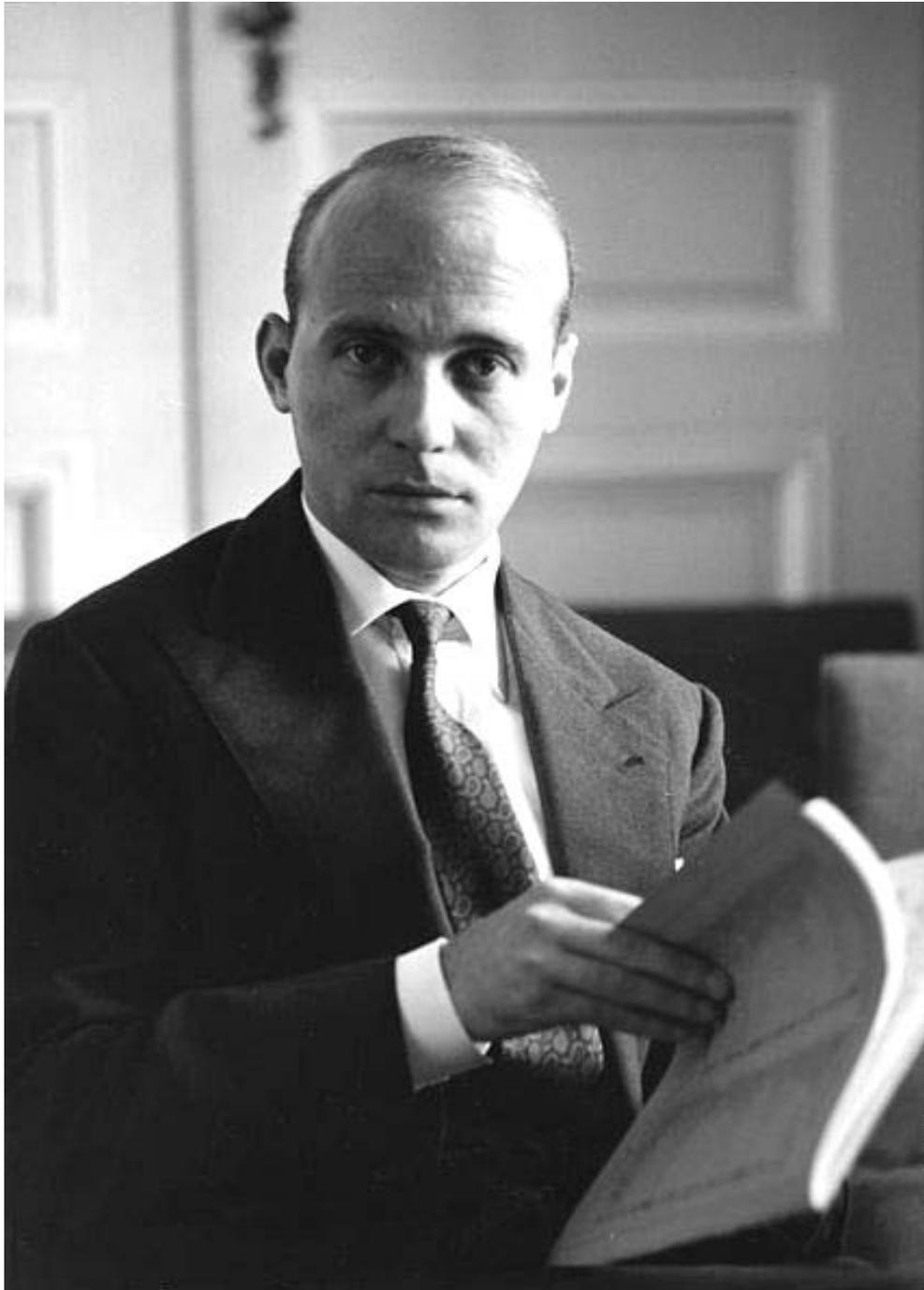


HENZE HANS WERNER

Compositore tedesco residente in Italia, noto per le sue opinioni politiche marxiste ed il loro influsso sulla sua opera.

(Gütersloh, I VII 1926)



Gli anni giovanili

Nato in una famiglia numerosa, Henze mostrò ben presto i segni del suo interessamento nei riguardi dell'arte e della musica, il che produsse immediati conflitti con il padre, di tendenze decisamente conservatrici. Iniziò gli studi presso la scuola di musica di Braunschweig nel 1942, ma dovette interromperli nel 1944 quando fu richiamato dall'esercito per partecipare alla Seconda guerra mondiale; fu ben presto catturato e fatto prigioniero in un campo di guerra.

Nel 1945, terminato il conflitto, divenne pianista accompagnatore presso il teatro di Bielefeld, e riprese gli studi di composizione sotto la guida di Wolfgang Fortner a Heidelberg nel 1946.

Nel 1948 divenne assistente musicale al Deutscher Theater di Costanza, dove venne rappresentata la sua prima opera "Das Wundertheater" (da Cervantes). Nel 1950 divenne direttore d'orchestra al teatro di Wiesbaden, dove compose due opere radiofoniche, il Primo concerto per pianoforte e orchestra nonché la sua prima opera lirica di rilevante importanza, "Boulevard Solitude" (una sorta di trasposizione moderna della trama di Manon Lescaut).

Nei primi anni Cinquanta prese parte ai ben noti *Ferienkurse* di Darmstadt, famoso centro di studio e produzione delle musiche d'avanguardia.

Trasferimento in Italia

Nel 1953 Henze lasciò la Germania, in reazione all'omofobia, all'intolleranza ed alla situazione politica generale del suo paese, e si trasferì in Italia, a Marino, dove ha trascorso la maggior parte della sua vita. Inizialmente questa sua posizione provocò numerose reazioni spiacevoli nei suoi confronti, tra cui le pesanti contestazioni ricevute alla prima della sua opera "König Hirsch" (basata su un testo di Carlo Gozzi) e del balletto "Maratona" (su libretto di Luchino Visconti).

A metà degli anni Cinquanta iniziò la sua lunga e fruttuosa collaborazione con la poetessa austriaca Ingeborg Bachmann, la quale lavorò assieme a Henze come librettista per le opere "Der Prinz von Homburg" (1958, basata su in testo di Heinrich von Kleist) e "Der junge Lord" (1964).

Dal 1962 al 1967 Henze ha tenuto corsi e masterclass di composizione al *Mozarteum* di Salisburgo, e nel 1967 è stato nominato "Visiting professor" al *Dartmouth College* nel New Hampshire (USA). Nel 1966 ottenne un grande successo con l'opera "Die Bassariden" al Festival di Salisburgo.

HENZE CON LA POETESSA

INGEBORG BACHMANN



Nel periodo successivo, Hans Werner Henze rinforzò ulteriormente il suo impegno politico, il quale ha avuto notevoli influenze nei suoi lavori; ad esempio di ciò, la prima del suo oratorio "Das Floss der Medusa" venne annullata ad Amburgo quando le autorità tedesche rifiutarono di rappresentare il lavoro esponendo (come previsto dal libretto) un ritratto di Che Guevara ed una bandiera rivoluzionaria.

Le idee politiche di Henze sono del resto ben rappresentate anche in opere quali la sua Sesta Sinfonia (1969), il Secondo concerto per violino e orchestra (1971) e la composizione per recitante e gruppo da camera "El Cimarron", basata su un testo (dell'autore cubano Miguel Barnet) che tratta della fuga degli schiavi durante il governo coloniale di Cuba.

La maturità artistica

Nel 1976 Henze ha fondato il *Cantiere Internazionale d'Arte* a Montepulciano, un organismo impegnato nella produzione e diffusione della Nuova musica; è proprio a Montepulciano che fu rappresentata per la prima volta la sua famosa opera per bambini "Pollicino" (1980). Nel 1981 ha fondato il *Mürzthal Workshops* nella regione austriaca della Stiria, dove ha pure fondato ed organizzato il Festival musicale giovanile del Deutschlandsberg.

Inoltre, nel 1988 ha fondato la *Biennale di Monaco*, un festival internazionale di nuovo teatro musicale, del quale è stato anche direttore artistico. Nel corso degli anni, le sue opere hanno preso dei connotati più convenzionali ("Die englische Katze" del 1983 e "Das verratene Meer" del 1990, basata sul racconto "Gogo no Eiko" dell'autore giapponese Yukio Mishima).

In ogni caso, le musiche di Henze hanno continuato anche in tempi recenti a manifestare l'impegno politico e civile del loro autore: la sua Nona sinfonia (per coro e orchestra, del 1997) contiene testi (di Anna Seghers) in cui vengono ricordati i momenti più oscuri del passato della Germania. La sua ultima fatica teatrale, invece, risale al 2003, anno in cui venne rappresentata al Festival di Salisburgo l'opera "L'upupa", basata su una favola popolare siriana.

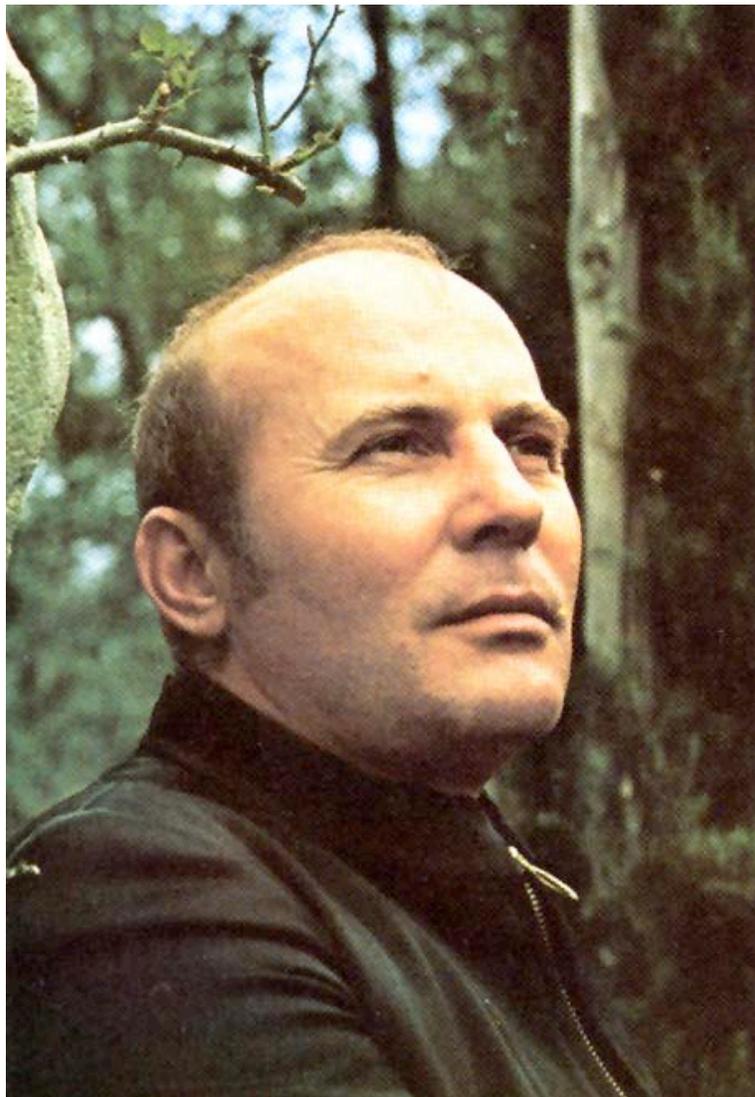
Nel 1990 Hans Werner Henze ha ricevuto il *Premio Ernst von Siemens*, mentre nel 1995 riceve il *Westfälischer Musikpreis* (premio musicale

della Westfalia); nel 2004 è stato nominato Dottore honoris causa per la sua "scienza musicale" dalla *Hochschule für Musik und Theater* di Monaco di Baviera.

Lo stile

Lo stile compositivo di Hans Werner Henze abbraccia il neo-classicismo, il jazz, la tecnica dodecafonica, lo strutturalismo e alcuni aspetti della musica popolare e del rock

Allievo del compositore tedesco Wolfgang Fortner, nelle sue prime composizioni utilizzò la tecnica dodecafonica (ad esempio nella Prima Sinfonia e nel Concerto per violino e orchestra del 1947).



In seguito però si ribellò agli obblighi dello strutturalismo e financo dell'atonalità, al punto che nella sua opera "Boulevard Solitude" sono presenti elementi riconoscibili provenienti dal jazz nonché dalla canzone francese dell'epoca.

Henze è inoltre un orchestratore molto raffinato, la cui tecnica si è sempre tenuta aggiornata nel corso degli anni. Nonostante le varie e differenziate influenze stilistiche ricevute, la sua musica ha come costante il *lirismo* sempre molto teso, il che ha fatto spesso citare i nomi di Alban Berg o di Karl Amadeus Hartmann come suoi possibili predecessori morali.

I lavori di Henze sono caratterizzati da una pluralità di stili - dalla tecnica orchestrale tardoromantica fino ad una interpretazione personale della musica seriale e del naturalismo.

Nelle opere per la scena, Henze si riallaccia agli aspetti tradizionali di questo genere combinandoli con una vena del tutto personale.

Onorificenze

**Cavaliere dell'Ordine di Massimiliano per le Scienze e le Arti
— 1998**

Opere teatrali

- *Das Wundertheater* (1948)
- *Boulevard Solitude* (1951)
- *König Hirsch* (1952–1955) testo di Heinz von Cramer
- *Der Prinz von Homburg* (1958, nuova versione 1991)
- *Elegie für junge Liebende* (1959–1961)
- *Der junge Lord* (1964)
- *Die Bassariden* (1965)
- *We come to the river* (1974–1976)
- *Pollicino* (1980, opera per bambini)
- *Die englische Katze* (1980–1983)
- *Robert, der Teufel* (1985, opera per bambini)
- *Das verratene Meer* (1990)
- *Venus und Adonis* (1997)
- *L'Upupa* (2003)
- *Phaedra* (2006-2007)

BOULEVARD SOLITUDE

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Grete Weil, dal romanzo Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut di Antoine-François Prévost

Dramma lirico in sette quadri

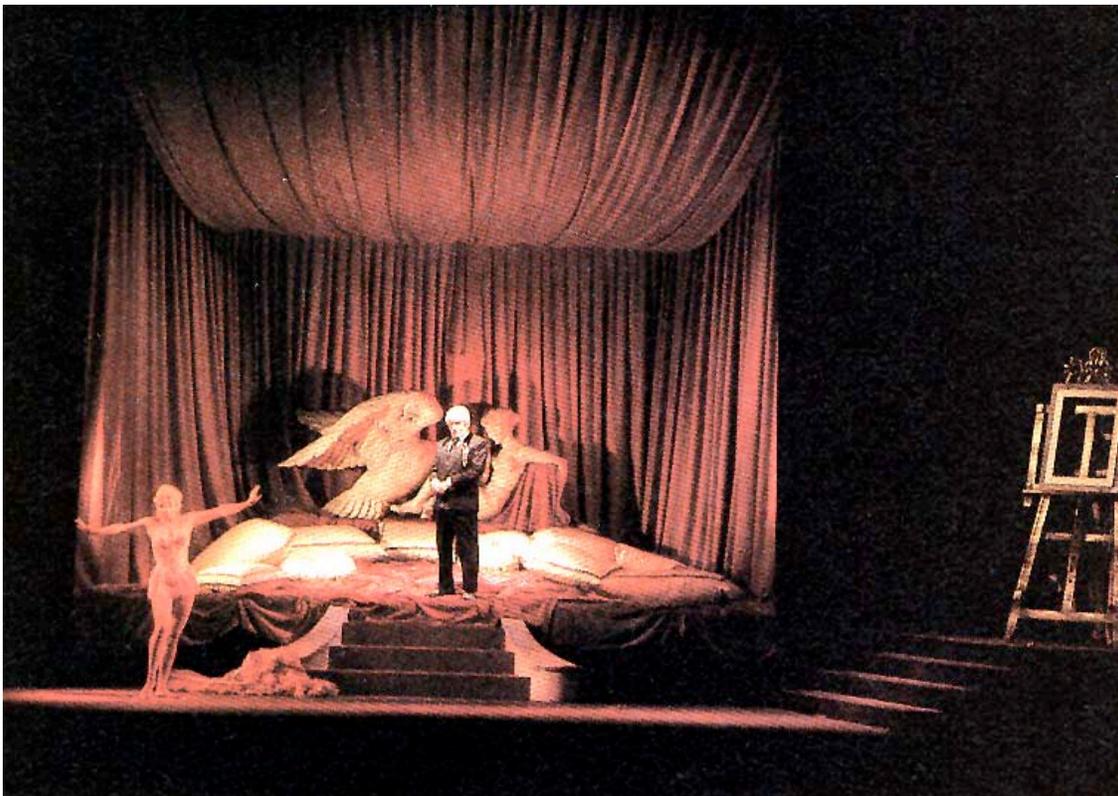
Prima:

Hannover, Landestheater, 17 febbraio 1952

Personaggi:

Manon Lescaut (S), Armand des Grioux (T), Lescaut (Bar), Francis (Bar), Lilaque padre (T), Lilaque figlio (Bar); due cocainomani, un venditore di sigarette, una venditrice di fiori, ragazzo che distribuisce i giornali, mendicante, prostitute, poliziotti, studenti e studentesse, un turista (danzatori); coro, coro di voci bianche

FOTO DI SCENA



Quando Henze affronta per la prima volta l'opera lirica sceglie la storia nota, appassionata e romantica di Manon Lescaut, già sfruttata da Auber, Massenet, Puccini (solo per citare i più famosi). Non è un caso; appassionato di balletto (e tra l'altro direttore della stagione di danza a Wiesbaden), non cerca un soggetto astratto o statico, come molti dei musicisti della sua generazione: la sua linea estetica è in qualche modo rivelata da questa 'attrazione' per un racconto intenso e passionale.

Certamente i dodici quadri concepiti da Grete Weil tratteggiano un'indagine esistenziale carica di inquietanti e moderni interrogativi; sembra di essere in un film di Antonioni, dove la difficoltà della comunicazione diventa anche problema linguistico e assorbe in un indistinto liquido amniotico la realtà circostante. Solo che quel liquido, con il suo irresistibile potere rassicurante e ingannatorio, si tinge di depressione e paura, fino a trasformarsi in sangue, violenza e tragedia.

E allora ritroviamo un sospiro decadente ed esausto in un paesaggio affettivo dilaniato e moderno, come nei romanzi e nelle sceneggiature di Pasolini. L'urlo di dolore non è espressionistico, ma interiore e ripiegato. In questo consiste la modernità di Henze: nell'aver colto, prima di altri musicisti ma in sintonia con le tendenze della letteratura e del cinema a lui contemporanei, quel caratteristico profilo simbolico dei gesti, che segnala il tratto creativo d'oggi. Guardando alla storia musicale della nostra tradizione, Henze riesce ad aggiungere anfratti, a suggerire lievi prospettici mai intuiti prima, a insinuare il 'nuovo' come sfuggente intuizione e non come dichiarata ipotesi.

Ecco perché in *Boulevard Solitude* convivono codificazioni linguistiche teoricamente lontane, come la tonalità e l'atonalità: i momenti dodecafonici rappresentano l'anelito a una nuova ipotesi di vita e di civiltà, le parti tonali la persistenza di un vecchio mondo in decadenza. Ed è significativo che questa distinzione venga poi minata, sul piano creativo, proprio dall'estrema integrazione tra le due componenti nell'arco formale complessivo (anticipando, fra l'altro, i futuri e più maturi frutti della sua estetica); il che, all'ascolto, smentisce quello stesso presupposto, inserendo con grande spregiudicatezza una contaminazione linguistica in quegli anni convenzionalmente condannata come retriva.

Dunque Henze non rinnega - né con l'indifferenza, né con il distacco - le ricerche linguistiche della prima metà del secolo, ma comincia già, in

questa sua prima opera, a rivitalizzarle in modo estremamente personale. Henze non procede per 'negazione', ma esprimendo la poesia della presenza e dell'assenza - della storia, dei linguaggi, del loro continuo trasformarsi e rivivere - senza spiritualistiche, astratte e neopositivistiche fratture.

FOTO DI SCENA



I quadri sono collegati da intermezzi strumentali che anticipano, riflettono e aggirano il succedersi delle situazioni teatrali; spesso interviene la dimensione corporea della danza e talvolta i cantanti recitano. La contaminazione musicale si riflette, quindi, anche nell'intreccio delle dimensioni espressive extramusicali, dove la concretezza del *corpo* diventa simbolicamente il fulcro di una personalissima ricerca creativa.

L'adattamento della storia di Manon da parte di Henze, a differenza delle altre versioni della medesima vicenda, si concentra più sull'assenza di sentimenti che sull'eccesso di passione.

Pertanto, quest'opera risulta difficile per gli interpreti di formazione tradizionale - e di questo ha risentito anche la sua popolarità sulle scene.

La trama

Nell'atrio della stazione ferroviaria di una città francese lo studente Armand si imbatte in Manon Lescaut e riesce a convincerla a restare con lui anziché recarsi al collegio.

I due vivono felici in una mansarda parigina, fino a quando Manon, istigata dal fratello, finisce per concedere le proprie grazie al ricco Lilaque.

Lescaut, intanto, deruba l'amante della sorella, che per questo caccia di casa Manon.

La donna torna allora da Armand, che nel frattempo si è dato alla droga.

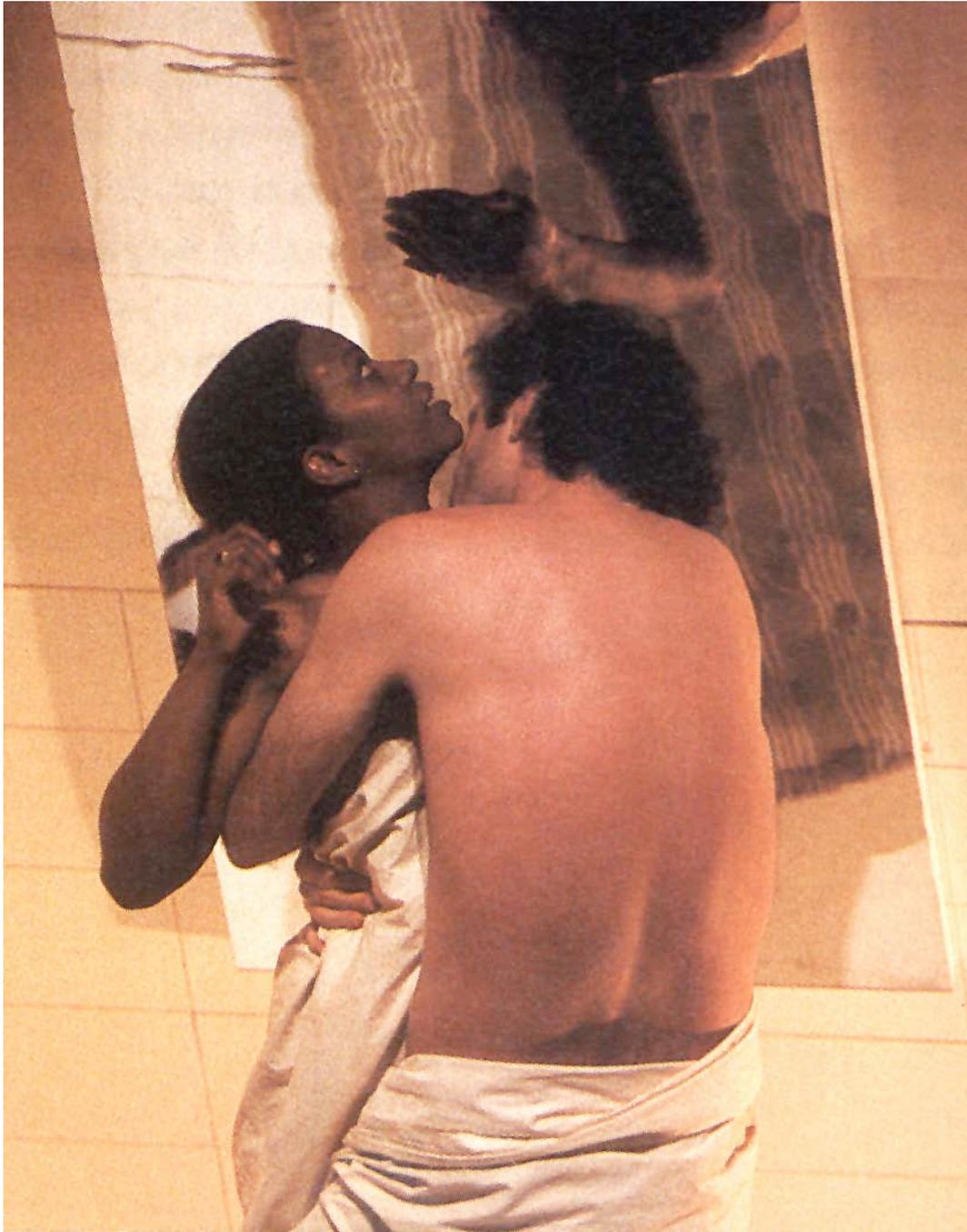
Lescaut intriga la sorella con il figlio di Lilaque.

Ma quando Armand si reca a trovare Manon, Lilaque padre li sorprende insieme, e Manon gli spara uccidendo.

Dovendo scontare una pena detentiva, Manon interrompe la relazione con Armand.

Questi la attende davanti al portone del carcere, ma Manon gli passa davanti senza degnarlo di uno sguardo.

FOTO DI SCENA



KÖNIG HIRSCH

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Heinz von Cramer

(Re cervo) Opera in tre atti

Prima:

Berlino, Stadtische Oper, 23 settembre 1956

Personaggi:

il re (T), la fanciulla (S), il luogotenente (B/Bar), Scollatella I, II, III, IV (S, soubrette, Ms, A), Checco (T), Coltellino (T), una dama in nero (A), il cervo (m), il pappagallo (m); clowns, statue, voci del bosco

Nei primi tempi del suo definitivo trasferimento in Italia (che coincide con quello della Bachmann, con la quale lavora al balletto *L'idiota*), Henze comincia, nel 1952, la composizione di *König Hirsch*. Il soggetto è tratto dall'omonima fiaba di Carlo Gozzi, della quale Henze sottolinea soprattutto gli aspetti coloristici e fiabeschi con tratteggi talvolta onirici, talvolta realisticamente ironici.

Colpisce, in *König Hirsch*, che dopo la 'prima' berlinese venne ridotta in una versione dal titolo *Re Cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit* (1962), l'infinita gamma di sfumature espressive che sanno creativamente avvertire, e tradurre sul piano musicale, le pulsioni fantasiose del contesto originale rielaborato da von Cramer. L'opera, come tutte le altre di Henze, ha girato il mondo ottenendo un successo forse unico nel panorama dell'opera lirica del secondo Novecento.

Henze pone infatti al centro della sua estetica il problema della comunicazione con il pubblico, rifiutando le più facili vie che la straordinaria, istintiva musicalità gli fornivano come naturale terreno, preferendo un percorso filosoficamente innovativo. Infatti, è nel recupero della *corporeità*, come sostanza primaria e fondamentale dell'uomo, che Henze riscopre il senso, la varietà e la molteplicità espressiva del gesto creativo.

Le fonti originali dalle quali attinse lo stesso Gozzi (tra l'altro le *Mille e una notte*, il *Pentamerone* di Basile, *La Posillecheata* di Sarnelli, ma anche figure e atteggiamenti tipici del teatro spagnolo), sono già intrise di questa concreta, naturalistica cultura popolare, nella quale si fa largo un mondo fantastico popolato di uomini e animali. In questo senso, ciò che Henze distilla dall'universo gozziano è la necessità di concepire l'uomo e la storia come unitari. Insomma, spremendo dalla fantasia colorata di Gozzi il suo aspetto più 'progressista', Henze lo immette, come linfa vitale, nelle tensioni della musica del nostro tempo.

FOTO DI SCENA



E mentre gran parte del teatro novecentesco si apprestava, appena passata la boa del mezzo secolo, a intraprendere un necessario ma aspro cammino di sperimentalismo elitario, di astrazioni forse più concettuali e filosofiche che artistiche, di capovolgimento preconcepito nei confronti di un archetipo come la narrazione, Henze, attraverso le sue partiture operistiche compiva un grande balzo in avanti, insieme a un pubblico che si riscopriva partecipe ed entusiasta del rito teatrale. Cramer piega gli spunti comici del testo di Gozzi verso intenti di maggiore plasticità psicologica.

Ciò, naturalmente, acquista grande forza espressiva grazie all'estrema duttilità della scrittura henziana, che si adatta al divenire narrativo, restituendolo con tutte le sfaccettature e la molteplicità di intenti che smentiscono l'aridità inventiva di certa parte del teatro del secondo Novecento.

La coincidenza della composizione di *König Hirsch* con l'inizio della sua 'esperienza italiana', ha avuto una forte influenza sull'opera, come più volte ha sottolineato lo stesso Henze. I costumi, le abitudini e i paesaggi italiani svelano la forza vitale custodita nel destino di ogni individuo; la natura si fa emblema di una forza morale insita nella bellezza.

La trama

Il re, che vive a lungo tra gli animali della foresta, impara a vivere secondo un equilibrio di altruismo e correttezza con il mondo e con chi gli è vicino. Quando decide di tornare e rivendicare il suo trono, viene ingannato dal luogotenente sulle presunte intenzioni dell'amata Costanza. Torna nella foresta, disperato, pensando che ella lo voglia uccidere; ma è in realtà il luogotenente che vorrebbe eliminarlo. Il musicista Checco gli insegna però una formula magica per trasferire il suo spirito nel corpo di un cervo appena morto. Il luogotenente, che ha carpito la formula magica, la sfrutta a sua volta per entrare nel corpo del re, ma non riesce a ingannare Costanza. I cittadini, terrorizzati dalla sua ferocia, aspettano, secondo la profezia di un'antica leggenda, che un cervo venga a liberarli. Coltellino, al servizio del luogotenente, lo uccide inavvertitamente mirando al cervo. Lo spirito di Leandro può ritornare nel proprio corpo, riconquistare il regno e sposare Costanza.

La partitura, colorata e smagliante, tra spunti giocosi e atmosfere fantastiche, tratteggia un percorso ricco di inventiva. Etica ed estetica mirano a ricongiungersi: l' 'impegnato' Henze, disposto a lottare sul piano delle idee e nella vita privata per le sue convinzioni politiche, non fa dell'arte una bandiera ideologica, ma le restituisce ambiguità e ricchezza. L'articolazione formale, ad esempio, sfrutta, stilizzandole, le forme operistiche tradizionali e si modella sulle mobili e ipersensibili esigenze drammaturgiche.

Non prevale un progetto astratto, ma un evento che si evolve sulle connessioni interne e si esprime con l'opulenza lirica e timbrica della

grande orchestra. Le suggestioni popolari fanno parte della scrittura in modo da non apparire mai come citazioni stranianti. Infatti, il principio unificatore è quello metamorfico: il ciclo vita-morte-rinascita costringe a uscire da una concezione dogmatica e aprioristica della storia.

FOTO DI SCENA



E gli uomini, gli animali, gli ambienti e le situazioni si aprono a interventi che consistono, innanzitutto, in un recupero del corpo e della bellezza, in senso panteistico e quasi pagano: nulla nasce come gesto dall'alto (la trascendenza, 'l'avanguardia', il 'nuovo' o altro), ma tutto diviene e si trasforma sotto la spinta di una fantasia libertaria e liberatoria.

DER JUNGE LORD

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Ingeborg Bachmann, da una parabola de *Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven* di Wilhelm Hauff

Opera comica in due atti

Prima:

Berlino, Deutsche Oper, 7 aprile 1965

Personaggi:

Sir Edgar (m); il suo segretario (Bar); Lord Barrat, nipote di Sir Edgar (T); Begonia, cuoca giamaicana (Ms); il borgomastro (B/Bar); il consigliere giuridico Hasentreffer (Bar); il consigliere finanziario Acharf (Bar); il professor von Mucker (T); la baronessa Grünwiesel (Ms); la signora von Hufnagel (Ms); la signora Hasentreffer (S); Luise, pupilla della baronessa (S); Ida, sua amica (S); una cameriera (S); Wilhelm, studente (T); Amintore La Rocca, direttore del circo (T), un lampionaio (Bar); Monsieur La Truiare, maestro di ballo (m); Meadows, maggiordomo (m); Jeremy, moro (m); artisti del circo; signore e signori, giovani e signorine della buona società, gente del popolo, bambini e bambine

Quando Henze compone *Der Junge Lord* ha già alle spalle una serie di lavori nati in collaborazione con Ingeborg Bachmann: sono infatti della scrittrice e poetessa austriaca le poesie di *Nachtstücke und Arien* per soprano e orchestra (1957), i *Lieder von einer Insel* di *Chorfantasie* (1964) e, in campo teatrale, sia il testo per il balletto-pantomima *Der Idiot* (1952), su un'idea di Tatiana Gsowskij ispirata a Dostoevskij, sia il libretto di *Der Prinz von Homburg* (1958), da Kleist.

Avendo ricevuto una commissione dall'Opera di Berlino, Henze, che desiderava comporre un'opera comica, aveva avanzato l'ipotesi di sfruttare *Love's Labour's Lost* di Shakespeare, ma la Bachmann non riusciva a pensarlo in chiave musicale. Fu lei, dunque, a proporre di riadattare una novella compresa nel ciclo *Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven*, pubblicato nel suo ultimo anno di vita dal favolista Wilhelm Hauff che morì a Stoccarda, all'età di soli venticinque anni, nel 1827.

FOTO DI SCENA



La vicenda, sospesa tra comicità spensierata e inquietudine grottesca, è raccontata da un giovane tedesco, ad Alessandria, come storia 'divertente' del suo paese. Il libretto venne steso in poche settimane, e altrettanto fulmineo fu il lavoro di Henze, che scrisse l'intera opera tra il gennaio e l'agosto 1964; il 7 aprile del 1965 *Der junge Lord* ottenne uno strepitoso successo a Berlino.

La trama

Atto primo

Scena prima

In una cittadina tedesca, Hülldorf-Gotha, nell'anno 1830. Tutta la popolazione è in fermento per l'arrivo di un ricco Milord inglese. Le cerimoniose maniere con le quali i notabili di Hülldorf-Gotha accolgono lo straniero sono farsesche. Nel succedersi di 'zoomate' cinematografiche sui diversi gruppi, Luise e Ida notano un bel giovane, lo studente Wilhelm. Mentre la banda militare suona a tutta forza, Wilhelm dà un biglietto a Luise ed ella gli offre un fiore.

All'arrivo di Sir Edgar, con il suo strano seguito, tutti restano esterrefatti: dalla carrozza sbucano dapprima una capra, poi altri animali. Da una seconda carrozza escono l'elegantissimo moro Jeremy, due lacché, il vecchio maggiordomo e Begonia, la cuoca nera della Giamaica. Lo stupore della folla è ormai al massimo. Solo dalla terza carrozza scendono finalmente il giovane segretario e il placido sessantenne Sir Edgar.

Dopo di che, i due si ritirano, lasciando sconcertati gli astanti e rifiutando anche l'invito al pranzo serale poiché, come dice il segretario, «il signore deve concentrarsi sui suoi studi e non gradisce distrazioni».

Scena seconda

La scena si apre nel salone della baronessa Grünwiesel che ha raccolto intorno a sé tutte le signore bene della città, speranzose di essere notate da Sir Edgar. Sapendo di non poter contare sul suo fascino, la baronessa dirotta i suoi progetti sulla povera Luise che ne è, naturalmente, disperata. Ma, come prevedibile, giunge il gentile diniego da parte di Sir Edgar che non si presenta alla festa. La baronessa, furiosa, decide di rovinargli la vita. Comincia infatti a spargere notizie e insinuazioni sul suo conto che presto dilagano.

Scena terza .

Giunge un piccolo circo in città. Sir Edgar, per la prima volta, esce di casa, guarda lo spettacolo e lascia dei soldi ai circensi. Inferociti dal suo inaccettabile comportamento e considerando il suo interesse per il circo

uno schiaffo alla loro sollecitudine snobbata ma non potendosi prendere con lui, i cittadini decidono di scacciare il circo per ripicca. Sir Edgard invita allora gli artisti (tra cui il direttore del circo e la scimmia Adamo) a casa sua.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Scena prima

Una notte invernale di Germania, fuori dalla casa di Sir Edgar. I bambini si prendono gioco di Jeremy. Il lampionaio sente dei lamenti provenire dalla casa di Sir Edgar e accorre per prestare aiuto. Nel frattempo, Luise e Wilhelm, innamorati, si incontrano segretamente. Il borgomastro chiede di poter entrare per scoprire di che natura sia quel

pianto. Il segretario esce e dice che il nipote di Sir Edgar, Lord Barrat, giunto dallo zio per affinare la sua educazione e imparare il tedesco, trova le lezioni esasperanti ed è solo per quello che soffre e si dispera. Comunque, tra poco, verrà sicuramente presentato alla cittadinanza. Tutti se ne vanno, un poco rassicurati da questa notizia.

Scena seconda

Finalmente, Sir Edgar ha organizzato un incontro a casa sua: la società bene di Hültdorf-Gotha è tutta schierata e gongolante, compresa la baronessa. Le donne sono affascinate dal nipote di Sir Edgar, Lord Barrat. La baronessa subito gli fa conoscere Luise, che resta ammaliata, in modo inquietante e inspiegabile, dal giovane. Il povero Wilhelm dapprima si sforza di assumere anche lui atteggiamenti stravaganti, ma in realtà non vede l'ora di ritirarsi a parlare di scienze naturali con Sir Edgar.

Il comportamento di Lord Barrat verso Luise gli fa però perdere completamente l'autocontrollo. Lo insulta apertamente, provocando lo svenimento di Luise.

Scena terza .

è ambientata in una grande sala da ballo. Luise è sola, aspettando Lord Barrat, verso il quale prova un'incomprensibile attrazione. Il giovane giunge con una rosa, che strofina contro la mano della ragazza fino a fargliela sanguinare. La fanciulla non riesce a reagire, come ipnotizzata dalla sua presenza e dai suoi modi.

La baronessa è felice poiché il pretendente è «poeta, giovane, ricco e Lord». Tutti seguono con interesse la loro evidente passione. Viene dato l'avvio al valzer delle debuttanti, sotto la guida di Monsieur La Truiare. Lord Barrat si scatena in una danza insolita e sempre più audace, finché diventa feroce, metodica e caotica al tempo stesso. I giovani dabbene si lasciano sempre più andare cercando di imitarlo e assumendo anche loro atteggiamenti selvaggi.

Lord Barrat si mette a suonare in modo folle e stonato una tromba. Poi riprende la danza con Luise che fatica a seguirlo. Giunge Sir Edgar che, preoccupatissimo, osserva la scena. Luise viene scagliata contro una parete e si accascia mentre Lord Barrat continua a ballare, salta sopra i

tavoli, si rotola per terra. Tutti sono terrorizzati. Sir Edgar è costretto ad estrarre una frusta per ammansire il giovane, che si strappa i vestiti e si svela per Adamo, la scimmia del circo.

Il testo della Bachmann, estremamente ricco di assonanze, scansioni ritmiche e densità poetiche, inserisce, rispetto al soggetto originale, nuovi personaggi, come Luise e Wilhelm. Inoltre è sua l'idea, teatralmente efficacissima, di avvolgere il gentiluomo inglese in un'aura enigmatica, rendendolo un personaggio muto che parla solo per bocca del suo segretario.

FOTO DI SCENA



Anche in questo caso, come nella maggior parte delle sue opere, il sofferto impegno sociale e l'ipersensibilità esistenziale di Henze giungono all'ascoltatore solo ed esclusivamente in termini artistici e poetici, mai come esplicita presa di posizione. Nella delicata e duttile scrittura di *Der Junge Lord* si concentra una dolente solidarietà nei confronti di ogni emarginazione. Henze sgretola, con raffinata arguzia ma con guanti di velluto (quindi, in modo artisticamente acuminato), i feroci dettami moralistici che spacciano per civiltà le più aggressive

intolleranze. La gabbia di convenzioni nella quale i personaggi recitano la loro parte rende infelici i persecutori e le vittime. È emarginato il libero pensatore come il meschino piccolo-borghese. La presenza del circo allude perciò al malessere che coinvolge sia chi si trova dietro la gabbia (come l'uomo-scimmia) sia chi, da fuori, lo osserva con ripugnanza e attrazione. Il rapporto sadico e insensato che ne deriva produce stranimento e malessere. È sempre e comunque il 'diverso' a mettere in luce, con la sua apparente follia, il disagio di una società immobile e soffocante.

In sostanza, il soggetto di *Der Junge Lord* tocca nel vivo la stessa problematica estetica degli anni Sessanta, assorbendo in un contesto realistico e, almeno in parte, giocoso, il dilemma tra le scelte radicali e dogmatiche teorizzate dall'avanguardia più rigida e l'attitudine mentale di Henze verso la massima libertà, spregiudicatezza e tolleranza nei confronti del molteplice.

Ecco quindi che l'ambientazione originale viene acuitizzata sia dalla Bachmann che da Henze. E in questo consiste la sua eccezionale efficacia teatrale, la concentrazione di senso che riesce a fare di un mondo chiuso e molto circoscritto, nello spazio e nel tempo, una metafora di angosce e problematiche contemporanee. Ponendo sotto una lente di ingrandimento il suo oggetto, proprio grazie al lato comico e grottesco, ne deriva una forte carica trasgressiva. Henze utilizza un'infinita gamma di reagenti musicali, dosando sapientemente arguzia e humor, ironia e satira anche spietata.

Come uno strumento di precisione, misura al millimetro la distanza e la reciproca influenza tra i personaggi di un microcosmo nel quale si nasconde la quintessenza dei meccanismi sociali che regolano i rapporti tra le classi, le età, i sessi, e tutte le altre astratte categorie che negano la più ampia libertà vitale all'individuo e alla collettività. Un'opera comica il cui filo conduttore è musicalmente svolto attraverso un mirabile crescendo drammatico.

È evidente, nello stile utilizzato da Henze, l'influenza, peraltro più volte da lui stesso dichiarata, della tradizione operistica italiana, già sperimentata in *König Hirsch* o in *Prinz von Homburg*. L'organico strumentale è ridotto all'essenzialità di un'orchestra da primo Ottocento, con l'aggiunta di un più ampio spettro di percussioni. Henze raggiunge

uno straordinario equilibrio nel piegare questa intelaiatura da opera buffa tradizionale (che ricalca soprattutto lo spirito di *Die Entführung aus dem Serail* e di *Così fan tutte* , ma anche del *Barbiere di Siviglia*) a intenti che ci giungono, per la loro particolare *combinazione* , come assolutamente originali.

La gamma di sfumature psicologiche si inserisce in un gesto estremamente unitario, che pure si apre a vere e proprie oasi autosufficienti, come il tenero dialogo d'amore tra Luise e Wilhelm, nel secondo atto, con gli inquietanti lamenti di Barret sullo sfondo. Spesso i momenti di riflessione soggettiva si aprono gradualmente all'intervento di altri personaggi, e quindi a un crescendo di tensione. All'inizio della scena conclusiva l'aria di Luise - su una lenta, densa e concentrata passacaglia - evolve, attraverso un duetto, un trio e un quartetto, verso il concertato conclusivo, nel quale si sovrappongono le reazioni individuali.

FOTO DI SCENA



L'opera è intessuta su uno stringente ritmo rossiniano che tratteggia con virtuosismo le scene collettive, come l'iniziale attesa del Milord inglese. Qui, tra l'altro, nella banda militare, è evidente l'evocazione della musica 'turca' di *Die Entführung aus dem Serail* e delle analoghe caratterizzazioni timbriche rossiniane. L'intreccio tra stilemi tonali, atonali e politonali determina un'estrema plasticità teatrale, sostenuta da un *continuum* orchestrale nel quale si inseriscono, con un ruolo di intensificazione drammaturgica, gli Interludi. Henze 'inventa' un realismo etico che denuncia il sottile egosimo, la presunzione, la falsa sollecitudine e la crudeltà sociale di ogni rigido e immobile codice sociale, politico ed estetico.

FOTO DI SCENA



DIE BASSARIDEN

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman, dalle Baccanti di Euripide

Opera seria in un atto

Prima:

Salisburgo, Großes Festspielhaus, 6 agosto 1966

Personaggi:

Dioniso (T), Penteo (Bar), Cadmo (B), Tiresia (T), il capitano della guardia (Bar), Agave (Ms), Autonoe (S), Beroe (A); schiava di Agave (m); una fanciulla, sua figlia (m); bassaridi, cittadini

Quando l'ancor giovane Henze (1926) comincia a scrivere *Die Bassariden*, nell'ottobre 1964, subito dopo aver composto l'opera comica *Der junge Lord*, ha già alle spalle molte e importanti esperienze di teatro musicale, tra le quali *Boulevard Solitude*, *Elegie für junge Liebende*, *Re cervo* (versione ridotta dell'originario *König Hirsch*); l'opera *Die Bassariden*, commissionata dal Festival di Salisburgo, appare quindi quando il suo nome è già internazionalmente noto, benché difficilmente collocabile in una corrente o in un filone preciso della musica contemporanea.

A differenza di molti compositori della sua generazione (ma anche di alcune precedenti e di molte successive), Henze ama e crede nell'opera in musica; vale a dire che considera la *narrazione* musicale come un valore imprescindibile dell'espressività individuale e collettiva.

Insofferente dei dettami dell'avanguardia, ma altrettanto lontano da nostalgie passatiste, pensa alla sostanza del suo messaggio senza sentirsi costretto entro i confini astratti della tonalità o dell'atonalità, dello sperimentalismo o della tradizione; con grande anticipo rispetto a una consapevolezza culturale più recente, cerca il senso della *modernità* nel modo in cui gli elementi linguistici si combinano e si ripensano: è nelle fessure dell'espressione musicale (dove i segni sono a diversi livelli riconoscibili, da un pubblico di profani o dagli studiosi e appassionati)

che si rispecchia la sensibilità di un Novecento duttile e, in quanto tale, veramente trasgressivo.

Proprio *Die Bassariden* costituiscono perciò il punto d'incontro e di riflessione di alcune fondamentali caratteristiche della sua estetica: l'impegno politico e lo sforzo di salvaguardare lo spirito libertario, evitando la degenerazione dogmatica. Ecco perché il tema dell'antagonismo tra il pensiero vitalistico, spregiudicato e corporeo di Dioniso e quello più legalitario e spirituale di Penteo lo tocca particolarmente.

FOTO DI SCENA



Dell'originale tragedia di Euripide, Auden e Kallman (poeti illustri e, ricordiamo, collaboratori di Stravinskij) scelgono solo alcuni punti focali; i quattro movimenti, nei quali si articola l'atto unico, ripropongono continuamente il tema della fluidità e della metamorfosi: oltre al dilemma di ciò che rivoluzione e reazione possono provocare se privi di tolleranza affiora, metaforicamente, il problema del linguaggio, anche e soprattutto musicale.

Henze coglie appieno i legami tra il mito di Dioniso e quello di Orfeo, ponendo i simboli del teatro, della musica e della poesia a stretto contatto con quelli della vita, dell'eros e della fertilità; a differenza della tragedia di Euripide, l'opera non termina, infatti, sul vuoto e sul silenzio di un interrogativo irrisolto, ma sulla luce di una circolarità vitale, che rifiuta ogni rigida scissione tra la mente e il corpo.

Scissione prospettata da Penteo, al punto da fargli rinnegare la ricchezza del mito e dell'amore; ma anche scissione prospettata dal monoteismo cattolico, dallo spiritualismo (camuffato) dell'avanguardia musicale e dallo sguardo al passato - sempre in un'unica direzione - delle varie correnti 'neo'. Tutto invece, in *Die Bassariden*, circola e ritorna, tanto che il Dioniso di Henze sembra includere, oltre all'originario germe euripideo, il pensiero di Nietzsche; così, anche i riferimenti psicoanalitici alludono sì all'incapacità di Penteo di accettare le proprie pulsioni inconscie, ma anche al pericolo che cova sotto ogni 'coperchio' posto sopra la libera espressione (politica, esistenziale, artistica).

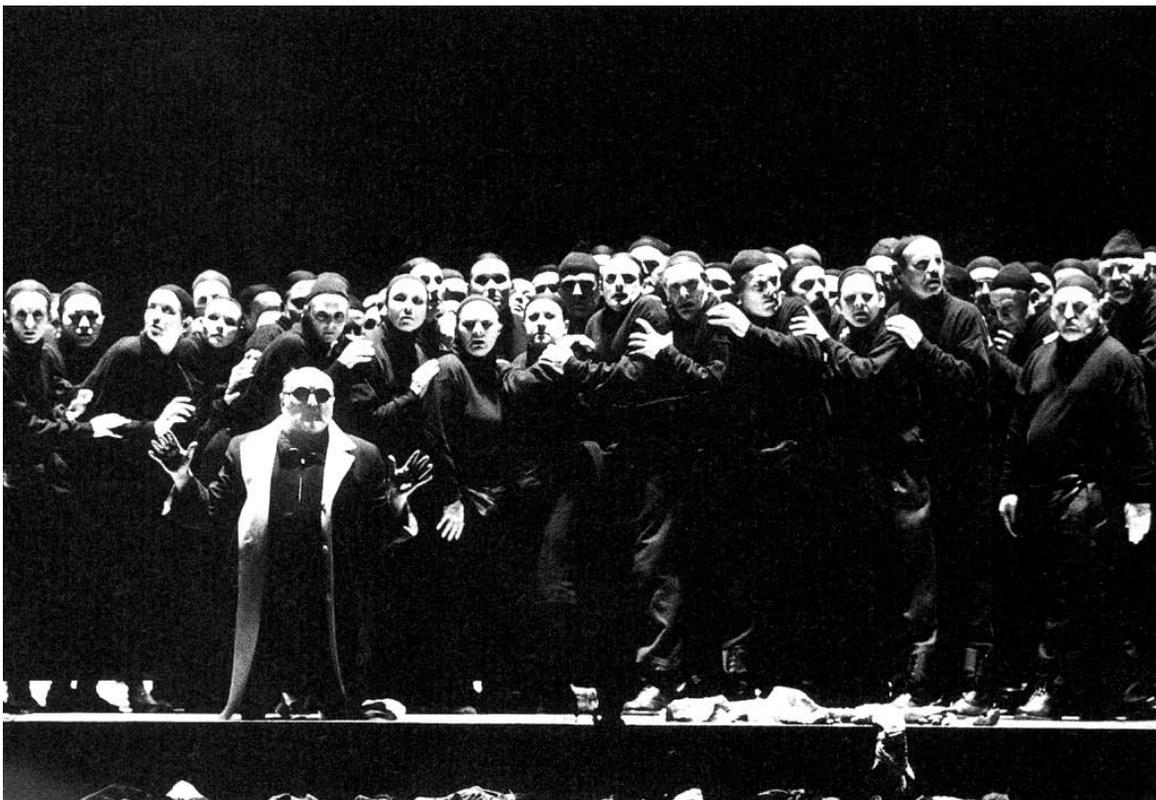
Significativi anche i temi della maschera e della compresenza di maschile e femminile: tutti ricalcati e animati musicalmente dal perenne incontro-scontro tra l'elemento lirico e quello percussivo, tra le zone di consonanza e quelle di dissonanza, dove la 'chiusura' e l'incapacità di aprirsi al pensiero 'altro' generano sempre (senza alcuna esclusione, quindi anche nel caso dello stesso Dioniso) il pericolo di una crudeltà ottusa e immobile. Il soggetto classico tocca quindi un nodo cruciale della cultura (ma anche del pensiero politico e filosofico) del Novecento; Henze lo interpreta attraverso le scansioni delle forme sinfoniche tradizionali, scovandone i significati più sfaccettati e nascosti grazie a una scrittura sapiente, ricca, varia e teatrale.

Una successione ininterrotta di idee musicali e drammaturgiche ci guida in un percorso commovente e indimenticabile: il primo movimento è

leggibile come una forma-sonata, che subito introduce il contrasto tra i due temi e tra i due personaggi principali; il secondo movimento è a metà strada tra uno scherzo sinfonico e una suite bachiana, l'Adagio è inframmezzato dallo stupendo Intermezzo 'Il giudizio di Calliope' e il finale è ordito come una monumentale passacaglia.

Ma un filo conduttore collega le quattro sezioni, coinvolgendo tutti i personaggi in una sfera linguistica che sfrutta attitudini antiche e innovative intuizioni con la stessa eccezionale libertà interiore; libertà che si riflette simbolicamente su una più ampia concezione dell'umano e della sua energia creativa.

FOTO DI SCENA



La trama

Primo movimento

Kadmos, il vecchio fondatore di Tebe, ha ceduto il potere al nipote Pentheus.

L'arrivo di Dionysos semina discordia: la madre di Pentheus, Agaue, dubita dell'origine divina di Dionysos.

Kadmos, impegnato a mantenere la pace con gli dèi, rimase in attesa e Teiresias si dirige con molti altri verso il monte Citerone per rendere omaggio al dio.

Pentheus proibisce il culto dionisiaco e spegne la fiamma sul sepolcro di Semele, padre di Dionysos.

Ma non è possibile resistere all'attrazione del dio, la stessa Agaue ne segue la voce fino al Citerone.

Secondo movimento

Pentheus dà l'ordine di prendere dei prigionieri tra quelli saliti sul Citerone, e di costringerli, interrogandoli e torturandoli, a rivelare quello che avviene sul monte.

Ma tutti si trovano in preda ad uno stato di trance e non sono in grado di fornire alcuna informazione.

Terzo movimento

Parte prima

I tentativi di Pentheus di sapere la verità sono falliti: anzi, a causa di un terremoto, la fiamma sulla tomba di Semele si è riaccesa, e tutti si affrettano nuovamente verso il Citerone.

Resta indietro soltanto uno straniero: è il dio Dionysos, che mostra a Pentheus in uno specchio quello che avviene sul Citerone.

Intermezzo

Un giardino mitologico, quinte in un teatro rococò

Agaue nelle vesti di Venus, Autonoe in quelle di Proserpina, Teiresias in quelle di Kalliope e un capitano in quelle di Adonis rappresentano *Das Urteil der Kalliope*, che narra della vittoria dei sessi in preda all'ebbrezza.

FOTO DI SCENA



Parte seconda

Pentheus, profondamente inquieto, segue il consiglio dello straniero di andare al Citerone travestito per poter osservare gli avvenimenti senza essere riconosciuto.

Giunto a destinazione, vede i suoi onesti cittadini trasformarsi in sfrenate baccanti e menadi.

Lo straniero svela la vera identità di Pentheus ed il re viene ucciso da un'orda guidata da Agaue.

Quarto movimento

Le baccanti entrano trionfalmente a Tebe.

Agaue trascina la testa del re nella convinzione di aver ucciso un leone.

Kadmos le svela la verità: ella ha ucciso il proprio figlio.

Dionysos la condanna all'esilio, distruggere il palazzo con un incendio e invoca la madre Semele per accedere con lei all'Olimpo.

Impressionato e timoroso, il popolo si assoggetta al nuovo dio.

Opera in forma di sinfonia

Gli inizi degli anni Settanta, quando Henze iniziava a confrontarsi con la forma della Sinfonia, il poeta Auden richiamò la sua attenzione sulla tragedia di Euripide, che aveva già affascinato Egon Wellesz nel 1931 e Giorgio Federico Ghedini nel 1948.

Per questo alla base della rigorosa impostazione formale dell'opera, vi è la tradizionale ripetizione in quattro movimenti della Sinfonia.

Dionysos viene introdotto da forti cromatismi, Pentheus invece viene caratterizzato in termini diatonici. I legami tra le varie parti sono costituiti da modi dodecafonici.

I movimenti devono seguire i vari "attacca".

La rappresentazione della sfrenatezza dei sensi viene resa da danze stilizzate, l'arte sentiva di Dionysos si dispiega in un Adagio con fuga.

Nell'intermezzo, Henze per alleggerire l'azione prima dell'epilogo catastrofico, cerca delle associazioni con l'antico dramma satiresco.

FOTO DI SCENA



WE COME TO THE RIVER

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Edward Bond

Azioni per musica

Prima:

Londra, Covent Garden, 12 luglio 1976

Personaggi:

il generale (Bar); Aide, ministro dai capelli grigi (B); il soldato 1 (T); il soldato 2 (T); il soldato 3/il pazzo 6 (Bar); il soldato 4/il pazzo 7 (Bar); Nco/la vittima 5 (Bar); il disertore (T); il dottore (B/Bar); Wo/il pazzo 1 (T); il governatore (Bar); il tamburino/ il pazzo 10 (percussionista); la giovane donna (S); la vecchia donna (Ms); la moglie del soldato 2 (S); Rachel (S); l'imperatore (Ms)

Trascorsi dieci anni dai *Bassariden* (1965), attraverso collaterali esperienze di teatro musicale, come il *recital* per quattro musicisti *El Cimarrón*, lo 'Show per 17' *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1971) e il *vaudeville La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* (1973), Henze approda a un'opera di ricerca componendo, tra il 1973 e il '76, le 'azioni per musica' *We come to the River*.

Si può parlare di forma sperimentale in quanto Henze rinuncia, in questo caso, a riproporre gli stilemi e i luoghi tipici del melodramma tradizionale. Volendo esplorare tutte le possibilità espressive, non intende spacciarle per magiche chiavi di accesso a un presunto 'teatro nuovo'. Del resto, l'idea di una *performance* musicale multimediale giocata sulla contemporaneità di diverse azioni era già stata ampiamente sfruttata negli anni Sessanta e Settanta; questo spiega perché Henze, con la libertà che ha sempre contraddistinto le sue scelte, non si sia ancorato a questa esperienza come a un'idea fissa o a un *cliché* scegliendo, poi, tutt'altre strade.

L'effettiva complessità del progetto viene risolta concretamente grazie alla forte carica dinamica e cinetica della sua musica. Tale dimensione è qui preventivamente messa in conto dal libretto e dalla concezione

scenografica e registica. Poiché il tema dell'opera è la non-violenza come risorsa, possibilità, speranza, obiettivo, la caratteristica primaria dell'impianto formale si basa sulla connessione e sulla compresenza più che sullo sviluppo consequenziale degli eventi. La costruzione sonora che ne deriva suggerisce l'impressione di una struttura in movimento, che di volta in volta svela più facce, ma che difficilmente si ferma su un'inquadratura stabile.

FOTO DI SCENA



La trama

In un impero immaginario

È appena stata soffocata, nel sangue, una rivolta; un generale condanna a morte un disertore, negandogli anche la possibilità di difendersi. Mentre si svolge una festa dei militari per il loro superiore, il disertore racconta ai suoi carcerieri le crisi di panico che l'hanno costretto a fuggire, terrorizzato, dalla battaglia. Il generale incontra per strada un medico che gli racconta come, a causa di una vecchia ferita, sia destinato a diventare cieco.

Questo fatto colpisce molto il generale; il giorno dopo, all'alba, non riesce a lavorare e si reca sul campo di battaglia dove resta sconvolto dalle sofferenze che lui stesso ha provocato. Due donne, una giovane e una vecchia, si aggirano tra i cadaveri, in cerca del marito della ragazza, che è proprio il disertore, nel frattempo fucilato. Arriva il nuovo governatore, che arresta il generale per il suo strano comportamento e per aver cercato di salvare la giovane donna, che lui stesso ha condannato a morte per spoliazione di cadaveri.

Di lì a poco, il generale e il gruppo di ufficiali che lo ha arrestato incontrano la vecchia che tenta di salvarsi attraversando un fiume a nuoto ma viene uccisa, sotto lo sguardo impotente del generale, con una scarica di pallottole. Il generale maledice il governatore e viene rinchiuso in manicomio.

Uno dei suoi soldati, il soldato 2, va a trovarlo e gli chiede aiuto e sostegno per una rivolta organizzata. Il generale non riesce a reagire; soffre, si pente, ma non ha la forza di scegliere una via costruttiva. Il soldato 2 ucciderà il governatore e sarà per questo eliminato insieme a tutta la sua famiglia. Il generale si abbandona a una disperazione straziante; preferirebbe diventare pazzo veramente e cerca di accecarsi, ma gli infermieri glielo impediscono.

Un giovane e cinico imperatore decide con agghiacciante distacco di punire e rendere inoffensivo il generale, che pensa sia stato il mandante del soldato 2. Due carnefici lo accecano e in questo momento, proprio come avverrà nel finale di *Englische Katze*, sempre su libretto di Edward Bond, avviene una sorta di trasfigurazione al di là della morte:

appaiono il disertore e il soldato 2, che riabbracciano le loro spose e le loro famiglie, sullo sfondo agghiacciante del manicomio.

I malati, spaventati, soffocano il generale con un grande lenzuolo. Il canto degli oppressi risuona come speranza sulle parole «Arriveremo sull'altra riva, abbiamo imparato ad avanzare così bene che non possiamo più annegare» (e l'immagine del fiume da superare tornerà, in un contesto più solare ma non privo di precedenti angosce, nel finale di *Pollicino*).

FOTO DI SCENA



Dal punto di vista vocale e strumentale, ci troviamo all'estremo opposto rispetto agli organici ridotti e in qualche modo 'raccolti' che Henze sfrutterà, dieci anni più tardi, in un'opera come *Elegie für junge Liebende* (1988). Innanzitutto abbiamo tre palcoscenici e tre complessi strumentali differenziati; si tratta quindi di una sorta di teatro mobile, che coinvolge anche il pubblico nella pesante denuncia sociale del suo tema.

A ognuna delle scene corrispondono altrettante formazioni strumentali. La prima orchestra è composta da flauto, oboe, clarinetto, chitarra, arpa, pianoforte, viola d'amore, viola da gamba e percussioni; la seconda da flauto, clarinetto, fagotto, corno, tromba, trombone, celesta, due violini, viola, violoncello e contrabbasso; la terza prevede invece oboe, clarinetto, fagotto, corno, tromba, tuba, violino, viola, violoncello e contrabbasso (gli archi anche con amplificazione); vi sono poi strumenti aggiuntivi e una banda militare.

Ognuno dei tre palcoscenici e dei loro rispettivi organici strumentali si lega a una determinata dimensione della vicenda. Ad esempio, il primo palcoscenico, con il suo *ensemble* a sua volta sfruttato con tinte diversificate a seconda delle situazioni, accoglie le riflessioni soggettive dei personaggi, in particolare dei sofferenti e dei miseri, tra i quali è compreso anche il generale, data la sua autentica crisi di coscienza.

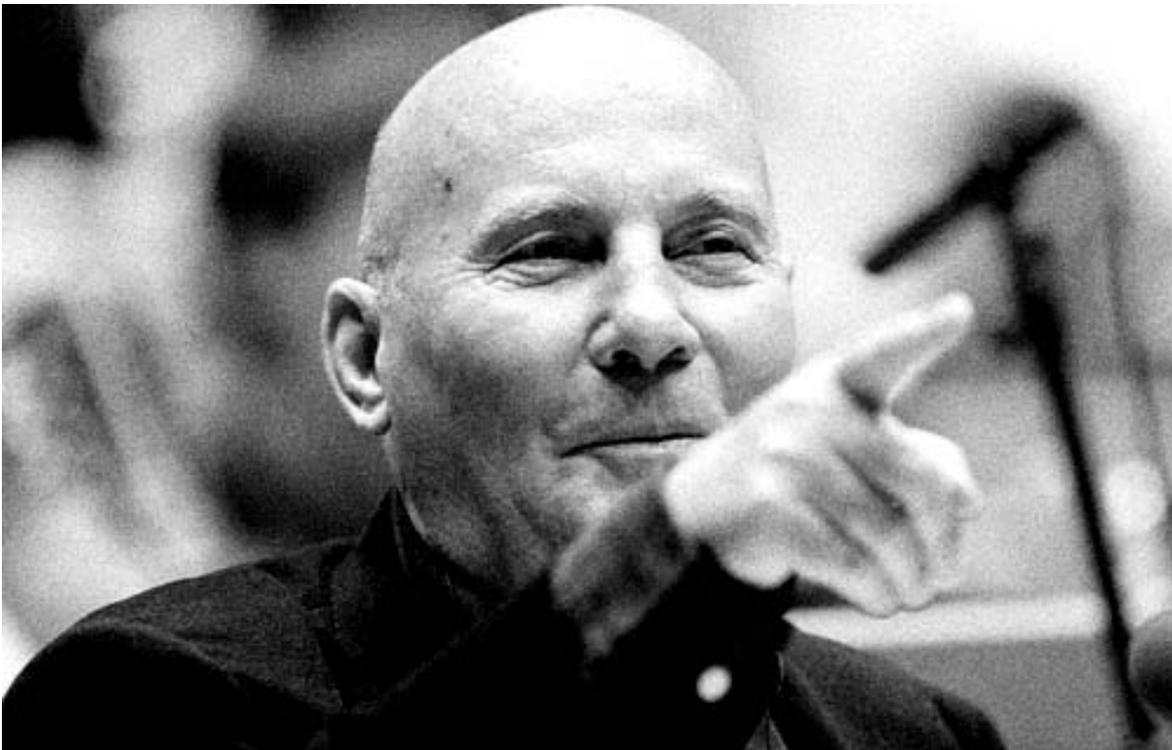
Al secondo palcoscenico sono collegati invece gli avvenimenti centrali della vicenda, mentre sul terzo si succedono gli eventi più sordidi, come l'esecuzione del disertore, l'assassinio delle due donne, i ritrovi dei militari e dei loro accoliti. Qui, naturalmente, compare il nuovo governatore, quando ordina che la vecchia venga uccisa. Nonostante i tre gruppi strumentali abbiano una specifica natura espressiva (lirica e struggente il primo, volgare e iperstilizzata il terzo, più duttile e mutevole il secondo), spesso i ruoli si intrecciano, si sovrappongono e si confondono, anche perché le scene, con i rispettivi interventi musicali, si svolgono contemporaneamente.

Logico, dunque, che la grande maestria di Henze abbia intessuto una rete contrappuntistica di visionario virtuosismo speculativo, eppure di grandissima immediatezza ed efficacia comunicativa. Tra questi due estremi si dispone tutta una gamma di sfumature che attraversa oasi liriche, attimi di urlo espressionista e intrecci polifonici di vorticosa densità. Esiste un complesso rapporto tra i personaggi, le dimensioni, gli affetti e le cellule melodiche, ritmiche, armoniche e timbriche.

Questo brulicante, mobile, polivalente materiale, pur mantenendosi legato a una griglia simbolica e percettiva di grandissima coerenza e coesione interna, si presta, attraverso la varietà delle combinazioni e connessioni, al delinearsi di prospettive storiche, emotive, esistenziali. Storia degli individui e storia collettiva si intersecano, così come etica ed

estetica scoprono di non poter proseguire su vie contrapposte, pena l'immobilità agghiacciante della violenza e della sopraffazione. Il commovente finale, dove risuona un canto che pare levarsi dalla materia stessa, dai cadaveri, dalle pene dei morti e dei sopravvissuti, riassume il senso della sofferenza umana incanalata verso un futuro possibile grazie all'energia della comunicazione e dell'incontro tra gli uomini.

IL COMPOSITORE



Spettacolo su tre livelli

L'azione si svolge simultaneamente su tre scene: la prima costituisce il livello della riflessione, sulla seconda hanno luogo gli avvenimenti sociali, sulla terza viene narrata la storia del generale. La complessità di questi eventi scenici viene colta da una struttura musicale trasparente, in cui trova posto il *Lied*, il *Song*, l'*Aria* o il *Madrigale*; l'inizio si trova accanto ad un *Charleston* o ad una *Gavotta*, i quali talvolta hanno una funzione parodistica - l'*Aria* di coloratura come simbolo di un agio fasullo o il *Valzer* come musica di accompagnamento ad una fucilazione.

L'autore dimostra grande accuratezza nell'impiego di una serie dodecafonica che si completa solo nel momento in cui si compie il destino del generale.

Henze è riuscito a realizzare un'opera significativa e coraggiosa, il cui messaggio è stato subito compreso: siamo tutti colpevoli e vittime al tempo stesso.

Nonostante le enormi difficoltà a mettere in scena l'opera, ci sono state numerose rappresentazioni di grande successo - anche in teatri relativamente piccoli, come quello di Norimberga.

DAS VERRATENE MEE

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Hans-Ulrich Treichel, dal romanzo Gogo no eiko di Yukio Mishima

(Lo sdegno del mare) Opera in due parti

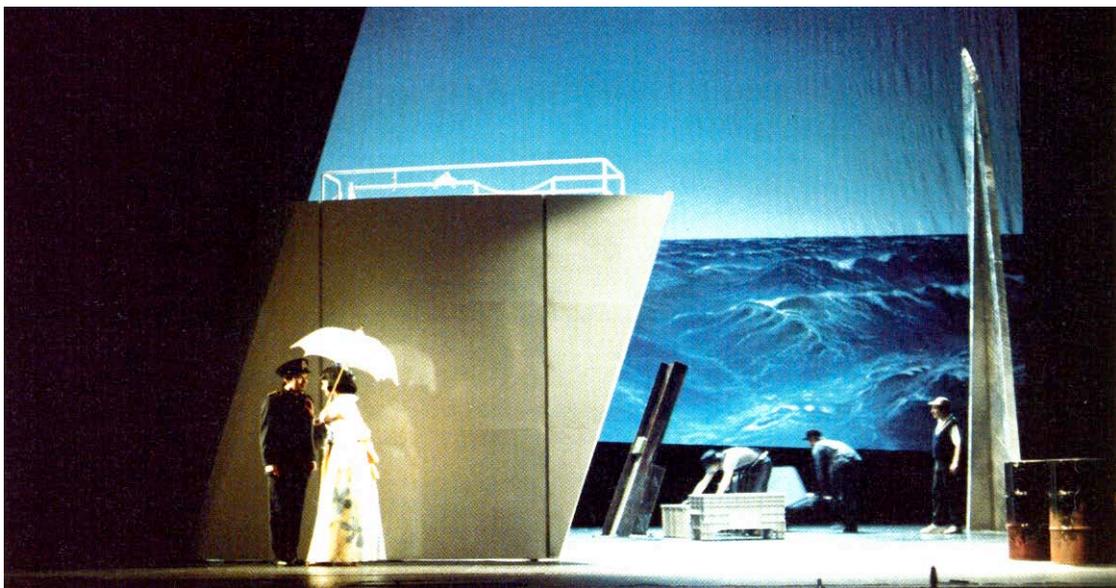
Prima:

Berlino, Deutsche Oper, 4 maggio 1990

Personaggi:

Fusako Kuroda, vedova, proprietaria di una boutique di moda a Yokohama (S); Noboru, suo figlio, detto numero Tre (T); Ryuji Tsukazaki, secondo ufficiale della nave da carico 'Rakuyo-Maru' (B); il capo della banda di ragazzi amici di Noboru (Bar); il numero Due (Ct), il numero Quattro (Bar), il numero Cinque (B), membri della banda; il sottufficiale di marina (T); marinai, lavoratori portuali.

FOTO DI SCENA



Tra il 1986 e il 1989 Henze compone un'opera dai risvolti foschi, su soggetto di Yukio Mishima. *Das verratene Meer* ha comunque caratteristiche che ricordano, in qualche modo, altri suoi lavori teatrali; possiamo infatti riconoscervi la stessa sensazione di un destino individuale e sociale ineluttabile, che in parte sovrasta l'azione di *Boulevard solitude* (1951), *Der junge Lord* (1964), *Die englische Katze* (1980-83) dove il vuoto stritola nei suoi meccanismi inesorabili i personaggi.

E, come in *Elegie für junge Liebende* (1961), il tempo diventa il vero nemico capace di fomentare le inutili ribellioni di un cinismo impotente. Ancora, se pur con tutt'altro spirito, ricompare l'universo dei giovani in contrapposizione generazionale con gli adulti. I cinque teppisti di *Das verratene Meer* sembrano svelare l'altra faccia dello stesso mondo al quale appartiene anche il gruppo di ragazzi e ragazze spaventati e costruttivi di *Pollicino*.

Due antitetici risvolti di una realtà dove lo scontro tra maschile e femminile, giovinezza e vecchiaia, ricchezza e povertà può risolversi positivamente solo attraverso un gesto creativo e di fiducia. Se in *Pollicino* è la fantasia a suggerire una possibile soluzione, qui solo la musica apre spiragli nell'oscurità angosciata della vicenda. Poiché, naturalmente, anche la giovinezza è intesa come categoria dello spirito, Henze ci costringe a riflettere sulle conseguenze di un'interpretazione metafisica, astratta e dogmatica di qualsiasi dimensione umana.

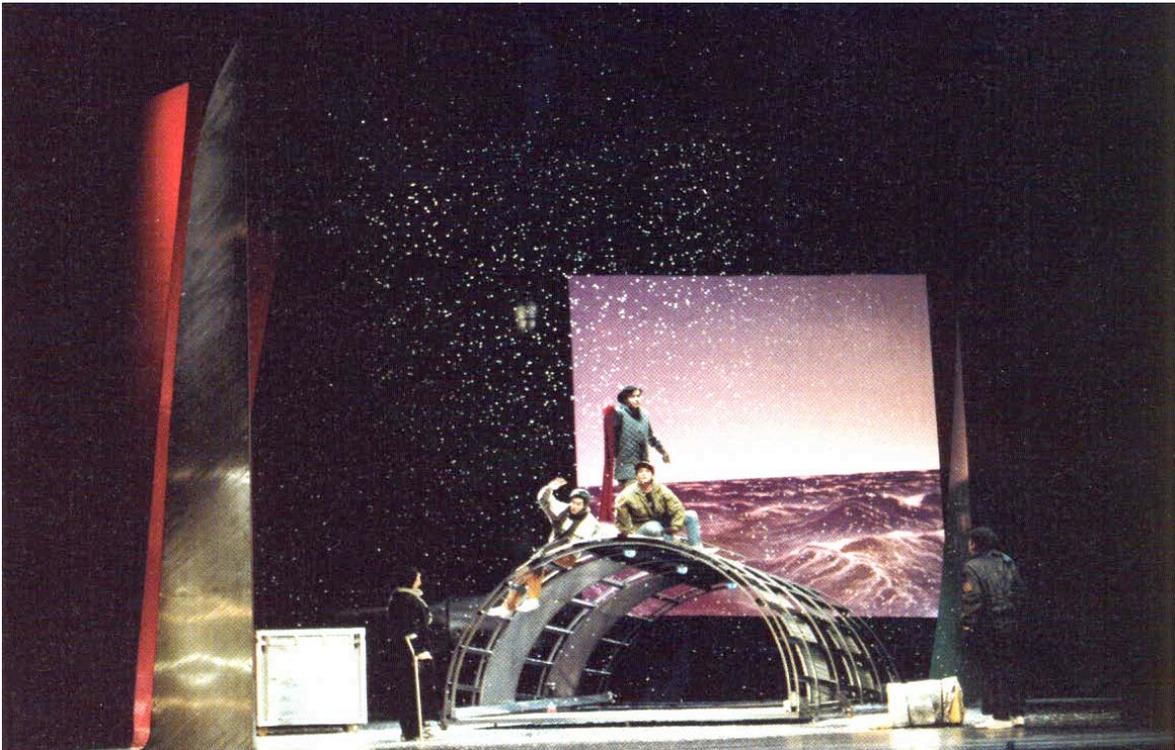
Infatti, la tragica illusione di Noboru è quella di spezzare l'inevitabile fluire dell'adolescenza nella maturità, come il necessario confrontarsi dei sogni con il reale. La sua sconfitta è al centro del libretto di Hans-Ulrich Treichel, ispirato al racconto di Mishima, che ci presenta la bella vedova trentatreenne Fusako Kuroda mentre trascorre le sue giornate tra il lavoro nella *boutique* di sua proprietà, nella città di Yokohama, e le cure verso il figlio tredicenne.

La trama

Atto primo

Dopo una serata (e serali, o crepuscolari e albeggianti sono tutti i momenti della vicenda) che Fusako e Noboru trascorrono in casa, eccitati e felici perché il giorno dopo visiteranno una nave da carico, Fusako si corica, con il consueto peso di una solitudine che dura ormai da otto anni. Noboru, chiuso a chiave in camera perché non raggiunga la banda equivoca dei suoi amici, spia il corpo nudo della madre da una fessura della parete. Il giorno dopo i due, accolti dal secondo ufficiale Ryuji Tsukazaki, visitano la nave. Noboru si entusiasma per il mondo del mare, che dimostra di conoscere e di aver studiato; la madre e l'ufficiale si sentono profondamente attratti l'uno dall'altro. Noboru assiste dalla fessura, durante la notte, alla scena d'amore tra Fusako e Ryuji.

FOTO DI SCENA



Il giorno dopo, il ragazzo racconta ai suoi quattro compagni la giornata passata con il marinaio, pensando di gratificare le loro aspettative baldanzose. Ma l'ufficiale viene ridicolizzato: probabilmente non è poi quel personaggio virile e tutto d'un pezzo che potrebbe sembrare. Quando incontrano Ryuji, che si rinfresca a una fontana di un parco come una femminuccia qualsiasi, il loro sdegno e la loro derisione giungono al massimo: tutti gli adulti sono pavidì e incapaci di grandi azioni. Proprio perché Ryuji si è innamorato di sua madre e ha promesso di vivere con lei, ha perso ogni aura spavalda. Ed ecco giunto il momento in cui Noboru dimostra ai compagni la sua crudele forza d'animo, sferrando il colpo finale contro un gatto già sezionato.

Atto secondo

Ryuji torna a casa, a Capodanno, e chiede a Fusako di sposarlo. Si sforza di guadagnare l'affetto di Noboru, che però lo disprezza sempre più per la scelta borghese e banale di lavorare con la madre nella *boutique*. Ryuji perde definitivamente la stima del ragazzo quando lo perdona per aver scoperto il buco nel muro attraverso il quale da sempre spiava la madre ed i loro abbracci notturni. La banda dei cinque giovani 'processa' gli errori commessi da Ryuji e denunciati da Noboru: viene decretata la condanna a morte, che sola potrà riscattarlo dalle sue scelte meschine. Mentre Fusaka sogna, alla fine di una giornata di lavoro, di tornare a casa dove finalmente ha ritrovato il senso di una vita affettiva, i ragazzi avvelenano Ryuji, dopo averlo attratto in un nascondiglio con la scusa di farsi raccontare le sue avventure marinare; lo addormentano con un tè nel quale hanno messo del sonnifero e si preparano ad assassinarlo.

Dietro lo strazio di una violenza metropolitana che spezza ogni residuo equilibrio tra l'uomo e il mondo (compreso quello animale, caro a Henze e presente come confine del nostro stesso esistere, tanto che la crudele uccisione del gatto, alla fine della prima parte, prefigura l'orrendo epilogo dell'opera), si addensa la smagliante scrittura di Henze, rigorosamente costruita eppure carica di sussulti, ritorni, sospensioni.

È naturale che Henze voglia affrontare, da uomo di teatro 'totale', che crede nella forza della comunicazione, tutti gli aspetti possibili del messaggio operistico. Qui si misura con l'agghiacciante immobilità del vuoto; ma la ricchezza di registri della linea melodica (inserita in un controllatissimo tessuto contrappuntistico e armonico), smentisce la

fissità temporale della vicenda. È nell'incontro dei loro corpi, recuperati al calore e alla vita, che Fusako e Ryuji riscattano le loro piccole ambizioni borghesi, il loro desiderio di vita 'qualunque', diventando gli eroi tragici di *Das verratene Meer* .

FOTO DI SCENA



Poiché sono proprio loro, nella storia d'amore che si articola prima e dopo la 'pausa' dei cinque mesi di viaggio in mare, di lontananza e assenza, a restituire circolarità e duttilità al tempo. Nei momenti del loro amore la musica di Henze si abbandona a una struggente *simpatia* . Il tempo della musica, in *Das verratene Meer* , piega la rigidità dell'eroismo dogmatico alle pulsioni tiepide e pulsanti dei corpi (quello innocente e vitale del gatto, quelli riconquistati alle carezze di Fusako e Ryuji, quello negato di Noboru).

Anche in quest'opera Henze riesce a conciliare la forza espressiva del canto con il contesto armonico e contrappuntistico che lo determina: la libertà della fraseologia, nel sottolineare con naturalezza le tensioni emotive e i significati della vicenda, si collega comunque ai campi

armonici e agli organismi formali che via via scandiscono l'arco strutturale complessivo.

L'organico vocale, piuttosto ristretto ma simbolicamente esteso ai due registri estremi di soprano (Fusako) e basso (Ryuji), attraverso la presenza del tenore (Noboru) e delle altre quattro voci della banda di ragazzi (controtenore, baritono acuto, baritono e basso), è sostenuto da un'orchestra imponente e ricca di colori. La presenza di materiale diatonico rende appena accennato il sapore esotico della partitura, nella quale, in realtà, convivono differenti tecniche compositive (dodecafonica, tonale, politonale, atonale) accorpate da Henze in una scrittura organica e originale.

Il romanzo breve di Yukio Mishima "*Il matrimonio che tradì il mare*", che tratta, senza esotismi né riferimenti all'Estremo Oriente, il problema dello stato di abbandono e di trascuratezza in cui vengono lasciati i ragazzi, è stato molto discusso nella Germania nella seconda metà degli anni Ottanta.

Henze compose la sua opera tra il 1986 ed il 1987. Essa è priva di melodie giapponesi, e si muove piuttosto entro una dimensione sinfonica in cui vengono inseriti elementi naturalistici come i rumori della strada, dei martelli pneumatici e dei buldozer, per ricreare le sensazioni acustiche della realtà quotidiana in cui sono immersi i personaggi.

Quest'opera è stata commissionata e rappresentata alla Deutscher Oper di Berlino in collaborazione con il Teatro alla Scala di Milano.

L'autore ha destinato ai tre personaggi principali stili compositivi differenziati: Fusako è caratterizzato dalla timbrica degli archi, Ryuji da frasi dissonanti affidate ai fiati e Noboru da una sorta di *Klavierstundermusik* (musica da lezioni di pianoforte, secondo la definizione dello stesso Henze), arricchita dalle percussioni.

Venus und Adonis

In quest'opera Henze unisce l'antichità ed il presente grazie ad azioni parallele: come Venere e Adone sono attratti l'una dall'altro, così si cerca un legame tra la primadonna ed il giovane tenore.

Questa tecnica non è dissimile da quella cinematografica del montaggio parallelo.

Per rendere conto anche della distanza temporale, la donna ed il tenore cantano recitativi e ballate indossando abiti moderni, mentre i personaggi dell'epoca arcaica danzano dei bolero.

Inoltre, i pastori commentano la scena con madrigali nello stile di Gesualdo, di Marenzio e di Monteverdi. Parallelamente a tre livelli di azione - danza, canto e commento - l'autore impiega tre orchestre chiamate con i nomi dei personaggi mitologici.

FOTO DI SCENA



La trama

Un tenore, cantante d'opera, ed un baritono, interprete dei ruoli eroici, corteggiano la primadonna diventando rivali.

I loro sentimenti si manifestano nella forma di figure e di situazioni mitologiche, che vengono osservate e commentate dai pastori dell'antichità (i madrigalisti). Il centro intorno a cui gravita la storia è la nota, tragica vicenda di Venere e Adone, mito classico spesso riproposto anche nelle arti figurative.

Sul piano mitologico, il tenore corrisponde alla figura di Adone che, sorpreso nel sonno da Venere, ricambia le effusioni della dea.

Lo stesso accade tra il tenore e la primadonna.

Ma tuoni e fulmini annunciano la sventura: Adone viene ucciso dal cinghiale mentre il baritono uccide il tenore. Spiega Hans Werner Henze: "I tre cantanti sperimentano, l'uno con l'altro e l'uno contro l'altro, alcuni violenti conflitti eroici. Le loro esplosioni emotive vengono continuamente riprese e riproposte da tre altri ego danzanti, che sostengono la narrazione con i nomi di Venere, Adone e Marte, fino al culmine finale, quando la struttura formale dell'opera si dispiega come in un'esplosione".

DIE ENGLISCHE KATZE

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Edward Bond, da Peines de coeur d'une chatte anglaise di Honoré de Balzac

(La gatta inglese) Bestiario musicale

Prima:

Schwetzingen Festspiele, 2 giugno 1983

Personaggi:

Lord Puff, presidente della Società reale per la protezione dei ratti (T); Arnold, suo nipote e factotum (B); Jones, prestasoldi (Bar); Tom, gatto (Bar); Peter, suo amico (T); Minette, gatta di campagna (S); Babette, sua sorella (Ms); Louise, topina addomesticata (S); Mrs. Gomfit (S), Lady Toodle (Ms), Mr. Plunkett (B/Bar), membri della Società reale per la protezione dei ratti

FOTO DI SCENA



I versi con i quali il drammaturgo inglese Edward Bond (già autore del libretto di ? *We Come to the River*) ha reinventato il breve scritto di Balzac *Peines de coeur d'une chatte anglaise* , hanno guidato la sottile ironia musicale e l'acuminata penetrazione psicologica di Henze in *Die englische Katze*.

Composta contemporaneamente alla sua libera revisione del *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi (1981) e al brano per clarinetto e tredici esecutori *Le miracle de la Rose* (1981), *Die englische Katze* è un'opera dove, come era già avvenuto nel *Junge Lord* (1964) e in *Pollicino* (1980), Henze si avvicina, attento e incuriosito, al talvolta labile confine che separa gli uomini dagli animali.

Attratto da quella vitalità materialistica che non frappone barriere tra uomo e mondo, tra interno ed esterno, tra materia e spirito, ama infondere la comunicazione fantasiosa, tutta 'da interpretare', degli animali nelle vicende degli uomini. Poiché in questo caso gli animali rappresentano i difetti e la società degli uomini, vi sarà il riflesso del loro universo in un'infinita varietà di inflessioni mimiche.

Spicca, anche in quest'opera, l'elemento della denuncia sociale, così spesso presente nella produzione di Henze, benché sempre strettamente connessa con l'ambivalenza e la tollerante sfaccettatura del messaggio artistico. I personaggi - i gatti appartenenti alla Società reale per la protezione dei ratti - agiscono sotto l'impulso di uno snobismo ideologico che nasconde un'avidità irrefrenabile.

La trama

Londra, nei primi anni del Novecento.

Il presidente dell'associazione benefattrice, Mr. Puff, decide di sposare Minette, semplice e povera gatta di campagna, che giunge accompagnata dalla sorella Babette per essere accolta dai membri del club. Minette, condizionata dalle norme religiose della comunità da cui proviene, si sottomette al suo destino ma, incontrando il gatto Tom, se ne innamora.

FOTO DI SCENA



Senza comprendere fino in fondo il tipo di sentimento che prova per lui, cerca di convertirlo alla fede della Società e si sposa comunque con Lord Puff, suscitando l'ira del perfido Arnold, che vede svanire le speranze di eredità. Nonostante Tom si sia arruolato nell'esercito per dimenticare Minette, torna per incontrarla e i due vengono scoperti. Lord Puff vuole il divorzio e trascina Minette in tribunale: le sue ragioni sono a priori considerate valide, grazie alla forza schiacciante che gli proviene dalla notorietà e dal potere.

Ma quando tutto sembra ormai perduto, si scopre, da un lato che Minette e Lord Puff non hanno mai consumato il matrimonio, dall'altro che Tom è figlio del ricco e famoso Lord Fairport. Tom corre dalla sua amata che nel frattempo, però, grazie all'intervento caritatevole della patronessa della Società (che non sopportava di vederla soffrire così e se n'è andata in vacanza), è stata chiusa in un sacco e attende di essere gettata nel fiume: meglio morire che sopportare la vergogna del divorzio.

Mentre Tom e Babette, disperati, consolano Minette, si innamorano l'uno dell'altro grazie anche all'estrema somiglianza tra le due sorelle. I due giurano alla povera condannata a morte che chiameranno tutti i loro figli, anche i maschi, Minette. La Società reale per la protezione dei ratti offre il suo benvenuto al ricco Tom del cui patrimonio, naturalmente, pensano di beneficiare. Ma Tom non condivide i loro intenti caritatevoli e afferma che «finché i ratti dipenderanno dai gatti, non ci sarà speranza per loro. Solo quando i ratti aiuteranno i ratti, allora saranno liberi». I membri dell'associazione vedono svanire le loro possibilità di prestigio e ricchezza.

Un impiegato di Lord Puff uccide Tom, che tutti dichiarano essersi suicidato. Dopo un duetto tra Tom e Minette che, ormai morti, riflettono amaramente sul loro triste destino, l'opera si chiude su una villanella di Louise: si è resa conto che Tom era il migliore dei gatti e, dopo aver rubato ciò che può dalla casa dei suoi 'protettori', fugge, decisa a tornare a vivere da topina in mezzo ai suoi simili.

Nell'arco formale intessuto di reminiscenze del genere buffo sette-ottocentesco (cabalette, arie, marce), Henze introduce canzoni popolari e danze (valzer, tango, polka) raggiungendo un originale effetto di iper-stilizzazione, stemperato da un'ironia talvolta malinconica e talvolta pungente.

Il materiale ritmico, melodico e armonico è alquanto unitario ed è trattato in forme rigorose attraverso la tecnica della variazione; inoltre risulta animato, al suo interno, da una grandissima duttilità e fantasia. Cellule primigenie estremamente compatte si aprono così ai più vari percorsi affettivi, narrativi e melodici, mentre la fraseologia approfondisce meccanismi mentali e psicologici quali si potrebbero trovare in E.T.A. Hoffmann o in Edgar Allan Poe.

ELEGIE FÜR JUNGE LIEBENDE

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

(Elegia per giovani amanti) Opera in tre atti

Prima:

Schwetzingen Festspiele, 20 maggio 1961

Personaggi:

Gregor Mittenhofer, poeta (Bar); Wilhelm Reischmann, medico (B);
Toni Reischmann, suo figlio (T); Elizabeth Zimmer, amante di
Mittenhofer (S); Carolina Graulmfin von Kirchstetten, mecenate e
segretaria di Mittenhofer (A); Hilda Mack, vedova (S); Josef Mauer,
guida alpina (rec); servitori

FOTO DI SCENA



È nel 1953, appena trasferitosi in Italia e mentre sta lavorando a *König Hirsch*, che Henze conosce, a Ischia, Auden e Kallman. Nel 1957 comincia a pensare a un'opera da camera con pochi personaggi e un ridotto organico orchestrale, e tra il '59 e il '61 compone *Elegie für junge Liebende*. Nel loro libretto Auden e Kallmann pongono l'esistenza e i suoi valori, come già avevano fatto per *The Rake's Progress* di Stravinskij, sotto la lente deformante di una parodia grottesca.

La vicenda è ambientata in un microcosmo che, pur avendo tutte le caratteristiche di una realtà piccola e chiusa (l'alberghetto 'Schwarze Adler' sulle Alpi austriache), è scosso dall'irruzione di problematiche universali. Il destino negato a Mittenhofer è quello di un'autenticità del vivere barattata con l'ambizione di un progetto (artistico o diabolico, allucinatorio o reale poco importa).

Qui l'artista è l'eroe tragico che non può permettersi neppure un brandello di vita davvero vissuta. La sua arte, che pure non compare mai, poiché non figurano suoi versi nell'opera, diventa il 'doppio' di se stesso al quale ha venduto l'anima. Per lui è impossibile vivere se non in funzione della sua ispirazione, il cui prezzo è una totale perdita di identità. Il suo cinismo e la sua crudeltà distruggono le persone che lo circondano e le risucchiano nel vuoto della sua esistenza.

La trama

Atto primo

Hilda Mack è una povera donna resa folle dal dolore, che da quarant'anni attende in albergo il suo sposo, partito da lì per conquistare la vetta dell'Hammerhorn e mai più tornato. La sua voce già attraversa i diversi livelli espressivi, che saranno utilizzati in tutta l'opera: lo *Sprechgesang*, il canto vero e proprio, il parlato ritmato su tre registri. È per ascoltare le sue visioni e tradurle in poesia che Mittenhofer si è trasferito lì con il suo seguito.

Gli altri personaggi ruotano intorno al protagonista: Carolina, sua patronessa e segretaria tutt'fare, e Reischmann, il suo medico personale. Carolina svela come il grande artista si finanzia: cogliendo come regalo della fortuna i soldi che lei gli fa trovare qua e là. Dopo l'arrivo del figlio

del dottore, Toni Reischmann, Hilda Mack ha finalmente una delle sue visioni. Josef Mauer, la guida alpina, annuncia che è stato ritrovato un corpo, probabilmente proprio quello del marito di Hilda. Elizabeth, amante di Mittenhofer, cerca di spiegare a Hilda ciò che è successo. Toni assiste alla scena e resta intenerito dalla dolcezza della ragazza. Mentre Hilda si rende finalmente conto della realtà, Toni si accorge di amare Elizabeth.

FOTO DI SCENA



Atto secondo

La passione nata tra i due giovani sconvolge tutti. Toni preme perché Elizabeth lasci subito Mittenhofer, ma ella teme di essere crudele. Mittenhofer, che ha intuito la loro relazione, cerca di prevenire il peggio con una sorta di *mea culpa* che giustifica i propri errori con l'imperativo della creatività prima di ogni altra cosa. Elizabeth è angosciata dal dilemma; Toni prende l'iniziativa e dice tutto a Mittenhofer.

Durante il litigio giunge Hilda ubriaca, ed Elizabeth chiede a Toni di sposarla. Mittenhofer mantiene l'autocontrollo e addirittura sollecita Reischmann, finora contrario all'unione, a benedire la coppia; mentre

ognuno riflette sulla propria situazione, Mittenhofer scrive il suo nuovo poema *I giovani amanti* .

Commosso da questo gesto, Reischmann si riconcilia con il figlio e la ragazza. Mittenhofer, però, ha bisogno, per completare il poema prima del suo sessantesimo compleanno, che cade di lì a poco, di un'altra visione, che solo un fiore raccolto sull'Hammerhorn può fornirgli. I due giovani decidono di rimandare la partenza per andare a raccogliarlo e offrirglielo in dono. Mittenhofer, solo, si abbandona finalmente alla rabbia e all'acrimonia che ha finora nascosto.

Atto terzo

Il mattino dopo, Elizabeth e Toni lasciano l'albergo per raggiungere l'Hammerhorn. Mauer, la guida alpina, viene a chiedere se qualcuno si è avventurato sulla montagna, perché si è scatenata una bufera. Mittenhofer assicura che nessuno è uscito e Carolina, complice, non smentisce. Subito dopo, Mittenhofer decide di licenziarla. Nel frattempo, Toni ed Elizabeth, dispersi sulla montagna, si confessano l'illusorietà del loro amore e ringraziano il Dio della Verità per aver loro permesso di morire senza ipocrisie.

L'ultimo quadro, ci trasferisce in un teatro di Vienna: Mittenhofer legge la sua *Elegia per giovani amanti* , che risuona, solo come musica, con le suggestioni timbriche, i campi armonici e i motivi legati ai protagonisti della vicenda.

La disillusione ha investito tutto e tutti. Infatti Mittenhofer non è che il caso limite, il punto estremo di un meccanismo sociale ed esistenziale che impedisce di vivere la vita per quella che è. Follia e normalità, genio e piccolezza d'animo si incontrano sul terreno di un'incomunicabilità straziante. Il ritmo drammaturgico serrato e senza ombra di cedimenti è sostenuto da una discorsività musicale che lo rende cinematografico.

Il susseguirsi di situazioni estreme e paradossali che svelano il non-senso di un'esistenza sempre proiettata verso l'arte, l'amore, il lavoro, la famiglia o qualsiasi altro valore precostituito e fittizio e mai vissuta, ricorda infatti certe atmosfere surreali e grottesche rese familiari dai film di Almodovar. L'arte, cioè l'opera poetica vera e propria di Mittenhofer,

risuona solo come musica: in questo messaggio asemantico, che non è mai unilaterale e dogmatico, è riposto l'unico senso possibile.

La creatività autentica di Mittenhofer ci appare infatti solo nella sua veste sonora, affidata all'orchestra o alla vocalizzazione, mai a parole recitate o cantate.

Henze concentra il lato soggettivo dei personaggi nella scrittura strumentale, in particolare negli assoli. Le corrispondenze timbriche (Mittenhofer connesso agli ottoni, Hilda al flauto, Carolina al corno inglese, il dottore al fagotto, Elizabeth e Toni agli archi), non sono tuttavia esaurienti in sé, ma comprensibili solo all'interno del complesso e sfaccettato tessuto melodico e armonico, che dà loro una ben precisa funzione formale e psicologica. Spesso le percussioni 'collegano' metaforicamente l'intreccio fra i personaggi, il cui carattere è concentrato in vere e proprie pennellate di colore dai toni delicati e dalle sfumature chiaroscurali.

FOTO DI SCENA



Ma alla forza evocativa di ogni episodio contribuisce l'unitario tessuto orchestrale, che si modella sulle arcate narrative della vicenda. 'Sigle' distintive quasi stranianti, come il campanaccio da mucca (II,9: prima che Hilda prenda le difese di Elizabeth) o l'oggetto che Carolina getta a terra, dalla scrivania, subito dopo che Mittenhofer ha pronunciato la sua delittuosa menzogna alla guida alpina, segnano l'avanzare di un meccanismo implacabile, spesso sottolineato da un'ossessiva insistenza ritmica, che accompagna l'incedere di un ingranaggio che tutto divora e consuma.

Nell'opera ritroviamo uno dei temi fondamentali della letteratura del Novecento, che vi pone al centro il problema dell'artista medesimo (basterebbe ricordare la figura di Stephen Dedalus nell' *Ulisse* di Joyce), simbolo di un totale isolamento dell'uomo rispetto a un Tempo statico, reso immobile come i ghiacciai alpini. Henze restituisce però al teatro musicale contemporaneo anche il tempo ancestrale, che concede di narrare per ricordare. Nella memoria musicale dell'ultima scena si concentra infatti la forza simbolica dell'estetica di Henze, che riscatta le forze oscure dell'esistenza *solo* grazie all'energia del messaggio.

Le voci di tutti i personaggi, fissate sulla semplice interiezione «ah», si inseriscono nella partitura con l'astrattezza e l'autonomia delle altre linee strumentali. Muore di immobilità, invece, quella falsa affermazione di sé che si illude di demandare a un progetto estetico, esistenziale o politico ciò che può sopravvivere solo nella forza concreta della comunicazione.

DER PRINZ VON HOMBURG

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Ingeborg Bachmann, dal dramma omonimo di Heinrich von Kleist

Opera in tre atti

Prima:

Amburgo, Staatsoper, 22 maggio 1960

FOTO DI SCENA



Personaggi:

Friedrich Wilhelm, elettore di Brandeburgo (T); la principessa Natalie di Orange, sua nipote (S); l'elettrice di Brandeburgo (A); il maresciallo Dörfling (Bar); il principe Friedrich Artur von Homburg (Bar); Obrist Kottwitzn, del reggimento della principessa di Orange (B); il conte Hohenzollern, amico degli elettori di Brandeburgo (T); tre ufficiali (T,

Bar, B); tre dame di corte (S, Ms, A); il brigadiere (Bar); due aiducchi (T, Bar); ufficiali, brigadieri

Siamo *solo* nel 1958 quando Henze, con coraggio esemplare, anticipa gesti di libertà espressiva e ideologica che daranno i loro frutti storici e musicali, come patrimonio collettivo, circa trent'anni dopo. Con grande spregiudicatezza, infatti, sceglie un testo di Kleist, *Der Prinz von Homburg*, che lo stesso Brecht aveva giudicato duramente a causa dell'ambientazione che poteva sembrare sospetta di prussianesimo. E Henze, con il contributo dell'amica scrittrice e poetessa austriaca Ingeborg Bachmann, piega questo testo, già passibile di superficiali resistenze ideologiche, trasformandolo in uno spregiudicato recupero del melodramma italiano ottocentesco.

Ne deriva un lavoro di grande efficacia teatrale, dove il più ampio spettro di possibilità e mezzi espressivi (da forme operistiche che si rifanno agli esempi di Bellini, Rossini, Donizetti e Verdi a tecniche atonali e seriali) è indirizzato all'estrema compattezza di un affresco impegnato e audace.

La trama

Teso verso la realizzazione di sé e dei propri ideali e sostenuto dall'idea di conquistare la promessa sposa, la principessa Natalie, figlia dell'elettore di Brandeburgo, il principe Friedrich von Homburg attacca i nemici e li sconfigge, senza averne ricevuto l'autorizzazione ufficiale. Per questo, nonostante la vittoria, Friedrich viene condannato a morte. Natalie intercede per lui, tanto che l'elettore di Brandeburgo acconsente ad assolverlo, ma solo a una condizione: lo stesso Friedrich deve riconoscere la grazia come un atto di giustizia dovuto, e non come un gesto di debolezza affettiva.

Se Friedrich si dimostrerà convinto della sua innocenza, sarà libero. Friedrich, però, nonostante l'amore per Natalie, non può giustificare, in linea di principio, la propria insubordinazione e accetta quindi con eroismo la condanna a morte. L'elettore comprende la sua grandezza d'animo e la conquistata coscienza, da parte di Friedrich, del rapporto tra necessità e libertà nelle questioni di stato e annulla perciò la sentenza benedendo il matrimonio tra i due giovani.

Grazie anche alla musicalità dei versi originali e della trascrizione librettistica della Bachmann, (di cui aveva utilizzato, l'anno prima, le

poesie in *Nachtstücke und Arien* per soprano e orchestra), Henze affronta il tema scottante del rapporto tra soggetto e stato, là dove solo attraverso l'iniziazione alla libertà individuale si può giungere alla coscienza e autonomia delle istituzioni. Quindi il fondamento etico di qualsiasi principio costituente dello stato tocca nel profondo una complessa rete di rapporti esistenziali, morali, psicologici e ideologici.

FOTO DI SCENA



Anzi, l'umanità in tutte le sue più vulnerabili ma anche costruttive caratteristiche, viene scandagliata musicalmente per poter giungere a una presa di coscienza effettiva, non solo apparente o astratta. Questo è il senso estremamente *moderno* delle combinazioni melodiche, armoniche, contrappuntistiche, ritmiche e timbriche presenti nella partitura di *Der Prinz von Homburg*.

Ogni parametro è legato agli altri in funzione 'significante', poiché si potrebbe affermare che in Henze ogni cifra musicale vuole essere anche cifra umana. Nella complessa raffinatezza del tessuto orchestrale e vocale - che concede ampio spazio 'narrativo' al divenire melodico vero e proprio, ma ne sostiene le interne sfaccettature attraverso il rigoroso

controllo di tutte le connessioni armoniche e contrappuntistiche - la direzionalità teatrale della sua scrittura acquista un'ampia pluralità di intenzioni.

POLLICINO

di Hans Werner Henze (1926-)

libretto di Giuseppe Di Leva, da fiabe di Collodi, Grimm e Perrault

Favola per musica

Prima:

Montepulciano, Cantiere internazionale d'arte, 2 agosto 1980

Personaggi:

Pollicino (S); i suoi sei fratelli (S); Clotilde, figlia dell'orco (S); le sue sei sorelle (S); il signor Gufo (S); la signora Civetta (S); Madame Volpe (S); la signorina Lepre (S); Mister Riccio (S); Monsieur Cinghiale (S); il signor Lupo (Bar); il padre di Pollicino (T); la madre di Pollicino (S); l'orco (Bar); sua moglie (Ms)

Nella 'favola per musica' *Pollicino*, scritta durante l'inverno 1979-80 con un preciso intento pedagogico e di partecipazione sociale, possiamo riconoscere alcuni tra gli aspetti più significativi e vitali dell'estetica di Henze. Il suo addio al ruolo di direttore artistico del Cantiere di Montepulciano è segnato proprio da quest'opera, che coinvolge attivamente i ragazzi della cittadina toscana, riuniti nel gruppo *Concentus Polizianus*, per avvicinarli alla musica attraverso un'esperienza concreta.

L'organico è naturalmente pensato per loro, con un'ampia prevalenza di flauti dolci cui si aggiungono chitarre, violoncello, contrabbasso, violini (almeno tre), gli strumenti dell'Orff-Schulwerk (sostituibili con percussioni di altro genere), un violino concertante, un pianoforte, un harmonium. L'autore lascia comunque ampio spazio a interventi che dipendono dal contesto e dalle diverse possibilità di allestimento.

Pianoforte e violino solisti hanno parti destinate ad adulti professionisti (eventualmente gli insegnanti). I personaggi sono interpretati da bambini,

a eccezione dei ruoli del padre e della madre di Pollicino, dell'orco, di sua moglie e del lupo, che richiedono cantanti professionisti, anche d'opera, purché si sforzino di ottenere un'emissione naturale, non troppo contrastante con quella dei bambini.

FOTO DI SCENA



La vicenda, come avverte il librettista Di Leva, che ha costruito un *plot* agile e unitario, prende spunto da fiabe di Collodi e di Perrault. Per quanto riguarda Grimm, non si ispira solo a *Pollicino* ma anche a *Hans e Gretel*. Di Leva ha concepito la storia tenendo conto degli scritti di Bettelheim sui miti e sulle favole.

Henze ha saputo creare tessuti armonici molto sofisticati, pur sfruttando melodie semplici e popolareggianti. Risuonano echi di Mozart (autore che ha presa immediata e universale sui bambini), ma anche di Mahler, Schubert, Schumann, Haydn e, naturalmente, dell'opera italiana. Le tecniche di avanguardia spesso 'svelano' ai partecipanti e agli ascoltatori aspetti ludici che avviano una catena di sensi e significati.

Gli interludi strumentali veri e propri sono pagine di intensa espressività, che si collegano con naturalezza agli ariosi semplici e cantabili delle parti vocali. La vitalità teatrale di Henze modella il materiale popolare (autentico, rielaborato o soggettivamente reinventato) sulla metrica dei versi e sulle scansioni psicologiche della favola. Vi sono infatti cellule,

temi o atmosfere timbriche che contrassegnano le pulsioni primarie del racconto. Il ritmo iniziale delle percussioni, ad esempio, percorre tutta l'opera come richiamo alle paure dell'infanzia e dell'inconscio.

L'opera è ricca di *humour*, ma sono molti gli spunti drammatici e di denuncia: ad esempio nel tema inquietante di Pollicino, nella cupa tristezza della seconda scena (quando i genitori, ascoltati da Pollicino, decidono di abbandonare i ragazzi), nel senso di straniamento della quarta scena dove si mescolano sapientemente tonalità e politonalità.

Momenti di magica sospensione, come il recitativo e aria di Pollicino del terzo quadro, si alternano all'irruzione giocosa delle scene a soggetto (affidate a interventi aleatorii e improvvisativi) e all'energia solare di situazioni catartiche come l'incontro con gli animali nella nona scena. Nell'episodio conclusivo, quando Pollicino e Clotilde si alleano con i rispettivi fratelli e sorelle, il superamento del fiume segna il difficile ma necessario passaggio verso la coscienza e l'autonomia.

Henze e Di Leva optano infatti per una sorta di ribellione da parte dei ragazzi, che dopo essere stati abbandonati per ben due volte, essendosi salvati grazie all'intervento degli amici animali, ma anche alla loro capacità di cavarsela, decideranno di ribellarsi al cinismo - per quanto disperato - dei genitori. Le figlie degli orchi sveleranno la loro bellezza nascosta quando il percorso di iniziazione alla vita e all'amore le condurrà, insieme a Pollicino e ai suoi fratelli, nel mondo degli adulti, forti di un carico libertario che l'infanzia ha donato loro e del quale, si spera, non si dimenticheranno tanto facilmente.

L'impegno etico, che segna con rara autenticità e concreta passione tutta la vita e la carriera di Henze, trova modo di rivolgersi direttamente ai fanciulli. Ciò che colpisce, però, è la grande raffinatezza musicale di un'opera destinata ai ragazzi e da loro interpretata. Il che conferma caratteristiche presenti in tutta la sua produzione: innanzitutto l'aspetto fattivo, artigianale e comunicativo dell'arte, recuperata al compito principale di coinvolgere, divertire, far pensare.

La semplicità dei mezzi utilizzati è come una sfida per Henze, che dimostra come il talento musicale possa piegare la propria energia trasgressiva alle più varie finalità. Le geometrie psicologiche della favola sono via via evocate attraverso l'uso sapiente e vario di tonalità,

politonalità, serialismo, cadenze popolari e tessuti armonici dissonanti. L'archetipo della narrazione viene recuperato come forza ancestrale, fisiologica e percettiva, non come veste linguistica passibile di essere gettata dietro le spalle e arbitrariamente sostituita con un altro codice. Il che permette ai bambini e agli adulti di 'raccontarsi' e quindi di infrangere la nozione del tempo univoca, tecnologica e positivista.

FOTO DI SCENA



La malinconica denuncia per le condizioni di miseria di tante famiglie tocca nel vivo non solo gli insegnanti e gli operatori, che convivono quotidianamente con queste realtà, ma anche il pubblico, i professionisti, gli studiosi, i 'divi'. Strettamente connesso a questo impegno, scaturisce il bisogno di costruire, ricostruire, inventare e crescere.

Henze riesce miracolosamente a familiarizzare i bambini con la tradizione musicale colta, con quella popolare e con le tecniche d'avanguardia. Inoltre mette in contatto i diversi stadi dell'istruzione musicale (dal principiante al ragazzo che studia in vista di un futuro impiego musicale, al professionista già formato) con i differenti livelli sociali e di partecipazione al mondo musicale (dai genitori dei bambini alle più prestigiose istituzioni). *Connessioni e combinazioni* si rivelano

fulcro della sua modernissima poetica, sintonizzata con le tendenze filosofiche e scientifiche più aggiornate, duttili e aperte.

Balletti

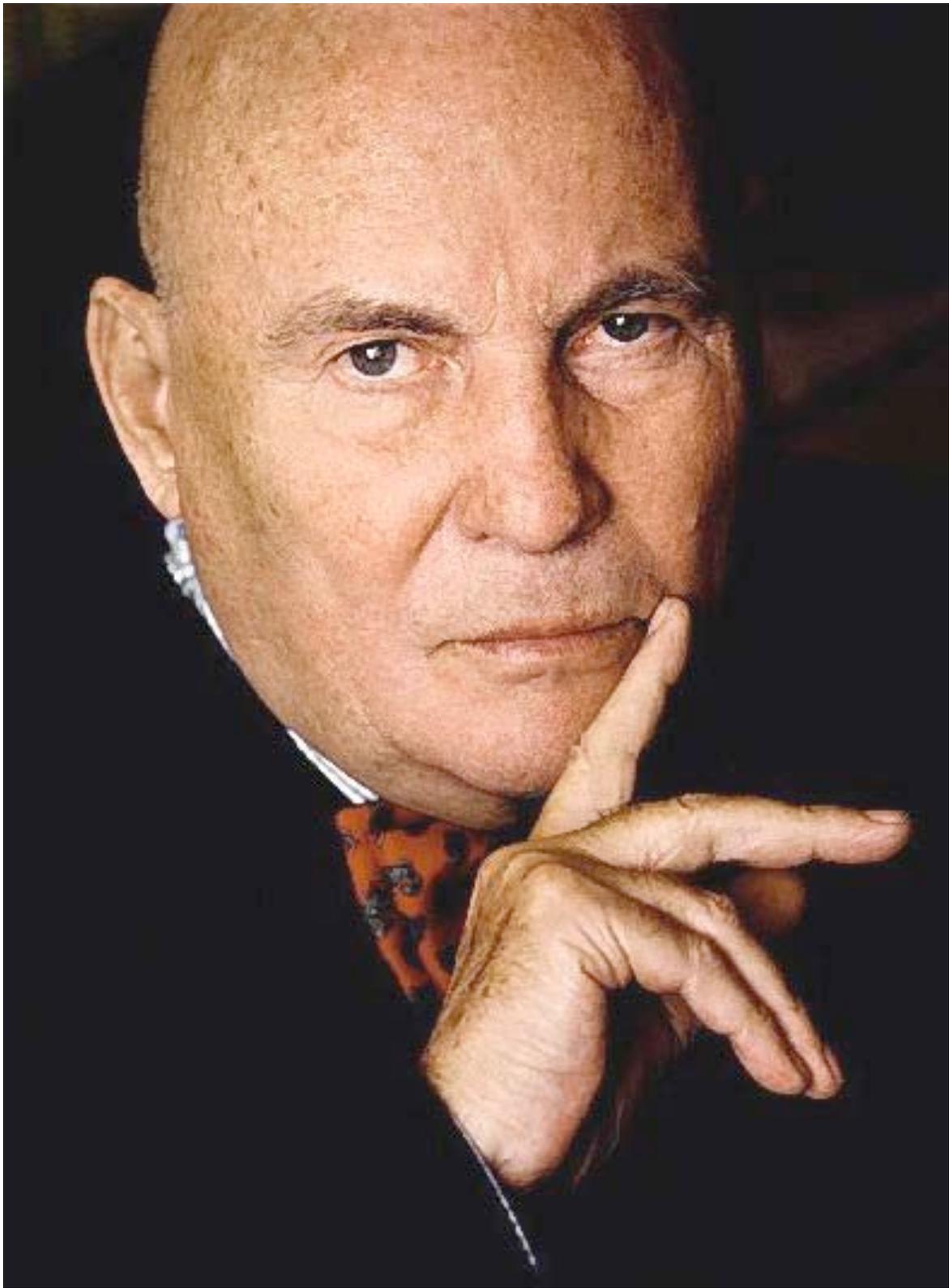
- *Ballett-Variationen* (1949)
- *Labyrinth* (1951)
- *Maratona* (1956)
- *Ondine* (1956–1957)
- *Orpheus* (1978)
- *Le fils de l'air* (1997)

Sinfonie

- *Sinfonia n. 1* (1947, revisionata nel 1963 e 1991)
- *Sinfonia n. 2* (1949)
- *Sinfonia n. 3* (1949-1950)
- *Sinfonia n. 4* (1955)
- *Vokalsinfonie* (1955, tratta dall'opera "König Hirsch")
- *Sinfonia n. 5* (1962)
- *Sinfonia n. 6* per due orchestre da camera (1969, revisionata nel 1994)
- *Sinfonia n. 7* (1983-1984)
- *Sinfonia n. 8* dal Sogno di una notte di mezza estate di William Shakespeare (1992-1993)
- *Sinfonia n. 9* per coro e orchestra, da un racconto di Anna Seghers (1995-1997)
- *Sinfonia n. 10* (1997-2000)

Altri lavori sinfonici

- *Kammerkonzert* per pianoforte, flauto e orchestra d'archi (1946)
- *Concertino* per pianoforte, strumenti a fiato e percussioni (1947)
- *Concerto n. 1 per violino e orchestra* (1947)
- *Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra* (1950)
- *Ode an den Westwind* per violoncello e orchestra (1953)
- *Concerto per contrabbasso e orchestra* (1966)
- *Doppelkonzert* per oboe, arpa orchestra d'archi (1966)
- *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra* (1967)
- *Das Floss der Medusa*, oratorio "alla memoria di Che Guevara" per solisti, recitante, coro e orchestra (1968)
- *Compases para preguntas ensimismadas* per viola e 22 strumenti (1969–1970)
- *Tristan* per pianoforte, orchestra e nastro magnetico (1972–1973)
- *Amicitia ("Nachtkonzert")* per pianoforte, archi e percussioni (1977)
- *Liebeslieder* per violoncello e orchestra (1984–1985)
- *Requiem, "Geistliche Konzerte"* per pianoforte, tromba e orchestra (1990–1992)
- *Introduktion, Thema und Variationen* per violoncello, arpa e archi (1992)
- *Concerto n. 3 per violino e orchestra "Drei Porträts aus Thomas Manns Doktor Faustus"* (1996)
- *Fantasia per orchestra d'archi*



Musica per chitarra

(due Sonate su personaggi Shakespeariani, 1976 e 1981, dedicate a Julian Bream)

Musica per film

Come compositore:

"Der Prinz von Homburg" (1994) di Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze tratto da Heinrich Von Kleist (TV) (it. Il Principe di Homburg)

"Comrades" (1986) di Bill Douglas- UK (it. Compagni) anche direttore d'orchestra

"Ninguém Duas Vezes" (1985) di Jorge Silva Melo - Portogallo (it. mai due volte)

"L'amour à mort" (1984) di Alain Resnais -Francia

"Un amour de Swann" (1983) di Volker Schlöndorff - Germania (it. un amore di swann)

"Concierto barroco" (1982) (TV)

"Orpheus" (1979) balletto versione TV

"Taugenichts" (1978) di Bernhard Sinkel - Germania (eng. Good-for-Nothing)

"Abelard" (1977) di Franz Seitz -Germania (it. Abelardo)

"Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann" (1975) di Volker Schlöndorff - Germania (it. Il caso katharina Blum)

"Der junge Lord" (1968) versione tv - regia Ernst Wild (scritta da Ingeborg Bachmann, musica di H.W. Henze trad. it. Il piccolo Lord)

"Der Paukenspieler" (1967) film a episodi di Helmut Meewes, Herbert Rimbach, Volker Schlöndorff, Franz Seitz, Rolf Thiele, Bernhard Wicki -Germania (it. Il percussionista)

"Der junge Törleß" (1966) di Volker Schlöndorff - Germania (it. I turbamenti del giovane Torless)

"Muriel ou Le temps d'un retour" (1963) di Alain Resnais - Francia (it. Muriel, il tempo di un ritorno) anche direttore d'orchestra

"Ondine - The Royal Ballet" (1958) balletto di Frederick Ashton e H.W. Henze versione TV

Come arrangiatore:

"Il ritorno d'Ulisse in patria" (1985) (TV)

Soundtrack:

"The Exorcist" (1973), di William Friedkin -USA (it. l'esorcista)

brano "Fantasia per archi"

Partecipazioni:

"Partitur einer Freundschaft - Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze" (2006) (TV), nel ruolo di se' stesso (it. Partitura di un'amicizia)

"The Adventures of Benjamin Schmid" (2005) (TV), nel ruolo di se' stesso. regia Tony Palmer (it. le avventure di Benjamin Schmid)

"Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar" (1974), nel ruolo di se' stesso, di Gerda Halle (it. La verita' è comprensibile agli uomini)