

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2013-2014  
Lirica e Balletto

*Hans Werner Henze*

**E**LEGY  
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

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 particolare 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.<sup>1</sup>

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.

<sup>1</sup> 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, Kupper, 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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»,<sup>4</sup> 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,

<sup>4</sup> «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». <sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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*):

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

<sup>6</sup> «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 ininfluente 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.<sup>7</sup>

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)

<sup>7</sup> 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.

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