

Conflitti

II

Arte, Musica, Pensiero, Società

a cura di

Nadia Amendola e Giacomo Sciommeri



UniversItalia

Conflitti

II

Arte, Musica, Pensiero, Società

a cura di

Nadia Amendola

Giacomo Sciommeri

UniversItalia



Volume pubblicato come iniziativa finanziata dall'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2017 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-6507-828-0

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

Indice

<i>Prefazione</i> di Emore Paoli e Franco Salvatori	IX
<i>Introduzione</i> di Nadia Amendola e Giacomo Sciommeri	XI
CHIARA SPENUSO <i>La Niobe ferita</i> . Il «sacrificio umano» di Camille Claudel	1
CARLOTTA SYLOS CALÒ Occuparsi di miracoli. <i>Per un uomo alienato</i> di Alighiero Boetti	9
SERENA DE DOMINICIS Esercizi di opposizione al paradigma economico. Esempi di analisi critica del concetto di crescita nell'arte contemporanea	19
ROBERTO MANNU «L'histoire littéraire est à récrire»: l'elaborazione di un anti-canone letterario secondo il progetto surrealista	31
MIRIAM POLLI Pirandello. Eterno conflitto tra testo e messa in scena	41
EMANUELA FERRAUTO Il teatro del soldato al fronte. La Prima guerra mondiale attraverso gli occhi degli artisti napoletani, in Italia e in America	51
LINO CABRAS Le coreografie astratte di Oskar Schlemmer: conciliazione del dissidio interiore e sociale agli inizi del XX secolo	61
FRANCESCA TOMASSINI Il conflitto in versi nei teatri di Eliot e Pasolini	71

MARIALAURA SIMEONE	
Limiti, confini, conflitti. L'esperienza teatrale al Carcere di Benevento	79
NADIA AMENDOLA	
Linguaggio guerresco, disputa filosofica e contrasto interiore: il conflitto nella poesia per musica di Domenico Benigni	87
GIACOMO SCIOMMERI	
Il conflitto psicologico nella cantata-lamento: «L'Arianna» di Giacomo Buonaccorsi e Carlo Francesco Cesarini tra echi rinucciniani e scelte musicali	99
NASTASJA GANDOLFO	
Il conflitto tra dovere morale e sentimento passionale: le cantate di Lavinia e Achille di Giovanni Alberto Ristori (1692-1753) e Carl Heinrich Graun (1704-1759)	113
MATTEO COSSU	
Conflittualità e tradizione nel <i>Violinkonzert</i> di Alban Berg	127
FEDERICA MARSICO	
Il conflitto in prospettiva <i>queer</i> : <i>Der Prinz von Homburg</i> di Hans Werner Henze	137
MARIA LETTIERO	
Pagine di guerra. Fanfare e bande in giallo-verde	149
GIUSEPPE GIORDANO	
Pratiche musicali e conflitti rituali in Sicilia	161
MARIA RIZZUTO	
«Se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto» (Gv 12, 24): il canto liturgico copto protagonista vincente della storia d'Egitto	175
ALESSANDRO COSENTINO	
Tra matrici musicali africane e canto gregoriano: l'esperienza romana di Emmanuel Cola Lubamba, prete e compositore congolese	183
FILIPPO KULBERG TAUB - MICHELA PAOLETTI	
Conflitti e vendette: la vedova di guerra israeliana <i>through the barricades</i>	195
GIULIO PIATTI	
Vertov e Ějzenštejn a partire da Deleuze. Un conflitto estetico, politico e filosofico	205

INDICE	VII
SALVATORE SPINA Il conflitto tra <i>Eigentlichkeit</i> e <i>Uneigentlichkeit</i> nell'analitica esistenziale di <i>Essere e tempo</i> di Martin Heidegger	215
DANIELE FAZIO <i>Die Totale Mobilmachung</i> . Ernst Jünger e l'analisi metafisica del Primo conflitto mondiale	225
ANGELA CIMATO Tipo e anti-tipo. Il conflitto nell'ideologia nazionalsocialista	233
PIETRO LEMBO <i>Ego</i> protesico: per un'archeologia del conflitto a partire dalla decostruzione di Jacques Derrida	241
GIULIA CERVO Filosofia della Notte: <i>polemos</i> ed Europa nei <i>Saggi eretici</i> di Jan Patočka	251
VALERIO FABBRIZI Dalla «teoria del conflitto» alla «teoria del partigiano». Un approccio filosofico-politico	261
FABIO DOMENICO PALUMBO Eros e distruttività nel discorso della psicoanalisi	273
MASSIMILIANO NAPOLI Conflitti per l'identità. La strutturazione narrativa dell'esperienza e la costituzione del Sé	283
LAURA KHASIEV I conflitti in <i>Pinocchio</i> . 'Conflitti' del testo, 'conflitti' nel testo	295
ROSSANA PENSABENE Il conflitto come risorsa nella pratica pedagogica	307
CARLO MACALE La pedagogia del conflitto di classe e il depauperamento antropologico. La risposta di Jacques Maritain e l'impegno per un'educazione della persona	317
CARMELO RUSSO Italiani di Tunisia: dalle naturalizzazioni francesi all'indipendenza tunisina. Attrazioni, ambivalenze, conflitti nelle percezioni identitarie	327

STEFANIA PINCI

L'insostenibile pesantezza dei conflitti per lo sviluppo. Sicurezza, pace
e sviluppo in Africa Occidentale e Sub-sahariana

337

Indice dei nomi

347

FEDERICA MARSICO
Il conflitto in prospettiva *queer*:
Der Prinz von Homburg di Hans Werner Henze

Premessa

L'opera *Der Prinz von Homburg* di Hans Werner Henze, in tre atti su un libretto di Ingeborg Bachmann tratto dal dramma *Prinz Friedrich von Homburg* di Heinrich von Kleist, debuttò ad Amburgo il 22 maggio 1960, con le scene e i costumi di Alfred Siercke e la regia di Helmut Käutner¹. Dopo *Boulevard Solitude* (1952) e *König Hirsch* (1956), con questo terzo titolo Henze confermò la propria posizione conservatrice rispetto alle spinte avanguardistiche che in quegli anni stavano sperimentando soluzioni alternative nel campo del teatro musicale². L'artista consolidò, inoltre, il proprio interesse per il genere della *Literaturoper*³, in cui si era già cimentato con le due opere radiofoniche *Ein Landarzt* (1951) e *Das Ende einer Welt* (1953), tratte dagli omonimi racconti di Franz Kafka⁴ e di Wolfgang Hildesheimer⁵.

A quasi quarant'anni dal debutto, Henze dichiarò di identificarsi nel principe protagonista dell'opera, oltre che in tutti gli altri personaggi che nei suoi lavori rappresentano figure di *outsider*:

Außenseiter machen gute, glaubwürdige Opernhelden. Ich bin mit meinen Helden [...] identisch [...]. Ich bin der Prinz, dem man da im brandenburgischen Garten im Schein der Fackeln die Binde von den Augen nimmt⁶.

Alla luce di tale dichiarazione, in questo saggio mi propongo di mostrare che uno dei motivi per cui Henze s'identificò nel principe kleistiano fu la possibilità di rappresentare, attraverso la vicenda narrata, la condizione di una persona omoses-

¹ La rappresentazione era stata fissata per l'ottobre 1956 durante le Donauschinger Musiktage, ma la data fu posticipata a causa delle indecisioni sulla scelta del soggetto (cfr. BACHMANN-HENZE 2008, pp. 35-36, lettera n. 29).

² Per un'analisi dettagliata dell'opera cfr. TUMAT 2004.

³ Sulla *Literaturoper* cfr. DAHLHAUS 1989.

⁴ Cfr. KAFKA 1920.

⁵ Cfr. HILDESHEIMER 1952.

⁶ HENZE 1999, p. 124.

suale che si scontra con un contesto eteronormativo. A tal fine, procederò prima con la disamina degli *a solo* del protagonista, tracciando l'evolversi del conflitto fra il suo desiderio di libertà e il dovere di obbedienza; poi cercherò di fare luce su come la tematica del conflitto, rispecchiante in parte il vissuto di Kleist, possa avere suggerito a Henze un'interpretazione del dramma in prospettiva *queer*. Farò pertanto riferimento ad alcune teorie di Eve Kosofsky Sedgwick che s'iscrivono nel campo della *queer theory*. Essa ebbe origine negli Stati Uniti negli anni Novanta, come sviluppo degli studi di genere che, dietro la spinta del pensiero di Michel Foucault e dei movimenti politici di liberazione sessuale, avevano già messo in luce l'importanza di superare l'assunto essenzialista, secondo cui le identità sessuali sarebbero date come naturali, e di considerarle invece come complesse formazioni socio-culturali. L'aggettivo *queer*, utilizzato originariamente in senso denigratorio per indicare gli omosessuali maschi, venne così riabilitato e adottato come termine onnicomprensivo delle identità non eterosessuali⁷.

Il tema del conflitto attraverso i quattro a solo del protagonista

L'opera di Henze rielabora l'ultimo dramma di Kleist, rappresentato postumo a Vienna nel 1821⁸. È ambientata nel 1675 sullo sfondo storico della battaglia di Fehrbellin, promossa dal principe-elettore Friedrich Wilhelm di Brandeburgo contro gli svedesi e conclusasi con la vittoria dei tedeschi. Il protagonista è il nipote dell'Elettore, il principe Friedrich von Homburg, incaricato di guidare la cavalleria durante il combattimento. La sera precedente al giorno della battaglia, il piano di attacco stabilito dal sovrano viene esposto dettagliatamente a tutti gli ufficiali, ma il principe non ascolta con attenzione gli ordini impartiti, perché è catturato dalla presenza di Natalie, nipote anch'ella dell'Elettore e di cui egli è innamorato. A causa della sua distrazione, il giorno seguente egli ordina ai suoi soldati di attaccare i nemici in anticipo rispetto a quanto stabilito dal sovrano. L'Elettore si vede così costretto a far rispettare la legge marziale e a condannare a morte il nipote per l'atto di disubbidienza, pur nutrendo per lui un profondo affetto. Natalie, innamorata a sua volta del principe, riesce, però, con il sostegno degli altri ufficiali, a convincere lo zio a concedere la grazia al prigioniero che, nel lieto fine, scopre inaspettatamente di essere stato graziato.

⁷ Cfr. DE LAURETIS 1991.

⁸ Per la traduzione italiana del testo di Kleist cfr. KLEIST 1997, mentre per l'edizione critica tedesca cfr. KLEIST 2006.

Un tema cardine del dramma è il conflitto fra il desiderio di libertà del principe e l'oppressione della società dominata dal rigore militare. Emblematico a tal riguardo è il primo dialogo fra il protagonista, che si aggira trasognante nel giardino del castello, e il conte di Hohenzollern suo amico, che cerca invano di ricordargli i suoi doveri in vista dell'imminente battaglia. Di seguito se ne riporta un breve estratto:

HOHENZOLLERN:	Friedrich! Die Reiterei ist eine Stunde schon voraus, Und du, du liegst im Garten hier und schläfst!
HOMBURG:	[...] Ich weiß nicht, lieber Heinrich, wo ich bin.
HOHENZOLLERN:	In Fehrbellin, du sinnverwirrter Träumer! ⁹

Il lavoro di rielaborazione della Bachmann pone in primo piano, rispetto al dramma kleistiano, la diversità del protagonista rispetto al mondo circostante che lo giudica un individuo strano, se non addirittura matto, e con cui egli entra in conflitto. La poetessa non si limitò ad abbreviare la fonte per renderla adatta a una versione operistica¹⁰, ma sfumò notevolmente lo statuto eroico-militare del principe, espungendo molti dialoghi incentrati sul tema bellico e dando invece spazio agli episodi riguardanti il conflitto fra la natura sognatrice del protagonista e il rigore di una società fondata sull'ordine militare. L'uomo si scontra ora con il suo migliore amico, il conte di Hohenzollern, con cui invano cerca di condividere la propria sensibilità (scena 1); ora con gli altri ufficiali che, durante la battaglia, si oppongono all'impeto entusiasta del loro comandante e preferiscono restare ligi alla disciplina marziale (scena 3); ora con l'Elettrice che, impassibile di fronte alla commovente preghiera del principe, rifiuta di intercedere presso il marito per ottenere la grazia (scena 6); ora con Natalie che, non comprendendo i sentimenti nutriti da Homburg per lo zio, tenta invano di convincerlo ad accusare il sovrano di essere stato iniquo (scena 8). Più di tutti è l'Elettore a rappresentare il freno inibitorio alla natura passionale di Homburg. Il sovrano infatti, supremo rappresentante della legge marziale, mantiene per tutta l'opera un atteggiamento severo e solo alla fine abbandona la sua veste autoritaria, spinto alla pietà dalle preghiere della nipote e degli ufficiali.

⁹ HENZE 1960, pp. 5-6.

¹⁰ Il dramma fu abbreviato di circa due terzi, con la riduzione degli atti da cinque a tre organizzati in dieci scene.

I quattro *a solo* del protagonista¹¹, distribuiti nell'opera in modo da occupare una posizione all'incirca equidistante l'uno dall'altro, testimoniano le varie fasi del conflitto fra Homburg e il mondo circostante: se all'inizio egli si mostra incline a rivestire il ruolo di comandante affidatogli dal sovrano e a votarsi al sacrificio per la patria, dopo l'arresto entra progressivamente in attrito con gli ideali militari, fino a non desiderare nient'altro che sottrarsi alla legge marziale per avere salva la vita. Il primo monologo si colloca alla fine della seconda scena¹². Homburg resta solo nella sala del castello, dopo che i piani militari sono stati dettagliatamente comunicati e gli ufficiali si affrettano verso i posti di combattimento. Nel *Vivace assai* il condottiero si rivolge alla Fortuna, dichiarandosi fermamente convinto di ottenere la vittoria nella battaglia imminente. Contribuisce a esaltare la figura eroica del comandante un intervallo di terza minore reiterato a ritmo serrato, presentato in apertura dai timpani e dal pianoforte che suona nel registro gravissimo (Es. 1)¹³.

Vivace assai ♩ = 132

Es. 1: scena 2, bb. 177-179

Nei due *a solo* successivi l'atmosfera diviene molto più drammatica, perché è dominata dal pensiero angoscioso della morte. In essi Homburg abbandona i panni dell'eroe e dà voce al suo impellente desiderio di libertà. Nel secondo monologo, collocato nella quinta scena, l'uomo si affretta al castello per chiedere all'Elettrice di intercedere presso il marito e di far cancellare la sua condanna. Durante il tragitto s'imbatte improvvisamente in alcuni becchini, che scavano la fossa in cui egli verrà

¹¹ La *pièce* di Kleist contiene solamente tre monologhi del protagonista. Il quarto *a solo* dell'opera fu ricavato dalla Bachmann dal dialogo del principe con l'Elettrice, contenuto nella quinta scena dell'atto terzo del dramma.

¹² Nel libretto e nella partitura la numerazione delle scene è continua attraverso i tre atti. Si farà pertanto riferimento al testo attraverso il numero delle scene, tenendo presente la seguente relazione con gli atti: scene 1-3 = atto primo; scene 4-8 = atto secondo; scene 9-10 = atto terzo.

¹³ Gli esempi musicali sono tratti da HENZE 1992.

sepolto l'indomani, e prende penosamente coscienza del proprio destino. Nel brano un tetro accordo introduttivo viene ripetuto angosciosamente in sincope e inquadra l'atmosfera d'inquietudine dello scorcio, mentre il rintocco delle campane tubolari scandisce il trascorrere inesorabile del tempo (Es. 2)¹⁴. Un clima minaccioso echeggia poi in un motivo sinistro dei tromboni marcato dai corni e costituito da due ampi intervalli dissonanti (Es. 3); esso ritornerà nell'opera a segnare il forte impatto della macabra visione sul protagonista.

Es. 2: scena 5, bb. 7-11

Es. 3: scena 5, bb. 13-14

¹⁴ Diether de la Motte interpreta l'accordo come la sovrapposizione di due triadi di fa diesis minore e di sol minore inframmezzate dall'intervallo di nona Si₂-Do₄ (cfr. DE LA MOTTE 1960, p. 51).

Nel terzo *a solo*, collocato nell'ottava scena, Homburg giace sconsolato in prigione e sente incombere su di lui l'imminente destino di morte. Fallita la richiesta d'aiuto all'Elettrice, non gli resta che sperare nell'estremo soccorso di Natalie, mostratasi determinata, nella scena precedente, a ottenere la grazia dallo zio. L'*a solo* si apre con la tetra metafora della vita paragonata a un viaggio «da due spanne sopra la terra a due spanne sotto di essa», mentre la linea vocale discendente, priva di accompagnamento, sembra percorrere tale tragitto (Es. 4). Un tritono luttuoso dei violini in evidenza (Es. 5) scatena poi in Homburg l'irruente desiderio di continuare a vivere, ma il suo tono è ormai rassegnato al macabro pensiero che i propri occhi andranno in putrefazione prima di poter contemplare le meraviglie dell'altro mondo.

Andante $\text{♩} = 72$

P.v.H. 

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

Es. 4: scena 8, bb. 3-6

P.v.H. 

Ich will auf hal-bem Weg mich nie - der las-sen.

Viol. 1 e 2 

Vla. 

Vcl. 

Es. 5: sc. 8, bb. 13-17, estratto voce e archi

Nel quarto *a solo*, all'inizio dell'ultima scena, l'atmosfera si rasserena. Homburg è infatti pronto ad affrontare la morte, perché immagina che la sua anima, nel fulgore dell'aldilà, potrà liberarsi da ogni dovere terreno. Le sonorità diafane dell'orchestra delineano un'atmosfera nebbiosa e rarefatta e sembrano accompagnare il librarsi del condannato nella radiosità dei campi elisi.

Kleist, Henze e il principe outsider

Gli studiosi di Kleist hanno evidenziato che il poeta trasse ispirazione anche dal proprio vissuto per delineare i personaggi dei suoi drammi che, come il principe di Homburg, si pongono in maniera critica nei confronti dei modelli sociali precostituiti. Lo scrittore, proveniente da una famiglia appartenente alle alte gerarchie militari, iniziò infatti a prestare servizio nell'esercito per onorare le tradizioni familiari, ma ben presto maturò una profonda insofferenza verso gli ideali bellici e preferì piuttosto coltivare i suoi interessi letterari. A tal proposito Joachim Pfeiffer scrive:

All preexistent models of socialization, all models of societal subject foundation, were problematic for Kleist: officer, scholar, civil servant, husband, and father – what remained for him was literature, which allowed him an imaginary liquefaction of such identities. This avoidance of the expected male role is all the more remarkable because Kleist grew up in a family tradition shaped by a military, heroic ideal of masculinity¹⁵.

Pfeiffer mette in relazione il rifiuto dei valori militari, mantenutosi costante in Kleist per tutta la vita, con l'insofferenza per l'idea di mascolinità comunemente associata a essi. Lo studioso evidenzia inoltre che il poeta, attraverso la scrittura letteraria, diede voce alla sua sessualità 'non ortodossa', riguardo alla quale è stata avanzata anche l'ipotesi di un'omosessualità latente, considerato che Kleist non si sposò mai e fu profondamente legato all'amico Ernst von Pfuell¹⁶. Alla luce di queste considerazioni, si può rintracciare anche nella figura del principe di Homburg lo specchio della condizione di *outsider* di Kleist. Il condottiero vorrebbe, come il poeta, sottrarsi al rigore della vita militare per coltivare la sua particolare sensibilità, che lo distingue dal resto dell'esercito perché non è coerente con il modello del maschio impassibile e proteso esclusivamente alla guerra.

La biografia di Henze condivide con quella del poeta tedesco il rifiuto di incanalare la propria individualità all'interno di gruppi socialmente predeterminati. Nel decennio precedente al debutto dell'opera il compositore ricercò costantemente un proprio spazio in cui esprimere liberamente la sua identità, sia come artista, allontanandosi dal contesto di Darmstadt in cui riteneva che si volessero imporre le linee guida della composizione contemporanea¹⁷, sia come omosessuale. In quegli anni egli maturò, infatti, la decisione di lasciare il suo paese e trasferirsi in Italia dove, pur essendo diffusa la cultura omofobica, non esisteva un'esplicita legislazione discri-

¹⁵ PFEIFFER 1996, p. 222.

¹⁶ Cfr. HOVERLAND 1980, p. 67 e WEINHOLZ 1993, p. 206.

¹⁷ Cfr. HENZE 1958.

minatoria, diversamente dalla Germania in cui l'omosessualità fu depenalizzata solo nel 1969¹⁸. Un breve passo tratto dall'autobiografia dell'artista aiuta a comprendere la stretta connessione fra il suo profondo antifascismo e l'esigenza di vivere liberamente la propria sessualità. Ricordando i primi giorni trascorsi a Forio d'Ischia nel 1953, il compositore descriveva il ritrovato senso di libertà con le seguenti parole:

C'era una piacevole frescura tra quei muri solidi e protettivi [...]. Gli sgherri del comandante delle SS Himmler erano arrivati troppo tardi e nulla più potevano contro "i degenerati", "i nemici dello stato che dovevano essere trattati come tali"¹⁹. Erano cessate anche le stridule barzellette sugli omosessuali della signora Hilde Strobel²⁰. [...] Era meraviglioso che ora ogni cosa fosse orientata verso il futuro e che il passato potesse essere dimenticato. [...] Tra me e la mia musica non vi era più difficoltà di identificazione²¹.

Propongo adesso di leggere le precedenti considerazioni alla luce di alcune riflessioni, relative alle dinamiche del *closet*, di Kosofsky Sedgwick, una delle fondatrici degli studi teorici *queer*²². Secondo la studiosa²³, nella persona omosessuale la condizione di segretezza della propria sessualità non si esaurisce con la rivelazione pubblica di essa (l'atto del *coming out of the closet*), ma perdura anche dopo, attraverso la «continua rinegoziazione delle istanze individuali con il contesto eteronormativo circostante»²⁴. La scrittura letteraria, che costituisce l'oggetto dell'analisi di Kosofsky Sedgwick, può farsi portavoce di tale rinegoziazione, mediante una strutturazione della narrazione sulla base di binarismi che spesso celano l'esplorazione dello pseudobinarismo omosessuale *vs* eterosessuale.

In base a quanto emerso dall'esame della relazione fra il soggetto letterario e il vissuto di Kleist, il conflitto del poeta fra l'essere sé stesso e il conformarsi a modelli sociali precostituiti si riflette nel binarismo 'libertà *vs* obbedienza' esplorato nel dramma. La disamina dei quattro *a solo* ha reso evidente che, oltre a questo binarismo, viene indagato nell'opera il conflitto più intimo del protagonista fra la propria

¹⁸ Nell'immediato dopoguerra il compositore rischiò anche l'arresto insieme al suo compagno, in seguito a una denuncia nei loro confronti (cfr. HENZE 1984, p. 323).

¹⁹ La politica nazista prevedeva per gli omosessuali l'internamento nei campi di concentramento (cfr. fra gli altri GRAU 2004 e SCHWARTZ 2014).

²⁰ Moglie di Heinrich Strobel, direttore dal 1946 della sezione musicale del Südwestfunk (SWF) di Baden-Baden e fautore nel Secondo dopoguerra della diffusione della musica contemporanea in Germania.

²¹ HENZE 2005, pp. 134-135.

²² L'aggettivo *queer* venne adottato da Kosofsky Sedgwick a partire dallo scritto *Tendencies* (KOSOFSKY SEDGWICK 1994).

²³ Cfr. KOSOFSKY SEDGWICK 1990.

²⁴ ANTOSA 2011, p. 21.

indole e il ruolo eroico attribuitogli dalla società militaresca. Sebbene nel primo monologo egli cerchi di indossare i panni del prode guerriero, nel secondo e nel terzo emerge la sua natura incline più a coltivare la sfera emotiva che a sottomettersi a vacue gerarchie, finché nell'ultimo *a solo* il suo dissidio trova risoluzione nella morte, in cui egli intravede la leggerezza di una seconda vita ultraterrena scevra da leggi inibitorie dell'espressione di sé. Alla luce delle considerazioni relative alla biografia di Henze, il cui antimilitarismo si connette strettamente alla rivendicazione della propria identità omosessuale, si può sostenere che l'esplorazione kleistiana dell'opposizione 'libertà vs obbedienza' offri al compositore la possibilità di introdurre nell'opera, in maniera celata, il tema del conflitto fra omosessualità e canone eteronormativo. Troverebbe così parzialmente conferma una dichiarazione dell'artista, che affermò di avere inserito il tema dell'omosessualità in tutti i suoi lavori²⁵.

Come in altre opere del compositore, la prospettiva *queer* viene sondata in modo estremamente crittografato, in quanto non viene esplicitata in nessun modo, ma è comprensibile solo da chi si colloca in una posizione d'ascolto predisposta a percepirla. Una riflessione di Lloyd Whitesell relativa all'estetica *queer* nella creazione artistica di Benjamin Britten si presenta pertanto particolarmente adattabile all'opera di Henze²⁶. Riguardo alle opere scritte dalla prospettiva del *closet*, lo studioso americano spiega che l'ascoltatore che non coglie in esse il significato *queer* criptato viene, a ogni modo, posto di fronte a un'identità che fuoriesce dai ranghi dei modelli precostituiti e stimolato, pertanto, alla riflessione su queste tematiche. La seguente dichiarazione di Henze, relativa al messaggio della sua opera, sembra esporre, se pur implicitamente, proprio il concetto teorizzato da Whitesell:

Il mio *Prinz von Homburg* contiene, con l'aiuto del poeta Kleist, un messaggio sul nostro presente, risponde a domande, ne pone [...] attorno alla nostra vita, al nostro tempo, alle realtà reali ed irreali della nostra epoca. È facoltà di ciascuno sentire o fingere di non udire questi messaggi, queste domande; che però esistono, e vogliono e possono essere percepiti²⁷.

Riferimenti bibliografici

ANTOSA 2011 = SILVIA ANTOSA, *Perché Eve Kosofsky Sedgwick. Leggere «Stanze private»*, in EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, Roma 2011 (ed. orig.: 1990), pp. 13-25.

²⁵ Cfr. DAOLMI 1991, p. 43.

²⁶ Cfr. WHITESELL 2003.

²⁷ HENZE 1986, p. 162.

- BACHMANN-HENZE 2008 = INGEBOG BACHMANN, HANS WERNER HENZE, *Lettere da un'amicizia*, a cura di Hans Höller, trad. di Francesco Maione, Torino 2008 (ed. orig.: *Briefe einer Freundschaft*, München 2004).
- DAHLHAUS 1989 = CARL DAHLHAUS, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Mainz 1989.
- DAOLMI 1991 = DAVIDE DAOLMI, *Henze ovvero della coerenza*, in «Babilonia», 89, 1991, pp. 42-44 (intervista al compositore).
- DE LA MOTTE 1960 = DIETHER DE LA MOTTE, «*Der Prinz von Homburg*». *Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten*, Mainz 1960.
- DE LAURETIS 1991 = TERESA DE LAURETIS, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, in «Differences», 3, 2, 1991, pp. III-XVIII.
- GRAU 2004 = *Homosexualität in der NS-Zeit. Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung*, nuova ed. a cura di Günter Grau, con un saggio di Claudia Schoppmann, Frankfurt am Main 2004 (ed. orig.: 1993).
- HENZE 1958 = HANS WERNER HENZE, *Wo stehen wir heute?*, in «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», 1, 1958, p. 82.
- HENZE 1960 = HANS WERNER HENZE, *Der Prinz von Homburg*, Mainz 1960 (libretto).
- HENZE 1984 = HANS WERNER HENZE, *Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement*, in HANS WERNER HENZE, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, nuova edizione ampliata a cura di Jens Brockmeier, München 1984, pp. 300-331.
- HENZE 1986 = HANS WERNER HENZE, «*Il Principe di Homburg*», in ENZO RESTAGNO (a cura di), *Henze*, Torino 1986, pp. 159-162.
- HENZE 1992 = HANS WERNER HENZE, *Der Prinz von Homburg*, Mainz 1992 (partitura).
- HENZE 1999 = HANS WERNER HENZE, *Musiksprache und künstlerische Erfindung*, in HANS WERNER HENZE (a cura di), *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, Frankfurt 1999, vol. V, pp. 116-136.
- HENZE 2005 = HANS WERNER HENZE, *Canti di viaggio. Una vita*, Milano 2005 (ed. orig.: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt am Main 1996).

HILDESHEIMER 1952 = WOLFGANG HILDESHEIMER, *Lieblose Legenden*, Stuttgart 1952.

HOVERLAND 1980 = LILIAN HOVERLAND, *Heinrich von Kleist and Luce Irigaray. Visions of the Feminine*, in MARIANNE BURKHARD (a cura di), *Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*, Amsterdam 1980.

KAFKA 1920 = FRANZ KAFKA, *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, München-Leipzig 1920.

KLEIST 1997 = HEINRICH VON KLEIST, *Il principe di Homburg*, introduzione e traduzione di Rossana Rossanda, Venezia 1997.

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

KOSOFSKY SEDGWICK 1990 = EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.

KOSOFSKY SEDGWICK 1994 = EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Tendencies*, London 1994.

PFEIFFER 1996 = JOACHIM PFEIFFER, *Friendship and Gender. The Aesthetic Construction of Subjectivity in Kleist*, in ALICE KUZNIAR (a cura di), *Outing Goethe and His Age*, Stanford 1996, pp. 215-227.

SCHWARTZ 2014 = MICHAEL SCHWARTZ (a cura di), *Homosexuelle im Nationalsozialismus. Neue Forschungsperspektiven zu Lebenssituationen von lesbischen, schwulen, bi-, trans- und intersexuellen Menschen 1933 bis 1945*, München 2014.

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

WEINHOLZ 1993 = GERHARD WEINHOLZ, *Heinrich von Kleist. Deutsches Dichtergenie, kämpfender Humanist, preußisches Staatsopfer*, Essen 1993.

WHITESSELL 2003 = LLOYD WHITESSELL, *Britten's Dubious Trysts*, in «Journal of the American Musicological Society», 56, 2003, pp. 637-694.

