

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2013-2014
Lirica e Balletto

Hans Werner Henze

ELEGY
FOR YOUNG
LOVERS
*Elegia
per giovani amanti*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.





Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Conto Deposito

SAATCHI & SAATCHI

Preludio a un vantaggio maggiore

1,50%

OUVERTURE: la sicurezza di avere condizioni più chiare e vantaggiose.

INTERMEZZO: la comodità di avere le somme depositate sempre disponibili.

GRAN FINALE: la possibilità di ottenere l'1,50%* d'interesse, con zero spese di apertura e di gestione del conto. Applauso!

*Se volete di più dal vostro conto, scegliete il nostro.
È tutta un'altra musica.*

* Investimento non vincolato con interesse pari all'1,50% annuo al lordo delle imposte. Annuncio pubblicitario con finalità promozionale. Salvo approvazione di **Santander Consumer Bank**.

Quelli indicati sono tassi creditori. Disponibili anche prodotti di deposito vincolato. Condizioni economiche e contrattuali del prodotto nei fogli informativi disponibili nella sezione Trasparenza del sito www.santanderconsumer.it e in filiale.



Santander
CONSUMER BANK

santanderconsumer.it

una banca per le tue idee

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



ELEGY FOR
YOUNG LOVERS

MIO MARITO
È SCOMPARSO
NEI GHIACCI
40 ANNI FA.

IL MIO È
UN PEZZO
DI GHIACCIO
ANCHE STANDO
IN CASA.



CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



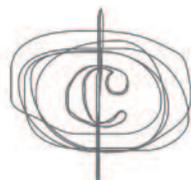
ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2013-2014



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,

trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,

dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 18 novembre 2013 ore 18.00

GUIDO ZACCAGNINI e OLGA VISENTINI

L'africaine

martedì 14 gennaio 2014 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La scala di seta

lunedì 20 gennaio 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

La clemenza di Tito

martedì 25 febbraio 2014 ore 17.30

GIOVANNI GAVAZZENI

Il campiello

lunedì 24 marzo 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Elegy for Young Lovers

mercoledì 16 aprile 2014 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

La bohème

Madama Butterfly

Tosca

lunedì 23 giugno 2014 ore 18.00

LUCA MOSCA

The Rake's Progress

martedì 9 settembre 2014 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il trovatore

mercoledì 8 ottobre 2014 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Don Giovanni

venerdì 17 ottobre 2014 ore 18.00

MARIO MESSINIS e PAOLO FURLANI

La porta della legge

Incontro con il balletto

lunedì 16 dicembre 2013 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

Onegin

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2013-2014
del Teatro La Fenice*

mercoledì 6 novembre 2013
relatore Francesco Erle

concerto diretto da **Diego Matheuz** (8 e 10 novembre)
musiche di Pärt, Čajkovskij e Stravinskij

giovedì 5 dicembre 2013
relatore Rossella Spinosa

concerto diretto da **Sir John Eliot Gardiner** (6 e 7 dicembre)
musiche di Berlioz e Verdi

mercoledì 11 dicembre 2013
relatore Davide Amodio

concerto diretto da **Stefano Montanari** (18 e 19 dicembre)
musiche di Händel, Sammartini, Bach, Vivaldi, Scarlatti e Corelli

mercoledì 8 gennaio 2014
relatore Franco Rossi

concerto diretto da **Alessandro De Marchi** (10 e 12 gennaio)
musiche di Sammarchi, Malipiero, Rota, Stravinskij e Respighi

mercoledì 29 gennaio 2014
relatore Massimo Contiero

concerto diretto da **Diego Matheuz** (31 gennaio e 2 febbraio)
musiche di Berio, Respighi, Webern e Schubert

mercoledì 5 febbraio 2014
relatore Giovanni Battista Rigon

concerto diretto da **John Axelrod** (7 e 8 febbraio)
musiche di Montalti, Bartók, Mahler e Sibelius

mercoledì 5 marzo 2014
relatore Monica Bertagnin

concerto diretto da **Yuri Bashmet** (12 marzo)
musiche di Sviridov, Šostakovič, Stravinskij, Liberovici e Takemitsu

mercoledì 12 marzo 2014
relatore Marco Peretti

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (14 e 16 marzo)
musiche di Sibelius ed Elgar

mercoledì 19 marzo 2014
relatore Giovanni Mancuso

concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (23 marzo)
musiche di Pärt

mercoledì 9 aprile 2014
relatore Luca Mosca

concerto diretto da **Marco Angius** (11 e 13 aprile)
musiche di Stravinskij, Mosca, Maderna e Petrassi

mercoledì 4 giugno 2014
relatore Michael Summers

concerto diretto da **Diego Matheuz** (6 e 7 giugno)
musiche di Lanza, Ravel, Carter, Falla e Stravinskij

mercoledì 11 giugno 2014
relatore Stefania Lucchetti

concerti diretti da **Gaetano d'Espinosa** (13 e 14 giugno)
e **Claudio Marino Moretti** (15 giugno)
musiche di Ravel, Carter, Berio, Cage, Feldman e Rihm

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2013-2014

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 23 novembre 2013 ore 18.00

diretta Radio3 e differita Euroradio

L'africane

venerdì 24 gennaio 2014 ore 19.00

diretta Euroradio

La clemenza di Tito

giovedì 27 marzo 2014 ore 19.00

differita

Elegy for Young Lovers

Concerti della Stagione sinfonica 2013-2014

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 8 novembre 2013)

Alessandro De Marchi (venerdì 10 gennaio 2014)

Diego Matheuz (venerdì 31 gennaio 2014)

John Axelrod (venerdì 7 febbraio 2014)

Claudio Marino Moretti (domenica 23 marzo 2014)

Diego Matheuz (venerdì 6 giugno 2014)

Gaetano d'Espinosa (venerdì 13 giugno 2014)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



SAVE
GRUPPO SAVE



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aerospazio and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



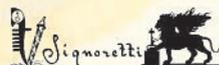
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 Marsilio




RUBELLI

STUDIO DE POLI
VENEZIA

GRANT
LA FENICE

ELEGY FOR YOUNG LOVERS

(Elegia per giovani amanti)

opera in tre atti

libretto di W. H. Auden e Chester Kallman

musica di Hans Werner Henze

Teatro Malibran

giovedì 27 marzo 2014 ore 19.00 turno A

sabato 29 marzo 2014 ore 15.30 turno C

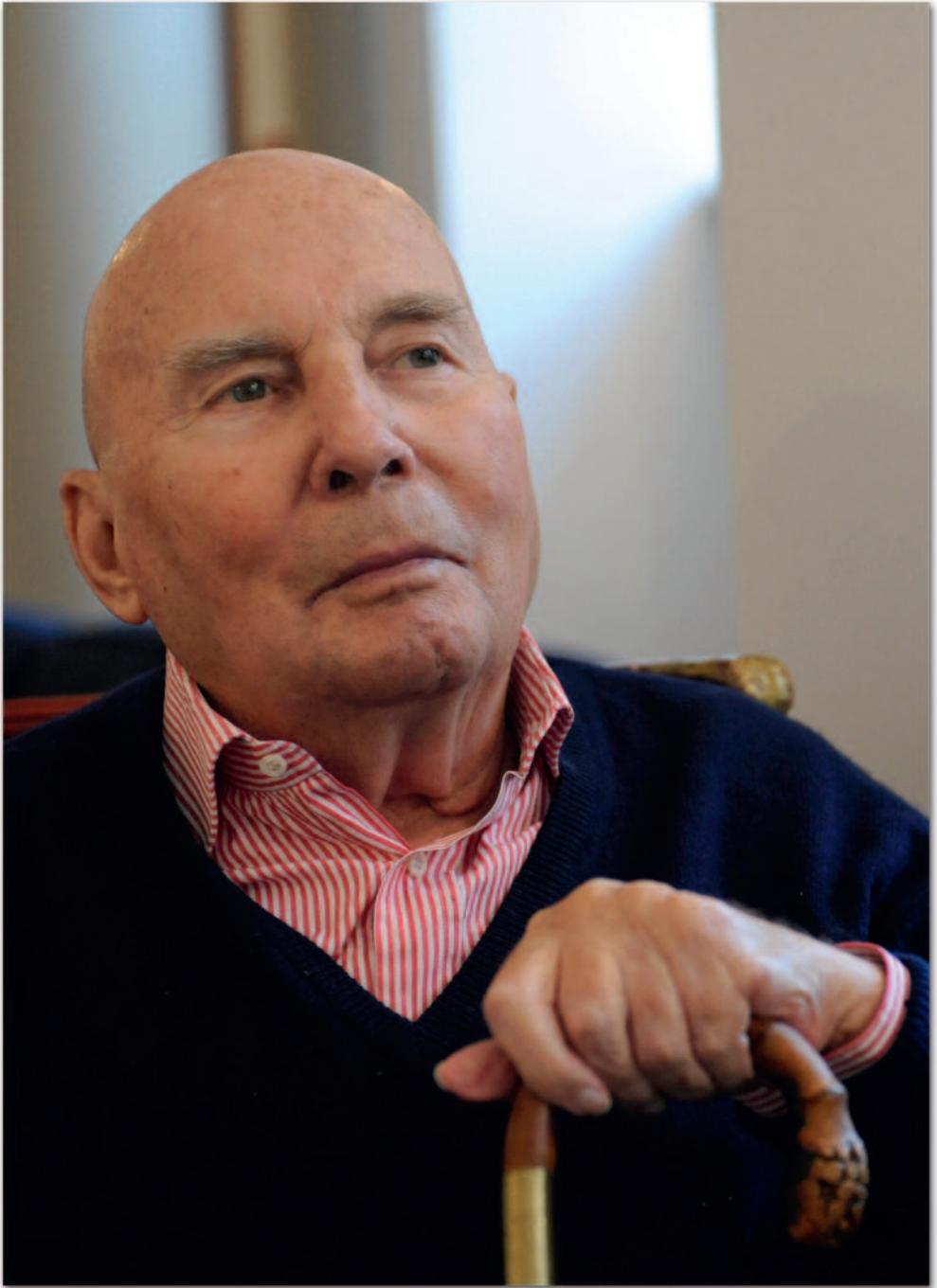
mercoledì 2 aprile 2014 ore 19.00 turno E

venerdì 4 aprile 2014 ore 19.00 turno D

domenica 6 aprile 2014 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2013-2014 4





Hans Werner Henze (1926-2012). Foto © Matthias Creutziger.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Manon e Des Grieux nella tormenta di neve
di Michele Girardi
- 11 Federica Marsico
Il poeta e la sua elegia del desiderio inappagato
- 31 Wystan Hugh Auden e Chester Kallman
Il libretto
- 35 Compositore e regista. Intervista a Hans Werner Henze
a cura di Horst Georges
- 39 Hans Werner Henze
L'artista come eroe borghese: un'introduzione
all'opera *Elegie für junge Liebende*
- 47 *Elegy for Young Lovers*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 137 *Elegy for Young Lovers* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 139 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 145 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 155 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
«Ardon gl'incensi»: le pazzie di Henze
a cura di Franco Rossi
- 159 Biografie



Elegy for Young Lovers al Teatro delle Muse di Ancona, dicembre 2005; direttore Lothar Koenig, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, nuova produzione della Fondazione Teatro delle Muse di Ancona e della Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli. In scena (III.8, *Toni and Elizabeth*): Ruth Rosique (Elizabeth), John Bellemer (Toni). Foto Sandro D'Ascanio. Archivio Fondazione Teatro delle Muse di Ancona (per gentile concessione). L'allestimento, vincitore del Premio speciale 2005 al xxv Premio della critica musicale Franco Abbiati, è ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, marzo 2014.

ELEGY FOR YOUNG LOVERS

(ELEGIA PER GIOVANI AMANTI)

opera in tre atti

libretto di W. H. Auden *e* Chester Kallman

musica di

Hans Werner Henze

prima rappresentazione assoluta: Schwetzingen, Schlosstheater, 20 maggio 1961

prima rappresentazione della versione rivista dall'autore: Venezia, Teatro La Fenice, 28 ottobre 1988

editore proprietario Schott Music, Mainz - rappresentante per l'Italia Sugarmusic, Milano

versione 1987

personaggi e interpreti

<i>Gregor Mittenhofer</i>	Giuseppe Altomare
<i>Dr. Wilhelm Reischmann</i>	Roberto Abbondanza
<i>Toni Reischmann</i>	John Bellemer
<i>Elizabeth Zimmer</i>	Zuzana Marková
<i>Carolina von Kirchstetten</i>	Olga Zhuravel
<i>Hilda Mack</i>	Gladys Rossi
<i>Josef Mauer</i>	Francesco Bortolozzo

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

regia ripresa da Massimo Gasparon

light designer Vincenzo Raponi

Orchestra del Teatro La Fenice

mimi

Roberto Adriani, Davide Tonucci

in lingua originale con sopratitoli in italiano

allestimento Fondazione Teatro delle Muse di Ancona

(spettacolo vincitore del premio speciale al Premio Abbiati 2005)

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Roberta Paroletti
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Modo Novo (Aprilia)
<i>attrezzeria</i>	Rubechini (Firenze)
	Fondazione Teatro delle Muse (Ancona)
<i>costumi e calzature</i>	Fondazione Teatro delle Muse (Ancona)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Manon e Des Grieux nella tormenta di neve

«Innanzi, innanzi ancor!». Immersa nel calore soffocante del deserto della Louisiana, una coppia di giovani allo stremo delle forze avanza faticosamente verso il proscenio. «Tutta su me ti posa»: lui la sostiene con amore e dedizione infinita, in un cammino che ha come sbocco solamente la fine – lei è stanca, quasi al limite delle forze. È uno dei finali più estenuati e coinvolgenti di tutta l'opera in musica, un rito funebre che celebra l'eterno parallelo tra amore e morte: *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, atto quarto.

Nei tre episodi che preludono al finale di *Elegy for Young Lovers* (dal sesto all'ottavo dell'atto terzo) il clima cambia radicalmente: siamo immersi nel gelo, mentre infuria una bufera di neve, ma davanti ai nostri occhi di spettatori sono sempre due giovani amanti che vediamo avanzare. Meno disperati, forse, dei protagonisti pucciniani, ma come loro visibilmente provati: «*their forms only vaguely visible through the driving snow. Both are in the last stages of exhaustion*», recita la didascalia del libretto. Lei, soprattutto: «I can't go on». E lui, devoto e premuroso, trova un riparo dalla furia degli elementi: «Come, here's a little | Shelf of rock under which to shelter | Against the storm. We'll stop here». E si fermano, come Manon e Des Grieux: l'appuntamento con la morte è arrivato.

Hans Werner Henze, compositore contemporaneo aperto a ogni esperienza e lontano da qualsivoglia dogma, tanto passatista quanto modernista, aveva molta familiarità con *Manon Lescaut*. *Boulevard Solitude*, l'opera che lo portò alla notorietà nel 1951, è uno dei più riusciti travestimenti del soggetto di Prévost, e intrattiene un legame affettivo col capolavoro di Puccini intessuto di molti riferimenti intertestuali.

Chissà se, rivedendo nel 1987 la sua opera, Henze non abbia autorizzato il taglio di questi tre episodi non solo per sveltire il passo al suo lavoro, ma anche per evitare di riproporre una scena ben nota agli appassionati del melodramma internazionale, oramai divenuta un *topos* del finale di disperazione nell'era moderna? Il Teatro La Fenice tenne a battesimo la nuova *Elegy for Young Lovers* (la cui *première* risale al 1961) in una versione semi-scenica curata dall'autore, il 28 ottobre 1988, e ora la ripropone meritoriamente.

Il titolo, oramai uno dei pochi del dopoguerra entrato nei repertori dei grandi teatri, cattura l'attenzione del pubblico per diversi motivi. Anzitutto si vale di uno fra i libretti più belli (oltre che utili alla musica), raffinati, ingegnosi che sia dato leggere, opera di altissima poesia dovuta in gran parte al maggior poeta di lingua inglese del secolo

scorso, Wystan Hugh Auden, che divise la responsabilità autoriale col compagno di quegli anni, Chester Kallman (i veneziani potranno godere fra poco del più famoso dei libretti della coppia: *The Rake's Progress*, Venezia 1951). L'edizione che presentiamo offre un'impaginazione che tiene conto delle norme poetiche della poesia inglese, costata molto tempo alla nostra redazione, e anche per questo offre una prospettiva inedita per chi sa leggere fra le righe dei versi. Nella seconda parte della sezione saggistica viene documentata la genesi del lavoro grazie all'introduzione dei due poeti al libretto pubblicato in occasione della *première*, documento già noto in italiano ma assolutamente imprescindibile per comprendere e valutare il metodo di due talenti letterari in rapporto col musicista. Hans Werner Henze prende poi la parola nei due scritti successivi, entrambi inediti in italiano, mostrando tutta la sua lucidità nel ruolo di demiurgo dell'azione con una lezione di drammaturgia musicale fra le più alte del nostro tempo. Una fotografia che lo ritrae ai tempi del lavoro su *Elegy* insieme all'affascinante Ingeborg Bachmann (a p. 38) vuol rendere omaggio alla smagliante prima maturità di entrambi, e alla tenera collaborazione in corso fra loro, visto che anche la talentosa scrittrice austriaca scrisse libretti importanti per il maestro.

Innamorati Ingeborg e Hans, si direbbe guardando il trasporto che anima l'espressione di lei. Ma non andò così nella vita reale, perché anche Henze, del pari di Auden e Kallman, visse consapevolmente la propria omosessualità. Di questo motore dell'ispirazione, entrando perciò nel campo degli studi sul soggetto biografico già caro a Dahlhaus, si occupa Federica Marsico nel saggio di apertura. Il tema non è importante solamente perché, come insegna la parte migliore degli studi di genere in musicologia, chiarisce quanta parte abbia la vita del destinatario nella creazione dell'opera – e in questo caso direi che sia davvero molta –, ma soprattutto perché illumina alcune importanti scelte artistiche, tanto di Henze (il quale dichiarò che l'omosessualità «in qualche modo c'è sempre in ogni mio lavoro») quanto dei due poeti. Una chiave ermeneutica importante, dunque, che si affianca ad altri spunti analitici e offre una visione complessiva di questo lavoro.

Nella guida all'opera Bonomi ha tenuto conto del parametro timbrico nel commentare i nuclei nevralgici della forma, articolata in trentaquattro episodi della partitura. Dentro ai 'numeri chiusi' di Henze si muove una musica che non conosce compromessi con generi di consumo, per libera atonalità, piuttosto che per serie dodecafoniche trattate anch'esse con libertà, fino alle nostalgie palesi dello stile del melodramma, che trovano accenti commoventi nelle due grandi scene di follia, della gelida Carolina von Kirchstetten e, soprattutto, di Hilda Mack, personaggio di grandissimo spessore etico. Affetto, però, non vuol dire recupero di quel linguaggio: *Elegy for Young Lovers* non è un'opera conservatrice, ma una creazione artistica che ci è sempre contemporanea. E che apre nel finale un sipario metateatrale, quando udiamo la poesia del poeta Mittenhofer nei lamenti vocalizzati di chi ha contribuito a regalargli l'ispirazione per scrivere il suo poema. «*His poem has been written. The opera is over*»: la 'commedia' è finita...



Elegy for Young Lovers al Teatro delle Muse di Ancona, dicembre 2005; direttore Lothar Koenig, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, nuova produzione della Fondazione Teatro delle Muse di Ancona e della Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli. In scena (1.4, *Appearances and Visions*): Davide Damiani (Mittenhofer), John Bellemmer (Toni), Ruth Rosique (Elizabeth), Isolde Siebert (Hilda), Elizabeth Laurence (Carolina). Foto Sandro D'Ascanio. Archivio Fondazione Teatro delle Muse di Ancona (per gentile concessione). L'allestimento, vincitore del Premio speciale 2005 al xxv Premio della critica musicale Franco Abbiati, è ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, marzo 2014.



Elegy for Young Lovers al Teatro delle Muse di Ancona, dicembre 2005; direttore Lothar Koenig, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, nuova produzione della Fondazione Teatro delle Muse di Ancona e della Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli. In scena, sopra (t.11, *To-morrow: Two Follies Cross*): John Bellemer (Toni), Isolde Siebert (Hilda); sotto (II, 10, *The Young Lovers*): Elizabeth Laurence (Carolina), Isolde Siebert (Hilda), Roberto Abbondanza (il dottor Reischmann), Davide Damiani (Mittenhofer), Ruth Rosique (Elizabeth), John Bellemer (Toni). Foto Sandro D'Ascanio. Archivio Fondazione Teatro delle Muse di Ancona (per gentile concessione). L'allestimento, vincitore del Premio speciale 2005 al xxv Premio della critica musicale Franco Abbiati, è ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, marzo 2014.

Federica Marsico

Il poeta e la sua elegia del desiderio inappagato

1. Soggetto originale e ispirazione autobiografica

Con l'opera in tre atti *Elegy for Young Lovers*, che debuttò il 20 maggio 1961 a Schwetzingen in traduzione tedesca e il 13 luglio in lingua originale a Glyndebourne,¹ Henze approdò al suo quarto lavoro per il teatro musicale. L'avevano preceduto le opere *Boulevard Solitude* (1951), *König Hirsch* (1956) e *Der Prinz von Homburg* (1960), tutte in tedesco, che riadattavano rispettivamente la storia di Manon Lescaut, una fiaba teatrale di Carlo Gozzi e una *pièce* di Heinrich von Kleist. I librettisti, in ordine Grete Weil, Heinz von Cramer e Ingeborg Bachmann, pur essendo scrittori di qualità non sventavano, salvo la Bachmann, nel panorama della letteratura internazionale, pertanto, con il libretto di *Elegy*, il salto qualitativo fu notevole, essendone autori Wystan Hugh Auden, uno dei più grandi poeti del Novecento, e il suo compagno Chester Kallman.² I tre si conobbero negli anni Cinquanta a Forio d'Ischia, luogo di ritrovo per artisti e intellettuali di fama mondiale dove Henze risiedette dal 1953 e dove i due poeti si trasferirono nei mesi estivi tre anni più tardi. Nel dicembre del 1959, il trentatreenne compositore scrisse ad Auden per chiedergli di scrivere un libretto e, ottenuta una risposta positiva, ricordò così l'evento nella sua autobiografia:

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 nuova pubblicazione e veneravo e ammiravo quell'uomo e poeta stupendo senza riserve.³

¹ Secondo quanto riporta la partitura (HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers / Elegie für junge Liebende* (1959-1961 – revised version 1987 / revidierte Fassung 1987), Study Score / Studienpartitur, Mainz et al., Schott, © 1989), la traduzione tedesca fu curata da Ludwig Landgraf e adattata alla musica dal compositore, coadiuvato dallo scenografo Werner Schachteli. Nell'autobiografia, Henze menzionò tuttavia anche lo scrittore ed amico Hans Magnus Enzensberger tra i collaboratori alla traduzione (HANS WERNER HENZE, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1996; trad. it.: *Canti di viaggio. Una vita*, a cura di Lidia Bramani, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 23-461: 177. Si farà riferimento per le citazioni successive alla traduzione italiana).

² Edward Mendelson sta curando i *Complete Works of W. H. Auden*, in otto volumi, in uscita da Princeton University Press; risultano pubblicati sinora: *Plays and Other Dramatic Writings 1928-1938* (1988), *Libretti and Other Dramatic Writings, 1939-1973* (1993), *I Prose and Travel Books in Prose and Verse 1926-1938* (1997), *II Prose 1939-1948* (2002), *III Prose 1949-1955*, (2008), *IV Prose 1956-1962* (2010).

³ HENZE, *Canti cit.*, p. 174.

Henze puntò ad un nome di successo, essendo Auden al culmine della carriera, dopo avere ricevuto il Premio Pulitzer nel 1948, e la prestigiosa cattedra di poesia dall'Università di Oxford, per il quinquennio 1956-1961. Il poeta non era alle prime armi con l'opera lirica, avendo firmato il libretto del *Rake's Progress* di Stravinskij, in copia con Kallman, e avendo inoltre collaborato negli anni trenta con Benjamin Britten, suo ex compagno di studi alla Gresham's School, per cui scrisse il testo dell'operetta *Paul Bunyan* in due atti e un prologo nel 1941.⁴ Con il compositore inglese, Auden condivise inizialmente il convinto antifascismo, essendosi entrambi trasferiti negli Stati Uniti allo scoppio della seconda guerra mondiale, ma interruppe la collaborazione quando Britten ritornò in patria nel 1942, nel pieno delle dittature che dilaniavano l'Europa, suscitando il biasimo da parte del poeta che lo accusò di tradire così gli ideali politici comuni e di aderire alle convenzioni borghesi, non esprimendo con sufficiente coraggio la propria omosessualità.⁵

Nella lettera di risposta a Henze, Auden già propose un possibile soggetto per l'opera:

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) [Licenio], che insegna a Dafni l'arte amatoriana, 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*.⁶

Il poeta propose di rielaborare il romanzo d'età imperiale *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista.⁷ Il testo racconta di due trovatelli che, ignari delle rispettive nobili origini, vengono allevati da dei pastori. Giunti all'età puberale, si innamorano l'uno dell'altro e iniziano a scoprire la propria sessualità, ma solo attraverso una serie di avversità riescono a convolare alle nozze finali (il racconto si chiude con l'amplesso

⁴ Sul connubio artistico di Auden e Britten, da cui nacquero, tra gli altri, alcuni documentari per la GPO Film Unit e il ciclo sinfonico *Our Hunting Fathers* per soprano e orchestra (1936), si vedano DONALD MITCHELL, *Britten and Auden in the Thirties: the Year 1936*, Seattle-London, University of Washington Press-Faber, 1981, e il saggio di 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.

⁵ Le idee sull'amico furono esternate da Auden in una lettera scritta poco dopo il ritorno in patria di Britten, datata 31 gennaio 1942, e pubblicata nella raccolta dei carteggi del compositore (*Letters from a Life. The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976*, 6 voll., a cura di Donald Mitchell e Philip Reed, II, London, Faber, 1991, lettera n. 364, pp. 1015-1016).

⁶ Lettera di Auden a Henze del 6 gennaio 1959, riprodotta in originale in *Hans Werner Henze. Eine Auswahl von Klaus Schultz*, Bonn, Kulturamt, 1976, p. 32, e trascritta dal compositore nell'autobiografia (HENZE, *Canti cit.*, pp. 173-174).

⁷ Per una valida traduzione italiana del romanzo, corredata del testo greco a fronte, si veda LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, a cura di Maria Pia Pattoni, Milano, BUR, 2005.

tra i due). Il romanzo, precursore della letteratura erotica moderna, godette di notevole fortuna, influenzando, fra gli altri, l'*Aminta* di Tasso e *Il pastor fido* di Guarini, e venne rielaborato anche da alcuni compositori tra cui Offenbach in un'operetta del 1860 e Ravel, che ne fece un balletto nel 1912. Secondo quanto scrisse nella lettera, Auden avrebbe adattato il racconto ambientandolo ad Ischia, in piena *Belle Époque*, e facendo rivivere nel personaggio di Gnatone la figura dello scrittore inglese Norman Douglas, scomparso nel 1952. Il riferimento all'artista si spiega sbirciando nel privato di quest'ultimo. Egli risiedette a Capri nell'ultimo periodo della sua vita, dopo essere incorso in seri problemi legali nell'Inghilterra post-vittoriana, a causa della sua omosessualità. Essa rimase, fino al 1967, un 'reato' punibile fino a due anni di reclusione per la legge inglese, aggravato, come nel caso di Douglas, dall'interesse per gli uomini molto più giovani. Attraverso la figura di Gnatone, che nel romanzo, diversamente da quanto Auden ricordi, è il parassita con mire pederastiche su Dafni, il poeta avrebbe creato una sorta di parodia del collega, dando forma a un libretto in cui l'eros omosessuale affiancasse quello tra i due amanti protagonisti.

La proposta non piacque a Henze, che ribatté:

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.⁸

Si optò infine per un soggetto originale (primo e unico caso nella produzione lirica di Henze), alla cui elaborazione partecipò anche il compositore nell'estate del 1959.⁹ Non sono noti maggiori dettagli sulla genesi del libretto, non essendo le fonti relative per ora accessibili, ma si possono tuttavia ipotizzare alcuni motivi d'ispirazione, che illustreremo fornendo qualche cenno sull'argomento e sulla struttura del testo.

Elegy è ambientata in Austria nel 1910, in una pensione alpina, dove il famoso poeta Gregor Mittenhofer, interpretato nella *première* dal grande baritono tedesco Dietrich Fischer-Dieskau, si è trasferito insieme ai suoi fedelissimi accompagnatori: la fidanzata Elizabeth Zimmer, la segretaria Carolina von Kirchstetten e il medico personale Wilhelm Reischmann. I quattro conducono una *routine* quotidiana rivolta a soddisfare ogni esigenza dell'artista, che deve portare a termine il suo ultimo poema per presentarlo in pubblico il giorno in cui compirà sessant'anni. La comitiva alloggia nella pensione perché vi vive anche Hilda Mack, una donna folle che aspetta da quarant'anni il ritorno del marito scomparso durante una scalata alpina, e le visioni della vedova stimolano l'estro creativo del poeta. La *routine* s'interrompe quando il ritrovamento del cadavere del compagno disperso pone fine alle visioni di Hilda, ed Elizabeth si innamora di Toni Gregor Reischmann, il figlio del medico, giunto in visita nella pensione e del quale il poeta è il padrino (suo infatti è il secondo nome del giovane). Mittenhofer

⁸ HENZE, *Canti cit.*, p. 175.

⁹ *Ibidem.*



Il terzetto degli autori di *Elegy for Young Lovers* (da sinistra a destra): Chester Kallman, Wystan Hugh Auden, Hans Werner Henze.

finge di perdonare il tradimento e di benedire la nuova coppia, che si appresta a lasciare la pensione, ma chiede ai due di restare ancora un giorno e di procurargli sul ghiacciaio un *Edelweiß*, il fiore che è ormai per lui l'unica fonte d'ispirazione, essendosi esaurite le visioni della vedova. Durante la missione però i due muoiono sopraffatti da un'improvvisa tormenta di neve, e il poeta non fa nulla per salvarli, fingendosi ignaro della loro presenza sul ghiacciaio di fronte alla guida alpina Josef Mauer. Giunto il giorno del suo compleanno, finalmente l'artista presenta in pubblico, in un teatro viennese, il suo ultimo capolavoro, dedicato alle due vittime e ispirato alla loro triste storia.

Il libretto, costruito secondo la classica sequenza drammaturgica 'esposizione-peripezia-catastrofe',¹⁰ prevede tre atti, suddivisi in episodi di varia lunghezza dotati ognuno di un proprio titolo. Nel primo vengono presentati i protagonisti della vicenda e accadono i due eventi che rompono l'equilibrio iniziale, ossia il ritrovamento del cadavere e l'innamoramento fra Toni ed Elizabeth; nel secondo si assiste alle conseguenze di tali accadimenti, cioè la crisi dell'estro creativo del poeta a causa del-

¹⁰ Sull'argomento così si esprime 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» (HANS WERNER HENZE, *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, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 172-175: 173).

l'assenza di visioni e la rottura della sua relazione sentimentale; nel terzo si compie la catastrofe, con la morte dei due giovani sommersi dalla bufera e la conseguente affermazione dell'egoismo dell'artista. La concezione drammaturgica degli atti si delinea anche grazie ai rintocchi di un orologio a pendolo collocato sulla scena che, come Kallman scrive in una lettera a Henze del 13 gennaio 1960, funge da artificio formale più che naturalistico.¹¹ Infatti, a una notevole presenza del suono dell'orologio nei primi due atti, volta a segnare il susseguirsi dei fatti, corrisponde la quasi totale assenza dei suoi rintocchi nel terzo, in cui il pendolo si ferma. Il motivo di tale arresto si comprende dalle parole di Carolina che, in preda al panico per avere tacitato insieme a Mittenhofer la presenza degli amanti sul ghiacciaio, commenta l'accaduto con dimetri giambici di prodigiosa maestria (III.5):¹²

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.

Queste parole chiariscono come l'assenza di scansione temporale abbia reso incommensurabile la catastrofe, con il sacrificio di due vittime innocenti, e abbia segnato così l'impossibilità di scampare alla perfidia del poeta.

Trattandosi di un libretto originale, è opportuno interrogarsi su quali furono le fonti d'ispirazione per gli autori. Peter Petersen, pioniere degli studi accademici su Henze,¹³ rilevò l'affinità del soggetto di *Elegy* con quello del breve racconto *Die Bergwerke zu Falun* di E. T. A. Hoffmann, contenuto nella raccolta *Die Serapionsbrüder*, pubblicata in quattro volumi tra il 1819 e il 1821.¹⁴ Lo scrittore tedesco si ispirò a un fatto di cronaca del 1719, ossia il ritrovamento in Svezia, nelle miniere di Falun, del ca-

¹¹ Lettera di Chester Kallman a Henze del 13 gennaio 1960, riprodotta in originale in *Hans Werner Henze. Eine Auswahl* cit., pp. 33-34. Meno preciso fu il compositore, secondo cui i rintocchi indicherebbero l'inizio o la fine di un evento determinante per la vicenda (HENZE, *Una spiegazione* cit., p. 174). Tale descrizione non calza per l'episodio finale dell'atto secondo, privo di avvenimenti concreti ma segnato da più di un rintocco.

¹² D'ora in avanti si indicheranno gli episodi con il numero dell'atto in cifre romane, seguito da una cifra araba indicante la loro collocazione all'interno dell'atto (es. III.5 = atto terzo, episodio quinto); con l'aggiunta delle battute verrà individuato negli esempi musicali il luogo di riferimento. Gli esempi musicali sono tratti da HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, Study Score / Studienpartitur, cit.

¹³ Lo studioso raccolse il suo ciclo di lezioni sul compositore, tenute presso l'Università di Amburgo nel 1986, nel volume PETER PETERSEN, *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg, Argument, 1988, il cui secondo capitolo è dedicato a *Elegy* (pp. 29-54).

¹⁴ Per un'edizione tedesca moderna si veda E. T. A. HOFFMANN, *Die Serapionsbrüder*, Düsseldorf, Artemis & Winkler, 2007. Una valida traduzione italiana è contenuta in ID., *Romanzi e racconti*, 3 voll., a cura di Carlo Pinelli, II, *I confratelli di San Serapione*, Torino, Einaudi, 1969.

davere di un minatore scomparso quarantadue anni prima, soprannominato ‘uomo di pietra’ in quanto il suo corpo si conservò intatto perché cosparso di vetriolo. Una fine molto simile è quella del protagonista del racconto di Hoffmann, il giovane marinaio Elis Fröbom, che, stanco della vita in mare, opta per il lavoro in miniera, condizionato dai consigli di un anziano minatore che è in realtà lo spettro di un’ignota potenza maligna. Innamoratosi di Ulla, la figlia del padrone del giacimento, Elis riesce a ottenerne la mano, ma il mattino della cerimonia nuziale si avventura da solo nei sotterranei della miniera, smanioso di trovare la pietra preziosa che costituirà il suo dono di nozze, e muore per un crollo improvviso della cava. Cinquant’anni dopo il suo cadavere viene ritrovato intatto, pietrificato nel vetriolo, e l’anziana compagna può finalmente riabbracciare l’amato, per poi morire sul suo corpo.

È verosimile che il racconto (dal quale Richard Wagner pensò di trarre nel 1842 un libretto poi accantonato in favore di *Tannhäuser*¹⁵ e Hugo von Hofmannsthal realizzò una *pièce* nel 1901) possa avere ispirato gli autori di *Elegy* per la figura di Hilda, invecchiata nell’attesa del marito il cui corpo viene ritrovato intatto perché il ghiacciaio lo ha preservato per quarant’anni. Considerando, inoltre, che nella stesura originaria del libretto la vedova avrebbe dovuto chiamarsi Hulda,¹⁶ l’affinità tra le due donne si rivela anche tramite l’assonanza dei loro nomi.

Resta aperto l’interrogativo su quali furono i motivi d’ispirazione per la figura del protagonista Mittenhofer. La testimonianza di Thekla Clark, un’intima amica di Auden e Kallman che immortalò sulla carta i ricordi del suo rapporto con la coppia, suggerisce una possibile risposta al quesito.¹⁷ La Clark fornì alcuni dettagli sulla vita dei due poeti a Kirchstetten, il piccolo comune austriaco dove risiedevano dal 1958, ad eccezione delle estati trascorse ad Ischia, e raccontò come le loro giornate fossero scandite da una precisa *routine*, con il tempo riservato al lavoro, quello dedicato agli affari domestici e le ore destinate alla convivialità. L’autrice svelò inoltre alcuni aspetti specifici di Auden: il poeta non leggeva le opinioni dei critici sulle sue opere, era alla continua ricerca delle parole più adatte al verso poetico, gestiva scrupolosamente l’economia domestica, non disdegnava l’uso di benzedrina, e contava ogni mattina, dopo la colazione, i convolvoli sbocciati sulla terrazza, per paura di rimanerne sprovvisto, come quando viveva a New York dove i semi del fiore erano introvabili.¹⁸

Osservando i tratti caratterizzanti la figura di Mittenhofer, non è difficile scorgere in essi l’esagerazione, per certi aspetti parodistica, di quegli elementi biografici di Auden poc’anzi menzionati. Come il suo autore, il protagonista di *Elegy* è un abitudinario (se-

¹⁵ Il testo è disponibile in edizione critica nel volume RICHARD WAGNER, *Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken*, a cura di Isolde Vetter e Egon Voss, Mainz, Schott, 2005, contenuto nella serie B dell’edizione integrale delle opere del compositore (RICHARD WAGNER, *Sämtliche Werke*, Reihe B «Dokumentenbände», 31).

¹⁶ Lettera di Kallman cit., p. 33.

¹⁷ 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, Milano, Adelphi, 1999 («La collana dei casi», 42).

¹⁸ *Ivi*, pp. 60, 85, 106, 124 e 160.

gue l'ora per il tè, per la passeggiata, per lo spuntino, per le iniezioni), odia i critici, controlla con acribia i vocaboli e la prosodia dei suoi versi, è spilorcio, combatte l'andropausa con i rimedi del dottor Reischmann e ha una paura ossessiva di restare privo di stelle alpine, ispiratrici del suo estro creativo. A pensarci bene, il riferimento del libretto all'universo del poeta reale Auden non è poi così velato, considerando che Carolina, oltre ad essere la segretaria di Mittenhofer, è la contessa di Kirchstetten, cioè del borgo di residenza dei due autori. L'ipotesi dell'ispirazione autobiografica del testo trova conferma nella raccolta di scritti audeniani *The Dyer's Hand and Other Essays*, pubblicata nel 1962,¹⁹ in cui il poeta ribadì il suo scetticismo verso i critici e l'ossessione per la ricercatezza stilistica, metrica e lessicale, sostenendo di adorare la filologia perché in essa ogni parola «diventa come una piccola lirica chiusa in sé».²⁰

Oltre a caratterizzare il protagonista di *Elegy* sulla base delle manie di Auden, i due poeti non resistettero alla tentazione di fare entrare nel libretto anche l'io biografico di Henze, inserendo il suo primo nome di battesimo in un breve scambio di battute tra il dottor Reischmann e il figlio appena giunto nella pensione (1.3). Si leggano di seguito i versi in questione:

DOCTOR
Did you see *Lohengrin* last Tuesday?
TONI
No.
CAROLINA
Don't you young men approve of Wagner?
TONI
No.
DOCTOR
I thought your great friend Hans admired him?
TONI
Oh,
For God's sake, Dad, why must you pester so?

La conversazione riguarda non a caso l'interesse per la musica di Wagner. Henze non amava le opere del connazionale, come egli stesso ammise a proposito di una *Götterdämmerung* a cui assistette in compagnia dei due librettisti:

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.²¹

¹⁹ W. H. AUDEN, *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York, Random House, 1962. La traduzione italiana è apparsa suddivisa in due volumi, rispettivamente *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999, e *Lo scudo di Perseo*, Milano, Adelphi, 2000.

²⁰ AUDEN, *La mano del tintore* cit., pp. 20-25, 31, 51 (da cui si trae la citazione)-52, 66-67.

²¹ HENZE, *Canti* cit., p. 216.

Il compositore rimase legato all'interpretazione prima nietzschiana, poi in chiave nazista del compositore, schierandosi fra i tedeschi che nel dopoguerra intesero comprensibilmente prendere le distanze dalla dittatura hitleriana e dai suoi miti, mentre Auden apprezzò Wagner per il suo portato artistico.²² Ma a quanto pare Henze non volle sentire ragioni e allo scrittore non rimase che farsi beffa dei pregiudizi del giovane amico.

2. *Echi queer*

Le allusioni nel libretto alla vita privata dei suoi autori non riguardano solo i ritmi di vita, le manie artistiche e gli interessi musicali, ma mettono in gioco anche l'omosessualità condivisa dai tre. Leggendo il libretto secondo una prospettiva *gender sensitive*, è possibile individuare in esso una rete di allusioni omoerotiche i cui arcani si svelano solo agli iniziati. La prima ricorrenza si incontra nell'invettiva di Mittenhofer contro i critici, che il poeta condanna per averlo paragonato a Stefan George, Rainer Maria Rilke e Hugo von Hofmannsthal («Critics... Scoundrels! Literary hacks!», 1.5). Vale la pena rileggere il passo in questione, che testimonia l'altissimo valore artistico dei suoi autori:

MITTENHOFER

Whom do they rank this time with me?
 I thought as much... The Old Stale Three!
 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, worldly-wise Duenna
 To show jeunes filles round Old Vienna.
 What a crew!
 They won't do!
 THEY'RE NO GOOD!

A suscitare le ire del protagonista sono i nomi di tre grandi poeti di lingua tedesca contemporanei alla vicenda narrata, essendo stati attivi a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. La descrizione che ne fa Mittenhofer, a prima vista criptica, diventa inequivocabile addentrandosi nelle vite dei tre. George, la cui omosessualità fu ben nota, diede vita, tra il 1891 e il 1907, a un circolo artistico di soli uomini, in cui l'omoerotismo fu pane quotidiano, e pervase le sue raccolte poetiche del tema omofilo, senza tuttavia mai esplicitarlo onde evitare guai legali nella Germania *fin de siècle*.²³ Tale condizione spie-

²² Si veda quanto il poeta scrisse sulla musica di Wagner in AUDEN, *La mano del tintore* cit., p. 67.

²³ Sul circolo omosessuale di George si vedano i seguenti saggi: MARITA KEILSON-LAURITZ, *Stefan George's concept of love and the gay emancipation movement*, in *A Companion to the Works of Stefan George*, a cura di Jens Rieckmann, Rochester, Camden House, 2005, pp. 207-231; ADAM BISNO, *Stefan George's homoerotic* «Er-

ga la definizione del poeta, da parte di Mittenhofer, come «uno che predica l'amore senza osare nominarlo». Rilke aderì inizialmente alla cerchia di George, ma poi preferì sposarsi, operando una scelta aderente alle convenzioni borghesi e che gli spalancò le porte dei lussuosi castelli nobiliari in cui fu ospite nel corso della sua esistenza. Secondo Mittenhofer, quella di Rilke fu la soluzione di comodo di uno spirito represso, per l'appunto uno «tanto sensibile e solitario, che va di castello in castello a cogliere piccolo muschio prezioso». L'ultimo contemporaneo contro cui il protagonista si scaglia è Hofmannsthal, connotato come la «sola ben educata e saggia dama di compagnia, che porta a spasso ragazzine per la vecchia Vienna». I versi esplicitano la natura di un *closet*, essendo stato il librettista di Strauss inizialmente l'accollito preferito di George, che lo avrebbe volentieri scelto come suo *partner*, ma con cui interruppe ben presto ogni contatto, quando questi optò per un matrimonio borghese da cui nacquero tre figli.²⁴

La rete di riferimenti omoerotici non si esaurisce nell'attacco ai critici. Poco dopo l'inizio della vicenda, Carolina legge a voce alta le disposizioni del giorno scritte da Mittenhofer, *in primis* quella di fargli sapere come si chiami il padre di Pelope («One. Who was Pelop's father?», 1.2). La richiesta cela il riferimento a due episodi mitologici di pederastia, essendo Pelope il giovanotto amato dal dio Poseidone, che lo portò con sé sull'Olimpo, e suo padre Tantalo il primo a rapire il bellissimo Ganimede, prima del più noto ratto da parte di Zeus. Il libretto lascia intendere che l'informazione richiesta occorra all'artista per il suo poema e che presumibilmente i miti relativi ne entreranno a far parte. Si potrebbe osservare che Pelope e Tantalo siano associati anche ad altre vicende, ad esempio quella di Tieste, discendente dei due, che fornì l'ispirazione alla nota tragedia senecana, ma la pederastia sembra la chiave di lettura più coerente se si pone il quesito di Mittenhofer in relazione all'episodio, nello stesso atto, in cui il poeta cerca il denaro nascosto dalla benefattrice e segretaria Carolina (che in tal modo gli fornisce i mezzi di sostentamento) e, impaziente di trovarlo, dice (1.6):

MITTENHOFER

Good Titania, show the way
To thy hiding place to-day.

(*He looks under the cushion of the chair*)

Bad Titania! Must I seek
Till the middle of next week?

(*He looks in the flower-pot*)

I spy with my little eye!

(*He takes out the money, counts it, puts it in his pocket, and genuflects to the pot*)

lösungsreligion: 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.

²⁴ Sul complesso rapporto tra Hofmannsthal e George si vedano il testo di JENS RIECKMANN, *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer «Episode» aus der Jahrhundertwende*, Tübingen, Francke, 1997, e BISNO, *Stefan George's homoerotic «Erlösungsreligion»* cit. In precedenza il dr. Reischmann aveva preso a male parole il critico della «Fackel» (1.2), e poiché la vicenda si svolge nel 1910 è difficile non cogliere nel suo rilievo un riferimento a Karl Kraus, fondatore e *magna pars* del periodico satirico fin dal 1899.

Kind Titania! On bended knee
 I thank thee for the gift to me.
 (*He returns to his study and shuts the door softly*)

Il protagonista si rivolge a Titania, che però non è la dea protettrice dei quattrini, bensì la regina delle fate protagonista della commedia *A Midsummer Night's Dream* di William Shakespeare, adattata da Britten nell'omonima *Literaturoper* di appena un anno precedente al debutto di *Elegy*. Nella *pièce* shakespeariana, la creatura fatata litiga con il marito Oberon perché non vuole cedergli il suo paggetto, oggetto dei desideri erotici del re, e i tentativi di Oberon di rapire il giovane danno moto all'intera vicenda. La preghiera di Mittenhofer rivolta a Titania, nell'episodio menzionato, cela pertanto un parallelismo tra le pulsioni sessuali di Oberon e quelle recondite del poeta, che nei versi citati non fa menzione del denaro, lasciando così spazio all'ambiguità riguardo a quale sia l'oggetto dei suoi desideri. La musica di Henze contribuisce a rendere l'episodio equivoco, quando il baritono sbircia nel vaso dei fiori e il suo registro passa improvvisamente all'acuto mentre l'orchestra tace, rendendo verosimile l'immedesimazione di Mittenhofer nel controttenore britteniano Oberon:

ESEMPIO 1 – I.6, b. 786

Mittenhofer  *pp* *a piacere*

I spy with my lit - tle eye!

Accanto alle celate mire pederastiche del protagonista, sono sottesi nel libretto altri riferimenti alla sua natura omofila. Dopo il ritrovamento del marito, Hilda si prende una sbornia, e nell'atto secondo, in preda ai fumi dell'alcool, motteggia Carolina chiamandola «Duchessa Queerstation». ²⁵ La vedova sbeffeggia con il primo termine le origini nobili della segretaria, ma conia con il secondo (deformazione alcolica di Kirchstetten) un apparente neologismo dato dall'unione dei termini «station» e, soprattutto, «queer», usato oggi per indicare gli omosessuali in modo referenziale, ma fino agli anni Ottanta carico di un significato dispregiativo. ²⁶ L'espressione di scherno aperto si potrebbe quindi interpretare pressappoco come «Duchessa, Caserma per froci». L'allusione rimane ambigua, perché il vocabolo inglese significa anche, più genericamente, «strano», e perché Hilda, folle e ora anche brilla, è indegna di considerazione. Ma gli ubriachi, si sa, non hanno peli sulla lingua, e la vedova, a pensarci bene, non ha tutti i torti. Mittenhofer, che appare un misantropo e desidera solo che tutti spariscano e lo lascino in pace, ²⁷ potrebbe celare dietro il suo odio verso il mondo una natura omofila, che deve inibire le proprie pulsioni per poter aspirare a una carriera di successo, fi-

²⁵ «HILDA | Duchess | Queerstation, do be a sweetheart and get me | One teensie Armagnac, won't you» (II.9).

²⁶ Cfr. *Oxford English Dictionary online, ad vocem*.

²⁷ «Why don't they all die?» è l'interrogativo su cui si chiude lo sfogo del poeta alla fine dell'atto secondo (II.13).

nendo per ridurre l'intera vita a mera finzione, come egli stesso ammette nel dialogo con Elizabeth nell'atto secondo.²⁸ È evidente, inoltre, che il poeta non soffre affatto per il tradimento della compagna e che in realtà non l'ha mai amata, e ciò alimenta ulteriormente il sospetto che egli sia un *closet*, che abbia usato la donna per esibire una relazione eterosessuale, socialmente accettata. Alla fine, quando il protagonista opta a malincuore per la solitudine e Carolina gli assicura che ella insieme al medico continuerà a non immischiarsi nella sua vita, perché entrambi «lo conoscono bene»,²⁹ si ha l'impressione che la segretaria e il dottore siano gli unici al corrente della vera natura dell'artista di cui sono al servizio.

Se finora si è delineato un Mittenhofer che autocensura le proprie fantasie omoerotiche, verrebbe da interrogarsi su chi, tra i personaggi dell'opera, costituisca l'oggetto del suo desiderio inibito. Nell'episodio finale, quando presenta il poema in pubblico, il protagonista conclude citando il verso biblico «Nella morte essi non furono divisi»,³⁰ tratto dal secondo libro veterotestamentario del profeta Samuele e relativo alla vicenda di Davide e Gionata.³¹ La Bibbia racconta che il futuro re d'Israele, ucciso il gigante Golia, coltivò un profondo legame con il giovane comandante Gionata, figlio del re Saul. Tale rapporto è stato successivamente interpretato come una delle espressioni più profonde di omoerotismo contenute nel testo biblico.³² Il verso citato, derivante dall'elegia composta da Davide per la morte di Gionata e Saul, caduti in battaglia, crea un parallelismo tra la fine dei due guerrieri biblici e quella di Toni ed Elizabeth, dedicati del poema di Mittenhofer che è anch'esso un'elegia. La citazione allude però anche all'intero componimento di Davide, che contiene una commovente dichiarazione d'amore per il compagno: «Una grande pena ho per te, fratello mio, Gionata! Tu mi eri molto caro; la tua amicizia era per me preziosa, più che amore di donna». ³³ Si crea così il sospetto che, come la trenodia di Davide per la caduta in guerra di re Saul e del figlio commemora in realtà l'amato Gionata, così il poema di Mittenhofer, dedicato ai due amanti, compiangia in fondo la morte di Toni. Si deduce che il giovane figlioccio abbia costituito l'oggetto del desiderio del poeta, il quale, non essendo contraccambiato, «ha ucciso ciò che ama», per dirla con Oscar Wilde,³⁴ ossia ha fatto in modo che Toni non realizzi la propria felicità con Elizabeth.

È un'ipotesi, che chiarirebbe alcuni pensieri di Henze a proposito della sua *Elegy*, che egli descrisse come il «conflitto senza fine tra il soggetto creativo e il mondo che lo

²⁸ «MITTENHOFER | But there I go | Performing again. | Shall I never learn to stop it?» (II.5).

²⁹ «CAROLINA | It's only we who never intrude | But help maintain your solitude. | We know well, and I'll say it once again: | It's best for you to be alone» [...] «MITTENHOFER | «Alone. Whether I wish or not, Lina» (III.4).

³⁰ «MITTENHOFER | In death they were not divided» (III.9).

³¹ *Elegia di Davide su Saul e Gionata*, in *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 2009, pp. 598-599: 598.

³² Sull'espressione dell'amore omosessuale nella Bibbia cfr. lo studio pionieristico di THOMAS M. HORNER, *Jonathan Loved David. Homosexuality in Biblical Times*, Philadelphia, The Westminster Press, 1978, e il più recente di MARTTI NISSINEN, *Homoeroticism in the Biblical World. A Historical Perspective*, Minneapolis, Fortress, 1998.

³³ *Elegia di Davide* cit., p. 599.

³⁴ «And all men kill the thing they love», recita un famoso verso del poeta inglese tratto da *The ballad of Reading gaol*.

circonda, [...] sullo sfondo della cultura della colpa che permea il nostro pensiero cristiano ed europeo moderno»,³⁵ aggiungendo che «d'altra parte la situazione non è così palese come sembra e l'univoco è certamente ambiguo», e che «se nessun monologo ci fa conoscere i sentimenti autentici del "maestro", [...] non si tratta di un'assenza ma della dissimulazione di cose di cui non si parla, su cui si deve tacere».³⁶ Pare proprio che Henze alluda alla colpa di essere *gay* e che 'il taciuto' sia ciò che la lettura in chiave *queer* del libretto potrebbe svelare, provando così che egli scelse Auden non solo per il successo assicurato dalla collaborazione con un famoso poeta, ma anche e soprattutto per dare spazio nell'opera ad un'identità sessuale comune.

Rimane da considerare in che modo i tre autori vivessero la propria omosessualità, sebbene per tutti loro fosse di dominio pubblico. Auden la sentì sempre come un «aperto segreto»³⁷ e rifiutò ogni lettura delle sue opere in relazione al proprio privato, al punto da disporre che alla sua morte tutte le lettere andassero distrutte. In lui, che si era convertito al Cristianesimo nel 1939, fu costantemente latente il senso di colpa per qualcosa di moralmente sospetto, ben chiarito da una testimonianza della Clark che fece luce anche sul diverso modo di sentire di Kallman:

Diversamente da Chester, Wistan credeva che l'omosessualità fosse sbagliata, e che sfidando il divieto contro la sua pratica avrebbe sofferto, com'era giusto. Chester sosteneva che l'omosessualità era non solo bella, ma giusta, e che erano il Dio di Wistan e le sue cosiddette leggi a sbagliare.³⁸

Di opinione simile a Kallman fu Henze che, contrariamente ad Auden, esplicitò quanto l'omosessualità trovasse costante espressione nel suo operato artistico:

In qualche modo c'è sempre in ogni mio lavoro [...]. Io ho considerato il mio lavoro sempre anche come un modo per provare al mondo che noi siamo artisti, anche grandi artisti, e non abbiamo niente da invidiare agli altri. [...] Ma, per esempio, nel Terzo Reich, dove io sono purtroppo cresciuto, si diceva che noi siamo biologicamente inferiori, che si sente anche nella musica... Questo è stato detto anche di me.³⁹

La posizione divergente di Auden fu in parte motivata da ragioni anagrafiche, considerando che il poeta, classe 1907, era il più anziano dei tre (Kallman era del 1921, Henze del 1926) e che morì solo sei anni dopo l'abolizione della legge inglese contro gli omosessuali, e quattro dopo la nascita del movimento di liberazione *gay* a Stonewall nel 1969.⁴⁰ Ad ogni modo, studi accademici recenti hanno dimostrato come la quasi totalità della produzione del poeta sia intrisa dello sforzo di dare senso al desiderio e

³⁵ HENZE, *Una spiegazione* cit., p. 175.

³⁶ *Ivi*, pp. 173 e 175.

³⁷ RICHARD R. BOZORTH, *Auden: love, sexuality, desire*, in *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, a cura di Stan Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 175-187.

³⁸ CLARK, *Mio due, mio doppio* cit., p. 145.

³⁹ DAVIDE DAOLMI, *Henze ovvero della coerenza* (intervista al compositore), «Babilonia», 89, maggio 1991, pp. 42-44: 43-44.

⁴⁰ BOZORTH, *Auden: love, sexuality, desire* cit., p. 175.

all'identità omosessuale.⁴¹ La diversità di pensiero fra Auden e gli altri due autori dell'opera costituì verosimilmente la ragione per la quale l'espressione omoerotica nel libretto non venne chiaramente esplicitata, ma piuttosto celata in una rete di allusioni il piacere della cui scoperta rimase riservato a chi fosse interessato a scovarle: una buona soluzione di compromesso tra due generazioni a confronto.

3. I volti dell'eros irrealizzato

Quella omoerotica non è l'unica chiave di lettura del libretto, in cui si delinea anche un tema più generico che pervade le esistenze dei singoli personaggi e si afferma con evidente pessimismo, quello cioè dell'eros irrealizzato. Il soggetto dell'opera si pone quindi agli antipodi del romanzo di Longo Sofista originariamente proposto da Auden, in cui, al contrario, il desiderio erotico dei protagonisti trova alla fine completo appagamento. Nei paragrafi seguenti analizzerò alcuni brani in cui vengono significativamente connotate le pulsioni non sfogate dei protagonisti: il monologo iniziale di Hilda (I.1), l'episodio della visione, relativo alla vicenda di Toni ed Elizabeth (I.4), e la scena di follia di Carolina (III.5).

HILDA: AMANTE PER UNA NOTTE

A proposito del monologo d'apertura di Hilda, si legga quanto Kallman scrisse al compositore nella già citata lettera del 13 gennaio 1960:

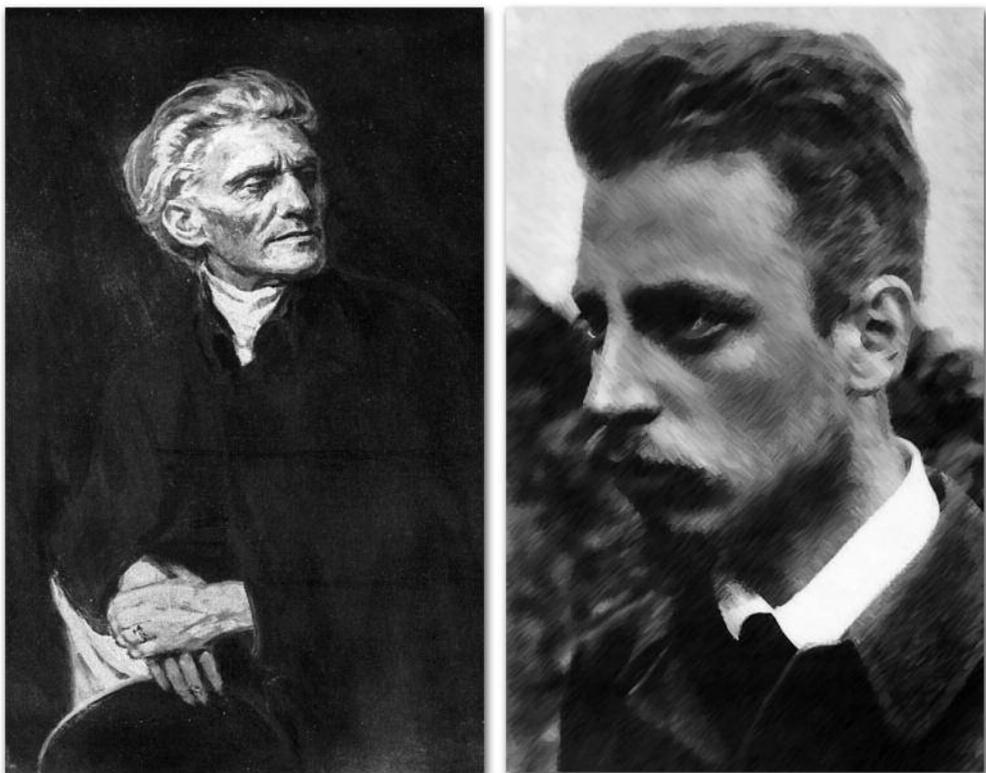
Il recitativo d'apertura di Hulda è concepito come un pezzo semi-lirico libero, alla maniera del «Dolce suono» di Lucia che apre la sua scena di follia. Molto bello e nostalgico, e con in sottofondo i suoi deliziosi ricordi di quando perse la verginità, e una smaniosa attesa di essere di nuovo scopata.⁴²

Il passo, oltre a svelare la suggestione della celeberrima scena e aria di follia da *Lucia di Lammermoor*,⁴³ esplicita inequivocabilmente le pulsioni sessuali della donna che sono al centro del brano. Esso ha una struttura tripartita con una sezione centrale più

⁴¹ Cfr. lo studio del già citato RICHARD R. BOZORTH, *Auden's Games of Knowledge. Poetry and the Meaning of Homosexuality*, New York, Columbia University Press, 2001.

⁴² «Hulda's 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, and a giddy anticipation of getting fucked again» (Lettera di Kallman cit., p. 33; la traduzione è mia).

⁴³ Nel seguito della lettera di Kallman si legge che per i testi della visione di Hilda («Ah! Snow falls on blossoming», I.4) e dell'uscita in scena della vedova nell'atto secondo («Won't someone say», II.9) i poeti s'ispirarono, anche metricamente, all'aria «Al dolce guidami» di *Anna Bolena*, e in questo caso il riferimento alla scena di Felice Romani è molto preciso: l'alternanza di dattili e giambi in inglese è pressoché la medesima del modello italiano. A proposito dei presunti 'modelli' ottocenteschi, Henze calcò un filino la mano nel suo commento all'opera, paragonando Mittenhofer al Macbeth verdiano, con cui il poeta ha tuttavia ben poco in comune, e compiendo uno strafalcione nell'attribuzione dei versi di *Lucia di Lammermoor* a Romani piuttosto che a Salvatore Cammarano (HENZE, *Una spiegazione* cit., pp. 174-175).



I poeti e scrittori Stefan George (1868-1933) a sinistra, e Rainer Maria Rilke (1875-1926) sono presi di mira dal collerico Mittenhofer, che legge le recensioni dei giornali (1.5).

cantabile (A: bb. 1-14; B: bb. 15-46; A': bb. 47-57). La vedova inizia ricordando l'ultima notte trascorsa con il marito, che le fece la promessa, poi rivelatasi fatale, di scalare la vetta del ghiacciaio per dimostrarle il suo amore. La donna è come in *trance* e ha l'impressione di riudire la voce dell'amato, mentre dirompenti lampi dell'orchestra interpretano l'impulso di voler rivivere l'amplesso. Riportate le ultime parole udite dallo sposo, evidenziate dal passaggio al parlato ritmico accompagnato dalle percussioni sole, Hilda sovrappone gli spazi temporali e immagina, nella parte centrale, che il suo uomo ritorni per rivivere l'eccitazione di quella lontana notte d'amore. Un assolo del flauto contralto, che sarà associato alla vedova nel corso dell'opera, introduce poi la sezione conclusiva, in cui la donna si rivolge direttamente al compagno sui fulminei accordi di apertura, rinnovandogli la promessa di attesa, per tornare infine a dedicarsi – novella *Gretchen am Spinnrade* – al suo lavoro a maglia, con cui trascorre le giornate da quando l'uomo la lasciò.

Il brano delinea con efficacia il personaggio di Hilda, che, come Penelope, vive per la sola speranza di rivedere l'amato, ed è perciò completamente alienata dalla realtà presente, al punto da vestire secondo la moda di quarant'anni prima. La donna è an-

corata al ricordo del corpo del compagno e della sua voce, cioè di quella fisicità che conobbe nell'ultima notte insieme, e viene pertanto associata ad uno strumento, il flauto, che rimanda alla sfera della sensualità, oltre che della follia. La musica interpreta abilmente il suo desiderio erotico, ad esempio quando il ricordo dell'uomo nudo viene sottolineato da un ampio salto in crescendo della voce (es. 2), o quando, nella sezione B, l'accompagnamento ostinato interpreta il sogno di godere ancora dell'amplesso (es. 3):

ESEMPIO 2 – I.1, bb. 5-6

Hilda *p* *mf* *f*

my bride-groom of a night, nude as the sun

ESEMPIO 3 – I.1, bb. 15-17

Hilda *Calmo* *Celesta* *Vibr.*

Yearning for night

Chit. *pp*

Timp., Arpa

Hilda incarna un desiderio sessuale che ha conosciuto breve sfogo, in quell'unica notte rievocata, e che, pur rimanendo irrealizzato negli anni seguenti, si è conservato vivo nell'intimo della donna.

TONI ED ELIZABETH: AMANTI CHE SOCCOMBONO

L'episodio della visione di Hilda (I.4) fa luce sull'amore fra Toni ed Elizabeth, in quanto in esso la donna predice il destino dei futuri amanti.⁴⁴ Il brano è costituito da due sezioni (A: bb. 465-511; B: bb. 526-591), inframmezzate da un breve sestetto (bb. 512-525). La prima, a cui presenziano tutti i personaggi, è incentrata sulle immagini della

⁴⁴ Il ruolo profetico di Hilda è accennato da Henze in un'intervista sull'opera, rilasciata nel 1962 e riprodotta nella raccolta dei suoi scritti (HANS WERNER HENZE, *Komponist und Regisseur. Gespräch mit Horst Georges*, in *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, nuova edizione ampliata a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1984, pp. 86-89; la si può leggere in trad. italiana alle pp. 35-37 di questo volume).

neve che sommerge prati in fiore, e del calore umano immolato su un altare imbiancato, interpretabili entrambe come metafore della tormenta che seppellirà la coppia. La seconda sezione, a cui assiste solamente il poeta, introduce tre personaggi immaginari individuati dai rispettivi pronomi, ossia un io narrante (= *I*), una donna (= *she*) ed un uomo (= *he*), che prefigurano rispettivamente Mittenhofer, Elizabeth e Toni. Il testo, pur mostrando la temprata e consumata probità tecnica degli autori, risulta a tratti oscuro, pertanto nella tabella che segue si chiarifica il significato delle prime tre strofe di B, che descrivono il rapporto tra il poeta e i due giovani prima e dopo il tradimento, secondo la corrispondenza riportata nella colonna di destra (in quella di sinistra i pronomi sono evidenziati in corsivo):

sezione b, strofe 1-3		vicenda
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.	rapporto sentimentale fra Mittenhofer ed Elizabeth, musa ispiratrice associata al simbolo dell'alloro.
	<i>I</i> gave to <i>him</i> a name to keep That was not <i>hers</i> to bear. Falala.	rapporto fra Mittenhofer e il suo figlioccio Toni, precedente all'incontro con Elizabeth e simboleggiato dal secondo nome del giovane (Gregor), che gli deriva dal poeta.
2.	<i>She</i> gave <i>me</i> flowers holy-white That were not <i>his</i> to wear.	rapporto sentimentale tra Elizabeth e Mittenhofer prima dell'arrivo di Toni.
	<i>His</i> kiss was like fever, <i>He</i> held <i>her</i> forever Only, only there,	innamoramento di Toni ed Elizabeth.
	And gave to <i>me</i> a tear to weep Not <i>hers</i> alone to bear. Falala.	offesa arrecata da Toni a Mittenhofer e senso di colpa di Elizabeth dopo il tradimento.
3.	<i>They</i> gave <i>each other</i> roses wild [...]	speranza di Toni ed Elizabeth di potersi amare liberamente.

Il testo anticipa l'amore fra Toni ed Elizabeth e il conseguente desiderio, descritto nella terza strofa, di sancire davanti a tutti il nuovo legame, simboleggiato dal pronome *they* che sostituisce gli iniziali *he* e *she*. Alle stanze sopra riportate seguono due conclusive, nuovamente incentrate sull'immagine della neve, ora associata a delle orme solitarie scalanti una vetta, in cui non è difficile ravvisare l'anticipazione della morte degli amanti, alla ricerca del fiore sul ghiacciaio.

La coppia incarna un desiderio erotico che vorrebbe esprimersi, ma che viene reciso appena dopo essere sbocciato, in quanto dalla prima stretta di mano fra i due una sorte infausta fa precipitare gli eventi a loro sfavore. Tale destino si prefigura già nell'in-

quieta reiterazione di una cellula ritmico-motivica, affidata agli archi e agli ottoni, in chiusura della sezione A, quando Hilda si chiede se i due muoiano o meno per una giusta causa:⁴⁵

ESEMPIO 4 – I.4, bb. 499-502

Il rilievo attribuito alla parola *snow*, che apre e chiude la visione con un cromatismo dai toni soavi e delicati (ess. 5a-5b), focalizza infine splendidamente l'amore fra i due giovani, che è puro e candido come i fiocchi di neve che lo uccidono, e che ha costituito il fulcro dell'intera visione.

ESEMPIO 5a – I.4, b. 468

ESEMPIO 5b – I.4, bb. 587-588

CAROLINA: UN'AMANTE MANCATA

Carolina è un'abbiente cinquantenne nubile, che mantiene per l'intera vicenda un atteggiamento rigidissimo di sottomissione al poeta, nonostante l'età avanzi anche per lei e le forze fisiche non sempre l'accompagnino. Nel quinto episodio dell'atto terzo, non a caso intitolato *Mad Happenings*, la donna inizia a vaneggiare, dopo essersi resa complice del silenzio di Mittenhofer che non ha avvertito la guida alpina della presenza dei ragazzi sul ghiacciaio. Non è, tuttavia, il senso di colpa a generare la sua demenza, ma piuttosto la frustrazione di non avere costruito una famiglia e di non essersi realizzata come moglie e madre. Quando la segretaria-mecenate intuisce che il poeta, dopo averla sfruttata fino all'osso, vorrebbe liberarsi di lei, prende atto di avere dedicato la vita a un mostro, proprio come Hilda le aveva fatto notare congedandosi da lei,⁴⁶ e si rende conto di come il suo ruolo di 'tata' e di 'serva del servo della Musa', che ella stessa

⁴⁵ «HILDA | Paired in the sacrifice, | Do they die justly | Though it be fated?» (I.4).

⁴⁶ «HILDA | admit | Your own dear monster laughable a bit» (III.2).

aveva encomiato insieme al dottore nel duetto dell'atto secondo,⁴⁷ le sia costato la dignità, oltre che il denaro. Consapevole di non avere costruito nulla nella sua vita, attizza istericamente il fuoco nel camino, come per bruciare la sua angoscia, e, abbracciando la sciarpa donatale da Hilda, inizia ad avere delle visioni in cui immagina un figlio di cui prendersi cura.

La donna, che nel corso dell'opera ha eseguito pedissequamente ogni ordine di Mittenhofer, apparendo sempre forte e determinata, ora svela tutta la sua debolezza e la frustrazione di non avere potuto mai amare. Ogni suo desiderio è stato censurato per dare priorità alle necessità del poeta. Il malessere che ne consegue si esprime incisivamente nella sconfortante musica del *Misterioso* che chiude l'episodio, in cui la voce è assolutamente inespressiva su un accompagnamento quasi impercettibile dell'orchestra:

ESEMPIO 6 – III.5, bb. 495-497

Poco a poco, quasi impercettibilmente, accel.

Tamb.mil.
Crot.
Tamt.

Carolina

Arpa,
Chit.

A day has gone un-marked up-on

Marim. Vib. Mand. Cel. Arpa, Chit

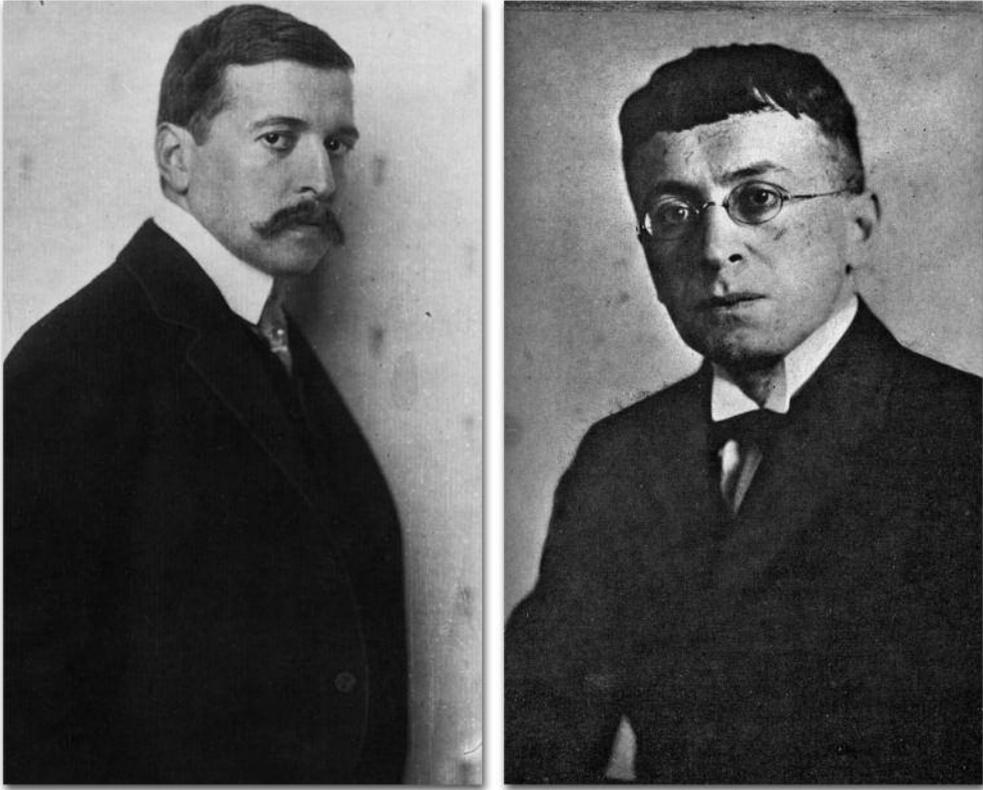
Pf. p p pp p mf sfz p

Quando poi la donna erompe, all'improvviso, in una risata isterica, si comprende che tutto ciò che le rimane è esorcizzare l'amara realtà, e che non ci sarà per lei più possibilità alcuna di uscire dal mondo del poeta per conquistare la propria libertà.

4. Vittime e reduci della finzione

Una riflessione conclusiva sull'organizzazione spazio-temporale dell'opera permette di comprendere ulteriormente l'essenza del soggetto. *Elegy* si svolge quasi interamente in un unico scenario costituito dal salone e dalla terrazza della pensione alpina (da I.2 a III.5), ad eccezione del monologo d'apertura di Hilda, siparietto sulla terrazza (I.1), della presentazione del poema nell'ultimo episodio, il palcoscenico di un teatro viennese (III.9), e dei tre precedenti, sul ghiacciaio (da III.6 a III.8).

⁴⁷ «CAROLINA | Great poets are like children. | DOCTOR | Yes, and what would poets do without their nannies? [...] | CAROLINA AND DOCTOR | But no one thanks, in Essays and Reviews | The servants of the Servant of the Muse» (I.2).



Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), a sinistra, librettista principe di Richard Strauss, è il terzo scrittore contemporaneo preso di mira da Mittenhofer (t.5), mentre è il dottor Reischmann che, per tutelare il Maestro, se la prende con un critico della «Fackel» («That fellow in “Die Fackel” who likes no one but himself», t.2): nel 1910 non poteva trattarsi che di Karl Kraus (1874-1936), a destra.

La scena fissa, che fa da sfondo a buona parte dell'opera, simboleggia l'universo chiuso dominato da Mittenhofer, che non offre vie d'uscita, ma solo di fuga momentanea sulla terrazza, spazio *en plein air* ma comunque delimitato (vi si rifugiano Toni ed Elizabeth una volta scoperto il tradimento da Carolina). La lunga scena è 'incorniciata' dal primo e dall'ultimo episodio, i quali fungono da prologo ed epilogo alla vicenda e si svolgono sul proscenio davanti al siparietto, mentre quanto avviene nel mezzo si realizza sulla scena. Tale distribuzione spaziale ha l'effetto di escludere fisicamente dagli avvenimenti Hilda e Mittenhofer, protagonisti degli episodi iniziale e finale, i quali effettivamente, più che prendere parte agli eventi, vi assistono da spettatori, l'una impotente testimone dell'egoismo del poeta, l'altro con spietato cinismo. La distinta collocazione spaziale della vedova in apertura, che diventa evidente quando il siparietto iniziale si leva ad un suo gesto come se la donna desse il via al dramma in un impulso metateatrale, trova un'ulteriore spiegazione se si osserva che Hilda è l'unica a restare

illesa di fronte alla perfidia del poeta, di cui gli altri cadono invece vittime (i due amanti muoiono, Carolina diventa matta, il dottore perde suo figlio). La vedova è la sola a sapere che Mittenhofer, traendo ispirazione dalle sue parole, non solo «udirà quanto ella vedrà, ma vedrà quanto ella udrà»,⁴⁸ cioè oltre ad ascoltare le visioni vorrà vederle concretizzarsi, fino al punto di non impedire la morte dei due giovani nella tormenta. Il poeta e la donna sono dunque gli unici consapevoli che le vicende a cui assistono fanno parte di una finzione letteraria. Il loro distacco è ulteriormente confermato dalla scansione temporale dell'azione mediante i rintocchi dell'orologio, che iniziano a battere dopo il monologo di Hilda e terminano prima dell'uscita di Mittenhofer nel teatro viennese, escludendo così i due anche dal tempo, oltre che dallo spazio del dramma.

Quando alla fine dell'opera Mittenhofer legge al pubblico il tanto atteso poema, non si ode nemmeno un verso del capolavoro, ma solo un insieme di gemiti che raccoglie le voci dei protagonisti della vicenda, a cui si è fino ad allora assistito. Pertanto se, come Auden insegnò, «l'oggetto di una poesia consiste in una folla di sollecitazioni emotive rievocate, fra le quali rivestono la massima importanza i ricordi di incontri con esseri o eventi sacri», e il compito del poeta è di «trasformare in comunità questa folla, incarnandola in una società di parole»,⁴⁹ non ci resta che constatare che Mittenhofer ha fallito nell'impresa. Nella sua elegia non ci sono parole, né emozioni raccolte, e il suo lavoro di poeta si è esaurito in uno sterile *nonsense* fine a sé stesso. La missione è ben riuscita agli autori di *Elegy*, in compenso, che hanno saputo dare vita a un soggetto composito, in cui si avvicendano malesseri esistenziali, pulsioni inappagate, sogni d'amore ed egoismi distruttivi, delineati da versi prodigiosi, che celano emozioni con sibillina maestria, insegnandoci, come avrebbe detto Auden, che nella poesia «There is always another story, | There is more than meets the eye».⁵⁰

⁴⁸ «HILDA | The Master? Ah, so... | To hear what I see and see what I've heard» (II.4).

⁴⁹ AUDEN, *La mano del tintore* cit., p. 88.

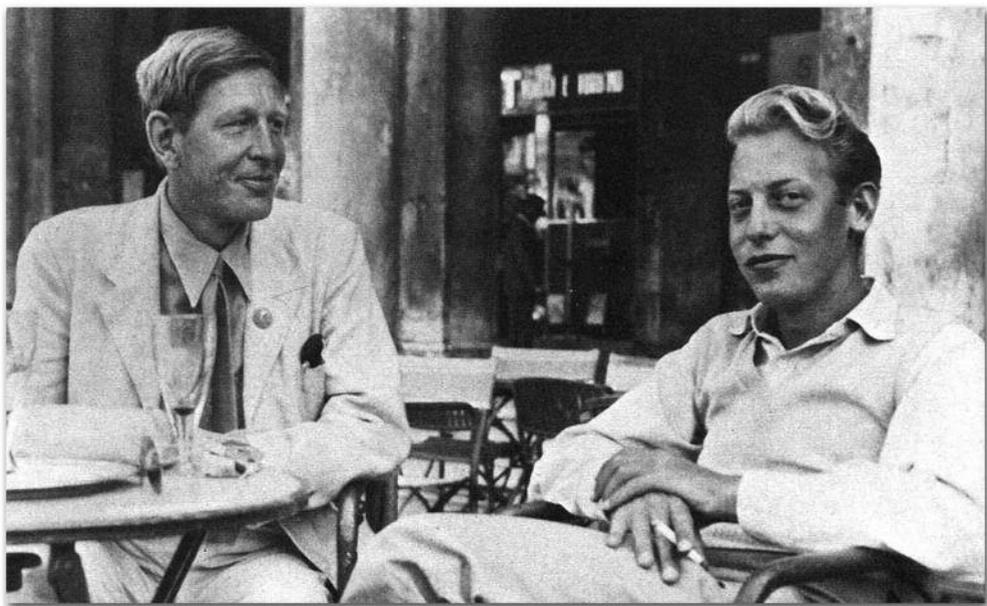
⁵⁰ I versi sono tratti dalla poesia *At last the secret is out*, la settima della raccolta *Tell Me the Truth About Love* (London, Faber, 1994); trad. it. con testo originale a fronte: W. H. AUDEN, *La verità, vi prego, sull'amore*, Milano, Adelphi, 1994⁴.

Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

Il libretto*

Prima che il librettista possa pensare alla stesura del libretto, deve farsi un'idea del volume e dello stile dell'opera che il compositore s'immagina dal punto di vista musicale. Così, ancor prima che noi fossimo a conoscenza di altri dettagli, Henze ci disse che voleva scrivere un'«opera da camera» senza coro, per pochi interpreti e per una piccola orchestra ben differenziata timbricamente; desiderava inoltre un modello ed un'atmosfera che richiedessero suoni belli e delicati. Tale suo concetto fece sorgere in noi l'idea di immaginare cinque o sei persone tutte dominate da un'illusione diversa che, benché vivano nello stesso identico mondo, interpretano tale mondo e le azioni dei loro simili nel modo più svariato. La prima illusione che ci venne in mente era quella del passato, personificato da una figura simile alla signora Havisham nelle *Grandi speranze* di Dickens. Tale idea sopravvisse a tutte le nostre prove e ai nostri tentativi errati, trasformandosi in seguito in Hilda Mack, l'anziana signora che ha delle visioni. Poi, ci mettemmo alla ricerca di una giovane eroina, ed esaminammo l'idea di una cameriera che si fa passare per gran dama. Tale situazione doveva diventare interessante in quanto volevamo dimostrare che ella, pur essendo da un punto di vista sociale un'ingannatrice, era, dal punto di vista caratteriale, per la sua comprensione e la naturalezza del suo comportamento, veramente la gran dama che fingeva di essere. Era chiaro che un giovanotto di buona famiglia si dovesse innamorare di lei, e lei di lui. Piena d'amore per lui, ma cosciente del fatto che egli viveva in una illusione riguardante il suo *status* sociale, ella doveva sparire dopo un breve periodo di felicità in comune; e per rendere il tutto davvero drammatico, pensammo di attribuirle una malattia incurabile. Ella stessa non doveva saperlo, ma lo spettatore ne doveva essere informato. Per questo scopo si rese necessario un medico come persona d'azione, e perché allora il giovanotto non doveva essere figlio del medico? In seguito l'idea della cameriera venne abbandonata, ma il medico e il figlio rimasero. Dal personaggio scomparso ci venne però l'impulso alla scelta del luogo nel quale ambientare l'azione del libretto. Un luogo di villeggiatura in montagna durante la bassa stagione ci sembrava l'ambiente più credibile ove una

* Questa introduzione al libretto da parte degli autori apparve in appendice al libretto edito da Schott in tedesco (Mainz, © 1961: *Geburt eines Librettos*, in *Elegie für junge Liebende*, Mainz, Schott, 1961, pp. 61-64) e in inglese (© 1961, © 1989 renewed, *Genesis of a Libretto*, pp. 61-63); trad. it. (dal tedesco) di Dagmar Kaiser Gentile in *Henze*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 167-170 («Musica contemporanea», 2).



Wystan Hugh Auden e Chester Kallman seduti in piazza San Marco a Venezia nel 1951; al Teatro La Fenice si dava la prima assoluta del *Rake's Progress*, di cui avevano scritto il libretto per Stravinskij a quattro mani.

cameriera potesse fingersi con successo gran dama senza timore di essere scoperta; a prescindere dal fatto che tale luogo costituiva uno sfondo romantico ideale per un romanzo d'amore.

Essendo convinti che l'antica situazione del triangolo può sempre risultare interessante, decidemmo che il giovanotto, romantico ed ingenuo, doveva avere un rivale maturo, disinvolto e cinico. In accordo con il nostro tema generale, anch'egli doveva soffrire di un'idea fissa. Come potrebbe apparire, se egli fosse un grande attore la cui attitudine professionale potesse essere confrontata con quella da dilettante dell'eroina, e che come massima meta della sua vita agognasse alla parte del protagonista del *Manfred* di Byron? Ecco giustificata la sua permanenza nella locanda alpina che gli dovrà trasmettere l'atmosfera autentica.

Ciò si rivelò una via senza uscita, e presto ci trovammo completamente arenati. Qualsiasi cosa facessimo fare al nostro attore, non ci veniva in mente niente da potergli fare cantare. Un ulteriore ostacolo era costituito dal fatto che da un lato risultavano dei vaghi rapporti fra le coppie (padre/figlio, giovane/ragazza, ragazza/attore), dall'altro però non esisteva nessuno schema di relazioni, nessun conflitto. In quale rapporto si poteva mettere per esempio il medico con l'attore oppure l'anziana signora pazza con uno qualsiasi degli altri personaggi? E senza schema non ci sono gli *ensemble*.

La soluzione venne quando ci rendemmo conto che l'antagonista più anziano, non importava chi sarebbe stato, doveva essere il protagonista del libretto, la figura cioè,

con la quale tutti gli altri personaggi erano in rapporto ancora prima che si alzasse il sipario. Adesso eravamo in grado di porci due domande decisive: «Quali caratteristiche deve possedere un personaggio per dominare in un'opera sia dal punto di vista drammaturgico che da quello melodico?» e «Come deve essere un uomo di età matura che ha rapporti stretti contemporaneamente con una pazza vecchia signora, con una giovane ragazza e con un medico?».

Un grandioso aforisma di Hofmannsthal dice: «Cantare si avvicina al miracoloso: poiché è il dominio su qualcosa che altrimenti sarebbe solo uno strumento dell'egoismo – cioè la voce umana». Naturalmente ciò non significa che i cantanti siano modesti o che la figura ideale delle opere sia rappresentata da un santo. Significa piuttosto che un personaggio, quando lo ascoltiamo in un'opera, non solo canta come individuo in una determinata situazione, in un determinato periodo, in un determinato luogo, per una propria causa, ma canta come rappresentante dell'intera umanità, dei morti, dei vivi e di coloro che non sono ancora nati. Perciò, quasi tutti i personaggi di successo delle opere sono una personificazione con colore locale di un qualsiasi mito, anche se sono individualizzati al massimo; sia le loro personalità, che le loro situazioni, sono espressione di un aspetto dell'esistenza umana, una condizione significativa, valida per tutti i tempi. Ciò significa, inoltre, che il canto come il balletto è un'arte virtuosa, un talento concesso a pochi. Di conseguenza anche una figura dell'opera, finché continua a cantare, trionferà sempre e non sarà mai sottomessa, indipendentemente da quali catastrofi le capitino. Tutte le sue azioni, anche la sua morte, sembrano essere l'espressione del suo volere: uno schiavo, una persona passiva che sopporta, non può cantare. Ci eravamo appena posti le suddette domande che già ne conoscevamo la risposta: il genio artistico del XIX e del primo XX secolo.

Qui siamo di fronte ad un vero mito; poiché l'assenza di identità tra il bene e il bello, tra il carattere dell'uomo e quello delle sue creazioni, è un aspetto permanente della condizione umana. L'argomento della *Elegia per giovani amanti* può essere sintetizzato in due versi di Yeats:

Lo spirito dell'uomo si deve decidere
per la perfezione della vita o dell'opera.¹

Nella terminologia dell'estetica, quindi, l'esistenza personale dell'artista è secondaria; quel che conta è la sua creazione. Il genio artistico, com'era visto nel secolo XIX, faceva di questa premessa estetica un principio etico; in altre parole, esso aveva la pretesa di essere rappresentante della forma massima, più autentica, della vita umana. Se si accetta tale pretesa, ne risulta che il genio artistico considera un dovere sacrosanto subordinare l'ambiente totalmente a se stesso se tale sfruttamento promuove la sua opera, e sacrificarlo se la sua presenza è d'impedimento al suo creare.

¹ «The intellect of man is forced to choose | Perfection of the life or of the work», WILLIAM BUTLER YEATS, *The Choice* (1932), vv. 1-2.

Dopo che il nostro artista aveva assunto una forma, si aprì anche una via per la costruzione di un conflitto: non dovevamo far altro che pensare ai vari motivi per cui egli sarebbe dipeso dagli altri – per ispirarlo, per circondarlo di comodità materiali, per mantenerlo in buona salute, ecc. – e avevamo uno schema dei rapporti. La nostra ambizione durante la preparazione del libretto mirava a sapere in che misura dramma psicologico e definizione dei caratteri si possano conciliare con le convenzioni del mezzo drammatico musicale, e i grandi antenati la cui benedizione implorammo costantemente erano Ibsen e Hofmannsthal.

La rappresentazione drammatica di un genio artistico fa sorgere una serie di problemi. Per esempio è impossibile rappresentare un grande poeta in un dramma recitato in versi poiché, anche se lo scrittore stesso è un grande poeta, l'unica poesia che è capace di scrivere è la propria. Quindi per l'ascoltatore è impossibile distinguere fra i versi che egli fa dire al suo eroe come personaggio del dramma e quelli che gli fa recitare come dimostrazioni della propria arte poetica. Per lo stesso motivo si vieta anche la rappresentazione di un grande compositore nell'opera. Il nostro eroe, Gregor Mittenhofer, è un grande poeta. Durante tutto lo svolgimento dell'opera egli lavora su una poesia; per concluderla, egli assassina moralmente due persone e spezza il cuore di una terza. Se poi alla fine lo spettatore non è convinto del fatto che si è creata una poesia veramente buona, l'intero scopo etico e drammatico dell'opera è sbagliato. Siamo dell'avviso che tale convinzione può essere evocata attraverso la rappresentazione della poesia con un altro mezzo artistico – come persona, Mittenhofer canta parole; come poeta rimane muto, e la sua poesia trova rappresentazione nel suono dell'orchestra e nella vocalizzazione astratta.

Il genio artistico non è solo un mito del XIX e dei primi anni del secolo XX, ma anche un mito europeo, e i due centri della cultura europea di quell'epoca erano Vienna e Parigi. Perciò pensavamo che il nostro eroe dovesse avere un rapporto con una di queste due città, e per inclinazione personale preferimmo Vienna. Credo non sia necessario precisare che non consideriamo il suo comportamento vergognoso come una caratteristica austriaca. In verità, le uniche cose che gli eventi storici stimolarono in noi erano tratte dalla vita di un poeta che scrisse in inglese. Rimanga innominato.

Compositore e regista

Intervista a Hans Werner Henze

a cura di Horst Georges*

Può stupire che Lei non dirigerà la prima berlinese della Sua opera, ma ne sarà il regista. Qual è la ragione di tale scelta?

Ho voluto curare personalmente la messa in scena della mia musica non perché insoddisfatto delle regie finora realizzate né per volermi cimentare nel mestiere di regista (piuttosto preferisco restare a casa a comporre per conto mio, lontano dallo strapazzo del lavoro in teatro: la puntualità e la perfetta organizzazione della macchina teatrale non fanno per me), ma per avverare un vecchio sogno, quello cioè di tradurre concretamente sul palcoscenico la mia personale visione delle scene, dei colori, dei gesti, dei movimenti e degli spazi, così come li ho immaginati durante la composizione della partitura.

E Lei crede e si aspetta di riuscire a realizzare senza compromessi la Sua idea originaria?

Ovviamente so che il cammino dall'immaginazione alla realizzazione concreta è irto di dubbi e compromessi. Ma mentre i registi e gli scenografi devono prima cercare di comprendere la mia musica, io che l'ho composta parto per così dire avvantaggiato.

In realtà non è una novità che un compositore metta in scena le proprie opere. Verdi e Wagner lo hanno già fatto.

Oggi si assiste ad un ritorno a tale pratica: Lei pensi a Gian Carlo Menotti, regista delle proprie opere, o al romanziere italiano Pier Paolo Pasolini, che nel frattempo ha girato il suo secondo film, o all'attività di Cocteau e dei drammaturghi napoletani Patroni Griffi e De Filippo, che mettono in scena o girano per gli schermi i propri lavori. In tutti questi casi trapela il desiderio di riprodurre in ogni dettaglio, sul palco o nella pellicola, l'immagine originaria dell'opera, di promuovere questa sintesi del proprio mestiere.

* Si traduce qui per la prima volta in italiano l'intervista a Henze pubblicata nel 1962 dal mensile d'informazione della Deutsche Oper di Berlino (l'opera debuttò il 23 settembre 1962) e riprodotta nella raccolta dei suoi scritti (HANS WERNER HENZE, *Komponist und Regisseur. Gespräch mit Horst Georges*, in *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, nuova edizione ampliata a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1984, pp. 86-89). Le risposte del compositore sono in tondo.

La sua opera è nata in stretta collaborazione con i librettisti? In che modo vi siete influenzati reciprocamente?

Auden e Kallman sono dei librettisti ideali, perché per loro i libretti non sono altro che «lettere d'amore al compositore», come direbbe Auden. Ciò significa che ogni evento scenico e testuale viene creato per la musica e non ambisce ad una propria autonomia. Al lettore del libretto risulta subito evidente come esso si conformi alla musica.

Si tratta di un'idea originale, oppure gli autori hanno rielaborato e adattato un soggetto preesistente? O si tratta di una storia vera?

No, l'argomento è stato creato *ex novo*. Inizialmente c'era solo la mia idea di un'opera da camera fortemente connotata di sfumature psicologiche. Erano delle idee musicali pure, che descrissi ad Auden e Kallman, idee riguardanti il timbro e le forme musicali, per le quali non avevo ancora chiara la resa scenica. Parlando, poi, nacquero lentamente degli spunti e delle proposte relative alle situazioni e ai personaggi, che avrebbero dato forma alle mie idee musicali. Insieme al libretto si è pubblicata una descrizione dettagliata della genesi del testo.

Quale definirebbe il problema centrale dell'opera, dal punto di vista del libretto e della musica?

Il protagonista dell'opera è il famoso poeta Gregor Mittenhofer, la cui fisionomia si forgia su quella di numerosi suoi prototipi del mondo letterario *fin de siècle*. Il suo destino è segnato dall'ossessione del lavoro artistico, dall'incapacità di comunicare e dall'estraniamento dal mondo circostante. Mittenhofer somiglia a un Moloch, che è pronto a sacrificare tutto per il suo estro creativo. Nel suo fascino appare simile ad uno stregone, la sua mania e il suo demone sono da considerare parte del suo mito. Se in un dramma teatrale molte cose apparirebbero irreali e innaturali, in un certo senso esse diventano reali solo nell'opera, attraverso la musica. È da notare in particolare che i sei personaggi dell'opera vengono tutti delineati psicologicamente con precisione, dall'inizio alla fine, senza che lo stile abbandoni mai quello di un libretto migrando nel genere teatrale; inoltre, lo sviluppo dei personaggi viene accompagnato con chiarezza dallo sviluppo musicale. Solo per citare un esempio significativo: la visione della signora Mack a metà dell'atto primo. La donna anticipa i fatti imminenti, senza che gli altri comprendano la predizione. Questa visione fornisce al Maestro il materiale d'ispirazione per il suo nuovo poema, e parallelamente al sorgere del componimento scorrono ineluttabilmente i destini dei personaggi nella direzione tracciata dalla visione e dalla composizione poetica.

Come ha potuto un compositore del nostro tempo ed esponente della musica moderna, quale Lei è, essere attratto da un soggetto che racchiude in realtà un tema molto soggettivo, un problema psicologico legato ad una mentalità «fin de siècle»?

Certe cose sono senza tempo. Che l'azione si svolga nel passato non vuol dire niente, poiché noi rappresentiamo qualsiasi tempo con i nostri mezzi moderni. Con ciò ri-



Due Mittenhofer d'eccezione: a sinistra Dieter Fischer-Dieskau, primo interprete del ruolo (20 maggio 1961), e John Shirley-Quirk, a destra, che doppiò Carlos Alexander in una delle recite successive alla *première* in lingua inglese a Glyndebourne (13 luglio 1961), e fu poi il protagonista alla prima scozzese di *Elegy for Young Lovers* (Edinburgh, 25 agosto 1970).

spondo però solo dell'aspetto esteriore della questione. La figura del poeta viene da noi interpretata non tanto in relazione al tempo, quanto piuttosto come un personaggio mitico. Ed ogni vera opera tratta di un mito. Il mito qui è quello del grande artista che domina sul mondo circostante, così come il secolo XIX lo ha forgiato e lo ha consegnato a noi oggi. Inoltre, non credo che l'arte moderna debba necessariamente occuparsi di questioni attuali. Se dovesse essere così, preferirei non essere moderno né come uomo né come artista. Sebbene io viva volentieri nel tempo presente, è questo ciò che io vorrei rappresentare in esso, senza riferirmi direttamente ad esso. La modernità di questo soggetto sta forse nel lasciare aperta la questione della colpa. L'amara conseguenza della pretesa di assolutezza da parte del poeta è la totale e terribile solitudine, alla quale egli stesso si è condannato.

(traduzione dal tedesco di Federica Marsico)



Hans Werner Henze condivide con l'affascinante e talentuosa Ingeborg Bachmann (1926-1973) il piacere di una sigaretta e di un calice di vino bianco. La foto risale ai primi anni sessanta, quando l'amicizia fra il compositore e la scrittrice austriaca, sua coetanea, era in corso da una decina d'anni. Bachmann scrisse per Henze i libretti di *Der Prinz von Homburg* (1960) e *Der junge Lord* (1965).

Hans Werner Henze

L'artista come eroe borghese: un'introduzione all'opera *Elegie für junge Liebende**

Nell'introduzione al primo numero dei «Blätter für die Kunst» (1892), fondati da Stefan George, si legge:

Il nome di questa pubblicazione già spiega in parte le sue finalità: essere al servizio dell'arte, in particolar modo della poesia e della letteratura, rifiutando tutto ciò che riguarda lo Stato e la società. Essa mira a fondare l'*arte spirituale*, sulla base di un nuovo modo di sentire e di fare – un'arte per l'arte –, e si contrappone perciò a quella bassa e logorata scuola, figlia di una falsa interpretazione della realtà. Inoltre, essa non può occuparsi di quei miglioramenti del mondo e di quei sogni di felicità assoluta nei quali oggi si intravede il germe di ogni novità, che potrebbero essere sì molto affascinanti, ma non appartengono al campo della poesia.¹

Il «devoto timore», con cui lo scrittore si rifiuta di considerare la fonte delle sue idee e dei suoi sentimenti, diviene chiaro quando si scopre da dove essi traggano origine; e la sua preoccupazione, di non potere più scrivere se «conosce troppe cose», non è del tutto ingiustificata, poiché è molto più difficile rendere credibili delle menzogne a cui egli stesso non crede più. La tesi (si può leggere su ogni giornale) è che l'artista attingerebbe dal proprio inconscio. Accettiamo pure il fatto che l'artista di oggi, quando spegne la propria mente o la riduce a quella di un mestierante, possa spifferare talvolta qualcosa di vero che metta chiaramente in luce il suo ingegno. E non è un buon segnale, per

* Si traduce qui per la prima volta in italiano l'articolo di Hans Werner Henze *Der Künstler als bürgerlicher Held. Eine Einführung in die Oper «Elegie für junge Liebende»*, stilato in occasione di una conferenza introduttiva alla ripresa dell'opera a Stoccarda nel 1975, e poi pubblicato nella raccolta di scritti del compositore (*Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, nuova edizione ampliata a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1984, pp. 235-244). Nel testo, Henze cita l'opera con il titolo tedesco, che pertanto si conserva nella presente traduzione. Si sono aggiunti, in nota, alcuni chiarimenti e i riferimenti bibliografici relativi ai passi di altri autori citati dal compositore, per i quali si sono impiegate le traduzioni già esistenti, salvo un unico caso in cui la traduzione è di chi scrive (cfr. nota 1). Oltre a correggere alcuni refusi e errori palesi (ma non l'individuazione di una serie dodecafonica esposta dal flexaton in relazione a Mittenhofer, che in realtà manca di una nota), si è cercato di mantenere lo stile proprio dell'autore, sfoltoando tuttavia alcune ripetizioni ravvicinate di parole, che avrebbero appesantito la lettura. Henze fa riferimento alla giovane Zimmer adoperando la variante del nome riportata nel libretto tedesco (in quello inglese è Elizabeth), che pertanto si conserva nella presente traduzione.

¹ Il testo integrale, da cui è tratto il passo citato, si può leggere in STEFAN GEORGE, *Einleitungen und Merksprüche der «Blätter für die Kunst»*, a cura di Georg Peter Landmann, Düsseldorf-München, Küpper, 1964, pp. 7-8.

un ordine sociale in cui solamente i minorenni e gli ubriachi dicono la verità, o perlomeno sono pronti a dirla. Il peggio è che l'artista, di solito, attinge dal suo inconscio solo errori e bugie. Egli esterna, infatti, le cose da cui si è lasciato abbindolare, e lo fa inconsapevolmente, mentre consapevole è stata l'operazione di raggiro.

Il poeta inglese Wystan Hugh Auden, nato nel 1907 e morto nel 1973, insieme all'americano Chester Kallman, ha creato il protagonista del libretto dell'*Elegie für junge Liebende*: il poeta-accusato, Gregor Mittenhofer, concepito sulla base di modelli realmente esistiti, quali George, Rilke, Yeats, Richard Wagner ed altri. La problematica dell'artista elitario viene affrontata nella nostra opera in un modo particolare, cioè in forma di parabola. Gli stessi autori si espressero a tal riguardo:

Qui siamo di fronte ad un vero mito; poiché l'assenza di identità tra il bene e il bello, tra il carattere dell'uomo e quello delle sue creazioni, è un aspetto permanente della condizione umana. L'argomento della *Elegia per giovani amanti* può essere sintetizzato in due versi di Yeats: «Lo spirito dell'uomo si deve decidere | per la perfezione della vita o dell'opera». Nella terminologia dell'estetica, quindi, l'esistenza personale dell'artista è secondaria; quel che conta è la sua creazione. Il genio artistico, com'era visto nel secolo XIX, faceva di questa premessa estetica un principio etico; in altre parole, esso aveva la pretesa di essere rappresentante della forma massima, più autentica, della vita umana. Se si accetta tale pretesa, ne risulta che il genio artistico considera un dovere sacrosanto subordinare l'ambiente totalmente a se stesso, se tale sfruttamento promuove la sua opera, e sacrificarlo, se la sua presenza è d'impedimento al suo creare.²

Io, come compositore, vorrei aggiungere quanto scrissi in occasione della mia messinscena nel 1970 ad Edimburgo, e che forse vale la pena ricordare, perché ne emerge come l'opera, dalla prima rappresentazione di dieci anni prima, con il passare del tempo mi sia apparsa sempre più chiara, più strutturata e compatta.³

Nelle precedenti messe in scena di quest'opera, anche quelle che io stesso ho curato, l'aspetto artificioso della forma non è stato messo sufficientemente in evidenza; tuttavia, quando lo si è fatto emergere in modo considerevole, si sono potuti comprendere e apprezzare i contrasti tra farsa, tragedia, opera buffa e psicodramma. In questa produzione si è cercato di rendere chiaro che quanto qui viene mostrato è essenzialmente la nascita di un poema, di questo poema che si sviluppa durante l'atto terzo, e del quale seguiamo il divenire dal momento della prima idea fino alla lettura pubblica in chiusura. Ciò che accade di grottesco, ridicolo, volgare, malvagio, perfido intorno a tale genesi, serve a mettere in discussione la figura dell'artista come eroe, e il concetto

² WYSTAN HUGH AUDEN, CHESTER KALLMAN, *Il libretto [Geburt eines Librettos, 1961]*, in Henze, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 167-170: 168-169 (qui alle pp. 31-34).

³ Dal paragrafo successivo fino al termine dello scritto Henze cita una sua introduzione all'opera apparsa nel programma di sala per un'importante ripresa di *Elegy for Young Lovers* alla Scottish Opera di Edimburgo (25 agosto 1970), diretta da Alexander Gibson con la regia dello stesso Henze; John Shirley-Quirk era Mittenhofer e Catherine Gayer cantava la parte funambolica di Hilda Mack.

stesso di vita eroica creato dal secolo XIX, e di cui il ventesimo non si è ancora del tutto sbarazzato. Fa parte di tale concetto l'idea catastrofica secondo cui l'artista deve vivere in isolamento per favorire la propria creatività, e che deve essere un paria, un *outsider*, un emarginato, o qualcuno che si distingue, per il quale esistono regole diverse da quelle valide per la gente comune. La scena finale ci pone davanti agli occhi l'aspetto più tremendo di tale concezione: da qui possiamo percorrere a ritroso l'opera nella sua interezza, come se fosse stata concepita similmente a un dramma didattico.

Ora, in che senso la concezione borghese dell'arte passa nella musica, in che maniera e con quali mezzi artistici e poetici essa viene messa in mostra, criticata, denunciata? I modi sono, tanto nella poesia quanto nella musica, quelli della parodia, del sarcasmo e delle sovrapposizioni, un miscuglio di tutto questo, ma anche quelli della pura e chiara descrizione, laddove i sentimenti sono semplici e umani.

Il riflesso più diretto della concezione borghese dell'arte si osserva nei personaggi che circondano il poeta Mittenhofer, che lo amano, lo odiano, lo servono. Già dal loro comportamento, dalle loro emozioni, dalle loro reazioni, si deduce che cosa, in un tale universo, in un tale ambiente, abbia valore di arte, e quanto si sia pronti a consacrarsi ad essa e a coloro che la producono. Illusione e follia, e l'agitarsi e il sussurrare della natura alienata, alla maniera dello *Jugendstil*, giocano inoltre un ruolo importante.

Sono individui che portano, sui loro volti, maschere graziose, con gli occhi furbi, il sorriso malizioso immortalato dalle pallide sculture in vetro di Georges Despret e François Décorchemont. Sono i freddi Alberts, e le Albertines pallide come gardenie, attori del nostro male di vedere, futili ambasciatori e ambasciatrici di rappresentazioni e rituali che più tardi troveranno nel fascismo la loro rozza conseguenza, caratterizzati dall'incapacità di pensare oltre i confini di classe.

I luoghi dell'azione sono: una pensione alpina in Austria all'inizio del secolo, poi la montagna battuta da una tempesta di neve e, nel finale, un teatro viennese. Si inizia con il prologo di una sessantenne folle, la signora Hilda Mack. Il suo destino è tragico, e forse anche un po' comico: la donna aspetta invano da quarant'anni il ritorno del marito, che durante la prima notte di nozze partì per raccogliere una stella alpina sul monte Hammerhorn, come pegno d'amore. Le sue visioni poetiche, sfoghi un po' vaghi delle fantasie di una matta, inducono Gregor Mittenhofer, il poeta, a trasferirsi sulla montagna ogni anno, in primavera, per annotarle e rielaborarle nei suoi versi. Il titolo del poema, al quale il Maestro inizia a lavorare nell'atto primo (dopo che Hilda ha vissuto la visione da tanto attesa [I.4]), è anche quello della nostra opera. *I giovani amanti*, che sono Elisabeth Zimmer, la compagna del Maestro, e Toni Reischmann, il suo figlioccio, vengono sacrificati da lui per due ragioni: per vendicarsi, e per dare un buon titolo al nuovo poema, per poterlo chiamare *Elegia* quando viene recitato nella capitale in occasione del suo sessantesimo compleanno.

La musica di Hilda, la vedova pazza dal potere profetico, è pensata secondo la moda musicale degli anni Cinquanta, non solo per gli strumenti adoperati (flauto obbligato, con arpa, celesta e altri idiofoni), ma anche per il *ductus* (ampi salti intervallari, prevalenza di intervalli di settima e nona), in cui si riconosce quel genere ricercato e ar-

tefatto. Qui però ne deriva un clima, proprio quell'«aria fine servita con la poesia»,⁴ che appare a Hilda tanto insopportabile quando torna ristabilita in città nell'atto terzo per condurre una vita cosciente, pur se alquanto in ritardo. Dopo la ricomparsa del suo consorte come cadavere di ghiaccio verso la fine dell'atto primo, e dopo la guarigione, questo tipo di musica rimane associato alla donna oramai disillusa e umanizzata, accompagnandola nella sua graduale trasformazione, ma non suona più come ricercata, bensì come goffa e stentata. Così si ha l'impressione che i toni caldi ed umani siano, in questo genere di musica, scomodi, o addirittura impossibili. Essa viene sollevata dal suo piedistallo, e deve produrre ritmi, intervalli e accordi che non le si addicono, non le si adattano, che non 'riesce' a creare.

Una cospicua parte del materiale sonoro della profetessa demente entra nelle strutture musicali dell'eroe, Gregor Mittenhofer, e oltre che in esse, anche in quelle della giovane coppia di amanti. Non solo la lunga visione di Hilda, che prorompe nell'istante in cui Elisabeth e Toni si incontrano per la prima volta, fornisce il soggetto al poema di cui ascoltiamo un accenno nelle ultime ventotto battute dell'opera (altrimenti esso resta a noi celato, e dispensato dal nostro giudizio), ma la vita, gli atti, le azioni, si sviluppano in realtà secondo quanto predetto dai pensieri frammentari della visione. Proprio per mezzo dell'evoluzione della vicenda analogamente ai versi dell'elegia (sul cui sviluppo veniamo informati con accenni, di tanto in tanto), viene smascherato l'antico concetto secondo cui la realtà sarebbe illusione e la verità giacerebbe solo nell'arte. Delusi della propria esistenza, caduti vittime delle tendenze omicide di un rappresentante di questa teoria, i due giovani possono perlomeno fare della morte il momento della verità. Questo è l'unico accento conciliante dell'intero dramma, se si prescinde dalla guarigione di Hilda, che termina pure nella perdita delle illusioni. La relazione d'amore fra Toni ed Elisabeth sarebbe, secondo i librettisti, «illusoria, ma adatta ad essere messa in rima», cosicché anche in essa non si può trovare nulla di credibile, ma solamente dei versi poetici.

Un intero universo di idee borghesi viene sorretto da una musica artificiosa, da quella sonorità 'cristallina' della folle ai piedi del ghiacciaio. Come nelle *Bassariden* la musica di Dioniso si propaga sempre più, fino a soffocare alla fine la musica razionale di Penteo (analogamente ai pampini, che secondo il libretto avvolgono l'intera scena), qui la musica di Hilda si estende al poema che sta nascendo, da un lato, e dall'altro ai personaggi restanti: tutto ciò che accade tra le persone sotto la sfera d'influenza del poeta-titano viene contrassegnato, nella rappresentazione, dall'illusione e dall'artificio. Nel momento in cui, verso la fine dell'atto secondo, Mittenhofer parla del progresso del suo poema, che per il momento non si chiama ancora *Elegia*, ma solo *I giovani amanti*, gli strumenti obbligati assegnati ai personaggi tacciono, così come tace la volontà di ognuno di essi. Solo uno strumento, appartenente alla sfera della follia, accompagna questa scena, cioè l'arpa, che qui funge da parodia della lira di Apollo. Mentre il poeta parla,

⁴ «Thin air served up with poetry», II.11.

gli altri personaggi attaccano a cantare, uno dopo l'altro, sviluppando ognuno per conto proprio, in forma di monologo, uno dei pensieri del poema. Ha inizio una quiete profonda, un silenzio simile a quello delle bestie domate da Apollo. In effetti, questo è il momento del dramma in cui l'eroe, grazie al fascino del suo lavoro, sottomette tutto a sé: placa ogni protesta, e sgombra la strada da ogni resistenza, la sua strada ovviamente. Questo è il momento più sommesso nell'opera, ma anche il punto critico, che si manifesta qui in modo molto chiaro.

Solo una persona ha taciuto e ha assistito, sinistra, alla scena, e pronuncia poi, inespessiva, le seguenti parole: «Dimentica il terreno, chi dimentica il momento. | Dove non c'è radice, nulla può fiorire». ⁵ È Carolina, la contessa di Kirchstetten (Kirchstetten è un paese della Bassa Austria, dove Auden visse dal 1958). Appartiene a quella categoria di persone che si mettono al servizio degli artisti, adorandoli, sacrificando la propria vita privata, la propria autonomia, il proprio denaro. La storia dell'arte è piena di tali figure. Nella nostra parabola, il suo destino viene amplificato secondo i modi del teatro d'opera. Nell'atto terzo, questa signora intellettuale e aristocratica diventa, in un attimo di esitazione emotiva, corresponsabile della morte dei due amanti, si trasforma in complice. Anche lei, ammaliata dall'artista e dall'arte, preferisce la menzogna alla verità, e mentre cade la neve omicida e il mondo si oscura, quando per una sorte contraria a quella di Hilda la donna passa dal realismo senza illusioni alla pazzia, inscena nel fuoco della stufa una *Götterdämmerung* privata e in miniatura. La musica rende l'allusione inequivocabile, mentre il poeta dice:

Ogni cosa va pagata,
a conti fatti,
adesso o al servizio
dell'eternità.
Io non chiedo il prezzo,
il mondo lo pagherà per me.⁶

Il corno inglese, che come strumento obbligato ha accompagnato per tutta l'opera la contessa di Kirchstetten, in situazioni tristi, comiche e di solitudine, e che talvolta ha anche reso udibili i suoi pensieri inespresi, adesso tace mentre diventa un automa, priva di ogni sentimento, un orologio vivente, una segretaria nel senso più preciso del termine. E, alla fine, la preziosità cristallina della visione di Hilda Mack sfocia nel ticchettio e nel ronzio inespessivo di un enorme e mostruoso meccanismo d'orologeria, quale nuova musica che accompagna una nuova follia.

Un'altra situazione, in cui la sonorità associata alla demenza e alla montagna avvolge un'ulteriore forma di squilibrio, è quella rappresentata nell'ultima scena dell'atto primo, intitolata da Auden e Kallman *Due follie s'incontrano* (*Two follies cross*):

⁵ «They forget the soil, who forget the hour. | Where nothing can root, nothing will flower.», II.10.

⁶ «Everything must be paid for | Eventually | In time or in the service | Of eternity: | I do not ask the price for | They shall pay for me.», III.5.



Due straordinarie interpreti della parte funambolica di Hilda Mack: a sinistra l'inglese Dorothy Dorow, che sostenne il ruolo alla *première* in Gran Bretagna a Glyndebourne (13 luglio 1961) e a destra l'americana Catherine Gayer, che lo cantò alla prima scozzese (Edinburgh, 25 agosto 1970). Sono entrambe due fra i soprano imprescindibili della nuova musica, legate, oltre che a Henze, ad autori come Bussotti, Dallapiccola, Nono (Gayer fu la prima compagna di *Intolleranza* nel 1961 al Teatro La Fenice di Venezia).

Hilda Mack ha appena preso atto, a fatica, che suo marito è ritornato dopo quarant'anni come cadavere ghiacciato, mantenendosi giovane e bello nell'aspetto. Rimane sola, per meditare su quanto le è accaduto. Questo lasso di tempo viene riempito dai pensieri di Toni, rivolti alla madre prematuramente scomparsa: un *Lied* in tre strofe, nella cui atmosfera riecheggiano in modo non trascurabile i suoni del ghiacciaio, come minaccia e avvertimento. Poi, sulla scena divisa a metà, le follie si incrociano: Toni abbandona la realtà mentre si consacra ai sentimenti dell'amore, che dalla madre trasferisce su Elisabeth, e Hilda ringrazia lo sposo morto per essere ritornato, permettendole di lasciare la condizione di folle e di entrare nel mondo del presente. Il suono della musica della montagna e del ghiacciaio assomiglia al frantumarsi del ghiaccio, e anche, per quel che riguarda Toni, alla rottura dei gusci che racchiudono i ricordi della fanciullezza, che il giovane rifugge. Nel postludio risuona, aggressiva e minacciosa, la tromba, associata al poeta: Mittenhofer ha appena perso entrambe le muse, Elisabeth si è rivolta a Toni e Hilda Mack alla realtà.

L'idea di associare degli strumenti obbligati ai personaggi, e di applicare a ogni costo questo principio drammaturgico, porta a combinazioni sonore di totale attrito e rottura, che si spiegano e si intendono solo in virtù delle circostanze e delle situazioni

drammatiche. Così, la musica viene forzata, con una certa violenza, a partecipare, ad assistere, a contribuire. Ciò diventa particolarmente chiaro per il ruolo relativamente ininfluenza del dottor Reischmann, amico di infanzia e medico personale di Mittenhofer, oltre che padre di Toni. In lui vediamo un uomo di mondo, la cui affabilità è la dimostrazione di una coscienza sporca di vigliaccheria. Per suscitare questa impressione gli è stato riservato un fagotto, la cui vivacità ha qualcosa di bugiardo, di non spontaneo, con l'aggiunta di un sassofono per gli occasionali sfoghi di aperto sentimentalismo. Si può immaginare quanto sgradevole sia la contrapposizione fra il suono ululante di quest'ancia e lo strumento obbligato del figlio, lo sprezzante Toni, i cui ultimi giorni e ore sono accompagnati da una viola, dolce, romantica e carica di insoddisfazione. Nonostante l'apparente inconciliabilità tra questi due timbri, essi sono imparentati, per una certa affinità di suono. Faccio notare che ogni strumento obbligato riflette il registro vocale del suo personaggio: Hilda, la vedova folle, è un soprano di coloratura ed ha perciò il flauto; Elisabeth, l'amante inizialmente del Maestro, poi di Toni, è un soprano, a cui si accompagna il violino; Carolina, con il menzionato bel corno inglese, è un contralto; Toni, con la viola, è un tenore, e suo padre, con il fagotto, è un basso. Il Maestro, Dracula potente, dispone dei tre ottoni presenti nell'orchestra dell'*Elegie*, cioè corno, tromba e trombone, nei quali si manifesta la sua imperturbabile autocoscienza in tre ruoli fondamentali: quello del mite contemplativo in intimità con i boschi e la natura, associato al suono del corno; quello dell'urlatore e dell'isterico, legato alla tromba; quello del solenne saggio e del cinghiale, cui dà corpo il trombone. Ciò che mi ha stimolato artisticamente è stato il superamento della relativa staticità di questi strumenti, che dovevano spiegare i moti più complicati e svariati, e contribuire ad eliminare ogni dubbio sul significato letterario di questo Mittenhofer, soprattutto perché gli eventi sulla scena suscitano apposta, di continuo, quei dubbi, e poiché naturalmente non si può concedere nessuno sguardo diretto alla sua arte, in quanto la poesia (in teatro) non può venire rappresentata con la poesia.

La musica non solo deve essere analitica e dimostrativa, ma deve anche compiere effettivamente l'analisi, cioè deve essere realistica. Il primo ingresso del poeta, ad esempio [1.4], viene annunciato da cupi colpi di tam-tam, sui quali si inseriscono gli arpeggi del pianoforte e dell'arpa. Poi entrano gli ottoni con l'intervallo armonico di quinta $Mi\flat-Si\flat$, seguiti dal corno con due intervalli melodici di quarta ascendente $Mi\flat-La\flat$ e discendente $La\flat-Mi\flat$. Il materiale sonoro principale del poeta consiste negli intervalli di quarta e quinta, e di seconda e sesta, maggiore e minore. Nell'atto primo gli viene attribuito anche un flexaton, gemente, che suona l'intera serie dodecafonica e crea un'atmosfera da film dell'orrore. Esso ritorna nell'atto secondo una volta sola, nel momento in cui il poeta pianifica il suo delitto, in parte consapevolmente e in parte no – la musica ne dimostra la colpevolezza –, e poi nuovamente nel terzo, quando il crimine viene *de facto* portato a compimento. Il motivo principale del poeta compare più volte banalmente deformato, per esempio in occasione del tè nell'atto secondo, o, con lo stesso banale intervallo, in una tinta tonale minore, quando Elisabeth Zimmer sta per dire alla signora Mack la verità sulla morte di suo marito, liberandola dalla sua follia

e sottraendo così a Mittenhofer la sua *medium*. Nella lunga presentazione che fa di sé, a metà dell'atto secondo, e nel vero punto culminante dell'opera, quando cioè riesce a far dubitare Elisabeth del suo amore per Toni, i tre ottoni assumono il compito di coadiuvare la sua eloquenza, in varianti sempre nuove. A questa scena cooperano inoltre gli interventi del flauto contralto, del corno inglese, del sassofono e del fagotto.

La musica degli amanti costituisce il contrasto, l'opposizione a Mittenhofer e al suo mondo. Gli intervalli sono semplici, cantabili, tonali, e sfociano nel *Volkslied*, apparentemente indisturbati. In effetti, all'inizio dell'atto terzo si ascolta un *Volkslied*, cantato dagli amanti che lasciano l'albergo per recarsi sulla montagna. Intorno a questo *Lied* non c'è nient'altro che rovina, nevrosi, commiato, dolore, solitudine, inutilità. Questo è un momento sintomatico all'interno del dramma e della musica. I giovani, rappresentati dal *Lied*, lasciano l'albergo, il loro canto si fa sempre più lontano, mentre la musica, che resta nell'albergo, si sfalda, rinsecchisce, deperisce, fino a tacere.

Nell'atto terzo l'orologio non suona più, perché non c'è più ordine, come in realtà niente può rimanere in ordine in questo mondo di piccoli sentimenti, in cui sono crollate le relazioni sociali, dove non può esistere amore, dove si vive da parassita e si ruba, e dove, in un universo sonoro tinto di rosa, verdognolo, ciclamino, blu genziana, blu cielo e blu cianuro, l'attesa, l'ozio sono diventati l'occupazione predominante. Qui regna la gamma di colori dello *Jugendstil*, l'unica forma d'arte inventata dalla borghesia. È lo stile in cui, come dice Walter Benjamin:

la vecchia borghesia maschera il presentimento della propria debolezza dilagando cosmica-mente in tutte le sfere e abusando, ebbra di futuro, della «gioventù» come di una parola magica. [...] Nel linguaggio delle sue forme viene a espressione la volontà di sfuggire alla minaccia imminente, e il presentimento che si inalbera di fronte a essa. Anche quel «movimento spirituale» che si proponeva il rinnovamento della vita umana senza preoccuparsi di quello della vita pubblica si risolve in una regressiva conversione delle contraddizioni sociali in quegli spasmi e tensioni tragici e senza esito che caratterizzano la vita delle piccole conventicole.⁷

Il dramma musicale *Elegie für junge Liebende* tratta di questi spasmi e tensioni senza via di scampo, di queste situazioni al limite ed estreme.

(traduzione dal tedesco di Federica Marsico)

⁷ WALTER BENJAMIN, *Sguardo retrospettivo su Stefan George. A proposito di un nuovo studio sul poeta* [Rückblick auf Stefan George. Zu einer neuen Studie über den Dichter, 1933] in *Id.*, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., a cura di Enrico Ganni, con la collaborazione di Hellmut Riediger, Torino, Einaudi, 2003, v: *Scritti 1932-1933*, pp. 487-492: 488.

ELEGY FOR YOUNG LOVERS

Libretto di W. H. Auden e Chester Kallman
traduzione italiana di Flavio Testi

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Wystan Hugh Auden e Chester Kallman al tavolo di lavoro.

Elegy for Young Lovers, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Commissionata dall'emittente radiotelevisiva Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda per gli Schwetzingen Festspiele, *Elegy for Young Lovers* fu composta da Henze nel breve volgere di un anno (estate 1960-primavera 1961), dopo che il compositore si era rivolto alla coppia di librettisti Auden e Kallman – conosciuti a Ischia nel 1953 e già autori del *Rake's Progress* per Stravinskij – con la richiesta di un libretto per un'opera senza coro, con pochi personaggi e un ridotto organico orchestrale timbricamente ben differenziato. Se i poeti caldeggiavano una tenera bucolica pastorale incentrata su di una «storia d'amore tipicamente romantica a sfondo buffo», il compositore precisò fin da subito i suoi propositi: uno «psicodramma da camera ricco di sfumature che tratti di colpa e peccato», la cui atmosfera ispiri «sonorità delicate e splendide». Ultimata la stesura a ridosso della programmata messinscena, il lavoro ricevette la sua *première* la sera del 20 maggio 1961 presso lo Schlosstheater di Schwetzingen (Baden-Württemberg) in traduzione tedesca, beneficiando dopo soli due mesi (13 luglio) di un allestimento in lingua originale inglese al Festival di Glyndebourne, dove però suscitò scorcamento e sconcerto. Ripresa in seguito in alcuni teatri minori – in Italia venne data il 2 maggio 1962 al Teatro Eliseo di Roma –, l'opera incontrò favori sempre crescenti fino a cogliere un meritato successo nella produzione berlinese alla Deutsche Oper il 23 settembre 1962, curata dallo stesso compositore, che aprì le porte alla stabile entrata in repertorio del titolo.

Nel 1987 Henze effettuò una completa revisione della partitura, intervenendo in particolare su dinamica e timbrica della parte orchestrale – l'accompagnamento delle percussioni fu, ad esempio, sfolto in più punti – e alleggerendo l'atto terzo mediante l'espunzione (facoltativa, ma di regola praticata) dell'esteso duetto d'amore di Toni ed Elizabeth (III.6-8). Nella nuova versione, divenuta da allora quella corrente, l'opera fu allestita al Teatro La Fenice di Venezia il 28 ottobre 1988 in una versione semi-scenica curata dal compositore stesso.

La nostra edizione assume come testo base il libretto ristampato dalla Schott nel 1989, che riflette la versione inglese pubblicata nel 1961 e la revisione del 1987.¹ Di

¹ HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers. / Opera in three acts by / W. H. Auden and Chester Kallman*, Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Prag-Tokyo-Toronto, Schott, ©1961, © renewed 1989.

questo si dà conto, insieme ad altre varianti fra libretto e partitura,² con note in numeri romani in esponente, e il grassetto e color grigio per parole e versi non intonati o sostituiti. Abbiamo apportato qualche cambiamento alla traduzione italiana ufficiale di Flavio Testi, per allineare meglio il testo – in Testi vincolato alla ritmica dell'intonazione musicale e alla disposizione delle battute nella partitura – alla lettera dell'originale inglese, e rendere più afferrabile il significato al lettore italiano.

A differenza dall'edizione Schott, che appare non sistematica nel rientro dei versi e che presenta alcuni errori nella loro scansione, abbiamo dato al testo una forma aderente alle disposizioni metriche della poesia inglese, distinguendo con rientri diversi etimetri, esametri, pentametri, tetrametri, trimetri, dimetri e monometri. Emergono così con chiarezza sia le raffinate forme strofiche immaginate da Auden e Kallman per assoli, duetti e concertati, sia i diversi ritmi assunti via via dal dialogo secondo le situazioni drammatiche, e diviene più agevole apprezzare la cura dei due poeti per la verificazione nei suoi aspetti ritmici (lunghezza dei versi, alternanza dei piedi) e fonici (allitterazioni, rime) – e si veda l'ironico autoritratto che ne danno in I.5 e III.1³ –, che in tutto il libretto raggiunge esiti altissimi di grande suggestione letteraria e intertestuale.⁴

ATTO PRIMO	p. 53
ATTO SECONDO	p. 82
ATTO TERZO	I. ECHOES p. 114
	VI. CHANGE OF SCENE p. 126
	IX. ELEGY FOR YOUNG LOVERS p. 130
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i> p. 133
	<i>Le voci</i> p. 135

² L'analisi dell'opera, e il raffronto con il libretto, è stata condotta sulla partitura d'orchestra: HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers / Elegie für junge Liebende* (1959/61 – revised version 1987 / revidierte Fassung 1987). *Opera in three acts by / Oper in drei Akten von Wystan H. Auden and / und Chester Kallman*. Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten, Study Score / Studienpartitur, Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto, Schott, ©1989 («Musik unserer Zeit / Music of Our Time», ED 8776). Nella guida all'opera ogni esempio musicale viene identificato mediante l'atto e l'episodio, seguito dal numero di battute, progressivo per ciascun atto.

³ Henze ebbe a scrivere da Napoli (3-4 marzo 1960) all'amica del cuore Ingeborg Bachmann: «Temo che a te e a Max abbiano mandato una copia schifosa della *Elegy* di Auden con i rigli omessi, i versi scritti come fossero prosa ecc. – vi prego di non leggerla, perché ne avreste soltanto un'impressione approssimativa. Come possono essere stupide le signorine dattilografe: delle vere teste di rapa. Se l'avete già letta, fatemi sapere cosa ne pensate, considerate, però, che l'originale è tutto in rima (tranne il discorso finale) e questo dovrebbe certamente dare un'impressione del tutto diversa. (perché viene fuori la forma e l'intenzione diventa più chiara)» (INGEBORG BACHMANN, HANS WERNER HENZE, *Lettere da un'amicizia [Briefe einer Freundschaft, 2004]* a cura di Hans Höller, Torino, EDT, 2008, p. 156).

⁴ Ringraziamo il prof. Gregory Dowling, dell'Università degli studi di Venezia Ca' Foscari, per i preziosi suggerimenti relativi alla metrica inglese e le illuminanti osservazioni sui procedimenti poetici di Auden e Kallman.

Hans Werner Henze
ELEGY FOR YOUNG LOVERS

Opera in three acts by
W.[ystan] H.[ugh] Auden and Chester Kallman

To the memory of Hugo von Hofmannsthal, Austrian, European and Master Librettist, this work is gratefully dedicated by its three makers.

W. H. Auden
Chester Kallman
Hans Werner Henze

Dramatis Personæ

GREGOR MITTENHOFER, <i>a Poet</i>	Baritone	[Dietrich Fischer-Dieskau]
DR. WILHELM REISCHMANN, <i>a Physician</i>	Bass	[Karl-Christian Kohn]
TONI REISCHMANN, <i>his Son</i>	Lyric Tenor	[Friedrich Lenz]
ELIZABETH ZIMMER	Soprano	[Ingeborg Bremert]
CAROLINA VON KIRCHSTETTEN, <i>Mittenhofer's secretary</i>	Contralto	[Lilian Benningsen]
HILDA MACK, <i>a Widow</i>	Soprano leggero	[Eva-Maria Rogner]
JOSEF MAUER, <i>an Alpine Guide</i>	Speaker	[Hubert Hilten]
Servants at "Der schwarze Adler"	Silent	

Schott

Mainz - London - Madrid - New York - Paris - Prag - Tokyo - Toronto

The Opera was commissioned by the Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart.
© 1961 Schott Musik International, Mainz. © renewed 1989.

Hans Werner Henze

ELEGIA PER GIOVANI AMANTI

Opera in tre atti di

W. H. Auden e Chester Kallman

Traduzione italiana tratta dallo spartito per canto e piano a cura di
Flavio Testi

*Quest'opera è dedicata con gratitudine alla memoria di Hugo von Hofmannsthal,
austriaco, europeo e grande librettista, dai suoi tre autori.*

W. H. Auden
Chester Kallman
Hans Werner Henze

Personaggi

GREGOR MITTENHOFER, <i>poeta</i>	Baritono
DR. WILHELM REISCHMANN, <i>medico</i>	Basso
TONI REISCHMANN, <i>suo figlio</i>	Tenore lirico
ELIZABETH ZIMMER	Soprano
CAROLINA VON KIRCHSTETTEN, <i>segretaria di Mittenhofer</i>	Contralto
HILDA MACK, <i>la vedova</i>	Soprano leggero
JOSEF MAUER, <i>guida alpina</i>	Voce recitante
Camerieri dell'«Aquila nera»	Comparsa

ACT ONE

The Emergence of the Bridegroom¹

The scene represents the parlor and terrace of “Der schwarze Adler”, an inn in the Austrian Alps. The terrace, approached by steps from the parlor, runs backstage and stage left: deckchairs, terrace furniture and, near the front, a telescope. The two walls dividing it from the parlor are represented by a framework in which there are two doors, up and downstage, on the left. Right is a solid wall with three doors leading to various places in the inn. The door farthest upstage is reached by a few steps and a small landing. The parlor is sparsely but typically furnished: a porcelain stove in the right wall, a large grandfather clock, plants and flowers in pots, chairs, and a large desk downstage just right of center. The inn is approached from outside by steps leading up the angle of the terrace: people entering this way appear head first. At the right end of the terrace a short flight of wooden steps leads to a landing and from there to an outdoor exit right. Behind the terrace one sees the snow-capped peak of the Hammerhorn.

I. FORTY YEARS PAST

(The curtain rises on an inner curtain on which a view of the peak, as it might appear from the back terrace, is represented. Hilda Mack, a white-haired lady in her sixties, her make-up and clothes that of a young woman of the 1870's, is seated there left of center, a very large reticule next to her chair)

HILDA

At dawn by the window in the wan light of to-day²
My bridegroom of a night, nude as the sun, with a brave
Open sweep of his wonderful Samson-like hand
Pointed to Hammerhorn's glittering peak:

ATTO PRIMO

La ricomparsa dello sposo

La scena rappresenta la sala e la terrazza dell'«Aquila nera», un albergo sulle Alpi austriache. La terrazza, cui si accede dalla sala con dei gradini, corre sul fondo e sulla sinistra del palcoscenico: sedie a sdraio, mobili da terrazza e un telescopio sul davanti. Le due pareti che la separano dalla sala sono costituite da un divisorio con due porte, una sul fondo e una sul proscenio, a sinistra. A destra un muro maestro con tre porte che guidano a varie camere: alla più lontana si accede con qualche gradino e un pianerottolo. La sala è arredata in modo tipico: lungo la parete sulla destra una stufa di porcellana, un grande orologio a pendolo, vasi con piante e fiori, sedie e una grossa scrivania sul proscenio a destra. All'albergo si accede dall'esterno con una scala che porta all'angolo della terrazza: della gente che arriva da questa parte si vede prima la testa. All'estrema destra della terrazza una corta scala di legno porta a un pianerottolo e da qui a una porta di uscita sulla destra. Al di là della terrazza si scorge la cima innevata dell'Hammerhorn.

I. QUARANT'ANNI DOPO

(Il sipario si apre su un siparietto interno sul quale è raffigurata una veduta della cima così come appare dalla terrazza. Hilda Mack, una donna con i capelli bianchi sulla sessantina, truccata e vestita come una giovane donna del 1870, è seduta sulla sinistra della porta centrale; vicino alla sedia una grande borsa da lavoro)

HILDA

All'alba, presso la finestra, nella pallida luce di oggi,
il mio sposo di una notte, nudo come il sole, con un gesto
deciso del suo magnifico braccio da Sansone
puntato sulla vetta scintillante dell'Hammerhorn:

¹ Basata su una stringente logica drammaturgica che si esplica a livello formale in un rigore costruttivo assai ponderato, l'opera prevede la successione di trentaquattro scene provviste di titoli programmatici e pensate, pur nelle dimensioni spesso esilissime, quali unità drammatico-musicali in sé compiute di un mosaico variegato e complesso. Se la ferrea geometria complessiva rimanda alla perfetta logica strutturale che governa il *Wozzeck* di Berg, l'autonomia dei singoli tasselli – disposti secondo un'alternanza di recitativi, arie, duetti e concertati – ricalca la funzione dei numeri chiusi del melodramma italiano ottocentesco. Lunghi dal porsi come mero recupero passatista di tipologie operistiche della tradizione, la scelta svela invece la deliberata volontà del compositore di adeguarsi alla nascosta carica parodica del libretto, servendosi dei meccanismi convenzionali della narrazione musicale per potenziarne in misura ancora maggiore l'esuberante ricchezza di risonanze semantiche e rimandi intertestuali. Nel condensare gli elementi basilari della trama, presentando al contempo il peculiare microcosmo umano che ruota attorno alla tragica figura del poeta Mittenhofer nella quiete alpina della pensione *Der schwarze Adler*, l'atto primo dell'opera ha carattere fondamentalmente espositivo.

² *Moderato* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$ - $\frac{7}{4}$ - $\frac{9}{4}$ - $\frac{2}{4}$.

A introdurre l'atmosfera tesa e allucinata in cui si muovono i personaggi, fatalmente proiettati nella dimensione irreali del ricordo

“I shall conquer it, my honey-sweet bride, my comfort,
For you!” he cried. His cry is to-day. Yearning

«La conquisterò per te, mia dolce sposa, mio conforto,
per te!» gridò. Il suo grido è di oggi. Cercando

segue nota 2

inconsolabile o del desiderio inafferrabile, è Hilda, vedova delirante che risiede nell'albergo da più di quarant'anni nella vana attesa dello sposo, partito il giorno seguente alle nozze per scalare la vetta dell'Hammerhorn e mai più ritornato. Impostato secondo i consueti stilemi espressivi della 'scena di follia', qui riflessi dall'ampiezza di registro e dai virtuosistici passaggi di coloratura, il canto del soprano esibisce fin da subito la varietà degli stili vocali impiegati in partitura (dal semplice parlato al declamato ritmico, dallo *Sprechgesang* di fattura schönberghiana alla melodia spianata), instaurando con un tessuto orchestrale densissimo di sfumature un gioco segreto di riverberi e sottolineature emotive. Esemplificati nella sortita di Hilda sono inoltre la cangiante matrice stilistica che percorre l'intero lavoro, una curiosa commistione di ingredienti tonali e dodecafonici e l'associazione di ogni personaggio a uno specifico timbro strumentale. Se dunque la serie d'apertura (da b. 1: Do#-Re-Sol#-La-Fa-Mi-Sol-Sib-Mib-Fa#-Si-Do), presentata per quattro volte e punteggiata da feroci accensioni orchestrali, fissa con immediatezza l'immobilità angosciosa di una donna prigioniera di una realtà atemporale, che sprofonda nel registro grave e balza in quello acuto,

ESEMPIO 1 (l.1, bb. 1-9)

Moderato

A

Hilda

pp (whispering) (more sound) (half voice)

At dawn by the win - dow in the wan - light of to -

A

(full voice)

f *pp* *p* *mf* *f* *ff*

day my bride-groom of a night, nude as the sun, with a brave

A

p *f_{sub}* *ff*

o - pen sweep of his won - der - ful Sam - son - like hand point -

A (testa)

f *ff*

ed to Ham-mer - horn's glit - tering peak:

l'eterea sonorità del flauto contralto, incastonata in una cullante oasi lirica (*Calmo* - $\frac{4}{8}$ - $\frac{5}{8}$, da b. 15) dove un delicato fondale di arpa, celesta e idiofoni si incarica di dar corpo al sogno struggente della pazza (suggestivo modello, e dichiarato, la scena della pazzia di *Lucia di Lammermoor*), e in seguito contrappuntata dalla chitarra in un dialogo costruito a partire da lacerti del motivo affidati alla voce (*Molto calmo* - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{4}{4}$, da b. 31), diventa metafora timbrica di un'esistenza 'incorporea', totalmente svincolata dall'ambiente che la circonda. Una brusca sferzata dell'orchestra che riconduce al fiero declamato iniziale - ma la serie ora si fa retrograda - pare destare la coscienza della donna che su una coppia di frasi stentoree costruite a partire dalla stessa struttura intervallare - tre settime minori, formate da terza maggiore e quarta eccedente - si dichiara risoluta ad attendere il ritorno del marito. Un rintocco dell'orologio a pendolo rompe la greve staticità della situazione e scandisce la ripresa delle usuali attività giornaliera - oltre a fungere

For night, I lay in the litter of our cravings, naked,
 Dawdled in the grave of my gradual yesterdays,
 Of my maidenhood, its behest obeyed, in my marriage
 Bed by his want unweighed after his good-bye.
 It was. It is. I am not unless I wait.
 I rose. I dressed in this dress. From the peak my ravisher
 Undespondently speaks to me; and all
 To-morrow shall be and bear is known and has meaning
 In his words alone. My lord, my yearning, as you will it
 And will need me like toddy on returning, I stay as you knew

[me

On leaving to-day – your dove. Have no fear to be late.
 My hero, I am. I hear. My love, I wait.

(A chime sounds from behind the curtain. Hilda rises; and at a gesture from her right hand, the inner curtain goes up on the scene ... Carolina, Gräfin von Kirchstetten, a strong-looking woman in her fifties, dressed simply in a practical but expensive suit, is seated at the desk sorting papers. It is a spring morning in 1910)

Each to her knitting on mountain and plain.
 Again to-day begins again.

II. THE ORDER OF THE DAY

(Hilda picks up her reticule and goes out to the terrace. A servant enters right front, places her chair near the wall, and exits. During the following scene Hilda either knits or looks through the telescope)

CAROLINA *(suddenly rises and angrily throws down a review she's been reading)*

How vile! How dare he!³

(Doctor Wilhelm Reischmann enters right front. Like Carolina he is in his fifties, and is a permanent accessory of Gregor Mittenhofer's retinue; unlike Carolina he is dressed anything but sim-

la notte, io giaccio nuda nel letto della nostra passione, crogiolandomi nella tomba dei miei lenti ieri, della mia fanciullezza e del suo richiamo obbedito, nel mio letto nuziale reso vano dalla sua mancanza dopo il suo addio. Così fu. Così è. Non vivo che per quest'attesa. Mi alzai. Indossai quest'abito. Dalla vetta coraggiosamente il mio amore mi parla; e tutto domani avverrà e sopportare ha senso soltanto per le sue parole. O mio signore, al ritorno avrai bisogno di me come dell'acquavite. Rimango come m'hai lasciata andandotene stamani – la tua colomba. Mio eroe, torna quando vorrai. Ci sono. Ti sento. Amore, aspetto.

(Una pendola suona dietro il siparietto. Hilda si alza e ad un gesto della sua mano il siparietto si leva... Carolina, contessa von Kirchstetten, una donna robusta sulla cinquantina, vestita semplicemente con un abito pratico ma costoso, è seduta alla scrivania intenta a sfogliare delle carte. È una mattina di primavera del 1910)

Ciascuna al suo lavoro sui monti e nel piano.
 Di nuovo l'oggi ricomincia.

II. L'ORDINE DEL GIORNO

(Hilda raccoglie la borsa ed esce sulla terrazza. Un cameriere entra dalla prima porta a destra, colloca la sua sedia vicino al muro ed esce. Durante la scena seguente Hilda lavora a maglia o guarda attraverso il telescopio)

CAROLINA *(si alza di colpo e getta per terra con rabbia una rivista che stava leggendo)*

Vigliaccio, sfrontato!

(Il dottor Guglielmo Reischmann entra dalla prima porta a destra. Come Carolina è sulla cinquantina e fa parte stabilmente del seguito di Gregorio Mittenhofer. Diversa-

segue nota 2

da segnale per annunciare i principali scarti narrativi, le sonorità realistiche impiegate nell'opera (oltre al rintocco della pendola, il fischio di locomotiva, il suono delle campane, un campanaccio) diventano simboli strani di una percezione temporale che, come nell'affollato sanatorio svizzero dello *Zauberberg* di Thomas Mann, si è cristallizzata in un perenne presente.

³ *Allegro-Meno mosso* – $\frac{4}{8}$ - $\frac{3}{4}$.

Non appena Hilda si è allontanata in terrazza dove attraverso un telescopio cerca sul ghiacciaio di fronte improbabili tracce del disperso, un agglomerato accordale degli ottoni, strumenti poi legati alla personalità egocentrica di Mittenhofer, materializza la comparsa di una coppia alquanto bizzarra di suoi subalterni. Scortata da un tema dai contorni assai spigolosi del corno inglese (da b. 74) – salti di settima intervallati da movimenti di semitono –, la contessa von Kirchstetten è subito presentata nella sua energica operosità di segretaria tuttofare, mentre il gioiello inciso affidato al timbro pastoso del fagotto (da b. 79) che accompagna gli interventi del dottor Reischmann sul *pizzicato* ostinato del contrabbasso restituisce l'immagine di un uomo metodico, descritto dai librettisti alla stregua di una pedante suppellettile al seguito del poeta. Entrambi i motivi compaiono in rapida successione in apertura di scena:

ply. His elaborately worked Tyrolean jacket and short lederhosen obviously represent his idea of the proper costume for staying anywhere that is not a capital city, in spite of the fact that they accentuate his bald head, modest height and fairly immodest girth. His good nature has become so habitual, it deceives even himself, and is noticed by no one)

DOCTOR

Hard at work already, Lina? Well,
What do the critics say this time?

CAROLINA

At last they see the truth
That anyone with sense has known from the beginning.
(A bell rings backstage right)

Oh!

He's ready for his second egg. Here, read them for yourself.
(She hands him a bunch of cuttings, takes a small covered tray from a maid who has come in right front, and exits right back. The maid leaves)

mente da Carolina si veste in modo tutt'altro che semplice. La giacca tirolese piuttosto elaborata e i pantaloncini di cuoio rappresentano evidentemente il suo concetto di abbigliamento adatto a un luogo che non sia una grande città, nonostante esso accentui la sua calvizie, la sua modesta statura e i suoi ampi fianchi. La sua bonarietà è divenuta così abituale da ingannare persino lui stesso, e non è rilevata da nessuno)

DOTTORE

Oh! Già al lavoro, Lina? Beh!
I critici che dicono?

CAROLINA

Finalmente la verità,
cioè quello che chiunque ha capito dall'inizio.
(Un campanello suona dietro il palcoscenico sulla destra)

Oh!

Ha chiesto il secondo uovo. Qui. Legga lei stesso.
(Gli porge un fascio di ritagli, prende un piccolo vassoio coperto da una cameriera che è entrata dalla prima porta a destra ed esce dalla porta in fondo. La cameriera esce)

segue nota 00

ESEMPIO 2a (1.2, bb. 79-88)

The musical score is for two instruments: Fag. (Bassoon) and Cor. ing. (Trumpet in G). It is in 4/4 time. The first system is marked *f* and *allegramente*. The second system is marked *Meno mosso* and *Cor. ing.*. The bassoon part has a dynamic marking of *mf* at the end of the second system.

e nella loro palese connessione al materiale musicale associato più avanti al protagonista – si notino in particolare i ricorrenti intervalli di quarta (soprattutto nella parte del più sottomesso medico) e gli insistenti passaggi cromatici – rivelano la comune venerazione che nutrono per il Maestro, tradotta all'istante in briose disquisizioni di natura poetica che Auden e Kallman sfruttano per diletteggiare con spassoso sarcasmo gli ambienti della critica letteraria. Con accenti comicamente pomposi Reischmann legge dapprima una recensione dai toni entusiastici (*Moderato* – $\frac{6}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{5}{4}$ – $\frac{2}{4}$, da b. 94) – anche se nei deboli ribattuti degli ottoni sopra gli accordi pizzicati degli archi gravi a trasparire è la malcelata superbia dello scrittore. Quindi si scaglia con astio contro il corrispondente della rivista «Die Fackel» – probabilmente lo stesso Karl Kraus, celebre per la sua feroce vena satirica, che dal 1899 al 1936 fu il principale redattore del noto periodico viennese –, mentre la cellula tematica del personaggio invade l'intero tessuto orchestrale a simulare in un frenetico ribollire che culmina in una fragorosa deflagrazione sonora di pianoforte e fiati l'immaginata sprezzante reazione di Mittenhofer (*Tempo 1-Recitativo-Tempo 1* – $\frac{3}{8}$ – $\frac{3}{8}$ – $\frac{6}{8}$, da b. 105). A ribadire ulteriormente la totale soggezione dei due sodali ai nevrotici capricci dell'artista è inoltre la rivelazione della contessa che, dopo aver letto il biglietto lasciatole da questi con la raccomandazione di trovare il modo di scatenare in Hilda le «visioni» da cui il protagonista trae materia poetica – e sono ancora pianoforte e ottoni a dar voce ai perentori ordini del poeta (*Recitativo* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{5}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{10}{4}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{6}{4}$, da b. 153) –, svela al dottore di provvedere segretamente al sostentamento economico di lui, facendogli trovare nei luoghi più disparati il denaro con cui egli si autofinanzia (*Molto mosso-Lento-Allegretto con grazia* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$, da b. 180).

DOCTOR (*reading reviews*)

“In this new songs he strikes a note of passionate delight
And show a force no other poet of our time can match.”

“Again we recognize in him the Master of us all.”

“The peak of his achievement ...,” “flawless verse ...,”
[“authentic ...,” “grand ...”

We have our fair Elizabeth to thank, in part, for that:
I shouldn’t wonder if my pills had also done their share.

(*Carolina re-enters*)

He should be pleased.

CAROLINA

If they were men, they would apologize

For having been so blind.

DOCTOR (*picks up the review she threw aside when he entered, and begins to read it*)

Who is myopic still?

CAROLINA

Don’t read it!

DOCTOR

Really, Lina dear,

I’m not the Master. Let me guess! Who would it be? I know!

That fellow in “Die Fackel!” who likes no one but himself.

The Master always was his *bête-noire* ...

(*Reading*)

“The erotic dreams

Of impotent old age ...”

CAROLINA

The vulgar beast! He should be whipped!

DOCTOR

Well, as the Master’s doctor, I could tell him different.

Wouldn’t the Master laugh? Perhaps not. Better tear it up.

(*The bell rings twice*)

Two rings. That’s me. Injection time. Erotic dreams indeed!

(*Exits*)

CAROLINA (*reading the instructions for the day she had brought in from Mittenhofer*)

“One. Who was Pelop’s father? Two.

Check spelling of ‘reveille.’ Three. Important. Don’t forget.

I’m running out of Edelweiss; Mauer must pick me more

The next day he goes climbing. Four. That Monstrous Hag,

[*Frau M.*

How long am I supposed to wait? We’ve been here for a week

And she’s not had one vision yet. In all the years we’ve come

She never has behaved like this. Do something! Make her tight.

DOTTORE (*leggendo i ritagli*)

«In questi canti esprime una dolcezza appassionata
e mostra una forza che nessun poeta oggi raggiunge.»

«Riconosciamo in lui il maestro di tutti noi.»

«Il vertice raggiunto»... «verso perfetto»... «sublime»...

«vero»... Dobbiamo in parte ringraziare anche la nostra

Elisabetta, per questo.

E persino le mie pillole forse hanno del merito.

(*Carolina rientra*)

Che critiche!

CAROLINA

Se fossero uomini si scuserebbero
della loro cecità.

DOTTORE (*raccoglie la rivista che lei aveva gettato al suo ingresso e inizia a leggerla*)

Chi è ancora cieco?

CAROLINA

Non legga!

DOTTORE

Insomma, Lina,

non sono il Maestro! Mi lasci indovinare! Chi ha scritto

ciò? Capisco! Quell’imbecille della «Fackel» che ama solo

se stesso! È sempre stato la sua bestia nera.

(*Leggendo*)

«I sogni erotici

di un vecchio impotente...».

CAROLINA

Bestia volgare! Lo frusterei!

DOTTORE

Beh, in quanto medico del Maestro, potrei testimoniare

diversamente. Non ne riderebbe il Maestro? Forse no. È

meglio strapparla.

(*Il campanello suona due volte*)

Due colpi. È per me. La puntura. Altro che sogni erotici!

(*Esce*)

CAROLINA (*leggendo le istruzioni del giorno che ha portato dalla stanza di Mittenhofer*)

«Primo. Chi fu il padre di Pelope? Secondo.

Come si scrive “reveille”. Terzo. Importante. Non si

dimentichi. Sto terminando gli edelweiss. Mauer me ne

raccolga appena fa un’escursione. Quarto. E quella vecchia

strega! Quanto tempo mi farà aspettare? Siamo qui da una

settimana e non ha ancora avuto una visione. In tutti gli

anni che siamo venuti qui non si è mai comportata in

questo modo. Faccia qualcosa. La stimoli.

Give her a laxative. Insult dead hubby. Anything.
But get her in the proper mood! She must perform to-day!"
To-day! What shall I do? To-day, just when I'm feeling ill.

DOCTOR (*re-enters, rubbing his hands*)

Now, that should make him full of beans ... Lina, my dear,
[what's up?

You don't look well.

CAROLINA

It's nothing. Just a headache,

DOCTOR

Let me feel

Your pulse. I thought so. Feverish. You ought to be in bed.

CAROLINA

And who would do my work? Besides, you know he cannot bear
Sick people near him. He believes they do it out of spite.

DOCTOR

But all the same, I wish you'd let me take your temperature.

CAROLINA

Later perhaps. But please, I beg, don't say a word to him.
(*Carolina, after tidying her papers, she takes out her purse, extracts some gold coins and hides them in a flower-pot near the door. Doctor Reischmann is fascinated*)

DOCTOR

So that is how you help him out! I've always longed to know.

CAROLINA

Promise to never tell a soul!

DOCTOR

You never give him cheques?

CAROLINA

No.

DOCTOR

How does he know where to look?

CAROLINA

At first I always chose

A place that He was bound to find: behind his bedroom clock.
But presently I realized that what he most enjoys
Is playing hide-and-seek. So now I change it every day.
Great poets are like children.

DOCTOR

Yes, and what would poets do

Without their nannies? They'd be lost. What, even, but for you,
What would the Master be to-day? A simple post man still.

Le dia un lassativo! Le insulti il marito morto! Qualsiasi
cosa! Ma faccia in modo che sia dell'umore giusto! Oggi
deve dare spettacolo». Oggi! Che posso fare? Proprio oggi
che non mi sento tanto bene.

DOTTORE (*rientra, fregandosi le mani*)

Ecco, questo dovrebbe renderlo pieno d'energia... Lina,
mia cara, che c'è?

Che brutta cera.

CAROLINA

Non è niente. Eemicrania.

DOTTORE

Faccia sentire il polso.

Lo sapevo. Ha la febbre. Dovrebbe andare a letto.

CAROLINA

E chi fa il mio lavoro? E poi, lei sa che lui non sopporta
malati attorno. Crede che lo facciano per fargli un dispetto.

DOTTORE

Uguualmente lasci che le prenda la temperatura.

CAROLINA

Forse più tardi. Però, la supplico, non gliene faccia parola.
(*Dopo aver messo in ordine le sue carte, Carolina estrae dal borsellino alcune monete d'oro e le nasconde in un vaso di fiori vicino alla porta. Reischmann osserva colpito*)

DOTTORE

Ah, questo è il modo in cui l'aiuta! Da sempre volevo
saperlo.

CAROLINA

Prometta di non dirlo a nessuno!

DOTTORE

Non gli dà mai degli cheques?

CAROLINA

No.

DOTTORE

Come fa a sapere dove guardare?

CAROLINA

Le prime volte cercavo sempre
un posto che fosse costretto a vedere: dietro la sveglia.
Ma ora ho capito che quello che lo diverte di più
è giocare a trovare il nascondiglio. Adesso lo cambio ogni
giorno. I grandi poeti sono come i bambini.

DOTTORE

Già, e cosa farebbero i poeti senza le loro balie? Sarebbero
perduti. Se non fosse per voi, che cosa sarebbe oggi il
Maestro? Ancora un semplice impiegato.

CAROLINA

And he'd have die ten years ago, but for your care and skill.

DOCTOR

Come, let us blow our trumpets, for, if we don't, no one will.

Blow where It will, the Spirit blows in vain⁴
 Until It finds a healthy human brain:
 Poems are bodies and by bodies made;
 A mortal poet needs a doctor's aid.

Tooth decay,
 Muse away;
 Blood-pressure drops,
 Invention stops;
 Upset tum,
 No images come;
 Kidney infected,
 Diction deflected;
 Joints rheumatic,
 Rhythm erratic;
 Skin too dry,
 Form awry;
 Muscle tense,
 Little sense;
 Irregular stools,
 Inspiration cools.

CAROLINA

Sarebbe morto dieci anni fa se non fosse per la vostra abilità e le vostre cure.

DOTTORE

Venga, cantiamo le nostre lodi, altrimenti non lo farà nessuno.

Soffi dove vuole, lo spirito soffia invano
 finché non trova un sano cervello umano:
 i poemi sono corpi e fatti da corpi;
 un poeta mortale ha bisogno del medico.
 Cadono i denti,
 l'estro sen va;
 calo pressione,
 niente invenzione;
 fegato gonfio,
 niente metafora;
 il rene è infetto,
 lo stile cede;
 reumatismi,
 il metro è incerto;
 la pelle è secca,
 forma non c'è;
 i nervi tesi,
 le idee sen vanno;
 stitichezza,
 fredda ispirazione.

⁴ *Vivace-Leggero-Tempo giusto-Tempo 1* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{3}{8}$.

Convintisi reciprocamente dell'ineludibile importanza del loro ruolo – dopotutto «i poeti sono come bambini» che non possono vivere «senza le loro balie» –, i due si lanciano infine in uno spumeggiante duetto (da b. 221) dove enumerano le rispettive incombenze, denunciando la scarsa considerazione ricevuta. Se il testo ideato dalla coppia Auden-Kallman è un capolavoro di *vis* comica imbrigliata in una struttura versificatoria disciplinatissima, la musica di Henze attinge invece esplicitamente alle convenzioni formali del melodramma italiano di primo Ottocento attraverso la triplice ripetizione – prima di Reischmann, quindi di Carolina, infine di entrambi – della melodia vocale, le cui sequenze semitoni prefigurano ancora in modo insistente l'idioma di Mittenhofer, secondo un progressivo crescendo dinamico e agogico che sfocia in una stretta indiatolata (*Man mano accel. e cresc.*, da b. 357) svolta sopra un buffo sillabato di sapore rossiniano sorretto dall'intero organico dei fiati e da un'ampia scelta di percussioni:

ESEMPIO 2b (bb. 223-238)

ff sempre

Reischmann

Blow where it will, the Spi-rit blows in vain un-til it finds a heal- thy hu-man

brain: Poems are bo- dies and by bo- dies made; a mor- tal poet needs a doc- tor's aid. ___

To wed Him to the Muse has been my mission,
By keeping him in physical condition.

CAROLINA

When young, the Poet cannot earn his bread
And someone has to give it him instead:
Then, when he triumphs, someone in his name
Must bear the burden of his world-wide fame.

Deal with mail
From lads in jail
Or ladies in
The looney-bin;
Answer pests
Who make requests
For a definition
Of man's condition;
Then, worse,
Those volumes of verse,
Thick and slim,
Inscribed to him,
And envelopes
Into which Young Hopes
Have boldly slipped
A manuscript.

Without me, when would Genius turn a rhyme?
It would be answering letters all the time.

CAROLINA and DOCTOR

The Poet dies, his glory does not end,
For commentators in a swarm descend
And, syllable by syllable, with learned fuss,
They edit, annotate, emend, discuss

Versification,
Punctuation,
Vowel enlacement,
Caesura placement,
The rôle he gives
To demonstratives,
His liking for
Bird-Metaphor,
And golden thimbles
As birth symbols;
While others plan
To explore the Man,
Learn what he drank,
The name of his bank,
And, of course, discover
How he was as a lover.

Unirlo alla Musa è stata la mia missione,
mantenendolo in buona fisica condizione.

CAROLINA

Da giovane il poeta non può guadagnarsi il pane
e qualcheduno glielo deve dare:
poi, quando trionfa, qualcuno al suo posto
deve portare il peso della sua fama.

Rispondere alle lettere
di carcerati
o di signore
in manicomio,
rispondere a chi
chiede una
definizione
della condizione umana,
o peggio ancora
quei volumi di versi
grossi e sottili
dedicati a lui
e buste in cui
giovani speranze
hanno infilato
un manoscritto.

Senza di me quando il genio farebbe un verso?
Dovrebbe rispondere sempre alle lettere.

CAROLINA e DOTTORE

Il poeta muore: la sua gloria non finisce,
perché i critici giungono a frotte
e, sillaba per sillaba, con dotto scalpore,
annotano, emendano, discutono

di versificazione,
punteggiatura,
ritmo e rima,
e di cesura,
l'impiego che fa
di dimostrativi,
se sfoggia o no
metafore alate,
e ditali dorati
come simboli di fertilità;
altri invece
studiano l'uomo,
che cosa beveva,
il nome della sua banca,
e, naturalmente,
come fu come amante.

But no one thanks, in Essays or Reviews,
The Servants of the Servant of the Muse.

(A train whistle is heard)

DOCTOR (*looks at his watch*)
Our mountain trolley is on time.

III. A SCHEDULED ARRIVAL

DOCTOR

Lina, when Toni comes⁵

I want you to be patient with him. He's going through a phase,
Poor boy, and sulks a lot. I'm glad Elizabeth is here
For someone nearer his own age may laugh him out of it.

CAROLINA

I shouldn't trust Elizabeth too far if I were you.

DOCTOR

Now, really, Lina, what has she done now?

CAROLINA

The other day

I caught her reading Hofmannsthal.

DOCTOR

Well, I have read him too.

CAROLINA

That's different.

(*Toni Reischmann enters from outside, carrying a small valise. He is almost tall, slender, and has thick black hair combed straight back from his forehead. Though he bears no physical resemblance to his father, it would seem as though he has deliberately gone to extremes to point up their differences further: he is*

Però nessuno ringrazia, in saggi o riviste,
i servi del servo della Musa.

(*Si sente il fischio di un treno*)

DOTTORE (*guarda l'orologio*)
Il nostro trenino di montagna è in orario.

III. UN ARRIVO PREVISTO

DOTTORE

Lina, quando arriva Toni,
dev'essere paziente con lui. Sta passando una crisi,
poveraccio, e soffre tanto. Per fortuna Elisabetta è qui,
lo può aiutare molto; anche lei è giovane.

CAROLINA

Non mi fiderei troppo di Elisabetta, fossi in lei.

DOTTORE

Veramente, Lina, che cos'ha fatto?

CAROLINA

L'ho sorpresa
l'altro giorno che leggeva Hofmannsthal!

DOTTORE

Beh, anch'io l'ho letto.

CAROLINA

È un'altra cosa.

(*Toni Reischmann entra dall'esterno, portando una valigetta. È piuttosto alto, slanciato e ha folti capelli neri pettinati all'indietro. Sebbene non assomigli fisicamente al padre, sembra che egli voglia accentuare deliberatamente la loro diversità: indossa un severo abito scuro e la sua bian-*

⁵ La monotona *routine* quotidiana viene turbata dall'arrivo di Toni, figlio del dottore e in piena crisi adolescenziale. Per alleviarne le sofferenze il padre vede di buon occhio la presenza in albergo di Elizabeth, giovane amante e musa ispiratrice di Mittenhofer, ma Carolina lo mette subito in guardia sui rischi di una relazione con la ragazza (*Più mosso-Presto* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$, da b. 389) attraverso sinistri ribattuti di ottoni e legni che si sciolgono in un grottesco *cluster* del pianoforte quando la contessa rivela con indignazione la colpa della donna: leggere Hofmannsthal! Associato alla viola che lo presenta con un motivo assai espressivo,

ESEMPIO 3 (l.3, bb. 403-406)



il tenore mostra però subito la propria indifferenza alle insistenze del genitore che lo assale con una miriade di domande, mentre sassofono e fagotto riprendono con inflessione insinuante il tema di Toni (*Moderato* - $\frac{4}{4}$, da b. 408). Solo un provvidenziale rintocco d'orologio (*Poco meno mosso* - $\frac{3}{4}$, bb. 426-428), sul quale la contessa incomincia a manifestare sintomi evidenti di una sindrome isterica (*Recitativo presto* - $\frac{5}{4}$ - $\frac{7}{4}$, bb. 429-430), sottrae il giovane all'invasione del padre e introduce alla grande scena di Hilda, le cui visioni, attese dal poeta con l'acquolina in bocca, iniziano finalmente a manifestarsi.

dressed in a severe black suit and his spotless white shirt has a high stiff collar; but his sullen reticence encourages the suspicion that they make him uncomfortable; just as his surliness has an air of natural good-humour suppressed in the service of some theoretical discipline pertaining to 'no-nonsense'. – A servant enters and takes his valise away; also a maid who puts a large tray with a coffee-pot and six cups of a table near the back)

TONI
Hello, Father.

DOCTOR
Aren't you going to say
Good-morning to Aunt Lina?

TONI
Good morning. Where's my room?

CAROLINA
I'm sorry. It's not ready yet. You know how inns are like.

DOCTOR
Did you enjoy your journey, son?

TONI
Alright.

CAROLINA
How was the Orient Express?

TONI
Alright.

DOCTOR
How did your viva voce go?

TONI
Alright.

CAROLINA
You must be glad it's over.

TONI
It's alright.

CAROLINA
Do you take cream and sugar?

TONI
I don't mind.

DOCTOR
You'd like a rest this morning?

TONI
I don't mind.

CAROLINA
Would you like trout for dinner?

ca camicia immacolata ha un collo alto e rigido; ma il suo tenebroso riserbo incoraggia il sospetto che non si senta a proprio agio; così come il suo aspetto imbronciato ha un tono di naturale buonumore scacciato in nome di qualche disciplina morale ispirata al disprezzo della fatuità. Entra un fattorino che porta via la sua valigia; entra pure una cameriera che posa un grande vassoio con una caffettiera e sei tazze su un tavolo di fondo)

TONI
Ciao papà.

DOCTORE
Non dici
buongiorno alla zia Lina?

TONI
Buongiorno. Dov'è la mia stanza?

CAROLINA
Mi dispiace. Non è ancora pronta. Sa come sono gli alberghi.

DOCTORE
Hai fatto un buon viaggio?

TONI
Discreto.

CAROLINA
Com'era l'Orient Express?

TONI
Discreto.

DOCTORE
E gli esami sono andati bene?

TONI
Discretamente.

CAROLINA
Sarà contento che sono finiti.

TONI
Discretamente.

CAROLINA
Vuole zucchero e panna?

TONI
Fa lo stesso.

DOCTORE
Vorresti fare un riposino?

TONI
Fa lo stesso.

DOCTORE
Va bene trota per cena?

TONI	I don't mind.	TONI	Fa lo stesso.
DOCTOR	We might go fishing later.	DOTTORE	Più tardi potremmo andare a pescare.
TONI	I don't mind,	TONI	Fa lo stesso.
DOCTOR	Did you see <i>Lohengrin</i> last Tuesday?	DOTTORE	Martedì hai visto <i>Lohengrin</i> ?
TONI	No.	TONI	No.
CAROLINA	Don't you young men approve of Wagner?	DOTTORE	Voi giovani non apprezzate Wagner?
TONI	No.	TONI	No.
DOCTOR	I thought your great friend Hans admired him?	DOTTORE	Credevo che il tuo grande amico Hans lo ammirasse.
TONI	Oh,	TONI	Oh,
	For God's sake, Dad, why must you pester so?		Dio santo, papà, perché mi vuoi annoiare?
	<i>(Chime)</i>		<i>(Pendola)</i>
CAROLINA	Oh dear, what a morning! They'll be down in a moment And I'm not half done. If Hilda would only...	CAROLINA	O Dio, che mattinata! Scenderanno fra poco e non ho fatto niente. Se solo Hilda volesse...

IV. APPEARANCES AND VISIONS

CAROLINA (*hurries out to Hilda*)
 Frau Mack, if you'd sit with us a bit, the Master⁶
 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
(Then, lapsing into winsome youthfulness)
 If I may bring my knitting?

IV. APPARIZIONI E VISIONI

CAROLINA (*corre fuori da Hilda*)
 Signora, se lei stesse un po' con noi,
 il Maestro ne sarebbe lieto, son sicura.

HILDA (*alza distrattamente lo sguardo dal suo lavoro*)
 Il maestro? Ah, già...
(Dà una maliziosa e rapida occhiata di sfuggita a Carolina)
 Udire ciò che vedo e vedere ciò che ho udito...
(Poi, abbandonandosi ad una allegra gioiosità)
 Posso portare il mio lavoro?

⁶ Invitata nella *ball* dell'albergo dalla segretaria di Mittenhofer, la vedova viene infatti convinta a trattarsi qualche istante con il poeta, la cui dipendenza dalle epifanie della sventurata e la cui autorità sulla nobildonna segretaria vengono evidenziate dal motivo per quarte – intervallo caratteristico del protagonista – affidato al corno inglese – strumento legato a Carolina – contrappuntato alla serie di Hilda eseguita da flauto (Do#-Re-Sol#-La-Fa-Mi) e corno inglese (Do-Sol-Sib-Mib-Fa#-Si) sopra un pedale raggelante di corno, arpa e pianoforte (da b. 431). Una successione di reiterati accordi in crescendo di quest'ultimo che, scanditi da colpi di tam-tam, si risolvono in un prolungato arpeggio dell'arpa commentano ironicamente l'ingresso in scena di Mittenhofer (*Maestoso* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 444), che si presenta a braccetto di Elizabeth scortato da un'ampia melodia cantabile del flexaton da intonarsi *con sentimento*; l'idiologo espone una serie non ortodossa, costruita su ripetizione di note e difettiva del Fa, che viene intonato da Toni:

CAROLINA (*cheerfully*)

Why not?

(Hilda puts her knitting back into the reticule and comes in from the terrace with Carolina who seats her downstage and then goes to the Doctor, showing her fingers crossed. Nodding, she whispers optimistically)

To-day!

(Gregor Mittenhofer, his arm about Elizabeth Zimmer, enters briskly right back, and pauses with her on the landing. Mittenhofer is a tall, well-built man of almost sixty, wearing a corduroy jacket and knickerbockers. His high forehead and Beethoven-like mane of snow-white hair are impressive, and he is apt to accentuate both by quite often shaking his head back. Elizabeth is in her early twenties: beautiful, at her ease, both stronger and less logical than she realizes, and intelligent. She is dressed with simple, not over-youthful elegance. Their entrance, though a daily occurrence, is also a daily occasion, and Mittenhofer makes the most of it. And Carolina and the Doctor, though they have already seen him that morning, play their rôles in the occasion by rushing back to the foot of the landing. Toni rises slowly; Hilda goes on knitting)

MITTENHOFER

Good morning!

CAROLINA and DOCTOR

Good morning, Master.

CAROLINA (*allegramente*)

Perché no?

(Hilda rimette nella borsa il lavoro ed entra dalla terrazza con Carolina che la fa sedere al proscenio e che poi si avvicina al Dottore, mostrandogli le dita incrociate. Facendo un cenno col capo sussurra ottimisticamente:)

Oggi!

(Gregorio Mittenhofer, col braccio sulle spalle di Elisabetta Zimmer, entra spigliato dall'ultima porta a destra e si ferma con lei sul pianerottolo. Mittenhofer è alto, ben fatto, sulla sessantina e indossa una giacca di fustagno e dei knickerbockers. La fronte alta e la bianca chioma beethoveniana sono di effetto, effetto che egli accentua scuotendo spesso all'indietro la testa. Elisabetta ha superato di qualche anno la ventina; bella, a proprio agio, più forte e meno logica di quanto crede, intelligente. È vestita con eleganza semplice, non troppo giovanile. Il loro ingresso, sebbene avvenga tutti i giorni, è anche un avvenimento della giornata, e Mittenhofer gli dà molta importanza. E Carolina e il Dottore, sebbene l'abbiano già visto in mattinata, recitano la loro parte in quell'occasione, affrettandosi ai piedi del pianerottolo. Toni si alza lentamente; Hilda continua a lavorare a maglia)

MITTENHOFER

Buongiorno!

CAROLINA e DOTTORE

Buongiorno, Maestro.

segue nota 6

ESEMPIO 4a (1.4, bb. 450-464)

Flexaton

p con sentimento

quasi f *pp*

mf *pp*

Riverito ossequiosamente dagli astanti, che riprendono frammenti tematici del suo tema ai rispettivi strumenti, il poeta saluta cordialmente Toni, di cui è padrino, e gli presenta la giovane amante. Ma la stretta di mano tra i due ragazzi scatena all'improvviso uno stato di *trance* in Hilda, dettandole immagini di amore e morte in alta quota.

TONI

Good morning, Sir.

MITTENHOFER

Toni, how nice to see you!

Elizabeth, this is my godson, Toni.

Tony *Gregor* Reischmann, Elizabeth Zimmer.

Wonderful! Now you have someone young to talk to, no?

Too much musty old past in this place –, – don't you think?

So you two can brighten it up

Prattling on about the future, eh?

(Toni has remained near the table, but when Elizabeth holds out her hand to him, he walks over to the stairs. Elizabeth comes down a step or two)

ELIZABETH

How do you do.

(Mittenhofer places his hands on their shoulders. – When Toni takes her hand, Hilda drops her knitting and cries: Her expression takes on a visionary fixity. The others remain frozen)

HILDA

Ah! Snow falls on blossoming⁷

Woodland and meadow

Swiftly to-morrow.

What shall be hidden?

Under its fold

Much that was meant to be

Shall know its meaning:

Near the cold heaven

Snow falls revealing

Earth to be cold.

To the Immortal, high

On their white altar,

Mortal heat neither

Simple nor wicked

Lamb-like is fed.

TONI

Buongiorno, signore.

MITTENHOFER

Toni, lieto di vederti!

Elisabetta: questo è il mio figlioccio, Toni.

Toni *Gregorio* Reischmann. Elisabetta Zimmer.

Magnifico. Ora hai un giovane con cui parlare.

C'è troppa muffa in questo posto, non ti pare?

Così potrete ravvivarlo un poco

parlando del futuro, eh?

(Toni è rimasto vicino al tavolo, ma quando Elisabetta gli porge la mano si avvicina alle scale. Elisabetta scende un gradino o due)

ELISABETTA

Molto lieta.

(Mittenhofer posa le mani sulle loro spalle. Quando Toni la stringe la mano, Hilda lascia cadere la maglia e urla: il suo sguardo si fa allucinato. Gli altri restano raggelati)

HILDA

Ah! La neve cade sui boschi

e i prati in fiore

dolcemente domani.

Che cosa nasconderà?

Sotto il suo manto

molte cose avranno il loro senso:

vicino al cielo freddo

la neve cade rivelando

alla terra la sua

freddezza.

Per l'immortale, alto

sul bianco altare,

il calore mortale

viene nutrito

come un agnello.

⁷ Le deliranti allucinazioni del soprano, svolte alla stregua di una virtuosistica fantasia dal carattere rapsodico che ricalca nella finezza espressiva dei contorni melodici l'assolo precedente della donna (cfr. nota 2), segnano non soltanto il primo snodo cruciale del dramma ma anche uno dei momenti emotivamente più intensi della partitura. Se il libretto si caratterizza per l'eleganza della costruzione strofica cesellata in un preziosissimo intarsio di rime e assonanze, la musica traduce la pregnanza delle suggestioni poetiche in una spessa trama imitativa, inquadrata all'interno della consueta forma bipartita dell'aria italiana. Introdotta da un magnetico vocalizzo (bb. 465-467) che prende corpo dopo che marimba e vibrafono hanno riproposto la serie di Hilda (cfr. es. 1), la sezione iniziale del brano (*Andante* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{7}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$, da b. 467) funge da 'cantabile' e si sviluppa come ampia effusione lirica sostenuta da uno screziato ordito strumentale secondo gli stilemi melodico-timbrici propri del personaggio – preponderanza di settime nella linea vocale, accompagnata principalmente da flauto contralto, arpa, pianoforte e idiofoni:

Paired in the sacrifice,
Do they die justly
Though it be fated?
Never forget the
Old gods are dead.

MITTENHOFER

Quiet. Quickly leave us alone.

CAROLINA

Quiet. Leave them quickly alone.
The terrace. Come. We cannot disturb them.
Walk softly. No talk. So.

DOCTOR

Toni, come. We cannot disturb them,
Don't be difficult. Won't you go?

ELIZABETH

I'm going, Lina, I've learned.

Uniti nel sacrificio,
essi muoiono giustamente
anche se ciò è stato destinato?
Non dimenticate che
i vecchi dei son morti.

MITTENHOFER

Silenzio. Presto. Lasciateci soli.

CAROLINA

Silenzio. Presto. Lasciateli soli.
La terrazza. Venite. Non possiamo disturbarli.
Fate piano. Non parlate. Così.

DOITTORE

Toni vieni. Non possiamo disturbarli,
Non fare il difficile. Vieni via!

ELISABETTA

Sì. Vengo, Lina, lo so.

segue nota 7

ESEMPIO 4b (bb. 467-472)

Andante

Hilda

Snow falls on blossoming woodland

Fl. c. a.

p espr. *mf* *pp*

and meadow swiftly tomorrow.

mp *pp* *f* *ff* *p*

In un brevissimo 'tempo di mezzo' (da b. 511) i presenti si allontanano in punta dei piedi sulla terrazza, per non disturbare Mittenhofer intento a trascrivere in appunti poetici l'epifania di Hilda.

TONI

Oh God,
What a shamelessly low variety show!
(*Toni stamps off*)

MITTENHOFER

Capital! Capital! The Gods are good!

ELIZABETH

I wish he wouldn't. What good is it, though?

HILDA

O lovers, what stars disturb you? Oh!
Their footsteps go through the falling snow!
(*During the above, Carolina quietly shepherds the others on the terrace. Mittenhofer takes paper and pen from his desk and seats himself near Hilda, ever so often taking notes*)

MITTENHOFER

Read me runes I know I know.

HILDA

I gave her laurel ever-green⁸
She had no will to wear.
My kiss was like fever,
She begged me to leave her,
Ever in its care.

I gave to him a name to keep
That was not hers to bear.
Falala ...

She gave me flowers holy-white
That were not his to wear.
His kiss was like fever,
He held her forever
Only, only there,

And gave to me a tear to weep
Not hers alone to bear.
Falala ...

They gave each other roses wild
From vales they had not crossed.

TONI

O Dio,
che spettacolo di bassa lega!
(*Se ne va*)

MITTENHOFER

Magico! Magico! Gli dei sono propizi!

ELISABETTA

Vorrei non lo facesse. Che senso ha?

HILDA

O amanti, quali stelle vi disturbano? Oh!
Il loro passo attraversa la neve.
(*Mentre Hilda parla, Carolina pian piano conduce gli altri sul terrazzo. Mittenhofer prende carta e penna dalla scrivania e si siede vicino a Hilda, prendendo di tanto in tanto appunti*)

MITTENHOFER

Legga le rune, io comprendo.

HILDA

Le diedi alloro sempre verde
che non voleva portare.
Il mio bacio era come la febbre
ed ella mi chiese:
lasciami nella luce.

Gli diedi un nome da tenere
che non era il suo da portare.
Falala...

Ella mi diede dei fiori bianchi
che non doveva portare.
Il suo bacio era come la febbre
e lui la tenne sempre
solo là, solo là,
e mi diede una lacrima da piangere
che non dovesse lei sola versare.
Falala...

L'un l'altra si diedero rose selvatiche
di valli che non avevano attraversato.

⁸ *Allegretto-Meno mosso-Lento-Adagio* – $\frac{9}{8}$ - $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$.

La parte conclusiva di questo assolo (da b. 526), al contrario, ribalta nel progressivo rallentamento dell'agogica la tradizionale fisio-nomia della cabaletta. Come nella *Wally* (1892) di Alfredo Catalani, un altro titolo nel quale si respira aria di montagna, l'aria di Hilda ha lo scopo di prefigurare il tragico destino della coppia di «giovani amanti» – qui suggerito dall'evidente parentela che lega la serie esposta dal flauto (b. 527) a quelle eseguite poco oltre da violino (b. 530), strumento poi connesso a Elizabeth, e viola, che distingue Toni (b. 533) – e assume spiccate connotazioni popolaristiche rese da una libertà metrica che mescola echi di musica pastora-le, *Ländler*, *berceuse* e persino jodel nell'esteso gorgheggio conclusivo.

Their kiss was two fevers,
 In season the lovers
 Found, alas, the cost:
 When everything is lost for love,
 Love too is also lost.
 Falala ...

(She sits. Then she resumes as she began)

Winter and Spring have met
 Now on the slope, where,
 Worried, the glacier
 Moves down, revealing
 Spring come to woe.

Footsteps unfollowed go
 On to the mountain;
 Briefly their Eden
 Blooms in the falling
 Snow ...

(Hilda breaks off and rises)

The vision is ended for to-day.
 The world must have and go its way.

V. WORLDLY BUSINESS

(Hilda picks up her reticule and returns to the terrace. Carolina re-enters and moves hesitantly towards Mittenhofer, who has seated himself at the desk)

MITTENHOFER

Good. Good. Exactly what I hoped for.⁹
 The note that I had vainly groped for,
 Of magic, tenderness and warning.
 Even the form is now in sight.

CAROLINA *(timidly)*

Master ...

e baci di febbre,
 ma presto il delirio
 del sogno felice finì:
 quando tutto è perduto per l'amore,
 anche l'amore è perduto.
 Falala...

(Si siede. Poi riprende come aveva cominciato.)

Inverno e primavera si sono incontrati
 là dove ora,
 preoccupato, il ghiacciaio
 discende rivelando
 che la primavera giunge per il dolore.

Orme non seguite
 ascendono la montagna;
 e subito il loro Eden
 fiorisce nella neve
 che cade...

(Si interrompe e si alza)

La visione è finita per oggi.
 Il mondo deve andare per la sua strada.

V. PRATICA QUOTIDIANA

(Hilda raccoglie la borsa e ritorna sulla terrazza. Carolina rientra e si avvicina esitando a Mittenhofer che si è seduto alla scrivania)

MITTENHOFER

Bene. Esattamente quello che speravo.
 Quell'accento che avevo invano cercato,
 di magia, tenerezza, mistero.
 Anche la forma adesso va.

CAROLINA

Maestro...

⁹ *Allegro* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{2}{4}$.

Nonostante la gioia nel poter registrare quei versi «magici, teneri e premonitori» così a lungo bramati, un impertinente disegno sin-copato dei timpani, che duettano a lungo col protagonista, trasmette il temperamento imprevedibile e collerico del poeta, il cui ego smisurato è messo a dura prova dall'incauta segretaria. Dapprima è la lettura di alcune recensioni sgradite, anche se elogiative, a turbarne la calma (*Con brio-Un poco meno* – $\frac{3}{4}$, da b. 608) – assai eloquente è il caustico giudizio che l'uomo riserva al terzetto di colleghi-rivali sopra un irrequieto ordito strumentale che ricorda da vicino, confermando la straordinaria capacità di Mittenhofer di manipolare le menti altrui, la tirata letteraria di Reischmann (cfr. nota 3). Quando poi lo scrittore coglie un refuso nel dattiloscritto del suo nuovo lavoro che la contessa sta preparando per l'editore – e subito riemerge in orchestra il nervoso inciso dei timpani –, la sua ira rompe gli argini (*Meno mosso-Tempo 1* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{8}$ - $\frac{4}{8}$ - $\frac{2}{8}$, da b. 646) e si riflette nell'accendersi esagitato del *tutti* con furibonde cellule che si muovono per semitono. A nulla valgono le pietose implorazioni di perdono della donna (da b. 699), espresse mentre il corno inglese riprende il tema del personaggio, che di fronte alla subdola insinuazione di aver preso una cotta per il nuovo arrivato (*Meno*

MITTENHOFER

Don't bother me! Alright.

What have you got for me this morning?

CAROLINA

Master, the first reviews have come:

I think you will be pleased with some.

(She hands a bunch of the clippings, then pours him a cup of coffee and places it near him on the desk)

MITTENHOFER

Critics... Scoundrels! Literary hacks!

Their praise is worse than their attacks.

"Among contemporary poets ..." Oh!

Who are they, I should like to know?

To certain palates, prunes and peaches,

Water and wine, are just the same.

Whom do they rank this time with me?

I thought as much ... The Old Stale Three!

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, worldly-wise Duenna

To show jeunes filles round Old Vienna.

What a crew!

They won't do!

THEY'RE NO GOOD!

(To Carolina)

Take this ridiculous trash away.

I'll look at it later in the day.

Is the typescript of that poem made?

CAROLINA

Yes, Master.

MITTENHOFER

Where is it?

CAROLINA

I'm afraid

There may be some mistakes.

MITTENHOFER

Non mi secchi! Mi dica.

Che cos'ha per me questa mattina?

CAROLINA

Sono arrivate le prime recensioni.

Ce n'è qualcuna che le farà piacere.

(Gli porge un fascio di ritagli, poi gli versa una tazza di caffè e gliela pone vicino sulla scrivania)

MITTENHOFER

Critici... Furfanti! Ronzini letterari!

La loro lode è peggio del loro attacco.

«Fra i poeti viventi...» Oh!

Chi sono? Mi piacerebbe saperlo.

Per certi palati, susine e pere,

acqua e vino fa lo stesso.

Chi questa volta collocano insieme a me?

Lo so benissimo... Le tre cariatidi!

George, che predica l'amore

ma non osa farne il nome;

Rilke, poeta tanto raffinato e tanto solo

che va di castello in castello

a cogliere piccolo muschio prezioso;

Hofmannsthal, l'unica e sola

beneducata governante

che porti in giro le fanciulle per Vienna.

Ah! Che banda!

Buoni a nulla!

NON VALGONO NIENTE!

(A Carolina)

Mi porti via questa robaccia.

Me la guarderò se mai più tardi.

È stato fatto il dattiloscritto di quel poema?

CAROLINA

Sì, Maestro.

MITTENHOFER

E dov'è?

CAROLINA

Ho paura

ci siano degli errori.

segue nota 9

mosso-Lento-Calmo – $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$, da b. 710) – al motivo dell'es. 4a, ora affidato al trombone, fa eco l'irrequieta trama orchestrale precedente – non regge più cadendo a terra svenuta. Del tutto indifferente all'accaduto, anzi infastidito dalla seccatura come dimostrano gli inquieti arabeschi del pianoforte, il protagonista chiama alla fine il dottore (*Moderato-Calmo-Molto più mosso*, da b. 737) e si ritira nel suo studio per riprendere il lavoro.

¹ «all» / «tutto».

MITTENHOFER

Indeed?

CAROLINA

Your handwriting was hard to read.

MITTENHOFER

Nonsense! My hand is perfectly clear.
 New glasses, that is what you need,
 Don't you get finicky with me, my dear.

(Reading the typescript)

Di-dum, di-dum, diddy-dum, di-dum,
 Dum-diddy, dum-diddy, dum, dum, dum,
 Di-dum, diddy-dum, dum-diddy ...

WHAT?

(Screaming)

POET? "And the gulls wave at the Poet ..."
 How dare you think I would write such rot!
 PORT, PORT, you COW! rhyming with FORT.
 Didn't that cross your tiny mind?
 If you weren't deaf as well as blind,
 I suppose you'd have thought the first too short
 And altered it to 'coastguard FOET'.
 Why not? It wouldn't be worse than the drivel
 You used to write as a girl. Don't snivel! –
 By all means scribble on your own,
 But leave my poetry alone.

Lina von K

Types away:

SHE'S NO GOOD!

CAROLINA *(in tears)*

Forgive me, Master.

MITTENHOFER

Do sit still!

Don't twitch like that.

CAROLINA

I'm feeling ill.

Oh please don't scold me!

MITTENHOFER

Ill? You've never

Been ill in your life. You're strong as a horse.
 What has come over you? Spring fever?

(Suddenly laughing)

Spring fever! I should have guessed. Of course!
 My godson ... May ... the cow-bells ... and the Alps!
 Poor Lina's heart! How it thumps and palps!
 How tempting is a handsome page
 To Gräfin of a certain age ...

MITTENHOFER

Davvero?

CAROLINA

Il suo manoscritto si legge male.

MITTENHOFER

Sciocchezze! La mia mano è chiarissima.
 Nuovi occhiali: questo le occorre.
 Non faccia troppo la pignola, mia cara.
(Leggendo il manoscritto)

Ta-tà, ta-tà, tata-tà, ta-tà,

Ta-tàta, ta-tàta, ta, ta, ta,

Ta-tà, tata-tà, ta-tàta...

CHE?

(Urlando)

PRATO? «I gabbiani ondeggiavano sul prato?»
 Come può pensare che io scriva tali sciocchezze?
 Sul PORTO, CRETINA! Fa rima con MORTO.
 Non ci ha pensato, testa di rapa?
 Se lei non fosse sorda com'è cieca,
 avrebbe almeno tentato di fare rima
 e sostituito «morto» con «MRATO»!
 Perché no? Sempre meglio delle cose
 che amava scrivere da ragazza. Non frigni! –
 Comunque, scarabocchi per suo conto,
 ma lasci stare la mia poesia.

Lina von K

che dattilografa!

NON VALE NIENTE!

CAROLINA *(in lacrime)*

Perdoni, Maestro!

MITTENHOFER

La pianti lì,
 non si agiti.

CAROLINA

Non mi sento bene.

La prego: non mi sgridi!

MITTENHOFER

Malata? Adesso inventa anche questo.

Lei è forte come un cavallo.

Che cosa le capita? La febbre di primavera?

(Ride improvvisamente)

Primavera! Ho indovinato. Sicuro!

Il mio figlioccio... maggio... le campane... e le Alpi!

Povero cuore di Lina! Come batte e palpita!

Che tentazione un bel paggio

per una contessa di una certa età...

CAROLINA (*totters to her feet, sobbing hysterically*)

You cruel beast! I can't bear it!
(*She falls in a dead faint*)

MITTENHOFER

Get up! You're shamming! Get up at once!
Lina! LINA! O God, what a bore!
Where's our Wilhelm? Doctor! DOCTOR!

(*Doctor comes running from the terrace*)

Look! Lina's fainted or had a fit.
It can't be drink. What is it?

DOCTOR

Flu.

I told her she ought to go to bed.

MITTENHOFER

Then why didn't she? Get her there now.
The maid will help you. I'm going to work.
A nice way to start the morning!
(*He retires to his study*)

VI. HELP

(*Doctor rings a bell to summon the maid, and between them, they help Carolina into an armchair left. Doctor pours Carolina coffee and holds it to her lips. The maid carries the coffee tray out, Carolina comes round gradually. During this, the study door opens slowly and Mittenhofer peeps out. Seeing that the others have their backs to him and are safely busy, he tip-toes back to the chair he had been sitting on, humming softly to himself*)

MITTENHOFER

Good Titania, show the way¹⁰
to thy hiding place to-day.
(*He looks under the cushion of the chair*)

Bad Titania! Must I seek
Till the middle of next week?
(*He looks in the flower-pot*)

I spy with my little eye!
(*He takes out the money; counts it, puts it in his pocket, and genuflects to the pot*)

CAROLINA (*vacilla e singhiozza istericamente*)

Che crudeltà! Non lo sopporto!
(*Cade svenuta*)

MITTENHOFER

Si rialzi! Non finga! In piedi subito!
Lina! LINA! Oh Dio, che barba!
Dov'è Guglielmo? Dottore! DOTTORE!

(*Il dottor Reischmann giunge correndo dalla terrazza*)

Guarda! Lina è svenuta: forse un attacco.
Non può essere sbronza. Che cos'ha?

DOTTORE

Influenza.

Le avevo detto di andare a letto.

MITTENHOFER

E perché non l'ha fatto? Portala via.
Chiama la cameriera. Io vado a lavorare.
Bel modo di cominciare il giorno!
(*Si ritira nello studio*)

VI. L'AIUTO

(*Il Dottore suona un campanello e insieme a una cameriera sistema Carolina in una poltrona. Il Dottore versa del caffè a Carolina e glielo porge. La cameriera porta via il vassoio. Carolina si riprende man mano. Intanto la porta dello studio si apre lentamente e Mittenhofer sbircia fuori. Poiché gli altri gli voltano la schiena e sono sicuramente occupati, va in punta di piedi verso la sedia su cui si era seduto prima, canticchiando sottovoce*)

MITTENHOFER

Buona Titania mostra la via
dell'odierno nascondiglio.
(*Guarda sotto il cuscino della seggiola*)

Cattiva Titania! Dovrò cercare
fino alla prossima settimana?
(*Guarda nel vaso dei fiori*)

Che vede il mio occhietto!
(*Prende il denaro, lo conta, lo mette in tasca e si inginocchia davanti al vaso*)

¹⁰ *Andantino* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$.

Altra mirabile dimostrazione della perfetta simbiosi tra musica e libretto è offerta dalla gustosissima scenetta che segue, dove la ricercata parodia del lessico aulico di matrice shakespeariana combinata a una situazione scenica dalle fattezze esilaranti – approfittando della disattenzione di Reischmann, impegnato a prestar soccorso alla contessa, Mittenhofer rientra in scena in punta di piedi e perlustra il salone alla ricerca del denaro nascosto – è risolta da Henze in una graziosa pantomima danzata svolta al ritmo di un tranquillo valzer sincopato:

Kind Titania! On bended knee
I thank thee for the gift to me.
(He returns to his study and shuts the door softly)¹¹

Gentile Titania, inginocchiato
ti ringrazio per quel che m'hai donato.
(Ritorna nello studio e chiude adagio la porta)

segue nota 10

ESEMPIO 5 (I.6, bb. 772-778)

(During this, the study door opens slowly and Mittenhofer peeps out.
Seeing that the others have their backs to him and are safely busy,
he tip-toes back to the chair he had been sitting on, humming softly to himself)

8^{va} ad lib. -----

pp (humming)

Mittenhofer

bocca chiusa

Crot. I-II-III

ppp sempre

(possibilmente senza sordina)

Cor.

pp dolce

Arpa

Pf. **ppp**

<

p

Good — Ti - ta-nia, show the way,

Vla

Vlc.

pp pizz.

p

Chit.

Pf.

Ognuno dei tre personaggi è riprodotto in orchestra dal proprio strumento, con il corno impiegato in funzione concertante a fare il verso alla spiritosa 'canzonetta' dello scrittore, la cui soggezione alle visioni di Hilda si manifesta ora nelle impalpabili volate dell'arpa che punteggiano l'episodio.

¹¹ Aggiunta: «Chime» / «Pendola».

DOCTOR

I've warned you, Lina; you're not of steel,¹¹
Whatever you think. How do you feel?ⁱⁱⁱ

CAROLINA

Numb, Doctor. To-day I'm not
Equal to cures of any kind.
Death in fact looks dazzlingly attractive.

VII.^{iv} BEAUTY IN DEATH

CAROLINA

And the grave, lovely ...

DOCTOR (*shocked*)

Lina!¹²

(Josef Mauer enters hurriedly from outside. Mauer is an alpine guide, in every way typical; proud of his position, certain of his judgements, conscious of his effects and a part of his own costume)

MAUER (*excitedly*)

Gräfin ...

Doctor ... on the Hammerhorn ... a dead man's
Been found!

CAROLINA

It's in the air. That sound ...?

MAUER

From the valleys? The tolls. They're taking him down to the
[village.

DOTTORE

Gliel'avevo detto, Lina, che non è d'acciaio,
cheché lei ne pensi. Come si sente? ...

CAROLINA

Paralizzata, Dottore. Per quest'oggi
le cure non mi servono.

La morte, infatti, mi sembra incredibilmente attraente.

VII. BELLEZZA NELLA MORTE

CAROLINA

E la tomba bella...

DOTTORE (*scosso*)

Lina!

(Giuseppe Mauer entra frettolosamente dall'esterno: è una guida alpina, tipica sotto tutti gli aspetti: orgoglioso del suo mestiere, sicuro dei suoi giudizi, consapevole delle proprie azioni, e del proprio stile)

MAUER (*con eccitazione*)

Contessa...

Dottore... sull'Hammerhorn... è stato trovato
un uomo morto!

CAROLINA

È nell'aria. Quel suono... ?

MAUER

Dalla valle? Le campane. Lo stanno portando giù nel
villaggio. Che cosa strana è stato trovarlo. Con il volto

¹¹ *Lo stesso tempo* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$.

Un nuovo rintocco dell'orologio ricorda il passo inesorabile del tempo. Allontanatosi il protagonista, Carolina riprende finalmente conoscenza tra le braccia del dottore, che la conforta con un declamato ritmico su tre registri cadenzato da sole percussioni (tamburo militare, piatto sospeso e maracas). La donna è però visibilmente sconvolta e una perentoria trasformazione del fondale timbrico – l'espedito è sovente sfruttato dal musicista per esplicitare metaforicamente sentimenti e rapporti dei diversi personaggi – ne riflette lo sconvolgimento interiore (*Moderato* – $\frac{4}{4}$, da b. 798).

ⁱⁱⁱ Aggiunta: «VII. UNWORLDLY WEAKNESS» / «CEDIMENTO».

^{iv} «VIII».

¹² *Lo stesso tempo*.

A interrompere il *cupio dissolvi* della contessa, che sopra una statica trama accordale di archi e ottoni da cui affiora a fatica il cupo lamento del corno inglese esprime inconfessati propositi suicidi, interviene la guida alpina Mauer con la sconvolgente notizia che il ghiacciaio dell'Hammerhorn ha restituito il cadavere intatto di un giovane – la tematica, ricavata da un sensazionale fatto di cronaca occorso nelle miniere svedesi di Falun a inizio Settecento, aveva già conosciuto notevole fortuna in ambito letterario tedesco e aveva sollecitato persino la fantasia di Wagner prima di calcare le scene operistiche nel 1961 nella versione messa in musica da Rudolf Wagner-Régeny su parole di Hofmannsthal. Percorso da rabbrividenti fibrillazioni in orchestra che si traducono in sonorità spettrali – prolungati armonici degli archi e rapidissimi *glissandi* di arpa e pianoforte –, il racconto si svolge come parlato senza misura, accompagnato per tutta la sua durata da una coppia di nastri registrati che trasmettono rispettivamente il suono reale di «campane campestri» da lontano e una sequenza ostinata di quattro accordi pianistici. Un'assordante scarica delle percussioni che si dissolve quasi subito in un silenzio carico di tensione (*Prestissimo* – $\frac{4}{4}$, bb. 810-813) suggella infine la reazione angosciata di contralto e basso nell'attimo in cui il montanaro conferma che la salma rinvenuta è proprio quella del marito di Hilda.

O strange it was finding him. Face up he was, stranded
 By the glacier, with his cheeks cherry-red and aglow
 Like a young man's alive as he lay there dead for the years
 To come, and the ice in his hair still melting, a kid's face
 Big-eyeing the sky, and his skull cracked at the back.

CAROLINA

Pardon me, Mr. Mauer, but I'm puzzled
 How *this* concerns *us*.

MAUER (*slightly resentful*)

I was almost to that.

CAROLINA (*resigned*)

Excuse me. I'm ill. Go on with your news.

MAUER

I'd vow his fate was falling into the crevasse.
 It must have been. For a body to come down the mountain
 From there, held in the ice-field, and given the thaw
 We've had this spring, it's pretty exactly as I can
 Figure, the lad's been locked in that glacier forty
 Years now!

CAROLINA (*whispering*)

You can't mean ...?

MAUER

Can't I ever though! Yes,

Don't you see, it's certain I am, and Doctor
 Reischmann, Gräfin, you'll agree, the corpse is really
 Him – Mrs. Mack's long-lost husband!

(*The tolls cease*)

DOCTOR

Who is to tell her?

VIII.^v WHO IS TO TELL HER?

DOCTOR

And how? Will you?¹³

CAROLINA

Tell her? It might not be tactful to do
 If her visions could not survive the telling.

rivolto verso l'alto, abbandonato vicino al ghiacciaio, con
 le guance rosse e fresche come quelle di un giovane vivo,
 mentre era laggiù morto da anni, e il ghiaccio si scioglieva
 ancora fra i capelli; un volto di ragazzo, guardava il cielo,
 e il suo cranio era spaccato posteriormente.

CAROLINA

Mi scusi, signor Mauer, ma non capisco
 come ciò ci riguarda.

MAUER (*leggermente risentito*)

Stavo appunto per dirlo.

CAROLINA (*rassegnata*)

Mi scusi. Non sto bene. Continui il racconto.

MAUER

Giurerei che è precipitato in un crepaccio.
 Così dev'essere accaduto. Che un corpo scenda lungo
 la montagna da lassù, chiuso nel ghiaccio, considerato
 il grande sgelo di questa primavera, è proprio ciò che
 immagino. L'uomo è stato rinchiuso nel ghiacciaio
 per quarant'anni!

CAROLINA (*sussurrando*)

Non vorrà dire...?

MAUER

Certo! Proprio così! Sì, non vede, è sicuro come esisto io,
 e il dottor Reischmann e lei, Contessa, converrete
 che il corpo è davvero il suo, quello del marito
 da lungo tempo scomparso della signora Mack!

(*Le campane smettono di suonare*)

DOTTORE

E chi glielo dirà ora?

VIII. CHI GLIELO DIRÀ ORA?

DOTTORE

E come? Lo fa lei?

CAROLINA

Dirglielo? potrebbe non essere una buona mossa.
 E se le sue visioni non sopravvivessero al racconto?

^v «IX».

¹³ *Mosso* – $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$.

Nella svelta sezione dialogica durante la quale Reischmann e Carolina decidono di comune accordo che deve essere Elizabeth a informare Hilda dell'avvenimento sono fagotto e corno inglese a portare avanti un discorso musicale che sembra rianimarsi nel rapido incedere degli archi gravi in *pizzicato*, mentre intermittenti intromissioni degli ottoni fanno trapelare un certo risentimento covato dalla contessa nei confronti del «Maestro». Non appena Mauer ricorda però di riferire a Mittenhofer che per l'indomani è previsto

DOCTOR

I'm certain the Master will consider the good
It might work her as more than worth it. You should.

CAROLINA

Perhaps you're right. But I'm hardly feeling
Well enough now.

DOCTOR

A woman is best.

CAROLINA

Then ask Fräulein Zimmer, I suggest.

DOCTOR

Brilliant! I'll tell her and bring them here.

CAROLINA

Leaving them
Alone then ...

DOCTOR

Right! We'll leave them alone.

(He hurries out to the terrace)

CAROLINA *(with a slight smile, to herself)*

When the Master's visions must be his own,
Let Fräulein Zimmer make peace by having them.

(Chime. Carolina automatically picks up some papers and starts to leave ... Mauer steps forward)

MAUER

Tell Mr. Mittenhofer the weather to-morrow
Will be sunny. Good day.

CAROLINA

Good day.

(Mauer leaves the inn. Carolina wanly exits to her room through the middle door right. Doctor leads Hilda and Elizabeth in from the terrace and seats them down-stage right)

DOCTOR

Best sit inside now:

Doctor knows how these nice days can turn out dangerous.
(He leaves them over-tactfully, and exits downstage right)

DOTTORE

Penso che il Maestro riterrà il bene che ciò le farà
degnò della rinuncia. Dovrebbe farlo.

CAROLINA

Forse ha ragione. Ma non mi sento molto bene
adesso.

DOTTORE

È meglio una donna.

CAROLINA

Suggerisco che lo chieda alla signorina Zimmer.

DOTTORE

Giusto! Glielo dirò e le porterò qui.

CAROLINA

Lasciandole poi
sole.

DOTTORE

Sì! Lasciandole sole.

(Esce rapidamente sulla terrazza)

CAROLINA *(con un sorriso lieve, a se stessa)*

Quando il Maestro sarà privato delle visioni
la signorina Zimmer dovrà pensarci lei.

(Pendola. Carolina raccoglie automaticamente alcune carte e si avvia. Mauer fa qualche passo avanti)

MAUER

Dica al signor Mittenhofer che domani il tempo
sarà bello. Buongiorno.

CAROLINA

Buongiorno.

(Mauer parte. Carolina malferma va in camera per la porta centrale a destra. Il Dottore guida Hilda ed Elisabetta dalla terrazza nella sala e le fa sedere a destra sul proscenio)

DOTTORE

Meglio star dentro ora: il medico sa
che queste belle giornate a volte sono pericolose.

(Le lascia sole con molto tatto, ed esce dalla prima porta a destra)

segue nota 13

bel tempo (*Meno mosso* – $\frac{5}{4}$, bb. 831-834) – e all'ennesimo rintocco dell'orologio il gesto incontrollato della donna conferma i segni di una sua nevrosi emergente – una pausa esasperata fa ripiombare la scena in un'atmosfera soffocante e presaga di morte, percorsa da raggelanti *tremoli* degli archi gravi sotto armonie bloccate di pianoforte, arpa e idiofoni (*Largo* – $\frac{3}{2}$, da b. 835).

IX.^{VI} TO-DAY'S WEATHER

HILDA

How lovely you are! And so anxious. Why?

ELIZABETH

You must listen:¹⁴

Forty years you've been here.

HILDA

Forty years? So you say;

But I came only yesterday,
And in to-morrow's whispering
My long to-day renew.

ELIZABETH

You are too much alone.

HILDA

You are too much alone:

But O think not that some unknown
To-morrow yet, my child, may bring
Less solitude for you.

ELIZABETH

Can I explain ...

HILDA

Can I explain ... there is a love

Far, far more dangerous than love?
Flee here!

ELIZABETH

You must listen to me!

HILDA (*with increasing intensity*)

You must listen to me!

IX. IL TEMPO DI OGGI

HILDA

Oh come sei gentile! E così ansiosa. Perché?

ELISABETTA

Deve ascoltarmi:
lei è stata qui per quarant'anni.

HILDA

Quarant'anni? No, ti sbagli,
io sono giunta solo ieri,
e nel soffio del domani
il mio oggi si rinnova.

ELISABETTA

Lei è troppo sola.

HILDA

Tu pure sei troppo sola:
ma non pensare che domani un ignoto,
mia cara, possa portarti
meno solitudine.

ELISABETTA

Vorrei spiegarle...

HILDA

Vorrei spiegarti... che esiste un amore
molto più pericoloso dell'amore.
Fuggi subito!

ELISABETTA

Lei mi deve ascoltare!

HILDA (*con intensità crescente*)

Tu mi devi ascoltare!

^{VI} «X».¹⁴ *Lo stesso tempo* - $\frac{3}{4}$.

Il dialogo tra Elizabeth e Hilda ha inizio, dopo che il dottore si è dileguato goffamente lasciando le due donne sedute in proscenio, in un clima di palpabile distanza tra le parti, acuito dagli opposti fondali timbrici che sostengono i personaggi - flauto contralto, arpa, celesta, pianoforte e vibrafono per la 'pazza', violini, viola e violoncelli per la giovane. Se quest'ultima cerca infatti con accortezza di sondare il campo mediante una linea vocale quasi timorosa nell'espandersi in melodia, la vedova accoglie Elizabeth sulla serie dell'es. 1, creando in tal modo un legame indissolubile tra la memoria dello sposo disperso e la sorte funesta che attende la ragazza:

ESEMPIO 6a (l.10, bb. 845-849)

Hilda

How lovely you are! And so anxious. Why? You must listen: forty years you've been here. —

Rinforzati da una densità sonora che tocca livelli parossistici (*Meno mosso. Quasi largo*, da b. 863), i vaneggiamenti di Hilda si caricano progressivamente di una gravidanza tragica che suona da vaticinio inesorabile - non a caso l'*incipit* del tema passa poi al flauto. Elizabeth non può però coglierne la valenza profetica e, inginocchiata a fianco dell'anziana, con affetto materno la cinge in un abbraccio commovente (*Calmo*, da b. 868).

The mountain beacons in the sun. Could you believe
 A torch so cold? Learn and believe –
 Like death it looms between
 To-morrow and yesterday
 Its white eternity,
 Go where the world is green
 And go to-day!
 I beg you, flee,

My child!

ELIZABETH (*knels next to Hilda and puts her arm about her waist*)

My child, I listen; you must listen too
 And listening, repeat, that you
 May learn, and learning, will believe,
 Repeat, that I may learn...

(*Gradually, at first with single words and then with increasingly longer phases, and after a bit completely, Hilda repeats like a lesson after her what Elizabeth says*)

ELIZABETH and HILDA

How I came here one yesterday, my wedding day,¹⁵
 And how to-day, he went away,
 My bridegroom, and how long I grieve
 His long delayed return.

Forty years. Forty years of to-day. But time moves,
 The springs return, the glacier moves,
 In time relinquishing its prey.
 My bridegroom was its prey.

To-day, dear God, they found him where the glacier ends.
 My sworn to-day of waiting ends;
 And time unlocks the tears
 That in my crystal burned.
 There cold and dead he lay,
 There after forty years
 He has returned
 To-day, to-day ...

(*During the foregoing, Toni has entered quietly from the terrace. He is touched; more by Elizabeth's unsuspected warmth, perhaps, than by the news she is breaking. Hilda buries her face in her hands a moment, then looks up, her expression emotionless*)

La vetta risplende al sole. Credi
 a una torcia così fredda? Impara e credi:
 come la morte essa fa incombere
 tra il domani e lo ieri
 la sua bianca eternità.
 Va' dove il mondo è verde,
 quest'oggi stesso!
 Ti prego, fuggi,
 mia cara.

ELISABETTA (*si inginocchia vicino a Hilda e le cinge la vita col braccio*)

Mia cara, ascolto; anche lei deve ascoltare.
 E, ascoltando, ripeta per imparare,
 e imparando crederà.
 Ripeta. Racconti con me...

(*A poco a poco, prima con singole parole e poi con frasi sempre più lunghe, e dopo un po' completamente, Hilda ripete come una lezione ciò che Elisabetta le dice*)

ELISABETTA e HILDA

Come giunsi qui un ieri, il giorno delle mie nozze,
 e come oggi egli partì,
 il mio sposo, e quanto piango
 per questa lunga attesa.

Quarant'anni. Quarant'anni di oggi. Ma il tempo passa,
 la primavera torna, il ghiacciaio scende,
 abbandonando la sua preda.
 Il mio sposo fu la sua preda.

Quest'oggi, mio Dio, l'hanno trovato ha fine il ghiacciaio.
 Il mio giurato oggi di attesa finisce;
 e il tempo scioglie le lacrime
 che bruciavano negli occhi.
 Là freddo e morto giaceva,
 là, dopo quarant'anni
 è ritornato
 oggi, oggi...

(*Nel frattempo Toni è rientrato silenziosamente dalla terrazza. È commosso; più dal calore insospettato di Elisabetta, forse, che dalle notizie che sta rivelando. Hilda nasconde il volto nelle mani un momento, poi alza lo sguardo con espressione spenta*)

¹⁵ *Andante* – $\frac{4}{8}$ – $\frac{6}{8}$.

La *due* che segue, durante il quale Elizabeth porta a termine il compito gravoso, è un gioiello di squisito lirismo congiunto a un'incantevole leggerezza dell'ordito orchestrale. Di forma bipartita, ha inizio come delicatissima *berceuse* che riprende nell'inflessione il

HILDA

How late it is. I am grown old
And must have time to think.
Leave me, my child.

(As Elizabeth gets to her feet, the chime sounds and Mittenhofer enters from his study. Elizabeth joins him)

MITTENHOFER

Eleven o'clock. Time for our walk.
Well now, you mustn't spend too much time
With the mad, my dear:

Youth should develop its own follies pure-bred
And not cross them with riper species.

(When they turn to leave, he catches sight of Toni in the doorway and, passing him on their way to the terrace, he slaps him jovially on the back and completes his remarks with)

Eh, Toni?

HILDA

Com'è tardi. Sono diventata vecchia
e ho bisogno di tempo per pensare.
Lasciami, cara.

(Mentre Elisabetta si rialza suona la pendola e Mittenhofer entra dallo studio. Elisabetta lo raggiunge)

MITTENHOFER

Sono le undici. È l'ora della passeggiata.
Beh! non devi passare troppo tempo con quella matta,
mia cara: la giovinezza dovrebbe sviluppare
le sue giuste follie e non contaminarle con altre
di specie più matura.

(Quando si girano per uscire, scorge Toni sulla soglia e, oltrepassandolo mentre si avviano sulla terrazza, gli dà gioialmente un colpetto sulla schiena e completa il suo saluto)

Eh, Toni?

segue nota 15

tono intimistico già presentato nel monologo di Hilda (cfr. nota 7) – sfuggenti accordi dell'arpa intercalati da un controcanto appena sussurrato di archi gravi e pianoforte a cullare un soave gioco imitativo delle voci –,

ESEMPIO 6b (bb. 875-878)

Andante

(Gradually, at first with single words and then with increasingly longer phrases, and after a bit completely, Hilda repeats like a lesson after her what Elizabeth says)

Hilda

How I came here... ...wed - dingday...

Elizabeth

How I came here one ye-ster-day, my weddingday, and how to-day, he went a

Arpa

Vlc.
Pf.
Cb.

pp sottovoce

per evolvere in una sezione in tempo più lento (*Adagio* – $\frac{4}{8}$, da b. 903) dove la graduale opera di convincimento della giovane è palesata dall'accompagnamento in funzione concertante di flauto contralto e violino primo sopra una trama orchestrale ben più ricca. La definitiva presa di coscienza della vedova trova infine espressione in un'accurata sequenza gestuale, ruvidamente interrotta su un battito d'orologio dal ritorno in scena di Mittenhofer che, ammonita l'amante per la perdita di tempo con la «matta», si fa accompagnare da lei nell'abituale passeggiata mattutina.

X.^{vii} A VISIONARY INTERLUDE

(Toni watches a moment in the direction they have gone, then turns slowly front and passes his arm across his eyes. His expression is almost that of Hilda's earlier visionary stare, but his journey from the present is backwards)

TONI

O far and unforgotten May!¹⁶
My mother, dying, would each day
Await a dear delight
With me –

X. INTERLUDIO FANTASTICO

(Toni guarda un momento nella direzione in cui si sono allontanati, poi lentamente si gira e si passa la mano sugli occhi. La sua espressione è simile a quella che Hilda aveva prima, durante la visione, ma il suo viaggio dal presente è verso il passato)

TONI

O lontano e mai dimenticato maggio!
Mia madre, morendo, voleva ogni giorno
attendere qualcosa di delizioso
con me.

vii «XI».

¹⁶ Sopraggiunto giusto in tempo per assistere in silenzio alla scena, Toni rimane impressionato dalla tenerezza di Elizabeth nei confronti di Hilda e in una sorta di *Lied* altamente espressivo rimpiange la scomparsa della madre ($\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$).

ESEMPIO 7 (t.11, bb. 930-934)

The musical score for Example 7 consists of three staves: Toni (voice), Viola (Vla), and Arpa (Arpa). The music is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f espr.*, *mp*, *p*, *pp*, *p espr.*, and *mf*. The lyrics are: "and un - for got - ten May!".

Come emerge dal libretto, quello del tenore è un viaggio a ritroso alla ricerca di una cornice familiare idilliaca ormai perduta, che il testo ritrae servendosi del repertorio poetico tradizionale – il canto di un uccello, ad esempio, quale ricorrente elemento ambientale nel tratteggiare la natura primaverile. Organizzato secondo una curiosa struttura ternaria che prevede la ripresa variata della parte iniziale (*Più mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 962) e la presenza di un motto vocale in corrispondenza del primo verso di ogni strofa, il brano è pervaso da una commovente tinta pastorale ottenuta grazie all'apporto di legni e ottoni con sordina, mentre il dialogo ininterrotto tra viola e voce sembra quasi dar corpo alla venerata genitrice.

We saw one blackbird sing the white
Blossoms from our cherry-tree.

Her head would then in profile lie
As though she sang a lullaby

To one who had not grown
Too tall,

Too much himself to be her own
Yet not his own at all.

Then one day to the blackbird's cries,
My vision clouded in her eyes

And saw the blossoms grow cold
And fade

And die, and all that earth could hold
Invisible, dismayed.

(Toni turns back to stare at the last place he had seen Elizabeth)

Vedemmo un merlo cantare i fiori
bianchi del nostro ciliegio.

Il capo di lei, un poco inclinato,
pareva cantasse una ninna-nanna
a me ancora

adolescente,
troppo me stesso per essere suo,
ma non ancora mio per niente.

Poi un giorno, alle grida del merlo,
la mia visione si rannuvolò nei suoi occhi
e vide i fiori farsi freddi

e dissolversi
e morire, e tutto quello che la terra poteva contenere
farsi invisibile, sgomento.

(Toni si volta a fissare il luogo dove ha veduto Elisabetta l'ultima volta)

XI.^{viii} TO-MORROW: TWO FOLLIES CROSS

(Hilda's expression gradually clears and becomes almost ecstatic. Suddenly she rises)

HILDA

Conqueror, you have returned as you swore me,¹⁷

Bringing your wife what is hers to become.

Long my wait, but to-morrow before me

Daily waits and shall ever be dumb.

Mine is the now you deliver me into,

Ours the vow you deliver me from!

TONI

In her love I would begin to

Live and would myself become;

No to-morrow yet before me

Wanting her has meaning now:

Long I waited, but the vow

Made to love our eyes have spoken,

Death cannot release me from!

XI. DOMANI: DUE FOLLIE SI INCONTRANO

(L'espressione di Hilda si fa man mano più limpida e quasi estatica. Di colpo si alza)

HILDA

Conquistatore, sei ritornato come avevi promesso,

portando alla sposa ciò che doveva essere suo.

Lunga fu l'attesa, ma il domani davanti a me
ogni giorno attende e sempre sarà muto.

Mio è l'adesso in cui mi hai gettato,

nostro il voto da cui mi hai liberato!

TONI

Nel suo amore vorrei cominciare a

vivere e diventare me stesso;

nessun domani però davanti a me,

senza di lei ha senso ora:

a lungo ho atteso, ma la morte

non può sciogliermi dal voto fatto all'amore

che i nostri occhi hanno pronunciato.

^{viii} «XII».

¹⁷ *Allegro* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{7}{4}$.

Un secco squillo orchestrale seguito da un inciso vibrante dei legni segnala l'avvenuta 'guarigione' di Hilda che, riavutasi dallo *shock*, può finalmente dar libero corso ai propri sentimenti in un duetto con Toni che funge da estatica cabaletta del *Lied* del tenore. Sopra disegni sincopati delle linee vocali contrappuntati da febbrili figurazioni in orchestra entrambi dan voce a una incontenibile felicità che si declina nel ritorno esaltante alla vita della vedova e nell'intensa passione amorosa sbocciata in un giovane da poco uscito dall'adolescenza. Agili vocalizzi proiettati verso l'acuto accompagnano infine l'uscita di Hilda, mentre Toni, assecondato dal proprio tema alla viola (cfr. es. 3), non riesce a scacciare dalla mente l'immagine di Elizabeth (*Calmo* - $\frac{3}{4}$; da b. 1009).

HILDA

Vale, my hero! The crystal is broken!
What a nice day it is! More are to come!

*(Hilda, leaving her reticule behind, deliriously exits right front.
Toni remains, still gazing in the direction Elizabeth has gone)*

(Quick Curtain)

HILDA

Salve mio eroe! Il cristallo si è spezzato!
Che bella giornata! Altre ancora verranno!

*(Abbandonando la borsa, Hilda esce come in delirio dalla
prima porta a destra. Toni rimane, fissando ancora nella
direzione in cui Elisabetta è uscita)*

(Il sipario cala rapidamente)

ACT TWO

The Emergence of the Bride¹⁸

I. A PASSION

“Der schwarze Adler”. Some days later. Mid-afternoon.

(Toni is standing where he was when the curtain fell on Act 1. Now, however, he is dressed in a style more appropriate to a mountain resort: chamois jacket, heavy trousers, open-collar shirt. A moment after the curtain rises, Elizabeth enters from outside carrying flowers; she is dressed differently than she was in Act 1, though in the same style. On entering the inn parlor, she puts down the flowers, glances quickly about the room ... and then she and Toni rush into each other's arms. They embrace)

TONI

Elizabeth!

ELIZABETH

Toni!¹⁹

TONI

My dearest!

ATTO SECONDO

La ricomparsa della sposa

I. UNA PASSIONE

L'«Aquila nera». Alcuni giorni dopo. Metà pomeriggio.

(Toni è ancora dove si trovava quando il sipario è sceso sul primo atto. Ora, però, è vestito in modo più appropriato a un soggiorno in montagna: giacca di camoscio, pantaloni pesanti, camicia con il collo aperto. Un momento dopo l'alzata del sipario, Elisabetta entra dall'esterno con dei fiori; è vestita in modo diverso dal primo atto, anche se nello stesso stile. Entrando nella sala dell'albergo depone i fiori, guarda rapidamente intorno per la stanza e poi lei e Toni corrono uno nelle braccia dell'altro. Si abbracciano)

TONI

Elisabetta!

ELISABETTA

Toni!

TONI

Carissima!

¹⁸ Nel delineare le nuove relazioni emotive venutesi a creare tra i personaggi l'atto secondo dell'opera si concentra su una serrata introspezione psicologica che si insinua nei dialoghi, nei comportamenti e nei gesti dei clienti del rifugio alpino. Non può sfuggire, in questo inizio riservato a due amanti travolti dalla passione che inneggiano al giorno contro la tenebra, il riferimento, sospeso fra affetto e ironia ma in ogni caso pregnante sotto il profilo dell'intertestualità, alla grande scena d'amore di *Tristan und Isolde* (II.2), là dove la coppia esalta la notte contro il giorno falso: «TRISTAN | Isolde! Geliebte! | ISOLDE | Tristan! Geliebter! | Bist du mein? | TRISTAN | Hab' ich dich wieder? | ISOLDE | Darf ich dich fassen?» ecc. («TRISTANO | Isolda! Cara! | ISOLDA | Tristano! Caro! | Sei tu mio? | TRISTANO | Ti ho nuovamente? | ISOLDA | Ti posso abbracciare?»), ma anche in una certa somiglianza del loro idillio, a parte la durata, nella conclusione: i due vengono interrotti nell'estasi dell'amplesso da Carolina, così come aveva fatto Kurwenal, ma con intenti decisamente diversi da quelli della dispotica segretaria del poeta.

¹⁹ Con dolcezza e tenerezza – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$.

La vicenda riprende da dove si era interrotta, qualche giorno più tardi: ancora rapito nella contemplazione del suo sogno d'amore, Toni è raggiunto da Elizabeth che quasi sposa novella ha in mano un *bouquet* di fiori – l'oggetto è destinato più avanti a divenire un importante elemento scenico. Sedotta al primo sguardo, la giovane si precipita tra le braccia del tenore e in un prolungato abbraccio appassionato che ha il suo *pendant* orchestrale nel morbido intreccio che combina le linee melodiche di viola e violino i due si confermano la profondità del proprio sentimento. *L'a due* che segue ($\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{8}$ - $\frac{12}{8}$, da b. 23), cadenzato dolcemente dai placidi accordi di legni e chitarra mentre gli strumenti dei due personaggi si incaricano di intensificare con arabeschi contrappuntati le rispettive voci,

ESEMPIO 8 (II.1, bb. 23-27)

Elizabeth

I dwelt in a world, an a - no - nym - ous sha - dows, ___

p *mp*

Toni

I ___ dwelt in a world, of a - no - nym - ous sha - dows

ELIZABETH

My dear!

TONI and ELIZABETH

Look at me! Tell me,
Tell me it's true!

TONI

True that you
Are in my arms.

ELIZABETH

True that I
Am in your arms.

TONI

I dwelt in a world
Of anonymous shadows
Where none had faces
Save me alone.
I was myself
But what were they
But a dream of mine?
But then you came
And day broke.

ELIZABETH

I dwelt in a world
Of anonymous shadows,
For all had faces
Save me alone.
They were themselves
But what was I
But a dream of theirs?
But then you came
And day broke.

TONI and ELIZABETH

Joy! Joy! At last
To stand alive
In a living world
Where instead of silence
The crying heart

ELISABETTA

Mio caro!

TONI e ELISABETTA

Guardami! Dimmi,
dimmi che è vero!

TONI

Vero che sei
nelle mie braccia.

ELISABETTA

Vero che sono
nelle tue braccia.

TONI

Vivevo in un mondo
di ombre anonime,
dove nessuno aveva un volto
tranne me solo.
Ero me stesso
ma cos'erano loro
se non un mio sogno?
Ma poi sei venuta
e il giorno si aprì.

ELISABETTA

Vivevo in un mondo
di ombre anonime,
per tutti c'erano facce,
tranne me sola.
Loro erano loro stessi,
ma io cos'ero,
se non un loro sogno?
Ma poi sei venuto
e il giorno si aprì.

TONI e ELISABETTA

Gioia! Gioia! Alfine
esser vivi
in un mondo vivo
dove invece del silenzio
il cuore che piange

segue nota 19

si infiamma gradualmente fino a sfociare in uno spasmodico fremere orchestrale di trilli (da b. 43) quando gli amanti inneggiano eccitati alla gioia nella condivisione degli affetti, prima di stemperarsi in una coda di incantevole languore (*Tempo giusto* – $\frac{12}{8}$) nel momento in cui Toni pretende che la ragazza abbandoni subito l'amante. La ferma rimostranza di Elizabeth, che sopra un quieto fondale accordale di archi (*Recitativo-Calmo* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 68) declina la richiesta per non turbare così crudelmente il poeta, basta a calmare l'intrepido spasimante. La riapparizione dell'andamento imitativo udito in apertura di scena tra i due strumenti ad arco suggella il nuovo abbraccio riconciliatorio della coppia, sorpresa però da un'inorridita contessa che, richiamato il dottore sopra un assordante arpeggio del pianoforte, si premura di chiarire la questione su due piedi al ritmo di una buffa marcetta di tamburi e piattati, così da non disturbare l'attività del protagonista (*Marcia* – $\frac{4}{4}$, da b. 76).

Hears another
Heart reply
And know that we
Are not alone.

TONI

Farewell the darkness, hail the shining day!
Our world awaits us and forbids delay.
Let us go now!

ELIZABETH

Would that we could, but I
Owe him his right to hear me say good-bye.

TONI

Say it at once, then. I shall go and wake him.

ELIZABETH

Not yet. It would be cruelty to take him
So unawares. Be patient. Let me find
The moment. Love should teach us to be kind.

*(They embrace)*CAROLINA *(enters weakly middle right, sees them and screams)*

Doctor! Quickly! Come! Look there!

(Doctor enters hurriedly right front; Carolina points at the couple, who have moved quickly but unabashedly away from each other; to Toni and Elizabeth)

Aren't you ashamed? Surely the Master ...

TONI

Please let me explain. We love each other.

CAROLINA

Rubbish! Thank goodness I got up in time
To take steps to stop this nonsense.

(To Doctor)

You speak to him; I'll talk to her.
We'll settle this like sensible people
Quickly and quietly. At quarter past four
He'll be coming down.

(To Elizabeth)

You come with me.

II. SENSIBLE TALK

(Elizabeth shrugs her shoulders lightly and goes out to the terrace followed by Carolina. There she goes to the railing and stares out into space, keeping her back to Carolina. The men remain in the parlor, downstage)

DOCTOR

You don't know what you're doing.

ascolta un altro
cuore che risponde
e sa che noi
non siamo soli.

TONI

Addio oscurità, salve giorno luminoso!
Il nostro mondo ci aspetta senza indugio.
Andiamo ora!

ELISABETTA

Anch'io vorrei. Ma
gli devo il diritto di sentirmi dire addio.

TONI

Diglielo subito allora. Vado a svegliarlo.

ELISABETTA

Non ancora. Sarebbe crudele informarlo
così impreparato. Pazienta un poco. Lasciami trovare
il momento. L'amore insegna gentilezza.

*(Si abbracciano)*CAROLINA *(entra lentamente dalla porta centrale a destra. Li vede e lancia un grido)*

Dottore! Presto! Venga! Guardi qua!

(Il Dottore entra in fretta dalla prima porta a destra; Carolina addita la coppia che si è separata rapidamente ma senza mostrare impaccio; a Toni ed Elisabetta)

Non vi vergognate? Certamente il Maestro...

TONI

Per piacere mi lasci spiegare. Noi ci amiamo.

CAROLINA

Sciocchezze! Grazie a Dio mi sono alzata in tempo
per fare in modo di fermare questa assurdità.

(Al Dottore)

Gli parli; io parlerò a lei.

Sisteremo tutto come gente di buonsenso,
in fretta e senza chiasso. Alle quattro e un quarto
lui scende.

(A Elisabetta)

Lei venga con me.

II. CONVERSAZIONE DI BUON SENSO

(Elisabetta scuote lievemente le spalle ed esce sulla terrazza seguita da Carolina. Qui si avvicina alla ringhiera e guarda nello spazio, volgendo le spalle a Carolina. Gli uomini rimangono nella sala sul proscenio)

DOTTORE

Non sai che cosa stai facendo.

TONI	I know this. ²⁰ Love has filled my life with glory. What else matters?	TONI Sì lo so: l'amore ha riempito la mia vita. Che altro importa?
DOCTOR	What of your future?	DOTTORE Che sarà del tuo futuro?
TONI	She is my future.	TONI È lei il mio futuro.
CAROLINA	Fräulein. I'm waiting To hear whatever you have to say.	CAROLINA Signorina, sto aspettando di sentire quel che ha da dirmi.
DOCTOR	It's no good, boy. Your Godfather ...	DOTTORE Non va bene, ragazzo. Il tuo padrino...
TONI	The Master! The Master! It makes me sick! What the world needs are warmer hearts, Not older poets.	TONI Il Maestro! Il Maestro! Che nausea! Il mondo ha bisogno di cuori ardenti, non di vecchi poeti!
CAROLINA	You have your place here As we all have.	CAROLINA Lei ha il suo posto qui, come tutti noi.
DOCTOR	How can you marry A woman whom the whole world knows Was your Godfather's mistress.	DOTTORE Come puoi sposare la donna che tutti conoscono come l'amante del tuo padrino?
CAROLINA	You're untrue to your trust! You've betrayed the Master!	CAROLINA Non ha svolto la sua missione, ha tradito il Maestro!
DOCTOR	You must face facts.	DOTTORE Affronta la realtà.
TONI	And the fact is You hate Elizabeth. You hate love. I don't believe you loved Mother. Did you marry her for her money and breeding?	TONI E la realtà è che tu odi Elisabetta, perché tu odi l'amore. Non credo che tu amassi la mamma. L'hai sposata per interesse?
DOCTOR	Don't!	DOTTORE Che dici?

²⁰ *Mosso, irrequieto* – 2/4.

Sottoposti alle dure reprimende di Carolina e Reischmann, i giovani oppongono le ragioni del cuore all'aridità esistenziale di chi ha sacrificato tutto al seguito di un vate megalomane e disumano in un violento scontro verbale che trasforma ben presto gli inflessibili censori in vittime svergognate. Con un incandescente sillabato vivificato dai corruschi bagliori che pervadono il tessuto sonoro è Toni a scagliarsi per primo contro il genitore in un crescendo di accuse. Soltanto la memoria della madre pone finalmente un freno alla brutale ribellione del giovane, spingendo il padre ad esternare una nobiltà d'animo che pare sincera. Aggredita con insolenza dalla segretaria di Mittenhofer che arriva a insultarla rinfacciandole la promiscuità sessuale, Elizabeth tace fino alla fine della scena quando, con tono volutamente controllato, rimbecca l'avversaria rammentandole la deprecabile ruffianeria e costringendola a un'umiliante ritirata, commentata da una frase del corno inglese che trasuda livore (*Più mosso*, bb. 147-150). L'orologio suona nuovamente.

TONI

Did you? She's dead now.
You can tell me the truth.

DOCTOR

Toni, how can you!

CAROLINA

Must I remind you that the Master has his work?

TONI

I shouldn't have said that. I'm sorry. Forgive me!

CAROLINA

He's not to be upset! He's not to be worried!

DOCTOR

When I lost her, Toni, I longed to die.
All I want is to see you happy,
The sort of son she would have hoped for.

CAROLINA

How often has this happened before?

DOCTOR

Elizabeth is nice, but she's not for you.

CAROLINA

The truth, please!

DOCTOR

Toni, I know

I'm a foolish and fussy old father at times,
But you mean so much to me.

CAROLINA

I command you to answer!

DOCTOR

God bless you, my boy.
(Exits slowly downstage right)

CAROLINA

Go on!

Speak, you slut!

(Elizabeth, barely controlling her temper, turns around to face Carolina and, in a deliberately even tone of voice, finally answers her)

ELIZABETH

You spoke of my place.

Aren't you, Gräfin, forgetting yours?
Or did you hire me? Is it your job
To procure for the Master? Excuse my asking.

(Carolina looks her full in the face a moment and then turns and walks to the back of the terrace. Chime)

TONI

Vero? Ora è morta.
Puoi dire la verità.

DOTTORE

Toni, come puoi!

CAROLINA

Devo ricordarle che il Maestro ha il suo lavoro?

TONI

Non dovevo dirlo. Mi spiace. Perdona!

CAROLINA

Non deve essere turbato né tormentato!

DOTTORE

Quando la persi, Toni, volevo morire.
Ora voglio solo vederti felice,
un figlio come lei voleva.

CAROLINA

Quante volte è successo prima?

DOTTORE

Elisabetta è cara, ma non è per te..

CAROLINA

La verità, per favore!

DOTTORE

Toni, lo so

di essere a volte un padre sciocco e noioso,
ma tu sei molto per me.

CAROLINA

Mi risponda: glielo ordino!

DOTTORE

Che Dio ti benedica.
(Esce lentamente dalla prima porta a destra)

CAROLINA

Andiamo!

Parli, sguadrina!

(Elisabetta, controllandosi a stento, si volta per affrontare Carolina e finalmente le risponde con un tono di voce volutamente inespessivo)

ELISABETTA

Lei parla di me,
però si dimentica di lei.
Mi ha preso forse ad ore? Il suo lavoro
è fare la ruffiana del Maestro? Perdoni la domanda.

(Carolina la fissa in volto un momento, poi si gira e cammina verso il fondo della terrazza. Pendola)

III. EACH IN HIS PLACE

ELIZABETH

False, father, false to you!²¹
 Untrue! Insane!
 Falsely I made
 An idol of a vain
 Ignoble child,
 Falsely believed
 Your spirit dwelt in him,
 By lust, by vanity deceived.
 False to the bone. Defiled!
 How shall I atone
 For having so betrayed your love?

TONI

Cold, cold,
 The glittering ball of the world;
 Strong, strong,
 The rich, the righteous, the old:
 Blind, blind
 To what is lovely, true and kind;
 Deaf, deaf
 To the artless cry of the heart;
 All, all
 Conspire to quench the fire of love.

(Carolina enters the parlor back right and approaches Toni)

III. CIASCUNO AL SUO POSTO

ELISABETTA

Falsa, padre, verso di te!
 Mendace, pazza!
 Sbagliando ho fatto
 un idolo di un indegno,
 sciocco bambino!
 Sbagliando ho creduto
 che il tuo spirito visse in lui,
 attratta dalla vanità, dal piacere.
 Falsa fino all'osso! Viziata!
 Come pagherò
 per avere tradito il tuo amore?

TONI

Fredda, fredda
 è la splendida palla del mondo;
 Forte, forte
 il ricco, il virtuoso, il vecchio:
 cieco, cieco
 per ciò che è grazioso, vero e gentile;
 sordo, sordo
 al richiamo spontaneo del cuore!
 Tutti, tutti
 vogliono uccidere l'amore.

(Carolina entra nella sala dal fondo e si avvicina a Toni)

²¹ *Appassionatamente* – $\frac{3}{4}$.

Un indemoniato altalenare di arpeggi del pianoforte irrompe ruvidamente a materializzare la rabbia nei confronti dell'ingombrante e vacuo poeta che la coppia di innamorati sfoga in un duetto costruito a partire da due *a parte*. Costantemente proiettate verso il registro acuto, le linee vocali si incaricano di simboleggiare una comune aspirazione alla libertà che si esplica in una fugace sezione estranea al contesto sonoro circostante (*Meno mosso*, bb. 174-180) nella quale le due voci si librano in una dimensione senza tempo al di sopra di un impalpabile rinforzo orchestrale – si osservi inoltre che la melodia di Elizabeth ricorda molto da vicino il motivo di Toni (cfr. es. 3):

ESEMPIO 9 (II.3, bb. 174-180)

Meno mosso

Elizabeth

How shall I atone for having so betrayed your love? _____

Toni

all, all _____ conspire to quench the fire of love. _____

Metodica nell'attenersi con scrupolo assoluto al programma giornaliero dello scrittore, Carolina fa quindi un brusco rientro in scena per avvertire Toni con un acceso *Sprechgesang* (*Recitativo-Meno mosso* – $\frac{6}{4}$, da b. 189) che la decisione riguardo al suo atteggiamento nei confronti di Elizabeth non può aspettare: è l'ora in cui Maestro sorseggiava del tè.

CAROLINA

If you want Elizabeth, she's waiting for you.
 You'll find her on the terrace. You better both
 Make up your minds what you mean to do
 And fast. It's time for the Master's tea.

IV. THE MASTER'S TIME

(Chime. During the foregoing, servants have brought in a tea table from downstage right, and exited. Carolina inspects it briefly, adjusts a few things on it, and withdraws backstage. Toni goes out to join Elizabeth. A moment after the chime, Mittenhofer enters from his rooms and quickly and quietly settles down to a substantial tea, ignoring everything but his food)

ELIZABETH (*furiously*)

You were right.²²
 Take me away,
 Somewhere, anywhere,
 I don't mind,
 But now, out of this place:
 I cannot face
 Another day.
 Let our Gräfin find
 Someone more suitable,
 Respectable, dutiful:
 There must be plenty
 Of nice wellbred girls under twenty
 Who would jump at her offer
 Of board and bed with Herr Mittenhofer.

MITTENHOFER (*looks up from his tea for a moment, turns his head, and notices Carolina*)

Glad to see you up again. You ought to eat more and work less.

(Carolina comes forward and stands by the tea table)

CAROLINA

Se cerca Elisabetta, la sta aspettando.
 La troverà sulla terrazza. Farestes meglio tutti e due
 a dirci subito le vostre intenzioni.
 E presto: è l'ora del tè per il Maestro.

IV. L'ORA DEL MAESTRO

(Pendola. Nel frattempo i camerieri hanno portato in sala un tavolino per il tè dalla prima porta a destra e sono usciti. Carolina esamina rapidamente il tutto, lo sistema meglio e si ritira sullo sfondo. Toni esce per raggiungere Elisabetta. Un momento dopo il suono della pendola, Mittenhofer entra in scena dalla sua stanza e lentamente si appresta a prendere un buon tè, ignorando ogni cosa eccetto il suo cibo)

ELISABETTA (*con furia*)

Avevi ragione.
 Portami via,
 via, dove vuoi,
 non importa,
 ma subito, fuori di qui:
 non potrei passare
 un altro giorno.
 Lasciamo che la Contessa trovi
 un'altra più adatta,
 servizievole, obbediente:
 ci saranno molte
 ventenni graziose e bene educate,
 ben felici della sua offerta
 di vitto ed alloggio col signor Mittenhofer.

MITTENHOFER (*alza lo sguardo dal tè per un momento, gira il capo e vede Carolina*)

Molto lieto di rivederla. Dovrebbe mangiare di più e
 [lavorare meno.

(Carolina avanza e si ferma vicino al tavolo)

²² *Mosso, irrequieto* – $\frac{6}{8}$ – $\frac{3}{4}$.

Mentre il giovane ha appena il tempo di udire lo stizzito sfogo di Elizabeth che, raddoppiata dal violino su una nervosa figurazione dei timpani cui seguono reiterati squilli degli ottoni con sordina, comunica allo spasimante di essere ormai decisa a mollare lo scrittore, la zelante assistente è già accostata al tavolo dove siede il Maestro per svelargli il tradimento dell'amante. Il 'quartetto' che ne scaturisce, seppur risolto su un unico piano musicale percorso da un grazioso inciso di semicrome dato in consegna a chitarra, arpa e clarinetto (*Allegretto con grazia* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{3}{8}$ – $\frac{4}{4}$, da b. 213), si svolge su un doppio binario scenico-drammatico che coinvolge le rispettive coppie di personaggi. Da un lato i giovani amanti in terrazza, ancora indecisi sul da farsi fino a quando Elizabeth decide con fermezza di affrontare da sola la delicata spiegazione con Mittenhofer; dall'altro il baritono che, stuzzicato dalle velate insinuazioni della contessa, le conferma deridendola – e dall'orchestra emerge all'istante uno spensierato motivo del clarinetto (da b. 261) – di aver già intuito da tempo la *liaison dangereuse*:

ELIZABETH
Kiss me!

ELISABETTA
Baciami!

segue nota 22

ESEMPIO 10 (II.4, bb. 260-267)

Mittenhofer

sfz *gliss.* *p* *p cresc.*

Well? — I didn't want to tell you, but... You're longing, I can see,

Cl. *molto cantabile* *p*

Pf. *f* *sf* *p* *sfp* *cresc.*

Pf. Arpa *subito* *Trbn.*

— to tell me a-bout her and To-ni. Well, that's hardly news to me.

Fl. *Fag.*

Cor. ing. *f* *Cor. sf* *f* *sf*

Ostentando una calma apparente manifestata dalle chiare venature tonali della scrittura musicale, il protagonista prega Carolina di invitare Elizabeth a raggiungerlo nella *hall* (*Tempo primo* – $\frac{3}{4}$, da b. 276), compito che la donna assolve con la consueta dose di falsa cordialità sopra un rapido sillabato cadenzato da secchi sforzati di ottoni, timpani e pianoforte (*Recitativo* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{7}{4}$ – $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{4}$). Con decisione la giovane si avvia infine al confronto con il Maestro tradito, scortata dal tema di questi che si espande nel registro grave dell'orchestra in tutta la sua minacciosità (da b. 297). L'orologio batte un altro tocco.

CAROLINA

I'm not hungry.

TONI

Careful!

MITTENHOFER

Where is our ex-prophetess?

CAROLINA

In the Gasthaus, I imagine, drinking schnaps and playing skat. Naturally, the guides all cheat her, but she likes it.

MITTENHOFER

So! That's that.

TONI

Aren't you going to tell him?

MITTENHOFER

When I cannot write, I find

Food the only consolation.

ELIZABETH

Toni, what a filthy mind

That old woman has. Let *her* give the information.I must not derange his schedule. *I* must not forget my station.

TONI

Still, I think we ought to tell him ...

CAROLINA

Master, don't you think you
[really needPeace and solitude? How can you work or concentrate or read
Properly when certain people ...MITTENHOFER (*sharply*)Certain people? I detest^{ix}

Sly insinuations! Who?

TONI

And don't you think it would be best

If you talked to father?

MITTENHOFER

Elizabeth, of course, for one.

Who else?

TONI

He's so upset and worried. I'm, you see, his only son.

MITTENHOFER

Well?

CAROLINA

Non ho fame.

TONI

Attenta!

MITTENHOFER

Dov'è la nostra ex profetessa?

CAROLINA

All'osteria suppongo, a bere grappa e a giocare a carte. Le guide barano, ma lei è contenta.

MITTENHOFER

Ah! È così.

TONI

Allora non glielo dici?

MITTENHOFER

Quando non scrivo
soltanto il cibo mi dà consolazione.

ELISABETTA

Toni, che animo basso ha quella vecchia. Facciamoglielo
dire a lei. Devo salvare il suo programma!

Non scordare la mia posizione!

TONI

Eppure penso che dovremmo dirglielo...

CAROLINA

Maestro, non ha bisogno
di pace e solitudine?Come fa a lavorare e concentrarsi
davvero con certa gente...MITTENHOFER (*bruscamente*)Certa gente? Detesto
le insinuazioni! Chi?

TONI

Non credi che sarebbe meglio
se tu parlassi a papà?

MITTENHOFER

Elisabetta, ovviamente! Per prima.
Chi altro?

TONI

È così sconvolto e preoccupato. Io sono, vedi, il suo unico
figlio.

MITTENHOFER

Ebbene?

^{ix} «hate» / «odio».

CAROLINA

I didn't want to tell you, but ...

MITTENHOFER

You're longing, I can see,

To tell me about her and Toni. Well, that's hardly news to me.

CAROLINA

Kissing him in public places!

MITTENHOFER

Better than behind locked doors!

CAROLINA

But what are we to do?

ELIZABETH

Oh, Toni ...

MITTENHOFER

Let the children play,
[of course.

ELIZABETH

Must we talk so much?

CAROLINA

But, Master ...

MITTENHOFER

Since you have no sense of
[taste,

Ask Elizabeth to join me. These muffins are too good to waste.

TONI

Darling!

ELIZABETH

No. You wouldn't kiss me when I asked you. Now I don't
Feel like kissing anyone!MITTENHOFER (*picking up crumbs from the table and popping
them into his mouth*)She will ... she won't ... she will ... she
[... won't ...*(Carolina, at Mittenhofer's request, has gone out to the terrace.
There she approaches the couple with exaggerated cordiality)*

CAROLINA

Excuse my interrupting what must be
An important conversation. The Master says that he
Would like Elizabeth to join him now at tea.
I didn't tell him anything.*(She leaves them, re-enters the parlor, picks up some things from
the desk, and exits into Mittenhofer's room)*

TONI

Let me

Come with you.

CAROLINA

Non volevo dirlo, ma...

MITTENHOFER

Lei vuole, è chiaro,
parlarmi di lei e Toni. Ma non sono novità per me.

CAROLINA

Baciarlo in luogo pubblico!

MITTENHOFER

Meglio che di nascosto!

CAROLINA

Ma che dobbiamo fare?

ELISABETTA

O Toni...

MITTENHOFER

Lasciare giocare i ragazzi, è ovvio.

ELISABETTA

Dobbiamo proprio parlare così tanto?

CAROLINA

Ma, Maestro...

MITTENHOFER

Visto che non ha molto tatto chiedi
a Elisabetta di raggiungermi.

Non posso abbandonare queste paste.

TONI

Amore!

ELISABETTA

No. Non hai voluto darmi un bacio quando te l'ho
chiesto;

ora non mi sento di baciare nessuno!

MITTENHOFER (*raccogliendo le briciole dal tavolino e lan-
ciandosele in bocca*)

Vuole... non vuole... vuole... non vuole...

*(Carolina, alla richiesta di Mittenhofer, è uscita sulla ter-
razza. Qui si avvicina alla coppia con esagerata cordialità)*

CAROLINA

Scusate se interrompo
l'importante conversazione. Il Maestro chiede
a Elisabetta di prendere il tè con lui.
Non gli ho detto nulla.*(Li lascia, rientra nella sala, raccoglie qualcosa dal vassoio
ed esce per andare nella stanza di Mittenhofer)*

TONI

Lascia
che venga anch'io...

ELIZABETH

No! I've questions of my own
To settle. I must handle them alone.

(Chime. Elizabeth goes in to join Mittenhofer; Toni sits on the
terrace in a deckchair, his back to the audience)

ELISABETTA

No! Sono questioni personali.
Devo discuterle da sola.

(Pendola. Elisabetta va a raggiungere Mittenhofer; Toni si
siede su una sdraio in terrazza con la schiena rivolta al
pubblico)

V. PERSONAL QUESTIONS

MITTENHOFER

Sit down, dear child.²³
Are you cross with me?

ELIZABETH

No. Not cross.

V. QUESTIONI PERSONALI

MITTENHOFER

Siedi, cara.
Sei arrabbiata con me?

ELISABETTA

No. Non arrabbiata.

²³ Calmo – $\frac{4}{4}$ – $\frac{3}{4}$.

Introdotta da un mellifluo intervento del corno solo (da b. 305) su cui Mittenhofer accoglie l'amante in procinto di lasciarlo,
ESEMPIO 11 (II.5, bb. 305-309)

Mittenhofer

But — you were, — weren't - you, my dear, — an - gry with me for my

Cor.

p dolce

an ger at you when you told Hil-da a-bout her hus-band?

Trbn.

sf p

sord. di legno

Tr. sf p

sord. di legno

la scena è in realtà un esteso monologo del protagonista che per la posizione centrale nella struttura drammaturgica si configura quale estrinsecazione della sostanza concettuale e morale dell'opera. Nel personificare un artista che, pur con molta consapevolezza, vive prevalentemente in funzione della sua ispirazione a cui sacrifica con cinismo ogni sentimento e relazione personale, l'eroe diventa infatti incarnazione del rapporto che regola arte e vita, immaginazione e realtà in un dissidio insanabile che tutto annienta. Come mossa iniziale di una tattica spregiudicata, dispiegata in un esordio dialogico (*Mosso-Più mosso*, da b. 317) dove la distanza delle posizioni è riflessa simbolicamente nella netta differenziazione timbrica del materiale orchestrale – archi per Elizabeth, fiati, arpa e contrabbasso per Mittenhofer –, lo scrittore chiama dapprima in causa il suo duro intervento contro di lei, che informando Hilda della morte del marito è stata causa involontaria dell'interruzione delle visioni della vedova –, dissimulando un'autocommiserazione

MITTENHOFER

But you were, weren't you, my dear,
Angry with me for my anger at you
When you told Hilda about her husband?

ELIZABETH

It wasn't your anger at me I minded:
I thought you unjust to her.

MITTENHOFER

And you were right,
I was unjust. And why?

ELIZABETH

Why? Because you only
Thought of yourself
As you always do.

MITTENHOFER

No, there you make a mistake.
I was angry for the sake
Of an unmade verse
Crying out to be made.

ELIZABETH

But, surely you ought
To have put her good
Before any thought
Of what she could give.
You, of all people, should.
Haven't you taught
My whole generation
That the deadly sin
Is lack of imagination?

MITTENHOFER

You are right, of course.
Once again I'm made to learn
That in the end
A poet must depend
On no one but himself.
For to-day, my dear,
My lovely Muse, I hear
Through the words in which you plead
For an old woman
The voice of your young need,
Your heart calling me:
"Let Elizabeth go free!"

MITTENHOFER

Ma tu eri, non è vero, mia cara,
arrabbiata con me perché mi ero adirato
quando hai raccontato a Hilda di suo marito?

ELISABETTA

Lo ero ma non per quel motivo:
perché eri ingiusto con lei.

MITTENHOFER

Hai ragione.
Sì, ero ingiusto. E perché?

ELISABETTA

Perché? Perché pensavi solo
a te stesso,
come fai sempre.

MITTENHOFER

No. Qui commetti un errore.
Ero adirato per amore
di un verso non riuscito
che chiedeva giustizia.

ELISABETTA

Comunque dovevi
esser buono con lei
prima di pensare
a quanto avrebbe potuto darti.
Tu più degli altri, dovresti esserlo.
Non hai insegnato
alla mia generazione
che è peccato mortale
la mancanza di immaginazione?

MITTENHOFER

Hai ragione senza dubbio.
Ancora una volta io devo imparare
che dopo tutto
un poeta bisogna
che dipenda solo da se stesso.
Perché oggi, mia cara,
mia incantevole musa, io sento
dalle parole con cui difendi
una vecchia
la voce del tuo giovane
cuore che grida:
«Lascia libera Elisabetta!»

segue nota 23

che scardina con facilità le deboli difese dell'interlocutrice, del tutto bisognosa di una figura paterna, relegandola al ruolo di semplice spettatrice (*Avanti-sub[ito] Largamente-Poco meno-Un poco meno mosso*, da b. 332).

ELIZABETH

No! No!^x

I wasn't thinking of myself.

MITTENHOFER

Weren't you, my dear?

ELIZABETH

But what should I want

To be free for,

To be free from?^x

MITTENHOFER

Free for?²⁴

Do we ever know that?

Free from?

From what would you be free?

Well, first of all, from me.

Let me do what you say

I ought to do,

Put myself in your place.

Now whom do I see

Facing me?

A booming old bore

Who repeats his stories,

A spoiled child

Who stamps and screams

When his will is crossed;

And then – oh dear! –

The atmosphere

Surrounding him,

The adoration, the fuss:

How ridiculous,

How humorless

It looks to you,

Doesn't it? Yes.

Nevertheless,

Believe it or not,

I need all this

ELISABETTA

No! No!

Io non pensavo a me stessa.

MITTENHOFER

Davvero, mia cara?

ELISABETTA

Ma cosa dovrei desiderare,

per che cosa essere libera?

E da che cosa?

MITTENHOFER

Per che cosa?

Lo sappiamo noi questo?

Da che cosa?

Da che cosa vorresti essere libera?

Beh, anzitutto, da me.

Lasciami fare ciò che dici

dovrei fare,

mettermi al tuo posto.

Ora: chi vedo

dinnanzi a me?

Un vecchio noioso

che ripete le sue storie,

un bambino viziato

che strepita e urla

quando lo contraddicono;

e poi – oddio –

l'atmosfera

che lo circonda,

l'adorazione, le smancerie:

quanto ridicolo

e privo di senso

ti sembra tutto ciò

non è vero? Sì:

ciò nonostante,

che tu lo creda o no,

ho bisogno di tutto questo

^x Nella versione rivista nel 1987, Henze sopprime le parti dei due interlocutori, mantenendone le linee vocali che affidò al flauto (Elizabeth) e al corno (Mittenhofer).

²⁴ *Adagio* – $\frac{4}{4}$.

Intuendo di essere oramai sul punto di perdere in un colpo solo le muse della sua arte decadente, l'uomo prosegue quindi la sua subdola recita con un energico assolo drammatico svolto lungo un affastellato trascolorare di emozioni false e tendenziose. Celandosi sotto un velo di mestizia senile, il baritono indossa retoricamente i panni della sua interlocutrice, ma rileva l'assoluta necessità dell'ambiente adulatorio del quale si è circondato (*Mosso-Calmo-Meno mosso* – $\frac{4}{8}$, da b. 359) – e negli incisi compiacenti di sassofono e clarinetto basso pare proprio di percepire le voci di dottore e contessa (bb. 366-369) –, ai fini di preservare la «genuinità» dell'ispirazione poetica. Il compiersi dell'atto creativo è illustrato invece in una tumultuosa sezione (*Molto irrequieto* – $\frac{4}{4}$, da b. 376) che culmina in un'isterica esplosione del *tutti*, metafora quanto mai icastica dell'ansia per un'esistenza dedita solamente al culto di se stessi.

To protect and save
 The tiny store
 Of what within
 Is genuine.
 You, dear, I know,
 Read with perception,
 But you cannot know,
 Have any conception
 Of what it is like
 To be a poet,
 Of what it means
 Never, never
 To feel, to think, to see, to hear,
 Without reflecting: “Now,
 Could I use that somehow?
 Would it translate
 Into number and rhyme?”
 Until in time
 One no longer knows
 What is true and false
 Or right and wrong.
 Only what goes
 And won’t go into song.
 Now do you see²⁵
 Why I so often
 Fail other people,
 Yes, even you?
 But there I go
 Performing again.
 Shall I never learn to stop it?
 Elizabeth, my dear,
 Forgive me!

ELIZABETH

It is I
 Who need forgiveness,
 How unjust I have been!

MITTENHOFER

Only promise me this:
 If ever you wish to go away ...

per proteggere e salvare
 quel poco
 di genuino
 che c’è in me.
 Tu cara, lo so,
 leggi con acume,
 ma non puoi sapere,
 non puoi capire
 che vuol dire
 essere un poeta!
 Quello che significhi
 mai, mai
 sentire, pensare, vedere, udire
 senza domandarsi: «ora questo
 posso usare in qualche modo?
 Si adatterà
 all’accento e alla rima?»
 Finché alla fine
 non si sa più
 ciò che è vero o falso,
 giusto o sbagliato.
 Solo ciò che va
 o non va in poesia.
 Ora capisci
 perché così spesso
 deludo gli altri,
 sì, anche te?
 Ma ora sto
 recitando di nuovo.
 Quando imparerò a non farlo?
 Elisabetta, mia cara,
 perdonami!

ELISABETTA

Ma sono
 io da perdonare,
 sono stata tanto ingiusta!

MITTENHOFER

Promettimi solo questo:
 se mai volessi andartene...

²⁵ *Calmo* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$.

Certo infine di aver colto nel segno, il poeta torna alle blandizie iniziali – e si noti la ricomparsa al corno della stessa frase sulla quale Mittenhofer aveva dato inizio alla conversazione (da b. 413) – e quale consumato uomo di spettacolo conclude il suo imbarazzante *mea culpa* implorando il perdono della donna e convincendola a desistere da propositi bellicosi. Un etereo scampanello orchestrale, affidato a *dolcissimi* armonici di archi e chitarra sopra una soffice tela accordale di arpa, celesta e vibrafono (bb. 418-420), certifica l’avvenuta ‘trasfigurazione’ di Elizabeth che, dopo aver ricevuto un casto bacio dall’amante ritrovato, si scusa con Carolina per le incomprensioni precedenti (*Tempo giusto-Recitativo-Presto*, da b. 424). L’orologio batte ancora un colpo.

ELIZABETH

I don't!

MITTENHOFER

Not now, perhaps.
But sooner or later
You will, and then
You must tell me. Promise?

ELIZABETH

I promise.

MITTENHOFER

Then all is well.

CAROLINA (*re-enters from Mittenhofer's room*)

Your room has been aired and is ready for you.
There's clean foolscap. It's Five nearly.

(Mittenhofer rises and kisses Elizabeth on the forehead)

MITTENHOFER

Bless you, my child.

(Mittenhofer exits to his room. Servants come in right front and remove the tea table)

ELIZABETH

Carolina, I'm sorry I upset you.

CAROLINA

You

Upset *me*? Kindly mind
Your own troubles, and don't try
To poke your nose into those of others.
(Carolina exits right center. Chime)

VI. THE TROUBLES OF OTHERS

ELIZABETH

My own, my own, the little planet flies,²⁶
The snow-flake falls through ever colder years:
My own, upon a human cheek it dies
Not in its own but in another's tears.

TONI (*comes in timidly from the terrace*)

Did you tell him?

ELISABETTA

Non voglio!

MITTENHOFER

Non ora, forse.
Ma presto o tardi
lo vorrai e allora
devi dirmelo. Prometti?

ELISABETTA

Prometto.

MITTENHOFER

Così va bene.

CAROLINA (*rientra dalla stanza di Mittenhofer*)

È stata cambiata l'aria alla sua stanza. Ora è pronta.
C'è della carta bianca. Sono quasi le cinque.

(Mittenhofer si alza e bacia Elisabetta sulla fronte)

MITTENHOFER

Ti benedico, mia cara.

(Mittenhofer va in stanza. Entrano camerieri dalla porta a destra e levano il tavolo da tè)

ELISABETTA

Carolina, mi dispiace di averla turbata.

CAROLINA

Lei

turbare me? Per favore si occupi
dei suoi guai e cerchi di non
mettere il naso in quelli degli altri.
(Carolina esce dalla porta centrale a destra. Pendola)

VI. I GUAI DEGLI ALTRI

ELISABETTA

I miei guai, i miei guai... come un piccolo pianeta vola
il fiocco di neve, cade attraverso anni sempre più freddi...
i miei guai... e muore su una guancia umana,
non nelle sue, ma nelle lacrime di un altro.

TONI (*entra timidamente dal terrazzo*)

Gliel'hai detto?

²⁶ *Dolce e piano* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{6}{8}$.

Vanificata nelle sue intenzioni e respinta sdegnosamente dalla contessa, che le intima di occuparsi dei propri affari piuttosto che «ficcare il naso in quelli degli altri», il soprano sprofonda in uno stato di malinconia profonda che palesa in una breve aria dall'andamento lento, con un accompagnamento trasparente, quasi incorporeo, tutto nel registro medio-acuto:

VII. WHAT MUST BE TOLD

ELIZABETH

No.

TONI

But, dear, why not?²⁷
One of us must, after all.

ELIZABETH

After all, perhaps there is nothing
To tell. What could I tell him?
Nothing he doesn't know already:
And what do we know, Toni,
About each other?

TONI

We know – we know
We love each other.

VII. CHE COSA DEVE ESSERE DETTO

ELISABETTA

No.

TONI

Ma cara perché?
Uno di noi deve, dopotutto.

ELISABETTA

Dopotutto forse non c'è niente
da dire. Che potrei dirgli?
Nulla che non sappia già.
E che sappiamo, Toni,
l'uno dell'altro?

TONI

Sappiamo, sappiamo
che ci amiamo.

segue nota 26

ESEMPIO 12 (II.6, bb. 435-438)

Dolce e piano

Elizabeth

My own, my own

Vibr.
Cel.
Mandol.
Fl. c. a.

Vla
Vlc.
Arpa
Chit.

Nulla è rimasto della dignitosa fermezza esibita poc'anzi nei confronti dell'odiosa segretaria di Mittenhofer, se non un cupo sgomento di fronte all'inanità dell'agire umano che l'opprimente scrittura omoritmica orchestrale si incarica di acuire. Modellato su un testo esemplare nel suo ermetico simbolismo, il brano si dipana quale spossato lamento scandito da sequele accordali di chiaro impianto tonale – il dolente *incipit* melodico di quattro note fu poi citato da Henze nella sua *Quinta Sinfonia* –, che sfocia in un esteso postudio strumentale (da b. 455) condotto dal violino, appendice sonora quanto mai efficace di una sofferta meditazione che le parole non riescono a esprimere.

²⁷ *Mosso, a piacer dei cantanti* – $\frac{5}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{4}$.

L'ingresso di Toni, ansioso di conoscere l'esito del confronto di Elizabeth con lo scrittore, dà il colpo di grazia al già fragile equilibrio della donna che, incalzata dal fuoco di fila di domande del fidanzato, ritratta la propria fuga. Svolta secondo un declamato di grande evidenza drammatica, la scena è vivificata – qui più che altrove – dalla pervasiva sonorità delle percussioni, sfruttate quale *trait d'union* per ricordare gli interventi dei personaggi in un crescendo emotivo che culmina con un inesorabile ostinato di tam-tam durante il quale il giovane, incurante delle minacce della vestale Carolina, decide di prendere l'iniziativa dirigendosi furente verso lo studio di Mittenhofer (*Agitato*).

ELIZABETH

Do we?
I know I loved my father. Then I thought
I loved your Godfather, then ...

TONI

Elizabeth, your voice is so strange. What
Has happened? You're not yourself.

ELIZABETH

Perhaps not. Perhaps I never was.
Was I myself when I dreamed
Of becoming his mistress?

TONI

Please don't!

ELIZABETH

The dream can true, didn't it,
Like in the fairy tales. The goose-girl
Won her Prince. She was supposed
To live happily ever after.
But something happened.

TONI

The spell
Of the old sorcerer was broken,
That's what happened.

ELIZABETH

She was bored;
You came...

TONI

The moment the shepherd boy
Beheld the Princess, he knew
He would love her forever ...

ELIZABETH

She thought
She heard him say he loved her.
Did you say that, or was she under
A new spell?

TONI

Do you love me
Or don't you?

ELIZABETH

Toni, dear, please listen.
I don't think I can leave him.

TONI (*whispering*)

What do you mean?

ELIZABETH

Try to understand.

ELISABETTA

Credi?
Io so che ho amato mio padre. Poi ho pensato
di amare il tuo padrino, poi...

TONI

Elisabetta, la tua voce è strana.
Che è successo? Non sei più tu.

ELISABETTA

Forse no. Forse non lo sono mai stata.
Ero io quando sognavo di diventare
la sua amante?

TONI

Ti prego!

ELISABETTA

Il sogno si è avverato
come nelle favole. La fanciulla
ha conquistato il suo principe. Doveva vivere
per sempre felice e contenta.
Ma è successo qualcosa.

TONI

L'incanto
del vecchio stregone si è infranto.
Questo è successo.

ELISABETTA

Era stanca;
tu sei venuto...

TONI

Quando il pastore
fissò la Principessa, comprese
che l'avrebbe amata per sempre ...

ELISABETTA

Pensò
di averglielo sentito dire.
Hai tu detto questo, o lei era sotto
un nuovo incantesimo?

TONI

Ma tu m'ami
o non m'ami?

ELISABETTA

Toni, amore, ascolta.
Non credo di poterlo lasciare.

TONI (*sussurrando*)

Che intendi dire?

ELISABETTA

Cerca di capire.

There are some women, perhaps,
Who can only feel what a wife should
For an older man.

TONI

No! No!

You can't mean that. I don't believe it!
I won't! It's not your speaking!
That devil must have hypnotized you!
But I'll put a stop to that.

(He turns angrily towards the door of Mittenhofer's study)

We must get this right!

(As Toni strides towards the study door, Carolina comes out of the middle door, takes in quickly what is happening, and bars his way)

CAROLINA

Mr. Reischmann!

You might know the Master is not to be
Interrupted!

TONI *(shouting)*

The Mittenhofer

Will damn well do as I wish!

CAROLINA *(screaming)*

It's the wrong time!

VIII. THE WRONG TIME

ELIZABETH

Toni!

TONI

It's right²⁸

Enough for me. It's now. I'll see him!

(As Toni is about push Carolina aside, Mittenhofer, drawn by the noise, comes out of his study. He is quite self-possessed, a semi-

Ci sono donne, forse,
solamente capaci di amare come mogli
un uomo anziano.

TONI

No! No!

Non puoi pensar questo. Io non ti credo!
Non voglio! Non è il tuo modo di parlare!
Quel diavolo deve averti ipnotizzato!
Ma porrò fine a tutto questo!

(Si dirige furente verso la porta dello studio di Mittenhofer)

Sistemiamo la cosa!

(Mentre Toni avanza velocemente verso la porta, Carolina entra dalla porta centrale, afferra rapidamente quello che sta succedendo e gli sbarra la via)

CAROLINA

Signor Reischmann!

Lei sa bene che il Maestro non
può essere disturbato!

TONI *(gridando)*

Il Mittenhofer

farà, perdio, ciò che voglio!

CAROLINA *(urlando)*

Non è il momento!

VIII. IL MOMENTO SBAGLIATO

ELISABETTA

Toni!

TONI

Per me invece

è il momento. Insomma. Voglio vederlo!

(Mentre Toni sta per respingere Carolina, esce Mittenhofer, richiamato dal rumore. Si controlla pienamente e il suo vol-

²⁸ Con improvviso slittamento semantico i rintocchi del tam-tam vengono poi associati agli stessi accordi arpeggiati di pianoforte e arpa (bb. 517-520) che nell'atto primo avevano segnalato l'uscita in scena del protagonista (cfr. nota 6). Sebbene sia ormai già al corrente della situazione, il baritono finge incredulità e affronta l'ardore di Toni dall'alto di una stucchevole superiorità etica (*Adagio a piacere-Allegro* – $\frac{3}{4}$, da b. 521) che traspare dal grazioso inciso puntato eseguito all'unisono da corno e viola. Alle provocazioni del poeta il giovane replica con forza incredibile lanciandosi in un coraggioso atto di accusa contro il «grande bardo canuto» (*Lo stesso tempo, con passione-Tempo giusto*, da b. 532) che conduce a un esteso quartetto a cui prendono parte Reischmann e Carolina – più avanti rimpiazzata da Elizabeth (*Molto agitato-Più mosso*, da b. 547). A nulla valgono i comici tentativi del dottore di arginare la furia del figlio, rinvigorita dalle esagitate figurazioni terzinate di legni e archi, ma Mittenhofer ha un asso dalla manica: la soggezione esercitata sull'amante. E quando infatti con parole falsamente indulgenti, smascherate dai rabbiosi incisi cromatici degli archi gravi che turbano il tranquillo fondale armonico degli ottoni (da b. 559), invita la donna ad esternare i suoi sentimenti, non ottiene che un responso evasivo, cristallizzato in una breve sezione *a quattro* (*Subito meno*, da b. 593), il cui peculiarissimo ambiente timbrico – uno sfiante pedale accordale di fiati in *pianissimo*, ottoni con sordina e archi per suoni armonici cadenzata dagli interventi sincopati di pianoforte, arpa e idiofoni – richiama quello della precedente aria del soprano (cfr. nota 26). Un secondo appello dello scrittore (da b. 604) non ottiene miglior effetto se non quello di riaccendere l'impeto di Toni (*Più mosso*, da b. 625), i cui accenti disperati vengono amplificati in una coda parossistica sconvolta da una congerie febbrile di cellule ritmiche del *tutti* (*Vivacissimo* – $\frac{4}{4}$, da b. 633).

humorous quizzical expression on his face. A few moments later the Doctor, also drawn by the disturbance, enters agitated downstage right. Elizabeth, after her one attempt to stop Toni, sits downstage left facing front, her face set)

MITTENHOFER (*mildly*)

You may, Toni. You do. No need to fuss.
It's alright, Lina. What's come over us?
We're not in a palace here, or in a school:
There's no need for rebellion or for protocol.

TONI

I love Elizabeth. She said she loved me;
Then suddenly she said she didn't know.
I want to know what's happened. Is she afraid
To offend the Great White Bard or afraid of him?
Well, now he knows! And no bolt's fallen yet.
Elizabeth, tell them! Tell them!

DOCTOR

Forgive him, Master.

He's a boy. And stop him, too!
He'll be ruined! It's madness for him; it won't do.

TONI

Tell him you love me, Elizabeth. Tell him it's true!
I can't do anymore now. Now it's up to you.

CAROLINA

Madness!

(Carolina retires upstage and watches the rest of the scene stonily)

MITTENHOFER (*emphatically*)

One moment, Toni. Wilhelm, please.

(Mittenhofer comes down to Elizabeth)

My dear, conventionalities
Don't suit us: tell me openly
Your feelings, as I asked you to,
And with no fear that I may be
Too selfish or too weak to hear.

DOCTOR

Forgive him, Master. It won't do!

MITTENHOFER

Have you forgotten Toni's my son, too?
He's fallen in love. I can't see why
That needs forgiving.

(To Elizabeth again)

Or why, dear child,

If you love my son, knowing how near
My heart he is, you still are shy
And cannot say
Quite frankly to me –

to esprime una divertita curiosità. Poco dopo anche il Dottore, richiamato dal caos, entra scosso dalla porta a destra. Elisabetta tenta di fermare Toni, poi siede a sinistra del proscenio, guardando di fronte, con il volto fisso)

MITTENHOFER

Lo puoi, Toni. Fallo pure. Perché far confusione?
Va tutto bene, Lina. Che cosa vi prende?
Non siamo in un palazzo qui, né in una scuola:
non occorre ribellione, né protocollo.

TONI

Amo Elisabetta. Ella ha detto che m'ama;
poi all'improvviso ha detto di non saperlo più.
Voglio sapere ciò che è successo. Ella teme
di offendere il grande bardo canuto, o ha paura di lui?
Bene, adesso lo sa! E nessun fulmine è ancora caduto.
Elisabetta! Diglielo! Diglielo!

DOTTORE

Lo perdoni, Maestro,
è un ragazzo. E lo fermi!
Sarà rovinato! È una follia! Non la farà.

TONI

Digli che mi ami, Elisabetta. Digli che è vero!
Non posso fare altro. Ora, tocca a te.

CAROLINA

Follia!

(Carolina si ritira in fondo al palcoscenico e osserva il resto della scena, come impietrita)

MITTENHOFER (*con enfasi*)

Un momento, Toni. Guglielmo, prego.

(Si avvicina ad Elisabetta)

Mia cara, i complimenti
non ci si addicono: dimmi apertamente
i tuoi sentimenti, come già ti chiesi,
e senza timore che io possa essere
troppo egoista o troppo debole per sapere.

DOTTORE

Lo perdoni, Maestro. Non accadrà!

MITTENHOFER

Hai forse dimenticato che Toni è anche mio figlio?

Si è innamorato. Non capisco
di cosa debba esser perdonato.

(Di nuovo ad Elisabetta)

Ma perché, bambina,
se tu ami mio figlio, sapendo quanto
mi sta a cuore, sei ancora intimidita
e non riesci a dirmi,
decisa,

Yes, no, or which one,
And have done.

TONI

We'll leave to-day!
Don't let his devilry
Touch you! I should have known
What he'd have done.

DOCTOR (*aside*)

If I could pray,
I would that she
Refute my son,
And this have done.

ELIZABETH (*evenly, almost coldly*)

Why must I weigh
My heart publicly
To oblige anyone?
Leave me alone!

MITTENHOFER

Forgive me, both. I should have known:
I did think Toni self-deceived;
The self-deception was my own.

(*To Elizabeth*)

I'd say no more if I believed
You weak; the scene's intolerable:
Still, you're not called upon to choose
Between two beaux, but to fulfil
The woman, or remain the Muse.

TONI (*anguished*)

Elizabeth, no! It's more than that to me!
If you can't say you love me, when it's true,
Then all the rest means nothing, nothing; then
I'd soon believe your love for me was pity –
And how could I believe in myself again?
Yet even in pity, don't abandon me!
How could I live then? What could I do?

DOCTOR (*coming down to Elizabeth*)

If you can't say you love him, can't you see
It can't be serious? He has his work to do.
He's young. He'll recover. The briefest mercy
Is telling him you don't love him, for it is true.

MITTENHOFER

If you didn't love him, you'd have told me.
To think of sparing me is barren pity.
I'm not that young, recover easily.

CAROLINA

It's a madhouse here! Mere idiocy!

sì, no, apertamente
e farla finita?

TONI

Partiamo oggi!
Non farti avvincere
da quel mago! Dovevo sapere
ciò che avrebbe fatto.

DOTTORE (*a parte*)

Sinceramente vorrei
che lei dicesse
di no a mio figlio
e fosse finita.

ELISABETTA (*con tono uniforme*)

Perché pesare
il mio cuore in pubblico
per far tutti contenti?
Lasciatemi sola!

MITTENHOFER

Perdonatemi entrambi. Dovevo capirlo:
credevo che Toni s'ingannasse,
ma son stato io ad ingannarmi.
(*A Elisabetta*)

Non ti direi altro, se ti sapessi
debole; la scena è insopportabile
e tu non sei chiamata a scegliere
fra due amanti, ma a realizzare
la donna o a rimanere la Musa.

TONI (*con angoscia*)

Elisabetta, no! È più di questo per me.
Se non riesci a dire che mi ami quando è vero,
il resto non conta niente, niente; sì!
Dovrò convincermi che il tuo amore è solo pietà
e come potrò credere ancora in me stesso?
E tuttavia anche in questo caso, non mi lasciare!
Come vivrei? Che potrei fare?

DOTTORE (*andando verso Elisabetta*)

Se non può dire che l'ama, lei capisce,
non è una cosa seria. Lui ha il suo lavoro!
È giovane, ne guarirà presto. La miglior cosa
è dirgli che non lo ama, perché è vero.

MITTENHOFER

Se non lo amassi me lo avresti detto.
Voler nascondere è un banale pietoso atto.
Non sono così giovane, ne guarirò ben presto.

CAROLINA

È un manicomio qui! Son tutti pazzi!

IX. THE BRIDE

(Elizabeth, the conflicting arguments coming from all sides, finally puts her hands over her ears, shakes her head as though trying to negate them all, then bursts into tears and buries her face in her hands. Suddenly from backstage, a cow-bell is rung loudly. This is followed by the sound of Hilda singing. Elizabeth lifts her head. The others shift position in a strained effort to look casual. Hilda enters from below on Mauer's arm. She is slightly tipsy and holding the large bell in one hand and an enormous cigarette holder in the other. Mauer is holding her sunshade over her head. She is elaborately dressed in the height of 1910 fashion or at least in what approximation of the 'height' would be available in a resort shop off-season, and is made up more suitably to her age than she was in Act One. When they reach the parlor entrance, Mauer closes the sunshade and Hilda stops singing and takes in the silent embarrassed group in the room)

HILDA

Won't someone say: "This was²⁹
All that was needed?"
So. It's been discovered.
Old Dantey-wantey
Must be upset.
Did the headmistress here
Catch you out with your
Hand in the cooky-
Jar? Did you wake for
Latin Verse late?
Doubtless it's serious:
Still, you should know
From here you make a quite
Comic tableau.

MITTENHOFER

Then if Frau Mack will excuse us, we ...

HILDA (to Carolina)

Duchess

Queerstation, do be a sweetheart and get me
One teensie Armagnac, won't you. I'm breathless.
Climbing at my age, dear!

IX. LA SPOSA

(Elisabetta, fra i consigli contrastanti che le giungono da tutte le parti, si porta le mani alle orecchie, scuote il capo come se volesse contraddirli, poi scoppia in lacrime e nasconde il volto fra le mani. Improvvisamente, dietro la scena, suona con forza un campanaccio, seguito dal canto di Hilda. Elisabetta alza il capo. Gli altri cambiano posto sforzandosi di sembrare naturali. Hilda entra da sotto fra le braccia di Mauer, che le tiene il parasole sul capo. È un po' ubriaca e tiene il campanaccio in una mano e un enorme bocchino nell'altra. È vestita in modo sofisticato alla moda del 1910 o per lo meno nel modo più sofisticato possibile nei limiti delle disponibilità di un negozio di un luogo di vacanza fuori stagione ed è truccata in modo più adatto alla sua età di quanto non fosse nel primo atto. Quando raggiungono la porta d'ingresso della sala, Mauer chiude il parasole e Hilda smette di cantare avvicinandosi alle persone silenziose e imbarazzate che si trovano nella stanza)

HILDA

C'è chi dirà: «Questo
era ciò che ci voleva?»
Sì! È tutto chiaro.
Il vecchio Dante
sarà sconvolto.
La direttrice ti ha colto
con le dita nel vaso
dei biscotti?
Ti sei svegliato tardi
per verseggiare in latino?
La cosa è seria senz'altro:
ma, vi dirò,
il quadro che formate
è molto comico.

MITTENHOFER

Signora Mack mi scusi se...

HILDA (a Carolina)

Duchessa

Ketette, sia gentile, mi porti
un Armagnacchino. Sono senza fiato.
Arrampicarsi alla mia età!

²⁹ Moderato - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$.

La comparsa inaspettata di Hilda, condotta sottobraccio da Mauer in visibile stato di ebbrezza dopo aver abbozzato uno *jodel* sbocciato al ritmo di un grosso campanaccio alpino (che tocca il Mi₃), ha l'effetto istantaneo di sbloccare la confusa situazione. Appaia-ta all'onnipresente flauto, i cui spigliati frullati segnalano ora il ritorno alla ragione di una donna che deve recuperare il tempo perduto, la vedova si lancia in un'arietta effervescente nella quale la sua voce lievita fino ad altezze vertiginose (*Assai mosso* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$;

CAROLINA

Really!

CAROLINA

Davvero!

HILDA (*shrugging her shoulders*)

Oh hoity-

HILDA (*scuotendo le spalle*)

Per dindi-

Toity.

rindina.

MITTENHOFER

MITTENHOFER

Frau Mack...

Signora Mack...

segue nota 29

Allegretto-Più mosso-Recitativo, Presto-Tempo 1 – 3/8, da b. 655 in uno sfogo diretto contro Carolina e Mittenhofer, cui Hilda riserva un'ultima frecciatina intrisa d'ironia: «Dolcezza, il dieci per cento stavolta o ti denunci!»:

ESEMPIO 13 (II.9, bb. 655-657)

con slancio

f

Hilda

Won't someone say: "This was all _____ that was need-ed!?" So.

Cel.

p

Fl.

Flatterz.

mp *p*

Trgl.

pp

Vibr.
Chit.
Arpa

p

Quindi tronca senza indugi la reazione indignata degli interpellati agitando una campanella – azione che basta a coprire di ridicolo l'ossessione compulsiva per l'ordine della segretaria (*Vivace – 4/8, bb. 708-713*) –, prima di confortare Elizabeth in un rapporto empatico che si salda all'affetto che la ragazza le ha riservato durante il drammatico colloquio occorso nell'atto primo (*Lento, a piacere-Con tenerezza – 4/8-3/4-4/4, da b. 714*). Finalmente la donna, ritrovata la fiducia in se stessa, rompe gli indugi e chiede a Toni di sposarlo (*Adagio, con tenerezza – 4/4-3/4, da b. 740*) aizzando, oltre alla rabbia del genitore, un putiferio generale che si traduce in un acceso quintetto pervaso da un sordo ostinato del timpano (*Mosso, a piacere-Allegro – 3/4-5/4, da b. 745*). Con gesto magnanimo da grand'uomo – anche se il gagliardo inciso puntato del corno emerso due volte a caratterizzare timbricamente l'*a parte* del baritono non promette nulla di buono – tocca infine a Mittenhofer appianare i contrasti: facendo sua l'implorazione di Elizabeth (*Allegretto – 3/4, da b. 766*), convince il recalcitrante dottore a benedire l'unione degli innamorati, quindi annuncia agli astanti di avere iniziato da poco la stesura di un poema destinato alla coppia su un'enigmatica melodia cromatica del clarinetto basso (*Lento-Lo stesso tempo-Tempo giusto – 3/4-2/4-4/4, da b. 773*).

HILDA (*waving him back*)

No, not you. You'd just spill it.

Josef will go.

(*Mauer exits downstage right, leaving Hilda's sunshade against the wall near the door*)

He's a gentleman; which is
More than I'd say about some of the ladies
I could point out here. Put that in a sonnet,
Ducky, it tops the old rot that you used to
Steal from me once, but I better had warned you –
This time I get ten percent or I sue!

TONI

Elizabeth, I beg you ...

DOCTOR

Master, you must prevent ...

CAROLINA

If you'd just let me take ...

MITTENHOFER

This can't go on any ...

HILDA (*angrily ringing her bell*)

Order here! Order! I

Won't have this noise!

(*Going to Elizabeth*)

They've made you cry,

My child. Don't let them anymore.

Look at them as absurd

And hardly worth your tears.

(*Mauer returns with a drink on a tray, which he brings to Hilda*)

Thank you, Josef.

(*Mauer retires to the terrace. Hilda gives her glass to Elizabeth*)

I think,

My dear, you'd better have this drink.

(*Elizabeth sips it briefly. She looks up*)

ELIZABETH

Frau Mack, do you think I'm a whore?

HILDA

La! what a naughty word.

Even so,

I don't think you are one

Of "our poor fallen sisters", dear, in fact quite definitely

No.

HILDA (*facendogli cenno di no*)

No, non lei. Lei lo verserebbe.

Andrà Giuseppe.

(*Mauer esce dalla prima porta a destra, lasciando il parasole di Hilda appoggiato al muro*)

È un gentiluomo; e cioè
è molto meglio di certe signore
di mia conoscenza. Mettilo in un sonetto,
cocco, sarà meglio di tutte le sciocchezze
che mi hai rubato, ma ti metto in guardia:
Dolcezza, il dieci per cento stavolta o ti denuncio!!

TONI

Ti prego, Elisabetta...

DOCTORE

Maestro, deve impedire che...

CAROLINA

Se lei solo mi lasciasse ...

MITTENHOFER

Non può continuare ...

HILDA (*scuotendo rabbiosamente il campanaccio*)

Ordine qui! Ordine!

Non voglio sentire rumore!

(*Dirigendosi verso Elisabetta*)

Ti hanno fatto piangere,

mia cara, non permetterglielo più.

Guarda come sono assurdi

e indegni del tuo pianto.

(*Mauer ritorna con un bicchiere su un vassoio che porge a Hilda*)

Grazie, Giuseppe.

(*Mauer ritorna sulla terrazza. Hilda porge il bicchiere a Elisabetta*)

Penso,

mia cara, che faresti bene a berlo tu.

(*Elisabetta sorseggia rapidamente. Poi alza la testa*)

ELISABETTA

Signora Mack, lei crede che io sia una puttana?

HILDA

Ah! Che brutta parola.

Comunque

non credo che tu sia una delle

«nostre povere sorelle cadute», cara, oh no, decisamente

no.

ELIZABETH (*rising*)

Toni, will you marry me?

TONI

Elizabeth! Yes! Didn't you know?

DOCTOR

Don't do this to my son!

HILDA

You're making a mistake, my child, he's not your future.

Leave here with me on holiday;

We need it. To-morrow we'll go

And have a good time!

ELIZABETH (*to Toni*)

We can't be married now, you know. You have your future.

TONI

I'd wait forever and a day

If you are waiting too.

ELIZABETH (*to Hilda*)

I'll go.

(*To Toni*)

Then all in good time.

DOCTOR

You're making a mistake, my son. She's not your future.

Don't make me force you to obey.

You can't get married now, you know,

Nor for a long time.

MITTENHOFER (*aside*)

The young, the lovers, theirs, I know, will be the future.

They shall inherit yesterday

Lightly, lightly as fallen snow,

Yes, and for all time.

ELIZABETH

Doctor, I realize that you,

Much as you like me personally,

Strongly object ...

(*Mittenhofer interrupts her by placing his hand on her shoulder*)

MITTENHOFER

My dear, if I may ...

Wilhelm, I can guess why you do;

Surely it's more important we

Both know there isn't anyone

Who'd better nurse our son.

Admit your reasons are passé,

My friend; and as my friend, have faith in me.

Bless them. You will, hearing that prophecy

Their love fulfils for us. I'll tell you of

The poem I'm working on, called *The Young Lovers*.

ELISABETTA (*alzandosi*)

Toni, mi vuoi sposare?

TONI

Elisabetta! Sì! Non lo sapevi?

DOITTORE

Non farlo figlio mio!

HILDA

Stai facendo un errore, ragazza, non è lui il tuo futuro.

Andiamo insieme in vacanza,

ne abbiamo bisogno. Partiamo domani,

ci divertiamo!

ELISABETTA (*a Toni*)

Non possiamo sposarci ora, lo sai, tu hai il tuo futuro.

TONI

Aspetterò per sempre

se aspetti anche tu.

ELISABETTA (*a Hilda*)

Andiamo.

(*A Toni*)

Allora tutto a tempo debito.

DOITTORE

Stai facendo un errore, figliolo, non è lei il tuo futuro.

Non fare in modo che ti costringa a obbedirmi.

Non puoi sposarti adesso, lo sai,

né per un pezzo!

MITTENHOFER (*a parte*)

Gli innamorati, i giovani, loro, lo so, sarà il futuro.

Erediteranno l'ieri,

piano, piano, come neve che cade,

sì, e per sempre!

ELISABETTA

Dottore, mi accorgo che lei,

anche se mi vuol bene,

mi è contrario...

(*Mittenhofer la interrompe mettendole la mano sulla spalla*)

MITTENHOFER

Mia cara, se permetti...

Guglielmo, credo di capire perché fai così,

ma sicuramente è molto più importante

che entrambi sappiamo che nessun altro

curerebbe meglio nostro figlio.

Ammettilo, le tue ragioni son passate di moda,

amico; e come amico abbi fede in me.

Benedicili. Lo farai, sentendo la profezia

che il loro amore adempie per noi. Vi dirò del

poema cui sto lavorando, dal titolo *I giovani amanti*.

X. THE YOUNG LOVERS

MITTENHOFER

Out of Eden, bringing Eden³⁰
 With them, the young lovers come
 Hand in hand to the cold lands.
 The snow falls. There is no welcome.

X. I GIOVANI AMANTI

MITTENHOFER

Fuori dell'Eden, portando l'Eden
 con sé, i giovani amanti vengono
 mano nella mano nelle terre fredde.
 La neve cade. Non c'è benvenuto.

³⁰ *Adagio, ma non troppo* – $\frac{4}{4}$.

L'argomento dell'opera è descritto dal protagonista nel corso di una breve scena accompagnata solo dall'arpa, ma mirabile per la pregnanza semantica dell'insieme. Se infatti l'impiego dello strumento a corde pizzicate rimanda alla completa subordinazione dell'ispirazione poetica di Mittenhofer alle allucinazioni di Hilda – così come la ricercata bellezza della melodia deve essere intesa di riflesso come metafora della perfezione del poema –, il carisma ammaliatore esercitato dall'uomo è tradito dal rapimento con cui tutti gli astanti assistono all'evento, cogliendo, commentando e amplificando i passaggi chiave del poema in linee vocali che sbocciano direttamente, in stile imitativo, dal morbido arioso del baritono:

ESEMPIO 14 (II.10, bb. 795-801)

Mittenhofer

p dolce

Out ___ of E - den, bring - ing E - den ___ with ___ them, the young

Arpa

mf

6

Elizabeth

pp sottovoce

Hand in hand... _____ is - it so

lov - ers come ___ hand in hand ___ to the cold ___ lands. _____

p

3

Un'ampia arcata melodica su cui il protagonista menziona il «dono portato da lontano» dai due amanti, «un fiore fragile ed eterno», funge inoltre da incisiva cadenza, nella quale Henze combina magistralmente gli idiomi musicali di Hilda (alla voce) e Mittenhofer (allo strumento) a prefigurare con evidenza plastica il tragico avverarsi della visione.

Their singleness reproaches our mingled
 Isolations, their love our songless
 Ice-altars; we refuse the rose
 Of Heaven's children. Nevertheless,
 One who dare break the barrier ...
 His own ... who only will turn, will move to
 Reach for and bless their happiness,
 Shall heedlessly enter Eden too.
 They bring us a gift from afar:
 A fragile, an eternal flower.

ELIZABETH

Hand in hand ... Is it so
 Simple as it would seem?
 I only know I know
 A love too like a dream.
 Hand in hand I went
 With one, a lonely Muse;
 And now the Muse is sent
 Away, and cannot choose
 But choose a happiness
 Her whole heart fears; while I
 With all my heart would bless
 The love he wins me by.

HILDA

The snow falls ... Ah! The snow
 Drifts through a dangerous dream
 My whole heart fears, and I
 Must live no longer by.
 Happiness is the glow
 Of sunlight on a stream
 That dazzles from the eye
 All that abides below.
 No, No! I will not know!

TONI

Their love ... Our love. Yet, O!
 My whole heart fears that he
 In giving her to me,
 Keeps much of her I know
 That I shall never know,
 And I, when I should bless,
 Accept my happiness
 In love ungratefully.

DOCTOR

The barrier ... is there.
 My whole heart fears to bless
 Their love, but does not dare

La loro solitudine è un'accusa per il nostro confuso
 isolamento, il loro amore per i nostri muti
 altari di ghiaccio; noi rifiutiamo la rosa
 dei ragazzi del cielo. Ciò nonostante
 chi osa rompere la barriera...
 la sua... chi si girerà, si muoverà per
 raggiungere e benedire la loro felicità
 avrà senza accorgersene il paradiso.
 Ci portano un dono da lontano:
 un fragile, eterno fiore.

ELISABETTA

Mano nella mano... È così
 semplice come parrebbe?
 Io so solo che conosco
 un amore troppo simile a un sogno.
 Mano nella mano andai
 con qualcuno, qual Musa solitaria;
 e ora la Musa viene mandata
 lontano, e non può decidere
 che di scegliere una felicità
 che tutto il suo cuore teme; mentre io
 con tutto il cuore vorrei benedire
 l'amore col quale lui mi ha vinto.

HILDA

La neve cade... Ah! La neve
 si ammucchia in un pericoloso sogno
 che il mio cuore teme, e io
 non devo vivere più a lungo.
 La felicità è lo splendore
 della luce del sole su un fiume
 che toglie alla vista
 quanto sta sotto.
 No! No! Non voglio sapere!

TONI

Il loro amore... Il nostro amore. Ma, oh!
 Il mio cuore teme che lui,
 nel darla a me,
 trattenga di lei molto che so
 che non conoscerò mai,
 e io che dovrei benedirlo,
 accetto la mia felicità
 in amore senza gratitudine.

DOTTORE

La barriera... È qui.
 Il cuore teme di benedire
 il loro amore, ma non osa

Prevent me saying yes.

CAROLINA

They forget the soil, who forget the hour.
Where nothing can root, nothing will flower.

(Chime)

XI. THE FLOWER

(After a very brief pause, the Doctor takes Toni's hand and places it in Elizabeth's hand. No one moves for a moment; the Doctor keeps his eyes down)

TONI

Thank you, father.

ELIZABETH

Dare I thank you too?³¹

DOCTOR

No more now, please.
(Doctor walks away slowly)

ELIZABETH (to Mittenhofer)

What can I say to you?

Gregor, I'm ashamed ...

impedirmi di dire sì.

CAROLINA

Dimentica il terreno, chi dimentica il momento.
Dove non c'è radice, nulla può fiorire.

(Pendola)

XI. IL FIORE

(Dopo una brevissima pausa, il Dottore prende la mano di Toni e la mette in quella di Elisabetta. Nessuno si muove per un momento; il Dottore tiene gli occhi bassi)

TONI

Grazie, papà.

ELISABETTA

Posso ringraziarla anch'io?

DOTTORE

Ora basta, vi prego.
(Il Dottore si allontana lentamente)

ELISABETTA (a Mittenhofer)

Che cosa posso dirti?

Gregor, mi vergogno...

³¹ Moderato - $\frac{4}{4}$.

Ammansito dal vigore della poesia, Reischmann acconsente alle nozze della coppia riconciliandosi con il figlio, mentre Elizabeth domanda al poeta come possa sdebitarsi della benevolenza ricevuta. Con un falsetto intriso di delicata perfidia che la trama lieve dell'ordito orchestrale rende ancora più evidente – evanescenti accordi ribattuti di fiati e archi (che eseguono armonici con la sordina) sopra morbide increspature di ottoni e timpani, cui più avanti si aggiunge anche il flexaton – Mittenhofer chiede allora ai giovani di trattarsi un giorno ancora per raccogliergli una stella alpina in cima alla montagna, permettendogli così di terminare il componimento loro dedicato prima del sessantesimo compleanno (Con delicatezza, da b. 857):

ESEMPIO 15 (II.11, bb. 857-864)

Con delicatezza (Mittenhofer takes Toni's and Elizabeth's hands in his)

Mittenhofer

VI. I
VI. II
Vla
Vlc.

Fl.
Cor. ing.
Cl.
Fag.

Tutti con sord. sfp

ppp

Tr.
Trbn. con sord. di legno

Timp. ppp molto legg.

MITTENHOFER

Ah, you see,
My dear, I meant you to be.
I can be sly, you know, and at this stage,
Having a boon to beg you, I
Imagined shame, would smooth the way
To having you comply.

ELIZABETH

Ask anything!

MITTENHOFER

For one more day?

ELIZABETH

One day?

MITTENHOFER (*takes Toni's and Elizabeth's hands in his*)

In some few days, my dears, I shall be sixty:
Foolishly, perhaps, I had hoped by then to have finished
An opus ... yours ... *The Young Lovers* – in order
To have it ready to read on my birthday. Help me,
Both of you; from the flanks of the Hammerhorn bring me
Edelweiss,^{XI} a visionary “aid”.
I've often found effective when all else

MITTENHOFER

Ah, vedi,
mia cara, ciò che volevo tu fossi.
So esser scaltro, lo sai, e a questo punto,
avendo un favore da chiederti,
ho pensato che la vergogna potesse essere una via
per ottenerlo.

ELISABETTA

Chiedi quello che vuoi!

MITTENHOFER

Ancora per un giorno?

ELISABETTA

Per un giorno?

MITTENHOFER (*prende le mani di Elisabetta e Toni fra le sue*)

Fra pochi giorni, miei cari, avrò sessant'anni.
Follemente, forse, io speravo di terminare
un lavoro... il vostro... *I giovani amanti* per poterlo
leggere il giorno del mio compleanno. Aiutatemi,
tutti e due; dai pendii dello Hammerhorn portatemi
un edelweiss, un aiuto simbolico.
Mi è stato spesso molto utile quando tutto

segue nota 31

p semplice

In some few days, my dears, I shall be sixty:

sf sf

aperto

Cor. *ppp*

sfp

Un fulmineo terzetto a cappella in stile omoritmico e concluso da un'untuosa fioritura del baritono sancisce l'intesa raggiunta (*Meno mosso-Moderato*, da b. 880) e avvia una vivace sezione dialogica tra Elizabeth e Hilda (*Con grazia* – $\frac{6}{8}$, da b. 895) nella quale il compositore riesce con straordinaria economia di mezzi – uno stravagante arpeggio discendente dell'arpa – a tratteggiare un'intesa affettuosa fra due donne agli antipodi. Riferita alla prima, che elettrizzata dalle smaccate lusinghe dell'amante respinto prorompe in una risata, la figura orchestrale (bb. 901-902) diventa segno tangibile della vacua vanità da arrivista della ragazza; affidata invece alla vedova, che decide di lasciare l'albergo (e il poeta) per fuggire un clima morbosamente estetizzante, impregnato del suo passato amore – e non a caso il ricordo della tragica spedizione alpina del marito è svolto sul medesimo sostegno strumentale del precedente intervento di Mittenhofer –, la nuova ricorrenza (bb. 930-931) funge da allegoria di un'accettazione del dolore e della realtà filtrata attraverso l'elaborazione del tutto.

^{XI} «halvetern» / «stella alpina».

Failed. Don't chide my childishness by refusing,
My dears, or mock me.
Remain here one more day ...

TONI

Remain here one more day,
One day alone with me
When neither secrecy
Nor guilt can touch our love.

ELIZABETH (*to herself*)

One day? How light a fee
To bribe Eternity!

MITTENHOFER

One day alone for me.
Let my last memory
Of you, my child, be of
A girl who brought me inspiration.

ELIZABETH

I'll stay. That small consideration
Is due you both.

(*She laughs*)

I hate
To sound so vain ... what can I do?
You've spoiled me with flattery, you two.
Frau Hilda, will you wait?

HILDA

I'll wait below. No more for me.
Thin air served up with poetry
Is not a proper diet.
My late lamented husband died
On that meal up a mountainside.
God rest him. I decry it!

MITTENHOFER

Frau Hilda, you're so right ... for yourself. But I must hope
Your visions, in these hands I hold, may be revived.

(*Chime*)

XII. THE VISION OF TO-MORROW

ELIZABETH

To-morrow from the mountain may your vision be restored.³²

falliva. Non criticate la mia puerilità, rifiutando
o irridendomi.
Restate ancora un giorno...

TONI

Restare ancora un giorno,
un giorno solo con me
quando né segretezza
né colpa possono intaccare il nostro amore.

ELISABETTA (*fra sé*)

Un giorno? Fatica lieve
in cambio dell'Eternità!

MITTENHOFER

Un giorno solo per me
perché l'ultimo ricordo
di te, cara, sia quello
di una ragazza che mi ha ispirato.

ELISABETTA

Rimarrò. Entrambi
ti dobbiamo questo piccolo riguardo.

(*Ride*)

Odio
sembrare così vana... che posso fare?
Mi avete viziato, voi due.
Signora Hilda, mi aspetterà?

HILDA

Aspetterò a valle. Basta attesa per me.
L'aria fine servita con la poesia
non è dieta adatta.
Mio marito è morto
di quel cibo sulla montagna.
Pace a lui. Non approvo!

MITTENHOFER

Ha ragione, signora Hilda... per quanto la riguarda. Ma
devo sperare che le sue visioni, che tenni in queste mani,
possano rivivere.

(*Pendola*)

XII. LE VISIONI DI DOMANI

ELISABETTA

Domani dalla montagna possa rivivere la tua visione.

³² *Adagio* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$.

Le contrastanti emozioni che agitano i sei personaggi vengono infine cristallizzate nella sezione finale del concertato, ulteriore occasione per Henze per trasferire sul piano musicale i mutati rapporti di forza tra i personaggi. Contagiato dalla sincera riconoscenza di Elizabeth, Toni si unisce alla promessa sposa nel lodare la generosità dello scrittore con una linea vocale che si colora per gradi con

TONI
To-morrow may we gratefully repay you for our love.
HILDA
To-morrow, to a world that must be faster. I can't wait!

(Chime)

DOCTOR
Master, it's time for your tonic? Shall I make it.
MITTENHOFER
No, no. These two are my tonic to-day. I don't need it.

TONI and ELIZABETH
To-morrow is the frontier we shall cross to our reward!

MITTENHOFER and DOCTOR (*separately, aside*)
To-morrow is expectancy, but can it say enough?

HILDA
There's something called *The Merry Widow* on. It should be
[great!

(Chime)

CAROLINA
Shall I bring out your manuscripts, Master? Your day's been
[broken.

MITTENHOFER
No, no. It's too late now. Just leave me to ponder my nonsense.

CAROLINA, MITTENHOFER and DOCTOR (*separately, aside*)
To-morrow, shall we pay To-day what we cannot afford?

TONI, ELIZABETH and HILDA
To-morrow will begin what our to-morrows are to prove.

ALL
To-morrow shades our vision, for to-day is growing late.

(Chime)

TONI
Domani vi ripagheremo con gratitudine per il nostro amore.
HILDA
Domani, verso un mondo che dovrà andare più veloce.
[Basta attesa!

(Pendola)

DOTTORE
Maestro, è l'ora del suo tonico. Lo preparo?
MITTENHOFER
No. No. Sono loro il mio tonico oggi. Non ne ho bisogno.

TONI e ELISABETTA
Domani è la frontiera da attraversare per giungere alla
[meta!

MITTENHOFER e DOTTORE (*separatamente, a parte*)
Domani è attesa, ma è abbastanza per me?

HILDA
A teatro stanno dando *La vedova allegra*. La voglio
[vedere!

(Pendola)

CAROLINA
Le porto il manoscritto, Maestro? La sua giornata è stata
[interrotta.

MITTENHOFER
No, no. È troppo tardi. Mi lasci con le mie sciocchezze.

CAROLINA, MITTENHOFER, DOTTORE (*separatamente, a parte*)
Domani, pagheremo oggi ciò che non possiamo permetterci?

HILDA, ELISABETTA, TONI
Domani comincerà ciò che i nostri domani devono provare.

TUTTI
Il domani offusca la nostra visione perché l'oggi è già finito.

(Pendola)

segue nota 32

le inflessioni tonali della melodia intonata dal soprano. Indiviolate figurazioni di flauto e celesta sopra un placido fondale armonico costituito da armonici di chitarra e arpa servono a tradurre plasticamente la proiezione di Hilda verso un domani che profuma di rinascita spirituale – e non a caso lo spettacolo con cui la donna vuole riavviare i contatti con la società è proprio *La vedova allegra*, la spumeggiante operetta di Lehár allestita a Vienna nel 1905 (*Più mosso*, da b. 980) –, mentre il minaccioso ostinato accordale di pianoforte e archi *col legno battuto* che accompagna le intromissioni in parlato ritmico con cui Reischmann e Carolina si rivolgono ossequiosi a Mittenhofer lascia trapelare l'ira trattenuta del protagonista. I due terzetti di antagonisti sono prima contrapposti, quindi uniti in una stretta (*Più mosso-Adagio*, da b. 1000) dalle curiose variazioni agogiche, nella quale fa capolino in orchestra un mesto frammento cromatico di terza discendente affidato a flauto, sassofono e violino (da b. 1004) – citazione affettuosa dalla Prima Sinfonia di Brahms (III, secondo tema, da b. 45) – che, combinato con la struggente ricomparsa dell'*incipit* del lamento di Elizabeth (cfr. es. 12), informa il successivo postludio strumentale, in un *pianissimo* carico di minaccia. Nemmeno di fronte al bollettino meteorologico comunicatogli da Mauer, che lo scandisce accompagnato dal tam-tam con rilievo, su un rigorosa scrittura ritmica, lo scrittore si scompone (*Lo stesso tempo*, $\frac{4}{4}$, da b. 1029).

(They disperse: Toni and Mittenhofer shake hands warmly; Elizabeth kisses Mittenhofer on the cheek. He pushes her gently away. She and Toni go on to the terrace arm in arm. The Doctor, his head bowed, goes off downstage right with Hilda, who pats him on the shoulder to cheer him up. Carolina, stiff with disapproval, exits right center. Twilight. Servants enter, draw curtains cutting off the view of terrace and mountain, and light lamps. Mauer, after Toni and Elizabeth pass him on the terrace, looks into the parlor and, when Mittenhofer is alone, addresses him)

MAUER

Herr Mittenhofer, I've had no time this month
To find you some Hammerhorn Edelweiss, but I forecast
To-morrow's weather as warm enough ...

MITTENHOFER (*dismissing him briefly but courteously*)

Never mind,

I shan't need any. Thank you for your thoughtfulness.

MAUER

Good night.

MITTENHOFER

Good night.

XIII. THE END OF THE DAY

(Mittenhofer stands for a while with his back to the audience. Then, his shoulders rise, his fists clench. He turns round, his features distorted with rage. He stamps his feet and makes a noise like an enraged ram)

MITTENHOFER

BAH! What a bunch! What a scrubby bouquet!³³

The heart sinks. Look!

(*Holding up a hand, he counts off on his fingers those he mentions*)

A lunatic witch

Who refuses to be mad; an aristocratic bore

(Tutti si separano: Toni e Mittenhofer si stringono calorosamente la mano; Elisabetta bacia sulla guancia il poeta, che la respinge dolcemente, e va in terrazza sottobraccio con Toni. Il Dottore, con la testa china, si sposta sul proscenio a destra con Hilda che gli batte la spalla per risollevarlo. Carolina, disapprovando, esce rigida dalla porta centrale a destra. Crepuscolo. Entrano i camerieri, abbassano le tende togliendo la vista della terrazza e della montagna, accendono le lampade. Dopo che Toni ed Elisabetta l'hanno oltrepassato sulla terrazza, Mauer guarda in sala, e quando Mittenhofer rimane solo, si rivolge a lui)

MAUER

Signor Mittenhofer, non ho avuto tempo questo mese di andare in cerca degli Edelweiss, ma prevedo che domani sarà abbastanza caldo da...

MITTENHOFER (*licenziandolo rapidamente ma cortesemente*)

Non importa, non ne avrò bisogno.

Grazie del pensiero ugualmente.

MAUER

Buonanotte.

MITTENHOFER

Buonanotte.

XIII. LA FINE DEL GIORNO

(Mittenhofer sta per un momento con la schiena rivolta al pubblico. Poi le sue spalle si alzano, i pugni si chiudono. Si gira con i lineamenti stravolti dalla rabbia. Batte i piedi e fa un rumore come di ariete arrabbiato)

MITTENHOFER

BAH! Stupidità! Ma che razza di gente!

Che pena. Sì!

(*Alzando una mano, enumera con le dita quelli che elenca*)

Una strega lunatica

che nega di esser pazza; una nobildonna noiosa

³³ Rimasto solo dopo avere congedato i presenti con studiata gentilezza, Mittenhofer può finalmente gettare la maschera liberando collera e rancore finora dissimulati. Sonorità lancinanti abbinate a un accesisimo *Sprechgesang* che non di rado sconfinava in canto urlato, introducono lo sfogo del baritono in un clima infuocato di stampo espressionista,

ESEMPIO 16 (II.13, bb. 1046-1050)

Mittenhofer

BAH! _____ What a bunch! What a scrub-by bou - quet! _____

Who wants to play Nanny to her private Emperor;
 A doctor who needs a rhyming guinea-pig
 To make him famous, and make newly-rich
 His motherless whelp, that rutting little prig
 Who imagines it's rebellion to disobey
 His father once; AND a fatherless bitch
 Who found a papa-dog from whom to run away!
 Why don't they just blow up and disappear!
 Why don't they all DIE?

(He picks up an inkwell and looks about for a suitable spot in which to hurl it. Suddenly he finds himself face to face with Hilda, who has entered a few moments earlier to retrieve her sunshade. His gesture suspended in mid-air, he stares at her)

HILDA *(wagging her sunshade at him)*

Naughty, naughty, dear!

(With a bellow of rage, Mittenhofer puts the inkwell down and stalks back to his study. Hilda, laughing uncontrollably, collapses into a chair)

(Quick Curtain)

che vuol fare da balia al suo privato imperatore;
 un dottore che ha bisogno di una cavia poetante
 per diventare famoso e per arricchire
 il suo moccioso senza mamma, quel piccolo presuntuoso
 che crede sia ribellione disobbedire
 una volta al papà; E una squaldrina senza padre
 che ha trovato un protettore da cui fuggirsene via!
 Ma perché non si levano dai piedi?
 Perché non CREPANO?

(Raccoglie un calamaio e si guarda attorno per vedere dove scagliarlo. Improvvisamente si trova faccia a faccia con Hilda che è entrata pochi istanti prima per cercare il suo parasole. Con il braccio levato a metà la guarda)

HILDA *(scuotendo verso di lui l'ombrellino)*

Cattivo, cattivo, caro!

(Con un grugnito rabbioso, Mittenhofer depone il calamaio e ritorna rapidamente nel suo studio. Hilda, ridendo senza ritegno, si lascia cadere su una sedia)

(Il sipario cala rapidamente)

segue nota 33

cui segue una sezione in tempo più rapido (*Furioso* – $\frac{3}{4}$, da b. 1057) dove l'artista inviperito, con fiero declamato irrobustito dalle incontrollate pulsazioni orchestrali, si scaglia contro lo stuolo di seguaci – ognuno personificato dal rispettivo strumento – schernendoli dopo averne analizzato il comportamento con un'impressionante lucidità, fino ad auspicare la morte di tutti. Soltanto la comparsa di Hilda (*Lo stesso tempo* – $\frac{3}{4}$, da b. 1100), che ormai libera da condizionamenti ride di lui smascherandone l'infantile inconsistenza, pare interrompere il delirio, anche se la frenetica coda orchestrale – una serie di triadi minori sovrapposte appartenenti a tonalità diverse, esposta poco prima al termine dell'invettiva di Mittenhofer – contro cui si infrange la risata liberatoria della donna, altro non è se non il presagio di sviluppi tragici, determinati dalla fantasia un uomo crudele.

ACT THREE

Man and Wife

ATTO TERZO

Marito e moglie

I. ECHOES

The same scene. The next morning.

(Hilda is standing where she was at the close of Act Two, dressed discreetly for travelling and surrounded by luggage. Toni and Elizabeth, dressed for mountain climbing, are on the terrace about to ascend left. Hilda waves to them; they wave back and, holding hands, exeunt up the stairs singing a folk-song, Wandervogel style, which gradually fades away during the following scene)

TONI and ELIZABETH

On yonder lofty mountain³⁴
A lofty castle stands
Where dwell three lovely maidens,
The fairest in the land.

I. ECHI

La stessa scena. La mattina seguente.

(Hilda è in piedi dove si trovava alla fine del secondo atto, vestita con un semplice abito da viaggio e circondata da valigie. Toni ed Elisabetta, vestiti per una gita in montagna, sono sul terrazzo, in procinto di allontanarsi dalla parte sinistra. Hilda fa loro un cenno con la mano; essi rispondono e, tenendosi per mano, escono per le scale cantando una canzone popolare in stile Wandervogel, che gradualmente si perde durante la scena seguente)

TONI e ELISABETTA

Lassù sulla montagna
c'è un alto castello,
ci stanno tre ragazze,
le più belle del paese.

³⁴ *Mosso-Lento-Tempo* 1 - $\frac{4}{4}$.

Introdotta da un preludio orchestrale in sé autonomo dove frammenti armonici e motivici (legati in particolare a Mittenhofer) si alternano in un'irrequieta filigrana strumentale che ha il suo culmine nella straziante ricomparsa in *fortissimo* dell'es. 12, l'atto terzo dell'opera si apre con la partenza dei due giovani per la montagna. Salutati da Hilda, anche lei in procinto di lasciare, dopo quarant'anni, lo chalet alpino, Elizabeth e Toni si allontanano cantando una nostalgica melodia di sapore popolare (*Più mosso* - $\frac{5}{4}$, da b. 22) che nel suo graduale dissolversi funge da sottofondo assai suggestivo a una complessa scena d'insieme giocata su più livelli:

ESEMPIO 17 (III.1, bb. 28-34)

Elizabeth

mf

Toni

On yon - der lof - ty mount - ain a lof - ty cast - le stands, where

On yon - der lof - ty mount - ain a lof - ty cast - le stands, where

dwell three love - ly maid - ens, the fair - est in the land.

dwell three love - ly maid - ens, the fair - est in the land.

Se infatti la pericolosa ascensione della coppia fa rivivere alla vedova il momento angoscioso della separazione dal marito - e quando la donna dà loro l'ultimo addio proprio sul tema di Toni (cfr. es. 3) il ricordo del luttuoso destino dello sposo si converte in sinistro presagio per il ragazzo -, anche Reischmann, per nulla eccitato al pensiero di dover rientrare in città e sistemare la casa per il

The eldest is called Susanna,
The second Annamarie;
I dare not name the youngest
For my heart's love is She.

A stream run down the valley,
A mill-wheel spins away,
It grinds the precious flour
Of love both night and day.

But now the wheel is broken
And love is at an end
And two who walked together,
By different roads will wend.

Give me your hand; who ever
Believed that we should part,
Or summer change to winter
And light to heavy heart?

HILDA (*after she has waved to them, shakes her head sadly, and turns to come further downstage*)

Farewell. It is to-day. Farewell to-day
To more than half my life:
A fool's romantic hell
Of always being interesting.

(*Doctor Reischmann has already entered front right, dressed in a black suit*)

DOCTOR (*to Hilda mechanically*)
Morning.

HILDA (*mechanically, like Doctor*)
Morning.

DOCTOR (*crosses, absently, to the terrace, putting a small doctor's bag down first*)

Thank God they're out of sight.
Hilda's right ...
It's best to go.

(*From his room, Mittenhofer can be heard going over his notes for his poem*)

MITTENHOFER

She begged me to leave her.
Grieve her. Believe her.

La maggiore si chiama Susanna,
la seconda Annamaria;
la terza che non dico
è quella del mio cuor.

Il fiume nella valle
fa muovere la ruota
e macina farina
d'amore notte e dì.

Ma ora la ruota si è rotta
e l'amore è finito
e due che andavano insieme
per vie diverse van.

Dammi la mano; chi pensava
che ci saremmo divisi,
o che l'estate cambiasse in inverno
e si facesse triste il cuor?

HILDA (*dopo aver fatto loro un cenno con la mano, scuote tristemente il capo e si volta per avvicinarsi al proscenio*)

Addio. È oggi. Addio oggi
a più di metà della mia vita:
l'illusorio romantico inferno
di esser sempre interessanti.

(*Nel frattempo il dottor Reischmann è entrato da destra, vestito di nero*)

DOTTORE (*meccanicamente a Hilda*)
Buongiorno.

HILDA (*meccanicamente come il Dottore*)
Buongiorno.

DOTTORE (*con aria assente va verso la terrazza posando a terra una valigetta*)

Grazie al cielo sono partiti.
Hilda ha ragione...
È meglio andarsene.

(*Si sente la voce di Mittenhofer che nella sua stanza rivede gli appunti del suo poema*)

MITTENHOFER

Mi pregò di lasciarla.
Guardarla. Pensarla.

No. No. No.

Then would she beg ...

Wooden leg ... Mumbly Peg ... Mad Meg ...

Egg. Egg.

(Shouting and ringing a bell)

Where's that egg!

(At the sound of the bell, Carolina enters distractedly right center and takes a dish from a maid who has come in hurriedly right front)

CAROLINA

Oh dear, oh dear ...

(She brings it to Mittenhofer's room, leaving the door open)

MITTENHOFER

Thanks, Lina.

Thank you. You're welcome. Thank you.

Here. Type these notes up, please.

CAROLINA *(exiting from his room)*

Of course.

MITTENHOFER *(shouting to the Doctor, who has just returned from the terrace)*

No jabs to-day. Skin's too thin.

DOCTOR

Of course.

(Carolina closes his door, then turns to Reischmann, holding up the papers she is carrying)

CAROLINA *(vaguely)*

So far behind. A few lines first.

Be back in a minute.

(Exits)

HILDA *(almost completely unaware of the others)*

Morning ...

And yet he was the one

Man I could ever have loved,

A man who might have been great;

Though, God knows, it hardly was

Great honour to his memory

To make him play at God.

DOCTOR *(almost as though he were addressing the whole out-doors)*

Antonia! Antonia!

What would you have done?

That spring, after you died,

I ate so much and lay

In the sun, loving it,

No. No. No.

Pregò di nuovo...

Mi commuovo... Ti ritrovo...

Uovo. uovo.

(Gridando e suonando il campanello)

Dov'è il mio uovo?

(Al suono del campanello, Carolina entra pensierosa dalla porta centrale di destra e prende un vassoio da una cameriera che è entrata in fretta dalla prima porta a destra)

CAROLINA

Oddio, oddio...

(Porta il vassoio nella stanza di Mittenhofer lasciando la porta aperta)

MITTENHOFER

Grazie Lina.

Grazie. La prego. Grazie.

Ecco. Batta a macchina questo, per favore.

CAROLINA *(uscendo dalla stanza)*

Senz'altro.

MITTENHOFER *(gridando al Dottore che è appena rientrato dal terrazzo)*

Niente puntura oggi, la pelle brucia.

DOTTORE

Senz'altro.

(Carolina chiude la porta della stanza poi si rivolge al medico mostrando le carte)

CAROLINA *(vagamente)*

Ho molto da fare. Adesso ho questi versi.

Torno fra un minuto.

(Esce)

HILDA *(quasi completamente ignara degli altri)*

È mattina...

Eppure era l'unico

uomo che avrei potuto amare,

un uomo di grande avvenire;

anche se, Dio sa, non ho forse reso

un grande onore alla sua memoria

facendogli fare Dio.

DOTTORE *(quasi come se si rivolgesse al paesaggio tutt'intorno)*

Antonia! Antonia!

Che avresti fatto?

Quella primavera dopo la tua morte

mangiai parecchio e giacqui

al sole, provandoci gusto,

And felt my love for you had not been ample.
What have I done to Toni? Am I vile?

MITTENHOFER (*as before*)

They then would beg for roses. *With* roses.
Through roses. Moses
Proposes noses in modest medical doses ...
God! Nothing goes.
Nothing, my dearest darling, goe-ses.

(*From Carolina's room, the sound of typing can be heard, sometimes fast, sometimes hesitant, interspersed with her reading from the manuscript aloud, and puzzling over the handwriting*)

CAROLINA

Out of Eden ... the young lovers ...
Hell? No.
Hold hands? No.
Cold. Cold Lands.
The snow falls. There is ... no?
NO welcome. Yes.
There. For now.

(*Carolina re-enters and goes to Dr. Reischmann with some keys*)

Here are the keys to the town house.

DOCTOR (*giving her the small bag*)

Here are his medicines.
Tell them I've gone.

CAROLINA

Of course.

DOCTOR

Thank you.

CAROLINA

You're welcome.

HILDA (*as before*)

What can I really do?
What prevent or delay?
I'm too young to-day.
I'm too old to-day.

MITTENHOFER

Elegy. Be. Fee. He. Me. Mimi.
Young lovers.
Plovers in dish covers.
No. No. No.
Prisoner's cell. Dingly Dell.
Hell. Hell. Hell.
Passing bell.
Farewell. Farewell.

e compresi di non averti amato molto.
Che cosa ho fatto a Toni? Sono un vile?

MITTENHOFER (*come prima*)

Poi domandarono delle rose. *Con* le rose.
Attraverso le rose. Mosè
proposé nasi in modesta medica dose..
Dio! Non va.
Niente, mio caro amico, va.

(*Dalla stanza di Carolina giunge il ticchettio della macchina da scrivere, ora veloce, ora esitante, interrotto dalla lettura ad alta voce del manoscritto per l'incerta interpretazione della scrittura*)

CAROLINA

Fuori dell'Eden... i giovani amanti...
tor... ? No.
Tetre fronde? No.
Terre, terre fredde.
La neve cade. Non c'è... ben?
Benvenuto. Sì.
Ecco. Per ora basta.

(*Carolina rientra dirigendosi verso il dottor Reischmann con un mazzo di chiavi*)

Ecco le chiavi dell'appartamento in città.

DOTTORE (*dandole la valigetta*)

Qui ci sono le medicine. Li saluti lei per me.

CAROLINA

Senz'altro.

DOTTORE

Grazie.

CAROLINA

A presto.

HILDA (*come prima*)

Che posso fare in realtà?
Prevenire, ritardare?
Sono troppo giovane.
Sono troppo vecchia.

MITTENHOFER

Appari. Sì. Dì. Chi. Mi. Mimi.
Giovani amanti.
Pianti di sogni infranti.
No. No. No.
Cella del prigioniero.
Io, io, io.
Gran desio.
Addio. Addio.

II. FAREWELLS

HILDA

Gräfin ...³⁵

CAROLINA

What, I wonder, can you have to say to me?

HILDA

Good-bye ...

CAROLINA

Good-bye, then.

HILDA

An apology ...

CAROLINA

Really, Frau Mack, there's no necessity.

HILDA

Come, Lina, we're too old to part this way.
 Yesterday I was foolish. Don't, I pray,
 Be foolish in return for that to-day.
 Let's look at ourselves and laugh – or we might weep –
 Two childless dreaming babies no one would keep,
 Who've kept our place and find it hard to sleep.

(She picks up her reticule and takes out part of the presumably enormous scarf she had been knitting for years. Mittenhofer enters unobserved)

II. ADDII

HILDA

Contessa...

CAROLINA

Non so che cosa lei possa avere da dirmi.

HILDA

Addio...

CAROLINA

Addio.

HILDA

Le chiedo scusa...

CAROLINA

Davvero! Perché? Non c'è nessun motivo.

HILDA

Via, Lina: siamo troppo vecchie per separarci così.
 Ieri ero una sciocca. Cerchi, la prego,
 di non fare lei la sciocca quest'oggi.
 Guardiamoci in faccia e ridiamo, o potremmo anche
 piangere: su due bambine senza figli che nessuno vuole,
 due cuori sognanti che hanno perso il loro sonno.
(Raccoglie la borsa e ne estrae parte della sciarpa, che si presume enorme, alla quale ella ha lavorato per anni. Mittenhofer entra senza essere visto)

³⁵ La successiva scena di partenza ha come protagonista Hilda che, nel mostrare alla contessa l'enorme sciarpa sferruzzata nei lunghi anni di permanenza nell'albergo – immagine consapevole e autoironica del desiderio latente di una maternità ormai impossibile –, esterna in una soave aria strofica (*Teneramente* – 8, da b. 96) svolta sui morbidi arabeschi di flauto contralto e arpa – ma si noti anche la straordinaria musicalità del libretto – l'esigenza sinceramente sentita di 'calore' umano.

ESEMPIO 18 (III.2, bb. 98-100)

Chiusa nel suo riserbo che le esortazioni di Mittenhofer e Reischmann non riescono a scalfire, Carolina non riesce a ridere apertamente della propria sorte, però tende la mano a Hilda con dignità, su un ostinato irrisolto di clarinetto, arpa e archi gravi basato sull'intervallo di quinta diminuita (tritone), che palesa tutta la sua tensione esistenziale.

Laugh at this monster baby I have knit
 For forty years, and as you laugh, admit
 Your own dear monster laughable a bit.
 We shall then say that laughter brought our tears
 And part in friendship, or in what appears
 Enough like friendship to beguile our years.

MITTENHOFER (*comes forward*)

Come, Lina, laugh. Yes, even laugh at me.
 Its' good for you.

HILDA (*aside to Mittenhofer, almost pleadingly*)

Please. Do tread cautiously.

DOCTOR

Yes, Lina, smile at least.

MITTENHOFER (*to Hilda, lifting his eyebrows*)

Tread cautiously?

(*Hilda shrugs her shoulders and turns away from him*)

CAROLINA (*to Hilda*)

It seems too late to laugh. Please take my hand.

HILDA (*doing so, warmly*)

Of course, Lina. Thank you. I understand.

MITTENHOFER

Thanks, Wilhelm, for going ahead of us to get
 The house in order. I hope it's not too upset.

DOCTOR

Nothing ...

(*The warning whistle is heard from the station. The Doctor consults his watch*)

It's time.

III. SCHEDULED DEPARTURES

HILDA (*with a gesture embracing the inn and the landscape*)

Farewell. Good-bye.

CAROLINA and MITTENHOFER

Good-bye.

DOCTOR

In a few days.³⁶

Rida a questo figlio mostruoso cui ho lavorato
 per quarant'anni, e mentre ride, ammetta
 che il suo caro mostro è pure un poco comico.
 Diremo poi che il ridere ci ha fatto piangere
 e dopo ci lasceremo in amicizia, o in qualche cosa
 di molto simile per ingannare gli anni.

MITTENHOFER (*avanzando*)

Su, Lina, rida. Sì, rida anche di me.
 Le farà bene.

HILDA (*a parte a Mittenhofer, quasi supplicando*)

La prego: con più tatto.

DOTTORE

Sì. Lina, sorrida almeno.

MITTENHOFER (*a Hilda alzando le sopracciglia*)

Con più tatto?

(*Hilda scuote le spalle e si allontana da lui*)

CAROLINA (*a Hilda*)

È troppo tardi per ridere. La prego. Mi stringa la mano.

HILDA (*facendolo con calore*)

Ma certo, Lina. Grazie. Comprendo bene.

MITTENHOFER

Grazie, Guglielmo, che vai prima di noi
 a mettere la casa in ordine. Non è troppo disturbo, spero.

DOTTORE

Niente...

(*Si ode un fischio dalla stazione. Il Dottore consulta l'orologio*)

È ora.

III. PARTENZE PROGRAMMATE

HILDA (*abbracciando con un gesto l'albergo e il paesaggio*)

Addio. Arrivederci.

CAROLINA e MITTENHOFER

Arrivederci.

DOTTORE

A presto.

³⁶ *Adagio* – $\frac{4}{4}$.

Un dilatato passaggio del corno (da b. 177), pregnante metafora timbrica del segreto rammarico del protagonista condannato a perdere, senza le visioni di Hilda, anche lo stimolo all'ispirazione poetica, conduce quindi a un tenero quartetto d'addio di sublime livello poetico e musicale nel tipico stile imitativo del melodramma ottocentesco (*Allegretto* – $\frac{2}{4}$, da b. 183):

(*Servants enter and take out the luggage, including a small valise of the Doctor's, except for the reticule which Hilda indicates with a gesture is to be left behind. At the door to the terrace, she and the Doctor stop; Carolina and Mittenhofer remain downstage, facing front*)

ALL FOUR

The young in pairs, the old in twos
Proceed, and more and more the old rely
On seeming casual because
We never can tell

When any new good-bye
May prove to be farewell.

(*Hilda and the Doctor leave. Mittenhofer sits near his desk; Carolina stands behind him*)

MITTENHOFER

Well, that leaves two to go.

IV. TWO TO GO

MITTENHOFER

I must work. I must see³⁷
If I can get my Elegy
Finished in time.

(*Alcuni camerieri entrano e portano via i bagagli, fra cui una valigetta del Dottore, tranne la borsa di Hilda che lei fa cenno di non prendere. Alla porta che dà sul terrazzo, i due si fermano; Carolina e Mittenhofer rimangono sul proscenio guardando davanti a sé*)

HILDA, MITTENHOFER, CAROLINA, DOTTORE

I giovani a coppie, i vecchi a due a due
vanno, e più son vecchi più cercano
di sembrare naturali perché,
chi potrebbe dirlo,
per loro ogni nuovo arrivederci
può essere un addio.

(*Hilda e il Dottore escono. Mittenhofer siede al tavolo; Carolina sta in piedi dietro di lui*)

MITTENHOFER

Bene, siamo rimasti in due.

IV. I DUE RIMASTI

MITTENHOFER

Devo lavorare. Devo vedere
se riesco a finire in tempo
la mia elegia.

segue nota 36

ESEMPIO 19 (III.3, bb. 189-195)

The musical score for Example 19 consists of four vocal parts: Hilda (soprano), Carolina (soprano), Mittenhofer (bass), and Reichsmann (bass). All parts are marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "The young in pairs, the old in two proceed, The young in pairs, the old in two proceed, The young in pairs, the old in two proceed, The young in pairs, the old in two proceed." The score shows the vocal lines with lyrics and musical notation.

Nella squisita delicatezza della trama vocale il brano esibisce una leggerezza mozartiana, ma la tensione palpabile che regge l'insieme viene denunciata dall'inquietudine del sostegno orchestrale – sibranti *frullati* del flauto e *tremoli* degli archi sull'onnipresente tritono della chitarra a illustrare la partenza di Hilda e Reichsmann.

³⁷ *Mosso, irrequieto* – $\frac{3}{4}$.

Senza soluzione di continuità con la scena precedente le esagitate figurazioni cromatiche di violini, viola e violoncelli – ora da ese-

CAROLINA

Your Elegy?

MITTENHOFER (*with weary impatience*)

The poem. The poem. What else have I to be
Concerned about. It seems to me
You ought to know.

CAROLINA

It seems to me

You're concerned about her.
And still, you set her free,
You made the match and practically
Made her ask him. Why?

MITTENHOFER

Practically

(The whistle of the departing train is heard)

Once it was out, I had no choice.
It would always have been there –
A damp emotional untidiness
In the air
Clinging to her
That I would not have been able to bear.
She had to go and choose to go
Herself, I knew and know.

CAROLINA

Permit me. It's much better so.
I've said before, and say it once again:
It's best for you to be alone.

MITTENHOFER (*with bitter satisfaction*)

Alone. Well, they're up there alone
And much good may it do them, the
Young lovers: Will they find what love can mean
Or should be?

CAROLINA

Un'elegia?

MITTENHOFER (*con tono seccato e impaziente*)

Il poema. Il poema. A che cos'altro dovrei
pensare? Mi sembra
che dovrebbe saperlo.

CAROLINA

Mi sembra

che stia pensando a lei.
E sì, che l'ha lasciata libera,
ha fatto tutto lei. E in pratica
l'ha spinto a chiederlo. Perché?

MITTENHOFER

In pratica

(Si sente il fischio del treno in partenza)

a un certo punto, non c'era scelta.
Ci sarebbe sempre stato qualche cosa
di torbido e non sincero
nell'aria
intorno a lei
che non avrei mai potuto sopportare.
Doveva andare e deciderlo
da se stessa. Lo sapevo e lo so.

CAROLINA

Mi permetta. È molto meglio così.
L'ho detto prima e adesso lo ripeto:
è meglio per lei essere solo.

MITTENHOFER (*con amara soddisfazione*)

Sì, solo. Ecco essi sono là soli,
e ciò può fare assai bene a loro,
ai giovani amanti: troveranno ciò che l'amore
può significare, o dovrebbe essere?

segue nota 37

guirsi *sul ponticello* dando la sensazione di una sonorità misteriosa – passano a delineare l'impazienza con cui Mittenhofer si appresta a dare gli ultimi ritocchi all'opera quasi terminata. Al fianco dell'artista è rimasta soltanto la devota Carolina che in un'estesa sezione dialogica scandita dal triplice *refrain* (*Meno mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$, bb. 292-298, 317-322, 338-346) con cui la donna diffida il Maestro dall'allacciare in futuro pericolose relazioni sentimentali – e il chiaro riferimento è a Elizabeth – cerca di riannodare le fila di una dipendenza morbosa e vissuta in modo esclusivo. Pungolato dagli interventi della donna, l'uomo non può far altro che confermare a se stesso l'aspirazione a un isolamento rispetto all'affetto di un'amante percepito come «torbido e non sincero» e dopo un'articolata meditazione punteggiata da lacerti terzinati che archi e fiati si scambiano sopra un fondale orchestrale ovattato da cui emerge di continuo l'es. 4a (*Un poco meno-Tempo giusto* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$, bb. 274-291, 299-316; *Molto meno mosso*, bb. 323-337, 347-349) accarezza l'idea di liberarsi della premurosa segretaria. Quando però Mauer interviene per annunciare l'arrivo di una tempesta di neve e domandare se qualcuno dei clienti dell'albergo sia ancora sull'Hammerhorn per allestire una spedizione di soccorso, l'inscindibile legame che unisce la contessa al poeta trova ulteriore conferma nel complice silenzio con cui il contratto (bb. 350-354) avalla la delittuosa bugia pronunciata dall'uomo – il momento cruciale della tragedia è evidenziato emblematicamente sul piano sonoro dal rumore metallico di un oggetto pesante che Carolina, involontariamente, fa cadere dalla scrivania.

Just wait and see
How long they tease alive their ecstasy.
A year? I don't imagine so.
And then where will she go?

CAROLINA

Permit me. I won't care to know
What matters is – I'll say it once again –
It's best for you to be alone.

MITTENHOFER (*with a childish self-pity disguised as elderly stoicism*)

Perhaps you're right. You always know
What's best for me. And I should not
Continue to depend the way I do –
Or exploit –
Yes, even what
Is freely offered one, perhaps one ought
To, for the good of all, let go.
You and Wilhelm are so –

CAROLINA (*interrupting*)

That is not the same, you know!
It's only we who never intrude
But help maintain your solitude.
We know well, and I'll say it once again:
It's best for you to be alone.

MITTENHOFER

Alone. Whether I wish it or not, Lina.

(*Mauer enters hurriedly from outside*)

MAUER

Good day. I only have a moment. It's a dire
Blizzard coming on quickly, and then we'll be blanketed
In minutes. Is anyone from here out on the mountain?
Because if a good guide went now, he could,
With God's help, bring them back. Anyone gone?

MITTENHOFER (*rising slowly*)

Why ... not that I know of.

MAUER

It's just as well!

(*At Mittenhofer's words, Carolina goes rigid, shudders, and then, making a sudden movement turning towards Mauer, she knocks a heavy object off the desk*)

Gräfin?

CAROLINA (*without looking at either of them*)

Nothing. Nerves. The flu. How grey
The air is getting.

Vediamo un po'
quanto durerà la loro estasi.
Un anno? Non credo così tanto.
E allora lei dove andrà?

CAROLINA

Mi permetta. Non m'importa saperlo.
Ciò che importa è, lo dico nuovamente,
che è meglio per lei essere solo.

MITTENHOFER (*con un'autocommiserazione infantile mascherata da maturo stoicismo*)

Forse ha ragione. Lei vede sempre
ciò che è meglio per me. E io non dovrei
sempre dipendere come faccio,
o sfruttare...
Sì, anche ciò
che viene offerto spontaneamente forse dovremmo
per il bene di tutti rifiutarlo.
Lei e Guglielmo siete...

CAROLINA (*interrompendo*)

No, non è la stessa cosa,
noi cerchiamo solo di non intrommetterci
e custodire la sua solitudine.
Lo sappiamo bene e lo dico ancora una volta:
è meglio per lei essere solo.

MITTENHOFER

Sì, solo. Che io lo desideri o no, Lina.

(*Mauer entra in fretta dall'esterno*)

MAUER

Buongiorno. Ho solo un momento. Fra poco saremo
avvolti da una terribile tempesta che si sta avvicinando
rapidamente. C'è qualcuno di qui sulla montagna?
Perché se una buona guida partisse ora potrebbe,
con l'aiuto di Dio, riportarlo giù. È andato qualcuno?

MITTENHOFER (*alzandosi lentamente*)

Mah... no che io sappia.

MAUER

Meglio così.

(*Alle parole di Mittenhofer, Carolina si irrigidisce, rabbri-
vidisce, e poi, voltandosi all'improvviso verso Mauer fa ca-
dere dalla scrivania un oggetto pesante*)

Contessa?

CAROLINA (*senza guardare nessuno dei due*)

Niente. I nervi. La febbre. Che grigio.
L'aria scurisce.

MAUER

I must go to the other inns

And ask.

(He starts to hurry out, but pauses at the terrace door and shrugs)

Weather has its way of madly happening.

Its own. It's wrong! I'm right usually.

(Exits)

V. MAD HAPPENINGS

*(Carolina stands as she was, ever so often shivering slightly; Mittenhofer goes to her)*MITTENHOFER *(an easy emphasis underlining his sympathetic air)*Lina, you look dreadful. You did³⁸

Get up too soon, you silly, to handle

These boring chores. A change of scene ...

CAROLINA *(intensely)*

No, Master, I need no rest. I've wanted none

For all these years; and I will not go away.

Where would you have me go? No place and no one

Wait me anymore. I am where I will stay.

(During the following, the sky darkens rapidly and it begins to snow)

MITTENHOFER

My dearest Lina, I meant no harm, you know.

CAROLINA *(at first accusingly suspicious, then self-assured)*

Didn't you, Master, didn't you? No, of course

You couldn't have. I'm certain. For if I go,

How could you manage things? Would you have the force

Both to work and to remember your routine?

You are so vague, my child, and as for change of scene,

Why look out there – the snow has begun to fall

And overnight all will be changed, Master, all ...

(She hurries over to the stove, kneels by it, and begins to make a fire)

MAUER

Devo andare negli altri alberghi

a chiedere.

(Si avvia in fretta, ma si ferma alla porta della terrazza e si stringe nelle spalle)

Il tempo fa quello che vuole!

È matto. Non sta ai patti! Di solito non sbaglio.

(Esce)

V. COSE FOLLI

*(Carolina rimane dov'era, rabbrivendo di quando in quando; Mittenhofer le si avvicina)*MITTENHOFER *(sottolineando con enfasi la sua comprensione)*

Lina, che brutta cera. Si è

alzata troppo presto, sciocchina, per accudire

a queste noie. Un cambiamento d'aria...

CAROLINA *(intensamente)*

No, Maestro, non ne ho bisogno. Non l'ho mai desiderato per tutti questi anni; e non voglio andarmene.

Dove dovrei andare? Niente e nessuno

mi aspetta più. Sono dove voglio stare.

(Durante la scena il cielo si oscura rapidamente e comincia a nevicare.)

MITTENHOFER

Mia cara Lina, non volevo farle male.

CAROLINA *(all'inizio con sospetto e con aria di accusa, poi rassicurata)*

Non voleva, davvero, Maestro? No, di certo, non poteva. Son sicura, perché se me ne andassi

come si arrangerebbe? Avrebbe la forza

sia di lavorare che di badare alle piccole cose?

Lei è così distratto, caro, e, quanto al cambiamento d'aria,

guardi là fuori: comincia a cadere la neve

e questa sera sarà tutto diverso, Maestro, tutto...

(Si affretta verso la stufa, si inginocchia e comincia ad accendere il fuoco)

³⁸ Nell'osservare il tremore emotivo della donna, segno evidente dello *shock* appena provato che il protagonista interpreta ipocritamente come semplice *stress* lavorativo, Mittenhofer torna alla carica proponendo a Carolina un «cambio di scena» (*Lo stesso tempo* – 9-12), ma il tono esasperato della contessa, che senza il poeta non avrebbe più alcun motivo di vivere, lo fa recedere dal proposito (*Adagio* – 6, da b. 365). Un fugace intervento del flexaton (bb. 367-368) che si ode sulla dolce rassicurazione proferita dal baritono, col suo timbro caratteristico, ricorda la sua prima uscita in scena, trionfo e sicuro di sé. Due battute taglienti, che smascherano all'istante il contegno ipocrita dell'uomo proprio nell'istante in cui, come si ricava dalla didascalia scenica, «il cielo si oscura [...] e inizia a nevicare» – prefigurazione assai eloquente della morte imminente di Elizabeth e Toni – e danno inoltre l'avvio a un'estesa scena di pazzia del contralto.

I'll build a fire and tend it;³⁹
 The cold I'll keep outside.
 Sweet boy, you cannot hide
 Heartbreak but shall mend it
 Near your bride,
 Wisely weeping, end it,
 Be again clear-eyed.

Farò del fuoco e lo curerò;
 terrò il freddo fuori.
 Caro ragazzo, non puoi nascondere
 il cuore spezzato, ma lo guarirai
 vicino alla tua sposa.
 Piangendo da saggio vedrai
 che l'occhio tornerà sereno.

³⁹ Svolto secondo i *topoi* espressivi tradizionali in un trascolorare di stati d'animo, ora allucinati ora trasognati, che prevede la libera alternanza di declamato e canto fiorito, il 'numero' principia con la nevrotica accensione di un fuoco – una *Götterdämmerung* in miniatura, secondo la definizione dello stesso Henze – in un bizzarro rituale (da b. 383) che ha la funzione di esorcizzare la tragedia incombente: si stende letteralmente un tappeto di figure ostinate per una decina di battute, diffuso all'intero *ensemble*, in cui si fa largo un inciso nervoso della tromba, seguito da una pausa (*Adagio-Lento* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$) che precede il nucleo drammatico dello scorcio. Le tappe del progressivo scivolamento verso la follia sono quindi riflesse in una sequela di tre sezioni contrastanti – uno spumeggiante arioso condotto sugli agili arabeschi dei legni che riprende nella linea vocale riccamente ornata gli stilemi peculiari della Hilda 'visionaria' (*Allegro* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{8}$, da b. 420), un tormentato monologo contrappuntato da oscuri disegni del clarinetto basso sopra un ipnotico pedale di marimba (*Liberamente irrequieto-Meno mosso* – $\frac{4}{4}$, da b. 446), infine una severa litania scandita dal pulsare quasi impercettibile di trilli ad archi acuti e legni (*Misterioso* – $\frac{3}{2}$ - $\frac{4}{2}$ - $\frac{6}{4}$, da b. 490) – disgiunte dal bieco commento 'a parte' di Mittenhofer (*Pesante*, da b. 471), orchestrato con una lugubre gravità di accenti che ne enfatizza il ruolo di vero «artista della frode» alla stregua dello Jago verdiano.

ESEMPIO 20 (III.5, bb. 474-477)

(to himself, gazing at Carolina intently)

Mittenhofer
 E - verything must be paid for e - ven-tualHy in time

Fl. c. a.
 Cor. ing.
 VI. I
 VI. II
 Cl. basso

Vla
 Tr.
 Cor.
 Trbn.

Gran cassa
 Tamb.
 f Tamb. mil. c. c.

Pf.
 Timp.
 Vlc.
 Cb.

Carolina, ormai ridotta ad automa alienato, chiude la sua gran scena con un'allucinata pantomima: carica l'orologio che taceva dall'inizio dell'atto, dopo aver punteggiato tutta la vicenda nei precedenti; in tal modo ci viene comunicata l'immediata percezione della sospensione oggettiva del tempo.

(Taking part of the scarf from Hilda's reticule and holding it against her cheek)

Child, I dare not tell your
 Father's name although
 Like the falling snow
 It cloaks the earth to quell your
 Every foe;
 And that he loves you well your
 Miracles will show.

(Slowly rising to her feet)

Wait a bit. I have forgotten something. What
 Can it be, I wonder? Nothing. All is well.
 Why this is Eden, nor were we ever out
 Of it. How warm it is. I am with you still;
 And still the roses bloom, I water each day.
 Yet ... yet ... I forget ... What has happened to me?

MITTENHOFER *(to himself, gazing at Carolina intently)*

Everything must be paid for
 Eventually
 In time or in the service
 Of eternity:
 I do not ask the price for
 They shall pay for me.

CAROLINA *(presses her hand to her forehead and then suddenly bursts into hysterical laughter. Afterwards she shakes her head and smiles)*

What is disquieting? The quiet. The clock's not wound.
 Stopped. Think of that. Too astounding.

(She takes the clock-key from her pocket and goes over to the clock. She and Mittenhofer look steadily into each other's eyes. Her voice is expressionless)

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.
 The helpmate sounds
 Of yesterday
 Must have their say
 That we may now
 From Now watch how
 The Fates convene
 To change the scene.

(Prendendo parte della sciarpa dalla borsa di Hilda e pre-mendosela contro la guancia)

Caro, non oso dirti
 il nome di tuo padre sebbene,
 come la neve che cade,
 esso copra la terra per schiacciare
 il tuo nemico;
 e che ti ami molto i tuoi
 miracoli lo diranno.
(Rialzandosi lentamente)

Un momento. Ho dimenticato qualcosa. Che
 mai sarà, mi chiedo? Niente. Va tutto bene.
 Certo, questo è l'Eden, e non ne siamo mai stati fuori.
 Che bel caldo fa. Sono ancora con te;
 e ancora fioriscono le rose che bagno ogni giorno.
 Sì... sì... io scordo... Ma che cosa mi accade?

MITTENHOFER *(fra sé, fissando intensamente Carolina)*

Ogni cosa va pagata,
 a conti fatti,
 adesso o al servizio
 dell'eternità.
 Io non chiedo il prezzo,
 perché loro lo pagheranno per me.

CAROLINA *(si preme la mano sulla fronte e poi improvvisamente scoppia in una risata isterica. Poi scuote il capo e sorride)*

Cosa c'è di inquietante? La quiete. L'orologio non va.
 È fermo. Pensa un po'. È sorprendente.
(Prende la chiave dell'orologio dalla tasca e va verso l'orologio. Lei e Mittenhofer si guardano fissi negli occhi. La voce di lei è inespressiva)

Un giorno è andato
 senz'alcuna misura;
 nessun rintocco
 ha diviso il tempo
 in utili parti
 così da mantenere
 il più grande difetto del cuore,
 l'indisciplina,
 in limiti ben misurati.
 I rintocchi
 di ieri
 dovranno dirci
 che noi possiamo
 osservare adesso come
 il destino ha deciso
 di cambiare la scena.

(She winds the clock and then moves the hands. At every quarter-hour there is a chime. The lights dim: the air seems filled with snow. The set divides in half and rolls off into the wings. Carolina and Mittenhofer together on the right half. The chimes continue)

VI. CHANGE OF SCENE^{xii} 40

On the Hammerhorn. Snowstorm.^{xii} 41

(Toni appears, closely followed by Elizabeth, their forms only vaguely visible through the driving snow. Both are in the last stages of exhaustion)

ELIZABETH

I can't go on.

TONI

Come, here's a little

Shelf of rock under which to shelter

Against the storm. We'll stop here.

(With forced cheerfulness)

Won't Gregor be cross when we come back

Without his magic Edelweiss?

ELIZABETH *(quietly)*

You needn't lie, dear. I know.

TONI

I know.

What a funny kind of fairy tale

We've gotten into, where Godmother sends

Wild weather on the wedding night.

(Carica l'orologio e poi sposta le lancette. Ad ogni quarto d'ora c'è un rintocco. Le luci si offuscano; l'aria sembra piena di neve. La scena si divide a metà e le due parti scorrono verso i lati. Carolina e Mittenhofer rimangono nella parte destra. I rintocchi continuano)

VI. CAMBIO DI SCENA

Sullo Hammerhorn. Tempesta di neve.

(Toni appare, seguito da vicino da Elisabetta. Le loro sagome sono appena visibili nella tempesta di neve. Entrambi sono all'ultimo stadio dell'esaurimento)

ELISABETTA

Non posso più andare avanti.

TONI

Vieni, qui c'è un piccolo

ripiano di roccia sotto il quale possiamo ripararci

contro la tempesta. Sostiamo qui.

(Con allegria forzata)

Non si adirerà Gregorio quando torneremo

senza il suo magico Edelweiss?

ELISABETTA *(tranquillamente)*

Non devi mentire caro. Io so.

TONI

Anch'io.

Siamo capitati in una curiosa fiaba,

dove la madrina manda

il brutto tempo nella notte nuziale.

^{xii} Aggiunta la didascalia per la parte sinfonico-descrittiva: «*(In the darkness, the mountains backstage moves to the foreground. The lights come up slowly. Behind a scrim is the Hammerhorn. A blizzard is raging)*» / «*(Nel buio le montagne si muovono da dietro verso il proscenio. Le luci si accendono lentamente. Dietro un velo si scorge l'Hammerhorn. Infuria una bufera di neve)*».

⁴⁰ *Sempre molto eccitato* – $\frac{3}{4}$.

Il 'richiesto' mutamento di scena proietta il delirio della segretaria di Mittenhofer in una dimensione esterna che per la prima volta abbandona gli spazi angusti della locanda di montagna. L'intenso interludio orchestrale che illustra la tempesta di neve si distingue per la pittura musicale assai realistica – si osservino in particolare le furiose folate di archi, pianoforte e legni sostenute dall'inquieto spumeggiare di un'ampia batteria di percussioni, mentre gli ottoni propongono lacerti motivici legati al protagonista – ed è impostato secondo un graduale aumento del volume sonoro che culmina su un violentissimo accordo strappato del *tutti*.

^{xiii} Questo brano strumentale in stile descrittivo ha proporzioni davvero ragguardevoli (180 bb., da b. 522 a b.702), ed è così eloquente da rendere in un certo qual modo pleonastiche le tre scene seguenti. Nella versione rivista dell'opera (1987), Henze concesse perciò di omettere le scene della tempesta (VI-VIII), mantenendo l'interludio orchestrale con cui inizia la scena sesta. L'ampio taglio è facoltativo, ma di norma praticato in tutte le riprese di *Elegy for Young Lovers*.

⁴¹ *Calmo-Più mosso-Adagio* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{4}$, da b. 704

Quando Elizabeth e Toni appaiono in mezzo alla bufera è il lugubre fondale degli archi con sordina a rendere la spossatezza dei due giovani che, consapevoli di essere prossimi alla fine, si consolano immaginando una vita coniugale che mai avranno.

ELIZABETH

Now that no choice can change what is,
Without hope, in innocent play,
We may dream of a world that won't be.

TONI

Come closer: clasp my hand.
Let us pretend we are looking back
Over the years. You begin.

VII. MAN AND WIFE

ELIZABETH

Who are we?

TONI

An old couple⁴²
with white hair.

ELIZABETH

What are we doing?

TONI

Sitting together by the fire.
Now I'll ask. Have we been married
A long time?

ELIZABETH

We two have lived
As one flesh for forty years.

TONI

Did we have children?

ELIZABETH

Of course, we did.
Bruno is the eldest of our three boys ...

TONI

Then came Olga, our only daughter.
Then Detlef ...

ELISABETTA

Ora che niente può cambiare ciò che è,
senza speranza, in un gioco innocente,
possiamo sognare un mondo che non ci sarà.

TONI

Avvicinati: dammi la mano.
Facciamo finta di ripensare
agli anni trascorsi. Comincia tu.

VII. MARITO E MOGLIE

ELISABETTA

Chi siamo?

TONI

Una vecchia coppia
coi capelli bianchi.

ELISABETTA

Che stiamo facendo?

TONI

Siamo seduti vicino al fuoco.
Ora tocca a me. Siamo sposati
da tanto tempo?

ELISABETTA

Per quarant'anni
siamo vissuti come una carne sola.

TONI

Abbiamo avuto bambini?

ELISABETTA

Certo.
Bruno è il maggiore dei nostri tre figli...

TONI

Poi è arrivata Olga, l'unica figlia.
Poi Detlef...

⁴² *Tempo d'un valzer lento* – $\frac{3}{4}$; *Recitativo* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{10}{4}$ - $\frac{7}{4}$.

Il duetto finale, la cui atmosfera impregnata di morte ricorda da vicino la conclusione di *Aida* ma più ancora, per il tono estenuato, il quadro conclusivo di *Manon Lescaut*, inquadra l'inutile sacrificio, in nome di un vanaglorioso ideale artistico da cogliere nel presente, di una coppia disperatamente proiettata invece verso un futuro colmo di prospettive. Caratterizzato da una strumentazione volutamente fragile e povera a riflettere l'irrealtà della situazione, il brano è in realtà più che altro un dialogo affettuoso tra innamorati che con linguaggio improntato a uno sterile lirismo riflettono su gioie e dolori della convivenza matrimoniale. L'impatto è straziante: se il ritmo della danza viennese *par excellence* stende una patina di struggente nostalgia sulla sezione iniziale, in cui viola e violino si rincorrono in un continuo gioco imitativo a personificare due amanti maturi teneramente abbracciati di fronte al camino, l'ampliarsi della tavolozza orchestrale sostiene dapprima la confessione di Toni delle proprie infedeltà (da b. 790) – anche se le quarte degli ottoni in sordina paiono compromettere il poeta piuttosto, legato a questi intervalli –, quindi l'orgoglioso ricordo con cui entrambi i 'genitori' decantano i successi dei figli (da b. 814). Soltanto dopo un fuggevole intermezzo strumentale (da b. 837) innervato dai gelidi fremiti di timpano e archi *sul ponticello* che richiamano le proibitive condizioni atmosferiche della scena le voci si

ELIZABETH

Then Willi who died as a baby.
I shall never forget how good and gentle
You were to me then. That stopped me
Later when I nearly left you.

TONI

Left me? But why? What had I done?

ELIZABETH

Have you forgotten the girl in Munich?

TONI

So you knew all the time and said nothing!
I took such care to be discreet.

ELIZABETH

Do you still miss her?

TONI

At moments, yes,
Like a dream that is lost at daybreak.
The bond that endured was our common burden.
But we'll change the subject. Our children grew up.

ELIZABETH

Bruno is now a Bank Director ...;
Olga married an engineer
And lives in Lima ...

ELISABETTA

Poi Willi, che morì ancora bambino.
Mai dimenticherò quanto fosti buono e gentile
con me allora. Fu questo a trattenermi
più tardi quando per poco non ti lasciai.

TONI

Lasciarmi? Perché? Che cosa avevo fatto?

ELISABETTA

Hai dimenticato la ragazza di Monaco?

TONI

Sapevi tutto e non hai detto nulla!
Cercai di essere molto prudente.

ELISABETTA

Ne senti ancora la mancanza?

TONI

A volte, sì,
come un sogno che s'interrompe all'alba.
Fu quella una sofferenza comune.
Ma cambiamo discorso. I figli divennero grandi.

ELISABETTA

Bruno dirige ora una banca...
Olga si è sposata con un ingegnere
e vive a Lima...

segue nota 42

uniscono (*Andante-Lo stesso tempo* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 859) a ribadire, pur nella reciproca estraneità, la decisione di morire insieme su linee melodiche desolatamente statiche e cadenzate dal mesto ostinato dell'arpa:

ESEMPIO 21 (III.7, bb. 859-863)

Andante

Elizabeth

To - ni? Yes, dear. Tell me the truth:

Toni

E - li - za - beth? Yes, dear. Tell me the truth:

Vl. I
Vla

pp dolce

sim.

Arpa

TONI

And little Detlef?

ELIZABETH

Was it our fault? Did we fail our darling?
He's always in trouble and need of help:
He'll never be able to earn his living ...

TONI

It grows dark: we grow weary.
But before sleep there's a final question
We have to ask as husband and wife.

ELIZABETH

Toni?

TONI

Yes, dear.

ELIZABETH

Tell me the truth:

Is the hand you hold Elizabeth's hand?

TONI (*tenderly*)

No, my dear, but the name will do.
Elizabeth?

ELIZABETH

Yes, dear.

TONI

Tell me the truth:

Is the hand you hold Toni's hand?

ELIZABETH (*tenderly*)

No, my dear, but the name will do.

BOTH

Now we know. Now we are free
To die together and with good will
Say farewell to a real world.

VIII. TONI AND ELIZABETH

Not for love were we led here,⁴³
But to unlearn our own lies,
Each through each, in our last hour,
And come to death with clean hearts.

TONI

E il piccolo Detlef?

ELISABETTA

Quale fu il nostro errore? Abbiamo mancato con lui?
È sempre nei guai e ha bisogno di noi:
non sarà mai capace di guadagnarsi il pane...

TONI

Si fa buio: siamo stanchi.
Ma prima di dormire c'è un'ultima domanda
che dobbiamo farci come marito e moglie.

ELISABETTA

Toni?

TONI

Sì, cara.

ELISABETTA

Dimmi la verità:

la mano che tieni è quella di Elisabetta?

TONI (*teneramente*)

No, mia cara, ma il nome basterà.
Elisabetta?

ELISABETTA

Sì, caro.

TONI

Dimmi la verità:

la mano che tieni è quella di Toni?

ELISABETTA (*teneramente*)

No, mio caro, ma il nome basterà.

ENTRAMBI

Ora sappiamo. Siamo liberi
di morire insieme e di dire
addio serenamente al mondo reale.

VIII. TONI ED ELISABETTA

Non per amore fummo condotti qua,
ma per scordare le nostre menzogne,
una per una, nell'ultima ora,
e affrontare la morte con cuori puliti.

⁴³ *Andante solenne* – $\frac{5}{4}$.

Fortificati dalla consapevolezza reciproca di morire senza ipocrisie Elizabeth e Toni si congedano infine con una nobile preghiera rivolta al «Dio della Verità» le cui maestose volute in stile omoritmico si aprono finalmente a una cantabilità più marcata che svela la segreta autenticità di due anime complementari conosciutesi troppo tardi. Il taglio ormai largamente invalso dell'intero duetto – compresa la breve sezione dialogica che segue la *Verwandlungsmusik* – fu deciso dallo stesso Henze per ragioni di scorrevolezza drammatica, eppure, nel sincero *pathos* espressivo che lo anima, il *tableau* corona una commovente storia d'amore nata in un piccolo rifugio montano per consumarsi nel gelo di un ghiacciaio inospitale. Lo scampanio di campane su nastro già udito in sottofondo durante la narrazione di Mauer (cfr. nota 10) marca il congedo dalla gelida montagna.

What Grace gave, we gladly take,
Thankful although even this
Bond will break in a brief while,
And our souls fare forth alone.

God of Truth, forgive our sins,
All offences we fools made
Against thee. Grant us Thy peace.
Light with Thy Love our lives' end.^{xii}

(Total darkness envelopes the scene. Tolls)

Prendiamo con gioia ciò che la grazia diede,
riconoscenti anche se il legame
si spezzerà fra poco
e le nostre anime andranno sole.

Dio di verità, perdona i nostri peccati,
tutte le offese che abbiamo fatto
contro di te. Dacci la pace.
Illumina con il tuo amore la fine della nostra vita.

(L'oscurità completa avvolge la scena. Rintocchi)

IX. ELEGY FOR YOUNG LOVERS

Behind the scrim, right, a spotlight reveals a dressing-table with mirror, brush and comb etc.

(Mittenhofer, in tails and white waistcoat, is putting the last touches to his toilet. Lying on the table is a manuscript book. During the following, two men bring a reading desk on stage and set it up center near the footlights)

MITTENHOFER *(looking at himself in the mirror)*

One. Two. Three. Four.⁴⁴

Whom do we adore?

Gregor! Gregor! Gregor!

Five. Six. Seven. Eight.

Whom do we appreciate?

Gregor! Gregor! Gregor!

Happy Birthday, dear Gregor!

(During the second verse, Carolina has entered noiselessly behind him)

CAROLINA

Gregor, it's time.

IX. ELEGIA PER GIOVANI AMANTI

Dietro il siparietto, sulla destra, una macchia di luce rivela un tavolo da toilette con lo specchio, spazzola, pettine, ecc.

(Mittenhofer, in frac e panciotto bianco, sta dando gli ultimi tocchi alla sua toilette. Sul tavolo c'è un manoscritto. Durante la scena, due uomini portano sul palcoscenico un leggio e lo collocano nel centro, vicino alle luci della ribalta)

MITTENHOFER *(guardandosi allo specchio)*

Uno, due, tre, quattro.

Chi è di tutti il re?

Gregorio! Gregorio! Gregorio!

Cinque, sei, sette, otto.

Chi è il primo fra gli dei?

Gregorio! Gregorio! Gregorio!

Buon compleanno, caro Gregorio!

(Nel frattempo Carolina è entrata senza far rumore e si è messa alle sue spalle)

CAROLINA

Gregorio, è ora.

⁴⁴ *Largo* – $\frac{4}{4}$.

Il quadro conclusivo viene ambientato in un teatro di Vienna nel quale Mittenhofer sta per dare pubblica lettura, alla presenza dell'Imperatore e di un uditorio selezionatissimo, dell'*Elegia per giovani amanti* in occasione del suo sessantesimo compleanno. Interrotto in camerino da Carolina in un ridicolo siparietto di auto-incensazione, il poeta trova subito il modo per schermire l'onnipresente aiutante – forse ancora turbata, e irrigidita al tocco della pendola, che segna il ritorno al tempo 'reale' – prima di presentarsi di fronte alla platea plaudente con una dedica ripugnante alla «memoria di una coraggiosa e bella giovane coppia [...] recentemente scomparsa sullo Hammerhorn». Proprio nel momento *clou*, però, quando cioè si accinge a declamare con enfasi l'attesissima opera che la tragica vicenda gli ha ispirato, i suoi versi non sono avvertiti dal pubblico, ma sostituiti da un'unica interiezione (da b. 961) intonata da tutti i personaggi: le linee vocali (a bocca chiusa nelle ultime battute) racchiudono le sensazioni timbriche, gli sfondi armonici e le ricorrenze motiviche di coloro che hanno contribuito a creare il poema. Al Maestro viene dunque negata l'apoteosi dell'affermazione di sé – come mai, del resto, nella partitura è concesso allo scrittore di recitare i suoi componimenti – in un finale dal fortissimo impatto emotivo che suggella in modo inequivocabile l'intento etico dell'opera: come scrivono Auden e Kallman, «la sua poesia trova rappresentazione nel suono dell'orchestra e nella vocalizzazione astratta».

MITTENHOFER

And time, like Gregor, marches on,
While Lina lingers, wishing both were gone.

(He picks up his manuscript book and chucks Carolina under the chin)

Don't you, dear?

(Chime. Carolina remains rigid. The light of the dressing room goes out and the stage lights come up)

It is the stage of a Theatre in Vienna. The scrim, no longer transparent, is now an ornamental backdrop for Mittenhofer's reading: Mount Parnassus, the Muses crowning a Poet, Apollo with lyre and cherubim.

MITTENHOFER *(strides out to the reading desk, puts his manuscript book on it, bows left, right and center. Then he holds up his hand as if to ask for silence)*

Your Serene Highness, Your Excellency the Minister of Culture, Ladies and Gentleman. I am going to open this reading with the last poem I have written, ELEGY FOR YOUNG LOVERS. It is dedicated to the memory of a brave and beautiful young couple, Toni Reischmann and Elizabeth Zimmer who, as some of you know, perished recently on the Hammerhorn. "In death they were not divided."

(He opens the manuscript book and begins to read, solemnly and with hardly any gestures. We do not actually hear any words, but from behind him come one by one until they are all together, the voices of all who contributed to the writing of the poem: Hilda with her visions, Carolina with her money and management, Doctor Reischmann with his medicines, Toni and Elizabeth with their illusory but rhymable love. The lights fade until there is nothing but a spotlight on Mittenhofer. His poem has been written. The opera is over)

(Slow Curtain)

MITTENHOFER

E il tempo, come Gregorio, va avanti,
mentre Lina indugia, desiderando che passino entrambi.

(Prende il manoscritto e dà a Lina un buffetto sotto il mento)

È vero cara?

(Pendola. Carolina rimane rigida. La luce sul tavolo da toilette scompare e le luci si accendono sulla scena)

È il palcoscenico di un teatro a Vienna. Il siparietto, non più trasparente, è ora un pannello ornamentale per la conferenza di Mittenhofer, con il Monte Parnaso, le Muse che incoronano un poeta, Apollo con la lira e cherubini.

MITTENHOFER *(si dirige al leggio, vi posa il manoscritto, si inchina a destra, a sinistra e davanti a sé. Poi alza la mano come per chiedere silenzio)*

Vostra Altezza, Vostra Eccellenza il Ministro della Cultura, Signore e Signori. Sto per iniziare la lettura dell'ultimo poema che ho scritto, ELEGIA PER GIOVANI AMANTI. È dedicato alla memoria di una coraggiosa e bella giovane coppia, Toni Reischmann ed Elisabetta Zimmer, che, come alcuni di voi sanno, è recentemente scomparsa sullo Hammerhorn. «Nella morte non furono divisi».

(Apre il manoscritto e comincia a leggere, solennemente e senza quasi muoversi. Non possiamo udire le sue parole, ma da dietro di lui giungono una alla volta, fino ad essere tutte insieme, le voci di tutti coloro che hanno contribuito alla composizione del poema: Hilda con le sue visioni, Carolina con il suo denaro e la sua organizzazione, il dottor Reischmann con le sue medicine, Toni ed Elisabetta con il loro amore illusorio ma poetico. Le luci si attenuano finché non rimane che un riflettore puntato su Mittenhofer. Il poema è stato scritto. L'opera è finita)

(Il sipario cala lentamente)



Venerdì 28 ottobre 1988 - ore 20.00

ELEGY FOR YOUNG LOVERS

Opera in tre atti di W. H. AUDEN e C. KALLMAN

Musica di

HANS WERNER HENZE

(Edizioni Schott - Rapp. G. Ricordi & C., Milano)
in lingua originale

Personaggi *Interpreti*

Gregor Mittenhofer, poeta	VICTOR BRAUN
Dr. Wilhem Reischmann, medico	RODERICK KENNEDY
Toni Reischmann, suo figlio	CHRISTER BLADIN
Elisabeth Zimmer	JULIA CONWELL
Carolina Gräfin von Kirchstetten, segretaria di Mittenhofer	UTE TREKEL-BURCKHARDT
Hilda Mack	PENELOPE WALMSLEY-CLARK
Josef Mauer, guida alpina	JONATHAN MOORE

Direttore

MARKUS STENZ

Rappresentazione semiscenica a cura di

HANS WERNER HENZE

Maestro collaboratore e musicista in palcoscenico

RAPHAEL ROCHET

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

nel corso del primo intervallo, nelle Sale Apollinee:

ARNOLD SCHÖNBERG - Sechs kleine Klavierstücke (1911)
pianoforte MASSIMO SOMENZI

nel corso del secondo intervallo, nelle Sale Apollinee:

FABIO VACCHI - «Pensier non darti»
aria dall'opera «Girotondo» (1980-81) per soprano e flauto
soprano SYLVIA GREENBERG
flauto ROBERTO FABBRICIANI

GAETANO DONIZETTI - «Il dolce suono mi colpi di sua voce»
«Ardon gl'incensi»
scena della pazzia dall'opera «Lucia di Lammermoor»
soprano SYLVIA GREENBERG
flauto ROBERTO FABBRICIANI
pianoforte MASSIMO SOMENZI

in collaborazione con:

I Concerti di
Repubblica RICORDI
La Nuova Musica **ECO** e **NARCISO** Immagini e riflessi

Locandina per la prima assoluta di *Elegy for Young Lovers* nella versione rivista nel 1987.

L'orchestra

gran flauto (anche ottavino, flauto contralto e flauto dolce contralto ad lib.)	timpani
corno inglese (anche oboe)	<i>glockenspiel</i>
clarinetto (anche clarinetto basso)	celesta
sassofono contralto	flexaton (o strumento elettronico)
fagotto	marimbafono
mandolino	vibrafono
chitarra	percussioni (3 esecutori)
arpa	batteria I: 3 tomtom (piccolo, medio, grande), tamburo militare con la corda, tamburo militare senza la corda, wood-block, metal-blocks (da percuotere con bacchette di xilofono);
pianoforte a coda senza coperchio	batteria II: 3 crotali, 3 piatti sospesi (piccolo, medio, grande), 2 piatti (a due), 3 triangoli (piccolo, medio, grande), 3 campane da gregge (piccolo, medio, grande), grancassa;
violino I	batteria III: 3 tam-tam (piccolo, medio, grande), grancassa, maracas, 3 tamburi baschi (piccolo, medio, grande), 3 bongo (acutissimo, più acuto, medio), 6 campane tubolari
violino II	
viola	
violoncello	
contrabbasso	
corno	
tromba	
trombone	

Se paragonata all'imponenza delle compagini strumentali impiegate nei due capolavori precedenti, *König Hirsch* e *Der Prinz von Homburg*, l'orchestra prevista da *Elegy for Young Lovers* è di dimensioni ben più contenute, modellate – tanto nella cifra cameristica dell'organico quanto nel virtuosismo delle parti solistiche –, sull'esempio delle numerose *chamber operas* scritte da Britten per l'English Opera Group. All'esuberante opulenza della grande orchestra subentra quindi un *ensemble* piuttosto esiguo – sono appena ventisei gli esecutori –, che aderisce attentamente alle minime sfumature psicologiche del dramma e non si limita ad accompagnare l'evoluzione dei personaggi, dischiudendone emozioni e pensieri più riposti, ma coopera anche alla sostanza drammaturgica dell'opera mediante l'associazione tra ruoli e strumenti obbligati che nel complesso rapporto con la situazione scenica agisce da vero e proprio principio di coesione formale.

Nei suoi peculiari equilibri sonori il colore orchestrale riflette una ricerca timbrica assai originale che sfrutta il nutrito numero di strumenti a corde pizzicate e percosse – quando non le modalità stesse di produzione del suono, come nel caso dell'effetto *col legno battuto* agli archi – per ottenere sonorità vibranti e costantemente cangianti. Grande risalto viene dato al contempo alle percussioni, il cui contributo ritmico è impiegato con sommo magistero quale *trait d'union* allegorico tra le diverse scene, mentre fiati e archi si incaricano di scandagliare nel profondo carattere e azioni dei personaggi mediante una strettissima correlazione che unisce timbro e registro vocale specifico. Se l'agilità e la brillantezza del flauto ben si adatta allo stile fiorito della demente Hilda, la tinta più scura e malinconica del corno inglese è associata alla voce contraltile di Carolina, mentre un bofonchiante fagotto, cui Henze abbina occasionalmente un sassofono ad accrescerne il grottesco patetismo, traduce il carattere lamentoso di Reischmann. Agli amanti sono riservati i due archi più acuti – una viola calda e cantabile per l'ardente Toni, un violino delicato e sensuale per la più controllata Elisabeth –, mentre Mittenhofer può disporre dell'intera sezione degli ottoni con una ricchezza di gradazioni timbriche che, nelle intenzioni del compositore, vuole riflettere la triplice natura del carattere del protagonista: il «mite contemplativo» in unione spirituale con la natura alpina attraverso il corno, l'isterico egocentrico tramite la tromba, il volgare erudito mediante il trombone.

Lungi dal limitarsi a pura rispondenza espressiva e coloristica, il timbro è soprattutto impiegato in funzione drammatica e con esiti spesso superbi. Esempio è in tal senso l'utilizzo che Henze fa del flexaton – tale strumento, già adoperato tra gli altri da Schönberg nelle *Variazioni per orchestra* op. 31, era previsto pure nella *Tecnica dell'orchestra contemporanea* di Casella e Mortari –, le cui ricorrenze scandiscono in modo implacabile la pianificazione del duplice omicidio da parte del poeta. Se nell'atto primo la sonorità lamentosa dell'idiofono proietta una luce sinistra sulla sortita di Mittenhofer (I.4), nel secondo si ode una sola volta quando lo scrittore immagina la fine di Toni e Elisabeth (II.11), prima di tornare definitivamente quando la sorte degli amanti è già decisa (III.5). Suggestivi slittamenti e mutamenti semantici nell'ordito strumentale servono poi al compositore per suggerire relazioni nascoste tra i personaggi – ad esempio la dipendenza del poeta dalle visioni di Hilda, svelata in più di un'occasione dalla comparsa dell'arpa, sempre presente nei deliri allucinatori della donna, ad accompagnare il dettato vocale del baritono –, oppure per isolare i momenti cruciali del dramma, come nel caso del quintetto nell'atto secondo (II.10) quando il fascino carismatico del protagonista che soggioga i presenti con la lettura del poema è riflesso dagli arpeggi celestiali con i quali ancora l'arpa, come nel mito di Orfeo, riduce al silenzio i rispettivi strumenti obbligati. Da segnalare, infine, il notevole peso specifico delle numerose sonorità realistiche che si avvertono ripetutamente nel corso dell'opera e assurgono a metafore angoscianti di una percezione temporale alterata – si pensi in particolare al singolo rintocco dell'orologio che cadenza in maniera insistente il dipanarsi dell'azione a palesare le ossessioni di Mittenhofer fino a interrompersi dall'inizio dell'atto terzo, rendendo percepibile la sospensione metaforica del tempo.

Le voci

The image displays six staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, the parts are labeled: Mittenhofer, Reischmann, Toni, Elizabeth, Carolina, and Hilda. Each staff contains a single melodic line starting with a sharp sign (F#) and ending with a fermata. The notation uses various clefs: Mittenhofer and Reischmann are in bass clef, while Toni, Elizabeth, Carolina, and Hilda are in treble clef. The lines are connected by a vertical line on the left, and the notes are connected by diagonal lines, suggesting a specific intervallic relationship between the parts.

Al pari dell'organico orchestrale anche il *cast* vocale scelto da Henze si segnala per le proporzioni esigue: sei voci appena (più un ruolo parlato) che danno corpo al variopinto microcosmo alloggiato nell'albergo di montagna austriaco in un minuscolo *ensemble* declinato però secondo proporzioni e rapporti assai precisi. Se infatti la distribuzione tra parti maschili e femminili prevede la ripartizione dei personaggi in due terzetti che esauriscono quasi tutti i rispettivi registri, dall'altro i complessi legami che permeano lo screziato sestetto permettono di isolare tre coppie, ben definite anche dall'età attribuita ai singoli ruoli: Mittenhofer e Hilda, accomunati da una sorta di lucidità e autorevolezza, per quanto di segno opposto, che uniscono lo scrittore sessagenario alla vedova ispiratrice, Toni ed Elizabeth, giovani innamorati affidati come usuale a tenore e soprano, infine Reischmann e Carolina, entrambi al servizio del protagonista e presi in consegna dalle due voci più gravi. La cura meticolosa con cui il compositore tratteggia lo sviluppo psicologico dei personaggi servendosi di una compenetrazione totale tra evento musicale e valenza drammaturgica del testo vincola le parti a un'attenzione costante alla composita varietà del fraseggio e a una condotta scenica che

riesca a esaltare le segrete risonanze che vivificano in modo sorprendente la relazione parola-suono. Modernissima è inoltre la gestione complessiva delle voci, spesso spinte all'acuto ai limiti estremi della tessitura in un succedersi alquanto libero di intonazioni recitative e ariose che sfrutta notevolmente modalità esecutive peculiari (come la *Sprechstimme*) o il significato drammatico delle pause.

Plasmata sui molti archetipi storici del letterato decadente *fin de siècle*, la figura di Mittenhofer è concepita quale fulcro dell'intera architettura drammatica. Nel suo compiaciuto distacco dal mondo circostante, con cui interagisce soltanto in funzione della sua opera artistica, il protagonista è la perfetta incarnazione del poeta pronto a sacrificare tutto per servire un estro creativo lucido, che si alimenta di vaneggiamenti e ossessioni. Genialità e fascino demoniaco si mescolano dunque in un eroe che fa proprio il mito ottocentesco del 'grande artista', dominando accoliti e presenti dall'alto di un solipsismo che ha la pretesa di assoggettare la realtà alle esigenze della creazione poetica. Scritta appositamente per le straordinarie qualità vocali di Dietrich Fischer-Dieskau, la parte è affidata a un baritono dalla tessitura molto acuta, cui si richiedono notevolissime doti tanto nello stile declamatorio quanto nella sottigliezza introspettiva. Freddezza e superbia sono le cifre espressive dell'idioma di Mittenhofer, abilissimo però a nasconderle in un mutevole trascolorare di atteggiamenti dietro una maschera di falsità e lusinga che soltanto la musica svela appieno – si pensi, ad esempio, al cruciale 'monologo' centrale (II.5) dello scrittore, in cui le capacità mimetiche del cantante hanno un peso assai rilevante nel rendere il pieno significato della scena.

Psicotica ispiratrice nella prima parte con le sue visioni delle opere letterarie di Mittenhofer, Hilda viene affidata a un brillante soprano di coloratura, il cui canto riccamente fiorito abbina, nelle intenzioni di Henze, il *ductus* melodico degli anni Cinquanta – «ampi salti intervallari, prevalenza di intervalli di settima e nona» – a una molteplicità di stili vocali che annovera parlato, declamato, *Sprechgesang* e melodia spianata. Sulle orme della Lucia donizettiana l'impervio virtuosismo della parte riprende il comune *topos* melodrammatico della follia alienata, e nel carattere sofisticato e artefatto di tale linguaggio l'autore vuole esprimere soprattutto la dimensione immateriale e atemporale in cui vive la donna. Dopo l'improvvisa 'guarigione' Hilda acquista uno spessore drammatico più cosciente, ma l'idioma innaturale che la contraddistingue non l'abbandona mai a tradurre suggestivamente la consapevole condizione di disadattamento della vedova uscita da quarant'anni di «illusorio romantico inferno».

Dei rimanenti personaggi, Reischmann e Carolina, dati in consegna rispettivamente a un basso e a un contralto, sono diretta emanazione della personalità accentratrice di Mittenhofer, che con tutti gli onori si premurano di servire e riverire in un grottesco cerimoniale scimmiettandone lo stile vocale. A differenza del dottore, che alterna momenti di affabile cordialità e pavida malinconia, e toni comicamente caricati a leziosi languori sentimentali, la segretaria si segnala per la maggior vigoria espressiva culminante nel suo allucinato monologo conclusivo (III.5), dove la ripresa del canto fiorito proprio di Hilda diviene chiaro segnale dell'alienazione della donna. Sostenuta da un delicato e suadente lirismo cantabile che si manifesta in particolare nei due splendidi assoli (I.11, II.6), la coppia di giovani rispecchia infine nel registro vocale – tenore lirico per Toni, soprano leggero per Elizabeth – i canoni più consolidati della tradizione operistica ottocentesca.

Elegy for Young Lovers in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Nel 1952 Hans Werner Henze ha da poco licenziato e fatto rappresentare ad Hannover la propria opera *Boulevard Solitude*, liberamente ispirata alla *Manon Lescaut* di Prévost vista dalla parte di Des Grieux. Un anno dopo, il compositore si trasferisce in Italia, comincia a lavorare a *König Hirsch (Il re cervo)*, su un libretto di Heinz von Cramer basato sull'omonima fiaba di Carlo Gozzi, e a Ischia conosce due letterati d'eccezione come Wystan Auden e Chester Kallman: amici, sodali, amanti per poco più di un lustro negli anni della Guerra, e già interessati alla composizione operistica (loro è, tra l'altro, il libretto del *Rake's Progress* di Stravinskij; il solo Auden aveva firmato nel 1941 il testo per l'operetta *Paul Bunyan* di Benjamin Britten; ancora per Henze, la copia avrebbe composto, da Eschilo, il libretto per *The Bassarids* del 1966). Perché il trio cominci a lavorare insieme occorre aspettare il dicembre del 1958, quando Henze scrive a Auden chiedendogli di attendere al testo di una nuova opera. Lo scrittore propone un soggetto sulla falsariga dei racconti su Dafni e Cloe, che da Longo Sofista erano arrivati a Ravel passando per Jean-Jacques Rousseau, ma fin dal primo incontro del *team* a Sankt Pölten, in Austria, nell'estate del 1959, Henze dimostra di avere le idee già molto chiare:

Dico che vorrei un piccolo gruppo di cantanti, qualcosa di simile a *Così fan tutte*, e un piccolo gruppo strumentale di non più di venti elementi. Forse, nella drammaturgia del pezzo, questi strumenti potrebbero avere dei ruoli specifici, legati a determinati personaggi. 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.

Il risultato arriva due anni dopo, il 20 maggio 1961. Non senza qualche intoppo nella produzione, e col libretto tradotto in tedesco, *Elegie für junge Liebende* debutta agli Schwetzingen Festspiele: nel *cast* la parte del protagonista è affidata al grande Dietrich Fischer-Dieskau. Due mesi dopo, per la prima rappresentazione a Glyndebourne della versione originale in lingua inglese, a dirigere *Elegy for Young Lovers* c'è un direttore del calibro di Sir John Pritchard. L'opera, nei fatti, è quella che Henze aveva immaginato fin dal principio: le «faccende sottili e complesse» evocate dal compositore si traducono negli incroci tra le esistenze dei personaggi, e nella sovrapposizione tra le loro vite reali e quelle ideali partorite o rubate dal poeta cinico e narcisista Gregor Mittenhofer, artista spietato, pieno di sé, che giunge in una locanda delle Alpi austriache per carpire a proprio uso le sofferenze della folle vedova Hilda Mack, e che poi ripiega sulla *love story* tra la sua giovane amante Elizabeth e il figlio del suo medico personale Toni: coppia di cui lo stesso Mittenhofer provocherà la morte con lo scopo di farne i protagonisti del proprio nuovo, immortale, poema – *Elegy for Young Lovers* appunto.

Quello dell'artista individualista era un tema assai caro alla letteratura, per musica e non, del Novecento e in particolare allo stesso Auden, che praticava uno stile raffinato all'insegna della varietà di toni, forma e contenuto, esibendo un dominio assoluto della versificazione. Il grande poe-

ta aveva definito il teatro d'opera «l'ultimo rifugio dello stile elevato», salvo considerare l'arte del librettista subordinata a quella del compositore. Nel 1962, un anno dopo la prima rappresentazione di *Elegy*, Auden pubblica la raccolta di saggi e aforismi *The Dyer's Hand* (*La mano del tintore*), che contiene un passaggio piuttosto noto tra gli studiosi di testi per musica:

I versi del librettista non si rivolgono al pubblico; in realtà, sono una lettera privata indirizzata al compositore. Hanno un loro momento di gloria, che è quello in cui suggeriscono al musicista una determinata melodia; dopo di che, sono sacrificabili come la fanteria per un generale cinese: vanno fatti sparire, senza curarsi della loro sorte.

Elegy for Young Lovers si pone come 'opera' in un periodo storico che preferiva utilizzare termini meno connotati, come testimoniano il titolo e il contenuto di una conferenza di Luigi Nono del 1962 (lo stesso Nono che alla prima rappresentazione di *Elegy* aveva abbandonato la sala a metà dell'atto primo): *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*. La struttura interna di *Elegy* si configura come una sorta d'intricata rete di pezzi chiusi vagamente assimilabili ai numeri di una partitura *old style*, e il preciso riferimento di Henze a *Così fan tutte* ha suggerito alla musicologa statunitense Joan Peyser l'ipotesi che Henze abbia materialmente avuto di fronte la partitura delle *Nozze di Figaro* durante la composizione di *Elegy* – non si può del resto fare a meno di notare come nello stesso 1961 Auden e Kallman volgano in inglese il libretto del *Don Giovanni*, dopo aver già tradotto quello della *Zauberflöte* nel 1956. Per tacere di una vignetta, citata dallo stesso Henze, comparsa sull'«Evening News» del 14 luglio 1961, in cui due signore tornano in limousine da Glyndebourne a Londra dopo aver assistito alla rappresentazione di *Elegy*. Il dialogo: «Chi era il compositore dell'opera di questa sera, cara?» «Mozart, di sicuro, è sempre Mozart qui.» «Allora doveva essere davvero molto giovane – prima che imparasse a scrivere quelle arie così belle».

Più d'uno ha messo poi in relazione *Elegy* con le opere di Britten, non tanto per l'antica collaborazione di Auden col compositore britannico, quanto per l'essenzialità dell'orchestra e della costellazione dei personaggi concepite da Henze, tratti caratteristici anche dell'arte britteniana (si pensi ad esempio all'orchestrazione minimale di *The Rape of Lucretia*, *Albert Herring* o *The Turn of the Screw*). La partitura di *Elegy* prevede infatti un *ensemble* da camera ridotto ai minimi termini, con un solo esecutore per ciascuna parte più un nutrito *set* di percussioni (il cui ruolo venne poi ridimensionato nella revisione dell'opera approntata per Venezia nei tardi anni Ottanta), e con uno specifico timbro strumentale associato a ogni personaggio: gli ottoni per Mittenhofer, il violino e la viola per i due amanti Elizabeth e Toni, il flauto per la vedova Mack, il corno inglese per Carolina, il fagotto (che si avvicenda con un sassofono contralto) per il dottor Reischmann, mentre le percussioni realizzano una sorta di tessuto connettivo tra i vari episodi della *pièce*. Se si vuole (e anche questo riferimento potrebbe risultare vagamente evocativo del *Turn of the Screw* di Britten), i 'doppi' musicali dei personaggi di Henze sono la controparte sonora di altrettanti 'doppi' letterari evocati dal libretto: quantomeno l'arte poetica è il 'doppio' ideale di Mittenhofer, così come l'Elizabeth e il Toni in carne ed ossa hanno i propri corrispondenti poetici nei personaggi del poema che Mittenhofer declama nella scena finale dell'opera.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

La vicenda si svolge sulle Alpi austriache davanti ad una montagna imponente e pericolosa: l'Hammerhorn. Qui Hilda Mack, che aspetta da quarant'anni il suo sposo scomparso il primo giorno di nozze nel tentativo di conquistarne la vetta, vaneggia e ha delle visioni. Sono ospiti dell'albergo Schwarzer Adler anche un famoso poeta, Gregor Mittenhofer, e il suo seguito: Carolina von Kirchstetten, sua mecenate che ha scelto di vivere come sua segretaria devota, il suo medico personale, Wilhelm Reischmann, ed Elizabeth Zimmer, sua giovane amante. Carolina confida al dottore che il grande scrittore si mantiene raccogliendo come in un gioco i soldi che lei gli nasconde qua e là. In realtà l'artista soggiorna ogni anno in quell'albergo per ascoltare i deliri e le visioni di Hilda e tradurli in poesia, e dà sfogo al suo temperamento irascibile strapazzando chi lo circonda di premure. Dopo l'arrivo del figlio di Reischmann, Toni, Hilda ha una delle sue visioni. Nel frattempo una guida alpina, Josef Mauer, annuncia che sulla montagna è stato trovato un corpo che probabilmente è proprio quello del marito di Hilda. Mentre Elizabeth cerca di spiegare alla donna l'accaduto, Toni assiste commosso alla scena e quando Hilda sembra ritrovare la ragione si rende conto di essere innamorato di Elizabeth.

ATTO SECONDO

Toni ed Elizabeth si confessano il loro amore. Il giovane vorrebbe che Elizabeth affrontasse subito Mittenhofer, ma lei indugia, è incerta. Entra Carolina che li vede, capisce e chiama il dottor Reischmann. Entrambi tentano senza successo di convincere i due giovani a desistere. Mittenhofer, che ha intuito la situazione, giustifica ad Elizabeth il suo egoismo di artista con l'imperativo dell'affermazione della creatività sopra e prima di ogni cosa. Elizabeth sembra ancora una volta soggiogata dal suo fascino, ma Toni, prendendo l'iniziativa, dice tutto a Mittenhofer. Arriva Hilda ubriaca ed Elizabeth chiede a Toni di sposarla. Il poeta sembra rassegnato e addirittura chiede al dottor Reischmann di benedire la coppia. Questi si riconcilia con il figlio e la ragazza. Ma Mittenhofer, che sta scrivendo un'*Elegia per giovani amanti*, non potendo più ispirarsi alle visioni della rinsavita Hilda ha bisogno per completarlo di un altro impulso drammatico, che solo un fiore di Edelweiss colto sulla montagna potrà fornirgli. Avrebbe dovuto portarglielo l'esperto Mauer, ma il poeta chiede il favore ai due giovani, che decidono di rimandare la partenza per soddisfare il suo desiderio. Rimasto solo, Mittenhofer si abbandona alla rabbia che ha finora controllato.

ATTO TERZO

Il mattino dopo. Elizabeth e Toni lasciano l'albergo e si avviano verso la montagna. È arrivato il momento dei congedi. Anche Hilda e il dottore lasciano l'albergo. Mittenhofer e la contessa ri-

mangono soli. Mauer, la guida alpina, viene a chiedere se mai qualcuno si sia avventurato sulla montagna: una terribile bufera di neve si sta per scatenare. Condannando di fatto così a morte i due giovani Mittenhofer assicura che nessuno è uscito e Carolina, pur rabbrivendo, non lo smentisce. Toni ed Elizabeth sono sorpresi dalla tempesta sulla montagna e muoiono insieme.

Mutazione. In un teatro di Vienna Mittenhofer legge davanti al suo pubblico il poema che ha appena finito di scrivere: *Elegia per giovani amanti*.

Argument

PREMIER ACTE

L'action se déroule dans les Alpes autrichiennes, à l'Hôtel de l'Aigle Noir, devant l'imposant et dangereux Hammerhorn, où vit depuis quarante ans Hilda Mack, en attendant toujours son mari, disparu le premier jour de leur voyage de noces en escaladant la montagne; elle délire et souffre d'hallucinations. L'auberge accueille aussi un fameux poète, Gregor Mittenhofer, et sa suite: la comtesse Carolina von Kirchstetten, qui lui sert à la fois de mécène et de secrétaire dévouée, son médecin personnel, le docteur Wilhelm Reischmann, et sa jeune maîtresse, Elizabeth Zimmer. Carolina confie au docteur que le grand écrivain se maintient grâce aux pièces d'argent qu'elle cache exprès par-ci et par-là pour qu'il les trouve. En fait, Mittenhofer séjourne chaque année à l'Aigle Noir pour écouter les délires et les visions d'Hilda, qui nourrissent son inspiration poétique; il décharge pourtant désagréablement sa mauvaise humeur sur sa petite cour attentionnée. Après l'arrivée de Toni Reischmann, le fils du docteur, Hilda a une de ses visions. Entre-temps, le guide Josef Mauer vient annoncer qu'un corps a été trouvé sur la montagne; il s'agit probablement du mari d'Hilda, mort quarante ans auparavant. Elizabeth tente d'expliquer à la veuve ce qui s'est passé; Toni, ému, observe la scène et réalise qu'il aime la jeune femme.

DEUXIÈME ACTE

Toni et Elizabeth s'avouent leur amour. Le jeune homme voudrait qu'Elizabeth parle à Mittenhofer sur-le-champ, mais elle hésite. Carolina les surprend, comprend aussitôt la situation et appelle le docteur Reischmann; les deux essaient en vain de convaincre les jeunes gens de renoncer à leur amour. Mittenhofer, qui a tout deviné, se justifie de son égoïsme en avançant le prétexte de sa créativité, qui est la chose la plus importante qui soit. Elizabeth semble encore une fois subjuguée par son charme, mais Toni intervient et dit tout au poète. Entre Hilda, ivre; Elizabeth demande à Toni de l'épouser. Le poète paraît résigné, au point qu'il demande au docteur de donner sa bénédiction aux amoureux. Celui-ci accepte alors la situation et se réconcilie avec son fils et sa fiancée. Mais Mittenhofer, qui est en train d'écrire une *Élegie pour jeunes amanti* et ne peut plus s'inspirer des visions d'Hilda, car celle-ci a désormais recouvert la raison, a besoin d'un edelweiss cueilli sur les pentes de la montagne et demande aux deux jeunes gens de lui ramener la fleur, qui lui sert pour compléter son œuvre. Pour le contenter, Toni et Elizabeth renvoient leur départ. Resté seul, Mittenhofer donne libre cours à sa rage.

TROISIÈME ACTE

Le lendemain, Elizabeth et Toni s'acheminent vers la montagne, après s'être congédiés d'Hilda, qui laisse elle aussi l'auberge. Le docteur part aussi, et Mittenhofer et la comtesse restent seuls. Mauer vient demander si quelqu'un est monté là-haut, car une terrible tempête de neige est sur le point d'éclater. Le poète lui assure que personne n'est en danger, condamnant ainsi les fiancés à



I due amanti nella tempesta e il loro carnefice Mittenhofer nei figurini di Lila de Nobili (1916-2002) per l'allestimento di *Elegy for Young Lovers* al Festival di Glyndebourne nel 1961.

mourir pour raviver son inspiration. Carolina frissonne, mais ne le dément pas. Toni et Elizabeth, surpris par la tourmente, meurent ensemble sur la montagne.

Changement de scène. Dans un théâtre viennois, Mittenhofer déclame à son public le poème qu'il vient de terminer: *Élégie pour jeunes amants*.

Synopsis

ACT ONE

The story is set in the Austrian Alps at the foot of a majestic but dangerous mountain: The Hammerhorn. Here is Hilda Mack, who has been waiting for his husband who disappeared over forty years ago on the first day of their marriage, after setting out to conquer the peak; she is delirious and having visions. Guests of the Schwarzer Adler Hotel also include a famous poet and his followers: Carolina von Kirchstetten, his patron who has decided to live as his devoted secretary, his personal physician, Wilhelm Reischmann and Elizabeth Zimmer, his young lover. Carolina confides in the doctor that the great writer manages to support himself by collecting the money that she hides here and there, as if it were a game. But in reality, the artist stays in that hotel every year so that he can listen to Hilda's ravings and visions, and translate them into poetry; he also gives

free reign to his quick temper on whoever happens to shower attention on him. After the arrival of Toni, Reischmann's son, Hilda has one of her visions. In the meanwhile, an alpine guide called Josef Mauer arrives, announcing the discovery of a body on the mountain, presumed to be that of Hilda's husband. While Elizabeth is trying to explain what has happened to the woman, Toni watches the scene, greatly affected, and when Hilda seems to have regained her senses, he realises he is in love with Elizabeth.

ACT TWO

Toni and Elizabeth confess their love for one another. The young man wants Elizabeth to face Mittenhofer straight away but she hesitates and is unsure. Carolina enters and seeing them, understands and calls Dr Reischmann. Both try in vain to convince the young couple to desist. Having guessed what is going on, Mittenhofer justifies his artistic egoism to Elizabeth with the imperative that creativity is above each and anything. Elizabeth still seems to be captivated by his charms but Toni takes the initiative, telling Mittenhofer everything. Hilda arrives inebriated and Elizabeth asks Toni to marry her. The poet appears to be resigned and even asks Doctor Reischmann to bless the couple. They all make peace. But Mittenhofer, who is writing an *Elegy for young lovers*, is no longer able to find inspiration in the visions of Hilda since she has now come to her senses; he needs another dramatic stimulus and the only thing that will do, is an Edelweiss flower plucked on the mountain. The expert Mauer should have brought him one, but the poet asks the young couple to do him the favour; they therefore decide to postpone their departure to satisfy him. When he is left alone, Mittenhofer gives free reign to the anger he had felt so far.

ACT THREE

The next morning, Elizabeth and Toni have already left and are heading for the mountain when it is time to say goodbye. Hilda and the doctor leave the hotel as well. Mittenhofer and the Countess remain alone. Mauer comes and asks if someone has set out on the mountain – A terrible blizzard is coming. Effectively sentenced to death to simply rekindle his inspiration, Mittenhofer assures him that nobody has left and Carolina, shivering, does not correct him. Toni and Elizabeth are surprised by the blizzard on the mountain and die together.

Transformation. In a theatre in Vienna Mittenhofer is reading a poem he has just finished writing to the audience: *Elegy for young lovers*.

Handlung

ERSTER AKT

Die Handlung spielt in den österreichischen Alpen am Fuße eines imposanten, gefährlichen Gipfels: des Hammerhorns. Dort fristet die von Visionen heimgesuchte Hilda Mack ihr Dasein. Seit 40 Jahren wartet sie vergebens auf die Rückkehr ihres Mannes, der nur einen Tag nach ihrer Hochzeit beim Versuch, den Gipfel zu besteigen, verschollen ist. Im Berggasthof „Schwarzer Adler“ logiert auch der berühmte Dichter Gregor Mittenhofer mit seinem Gefolge: seiner Mäzenin Carolina Gräfin von Kirchstetten, die sich als seine devote Sekretärin ausgibt, seinem Leibarzt Wilhelm Reischmann und seiner jungen Geliebten Elisabeth Zimmer. Im Vertrauen berichtet Carolina dem Arzt, dass der große Schriftsteller von dem Geld lebt, das sie ihm wie zum Spiel hier und da versteckt. In Wahrheit logiert der Künstler jedes Jahr in diesem Hotel, um Hildas wahnhaften Visionen beizuwohnen, die er anschließend poetisch verarbeitet, wobei er sein cholerisches Tem-

perament an allen auslässt, die für ihn sorgen. Nach der Ankunft von Wilhelm Reischmanns Sohn Toni hat Hilda eine ihrer Visionen. Unterdessen verkündet der Bergführer Josef Mauer, dass eine Leiche am Berg entdeckt worden ist, vermutlich die von Hildas Mann. Bewegt wird Toni Zeuge, wie Elisabeth Hilda das Vorgefallene zu erklären sucht. Als Hilda wieder bei Sinnen ist, wird Toni klar, dass er sich in Elisabeth verliebt hat.

ZWEITER AKT

Toni und Elisabeth gestehen sich ihre Liebe. Toni drängt die Geliebte, mit Mittenhofer sofort reinen Tisch zu machen, doch Elisabeth zögert verunsichert. Carolina tritt ein und durchschaut die Situation. Sie ruft Doktor Reischmann und beide bemühen sich vergebens, die jungen Liebenden zur Raison zu bringen. Als Mittenhofer begreift, was geschieht, rechtfertigt er Elisabeth gegenüber seinen Egoismus damit, dass Kreativität einem Künstler über alles gehen müsse. Da Elisabeth seiner Faszination erneut zu erliegen scheint, ergreift Toni die Initiative und offenbart Mittenhofer die Wahrheit. Die sichtlich betrunkene Hilda tritt auf und Elisabeth macht Toni einen Heiratsantrag. Der resigniert wirkende Dichter bittet Doktor Reischmann schließlich selbst, den Geliebten seinen Segen zu geben. Dieser versöhnt sich wieder mit Toni und dem Mädchen. Doch Mittenhofer, der gerade an seiner ‚*Elegie für junge Liebende*‘ schreibt, braucht nach der mutmaßlichen Heilung Hildas einen neuen dramatischen Impuls, um das Werk fertigzustellen: Diesen verspricht er sich von einem am Gipfel gepflückten Edelweiß. Obwohl der erfahrene Bergsteiger Mauer sich zu diesem Unterfangen bereiterklärt, bittet der Dichter das junge Paar um diesen Gefallen. Die beiden willigen ein und beschließen, ihre Abreise zu verschieben. Mittenhofer bleibt alleine zurück und lässt seiner unterdrückten Wut nun freien Lauf.

DRITTER AKT

Am folgenden Morgen. Elisabeth und Toni haben das Hotel bereits verlassen und sind unterwegs zum Gipfel, als der Augenblick des Abschieds gekommen ist. Auch Hilda und der Doktor verlassen den Gasthof. Mittenhofer und die Gräfin bleiben alleine zurück. Mauer tritt auf um sich zu vergewissern, dass niemand einen Aufstieg geplant habe: Ein schrecklicher Schneesturm sei im Anzug. Mittenhofer versichert, dass niemand das Hotel verlassen habe, womit er die jungen Liebenden faktisch zum Tode verurteilt, um so neue Inspiration zu erlangen. Carolina erschauert zwar, berichtet seine Aussage jedoch nicht. Toni und Elisabeth werden beim Aufstieg vom Unwetter überrascht und kommen gemeinsam um.

Bühnenwechsel. In einem Wiener Theater liest Mittenhofer seinem Publikum ein eben abgeschlossenes Werk vor: *Elegie für junge Liebende*.



Auden (a destra) con la figlia primogenita di Thomas Mann, Erika, scrittrice e donna di teatro, che egli sposò nel 1935 per consentirle di ottenere il passaporto inglese. Entrambi omosessuali, i due non consumarono mai il loro matrimonio.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Sorretta da inesauribile fervore creativo e caratterizzata dall'incondizionata autonomia nella ricerca di nuove modalità espressive, la personalità artistica di Hans Werner Henze si è imposta come una delle più spiccate e originali nella seconda metà del Novecento. Autentico protagonista delle scene musicali internazionali fin dalla fine degli anni Quaranta – dopo aver iniziato a comporre all'età di dodici anni, l'esordio avvenne con il *Kammerkonzert* per flauto, pianoforte e archi (1946), dedicato al maestro Wolfgang Fortner e presentato con successo nei *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt –, l'autore tedesco muove i suoi primi passi negli ambienti radicalmente anti-conformisti dell'avanguardia, ma ogni relazione con il dogmatismo intransigente divulgato dallo strutturalismo di Boulez e Stockhausen¹ è ben presto ripudiata in favore di una personalissima concezione estetica capace di coniugare sperimentalismo e tradizione in un variegato amalgama di linguaggi e materiali eterogenei. Luogo naturale per tali contaminazioni stilistiche diviene in tale ottica il teatro musicale – inteso nella sua accezione più allargata a comprendere non solo l'opera lirica, ma anche i generi di musica 'applicata', quali la musica per film, il balletto, la musica di scena –, assunto come modalità privilegiata per rinnovare una forma di spettacolo rappresentativo attraverso un composito intreccio di mezzi tecnico-espressivi magicamente sospesi tra passato e presente. Alla singolare commistione di codici e forme secondo modelli già collaudati (nei capolavori operistici di Alban Berg, ad esempio) si aggiunge inoltre, fin da subito, la valorizzazione delle recondite valenze simboliche dell'idioma musicale e la profonda convinzione della funzione 'civilizzatrice' dell'arte.

Aspirazioni libertarie e urgenze morali, già latenti nei primi esperimenti teatrali e riflesse nella perentoria decisione nel 1953 di lasciare il pesante clima d'intolleranza in Germania per trasferirsi in Italia, culminano negli anni Sessanta in aperto attivismo politico, segnato sul piano compositivo da una consapevole 'attualizzazione' delle tematiche e dal ricorso a un lessico sonoro rigoglioso e cangiante che rifugge nella sua esuberante autonomia qualsiasi costruzione dottrinarie. Improntati a un realismo dalle tinte apocalittiche, i lavori prodotti fino al colossale affresco antimilitarista *We come to the River* (1976) propongono contenuti sempre più radicali ed esplicitamente progressisti, cui corrispondono riaperture a uno sperimentalismo audace e assai articolato che interessa anche le componenti scenico-coreografiche. Con la fondazione nel 1980 del Cantiere Internazionale d'Arte a Montepulciano, ente dedicato alla promozione dei nuovi linguaggi artistici,² la poliedrica fi-

¹ La più completa documentazione sul ventennio inaugurale dei *Corsi estivi* di Darmstadt è reperibile in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser, 4 voll., Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997 («Rombach Wissenschaft/Musicae», 2).

² Per la descrizione dell'instancabile attività pedagogico-culturale svolta da Henze per conto dell'istituzione senese si possono consultare JOHANNES BULTMANN, *Die Kulturpädagogische Arbeit Hans Werner Henzes am Bei-*

gura del compositore tedesco ottiene la definitiva istituzionalizzazione – già svelata del resto dai prestigiosi incarichi di docenza ricevuti negli anni precedenti – a coronamento di una carriera condotta senza alcun tentennamento da uomo di successo e proseguita fino in tardissima età con opere che, pur non abbandonando l'impegno politico, si aprono a una dimensione più lirica e trascendente. Ancorato a criteri di intellegibilità nonostante la manifesta disomogeneità delle tecniche compositive impiegate, il teatro di Henze testimonia così la fede incrollabile del suo autore nella forza della comunicazione e specificità di un genere, concepito quale prodotto artistico ancora vitale e in grado di rappresentare la tragica frammentarietà della condizione umana.

Se a confermare l'impressionante consistenza e ricchezza del catalogo del musicista tedesco basta consultare il ponderoso elenco delle opere licenziato dall'editore Schott (aggiornato comunque solo al 1996),³ di mole altrettanto imponente è la messe di scritti redatti dal compositore – note e appunti di estetica, diari di lavoro, articoli, resoconti –⁴ e le molte interviste concesse agli organi di stampa.⁵ Doverosa citazione meritano, in particolare, il prezioso volume di saggi incentrati sul

spiel des «Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano», Regensburg, Bosse, 1992 («Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft», 16); insieme a *Realizzare l'Utopia. Henze a Montepulciano*, a cura di Gastón Fournier-Facio, Montepulciano, Tratti d'Autore di Mauro Paganelli, 2013. Un dettagliato resoconto dell'esperienza del festival musicale giovanile fondato da Henze nel 1984 a Deutschlandsberg nella Stiria austriaca è presente invece in MICHAEL KERSTAN, *Kulturarbeit an der Basis. Das Jugendmusikfest Deutschlandsberg*, in *Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik. III. Lehrgänge Erziehung in Musik*; a cura di Hans Werner Henze, Frankfurt, Fischer, 1986, pp. 178-209; e IRENE SUCHY, *Henzes Utopie. Die Jugendmusikfeste Deutschlandsberg 1984-2003*, Wien, Ausblick, 2013.

³ HANS WERNER HENZE, *Ein Werkverzeichnis / A Catalogue of Works / Un catalogo delle opere, 1946-1996*, Mainz-New York, Schott, 1996.

⁴ HANS WERNER HENZE, «*Undine*». *Tagebuch eines Balletts*, pref. di Alfred Andersch, München, Piper, 1959; ID., *Essays*, Mainz-London-New York, Schott, 1964; ID., *Meine Musik auf dem Theater*, «Österreichische Musikzeitschrift», XXI/8, 1966, pp. 369-373; ID. e HANS MAGNUS ENZENSBERGER, «*El Cimarrón*». *Ein Werkbericht*, a cura di Claus H. Henneberg, Mainz, Schott, 1971; ID., «*Pollicino*», *eine Oper für Kinder. Der Komponist erzählt*, «Musik und Bildung», XIII/4, 1981, pp. 216-219; trad. ingl.: «*Pollicino*», *an Opera for Children*, «Musical Times», CXXI, 1980, pp. 766-768; ID., «*Die englische Katze*». *Ein Arbeitsbuch 1978-1982*, Frankfurt, Fischer, 1983; ID., «*An eine Äolsbarfe*». *Ein Tagebuch*, in *Der Komponist Hans Werner Henze*, a cura di Dieter Rexroth, Mainz, Schott, 1986, pp. 291-295, 302-306; ID., *Einige Beobachtungen und Hinweise betreffend die Aufführungspraxis meiner Werke*, «Das Orchester», IV, 1987, pp. 380-382. ID., *Kanäle, Schluchten, Flächen. Sonate in Prosa. Lektion am 4. Oktober 1987*, in *Berliner Lektionen*, a cura di Manfred von Ardenne et al., Berlin, Siedler, 1988, pp. 201-213; ID., *Die Befreiung der Musik*, in *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Franz Xaver Ohnesorg, Bergisch Gladbach, Lübbe, 1994, pp. 10-11; ID., *Wie «Die Englische Katze» entstand. Ein Arbeitsjournal*, Frankfurt, Fischer, 1997; ID. e CHRISTIAN LEHNERT, «*Phaedra*». *Ein Tagebuch*, Berlin, Wagenbach, 2007. Nel novero dei contributi bibliografici di Henze occorre poi citare le curatele dedicate agli aspetti più salienti dell'estetica moderna: *Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik*, 5 voll. (I. *Zwischen den Kulturen*; II. *Die Zeichen*; III. *Lehrgänge Erziehung in Musik*; IV. *Die Chiffren. Musik und Sprache*; V. *Musik und Mythos. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*), a cura di Hans Werner Henze, Frankfurt, Fischer, 1979-1997; *Neues Musik-Theater. Almanach zur 1. Münchener Biennale*, a cura di Hans Werner Henze, München, Hanser, 1988; *Notizen aus einer Werkstatt. Bericht über den Workshop «Komponieren in der Schule» im Rahmen des Schleswig-Holstein-Festivals (Nordkolleg Rendsberg, 4.-13. August 1997)*, Mainz, Schott 1998.

⁵ GERTH-WOLFGANG BARUCH, *Hans Werner Henze am Tyrrhenischen Meer. Süditalienischer Dialog*, «Melos», XXIII, 1956, pp. 70-73; LEONARDO PINZAUTI, *A colloquio con Hans Werner Henze*, «Nuova rivista musicale italiana», II/2, 1967, pp. 359-366; PETER HEYWORTH, «*I can Imagine a Future...*». *Conversation with Hans Werner Henze*, «The Observer», 23 agosto 1970; HARTMUT LÜCK, *Der lange Weg zur Musik der Revolution. Fragment zu einer Standortbestimmung des Komponisten Hans Werner Henze*, «Neue Musikzeitung», XX, 1971, pp. 3-4; URSULA STÜRZBECHER, *Hans Werner Henze*, in ID., *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln, Gerig, 1971; rist. ampl.: München, Deutscher Taschenbuch, 1973, pp. 106-120; HANS KLAUS JUNGHEINRICH, *4 Stunden auf Henzes*

tormentato rapporto tra musica e società con uno sguardo generale rivolto alle utopie politiche dell'autore e ai processi compositivi adottati nella prima metà della carriera,⁶ e una corposa autobiografia edita in due parti, a delineare una parabola artistico-esistenziale vissuta con eccezionale intensità.⁷ Densissimo di spunti estetici e poetici per potersi addentrare nello straordinario fervore creativo che infiammò Henze nel turbolento ventennio postbellico è inoltre lo scambio epistolare intessuto fino agli anni Settanta con la poetessa austriaca Ingeborg Bachmann,⁸ i cui variegati rapporti umani e intellettuali con l'autore tedesco sono stati oggetto in anni recenti di analisi approfondita.⁹

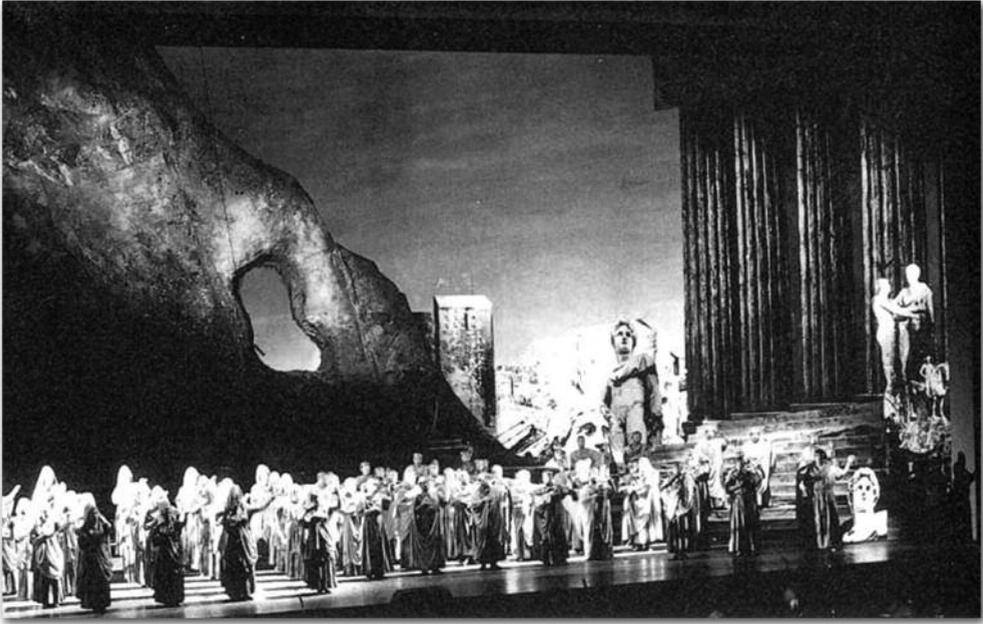
neuem Weg, «Melos», xxxix, 1972, 207-213; PAUL GRIFFITHS, «The Bassarids». *Hans Werner Henze Talks to Paul Griffiths*, «The Musical Times», cxv, 1974, pp. 831-832; KARL-ROBERT DANLER, *Gespräche mit Henze*. «... die Musik muss aus ihrer Sprachlosigkeit herausfinden», «Das Orchester», xx, 1972, pp. 137-138; ALBRECHT DÜMLING, «Vieles von Brechts Theaterdenken ist mir in Fleisch und Blut übergegangen», in ID., *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München, Kindler, 1985, pp. 640-648; URSULA HÜBNER, *Hans Werner Henze im Gespräch*, «Musica», xl, 1986, pp. 339-342; DIETER REXROTH, «Ich begreife mich in der Schönberg-Tradition», «Neue Zeitschrift für Musik», cxlviii/11, 1986, pp. 23-27; JOHANNES BULTMANN, *Sprachmusik. Eine Unterhaltung*, in *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, cit., iv, pp. 7-24; HANS PETER KRELLMANN, *Über Musik nachdenken. Hans Werner Henze im Gespräch*, in HANS WERNER HENZE, «Venus und Adonis», München, Bayerische Staatsoper, 1997, pp. 12-19 (programma di sala); *Henze at the Royal Northern College of Music (10-14 November 1998)*. *Conversations*, a cura di Douglas Jarman, Todmorden, Arc Publications, 1999.

⁶ HANS WERNER HENZE, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1976; ed. ampl.: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, ivi, 1984; trad. ingl. di Peter Labanyi: *Music and Politics. Collected Writings, 1953-81*, London-Ithaca, Faber & Faber-Cornell University Press, 1982.

⁷ HANS WERNER HENZE, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt, Fischer, 1996, 2001²; trad. ingl. di Stewart Spencer: *Bohemian Fifths. An Autobiography*, London, Faber & Faber, 1998; trad. it.: *Canti di viaggio. Una vita*, a cura di Lidia Bramani, Milano, Il Saggiatore, 2005; ID., «L'Upupa. Nachtstücke aus dem Morgenland». *Autobiographische Mitteilungen*, Berlin, Propyläen, 2003.

⁸ *Ingeborg Bachmann-Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*, a cura di Hans Höller, pref. di Hans Werner Henze, München, Piper, 2004, rist. 2013; trad. it di Francesco Maione: *Lettere da un'amicizia*, Torino, EDT, 2009 («Documenti e saggi», 27).

⁹ THOMAS BECK, *Bedigungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg, Ergon, 1997 («Literatura», 3); KATJA SCHMIDT-WISTOFF, *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der «Ausgenblick der Wahrheit» am Beispiel ihres Opernschaffens*, München, Iudicium, 2001; CHRISTIAN BIELEFELDT, *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsame Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Bielefeld, Transcript, 2003; ANJA TUMAT, *Dichterin und Komponist Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes «Prinz von Homburg»*, Kassel, Bärenreiter, 2004; ID., *Ingeborg Bachmanns Belinda-Fragment. Von Scheitern der ersten Oper mit Hans Werner Henze*, in *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*, a cura di Susanne Kogler e Andreas Dorschel, Wien, Steinbauer, 2006, pp. 161-183; MONIKA MÜLLER-NAEF, *Tradition und Erneuerung. «Lieder von einer Insel». Chorphantasie von Hans Werner Henze auf Gedichte von Ingeborg Bachmann*, ivi, pp. 184-202; CHRISTIAN BIELEFELDT, «Zeit der Ariosi». *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze*, ivi, pp. 127-160; ID., *Bachmann, Henze und die Canzone napoletana*, in *Bachmanns Medien*, a cura di Oliver Simons e Elisabeth Wagner, Berlin, Vorwerk 8, 2008, pp. 188-203; THOMAS NYTSCH, *Henzes «Das Ende einer Welt» und Bachmanns «Die Zikaden». Musik und Dichtung als Hörkunst*, ivi, pp. 204-216; RENATE STAUF, «Erklär mir, Liebe». *Kunst des Liebens und Liebessprache im Briefwechsel Ingeborgs Bachmanns mit Hans Werner Henze*, in *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, a cura di Renate Stauf, Annette Simonis e Jörg Paulus, Berlin-New York, De Gruyter, 2008, pp. 401-423; RITA SVANDRLIK, *Ingeborg Bachmann e Hans Werner Henze. Un'isola di amicizia*, in *Fidus Achates. L'amicizia nella cultura europea. Studi in onore di Lia Secci*, a cura di Anna Fattori e Leonardo Tofi, Perugia, Morlacchi, 2009, pp. 401-416. Attente analisi drammaturgico-stilistiche sui libretti scritti da Ingeborg Bachmann per Henze sono state tracciate da HANS JOACHIM KREUTZER, *Libretto und Schauspiel. Zu Ingeborg Bachmanns Text für Henzes «Prinz von Homburg»*, in



Una scena dalle *Bassariden / Bassarids* in un atto e un intermezzo, foto scattata alla prima assoluta (Salzburg, Festspiele, 6 agosto 1966, diretta da Cristoph von Donhányi). L'opera, costruita su uno schema sinfonico in quattro movimenti, è la seconda che Henze scrisse in collaborazione con Wystan Hugh Auden e Chester Kallman, i quali per redigere il libretto s'ispirarono alle *Baccanti* di Euripide.

Seppur superata in larga misura dall'inesauribile accrescimento del catalogo, la ben nutrita serie di monografie e miscellanee che ha scandito con cadenza assai regolare ogni significativa ricorrenza anagrafica del compositore si impone per la pregevole autorevolezza dei contributi, accomunati dal medesimo affanno metodologico per approfondire, vagliare e organizzare le differenti sezioni di un lascito musicale di proporzioni immani. Culla privilegiata della ricerca su Henze è stata (e continua a esserlo) la madrepatria, con un interesse però quasi esclusivo che è sintomo quanto mai evidente del dirompente afflato politico-morale che anima gran parte della produzione dell'autore: le ostentate simpatie marxiste professate dal musicista ne limitarono drasticamente la presenza sulla scena degli Stati Uniti durante la Guerra Fredda – ancor più lodevole appare allora la lungimiranza della Santa Fe Opera House che tra il 1965 e il 1968 allestì *König Hirsch*, *Boulevard Solitude* e *Die Bassariden*, producendo nel 1984 la *première* americana del capolavoro rivoluzionario *We come to the River* –, mentre in Gran Bretagna l'esecuzione di molta della sua musica fu accolta con diletto e sarcasmo.

Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater, a cura di Klaus Kanzog e Hans Joachim Kreutzer, Berlin, Schmidt, 1977, pp. 60-100 («Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973-1974»); e NORBERT MILLER, «Geborgte Tonfälle aus der Zeit». Ingeborg Bachmanns «Der junge Lord» oder Keine Schwierigkeiten mit der komischen Oper, in *Für und wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*, a cura di Sigrid Wiesmann, Laaber, Laaber, 1982, pp. 87-100 («Thurnauer Schriften zum Musiktheater», 6); OLAF THELEN, *Der Traum des singenden Prinzen von Homburg. Aspekte der Librettistik am Beispiel des Textbuches von Ingeborg Bachmann zu Hans Werner Henzes Oper «Der Prinz von Homburg»*, «Heilbronner Kleist-Blätter», IV, 1998, pp. 18-52.

Partendo dal pionieristico profilo svolto da Klaus Geitel nel lontano 1968¹⁰ e ripercorrendo le numerose sillogi di carattere commemorativo – nel cui novero rientrano non soltanto antologie dal taglio omnicomprensivo,¹¹ corposi atti di convegno¹² e numeri celebrativi di rivi-

¹⁰ KLAUS GEITEL, *Hans Werner Henze*, Berlin, Rembrandt, 1968. Accanto al brillante saggio firmato da DIETHER DE LA MOTTE, *Hans Werner Henze, «Der Prinz von Homburg». Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten*, Mainz, Schott, 1960, il volume è solo la punta di un iceberg di un fermento editoriale composto soprattutto da brevi schizzi analitici licenziati a cavallo tra anni Cinquanta e Settanta: EDWIN KUNTZ, *Hans Werner Henze*, «Melos», XVII, 1950, pp. 341-343; KARL H. WÖRNER, *Hans Werner Henze*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXII, 1951, p. 240; RUDOLF STEPHAN, *Hans Werner Henze*, «Die Reihe», IV, 1958, pp. 32-37; trad. ingl. ivi, IV, 1960, pp. 29-35; HANSJÖRG PAULI, *Hans Werner Henze*, «Musica», XIII, 1959, pp. 761-762; ULRICH DIBELIUS, *Hans Werner Henze. Stationen seiner Musik*, «Frankfurter Hefte», XXI, 1966, pp. 192-198; JOSEPH HÄUSLER, *Hans Werner Henze und sein Werk für die zeitgenössische Musik*, «Universitas», XXX/2, 1975, pp. 1147-1154; ROBERT HENDERSON, *Hans Werner Henze*, «The Musical Times», CXVII, 1976, pp. 566-568; KLAUS SCHULZ, *Hans Werner Henze. Zu einer Ausstellung*, Bonn, Kulturamt der Stadt Bonn, 1976; SIEGFRIED BORRIS, *Hans Werner Henze. Ein esoterischer Lyriker auf Revolutionskurs*, «Musik und Bildung», X, 1978, pp. 77-87.

¹¹ *Geboren am 1. Juli 1926 in Gütersloh. Hans Werner Henze zum 60. Geburtstag*, Kulturamt der Stadt Gütersloh, Gütersloh, 1986; *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt. Frankfurt Feste '86*, a cura di Dieter Rexroth, Mainz, Schott, 1986 – nel novero della congerie di materiali eterogenei contenuti (saggi, appunti, memorie, interviste) citiamo: PETER CAHN, *Aus frühen Briefen Hans Werner Henzes*, pp. 20-30; WOLFGANG SCHREIBER, *Nähe der Sprache. Henze und seine Dichter*, pp. 81-87; HARALD GOERTZ, *Die Metamorphosen der Manon*, pp. 90-99; WOLFRAM SCHWINGER, *Aus Herzenslust. Im Übermaß. Marginalien zur Urfassung von Henzes «König Hirsch»*, pp. 102-106; PETER ANDRASCHKE, *Zur Wirkungsgeschichte der Antike nach dem Zweiten Weltkrieg. Hans Werner Henze «Bassariden»*, pp. 122-131; IAN STRASFOGEL, «All Knowing Music. A Dialogue on Opera», pp. 137-142; INGO ASSMANN, *Zur Idee der «Stimmen» und der ethischen Intention bei Hans Werner Henze*, pp. 165-171; DIETER REXROTH, *Theater und Wirklichkeit. Am Beispiel von Henzes «Wir erreichen den Fluß»*, pp. 175-180; ID., «Ich kann mich in Zusammenhängen sehen», pp. 315-321; HANS-KLAUS JUNGHEINRICH, *Sich nützlich machen. Hans Werner Henze und das Problem der «angewandten» Musik*, pp. 185-190; WULF KONOLD, *Die Streichquartette von Hans Werner Henze*, pp. 206-224; WOLFGANG BURDE, *Anrufung der musikalischen Tradition. Notizen zum ersten Satz der «Symphonie Nr. 7» von Henze*, pp. 250-259; FRANCO SERPA, *Henze und die mediterrane Kultur*, pp. 273-287 –; Henze, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986 («Musica contemporanea», 2) – tra gli interventi presenti, molti dei quali semplici traduzioni in italiano di articoli già editi in altre sedi, segnaliamo l'esteso profilo biografico narrato in prima persona dall'autore (pp. 3-63) e puntuali disamine di aspetti tecnico-didattici dell'attività compositiva di Henze: HANS-KLAUS JUNGHEINRICH, *Tracce e segni. Alcuni tratti fondamentali dell'evoluzione artistica di Hans Werner Henze*, pp. 67-89; GASTÓN FOURNIER-FACIO, *Utopia e pratica musicale. Henze a Montepulciano*, pp. 113-137; GIANMARIO BORIO, *La seduzione dei segni. Considerazioni critiche sulle composizioni vocali di Henze*, pp. 308-334; VIRGINIA PALMER-FÜCHSEL, *Henze e la forma del concerto*, pp. 335-352.

¹² *Henze at the Royal Northern College of Music (10-14 November 1998). A Symposium*, a cura di Douglas Jarman, Todmorden, Arc Publications, 1998; *Hans Werner Henze. Politisch-humanitäres Engagement als künstlerische Perspektive. Festschrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Osnabrück an den Komponisten*, a cura di Sabine Giesbrecht e Stefan Hanheide, Osnabrück, Rasch, 1998 – notevoli sono all'interno del volume gli spunti di ricerca che approfondiscono il messaggio umanitario celato in molta della produzione di Henze: STEFAN HANHEIDE, *Hans Werner Henzes «Sinfonia n. 9» und die Geschichte antifaschistischer Komposition*, pp. 19-54; KLAUS OEHL, *RICERCAR – Auf der Suche nach sozialer, politischer und künstlerischer Identität. Die Oper «König Hirsch» als autobiographische Allegorie*, pp. 55-71; HANS-JÜRGEN KELLER, *Streik bei Mannesmann. Hans Werner Henze als künstlerischer Projektleiter einer Kollektivkomposition*, pp. 73-92; MARION FÜRST, *Und Orpheus zerbrach Apollo's Leier. Zur Entstehung des Chorzyklus «Orpheus Behind the Wire» von Edward Bond und Hans Werner Henze*, pp. 93-111; HARMUT LÜCK, «Von größtem Dunkel des Zeitalters erfüllt». *Hans Werner Henze und seine neun Sinfonien*, pp. 113-124; SABINE GIESBRECHT e NINA OKRASSA, *Die Last des nationalsozialistischen Erbes. Anmerkungen zu den «Autobiographischen Mitteilungen» von Hans Werner Henze*, pp. 141-154 –; *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze. Symposium (8. und 9. September 2001, Alte Oper Frankfurt am Main)*, a cura di Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz, Schott, 2002 («Edition Neue

ste¹³ ma anche due meritorie collezioni di saggi compilate da Peter Petersen¹⁴ – da segnalare sono innanzitutto alcuni volumi dati alle stampe in anni recenti che hanno affrontato il ‘caso’ Henze da prospettive critiche diverse: dalla rigogliosa narrazione biografica proposta da Jens Rosteck¹⁵ alla ricchissima selezione di documenti, memorie e testimonianze presentata da Mi-

Zeitschrift für Musik»); 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, Lang, 2003, («Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 20) – suddivisa in quattro grandi aree tematiche (teatro musicale, opere orchestrali ‘a programma’, musica da camera vocale e poetica), la miscellanea si segnala per l’attenzione posta a lavori ancora poco esplorati dalla critica e l’ampio risalto dato a questioni di natura estetico-sociale.

¹³ «Melos», XXXII/2, 1965 – contiene: ULRICH DIBELIUS, *Henzes ästhetisches Selbstportrait*, pp. 69-74; GUSTAV RUDOLF SELLNER, *Die Geburtsstunde des «Jungen Lord»*, pp. 75-77; FRANCO SERPA, *Eine musikalische Komödie unserer Zeit*, pp. 78-81; EUGENE WALTER, *Villa Paradox*, pp. 82-85; HANSJÖRG PAULI, *Travestimento. Marginalien zu Henzes Euvre*, pp. 85-87 –; «Neue Zeitschrift für Musik», CLVII/4, 1996 – nonostante l’epigrammatica brevità, gli interventi si distinguono per l’ampiezza degli spunti di ricerca: ALBRECHT DÜMLING, «*Man resigniert nicht, man arbeitet weiter...*», pp. 5-11; HANNIS-WERNER HEISTER, *Nolens volens politisch. Einige Aspekte der Ästhetik Hans Werner Henzes*, pp. 12-15. WULF KONOLD, «*Venus und Adonis*». *Henzes Komposition eines Mythos*, pp. 16-21; HANS-ULRICH TREICHEL, *Die Schule des Librettisten*, pp. 22-25; ANDREAS ROCHHOLL, «*...über Poesie hinauswachsen...*». *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze*, pp. 26-29; HANS-KLAUS JUNGHEINRICH, *Ein unruhiges Leben. Henzes Autobiographie «Reiselieder mit böhmischen Quinten»*, pp. 30-32; CAROLINE MATTENKLOTT, *Mimesis als Liebe - Liebe als Mimesis. Zärtliche Anverwandlung im Werk Hans-Werner Henzes*, pp. 33-35; ANDREAS KRAUSE, *Eralkönig als Tanzmeister. Hans Werner Henzes Orchesterfantasie nach Goethe, Schubert und Cocteau*, pp. 36-39; WERNER M. GRIMMEL, *Ein Heide schaut der Messe zu. Hans Werner Henzes «Requiem»*, pp. 40-45.

¹⁴ PETER PETERSEN, *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg, Argument, 1988; Id., *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984-1993*, Mainz-New York, Schott, 1995 («Kölner Schriften zur neuen Musik», 4). L’autore si è distinto negli ultimi due decenni come lo studioso di Henze più attivo in ambito editoriale; tra i suoi contributi ricordiamo: PETER PETERSEN, «*... eine Form und ein Name: Tristan*». *Strukturelle und semantische Untersuchungen an H. W. Henzes «Préludes für Klavier, Tonbänder und Orchester»*, in *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute*, a cura di Otto Kolleritsch, Wien-Graz, Universal, 1989, pp. 148-176 («Studien zur Wertungsforschung», 21); Id., *Von Mahler zu Henze. Versuch über musikalischen Realismus*, in *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, a cura di Matthias Theodor Vogt, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1991, pp. 375-384; *Klischee als Sujet. Hans Werner Henzes «The English Cat» und sein Arbeitsstagebuch*, in *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, a cura di Otto Kolleritsch, Wien-Graz, Universal, 1994, pp. 62-91 («Studien zur Wertungsforschung», 28); Id., *Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henze. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs «musica impura»*, «Musiktheorie», x/1, 1995, pp. 73-86; *Ein unbekanntes Skizzenheft zu «König Hirsch» von Hans Werner Henze*, in *Opernkomposition als Prozess. Referate des Symposiums Bochum 1995*, a cura di Werner Breig, Kassel, Bärenreiter, 1996, pp. 147-164 («Musikwissenschaftliche Arbeiten», 29); Id., *Der Terminus «Literaturoper»*. *Eine Begriffsbestimmung*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVI/1, 1999, pp. 52-70; Id., *Hans Werner Henze. Ein Romantiker des 20. Jahrhunderts?*, in *Musik und Leben. Freundesgabe für Sabine Giesbrecht zur Emeritierung*, a cura di Hartmuth Kinzler, Osnabrück, Universität Osnabrück, 2003, pp. 327-346 («Schriftenreihe des Fachbereiches Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück», 18); Id., *Das Orpheus-Projekt von Hans Werner Henze und Edward Bond*, in *Der Orpheus Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Claudia Maurer Zenk, Frankfurt, Lang, 2004, pp. 133-168 («Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 21); Id., *Friedensvisionen in der Musik von Hans Werner Henze*, in *Frieden hören*, a cura di Dieter Senghaas e Hartmut Lück, Frankfurt, Suhrkamp, 2004, pp. 239-268.

¹⁵ JENS ROSTECK, *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Die Biographie*, Berlin, Propyläen, 2009. In lingua inglese il contributo biografico più notevole è tuttora rappresentato dal titolo di GUY RICKARDS, *Hindemith, Hartmann and Henze*, London, Phaidon, 1995 («20th Century Composers»).

chael Kerstan e Clemens Wolken,¹⁶ dalla raccolta edita da Ulrich Tadday e consacrata alla deliberata 'espressività' dell'idioma musicale del compositore tedesco¹⁷ al fondamentale compendio a cura di Norbert Abels e Elisabeth Schmierer incentrato principalmente sulla minuziosa indagine dell'intero *corpus* teatrale del maestro renano.¹⁸

Motivi conduttori degli studi su Henze quali l'indagine dell'intrinseca valenza politica della sua arte¹⁹ e l'investigazione della singolarissima poetica incentrata intorno all'idea di «musica impura», concetto ripreso dalla «poesia sin purezza» di Neruda e applicato dall'autore alla propria musica per sottolinearne la pregnanza comunicativa,²⁰ sono stati ripresi negli ultimi due decenni e ac-

¹⁶ Hans Werner Henze. *Komponist der Gegenwart. Der Wirklichkeit Kraft*, a cura di Michael Kerstan e Clemens Wolken, Berlin, Henschel, 2006.

¹⁷ Hans Werner Henze. *Musik und Sprache*, a cura di Ulrich Tadday, München, Text + Kritik, 2006 («Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten», 132) – include i seguenti saggi: JENS BROCKMEIER, *Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze*, pp. 5-25; HARTMUT LÜCK, *Literarische Bilderwelten. Zu Henzes früherer vokaler Kammermusik*, pp. 27-50; PETER PETERSEN, *«Das Floß der Medusa» von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption*, pp. 51-79; KLAUS OEHL, *Oper auf der Couch. Hans Werner Henzes Funkoper «Ein Landarzt»*, pp. 81-103; MARION FÜRST, *Das Fremde im Blick. Überlegungen zur Funktion des Exotischen im Werk Hans Werner Henzes*, pp. 105-122.

¹⁸ Hans Werner Henze und seine Zeit, a cura di Norbert Abels e Elisabeth Schmierer, Laaber, Laaber, 2013 («Große Komponisten und ihre Zeit») – dopo un breve profilo biografico tracciato da Elisabeth Schmierer segue un'ampia scelta di contributi: NORBERT ABELS, *«Ich bin dort, wo es beginnt». Über Hans Werner Henze*, pp. 41-53; ID., *Vom Fehlläuten der Nachtglocke Marginalie zu Hans Werner Henze «Ein Landarzt»*, pp. 54-63; MATTHIAS BRZOSKA, *Von «Manon Lescaut» zu «Boulevard Solitude». Dramaturgie eines Sittenromans auf der Opernbühne*, pp. 64-74; KLAUS OEHL, *Maskeraden-Elemente der Commedia dell'arte in Henzes «König Hirsch» und «Gisela»*, pp. 75-94; ANDREAS KRAUSE, *«Maratona di danza». Komponierter Marathon oder Komponieren als Marathon?*, pp. 95-106; PETER PETERSEN, *Die Undine-Projekt von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann*, pp. 107-126; KERSTIN SCHÜSSLER-BACH, *«Kriegszucht und Gehorsam» oder «Freiheit und Würde»? Henzes und Bachmanns «Prinz von Homburg» und seine Rezeption*, pp. 127-142; ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH, *Kunstgestalten im Unsagbaren Hans Werner Henzes «Elegie für junge Liebende»*, pp. 143-155; ANKE WESTERMANN, *«Der junge Lord» von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Ein Stück in Töne gesetzte Gegenwartsliteratur zwischen Komik und Tragik*, pp. 156-172; ULRICH LENZ, *Ein Nicht-Zustandekommen von Kommunikation*, pp. 173-176; SYLVIA ROTH, *«Wir sehen nicht, wir hören nicht». Hans Werner Henzes Oper «Die Bassariden»*, pp. 177-182; MICHAEL KLÜGL, *Verdrängung und Bedrängnis. Hans Werner Henzes «Die Bassariden»*, pp. 183-187; CHRISTOPH BECHER, *Aufs Spiel gesetzt. Musikalische Sprache in Henzes «Actions for music» «We come to the River»*, pp. 188-196; JENS ROSTECK, *Matrosen, Meer und Mord. Stoffgeschichtliche Reflexionen zu Hans Werner Henzes Mishima-Adaptation «Das verratene Meer»*, pp. 197-222; ALBERT GIER, *Hans Werner Henze, «L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe». Probleme der Märchenoper im 21. Jahrhundert*, pp. 223-237; ID., *«Phaedra». Von Euripides zu Hans Werner Henze*, pp. 238-255; MICHAEL KERSTAN, *Henzes politische Lieder. Jenseits des Zeitgeists*, pp. 256-278; ELISABETH SCHMIERER, *Musik als Sprache. Zu Henzes Instrumentalkonzerten auf literarische Themen*, pp. 279-304.

¹⁹ PETER HEYWORTH, *Henze and the Revolution*, «Music and Musicians», XIX/1, 1970-1971, pp. 36-44; WOLFGANG BURDE, *Tradition und Revolution in Henzes musikalischem Theater*, «Melos»/«Neue Zeitschrift für Musik», II/4, 1976, pp. 271-275; GERHARD R. KOCH, *Der Rückgriff als Ausbruch. Hans Werner Henzes Liederzyklus «Voices»*, in *Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur*, a cura di Hans-Klaus Jungheinrich e Luca Lombardi, München, Dammitz, 1977, pp. 33-40 («Marxistische Ästhetik + Kulturpolitik»); PETER ANDRASCHKE, *Das revolutionär-politische Zitat in der avantgardistischen Musik nach 1965*, «Musik und Bildung», XI, 1979, pp. 313-318; ERNST HELMUTH FLAMMER, *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*, Baden-Baden, Koerner, 1981 («Samm lung musikwissenschaftlicher Abhandlungen», 65), pp. 108-327.

²⁰ DAVID SYMONS, *Hans Werner Henze. The Emergence of a Style*, «Studies in Music», III, 1969, pp. 35-52; HANS-KLAUS JUNGHEINRICH, *Vier Stunden auf Henzes neuem Weg*, «Melos», XXXIX, 1972, pp. 207-213; ANDREW PORTER, *Henze's Voices*, «Financial Times», 7 gennaio 1974; JENS BROCKMEIER, *Mythos und Logos*, in *Orpheus*.

cresciuti in densi volumi dal preciso taglio monografico – notevoli sono soprattutto la lettura delle *Bassarids* fatta dal politologo John Bokina²¹ e l'analisi comparativa di Stephan Sebastian Schmidt sulle tecniche e i contenuti propagandistici di *We come to the River* e *The English Cat*.²² Accanto infine a una messe già ora enorme e in costante espansione di contributi dedicati a singoli lavori o sezioni del catalogo di Henze – e pari attenzione è stata rivolta al genere drammatico²³ e a

Materialien, a cura del Generalintendanz der Württembergischen Stadttheater Stuttgart, Stuttgart, Münster, 1979, pp. 46-76; MATTHIAS KLÄGER, *Hans Werner Henzes Gitarrenmusik als Spiegel seiner Musikästhetik*, «Gitarre und Laute», XII/5, 1990, pp. 13-19; XIII/6, pp. 59-64; XIII/1, 1991, pp.45-51; PAOLO ARCA, *Hans Werner Henze o la ricerca della verità*, in *Novecento. Studi in onore di Adriana Panni*, a cura di Arrigo Quattrocchi, Torino, EDT, 1996, pp. 113-120; HANS-JÜRGEN SCHAAL, *Musik aus dem Geiste des Theaters. Hans Werner Henze zum 70. Geburtstag*, «Das Orchester», XLIV/11, 1996, pp. 7-11.

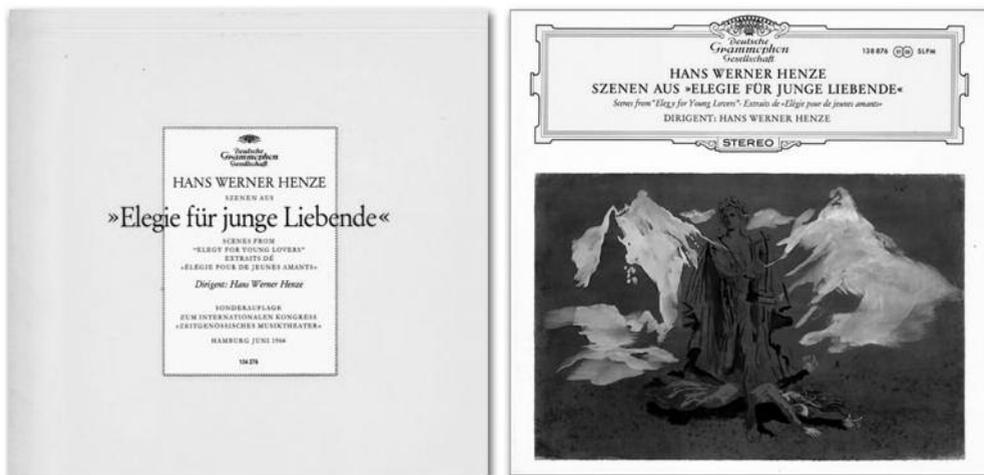
²¹ JOHN BOKINA, *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 167-197. Di identica prospettiva sono i saggi curati da STEPHEN DOWNES, *Tyranny and Freedom. Henze and Mahler*, in ID., *After Mahler. Britten, Weill, Henze and Romantic Redemption*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 196-253; BEATE KUTSCHKE, *Le tournant proletarian de Hans Werner Henze. Improvisation à la manière cubaine*, in *À l'avant-garde! Art et politique dans les années 1960 et 1970*, a cura di Malika Combes, Igor Contreras Zubillaga e Perin Emel Yavuz, Frankfurt, Lang, 2013, pp. 59-78 («Comparatisme et société», 23).

²² STEPHAN SEBASTIAN SCHMIDT, *Opera impura. Formen engagierter Opern in England*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002 («Schriftenreihe Literaturwissenschaft», 58).

²³ HANSJÖRG PAULI, *Hans Werner Henzes «Undine»*, «Schweizer Monatshefte», XXXVIII, 1958-1959, pp. 1053-1056; «Elegie für junge Liebende», München, Bayerische Staatsoper Nationaltheater, 1961, programma di sala; DIETHER DE LA MOTTE, «Elegie für junge Liebende», «Melos», XXVIII, 1961, pp. 152-155; ANDREW PORTER, «Elegy for Young Lovers», «The Musical Times», vol. 102, n. 1421 (Jul., 1961), pp. 418-419; HERBERT EIMERT, *Henzes erstes Meisterwerk. Die Elegie des Gregor Mittenhofer*, ivi, pp. 234-236; ERNST SCHNABEL, *Zum Untergang einer Uraufführung; Postscriptum nach dreiunddreissig Tagen*, in HANS WERNER HENZE e ERNST SCHNABEL, «Das Floss der Medusa». *Text zum Oratorium*, München, Piper, 1969, pp. 47-61, 65-79; RICHARD BLACKFORD, *The Road to the River*, «Music and Musicians», XXIV/1, 1975-1976, pp. 20-24; WERNER KLÜPPELHOLZ, *Henzes «El Cimarrón». Eine didaktische Analyse für die Sekundarstufe II*, «Musik und Bildung», X, 1978, pp. 95-104; REINHOLD GRIMM, *Enzensberger, Kuba und «La Cubana»*, in ID., *Texturen. Essays und anderes zu Hans Magnus Enzensberger*, New York-Bern-Frankfurt, Lang, 1984, pp. 97-111; HANNS-WERNER HEISTER, *Kinderoper als Volkstheater. Hans Werner Henzes «Pollicino», Oper heute*, in *Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*, a cura di Otto Kolleritsch, Graz, Universal, 1985, pp. 166-187 («Studien zur Wertungsforschung», 16); ALBRECHT DÜMLING, *Ein reflektierter Freudentanz. Versuch einer Interpretation des 1. Satzes von Hans Werner Henzes 7. Symphonie*, in *Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag*, a cura di Heinz-Werner Heister e Hartmut Lück, Dortmund, Pläne, 1986, pp. 107-111; HANS JOACHIM WAGNER, *Studie zu «Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern» von Hans Werner Henze*, Regensburg, Bosse, 1988 («Kölner Beiträge zur Musikforschung», 154); ROBERT HATTEN, *Pluralism of Theatrical Genre and Musical Style in Henze's «We come to the River»*, «Perspectives on New Music», XXVIII/2, 1990, pp. 292-311; WOLFRAM SCHÖTTLER, «Die Bassariden» von Hans Werner Henze. *Der Weg eines Mythos von der antiken Tragödie zur modernen Oper. Eine Analyse von Stoff, Libretto und Musik*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1992; ROBERT BRAUNMÜLLER, *Der einsame Fremde. Hans Werner Henzes Oper «Der junge Lord» und die Tradition der Komödie*, «Musica», I/3, 1996, pp. 184-188; ANNETTE FÖRGER, *Verherrlichung eines Träumers. Anmerkungen zu Hans Werner Henzes Oper «Der Prinz von Homburg»*, «Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft», IV, 2001, pp. 29-76; KLAUS OEHL, *Die Oper «König Hirsch» (1953-55) von Hans Werner Henze*, Saarbrücken, Pfau, 2003; JÖRG ROTHKAMM, «Eine Oper ohne Sänger». *Zur Zusammenarbeit von Hans Werner Henze und Frederik Ashton beim Ballett «Undine» (1958)*, in *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom Internationalen Symposium (Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 23.-25. März 2006)*, a cura di Michael Malkiewicz e Jörg Rothkamm, Berlin, Vorwerk 8, 2007, pp. 233-250; ROBERTO RUSSI, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle «Baccanti»*, Torino, EDT/De Sono, 2009, pp. 140-173; FEDERICA MARISICO, *Hans Werner Henze sulle scene liriche. Da «Boulevard Solitude» a «Elegy for Young Lovers»*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia, 2011.

quello vocale-strumentale²⁴ – sono da menzionare i recenti lavori di Deborah Hochgesang sulla

²⁴ HANSJÖRG PAULI, *Hans Werner Henze's Italian Music*, «The Score», xxv, 1959, pp. 26-37; MARY HANNAH WENNERSTROM, *Hans Werner Henze. Sonata for Piano*, in ID., *Parametric Analysis of Contemporary Musical Form*, PhD Dissertation, Indiana University, 1967, pp. 149-183; HANS VOGT, «Being Beauteous» von Hans Werner Henze, in ID., *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, Reclam, 1972, pp. 306-317; GREGOR BERGER, *Henzes zweite Klavierkonzert*, «Melos», xl, 1973, pp. 33-40; RODERICH FUHRMANN, *Hans Werner Henze. 2. Konzert für Klavier und Orchester (1967)*, in *Perspektiven neuer Musik. Material und didaktische Information*, a cura di Dieter Zimmerschied, Mainz, Schott, 1974, pp. 267-285; WOLFGANG BURDE, *Volkstümlichkeit und Avantgarde. Überlegungen zum neuen Schaffen von Hans Werner Henze*, in *Avantgarde und Volkstümlichkeit. Fünf Versuche*, a cura di Rudolf Stephan, Mainz, Schott, 1975, pp. 36-46 («Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt», 15); CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, *Über die Unwichtigkeit der Konstruktion. Anmerkungen zu Hans Werner Henzes 6. Symphonie*, «Melos»/«Neue Zeitschrift für Musik», II/4, 1976, pp. 275-280; KLAUS LINDEMANN, *Die Sehnsucht nach dem höchsten Ausdruck. Zu meiner filmischen Umsetzung von Henzes «Tristan»-Romantik. Ein imaginärer Dialog*, «Neue Zeitschrift für Musik», cxli, 1980, pp. 217-220; WILSON COKER, *Einige semiotische Merkmale in «Heliogabalus Imperator»*, in *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, cit., II, pp. 195-221; GISELA GRONEMEYER, *Zu Hans Werner Henzes «El Rey de Harlem»*, «Österreichische Musikzeitschrift», xxxvi/10-11, 1981, pp. 551-552; HELGA HEISE, *Annäherung an ein unkonventionelles Stück. Hans Werner Henze. 2. Violinkonzert*, «Zeitschrift für Musikpädagogik», vii/19, 1982, pp. 14-38; HERMANN CONEN, *Shakespeare lesen, Henze hören. Ein Abend mit Henzes 2 Sonaten «Royal Winter Music» für Gitarre*, «Gitarre und Laute», VI/6, 1983, pp. 416-423; VI/1, 1984, pp. 31-36; VI/2, pp. 49-55; EGON VOSS, *«Musica da piazza» und «Musica da camera» oder Lied und Kunstmusik. Zu Hans Werner Henzes «Fünf neapolitanische Lieder»*, «Melos», XLVII/3, 1985, pp. 2-21; HANNS-WERNER HEISTER, *Tod und Befreiung. Henzes imaginäres Musiktheater in den Werken «El Cimarrón», «El Rey de Harlem» und «Le Miracle de la Rose»*, in *Geboren am 1. Juli 1926 in Gütersloh*, cit., pp. 56-59; ROLF URS RINGGER, *Richard Wagners «Wesendonck-Lieder» transponiert von Hans Werner Henze*, in ID., *Von Debussy bis Henze. Zur Musik unseres Jahrhunderts*, München, Piper, 1986, pp. 125-131; ENNIO SPERANZA, *Elementi mediterranei nella musica di Hans Werner Henze. «Drei Tentos aus der Kammermusik 1958»*, in *Itinerari musicali italo-tedeschi. Alcuni aspetti di musica e letteratura tra Settecento e Novecento*, a cura di Johannes Streicher e Armando Menicacci, Roma, Herder, 1989, pp. 115-121; ALBRECHT DÜMLING, *Verschlüsselung und Verdeutlichung. Sprachliche Chiffren in Hans Werner Henzes «El Rey de Harlem» nach Federico García Lorca*, in *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, cit., IV, pp. 121-137; VIRGINIA PALMER-FÜCHSEL, *The Solo Vocal Chamber Music of Hans Werner Henze*, PhD Dissertation, Technische Universität, Berlin, 1990; ULRICH MOSCH, *Zum Formdenken Hans Werner Henzes. Beobachtungen am Particell der 6. Symphonie*, in *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, a cura di Felix Meyer, Winterthur, Amadeus, 1993, pp. 169-204 («Veröffentlichung der Paul-Sacher-Stiftung», 3); MARION FÜRST, *«Gegenbild der heillosen Zeit». Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes Gemeinschaftswerk «Nachtstücke und Arien» (1957)*, in *Musik/Revolution. Festschrift zum 90. Geburtstag von Georg Knepler*, a cura di Hanns Werner Heister, 3 voll., Hamburg, Von Bockel, 1996, III, pp. 47-71; CAROLINE MATENKLOTT, *Figuren des Imaginären. Zu Hans Werner Henzes «Le Miracle de la rose»*, Hamburg, Bockel, 1996 («Zwischen/Töne», 3); *«Stimmen» für Hans Werner Henze. Die 22 Lieder aus «Voices»*, a cura di Peter Petersen, Hanns-Werner Heister e Hartmut Lück, Mainz-New York, Schott, 1996; BERND WILMS, *Von der Schönheit Alter Jahrhunderte. Hans Werner Henzes Bearbeitungen von Claudio Monteverdis «Il ritorno d'Ulisse in patria»*, Saarbrücken, Pfau, 1997; MARTIN BRUDERRECK, *Harmonik und Reihenstrukturen im Tryptichon der Streichquartette Nr. 3-5 von Hans Werner Henze*, «Musiktheorie», xv/1, 2000, pp. 41-56; KAI-UWE KIRCHERT, *«Das Floß der Medusa». Reale und bildnerische Hintergründe in Hans Werner Henzes Oratorium*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVIII/3, 2000, pp. 264-285; JÖRG ROTHKAMM, *In memoriam Paul Dessau. Hans Werner Henzes «Barcarola per grande orchestra»*, in *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Constantin Floros, Friedrich Geiger e Thomas Schäfer, Frankfurt, Lang, 2000, pp. 279-311 («Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 17); PETER ANDRASCHKE, *«Lieder von einer Insel». Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze*, in *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di Hartmut Krones, Wien, Böhlau, 2001, pp. 259-273 («Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis - Wien Modern», 1); CLAUDIA WEISSBARTH, *Ein erfolgreicher «Fehlschlag». Hans Werner Henzes «Erste Sinfonie» (1947) und ihre revidierten Fassungen (1963/1991)*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», xxiv, 2004, pp. 219-241; BENEDIKT VENNEFROHNE, *Die Sinfonien Hans Werner Henzes*, Hildenheim, Olms, 2005.



La copertina della prima incisione di *Elegie für junge Liebende* (a sinistra), eseguita dalla Radio-Symphonie-Orchester Berlin diretta dall'autore, e pubblicata dalla Deutsche Grammophon nel 1963, a confronto con la riedizione del 1968. Dalla sobrietà del dato a un'interpretazione grafica del contenuto: la musa del Maestro campeggia fra cime innevate, schiacciando i due poveri amanti. La selezione di brani dell'opera è interpretata da cantanti di prestigio: Liane Dubin (Elizabeth Zimmer), Catherine Gayer (Hilda Mack), Martha Mödl (Carolina Gräfin von Kirchstetten), Loren Driscoll (Toni Reichmann), Dietrich Fischer-Dieskau (Gregor Mittenhofer), il primo poeta.

ricezione tedesca delle opere del compositore,²⁵ Christian Bielefeldt intorno a tematiche legate alla psicoanalisi e ai *Queer Studies*²⁶ e Horst Huber sull'impiego delle percussioni nella produzione dell'autore renano²⁷ che da tre ambiti differenti hanno schiuso nuovi orizzonti di ricerca per il futuro.

²⁵ DEBORAH HOCHGESANG, *Die Opern Hans Werner Henzes im Spiegel der deutschsprachigen zeitgenössischen Musikkritik bis 1966*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.

²⁶ CHRISTIAN BIELEFELDT, *Musik und Genießen oder Wie man den Körper komponiert. Ein Versuch «Helio-gabalus Imperator» von Hans Werner Henze zu hören*, in *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, a cura di Annette Keck e Nicolas Pethes, Bielefeld, Transcript, 2001, pp. 113-127; ID., *Wie der Schrei Musik wird. Zu Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes Oper «Der junge Lord»*, in *Die dunkle Seite der Medien. Ängste, Faszinationen, Unfälle*, a cura di Björn Laser, Jochen Venus e Christian Filk, Frankfurt-New York, Lang, 2001, pp. 134-146; ID., «Merkwürdige, zarte sinnliche Erregung». *Psychoanalytische Wege zur frühen Musikästhetik Hans Werner Henzes*, «Musik und Ästhetik», x/37, 2006, pp. 41-56; nella prospettiva *Queer* offre molti spunti interessanti anche DAVIDE DAOLMI, *Henze ovvero della coerenza* (intervista al compositore), «Babilonia», 89, maggio 1991, pp. 42-44.

²⁷ HORST HUBER, *Pauke und Schlagzeug in den Werken von Hans Werner Henze / Timpani and Percussion in the Works of Hans Werner Henze*, Norderstedt, Books on Demand, 2006.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

«Ardon gl'incensi»: le pazzie di Henze

La musica di Hans Werner Henze si ode per la prima volta alla Fenice il 17 settembre 1952, circa un anno prima del suo pressoché definitivo trasferimento a Marino, nei Castelli Romani. Il compositore, all'epoca appena venticinquenne, figura nel cartellone della Biennale con *L'idiota*, un balletto in prima italiana tratto dal lavoro di Fëdor Dostoëvskij per la coreografia di Tatjana Gsovsky. L'orchestra, quattordici solisti della Filarmonica di Berlino, è diretta da Rudolf Albert, mentre le scene appartengono alla fantasia di Jean-Pierre Ponnelle, che proprio con un lavoro del giovane compositore tedesco, *Boulevard Solitude*, aveva iniziato la propria sfolgorante carriera di scenografo e regista.

Passano solo sette anni e il 16 settembre 1959 il compositore tedesco ritorna alla Fenice, di nuovo per la Biennale nell'ambito del XXII Festival internazionale di musica contemporanea, nel programma di un pomeriggio musicale con la regia di Franco Enriquez e le scene e costumi di Emanuele Luzzati intitolato *Giochi e favole per bambini* nel quale vengono eseguiti brani di autori prevalentemente italiani (Giorgio Federico Ghedini, Carlo Franci, Giulio Di Majo, Nino Rota ed Ennio Porrino), ma anche di altri paesi come il polacco Alexandre Tansman e il russo Nicolas Nabokov, cugino dell'autore di *Lolita*. Questa volta il brano proposto è *L'usignolo dell'imperatore*, sempre un balletto per piccolo organico commissionato dalla Biennale e presentato in prima assoluta con la coreografia di Mario Pistoni, la danzatrice Fiorella Cova e mimi del Piccolo di Milano tra cui Nino Castelnuovo e Ferruccio Soleri. Il giorno successivo Henze si ascolta nella Sala delle Colonne a Ca' Giustinian con *Cinque canzoni napoletane da un testo anonimo del XVII secolo*, nel contesto di un ricco programma liederistico che vede l'esecuzione degli *Eichendorff-Lieder* di Hugo Wolf, dei *Fünf Lieder* op. 25 di Gottfried von Einem e dei *Vier Gesänge* di Wolfgang Fortner (a suo tempo maestro di Henze) in un'esecuzione di assoluto prestigio affidata a uno specialista del calibro di Hermann Prey. Pochi anni dopo, siamo al 18 aprile 1962, a un decennio dal debutto veneziano e ancora una volta nell'ambito del Festival di musica contemporanea, Henze si esibisce anche come direttore, alla guida della Radio-Symphonie-Orchester Berlin, valendosi di un'interprete come il mezzosoprano Soňa Červená per la Prima Sinfonia di Karl Amadeus Hartmann su versi di Walt Whitman, alla sua prima esecuzione in Italia. A completare il ricco e denso programma una Sinfonia di Wolfgang Fortner e le affascinanti *Antifone* per orchestra dello stesso Henze: tutte opere in prima esecuzione in Italia. Anche in questa occasione la presenza del compositore nel festival viene duplicata a sei giorni di distanza con l'esecuzione delle sue *Tre arie* da *Elegie für junge Liebende*, magistralmente interpretate dal sommo Dietrich Fischer-Dieskau che era stato Mittenhofer alla prima rappresentazione dell'opera, avvenuta nel Teatro del Castello di Schwetzingen il 20 maggio dell'anno precedente sotto la direzione di Heinrich Bender. Anche in questo caso si tratta di un programma composito, eseguito dall'Orchestra del Teatro La Fenice, che comprende composizioni

di Gabriele Bianchi (da poco direttore del Conservatorio veneziano), Goffredo Petrassi, storicamente di casa alla Fenice, Mario Zafred e Alberto Ginastera, argentino di nascita ma di madre italiana.

Da questo momento i rapporti fra Henze e la città lagunare s'intensificano ulteriormente: è direttore dell'Orchestra e del Coro del Westdeutscher Rundfunk di Colonia il 24 aprile dell'anno successivo, quando accosterà alle proprie *Novæ de infinito Laudes* in prima esecuzione assoluta (con un quartetto vocale formato da Elisabeth Söderström, Kerstin Meyer, Peter Pears e Dietrich Fischer-Dieskau) l'Ottava Sinfonia di Hartmann, quest'ultima in prima esecuzione in Italia. E il 10 settembre del 1964 il soprano Ingeborg Hallstein canta il suo *Being Beauteous*, in un programma che riunisce musiche di Riccardo Malipiero, Edgar Varèse e Arvo Pärt e che si conclude con la Sinfonia in tre movimenti di Igor Stravinskij. Ancora pochi mesi e il Festival internazionale di musica contemporanea dedica nuovamente la propria attenzione al compositore, tedesco ma oramai italiano di adozione: il 12 settembre 1966, neppure due mesi prima della devastante acqua alta del 4 novembre, Christoph von Dohnányi dirige la Sesta di Mahler, completandola con l'esecuzione in prima italiana dell'*Ode an den Westwind* di Henze, ispirata all'omonima ode di Percy Bysshe Shelley, con Siegfried Palm al violoncello.

Dopo alcuni anni di silenzio, il Ciclo sinfonico di primavera della Fenice programma per il 3 luglio 1971 un concerto diretto da Ernest Bour alla guida dell'Orchestra del Teatro nel quale tra l'*Ouverture tragica* di Johannes Brahms e la Seconda Sinfonia di Franz Schubert il pianista Christoph Eschenbach esegue il Secondo Concerto per pianoforte di Henze. Il periodo tra questa presenza veneziana e il ritorno alla Fenice coincide con il nuovo e robusto impegno di Henze nella promozione della musica contemporanea: nel 1976 ha fondato il Cantiere internazionale d'arte di Montepulciano, interamente destinato alla nuova musica; forse è proprio l'allestimento e il successo di *Pollicino* in questa sede che sollecita ulteriormente l'attenzione della Biennale. Il 9 ottobre 1981, nel ciclo *Dopo l'avanguardia: prospettive musicali intorno agli anni '80*, un nuovo programma cameristico, magistralmente interpretato dall'Arditti String Quartet, accosta il Quartetto del giovane Gilberto Cappelli e brani di Jeremy Dale Roberts e Dieter Schnebel al Quinto Quartetto per archi di Henze. L'anno dopo un'altra prima assoluta di Henze viene data nell'ambito del Festival, *Ricerca* per orchestra.

Ma i tempi sono oramai maturi per una ulteriore e consolidata presenza alla Fenice: nel 1985 la Biennale propone il ciclo *Europa 50/80: generazioni a confronto*, e nel concerto conclusivo del 1° ottobre accanto a *Metastasis* di Iannis Xenakis, alla *IV Compositio* di Dieter Schnebel, all'*Allegoria della notte* di Salvatore Sciarrino e a *Puppenspiel* di Franco Donatoni torna l'*Ode an den Westwind* per violoncello e orchestra del nostro Henze, di nuovo affidata a Palm, con David Shalton alla guida dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma. Tre anni dopo ecco finalmente per la prima volta alla Fenice un'opera completa di Henze, autore di ormai una ventina di lavori di teatro musicale rappresentati in tutta Europa: *Elegy for Young Lovers*, opera del 1961 di cui il compositore riserva a Venezia la prima assoluta – in forma semi-scenica – di una nuova versione elaborata l'anno prima. Sono giorni nei quali la Fenice appare più volte nei giornali: una prima volta per l'ottantesimo anniversario della *Nave* dannunziana che approda a Venezia non sulla erigenda Sant'Elena (come nel 1938) bensì all'interno del Teatro Goldoni; una seconda volta per ricordare che il sovrintendente non è minimamente in discussione (*Fenice? Jorio non si discute*, e infatti durerà altri quattro anni). Ma nel rileggere i titoli di quei giorni non si trovano poi così tante differenze dai titoli di oggi: come un entusiastico articolo dedicato ai Pooh (*Gli ecologici Pooh*) che, nati nel 1966, nel 1988 vantano già ventidue anni di vita. Ma assolutamente fantastiche sono le informazioni sul MOSE: *Il MOSE a Venezia: da giovedì entrerà in funzione*, e si parla del modelli-

no... o ancora le contraddizioni sulla agibilità del mercato della pubblicità: *Publicità* RAI. *Berlusconi*: «nessuna manovra da lobby».

In questa temperie appare dunque *Elegy for Young Lovers* di Henze (28 ottobre 1988), recensita da Mario Merigo un paio di giorni più tardi sul «Gazzettino»:

Venezia – L'ultimo appuntamento veneziano del ciclo nazionale *Eco e Narciso* ha visto l'unico lavoro operistico della fortunata rassegna dedicata alla musica contemporanea. È andata in scena, al Teatro La Fenice, *Elegy for Young Lovers* del compositore tedesco Hans Werner Henze su libretto dei grandi poeti inglesi Wystan Hugh Auden e Chester Kallman. Si tratta di un lavoro progettato nel 1957 e rappresentato per la prima volta nel 1961. L'azione, ideata dai due autori, si svolge in un alberghetto di montagna nelle Alpi austriache e si conclude nella Vienna di inizio secolo. Protagonista è il poeta Mittenhofer attorno al quale ruotano cinque persone che per diverse ragioni e connotazioni [sic] vivono nella sua orbita. Egli incarna la figura, cara a certo pensiero romantico, dell'artista che subordina l'ambiente circostante alla sua opera sacrificando tutto ciò che può impedire il suo creare. La vocalità è per Henze un prezioso veicolo di comunicazione ed egli con grande libertà compositiva e con suggestive soluzioni timbriche dà alla musica un carattere narrativo e semantico. Ogni personaggio è contraddistinto da un particolare colore orchestrale che genera una molteplicità di soluzioni e tensioni puramente musicali.

Le trasparenti e fragili sonorità degli archi, ad esempio, sottolineano l'ingenua inconsapevolezza dei due giovani amanti che saranno sacrificati dall'artista fatale che deve concludere il suo poema. La compagnia di canto si avvaleva di due ottime voci femminili, quella di Julia Conwell nel ruolo di Elizabeth e quella di Penelope Walmsley Clark in quello di Hilda la pazza. Completavano il cast il tenore Christer Bladin, il baritono Victor Braun, il basso Roderick Kennedy e il contralto Ute Trekel-Burckhardt. La direzione musicale era affidata a Markus Stenz che ha sapientemente coordinato la piccola orchestra richiesta dalla partitura. Nel primo intervallo dell'opera, nelle Sale Apollinee del teatro, il pianista Massimo Somenzi ha brillantemente interpretato i *Sei piccoli pezzi* di Schönberg evocando con intimo convincimento quell'astratto e smaterializzato linguaggio sonoro. Nel secondo intervallo il soprano Sylvia Greenberg e il flautista Roberto Fabbri hanno proposto l'arietta *Pensier non darti* dall'opera *Girotondo* di Fabio Vacchi concludendo con la scena della pazzia di *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, sulle cui strofe lo stesso Henze ha modellato le visioni della sua Hilda Mack.¹

La presenza a Venezia di Henze, tra i maggiori musicisti del nostro tempo, però non si ferma qui. Sette anni più tardi la Biennale (nel suo XLVI Festival internazionale di musica contemporanea) e la Fenice invitano nuovamente il compositore, anche questa volta per una esecuzione monografica: nella prestigiosa sede della Basilica di San Marco, la sera dell'11 luglio 1995 Sian Edwards dirige l'Ensemble Modern nel *Requiem*, nove concerti spirituali per pianoforte, tromba e grande orchestra da camera, con la tromba concertante di William Forman e il pianoforte di Ueli Wiget. È per molti aspetti la consacrazione veneziana del compositore, che tre anni più tardi (il 18 ottobre 1998) tornerà sulle scene del PalaFenice dopo il disastroso incendio del gennaio 1996 per la rappresentazione di *El rey de Harlem*, «teatro immaginario» per voce e piccolo insieme strumentale su testo di Federico García Lorca. L'opera viene intelligentemente impaginata in dittico con *Don Perlimplín* di Bruno Maderna, sempre su testo di García Lorca, con la direzione di José Ramón Encinar e la regia di Manuel Gutiérrez Aragón. Non c'è quasi più storia a narrare le ulteriori apparizioni nella sempre amata Venezia: *Acht französische Lieder*, 28 novembre 1999 per l'inaugurazione della stagione sinfonica *La voce, l'orchestra; Richard Wagnerische Klavierlieder*, 26 maggio 2001, all'interno dei *Percorsi, da Bach a Kurtág*; la prima italiana di *Aristæus* (2003) per voce recitante e orchestra al Malibran nel 2004; Quartetto per archi n. 4, 14 ottobre 2008, al-

¹ MARIO MERIGO, *L'opera di Henze alla Fenice. Gli amanti sacrificati. Chiuso in laguna il ciclo «Eco e Narciso»*, «Il gazzettino», 30 ottobre 1988.

l'Arsenale per il 52. Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale *Radici Futuro*; *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber*, 6 marzo 2009, all'interno della stagione sinfonica. Fino al 27 ottobre 2012, quando la sua lunga vita, provata dalle tensioni dell'impegno politico e dalla scomparsa del compagno di una vita si conclude in quella Germania nella quale aveva voluto comunque far ritorno.

Il Teatro La Fenice ha infine tributato un prezioso omaggio postumo ospitando il 30 maggio 2013 la sola tappa italiana della tournée wagneriana della Staatskapelle di Dresda diretta da Christian Thielemann. In programma *Fraternité*, un brano del 1999 scritto per la New York Philharmonic Society. In origine era previsto un nuovo brano, *Isoldes Tod*, ma la morte aveva impedito al musicista di completarlo. Henze ebbe a dichiarare che *Fraternité*, voluto dal direttore d'orchestra Kurt Masur insieme ad altri brani per lanciare «un messaggio musicale al nuovo millennio», era «un'opera tranquilla e serena, in cui tutti gli strumenti dell'orchestra sono come uno solo... e cantano in lode dell'armonia e della pace».

Elegy for Young Lovers al Teatro La Fenice

1988 – *I concerti di Eco e Narciso*

Elegy for Young Lovers, opera in 3 atti di W. H. Auden e Chester Kallman, musica di Hans Werner Henze – 28 ottobre 1988 (prima assoluta in forma semi-scenica della versione rivista, 1987)

Personaggi: 1. Gregor Mittenhofer 2. Dr. Wilhelm Reischmann 3. Toni Reischmann 4. Elizabeth Zimmer 5. Carolina von Kirchstetten 6. Hilda Mack 7. Josef Mauer. Interpreti: 1. Victor Braun 2. Roderick Kennedy 3. Christer Bladin 4. Julia Conwell 5. Ute Trekel-Burckhardt 6. Penelope Walmsley Clark 7. Jonathan Moore – M° conc.: Markus Stenz; curatore della rappresentazione: Hans Werner Henze; m° coll. e musicista in palcoscenico: Raphael Rochet; Orchestra del Teatro La Fenice.

* Nelle Sale Apollinee Massimo Somenzi eseguì durante il primo intervallo i *Sechs kleine Klavierstücke* di Schönberg; nel corso del secondo il soprano Sylvia Greenberg e il flautista Roberto Fabbriani interpretarono *Pensier non darti* di Fabio Vacchi e l'aria della pazzia da *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti («Il dolce suono mi colpì di sua voce... Ardon gl'incensi»; al pianoforte Massimo Somenzi).

Biografie

JONATHAN WEBB

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Dopo gli studi di pianoforte, violino, canto corale e direzione d'orchestra all'Università di Manchester, debutta all'Opera di Manchester con *West Side Story*. Su invito di Gary Bertini è stato per alcuni anni direttore stabile all'Israeli Opera di Tel Aviv, dirigendovi numerose nuove produzioni operistiche. Ha collaborato con i principali teatri italiani (Firenze, Bologna, Napoli, Venezia, Palermo, Genova, Verona, Bari, Perugia, Trento, Ferrara, Modena, Livorno, Ravenna, Reggio Emilia) ed europei (Deutsche Oper di Berlino, Colonia, Volksoper di Vienna, Dublino, Nizza, Marsiglia, Siviglia, Tenerife, Lisbona, San Pietroburgo) dirigendo un ampio repertorio che comprende lavori di Gluck (*Orfeo ed Euridice*), Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Verdi (*Macbeth*, *La traviata*, *La forza del destino*, *Falstaff*), Puccini (*Tosca*, *Madama Butterfly*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Leoncavallo (*Pagliacci*); Halévy (*La juive*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Faust*), Massenet (*La navarraise*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*); Weber (*Der Freischütz*), Johann Strauss (*Der Zigeunerbaron*), Zemlinsky (*Eine florentinische Tragödie*), Weill (*Mahagonny*); Rachmaninov (*Il cavaliere avaro*), Stravinskij (*L'histoire du soldat*), Šostakovič (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*), Janáček (*Jenůfa*, *La volpe astuta*); Britten (*The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, *Peter Grimes*, *Billy Budd*, *A Midsummer Night's Dream*, *Curlew River*), Menotti (*The Saint of Bleeker Street*), Henze (*Elegy for Young Lovers*), Adams (*The Death of Klinghoffer*), Francesconi (*Terra*). Ha collaborato con registi quali Friedrich, de Ana, Carsen, Vick, Pizzi, Abbado, Krief, Pountney, Alden, De Rosa. È stato invitato in numerosi festival tra cui La Coruña, Wexford, Caracalla, Settembre Musica, Sagra Musicale Umbra, Caesarea, Liturgica Festival di Gerusalemme, Saito Kinen, e ha diretto varie orchestre italiane, spagnole e israeliane.

PIER LUIGI PIZZI

Regista, scenografo e costumista. In tanti anni di presenza al Teatro La Fenice, Pier Luigi Pizzi ha legato il suo nome a più di quaranta spettacoli. Fra questi, ha lavorato come scenografo e costumista per *Mosè* di Rossini e *Medea* di Cherubini nel 1968; *Belisario* di Donizetti nel 1969; *Armida* di Rossini nel 1970; *Il corsaro* di Verdi e *Carmen* di Bizet nel 1971; *Roberto Devereux* di Donizetti e *Boris Godunov* nel 1972; *Don Carlo* nel 1973; *Attila* nel 1976; *Les martyrs* di Donizetti nel 1978. Fra gli spettacoli per i quali ha lavorato come regista, scenografo e costumista, sempre limitandosi solo alla Fenice di Venezia, si ricordano invece *Parsifal* e *Les Indes galantes* nel 1983, *Johannes Passion* di Bach nel 1984; *Aroldo e Stiffelio* e *La clemenza di Tito* nel 1986; *Lohengrin* nel 1987; *Le comte Ory* e *Salome* nel 1988; *Rinaldo* di Händel nel 1989; *La traviata* nel 1990; *I Capuleti e i Montecchi* nel 1991; *Semiramide* nel 1992; *Buovo d'Antona* di Traetta e *Mosè* nel

1993; *Pelléas et Mélisande* e *Le martyre de Saint-Sébastien* di Debussy nel 1995; fino a *Thaïs* di Massenet allestita nel 2002; *Le domino noir* di Auber nel 2003, *Les pêcheurs de perles* di Bizet, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach e *Maometto secondo* nel 2005, *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer e *Il principe della gioventù* di Ortolani nel 2007, *Death in Venice* di Britten (Premio Abbiati 2000) nel 2008, *Die tote Stadt* di Korngold nel 2009, *The Turn of the Screw* di Britten nel 2010, *Powder Her Face* di Adès nel 2012. Incaricato nel 2003 dall'allora sovrintendente Giampaolo Vianello di supervisionare i lavori di ricostruzione del Teatro La Fenice, nel 2005 ha ricevuto sul palcoscenico del teatro veneziano il premio Rubinstein «Una vita nella musica». Ha da poco terminato al Teatro Real di Madrid la trilogia monteverdiana con *L'incoronazione di Poppea*.

GIUSEPPE ALTOMARE

Interprete del ruolo di Gregor Mittenhofer. Inizia gli studi musicali, dopo la laurea in scienze politiche, presso la Hochschule Mozarteum di Salisburgo con Rudolf Knoll. Prosegue poi gli studi con Iris Adami Corradetti, Pier Miranda Ferraro, Franco Corelli, Aldo Danieli e Carlo Bergonzi. Attualmente sta perfezionando la sua tecnica con Silvano Carroli. La sua carriera internazionale inizia col debutto come protagonista in *Gianni Schicchi* al 39° Festival Puccini di Torre del Lago, e prosegue con i maggiori ruoli baritonali (Don Giovanni, Antonio in *Linda di Chamounix*, Nabucco, Macbeth, Rigoletto, Luna nel *Trovatore*, Germont nella *Traviata*, Renato in *Un ballo in maschera*, Simon Boccanegra, Jago in *Otello*, Marcello nella *Bohème*, Scarpia in *Tosca*, Tonio in *Pagliacci*, Cascart in *Zazà* con la direzione di Gavazzeni, il re nell'opera omonima di Giordano, Escamillo in *Carmen*). Ha attualmente al suo attivo più di cinquanta ruoli protagonisti. Ha collaborato con importanti direttori d'orchestra tra i quali Gianandrea Gavazzeni, Angelo Campori, Massimo de Bernart, Maurizio Arena, Gustav Kuhn, Alun Francis, Stefano Ranzani, Alain Guingal, Bruno Bartoletti, Daniele Callegari, Daniel Oren, Donato Renzetti, Zubin Mehta e Riccardo Muti. Tra i registi: Giuseppe Di Stefano, Filippo Crivelli, Gigi Dall'Aglio, Henning Brockhaus, Alberto Fassini, Lamberto Puggelli, Giuliano Montaldo, Lev Dodin, Robert Carsen, Beppe De Tomasi, Liliana Cavani, Pier Luigi Pizzi, Franco Zeffirelli, Dario Argento.

ROBERTO ABBONDANZA

Baritono, interprete del ruolo del dottor Wilhelm Reischmann. Nato a Roma, allievo di Isabel Gentile, si è perfezionato al Mozarteum di Salisburgo e alla Musikhochschule di Colonia con Hartmut Höll. Ha cantato in Italia (Firenze, Roma, Milano, Venezia, Verona, Palermo, con l'Orchestra della Rai, la Verdi, l'Orchestra Toscanini) e all'estero (Londra, Vienna, Salisburgo, Bruxelles, Parigi, Lione, Nizza, Monte-Carlo, Barcellona, Bilbao, Lisbona, New York, Washington, Toronto, Città del Messico, Hong Kong) collaborando con direttori quali Chung, Mehta, Bartoletti, Tabachnik, Angius, Bacalov, Gorli, Koenigs, Lanzillotta, Lü Jia, Morricone, Panni, Solltesz, Spivakov, e, nel repertorio barocco, Biondi, Alessandrini, Curtis, De Marchi, Garrido, Mackerras, Marcon, Preston, Savall, Zedda. Il suo repertorio d'opera include i principali ruoli mozartiani (Conte, Bartolo, Leporello, Don Alfonso), belcantistici e rossiniani (Taddeo, Bartolo, Dulcamara, Don Pasquale), verdiani e pucciniani (Miller, Fra Melitone, Fastaff, Schaunard, Sharpless, Gianni Schicchi, Sagrestano). In ambito barocco ha cantato lavori di Monteverdi, Cavalli, Händel, Scarlatti, Vivaldi, Leo, Jommelli. Particolarmente interessato al repertorio contemporaneo, ha cantato opere di Barber, Bernstein, Sinopoli (*Lou Salomé*), Adams, Bacalov, Britten (*War Requiem*), Boccadoro, Bussotti, Dallapiccola (*Il prigioniero* e *Volo di notte*, Premio Abbiati 2004), Donatoni, Henze (*Elegy for Young Lovers*, Premio Abbiati 2005), Ligeti, Maderna, Malipiero, Nono, Pärt, Petrassi, Schoenberg, Stravinskij. Ha inoltre interpretato numerose prime assolute, tra cui la-

вори di Ambrosini (*Il killer di parole*, Premio Abbiati 2010), Bacalov, D'Amico, Del Corno, Fedele (*Antigone*, Premio Abbiati 2007), Francesconi, Glass, Morricone, Mosca (*Signor Goldoni*), Panni, Scogna, Vacchi (*Il letto della storia*, Premio Abbiati 2003).

JOHN BELLEMER

Tenore, interprete del ruolo di Toni Reischmann. Laureato in musica presso la James Madison University, ha un Master in musica dell'Università dell'Illinois. Si è esibito nei principali teatri e festival nordamericani (New York, Boston, Saint Louis, Madison, Cleveland, Palm Beach, Dayton, Austin, Vancouver, Calgary, Shreveport, Florida, Berkshire, Hawaii, Omaha, Arizona, Michigan, Minnesota, Grand Rapids, Ontario) ed europei (Wexford, Buxton, Birmingham, Mattsee, Erfurt, Giessen, Liegi, Parigi, Bordeaux, Nancy, Rouen, Rennes, Firenze, Cagliari, Napoli, Ancona, Bilbao, Tallinn), in un vasto repertorio che comprende lavori di Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Maria di Rohan*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Don Pasquale*), Verdi (*Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Aida*), Foroni (*Cristina, regina di Svezia*), Puccini (*La bohème*, *Madama Butterfly*, *La rondine*), Bizet (*Les pêcheurs de perles*, *Carmen*), Gounod (*Faust*, *Roméo et Juliette*), e in ambito novecentesco di Delius (*A Village Romeo and Juliet*), Berg (*Wozzeck*), Hindemith (*Neues vom Tage*), Britten (*The Rape of Lucretia*, *The Burning Fiery Furnace*), Henze (*Elegy for Young Lovers*), Bennett (*The Mines of Sulphur*), Davies (*The Lighthouse*), fino alle prime assolute di *Der leuchtende Fluss* di Johanna Doderer (2010) e *Tassilo* di Herbert Grassl (2013).

ZUZANA MARKOVÁ

Soprano, interprete del ruolo di Elizabeth Zimmer. Nata a Praga, studia canto, pianoforte e direzione d'orchestra al Conservatorio della sua città e debutta a 16 anni in *Opera z pouti* di Burian al Teatro Nazionale di Ostrava. Nel 2003 è prima al concorso Young Prague Singers. Nel 2004 dirige la Children's Opera di Praga in tournée a Bayreuth, Dortmund, Bologna, Parigi, e all'Expo 2005 in Giappone. Nel 2010-2011 frequenta la Scuola dell'Opera a Bologna e nel 2012 vince il secondo premio al Concorso Ernst Häfliger di Berna. Tra le sue interpretazioni ricordiamo: Zerlina in *Don Giovanni*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Melissa nel *Cavaliere errante* di Traetta, Jitka in *Dalibor* di Smetana, Kolotoč in *Kolotoč* di Trojan, Ariadna in *Ariadna* di Martinů, Micaëla in *Carmen*, Minja nel *Soffio delle fate* di Zigarette e Susan in *Vita* di Tutino al Teatro Nazionale di Ostrava; cameriera, amica, amante, ficcanaso e giornalista in *Powder Her Face* di Adès (regia di Pizzi) al Teatro Rossini di Lugo, al Comunale di Bologna e al Malibran di Venezia; musiche di Ravel e Stravinskij e la prima mondiale di *Salomé* di Grimaldi al Festival di Martina Franca; Giustina in *Senso* di Tutino al Teatro Massimo di Palermo (con Steinberg e de Ana); Donna Anna in *Don Giovanni* (regia Pizzi) e Clorinda nella *Cenerentola* (regia Abbado) al Comunale di Bologna; la Regina in *Das geheime Königreich* di Krenek a Martina Franca e Lubecca; la principessa di Navarra in *Gianni di Parigi* di Donizetti a Wexford; concerti a Parma e in Cina con la Filarmonica Toscanini. Dopo un concerto alle Chorégies d'Orange nell'estate 2013, ha iniziato la nuova stagione con *Aspern* di Sciarrino (la cantatrice) e *L'africane* di Meyerbeer (Inès) a Venezia e *Lucia di Lammermoor* (debutto nel ruolo di Lucia, direttore Guingal) a Marsiglia.

OLGA ZHURAVEL

Soprano, interprete del ruolo di Carolina von Kirchstetten. Nata in Ucraina, studia pianoforte e direzione di coro, laureandosi in canto lirico con Lyudmila Tsurkan presso l'Università statale

d'arte di Char'kov. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali tra cui il Premio Callas, debutta nel 2000 al Teatro Statale di Char'kov. Il debutto internazionale avviene nel 2005 con Turandot al Sejong Center di Seoul (direttore Palleschi, regia di Katia Ricciarelli) e Odabella in *Attila* a Vienna con OpernWerkstatt. Ha cantato all'Opera di Roma, allo Sferisterio di Macerata, al Carlo Felice di Genova, al Comunale di Bologna, all'Auditorium Verdi di Milano, nei teatri di Trento, Rovigo, Lugo, Leopoli, Seoul e Tokyo (in tournée con l'Opera di Roma), collaborando con direttori quali Gelmetti, Callegari, Oren, Humburg, Bisanti, Walsh, Sonoda, e registi quali Pizzi, Deflo, De Mattia, De Rosa. Ha cantato con l'Orchestra Regionale delle Marche, l'Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia, l'Orchestra Filarmonica Veneta, l'Orchestra della Fondazione Toscanini, l'Orchestra Sinfonica Verdi, la Festival Orchestra di Sofia, l'Orchestra Filarmonica di Char'kov. Il suo repertorio comprende lavori di Cimarosa (Carolina nel *Matrimonio segreto*), Beethoven (Nona Sinfonia), Verdi (Abigail in *Nabucco*, Odabella in *Attila*, Lady Macbeth in *Macbeth*, Violetta nella *Traviata*), Puccini (Manon in *Manon Lescaut*, Tosca in *Tosca*, Turandot in *Turandot*), Alfano (Sakuntala nella *Leggenda di Sakuntala*), Čajkovskij (Tat'jana in *Eugenij Onegin*), Šebalin (Caterina nella *Bisbetica domata*), Adès (la Duchessa in *Powder Her Face*), Masselli (*John F. Kennedy Requiem*, *Draculette* in *Draculette*). Dal 2011 vive negli Stati Uniti, dove collabora strettamente con il compositore statunitense William Maselli.

GLADYS ROSSI

Soprano, interprete del ruolo di Hilda Mack. Inizia gli studi musicali come violinista e pianista, proseguendo successivamente lo studio del canto lirico sotto la guida di Alain Billard. Debutta nell'estate 2002 con la Fondazione Arturo Toscanini in *Rigoletto* diretto da Keri Lynn Wilson. Nel gennaio 2004 canta in Francia come Susanna nelle *Nozze di Figaro*. Nel 2007 è Musetta nella *Bohème* al Teatro Comunale di Bologna e la Regina della notte nella *Zauberflöte* a Bilbao. Nel 2008 debutta, con ottima critica, *La traviata* nei teatri di Padova, Rovigo e Bassano del Grappa e nel 2009 debutta nella *Lustige Witwe* a Padova. Nel 2010 è Nannetta in *Falstaff* al Teatro dell'Opera di Roma per la regia di Franco Zeffirelli, e canta in *Un ballo in maschera* al Teatro Verdi di Salerno e allo Sferisterio di Macerata. Ha cantato *La traviata* a Salisburgo, alla Fenice di Venezia, alla Nederlandse Opera di Amsterdam, all'Opernhaus di Zurigo e al Teatro Politeama di Palermo, *Un ballo in maschera* al Teatro Regio di Parma e al National Centre for the Performing Arts di Pechino, *Carmen* a Bilbao e all'Arena di Verona diretta da Plácido Domingo. Di grande rilievo l'attività concertistica con José Carreras in Italia, Spagna e Giappone. Tra gli ultimi impegni alcuni concerti verdiani con la Fondazione Toscanini, un gala con José Carreras a Barcellona e *Il barbiere di Siviglia* alla Royal Opera House di Muscat, in Oman, con i complessi artistici del Teatro di San Carlo di Napoli.

FRANCESCO BORTOLOZZO

Attore, interprete del ruolo di Josef Mauer. Nato a Mirano nel 1982, consegue nel 2008 il diploma d'arte drammatica con Alberto Terrani presso l'Accademia del Teatro stabile del Veneto diretta da Luca De Fusco e nello stesso anno si laurea in storia del cinema presso il DAMS di Padova. Dopo aver seguito le masterclass di recitazione di Rossella Falk e Annamaria Guarnieri, nel 2010 frequenta il corso di regia, sceneggiatura e recitazione cinematografica presso la London Film School, sotto la guida di Josh Appignanesi, Paul Cronin e Harvey Frost. Ha lavorato come mimo e figurante presso il Teatro La Fenice di Venezia e il Teatro Stabile di Palermo, collaborando con registi quali Carsen, Miller, Bieito, Morassi, Ripa di Meana, Muscato e Lavia. Ha interpretato il ruolo di Bertich nel film *In memoria di me* di Saverio Costanzo.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

Marco Paladin ◊
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*

Joyce Fieldsend ◊
maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Roberta Paretto ◊
maestro aggiunto di palcoscenico

Maria Cristina Vavolo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen

Viola

Alfredo Zamarrà •
Francesco Negroni ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Luca Magariello • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzini
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Diego Baroni • ◊
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Saxofono

Marco Giovannelli ◊

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Marco Toro • ◊
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Paolo Bertoldo ◊
Roger Catino ◊
Cristiano Torresan ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Celesta

Alberto Boischio ◊

Arpa

Nabila Chajai • ◊

Mandolino

Dorina Frati ◊

Chitarra

Marco Nicolè ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Alessandra Giudici
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alessandro Fantini
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊
Andrea Pitteri ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile e RSPP
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Bernadette Baudhuin Valeria Boscolo
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen Nicola Frasson ◇	Vittorio Garbin Romeo Gava		Luigina Monaldini Silvana Dabalà ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti		Dario Piovon Paola Ganeo ◇		Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton Pierluca Conchetto	Roberto Nardo Maurizio Nava		Ermanno Kerstich ◇ Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Roberto Gallo	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Michele Gasparini Roberto Mazzon	Luca Seno Teodoro Valle				
Carlo Melchiori Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello Massimo Vianello				
Francesco Padovan Claudio Rosan	Roberto Vianello Alessandro Diomede ◇				
Stefano Rosan Paolo Rosso	Michele Voltan ◇				
Massimo Senis Luciano Tegon					
Andrea Zane Mario Bazzellato ◇					
Vitaliano Bonicelli ◇ Franco Contini ◇					
Alberto Deppieri ◇ Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇ Sara Martinelli ◇					
Luca Micconi ◇ Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇ Paolo Scarabel ◇					
Giacomo Tagliapietra ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africaine

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková

Vasco de Gama Gregory Kunde /
Antonello Palombi

Sélika Veronica Simeoni / Patrizia
Biccirè

Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'ič Čajkovskij e**

Aleksandr Sitkoveckij

personaggi e interpreti principali

Onegin Oleg Gabyšev / Sergej

Volobuev / Evgenij Grib

Tat'jana Ljubov' Andreeva / Alina

Bakalova

Lenskij Dmitrij Fišer / Dmitrij Savinov

/ Nikolaj Radzjuš

scene **Zinovij Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr**

Okunev

Teatro Malibrán

17 / 19 / 21 / 23 / 25 / 30 / 31 gennaio
2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi /

Maurizio Dini Ciacci

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di**

scenografia dell'Accademia di

Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice / Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibrán

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Tito Carlo Allemano

Vitellia Carmela Remigio

Sesto Monica Bacelli

Annio Raffaella Milanese

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst**

Herrmann

scene e costumi **Karl-Ernst**

Herrmann

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 / 15 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Irina Lungu / Venera

Giadijeva

Alfredo Shalva Mukeria / Attilio

Glaser

Germont Vladimir Stoyanov /

Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz / Stefano

Rabaglia

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 / 18 / 20 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Bartolo Omar Montanari

Rosina Marina Comparato / Manuela

Custer

Figaro Julian Kim

Basilio Luca Dall'Amico / Mirco

Palazzi

maestro concertatore e direttore

Giovanni Battista Rigon

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

28 febbraio

2 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Gasparina Roberta Canzian / Claudia Pavone

Dona Cate Panciana Max René Cosotti

Luçieta Diana Mian / Anna Viola

Gnese Patrizia Cigna / Carolina Lippo

Il cavaliere Astolfi Maurizio Leoni

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

movimenti coreografici **Claudio Ronda**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Li.Ve.

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibrán

27 / 29 marzo

2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers

(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

personaggi e interpreti principali

Gregor Mittenhofer Giuseppe Altomare

Dr. Reischmann Roberto Abbondanza

Toni Reischmann John Bellemer

Elizabeth Zimmer Zuzana Marková

Carolina von Kirchstetten Olga Zhuravel

Hilda Mack Gladys Rossi

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

PROGETTO PUCCINI

Teatro La Fenice

19 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile - 3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Paulo Paolillo

Marcello Julian Kim

Mimi Carmen Giannattasio / Kristin Lewis

Musetta Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile - 2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio - 1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza

Suzuki Manuela Custer

F. B. Pinkerton Fabio Sartori / Matteo Lippi

Sharpless Elia Fabbian / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Giampaolo Bisanti

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31 maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca Amanda Echalaz / Susanna Branchini

Cavaradossi Stefano Secco / Lorenzo Decaro

Scarpia Roberto Frontali / Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

Baba la turca Natascha Petrinsky

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 agosto
2 / 3 / 7 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Patrizia Ciofi / Francesca

Dotto

Alfredo Shalva Mukeria / Leonardo

Cortellazzi

Germont Dimitri Platanias / Simone

Piazzola

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28
settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Artur Ruciński

Leonora Carmen Giannattasio / Kristin
Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto Atelier Malibrán

Teatro La Fenice

11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19
ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini /

Alessandro Luongo

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca

Dotto

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli /

Cristina Baggio

Leporello Alex Esposito / Omar

Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 / 26 / 28 / 30 ottobre
2 novembre 2014

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

L'uomo I Ekkehard Abele

L'usciera Michael Tews

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro La Fenice

8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Arvo Pärt

Cantus in Memory of Benjamin Britten
per orchestra d'archi e campana

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò op. 33
per violoncello e orchestra

violoncello Emanuele Silvestri

Igor Stravinskij

Petruška (versione 1947)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Sir John Eliot Gardiner

Hector Berlioz

Quattro movimenti da *Roméo et Juliette* op. 17

Giuseppe Verdi

Aida: Sinfonia (versione 1872)
Te Deum per doppio coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per invito

19 dicembre 2013 ore 20.00 turno S

direttore e violino

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Esther HWV 50: Overture
Samson HWV 57: «Let the bright Seraphim»

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232:
«Laudamus te»

Georg Friedrich Händel

Theodora HWV 68: Overture

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e continuo
RV 212

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232: «Et in unum Dominum»

Alessandro Scarlatti

Il primo omicidio: Sinfonia

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8

Antonio Vivaldi

Gloria RV 589: «Laudamus te»

Orchestra del Teatro La Fenice

soprano Silvia Frigato

mezzosoprano Marina De Liso

tromba Piergiuseppe Doldi

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Alessandro De Marchi

Luigi Sammarchi

«E si com'io bevesse al fondo Lethe...»
nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Gian Francesco Malipiero

Gabrieliana per piccola orchestra

Nino Rota

Concerto per archi

Igor Stravinskij

Concerto per orchestra da camera
Dumbarton Oaks

Ottorino Respighi

Antiche danze ed arie per liuto.
Suite n. 3 per orchestra d'archi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini

Ottorino Respighi

Passacaglia in do minore

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417
Tragica

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con
gli Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S
8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Vittorio Montalti

Unnamed Machineries

nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Béla Bartók

Divertimento per archi

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis
maggiore

Jean Sibelius

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e solista

Yuri Bashmet

Georgij Sviridov

Sinfonia da camera per archi op. 14

Dmitrij Šostakovič

Il tredicesimo, sinfonia per viola e archi
trascrizione di Aleksandr Čajkovskij
del Quartetto n. 13 op. 138

viola Yuri Bashmet

Igor Stravinskij

Concerto in re per archi

Andrea Liberovici

Non un silenzio per viola e orchestra
da e per Giovanni

prima esecuzione assoluta

viola Yuri Bashmet

Toru Takemitsu

Tre colonne sonore per archi

I Solisti di Mosca

Teatro La Fenice

14 marzo 2014 ore 20.00 turno S

16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Jean Sibelius

Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Edward Elgar

Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore
op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e pianista

Claudio Marino Moretti

Arvo Pärt

Für Alina per pianoforte

Salve Regina per coro misto e organo

Fratres per violino e pianoforte

The Beatitudes per coro misto e organo

Variationen zur Gesundung von

Arinuschka per pianoforte

Veni creator per coro misto e organo

Littlemore Tractus per coro misto e
organo

Spiegel im Spiegel per violino e
pianoforte

Magnificat per coro misto a cappella

violino Roberto Baraldi

organo Ulisse Trabacchin

Coro del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Igor Stravinskij

Variations
(Aldous Huxley in memoriam)

Luca Mosca

Quinto concerto. *Undici frammenti
in un girotondo* per pianoforte e
orchestra

pianoforte **Luca Mosca**

Bruno Maderna

Introduzione e passacaglia *Lauda Sion
Salvatore*

Goffredo Petrassi

Frammento

Igor Stravinskij

Symphony in three movements

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
7 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Diego Matheuz

Mauro Lanza

Anatra digeritrice
nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye

Elliott Carter

Holiday Overture

Manuel de Falla

El amor brujo: Danza ritual del fuego

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco*
(versione 1945)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

John Cage

Four² per coro a cappella

Morton Feldman

For Stefan Wolpe per coro misto e due
vibrafondi

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
14 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Gaetano d'Espinosa

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin

Autore da definire

Concerto per pianoforte e orchestra
pianoforte **Alexander Gadjiev**
vincitrice del Premio Venezia 2013

Elliott Carter

Elegy per orchestra d'archi

Luciano Berio

Rendering

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věk Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, 6, 144 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Giorgio Pestelli, Salvatore Sciarrino e Anna Maria Morazzoni, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africane*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di marzo 2014

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia