

AIO



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali**

Questo volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Federica Marsico

La seduzione *queer* di Fedra

Il mito secondo Britten, Bussotti e Henze

Prefazione di
Michele Girardi





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3875-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2020

Indice

- 7 *Prefazione* di MICHELE GIRARDI
19 *Introduzione*

PARTE PRIMA

Premesse

- 29 Capitolo I. Teorie e studi di riferimento
- 55 Capitolo II. Una *queerness* a tre voci
2.1. *Pruderie* ed efebofilia in Britten, 55 – 2.2. Effetti *queer* nel teatro di Henze, 64 – 2.3. Omoerotismo *selon* Bussotti, 70
- 75 Capitolo III. Sulle tracce dell'omoerotismo nel mito
3.1. Mito e omoerotismo secondo Britten, 75 – 3.2. Henze e la seduzione del mito, 79 – 3.3. Mito e desiderio nell'ottica di Bussotti, 86
- 93 Capitolo IV. Potenzialità *queer* del mito di Fedra

PARTE SECONDA

Fedra in musica: letture *queer*

- 111 Capitolo V. *Phaedra* di Britten
5.1. Il mito diventa cantata, 111 – 5.2. *Eros* represso ed *eros* disinibito, 120 – 5.3. Britten fa i conti con se stesso, 128
- 137 Capitolo VI. *Le Racine. Pianobar pour Phèdre* di Bussotti
6.1. Un 'pianobar *pour* Hippolyte', 137 – 6.2. Metateatro e apoteosi

dell'eros, 146 – 6.3. Dodecafonia in cerca di Hippolyte, 156 – 6.4. Da *Le Racine a Fedra*: in viaggio nel tempo, 167

201 Capitolo VII. *Phaedra* di Henze

7.1. Un librettista alle prime armi, 201 – 7.2. Uno sguardo alle fonti letterarie, 211 – 7.3. Hippolyt alla ricerca di se stesso, 216 – 7.4. Omoerotismo e autobiografismo, 228

233 *Epilogo*

Tre facce del mito

239 *Appendice*

Breve storia del mito di Fedra in musica

253 *Bibliografia*

285 *Indice dei nomi e delle composizioni*

299 *Indice delle composizioni di Britten, Bussotti e Henze*

Prefazione

Un mondo di 'segreti'

di MICHELE GIRARDI

Gli studi di genere sono un campo difficile da arare. Il problema, che molti specialisti o presunti tali non affrontano adeguatamente, è che va coltivato tenendo ben presente, e avendo cura di dimostrarla adeguatamente, la relazione fra il 'soggetto biografico', cioè la «persona empirica del compositore quale è possibile ricostruire [...] in base ai documenti»¹ e il prodotto della sua creatività, vale a dire i contenuti artistici delle opere. In questo solco si collocano la posizione sociale del musicista nel particolare momento storico, così come le sue preferenze in diverse questioni, ivi compresa quella relativa alla sfera degli affetti e a quella erotica. Ma senza l'interazione tra la vita e le partiture si resta nel campo del pettegolezzo, e la nostra conoscenza dell'artista, e delle sue scelte creative non fa un solo passo in avanti.

Ritengo utile proporre brevemente al lettore un solo esempio, noto agli specialisti ma non ancora sufficientemente considerato in tutte le sue implicazioni. Alban Berg scrisse la *Lyrische Suite* per quartetto d'archi (1926), che in alcuni studiosi destò l'impressione di celare dei 'segreti': l'intenso lirismo di cui questo capolavoro è impregnato mette in secondo piano la griglia formale che lo regge, rigorosa e complessa, ma con indicazioni di tempo costellate di aggettivi che ne definiscono qualità riferibili alla sfera degli affetti: l'*Allegretto* iniziale è 'gioviiale', seguono un *Andante* 'amoroso', un *Allegro* 'misterioso' con *Trio* 'estatico', un *Adagio* 'appassionato', un

1. CARL DAHLHAUS, *Soggetto estetico e soggetto biografico*, nel suo *Beethoven e il suo tempo* [*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1987], Torino, EDT, 1990, pp. 43-54: 43.

Presto 'delirando' – 'Tenebroso' e infine un Largo 'desolato'. Chiunque può ascoltare la *Suite* senza conoscere altro che il testo musicale, ma da quando George Perle rese nota e commentò una copia a stampa della partitura sin lì sconosciuta, con annotazioni manoscritte autografe dell'autore, non si può ignorare quanto le vicende amorose ivi rese esplicite siano state determinanti nel processo compositivo.² Berg vi raccontava sin nel dettaglio il rapporto fra i suoi pentagrammi e la relazione adulterina con Hanna Fuchs-Robettin, iniziata proprio mentre scriveva la *Lyrische Suite*. Si va dalla serie dodecafonica sulla quale l'opera è largamente costruita, dove giocano un ruolo fondamentale le lettere musicali delle loro iniziali (HF-AB: *si-fa, la-si*), alla descrizione accurata del suo stato d'animo nell'altalena ansiosa del *Presto*, oscillante fra il pessimismo e il delirio, dopo quella del loro primo incontro nell'*Adagio appassionato*, quasi si trattasse di musica di scena. Nel *climax* del medesimo movimento Berg cita una melodia della *Lyrische Symphonie* del direttore d'orchestra e compositore Alexander von Zemlinsky, mentore del circolo di Arnold Schönberg nonché dedicatario ufficiale della *Suite* (che gli deve il titolo), alle parole «Du bist mein Eigen, mein Eigen» («Tu sei mia, mia»), e la riprende poche battute dopo scrivendo «Ora anche tu sei mia!». Nel *Largo* conclusivo compare repentinamente il celeberrimo *Tristanakkord*, esempio – così lo descrisse Erwin Stein nella prefazione alla partitura – di come la tecnica dodecafonica consentisse di citare un momento chiave del passato tonale. Qui Berg, rivolgendosi alla dedicataria nascosta, aggiunse una nota manoscritta significativa, dove dichiarò di aver «legato ogni movimento e ogni sezione al nostro numero del destino, dieci e ventitré» (queste sono le misure di ciascuno dei sei movimenti, nella forma base e nei suoi multipli!). E nel finale, oltre al riferimento intertestuale al *Tristan*, dove si celebra la passione

2. Cfr. GEORGE PERLE, *The Secret Programme of the «Lyric Suite»*. 1, 2 e 3, «The Musical Times», 1977, vol. 118, nn.: 1614 (ago.), pp. 629-632; 1615 (sett.), pp. 709-713; 1616 (ott.), pp. 809-813 (versione ampliata di un saggio apparso due mesi prima nell'«International Alban Berg Society Newsletter», v, 1977, pp. 4-12).

amorosa adulterina nel segno romantico dell'amore assoluto, Berg inserì, sotto la parte della viola, il testo della poesia di Charles Baudelaire *De profundis clamavi* da *Les fleurs du mal* («J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime, | Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé»), nella versione tedesca di Stefan George – anche Berg intona dunque un testo, ma crittandolo, mentre Zemlinsky impiega le liriche infuocate di Tagore. Infine l'opera sfuma in un ostinato della viola che intona fino a perdersi due sole note, *re*♭ e *fa* (la effe di Fuchs) – e Berg puntualmente prescrive, nella partitura a stampa, che «in nessun caso l'opera si chiuda sul *re*♭».

Non credo si possa negare che gli elementi sin qui sommariamente elencati, e altri ancora che tralascio per brevità, abbiano influenzato pesantemente il processo compositivo di Berg, determinando la veste finale della *Lyrische Suite*, e avvalorando quindi l'importanza del 'soggetto biografico'. Ancor più intriganti risaltano, nell'ambito degli studi di genere, i saggi in chiave *queer*, e soprattutto quelli che si occupano di compositori omosessuali, i quali abbiano più o meno apertamente rivendicato nel loro orientamento erotico una fonte di ispirazione, a fronte di precedenti silenzi, gravidi di perbenismo e divieti – affari segreti da iniziati, appunto.³ Di questi si occupa Federica Marsico nelle pagine seguenti, mettendo sotto la lente d'ingrandimento un mito imprescindibile per l'arte, come quello di Fedra, e tre artisti di rilievo assoluto, tutti di nazioni diverse e anagraficamente distinti, dall'inglese Benjamin Britten (1913-1976), più riservato del tedesco 'italianizzante' Hans

3. Talvolta segreti di pulcinella in superficie, ma quasi impenetrabili in profondità, come nel caso di Pëtr Il'ič Čajkovskij (cfr. MICHELE GIRARDI, *Obermann o Onegin?*, in *Musica di ieri esperienza d'oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri*, a cura di Maria Chiara Bertieri e Alessandro Roccatagliati, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018, pp. 381-397). Per il dibattito sulle questioni di genere, soprattutto in chiave omosessuale, a partire dalla voce dell'accademico e poeta statunitense WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon Press, 1993, rimando alla rassegna-saggio di DAVIDE DAOLMI ed EMANUELE SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare». I contributi «queer» all'indagine sull'opera in musica, «Il Saggiatore Musicale», VII/1, 2000, pp. 137-178. Una ricca bibliografia aggiornata si legge alla fine di questo libro.

Werner Henze (1926-2012) e, in particolare, dell'italiano Sylvano Bussotti (1931-).

L'autrice rielabora e approfondisce, in base a competenze ulteriormente maturate nell'ultimo quadriennio, la sua tesi di dottorato, qui radicalmente riscritta.⁴ La giovane studiosa, fra i pochi italiani che si distinguono nel campo della musicologia *queer*, utilizza in maniera personale, e originale, le diverse metodologie varate nell'ambito degli studi di genere, in particolare prodotti negli Stati Uniti. Non sempre, nel passato prossimo, gli specialisti nei *Gender Studies* hanno conseguito esiti apprezzabili, sapendo valorizzare le tematiche più pertinenti: qui la scelta è azzeccata, poiché la figura di Fedra esibisce virtualità omoerotiche che emergono nella tragedia attica, e in particolare da frammenti di Euripide e Sofocle e dalla tragedia *Ἰππόλυτος στεφανηφόρος*, dello stesso Euripide, risalendo fino a toccare Jean Racine, Gabriele d'Annunzio e oltre. La regina che s'innamora di un adolescente ben si presta, dunque, a una lettura in chiave *queer*, per motivi che vengono ampiamente esposti nel corso del lavoro. Lo scopo di Marsico è principalmente quello di comprendere in quale misura le scelte estetiche, linguistiche e drammaturgiche dei tre autori presi in considerazione, in relazione al modello, dipendano, in misura diversa caso per caso, da una prospettiva legata al rispettivo soggetto biografico, che è per tutti loro una vera e propria *Weltanschauung* (e per sostenere le sue tesi esibisce analisi di vario tipo nel momento giusto, corredandole di un nutrito numero di esempi musicali che risultano tutti pertinenti).

Ad esempio mette a fuoco, nel capitolo secondo delle *Premesse* (parte prima), le biografie dei tre musicisti per comprenderne la relazione con il fare artistico, sapendo scegliere per ciascuno il punto di vista più adatto: l'amore sofferto di Britten per gli adolescenti, alcune composizioni atte a esprimere la propria sessualità negli altri due, più coperta in Henze, del tutto palese in Bussotti, nelle cui opere

4. FEDERICA MARSICO, *Una lettura «queer» del mito di Fedra. Gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2014-2015.

l'erotismo trabocca, fin dal debutto scenico con *La Passion selon Sade* nel 1965. E nel capitolo successivo estende le considerazioni al rapporto dei tre compositori con il mito classico, che, secondo Marsico, lo hanno trattato anche per celebrare l'identità di genere nei loro lavori. Britten ha dato particolare voce all'ispirazione omoerotica in alcuni brani strumentali più che nel teatro, fatta eccezione per l'Apollo che si affaccia con Giacinto su *Death in Venice* e che ricompare anche in una composizione giovanile di Henze del 1949. L'artista tedesco rincara la dose nell'opera *The Bassarids*, facendo di Penteo una sorta di Orfeo che sdegnava le donne, alla maniera del personaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio (e in modo simile all'Ippolito del mito classico). Apollo compare anche in una composizione giovanile di Bussotti, che lega al mito molte pagine della produzione matura, da *Lorenzaccio* (1972) a *Nottetempo* (1976), dove le vicende del personaggio sofocleo di Filottete, poi riprese da André Gide, s'intrecciano al lavoro di Michelangelo sulla Cappella Sistina.

L'analisi delle partiture è il momento più attraente, oltre che fondamentale per fornire le basi al giudizio estetico, ed è impiegata su vasta scala nella parte seconda, *Fedra in musica: letture «queer»*, fulcro del libro. Nel capitolo quinto, dedicato alla cantata drammatica *Phaedra* op. 93 scritta per Dame Janet Baker, Marsico coglie tratti formali e linguistici che l'apparentano a *Dido and Aeneas*, partitura di cui Britten aveva curato una revisione, e trae considerazioni utili anche dal paragone con *Erwartung* e *La voix humaine* – dove i turbamenti della figura femminile, sola in scena, salgono sul proscenio – e con *The Rape of Lucretia*, dello stesso Britten. Il discorso entra peraltro nel vivo quando la studiosa si propone di rinvenire nella musica tracce dell'*eros* represso o disinibito (par. 2), confrontando alcune ricorrenze melodico-tematiche in relazione al testo e discutendole concretamente. Tra i risultati del percorso ermeneutico persuade l'ipotesi che il lavoro sia una sorta di confessione delle proprie inclinazioni, crittata dall'autore di fronte alla morte (*Phaedra* è fra le sue ultime composizioni) e dunque rivolta a chi ha mezzi per intenderla.

Il rapporto di Bussotti col mito è mediato dalla tragedia di Racine (cap. sesto) e si articola nell'arco creativo di due composizioni per il teatro: *Le Racine* (Milano, 1980), stroncata dalla critica anche per l'esplicito riferimento all'omosessualità che pervade il lavoro, e l'opera in tre atti *Fedra* (Roma, 1988), di cui i critici blasonati di allora, con qualche eccezione, capirono poco o nulla, anche perché non considerarono il fitto rapporto intertestuale fra il secondo e il primo titolo. L'autrice fa emergere con finezza i dati salienti della trama metateatrale del *Racine*, valendosi di richiami alle scelte registiche del compositore, uomo di teatro a tutto campo. Punta poi l'attenzione sulla partitura, scritta impiegando con una certa libertà la tecnica dodecafonica, e si concentra in particolare sull'impiego della serie a fini drammatici: dall'analisi risulta che, tramite procedimenti linguistici, viene spostato in primo piano il desiderio fisico del personaggio di Jean Racine per Hippolyte, a scapito del legame fra matrigna e figliastro. In *Fedra*, l'approccio al racconto resta sostanzialmente quello del *Racine*, ma cambia l'ambientazione, la quale inquadra tre luoghi e tre epoche diverse, che l'autore chiama in causa, con fini quasi didascalici, per celebrare contesti in cui l'omosessualità si poteva praticare in modo emancipato – la Grecia al tempo della costruzione del Partenone e la corte di Luigi XIV.

Marsico entra subito *in medias res* passando all'ultima *Fedra* nel capitolo settimo e ultimo, e coglie nella trama l'articolazione drammatica della vicenda, argomentando della genesi di questa *Konzertoper* anche sulla base dei carteggi, da cui emergono nitide le scelte decisive: dall'*Ippolito* di Euripide coniugato alla *Phèdre* di Racine e alla tragedia di d'Annunzio per l'atto iniziale; dall'*Eneide*, dalle *Metamorfosi* e dai *Fasti* ovidiani e da *The Golden Bough* di James George Frazer per l'atto secondo. L'interpretazione di Marsico si distacca dalle altre esegesi, in cui si rilegge il mito alla luce dello stimolo incestuoso femminile inappagato. Per lei si tratta piuttosto di concentrarsi su Hippolyt come personaggio *queer*, che vuole affrancarsi da leggi repressive per vivere senza impedimenti a contatto con la natura. Dall'analisi emerge il parallelo tra Hippolyt-Virbius e il protagonista

di *König Hirsch* (1956), un caso precedente in cui Henze aveva messo in scena un tema a lui caro: un personaggio, acquisendo una nuova identità, si sente libero di vivere senza costrizioni. Hippolyt incarnerebbe la ricerca della libertà di espressione di un omosessuale, tema che non viene dunque esplicitato in maniera diretta, ma pervade la creatività dell'autore e la sua concezione estetica, senza condizionarne l'estro in maniera unidirezionale.

Nel conciso epilogo, prima di un'utile appendice che attesta l'importanza del mito di Fedra in musica, Marsico riassume l'*excursus* compiuto, e si mostra consapevole del fatto che ben difficilmente lo spettatore potrà percepire i tratti di una drammaturgia *queer* che lo studioso interessato e 'orientato' può leggere nella partitura. Non basta tener conto di precisi dati emergenti dalla musica, sostiene Marsico, che non nasconde i dubbi con i quali ha dovuto fare i conti nel redigere il libro, ma si può dar conto dell'espressività *queer* mettendo piuttosto in luce la coesione fra tutte le componenti che concorrono a determinare la natura e l'estetica di una creazione (dall'organizzazione delle fonti alla pianificazione del libretto, fino alla messinscena e alla musica). In ogni caso è importante discutere di questo aspetto, che può far capire più in profondità la natura di una composizione e le sue motivazioni.