

Il teatro di Kleist

Interpretazioni, allestimenti, traduzioni

a cura di Elena Polledri e Luigi Reitani

Ingeborg Bachmann riscrive *Il principe di Homburg*: il libretto per l'opera di Henze

Luigi Reitani

«L'opera che vuoi fare». La riscoperta della tradizione tedesca in Italia

Ich sprach lange mit ihm über die oper, er schlägt mir den *Prinz von Homburg* vor... jetzt lese ich ihn, er sagt, das sei genau die neunzehntes-jahrhundert-oper, die ich «machen wolle» (wie er sagt: «was du machen willst, ist der Prinz von Homburg».) ich bin mir noch nicht sicher.¹

A scrivere queste righe da Napoli, il 20 dicembre 1957, è un giovane compositore tedesco già salito agli onori delle cronache, che si rivolge a una scrittrice austriaca altrettanto giovane e altrettanto affermata. Entrambi nati nel 1926, Hans Werner Henze e Ingeborg Bachmann si erano conosciuti nel 1952 durante un incontro della *Gruppe 47* nel castello di Berlepsch, nei pressi di Gottinga, e avevano negli anni successivi condiviso l'esperienza di un soggiorno italiano che esprimeva anche una distanza dai loro paesi d'origine.²

La terza persona di cui si parla nella lettera è Luchino Visconti, il regista che con la sua sensibilità moderna e la sua esperienza cinematografica aveva dato nuovo lustro negli anni Cinquanta all'opera italiana con alcune celebri e mirabili interpretazioni di

¹ Ingeborg Bachmann - Hans Werner Henze, *Briefe einer Freundschaft*, a cura di Hans Höller, con una prefazione di Hans Werner Henze, Piper, München-Zürich 2004, p. 176s.

² Sulla biografia di Ingeborg Bachmann si veda la cronologia dettagliata contenuta nello *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, a cura di Monika Albrecht e Dirk Götsche, Metzler, Stuttgart-Weimar 2004, pp. 2-21, in particolare pp. 5-12.

classici.³ Il 24 gennaio del 1956 Bachmann e Henze, avevano assistito, entusiasti, alla prova generale della sua *Traviata*, con Maria Callas nel ruolo della protagonista.⁴ Nasce così, sulla base di un suggerimento di un coltissimo uomo di teatro e di una prospettiva ‘straniera’, il progetto di un’opera lirica tratta dal *Principe di Homburg* di Heinrich von Kleist, che porterà due rappresentanti della ‘nuova’ cultura di lingua tedesca a misurarsi per la prima volta con un testo cardine della loro tradizione, in una fase storica in cui grava ancora su tutti i ‘classici’ tedeschi (e su Kleist in particolare) la strumentalizzazione che ne aveva fatto il regime nazionalsocialista.

Non era la prima collaborazione tra il compositore e la scrittrice. Durante il comune soggiorno in Italia, tra il 1953 e il 1954 (prima a Ischia, poi a Roma e Napoli), Bachmann e Henze si erano sistematicamente confrontati sui propri lavori, intrecciando propositi e idee che daranno i loro frutti nel decennio successivo: il balletto *L’idiota*, per il quale l’autrice scriverà un ampio testo lirico (*Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime Der Idiot*), il radiodramma *Die Zirkaden*, musicato da Henze, il ciclo per soprano e grande orchestra *Nachtstücke und Arien*, i saggi *Die wunderliche Musik* e *Musik und Dichtung*, e infine due opere, tra cui appunto la riduzione del dramma di Kleist (l’altra è *Der junge Lord*, tratto da un testo di Wilhelm Hauff, rappresentata nel 1965). Un terzo libretto, *Belinda*, che avrebbe dovuto avere come protagonista una giovane proletaria napoletana destinata a una carriera cinematografica (per il ruolo si pensava alla stessa Callas) non sarà invece portato a compimento. Complessivamente non sembra azzardato affermare che, per i suoi presupposti storici e per i suoi

³ Henze manifesterà la sua ammirazione verso il regista in un saggio pubblicato per la prima volta nel 1958 sulla rivista «Merkur», che cerca di inquadrare la sua attività teatrale e cinematografica: *Versuch über Visconti*, ora in Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, DTV, München 1976, pp. 65-70.

⁴ In una lettera a Klaus Piper del 5 febbraio 1956 la Bachmann ne parlerà come «dell’opera di gran lunga più bella che abbia mai visto rappresentare» (citato nello *Bachmann-Handbuch*, op. cit., p. 8). Alla Callas l’autrice dedicherà uno scritto rimasto frammentario: *Hommage à Maria Callas*, in Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, Piper, München-Zürich 2005, pp. 408-411.

esiti, tale collaborazione sia tra le più interessanti del ventesimo secolo nell'ampio campo dei rapporti tra musica e letteratura.

Dalla primissima idea al debutto dell'opera ad Amburgo, il 22 maggio 1960, nella regia di Helmut Käutner (i rapporti di Henze con Visconti, che originariamente avrebbe dovuto dirigere il lavoro, si erano nel frattempo guastati) corre un lasso di tempo relativamente breve, che coincide con il progressivo orientarsi della Bachmann su generi diversi rispetto alla lirica che aveva caratterizzato i suoi esordi. Il lavoro al libretto, che si concentra nell'estate del 1959, si incrocia con quello ai racconti di *Il trentesimo anno*, e precede la preparazione delle lezioni di poetica che saranno tenute a Francoforte nell'inverno successivo. Non c'è dubbio che a essere interessato al progetto sia soprattutto Henze, il quale in un primo momento pensa addirittura di poter compiere da solo la riduzione drammaturgica, e solo in un secondo momento si affida alla Bachmann. Nell'allestimento amburghese l'opera andrà in scena sempre nel 1960 al Festival dei Due Mondi di Spoleto e ai *Berliner Festspiele*. Fino al 1982 se ne contano altre sette produzioni in Germania (Francoforte, Münster, Gelsenkirchen, Düsseldorf, Darmstadt), Austria (Graz) e Francia (Lione). Nel 1991 Henze ha rivisto la partitura, dando vita a una nuova versione, rappresentata per la prima volta a Monaco nel 1992, che ha contribuito al rilancio internazionale dell'opera.⁵

Il libretto della Bachmann è stato già oggetto di numerosi studi e di un'ampia e dettagliata monografia di Antje Tumat, che costituisce ormai un imprescindibile punto di riferimento per ogni ulteriore analisi.⁶ In

⁵ Sulla ricezione dell'opera e i suoi diversi allestimenti nelle due versioni cfr. Antje Tumat, *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes Prinz von Homburg*, Bärenreiter, Kassel 2004, pp. 326-337.

⁶ Cfr. Hans-Joachim Kreutzer, *Libretto und Schauspiel. Zu Ingeborg Bachmanns Text für Hans Werner Henzes Prinz von Homburg*, in *Werke Kleists auf der modernen Musiktheater*, a cura di Klaus Kanzog, Erich Schmidt, Berlin 1977, pp. 66-100 (ripubblicato con il titolo *Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes Der Prinz von Homburg*, in *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, a cura di Hans-Joachim Kreutzer, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994, pp. 217-261); Hans-Jürgen Schlütter,

particolare, l'approccio al testo ha seguito tre principali direttrici di ricerca: 1) il rapporto con la musica di Henze, anche nel quadro della più generale relazione, fortemente tematizzata dall'autrice, tra musica e letteratura; 2) il significato del libretto per l'evoluzione della scrittura e della poetica della Bachmann; 3) la sua posizione all'interno della ricezione di Kleist nel secondo Novecento.⁷ Questo terzo punto, probabilmente il meno indagato, è anche al centro del mio contributo.

È significativo che al momento di congedare il proprio lavoro l'autrice si ponga il problema di fondare su una base storica il proprio rapporto con il dramma di Kleist. In uno scritto di grande pregnanza, apparso nel programma di sala della prima amburghese, e intitolato *Entstehung eines Libretto*, si legge:

Ingeborg Bachmann: Der Prinz von Homburg. Akzentuierungen eines Librettos, in «Sprachkunst», VIII (1977), pp. 240-250; Elisabeth Schrattenholzer, *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Sprache und Musik in gemeinsamer Sache*, in «Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft», 3^o s., XVII (1987-1990), pp. 185-194; Petra Grell, *Ingeborg Bachmanns Libretti*, Lang, Frankfurt 1995; Thomas Beck, *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Ergon, Würzburg 1997; Olaf Thelen, *Der Traum des singenden Prinzen von Homburg: Aspekte der Librettistik am Beispiel des Textbuches von Ingeborg Bachmann zu Hans Werner Henzes Oper Der Prinz von Homburg*, in «Heilbronner Kleist-Blätter» (1998), pp. 18-52; Bodo Plachta, *Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Das 'ineinanderarbeiten' von Librettistin und Komponist*, in *Literarische Zusammenarbeit*, a cura di Bodo Plachta, Niemeyer, Tübingen 2001, pp. 285-302; Katja Schmidt-Wistoff, *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der "Augenblick der Wahrheit" am Beispiel ihres Opernschaffens*, Iudicium, München 2001; Antje Tumat, *op. cit.*; Annedoris Baumann, *Der Prinz von Homburg. Annäherungen an Ingeborg Bachmanns Libretto und Hans Werner Henzes Musik*, in «Il bianco e il nero. Studi di filologia e letteratura», VII (2004-2005), pp. 23-42; Susanne Kogler, *Traumwelt und Wirklichkeit bei Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze und Heinrich von Kleist: Der Prinz von Homburg*, in *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*, a cura di Peter Csobádi, Mueller-Speiser, Salzburg 2006, pp. 606-621; Linda Maeding, *Der Prinz von Homburg, ein 'Traumstück': Wirklichkeitsverhältnisse in der Opernbearbeitung von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze*, in *Heinrich von Kleist: crisis y modernidad*, Universitat de València, Valencia 2013, pp. 149-158.

⁷ Una rassegna della critica fino al 2001 in Antje Tumat, *op. cit.*, pp. 188-192.

Vor die Aufgabe gestellt, das Schauspiel *Der Prinz von Homburg* einzurichten als Libretto, zögerte ich.

Ich bewunderte und liebte Kleist, ich hatte den *Prinz von Homburg* gelesen, aber nur ein einziges Mal auf der Bühne gesehen, in Paris, in französischer Sprache, in der Inszenierung von Jean Vilar. *Le Prince de Homburg*. Gérard Philippe gab ihm Glanz, Zittern, Demut. Er sprach französisch, war fern von Preußen, von Deutschland. Man mußte das Stück lieben. Aber konnte man das Stück noch lieben, wenn Brandenburg wieder Brandenburg war und bei den Kanonendonner, der den Prinzen zurück ins Leben ruft, sich die schlimmsten Assoziationen einstellten?

Eine Generation zugehörig, die nicht nur dem Volk mißtraute, das seine Klassiker politisch mißbraucht hatte, sondern auch den Dichtern mißtraute, deren Werke sich so mißbrauchen hatten lassen, kam ich nicht los von den Gedanken an jenes Gedicht von Brecht *Über Kleists Stück "Der Prinz von Homburg"*.⁸

Il posizionamento della Bachmann all'interno della storia della ricezione tedesca del dramma di Kleist è molto netto. Alla presa di distanza di Brecht, che segna nel 1939 una decisa cesura rispetto alla precedente interpretazione in chiave nazionalista,⁹ segue nel secondo dopoguerra un imbarazzante silenzio sulle scene tedesche e austriache. Non a caso Bachmann menziona un'interpretazione francese e non tedesca: quella rappresentata ad Avignone nel 1951 nella regia di Jean Vilar e successivamente ripresa a Parigi, che aveva suscitato una

⁸ Ingeborg Bachmann, *Werke*, a cura di Christine Koschel, Inge von Weidenbaum e Clemens Münster, Piper, München-Zürich 1982, vol. 1, p. 369. D'ora in avanti si citerà da questa edizione con la sigla W, seguita dal riferimento al volume e alla pagina. Il testo del programma di sala fu poi ripreso con qualche modifica dall'autrice per una pubblicazione su rivista nello stesso anno. Su quest'ultima versione si basa l'edizione critica curata da Monika Albrecht e Dirk Göttsche, che registra anche le varianti nei manoscritti. Cfr. Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, *op. cit.*, pp. 354-359 e pp. 595-597.

⁹ Cfr. Bertolt Brecht, *Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di Luigi Forte, vol. 2: *1934-1956*, Einaudi, Torino 2005, p. 48s.

vasta eco in tutta Europa, al punto che nell'immaginario dell'epoca l'espressività e la dizione di Gérard Philippe avevano quasi finito per reincarnare la figura del principe.¹⁰ E non si può escludere che fosse stata appunto questa celebre interpretazione a stimolare il suggerimento di Visconti. L'arduo compito che sta dunque di fronte alla Bachmann, sia pure nella forma di un libretto d'opera, è quello di trapiantare nuovamente nello spazio di lingua tedesca un dramma che sembrava aver trovato una nuova vita in francese, al riparo da ogni connotazione ideologica, e che però rischiava, una volta ricollocato all'interno del contesto linguistico e culturale tedesco, di suggerire associazioni fatali nei suoi riferimenti storici. Il problema, in sostanza, era di riabilitare un dramma che era stato fortemente ipotecato dalla propaganda nazionalsocialista. In questo senso il libretto della Bachmann rappresenta una tappa fondamentale nella storia della ricezione scenica del *Principe di Homburg*, all'interno di una lettura critica che troverà nel 1972 il suo apice con la celebre messinscena di Peter Stein alla *Schaubühne* di Berlino.¹¹

Dal dramma al libretto

Come affronta dunque Ingeborg Bachmann il testo di Kleist? A mio avviso, ci sono quattro principi cardini a cui ricondurre il suo intero lavoro drammaturgico, così schematicamente riassumibili:

¹⁰ Cfr. alcuni estratti di recensioni in *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, a cura di Helmut Sembdner, Insel, Frankfurt a.M. 1984² (I ed. 1967), p. 492s. (documenti n. 597-599).

¹¹ Sulla ricezione del dramma, in particolar modo sulle scene teatrali e dopo il 1945, cfr. *ivi*, pp. 435-495; Fritz Hackert, *Kleist's Prinz Friedrich von Homburg in der Nachkriegs-Interpretation 1947-1972*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», III (1973), n. 12, pp. 53-80; Klaus Kanzog, *Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Text, Kontext, Kommentare*, Hanser, München 1977, pp. 252-260; Erika Fischer-Lichte, *Heinrich von Kleist – Prinz Friedrich von Homburg. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, Diesterweg, Frankfurt a.M. 1985, pp. 87-111; SW 2, pp. 1217-1222; Bernd Hamacher, *Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Erläuterungen und Dokumente*, Reclam, Stuttgart 1999, pp. 115-187; Heinrich von Kleist, *Opere*, a cura di Anna Maria Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. 1207-1208.

1. riduzione del numero di versi;
2. spostamento e montaggio;
3. ridistribuzione dei ruoli;
4. contaminazione.

Se è evidente che il passaggio al genere dell'opera lirica comporta di fatto la necessità di sacrificare una parte notevole del testo di partenza, non così scontati appaiono gli altri tre principi. Lo spostamento interno di alcune scene è un'operazione di montaggio che sembra ripresa dalla tecnica cinematografica. Al suo interno può essere considerata anche la nuova ripartizione dei ruoli. Decisiva appare infine la scelta di inserire nell'opera segmenti tratti da altri drammi di Kleist. Poiché l'autrice non aggiunge nulla di suo pugno (non un solo verso appare scritto autonomamente dalla Bachmann), è in questa strategia di montaggio e contaminazione che si gioca evidentemente la possibilità di rileggere criticamente il testo di Kleist e di trarne un'originale interpretazione scenica all'altezza dei tempi.

Riduzione

La macrostruttura dell'opera non diverge moltissimo da quella del dramma: tre atti contro cinque e dodici scene (in realtà dieci, perché una è tripartita) contro venticinque, in cui si articola una sequenza di eventi pressoché immutata.¹² Il principio della riduzione incide però drasticamente sulla stessa struttura. Il libretto ha un numero di versi (594) che è meno di un terzo di quello del dramma (1859) e concentra a sette i luoghi dell'azione (contro i nove del dramma). Non diversamente da quanto affermato da Bellocchio a proposito della sua trasposizione cinematografica,¹³ la Bachmann sembra impegnata in una lotta *contro* il testo, che deve necessariamente lasciare spazio al-

¹² Un'esaustiva tavola di raffronto in Antje Tumat, *op. cit.*, p. 193.

¹³ Così nel commento del regista al film del 1997, contenuto nel DVD *Il Principe di Homburg di Heinrich von Kleist*, un film di Marco Bellocchio, General Video Classic 2007, minuto 6:29.

l'espressione musicale (così come in un film le parole devono lasciare spazio alle immagini). A fare le spese di questa radicale operazione di sintesi sono soprattutto i racconti all'interno del dramma e la psicologia dei personaggi secondari. Con l'eccezione di Homburg (i cui monologhi non sono mai soppressi) e di Natalie, tutti gli altri personaggi, compreso il principe elettore, sono estremamente sacrificati.¹⁴ Gli ufficiali, in particolare, finiscono per non avere più una propria individualità e appaiono nel libretto come un insieme indistinto, che assume una funzione corale. Ma anche la soppressione di tutti i passi epici del dramma, ovvero dei momenti in cui sul palcoscenico non avviene altro che il racconto di qualcosa accaduto altrove (come nella scena della presunta morte del sovrano e poi della sua smentita), elimina un elemento costitutivo della poetica teatrale kleistiana, che si esprime spesso proprio nel mettere in scena dei racconti (caratteristica che ha forse a che fare con la celebre caratterizzazione goethiana di un "teatro invisibile"). In definitiva nel libretto si mette a fuoco un'unica azione drammatica, incentrata sulla psicologia di due soli personaggi.

Montaggio

Emblematico per la tecnica utilizzata dalla Bachmann è l'episodio in cui il principe si trova di fronte alla tomba che è stata scavata per il suo cadavere. Nel testo kleistiano anche questo è solo un racconto, che Homburg fa alla principessa elettrice interrompendone il colloquio con Natalie (atto III, scena 5, SW 2, p. 606s., vv. 981-992). Il principe entra sconvolto e riferisce appunto ciò che ha appena visto e che lo ha profondamente turbato. Nel dramma, però, la visione della tomba non viene rappresentata sulla scena, ma solo evocata. Kleist rinuncia dunque a un episodio di grande impatto per lo spettatore, preferendo la suggestione narrativa alla mimesi drammaturgica, cosa che peraltro costituisce da sempre un cruccio per i registi, che spesso tendono, infatti, a riprodurre in qualche

¹⁴ Di questa compressione delle figure secondarie è ovviamente consapevole la stessa Bachmann, che ne parla nel suo scritto per il programma di sala; cfr. W 1, p. 373.

modo la visualità negata dall'autore. Nel libretto la Bachmann opta per una soluzione semplice quanto radicale, estrapolando dal racconto di Homburg la visione della tomba e trasformandola in un monologo:

Ich seh das Grab beim Schein der Fackeln öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.
Und diese Augen, die das Schauspiel schaun,
Will man mit Nacht umschatten, diesen Busen
Mit mörderischen Kugeln mir durchbohren?
Ach, der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel,
Heut, wie ein Feenreich, noch überblickt,
Liegt in zwei engen Brettern leblos morgen,
Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war.
(W 1, p. 354).

Un confronto analitico con il testo kleistiano mostra come l'autrice operi dei cambiamenti minimi e tuttavia significativi: il tempo passa dal preterito al presente; il riferimento dialogico alla principessa elettrice (apostrofa come «zia») viene eliminato, così come quello allo spettacolo dell'esecuzione; il secondo periodo verbale si fa interrogativo, conferendo ulteriore drammaticità al possibile scenario evocato; il participio avverbiale «duftend», infine, con cui Kleist con macabra ironia accentuava la crudezza della descrizione del cadavere, è neutralizzato in «leblos». Ciò che nel dramma è finalizzato a rafforzare la perorazione di Homburg si trasforma nel libretto in pura angoscia dell'uomo di fronte alla sua prossima fine:

Ach! Auf dem Wege, der mich zu Dir führte,
Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll.
Sieh, diese Augen, Tante, die dich anschauen,
Will man mit Nacht umschatten, diesen Busen
Mit mörderischen Kugeln mir durchbohren.
Bestellt sind auf dem Markte schon die Fenster,
Die auf das öde Schauspiel niedergehn,

Und der die Zukunft, auf des Lebens Gipfel,
Heut, wie ein Feenreich, noch überschaut,
Liegt in zwei engen Brettern duftend morgen,
Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war!
(SW 2, p. 606s., vv. 981-992).

L'accento messo su questa scena, in precedenza fonte di imbarazzo per l'ideologia nazionalista prussiana (è noto come Guglielmo II fosse del parere che essa andasse tagliata), è del resto in linea con quanto stava allora maturando nella germanistica tedesca. Non a caso in un saggio pubblicato nel 1958 Walter Müller-Seidel faceva proprio della *Todesfurchtszene* il passaggio centrale di una maturazione psicologica del principe.¹⁵

Distribuzione dei ruoli

La diversa distribuzione dei ruoli nel libretto colpisce soprattutto Kottwitz, che appare poco più che un elemento del coro degli ufficiali. Il bellissimo inno alla vita, con cui il guerriero di lungo corso accingendosi alla battaglia saluta il nuovo giorno («Ein schöner Tag [...]»), atto II, scena 1, SW 2, p. 578, v. 384), viene pronun-

¹⁵ Cfr. Walter Müller-Seidel, *Kleist. Prinz Friedrich von Homburg*, in *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, a cura di Benno von Wiese, Bagel, Düsseldorf 1958, vol. 1, pp. 385-404, in particolare pp. 399-402. È significativo che il saggio si apra menzionando la rappresentazione di Vilar. Nella biblioteca personale della Bachmann l'unico testo critico su Kleist è peraltro la monografia di Friedrich Gundolf del 1922 (cfr. *Heinrich von Kleists Nachruhm*, cit., pp. 356-358), che si distingue per la distanza rispetto alle interpretazioni nazionaliste dell'epoca e mette in evidenza i monologhi del principe. Le sottolineature nel capitolo sul *Prinz von Homburg* rimandano a passaggi nel testo che la Bachmann evidenzia nella sua riduzione drammaturgica (cfr. Robert Pichl, *Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung*, in *Ingeborg Bachmann – neue Beiträge zu ihrem Werk: internationaler Symposium Münster 1991*, a cura di Dirk Göttsche e Hubert Ohl, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, pp. 381-388, qui p. 388). Un confronto delle corrispondenze con l'interpretazione di Gundolf in Antje Tumat, *op. cit.*, p. 177s. (nota 71), e p. 204 (nota 73).

ciato da Hohenzollern. Soppressa è anche l'appassionata difesa che lo stesso Kottwitz fa dell'insubordinazione di Homburg di fronte al principe elettore nel V atto, rivendicando la fedeltà del suddito alla legge più alta dell'interesse della patria, contro la cieca obbedienza ai suoi superiori.

Anche Homburg perde nel libretto alcune battute, che passano, adattate, sulla bocca di Natalie. Ciò porta a una diversa connotazione dei due personaggi, centrali nel testo della Bachmann. Nella scena che fa seguito a quella della tomba (atto II, scena 6) è infatti la giovane principessa a rivendicare il suo amore per Homburg:

NATALIE

Entschieden hat mein erst' Gefühl für dich,
Ich werd' mich nimmer einem andern weihn!

HOMBURG

Du armes Mädchen weinst! Die Sonne leuchtet
Heut' alle deine Hoffnungen zu Grab!

NATALIE

Nein, junger Held, bis in den Tod dir treu,
Werd' ich ein rettend Wort bei Oheim wagen.
(W 1, p. 355).

Laddove in Kleist è il principe che interpreta in tal modo i sentimenti della donna, suggerendole poi, poco generosamente, di chiudersi in un convento per continuare a serbare la propria purezza:

DER PRINZ VON HOMBURG (*steht auf und wendet sich zur Prinzessin*)

Du armes Mädchen, weinst! Die Sonne leuchtet
Heut alle deine Hoffnungen zu Grab!

Entschieden hat Dein erst Gefühl für mich,
Und Deine Miene sagt mir, treu wie Gold,

Du wirst Dich nimmer einem andern weihn.

Ja, was erschwing' ich, Ärmster, das Dich tröste?

Geh an den Main, rat' ich ins Stift der Jungfraun.

(SW 2, p. 608, vv. 1039-1045).

Mentre nel dramma, dunque, l'intercessione di Natalie sembra motivata soprattutto dalla pietà, nel libretto è l'amore a prevalere, tanto che la chiusa della scena è un duetto tipico della tradizione operistica, in cui tre versi sono cantati all'unisono.

Il procedimento di spostamento e redistribuzione delle battute incide però soprattutto nel finale dell'opera, in cui due gruppi, rispettivamente di voci femminili e maschili, esprimono contemporaneamente il loro punto di vista sull'intera vicenda. Entrambe le parti corali sono frutto di un sapiente montaggio. In quella maschile – cantata dal gruppo degli ufficiali, da Hohenzollern e dal principe elettore – l'immagine con cui Homburg, nel III atto kleistiano, fraintende la sentenza di morte dell'Elettore come un modo per far risplendere ancor di più il gesto della grazia, si trasforma nel suggello allegorico del lieto fine:

DER PRINZ VON HOMBURG

Nein, Freund, er sammelt diese Nacht von Wolken
Nur um mein Haupt, um wie die Sonne mir,
Durch ihren Dunstkreis strahlend aufzugehn:
Und diese Lust, fürwahr, kann ich ihm gönnen!
(SW 3, p. 600, vv. 857-860).

KURFÜRST, HOHENZOLLERN, OFFIZIERE

Es sammelte sich diese Nacht von Wolken
Nur um sein Haupt, auf daß die Sonne ihm
Durch ihren Dunstkreis strahlender erscheine!
(W 1, p. 368).

Ancora più marcato è il procedimento seguito nella parte femminile del coro. Una frase pronunciata da Kottwitz nella sua perorazione a favore di Homburg è ora cantata da Natalie, dalla principessa eletttrice e dal gruppo delle dame di corte, in una sorta di enucleazione sentenziosa di un principio che trova il suo trionfale compimento. Conformemente a una prassi tipica del libretto italiano ottocentesco, Bachmann sovraespone qui una parola chiave, e cioè *Empfindung*. Solo che nel discorso di Kottwitz con essa si intendeva l'intuizione geniale del guerriero, che aveva portato Homburg a disubbidire alle regole formali in nome di un più alto senso della patria:

Was kümmert Dich, ich bitte Dich, die Regel,
Nach der der Feind sich schlägt: wenn er nur nieder
Vor Dir, mit allen seinen Fahnen, sinkt?
Die Regel, die ihn schlägt, das ist die höchste!
Willst du das Heer, das glühend an Dir hängt,
Zu einem Werkzeug machen, gleich dem Schwerte,
Das tot in deinem goldnen Gürtel ruht?
Der ärmste Geist, der, in den Sternen fremd,
Zuerst solch' eine Lehre gab! Die schlechte,
Kurzsicht'ge Staatskunst, die, um eines Falles,
Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt, im Lauf der Dinge
Da die Empfindung einzig retten kann!
(SW 2, p. 632, vv. 1575-1587).

Nel libretto quest'ultimo verso è abilmente assemblato con un segmento testuale diverso, estratto dalla spiegazione che, sempre nel V atto, Hohenzollern fa al principe elettore dello strano comportamento di Homburg. Questi, infatti, vedendo al suo risveglio da sonnambulo il guanto strappato a Natalie, lo avrebbe considerato un segno del destino:

Und fester Glaube baut sich in ihm auf,
Der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben.
(SW 2, p. 635, vv. 1663-1664).

Nella sintesi della Bachmann i versi sono gli stessi, se si prescinde dal passaggio all'indicativo e alla prima persona plurale, ma essi ricevono un senso completamente diverso per il loro ordine e per il legame sintattico che li lega, oltre che per il differente contesto e per chi li pronuncia:

NATALIE, KÜRFÜRSTIN
Der Himmel hat ein Zeichen uns gegeben
Und fester Glaube baut sich in uns auf,
Daß die Empfindung einzig retten kann!
(W 1, p. 367).

In tal modo la *Empfindung* diventa appunto una sorta di principio generale, il solo che può offrire salvezza nella vita.

Contaminazione

Nella tessitura kleistianiana la storia d'amore tra Homburg e la principessa appare tutt'altro che lineare. Il momento in cui il principe si dichiara non potrebbe essere meno opportuno, quando – sparsasi la notizia della morte del sovrano – lo sgomento turba l'intera corte. Né meno tortuoso è il comportamento di Natalie, che all'ipotesi prospettata da Homburg in un'allegoria risponde ambiguamente, riprendendone e sviluppandone il senso. Quando poi il giovane la bacia, lei si svincola:

DER PRINZ VON HOMBURG (*schlägt einen Arm um ihren Leib*)

O meine Freundin! Wäre diese Stunde
Der Trauer nicht geweiht, so wollt' ich sagen:
Schlingt eure Zweige hier um diese Brust,
Um sie, die schon seit Jahren, einsam blühend,
Nach eurer Glocken holden Duft sich sehnt!

NATALIE

Mein lieber, guter Vetter!

DER PRINZ VON HOMBURG

– Wollt Ihr? Wollt Ihr?

NATALIE

– Wenn ich ins innere Mark ihr wachsen darf?

(*Sie legt sich an seine Brust*).

DER PRINZ VON HOMBURG

Wie? Was war das?

NATALIE

Hinweg!

DER PRINZ VON HOMBURG (*hält sie*)

In ihren Kern!

In ihres Herzens Kern, Natalie!

(*Er küßt sie; sie reißt sich los*).

(SW 2, p. 588, vv. 600-608).

Nel libretto la risposta di Natalie è omessa, alla pari della didascalia con il bacio di Homburg e lo sciogliersi di lei dal suo abbraccio. Il loro amore appare incondizionato e si esprime trionfalmente quando arriva la notizia che il principe elettore è ancora vivo. Natalie e il principe cantano qui il loro primo duetto, i cui versi però non si trovano nel dramma, e sono tratti invece, con un abile montaggio e adattamento, rispettivamente da *Anfitrione* (i primi tre: SW 1, p. 422, vv. 1192-1194) e da *La famiglia Schroffenstein* (SW 1, p. 179, v. 1419; p. 173, vv. 1269-1272):¹⁶

NATALIE, HOMBURG

Du standst, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum,

Und ein unsägliches Gefühl ergriff

Mich eines Glücks, wie es nie empfunden.

Des Lebens Güter sind in naher Ferne.

Wir glauben uns. Die Seelen liegen

Wie schöne Bücher, die den Geist ergreifen

Und tief ihn rühren, voneinander offen.

(W 1, p. 349).

La disinvoltura con cui Ingeborg Bachmann applica qui un procedimento intertestuale tipico delle avanguardie, smontando e rimontando i testi di un classico della tradizione, può forse stupire in un'autrice spesso contrapposta proprio allo sperimentalismo degli anni Cinquanta e Sessanta. Occorre tuttavia ricordare come una simile prassi in realtà non sia del tutto assente nei suoi testi e anzi ne costituisca talvolta il principio strutturale, come nel caso di *Reklame*, una delle sue poesie più note e interpretate.¹⁷ Nel libretto per Henze la scrittrice crea un duetto d'amore tipico della tradizione operistica, ma lo fa contaminando il testo di Kleist con versi di altri suoi lavori teatrali. Ciò porta da un lato all'enfatizzazione della storia d'amore, e dal-

¹⁶ Le fonti sono state per la prima volta individuate da Hans-Joachim Kreuzer, *op. cit.*, p. 275. Cfr. in proposito anche Katja Schmidt-Wistoff, *op. cit.*, p. 139; Petra Grell, *op. cit.*, p. 192; Antje Tumat, *op. cit.*, p. 206s.

¹⁷ Cfr. Luigi Reitani, *Zeitkritisches Hören*, in *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, a cura di Mathias Mayer, Reclam, Stuttgart 2002, pp. 68-80.

l'altro a una rilettura del *Prinz von Homburg* come parte di un più vasto macrotesto, costituito dall'intera opera dell'autore.

Un eroe “femminile”?

Come ha opportunamente messo in rilievo Antje Tumat, un'interpretazione del libretto per l'opera di Henze non può prescindere del tutto dalla musica, la quale integra il testo e svolge a tratti una funzione narrativa.¹⁸ L'ambientazione militare della storia, ad esempio, sacrificata nel libretto, è invece messa in risalto dalla composizione. Ciò che dunque appare come una lacuna, è in realtà funzionale all'opera nel suo insieme. Tuttavia non si può negare all'operazione drammaturgica della Bachmann anche un valore letterario autonomo, sia in relazione alla poetica della scrittrice, sia, soprattutto, all'interno della ricezione di Kleist nel secondo dopoguerra.

Si è già osservato come l'autrice concentri i suoi interventi di maggior rilievo nel finale, da sempre oggetto di riflessione nella critica. Dai materiali del lascito e dal carteggio con Henze¹⁹ si evince come la Bachmann intendesse sopprimere anche l'ultimo verso del dramma, particolarmente problematico per il suo tono aggressivo e nazionalista, non a caso enfatizzato durante il nazismo: «Im Staub mit allen Feinden Brandenburg!» (SW 2, p. 644, v. 1858). Sarà il compositore a persuadere la scrittrice della necessità di reintegrare quest'ultimo verso, addossandosene la responsabilità.²⁰ Henze intende del resto la chiusa in un senso più sottile e ambiguo, e cerca di motivare – anche nei confronti della Bachmann – la propria lettura in un saggio scritto per il programma di sala:

Der Ruf «Im Staub mit allen Feinden Brandenburgs!», der am Schluß für dieses Ideal-Land ertönt, in welchem (laut Kleist) Liebe, Verstehen, Verzeihung und Gnade eine so gewaltige Rolle spielten,

¹⁸ Antje Tumat, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹ Un'analisi delle varianti del lascito in Antje Tumat, *ivi*, pp. 301-309.

²⁰ Cfr. le lettere del 3 giugno 1959 e del 12 marzo 1960, in Ingeborg Bachmann - Hans Werner Henze, *op. cit.*, p. 223s. e p. 237.

richtet sich ebenfalls gegen die Starre und Indolenz der 'Staatsraison' und bildet eine schreckliche Dissonanz zu der oben erwähnten Kabinettsorder eines diesem gelobten Lande Brandenburg vorstehenden Herrschers. Es bedarf wohl kaum der Worte, um den schneidenden Doppelsinn zu erhellen. Er reicht, bedrohlich genug, bis in unsere Zeit hinein.²¹

Nonostante questa decisa presa di posizione del compositore, la scrittrice serberà i suoi dubbi sull'opportunità di lasciare intatto il finale, che le appare fonte del possibile equivoco di vedere in Kleist quel «nationalen, patriotischen Denker, der er niemals war» (W 1, p. 374). Nella sua interpretazione la vera chiusa dell'opera è costituita dal sapiente montaggio intertestuale del doppio coro, laddove gli spettatori sono peraltro chiamati a soffermarsi non su questa «opernhafte naive Apotheose», ma sulle «schmerzlichen Worte» di Natalie nel II atto (il quarto del dramma): «Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!» (W 1, p. 374; cfr. SW 2, p. 614, v. 1174).

Non c'è dubbio che la lettura della Bachmann sia incentrata sulla psicologia del principe, visto come «der erste moderne Protagonist, schicksallos» (W 1, p. 371). Nel libretto egli non appare contrapposto alla figura del principe elettore, ma piuttosto lacerato al suo interno, diviso com'è tra l'amore per Natalie e l'accettazione dell'autorità, il desiderio di vivere e il riconoscimento della legge. Per l'autrice la natura di sognatore di Homburg dipende dal suo credere in uno stato in cui respirare «eine Luft der Freiheit» (W 1, p. 371). Il dramma svilupperebbe così una visione utopica che Kleist sapeva bene non corrispondere alla realtà. Di conseguenza il libretto mostra una dialettica – che potrebbe definirsi 'di genere' – tra un principio maschile (la ragion di stato) e un principio femminile (la *Empfindung*), impersonato non solo da Natalie, ma dallo stesso Homburg, che diventa pertanto un personaggio in un certo qual senso 'femminile', lontano dal classico eroe maschile di un dramma patriottico-militare.

²¹ Hans Werner Henze, *op. cit.*, p. 75.

È facile riconoscere in questa lettura elementi centrali della poetica della Bachmann, così come si troveranno nelle *Lezioni di Francoforte*, impegnate a teorizzare la necessità di una “letteratura come utopia”. Al tempo stesso il suo approccio a Kleist ha il merito di riscattare definitivamente lo scrittore dalle ipoteche nazionaliste e fasciste, e di renderlo accessibile alla generazione del secondo dopoguerra. Appunto dalla complessa psicologia di Homburg, e non dalla cornice storica, prenderanno le mosse le successive interpretazioni dei registi e della critica. Ma è soprattutto l’abile lavoro drammaturgico di smontaggio e montaggio del testo che mette per converso in luce le strutture profonde e la logica interna su cui è costruito il dramma di Kleist.