

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

LVIII - 2023

SIIdM

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA
Periodico della Società Italiana di Musicologia
Fondata nel 1966

Direttore

Marco Mangani (Università degli Studi di Firenze)

Comitato scientifico

Livio Aragona (Conservatorio di Musica di Milano), *segretario coordinatore*

Alessandro Bratus (Università degli Studi di Pavia)

Enrico Careri (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Paolo Dal Molin (Università degli Studi di Cagliari)

Renato Meucci (Conservatorio di Musica di Novara)

Luisa Nardini (University of Texas, Austin)

Consulenti / Advisors

Virgilio Bernardoni (Università degli Studi di Bergamo)

Daniel Brandenburg (Universität Bayreuth)

Thomas D. Brothers (Duke University, Durham)

Mauro Calcagno (University of Pennsylvania, Philadelphia)

Michele Calella (Universität Wien)

Stefano Castelvechi (University of Cambridge)

Damien Colas (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris)

Pascal Decroupet (Université Nice Sophia Antipolis)

Norbert Dubowy (Goethe-Universität, Frankfurt am Main)

Anselm Gerhard (Universität Bern)

†Philip Gossett (University of Chicago)

Arnold Jacobshagen (Hochschule für Musik und Tanz Köln)

Germán Labrador (Universidad Autónoma de Madrid)

Ulrich Mosch (Université de Genève)

† Fiamma Nicolodi (Università degli Studi di Firenze)

Friedemann Sallis (University of Calgary)

Herbert Seifert (Universität Wien)

Neal Zaslaw (Cornell University, Ithaca)

Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

Redazione

Camilla Passigli

In copertina: Auguste-Xavier Leprince, *Le marchand de chansons*, 1825.

Marsiglia, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

SIdM – SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

c/o Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Largo Luciano Berio 3 - 00196 Roma

<http://www.sidm.it>

ISSN 0035-6867

ISBN 978-88-946-5324-3

SOMMARIO

Saggi

- ILARIA SAINATO
Il manoscritto L.V.29 della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena
e la tradizione coreutica quattrocentesca 5
- RICCARDO PINTUS
Un caso di rielaborazione nel XVI secolo:
il *Missarum cum quinque vocibus liber primus* di Giulio Belli 25
- FRANCESCO FONTANELLI
Franz Liszt da *Harmonies poétiques et religieuses* a *Pensée des Morts* (1833-53):
la trama intertestuale e il romanzo di formazione 51
- DANIELA TORTORA
La (ri)nascita dei *Giusti* nell'«opera della felicità»:
intorno alla genesi del *Settimo Concerto* di Petrassi 109
- FEDERICA MARSICO
Raccontare l'alterità: la prospettiva omosociale di Hans Werner Henze 163

Interventi

- DANIEL BRANDENBURG
L'epistolario di Franz e Marianne Pirker: vita d'arte di due operisti
del Settecento 183

Recensioni

- PETER WHITNEY URQUHART, *Sound and Sense in Franco-Flemish Music
of the Renaissance: Sharps, Flats, and the Problem of 'Musica Ficta'*
(Stefano Mengozzi) 193
- SAVERIO FRANCHI, *Annali della stampa musicale romana
dei secoli XVI-XVIII*, a cura di Orietta Sartori (Francesco Passadore) 198
- Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Dritter Teil:
Frankreich, Belgien und Italien*, a cura di Stefan Keym (Rosa Cafiero) 202

MARIA ROSA DE LUCA, <i>Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini</i> (Alessandro Roccatagliati)	205
ELENA OLIVA, <i>L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890). Esordi, sistema produttivo e ricezione</i> (Anna Tedesco)	211
SILVIO PAOLINI MERLO, <i>L'incognita Primo Riccitelli. Lo stato attuale degli studi sull'opera e sul lascito artistico</i> (Antonio Caroccia)	213
NICOLÒ PALAZZETTI, <i>Béla Bartók in Italy. The Politics of Myth-Making</i> (Maria Grazia Sità)	216
Autori e collaboratori	221
Libri ricevuti	225

Raccontare l'alterità: la prospettiva omosociale di Hans Werner Henze

FEDERICA MARSICO

Il contenuto semantico del testo cantato e il portato espressivo della musica, unitamente alla messinscena, rendono l'opera un terreno assai fertile per la costruzione di un dialogo tra l'autore e lo spettatore. Il teatro lirico, infatti, ha offerto a numerosi compositori lo spazio per raccontare aspetti dell'umanità che, nel mondo reale, vengono marginalizzati dalla cultura dominante o addirittura costituiscono un tabù. Sulle scene teatrali tali aspetti possono essere più liberamente narrati, perché mediati dal filtro della finzione drammatica. Non è un caso che l'analisi delle partiture operistiche abbia costituito il campo di studio in cui Philip Brett sperimentò l'approccio *queer* alla ricerca musicologica.¹ Dopo di lui, numerosi studiosi hanno sviluppato questo orientamento su più fronti,² maturando anche una riflessione metodologica nel nostro contesto nazionale.³

Molte sono le opere di Hans Werner Henze (1926-2012), uno dei compositori più acclamati della seconda metà del Novecento, che raccontano la condizione di chi, divergendo dai comportamenti socialmente normativi, occupa una posizione di alterità rispetto a un *modus vivendi* condiviso dai gruppi dominanti.⁴ Interrogarsi su quanto ciò abbia anche a che fare con

1. Per una silloge degli scritti più significativi dello studioso cfr. PHILIP BRETT, *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays*, a cura di George E. Haggerty, Berkeley, University of California Press, 2006.

2. Per una panoramica degli studi, aggiornata al 2000, cfr. DAVIDE DAOLMI – EMANUELE SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare»: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica, «Il saggiautore musicale» 7/1, 2000, pp. 137-178. Per uno sguardo comprendente anche gli studi in chiave femminista cfr. HEATHER HADLOCK, *Opera and Gender Studies*, in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, a cura di Nicholas Till, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 257-275.

3. Cfr. FEDERICA MARSICO, *Opera e queer musicology: appunti per un approccio metodologico*, «Musica/Realtà» 41/123, 2020, pp. 165-195.

4. Sulla figura e la produzione del compositore cfr. *Im Laufe der Zeit: Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, Atti del convegno (Frankfurt am Main, Alte Oper, 8-9 settembre 2001), a cura di Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz, Schott, 2002; *Hans Werner Henze: Komponist der Gegenwart*, a cura di Michael Kerstan e Clemens Wolken, Berlin, Henschel, 2006; JENS

il vissuto biografico del musicista rimanda all'annosa questione sulla liceità o meno di leggere nel prodotto artistico l'espressione di istanze individuali dell'autore.⁵ Henze, omosessuale, visse la sua adolescenza durante il regime nazista, che inasprì il paragrafo 175 del codice penale tedesco, ovvero la legge discriminatoria contro l'omosessualità.⁶ Dopo la deportazione di migliaia di tedeschi gay nei campi di concentramento,⁷ l'omofobia rimase assai diffusa nella Germania degli anni Cinquanta (la penalizzazione dell'omosessualità restò in vigore nella Germania Ovest fino al 1969⁸ e nell'Est fino al 1968).⁹ Avendo vissuto sulla propria pelle gli effetti di una denuncia contro di sé e il proprio compagno alla fine degli anni Quaranta,¹⁰ Henze si trasferì definitivamente in Italia nel 1953 anche perché nel nostro Paese era assente una normativa esplicitamente discriminatoria.

ROSTECK, *Hans Werner Henze: Rosen und Revolutionen: Die Biographie*, Berlin, Propyläen, 2009; *Hans Werner Henze und seine Zeit*, a cura di Norbert Abels ed Elisabeth Schmierer, Laaber, Laaber, 2013; PETER PETERSEN, *Hans Werner Henze: Ein Handbuch*, München, Text + Kritik, 2022.

5. Per l'autobiografia dell'artista cfr. HANS WERNER HENZE, *Reiselieder mit böhmischen Quinten: Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001 (trad. it.: *Canti di viaggio. Una vita*, trad. di Lidia Bramani, Claudia Marinelli e Giuseppe Cospito, a cura di Gastón Fournier-Facio, Michael Kerstan ed Elena Minetti, Milano, il Saggiatore, 2016²); INGEBORG BACHMANN – HANS WERNER HENZE, *Briefe einer Freundschaft*, a cura di Hans Höller, München, Piper, 2004 (trad. it.: *Lettere da un'amizizia*, trad. di Francesco Maione, Torino, EDT, 2008).

6. Cfr. ROBERT G. MOELLER, *The Regulation of Male Homosexuality in Postwar East and West Germany: An Introduction*, «Feminist Studies» 36/3, 2010, pp. 521-527: 524.

7. Cfr. *Homosexualität in der NS-Zeit: Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung*, a cura di Günter Grau, con un saggio di Claudia Schoppmann, Frankfurt am Main, Fischer, 2004; *Homosexuelle im Nationalsozialismus: Neue Forschungsperspektiven zu Lebenssituationen von lesbischen, schwulen, bi-, trans- und intersexuellen Menschen 1933 bis 1945*, a cura di Michael Schwartz, München, De Gruyter, 2014. Per alcune interviste a sopravvissuti all'eccidio nazista cfr. ROB EPSTEIN – JEFFREY FRIEDMAN, *Paragraph 175*, Dolmen Home Video, 2004.

8. Cfr. ROBERT G. MOELLER, *Private Acts, Public Anxieties, and the Fight to Decriminalize Male Homosexuality in West Germany*, «Feminist Studies» 36/3, 2010, pp. 528-552.

9. Cfr. JENNIFER V. EVANS, *Decriminalization, Seduction, and 'Unnatural Desire' in East Germany*, «Feminist Studies» 36/3, 2010, pp. 553-577.

10. HANS WERNER HENZE, *Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein: Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement (1980)* [intervista con Hubert Kolland], in ID., *Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1984*, a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1984, pp. 300-331: 323 (trad. it.: *La difficoltà di essere un compositore nella Repubblica Federale: la Nuova Musica tra isolamento e impegno*, in *In nessun tempo. Hans Werner Henze. Diari, saggi e interviste*, a cura di Riccardo Panfilì e Clemens Wolken, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, pp. 127-152: 146).

Oltre a questa condizione di marginalità dovuta al suo orientamento sessuale,¹¹ Henze occupava la posizione di un artista *outsider* perché aveva abbracciato un linguaggio musicale lontano dalle sperimentazioni dei compositori riconosciuti come gli innovatori *par excellence*, pur avendo frequentato con entusiasmo le prime edizioni dei *Ferienkurse* di Darmstadt.¹² Cercando di affermare la propria personalità di musicista soprattutto nel teatro lirico, genere grazie al quale ottenne numerosi successi presso il grande pubblico sin dall'immediato dopoguerra, Henze potrebbe aver ravvisato nell'opera la possibilità di rendere lo spettatore partecipe della sua prospettiva sul tema delle identità marginalizzate, a lui caro anche per ragioni biografiche.

Alcuni studi sulle sue opere hanno già messo in luce la rappresentazione dell'antinormatività rispetto a uno dei binarismi che più rigidamente regolano i comportamenti sociali, ovvero quello relativo al genere.¹³ Essi

11. Sulla condizione di compositore omosessuale cfr. HENZE, *Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein* cit., pp. 322-323; DAVIDE DAOLMI, *Henze ovvero della coerenza* [intervista al compositore], «Babilonia» 89, 1991, pp. 42-44 (poi in *In nessun tempo* cit., pp. 163-168).

12. Sulla posizione di Henze rispetto ai *Ferienkurse* cfr. HANS WERNER HENZE, *Neue Musik*, in *Musik und Politik* cit., pp. 29-30; ID., *Die Gründerjahre*, *ivi*, pp. 32-33; INGE KOVÁCS, *Neue Musik abseits der Avantgarde? Zwei Fallbeispiele*, in *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966: Geschichte und Dokumentation*, 4 voll., a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser, con la collaborazione di Pascal Decroupet, Inge Kovács, Andreas Meyer e Wilhelm Schlüter, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, II, pp. 13-61; FEDERICA MARSICO, *Introduzione a H.W. Henze: dagli esordi all'impegno politico*, «Rassegna musicale Curci» 71/3, 2018, pp. 25-33.

13. Per questa prospettiva d'indagine cfr. (in ordine alfabetico): KYLE C. KAPLAN, *Comparing Notes: Opera, Decadence, and the Mirage of Identity*, in ID., *The Aesthetic and Intimate Commitments of Hans Werner Henze's Neapolitan Years (1955-1961)*, tesi di dottorato, Evanston, Northwestern University, 2021, pp. 175-238; MICHAEL KERSTAN, *Homosexuelle Spuren im Œuvre Hans Werner Henzes*, in *Musik und Homosexualitäten: Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018*, a cura di Kadja Grönke e Michael Zywiets, Hamburg, Textem, 2021, pp. 191-208; FEDERICA MARSICO, *Il poeta e la sua elegia del desiderio inappagato*, «La Fenice prima dell'opera» 4 [su *Elegy for Young Lovers*], 2014, pp. 11-30; EAD., «*Boulevard Solitude*» di Hans Werner Henze: una lettura intertestuale del libretto, «Rassegna musicale Curci» 67/3, 2014, pp. 37-43; EAD., *Il conflitto fra sogno e realtà in «Der Prinz von Homburg» di Hans Werner Henze*, in *Conflitti*, a cura di Nadia Amendola, Rocco Bochicchio, Valeria Ducatelli, Caterina Lidano, Giacomo Sciommeri, 2 voll., Roma, UniversItalia, 2017, II: pp. 137-147; EAD., *A Queer Approach to the Classical Myth of Phaedra in Music*, «Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ» 34/3, 2017, pp. 7-28; EAD., *Introduzione a H.W. Henze* cit.; EAD., *La seduzione queer di Fedra. Il mito secondo Britten, Bussotti e Henze*, Roma, Aracne, 2020; EAD., *The Expression of Queerness in Hans Werner Henze's Music*, in *Queer Music Theory*, a cura di Gavin Lee, Oxford, Oxford University Press, in corso di stampa; NINA NOESKE, *Klang(farbe) als Genderperformance: Anmerkungen zum Musiktheater nach*

hanno inoltre evidenziato l'impiego dell'intertestualità come strategia per riferirsi, in maniera perlopiù celata, al tema dell'antinormatività di genere.¹⁴ Non si è invece ancora adottato il concetto di omosocialità per interpretare la drammatizzazione dello stesso tema nelle opere dell'artista. Teorizzato da Eve Kosofsky Sedgwick, una delle fondatrici degli studi *queer*,¹⁵ il concetto si riferisce al legame desessualizzato fra individui dello stesso sesso.¹⁶ In questo studio intendo dimostrare che il riferimento all'omosocialità nelle opere di Henze rimanda al travalicamento delle limitazioni dettate dal modello patriarcale ai legami tra due maschi¹⁷ e porta con sé il rifiuto delle norme sociali che irretiscono i rapporti tra gli individui, da una parte, e l'apertura nei confronti delle relazioni che da quelle norme sono giudicate non canoniche, dall'altra.

A questo proposito, tra le partiture operistiche di Henze, due in particolare offrono vari spunti di riflessione. In *Boulevard Solitude* (Hannover, Landestheater, 1952) e *Phaedra* (Berlino, Staatsoper Unter den Linden, 2007) i ruoli vocali e la scrittura musicale risultano impiegati, a più riprese, con il fine di connotare le relazioni di carattere omosociale che vedono coinvolto il protagonista maschile. In entrambe le opere sono riscontrabili episodi

1945, in *Gattung. Gender. Gesang: Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, a cura di Antje Tumat e Michael Zywietz, Hannover, Wehrhahn, 2019 (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender, 6), pp. 133-143; KLAUS OEHL, «Die Geige pfeift ihm ein Liedchen nach»: Hans Werner Henzes Klarinettenkonzert «Le Miracle de la Rose» nach Jean Genet als homosexuelles Schlüsselwerk, in *Musik und Homosexualitäten* cit., pp. 223-240; ALBRECHT PUHL-MANN, *Zerrissen und Zerreißungsmächtig: Zur Aktualität der «Bassariden» von Hans Werner Henze*, in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, a cura di Constantin Floros, Hans Joachim Marx e Peter Petersen, Laaber, Laaber, 1988 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 10), pp. 205-213; ANTIJE TUMAT, «Die Zerstörung des Begriffs vom klassischen Helden»: Männerbilder in Henzes frühen Opern bis 1966, in *Gattung. Gender. Gesang* cit., pp. 117-132; EAD., *Biographie und Werk: Henzes «Bassariden»*, in *Musik und Homosexualitäten* cit., pp. 209-221.

14. MARSICO, *Il poeta e la sua elegia del desiderio inappagato* cit.; EAD., «Boulevard Solitude» di Hans Werner Henze cit.; EAD., *Opera e queer musicology* cit.

15. Cfr. EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985; EAD., *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990 (trad. it.: *Stanze private: epistemologia e politica della sessualità*, trad. di Federico Zappino, Roma, Carocci, 2011); EAD., *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993.

16. KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men* cit. Sul concetto di omosocialità cfr. anche RAFAELLA FERRERO CAMOLETTO – CHIARA BERTONE, *Tra uomini: indagare l'omosocialità per orientarsi nelle trasformazioni del maschile / Between Men: Exploring the Transformations of Masculinity through Homosociality*, «AG About Gender» 6/11, 2017, pp. 45-73.

17. Cfr. KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men* cit., p. 25.

in cui la musica, contribuendo a porre in evidenza tali relazioni, rafforza la rappresentazione del protagonista come un individuo che diverge dal binarismo ‘maschile vs femminile’. Obiettivo di questo studio è esaminare le modalità attraverso cui la partitura pone in evidenza tali legami in ciascuno dei due titoli, impiegando il concetto di omosocialità come strumento euristico nel corso dell’indagine, al fine di portare alla luce un livello di significato della drammaturgia che è veicolato specificamente dalla musica.

Omosocialità ‘en travesti’ in Phaedra.

In *Phaedra*, «Konzertoper» in due atti su un libretto di Christian Lehnert ispirato al mito di Fedra,¹⁸ l’omosocialità emerge nell’ambito di una delle relazioni centrali nella vicenda. Ippolito, figliastro della regina cretese e coprotagonista dell’opera, è un misogino profondamente legato ad Artemide. Sebbene l’affinità fra il giovane e la dea cacciatrice sia un elemento già presente nel mito, in cui si manifesta nella condivisa castità e nella comune dedizione alla vita silvestre e all’arte venatoria, nell’opera essa travalica la semplice devozione religiosa e acquista i caratteri di una relazione più profonda.

Alcuni passi del libretto e della partitura enfatizzano questo aspetto del dramma. Nel primo ‘a solo’ di Ippolito, che costituisce il primo pezzo solistico dell’opera (scena 2 *Waldrand*, episodio *Schatten*),¹⁹ il giovane si addentra nel bosco per la caccia, percependo di essere accompagnato dagli occhi protettivi di Artemide.²⁰ L’orchestra descrive lo sguardo onni-

18. Le fonti del libretto sono plurime e comprendono: *Ippolito* di Euripide, *Eneide* di Virgilio, *Le metamorfosi* e *Fasti* di Ovidio, *Phèdre* di Jean Racine, *Fedra* di Gabriele D’Annunzio e *The Golden Bough* di James George Frazer. Sulla genesi dell’opera cfr. HANS WERNER HENZE, *Phaedra: Ein Tagebuch*, in collaborazione con Christian Lehnert, Berlin, Wagenbach, 2007 (trad. it.: *Phaedra*, in *In nessun tempo* cit., pp. 3-26). Sull’opera, inoltre, cfr. PETER PETERSEN, «Phaedra» von Hans Werner Henze, in «Phaedra: Konzertoper in zwei Akten», *Text von Christian Lehnert, Musik von Hans Werner Henze*, programma di sala, Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 2007, pp. 7-19; MICHAEL KERSTAN, *Mito antico, sentimenti moderni: la «Fedra» di Hans Werner Henze e Christian Lehnert sul palcoscenico fiorentino*, in «Phaedra» di Hans Werner Henze, programma di sala, Firenze-Bologna, Maggio Musicale Fiorentino-Pendragon, 2008, pp. 56-57; FEDERICA MARSICO, «Phaedra» di Hans Werner Henze, in *Dizionario dell’opera*, a cura di Piero Gelli, ed. aggiornata da Filippo Poletti, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2018, pp. 1678-1682; EAD., *La seduzione queer di Fedra* cit., pp. 201-232.

19. Ciascun atto dell’opera è suddiviso in scene ed episodi aventi ognuno un proprio titolo.

20. «HIPPOLYT | Ich trete in die Schatten der Akazienbäume | [...] | Ich laufe über das Gras und spüre die Blicke | der Göttin mir folgen, sie schaut mich an | von allen Seiten, und ich taste mich langsam vorwärts». Questa e le successive citazioni dal libretto sono

presente della dea attraverso un tema affidato a quattro strumenti solisti (sassofono contralto, corno inglese, corno e trombone) che – pur se con grande libertà nel trattamento imitativo – ‘si inseguono’ in stile fugato (bb. 11, e segg.).²¹ Nel terzo episodio della stessa scena (*Aphrodite, das Gurren der Tauben*), Ippolito attraversa il bosco mentre Afrodite dichiara di aver iniettato a Fedra il proprio desiderio per il figliastro al fine di vendicarsi sul giovane, dedito a venerare esclusivamente il nume rivale. La risolutezza con cui egli afferma di volersi votare al culto della ‘sua’ dea si esprime nel vigore degli ostinati ritmici impiegati nell’accompagnamento orchestrale (bb. 32₁ e segg.).

Nella terza scena, ambientata nel bosco sacro ad Artemide (scena 3 *Dickicht*), Fedra si dichiara a Ippolito addormentato su una roccia (episodio *Hörst du mein Flüstern?*). Quando questi rifiuta vigorosamente le profferte amorose della matrigna, la sua reazione è l’esito di un’energica esortazione a fuggire da parte di Artemide (bb. 49₁₋₁₂).²² L’assenza di qualsiasi forma di coinvolgimento emotivo di Ippolito nei confronti di Fedra è sottolineata dallo *Sprechgesang*, mentre l’accompagnamento orchestrale fa eco al suo disdegno mediante un fitto impiego delle percussioni ed energici accordi del pianoforte (bb. 51₁₋₁₁).²³ La voce del giovane riconquista un tono cantabile quando, dopo aver allontanato risolutamente Fedra, egli si definisce sensibile solo al fremito del suo arco (bb. 53₁-54₆),²⁴ riaffermando così la sua devozione ad Artemide.

Il legame tra Ippolito e la dea, sottolineato a più riprese nelle prime scene dell’atto, si palesa ulteriormente nell’ultima (scena 5 *Tod des Hippolyt*). Gravemente ferito a causa della vendetta di Teseo per mano di Poseidone, Ippolito entra barcollante e stramazza al suolo. A sorreggere amorevol-

tratte da *Phaedra: Konzertoper in zwei Akten*, programma di sala cit., pp. 65-72, d’ora in avanti indicato con *Phaedra-libretto*; per la presente citazione cfr. p. 66.

21. I riferimenti alla partitura, tratti da HANS WERNER HENZE, *Phaedra: Konzertoper in zwei Akten*, London, Chester Music, 2008, sono dati mediante la cifra di chiamata e un numero in pedice, indicante le battute che precedono o seguono.

22. «ARTEMIS (*tritt zu Hippolyt*) | Flich, diese Worte werden dich löschen | wie die Meereswellen die Linien im Sand, | flich, du wirst deinem Namen | in ihrem Mund nicht entkommen» (*Phaedra-libretto*, p. 67).

23. Si tenga conto che, nell’organico orchestrale dell’opera, i fiati e le percussioni prevalgono nettamente sugli archi e che è previsto anche l’impiego del *bruitage* (un CD è allegato alla partitura).

24. «HIPPOLYT | Ich fühle die glatte Biegung meines Bogens, | den geschliffenen Stein am Speer. Ich spüre | das Zittern der Sehne, sonst nichts» (*Phaedra-libretto*, p. 68).

mente fra le proprie braccia il suo cadavere, «come in una pietà»,²⁵ è nuovamente Artemide. Ed è ancora la dea che, nel secondo atto, riveste un ruolo determinante nella rinascita di Ippolito a nuova vita. Lo cura con erbe medicamentose nel proprio santuario a Nemi (scena 1 *Erinnrest du dich daran, wer du warst?*, episodio *Die Heilung*) e lo aiuta a respirare per mezzo di una maschera, esprimendo nei suoi confronti un vero e proprio desiderio di possesso (esempio 1).²⁶ Dopo aver ribattezzato Ippolito, immemore del suo passato, con il nome di Virbio,²⁷ lo rinchiude in una gabbia per tenerlo sempre presso di sé (episodio *Der Käfig*) e si dice soddisfatta della ‘sua’ creazione.²⁸

Sebbene Ippolito entri temporaneamente in collisione con Artemide nel seguito del secondo atto, la sua relazione con quest’ultima continua a costituire il punto di riferimento della sua esistenza. Prigioniero della dea, che non vuole sottrarlo al proprio controllo e lo nasconde in una grotta (scena 2 *Wann haben dir die Toten, Hippolyt?*, episodio *Das Gewitter*), si descrive come un uccello impaurito che ha perduto il suo stormo (episodio *Allein*).²⁹ Trovandosi, poi, nel più profondo smarrimento, ancora confuso sulla sua identità, si rivolge nuovamente ad Artemide per trovare conforto (esempio 2).³⁰ Infine, sebbene prima dell’epilogo rifiuti di sottomettersi ai voleri divini (scena 3 *Die Höhle*, episodio *Beben*),³¹ nell’ultima scena egli consolida il legame con la dea, divenendo una divinità vergine e protettrice delle selve e della caccia al pari di lei (scena 4 *König des Wälder*).

Il processo di emancipazione e di scoperta di sé che Ippolito vive nel corso della vicenda vede la figura di Artemide onnipresente al suo fianco. La dea, inoltre, gioca un ruolo fondamentale nell’assunzione da parte di Ippolito di una natura divina. Nel mito, entrambi i personaggi incarnano caratteri non normativi rispetto al binarismo di genere (un uomo misogino

25. «(Artemis hält den toten Hippolyt wie auf einem Vesperbild in den Armen)» (HENZE, *Phaedra* cit., p. 132). Questa indicazione è assente nel libretto.

26. «ARTEMIS | Du atmest meinen Atem. | Ich will dich bei mir haben, wo immer ich bin» (*Phaedra*-libretto, p. 69).

27. «ARTEMIS | Virbius soll von heute an dein Name sein» (*ibidem*).

28. «ARTEMIS | «Ein gelungener Körper... Mein Virbius! | Du wirst wissen, wer du bist, | wenn du mich ansiehst» (*ivi*, p. 70).

29. «HIPPOLYT | Bin ich ein Vogel, der seinen Schwarm | verloren hat | und nun allein rastet vom Flug?» (*ibidem*).

30. «HIPPOLYT | Ich zittere in deiner Hand, Artemis, und fliege nicht mehr fort» (*ibidem*).

31. «HIPPOLYT | Leben! | Nicht als Machwerk einer Göttin, | kein Schattenwurf fremden Begehrens!» (*ivi*, p. 71).

147

Ob. I

a tempo

rit.

Hip.

p

Ich - te - re in dei - ner Hand, Ar - te - mis, und flie - ge nicht mehr fort.

ESEMPIO 2. Henze, *Phaedra*, 130 © Chester Music, London – Tutti i diritti riservati

e una dea guerriera); in aggiunta a ciò, nell'opera la loro relazione si connota di omosocialità grazie alle voci. Il ruolo di Ippolito è affidato a un tenore e quello della dea a un controtenore (Axel Köhler nella *première*).³² Lo spettatore, perciò, ascolta l'interazione tra due voci provenienti entrambe da corpi maschili, uno dei quali interpreta la parte di una dea tradizionalmente rappresentata con fattezze maschiline. L'omosocialità, peraltro, non è estranea al personaggio mitologico di Artemide, sebbene declinata al femminile. Nelle *Metamorfosi*, Ovidio vi fa cenno a proposito delle ninfe del seguito della dea, sulle quali quest'ultima esercita un forte potere di seduzione, al punto che Zeus riesce a sedurne una, Callisto, assumendo i panni del nume.³³

Alla luce della profonda affinità tra Ippolito e la dea, che emerge nel corso dell'opera, la scelta del ruolo controtenorile risulta l'elemento chiave per connotare il loro legame in prospettiva omosociale e rafforzare la rappresentazione dell'alterità di Ippolito rispetto al rigido binarismo di genere 'maschile *vs* femminile'. Già nel mito euripideo, la castità, l'amore per la vita silvestre e la dedizione all'arte venatoria, che accomunano il giovane ad Artemide, sono le manifestazioni del suo implicito rifiuto della componente procreativa della sessualità e, di conseguenza, di un'organizzazione sociale imperniata sulla riproduzione biologica.³⁴ Nell'opera, Henze accoglie questa prospettiva sulla figura di Ippolito e la sviluppa ulteriormente nella direzione di un individuo che trova nell'omosocialità lo spazio per la scoperta ed espressione del sé. Poiché il carattere omosociale della sua relazione con Artemide viene veicolato esclusivamente attraverso i ruoli vocali, esso si rivela solo a un ascoltatore musicalmente colto e che, allo stesso tempo, sia in grado di cogliere il portato omosociale di quei ruoli. In altre parole, Henze crea un livello di significato drammaturgico di natura specificamente musicale rivolto a una porzione del pubblico capace non

32. Solo nell'ultima scena del primo atto Artemide canta nel registro tenorile, passando a quello di controtenore nelle sezioni in discorso diretto. In una bozza del testo della scena, dattiloscritta e conservata nel Fondo "Hans Werner Henze" della Paul Sacher Stiftung di Basilea (microfilm 598, immagine 0817), tali sezioni sono distinte mediante dei riquadri, che si riferiscono verosimilmente alla differenziazione vocale.

33. OVIDIO, *Opere*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1999-2000, II: *Le metamorfosi*, trad. it. di Guido Paduano, commento di Luigi Galasso, pp. 72-75. L'episodio costituisce il soggetto della *Calisto* di Francesco Cavalli su un libretto di Giovanni Faustini.

34. Cfr. ODDONE LONGO, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, in *Atti delle Giornate di studio su Fedra* (Torino, 7-9 maggio 1984), a cura di Renato Uglione, Torino, Regione Piemonte, 1985, pp. 79-96.

solo di distinguere un ruolo controtenorile da una voce femminile, ma anche edotta rispetto al concetto di omosocialità e quindi scevra dei tabù relativi ai legami tra individui dello stesso sesso.

*Empatia omosociale in Boulevard Solitude.*³⁵

Quando Henze scrisse *Phaedra*, agli inizi del nuovo millennio, era già da tempo un compositore celebrato nell'alveo dei protagonisti indiscussi del teatro lirico del secondo Novecento. Il suo primo successo operistico, *Boulevard Solitude*, risale a oltre cinquant'anni prima.³⁶ Anche in questo «Lyrisches Drama in sieben Bildern» il tema dell'omosocialità è velatamente presente, ma viene declinato in maniera assai differente rispetto al titolo della maturità.

Su un libretto di Grete Weil e uno scenario di Walter Jockisch, *Boulevard Solitude* è un adattamento dell'*Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* di Antoine François Prévost (1731), romanzo portato più volte alla ribalta sulle scene operistiche. La vicenda è ambientata a Parigi negli anni Cinquanta e vede protagonisti Manon (soprano), *femme fatale* complice dei misfatti del fratello mezzano Lescaut, e Armand Des Grieux (tenore), uno studente perduto innamorado di lei nonostante i continui tradimenti. Quest'ultimo, che nel romanzo è succubo di Manon ma si mostra complessivamente risoluto, nell'opera di Henze assume i caratteri di un uomo che non ha nulla di virile e la cui debolezza d'animo lo colloca agli antipodi dello stereotipo del maschio dominante. Recentemente sono stati portati alla luce alcuni elementi del libretto che, attraverso l'intertestualità, rimandano all'immaginario collettivo omosessuale (tra cui i riferimenti alle icone gay di Orfeo e San Sebastiano e al romanzo *Notre-Dame-des-Fleurs* di Jean

35. Questo paragrafo sviluppa alcune idee originariamente maturate nella mia tesi di laurea magistrale *Hans Werner Henze sulle scene liriche: da «Boulevard Solitude» a «Elegy for Young Lovers»*, Cremona, Università degli studi di Pavia, 2012.

36. Sull'opera cfr. (in ordine cronologico): HARALD GOERTZ, *Die Metamorphosen der Manon*, in *Der Komponist Hans Werner Henze*, a cura di Dieter Rexroth, Mainz, Schott, 1986, pp. 90-99; HANS-JOACHIM WAGNER, *Studie zu «Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in 7 Bildern» von Hans Werner Henze*, Regensburg, Bosse, 1988 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 154); HANS-GERD WINTER, *Liebesdiskurse in den Libretti von Grete Weil und Ingeborg Bachmann*, in *Hans Werner Henze: die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (28. bis 30. Juni 2001)*, a cura di Peter Petersen, Frankfurt am Main, Lang, 2003 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 20), pp. 41-55; MATTHIAS BRZOSKA, *Von «Manon Lescaut» zu «Boulevard Solitude». Dramaturgie eines Sittenromans auf der Opernbühne*, in *Hans Werner Henze und seine Zeit* cit., pp. 64-74; MARSICO, «Boulevard Solitude» di Hans Werner Henze cit.; EAD., *Opera e queer musicology* cit.

Genet).³⁷ Sulla base di tali aspetti, l'intervento delle voci bianche nel finale della vicenda – l'unica presenza di un *Kinderchor* nell'opera – è stato letto come un invito, in codice, rivolto ad Armand affinché egli, sulla scorta di Orfeo, cerchi nell'amore omosessuale la consolazione delle pene causate da Manon.³⁸ In questa sede si intende proporre, invece, una lettura degli interventi del coro di voci adulte, che canta esclusivamente nei quadri quarto e quinto, come caratterizzanti un clima di 'empatia omosociale'. L'analisi di alcuni momenti di maggiore smarrimento del protagonista, incerto sul destino della sua relazione con Manon, chiarirà la prospettiva ermeneutica.

Il quarto quadro è ambientato nella biblioteca universitaria della Sorbona, dove Armand ha ripreso gli studi dopo essere stato tradito da Manon. Il giovane non riesce a scacciare dalla mente il pensiero dell'amata, nonostante l'amico Francis (baritono) tenti di dissuaderlo dall'intenzione di riconciliarsi con lei. Sopraggiunge inaspettatamente Manon, che riesce nuovamente a sedurre Armand. Per l'intera durata del quadro, nella biblioteca sono presenti alcuni studenti e studentesse. I primi (tenori e bassi) intonano due celebri carmi composti da Catullo per l'amata Lesbia, che impongono una figura di paragone fra le coppie d'amanti. Catullo e Armand cedono entrambi al fascino di una donna maliarda ma fedifraga e sono sempre pronti a riconciliarsi con lei. D'altro canto, il comportamento di Manon è fonte di continua sofferenza per Armand, come quello di Lesbia nei riguardi del Catullo.

Riprendendo la tradizione del concertato operistico, Henze concepisce il quadro come un numero unico, intitolato *Ensemble* (n. 12).³⁹ Esso è composto da diverse sezioni, in cui il coro maschile è sempre presente, mentre i solisti ora intervengono in dialogo – Armand (A) con Francis (F), poi con Manon (M) –, ora tacciono. La tabella 1 sintetizza la struttura del pezzo.⁴⁰

In apertura del quadro (12.a), Armand e Francis sono immersi nella lettura, seduti a un tavolo in proscenio, mentre sullo sfondo studenti e studentesse si muovono tra gli scaffali della biblioteca.⁴¹ I due amici can-

37. Cfr. MARSICO, «*Boulevard Solitude*» di Hans Werner Henze cit.

38. Cfr. MARSICO, *Opera e queer musicology* cit.

39. HANS WERNER HENZE, *Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in sieben Bildern*, Libretto von Grete Weil, Szenarium von Walter Jockisch, partitura, Mainz, Schott, 2000, pp. 100-126.

40. La suddivisione in sezioni, riportata nella prima colonna della tabella, non è presente nella partitura.

41. «(Armand und Francis sitzen lesend an einem Tisch im Vordergrund. Im Hintergrund Studenten und Studentinnen an den Bücherschränken)» (*ivi*, p. 100). Le citazioni del testo dell'opera sono tratte dalla partitura, in quanto quest'ultima diverge talvolta

Sezione	Indicazione agogica	Riferimento alla partitura	Voci coinvolte
12.a	<i>Rubige, fast lastende</i>	bb. 1-48	Coro maschile, A, F
12.b	<i>Tanzvariation. Etwas</i>	bb. 49-57	Coro maschile
12.c	<i>lebhafter</i>	bb. 58-94	Coro maschile, A, F
12.d	<i>Tanzvariation. Rubiger</i>	bb. 95-102, G.P., 104-107	Coro maschile
12.e		bb. 108-140	Coro maschile, A, M
12.f	<i>Tempo I</i>	bb. 141-211	Coro maschile, A, M

TABELLA 1. Struttura del n. 12 (*Ensemble*) di *Boulevard Solitude*

tano ognuno fra sé, contrapponendosi l'uno all'altro: Francis ineggia ai piaceri della lettura e della cultura, mentre Armand pensa ossessivamente a Manon. Il basso ostinato della mano sinistra del pianoforte e degli archi gravi, che accompagna l'intera sezione (esempio 3), interpreta la fissazione del protagonista.

Parallelamente il coro maschile si unisce ai lamenti di Armand, intonando i primi due versi del carme 92 di Catullo (esempio 3);⁴² questi ultimi sono ripetuti quattro volte, con un'intonazione perlopiù sillabica, quasi identica a ogni occorrenza e che comprende vari stili vocali (canto, *Sprechgesang*, linea melodica priva di indicazione di altezza). Il testo interpreta il bisogno di Armand di ricongiungersi all'amata, nonostante il tradimento; in esso, infatti, il poeta latino agogna l'amore di Lesbia sebbene ella non esiti a maltrattarlo.

I due amici si interrompono brevemente durante l'attacco della prima *Tanzvariation* (12.b). Frattanto il coro intona il terzo e il quarto verso del carme,⁴³ interpretando nuovamente lo stato d'animo del giovane. Come Catullo, Armand esorcizza il proprio tormento convincendosi che i suoi sentimenti siano corrisposti dalla sua donna, sebbene questa lo abbia abbandonato.

Dopo poche battute, i due amici iniziano un dialogo (12.c), durante il quale Armand si infiamma quando Francis gli comunica di aver visto

dal libretto (cfr. HANS WERNER HENZE, *Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in sieben Bildern*, Text von Grete Weil, Szenarium von Walter Jockisch, Mainz, Schott, 1951), sebbene con differenze minime che non ne alterano il contenuto.

42. «CHOR | Lesbia mi dicit semper male nec tacet umquam | de me: Lesbia me dispeream nisi amat» (HENZE, *Boulevard Solitude* cit., partitura, pp. 100-106). Per collocare il carme nella vicenda narrata dal *Liber* cfr. CATULLO, *Le poesie*, trad. it. e introduzione di Guido Paduano, commento di Alessandro Grilli, Torino, Einaudi, 1997, pp. 398-399.

43. «CHOR | Quo signo? Quia sunt totidem mea: deprecor illam | assidue, verum dispeream nisi amo» (HENZE, *Boulevard Solitude* cit., partitura, pp. 106-107).

Klav.
 Tenor
 Chor
 Baß
 Armand
 Francis
 Vcl.
 Kb.

(spoken, almost toneless)
 (fast tonlos gesprochen)

Ah— Lesbia mi di-cit sem-per ma-le nec ta-cet unquam de-me. Ah.
 Lesbia mi di-cit semper ma-le nec ta-cet— un-quam de-me: Les-bia me dispe-

Quiet, almost heavy crotchets
 Ruhige, fast lastende
 ♩ = 60

ESEMPIO 3. Henze, *Boulevard Solitude*, n. 12, bb. 1-9, estratto pianoforte, voci e archi
 © Schott, Mainz – Tutti i diritti riservati

T.
 Chor
 B.
 Manon
 Armand

ni-si a-mo, verum dispe-re-am ni-si a-mo, verum dispeream, ia verum dispeream, verum dispeream ni-si a-mo,
 ni-si a-mo, verum dispe-re-am ni-si a-mo, verum dispeream, ia verum dispeream, verum dispeream ni-si a-mo,

Immer spricht Ca-tullus schlecht über mich und kam gar - nicht schweigen.
 Ev'ry word— Ca-tullus speaks, tortures me and breaks the sil-ence,

Seele verwet-ten, daß Lesbia mich liebt.
 soul up-on it that Les-bia loves me.

ESEMPIO 4. Henze, *Boulevard Solitude*, n. 12, bb. 113-118, estratto voci
 © Schott, Mainz – Tutti i diritti riservati

Manon con un uomo. Cacciata di casa insieme al fratello lestofoante dal vecchio e facoltoso amante Lilaque *père*, la donna non ha esitato a rimpiazzare il proprio compagno. Armand assume le difese di Manon oltre ogni ragionevolezza, nonostante Francis lo metta in guardia dalla volubilità della donna, complice dei misfatti di Lescaut. Di fronte all'ostinatezza di Armand, Francis interrompe la conversazione e si unisce agli studenti sul fondo, lasciando l'amico da solo in proscenio. I versi latini che accompagnano l'intero dialogo sono ancora gli ultimi due del carme 92 (qui ripetuti quattro volte).

All'attacco della seconda *Tanzvariation* (12.d), il coro intona l'inizio del carme 109, scritto da Catullo per gioire del ritorno di Lesbia.⁴⁴ Tra il primo e il secondo verso è interposta una lunga pausa, durante la quale l'attenzione si catalizza su Manon, che sopraggiunge e si siede accanto ad Armand senza essere notata. Le parole del coro danno nuovamente voce ai sentimenti di Armand che, abbacinato dal ritorno isperato della donna, insegue ancora una volta la fallace speranza di un amore felice.

La *Tanzvariation* prosegue con gli amanti che cantano la traduzione tedesca del carme 92 (12.e). Nella parte di Manon, tuttavia, il testo è leggermente modificato rispetto all'originale, cosicché la donna possa indossare i panni di Lesbia e rivolgere a Catullo-Armand le parole originariamente destinate dal poeta alla sua compagna (cfr. il corsivo nel testo che segue):

ARMAND

Immer spricht Lesbia schlecht
über mich und kann gar nicht schweigen.
Und doch möchte ich meine Seele verwetten,
dass Lesbia mich liebt.

MANON

Immer spricht *Catullus* schlecht
über mich und kann gar nicht schweigen.
Und doch möchte ich meine Seele verwetten,
dass *Catullus* mich liebt.

ARMAND e MANON

Der Beweis bin ich selbst,
auch ich erwünsche sie dauernd

44. «CHOR | Iucundum, mea vita, mihi proponis amorem | hunc nostrum inter nos perpetuumque fore» (*ivi*, p. 115). Cfr. anche CATULLO, *Le poesie* cit., pp. 440-441.

und verwett' doch die Seele, dass ich sie
ganz und gar liebe.⁴⁵

Il canto di Manon, che imita all'acuto la melodia intonata da Armand, interpreta l'evidente intento della donna di soggiogare lo studente. Durante il breve duetto, il coro (esempio 4) si fa nuovamente portavoce dello stato d'animo di Armand, sussurrando ossessivamente le parole conclusive del carme latino. Non appena Armand nota la presenza di Manon, i due amanti iniziano a intonare la traduzione tedesca del carme 109, nella sezione conclusiva dell'*Ensemble* (12.f). Mediante i versi di Catullo, Armand insegue la chimera di una ritrovata fedeltà da parte dell'amata e prega gli dei affinché ella possa mantenere le sue promesse d'amore. Manon si rivolge parimenti agli dei, ai quali però, modificando leggermente il testo poetico originale, chiede di farsi garanti della 'propria' fedeltà, non potendo nutrire alcun dubbio verso quella di Armand.⁴⁶ Mentre Armand duetta con Manon, il coro canta l'intero carme in latino.⁴⁷

Osservando complessivamente gli interventi corali durante l'*Ensemble*, è evidente la scelta di Henze di impiegare esclusivamente le voci maschili, sebbene nella biblioteca siano presenti anche alcune studentesse. La netta divisione delle sezioni corali tra voci femminili e maschili è ribadita nel quadro successivo, il secondo e ultimo che prevede la presenza del coro di voci adulte. Armand è in una bettola e trova nella cocaina, procuratagli da Lescaut, un effimero riparo dalla sofferenza causatagli dall'ennesimo abbandono subito da Manon. Quando la donna sopraggiunge per unirsi a un nuovo *partner* presentatole da Lescaut, Armand è in preda alla disperazione, sebbene Manon cerchi di consolarlo dichiarandosi ancora legata a lui. Uscita di scena in compagnia del nuovo amante, fa recapitare ad Armand una lettera in cui lo invita a raggiungerla il giorno dopo nella sua nuova abitazione, approfittando della temporanea assenza del padrone di casa. Il testo della missiva è cantato fuori scena da Manon ed è preceduto da un coro a bocca chiusa di voci femminili che,

45. HENZE, *Boulevard Solitude* cit., partitura, pp. 115-120.

46. «MANON | Götter, gebt *mir* die Kraft, dieses | Versprechen zu halten. | Macht doch, daß all *meine* Rede echt | aus dem Herzen *mir* kommt! | Damit es gelingt, unser ganzes künftiges Leben | nur dem heiligen Bund unserer Freundschaft zu weihn» (*ivi*, pp. 121-125; il corsivo evidenzia le modifiche).

47. «CHOR | Iucundum, mea vita, mihi proponis amorem | hunc nostrum inter nos perpetuumque fore. | Di magni, facite ut vere promettere possit, | atque id sincere dicat et ex animo, | ut liceat nobis tota perducere vita | æternum hoc sanctæ fœdus amicitæ» (*ivi*, pp. 120-126).

anch'esso fuori scena, intona una dolce melodia di ninnananna. Quando la lettura dell'epistola è quasi giunta al termine, entrano le voci maschili (esempio 5), che ripetono ossessivamente la formula di apertura della lettera, «Geliebter Armand».

Voices of men whisper with resonance into a microphone.
Männerstimmen durch Mikrophon klingend geflüstert

Chor
 Geliebter Ar-mand, Ge-liebter Ar-mand!
 My dearest Ar-mand, my dearest Armand!

Manon
 Dene treu - e Geliebte Ma-non - Les - caut.
 Your own faith - ful and loving Ma-non - Les - caut.

ESEMPIO 5. *Boulevard Solitude*, n. 16, coda, bb. 50-59, estratto voci
 © Schott, Mainz – Tutti i diritti riservati

La presenza del coro femminile nell'opera è limitata al suddetto episodio, mentre quella della sezione maschile è decisamente più consistente. È il coro di studenti, inoltre, che empatizza con Armand nel quarto quadro, intonando i versi catulliani nei quali il ragazzo vede rispecchiata la propria vicenda d'amore. L'omosocialità, qui intesa come comunanza di sentire tra persone dello stesso sesso, viene pertanto 'rappresentata' musicalmente nel quadro, mediante il canto delle voci maschili. L'intervento di queste ultime alla fine del quinto quadro sembra ancora rimandare a quella categoria interpretativa. Mentre le donne cantano a bocca chiusa, sono gli uomini che prendono la parola, ripetendo «Geliebter Armand» e dando voce a un sentimento di empatia omosociale.

Sfide della prospettiva omosociale.

Gli episodi esaminati di *Phaedra* e *Boulevard Solitude* rivelano come il teatro musicale costituisca per Henze anche lo spazio per raccontare aspetti dell'umanità che nel mondo reale non hanno carattere normativo, quali sono le identità di genere non canoniche (Ippolito e Armand) e le relazioni omosociali (del primo con Artemide, del secondo con gli studenti).

Occorre sottolineare, tuttavia, che la presenza di un controttenore o di un coro maschile in un'opera non implica necessariamente il riferimento al concetto di omosocialità. Quando il contenuto del dramma insiste fortemente sull'antinormatività di genere del protagonista, allora i registri vocali possono assumere la funzione di rinforzare l'alterità del personaggio. In *Phaedra*, il timbro controttenorile è associato ad Artemide, ovvero a chi contribuisce in modo significativo a definire l'identità di genere di Ippolito

come non canonica (in quanto uomo casto, misogino e dedito al culto della dea cacciatrice). In *Boulevard Solitude*, il coro maschile rivela il suo portato omosociale se considerato alla luce di una più ampia prospettiva sulla figura di Armand, incarnante un'identità di genere che diverge dai canoni del maschio dominante. Nel quarto e nel quinto quadro, la totale esclusione delle donne dal coro e l'affidamento a loro di un solo intervento a bocca chiusa – quindi privo di parola – ha l'effetto di estromettere il mondo femminile dalla relazione di immedesimazione nei discorsi e nel sentire di Armand, privilegio lasciato invece al coro maschile.

Dalle osservazioni sull'impiego delle voci per simboleggiare ed esplorare l'alterità nei casi esaminati, scaturisce una riflessione più generale sulle modalità con cui Henze tematizza l'omosocialità nelle due opere. Come nel teatro di Benjamin Britten, in cui il tema dell'alterità di genere non è affrontato mai in modo esplicito bensì creando un livello di significato implicito della drammaturgia e destinato a pochi eletti,⁴⁸ anche Henze – peraltro amico ed estimatore del compositore britannico – crea un doppio livello di significato. Da una parte, si rivolge a un pubblico ristretto, che coglie i sentimenti omosociali che coinvolgono il protagonista maschile ed empatizza con essi. Dall'altra, l'autore comunica con il pubblico nella sua interezza, comprendente anche gli spettatori che non percepiscono le sfumature omosociali di ciò a cui assistono sulla scena. Questi ultimi, però, vengono comunque posti di fronte alla realtà di un individuo la cui esistenza diverge dalle categorie normative socialmente accettate dai gruppi dominanti e sono indotti, di conseguenza, a riflettere sull'alterità.

Osservando la presenza di temi quali le identità di genere non normative e l'omosocialità nelle due opere esaminate, l'indagine di quanto l'intero teatro di Henze sia anche lo spazio per raccontare qualcosa del vissuto dell'autore costituisce un'istanza quanto mai impellente per la ricerca futura sull'artista.

48. LLOYD WHITESELL, *Britten's Dubious Trysts*, «Journal of the American Musicological Society» 56/3, 2003, pp. 637-694.

ABSTRACT – The article analyses two of the most successful titles of Hans Werner Henze’s operatic output (1926-2012) in the light of the concept of ‘homosexuality’, which was theorized by Eve Kosovsky Sedgwick. The subjects of the analysis are *Boulevard Solitude* (Hannover, Landestheater, 1952) and *Phaedra* (Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 2007). In both works the vocal roles and the musical writing are employed on several occasions with the aim of connoting the homosexual relationships that involve the male protagonist. There are episodes in which music, contributing to highlight these relationships, strengthens the representation of the protagonist as an individual who diverges from the ‘male vs female’ binarism. The analysis of the ways in which this occurs in each of the two titles gives us back a level of meaning of the dramaturgy that is specifically conveyed by music. The examined episodes show how music theatre represents for Henze also the space to narrate aspects of humanity that are marginalized in the real world, such as non-normative gender identities and homosexual relationships.

