl.Tr. m. S. 

Kl.Tr. a. S. 

R.H. 

Tom-Tom 

kl. Bck. 

Tom-Tom 

Harfe  G.P. 1 4

<sup>112</sup> Nella prima metà si sottendono re, Re e Si, nella seconda Do e do# (con l'iniziale maiuscola si indicano le tonalità maggiori, con la minuscola le minori). Cfr. HANS-JOACHIM WAGNER, *Studie zu «Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in 7 Bildern» von Hans Werner Henze*, Köln, Gustav Bosse, 1988, pp. 132-143.

ESEMPIO 2.b, *ivi*, bb. 15-17

15

N  
erstweise ein Klavier, dessen Hämmer mit Reißnageln besetzt sind  
may be substituted by a piano with hammers studded with drawing-pins

Mandoline 8  
Glocksp. 9 11, 12  
Vibr. *pp*

Kl. Tr. m. S. *pp-p*  
Kl. Tr. o. S. *pp-p*

R. B.  
R. H.  
Tam-Tam  
Kl. Bok.  
Tam-Tam

Hrf. 7 10  
Klavier *pp*, *p*

ESEMPIO 2.c, serie

All'ingresso di Manon e Lescaut (O<sup>2</sup>) entrano le trombe in sordina che intonano la *Hauptstimme* su una distribuzione verticale della prima metà della *Grundreihe* fra le trombe (Re#-Re-Fa#-Fa-Si-La, es. 3): la ragazza non vuole chiaramente passare inosservata:

ESEMPIO 3, *ivi*, bb. 26-27

La successiva distribuzione di *Hauptstimme* e *Nebenstimme* tra ottoni e clarinetto introduce le sonorità jazzistiche caratteristiche dell'opera, spesso associate ai due fratelli, e contemporaneamente mette ancora più a fuoco l'uscita in scena di Manon: per Armand è l'inizio della catastrofe, che si cela nel tritono iniziale dell'*Hauptstimme* del trombone (es. 3), poi ripreso dal clarinetto e di nuovo dal trombone (bb. 31-33).

I due giovani iniziano a dialogare (O<sup>3</sup>): dopo un breve scambio di informazioni in cui racconta di essere diretta a Losanna dove la attende il collegio, Manon alimenta le speranze del giovane:

Ich bin keine „höhere Tochter“ Monsieur;  
 ich bin ein Mädchen mit vielen Träumen,  
 mit vieler Sehnsucht und großer Einsamkeit.  
 (HBL, n. 1)

La musica si fa complice delle intenzioni della ragazza, differenziando la linea vocale declamata di Armand da quella lirica di Manon, che con un salto d'ottava aumentata enfatizza il suo desiderio di non essere più sola:

ESEMPIO 4, *ivi*, bb. 50-51

Manon

Mä-dchen mit vie-ler Träu-men, mit vie-ler Seh-nacht und gro-ßer Einsam-keit.  
 girl who has ma-ny dreams, and ma-ny long-ings and I'm so lonely.

Stregato da Manon, Armand le si dichiara, illudendosi di poter uscire dall'alienazione metropolitana (O<sup>4-5</sup>) di quel «popoloso deserto / che appellano Parigi», quasi una citazione di Violetta (dalla *Traviata*, finale primo: il corsivo è mio):

Nicht nur Mädchen sind einsam,  
 auch die Studenten sind es,  
*in der großen Stadt, in Paris.* (HBL, *ivi*)

L'*incipit* della serie (le prime quattro note, divise tra fagotto e voce) contraddistingue l'inizio del discorso di Armand, e gli verrà più volte associato in seguito.<sup>113</sup> L'ingresso degli archi (fin qui Henze ha usato solo percussioni e fiati) differenzia inoltre timbricamente l'intervento del giovane rispetto all'universo di Manon. Il suo desiderio è davvero sincero: disposto a seguire la ragazza ovunque, sa però di non poterle offrire ciò che desidera e perciò le sue speranze stanno per spegnersi. Ma Manon gli fa subito intendere di accettare le sue profferte, con un acuto (es. 5.b) che riprende quello precedente del tenore (es. 5.a)

ESEMPIO 5.a, *ivi*, bb. 78-79

Armand

bis zum En-de der Welt.  
 to the end of the world.

ESEMPIO 5.b, *ivi*, bb. 92-93

Manon

ei-ne A-dres-se.  
 an ad-dress.

<sup>113</sup> Sull'idioma musicale del *Boulevard* si veda ERNST H. FLAMMER, *Politisch engagierte Musik als kompositorische Problem: dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1981 («Collection d'études musicologiques», 65), pp. 145-154.

Il medesimo salto di quinta diminuita al Si<sub>b</sub> acuto divide, più che accomunare i due: traduce infatti lo slancio passionale autentico di Armand, che manca del tutto, invece, nelle parole di Manon. Lei si limita a chiosare il discorso di lui, facendogli balenare la prospettiva di un'avventura sentimentale, onde trarne vantaggio. Le note dell'intervallo sono inoltre le stesse del trombone all'uscita in scena di Manon (cfr. es. 3), a segnare che d'ora in poi sarà lei a 'dettare le regole' al giovane ormai soggiogato. Il recitativo senza accompagnamento (R), che separa il sesto dal settimo ciclo dell'ostinato, palesa al pubblico come Armand sia completamente travolto dalla nascente passione, quando le due voci disegnano un'improbabile comunanza riunendosi per qualche istante, e chiamando in causa procedimenti tonali a fini espressivi (i bicordi sono minori):

ESEMPIO 6, *ivi*, bb. 94-96

Manon *pp*  
 Monsieur, ... ich heiße Ma-non.  
 Monsieur, ... my name is Manon.

Armand *ppp*  
 Mademoiselle - - - - le!  
 Mademoiselle - - - - le!

Finalmente Armand dà sfogo alla propria passione, rivolgendosi a Manon in forma esplicita (O<sup>7</sup>), ma la ragazza tace e interviene solo alla fine, riprendendo quasi alla lettera le parole di lui e chiudendo così il primo scorcio:

ARMAND	MANON
Leise schon schweben wir	Leise, sinnenthoben schon schweben wir
traumverlor'n am Concierge vorbei.	traumverlor'n am Concierge vorbei,
	der unser Gepäck umadressiert.
	(HBL, <i>ivi</i> )

Manon sottolinea il cambio di meta del bagaglio, perchè ciò che per lei conta è che abbia trovato un'alternativa temporanea al collegio. Il pubblico ha chiaramente percepito le sue intenzioni, palesate nuovamente dall'orchestra: l'ultima ripetizione



dell'ostinato (O<sup>8</sup>) ripropone la musica che ha accompagnato l'uscita in scena di Manon in cerca di fortuna: con questo spirito si appresta a vivere freddamente un'avventura.

### c. *quadro secondo*

Una piccola mansarda parigina accoglie la coppia di amanti immersi in una felicità del tutto effimera, come nell'atto secondo di Manon di Massenet. Ma Henze non perde troppo tempo in effusioni sentimentali e mette presto sotto i riflettori la cupidigia della protagonista, che non esita a lasciare il compagno per prostituirsi con un riccone fatiscante procuratore dal fratello-mezzano. Un duettino tripartito (a. *chanson*, bb. 1-25; b. dialogo, bb. 26-49; c. coda orchestrale, bb. 50-59) apre le ostilità fra i due amanti. La disparità dei loro sentimenti trova subito riscontro nella distribuzione del testo della *chanson* in francese: Armand lo intona per intero, mentre Manon ripete tre volte un unico verso, intriso di compiacimento per la bellezza («Non, je n'ai rien vu de si beau»). Per lei niente è più attraente del valore materiale delle cose, e il piacere nell'essere adulata non ha eguali. Lo stesso verso assume un significato diverso nel contesto dell'intera *chanson* di Armand: la bellezza che lui percepisce è quella del loro amore («O o o, dit le blanc rideau, / non, je n'ai rien vu / rien vu de si beau!») e s'illude che sia lo stesso per Manon, con la quale immagina una vita insieme («Non, je n'ai rien vu dit le blanc rideau»).

Una *Hauptstimme* lirica presentata dal corno inglese e riproposta dal clarinetto (bb. 1-11) introduce e accompagna la parte di Armand, sulla scala di fa#. Manon risponde sul relativo maggiore, con una nuova *Hauptstimme* ripartita tra flauto e oboe, che offre il materiale melodico per l'*a due*:

The image shows a musical score for Example 7, HBP, n. 3, bb. 11-19. The score includes parts for 1. gr. Fl., Ob., 1. Klar., Hrf., Manon, and Armand. The Manon part has lyrics: "Non, je n'ai rien vu de si beau. Non, je n'ai rien vu de si beau." and "Non, je n'ai rien vu dit la Ma - riée." Red boxes highlight specific musical phrases in the Oboe, Manon, and Armand parts, with red arrows indicating relationships between them.

La frivolezza di Manon emerge anche nel dialogo successivo, in cui la ragazza racconta di volere acquistare un cappello di paglia bianca per accentuare la sua bellezza. Ma il denaro scarseggia, e Armand pensa di chiedere aiuto all'amico Francis. La *Hauptstimme* offre inoltre un solido ancoraggio alla forma nel rispetto della tradizione, perché la sezione iniziale A (es. 7) viene ripresa dall'oboe in chiusura della *chanson*, e l'intera melodia tornerà in chiusura del duettino intonata dai violini nel registro acuto (bb. 49-55). La musica comunica così come Manon domini la coppia e riesca a manovrare la passione di Armand a proprio favore.

La natura di Manon emerge chiaramente nel recitativo successivo con Lescaut, che le descrive in tre fasi Monsieur Lilaque, proponendole di concedersi a lui: «Er ist dick...», «...alt...», «...und reich». Manon risponde ai primi due aggettivi con tono sarcastico («Wie verführerisch!», «Wie reizend!») in recitativo non accompagnato su un'unica nota (il  $Re_4$  sale a Fa solo in corrispondenza degli accenti testuali). Ma quando Lescaut sibila «reich» ed entrano al grave viole, violoncelli e contrabbassi all'unisono, la questione si fa per lei più interessante:

ESEMPIO 8, HBP, n. 4, bb. 68-69

68 in tempo

Ob. *p*

Klar. *p*

1. Fag. *mf*

1. Hrn. *mf*

Manon in tempo  
Wie in - ter - es - sant!  
How ver - y in - ter - est - ing!

Armand

Lescaut  
reich.  
rich.  
in tempo

Br. *p*

Vcl. *p*

Kb. *p*

Solo Armand, accecato dal sentimento, continua a ignorare le pulsioni della sua donna.

Al recitativo segue l'aria col da capo di Lescaut (A, bb. 78-102; B, bb. 103-125; A', bb. 80-102). Essa viene associata, come da tradizione, a una stasi dell'azione a favore dell'espressione di un affetto, che è qui il cinismo di Lescaut verso la sorella: il suo obiettivo è persuaderla a cedere alle *avances* di Lilaque. Un orchestrazione energica, segnata da robuste sonorità jazzistiche, conferisce vigore alle argomentazioni presentate da Lescaut, che negli ultimi due versi offre a Manon una filosofia da praticare con spietatezza, fino a conseguire la realizzazione dei propri desideri:

Geh über Leichen mit starkem Schritt,  
dein Leben lebt niemand als du.  
(HBL, n. 5)

La scena si chiude con la pantomima di Manon che, rimasta sola, deve decidere della propria vita in cinque minuti: se fa entrare Lilaque segue il consiglio di Lescaut ma dovrà abbandonare

Armand. La donna è pervasa da un'inquietudine sottile mentre va avanti e indietro per la stanza: il basso, articolato in un modulo ostinato di quattro note pizzicate dai contrabbassi (evidenziato nell'es. 9), con l'inquietante tritono in enfasi, trasmette incertezza grazie allo spostamento continuo d'accento (quattro semiminime in misura di 5/4):

ESEMPIO 9, HBP, n. 6, bb. 1-5

Nr. 6 Pantomime

Il tritono è ancora la quinta diminuita del trombone all'ingresso di Manon nel primo quadro (cfr. es. 3), già ripresa nel dialogo successivo con Armand (cfr. es. 5): con la stessa leggerezza con cui aveva adescato il giovane, ora si prepara ad abbandonarlo, e il suo destino di dolore sembrava già segnato da quell'intervallo dissonante che ha accompagnato il primo incontro. Il cruccio di Manon ha dunque breve durata e cede presto il posto al fascino dell'attraente offerta. La ragazza non può resistere: è già proiettata nel piacere di una nuova vita nel lusso che il ricco pretendente le offrirà.

d. *quadro terzo*

L'elegante *boudoir* in casa di Lilaque-père diventa simbolo dei desideri materiali di Manon. La scena si apre con l'aria col da capo della ragazza, intenta a scrivere ad Armand (A, bb. 1-22; B, bb. 22-44; A', bb. 45-69).

Secondo un *topos* dell'opera tradizionale, la scrittura è strumento per la rivelazione dei sentimenti più autentici. Manon infatti appare qui nella sua incapacità di vivere l'amore in modo maturo:

Geliebter Armand,  
manchmal fürchte ich,  
dass du dir Sorgen  
über mein Leben machst.  
Dafür besteht kein Grund.  
Du würdest staunen,  
wenn du mich hier sähest,  
und glücklich sein  
über mein Wohlergehen.  
(HBL, n. 8)

Nelle parole di Manon non trapela nessuna vergogna per il tradimento o preoccupazione per la sofferenza del giovane, abbandonato improvvisamente senza alcuna spiegazione. Felice insieme al nuovo amante che la colma di regali, Manon si preoccupa invece di 'tranquillizzare' l'amato sulle proprie sorti, fino ad ipotizzare con sfrontatezza che egli non potrebbe che essere felice per la sua vita cambiata in meglio. La distanza emozionale di Manon, che lascia un solo spiraglio all'amore, l'aggettivo *geliebter* dell'*incipit*, si avverte nell'enfasi lirica in chiusura della sezione A:

ESEMPIO 10, HBP, n. 8, bb. 19-21



Manon

ü - ber mein Wohl - - - er - ge - hen.  
at my prosper - - - i - ty.

Nella sezione B il tono diventa ancora più egoistico e la linea

vocale più melismatica. Nel *da capo* Manon invita Armand a raggiungerla al Bois de Boulogne dove, come Marguerite, sa come non passare inosservata:

HBL, *ivi*

Doch fahre ich  
jeden  
Nachmittag  
punkt vier  
durch den Bois de Boulogne  
in meinem  
kleinen Wagen,  
der von zwei Ponys  
"Violett,, und "Orange,,  
gezogen wird.<sup>114</sup>

DUMAS

Je me rappelais avoir rencontré  
Marguerite très souvent aux Champs-  
Elysées, où elle venait assidûment,  
tous les jours, dans un petit coupé  
bleu attelé de deux magnifiques  
chevaux bais [...]. Ses deux chevaux  
l'emportaient rapidement au Bois. Là,  
elle descendait de voiture, marchait  
pendant une heure, remontait dans  
son coupé, et rentrait chez elle au  
grand trot de son attelage.<sup>115</sup>

L'episodio della lettera deriva dalla fonte, ma fu tralasciato dagli adattamenti di Massenet e Puccini (il francese riprese la scena in cui è Des Grieux a scrivere una lettera, indirizzata al padre - II.1). Nella fonte la missiva segue l'abbandono di Des Grieux, a cui Manon rinuncia per diventare l'amante del ricco Monsieur de G... M... e scampare così alla miseria. In essa la ragazza rinnova le sue dichiarazioni d'amore e giustifica il tradimento con la necessità di procurarsi il denaro necessario per il benessere della coppia. Ma le motivazioni che adduce non attenuano il sentimento di dolore, gelosia e umiliazione provato dal giovane alla lettura del foglio. La spietatezza della Manon di Prévost, che non prova nessun senso di colpa per il dolore arrecato all'amante, è la stessa della protagonista di Henze: nessuna pena per lo stato d'animo di Armand, perché ciò che conta è la propria felicità.

L'adesione alla fonte non è tuttavia totale: nel romanzo il biglietto giunge a Des Grieux, che superata la rabbia iniziale accetta di attuare il progetto di Lescaut di vivere a spese di M. de G... M..., fingendosi fratello di Manon. Nel *Boulevard* invece la

<sup>114</sup> In partitura gli ultimi tre versi sono così modificati: «Alfa Romeo / himmelblau und Orange / halt Ausschau dort!».

<sup>115</sup> ALEXANDRE DUMAS, *La dame aux camélias*, Paris, Calmann-Lévy, 1951, p. 17.

missiva non giunge al destinatario perché Lescaut entra in scena e la straccia, e non ha dunque la funzione, come nel romanzo, di scatenare la reazione furiosa del giovane e la successiva riconciliazione degli amanti. L'episodio fu dunque volutamente inserito per poter dare spazio ad un'aria che mettesse a fuoco i sentimenti della protagonista: sola con sé stessa, ella può liberarsi da ogni finzione.

La costruzione del quadro rivela alcune affinità con il secondo atto di Puccini: entrambi si aprono con Manon desiderosa di rivedere l'amato e si chiudono con l'espulsione dei fratelli dalla casa del ricco amante. L'assenza di Armand nel quadro di Henze mette tuttavia maggiormente a fuoco il rapporto tra i fratelli (la Weil come Puccini conserva il grado di parentela della fonte). Lescaut è stato sin qui un individuo spietato, che persegue l'unico interesse di trarre profitto dall'avvenenza della sorella. Ora questi svuota la cassaforte, ma è scoperto da Lilaque, che lo caccia di casa con ignominia insieme a Manon. Di fronte a tale spregiudicatezza, la ragazza è inerme: sembra esprimere un moderato disappunto («Die Scheine gehören Lilaque!»), tuttavia fa poi di tutto per celare il misfatto a Lilaque, tentando di distrarlo con effusioni e smancerie. Manon non si oppone al fratello, perché ha in realtà bisogno di lui, che è l'unico che sa accontentarne i capricci. La stretta dipendenza reciproca tra i due spiega perché Lescaut accompagni le azioni della ragazza per tutta l'opera, fatta eccezione per il settimo quadro. In ciò il libretto diverge notevolmente dalla fonte, in cui il fratello entra molto tardi nella vicenda dopo la fuga dal Seminario di Des Grieux e l'inizio di una nuova convivenza degli amanti a Parigi. Lescaut è inoltre assassinato poco prima della conclusione della prima parte del romanzo, davanti agli occhi di Manon e Des Grieux la sera in cui i tre hanno attuato la fuga dall'Hopital, e dunque non compare nella seconda parte.

Henze sceglie per questo quadro tre forme chiuse. L'aria coincide con una sospensione dell'azione a favore dell'espressione di uno stato d'animo, mentre nel duetto e nel terzetto la vicenda conosce sviluppi significativi (Lescaut svuota la cassaforte, Lilaque scopre il misfatto e caccia i fratelli). La denominazione dei numeri non corrisponde però sempre alla forma fissata dalla tradizione: nel duetto le frasi musicali non sono infatti inserite in una forma

più ampia (a. 1-12; b. 13-23; c. 24-33; d. 34-56), e anche nel terzetto solo la prima parte ha una chiara organizzazione formale (A, bb. 1-25; A', bb. 26-43).

#### e. *quadro quarto*

La biblioteca universitaria è simbolo dell'impossibilità per Armand di ritrovare la propria integrità morale. Pur avendo ripreso gli studi, non riesce a cancellare dalla mente il pensiero dell'amata e a ritornare alla sua vita precedente. Il coro di voci maschili fuori scena si fa portavoce del suo stato d'animo, intonando due celebri carmi di Catullo che impongono una figura di paragone fra le coppie d'amanti Lesbia-Catullo e Manon-Armand. Le due donne presentano infatti alcune affinità e condividono la stessa concezione dell'amore. Come Manon, Lesbia era una donna seducente e di costumi liberi, nonostante il matrimonio, che la portarono tra le braccia di parecchi amanti. Catullo, come Armand, cedette al suo fascino, riconciliandosi sempre con lei dopo ognuno dei numerosi litigi. Nella relazione con Armand Manon mostra come Lesbia volubilità e leggerezza, che provocano in lui la stessa sofferenza del poeta. Dal canto suo, Armand sa che il suo amore gli arreca solo tormento e delusione, ma non riesce a rinunciarvi, e accetta di sopportare una relazione di «odio et amo».

Riprendendo la tradizione del concertato operistico, Henze concepisce l'*Ensemble* (= E) come espressione contemporanea di stati d'animo contrastanti, secondo lo schema:

E.a, 1-48: Coro, A e F; E.b, 49-57: *Tanzvariation I*: Coro; E.c, 58-94: Coro, A e F; E.d, 95-102, - 104-107: *Tanzvariation II*: Coro; E.e, 108-140: Coro, A e M; E.f, 141-211: Coro, A e M.

In apertura i versi del coro si sovrappongono alle voci di Francis e Armand (E.a), seduti a un tavolo in proscenio e immersi nella lettura, mentre sullo sfondo i ballerini-studenti maneggiano libri dagli scaffali. Il coro interpreta lo stato d'animo di Armand: come Catullo egli vuole esorcizzare il proprio tormento convincendosi che l'amore che continua a nutrire anche dopo la



separazione sia corrisposto da Manon. Nel concertato i due amici si contrappongono: Francis inneggia agli incomparabili piaceri della cultura, mentre Armand continua a pensare all'amata. Il basso ostinato che accompagna l'intera sezione (pf., vcl. e cb.) riflette l'ossessione del protagonista:

ESEMPIO 11, HBP, n. 12, bb. 1-9

The musical score consists of several staves:

- Klav.:** Piano accompaniment, marked *ppp*.
- Tenor:** Solo voice part, marked *pp*.
- Chor:** Chorus part, marked *pp* (fast tenor gesprochen).
- Bass:** Bass part, marked *pp*.
- Armand:** Solo voice part, marked *pp*.
- Francis:** Solo voice part, marked *pp*.
- Vcl.:** Violin part, marked *ppp*.
- cb.:** Cello part, marked *ppp*.

Lyrics for the Tenor and Chorus:

Tenor: Ah... Lezbia mi di-cit

Chorus: (spoken, almost toneless) Ah... Lezbia mi di-cit

Chorus: sem-per ma-le nec da-cet... un-quam de-me. In-

Bass: Lezbia mi di-cit

Bass: sem-per ma-le nec da-cet... un-quam de-me. In-

Francis: Quiet, almost heavy crotchets

Violin/Cello: Ruhige, fast lastende ♩ = 60

Alla prima *Tanzvariation* (E.b) entra una *Hauptstimme* lirica del flauto su un ostinato dalle colorature politonali (mand., vibr. e arpa: Si/si; pf., vlc. e cb.: Si<sub>b</sub>). Il coro completa intanto la quartina del carne:

ESEMPIO 12, *ivi*, bb. 49-57

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 45-57) includes staves for 1. gr. Fl., Pk., Mand., Xyl., Glcksp., Vbr., Kl. Tr., Tam-Tam, Hrf., Klav., and Vcl. The second system (measures 52-57) includes staves for 1. gr. Fl., Mand., Xyl., Glcksp., Vbr., gr. Tr., Hrf., Klav., T., Chor., B., Armand, Francis, Vcl., and Kb. The score features a 'DANCE VARIATION' section with tempo markings 'A little faster' and 'Etwas lebhafter'. The vocal parts (Tenor and Bass) have Latin lyrics: 'a - mat. Quo signo? Quia sunt' and 'to - ti - dam mea: de - precor il - lam ad - si - du - e, verum dispeream ni - si ni - si a - mo.'.

I due giovani dialogano poi brevemente ancora accompagnati dal coro (E.c): i versi latini sembrano catalizzare l'atteggiamento del tenore, che prende le difese di Manon oltre ogni ragionevolezza, nonostante Francis tenti di metterlo in guardia sui motivi che hanno portato alla rottura della relazione con Lilaque-père. Ma ogni tentativo è vano: Armand è reso cieco dall'amore e preferisce vivere nell'illusione che Manon sia la donna pura e innocente di

cui è innamorato.<sup>116</sup> L'enfasi lirica della sua linea vocale traduce d'altronde una forte carica emotiva, in contrasto con il recitativo del baritono.

Francis si arrende e si unisce agli studenti sul fondo, lasciando Armand da solo in proscenio. Mentre il coro attacca il carme 109 in cui Catullo gioisce per il ritorno dell'amata<sup>117</sup> (E.d), le speranze di Armand si esaudiscono: entra Manon e si siede accanto a Armand senza essere notata. L'interruzione della danza e della musica catalizzano l'attenzione sulla donna, L'ostinato della *Tanzvariation I* lascia ora spazio a una *Hauptstimme* lirica divisa tra tromba e flauto: la tromba aveva accompagnato anche la prima comparsa di Manon nell'opera.

Gli amanti cantano ora la traduzione tedesca del carme 92 (E.e), ma nella parte del soprano il testo è leggermente modificato rispetto all'originale latino in modo che la sovrapposizione Manon-Lesbia possa perfettamente realizzarsi.<sup>118</sup> Intanto il coro si fa ancora portavoce dello stato d'animo di Armand, sussurrando le parole conclusive del carme («Verum dispeream nisi amo»),

L'*ensemble* si conclude con la ripresa del carme 109 (E.f), dopo che Armand si è accorto della presenza di Manon. La danza diventa progressivamente più maestosa, amplificando visivamente la solennità delle promesse degli amanti. La ragazza canta però solo i versi rivolti agli dei,<sup>119</sup> anche qui modificati: chiede che si facciano garanti della *propria* fedeltà. D'altronde, perché nutrire dubbi verso Armand?

<sup>116</sup> Questa la sua reazione: «Noch wenn sie in der Hölle wäre, / würde ich an sie glauben».

<sup>117</sup> L'epigramma (tre distici elegiaci) segue, all'interno della vicenda d'amore del *Liber*, il carme 107, che celebra la gioia per l'insperato ritorno di Lesbia. Ora Catullo si rivolge all'amata e le rinnova le promesse di un amore eterno, ma poi prega gli dei affinché Lesbia mantenga le promesse: evidentemente il poeta nutre ancora dubbi sulla fedeltà della donna. Non gli resta che illudersi ancora una volta: speranza e presentimento della catastrofe sono d'altronde entrambi parte essenziale del sogno fallace di un innamorato troppe volte deluso.

<sup>118</sup> «Immer spricht *Catullus* schlecht über mich [...]. Und doch möchte ich meine Seele verwetten, dass *Catullus* mich liebt».

<sup>119</sup> «Götter, gebt *mir* die Kraft, dieses / Versprechen zu halten. / Macht doch, daß all *meine* Rede echt / aus dem Herzen *mir* kommt! / Damit es gelingt, unser ganzes künftiges Leben / nur dem heiligen Bund unserer Freundschaft zu weihn».

#### h. *Rinnovare nella tradizione*

L'analisi dei primi quattro quadri permette di comprendere la prospettiva drammaturgica di Henze al suo debutto sulle scene liriche. Adoperando una struttura a numeri, Henze palesa la relazione con una drammaturgia intesa come rappresentazione scenico-musicale di affetti e conflitti (*Manon vs Armand*, *Lilaque-père vs i fratelli*, *Lescaut vs Armand*). I mezzi drammatico-musicali rimandano ancora a quelle categorie di riferimento: l'aria ha funzione di spostare il baricentro del dramma dall'esterno verso l'intimo (in *Manon* è espressione di egoismo, in *Lescaut* del suo cinismo) e il concertato conserva la sua risorsa di condensare la discrepanza degli affetti, in una simultaneità che intreccia il presente con le reminescenze del passato e i presagi del futuro.

La contaminazione linguistica (tonalità, dodecafonia, jazz) attualizza il contenuto delle forme, in linea con l'attualizzazione del soggetto di Prévost. Inoltre l'adozione di dimensioni espressive extramusicali (danza e pantomima) amplifica la dimensione visiva della comunicazione scenico-musicale. Grazie a questi elementi Henze rinnova le categorie tradizionali dell'opera, che pure rimangono perfettamente riconoscibili. D'altronde qualche anno dopo ebbe a dichiarare:

Das wirklich Neue [...] kann Erscheinungen, die im Bewusstsein der Musik prä-existieren, neu deuten, kann neue Zusammenhänge aufdecken. Es kann aus den vergilbten Folien der Konvention ein grünes Ölbaumblatt von Hoffnung machen, Leicht und Schwer in ein neues Gleichgewicht bringen, das Große und das Kleine.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> HWH, *Neue Musik* [1955], in MP, pp. 29-30: 30.

## 2. Potere liberale per un'utopica sconfitta del male: *König Hirsch*

«Was verwandelt, kann helfen.  
Nur was tötet, bedroht.  
Was nicht tötet, verwandelt.  
Es hilft, was bedroht.»  
(*König Hirsch*, II.3)

### 2.1 AL SUD, LONTANO DA DARMSTADT

La composizione del *König Hirsch*, opera in tre atti su libretto di Heinz von Cramer ispirato alla fiaba teatrale *Il Re Cervo* di Carlo Gozzi, risale agli anni trascorsi a Forio d'Ischia, dove Henze si trasferì nel 1953. Il primo incontro con Cramer fu a Berlino nel 1950; il poeta aveva allora già collaborato con Blacher per *Der Flut* (1947).<sup>121</sup> I due iniziarono a parlare dell'opera alla fine del 1952, quando l'Italia esercitava un forte fascino su entrambi (Cramer si trasferì a Procida nel 1953). Le fiabe teatrali di Gozzi avevano già goduto di grande fortuna sulle scene liriche.<sup>122</sup> Ferruccio Busoni ricavò da Gozzi il libretto per la sua *Turandot*, «fiaba cinese» in due atti (1917), e Giuseppe Adami e Renato Simoni ne elaborarono qualche anno dopo la versione per l'omonimo dramma lirico di Giacomo Puccini (1926). Altri importanti adattamenti delle fiabe gozziane furono *L'amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev (1921), e *La Donna Serpente*, opera-fiaba di Alfredo Casella (1932).

<sup>121</sup> Cramer scrisse poi per Blacher il libretto di *Preussisches Märchen* e per Gottfried von Einem quello del *Prozess* (insieme a Blacher).

<sup>122</sup> Sull'argomento si vedano: Carlo Gozzi: *letteratura e musica*, atti del convegno internazionale (Venezia, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller e Wolfgang Osthoff, Roma, Bulzoni, 1997 («La fenice dei teatri», 7); LO KII-MING, «*Turandot* auf der Opernbühne», Frankfurt-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1996 («Perspektiven der Opernforschung», 2). Sulla produzione di *Turandot* di Max Reinhardt al Deutsches Theater di Berlino nel 1911, traduzione di Karl Volmoeller e musiche di scena di Busoni, cfr. HUNTLY CARTER, *The theatre of Max Reinhardt*, New York, Benjamin Blom, 1964; HEINRICH HUESMANN, *Welttheater Reinhardt: Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, Prestel, München, 1983.

La fiaba *Il Re Cervo*, ispirata a due novelle della silloge francese di racconti orientali *Le cabinet des Fées* (una novella tartara, *Histoire des quatres sultanes de Citor*, e una persiana, *Histoire du prince Fadlallah*), offriva la possibilità di rappresentare il meraviglioso e il fiabesco che, agli occhi dei due giovani tedeschi, avvolgeva la cultura mediterranea, intrisa di miti antichi riflessi in paesaggi incontaminati:

Menschen und Natur gehen ineinander über, oder, wie Felix Hartlab sich ausdrückte, die Natur ist hier nicht (wie z.B. in Mitteleuropa) ein Drittes zwischen Mensch und Gott; die menschlichen Passionen kehren in der Natur wieder.<sup>123</sup>

Il mondo della natura è protagonista vivo dell'opera: esseri animati e forze soprannaturali popolano la foresta e si pongono in contrasto con il mondo angusto degli uomini. La contrapposizione tra uomini e animali è ricollegabile al *Libro della giungla* di Kipling, una delle letture predilette di Henze, come pure il mito del bambino allevato dagli animali. Essa è 'spiegata' dalle statue, quando si propongono di aiutare il Re smascherando ogni menzogna con la loro risata:

Wer aus dem Wald kommt, scheue nicht Grenzen.  
Wer zu den Menschen geht, verlerne die Furcht .  
(HKL, II.4)

Il librettista ci aiuta a chiarire il significato del motto:

Si tratta dell'eterno tentativo dell'uomo di superare i suoi limiti, si tratta dell'eterna constatazione che quelli che lo circondano sono limiti invalicabili. Per quanto egli si spinga oltre verso l'Ignoto, mai s'apre una via di salvezza davanti a lui stesso, all'uomo, ed alla fine egli deve sempre far ritorno a sé ed alla sua vita.<sup>124</sup>

L'adattamento della fiaba gozziana, che perde buona parte della comicità da commedia dell'arte a favore invece di una

<sup>123</sup> HWH, *Über «Re Cervo» («König Hirsch»)*, in MP, pp. 35-40: 37.

<sup>124</sup> HEINZ VON CRAMER, *Il mio libretto per «Re Cervo»*, «Chigiana: rassegna annuale di studi musicologici», XXXI, p. 295.

vicenda maggiormente psicologizzata,<sup>125</sup> mira dunque alla riflessione sui limiti della condizione umana. Ma la prospettiva non è pessimistica, poiché il lieto fine lancia un messaggio positivo: l'uomo può fare dei suoi errori una risorsa per migliorarsi, come il Re che comprende di aver illusoriamente tentato di fuggire da se stesso e dalle sue responsabilità e, tornato nel suo mondo, ritrova la felicità.

Come già per *Boulevard Solitude*, Henze si rivolse alla forma dell'opera a numeri, sviluppandola però su dimensioni ben più estese (sono sfiorate le quattro ore di durata complessiva) e adottando un organico molto più ampio, che comprende, oltre a parecchie percussioni, anche strumenti inusuali per l'orchestra, come mandolino, chitarra, fisarmonica, per richiamare il timbro delle tradizioni popolari. Sulle scelte musicali influì non poco il trasferimento in Italia: Henze definisce l'opera 'diario musicale', in cui le osservazioni e le riflessioni sul nuovo e affascinante clima culturale mediterraneo si trasformano in suoni. La banda nelle feste patronali, i canti processionali, le canzoni del folclore, le grida per le strade, le campane dell'*Angelus*: un bagaglio di suggestioni che sfocia in arie, duetti, concertati, in canzoni che ricordano la musica popolare napoletana, in cori all'unisono che rievocano il canto devozionale, nei timbri degli strumenti poc'anzi citati.<sup>126</sup>

Poteva tutto ciò essere gradito all'orientamento postweberniano, che proprio in quegli anni trovava risonanza via via maggiore nell'Europa musicale colta? La risposta è ovvia, ma serve a spiegare come mai la *première* del *König Hirsch*, che debuttò il 23 settembre 1956 durante le Berliner Festwochen, fu disturbata da grida e fischi. Negli anni in cui Henze lavorava all'opera, Stockhausen applicava il serialismo integrale alle risorse foniche del pianoforte nelle prime serie dei *Klavierstücke* (I-X, 1952-55) e realizzava nello Studio di Colonia il *Gesang der Jünglinge* (1955-56), sperimentando l'integrazione tra suoni elettronici e voce (del giovanissimo Josef Protschka) e le possibilità della distribuzione stereofonica. All'anno della *première* del *König Hirsch* risalgono le prime composizioni elettroniche di Berio e Maderna nello Studio

<sup>125</sup> HWH, *Über «Re Cervo»* cit., p. 37.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

di Fonologia della RAI fondato l'anno precedente (*Mutazioni* di Berio e *Notturmo* di Maderna),<sup>127</sup> e la *Marteau sans maître* di Boulez. La *première* del *Canto sospeso* di Nono avvenne inoltre il 24 ottobre 1956 alla Städtische Oper, diretta da Hermann Scherchen che, appena un mese prima nello stesso teatro aveva portato al debutto *König Hirsch*. Non c'è da stupirsi dunque che Scherchen, uno dei mentori di Darmstadt, avesse tagliato dall'opera di Henze numerose arie, scatenando le furie del compositore che si vide costretto ad elaborare a malincuore una versione ridotta dal titolo *Il Re Cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit* (andò in scena nel 1963 a Kassel).

D'altronde nel 1955, dopo l'ultima partecipazione ai *Ferienkurse*, Henze aveva già deciso di lasciare Darmstadt, quasi premonisse gli esiti dell'avanguardia, che si rivelarono alla fine degli anni Cinquanta con la crisi del postwebernismo e la conseguente apertura a nuovi principi linguistici.

## 2.2 ECLETTISMO SENZA RISERVE SULLE TRACCE DEL PASSATO

### a. macrostruttura dell'opera

Lo scenario prevede una mutazione per ogni atto (si riportano le forme impiegate per ogni scena):<sup>128</sup>

ATTO PRIMO: interno di un castello di una città meridionale

Scena 1	Aria e duetto
Scena 2	Concertato e aria
Scena 3	Terzettino e scena
Scena 4	Scena, cavatina e aria
Scena 5	Finale

<sup>127</sup> In proposito cfr. *Nuova Musica alla Radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, con interventi di L. Berio, U. Eco, R. Leydi, M. Zuccheri; edizione bilingue italiano-inglese, Cidim-ERI, Roma, 2000.

<sup>128</sup> Per un'analisi dell'opera approfondita si veda KLAUS OEHL, *Die Oper «König Hirsch» (1953-1955) von Hans Werner Henze*, Saarbrücken, PFAU, 2003.



Scena 6	Scena e duetto
Scena 7	Scena e danza

ATTO SECONDO: la foresta

Scena 1	Canzone, duetto, terzetto, quartetto, marcia e danza
Scena 2	Pantomima e canzone
Scena 3	Scena e aria
Scena 4	Aria e canzone
Scena 5	Scena e aria
Scena 6	Finale (sinfonia in cinque tempi)

ATTO TERZO: piazze e strade

Scena 1	Scena e canzoni
Scena 2	Scena e canzone
Scena 3	Scena
Scena 4	Duetto e aria
Scena 5	Duetto e finale

Gli eventi sono distribuiti negli atti in modo da creare una sequenza di presentazione (atto I), sviluppo (atto II) e risoluzione (atto III). Il primo atto presenta i protagonisti dell'opera: Scollatella, disposta a tutto pur di diventare regina (I.1); il Luogotenente, bramoso di potere e intollerante verso tutti (I.2); Checco, capace di interpretare gli enigmi della magia (I.3); Coltellino, assassino alla prime armi che tenta di recuperare lo 'strumento di lavoro' smarrito (*ivi*); gli spiriti del vento, portavoce del mondo dell'invisibile e del surreale (*ivi*); la Fanciulla, in cerca di un amore sincero (*ivi*); il Re, le statue e il pappagallo, capaci di smascherare ogni menzogna (I.4); la Dama in nero e le immagini speculari di Scollatella, simbolo delle ambizioni deluse (I.5).

Nelle ultime due scene sono concentrati gli avvenimenti che troveranno sviluppo nell'atto seguente: sboccia l'amore tra il Re e la Fanciulla, designata come futura regina, ma l'irruzione del Luogotenente, che accusa la ragazza di tentato regicidio, mette in dubbio la sua innocenza.<sup>129</sup> Il Re rinuncia perciò alla corona e decide di abbandonare il mondo degli uomini a lui avverso e di ritornare nella foresta, dove avrà inizio il suo percorso di

<sup>129</sup> Queste le parole del Re dopo che il Luogotenente ha accusato la Fanciulla: «Was ist Wahrheit? Was ist Lüge? Ich sehe keinen Schritt weit. Die Statuen sind zerstört. Wer kann mir helfen?» (HKL, I.6).

riconquista della verità. Una forza antagonista agirà tuttavia in direzione contraria (il Luogotenente incarica Coltellino di uccidere il sovrano), ma si scontrerà con un'energia positiva: le forze della natura (la foresta e il pappagallo) e dell'uomo (Checco e i clowns) dimostreranno che è possibile superare i propri limiti.

L'atto secondo ci cala nella foresta: un grande organismo vivente, che osserva e partecipa agli avvenimenti facendo udire le sue 'voci', e che può chiudersi al male se necessario. Offre riparo alle ambizioni deluse (Scollatella e le sue immagini speculari) e alla ricerca di una familiarità persa nel mondo degli uomini (il Re), e sa offrire la guida necessaria (il pappagallo) per trovare la strada della verità. Il male oscuro è sempre in agguato (Coltellino e il Luogotenente), ma la foresta sa proteggere chi le è caro: l'occhio consegnato a Checco dal pappagallo e la formula magica segreta ne sono garanzia. Le scene terza e quarta sono il cuore dell'atto: compare il cervo e avviene la trasformazione del Re prima, del Luogotenente poi. L'atto si chiude con l'impressione che sia sempre e comunque il male a trionfare e i deboli destinati ad essere perseguitati (il Luogotenente ordina di dare la caccia all'animale). Al Re-cervo non resta che errare attraverso il susseguirsi delle stagioni: sarà però proprio quello il percorso necessario per comprendere che per ritrovare l'amore è necessario innanzitutto ritrovare se stessi.

Il terzo atto si apre con il ritorno del Re-cervo nella città, dominata dal tiranno che ha cancellato ogni libertà (le invenzioni dei clowns sono distrutte). Sarà proprio l'animale incantato a ripristinare l'ordine democratico realizzando la profezia (un cervo libererà la città dal tiranno) e svelando il traditore, giustamente punito (morte del Luogotenente). Il Re può ora riappropriarsi delle sembianze umane e coronare il suo amore nel lieto fine. La formula magica svela così il suo significato profetico: solo mettendosi continuamente alla prova si può imparare a resistere alle minacce e a conquistare la libertà. Essa indicava fin dall'inizio che le trasformazioni e i pericoli affrontati avrebbero portato alla presa di coscienza della bellezza della natura umana e alla realizzazione della felicità.

b. *aria del Luogotenente* (HKP, I.2, bb. 226-274)

È la prima aria del personaggio oltre che la prima dell'opera, e si colloca in chiusura della scena del corteo dell'incoronazione, che il Luogotenente osserva dal proscenio non visto da nessuno eccetto che da Scollatella. Già nel concertato che precede l'aria, il Luogotenente bramoso di diventare sovrano si descriveva come una belva sempre in agguato («das alte Tier aus der Tiefe schläft. [...] so schnappt es nach dir!»). Ora il personaggio dà libero sfogo alle sue ambizioni. L'odio per tutto ciò che lo circonda si traduce in una contrapposizione tra luce e tenebre:

*Schwarze* Netze, aus Schatten geflochten.  
*Nachts* will ich sie den Winden anvertraun,  
den *dunklen* Augen, die in eure Fenster schauen,  
den *dunklen* Rücken, die an euren Mauern schaben,  
dem *dunklen* Huf, der gegen eure Türen tritt.  
[...]  
Ich hasse das Licht, das da wärmt und wächst.  
Ich werfe mein Netz aus: O Sonne, du großer Fisch!  
(HKL, I.2)

Il motto d'apertura «Ich werfe die Netze aus. Mein Fischzug beginnt» (= M), che accompagna il personaggio nel seguito dell'opera, è metafora del desiderio di dominio. Esso si ripete per tre volte nell'aria, ma non sulla stessa musica. Le sue ripetizioni sono invece inserite nel crescendo d'intensità generale dell'aria. Esse sono caratterizzate dalla progressiva intensificazione dell'orchestrazione e della tensione della linea vocale (dallo *Sprechgesang* in *p* senza accompagnamento in  $M^1$  fino al culmine in *ff* che coinvolge l'intera orchestra in  $M^4$ ). Le ripetizioni testuali del motto (pur se con leggere variazioni) definiscono inoltre la struttura poetico-musicale dell'aria col da capo:

- A **bb. 226-227 M<sup>1</sup>** («Ich werfe die Netze aus. Mein Fischzug beginnt»), es. 13.a), bb. 228-235
- B **bb. 236-238 M<sup>2</sup>** («So werf ich das Netz aus. Mein Fischzug beginnt»), es. 13.b), 238-245, 246-253, 254-261, **262-264 M<sup>3</sup>** («Ich werfe das Netz aus! Mein Fischzug beginnt!»), es. 13.c)
- A' bb. 265-274, **273-274 M<sup>4</sup>** («und ich werfe sie aus. Mein Fischzug beginnt!»), es. 13.d)

ESEMPIO 13.a, HKP, I.2, bb. 226-227: M<sup>1</sup>

Statthalter

*p*

Ich werfe die Netze aus. Mein Fischzug beginnt.

ESEMPIO 13.b, *ini*, bb. 236-238: M<sup>2</sup>

Statthalter

*come prima*

*p* *pp*

So werf ich das Netz aus. Mein Fischzug beginnt.

Vla.

Vcl.

Cb.

*unis.* *f'p* *sub. pp*

ESEMPIO 13.c, *ivi*, bb. 262-264: M<sup>3</sup>

260  $\frac{2}{4}$  C

Clar. 1  
Clar. basso  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
Cor. 1  
Cor. 2  
Tr. 1  
Tr. 2  
Tromb. 1  
Tromb. 2  
Tuba  
Tromb.  
Tuba  
Trigl.  
Toms alto  
Legno  
Piatto picc.  
Tamb. picc.  
Pno.  
Strohharfe  
- zug durch die Nacht? Kreis... Spi-ra-le!... Pfeil! Ich werfe das Netz aus! Mein Fischen beginnt! Die

$\frac{2}{4}$  C

Vcl.  
Vcl.  
Cb.

ESEMPIO 13.d, *ivi*, bb. 273-274: M<sup>4</sup>

The image displays a page of a musical score for Example 13.d, measures 273-274. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (C.i.), Clarinet in B-flat (Clar.), Clarinet in Bass (Clar. basso), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cbg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trbne.), Tuba (Tb.), Vibraphone (Vibr.), Tomtom alto, Cymbal (Cel.), Arpa (Arpa), Piano (Pno.), and Stathaller. The vocal soloist part includes the lyrics: "Netze aus-ge-breitet, und ich wer-fe sie aus. Mein Fisch-zug be-ginnt!". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and various performance markings such as *allegro*, *rit.*, and *arco*. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4.

Il ruolo del Governatore rimanda a celebri ruoli baritonali di figure anch'esse votate anch'esse al male, prime fra tutte Jago e Scarpia. La costruzione del concertato che precede l'aria, con il contrasto tra il corteo e il Governatore, fa tornare alla mente la prima scena dell'*Otello*, dove Jago sembra partecipare al clima generale di preoccupazione per le sorti della nave del moro, ma confessa in realtà a Roderigo un profondo odio verso di lui, maturato da quando Otello ha scelto Cassio come capitano lasciando lui un semplice alfiere. Come Jago anche il Luogotenente afferma il proprio credo, nell'aria «Ich glaube an die Gewalt, die die Welt regiert» (II.5): convinto della falsità di ogni bontà e dell'inesistenza della giustizia, è smanioso di annientare violentemente l'ordine costituito. Ben altri sono gli obiettivi del male di Scarpia, che brama l'appagamento carnale della sua passione per Tosca, ma simile è la contrapposizione tra la scena d'insieme, il corteggio di prelati che intona il *Te Deum*, e il personaggio, che sfoga poi la sua cupidigia di una «conquista violenta» nel monologo del secondo atto mentre attende solo in scena l'arrivo di Tosca.

La costruzione della scena e la caratterizzazione del personaggio rivelano dunque il riferimento all'opera italiana. Con alcuni artifici musicali Henze traduce onomatopeicamente il contenuto del testo, come alla fine della sezione A, quando i bicordi degli ottoni imitano lo zoccolo (*Huf*) che sbatte con veemenza contro le porte, simbolo della furia che il Luogotenente vorrebbe scatenare contro chi lo circonda (es. 14). Nella terza ripetizione del motto si ripresenta lo stesso ritmo serrato associato all'immagine dello zoccolo: la «pesca» del Luogotenente sarà dunque molto feroce (es. 13.c). La linea vocale si fa poi interprete del desiderio di oscurità attraverso la salita per gradi nell'ambito complessivo di una nona, quasi il baritono volesse afferrare il sole e 'spegnerlo' definitivamente (es. 15). L'uso frequente del tritono amplifica inoltre il carattere diabolico dell'aria, fin dall'apertura dove compare nel clarinetto basso (es. 16).

ESEMPIO 14, *ivi*, b. 235

235

Clar. 1

Clar. basso

Fg. 1

Cfg.

Cor. 1  
2  
3  
4

Trbne. 1  
2

Tb.

Timp.

Statthalter

*marziale*

Huf, — der an eu-re Tü - ren tritt.

Via.

Vcl.

Cb.

ESEMPIO 15, *ivi*, bb. 251-252

Statthalter

Ich wer - fe mein Netz aus : O Son - ne, du gro - Ber Fisch!



ESEMPIO 16, *ivi*, bb. 227-228

Nel solco delle modalità espressioniste si colloca l'uso del falsetto, in relazione al bagliore della luce tanto detestata dal Luogotenente (es. 17) o al sibilo del vento (es. 18) che è metafora dell'insinuarsi del male:

ESEMPIO 17, *ivi*, b. 250

ESEMPIO 18, *ivi*, bb. 258-260

Caso mai l'obiettivo della «pesca» non fosse ancora risultato chiaro, alla fine dell'aria la musica scioglie ogni dubbio, quando il Luogotenente immagina di usurpare il trono («der König wird Fisher, der Fisher wird König») e la linea vocale riprende il motivo iniziale del corteo dell'incoronazione (es. 19.b):

ESEMPIO 19.a, *ivi*, bb. 272-273

Statthalter

Von Schat - ten lie-gen gro-Be Net-ze aus-gebreitet,

ESEMPIO 19.b, *ivi*, bb. 9-11

Coro

Ge - lei - tet... Jen - ka - nig

*ff* (effetto *p*)

*ff* (effetto *p*)

c. *aria del Re* (HKP, I.4, bb. 202-286)

È la prima aria del personaggio, che qui fa anche la prima comparsa nell'opera (finora il Luogotenente ne è stato protagonista). Il Re si è appena congedato dagli animali che lo hanno allevato e si sente improvvisamente solo e smarrito. Il suo canto è pieno di malinconia per l'ambiente familiare della foresta e di paura per il mondo umano a lui ignoto. L'aria è organizzata come un Tema con variazioni, con un breve motivo dei legni (= X) che fa da introduzione e coda:

X (202-208); TEMA (a. 209-213, b. 213-217); VARIAZIONE I (a. 218-221, b. 222-226); VARIAZIONE II (a. 227-232, b. 233-237); VARIAZIONE III (a. 237-243, b. 244-249, b. 249-260); VARIAZIONE IV (a. 261-269, b. 270-280); X (281-286),

Il motivo dei legni (es. 20.a) presenta un caratteristico ritmo lombardo che nell'opera è associato al pappagallo (che appare infatti dopo la presentazione del tema). Ma il Re immerso nella sua malinconia non lo nota, e l'uccello fatato ritorna solo alla fine dell'aria, questa volta in concomitanza con il suo motivo (la ripresa di X nella coda). I legni anticipano inoltre la figurazione ritmico-

melodica della quartina di biscrome che caratterizza il tema dell'aria (es. 20.b):

ESEMPIO 20.a, HKP, I.4, bb. 202-205

ESEMPIO 20.b, *ivi*, bb. 209-210

Il tema mostra una configurazione diatonica e simmetrica: due frasi (*a* e *b*) disposte su nove battute (la quinta battuta è sia la fine di *a* sia l'inizio di *b*) e accompagnate da accordi sincopati (mand., arpa, cb.) definiscono un ambiente tonale di mi (la frase *a* si chiude sulla dominante, la frase *b* ritorna alla tonica). Le successive variazioni ampliano le due frasi, affidandole ora all'orchestra ora alla voce, e chiamano ancora in causa procedimenti tonali, riconducibili a mi, la, re e si.<sup>130</sup>

L'accompagnamento in *pp* del tema conferisce molto risalto alla linea vocale che rimanda alle sonorità dei celebri monologhi monteverdiani, come quello di Orfeo che vaga tristemente per i campi di Tracia e che pur cerca conforto nella natura («Questi i

<sup>130</sup> OEHL, *Die Oper «König Hirsch»* cit., p. 108.

campi di Tracia, e questo è il loco», *Orfeo*, v). Il riferimento al barocco e *in primis* a Monteverdi è per Henze un passaggio obbligato nel percorso di riappropriazione della tradizione musicale, e non a caso negli anni seguenti si confronterà spesso con le opere del cremonese.<sup>131</sup> Il riferimento al linguaggio musicale tardo-rinascimentale si chiarisce inoltre nell'adozione di procedimenti madrigalistici, quando Henze dispone ad arco le note della linea vocale traducendo visivamente il contenuto del testo (*Bogen*):

ESEMPIO 21, *ivi*, bb. 213-215



Eloquente anche il *climax* orchestrale in chiusura della terza variazione: un accordo a orchestra piena tocca sonorità molto acute, interpretando visivamente e acusticamente il contenuto del testo («Er entfernt sich nach oben»). In quest'aria dunque la stretta relazione tra musica e parola intonata si conferma come caratteristica essenziale del linguaggio di Henze.

#### d. *duetto del Re e della Fanciulla* (HKP, I.6, bb. 103-272)<sup>132</sup>

Fu il primo brano dell'opera che Henze compose, sulle suggestioni della permanenza ad Ischia:

<sup>131</sup> CV, pp. 167-168. Si veda la libera elaborazione del *Ritorno di Ulisse in patria* (1981).

<sup>132</sup> Il duetto, eseguito sempre con tagli dopo gli interventi di Scherchen del 1956, è stato eseguito per la prima volta in forma integrale solo l'11 maggio 2006 in un concerto dedicato al compositore e mandato in onda dalla Radio Bavarese il 2 luglio dello stesso anno (con l'orchestra sinfonica della radio diretta Peter Ruzicka, e i solisti Mojca Erdmann e Stuart Skelton). È stato poi inserito nel film-documentario di Peider A. Defilla «*Was ich suche, ist Wohlklang*», «musica viva», 6, Wergo, 2006.

Erano voci unanimi, diatoniche, e mi parve che le note provenissero direttamente dal cuore di questa terra incantata che mi circondava, dalle sterpaglie dove i contadini colgono i pungenti fichi d'India, dagli alberi di melograno e dall'interno dell'agave.<sup>133</sup>

Il duetto si colloca dopo la cerimonia della *Brautwahl*. Il Re non ha scelto nessuna pretendente perché la risata delle statue ne ha rivelato la falsità. Ora è a dialogo con la Fanciulla e finalmente le statue tacciono, dunque la ragazza è sincera: è amore a prima vista. Il brano ha la struttura di un Tema con variazioni, con un intervento del Luogotenente tra la terza e la quarta variazione:<sup>134</sup>

103-127, TEMA; 128-148, VARIAZIONE I; 149-165, VARIAZIONE II; 166-180, VARIAZIONE III; 181-193, intervento del Luogotenente; 194-216, VARIAZIONE IV; 217-252, VARIAZIONE V; 253-272, CODA.

Il tema, *Tranquillo e placidamente sospeso*, si apre con le parti vocali in evidenza (nell'orchestra solamente note lunghe di fl. e ob. in *p*), che procedono ad ottave parallele (es. 22) e riprendono la figurazione di biscrome peculiare dell'aria del Re nella quarta scena (es. 20.b):

ESEMPIO 22, HKP, I.6, bb. 103-108

103 **C** Tranquillo e placidamente sospeso  
♩ = 63

Fl. 1 *p*

Ob. 1 *p*

Mädchen *p*  
Was... kön - nen wir tun? Die Luft war voll von ge - öff - ne - ten Kä - fi - gen.

König *p*  
Was... kön - nen wir tun? Die Luft war voll von ge - öff - ne - ten Kä - fi - gen.

Poi l'accompagnamento passa agli archi e le voci si muovono più liberamente rispetto all'omofonia iniziale.

<sup>133</sup> CV, p. 135.

<sup>134</sup> OEHL, *Die Oper «König Hirsch»* cit., pp. 188-190.

All'attacco della prima variazione l'agogica si fa più vivace (*Allegro leggiero*), traducendo così l'entusiasmo del tenore che canta un assolo accompagnato dagli ottoni. Nella variazione seguente la parola passa alla Fanciulla: l'agogica si fa più calma (*Andante con moto*) e agli ottoni subentrano i legni. Quando le voci si riuniscono (VARIAZIONE III) l'orchestra ripropone l'accompagnamento diviso tra famiglie strumentali (166-168 legni, ottoni, arpa e archi; 168-172 archi; 172-173 ottoni; 174 archi e arpa), per poi interrompere brevemente l'atmosfera sognante con l'intervento *a parte* del Luogotenente che si sente il sangue ribollire alla vista della scena. L'*a due* poi riprende (VARIAZIONE IV), lasciando però subito spazio all'assolo della Fanciulla che ha paura di perdere l'amore appena sbocciato (quando canta «Vielleicht wirst du fortgehen aus meiner Hände Bereich» il Re tace). Ma poi le voci si riuniscono in un crescendo d'intensità, che abbandona ogni timore. La Fanciulla è la sposa designata e accetta entusiasta la proposta di matrimonio, imitando l'inflessione della linea vocale del tenore (il momento è evidenziato dal silenzio dell'orchestra):

ESEMPIO 23, *ivi*, bb. 262-266

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is labeled 'Mädchen' and the bottom staff is labeled 'König'. The Mädchen staff has a melodic line with lyrics 'Weil du Kö - - nig bist!'. The König staff has a rhythmic accompaniment with lyrics 'Du wirst Kö-ni-gin sein!'. The music is in a minor key and 3/4 time.

Nella struttura del tema con variazioni è possibile individuare due sezioni. Tale articolazione risulta chiara per l'interpolazione dell'intervento del Luogotenente tra le due sezioni, che hanno durata quasi identica (78 battute la prima, 79 la seconda). Esse riflettono la divisione tradizionale del pezzo chiuso in cantabile e cabaletta: nella prima sezione i due amanti sono fermi nella contemplazione del sentimento che li sta avvicinando («Nun stehn wir, und sehn uns selber zu») e descrivono singolarmente il proprio sentire, nella seconda esplose la passione che non ha più freno. Henze fa dunque ancora un tuffo nel passato, con un duetto che si fa centro emotivo della scena e strumento votato all'espressione della cantabilità e della regolarità della forma.

e. *canzone di Checco* (HKP, II.2, b. 185)

Il brano chiude la scena dell'incontro tra Checco e il pappagallo ferito, che lo incarica di proteggere il Re e di guardarsi dal Luogotenente. L'incontro ha però breve durata, perché gli spiriti del vento portano via il pappagallo bisognoso di cure. Checco si accovaccia per terra triste per l'improvvisa separazione dall'amico, ma rivolgendosi ai venti li prega di ricondurre presto il compagno guarito. La sua canzone è accompagnata dalla chitarra ed ha forma AB||: con coda (il ritornello *ad libitum*).<sup>135</sup> Prima del *refrain* sono inoltre interpolati alcuni versi parlati. Mentre le due strofe sono quartine in rima (abbb, cddd), il *refrain* è una sestina con in rima solo il terzo e il sesto verso sono rimati:

I quartina	<i>refrain</i>	II quartina	parlato	<i>refrain</i>	coda strum.
A	B	A		B	

La sezione A introduce fin da subito le sonorità tipiche della canzone popolare partenopea, attraverso l'adozione della scala minore napoletana di Mi (modo frigio col settimo alzato che produce la seconda aumentata) e della caratteristica sequenza di intervalli di seconda minore (qui re#-mi-fa). Nell'*incipit* Henze cita il tema di una celebre canzone popolare napoletana, la *Tammurriata Nera*, scritta da due dei più importanti autori del repertorio nella prima metà del Novecento, Eduardo Nicolardi (testo) e E. A. Mario (musica), e portata negli anni Cinquanta al successo dall'interpretazione di Renato Carosone.<sup>136</sup>

ESEMPIO 24, HKP, II.2, b. 185



<sup>135</sup> Le indicazioni di regia non prevedono che Checco simuli di suonare lo strumento. Nella versione ridotta *Il Re Cervo* il personaggio porta invece la chitarra nel suo zaino.

<sup>136</sup> L'individuazione della citazione si deve a Michele Girardi. Ohel, nella sua pur approfondita analisi dell'opera, non la nota affatto.

La sezione B si distingue per una linea vocale più animata che accenna inizialmente al fa# sugli arpeggi in mi naturale della chitarra:

ESEMPIO 25, *ivi*

185 *p*  
 Checco Wind, der mit mei-nem Haar-en spielt.  
 Chitarra *p dolce* *pp*

L'accompagnamento vira poi a la, naturale che chiude il *refrain*. La domanda finale al vento dell'Ovest si traduce in un tritono finale discendente (es. 26), per poi 'volare ai venti' nell'atmosfera rarefatta di la naturale della coda strumentale (es. 27):

ESEMPIO 26, *ivi*

Checco Kannst du dich nicht erinnern?  
 Chit.

ESEMPIO 27, *ivi*

♩ = 58  
 calmo ed espressivo  
 Chit. *rit.*  
 Cadenza  
 accel. *lento* *rit.*

L'assenza di un'indicazione di tempo, l'adozione dei quarti di tono e di una scala così caratterizzante quale è quella napoletana, e il titolo stesso del brano sono chiaramente il riflesso del fascino che il clima musicale partenopeo esercitò su Henze nei primi anni



in Italia. Nello stesso anno del *König Hirsch* il compositore curò anche una trasmissione radiofonica dedicata al genere della canzone napoletana, che nelle sue parole si riempì di un ‘fascino mitico’:

Nachts, wenn die Oper beendet ist, und man geht heim, [...]. Alles scheint gut und still, gedämpft von Kälte, eingemummt in schwere Ausdünstung. Doch da ist eine kleine Menschenversammlung. Auf dem Trottoir hockt ein junger Mensch, die Gitarre auf dem Schoß, klamme Finger schlagen auf klirrende Saiten. Der Junge singt. Neben ihm, auf der Fahrbahn, steht ein Toppolino, die Tür ist geöffnet, und aus dem Dunkel des Wageninnern dringen die Arpeggi einer zweiten Gitarre. Wenn nicht das Singen wäre und das Klimpern, man würde glauben sie schlafen alle, der Sänger, der Unsichtbare drinnen und die Menschen, die um die Szene herumstehen, mit hochgeschlagenen Rockkragen, die Hände in die Taschen vergraben. Ihre Augen sind geschlossen, niemand bewegt sich. [...] Alt, und alterslos, bitter und herb, schwebt ein zittriger Ton durch die mediterrane Winternacht.<sup>137</sup>

Oltre a rievocare il folclore partenopeo, l’inserimento nell’opera di un brano per tenore e chitarra si ricollegava alle celebri serenate della storia dell’opera accompagnate dalla chitarra o dal mandolino. Si pensi alla canzone di Lindoro nel *Barbiere di Siviglia* o alla serenata di Don Giovanni. Si creava così un ponte tra musica colta e musica popolare. D’altronde, concluso il *König Hirsch* Henze compose i *Fünf neapolitanische Lieder* per baritono e orchestra da camera, eseguiti da Fischer-Dieskau nello stesso anno dell’opera, in cui riadattò allo schema classico liederistico testi di canzoni in dialetto napoletano.

L’inserimento della citazione della celebre canzone napoletana si spiega, oltre che con la ripresa di una ‘consuetudine’ tedesca di noti suoi predecessori (si pensi a *Aus Italien* di Strauss), soprattutto grazie alla prospettiva *queer*, che mai come in questo caso risulta uno strumento ermeneutico fondamentale. Il brano, infatti, fu composto nel 1944, dopo che i due autori assistettero allo scalpore destato dalla nascita nell’ospedale Loreto Mare di Napoli

<sup>137</sup> La trasmissione, intitolata *Die Canzonen von Neapel*, fu una coproduzione del SDR e del NDR e andò in onda il 3 aprile 1956. Henze ne pubblicò alcuni estratti nel saggio *Neapel*, in MP, pp. 41-48, da cui si è tratta la citazione (p. 48).

(Nicolardi era il direttore) di un bambino di colore, concepito da una giovane napoletana con un soldato americano di passaggio in città.<sup>138</sup> Il tema della ‘diversità’ del piccino, impossibile da nascondere nonostante la mamma gli avesse dato un nome tipicamente locale (Ciro), affascinò evidentemente Henze, che in qualche modo identificava la sua omosessualità nel colore della pelle del bambino. Spiegare come mai la citazione sia inserita proprio nella canzone di Checco è cosa facile: il ragazzo esprime il desiderio di potere presto rincontrare l’amico pappagallo, per il quale nutre una vera e propria attrazione. L’uccello apparsogli per la prima volta «a cavallo sull’arcobaleno» ha risvegliato in lui un ardente desiderio («Sehnsucht») che lo ha portato a cercarlo in lungo e in largo; ora che lo ha trovato, i venti lo hanno riportato di nuovo via, ma Checco spera che un futuro incontro potrà appagare il suo desiderio («was ich liebe»).

f. *scena buffa* (HKP, II.3, bb. 1-155)

La scena presenta nella prima parte (bb. 1-77) un doppio inseguimento: Checco e Coltellino se la danno a gambe scambiando i clowns per animali feroci, e i clowns fuggono dai cacciatori, che non sanno che il loro è un semplice travestimento. Nella seconda parte l’attenzione si concentra invece sul cervo, poco dopo ferito a morte (bb. 78-155).

Il clima di agitazione generale è tradotto fin dalle prime battute: i legni e gli archi hanno un motivo che caratterizza l’intera scena (es. 28) e che accompagna parodisticamente i tentativi dei clowns di arrampicarsi sull’albero e trovarvi riparo insieme a Checco e Coltellino (bb. 24-27):

<sup>138</sup> Sulla genesi della canzone cfr. BRUNA CATALANO GAETA, *E. A. Mario: leggenda e storia*, Napoli, Liguori, 2006<sup>2</sup>.

ESEMPIO 28, HKP, II.3, bb. 1-4

3. Szene  
9. (Hecco Coltellino später die Clowns der Statthalter ein Hirsch)  
16 ca. 132

Ob.  
Fl.  
Ob.  
C.f.  
Clar.  
Clar. basso  
Fg.  
C.fg.

Dopo che i due finalmente hanno capito il travestimento dei clowns, l'agitazione improvvisamente si placa, perché entra l'animale dal fascino misterioso: il suo potere incantatorio è anticipato dal *solo* dell'arpa dolce e in *pp* (es. 29). Ma immediatamente entrano in contrasto i corni in *f*: i cacciatori sono in agguato e di lì a breve il cervo morirà (i corni fuori scena avevano già presentato i cacciatori nella scena precedente, b. 501):<sup>139</sup>

<sup>139</sup> Lì Henze collega il tema dei corni fuori scena ai cacciatori in agguato nella foresta, tramite l'inserimento in partitura di una citazione dalla poesia *Cors de Chasse* di Apollinaire (dalla raccolta *Alcools* del 1914): «Le souvenirs sont cors de chasse / dont meurt le bruit parmi le vent».

ESEMPIO 29, *ivi*, bb. 76-79

The musical score consists of the following parts and markings:

- Cor. (1, 2, 3, 4):** Horns, with markings *legg.* and *mf*.
- Tr. (1):** Trumpet, with marking *pp*.
- Trbne. (1):** Trombone, with marking *pp*.
- Arpa:** Harp, with marking *pp dolce* and *Solo*.
- Pno.:** Piano, with various rhythmic markings.
- 2. Clown:** Singing part with lyrics: *(Ein Hirsch zieht langsam vorüber)*, *lein*, *Wo? Ich*.
- 6. Clown:** Singing part with lyrics: *lein*, *Ein Hirsch!*, *Ein richtiger Hirsch!*.
- Alle anderen Clowns:** Singing part with lyrics: *lein*.

La scena d'insieme si conclude con nuove fughe e inseguimenti: Coltellino se la dà a gambe inseguito da Checco che ha scoperto le sue intenzioni omicide, mentre i clowns si disperdono nella foresta terrorizzati dai richiami di caccia.

Qui Henze riprende un *topos* dell'opera buffa, in cui travestimenti e fughe sono il motore della comicità. Vi sovrappone inoltre un *topos* dell'opera romantica con la scena di caccia e carica il tutto di un significato metaforico attraverso lo *Sprechgesang* dei clowns: il loro travestimento anticipa infatti la compenetrazione tra mondo animale e umano che si realizzerà di lì a breve nella trasformazione del Re. L'indeterminatezza dei confini tra le due nature si traduce dunque nello *Sprechgesang*, traducendo l'interrogativo della scena precedente:

IV CLOWN  
Was ist schlimmer?

II CLOWN  
Wenn uns die Tiere für Menschen halten –  
I CLOWN  
oder die Menschen für Tiere?  
(HKL, II.2)

*g. per una libertà dei sensi*

*König Hirsch* non esisterebbe se Henze non avesse scelto l'Italia come patria adottiva, e prescindere da questo dato biografico significherebbe fraintendere il significato dell'opera nel percorso artistico del compositore. Dopo quattro anni dal debutto sulle scene liriche, Henze ritornò in teatro con un'opera spensierata e radiosa di enormi proporzioni: quasi la sua penna non volesse porre un freno alla sua vena creativa. Se in *Boulevard* l'amore sincero era destinato non solo a rimanere inappagato ma ad essere segnato da ferite inguaribili, qui a trionfare è la genuinità dei buoni sentimenti. Non è difficile individuare nella foresta la metafora dell'Italia e nel percorso di ricerca di sé del protagonista il viaggio di Henze alla ricerca delle proprie radici (umane, s'intende). L'Italia è per lui terra autentica e schietta e la limpidezza delle relazioni interpersonali è esattamente quella che cerca il Re, che stanco di sopportare le ipocrisie abbandona la propria corona per inseguire la sua ragione di vita: non il potere, ma l'amore. In *König Hirsch* Henze dà libera espressione dunque alla forza vitale che ha finalmente ritrovato, alla speranza che si fa quasi sicurezza che la felicità è possibile. Anzi, ora sembra più vicina. Abbandonate le paure e l'odio, *König Hirsch* è il trionfo della fiducia nel futuro.

La commistione tra mondo umano e animale è inoltre espressione del desiderio di superare una mentalità che classifica gli individui in categorie predefinite. Il re che diventa cervo e ritorna uomo è alla ricerca della propria identità e la trova solo dove può esprimere liberamente i propri sentimenti, cioè nella foresta. L'amore tra Checco e il pappagallo è bizzarro, ma i sentimenti che legano il giovane all'amico animale sono carichi di *Sehnsucht*, proprio come nella relazione 'normale' tra il Re e la Fanciulla. Dunque anche in una relazione apparentemente 'atipica' possono celarsi sentimenti autentici, e in questo c'è ovviamente il

desiderio di Henze di combattere il pregiudizio sociale verso le relazioni omosessuali.

### 3. Trionfo del libero arbitrio: *Der Prinz von Homburg*

«Heil dir und Segen, denn du bist es wert!»  
(*Der Prinz von Homburg*, III.10)

#### 3.1 L'ETICA DELLA LIBERTÀ

Mentre ultimava la composizione del *König Hirsch*, Henze progettava già di scrivere una nuova opera su un libretto di Ingeborg Bachmann, giovane poetessa del Gruppo 47 che aveva conosciuto nel 1952 e che già aveva riscritto per lui i monologhi dell'*Idiot*. Il progetto sfociò nell'opera in tre atti *Der Prinz von Homburg* sull'omonimo dramma di Heinrich von Kleist, rappresentata ad Amburgo il 22 maggio 1960 con i costumi e le scene di Alfred Siercke e la regia di Helmut Käutner.<sup>140</sup>

La *pièce* fu l'ultima scritta da Kleist, pochi mesi prima del suicidio.<sup>141</sup> I personaggi sono in parte tratti dalla storia del Brandeburgo ai tempi del principato di Friedrich Wilhelm von Hohenzollern (1640-1688). La vicenda si svolge nei giorni della battaglia di Fehrbellin, contro gli svedesi alleati della Francia, che vennero definitivamente sconfitti il 18 giugno 1675. Nel delineare la figura del protagonista, Kleist s'ispirò all'omonimo personaggio storico, antenato della principessa Amalie Marie Anne von Hessen-Homburg, consorte del principe di Prussia regnante all'epoca del poeta, Wilhelm Karl von Hohenzollern (1834-1851). Kleist dedicò alla sovrana il suo lavoro, sperando così di esserelo reintegrato nell'esercito (nel 1792 si era congedato per intraprendere gli studi universitari, ma ora aveva bisogno di

<sup>140</sup> La rappresentazione era stata fissata per l'ottobre 1956 durante le Donauschinger Musiktage, ma la data fu posticipata a causa delle indecisioni sulla scelta del soggetto.

<sup>141</sup> Sulla genesi dell'opera cfr. ROSSANA ROSSANDA, *Introduzione*, in HEINRICH VON KLEIST, *Il principe di Homburg*, introduzione e traduzione di Rossana Rossanda, a cura di Hermann Dorowin, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 9-30.

guadagnarsi da vivere). Pubblicata nel 1821, dieci anni dopo la morte dell'autore,<sup>142</sup> la *pièce* destò scalpore per il suo contenuto politico: la celebrazione della vittoria di Fehrbellin era un appello implicito alla riscossa tedesca contro Napoleone, con cui nel 1809 la Prussia era invece scesa a compromessi, con il matrimonio tra l'imperatore francese e Maria Luisa d'Austria.

Dalla corrispondenza tra Henze e la scrittrice è possibile seguire lo scambio d'idee che orientò la scelta del soggetto. Nel settembre 1955 il compositore prospettò due possibilità:

una pastorale antica un po' bucolica, nel senso dell'opera del Settecento italiano, soggetti come «Polifemo» «Arianna» ecc. oppure un'opera lirica con un soggetto d'oggi, ma romantica e piuttosto matta.<sup>143</sup>

Circa un mese dopo Henze, decisi per la prima possibilità, propose il mito di Anchise e Afrodite, e la Bachmann abbozzò in poco tempo uno schema del libretto, e andò a convivere con lui a Napoli per lavorare per circa sette mesi (tra il gennaio e l'agosto 1956).<sup>144</sup> Ma la leggenda venne poi rimpiazzata dall'attualità: la poetessa propose che la nuova protagonista Belinda abbandonasse le sue origini e l'amato Tommaso per trasferirsi in città e inseguire il sogno poi rivelatosi un'illusione di diventare una *star* del cinema.<sup>145</sup>

Anche il nuovo soggetto fu però accantonato, e alla fine del 1957 Henze propose il dramma di Kleist,<sup>146</sup> bisognoso di un'interpretazione che ne riscoprisse i valori democratici, dopo che i nazisti l'avevano recepito e diffuso come un'esaltazione del militarismo prussiano:

Tutti i personaggi dell'opera sono caratterizzati da una franchezza eccezionale [...], respirano un'aria di libertà che a noi appare naturale,

<sup>142</sup> *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, a cura di Ludwig Tieck, Berlin, G. Reimer, 1821.

<sup>143</sup> INGEBORG BACHMANN, HWH, *Briefe einer Freundschaft*, Piper, München, 2004; trad. it.: *Lettere da un'amiciizia*, a cura di Hans Höller, traduzione dal tedesco di Francesco Maione, Torino, EDT, 2008, lettera n. 29, pp. 35-36: 35.

<sup>144</sup> *Ivi*, lettere n. 31, 34 e 41, pp. 38, 42 e 50.

<sup>145</sup> *Ivi*, lettere n. 64 e 65, pp. 74-76.

<sup>146</sup> *Ivi*, lettera n. 109, pp. 116-118.



che tuttavia, se ci pensiamo veramente, non è mai stata respirata in uno Stato.<sup>147</sup>

La *pièce* risultava perciò estremamente attuale:

Il mio *Prinz von Homburg* contiene, con l'aiuto del poeta Kleist, un messaggio sul nostro presente, risponde a domande, ne pone [...] attorno alla nostra vita, al nostro tempo, alle realtà reali ed irreali della nostra epoca. È facoltà di ciascuno sentire o fingere di non udire questi messaggi, queste domande; che però esistono, e vogliono e possono essere percepiti.<sup>148</sup>

La fonte offriva una vicenda da *pièce à sauvetage*: quando il destino del protagonista sembra ormai segnato dalla condanna a morte per avere disatteso gli ordini dell'Elettore, sopraggiunge una grazia inaspettata. A Henze piacque ancora una volta collocarsi nella tradizione del melodramma italiano:

Alles, was geschieht, wie es geschieht und wie es gesagt wird, ist verwandt mit der Ausdruckwelt der italienischen Oper, wie sie gerade zu Anfang des 19. Jahrhunderts ihren großen Aufschwung nahm [...]. Mein Interesse für diese Kunstform war gerade weiter vorgedrungen, und mein Bedürfnis, mich in ihr erneut zu versuchen, sehr intensiv, als ich mich für den *Prinz von Homburg* entschloß. Die engelhafte Melancholie Bellinis, das funkelnde Brio Rossinis, die schwere Leidenschaftlichkeit Donizettis, das alles vereint, zusammengerafft in Verdis robusten Rhythmen, seinen harten Orchesterfarben und im Ohr brennenden melodischen Linien, das waren Dinge, die mich seit Jahren schon gefangen genommen hatten.<sup>149</sup>

Il tema del dramma è il contrasto tra scelta e obbedienza, tra libertà e legge: il principe, dopo essere stato imprigionato, è chiamato a decidere se la sua condanna sia giusta o meno. Alla fine comprende il dovere civile di rispettare la legge collettiva e accetta la morte in quanto giustamente decretatagli. Homburg vive un contrasto lancinante tra la sua natura, libera e sognatrice, e il suo

<sup>147</sup> INGEBORG BACHMANN, *Entstehung eines Librettos*, Hamburgische Staatsoper, 1959-60 (programma di sala); trad. it.: *Nascita di un libretto*, in Henze cit., pp. 163-166: 164.

<sup>148</sup> HWH, «*Il Principe di Homburg*», in Henze cit., pp. 159-162: 162.

<sup>149</sup> HWH, «*Prinz von Homburg*», in MP, pp. 76-81: 77. Il riferimento al melodramma italiano è ribadito in CV, p. 172.

ruolo sociale di comandante. L'amore per Natalie lo assorbe completamente rendendolo dimentico di ogni dovere, e ciò che muove ogni sua azione è l'impeto passionale e istintivo, perciò attacca fuori tempo gli svedesi e scatena le furie dell'Elettore. Agli occhi degli altri personaggi il suo atteggiamento appare bizzarro. Ma proprio la sua 'diversità' affascinò Henze, il contrasto tra essere e dovere essere, generato dall'inibizione degli istinti per cercare di mostrarsi come la collettività vorrebbe.

### 3.2 LITERATUROPER TRA MELODRAMMA ITALIANO E DRAMMA MORALE

L'opera si colloca nella tradizione della *Literaturoper*, categoria che cominciò ad affermarsi all'inizio del Novecento in concomitanza con la crisi del mestiere di librettista e l'accrescersi delle pretese letterarie dei compositori. Tra i casi, numerosi: *Pelléas et Mélisande* di Debussy da Maeterlinck (1902), *Salome* di Strauss da Wilde (traduzione tedesca di Hedwig Lachmann) (1905), *Francesca da Rimini* di Zandonai da d'Annunzio (1914), *Wozzeck* di Berg da Büchner (1925).

Henze si era già cimentato nel genere con due opere radiofoniche, che fanno ampio uso della dodecafonia e che riprendono per intero i testi letterari: *Ein Landarzt* (con cui ricevette il Prix Italia nel 1953) e *Das Ende einer Welt*, entrambe trasmesse dal NDR, il 19 novembre 1951 la prima e il 4 dicembre 1953 la seconda. Ne ricavò poi una versione scenica e le due opere debuttarono in dittico il 30 novembre 1965 a Francoforte.

La prima si basa sull'omonimo racconto di Franz Kafka che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1920.<sup>150</sup> Protagonista è un medico di campagna, chiamato nel cuore della notte a curare un giovane ammalato. Giunto nella casa del moribondo, non può fare

<sup>150</sup> FRANZ KAFKA, *Ein Landarzt: kleine Erzählungen*, München-Leipzig, Kurt Wolff, 1920.

nulla per sanarne la ferita. Sul punto di tornare a casa, improvvisamente si ritrova nel letto al posto del paziente con la stessa ferita mortale e angosciato dal pensiero di non avere potuto difendere la sua fidata serva nonché amata Rosa dallo stupro dello stalliere. La ferita del medico, *alter ego* di Kafka, è metafora di un'angoscia esistenziale che lo tiene segregato dalla società nel gelo di una «infelicissima epoca». Il tema è dunque l'isolamento dell'individuo, sfruttato dal mondo circostante solo per fini utilitaristici.<sup>151</sup> Il tono cupo e surreale del racconto affascinò Henze, che identificò la sua vita in quella del *Landarzt*, retta da una fatalità in cui sentiva di essere destinato al fallimento.<sup>152</sup> Il racconto del baritono-medico non perde mai la tensione narrativa grazie allo *Sprechgesang* che interpreta le inflessioni delle sue emozioni. Quando poi egli riflette sul destino della sua professione (XI episodio) la musica tace per far udire l'essenza dell'opera: il protagonista che fallisce nel suo mestiere non è che metafora di una generale sfiducia del mondo nelle potenzialità dell'individuo.

Nella seconda opera radiofonica Henze mise in musica l'omonimo racconto di Wolfgang Hildesheimer tratto dalla raccolta *Lieblose Legenden* pubblicata nel 1952.<sup>153</sup> Nello stesso anno il compositore aveva conosciuto lo scrittore nel menzionato incontro del Gruppo 47. L'opera anticipa la pungente satira sociale che sarà poi ampiamente sviluppata nello *Junge Lord* (1964). Vi si rappresenta il mondo *snob* e bigotto gravitante intorno alla Marchesa di Montetristo, che organizza delle *soirée* musicali sulla sua isola artificiale, fatta creare appositamente da lei nella laguna di Venezia per isolarsi dal resto del mondo, perchè ritenuto di basso livello rispetto a lei. L'*élite* intellettuale che si riunisce non è in realtà che il simbolo di una mentalità gretta e perbenista che rasenta la stupidità: quando improvvisamente l'isola inizia a tremare e sta per essere sommersa dall'acqua, i protagonisti preferiscono continuare a fare sfoggio del loro vuoto interesse per la musica anziché mettersi in salvo.

<sup>151</sup> ENZA GINI, *Introduzione*, in FRANZ KAFKA, *Un medico di campagna*, a cura di Enza Gini, traduzione di Rodolfo Paoli, Milano, Mondadori, 1992, , pp. I-XIII.

<sup>152</sup> *Una biografia* cit., pp. 27-28.

<sup>153</sup> WOLFGANG HILDESHEIMER, *Lieblose Legenden*, Stuttgart, DVA, 1952.

Rispetto ai drammi radiofonici, la maggiore lunghezza del testo di Kleist richiese numerosi interventi della Bachmann per ridurre i cinque atti a tre, poi organizzati in dieci scene. Il testo risulta così abbreviato di circa due terzi. Il libretto mantiene i ruoli principali e sostituisce a quelli secondari personaggi generici. Si osservino le corrispondenze tra i ruoli della fonte e quelli dell'opera:

DRAMMA	LIBRETTO
FRIEDRICH WILHELM, Elettore di Brandeburgo	
Elettrice	
NATALIE, principessa d'Orange, nipote dell'Elettore e comandante di un reggimento di dragoni	
DÖRFLING, maresciallo di campo	
Principe FRIEDRICH ARTUR DI HOMBURG, generale della cavalleria	
KOTTWITZ, colonnello del reggimento della principessa d'Orange	
Conte HOHENZOLLERN, del seguito dell'Elettore	
Conte REUSS, capitano di cavalleria	
sergente maggiore	
capitani di cavalleria: - VON DER GOLZ - Conte GEORG VON SPARREN - STRANZ - SIEGFRIED VON MÖRNER	ufficiali I, II e III
colonnelli di fanteria: - HENNINGS - Conte TRUCHSS	aiduchi I e II
dame di corte	dame di corte I, II e III
ufficiali, caporali e cavalleggeri, cavalieri di corte, paggi, aiduchi, domestici, popolo di ogni età e sesso	paggi, domestici, guardie, alfieri, portabandiere, soldati

Le modifiche al testo originale non furono solo dettate da necessità di sintesi, ma mirarono ad accentuare alcuni elementi utili alla concezione di un dramma regolato da dinamiche affini al melodramma italiano. La Bachmann pose in particolare l'accento sul conflitto tra sentimento individuale e realtà collettiva, sulla passione amorosa e sul percorso di formazione del protagonista.

a. *conflitto tra sentimento individuale e realtà collettiva*

Il libretto sfuma notevolmente lo statuto eroico-militare del protagonista astraendolo il più possibile dal contesto della battaglia. Ne accentua invece la veste sognatrice per acuire il contrasto tra la sua soggettività e il mondo esterno, rappresentato dagli altri personaggi. Era questo d'altronde uno degli aspetti del protagonista più affascinanti per Henze.<sup>154</sup> Il contrasto si delinea ora con Hohenzollern – che tenta continuamente di ricondurre l'amico alla realtà –, ora con gli ufficiali – rigorosamente ligi alla disciplina e dunque restii a obbedire al comandante in assenza dell'ordine formale del sovrano –, ora con l'Elettore – interprete di un assoluto rispetto della legge marziale –, ora con Natalie – troppo votata alla salvezza dell'amato per riuscire a comprendere le ragioni del suo onore –, ora con l'Elettrice – trattenuta a seguire gli istinti del cuore dai doveri di moglie e di sovrana.

Nella seguente tabella si riporta la corrispondenza tra la suddivisione in atti e scene nella fonte e quella nel libretto. I tagli più corposi riguardarono gli atti secondo e quinto (in grassetto):

Kleist	Bachmann
<p>ATTO PRIMO</p> <p>sc. 1-4</p> <p>sc. 5-6</p> <p>ATTO SECONDO</p> <p><b>sc. 1-10</b></p>	<p>ATTO PRIMO</p> <p>sc. 1</p> <p>sc. 2</p> <p><b>sc. 3</b></p>
<p>ATTO TERZO</p> <p>sc. 1</p> <p>sc. 5</p> <p>sc. 3-5</p> <p>ATTO QUARTO</p> <p>sc. 1</p> <p>sc. 3-4</p>	<p>ATTO SECONDO</p> <p>sc. 4</p> <p>sc. 5</p> <p>sc. 6</p> <p>sc. 7</p> <p>sc. 8</p>
<p>ATTO QUINTO</p> <p><b>sc. 1-9</b></p> <p>sc. 10-11</p>	<p>ATTO TERZO</p> <p><b>sc. 9</b></p> <p>sc. 10</p>

<sup>154</sup> BACHMANN, HWH, *Lettere* cit., lettera n. 118, pp. 127-130.

I tagli della Bachmann al dialogo tra Homburg e Hohenzollern nella prima scena (dopo il concertato) servono a porre in maggior risalto l'Homburg-sognatore sull'Homburg-comandante. Nell'*ensemble* l'Elettore e il suo seguito si sono presi gioco del protagonista approfittando del suo stato di sonnambulismo, e Homburg ha sfilato inconsciamente un guanto dalle mani di Natalie senza che nemmeno la ragazza se ne sia accorta. Rimasto solo con Hohenzollern, nella fonte il principe si desta e, pur distratto dal guanto che si ritrova inspiegabilmente tra le mani, è comunque partecipe ai preparativi per la battaglia: va alla ricerca del casco e della corazza e si appresta a raggiungere i suoi squadroni. Nel libretto invece il ricordo della visione di Natalie con in mano la corona d'alloro continua a disorientarlo anche dopo il risveglio e cancella ogni traccia dei discorsi militari.<sup>155</sup>

L'adattamento degli atti secondo e quinto è invece un caso di riduzione mirata ad acuire il contrasto tra Homburg e la collettività. L'eliminazione dei dettagli del racconto della morte e della salvezza dell'Elettore (atto II) e la riduzione a un breve scambio di battute del dialogo tra il sovrano e gli ufficiali (atto V) si giustifica con lo scarso peso di tali momenti nella dinamica del contrasto tra Homburg e il mondo esterno. Nel primo caso il resoconto avrebbe creato un'inutile interruzione tra l'errore del protagonista (contrasto con gli ufficiali) e la notizia dell'arresto (contrasto con l'Elettore).<sup>156</sup> Nel secondo il lungo dialogo avrebbe sospeso la tensione tra la lettura del biglietto e la decisione di accettare la condanna (contrasto con gli ufficiali).<sup>157</sup>

<sup>155</sup> Queste le sue uniche battute: «Was ist dies für ein Handschuh?» e «Ich weiß nicht, lieber Heinrich, wo ich bin» (HPL, sc. 1).

<sup>156</sup> «Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen» afferma sarcasticamente il protagonista (HPL, sc. 3).

<sup>157</sup> «Freunde, wollt ihr / hinaus an Ketten mich zum Richtplatz schleifen?» dice Homburg, liberandosi dagli ufficiali che gli sbarrano la strada sconvolti dalla sua decisione (HPL, sc. 9).

## b. rilevanza della passione amorosa

Il libretto dà maggiore rilievo all'amore tra Homburg e Natalie, come dimostrano alcuni tagli e aggiunte già nella prima scena: nella fonte il protagonista, alzatosi di scatto per seguire a braccia tese la corona d'alloro retta da Natalie, si rivolge prima all'amata («Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!»), poi all'Elettore («Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!») e infine all'Elettrice («O meine Mutter!»). Nel libretto invece l'attenzione è concentrata su Natalie (sono eliminati i versi rivolti ai reali), che reggendo il lauro riassume in sé l'amore e la gloria a cui Homburg aspira. Ciò è reso esplicito dalla modifica successiva al verso dell'Elettore che chiude la scena d'insieme. Egli ammonisce il principe: il sogno è luogo facile per i vagheggiamenti, ma solo nel campo di battaglia egli potrà conquistare ciò che desidera. La fonte però non specifica in cosa consista l'ambizione di Homburg («In Traum erringt man solche Dinge nicht!»), mentre nel libretto l'Elettore parla esplicitamente di gloria e amore («In Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht!«).

La Bachmann pose poi in rilievo l'amore tra i due giovani dedicando ai due amanti un duetto nella terza scena che utilizza versi di due drammi di Kleist (*l'Amphitryon* e *Die Familie Schroffenstein*).<sup>158</sup> Aggiunse inoltre alcuni versi dello scrittore, tratti dalla *Penthesilea*,<sup>159</sup> a conclusione del dialogo con Hohenzollern della prima scena: il protagonista chiede della principessa e ripensa alla grazia dell'amata:

Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen  
ist sie, wie von der Nachtigall geboren,  
Natalie, Prinzessin von Oranien...  
(HPL, sc. 1)

<sup>158</sup> ANTJE TUMAT, *Dichterin und Komponist: Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes «Prinz von Homburg»*, Kassel, Bärenreiter, 2004, p. 206. Sulle opere in collaborazione con Ingeborg Bachmann cfr. anche: CHRISTIAN BIELEFELDT, *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke: Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Bielefeld, Transcript, 2003; KATJA SCHMIDT-WISTOFF, *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze*, München, Iudicium, 2001.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 205.

### *c. percorso di formazione del protagonista*

La Bachmann concentra l'attenzione sul percorso di crescita del protagonista, che comprende le proprie responsabilità etiche attraverso l'esercizio del libero arbitrio.

In cosa consista il valore acquisito da Homburg alla fine del dramma è messo a fuoco da una modifica ai due versi conclusivi dell'Elettore a colloquio con gli ufficiali, subito dopo aver ordinato alle guardie di condurre presso di loro il prigioniero (sc. IX). Nella fonte il personaggio si rivolge al colonnello Kottwitz, del reggimento della nipote Natalie, per rispondere alla sua idea di soldato che agisce non solo per mera disciplina militare ma che si consacra alla causa del suo sovrano. Nel libretto invece l'Elettore si rivolge a tutti gli ufficiali:

KLEIST (vv. 1616-1617)

Der wird dich lehren, das versich'r ich dich,  
was Kriegszucht und Gehorsam sei.

HPL, sc. 9

Der wird euch lehren, das versich'r ich euch,  
was Freiheit und was Würde sei.

La modifica pone l'accento sulla libertà di scelta del protagonista e sul riconoscimento del suo valore nell'umiltà con cui comprende le ragioni della sua condanna. Si rendono perciò superflue le numerose azioni eroiche menzionate nella fonte perchè non aggiungerebbero dignità al personaggio.<sup>160</sup> Tale prospettiva spiega anche l'attenuazione del contrasto tra il principe e l'Elettore<sup>161</sup> e il rilievo del ruolo pedagogico del sovrano. L'unico momento in cui si crea un'apparente tensione tra i due è alla fine della terza scena, quando Homburg, pur ferito nell'orgoglio, vorrebbe mostrarsi

<sup>160</sup> È eliminato il racconto del capitano Mörner, che riferisce di come il principe, fuori di sé dal dolore alla vista della caduta del sovrano ed ebbro di collera e di vendetta, si sia scagliato contro la postazione svedese annientandola in un lampo (vv. 550-562). Stessa sorte ebbero i versi in cui Homburg, annunciata la morte dell'Elettore, si assume la responsabilità di portare a termine il piano di liberazione della Marca (vv. 581-586).

<sup>161</sup> Sono tagliati gli episodi in cui l'Elettore raccomanda al principe prima della battaglia di mantenere la calma e non sprecare la vittoria come già fece due volte in passato (vv. 348-352), poi in cui sospetta che abbia disatteso gli ordini (vv. 722, 724), e infine in cui, dopo l'ordine di togliere la spada al principe, avanzando tra le bandiere svedesi si mostra indifferente allo sbigottimento degli ufficiali e rivolge invece la sua attenzione alla festa della vittoria del giorno seguente (vv. 751-762).



indifferente all'arresto («Tut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!»). Ma in realtà il contrasto è univoco in quanto deriva solo dalla presunzione del principe, mentre l'Elettore ha già dato inizio alla sua azione formativa.

### 3.3 DIALOGO INTERIORE COME FOCALIZZAZIONE DELLA CRESCITA

Il dramma di Kleist contiene tre monologhi del protagonista, ai quali la Bachmann ne aggiunge un quarto che costituisce l'intera quinta scena. Il baritono dispone quindi nell'opera di quattro assoli, posti in posizioni all'incirca equidistanti. Si noti la loro collocazione (a sinistra le sezioni di ogni scena e a destra i personaggi coinvolti):

SCENE	PERSONAGGI IN SCENA
ATTO I	
n. 1 - Giardino del castello: a. scena d'insieme b. dialogo	tutti Homburg (=H), Hohenzollern (=HO)
n. 2 - Sala del castello: piano di battaglia	tutti
<b>Homburg invoca la fortuna, «Nun denn, auf deiner Kugel», mutazione</b>	
n. 3 - Campo di battaglia: a. dialogo b. battaglia c. notizie: morte e  d. sopravvivenza dell'Elettore e. duetto f. sentenza di condanna	H, HO detti, ufficiali Elettrice, Natalie (=N), III Ufficiale, dame, H, sergente maggiore detti H, N tutti
ATTO II	
n. 4 - Prigione: dialogo	H, HO
<b>n. 5: Homburg vede la sua fossa, «O Gott! Ich seh das Grab»</b>	
n. 6 - Camera dell'Elettrice: a. Homburg implora l'intercessione dell'Elettrice	H, Elettrice, N, dame

b. Natalie s'impegna a chiedere la grazia all'Elettore	
n. 7 - Camera dell'Elettore: Natalie chiede la grazia all'Elettore	N, Elettore
n. 8 - Prigione:	
<b>a. Homburg medita sulla morte, «Das Leben nennt der Derwisch»</b>	
b. dialogo	H, N
ATTO III	
n. 9 - Camera dell'Elettore: a. dialogo b. Homburg accetta la condanna c. l'Elettore concede la grazia	Elettore, ufficiali detti, H H esce, detti
n. 10 - Giardino del castello:	
<b>a. Homburg accetta la morte, «Nun, o Unsterblichkeit»</b>	
b. dialogo c. coro finale	H, HO tutti

Attraverso gli assoli si può osservare da vicino l'avvicinarsi nel personaggio degli stati d'animo che segnano i punti nodali della sua crescita interiore: dopo la convinta dichiarazione di ottenere la vittoria in battaglia (primo assolo), egli si trova improvvisamente a fare i conti con il pensiero angoscioso di una morte imminente (secondo) e tenta perciò il tutto per tutto pur di ottenere la salvezza. Ma ogni tentativo è vano, e non gli rimane che rassegnarsi di fronte al destino (terzo), finché comprende le ragioni della sua condanna e accetta la morte giustamente decretata (quarto).

I quattro assoli possono a buon diritto essere collocati nella tradizione del monologo operistico, avendo un'organizzazione formale svincolata dalle regole del pezzo chiuso ma che comunque prevede un'articolazione in brevi sezioni. Altre caratteristiche peculiari sono la combinazione tra arioso e recitativo e la stretta aderenza della musica al testo.

a. *«Nun denn, auf deiner Kugel»*

Il primo monologo si colloca dopo che il piano di battaglia è stato dettagliatamente comunicato ai capi dell'esercito che si affrettano al campo. Homburg avanza verso il proscenio e, durante la

mutazione a vista, intona l'assolo (*Vivace assai*) sulla rampa che conduce dal giardino al castello. Rivolgendosi alla Fortuna esprime la ferma convinzione di ottenere la vittoria.

Il testo della fonte (tre terzine e coppia di endecasillabi) rimane invariato, ed è reso perfettamente intellegibile grazie alla linea vocale perlopiù sillabica e ad una struttura musicale aderente al contenuto semantico:

bb. 177-179	introduzione	orchestra
bb. 180-195	sezione a	vv. 1-3
bb. 195-209	sezione b	vv. 4-9
bb. 210-216	sezione c	vv. 10-11
bb. 217-221	coda	orchestra

Una breve introduzione strumentale presenta nei timpani e nel pianoforte un ostinato martellante di quartine di semicrome su intervalli di terza minore, mantenuto fino al primo verso compreso (in seguito è affidato a strumenti differenti). La sua sonorità vigorosa, quasi metallica, sembra riprodurre i colpi di fucile della battaglia imminente (il pianoforte suona nel registro gravissimo):

ESEMPIO 30, HPP, sc. 2, bb. 177-179

*Vivace assai* ♩ - 132

The image shows a musical score for measures 177-179. The tempo is marked *Vivace assai* with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score includes parts for Flute 1 (Fag. 1), Cor 1 and 2 (Cor. 1, 2), Timpani (Timp.), and Piano (Pho.). The piano part is in the bass register, marked *8basso*. The timpani and piano parts feature a rhythmic ostinato of eighth notes. Dynamic markings include *sub.* (subito) and *p* (piano).

L'ostinato è anticipato dagli archi divisi nelle sei battute precedenti l'indicazione agogica di *Vivace assai*. Lì imita gli ufficiali

a galoppo che raggiungono le truppe per ordine dell'Elettore («Noch vor der Sonn' im Schlachtfeld woll'n wir sein!»), di weberiana memoria (*Der Freischütz*, II.6). L'intera orchestra da una sonorità sorda che viene dal basso conquista il registro medio-acuto in un rapido crescendo da *mf* a *ff*, a cui si sovrappone il richiamo militare dei corni. Esso era già stato introdotto nelle due battute precedenti alle sei quando l'Elettore invitava gli ufficiali a salire a cavallo:

ESEMPIO 31, *ivi*, bb. 169-172

1  
Cor. 1  
2  
Timp.  
Pho.  
Kf.  
(zu einem Reitknecht) (zu den Offizieren)  
Rasch zu Pferd, Ihr Herrn! Noch vor der Sonn' im Schlachtfeld woll'n wir sein!

La sonorità grave dell'introduzione prosegue con l'attacco della voce, che si mantiene nel registro medio ( $Re_2$ - $Si\flat_2$ ). Poi si apre ai primi acuti quando Homburg immagina che la Fortuna scivoli verso di sé come una vela gonfiata dal vento (es. 32), immagine su cui si chiude questa prima sezione:

ESEMPIO 32, *ivi*, bb. 190-194

P.v.H.  
lief - - tet, roll' her -  
- an!

Il sogno di vittoria prosegue nella sezione b, con brillanti arcate degli archi acuti che imitano il volo della fortuna attraverso ampi intervalli melodici.<sup>162</sup> Il monologo assume poi i toni della sfida<sup>163</sup> coinvolgendo quasi tutta l'orchestra. L'organico si riduce di nuovo in chiusura, ma solo per preparare l'apice dell'esaltazione eroica della sezione c. In tabella si riportano gli strumenti coinvolti nell'intonazione di ogni verso, evidenziando in corsivo quelli che eseguono l'ostinato. L'orchestrazione rende udibile il passaggio da una sezione all'altra e rispecchia l'intensificazione dello stato d'animo del protagonista: l'organico si amplia gradualmente nella sezione a; poi si riduce a segnare l'inizio della sezione b, che si sviluppa in un'intensificazione (vv. 6-7) e in una riduzione finale (v. 9); nel finale quasi tutta l'orchestra è coinvolta (sezione c).

	Intr.	SEZIONE A			SEZIONE B					SEZIONE C		
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Fl.				x			x	x			x	x
Fl.ca.				x	x	x	x				x	x
Ob.				x			x	x			x	x
C.i.				x	x	x	x				x	x
Cl. in sib				x	x	x	x				x	x
Cl.b.				x	x	x	x				x	x
Fg. I		x	x	x	x	x	x			x	x	x
Fg. II				x	x	x	x					x
Cr. I in fa	x		x	x			x	x		x	x	x
Cr. II in fa	x	x	x	x			x	x		x	x	x
Trbn. I		x	x	x		x	x	x		x	x	x
Trbn. II		x	x	x		x	x	x		x	x	x
Tp.	x	x		x			x					x
Trg.				x								
Pt.				x								
Pf.	x	x		x	x	x		x			x	x
Vl. I e II				x	x	x	x			x	x	
Vla.		x		x	x	x	x			x	x	x
Vcl.			x	x	x	x	x			x	x	x
Cb.			x	x		x	x	x		x		x

<sup>162</sup> «Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift: / ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben, / aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab» (HPL, sc. 2).

<sup>163</sup> «Heut', Kind der Götter, such ich, Flüchtliges, / ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze / ganz deinen Segen mir zu Füßen um» (HPL, *ivi*).

Nell'ultima sezione la tensione emotiva sfocia in una convinta asserzione di vittoria<sup>164</sup> e nell'acuto finale (Fa $\sharp_3$ ), accompagnato da una vigorosa sonorità che coinvolge registri acuti nell'orchestra (i violini si estendono fino al Mi $\flat_6$ ).

Il ritmo serrato e la tensione espressiva dell'assolo esaltano la figura del comandante, lasciando per un momento da parte la sua veste di sognatore. Il carattere del monologo prepara la caratterizzazione del personaggio nella scena successiva, in cui compie l'errore fatale. Quando Homburg prorompe ordinando di far suonare la carica (mentre osserva l'andamento della battaglia non canta con gli ufficiali), i suoi interventi si distinguono nettamente da quelli dei compagni per il ritmo ostinato e serrato, che rispecchia la carica emotiva e l'impulsività a cui il personaggio ha dato libero sfogo nel monologo.

#### b. «O Gott! Ich seh das Grab»

Questo brano segue il dialogo con Hohenzollern che accende in Homburg un barlume di salvezza: l'Elettrice potrebbe intercedere per cancellare la sua condanna, e il protagonista si affretta perciò al castello. Ma sulla strada vede dei becchini che scavano una fossa e, arrestatosi improvvisamente, prende coscienza del suo drammatico destino.

Il contenuto e la struttura tripartita del monologo ricordano la breve scena verdiana che in *Ermani* precede il cantabile «Oh, de' verd'anni miei» (III.2). Sebbene nell'opera tratta da Hugo la riflessione di Carlo abbia esiti differenti (sfocia nel cantabile, quindi nell'aspirazione al potere), come Homburg il personaggio verdiano è solo in scena e riflette brevemente sulla fugacità dei beni materiali che insieme all'uomo si estinguono nella tomba.

Nella fonte Homburg narra la macabra visione quando è già a colloquio con l'Elettrice (III.5), ma la Bachmann sostituisce al racconto la scena reale (memoria del *Fidelio*?). Ciò offre a Henze

<sup>164</sup> «Wärst du auch siebenfach, mit Eisenketten, / am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!» (HPL, *ivi*).

terreno fertile per un monologo estremamente drammatico, che ripropone l'aderenza tra struttura musicale e poetica (un coppia di versi, una terzina e una quartina):

bb. 1-12	introduzione	orchestra	
bb. 13-19	sezione a	vv. 1-2	<i>Moderato</i>
bb. 20-25	sezione b	vv. 3-5	
bb. 26-34	sezione c	vv. 6-9	<i>Più mosso</i>
bb. 35-38	coda	orchestra	<i>Come un lamento</i>

Nell'introduzione un unico accordo bitonale (due none di dominante di Fa e Mi) ripetuto angosciosamente in sincope inquadra l'atmosfera d'inquietudine dello scorcio, in uno *stringendo* che prevede un'accelerazione (da  $\text{♩} = 100$  a  $\text{♩} = 144$ , bb. 1-12) e dinamiche portate agli estremi in spazi ridotti (bb. 1-3, 3-6: da *pp* a *ff*, bb. 7-8: da *ff* a *fff*). Il rintocco delle campane tubolari, inoltre, diventa via via più frequente e scandisce il trascorrere inesorabile del tempo:

Il clima minaccioso dell'introduzione prosegue quando entra la voce, preceduta da un motivo sinistro dei tromboni su due ampi intervalli dissonanti: uno ascendente di nona minore (= ottava aumentata) e uno discendente di settima diminuita, che discende poi di una seconda maggiore (es. 33.a). Il motivo ritornerà nell'opera: durante la mutazione (es. 33.b), all'inizio della sesta scena in *fff* per siglare il colloquio con l'Elettrice (es. 33.c), e infine nella nona scena prima dell'ingresso del condannato (es. 33.d). Il motivo segna il forte impatto della macabra visione sul protagonista: la disperazione con cui corre dall'Elettrice e le chiede aiuto si fa tanto più angosciante quanto più ripercorre nella sua mente quell'immagine, 'riascoltata' nel cambio di scena<sup>165</sup> e appena prima del colloquio. Il terrore sarà però anche punto d'inizio per la presa di coscienza dell'errore e per l'assunzione di responsabilità (ripresa del motivo nella nona scena).

<sup>165</sup> Lì è seguito dal motivo della fanfara nelle trombe, che mette in relazione la visione con il ricordo dell'errore (HPP, sc. 5, bb. 79-86).

ESEMPIO 33.a, HPP, sc. 5, bb. 13-14

Musical score for Cor. 1 and Trbne. 1 and 2. The score is in 3/4 time, marked Moderato with a tempo of 80. The key signature has one flat. The Cor. 1 part starts with a dynamic of *f*. The Trbne. 1 part starts with a dynamic of *f* and a marking of *moestoso*. The Trbne. 2 part starts with a dynamic of *f* and a marking of *con sord.*

ESEMPIO 33.b, *ivi*, bb. 73-75

Musical score for C.i., Clar., and Clar. basso. The score is in 3/4 time. The C.i. part starts with a dynamic of *f*. The Clar. part starts with a dynamic of *p*. The Clar. basso part starts with a dynamic of *p*.

ESEMPIO 33.c, HPP, sc. 7, bb. 1-4

Musical score for C.i., Clar., Clar. basso, Fag., and Timp. The score is in 4/4 time, marked **6. Szene**. The key signature has one flat. The C.i. part starts with a dynamic of *f*. The Clar. part starts with a dynamic of *f*. The Clar. basso part starts with a dynamic of *f*. The Fag. part starts with a dynamic of *f*. The Timp. part starts with a dynamic of *f*. The score includes a tempo marking of *Vorhang auf* and a stage direction: *(Zimmer der Kurfürstin, Die Kurfürstin und Prinzessin Natalie; im nächsten Augenblick tritt eine Hofdame auf.)*



ESEMPIO 33.d, HPP, sc. 9, bb. 108-110

The image shows a musical score for five instruments: Tr. 1, Trbne. 1 2, Arpa, Pno., and Kf. The Kf. part has lyrics: "(hol seinen kurfürstlichen Schmuck angelegt)" and "(zu einem Bedienten) Der Prinz von Hom - burg!".

Homburg rimane immobile davanti alla lugubre scena: il suo breve *solo* che apre la sezione b enfatizza il pensiero degli occhi oscurati dalla morte (es. 34). Quando poi immagina il momento della fucilazione, timpani, trombone e contrabbassi sembrano eseguire frammenti di una funesta marcia al supplizio. Nei contrabbassi ritorna l'intervallo di nona aumentata (es. 35). Il terrore si fa sempre più angosciante e le quartine di biscrome martellate nel *Più mosso* (prima nel pianoforte, poi negli altri strumenti) sfociano nel *ff* finale sul pensiero agghiacciante della propria pietra tombale e nell'urlo di lamento della coda orchestrale.

ESEMPIO 34, HPP, sc. 5, b. 20

78

Fl. 1

Cor. 1

Cor. 2

B.v.H.

das mor - gen mein Ge - bein — emp - fangen soll. — Und die - se Au - - gen, die das Schau - spiel schau'n,

Viol. 1

Viol. 2

Via.

Vcl.

Cb.

3/4

4/4

*p*

*pp*

con sord.

*pp*

*unis.*

*pp*

ESEMPIO 35, *ivi*, bb. 22-25

Tröne. 1

Timp.

B.v.H.

will man mit Nacht um - schat - ten, die - sen Bu - - - sen mit mörderischen Ku - geln mir durchbohren?

Via.

Vcl.

Cb.

*p*

*pp*

*mf*

*f*

*unis. pizz.*

*arco*

*pp*

*f*

c. «*Das Leben nennt der Dervisch*»

Il terzo monologo si colloca all'inizio dell'atto terzo (anche in *Fidelio* l'atto finale si apre con la scena dell'eroe in prigione): fallita la richiesta d'aiuto all'Elettrice non rimane che l'estremo soccorso di Natalie, impegnatasi nella scena precedente ad ottenere la grazia dallo zio. Ma Homburg non nutre grandi speranze, nemmeno si rassegna però all'idea della morte.

La struttura musicale bipartita riflette ancora quella del testo (articolato in due quartine):<sup>166</sup>

bb. 3-17	sezione a	vv. 1-4
bb. 18-32	sezione b	vv. 5-8

La prima sezione s'incentra sulla macabra metafora della vita come viaggio in discesa «da due spanne sopra la terra a due spanne sotto». La linea vocale discendente in apertura (il baritono senza accompagnamento) sembra percorrere tale tragitto (es. 36), prima ancora che il verso successivo chiarisca il senso del viaggio. Anche l'orchestra si fa interprete di tale trapasso attraverso ampi salti (es. 37):

ESEMPIO 36, HPP, sc. 8, bb. 3-6

The image shows a musical score for a vocal line, likely a baritone, in bass clef. The score is labeled 'P.v.H.' on the left. It begins with a whole rest, followed by a half note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. The melody then descends through D2, C2, B1, and A1, ending with a quarter note G1. The lyrics are: 'Das Le - ben nennt der Dervisch ei - ne Rei - se, und ei - ne kur - - ze.' The score includes a dynamic marking 'p' and a fermata over the final note.

<sup>166</sup> La Bachmann elimina la terzina che nella fonte separa le due quartine. Avrebbe infatti creato un'inutile ridondanza, in quanto vi viene ribadita l'idea della caducità della vita già esposta nella quartina iniziale.

ESEMPIO 37, *ivi*, bb. 8-12

Un tritono luttuoso dei violini in evidenza (*subito più mosso* ♩ = 80) scatena poi in Homburg l'irruente desiderio di poter continuare a vivere, ma il suo tono è ormai rassegnato:

ESEMPIO 38, *ivi*, bb. 13-17

La seconda sezione offre un momentaneo respiro di sollievo nella melodia del flauto, che commenta la radiosità del mondo ultraterreno con una leggera accelerazione di velocità ( $\text{♩} = 92$ ). Ma presto riprende sopravvento l'angoscia e ritorna la rassegnazione ( $\text{♩} = 72$ , stessa velocità dell'inizio). Al pensiero che i propri occhi andranno in putrefazione prima di poter contemplare le meraviglie dell'altro mondo, il tritono enfatizza «modert»:

ESEMPIO 39, *ivi*, bb. 25-27

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line (P.v.H.) is written in G minor, 2/4 time. It begins with a piano (pp) dynamic and features a melodic line with a tritone interval. The lyrics are: "Ich glaub's! nur scha - de, daß das Au - ge mo - - - - - der!, das diese Herr - lichkeit er - bli - - - - - den soll." The piano accompaniment (P.v.H.) is written in the bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

Presentando il condannato in prigione prima dell'esecuzione, il monologo si inserisce nel filone delle scene operistiche di carcere, dove il personaggio è solo in scena, da «Notte! ... perpetua notte che qui regni» dei (*Die Foscari*, II.1), dove prima della visione del Carmagnola Jacopo pure pensa al tragico destino che l'attende; o «Eccomi prigioniero» (*Corsaro*, III.5), dove allo sfogo di Corrado (il più volto al pensiero dell'amata abbandonata che alla caducità della vita) segue l'ingresso di Gulnara impegnata a salvare il condannato. Anche Henze prescrive l'arrivo salvifico di Natalie, che ricorda d'altronde anche quello di Tosca (atto III), sebbene lì Cavaradossi canti un'aria.

#### d. «*Nun, o Unsterblichkeit*»

Il monologo si colloca all'inizio dell'ultima scena, prima che Homburg riceva notizia della grazia e dopo la sua assunzione di responsabilità di fronte agli ufficiali e all'Elettore. Il protagonista

ha ormai accettato la sua condanna, perché ne ha comprese le ragioni, ed è quindi pronto ad affrontare la morte.<sup>167</sup>

Il testo di Kleist rimane quasi invariato: dei dieci originali solo il quarto viene eliminato, così da creare una struttura simmetrica in tre terzine. La struttura strofica trova corrispondenza nella tripartizione musicale:

bb. 32-53	sezione a	vv. 1-3	<i>Adagio</i> ♩=72
bb. 54-74	sezione b	vv. 4-6	<i>Allegretto moderato</i> ♩=80
bb. 74-94	sezione c	vv. 7-9	<i>Lento</i> ♩=66

Homburg apre il monologo in *pp* e senza accompagnamento, rivolgendosi con ardore all'Immortalità:

ESEMPIO 40, HPP, sc. 10, bb. 32-39

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "o... Un - sterb - - - - - keit, bist du ganz... mein!". The score is divided into three sections with time signatures 3/8 and 4/8. The first section is marked *pp* and the second section is marked *p*.

All'ingresso dell'orchestra il protagonista intravede attraverso la benda il fulgore del mondo ultraterreno, mentre due ampi melismi su «Augen» e «Sonne» (al *ff* nel secondo la nota più acuta dell'assolo) mettono il brano in relazione con il monologo precedente: nell'ottava scena il pensiero di un probabile sole che splendesse nell'empireo non offriva alcun conforto, mentre ora Homburg, abbandonato ogni desiderio terreno (la benda ne è simbolo), sente trascendersi nel bagliore dei campi elisi.

L'*Allegretto* in 6/8 si apre con un ritmo di barcarola, che sembra accompagni il librarsi dello spirito nell'aere celeste, e che poi si estingue in sonorità evanescenti fino al *pppp* finale, lasciandone immaginare la scomparsa dall'orizzonte come una 'nave che lascia il suo porto'.

Nella sezione conclusiva il rallentamento dell'agógica e le sonorità diafane dell'orchestra (emerge solo una melodia del flauto

<sup>167</sup> Nella scena precedente ha comunicato la sua decisione all'Elettore e agli ufficiali e ha riconosciuto la condanna come necessaria per cancellare la sua colpa.

contralto) accompagnano l'estinguersi graduale «delle forme e dei colori» in un'atmosfera nebbiosa e rarefatta.

*e. un esempio etico*

I monologhi di Homburg catalizzano l'attenzione sul protagonista a 'dialogo' con la propria interiorità e rivelano come egli, al pari di ogni eroe, non incarni la perfezione ma sia invece terribilmente umano. Come l'uomo di ogni tempo, Homburg ha le proprie debolezze e cade perciò in errore quando segue le ragioni del suo istinto. Sa però rialzarsi, abbandonando gradualmente la propria alterigia e assumendosi la responsabilità del suo fallo. Se si era adagiato nelle sue sicurezze 'intoccabili', ora sa che la vita è una conquista, e le conquiste vanno meritate.

Con quest'opera Henze offre dunque un modello etico, di individuo che impara i limiti della propria libertà, e ne comprende la necessità in una società che si vanti di essere civile. Quando le regole sembrano opprimenti o limitanti, *Der Prinz* ci insegna i confini tra il lecito e l'illecito, tra l'individualismo e la collettività. D'altronde l'amico Luchino Visconti sostenne caldamente Henze a mettere in musica il dramma di Kleist: il Conte rosso aveva evidentemente percepito la portata del suo contenuto civile e sentiva che esso potesse attraverso la musica diventare ancora più umano.

Il sonnambulismo di Homburg è un'importante chiave per comprendere la predilezione di Henze per questo soggetto: è uno stato che permette di guardare nelle sfere più intime della sua anima e in cui l'individuo dà libero sfogo ai più inconfessabili desideri. È proprio nel sonnambulismo che egli trova il suo equilibrio interiore, cioè in uno stato di sogno in cui si è liberi dagli sguardi inopportuni degli altri e si possono seguire le pulsioni più interne.

## 4. Egoismo del singolo e illusioni della collettività: *Elegy for young lovers*

«What the world needs are warmer hearts,  
not older poets»  
(*Elegy for young lovers*, II.2)

### 4.1. UN'OPERA DA CAMERA METATEATRALE

Trasferitosi a Forio d'Ischia nel 1953, Henze poté frequentare assiduamente il «Caffè internazionale da Maria», luogo di ritrovo per artisti e intellettuali di fama mondiale,<sup>168</sup> e conoscere così Wystan Hugh Auden, che dal 1948 trascorse le vacanze estive sull'isola insieme al compagno Chester Kallman.<sup>169</sup> Auden era già noto al mondo della musica per la collaborazione con Britten negli anni Trenta e con Stravinskij nel *Rake's Progress* (in coppia con il compagno). L'ammirazione di Henze per uno dei più noti poeti omosessuali del Novecento era enorme. Quando nel dicembre del 1958 Auden accettò di scrivere per lui un libretto originale, questa fu la sua reazione:

Con la lettera di Auden un mio grande sogno diventava realtà, un sogno che quasi non avevo osato accarezzare. Negli anni precedenti avevo letto tutto ciò che Auden aveva scritto, avevo studiato a fondo ogni sua

<sup>168</sup> Sulla storia della caffetteria cfr. NINO MASIELLO, *Bar Maria: storia della «caffetteria» che inventò il mitico «bar-università» di Forio*, Napoli, Massa, 2007.

<sup>169</sup> Sulla relazione tra Auden e Kallman cfr. THEKLA CLARK, *Wystan and Chester: a personal memoir of W.H. Auden and Chester Kallman*, New York, Columbia University Press, 1997; trad. it.: *Mio due, mio doppio: storia di W. H. Auden e Chester Kallman*, introduzione di James Fenton, traduzione di Giovanni Ferrara degli Uberti, Milano, Adelphi, 1999 («La collana dei casi», 42).



nuova pubblicazione e veneravo e ammiravo quell'uomo e poeta stupendo senza riserve.<sup>170</sup>

Auden propose di elaborare in chiave moderna il romanzo erotico *Dafni e Cloe* di Longo Sofista (ca. III secolo d.C),<sup>171</sup> ambientandolo nella Forio di inizio Novecento e imbevendolo di relazioni omoerotiche, palesi soprattutto nel riferimento allo scrittore inglese omosessuale Norman Douglas (1868-1952), che risiedette molti anni a Capri:

Cosa ne diresti di quest'idea? Una reincarnazione della storia di Dafni e Cloe, ambientata in una Forio immaginaria attorno al 1910. Uno dei due sarà stato allevato da contadini viticoltori, l'altro da pescatori. Gnatho, la ricca regina, sarà una specie di Norman Douglas, il «pagano» anticristiano romantico. L (la nostra copia del romanzo è a Kirchstetten, e ne ho dimenticato il nome), che insegna a Dafni l'arte amatoria, una baronessa tedesca di Sant'Angelo ecc. Anche se non è necessario un coro vero e proprio, pensiamo che ci vorrebbe un quartetto di Comari di Forio a lato del palco per tutta l'opera, che commentino l'azione, senza giudicare, e fraintendano sempre tutto. [...] Una semplice storia d'amore romantica con uno sfondo *buffo*.<sup>172</sup>

Il soggetto non piacque a Henze, che invece propose:

Dico che vorrei uno psicodramma, un dramma da camera che, in generale, dovrebbe avere a che fare con colpa ed espiazione, cioè con faccende sottili e complesse e non con quella vita bucolica, troppo pastorale e troppo artefatta, che loro, nella lettera di accettazione, avevano cercato di offrirmi.<sup>173</sup>

Alla fine si optò per lo psicodramma da camera e nell'estate del 1959 il compositore trascorse alcuni giorni nella casa di Auden a Kirschstetten per preparare insieme una sinossi del libretto. Henze compose la musica sul testo inglese, ma il debutto dell'opera era previsto in lingua tedesca, il 20 maggio 1961 al festival di Schwetzingen. Ludwig Landgraf e Hans Magnus Enzensberger ne

<sup>170</sup> CV, p. 174.

<sup>171</sup> Cfr. LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, a cura di Maria Pia Pattoni, testo greco a fronte, Milano, BUR, 2005.

<sup>172</sup> La lettera è riportata in CV, pp. 173-174.

<sup>173</sup> CV, p. 175.

ricavarono perciò una versione tradotta, che Henze, coadiuvato dallo scenografo Werner Schachteli, adattò alla musica già composta. La rappresentazione in lingua originale ebbe luogo il 13 luglio 1961 al festival di Glyndebourne.

La vicenda si svolge nel 1910. Così Henze ne descrive il contenuto:

si tratta [...] della rappresentazione del ballo maligno di San Vito, del furore creativo; si tratta del conflitto senza fine tra il soggetto creativo e il mondo che lo circonda, della misurazione di questi territori mortali, più spesso odiosi e tragici che felici, che, dalle meditazioni di Giordano Bruno in poi, impegnano ininterrottamente la letteratura e la filosofia.<sup>174</sup>

Protagonista è il poeta Mittenhofer (= M), che, insensibile a qualsiasi sentimento umano, conduce la propria esistenza con il solo obiettivo di riuscire a terminare il suo nuovo poema. Vuole presentarlo al pubblico lo stesso giorno in cui compie sessant'anni, per coronare degnamente la sua carriera artistica. Ogni avvenimento è dunque per lui una possibile fonte d'ispirazione poetica. Con presunzione riesce a dominare sugli altri personaggi, coinvolti in un modo o nell'altro nel suo universo. Carolina (= C) e Reischmann (= R) gli sono costantemente affianco sopportandone ogni attacco d'ira: lei è la segretaria, lui il suo medico personale. Elizabeth (= E) ne è amante e musa ispiratrice, ma decide di rinunciare a questo ruolo perché innamorata di Toni (= T), che si ritrova così coinvolto nel mondo del poeta ma non ne approva la condotta. Hilda (= H) infine ispira l'estro creativo di Mittenhofer, con le visioni che riceve da quando il marito è scomparso scalando il ghiacciaio. Mauer (= MA) è il solo che rimane al di fuori della vicenda (è infatti un attore), perché ha l'unica funzione di mettere in moto gli eventi: annuncia il ritrovamento del cadavere nell'atto primo e l'arrivo della tempesta di neve nel terzo.

L'opera si colloca ancora una volta nel solco delle convenzioni formali. Secondo quanto gli autori dichiararono, il loro spiccato interesse per il melodramma italiano dell'Ottocento si riflette in

<sup>174</sup> HWH, *Eine Erläuterung zur «Elegie für junge Liebende»*, München, Bayerische Staatsoper Nationaltheater, 1961 (programma di sala); trad. it: *Una spiegazione sulla «Elegie für junge Liebende»*, in *Henze cit.*, pp. 172-175: 175.

alcuni brani di Hilda, ispirati alle scene di follia di Salvatore Cammarano e Felice Romani.<sup>175</sup> Il riferimento riguarda il monologo iniziale («At dawn, by the window», I.1), il recitativo della visione («Ah! Snow falls on blossoming», I.4) e quello dopo l'uscita in scena nell'atto secondo («Won't someone say», II.9). Nel primo caso la celeberrima scena e aria di follia della *Lucia di Lammermoor* («Il dolce suono mi colpì di sua voce») offre solo una generica suggestione ai poeti, derivante da alcune affinità tra Hilda e Lucia. Negli altri casi invece l'aria «Al dolce guidami» dell'*Anna Bolena* costituisce un vero e proprio modello prosodico per i due recitativi, pur con alcune varianti metriche (se ne tratterà più diffusamente tra breve).<sup>176</sup>

Henze adoperava un'orchestra da camera con numerose percussioni e definisce la soggettività di ogni personaggio assegnando loro un timbro caratterizzante: a Mittenhofer gli ottoni e il flessatono, a Carolina il corno inglese, a Reischmann il fagotto, a Hilda i flauti, a Toni la viola, a Elizabeth il violino. La scrittura vocale, che prevede differenti livelli di intonazione (*Sprechgesang*, parlato ritmico senza altezza definita o su tre altezze, canto) alternati a dialoghi parlati, rievoca la tradizione del *Singspiel* e dell'*opéra-comique*.

Auden e Kallman non rinunciarono ad una sottile ironia nei confronti del compositore, inserendo nel libretto il suo nome nel primo dialogo tra Reischmann e Toni:

R: Did you see Lohengrin?  
 T: No.  
 R: Don't you young men approve of Wagner?  
 T: No.  
 R: I thought your great friend Hans admired him?  
 T: O for God's sake, Dad, why must you pester so?  
 (HEL, I.3)

<sup>175</sup> Si veda la lettera di Kallman del 14 gennaio 1960, riprodotta in *Hans Werner Henze: eine Auswahl von Klaus Schultz*, Bonn, Kulturamt, 1976, pp. 33-34.

<sup>176</sup> Il dato è riportato correttamente da Kallman (lettera cit., p. 33). Henze invece, a proposito del modello fornito dai versi di Felice Romani, scrive erroneamente che «le visioni di Hilda Mack sono modellate sulle strofe della scena di follia in *Lucia di Lammermoor*», confondendo evidentemente l'opera di Cammarano con l'*Anna Bolena* (HWH, *Una spiegazione* cit., p. 174).

Non è un caso che il discorso riguardi l'interesse per Wagner: Henze non amava la musica del suo connazionale, condizionato in tale giudizio in misura non irrilevante dall'interpretazione che ne diede il nazismo:

Ma Dio mio! Lo stesso non riesco a farmi piacere quel *pathos* assurdo, che si dà un sacco di arie, dal quale continuamente traspaiono ideologie e mentalità neotedesche, la minaccia imperialista, un certo nazionalismo militante, una spiacevole eterosessualità, qualcosa di ariano.<sup>177</sup>

Leggendo *Elegy* secondo una prospettiva *gender sensitive*, è possibile rintracciare nel libretto alcuni riferimenti omoerotici. Il primo è nell'invettiva di Mittenhofer contro i critici che collocano la sua poesia accanto a quella di Stefan George, Rainer Maria Rilke e Hugo von Hofmannstahl (I.5). È evidente l'allusione al circolo omosessuale di George, cronologicamente vicino al tempo in cui si svolge la vicenda (fu in auge tra il 1891 e il 1907), e a due dei suoi più noti membri, Rilke e Hofmannstahl.<sup>178</sup>

*George* who so primly preaches  
the love that dare not speak its name;  
*Rilke*, so sensitive, so lonely,  
rolling on from Schloss to Schloss  
gathering precious little moss;  
*Hofmannsthal*, the one and only  
well-bred, wordly-wise Duenna  
to show jeunes filles round Old Vienna.  
(HEL, I.5)

La descrizione di Hofmannsthal come l'«unica e sola ben educata governante che porti in giro le ragazzine per Vienna» allude alla sua natura di *closet* (era sposato e con due figli) e alla decisione di

<sup>177</sup> CV, p. 216. Henze racconta che Auden e Kallman, durante la collaborazione a *The Bassarids*, lo 'costrinsero' ad assistere alla *Götterdämmerung* e che Kallman s'incaricò personalmente di controllare che rimanesse in teatro fino alla fine (*ivi*, p. 215). Ma la questione su Wagner era a quanto pare dibattuta già dai tempi dell'*Elegy*, considerato l'ironico riferimento nel libretto.

<sup>178</sup> Sul circolo omosessuale di George cfr. ADAM BISNO, *Stefan George's homoerotic «Erlösungsreligion»: 1891-1907*, in *A poet's Reich: politics and culture in the George circle*, a cura di Melissa S. Lane e Martin A. Ruehl, New York, Camden House, 2011, pp. 37-55.

interrompere l'ambigua relazione con George, che lo avrebbe volentieri scelto come compagno di vita.<sup>179</sup> Anche l'*Edelweiß*, il fiore a cui Mittenhofer non può fare a meno perchè ispiratore del suo estro creativo, potrebbe celare un riferimento omoerotico: fu, infatti, il simbolo degli *Edelweißpiraten*, gruppo di resistenza al nazismo che propugnò la liceità dell'amore omosessuale.<sup>180</sup> Nell'atto terzo, inoltre, Elizabeth e Toni cantano una canzone *Wandervogel*, stile che rimanda all'omonimo gruppo giovanile tedesco d'inizio Novecento, noto anch'esso per l'aperta tolleranza dell'omosessualità.<sup>181</sup>

La prospettiva *queer* permette di osservare la diversità di comportamento di Mittenhofer nei confronti dei suoi «servants», Carolina e Reischmann. Mittenhofer sputa veleno solo sulla segretaria, cercando addirittura di liberarsene quando non gli occorre più la sua assistenza (III.5). Si rivolge invece sempre con cortesia a Reischmann, che alla fine ringrazia affettuosamente per essersi offerto di andare ad aprire la casa in città (III.2). È poi palese che il protagonista non soffra le 'pene d'amore' dopo il tradimento di Elizabeth, ma sia piuttosto ferito nell'orgoglio. Egli dichiara che la ragazza è sua musa ispiratrice, ma fa poi tranquillamente a meno di lei. Non può invece rinunciare agli *Edelweisse*, proprio quei fiori che celerebbero un riferimento omoerotico. Sembra quasi che Mittenhofer finga di amare Elizabeth solo per palesare una relazione eterosessuale, socialmente accettata. È forse un *closet* inibito nei suoi istinti dalle convenzioni sociali e dalla profonda amicizia che lo lega a Reischmann e Toni (curioso triangolo maschile)?

<sup>179</sup> JENS RIECKMANN, *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George: Signifikanz einer «Episode» aus der Jahrhundertwende*, Tübingen, Francke, 1997.

<sup>180</sup> FREDERIC P. MILLER, AGNES F. VANDOME, JOHN MCBREWSTER, *Edelweiss Pirates*, Beau Bassin, Alphascript, 2009.

<sup>181</sup> DAVID RONNEBURG, *Die Homosexualitätsdiskussion in und um den deutschen Wandervogel*, München, GRIN, 2002.

a. *Hilda e Mittenhofer protagonisti della concezione metateatrale*

Una lunga scena fissa (evidenziata in grassetto) fa da sfondo a buona parte dell'opera:

- I.1                    La terrazza dell'albergo *Der schwarze Adler* nelle Alpi austriache, con veduta della cima dello Hammerhorn (siparietto)
- I.2 – III.5        La sala interna e la terrazza**
- III.6 – III.8       Sullo Hammerhorn (dietro al velario)
- III.9                Un teatro di Vienna: il camerino (dietro al velario)
- Un teatro di Vienna: il palcoscenico (davanti al velario)

La rappresentazione simultanea di uno spazio interno, la sala, e di uno esterno, la terrazza, ha un significato simbolico: l'universo chiuso di Mittenhofer non offre via d'uscita se non sulla terrazza, spazio tuttavia anch'esso delimitato, perciò via di fuga solo temporanea. Nell'atto secondo, quando il poeta accetta la relazione tra Toni e Elizabeth e dà loro la sua benedizione (II.9), sembra che i due amanti possano vivere con libertà i loro sentimenti. Ma è solo un'illusione. Mittenhofer riesce ancora a dominare sulle loro vite: quando Mauer avverte che è in arrivo una terribile tempesta di neve (III.4), egli sa che i due amanti sono sul ghiacciaio, ma non lo dice alla guida alpina e non consente perciò che vengano tratti in salvo.

La mutazione seguente mostra la fine del breve sogno d'amore di Toni e Elizabeth: dietro al velario i due sono travolti dalla tempesta, che seppellisce i loro desideri. Lo spietato cinismo di Mittenhofer ha dunque trionfato, come appare ben chiaro quando dietro al velario al posto dei due compare il poeta, illuminato dall'occhio di buca, intento a prepararsi nel camerino del teatro e che non prova senso di colpa alcuno per la morte dei due. Poi il velario diventa il pannello ornamentale del teatro e Mittenhofer può finalmente presentare al pubblico il suo poema. Ma gli ascoltatori in sala hanno assistito appena prima alla morte dei due giovani, e ora comprendono come egli abbia vissuto l'intera vicenda quasi fosse un mero spettacolo. Si chiarisce dunque quanto egli stesso aveva dichiarato a Elizabeth: «one no longer knows / what is true and false» (II.5).

Anche Hilda ha partecipato alla ‘finzione’. Ha assistito agli eventi cosciente dell’opportunismo del poeta, diversamente dagli altri personaggi. Lei stessa lo rivela rispondendo a Carolina (I.4):

CAROLINA

Frau Mack, if you’d sit with us a bit, the Master  
would be most pleased, I’m certain.

HILDA (*looks up vaguely from her knitting*)

The Master? Ah, so...

(*she gives Carolina a sudden sbrewd sideways glance*)

to hear what I see and see what I’ve heard...

(HEL, I.4)

Hilda non solo sa che Mittenhofer troverà ispirazione dalle sue visioni («to hear what I see»),<sup>182</sup> ma sa pure che vorrà assistere alla realizzazione del loro contenuto («and see what I’ve heard...»). Nel corso dell’opera la donna ha perciò un atteggiamento profetico, perché tenta di mettere in guardia i personaggi dai pericoli imminenti e modificare così gli esiti a lei noti. Non a caso dopo l’ingresso in sala nell’atto primo, riprende la parola solo nella visione, perché lì anticipa il destino di Toni e Elizabeth (I.4). Hilda è dunque l’unica a riconoscere la perfidia del poeta e a sfuggire al suo fascino. Se ne prende anzi gioco, quando in chiusura dell’atto secondo lo chiama «naughty, naughty, dear!» e scoppia poi in un’incontenibile risata (II.13). Se l’egoismo del poeta causerà l’infelicità degli altri protagonisti alla fine dell’opera, Hilda ne resterà immune perché collocata anche “spazialmente” al di fuori della vicenda: il suo monologo iniziale «At dawn, by the window» precede infatti il siparietto, che si leva proprio ad un suo gesto.

#### b. *il tempo della catastrofe*

Un orologio a pendolo collocato in scena scandisce con i suoi rintocchi l’inizio o la fine di un evento determinante per gli esiti del dramma, secondo quanto lo stesso compositore spiega.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> Ciò è già noto al pubblico, grazie alle istruzioni lette da Carolina nel secondo episodio (HEL, I.2).

<sup>183</sup> HWH, *Una spiegazione* cit., p. 174.

In un caso però i rintocchi non scandiscono avvenimenti concreti. Nell'episodio finale dell'atto secondo non accade nulla nella vicenda, ma i personaggi sono immobili a 'guardare' il proprio futuro. Il domani è carico di aspettative positive per Elizabeth, Toni e Hilda: sarà l'inizio di un amore libero per i due, ora che la loro relazione è stata accettata, e di una vita non più rivolta al passato per Hilda, che dopo quarant'anni ha superato il trauma di essere rimasta vedova a un giorno dal matrimonio. Il trascorrere del tempo, segnato dai rintocchi, corrisponde dunque nella loro percezione all'avvicinarsi di un futuro a lungo desiderato. Reischmann, Carolina e Mittenhofer, invece, consapevoli della loro solitudine, vorrebbero quasi che il tempo si fermasse, ma l'orologio risuona a ricordare loro che ciò è impossibile.

Kallman spiega che la collocazione del pendolo sulla scena «è un artificio non naturalistico, ma formale».<sup>184</sup> I rintocchi sono cioè connessi alla struttura drammatica del libretto, affine a quella del *Wozzeck* di Berg (esposizione-peripezia-catastrofe), come traspare dalla descrizione che ne fa il compositore:

Quasi tutta l'essenza della trama è contenuta nel primo atto, in modo da consentire al secondo di svolgersi con esecuzioni d'insieme e far compiere le catastrofi che vi hanno origine solamente nel terzo atto.<sup>185</sup>

Nell'atto primo ad ogni rintocco seguono brevi battute in parlato o recitativo, che connettono gli episodi, e ciò crea un *continuum* tra gli eventi determinanti del dramma (il ritrovamento del cadavere e l'innamoramento di Toni). Nel secondo atto, invece, i personaggi sono imprigionati nei loro stati d'animo e nelle percezioni individuali della realtà, perciò i rintocchi vengono collocati in chiusura degli episodi (fa eccezione il dodicesimo, di cui si è già discusso), facendone dei brevi *tableaux* delle illusioni di ognuno. Nel terzo atto poi l'orologio si arresta, proprio come l'azione scenica. Non accade più nulla, si assiste solo alle tragiche conseguenze della rottura dell'equilibrio iniziale. Carolina

<sup>184</sup> Lettera cit., p. 33. La traduzione è di chi scrive.

<sup>185</sup> HWH, *Una spiegazione* cit., p. 173.



impazzisce dopo essersi resa complice del silenzio di Mittenhofer con Mauer e commenta così l'arrestarsi dell'orologio (II.5):

A day has gone  
unmarked upon;  
no telling chime  
divided time  
in useful parts  
to keep the heart's  
besetting sin,  
undiscipline,  
in measured bounds.  
(HEL, II.5)

L'assenza di scansione temporale nell'atto diventa dunque metafora dell'incommensurabilità del peccato del poeta e della contessa («besetting sin»), poichè entrambi non hanno impedito la morte dei due giovani. Carolina ricarica poi l'orologio, illudendosi che la ripresa dello scorrere meccanico del tempo corrisponda ad un ritorno alla normalità.

L'ultimo rintocco dell'opera si ode appena prima del siparietto finale. La concezione del tempo s'integra così perfettamente nell'organismo metateatrale. Il primo rintocco si era udito durante la levata del primo siparietto, dopo il monologo di Hilda. Ora l'ultimo precede l'uscita in scena di Mittenhofer per presentare il poema. I due personaggi vengono così estraniati dal tempo della vicenda che il pendolo ha segnato e della quale tutti gli altri protagonisti sono stati vittime, ad eccezione dei due, gli unici consapevoli della finzione.

## 4.2. FOLLIE A CONFRONTO

### a. *la follia d'amore di Hilda* (I.1)

Nel monologo iniziale Hilda, che attende da quarant'anni il ritorno del marito, mette in mostra la propria follia, che la condannerà a rimanere inascoltata nei successivi tentativi di salvare i giovani amanti, poiché le sue parole saranno considerate dei vaneggiamenti.

Il brano ha una struttura tripartita con una sezione centrale cantabile:

Recitativo	«At dawn by the window»	1-14	<i>Moderato</i> ♩ quasi 72
Arioso	«Yearning for night»	15-30	<i>Calmo</i> ♩ = 66
		31-37	<i>Molto calmo</i> ♩ ca. 60
		38-46	<i>A tempo</i> ♩ = 60
Recitativo	«My lord, my yearning»	47-57	♩=72

Nel recitativo iniziale Hilda ripensa all'ultimo incontro con il marito, quando le promise di conquistare per lei la vetta del ghiacciaio: gli spazi temporali si sovrappongono, tra il ricordo («he cried») e la sensazione di rivivere il passato nel presente («in the wan light of to-day [...]. His cry is to-day»). L'accompagnamento rende chiara la struttura in versi, segnandone la fine con dirompenti lampi di suono:

Quando Hilda riporta le parole del marito l'accompagnamento passa alle percussioni, mentre al canto si sostituisce il parlato ritmico che rende chiaro l'uso del discorso diretto (es. 42).

L'attacco dell'arioso è reso percepibile dal passaggio a un tempo regolare (*Moderato*, 4+5/8) e a un accompagnamento ostinato. Esso esclude gli archi e crea piuttosto un impasto timbrico 'onirico' aderente al desiderio ardente di rivivere la passione erotica (es. 43). L'ostinato lascia poi spazio a una melodia del flauto contralto accompagnata dalla chitarra (*Molto calmo*), su cui emergono le parole della donna che riconosce nell'attesa la sua unica ragione di vita (es. 44).

ESEMPIO 42, *ivi*, bb. 9-11

**2** **6**  
 Timp. *p*  
 I *sim.* *p* *pp* *p* *mf* *p*  
 II *sim.* *p* *pp* *p* *mf* *p*  
 III *sim.* (senza striscione) *p* *pp* *p* *mf* *p*  
 Tamb. mil. c.c. *pp* *p*  
 Tomtom *mf* *p*  
 Tngl. *pp*  
 Piatto *pp*  
 Piatto sosp. *pp*  
 Marimb. *p*  
 Vbr. *mf*  
 Arpa *sim.* *f* *ff*  
 Pho. *stacc.* *mf* *ff* *mf* *ff*  
 Hilda  
 (spoken) *p* *mf* *ff* *mf* *ff*  
 (gesprochen)  
 "I shall con - quer it, my honey-sweet bride, my com - fort,  
 „Ich be - zwing den Berg, du zärt - liche Braut, Ge - lieb - te,  
**2** **6**  
 Vla. *sim.* *ff* *p*  
 Vcl. *sim.* *ff* *p*  
 Cb. *ff* *p*

ESEMPIO 43, *ivi*, bb. 16-21

16 (5) 17 (4) 18 (5) 19 (4) 20 (5) 21 (4)

Timp.

Cel.

Vib. *ppp sempre*

Chit.

Arpa

Hilda

Yearn - - ing for night, I lay in the lit - - ter of our crav - - ings, wak - - ed, drowled in the  
*Su - - chend die Nacht blieb ich im La - - ger unsrer Seh - - sucht zu - - ruck, zö - - gernd im*

ESEMPIO 44, *ivi*, bb. 29-37

29 (4) 30 (5) 31 *Molto Calmo* (ca. 60) 32 33 34 35 36 37

Fl. a. *Fl. contralto (male real)*

Timp.

Chit.

Vib.

Arpa

Hilda

-weighed of - - ter his good - - bye. It was. It is. I am not un - - less I wait.  
*- freit und zeh Abschiedswort. So wirt. So ist. Ich bin nur währet ich wirt.*

35 *molto rit.* 36 *ancora rit.* 37

Fl. a.

Chit.

Hilda

rose. I dressed in this dress.  
*Ich stand auf Ich wähl - - te dies Kleid.*

Poi ostinato e melodia del flauto si uniscono (*A tempo*), finché l'eco della voce dell'amato sembra risuonare nel presente riconfermandosi come unica ragione d'essere. Nel recitativo finale ritorna l'accompagnamento dell'inizio e Hilda si rivolge direttamente allo sposo, rinnovando la promessa di attesa e immaginando il rinascere della passione al suo ritorno.

Il monologo presenta alcune volute somiglianze con l'inizio della scena di follia di *Lucia di Lammermoor*. Così Kallman a Henze:

Hulda's [poi Hilda] opening recitative is conceived as a free semi-lyric piece somewhat in the manner of Lucia's «Il dolce suono» at the opening of her mad scene. Very beautiful and nostalgic, and here with an undertone of her delicious memories of losing her virginity.<sup>186</sup>

Anche Lucia attaccava ascoltando interiormente la voce dell'amato («Il dolce suono») e rievocando il loro ultimo incontro prima della partenza. Poi si rivolgeva direttamente ad Edgardo immaginando il giorno delle nozze («Ardon gl'incensi»), mentre il flauto accompagnava il ricordo di un passato felice. Le due donne sono dunque accomunate dal distacco dal mondo circostante (in Hilda ciò è palese anche nell'abbigliamento), e la loro follia rimane possibilità unica di fuggire da una realtà che non ha permesso loro di vivere l'amore. L'infelicità di Hilda non è però generata da condizionamenti sociali, come in Lucia, ma solo da un caso fortuito.

#### b. *la follia profetica di Hilda* (1.4)

Dopo la levata del siparietto, la vicenda personale di Hilda lascia spazio al suo ruolo di profetessa. La donna anticipa gli eventi nella visione, attraverso un condensato di richiami e allusioni. La sua 'narrazione visionaria' inizia in recitativo alla presenza degli altri personaggi. Il poeta presenta a Toni la sua compagna e la stretta di mano dei due giovani provoca la visione, che tardava insolitamente a giungere da una settimana: la concomitanza è perfettamente

<sup>186</sup> Lettera cit., p. 33.

visibile perché Hilda emette un grido e lascia cadere il lavoro a maglia. La donna percepisce quel saluto come l'inizio della catastrofe, che vedrà il poeta guidare spietatamente gli eventi a favore della sua ispirazione. La visione prosegue nell'aria ascoltata solo da Mittenhofer, poiché gli altri escono durante il sestetto:

I.4 APPEARANCES AND VISIONS

bb.

Scena:

– C invita H in sala	431-443
– ingresso del poeta e presentazione dei due amanti	444-464
Recitativo di H	465-510
Sestetto	511-525
Aria di H	526-591

I poeti organizzarono la sezione precedente al sestetto in quattro quintine di quinari, modellate sull'aria «Al dolce guidami» dalla scena di follia dell'*Anna Bolena* di Donizetti. A confronto la prima strofa con le variazioni prosodiche (s=sdrucchiolo, p=piano, t=tronco):

ANNA BOLENA (II.12)

HILDA (HEL, I.4)

Al dolce guidami	s	Snow falls on blossoming	s
castel natio,	p	woodland and meadow	p
ai verdi platani,	s	swiftly to-morrow.	p
al queto rio	p	What shall be hidden?	p
che i nostri mormora	s		
sospiri ancor.	t	under its fold.	t

Henze ne fece un recitativo articolato in due sezioni di pari lunghezza, ognuna corrispondente a due quintine (bb. 465-487: vv. 1-10; bb. 488-510: vv. 11-20), e articolò le frasi musicali sulla sintassi del testo. Nelle prime due strofe, che si concentrano sull'immagine della neve che imbianca rapidamente i prati in fiore (allusione alla tempesta sul ghiacciaio) l'andamento della voce è solo leggermente melismatico. Diventa invece più movimentato nella terza strofa, quando Hilda accenna al sacrificio di Elizabeth e Toni perpetrato da Mittenhofer per nutrire la sua ispirazione e terminare il poema:

ESEMPIO 45, HEP, I.4, bb. 491-493

L'ultima strofa propone un interrogativo («Paired in the sacrifice, / do they die justly / though it be fated?»), in cui vi è il germe dei seguenti tentativi di Hilda di modificare il corso dei fatti. Esso è evidenziato dall'ingresso degli archi, che eseguono una figurazione reiterata:

ESEMPIO 46, *ivi*, bb. 498-500

Dopo il sestetto, in cui Hilda si rivolge direttamente agli amanti e Mittenhofer esorta gli altri ad abbandonare la sala, la visione prosegue nell'aria, organizzata in due sezioni corrispondenti al cambio di metro (in A due coppie di un novenario e un settenario inframmezzati da tre senari, in B quintine come nel recitativo). Esse sono suddivise al loro interno in base al numero delle strofe (tre in A, due in B):

sezione A       $a^1$ : 526-541,  $a^2$ : 542-555,  $a^3$ : 556-569



sezione B       $b^1$ : 567-577,  $b^2$ : 578-591

Il testo della sezione A mette in relazione un'io narrante (=I), una figura femminile (=she) e una maschile (=he):

	TESTO	PERSONAGGI
1.	<i>I gave her laurel ever-green She had no will to wear. My kiss was like fever, She begged me to leave her Ever in its care.</i>	<i>I e she</i>
	<i>I gave to him a name to keep That was not hers to bear.</i>	<i>I e he con esclusione di she</i>
2.	<i>She gave me flowers holy-white That were not his to wear.</i>	<i>I e she con esclusione di he</i>
	<i>His kiss was like fever, He held her forever Only, only there,</i>	<i>he e she</i>
	<i>And gave to me a tear to weep Not hers alone to bear.</i>	<i>he, she e I</i>
3.	<i>They gave each other roses wild ecc.</i>	<i>he e she</i>

Interpretando i tre personaggi come Mittenhofer (=I), Elizabeth (=she) e Toni (=he), la vicenda narrata è esattamente quella dell'opera. La prima strofa descrive il rapporto del poeta con gli amanti prima del tradimento: l'alloro rimanda al ruolo di Elizabeth quale musa ispiratrice e gli ultimi due versi a quello di figlioccio di Toni. La seconda stanza si riferisce all'innamoramento dei due e quindi al tradimento di Elizabeth. La terza descrive infine l'illusione di poter vivere il nuovo amore (*they* sostituisce *he* e *she*). Il vocalizzo alla fine delle prime due strofe conetterà l'aria alla vicenda dei due giovani, quando sarà ripreso dietro la scena prima dell'ingresso di Hilda nell'atto secondo (II.9), alludendo a come il contenuto del brano si sia avverato (svelato il tradimento, Elizabeth ha scelto Toni).

La sezione B è introdotta da un *solo* del violoncello e riprende l'immagine della neve ora associata ad orme solitarie che ascendono la montagna. Anch'essa prefigura il destino dei due, e

intanto nell'orchestra sembra che riecheggino i passi descritti (ottoni, grancassa, violoncelli e contrabbassi, es. 47). La visione si conclude con una cadenza su «snow», parola appositamente isolata dai poeti per una «‘mad scene’ cadenza».<sup>187</sup> Seguono due versi parlati che celano una vena di amarezza: la visione è terminata e niente potrà contrastare l'ineluttabilità del destino.

ESEMPIO 47, *ivi*, bb. 578-580

Cor. *con sord. d'ottone*  
 Tr. *con sord. d'ottone*  
 Trbne. *con sord. d'ottone*  
 III *ppp* Gran cassa *(appena udibile)* (O) Tamtam *p*  
 Cel.  
 Vibr.  
 Arpa  
 Pno.  
 3  
 Vcl. *Tutti, pizz. senza sord.*  
 Cb. *ppp*  
 Footsteps un-fol-lowed  
 Ein-sa-me Fuß-spur,

<sup>187</sup> Lettera cit., p. 34.

c. *la follia colpevole di Carolina* (III.5)

Il quinto episodio dell'atto terzo («Mad Happenings») è la scena di follia di Carolina alla presenza di Mittenhofer, dopo la complicità al suo silenzio: sebbene sapesse che i due giovani fossero sul ghiacciaio, non ne ha dato notizia a Mauer per non contraddire il poeta. La caduta di un oggetto pesante dalla scrivania è l'inizio 'sonoro' della sua demenza, oltre che eco del lancio mancato della boccetta di inchiostro alla fine dell'atto secondo (II.9).<sup>188</sup> La segretaria aveva già parzialmente mostrato la propria debolezza spirituale nell'atto primo, quando vaneggiava pensando alla morte (I.7). Il ruolo di «Servant of the Servant of the muse», costantemente rispettato anche a discapito della sua salute e delle sue tasche, ora si rivela nella sua vacuità.

La scena è organizzata in quattro sezioni:

III.5 MAD HAPPENINGS	bb.
Recitativo M e C	355-394
Cantabile C «I'll build a fire and tend it»	395-445
Recitativo C - arioso M - recitativo C	446-489
Cabaletta C «A day has gone»	490-521

Nel recitativo iniziale il poeta, fingendosi preoccupato per la salute della segretaria, tenta di liberarsene: non ne ha più bisogno ora che il poema è compiuto. Carolina prende così coscienza della sua solitudine, poiché ha dedicato l'intera vita esclusivamente al 'mostro' Mittenhofer.<sup>189</sup> Inoltre sente che il suo atto di omertà le peserà irrimediabilmente sulla coscienza («and overnight all will be changed, Master, all...»).

Nel cantabile (due strofe con rima) le frasi musicali aderiscono perfettamente alla sintassi dei vaneggiamenti piuttosto che alla struttura poetica. La donna prende atto che non le resta che continuare ad occuparsi del poeta. Corre ad accendere il fuoco quasi volesse bruciare la sua sofferenza. Poi abbracciando la sciarpa di Hilda esprime il desiderio di una famiglia che non ha mai

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 34

<sup>189</sup> «admit / your own dear monster laughable a bit» le aveva detto Hilda salutandola (HEL, III.2).

avuto. La vedova aveva ragione: Carolina si sente davvero una «childless dreaming baby» (III.2). Poi ritorna l'immagine della neve della visione di Hilda, mentre l'accompagnamento si fa più vivo e sonoro (*Allegro*) come il senso di colpa della donna.

Il recitativo seguente rievoca ancora alcuni elementi della visione (l'Eden e le rose), e Carolina, sempre più irrequieta, s'illude di poter dimenticare il passato «innaffiando le sue rose quotidianamente»: continuare a prendersi cura del poeta è tutto ciò che le rimane. Ma Mittenhofer ribadisce con veemenza la propria spietatezza, e fin dall'introduzione dell'orchestra si presagisce il terrore delle sue parole (es. 48).

Le parole del poeta suonano come una sentenza di morte: a Carolina non resta che scoppiare in una risata isterica e continuare a celare a se stessa la realtà. Poi, notando che l'orologio si è fermato, attacca la cabaletta (*Misterioso*) con voce inespressiva su un accompagnamento quasi impercettibile di figurazioni ostinate: ormai non c'è più spazio per la ragione (es. 49).

Se la demenza di Hilda si collocava nel filone delle follie femminili causate dalla sofferenza d'amore (Amina nella *Sonnambula*, Lucia o Anna Bolena, tra i tanti esempi), la pazzia di Carolina deriva dal senso di colpa per la sua omertà. Considerato il parallelismo che Henze istituisce tra il monologo del poeta e il recitativo di Macbeth «Perfidi! All'Anglo contro me v'unite» (*Macbeth*, IV.5),<sup>190</sup> si potrebbe parimenti accostare la scena di follia di Carolina al sonnambulismo di Lady Macbeth. Come Macbeth, il poeta ambisce al dominio ed è disposto a distruggere ogni antagonista per raggiungere i suoi obiettivi, e come la Lady, Carolina diventa folle per il suo senso di colpa. Vi è però una differenza sostanziale tra le sue donne: Carolina è complice inerme del poeta, mentre Lady Macbeth è ispiratrice dei delitti del marito, ed è pronta a compensare ogni suo momento di esitazione.

<sup>190</sup> HWH, *Una spiegazione* cit., p. 173.

ESEMPIO 48, HEP, III.5, bb. 470-473

**Pesante (♩ = 72)**

470 *molto rit.*

471 472 473

Fl. c. a. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

C. i. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Clar. basso *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Fag. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Cor. *senza sord.* *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Tr. *senza sord.* *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Trbn. *senza sord.* *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Timp. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

II *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Marimb. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Arpa *p* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Pno. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Carilina *pppp* *lunghissima*  
la me t...  
mit mir t...

*molto rit.* **Pesante (♩ = 72)**

sul G.

Viol. 1 *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Viol. 2 *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Via. *trem. strato* *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Vol. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Cb. *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*

ESEMPIO 49, *ivi*, bb. 496-499

496 497 498 499

I Tamb  
II Chokali  
III Bantam

Cel.

Marimb.

Vib.

Mand.

Chit.

Arpa

Pna.

Carolina

day has gone un-marked up-on; no tell-ing chime di-vid-ed time in use-ful  
 Tag zer-rinnt, da-hin die Zeit. Kein Glö-ckchen-tag zer-teilt den Tag für E-wig -