

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

IN MUSICOLOGIA



Hans Werner Henze sulle scene liriche:

da Boulevard Solitude a Elegy for young lovers

CANDIDATA:

Federica Marsico

N.° MATRICOLA 386623

RELATORE:

prof. MICHELE GIRARDI

CORRELATORE:

prof.ssa ANGELA IDA DE BENEDICTIS

ANNO ACCADEMICO 2010/2011

Ai miei genitori

INDICE

Introduzione	p. VII
Elenco delle fonti e sigle impiegate nel testo abbreviazioni	p. IX
Abbreviazioni dei nomi degli strumenti	p. XIII
I. Il successo di un <i>outsider</i>	
1. La ricerca di sé: dalla guerra al distacco da Darmstadt	p. 1
2. Aneliti libertari per una musica ‘impura’: uno sguardo sull’impegno politico	p. 14
3. Il teatro musicale europeo degli anni Cinquanta: tra spinte innovatrici e tradizione	p. 23
II. Le opere liriche dal 1952 al 1961	
1. Isolamento dell’individuo e impotenza delle passioni: <i>Boulevard Solitude</i>	
1.1 Un soggetto di successo per un’opera a numeri	p. 35
1.2 Tra opera e balletto	p. 38
1.3 Una nuova ‘Manon’ dalle forme del passato	p. 42
2. Potere liberale per un’utopica sconfitta del male: <i>König Hirsch</i>	
2.1 Al Sud, lontano da Darmstadt	p. 63
2.2 Eclettismo senza riserve sulle tracce del passato	p. 66
3. Trionfo del libero arbitrio: <i>Der Prinz von Homburg</i>	
3.1 L’etica della libertà	p. 89
3.2 <i>Literaturoper</i> tra melodramma italiano e dramma morale	p. 92
3.3 Dialogo interiore come focalizzazione della crescita	p. 99

4.	Egoismo del singolo e illusioni della collettività: <i>Elegy for young lovers</i>	
4.1	Un'opera da camera metateatrale	p. 114
4.2	Follie a confronto	p. 124
III.	Conclusioni	p. 137
	Ringraziamenti	p. 139
	Bibliografia	p. 141

Introduzione

Heulendes hat die Musik, das ist eine Aufgabe, und Besänftigendes.¹

Così, appena sei anni fa, Hans Werner Henze definiva l'essenza della musica: un ululato, che ha i toni del lamento e del pianto, che è sfogo dei tormenti esistenziali. E lo sfogo è liberazione, che placa le contrazioni interiori e dona quiete. Il creatore di suoni si sente investito di una *Aufgabe*, che va al di là dell'esistenza individuale e che aspira all'universalità. Egli si fa interprete dello *Heulendes* dell'uomo continuamente teso tra giubilo e delusione, e la sua musica fa sì che le lacrime vengano ascoltate e trovino consolazione nei suoni.

Tra le abbondanti dichiarazioni di poetica, che aiutano a districarsi nelle trame dell'estetica di Henze, si sono scelte proprio queste parole perchè aiutano a fare luce sulla sua produzione teatrale degli anni Cinquanta. Per le quattro opere prese in esame in questo lavoro, che coprono l'arco di un decennio, Henze adottò definizioni di genere della tradizione drammatico-musicale (*Lyrisches Drama* per la prima, *Oper* per le successive tre), sottolineando così di non volersi porre in alterità rispetto ad essa: non poteva essere altrimenti, data la sua passione per il melodramma ottocentesco, a cui dichiarò sempre d'ispirarsi. Per il suo esordio, a soli ventisei anni, scelse un soggetto che gli offrisse un campo d'azione intertestuale: muovendosi fra gli intrecci della *Manon* di Prévoist e della *Dame* di Dumas presentò in chiave moderna il famoso soggetto elaborato nei capolavori di Massenet e Puccini. Poi si confrontò con Gozzi, a segnare degnamente il suo amore per l'Italia, che non fu solo rifugio dai pregiudizi dell'odiata-amata patria ma soprattutto luogo di ricerca di sé. L'Italia del Rinascimento e dei miti antichi era inoltre la terra della classicità, che ha accompagnato costantemente la vena creativa di Henze. La patria d'elezione fu anche terra di un isolamento desiderato,

¹ HANS-JÜRGEN HEINRICHS, e HWH, *Es ist so, als ob ich nicht der Autor sei*, in HANS-JÜRGEN HEINRICHS, *Schreiben ist das bessere Leben: Gespräche mit Schriftstellern*, München, Antje Kunstmann, 2006, pp. 296-313: 310.

necessario per scoprire i propri bisogni esistenziali e confrontarsi con la propria interiorità. La scelta di Kleist, un poeta tormentato, alla continua ricerca di una felicità che si rivelò poi un'illusione, fu perciò quasi logica. Nel grande poeta tedesco Henze trovava l'espressione dei propri tormenti che condivise a lungo con l'amica di sempre Ingeborg Bachmann. Il decennio si chiuse con l'approdo ad un soggetto originale, uscito dalla penna del grande Auden: la sua poesia donò al compositore una materia a tratti oscura ed estremamente crudele.

Ma qual è la relazione tra la citazione riportata in esergo e questo teatro? La risposta è rintracciabile nelle opere prese in esame, in cui si rinvergono già gli aneliti libertari che esploderanno in aperto impegno politico nel decennio seguente, e un desiderio latente di farsi carico di una *Aufgabe* civilizzatrice. Attraverso l'analisi di quadri, scene o episodi si è cercato di individuare i tratti peculiari di una drammaturgia che ha fatto di Henze uomo di successo in un decennio ricordato nella storia della musica per l'esplosione dell'avanguardia postbellica, e in cui la storiografia pose spesso in margine esperienze non riconducibili a quel filone.

Si ringraziano il Teatro delle Muse di Ancona e il Teatro di San Carlo di Napoli per la gentile concessione della registrazione video dell'*Elegy for young lovers* (stagione lirica 2005-2006); la casa editrice Schott per il prestito delle partiture del *König Hirsch* e del *Prinz von Homburg*; l'Universität für Musik und Darstellende Kunst di Graz per la gentile concessione della registrazione audio del *Re Cervo* (25-28 maggio 2006, dir. Wolfgang Schmid).

Elenco delle fonti e sigle impiegate nel testo

CATALOGHI DELLE OPERE

HENZE, HANS WERNER [=HWH], *Verzeichnis der veröffentlichten Werke*, Mainz, Schott, 1996.

SCHOCHOW, RAINER, *HWH: ein Führer zu den Bühnenwerken: a guide to the stage work*, Mainz, Schott, 2011.

FONTI DEI LIBRETTI

DUMAS ALEXANDRE, *Die Kameliendame*, traduzione tedesca di Ingeborg Seyfert, Stuttgart-Wien-San Gallen, Hatye-Verkauf-Zollikofer, 1950 («Janus-Bibliothek d. Weltliteratur», 16).

–, *La dame aux camélias*, Paris, Calmann-Lévy, 1951.

GOZZI, CARLO, *Fiabe teatrali*, introduzione e note di Alberto Beniscelli, Milano, Garzanti, 2008³.

KLEIST, HEINRICH VON, *Prinz Friedrich von Homburg*, a cura di Roland Reuß e Peter Staengle, Frankfurt am Main-Basel, Stroemfeld-Roter Stern, 2006 («Sämtliche Werke Brandenburger Ausgabe», 1/8).

PRÉVOST, ANTOINE- FRANÇOIS, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Editions de Cluny, 1947 («Bibliothèque de Cluny», 27).

PRÉVOST D'EXILES, ANTOINE FRANÇOIS, *Manon Lescaut*, traduzione tedesca di Elisabeth von Hase e Walter Hoyer, con un'introduzione di Erich Haase, Leipzig, Dieterich, 1950 («Sammlung Dieterich», 121).

LIBRETTI

Boulevard Solitude, Mainz, Schott, 1951 [=HBL].

Der Prinz von Homburg, Mainz, Schott, 1960 [=HPL].

Elegy for young lovers, Mainz, Schott, 1961 [=HEL].

König Hirsch, Mainz, Schott, 1956 [=HKL].

PARTITURE

Boulevard Solitude, Mainz, Schott, 2000 [=HBP].

Der Prinz von Homburg, Mainz, Schott, 1992 [=HPP].

Elegy for young lovers, Mainz, Schott, 1989 [=HEP].

König Hirsch, Mainz, Schott, 1956 [=HKP].

SCRITTI, LETTERE E INTERVISTE (in ordine cronologico)

Gefahren in der neuen Musik, «Texte und Zeichen: eine literarische Zeitschrift», II, 1955, pp. 213-215.

Undine. Tagebuch eines Balletts, München, Piper, 1959.

Essays, Mainz, B. Schott's Söhne, 1964.

Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1975, a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1976.

Music and Politics: collected writings 1953-1981, London, Faber & Faber, 1982.

Die Englische Katze: ein Arbeitstagebuch 1978-1982, Frankfurt am Main, Fischer, 1983.

Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1984, nuova edizione ampliata a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1984 [=MP].

con JOHANNES BULTMANN, *Sprachmusik: eine Unterhaltung*, in *Die Chiffren: Musik und Sprache: neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, a cura di Hans Werner Henze, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1993, pp. 7-24.

Reiselieder mit böhmischen Quinten: autobiographische Mitteilungen 1926-1995, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1996; trad. it.: *Canti di viaggio*:

una vita, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 23-461 [=CV].

L'Upupa: Nachtstücke aus dem Morgenland: autobiografische Mitteilungen, München, Propyläen, 2003; trad. it.: *Canti di viaggio cit.*, pp. 463-548.

con INGEBORG BACHMANN, *Briefe einer Freundschaft*, München, Piper, 2004; trad. it.: *Lettere da un'amicizia*, a cura di Hans Höller, Torino, EDT, 2008.

intervista con HANS-JÜRGEN HEINRICHS, *Es ist so, als ob ich nicht der Autor sei*, in HEINRICHS, *Schreiben ist das bessere Leben: Gespräche mit Schriftstellern*, München, Antje Kunstmann, 2006, pp. 296-313.

Phaedra: ein Werkbuch, Berlin, Wagenbach, 2007.

FONTI AUDIO

Boulevard Solitude (Zwischenspiel) und weitere Orchesterwerke, Wergo 2004.

Boulevard Solitude, Cascavelle 1989.

Il Re Cervo, Universität für Musik und Darstellende Kunst di Graz (25-28 maggio 2006, dir. Wolfgang Schmid).

Szenen aus «Elegie für junge Liebende», DG 1996.

FONTI VIDEO

Boulevard Solitude, EuroArts 2007.

Der Prinz von Homburg, ArtHaus 1994.

Elegy for young lovers, Teatro delle Muse di Ancona, stagione lirica 2005-2006.

Elegy for young lovers, Teatro di San Carlo di Napoli, stagione lirica 2005-2006.

Hans Werner Henze: memoirs of an outsider, ArtHaus 2001.

«*Was ich suche, ist Wohlklang*», «musica viva» 6, Wergo 2006.

Abbreviazioni dei nomi degli strumenti

LEGNI:

Cfg. = controfagotto

C.i. = corno inglese

Cl. = clarinetto in si_b

Cl.b. = clarinetto basso in si_b

Fg. = fagotto

Fl. = flauto

Fl.ca. = flauto contralto

Ob. = oboe

Ott. = ottavino

OTTONI:

Cr. = corno in fa

Tb. = tuba

Tr. = tromba in do

Trbn. = trombone

PERCUSSIONI:

Cla. = claves

Glock. = glockenspiel

Mar. = maracas

Pt. = piatti

Tam. = tamtam

Tamb. = tamburo

Tamb.mil. = tamburo militare

T.llo = tamburello

Tom. = tomtoms

Tp. = timpani

Trg. = triangolo

Vibr. = vibrafono

W.b. = wood block

Xil. = xilofono

ARCHI:

Cb. = contrabbasso

Vcl. = violoncello

Vl. = violino

Vla. = viola

STRUMENTI A PIZZICO:

Chit. = chitarra

Mand. = mandolino

STRUMENTI A TASTIERA:

Fis. = fisarmonica

Cel. = celesta

Cemb. = clavicembalo

Pf. = pianoforte

CAPITOLO PRIMO

Il successo di un *outsider*

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

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

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

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

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

⁴ CV, p. 73.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

molto la sua scrittura:

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

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

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

¹¹ CV, p. 125.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ CV, p. 82.

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

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

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

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

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

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

¹⁹ CV, p. 92.

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

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

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

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

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

²¹ CV, p. 84.

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

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

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

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

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

²³ CV, pp. 113-114.

in Henze un sentimento di ripugnanza per la propria nazione:

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

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

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

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

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

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

²⁴ *Ivi*, p. 120.

²⁵ *Ivi*, p. 130.

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

²⁷ *Ivi*, pp. 134-135.

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

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

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

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

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

per scegliere di rimanere solo nel mio anticonformismo.³¹

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

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

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

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

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

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

³¹ CV, p. 128.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ CV, p. 147.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ HWH, *Musica impura* cit., p. 197.

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

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

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

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

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

⁴⁵ CV, p. 212.

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

⁴⁷ *Ivi*, pp. 371-372.

⁴⁸ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ CV, p. 323.

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

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

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

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

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

Dopo la celebrazione della rivoluzione cubana nella sesta

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

⁵⁷ CV, p. 238.

⁵⁸ *Ivi*, p. 242.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁴ *Ivi*, p. 140.

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ CV, pp. 341-342.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁶ CV, p. 86.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁰ CV, pp. 139-140.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁶ *Ivi*, p. 369.

⁹⁷ *Ibidem*.

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.⁹⁸

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 degli 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

⁹⁸ CV, p. 105.

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

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.¹⁰⁰ 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.¹⁰¹

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.¹⁰² Mentre a Darmstadt si individuava nell'opera di Webern il punto di partenza obbligato per il rinnovamento del linguaggio e si rifiutava qualsiasi

⁹⁹ 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.

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

¹⁰¹ *Ivi*.

¹⁰² «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 Piencikowski, 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 approdaronò 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.¹⁰³

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

¹⁰³ HWH, STRASFOGEL, *All knowing music* cit., p. 137.

PERSONAGGI

Manon Lescaut
Armand des Grioux
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.¹⁰⁴ 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).

¹⁰⁴ 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.¹⁰⁵

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:¹⁰⁶

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.¹⁰⁷

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

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

¹⁰⁶ 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.

¹⁰⁷ CV, p. 97.

con Ponnelle.¹⁰⁸

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. Dostojevskij, 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.¹⁰⁹ Seguì *Maratona, tanzdrama* 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.

¹⁰⁸ I due balletti furono completamente rivisti negli anni Novanta. Al primo Henze aggiunse il sottotitolo *Exercise mit Strawinsky 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*.

¹⁰⁹ 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.¹¹⁰ 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):¹¹¹

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

¹¹⁰ 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.

¹¹¹ 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-père	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-fils	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 Ravoir 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; O¹, 14-25; -, 26; O², 27-38; -, 39; O³+1, 40-51+52; -, 53; O⁴, 54-65; -, 66; O⁵+1, 67-78+79; -, 80; O⁶+1, 81-92+93; -, 94; R, 95-96; O⁷+3, 97-108+109-111; -, 112; O⁸ (= O²), 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

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 (O¹): 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):¹¹²

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 Lautsprecher bekannt on the shoulder by way of
 gemacht. Francis erhebt sich, klopfte Armand
 abtatschend auf die Schulter und geht.

G.P.

Pk. *p*

Glöckenpiel *p*
 sounds as written
 Klang der Glöcke wie notiert

Vibraphon *p*

Trgl. **G.P.** 2 3 5,6

Kl.Tr. m. S.

Kl.Tr. o. S. *p*

R.H.

Tam-Tam

kl. Bck.

Tam-Tam

Harfe **G.P.** 1 4

¹¹² 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

Pk. *p*

Mandoline *p*
 erstweise ein Klavier, dessen Hämmer mit Reißnägeln besetzt sind
 may be substituted by a piano with hammers studded with drawing-pins

Glöcksp. *p*
 8

Vibr. *pp*
 9 11,12

Trgl.

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

Kl.Tr. o. S. *p*

R.B.

R.H.

Tom-Tom

kl. Bck.

Tam-Tam

Hrf. *p*
 7 10

Klavier *pp*
p

ESEMPIO 2.c, serie

All'ingresso di Manon e Lescaut (O²) 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

Musical score for Example 3, showing four parts of trumpets in C. The parts are labeled 2., 3., 4., and 1. Pos. Each part has a dynamic marking of 'p espr.' and instructions 'with hard mute mit scharfem Dpfr.'.

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 (O³): 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

Musical score for Example 4, showing the vocal line for Manon. The lyrics are: 'Mäd-chen mit vie-len Träu-men, mit vie-len Seh-n sucht und gro-ßer Ein-sam-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 (O⁴⁻⁵) 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.¹¹³ 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

Musical score for Example 5.a, showing the vocal line for Armand. The lyrics are: 'bis zum En-de der Welt. To the end of the world.'

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

Musical score for Example 5.b, showing the vocal line for Manon. The lyrics are: 'ei-ne A-dress-e. an ad-dress.'

¹¹³ 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 Si₃ 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

Finalmente Armand dà sfogo alla propria passione, rivolgendosi a Manon in forma esplicita (O⁷), 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 (O⁸) 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 fatiscente 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*:

1.gr. Fl. *mf* A

Ob. *p* *pp*

1. Klar. *p* *pp*

Hrf.

Manon *p* *pp*
Non, je n'ai rien vu de si beau. Non, je n'ai rien vu de si beau.

Armand *pp*
Non, je n'ai rien vu dit la Ma - riée.

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 domina 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:

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

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

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.¹¹⁴

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.¹¹⁵

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

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

¹¹⁵ 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 ineggia 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 for Example 11, HBP, n. 12, bb. 1-9, is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows from top to bottom: Klav. (Piano), Tenor, Chor (Chorus), Bass, Armand, Francis, Vcl. (Violin), and Kb. (Cello). The score is in 3/4 time and features a variety of musical textures. The Chor part includes lyrics in Italian: "Ah... Lesbia mi di-cit sem-per ma-le nec-ta-cet unquam de-me. An." and German: "Lesbia mi di-cit semper ma-le nec-ta-cet un-quam de-me: Les-bia me dispe-". The Vcl. part includes performance instructions: "Quiet, almost heavy crotchets" and "Ruhige, fast lastende". The Kb. part is marked *ppp*. The score shows a complex interplay of voices and instruments, with the chorus providing a central narrative element.

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

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.¹¹⁶ 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'amata¹¹⁷ (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 1* 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.¹¹⁸ 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,¹¹⁹ anche qui modificati: chiede che si facciano garanti della *propria* fedeltà. D'altronde, perché nutrire dubbi verso Armand?

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

¹¹⁷ 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.

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

¹¹⁹ «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, dodecafonìa, 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.¹²⁰

¹²⁰ 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).¹²¹ 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.¹²² 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).

¹²¹ Cramer scrisse poi per Blacher il libretto di *Preußisches Märchen* e per Gottfried von Einem quello del *Prozess* (insieme a Blacher).

¹²² 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.¹²³

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.¹²⁴

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

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

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

vicenda maggiormente psicologizzata,¹²⁵ 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 folklore, 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.¹²⁶

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

¹²⁵ HWH, *Über «Re Cervo»* cit., p. 37.

¹²⁶ *Ibidem*.

di Fonologia della RAI fondato l'anno precedente (*Mutazioni* di Berio e *Notturmo* di Maderna),¹²⁷ 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):¹²⁸

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

¹²⁷ 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.

¹²⁸ 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.¹²⁹ 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

¹²⁹ 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 M¹** («Ich werfe die Netze aus. Mein Fischzug beginnt»), es. 13.a), bb. 228-235

B **bb. 236-238 M²** («So werf ich das Netz aus. Mein Fischzug beginnt»), es. 13.b), 238-245, 246-253, 254-261, **262-264 M³** («Ich werfe das Netz aus! Mein Fischzug beginnt!», es. 13.c)

A' **bb. 265-274, 273-274 M⁴** («und ich werfe sie aus. Mein Fischzug beginnt!», es. 13.d)

ESEMPIO 13.a, HKP, I,2, bb. 226-227: M¹



ESEMPIO 13.b, *ivi*, bb. 236-238: M²



ESEMPIO 13.c, *ivi*, bb. 262-264: M³

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 - rentrit.

Va.

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

Clar. basso

Fg. 1

Cfg.

Tamtam
battuto con un pezzo di filo
pp

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

Statthalter

wilst du sie fan-gen? Ich hasse das Licht, das da wärmt und wächst.

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

Statthalter

Hört ihr den Wind - - - zug durch die Nacht?

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



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



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.¹³⁰

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

¹³⁰ 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.¹³¹ 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)¹³²

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

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

¹³² 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.¹³³

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:¹³⁴

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



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

¹³³ CV, p. 135.

¹³⁴ 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

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*).¹³⁵ 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.¹³⁶

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

¹³⁵ 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.

¹³⁶ 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*

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*

ESEMPIO 27, *ivi*

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 zitteriger Ton durch die mediterrane Winternacht.¹³⁷

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

¹³⁷ 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.¹³⁸ 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 incontrare 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):

¹³⁸ Sulla genesi della canzone cfr. BRUNA CATALANO GAETA, *E. A. Mario: leggenda e storia*, Napoli, Liguori, 2006².

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

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):¹³⁹

¹³⁹ Li 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».

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.¹⁴⁰

La *pièce* fu l'ultima scritta da Kleist, pochi mesi prima del suicidio.¹⁴¹ 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

¹⁴⁰ 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.

¹⁴¹ 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,¹⁴² 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.¹⁴³

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).¹⁴⁴ 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.¹⁴⁵

Anche il nuovo soggetto fu però accantonato, e alla fine del 1957 Henze propose il dramma di Kleist,¹⁴⁶ 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,

¹⁴² Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften, a cura di Ludwig Tieck, Berlin, G. Reimer, 1821.

¹⁴³ 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.

¹⁴⁴ *Ivi*, lettere n. 31, 34 e 41, pp. 38, 42 e 50.

¹⁴⁵ *Ivi*, lettere n. 64 e 65, pp. 74-76.

¹⁴⁶ *Ivi*, lettera n. 109, pp. 116-118.

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

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.¹⁴⁸

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.¹⁴⁹

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

¹⁴⁷ 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.

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

¹⁴⁹ 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 1920.¹⁵⁰ Protagonista è un medico di campagna, chiamato nel cuore della notte a curare un giovane ammalato. Giunto nella casa del moribondo, non può fare

¹⁵⁰ 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.¹⁵¹ 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.¹⁵² 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 1952.¹⁵³ 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 Montetrasto, 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.

¹⁵¹ 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.

¹⁵² *Una biografia* cit., pp. 27-28.

¹⁵³ 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.¹⁵⁴ 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
ATTO PRIMO	ATTO PRIMO
sc. 1-4	sc. 1
sc. 5-6	sc. 2
ATTO SECONDO	
sc. 1-10	sc. 3
ATTO TERZO	ATTO SECONDO
sc. 1	sc. 4
sc. 5	sc. 5
sc. 3-5	sc. 6
ATTO QUARTO	
sc. 1	sc. 7
sc. 3-4	sc. 8
ATTO QUINTO	ATTO TERZO
sc. 1-9	sc. 9
sc. 10-11	sc. 10

¹⁵⁴ 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.¹⁵⁵

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).¹⁵⁶ 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).¹⁵⁷

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

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

¹⁵⁷ «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'Amphytrion* e *Die Familie Schroffenstein*).¹⁵⁸ Aggiunse inoltre alcuni versi dello scrittore, tratti dalla *Penthesilea*,¹⁵⁹ 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)

¹⁵⁸ 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.

¹⁵⁹ *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.¹⁶⁰ Tale prospettiva spiega anche l'attenuazione del contrasto tra il principe e l'Elettore¹⁶¹ 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

¹⁶⁰ 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).

¹⁶¹ 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
Homburg invoca la fortuna, «Nun denn, auf deiner Kugel», mutazione	
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
n. 5: Homburg vede la sua fossa, «O Gott! Ich seh das Grab»	
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:	
a. Homburg medita sulla morte, «Das Leben nennt der Derwisch»	
b. dialogo	H, N
ATTO III	
n. 9 - Camera dell'Elettore:	
a. dialogo	Elettore, ufficiali
b. Homburg accetta la condanna	detti, H
c. l'Elettore concede la grazia	H esce, detti
n. 10 - Giardino del castello:	
a. Homburg accetta la morte, «Nun, o Unsterblichkeit»	
b. dialogo	H, HO
c. coro finale	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

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

Example 31 shows a musical score for the first part of a scene. It includes parts for two Cornets (Cor. 1 & 2), Timpani (Timp.), Percussion (Pho.), and Kettförmige (Kf.). The Kf. part has lyrics: "Rasch - zu Pferd, ihr Herrn! ... Noch vor der Sonn' im Schlachtfeld woll'n wir sein!". The score is marked "senza sord." and includes dynamic markings like *mf* and *ff*.

La sonorità grave dell'introduzione prosegue con l'attacco della voce, che si mantiene nel registro medio (Re₂-Si₂). 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

Example 32 shows a musical score for the second part of a scene. It includes parts for P.v.H. (Piano vocal) and Kettförmige (Kf.). The P.v.H. part has lyrics: "luf - - tet, roll' her - an!". The score includes dynamic markings like *mf* and *ff*.

Il sogno di vittoria prosegue nella sezione b, con brillanti arcate degli archi acuti che imitano il volo della fortuna attraverso ampi intervalli melodici.¹⁶² Il monologo assume poi i toni della sfida¹⁶³ 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	x
Ob.				x			x	x			x	x
C.i.				x	x	x	x	x			x	x
Cl. in si _b				x	x	x	x	x			x	x
Cl.b.				x	x	x	x	x			x	x
Fg. I		x	x	x	x	x	x	x		x	x	x
Fg. II				x	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	x	
Vla.		x		x	x	x	x	x		x	x	x
Vcl.			x	x	x	x	x	x		x	x	x
Cb.			x	x		x	x	x		x		x

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

¹⁶³ «Heut', Kind der Götter, such ich, Flüchtiges, / 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 vittoria¹⁶⁴ 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 *Ernani* 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

¹⁶⁴ «Wärs't du auch siebenfach, mit Eisenketten, / am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!» (HPI, *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 scena¹⁶⁵ 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).

¹⁶⁵ 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

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

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

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

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 bisrome 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.

Fl. 1

Cor. 1
2

F.v.H.

Viol. 1
2

Via. unis.

Vcl.

Cb.

3/4 4/4

p

pp con sord.

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

Trbn. 1

Timp.

P.v.H.

Via.

Vcl. unis. pizz. arco

Cb. unis.

pp *f*

will man mit Nacht um - schat - ten, die - sen Bu - - sen mit mör - derischen Kü - geln mir durchbohren?

c. «Das Leben nennt der Derwisch»

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).¹⁶⁶

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):

P.v.H.

p

Das Le - ben nennt der Derwisch ei - ne Rei - se, und ei - ne kur - - ze.

¹⁶⁶ 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* $\text{♩} = 80$) 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

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 (*Due 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 (lì 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.¹⁶⁷

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



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

¹⁶⁷ 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 incarna 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 vanta 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 potè frequentare assiduamente il «Caffè internazionale da Maria», luogo di ritrovo per artisti e intellettuali di fama mondiale,¹⁶⁸ e conoscere così Wystan Hugh Auden, che dal 1948 trascorse le vacanze estive sull'isola insieme al compagno Chester Kallman.¹⁶⁹ 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

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

¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰

Auden propose di elaborare in chiave moderna il romanzo erotico *Dafni e Cloe* di Longo Sofista (ca. III secolo d.C),¹⁷¹ 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*.¹⁷²

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.¹⁷³

Alla fine si optò per lo psicodramma da camera e nell'estate del 1959 il compositore trascorse alcuni giorni nella casa di Auden a Kirchstetten 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

¹⁷⁰ CV, p. 174.

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

¹⁷² La lettera è riportata in CV, pp. 173-174.

¹⁷³ 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.¹⁷⁴

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 tormenta 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

¹⁷⁴ 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.¹⁷⁵ 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).¹⁷⁶

Henze adopera 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)

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ 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.¹⁷⁷

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 Hofmannsthal (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 Hofmannsthal:¹⁷⁸

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

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹ 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.¹⁸⁰ 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.¹⁸¹

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 soffre 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)?

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

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

¹⁸¹ 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 shrewd 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»),¹⁸² 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 li 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.¹⁸³

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

¹⁸³ 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».¹⁸⁴ 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.¹⁸⁵

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

¹⁸⁴ Lettera cit., p. 33. La traduzione è di chi scrive.

¹⁸⁵ 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:

ESEMPIO 41, HEP, I.1, bb. 1-3

The image shows a musical score for a vocal solo and orchestra. The vocal line is for Hilda, with lyrics in English and German. The tempo is marked 'Moderato' (quasi 72). The score includes a table of performance instructions for different sections. The orchestral accompaniment includes Timpani, Bass Drum, Maracas, Vibraphone, Arpa, Percussion, Viola, Violin, and Cello. The score shows the vocal line with lyrics in English and German, and the orchestral accompaniment with various instruments. The tempo changes from 4/8 to 5/8 in the arioso section.

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

9 **2** **6**

Timp. *p* *10* *Tomb. mil. c.c.* *11* *Tombom.*

I *sim.* *pp-p* *Piafo sosp.* *Trgl.* *Piafo* *sfz*

II *sim.* *pp* *Piafo sosp.* *Trgl.* *Piafo* *sfz*

III *sim. (senza striccione)* *pp* *Piafo sosp.* *Trgl.* *Piafo* *sfz*

Marimb. *p*

Vbr. *f*

Arpa *sim.* *f*

Fno. *stacc.* *sfz* *dim.* *f*

Hilda *(spoken)* *(gesprochen)* *p*

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**

Via. *sim.* *sfz* *p*

Vcl. *sim.* *sfz* *p*

Cb. *sfz* *p*

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

16 **(5)** **(4)** **(5)** **(4)** **(5)** **(4)**

Timp.

Cel.

Vbr. *ppp sempre*

Chit.

Arpa

Hilda

Yearn-ing for night, I lay in the lit-tle of our crav-ings, wak-ed, dazed in the
 Su-ched die Nacht blieb ich im La-ger unsrer Söh- ne suchte zu-rück, zö-gem'd im

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

29 **(4)** **(5)** **3** **Molto Calmo** **37** **(5)** **4** **37** **4** **37**

Fl. (contralto) *(note real)* *pp* *pp* *pp* *p*

Timp.

Chit.

Vbr.

Arpa

Hilda

-weighed of-ter his good-bye. It was. It is. I am not un-less I wait.
 -freit und sein Abschiedswort. So war's. So ist's. Ich bin nur wäh-rend ich wart.

35 **36** **37** **4** **37**

Fl. (sopr.) *pp* *pp* *pp* *p* *molto rit.* *ancora rit.*

Chit.

Hilda

now. 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.¹⁸⁶

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 (I.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

¹⁸⁶ 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 tormenta 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</i> gave <i>her</i> laurel ever-green <i>She</i> had no will to wear. My kiss was like fever, <i>She</i> begged <i>me</i> to leave her Ever in its care.	<i>I</i> e <i>she</i>
	<i>I</i> gave to <i>him</i> a name to keep That was not <i>hers</i> to bear.	<i>I</i> e <i>he</i> con esclusione di <i>she</i>
2.	<i>She</i> gave <i>me</i> flowers holy-white That were not <i>his</i> to wear. His kiss was like fever, <i>He</i> held <i>her</i> forever Only, only there,	<i>I</i> e <i>she</i> con esclusione di <i>he</i>
	And gave to <i>me</i> a tear to weep Not <i>hers</i> alone to bear.	<i>he</i> , <i>she</i> e <i>I</i>
3.	<i>They</i> gave <i>each other</i> roses wild ecc.	<i>he</i> e <i>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 conatterà 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».¹⁸⁷ 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

¹⁸⁷ 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).¹⁸⁸ 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.¹⁸⁹ 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

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 34

¹⁸⁹ «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).

La 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),¹⁹⁰ 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.

¹⁹⁰ HWH, *Una spiegazione cit.*, p. 173.

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

The musical score for Example 48, measures 470-473, is presented in a standard orchestral format. The tempo is marked as 'Pesante (♩ = 72)'. The score includes parts for the following instruments and the vocal soloist Carolina:

- Fl. c. a. (Flute, C. a.)
- C. i. (Clarinet, C. i.)
- Clar. basso (Clarinet, basso)
- Fag. (Bassoon)
- Cor. (Cor Anglais)
- Tr. (Trumpet)
- Trbn. (Trumpet, basso)
- Timp. (Timpani)
- Marimb. (Marimba)
- Arpa (Harp)
- Pno. (Piano)
- Carolina (Vocal soloist)

The vocal part for Carolina is marked 'molto rit.' and 'Pesante (♩ = 72)'. The lyrics are 'to me? - mit mir?'. The score shows various dynamics and articulations, including 'senza sord.', 'cantam', and 'lunghissima'.

496 497 498 499

I Tamb.
II Cembali
Cantan

Cel.

Marimb.
Vibr.
Mand.
Chit.
Arpa
Pno.
Carolina

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

Conclusioni

Dall'analisi fin qui proposta sono emerse due tematiche che fanno da filo conduttore tra le opere prese in esame e che sono strettamente connesse con le scelte artistiche, ideologiche e esistenziali del compositore esposte nel primo capitolo. Esse legano questi primi quattro lavori, in cui, adoperando le forme chiuse come i suoi grandi predecessori Berg e Dallapiccola, Henze operò nel solco della tradizione facendo sfoggio di un'affascinante creatività drammaturgica e di un grande eclettismo compositivo.

La prima tematica è la conquista della libertà d'espressione dell'individuo, connessa con l'identità 'rifiutata' di Henze e più in generale con la ricerca di schiettezza e genuinità nelle relazioni sociali. La prospettiva *queer* si è rivelata utile per comprendere tale aspetto, e in alcuni casi imprescindibile (ad esempio per interpretare il senso della citazione della *Tammurriata Nera* nel *König Hirsch*). Nel *Boulevard* l'amore crudele e infedele di Manon è l'opposto di un qualsiasi 'normale' sogno di felicità, ma è tenuto vivo dai sentimenti di Armand ai quali la donna non rinuncia pur nel suo egoismo. Sebbene le conseguenze siano tragiche per il giovane, inabissatosi nei meandri bui dell'alienazione, per entrambi l'amore, anche se devastante, rimane garanzia di vitalità. Nel *König Hirsch* si celebra la libertà di buttarsi a capofitto proprio nella sfera vitale dei sentimenti, qui connessa in modo palese con il 'diverso': il Re diventa cervo e le sue sembianze non comuni sembrerebbero privarlo per sempre dei sentimenti della Fanciulla, ma il lieto fine mostra che l'istinto non segue ciò che vede, bensì le pulsioni interne di sensazioni che non si cancellano con le apparenze. Anche quando la 'diversità' del sognatore-Homburg sembra deludere le aspettative dell'etica sociale, l'essenza dell'individuo alla fine trionfa. Ma è forse nell'*Elegy* che più emerge la problematicità di una libera affermazione della propria identità. Mittenhofer è in fondo terrorizzato di subire le offese e di aprirsi al mondo ed imprigiona gli altri per esorcizzare le proprie paure. L'infelicità che egli causa è il frutto della repressione di sentimenti inibiti.

La seconda tematica è la ricerca dei valori democratici e di una società che li rappresenti. Essa è chiaramente espressione della coscienza antifascista maturata dal compositore durante la guerra, che poi sfociò in attivo impegno politico. Nel *Boulevard* la rappresentazione di Armand come un individuo alienato che non s'integra nella società perchè non ha i mezzi materiali dei ricchi pretendenti di Manon è una polemica implicita contro la Germania postnazista, in cui, caduto un potere totalitario 'ufficiale', se ne affermò un altro, 'latente', dei ricchi e dei privilegiati del sistema capitalistico. Nel *König Hirsch* il cambiamento della prospettiva esistenziale di Henze dopo il trasferimento in Italia si riflette nella rappresentazione dell'utopia che i valori democratici possano affermarsi all'interno di un ordine i cui vertici sono disinteressati al potere ma operano per il benessere della propria comunità. La stessa visione fiduciosa dello Stato si rappresenta nel *Prinz von Homburg*: l'Elettore incarna ancora il potere liberale, che permette, nel lieto fine, l'integrazione dell'individuo nell'ordine costituito. Nell'*Elegy* l'utopia invece svanisce e come in *Boulevard* ritorna ad incombere un ordine gerarchico, qui regolato dalla fama piuttosto che dal denaro: tale ordine arriva ad un grado di spietatezza tale da eliminare fisicamente chi non s'integra con esso.

I due dati emersi sono in relazione l'uno con l'altro: l'affermazione di una società democratica è il retroterra necessario per permettere ad ogni individuo di esprimere liberamente sé stesso. Se la seconda tematica riflette il pensiero politico di Henze, la prima è espressione delle sue istanze artistiche e dei suoi bisogni umani che generarono il distacco da Darmstadt e la conquista di un isolamento voluto. Per comprendere appieno questo periodo creativo del compositore si è rivelato dunque imprescindibile porre in relazione arte e esistenza.

Per concludere si potrebbe definire un duplice significato del teatro di Henze degli anni Cinquanta. Da una parte esso è rifugio e sfogo per il creatore, riflette le trame della sua esistenza che sulle scene riesce ad essere 'accettata' e mettersi completamente a nudo senza paure o inibizioni. Dall'altra esso è il campo d'azione per entrare in empatia con il pubblico e sperare di potere realizzare un cambiamento, mostrando ora le conseguenze della repressione dell'individuo (*Boulevard* e *Elegy*), ora gli esiti positivi della lotta per

l'affermazione della libertà (*König Hirsch* e *Der Prinz*). Lo *Heulendes* e il *Besänftigendes* che costituiscono le componenti essenziali della musica realizzano così le loro potenzialità in una *Aufgabe* che è dovere sia verso di sé sia verso la contemporaneità.

Ringraziamenti

Ringrazio sentitamente il prof. Michele Girardi, guida assidua e paziente che mi ha seguito con costanza e pazienza; la prof.ssa Angela Ida De Benedictis, per l'interesse mostrato al mio lavoro; il prof. Jürgen Maehder, per i preziosi consigli e per gli utili insegnamenti dei suoi *Colloquia*.

Grazie poi agli amici di sempre, Checco, Rosa, Caterina, Marco e tutto il "Secondo Piano".

Grazie ai miei musicologi di fiducia Luca e Martina e alla liutaia Elisa, che hanno accompagnato i miei anni di studio a Cremona.

Grazie a Marta, Marina e a tutti gli amici della Haus 22, che hanno condiviso con me gli indimenticabili giorni berlinesi.

Grazie a Danilo, Julian e Francesca, fidanzati perfetti, che hanno mostrato per me sempre grande affetto.

Grazie ai miei genitori, a Sara, a Valeria e a zia Antonietta: hanno creduto nei miei sogni e mi hanno aiutato a realizzarli.

Bibliografia

LETTERATURA SU HENZE

Der Komponist Hans Werner Henze, a cura di Dieter Rexroth, Mainz, Schott, 1986.

Hans Werner Henze: die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001, a cura di Peter Petersen, Frankfurt am Main, Lang, 2003.

Hans Werner Henze: eine Auswahl von Klaus Schultz, Bonn, Kulturamt, 1976.

Hans Werner Henze: Komponist der Gegenwart, a cura di Michael Kerstan e Clemens Wolken, Berlin, Henschel, 2006.

Henze, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986.

Im Laufe der Zeit: Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze, a cura Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz, Schott, 2002.

ABELS, NORBERT, e SCHMIERER, ELISABETH, *Hans Werner Henze und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 2011.

ARCÀ, PAOLO, *Hans Werner Henze o la ricerca della libertà*, in *Novecento: Studi in onore di Adriana Panni*, Torino, EDT, 1996, pp. 113-119.

BECKER, WOLFGANG, *La «Zattera» di Henze*, «Nuova rivista musicale italiana», IV, 1970, pp. 488-492.

BULTMANN, JOHANNES, *Die kulturpädagogische Arbeit Hans Werner Henzes am Beispiel des «Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano»*, Regensburg, Bosse, 1992 («Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft», 16).

DIBELIUS, ULRICH, *Henzes ästhetisches Selbstporträt*, «Melos», 32, 1965, p. 69.

FLAMMER, ERNST H., *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).

GEITEL, KLAUS, *Hans Werner Henze*, Berlin, Rembrandt, 1968.

KLOGER, SUSANNE, *Am ende, wortlos, die Musik: Untersuchungen zur Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*, a cura di Otto Kolleritsch, Wien-Graz, Universal, 2003 («Studien zur Wertungsforschung», 39).

PETERSEN, PETER, *Hans Werner Henze: ein politischer Musiker: zwölf Vorlesungen*, Hamburg, Argument, 1988.

PINZAUTI, LEONARDO, *A colloquio con Hans Werner Henze*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/2, 1967, pp. 359-366.

RICKARDS, GUY, *Hindemith, Hartmann and Henze*, Londra, Phaidon, 1995.

ROSTECK, JENS, *Hans Werner Henze: Rosen und Revolution: die Biographie*, Berlin, Propyläen, 2009.

LETTERATURA SU BOULEVARD SOLITUDE

GODEFROID, PHILIPPE, *Boulevard Solitude: Manon 52*, «L'Avant-scene opera», 123, 1989, pp. 122-125.

KOEGLER, HORST, *Towards an amalgamation of opera and ballet*, «Tempo», 29, 1953, pp. 22-27.

ROGNONI, LUIGI, «*Boulevard Solitude*» di Henze, «Melos», 7/8, 1953.

WAGNER, HANS-JOACHIM, *Studie zu «Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in 7 Bildern» von Hans Werner Henze*, Köln, Gustav Bosse, 1988.

LETTERATURA SU KÖNIG HIRSCH

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

OEHL, KLAUS, *Die Oper «König Hirsch» (1953-1955) von Hans Werner Henze*, Saarbrücken, PFAU, 2003.

LETTERATURA SU DER PRINZ VON HOMBURG

BECK, THOMAS, *Bedingungen librettistischen Schreibens: die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg, Ergon, 1997.

BIELEFELDT, CHRISTIAN, *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: die gemeinsamen Werke: Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Bielefeld, Transcript, 2003.

DE LA MOTTE, DIETHER VON, *Der Prinz von Homburg: ein Versuch über die Komposition und den Komponisten*, Mainz, Schott, 1960.

KREUTZER, HANS JOACHIM, *Libretto und Schauspiel: zu Ingeborg Bachmanns Text für Henzes Der Prinz von Homburg*, in *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*, a cura di Klaus Kanzog e Hans Joachim Kreutzer, Berlin, Erich Schmidt, 1977, pp. 60-100 («Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft», 1973/74).

SCHMIDT-WISTOFF, KATJA, *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze*, München, Iudicium, 2001.

TUMAT, ANTIJE, *Dichterin und Komponist: Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes «Prinz von Homburg»*, Kassel, Bärenreiter, 2004.

LETTERATURA SU ELEGY FOR YOUNG LOVERS

BRISIGHELLI, FABIO, *L'elegia per giovani amanti nel ricordo di Pier Luigi Pizzi*, Teatro delle Muse di Ancona (programma di sala, stagione lirica 2005-2006), pp. 29-32.

PORTER, ANDREW, *Elegy for Young Lovers*, «The Musical Times», CII, 1961, pp. 418-419.

SERPA, FRANCO, *Un'elegia in musica*, Teatro delle Muse di Ancona (programma di sala, stagione lirica 2005-2006), pp. 11-21.

LETTERATURA GENERALE

Aus den Trümmern: Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität, a cura di Klaus Honnert e Hans M. Schmidt, Köln, Rheinland, 1985, pp. 475-477.

Carlo Gozzzi: *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).

Dutschke a Praga, Bari, De Donato, 1968 («Dissensi», 15).

Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966: Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser, con la collaborazione di Pascal Decroupet, Inge Kovács, Andreas Meyer e Wilhelm Schlüter, 4 voll., Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997.

Intolleranza 1960: a cinquant'anni dalla prima assoluta, a cura di Angela Ida De Benedictis e Giorgio Mastinu, Venezia, Marsilio, 2011.

Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva: Essays, München, Piper, 1980.

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.

So viel Anfang war nie: deutsche Städte 1945-1949, a cura di Hermann Glaser, Lutz con Pufendorf e Michael Schöneich, Berlin, Siedler, 1989.

Storia del teatro moderno e contemporaneo, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, 4 voll., Torino, Einaudi, 2001, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*.

The Cambridge history of twentieth-century music, a cura di Nicholas Cook e Anthony Pople, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse 1946-1996, a cura di Rudolf Stephan, Stuttgart, Daco, 1996.

ACHBERGER, KAREN, *Literatur als Libretto: das deutsche Opernbuch seit 1945: mit einem Verzeichnis der neuen Opern*, Heidelberg, Carl Winter, 1980.

ADORNO, THEODOR W., *Bürgerliche Oper*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, con la collaborazione di Gretel Adorno,

20 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-1986, vol. XVI, *Musikalische Schriften I-III*, pp. 24-39; trad. it.: *Opera borghese*, in *Immagini dialettiche: scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 25-38.

–, *Das Altern der neuen Musik*, in *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958; trad. it.: *Invecchiamento della musica moderna*, in *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, 1990, pp. 155-186.

–, *Oper*, in *Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962; trad. it.: *L'opera lirica*, in *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 87-104.

ALBÈRA, PHILIPPE, *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001, vol. I, *Il Novecento*, pp. 223-282.

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

BOULEZ, PIERRE, *Schönberg est mort*, in *Points de repère I. Imaginer*, a cura di Jean-Jacques Nattiez e Sophie Galaise, con la collaborazione di Robert Piencikowski, Paris, Christian Bourgois, 1995, pp. 145-151; trad. it.: *Schoenberg è morto*, in *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 233-239.

BRETT, PHILIP, *Britten's Dream*, in *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*, a cura di Ruth A. Solie, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 259-280.

–, *Eros and Orientalism in Britten's Operas*, in *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, a cura di Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, New York-London, Routledge, 1994, pp. 235-256.

CARTER, HUNTLY, *The theatre of Max Reinhardt*, New York, Benjamin Blom, 1964.

CIRIGNANO, ANTONIO, *Il teatro musicale tedesco del Novecento*, in *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso,

6 voll., Torino, UTET, 1996, vol. III, *L'opera negli altri paesi europei, nelle Americhe e in Australia*, pp. 243-305.

–, *Il teatro nel secondo dopoguerra*, in *Musica in scena* cit., vol. II, *Gli italiani all'estero: l'opera in Italia e in Francia*, pp. 487-533.

CLARK, THEKLA, *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).

DAHLHAUS, CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 2005.

–, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Mainz, Piper-Schott, 1989.

DAIBER, HANS, *Deutsches Theater seit 1945: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz: mit 67 Abbildungen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1976.

DAOLMI, DAVIDE, «*Amanti, a letto! È ormai l'ora delle fate*», «La Fenice prima dell'opera», 2, 2004, pp. 109-132.

–, *Niente sesso, siamo inglesi*, «La Fenice prima dell'opera», 4, 2010, pp. 13-30.

–, e SENICI, EMANUELE, *L'omosessualità è un modo di cantare: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «il Saggiatore musicale», VII/1, 2000, pp. 137-178.

DE BENEDICTIS, ANGELA IDA, *Opera aperta: teoria e prassi*, in *Storia dei concetti musicali: espressione, forma e opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 317-334.

DE SANTIS, MILA, *Opera o altro: sul completamento del titolo nella drammaturgia musicale italiana*, in *Drammaturgie musicali del Novecento: teorie e testi*, a cura di Marco Vincenzi, Lucca, LIM, 2008, pp. 43-103 («Quaderni di Musica e Realtà», 56).

DIBELIUS, ULRICH, *Musik*, in *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, a cura di Wolfgang Benz, 4 voll., Frankfurt am Main,

Fischer Taschenbuch, 1989, vol. IV, *Kultur*, pp. 131-168.

DUTSCHKE, GRETCHEN, *Rudi Dutschke: wir hatten ein barbarisches, schönes Leben: eine Biographie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2007.

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

GAETA, BRUNA CATALANO, *E. A. Mario: leggenda e storia*, Napoli, Liguori, 2006².

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

GENTILUCCI, ARMANDO, *Oltre l'avanguardia un invito al molteplice*, Milano, Unicopli, 1991 («Le Sfere», 16).

GIRARDI, MICHELE, *Billy Budd come Desdemona?*, in *Billy Budd*, Venezia, Teatro la Fenice, 2000, pp. 127-136.

GLASER, HERMANN, *1945: ein Lesebuch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1995.

–, *Deutsche Kultur: 1945-2000*, München-Wien, Carl Hanser, 1997.

HASSENKAMP, OLIVER, *Der Sieg nach dem Krieg: die gute schlechte Zeit*, München-Berlin, Herbig, s.a.

HUESMANN, HEINRICH, *Welttheater Reinhardt: Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, Prestel, München, 1983.

KILDEA, PAUL, *Britten, Auden and 'otherness'*, in *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, a cura di Mervyn Cooke, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 36-53.

KLEIN, HANS-GÜNTER, *Aktuelle Realität in Opern der 50er Jahre*, in *Musik 50er Jahre: mit Beiträgen von A. Dümling, G. Eberle, H. Fladt, R. v. d. Grün, H. W. Henze, N. F. Hoffmann, H.-K. Jungheinrich, H.-G. Klein, D. u. H. Kolland, U. Kurth, B. Meurer*, a cura di Hanns-Werner Heister e Dietrich Stern, Berlin, Argument, 1980, pp. 123-145.

KONTARSKY, MATTHIAS, *Alla ricerca del mondo di domani: Luigi Nono e le avanguardie della Repubblica Democratica Tedesca e dell'Unione Sovietica*, in *Presenza storica di Luigi Nono*, a cura di Angela Ida De Benedictis, con la collaborazione di Laura Zattra, LIM, 2011, pp. 55-76 («Quaderni di Musica e Realtà», 60).

LANZA, ANDREA, *Il secondo Novecento*, nuova edizione, ampliata, riveduta e corretta, Torino, EDT, 1991 («Storia della musica», 12).

LEIBOWITZ, RENÉ, *Histoire de l'opéra*, Parigi, Buchet / Chastel, 1957; trad. it.: *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti, 1966.

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

LO, KII-MING, «Turandot» auf der Opernbühne, Frankfurt-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1996 («Perspektiven der Opernforschung», 2).

LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, a cura di Maria Pia Pattoni, testo greco a fronte, Milano, BUR, 2005.

MASIELLO, NINO, *Bar Maria: storia della «caffetteria» che inventò il mitico «bar-università» di Forio*, Napoli, Massa, 2007.

MAURIZI, PAOLA, *Quattordici interviste sul «nuovo teatro musicale» in Italia con un elenco cronologico delle opere: 1950-1980*, Perugia, Morlacchi, 2004 («Quaderni di Esercizi: musica e spettacolo», 12).

MCCREDIE, ANDREW D., *Karl Amadeus Hartmann's Aspirant Kunstideologie and its transmission through the Music Theatre*, in *Festschrift Heinz Becker: zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, a cura di Jürgen Schländer e Reinhold Quandt, [Laaber], Laaber, 1982, pp. 249-267.

MEINECKE, FRIEDRICH, *Die deutsche Katastrophe: Betrachtungen und Erinnerungen*, Wiesbaden, E. Brockhaus, 1946; trad. it.: *La catastrofe della Germania: considerazioni e ricordi*, Firenze, La Nuova Italia, 1948.

MITCHELL DONALD, *Britten and Auden in the Thirties: the year 1936*, Seattle-London, University of Washington Press-Faber and Faber, 1981.

MORGAN, ROBERT P., *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*, New York-London, Norton, 1991.

NONO, LUIGI, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in ID., *La nostalgia del futuro: scritti scelti 1948-1986*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 97-110.

–, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in ID., *La nostalgia del futuro* cit., pp. 111-123.

–, *Gioco e verità nel nuovo teatro musicale*, in ID., *La nostalgia del futuro* cit., pp. 124-128.

–, *Die Ermittlung: un'esperienza musicale teatrale con Weiss e Piscator [Musica e teatro]*, in ID., *La nostalgia del futuro* cit., pp. 129-133.

–, *Presenza storica nella musica d'oggi*, in ID., *La nostalgia del futuro* cit., pp. 147-154.

–, *Testo – musica – canto*, in ID., *La nostalgia del futuro* cit., pp. 64-87.

PESTALOZZA, LUIGI, *Il teatro musicale italiano da Dallapiccola a oggi*, in *Drammaturgie musicali del Novecento* cit., pp. 345-365.

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

SCHIEDERMAIR, LUDWIG F., *Sternstunden der Oper im Spiegel ihrer Zeit: Premieren von Monteverdi bis Henze*, München-Wien, Langen Müller, 1976.

STOJANOVA, IVANKA, *Halévy, Auber, Massenet, Puccini: l'immense crescendo des Manon*, «Quaderni pucciniani», 5, 1996, pp. 21-52.

STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ, *Synthesis and new experiments: four contemporary german composers*, «The Musical Quarterly», XXXVIII/3, 1952, pp. 353-368.

SZONDI, PETER, *Theorie des modernem Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956; trad. it.: *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.

TILL, NICHOLAS, *Modernity, Modernism, and the Aporias of Opera*, in *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle: actes de colloque Paris le 23 et 24 novembre 2006*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 103-114 («Arts», 8).

TRUDU, ANTONIO, *La «scuola» di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Unicopli, 1992 («Le Sfere», 18).

VINCENZI, MARCO, *L'opera senza qualità: soggetti contemporanei nel teatro musicale del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento cit.*, pp. 105-124.

VOSS, EGON, *Socialism and the 'Free Development of Art': Karl Amadeus Hartmann's Opera «Simplicius Simplicissimus»*, in *Music, Theatre and Politics in Germany: 1948 to the Third Reich*, a cura di Nikolaus Bacht, Vermont, Ashgate, 2006, pp. 273-288.

