

RASSEGNA MUSICALE CURCI

PERIODICO DI CULTURA E ATTUALITÀ MUSICALI

DIRETTORE RESP.: DOTT. ALFREDO GRAMITTO RICCI - EDIZIONI CURCI s.r.l. - MILANO

ISSN 0033 - 9806

3

anno LXVII - settembre 2014

SOMMARIO

Alessandro Solbiati	Divulgare la musica d'arte (soprattutto la contemporanea) fa davvero perdere audience?	3
Cesare Orselli	<i>Mascagni coglie l'occasione cinematografica</i>	6
Franco Pulcini	Nikolaj Rimskij-Korsakov: una monografia tascabile (parte prima)	12
Jean-Jacques Eigeldinger	Chopin e "la nota blu"	23
Federica Marsico	<i>Boulevard Solitude</i> di H.W.Henze: una lettura intertestuale del libretto	37
Laura Zattra	A colloquio con Roberto Fabbriciani	45
Ernest Ansermet	<i>Il linguaggio di Debussy</i>	52
	NOVITÀ CURCI	56
	CAMPI SONORI	61
	NOTIZIE	78
	ESECUZIONI CURCI	83
	CONCORSI E CORSI	86

Era il 17 febbraio 1952 quando Hans Werner Henze, allora venticinquenne, esordì come compositore per il teatro musicale nel Landestheater di Hannover, con il dramma lirico in sette quadri *Boulevard Solitude*. È noto che l'opera non abbia scardinato la tradizione, collocando piuttosto Henze lontano dai capifila dell'avanguardia musicale postbellica.¹ Poco invece si è detto sul libretto, che porta la firma di Grete Weil, scrittrice tedesca all'epoca già piuttosto affermata (di vent'anni più anziana di Henze) e moglie del regista Walter Jockisch, che redasse lo scenario

camélias di Alexandre Dumas fils (1848) e *Notre-Dame-des-fleurs* di Jean Genet (1944).² Il tutto è poi condito di un pizzico di storia della musica e del cinema. Ma vediamo in che senso. Nel libretto, il giovane studente che si innamora di Manon non si chiama Robert des Grieux, come il protagonista del romanzo di Prévost, ma Armand. L'omonimia con Armand Duval, amante di Marguerite Gautier, universalmente conosciuta come *la Dame aux camélias*, è il primo di una serie di richiami intertestuali al romanzo di Dumas. Nel primo quadro Armand, fulminato dal

Boulevard Solitude di H.W.Henze: una lettura intertestuale del libretto

di **Federica Marsico**

dell'opera. La Weil fornì al compositore un libretto che è un vero e proprio crogiolo di intertestualità e che merita perciò una riflessione attenta.

L'opera non si vale di un soggetto originale: è la storia di Manon Lescaut, tratta dal celebre romanzo di Antoine-François Prévost. La vicenda è ben nota, soprattutto grazie agli adattamenti di Massenet (1884) e Puccini (1893). La Weil la traspose nella Parigi contemporanea e sceglie alcuni episodi del romanzo tralasciati nelle opere dei predecessori sullo stesso soggetto. Ma le novità non si fermano qui. La burrascosa vicenda narrata dall'Abbé non è l'unica ispiratrice della trama. Nel libretto troviamo inserimenti testuali tratti dal *Liber* catulliano e, saltando circa due millenni di letteratura, dai romanzi *La Dame aux*

fascino di Manon, attacca la sua aria («Nicht nur Mädchen sind einsam»): si descrive uno studente annoiato della vita alla Sorbona e immagina che una splendida fanciulla lo salvi dalla monotonia. Catturato dal desiderio erotico, il giovane prosegue la sua narrazione onirica: non riesce a distogliere lo sguardo dalla donna, allora la segue, prima per Rue de la Paix tra le sontuose vetrine di gioielli, poi lungo gli Champs-Élysées fino al Rond Point, dove però lei sale in una *limousine* guidata da un grassone. L'illusione si spegne e il giovane resta a bocca asciutta.

Proviamo a sostituire, in questo racconto immaginifico, la *limousine* con una sontuosa carrozza ottocentesca e al grassone un duca, e scopriamo che il testo dell'aria si ispira a due episodi

del romanzo di Dumas. Entrambi riguardano i primi contatti di Armand con Marguerite. Nel primo, narrato nel capitolo VII, il giovane, dopo l'imbarazzante incontro con la donna in un palchetto dell'Opéra-Comique, la segue di nascosto dopo lo spettacolo, senza perderla di vista fino al suo rientro a casa, a notte inoltrata. Il secondo episodio, collocato nel capitolo VIII, si svolge due anni dopo, quando Armand rivede Marguerite al Variétés in compagnia del duca suo protettore, che la fa poi salire su una carrozza da lui stesso condotta. I due eventi sono accorpatisi in un'unica vicenda e si risolvono nella conquista dell'oggetto amato. Quando Manon prende la parola, infatti, accoglie le *avances* di Armand: immagina che la fanciulla salita sulla *limousine* lasci cadere dal finestrino un biglietto con il suo recapito, destinato al giovane ammiratore, che ora sa dove potrà raggiungerla. Compresa la condiscendenza di Manon, Armand è totalmente sedotto e decide di partire insieme alla donna, ignaro di aggiungersi ad una lunga lista di amanti sfruttati. Un altro riferimento intertestuale al romanzo di Dumas è inserito nel terzo quadro. Manon è nell'elegante *boudoir* del suo nuovo ricco amante, Monsieur Lilaque, e scrive ad Armand per informarlo del suo benessere tra le premure e i doni del vecchio, invitandolo a raggiungerla al Bois de Boulogne, dove si reca ogni pomeriggio alle quattro in punto nella sua piccola Alfa Romeo azzurro cielo e arancione. Se sostituiamo all'autovettura un *coupé* blu tirato da due magnifici cavalli bai, la descrizione coincide con quella di Marguerite nel capitolo II di Dumas: la

donna si reca tutti i giorni regolarmente agli Champs-Élysées e scende all'altezza del Bois de Boulogne, dove s'intrattiene passeggiando per un'oretta. Ci sono poi altri richiami meno evidenti. La descrizione che Manon fa di sé nel quadro iniziale (prima dell'aria di Armand), come una ragazza semplice, piena di sogni e tremendamente sola, ricorda Marguerite che si dichiara contadina (cap. XIII) e intravede in Armand l'amante giovane e ardente che possa salvarla dalla rumorosa solitudine della sua esistenza (cap. XV). Nel secondo quadro l'immagine del cappello di paglia che Manon vuole assolutamente comprare rimanda a quella di Marguerite elegantissima in Place de la Bourse, che folgora Armand, ancora ignaro dell'identità della donna, e che su di un abito à *volants* indossa appunto un cappello di paglia di Firenze (cap. VII). Ma qual è il senso di tali richiami? L'idea di inserire riferimenti intertestuali è suggerita dal romanzo di Dumas, nel quale Marguerite è paragonata più volte a Manon. Si ricorderà che a far sì che il narratore incroci la storia di Armand sarà proprio un volume del romanzo di Prévost, acquistato all'asta dei beni di Marguerite e recante la dedica: «Manon à Marguerite, humilité». Armand, autore della dedica, l'aveva regalato all'amata riconoscendo in lei una superiorità di cuore rispetto a Manon. È ancora quel libro ad essere letto spesso da Marguerite durante il trasferimento in campagna, dopo la scelta radicale di cambiare vita, e lei stessa dirà che quando una donna ama non può vivere come Manon (cap. XVII). L'impressione è che la Manon di Henze voglia emulare Marguerite solo

nelle apparenze (la condizione sociale d'origine, i sogni d'amore, l'abbigliamento), ma nella sostanza non possa che incarnarne l'esatto opposto. L'idea della lettera del terzo quadro scritta dopo l'abbandono e il tradimento, ad esempio, viene da Prévost, ma il tono sembra volutamente opposto a quello usato da Marguerite per chiedere all'amato di acquistare un suo ricordo all'asta che seguirà la sua morte (cap. IV). Se entrambe le lettere si aprono in tono amabile, Marguerite scrive dal letto di morte e, pur rattristata di non poter rivedere l'amante, pensa che in fondo sia meglio così, perché lui la troverebbe logorata dalla malattia e non più bella come un tempo. La Manon di Henze, invece, scrive dall'alcova del suo nuovo amante, dispiaciuta, ma solo perché il suo ex innamorato non può vedere quanto sia felice nel lusso e tra gli agi di cui gode ora, dopo averlo abbandonato e tradito. Il cambio di prospettiva è palesemente crudele. La volubilità e la leggerezza distinguono dunque Manon da Marguerite e sono ben rappresentate dall'inserzione intertestuale di due celebri carmi di Catullo, nel quadro centrale dell'opera. Siamo nella biblioteca dell'università, dove Armand ha ripreso gli studi. Tuttavia, ossessionato dal pensiero dell'amata, non riesce a concentrarsi. Il coro accompagna i suoi lamenti intonando il carme 92, che recita: «Lesbia mi dicit semper male nec tacet unquam I de me: Lesbia me dispeream nisi amat. I Quo signo? quia sunt totidem mea: deprecor illam I assidue, verum dispeream nisi amo».³ Il testo interpreta lo stato d'animo del giovane. Come Catullo, Armand vuole esorciz-

zare il proprio tormento convincendosi che l'amore, che egli continua a nutrire anche dopo la separazione, sia corrisposto da Manon.

Il secondo carme (109) accompagna l'ingresso di Manon, che ritorna in modo insperato proprio come Lesbia. Queste le parole: «Iucundum, mea vita, mihi proponis amorem I hunc nostrum inter nos perpetuumque fore. I Di magni, facite ut vere promittere possit, latque id sincere dicat et ex animo, I ut liceat nobis tota perducere vita I aeternum hoc sanctae foedus amicitiae».⁴ Catullo-Armand ora rinnova le sue promesse all'amata, ma teme che lei a sua volta non mantenga le sue, perché conosce la sua infedeltà. Dunque le due coppie d'amanti messe in parallelo vedono entrambe da una parte l'illusione e la fallace speranza di fedeltà, dall'altra la seduzione e il libertinaggio. Il degno finale di questo libretto, un vero e proprio *network* di intertestualità, mostra Armand solo davanti alla prigione di Manon, che è stata arrestata per l'omicidio del vecchio Lilaque (materia del penultimo quadro). Il giovane attende di vedere per l'ultima volta l'amata, prima che venga trasferita di galera. La scena è tremendamente squallida: mentre Armand si dispera scorgendo la donna in manette, il carro funebre del vecchio Lilaque attraversa la scena scortato dal figlio. *Ex-abrupto*, quest'atmosfera di desolazione si trasforma in clima festoso, quando un gruppetto di collegiali attraversa il piazzale intonando un inno di giubilo. La soluzione è inaspettata e non viene né da Dumas né da Prévost. Il canto si sviluppa su due versi, «Jubilate, exultate, I Notre-Dame-des-

flours», in cui non è difficile scorgere due inserimenti intertestuali. Il primo verso è l'*incipit*, rovesciato, del celebre mottetto di W. A. Mozart (KV 165). Il testo integrale è un appello alle anime degli afflitti affinché cantino beate, ora che le nuvole e le tempeste sono state allontanate e la gioia trionfa dove regnavano tenebre e paura. Nessun invito potrebbe essere migliore per Armand, sconsolato perché costretto a dire per sempre addio alla sua amata. Il secondo verso è il titolo del primo romanzo di Jean Genet, scrittore, drammaturgo e poeta omosessuale tra i più controversi del Novecento, noto per le sue descrizioni violentemente realistiche della vita di prigione e di strada e per l'espressione manifesta del desiderio omoerotico dai contorni spesso violenti. *Notre-Dame-des-fleurs* fu il suo primo romanzo, stampato nel 1944 in soli 350 esemplari e subito censurato per pornografia (stesso destino ebbero altri suoi scritti, sebbene ammirati da Cocteau e da Sartre). Il testo venne perciò ripubblicato nel 1951, in una versione in cui l'autore stesso sopprime i passi più scabrosi, all'interno della raccolta delle *Œuvres complètes* dell'editore Gallimard. Quale affinità può avere questo romanzo con le vicende di Manon? All'interno di un'originalissima cornice metanarrativa, Genet racconta la storia di un prostituto parigino omosessuale, nome d'arte Divine (all'anagrafe Louis Culafoy), incondizionatamente devoto ai suoi amanti (prima il magnaccia Mignon-les-Petits-Pieds, poi l'assassino Notre-Dame-des-Fleurs e infine l'omicida Seck Gorgoui). Questi lo sfruttano, lo insultano, lo

umiliano, lo tradiscono, lo abbandonano, ma non smettono mai di esercitare un'attrazione magnetica su di lui. Per Divine i suoi amori sono tutto, ma per essi lui è appena un pretesto, un'occasione. Divine è seducente, vorrebbe decidere della sorte di chi cade sotto il suo fascino, ma alla fine muore di tisi nella sua soffitta, in un tutt'uno di amore e disperazione.

Ritorniamo ai due versi di chiusura dell'opera e tentiamo di costruire un'interpretazione più o meno plausibile della scelta intertestuale. Il canto vivace dei collegiali potrebbe essere un invito a gioire per la possibilità di un amore omosessuale, come alternativa a quello eterosessuale, che ha portato Armand al logorio di anima e corpo. Il riferimento a Genet lascerebbe però anche intendere che il destino delle Manon o Marguerite o Divine di tutti i tempi è e sarà, in fin dei conti, sempre identico, cioè di autodistruzione. Inoltre, la voce infantile sembrerebbe riecheggiare quella dei detenuti come Jean Genet, autore e personaggio del suo romanzo, il quale scrive, in uno dei suoi tipici passaggi metanarrativi dalla storia di Divine all'espressione della sua interiorità: «Je complique, j'entortille, et vous parlez d'enfantillages. Ce sont des enfantillages. Tous les détenus sont des enfant set les enfants seuls sont tortueux, repliés, clairs, et confus».⁵

È difficile stabilire cosa corrisponda esattamente alle intenzioni degli autori dell'opera. Si può però essere concordi almeno sul fatto che l'*incipit* in latino e l'ingannevole rivolgersi alla Madonna (Notre-Dame) crei una commistione di sacro e profano, in cui il profano viene dal romanzo di Genet e si fa sinonimo

di omosessuale, quindi perverso, secondo la morale cristiana più bigotta (nell'*argot* parlato dai personaggi di Genet, il termine *dame* ha infatti il significato di omosessuale molto corteggiato).⁶ L'effetto è dissacrante, lo stesso dell'episodio in cui Divine sbronzo viene arrestato e, mentre gli agenti lo conducono in caserma, canta il *Veni Creator* a voce acuta (anche lì i passanti si accalcano a guardare, come nell'ultimo quadro del *Boulevard*).⁷ Sembra che gli autori, ponendo in evidenza il titolo del romanzo in chiusura dell'opera, volessero prendere posizione a favore dello scrittore all'epoca censurato, ma dai tre indubbiamente ammirato (nel 1981 Henze si ispirò ad un altro romanzo di Genet per il pezzo *Le miracle de la rose* per clarinetto e orchestra da camera). Ciò spiegherebbe anche la scelta di fare entrare nell'opera lo stesso personaggio Genet, in punta di piedi: dà il nome al servo del vecchio Lilaque, che si chiama appunto Jean, mentre in Prévost non ha nome.

Gli autori erano d'altronde sensibili alla tematica *gay*, considerato che la Weil incentrò la sua novella d'esordio, *Erlebnis einer Reise* (1932), su un amore omofilo, e che Henze, omosessuale nella Germania post-nazista, soffriva terribilmente per l'omofobia e per la veemenza di una legislazione discriminatoria rimasta in vigore anche dopo la dittatura. Sulla scorta di queste osservazioni torniamo al libretto, che ora sembra acquisire una dimensione inesplorata.

Prendiamo l'episodio del sesto quadro in cui Lescaut e Manon vogliono decifrare il contenuto del dipinto appeso nel *boudoir* di Lilaque figlio, prima che

Lescaut ne faccia il suo bottino. Il quadro raffigura un'immagine astratta ed è assolutamente incomprensibile agli occhi dei due fratelli. Lescaut prende allora a ironizzare sul contenuto: si tratterà forse di San Sebastiano alla colonna? È noto che il santo trafitto dalle frecce del martirio fu raffigurato magistralmente da Andrea Mantegna, tra gli altri, ma esso rappresenta anche un'icona nell'immaginario omosessuale.

Se allarghiamo la prospettiva e ci concentriamo sul delirio di Armand nel quinto quadro, i conti tornano. Siamo in una bettola e il giovane cerca qualcuno che gli venda la cocaina, l'unico antidoto contro le sue pene d'amore. Gliela fornisce Lescaut, che ha nel frattempo trovato un nuovo amante per Manon, il figlio di Lilaque. Quando Armand si vede portare via l'amata dal rivale, vaneggia sotto gli effetti allucinogeni della droga e immagina di essere Orfeo, che perde per sempre la sua Euridice. È noto che nella versione del mito cantata da Ovidio (*Metamorfosi*: x, vv. 78-85) e poi ripresa da Poliziano (*Fabula di Orfeo*) la perdita di Euridice portò il pupillo di Apollo a mutare i gusti sessuali («e ciascun fugga el feminil consorzio», canta il citaredo dell'umanista italiano al v. 292). Dunque potremmo interpretare l'assimilazione di Armand all'aedo mitico come il prodromo di una presa d'atto del suo nuovo *status* sessuale, che avverrà definitivamente nel quadro finale.

Già Luigi Rognoni, presentando l'opera alla prima radiofonica italiana diretta da Nino Sanzogni (17 maggio 1953, Terzo Programma della Rai), notò l'affinità tra la protagonista del *Boulevard* e Lulu, la *femme fatale* immortalata dalla penna di

Frank Wedekind e dalla musica di Alban Berg: una potente carica erotica accomuna le due donne, che attirano a sé un corteo di amanti soggiogandoli fino alla distruzione.⁸ Il sesto quadro rivela una stretta parentela con una delle tragedie wedekindiane. Armand e Manon sono nell'alcova del giovane Lilaque e si scambiano effusioni, approfittando dell'assenza del padrone di casa. Intanto lo scaltro Lescaut ruba un costoso quadro per poterselo rivendere al mercato nero. Sopraggiunge il vecchio Lilaque, che scopre il furto e vuole chiamare la polizia, ma Lescaut estrae la sua pistola e, mettendola in mano a Manon, spara al vecchio. Inutili sono i soccorsi del figlio, che giunge a delitto già compiuto. L'omicidio così costruito non deriva né da Dumas né da Prévost, ma ricalca piuttosto l'assassinio del dottor Schön da parte di Lulu nell'ultima scena dell'*Erdgeist*. L'uomo, esausto del comportamento della donna, le mette in mano la sua rivoltella per costringerla a suicidarsi, ma lei gli rivolta l'arma contro e lo uccide. Al sopraggiungere del figlio Alwa, il padre è già spirato. Ancora qualcosa penetra in questa trama intrisa di intertestualità e lo fa attraverso il titolo, ispirato alla pellicola *Sunset Boulevard* di Billy Wilder (1950), in Italia nota come *Viale del tramonto*.⁹ Il film racconta la vicenda di Norma Desmond, ex-diva del cinema muto, che si ritira dalla vita professionale dopo l'avvento del sonoro e del Technicolor e si rinchioda nella sua villa di Los Angeles, sulla strada che dà il titolo al film. Nell'adattamento che ne fanno gli autori dell'opera, il tramonto si trasforma in solitudine, quella in cui vivono tutti i personaggi che abbiamo

visto colorarne in modo diretto o indiretto la trama: Armand Duval, Des Grieux, Catullo, abbandonati per ragioni diverse dalle loro donne, ma con lo stesso risultato di rimanere in una disperata solitudine; Marguerite, Manon e Lesbia, la cui leggerezza cela un enorme desiderio di uscire da una "rumorosa" vita solitaria; Mignon, Divine e Jean, alla continua ricerca di una felicità che li salvi dalla desolazione della loro esistenza (solo la cocaina dà loro una calma effimera, come ad Armand). La storia della genesi dell'opera è legata anche ad un'altra pellicola cinematografica, di un anno precedente a quella di Wilder. Henze dichiarò di avere avuto l'idea di una nuova versione scenica del romanzo di Prévost dopo avere visto il film *Manon* di Henri-Georges Clouzot (1949).¹⁰ La pellicola, la quarta del regista francese, è una trasposizione della vicenda nel periodo della Resistenza. In un villaggio della Normandia devastato dai bombardamenti, Manon è arrestata dai partigiani, con l'accusa di essersi prostituita con i tedeschi, e affidata alla sorveglianza del tenente Robert des Grieux. Il giovane è ben presto sedotto e fugge con lei a Parigi, dove si immischia nei loschi affari di Léon, fratello di lei, per saziare l'irrefrenabile desiderio di ricchezza della compagna. Non contenta del denaro guadagnato dal suo Bob, Manon prima si prostituisce in un bordello, poi si trova un ricco amante americano che vorrebbe sposarla. Devastato dal dolore, Robert si vendica su Léon, istigatore ai suoi occhi del cattivo comportamento della sorella, e lo uccide con il filo del telefono. Ricercato dalla polizia, lascia Parigi e sbarca con Manon in Palestina, insieme ad alcuni clandestini

ebrei scampati al genocidio, ma una truppa di beduini stermina i fuggiaschi e ferisce a morte Manon, che muore nel deserto tra le braccia dell'amato. Il film, uscito tre anni prima del debutto dell'opera, offrì al compositore un buon esempio di trasposizione attualizzata del soggetto di Prévost, ma costituì semplicemente un motivo d'ispirazione, non influenzando in maniera diretta la composizione del libretto.

Dopo aver tentato di sbrogliare le fila di un intreccio intertestuale magistralmente costruito, sembra che il titolo dell'opera amplifichi il suo senso. Se immaginiamo scorrere sul "boulevard della solitudine" tutti i personaggi finora descritti, essi acquistano ad uno ad uno le sembianze dei protagonisti dell'opera. Li accomuna un'inquietudine profonda, che si esprime ora nella volontà di prevaricazione sull'amato/a, ora nella sottomissione, ma che in ogni caso conduce alla distruzione.

Henze ha così il merito di aver saputo riadattare un mito tanto familiare ai frequentatori dell'opera, quello della bella cortigiana, concentrando l'attenzione sulla distonia emotiva di più coppie associate a quel mito, eterosessuali o omosessuali che siano.

Note

¹ Per un'analisi musicale dell'opera cfr. HANS-JOACHIM WAGNER, *Studie zu «Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in 7 Bildern» von Hans Werner Henze*, Köln, Gustav Bosse, 1988.

² Non c'è invece traccia di riferimenti all'omonimo dramma in cinque atti che lo stesso Dumas ricavò dal suo romanzo (1849, in scena nel 1852) e che fu la base del lavoro di Verdi e Pavesi per la *Traviata*.

³ «Lesbia parla male di me e non smette mai.

Maledetto me se Lesbia non m'ama. Come lo so? Perché anch'io faccio così, non smetto mai di insultarla, e maledetto me se non l'amo». GAIO VALERIO CATULLO, *Le poesie*, introduzione e traduzione di Guido Paduano, commento di Alessandro Grilli, Torino, Einaudi, 1997, pp. 398-399.

⁴ «Mi prometti, mia vita, che questo amore sarà felice e sarà per sempre. Grandi dèi, fate che possa promettere il vero, che lo dica sinceramente e di tutto cuore: così potremo per tutta quanta la nostra vita serbare questo sacro patto di affetti». *Ivi*, pp. 440-441.

⁵ «Complico le cose, arzigogolo e voi parlate di puerilità. Sono puerilità, certo. Tutti i detenuti sono bambini e soltanto i bambini sono tortuosi, introversi, espliciti, chiari, confusi». JEAN GENET, *Œuvres complètes*, 5 voll., Paris, Gallimard, 1951-1979, II, 1951³, p. 18; trad. it.: JEAN GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, a cura di Dario Gibelli, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 17.

⁶ Lo spiega Giorgio Caproni nell'avvertenza a un'edizione italiana antologizzata dei romanzi di Genet (JEAN GENET, *4 romanzi (Nostra signora dei fiori; Miracolo della rosa; Querelle di Brest; Pompe funebri) e Diario del ladro*, a cura di Giorgio Caproni, Milano, Il Saggiatore, 1975).

⁷ GENET, *Œuvres complètes* cit., p. 41.

⁸ LUIGI ROGNONI, «Boulevard Solitude» di Hans Werner Henze, «Radiocorriere», xxx/20, 17-23 maggio 1953, p. 14. Nello stesso anno Rognoni scrisse dell'opera sulla rivista tedesca *Melos (Henzes «Boulevard Solitude» im Italienischen Rundfunk*, «Melos», lug-ago., 1953, pp. 233-234; si veda anche la stesura in italiano, tratta dal dattiloscritto originale, in Luigi Rognoni *intellettuale europeo. Documenti e testimonianze*, a cura di Pietro Misuraca, 3 voll., Palermo, CRID, 2010, III, pp. 155-157).

⁹ K. GEITEL, *Hans Werner Henze*, Berlin, Rembrandt, 1968, pp. 39-40; trad. it. (delle sole due pagine): *La musica di «Boulevard Solitude»*, in Henze, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 151-153.

¹⁰ HANS WERNER HENZE, *Canti di viaggio. Una vita*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 105.