

Lottare contro il caos: la felicità della perfezione*

DI HANS WERNER HENZE

Nell'autunno del 1964, subito dopo aver musicato i *Lieder von einer Insel* della Bachmann e poco dopo avere terminato *Der junge Lord*, iniziai a lavorare a *The Bassarids*. Per poter intraprendere il lavoro con il necessario slancio ed elaborare le mie esperienze personali e pazzie degli ultimi anni, sia dal punto di vista musicale che da quello psicologico, mi sarebbe piaciuto avere di nuovo un po' di compagnia, un motivo per inserirmi in un rapporto di tensione nei confronti di un altro essere umano. E gli dèi esaudirono il mio desiderio: successe una domenica mattina a Roma, nel novembre del 1964, c'era il sole. Hans Schmidt-Isserstedt (conosciuto come "der blanke Hans") aveva appena finito di dirigere il mio pezzo *Trois pas des Tritons* all'Accademia Santa Cecilia di Roma e io mi trovavo in un bar pieno di specchi e cristalli in via Veneto, da solo ma di buon umore, gustando un Beefeater Martini on the rocks. A questo punto il destino fece la sua comparsa a grandi passi elastici, un po' tremante per il freddo, indossava il solito loden verde, segno della sua classe sociale, *and frowning as always*, e, lo sguardo accondiscendente, si fece riconoscere (con l'inconfondibile sicurezza della sua casta che non si può né imitare né fingere; o c'è o non c'è). La grande musa dell'opera *Die Bassariden*, incredibilmente inaffidabile, era appena entrata in scena. Furono subito dimenticate depressioni e stanchezza, l'opera poteva iniziare. Va bene, proprio così semplice non fu. Nella mia vita monastica da compositore, ancora una volta si era infiltrata una componente real-edonista. Tutto questo, ed era l'intento segreto dell'intera faccenda, doveva fornirmi i necessari sentimenti che, normalmente, nascono insieme all'amore, la Grande Tempesta: dalla semplice voglia fino all'amarrezza della gelosia (che non mancavo mai di gustare fino all'ultimo goccio), dalla tenera venerazione al desiderio di morire, di dissolversi – sentimenti come ora li dovevo continuamente rappresentare in *Die Bassariden*. Questi stati d'animo li dovevo provare e sperimentare su di me, prima che potessero diventare musica,

Con Christoph von Dohnányi durante la preparazione della prima rappresentazione assoluta, Salisburgo, 1966

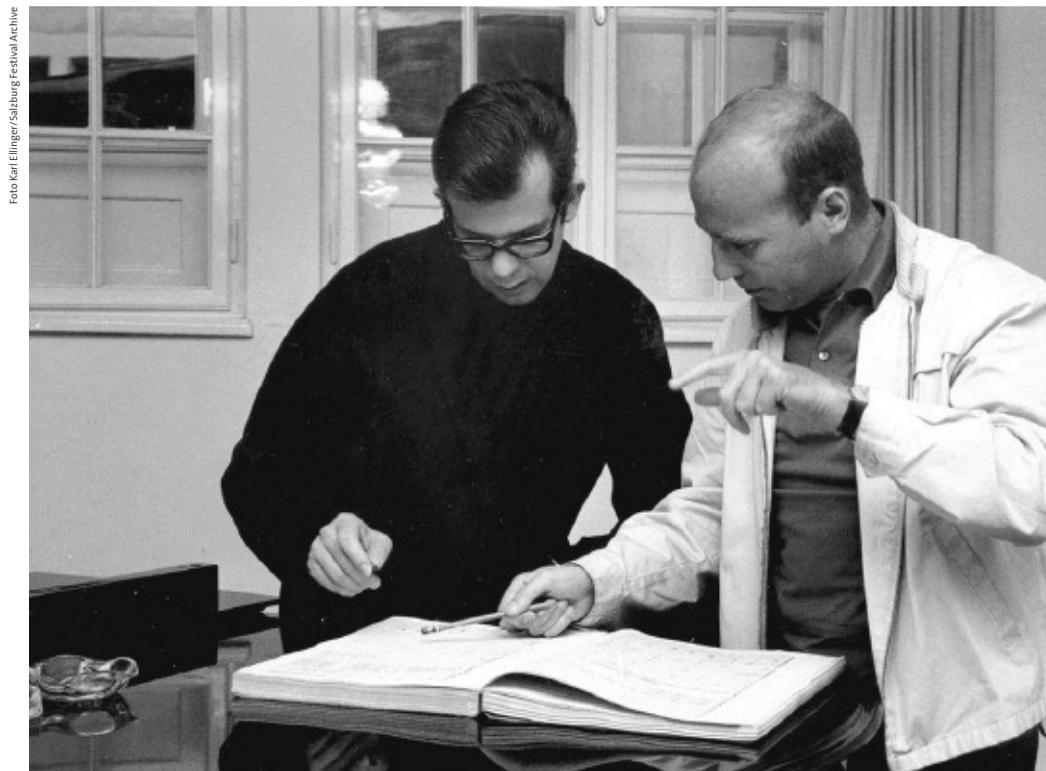


Foto Karl Ellinger/Salzburg Festival Archive

compresa l'ossessione di Pentheus. In questo senso tutto era preparato al meglio. Era inverno, la piccola casa era umida, le stufette elettriche s'impegnavano molto, spesso si rompevano. Avrei potuto andarmene, raggiungere per esempio Wenzel a Berlino, nel Grunewald, davanti al calore del suo camino. Ma no, non potevo assentarmi. Dovevo aspettare che squillasse il telefono. A volte non suonava per due o tre giorni consecutivi e alle mie giornate di lavoro che si protraevano per forza di cose, seguivano notti insonni

* I brani seguenti sono tratti da Hans Werner Henze, *Canti di viaggio*, a cura di Lidia Bramani, Milano, Il Saggiatore, 2005.



durante le quali il *frère Jacques* della Prima di Mahler mi girava nel cranio come la ruota di un mulino.

Ingeborg B. stava trascorrendo la maggior parte dell'inverno a Berlino, non fu quindi in grado di assistermi. Nel marzo del 1965, la piccola casa di Castel Gandolfo rimase sotto la neve per una settimana intera, non si riusciva né a entrare né a uscire. Alberi si rompevano per l'insolito peso. Sentivo un'estrema tensione tra me e il mondo là fuori: tutto si concentrava su una persona sola che, soltanto per la sua bellezza e per il suo carattere, forse un po' oscuro, imperscrutabile, doveva fungere da catalizzatore del peccato, della seduzione, del tradimento, del comportamento di chi vende il proprio corpo: qualcuno che aveva stretto un patto con il diavolo oppure con la divinità dell'ebbrezza, che ha il sorriso tipico delle *Bassariden*, agente di una banda di cospiratori, con il compito di sconvolgere la mia salute morale e intellettuale. Secondo me, dietro a tutto vi era l'ideologia della borghesia romana che, del resto, non ne doveva sapere assoluta-

mente niente, i genitori si sarebbero scandalizzati, soprattutto a causa dell'incompatibilità sociale dei duellanti (dovetti accettare anche quell'umiliazione), con l'arroganza imperturbabile dei ricchi, con il solido disprezzo del genere umano che già è presente nelle testoline dei loro piccoli, quando questi sono ancora attaccati ai seni delle loro balie abruzzesi o sarde oppure quando una signorina svizzera cerca di insegnare loro le buone maniere. Sapevo bene che cosa intendesse Elsa quando si rifiutava di occuparsi personalmente dell'oggetto della mia passione.

Con Ingeborg Bachmann durante le prove di *Der Junge Lord*

Con l'arrivo della primavera andai a Berlino, dal *Junge Lord* e poco dopo, per quattro settimane, a New York, godendomi questa specie di "vacanza dal fronte" in modo sfrenato: un'occasione per dimenticare l'Italia e *Die Bassariden*, essere presente alle prove pubbliche di Stokowski della Quarta sinfonia di Charles Ives, trasmesse dalla stazione radio WNYC, per poi, in data 26 aprile 1965, assistere anche alla prima; preparare l'*Elegy* all'ex Juilliard School (oggi Manhattan School) e poi dirigerla e, successivamente, andare a Stoccarda per assistere, insieme a Ernst Bloch, alla prima, su territorio della Germania Federale, di *Der Junge Lord*, questo gli piaceva molto. In seguito tornai a Marino e capii che, nonostante tutti i miei tentativi di liberarmi, di interrompere, mi trovavo ancora in preda al Cosiddetto Male, ero quasi sul punto di impazzire. Ancora una volta raccolsi quindi le mie musiche e andai a Berlino, dove trascorsi l'intera estate con Wenzel, scrivendo non solo l'Intermezzo dell'opera *Die Bassariden*, ma anche una lettera d'addio; mi sentivo triste, come se qualcuno m'avesse inserito nel plesso solare una piccola macchina di tortura gestita da un computer.

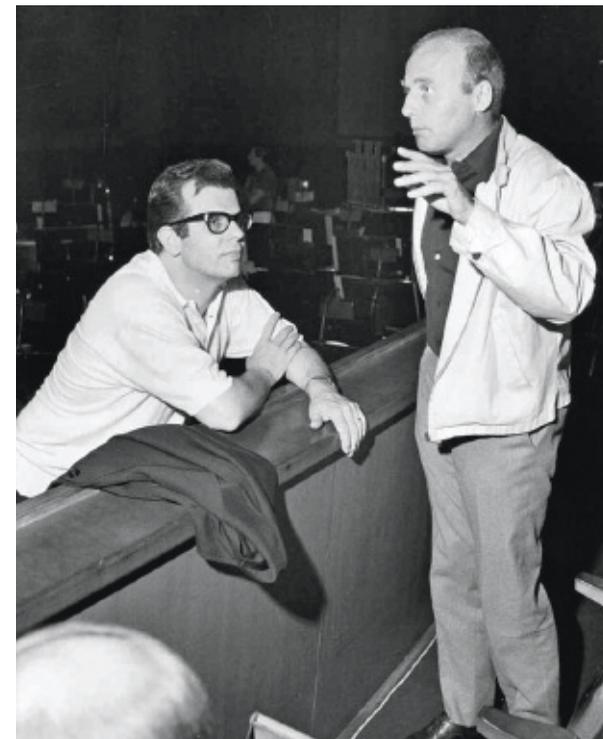
Trasformare le *Baccanti* di Euripide in un dramma musicale moderno e dare al pezzo il titolo di un frammento di Eschilo, tratto dal ciclo licurgico *Bassarai* (Portatrici di pelli di volpe) – naturalmente questa era un'idea di Auden. Me ne parlò per la prima volta a Glyndebourne durante l'estate del 1961. La sua proposta mi venne in mente quando, nel 1963, i Salzburger Festspiele mi offrirono di scrivere un'opera per il Großes Festspielhaus, adeguata alle proporzioni di questa istituzione un po' mostruosa. Questa volta non ci furono grandi discussioni – il *subject matter* era noto e in questo caso avrebbe determinato la forma. Sia Auden che Kallman ci tenevano che io, in quanto compositore tedesco ancora abbastanza giovane, imparassi a superare la mia avversione estetica, frutto di sfortunati ricordi, nei confronti di Richard Wagner. Non ne capivo del tutto la necessità, ma ben volentieri confermai ai signori che avrei accettato la loro *conditio sine qua non* e avrei assistito a un'opera di Wagner senza andarmene dopo soli dieci minuti (come – *exemplii gratia* – aveva fatto Nono con la mia *Elegy*). Le condizioni per mantenere la promessa erano favorevoli e di lusso: ero a Vienna, già per motivi miei, quando all'Opera diedero la *Götterdämmerung*, messa in scena e diretta da Karajan. Il maestro mi diede il suo palco e così fui in grado di osservarlo comodamente per tutta la sera, rimanendone affascinato: la pacatezza, la superiorità, il controllo dell'intero apparato da parte di questo direttore d'orchestra erano davvero qualcosa di ineguagliabile. Il buio sul palcoscenico era tale per cui l'unica figura che emergeva era quella del direttore d'orchestra. Durante l'intervallo, mentre andavo a cercarlo, incrociai Adorno, la grossa partitura dalla copertina verde (per poter seguire la musica) sottobraccio. Durante il secondo intervallo incontrai, secondo i nostri accordi, Chester Kallman al bar – Auden l'aveva mandato per controllarmi. Sul programma si leggeva "Termina verso le ore 22" ed erano già le dieci e mezzo! Sem-

brava volesse andare avanti in eterno. Certo che sapevo perfettamente valutare il significato della musica di Wagner: ecco, è la somma delle esperienze romantiche in cui vengono introdotte idee, prospettive e proporzioni nuove. E devo davvero ammetterlo: il suono era meraviglioso, delicato come la seta, eroico, di petto e appassionato, composto con grande maestria. 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, che si dissolve in quel grande fracasso dei corni, in quelle rime pseudo-germaniche, in quegli accordi di settima, nelle esternazioni dei protagonisti dal carattere debole e dei furfanti che popolavano i libretti di Wagner.

Difficilmente in *Die Bassariden* mi sarei dovuto confrontare con le tecniche di composizione di un Wagner. Nel loro libretto i miei due autori avevano usato il termine *opera seria* e, anche se in misura limitata e solo fino a un certo punto, interpretai questa loro indicazione come se il lavoro puntasse in una direzione opposta a quella di Wagner. La base dell'opera è una struttura sinfonica in quattro sezioni che domina le varie parti successivamente inserite quali arie, cori ed ensemble, creando l'unità musicale e formale per il grande conflitto del dramma umano. Nella mia partitura ho cercato di rappresentare come i suoni, di cui si serve il dio Dioniso, lentamente, con seduzione e furbizia e, alla fine, anche con terribile brutalità, distruggero il casto mondo dei suoni di Penteo e della sua vita monastica: lentamente ma inesorabilmente lo minano e, alla fine, lo fanno letteralmente saltare in aria. Volevo comporre una grande opera. Ma quando, nella tarda estate del 1964, il libretto arrivò a Castel Gandolfo, forse in preda alle solite depressioni autunnali, non provavo nient'altro che una grande stanchezza, paralisi, scoraggiamento. Di solito, comunque, bastava una breve fase di otto o quindici giorni in cui, tormentandomi, non facevo nulla, un viaggio mal riuscito, un noiosissimo albergo in riva al mare, per farmi tornare alla mia scrivania, con grande voglia di lavorare, pentito, grato e di buon umore.

Christoph von Dohnányi
e Hans Werner Henze in
una pausa delle prove,
Salisburgo, 1966

Ma in *Die Bassariden*, da dove viene il linguaggio musicale? E su quali tradizioni si basa? Dopotutto non è certo il metodo compositivo di Wagner che viene sviluppato. Il mio pezzo, invece, è vicino alla vecchia opera a numeri chiusi. E paragonarlo a uno Strauss, questo è veramente il colmo! – l'amico Stuckenschmidt non aveva proprio orecchie affermando, dopo la prima della mia opera, che Strauss aveva trovato il suo successore. Mi ha fatto davvero rabbia, proprio perché lo Stuck pensava di farmi un piacere, credendo di poter determinare, attraverso il suo intervento sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, la mia, per così dire, portata storica. Fu invece un collega inglese dello Stuck ad avvicinarsi, involontariamente, molto di più alla verità quando scrisse da qualche parte (me l'hanno raccontato solo poco tempo addietro) che la mia musica suonava come uno Strauss andato a male (*Strauss turned sour*). In quest'affermazione, in qualche misura mi ci ritrovo. Così, per esempio, l'esagerato slancio del tipo tardo Romanticismo che a volte si presenta nelle mie opere non vuole significare lo slancio in quanto tale, bensì la sua immagine riflessa, anacronistica. Quando si è, come me, mahleriani (e l'influenza di Mahler la si può addirittura notare molto più chiaramente nella musica dell'opera *Die Bassariden* che non nella mia Sesta, Settima e Ottava sinfonia), non ci si può entusiasmare allo stesso tempo anche per Richard Strauss. Ma si può rappresentarlo al negativo, capovolgere i valori

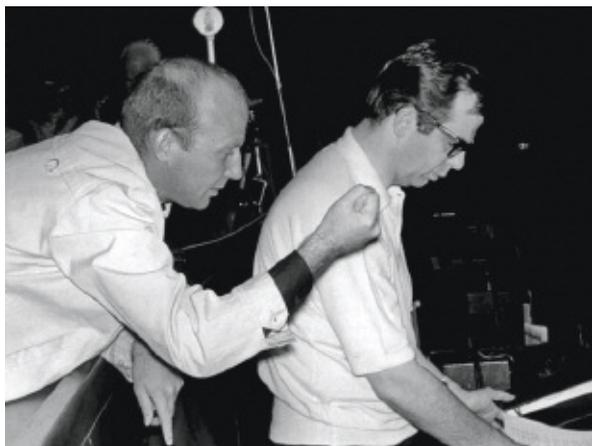


e metterli in gioco, così come si deve fare per tutte le questioni dell'arte: esaminarle continuamente, mettendone in discussione i valori.

Lavorare per migliorare i mezzi d'espressione. Aspirare, come ogni *artisan* e ogni artista, alla perfezione. Il lavoro perfetto come obiettivo di vita: una volta riusciti a riformulare, a trasformare tutte le proprie idee di bellezza e terrore, dell'inferno e del paradiso, in metafore senza difetti, singolari, in una forma mai esistita prima – allora, così pacificati, ci si potrebbe forse ritirare dalla scena del delitto.

Ma chi decide quando questo momento viene raggiunto, se non l'autore stesso? Ancora a ottant'anni, il mio caro amico Francis Bacon, che tanto ammiro e tanto mi manca, tutte le mattine alle sette in punto si metteva, diritto come un soldato, davanti alla sua tela, per lottare contro il caos e raggiungere la felicità della perfezione. Quando terminai *Die Bassariden*, non avevo nemmeno quarant'anni. E anche se, a quel tempo, avessi potuto occuparmi più a lungo della composizione di quanto non lo avevano permesso le circostanze, nemmeno in quel caso avrei potuto esprimere una forza emotiva maggiore, una fantasia figurativa più ampia.

Terminai la partitura il 28 febbraio del 1965, così rimase abbastanza tempo al mio editore per produrre le riduzioni per pianoforte per lo studio dei ruoli, le parti e la partitura per l'orchestra, realizzata da grafici di prim'ordine tanto da sembrare stampata. La prima era prevista per il 6 agosto 1966 a Salisburgo. Regia: Sellner, allestimento: Sanjust, direzione musicale: Dohnányi – in altre parole, lo stesso gruppo a cui Ingeborg e io dovevamo il successo del *Junge Lord*. L'idea originaria (in base alla quale doveva essere Vienna, sotto la direzione di Karajan, a occuparsi di questo lavoro



Christoph von Dohnányi e Hans Werner Henze in una pausa delle prove, Salisburgo, 1966

commissionatomi dallo Stato austriaco) venne accantonata perché il Maestro aveva occupato il suo tempo e bloccato il Festspielhaus per una nuova messa in scena della *Carmen*, compresa la produzione televisiva. L'unica possibilità rimasta fu quella suggerita da Sellner, cioè di portare nella città di Mozart una produzione preparata a Berlino, pronta al punto da dover affrontare soltanto la prova generale.

Ai primi di gennaio del 1966, Fausto [Fausto Ubaldo Moroni, n.d.r.] mi accompagnò a Berlino dove mi sarei dovuto fermare per alcuni mesi, per assistere Sellner e Sanjust nei preparativi per la messa in scena dell'opera *Die Bassariden*, accucciarmi davanti al caminetto di Wenzel e comporre le *Musen Siziliens* per la Westberliner Singakademie. Dovevo scrivere un pezzo per coro che, musicalmente, potesse essere eseguito anche da non professionisti. Franco Serpa, che [...] nel 1954 a Roma, in occasione dell'infelice prima del *Boulevard*, mi aveva stretto la mano (nel frattempo era diventato professore universitario, grande conoscitore dei classici latini, ma continuava anche a occuparsi di musica), questo Serpa appunto aveva preparato per me tre pezzi, tratti dalle *Bucoliche* di Virgilio, e mi aveva fatto prendere confidenza con la prosodia e le caratteristiche ritmiche di quell'opera. Poter incontrare Franco Serpa con una certa regolarità fu tra le poche situazioni di sollievo, del resto non molto frequenti, che Roma mi offriva in fatto di rapporti umani. Era in grado di rispondere alle mie domande, spesso di natura filologica o filosofica (che, per la maggior parte, nascevano dalle mie deprecabili lacune di cultura generale o perché conoscevo poco il greco), era degno di fiducia e competente, in breve, era quello che s'intende per "serio". Per un pagliaccio, un rompicollo come me rappresentava un contrappeso utile di cui avevo urgentemente bisogno.

Alcune settimane dopo, da Roma partimmo per Salisburgo per assistere a *Die Bassariden*. Alla dogana, il funzionario austriaco mi fece gli auguri per la prima. A Salisburgo eravamo alloggiati un po' fuori dalla città, sotto lo stesso tetto con Mirella Freni e *suo ma-*

rito, e Christoph von Dohnányi con *la moglie*. Ci si esercitava, si provava con impegno e, durante il tempo libero, il gioco a carte costituiva un piacevole passatempo per i miei amici. Si facevano lunghe camminate tra campi e boschi, si evitava la città dove, dalla mattina alla sera, masse di persone di tutti i tipi, ben deodorate, si muovevano a spintoni nelle strette viuzze. Andai a vedere nel Kleines Festspielhaus la famosa messa in scena di Strehler del *Così fan tutte* (era la seconda o terza volta che era stato inserito nel programma del festival), va be', poco da dire, e poi anche la *Carmen* che, per i miei occhi e le mie orecchie, si sarebbe trovata molto più a suo agio nel suo luogo d'origine, all'Opéra Comique, Salle Favart, che non tra le proporzioni gigantesche dei teatri moderni. Finalmente potei ascoltare anche i Wiener Philharmoniker suonare la musica di *Die Bassariden*, con quel suono particolare che io, componendo, avevo tanto spesso immaginato (specialmente nei passaggi della seduzione). Fu una gioia che quasi non riesco a descrivere e che non dimenticherò mai.

La messa in scena preparata a Berlino arrivò sul grande palcoscenico del Großes Festspielhaus con relativamente pochi problemi. Fu una produzione particolarmente bella dal punto di vista scenico: la sensibilità artistica di Visconti aveva, in un modo o nell'altro, trovato continuazione nelle teste e nelle produzioni dei suoi allievi. Sanjust (e perciò anche il regista) si erano strettamente attenuti alle indicazioni di Auden e Kallman che di scena in scena prevedevano (specialmente per quanto riguardava i costumi) il passaggio verso altre e nuove epoche in cui erano presenti correnti e tendenze che erano legate al conflitto di base di quest'opera. Dioniso, per esempio, inizialmente viene rappresentato come un adolescente blasé, vestito di malinconia, la camicia aperta e i pantaloni stretti di un Byron in occasione di un picnic in Romagna. Nella scena finale, invece, al suo vittorioso congedo si presenta tutto bardato, à la *manière du Beau Brummell*, con una cravatta alquanto complicata, monocolo e occhialini. Penteo ha le fattezze di un principe medioevale in partenza per una crociata. Sua madre, Agaue, e sua zia, Autonoe, sono vestite e pettinate in modo elaborato e artistico, stile Secondo impero. Il veggente Tiresia, cieco, porta con sé l'equipaggiamento completo di un arcidiacono anglicano. A volte era stata sollevata la critica che queste trasformazioni o avevano qualcosa del *Bildungstheater*, dove i personaggi subiscono una trasformazione interiore (e voglio ben vedere chi osa affermare che non accetta la "trasformazione interiore", anche se questa avviene in teatro), oppure che sminuivano l'effetto del grande e scioccante atto dei travestimenti nella sua singolarità (cioè quando Penteo soccombe a Dioniso e, in abiti da donna, danza al suo comando) e, in questo, probabilmente hanno anche ragione. Il libretto è pieno all'inverosimile di preziosità, idee, collegamenti e scoperte storico-culturali di cui, date le circostanze, soltanto una parte riesce ad arrivare alle orecchie e alla comprensione dell'ascoltatore. È uno di

quei libretti che a mio avviso vanno letti e studiati con grande attenzione, anche solo per la bellezza del linguaggio o la maestosità della visione scenica. [...] Delle persone intervenute alla prima vidi poco, in quanto *Die Bassariden* sono in un solo atto e così non ci fu l'intervallo durante il quale il pubblico usa sfoggiare abiti lunghi, gioielli e *dinner-jackets*. Ma qualcuno almeno c'era? Fu una rappresentazione davvero molto bella. Kerstin Meyer era Agaue, Kostas Paskalis Penteo e Loren Driscoll (il mio "giovane Lord" di Berlino) Dioniso: furono eccellenti. L'immenso coro era quello della Wiener Staatsoper, ineguagliabile; la musica era stata preparata da Walter Hagen-Groll, cogliendo anche le più piccole sfumature. Dopo la rappresentazione ci fu il rinfresco, che per me fu l'occasione di vedere amici appositamente arrivati per questa prima, come Wenzel, i coniugi Hessen d'Assia, i Walton, Fausto, Folker Bohnet. Ero entrato in teatro in compagnia di Ingeborg che indossava un abito spettacolare dell'alta moda romana (per i miei gusti un po' troppo spettacolare); mano nella mano, imperturbabili, avevamo assistito alla rappresentazione. Si era vestita da menade e indossava una specie di pigiama in crêpe de Chine bianco, come allora prescriveva la moda italiana, con i capelli sciolti, a boccoli, che le si rizzavano in testa come nella *Medusa* del Caravaggio; un filo di perle finte alle orecchie che scendevano sul décolleté.

La prima tedesca della messa in scena salisburghese dell'opera *Die Bassariden* ebbe luogo alla Deutsche Oper di Berlino, in data 28 settembre 1966. In quell'occasione era la mamma, Grete, a trovarsi mano nella mano con il figlio maggiore nel palco di Sellner, ma non ho idea se l'opera le sia piaciuta; in mia presenza era piuttosto restia a esprimere un suo parere riguardo alla musica, anche se, in fondo, era molto fiera di me. Come mi raccontano, avrebbe affermato di riconoscere la mia musica alla radio di primo acchito. E, in quelle occasioni, di solito diceva: «Sentite, questa è musica del mio ragazzo».

La mattina dopo la prima rappresentazione a Salisburgo, quando ancora non si era fatto giorno, giocavo con le dita dei miei piedi, non avevo più sonno, ero di buon umore e contento del successo della prima. Insieme ai Walton presi l'aereo per Napoli e per una

settimana mi riposai da loro, a Ischia.

Arrivò così il Natale del 1966. Il camino tirava a dovere, il rifornimento d'acqua era eccellente. Trascorsi quei giorni con Ingeborg, Wenzel e gli amici di Ingeborg, l'editore Calasso e sua moglie, la scrittrice Fleur Jaeggy. Erano quasi finite le feste quando arrivò una telefonata da Berlino: Dohnányi si è ammalato, non può dirigere *Die Bassariden* il 3 gennaio del 1967. Vuole sostituirlo lei? L'unica cosa che le possiamo offrire, comunque, è un *filage* la mattina della rappresentazione. Ci pensai un attimo e accettai. Le festività per il Capodanno a Marino saltano. Invece mi trovo da Wenzel a Berlino, in fretta e furia preparo la partitura per il direttore d'orchestra, e già ci siamo. La mattina, durante il *filage* non sono nemmeno riuscito ad arrivare alla fine, poco dopo l'Intermezzo il tempo era già scaduto. Che avventura! Di questa sera devo inoltre ricordare il fortunato debutto di Edda Moser nel ruolo di Autonoe, un rischio perché non avevamo potuto provare.

Quando a un direttore d'orchestra capita di dover prendere le consegne in questo modo, di solito sono la conoscenza del pezzo (normalmente partecipa alla preparazione) e la grande professionalità ad aiutarlo a superare tutti gli abissi senza difficoltà. Ma uno come me, che mai avrebbe pensato di dover dirigere *Die Bassariden*... Ciò che mi sarà stato d'aiuto è il fatto che io nemmeno sapevo quali fossero gli abissi (per esempio: che cosa succede se ad A, nel momento B, non viene dato l'attacco, oppure se X non guarda quando dovrebbe cogliere il cenno per l'attacco?). Il coro non dava alcun problema, era soprattutto il grandioso Hagen-Groll che lo controllava e gestiva da dietro le quinte. E il miracolo avvenne. Quella sera, dopo il primo quarto d'ora molto nervoso, con tanti gesti troppo ampi e superflui, le pulsazioni a mille, mi calmai e mi dissi che dovevo limitare il più possibile l'attività fisica, facendo solo piccoli movimenti. Diressi seduto per quasi tutto il tempo e così cominciai a divertirmi come se fossi il Barone di Münchhausen durante il suo viaggio verso la luna. Potevo esprimermi con il mio linguaggio. La paura era scomparsa, tutto andava bene, si era dissolta la pesantezza che, di solito, ti tiene incollato a terra. Era come in uno di quei sogni in cui si crede di aver imparato a volare. Mi ricordo che trovai la musica molto bella. Quasi niente era andato storto. L'opera era stata preparata con molta cura, era come se i solisti, il coro e l'orchestra, con grande solidarietà e professionalità, condividessero la mia gioia per questa serata indimenticabile. Comunque, dopo la *fête* presso Klaus Henneberg (oggi scomparso, era allora uno degli assistenti di Sellner) durante la quale, probabilmente, avevo cercato di calmare i nervi con una dose particolarmente forte di tabacco e vino rosso, passai una notte terribile, con difficoltà di respiro, ipertensione, il polso molto accelerato. La serata era ormai terminata, ma dentro di me continuava, andava avanti questo grande avvenimento, quest'emozione forse troppo intensa. Si dovette chiamare un'altra volta il medico, il quale constatò che i valori della pressione, sia quelli minimi sia quelli massimi, erano

Chester Kallman,
W.H. Auden e Hans
Werner Henze



molto al di sopra della norma. Disse che si dovevano prendere determinati provvedimenti per risolvere la situazione in cui mi trovavo, potevo essere in pericolo di vita. Mi vietò di dirigere, divieto che inizialmente rispettai, addirittura con piacere, ma soltanto inizialmente.

Dal 27 agosto [1974, n.d.r.] fisso a Londra per le prove sceniche e orchestrali di *The Bassarids*. L'allestimento si sviluppò in un bellissimo e vecchio padiglione, chiamato Camperdown House, nell'East End, al margine settentrionale della Commercial Road. Dalle grandi finestre della sala prove si vedevano dalla parte opposta della strada, al di là di un traffico rondò stradale, la collina di un cimitero e una chiesetta. Lì si erano insediati alcuni magrissimi e spiritati consumatori abituali di alcol metilico, ogni tanto li si vedeva

Gustav Rudolf Sellner,
Chester Kallman,
W.H. Auden, H. W. Henze
a Salisburgo, 1966



saltellare tra le tombe, condannati a morte da un Dioniso assetato di vendetta. Lì trascorsi, dunque, interi giorni e settimane con i miei cantanti, ballerini e coristi, interrotto solo dalle riunioni con l'orchestra e dalle interviste (per l'*Observer Colour Supplement*, la BBC, il *Times* e, uno dopo l'altro, tutti gli altri giornali londinesi). Il pomeriggio del 2 ottobre, sotto una pioggia torrenziale, mi recai alla Westminster Abbey, dove ascoltai *choir boys* vestiti di lilla cantare in latino una Messa di Haydn per W.H. Auden. Le preghiere e la predica trattavano dei peccatori, dei loro peccati, dei loro vizi e della relativa remissione. Partecipai anche alla successiva inaugurazione di una lapide commemorativa presso il *poet's corner*. Vidi anche Chester Kallman, ma solo da lontano, nella cerchia della parentela di Auden. Ben presto dovetti tornare in teatro per le prove. Fausto e io avevamo preso un appartamento in Grosvenor Street, Mayfair, di cui in realtà approfittavo solo la sera e i giorni festivi: il mio doppio impegno come regista e direttore portava con sé anche

questo. Ma la concretezza e precisione inglesi, la professionalità di collaboratori, artisti e tecnici, insomma tutto insieme fece sì che io, smunto e come raggrinzito, al termine della prima, la sera del 10 ottobre 1974, potei salire con passo da vincitore sul palcoscenico del Teatro Nazionale esaurito, per ringraziare felice, e non senza orgoglio, i cantanti: Katherine Pring (Agaue), Josephine Barstow (Autonoe), Gregory Dempsey (Dionysos, lo straniero), Norman Wel-sby (Pentheus), Anne Collins (Beroe) e lo *chef* del teatro, Lord George Harewood, che poi ci ricompensò tutti con un meraviglioso *souper* a casa sua e con un discorso affettuoso.

[...] La sera della quarta rappresentazione di *The Bassarids* (il 31 ottobre 1974), poco prima dell'inizio (avevo già preso posto nella fossa dell'orchestra e aspettavo la mia luce d'inizio: avremmo dovuto cominciare già da qualche minuto...), mi pregarono di recarmi sul palcoscenico dove fui presentato a un comitato di sciopero costituito da tre persone: mi venne comunicato che i tecnici avevano incrociato le braccia in solidarietà con le officine, le cui richieste di aumento per l'indennità di lavoro straordinario non erano state, o non ancora, esaudite. Chiesi una sigaretta e con i responsabili della rappresentazione riflettemmo se dovessimo andare in scena senza l'ausilio tecnico, con le luci di lavoro e senza cambi di scena, oppure no. Intanto, attraverso il sipario, sentivamo crescere di intensità il brusio di sottofondo della sala. Decidemmo di tentare e ci riuscì fino all'Intermezzo, il primo cambio di scena: le quinte vennero ancora fatte scendere, ma non c'era nessuno che potesse e volesse sorreggerle e montarle al pavimento del palcoscenico: a questo punto si chiuse il sipario e s'accesero le luci in sala. Si alzarono nuove grida di protesta, questa volta più alte e polifoniche di prima, mentre il teatro lentamente si vuotava. Non andai a casa ma a una festa, programmata da tempo, con i cantanti e i collaboratori, la cui serenità ci distolse temporaneamente dallo choc e dalla delusione. Solo nei giorni seguenti si poté misurare – non da ultimo a partire dalle reazioni pubbliche – la dimensione della sciagura.