

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

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

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 sveltavano, 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, *Reiseliieder 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 coppia 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 amatoria, una baronessa tedesca di Sant'Angelo ecc. Anche se non è necessario un coro vero e proprio, pensiamo che ci vorrebbe un quartetto di comari di Forio a lato del palco per tutta l'opera, che commentino l'azione, senza giudicare, e fraintendano sempre tutto. [...] Una semplice storia d'amore romantica con uno sfondo *buffo*.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 taciuto 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 Pinnelli, 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 cosperso 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 convolvuli 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 (I.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!», l.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 interrompe 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?», I.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 (I.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» (I.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 controtenore 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, compianga 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, Wystan 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 Wystan 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:

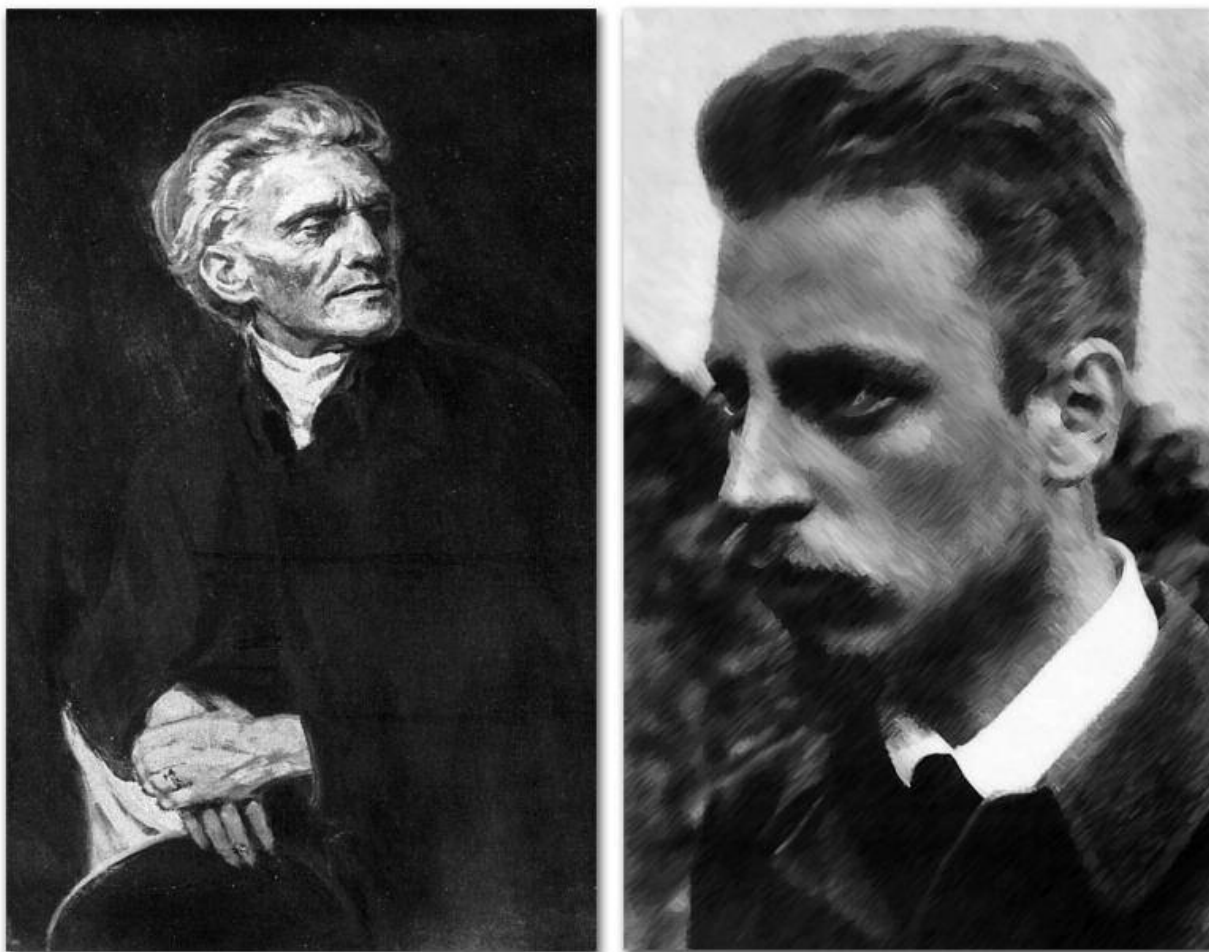
Il recitativo d'apertura di Hulda è concepito come un pezzo semi-lirico libero, alla maniera del «Dolce suono» di Lucia che apre la sua scena di follia. Molto bello e nostalgico, e con in sottofondo i suoi deliziosi ricordi di quando perse la verginità, e una smaniosa attesa di essere di nuovo scopata.⁴²

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*, ma anche in questo caso il riferimento alla scena di Felice Romani è estremamente labile, e le variazioni prosodiche furono d'obbligo nel passaggio dall'italiano all'inglese. 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



ESEMPIO 3 – I.1, bb. 15-17

Calmo

Hilda

Yearn - ing for night

Calmo Celesta Vibr.

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 tempra e la 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

Example 4 shows a musical passage from I.4, measures 499-502. The vocal line (Hilda) is in 4/4 time, with lyrics "Paired in the sac - ri - fice". The instrumental parts (Archi, Batt., +Ottoni) provide accompaniment. Dynamics include *pp*, *p*, and *msf*. There are triplets and a quintuplet marked.

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

Example 5a shows a musical passage from I.4, measure 468. The vocal line (Hilda) is in 4/4 time, with the word "Snow". The dynamic is *mp*.

ESEMPIO 5b – I.4, bb. 587-588

Example 5b shows a musical passage from I.4, measures 587-588. The vocal line (Hilda) is in 4/4 time, with the word "snow". The dynamic is *mp*.

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 sconcertante 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.
pp

Carolina
mf

Arpa,
Chit.
A day has gone un-marked up-on

Marim. Vibr. Mand. Cel. Arpa, Chit.
p pp p mf sfz p

Pf. *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 (I.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», I.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 avvicinano 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.

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