



Consonanze 20

LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala



La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza

20

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11 – 20141

Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Introduzione	7
ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, EMILIO SALA	
RICERCHE	
Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo	15
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI	
La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture	39
STEFANO SAINO	
Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: <i>La clemenza di Tito</i> da Metastasio a Mazzolà	47
PAOLO D'ACHILLE	
Le avventure di Astrea: da Metastasio a Monti	61
WILLIAM SPAGGIARI	
Una nuova fonte per il libretto del <i>Trovatore</i>	73
FABRIZIO DELLA SETA	
Intorno a Francesco Maria Piave: su alcune fonti inedite della <i>Forza del Destino</i>	79
ANTONIO ROSTAGNO	
Fonti e riscritture dell' <i>Otello</i> tra Rossini e Verdi	119
FRANCESCO SPERA	
Da <i>Le Racine</i> a <i>Fedra</i> di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale	129
FEDERICA MARSICO	

INTERVENTI E PROSPETTIVE

L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica VITTORIO COLETTI, ELISABETTA FAVA	147
Dalla parte dei librettisti EMANUELE D'ANGELO	161
Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della <i>Giocasta</i> di Azio Corghi MADDALENA MAZZOCUT-MIS	169
Pensieri, parole, opere e (o)missioni EDOARDO BURONI	181
Indice dei nomi	195
Indice delle opere liriche	201

Da *Le Racine* a *Fedra* di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale.*

Federica Marsico

1. Introduzione

Il catalogo di Sylvano Bussotti (Firenze 1931-) è ricco di composizioni ispirate al mito classico. *Quattro ricordi di Rilke*, *Rara requiem*, *Nottetempo* ed *Ermafrodito* sono solo alcuni titoli attraverso cui dèi ed eroi dell'antichità fanno ingresso nella produzione del musicista.¹ L'assoluta originalità con cui il compositore rielabora gli antichi racconti è evidente nei due adattamenti del mito di Fedra per le scene liriche, ovvero *Le Racine: pianobar pour Phèdre*, in un prologo, tre atti e un intermezzo (Milano, Piccola Scala, 1980), e *Fedra*, tragedia lirica in tre atti e un intermezzo (Roma, Teatro dell'Opera, 1988).

Pochi anni dopo il debutto di *Fedra*, Bussotti commentò i due lavori con le seguenti parole: «Se confronti lo spartito del *Racine* con quello di *Fedra* noterai che c'è un lavoro folle di elaborazione drammaturgica».² Le due composizioni costituiscono un *unicum* nella produzione dell'artista, in quanto rappresentano un caso di traduzione e riscrittura dello stesso libretto da parte dell'autore. Se a *Le Racine* sono stati dedicati una voce di dizionario³ e alcuni studi,⁴ di converso *Fedra* è stata oggetto di un'indagine musicologica solo in tempi recenti.⁵ Il presente saggio mira a fare luce, attraverso il confronto fra i testi musicati nelle due opere, su come Bussotti abbia ripensato in *Fedra* la vicenda del 'pianobar', mantenendone tuttavia la concezione metateatrale di base. L'articolo intende dimostrare che la prospettiva metateatrale, che finora è stata messa in rilievo in rela-

* Desidero ringraziare Fabrizio Della Seta, per avermi fornito l'occasione di approfondire quanto esposto nel presente articolo, e Michele Girardi, per avermi guidato nello studio della produzione di Sylvano Bussotti.

1. Sulla presenza del mito nella musica di Bussotti cfr. Marsico 2016, 201-212 (intervista al compositore).

2. Girardi 1996, 144.

3. Maehder 1992. Si noti che lo stesso dizionario contiene una voce relativa a *Fedra*, in cui tuttavia l'opera è descritta assai brevemente come «a reworking of Bussotti's *Le Racine*» (Sadie 1992, 148).

4. Maehder 2003; Marsico 2016, 83-111, Marsico 2019.

5. Marsico 2016, 111-125.

zione a *Le Racine*⁶ ma non a *Fedra*,⁷ costituisce la chiave di lettura del secondo lavoro di Bussotti.

2. *Le Racine* diventa *Fedra*

In *Le Racine*, Bussotti si confronta con la tragedia *Phèdre* di Jean Racine, incentrata sull'amore incestuoso di Fedra per il figliastro Ippolito. Capolavoro della letteratura di tutti i tempi, il dramma era già stato oggetto di numerosi adattamenti musicali fin dal primo Settecento.⁸ Come sempre accade nel teatro musicale di Bussotti, l'autore del libretto di *Le Racine* è il compositore stesso, che impiega alla lettera alcuni passi della tragedia.⁹ Il procedimento di adattamento non è però quello di una *Literaturoper*, in cui un lavoro teatrale viene trasposto in musica adoperando il testo originale, con alcuni aggiustamenti più o meno invasivi, che tuttavia non ne stravolgono il contenuto drammatico. L'operazione di Bussotti è di tutt'altra natura. Egli estrapola alcuni versi dalla tragedia di Racine per farne i tasselli di un *collage*, da cui si genera un intreccio del tutto nuovo, che ben poco ha a che vedere con quello della fonte letteraria.

La vicenda si svolge nel pianobar parigino "Le Racine", un bordello riservato a una clientela maschile di omosessuali o travestiti. La padrona del pianobar è Madame Phèdre (soprano), un'ex attrice della Comédie française e celebre interprete del ruolo di cui porta il nome. La donna gestisce il locale coadiuvata da sette *garçon*, tutti *gigolo* (mimi), e dal cameriere di fiducia Le grec, un travestito (tenore). Il pianista Monsieur Fred si occupa dell'intrattenimento musicale, insieme al suo allievo Armel (voce bianca), che gli volta le pagine. Madame Phèdre ha un figliastro, Hippolyte (attore-mimo), un *gigolo* che si concede ai vari clienti del pianobar. Questi ultimi sono: il padre del ragazzo, che si chiama Jean Racine come il celebre drammaturgo (basso); Jo Leblond (mimo), un *gigolo* e *habitué* del locale; Xio Leblanc (baritono), un viaggiatore di passaggio; Bob Lenoir (mimo), un *gigolo* che frequenta il bordello occasionalmente. I personaggi si intrattengono nel pianobar intonando i versi della tragedia *Phèdre*, accompagnati dal pianoforte (o, in brevi momenti,¹⁰ dalle campane tubolari¹¹ e dalla celesta). Agiscono pertanto nell'opera come degli attori, beneficiando dell'aiuto di un vero e proprio suggeritore, il travestito Julien (attore-mimo). L'effetto ottenuto

6. Marsico 2019.

7. La prospettiva non è indagata nel già menzionato studio sull'opera (cfr. n. 5).

8. Per una panoramica sugli adattamenti musicali del dramma di Racine e, più in generale, del mito di Fedra cfr. Marsico 2016, 185-199.

9. Il libretto di *Le Racine* non venne pubblicato in occasione della *première*. Si può leggere oggi in edizione critica, cfr. *ibid.*, 227-252.

10. Bussotti 1980, 36-38 (i numeri di pagina si riferiscono alla numerazione manoscritta dell'autore, riportata nell'edizione, e non alla numerazione aggiunta posteriormente dall'editore).

11. La parte delle campane è riportata nella partitura senza esplicitare il nome dello strumento. La destinazione strumentale si ricava da Courir 1980.

è evidentemente metateatrale ed è esplicitato nel prologo, in cui entrano in scena prima il pianista, che suona un pezzo solistico, e poi il voltapagine insieme al suggeritore.¹² Anche la messinscena contribuisce a palesare l'architettura metateatrale. I clienti del pianobar che assistono alla rappresentazione vengono impersonati, infatti, da alcuni spettatori dell'opera che, al loro ingresso in teatro, vengono fatti accomodare intorno a dei tavolini collocati appositamente in platea, al posto della prima fila di poltrone.¹³

Già all'epoca della *première* di *Le Racine*, Bussotti progettava una versione dell'opera per soli, coro e orchestra da mettere in scena nel 1985, nell'ambito di una collaborazione fra il Teatro alla Scala e l'Opéra di Parigi.¹⁴ In realtà, la nuova versione, con il titolo di *Fedra*, vide la luce al Teatro dell'Opera di Roma, nell'ambito della stagione lirica del 1988. Il libretto è la traduzione ritmica italiana del testo di *Le Racine*, approntata dall'autore stesso,¹⁵ che orchestrò per un ampio organico il lavoro precedente¹⁶ e lo arricchì di nuove compagini corali (cfr. *infra*).

La caratteristica di *Fedra* che con maggiore evidenza la distingue da *Le Racine* è l'ambientazione della vicenda. L'azione non si sviluppa più in un pianobar, ma in luoghi ed epoche diversi per ogni atto. L'atto primo si svolge nell'antica Atene, mentre è in corso la costruzione del Partenone; nell'atto secondo, la vicenda si sposta nella Parigi del 1677, durante la prima rappresentazione di *Phèdre* di Racine all'Hôtel de Bourgogne, alla presenza di Luigi XIV; l'atto terzo si svolge ancora nella capitale francese, ma nel 1931 (anno di nascita di Bussotti),¹⁷ nei pressi di un *hôtel de passe*, di un locale malfamato e di un vespasiano. L'intermezzo, che precede l'ultimo atto, funge da cerniera fra le epoche degli atti primo e terzo, poiché in esso la morte di Ippolito viene rappresentata come lo scontro fra il carro guidato dal ragazzo e le prime autovetture novecentesche (comune con *Le Racine* è l'attualizzazione della morte del giovane, causata da un incidente stradale in entrambe le opere). Il finale introduce un ulteriore scarto cronologico, in quanto sul fondo della scena emerge il Centre "Georges Pompidou", inaugurato undici anni prima del debutto dell'opera.

Se, da una parte, Bussotti ripropone in *Fedra* molti personaggi di *Le Racine*, dall'altra recupera alcuni ruoli della fonte letteraria e aggiunge nuove figure. Al posto di Xio Leblanc subentra Teramene, il tutore di Ippolito, mentre Enone (mezzosoprano), la nutrice della regina, sostituisce parzialmente Le grec. A

12. I tre personaggi si salutano al termine dell'esecuzione di Monsieur Fred. Nella partitura, in fondo alla pagina che contiene la musica del prologo, Bussotti scrive infatti le seguenti parole: «Bjur. Armel | jor m's Fred | bonjour Madame» (Bussotti 1980).

13. La concezione metateatrale è discussa più dettagliatamente in Marsico 2019.

14. Degrada 1980, 5.

15. Differentemente da *Le Racine*, il libretto di *Fedra* fu dato alle stampe (Bussotti 1988b), all'interno di un volume dedicato all'opera (Bussotti 1988a).

16. Oltre ad archi e fiati, l'orchestra comprende un mandolino, una chitarra, un harmonium, una celesta, due arpe, un pianoforte e un gran numero di percussioni.

17. Il riferimento all'anno è specificato in Bussotti 1988c, 30.

Monsieur Fred, Jo Leblond, Bob Lennoir e Julien, che in *Fedra* viene soprannominato ‘Madame’ sottolineando ulteriormente che si tratta di un travestito, si affiancano alcuni accompagnatori, rispettivamente due amici con Fred e Jo, due «simili»¹⁸ con Bob e due *trans* con Julien. I quattro personaggi e i loro compagni formano un coro di attori, a cui si uniscono ora due servi di Ippolito nell’atto secondo, ora due teppisti nell’atto terzo, per un totale di quattordici componenti.¹⁹ I personaggi Ippolito, Fedra, Racine e Armel restano invariati. Ai solisti si aggiungono un coro di voci bianche, composto da undici ragazzi, e uno misto. Di quest’ultimo è spesso impiegata la sola sezione maschile (tenori primi e secondi, baritoni e bassi), talvolta congiuntamente agli undici fanciulli.

2. Modalità di riscrittura del libretto di *Le Racine*

L’introduzione di nuovi personaggi e di compagini corali comporta numerose modifiche nell’assegnazione delle parti in *Fedra* rispetto a *Le Racine*. I procedimenti impiegati da Bussotti in tale operazione di riscrittura possono essere distinti in cinque tipologie, descritte nei sottoparagrafi seguenti.²⁰

2.1 Traduzione del testo di *Le Racine*

In alcuni passi di *Fedra*, Bussotti si limita a tradurre il testo di *Le Racine* mantenendone l’assegnazione allo stesso personaggio, il cui nome viene semplicemente mutato nel suo corrispondente italiano. La settima scena dell’atto iniziale, contenente la prima lunga confessione della matrigna, è paradigmatica di tale procedimento. Si guardino i primi otto versi messi a paragone tra le due versioni (cfr. esempio 1).²¹

2.2 Ripristino dei personaggi dell’ipotesto

In altri passi di *Fedra*, Bussotti ripristina l’assegnazione originale delle parti che si legge nella tragedia di Racine. È quanto accade nella quinta e nella sesta scena dell’atto primo, con Enone che sostituisce Le grec nel lungo dialogo in cui interroga la regina sulle ragioni della sua inquietudine e scopre infine il suo amore per il figliastro. Nell’atto secondo, lo stesso procedimento si osserva nella di-

18. Bussotti 1988b, 37.

19. La differente composizione del coro di attori nel secondo e nel terzo atto è riportata nelle pagine preliminari della partitura (Bussotti 1988d), ma non nel libretto (Bussotti 1988b).

20. Gli esempi presentati in questo paragrafo fanno riferimento all’edizione sinottica dei testi musicati in *Le Racine* e *Fedra*, pubblicata in Marsico 2016, 253-279.

21. *Ibid.*, 261.

chiarazione d'amore a Ippolito, nella terza scena, in cui Fedra sostituisce Jean Racine, che nell'opera precedente dichiarava al figlio il suo amore incestuoso omosessuale. A mo' d'esempio di tale modalità di riscrittura, si osservino parallelamente le due scene dell'atto terzo in cui gli astanti constatano la morte di Hippolyte/Ippolito e si noti, in *Fedra*, la sostituzione di Xio Leblanc (= X) con Teramene (= T) (cfr. esempio 2).²²

2.3 *Commistione fra un personaggio di Le Racine e un personaggio dell'ipotesto*

In *Fedra*, del tutto particolare è il trattamento della parte di Le grec. Nell'atto primo, il personaggio dell'ipotesto Enone sostituisce totalmente Le grec. Negli atti secondo e terzo, invece, esso coesiste accanto a Il greco, ovvero all'equivalente italiano del personaggio di *Le Racine* precedentemente sostituito. Il procedimento è evidente nella seconda scena dell'ultimo atto, se confrontata con quella parallela di *Le Racine* (cfr. esempio 3).²³

2.4 *Inserzioni corali*

Tutte le altre scene di *Fedra*, ad eccezione della quarta dell'atto terzo (cfr. *infra*), sono costruite adottando i procedimenti descritti nei sottoparagrafi 2.1, 2.2 e 2.3 congiuntamente all'assegnazione di alcune sezioni testuali di *Le Racine* o ad altri personaggi o al coro. Quest'ultimo viene impiegato nelle seguenti compagini: misto (= CORO); di ragazzi (= COROr); di uomini (= COROu); maschile (= COROm, ossia COROr insieme a COROu); di attori (= COROa). Il finale dell'atto secondo costituisce un caso paradigmatico dell'impiego contemporaneo dei procedimenti di riscrittura finora esposti (cfr. esempio 4).²⁴

2.5 *Pedissequa riproposizione del testo di Le Racine*

La quarta scena dell'atto terzo di *Fedra* si distingue dal resto dell'opera, in quanto il testo musicato è identico a quello di *Le Racine*.²⁵ L'unica differenza rispetto

22. *Ibid.*, 278. Nelle scene trascritte negli esempi 2, 4 e 5, accade talvolta che più personaggi cantino contemporaneamente lo stesso verso, ma non tutti lo intonino integralmente. Nella trascrizione del testo, le parti dei vari personaggi sono allineate verticalmente l'una all'altra, al fine di rendere possibile la lettura integrale del verso. L'intero intervento è inoltre preceduto e seguito da uno spazio.

23. *Ibid.*, 276.

24. *Ibid.*, 269-270. Nella colonna di destra dell'esempio si sono impiegate le seguenti abbreviazioni: M²¹ = Julien detto 'Madame' con due *trans*; M^{12A} = Monsieur Fred con due amici; J^{2A} = Jo Leblond con due amici; B^{2S} = Bob Lennoir con due simili; I^{2S} = Ippolito con due servi.

25. Il testo della scena di *Le Racine* è invece tradotto in italiano in Bussotti 1988b, 56-57.

al lavoro precedente consiste nella sostituzione dei nomi di Madame Phèdre e Xio Leblanc con quelli di Fedra e Teramene. Si osservino le due scene parallele a confronto (cfr. esempio 5).²⁶

3. Ambientazione e concezione metateatrale

Dal confronto con *Le Racine* emerge un aspetto della drammaturgia di *Fedra* che resterebbe oscuro se si prescindesse da tale comparazione, ovvero la sua architettura metateatrale. La compresenza di alcuni personaggi dell'ipotesto e di altri derivati invece da *Le Racine* può spiegarsi solo leggendo *Fedra* come un'ulteriore rappresentazione metateatrale della tragedia francese da parte dei personaggi del pianobar. Questi mettono in scena il dramma prima nell'antichità ellenica, poi all'epoca di Luigi XIV, e infine all'esterno del bordello, a cui Bussotti si riferisce menzionando un *hôtel de passe* nelle indicazioni sceniche dell'ultimo atto. La prospettiva metateatrale spiega, inoltre, la scenografia ideata dall'autore per riprodurre lo storico teatro parigino nell'atto intermedio, in occasione del debutto dell'opera.²⁷ Egli racchiuse la scena, disegnata su modello del Ninfeo di Genazano e del salone degli specchi di Villa Palagonia a Bagheria,²⁸ in «una sorta di cornice dorata di un quadro seicentesco»,²⁹ collocata in corrispondenza del boccascena.³⁰ L'allestimento dava pertanto risalto all'effetto metateatrale, caro a Bussotti, peraltro, nel periodo di composizione dell'opera.³¹

La concezione metateatrale, se messa in relazione all'ambientazione di *Fedra*, apre una prospettiva ermeneutica inedita sull'opera. Lo scenario di *Le Racine* è riprodotto solamente nell'atto terzo di *Fedra*. L'atmosfera di un quartiere malfamato parigino, in cui si aggirano «figure oltraggiose di miserabili, prostituti, criminali»,³² «gigollette e gigolo»,³³ è infatti la stessa che domina nell'atto

26. Marsico 2016, 277. In entrambe le colonne dell'esempio, A = Armel.

27. Fin dai suoi esordi, Bussotti si è distinto nel panorama musicale internazionale per essere non solo compositore e librettista delle sue opere, ma anche scenografo, costumista, regista e talvolta interprete.

28. Il Ninfeo è un edificio rinascimentale incompiuto e di attribuzione incerta, mentre Villa Palagonia è una sfarzosa residenza nobiliare barocca.

29. Le parole sono di Gustavo Malvezzi, che assistette allo spettacolo, e sono riportate in Esposito 2013, 208.

30. Cfr. i bozzetti dell'atto riprodotti in Bussotti 1988a, 9 e 68.

31. Nel melodramma *L'Ispezione*, rappresentato al Teatro Comunale di Firenze nello stesso anno di *Fedra*, Bussotti prevede la seguente realizzazione scenica per il finale dell'atto primo: «Uno spaccato del teatro in tutte le sue parti; ne vediamo l'interno che attraverso pareti traslucide rivela in accumulazioni mostruose frammenti noti, meno noti, oscuri, segreti o plateali di teatri diversi, variamente famosi nel mondo, come Palais Garnier, Metropolitan, Colón, Covent Garden, Bolšoj, Teatro alla Scala, San Carlo, Massimo di Palermo, Monaco di Baviera, Teatro Comunale di Firenze, Bayreuth» (Bussotti 1990, 22).

32. Bussotti 1988e, 6.

33. Arruga 1988a.

terzo di *Le Racine*, ambientato nel cortiletto adiacente al pianobar. Nello stesso atto di *Fedra*, inoltre, sono definiti *gigolo* sia Ippolito, come in *Le Racine*, sia i due amici di Jo Leblond.³⁴ Di converso, nei primi due atti, sembrerebbe non restare più nulla dell'atmosfera del pianobar-bordello. In essi, Bussotti riporta il mito alle sue origini, ambientandolo ora nell'antica Grecia, in cui Euripide lo trasformò per primo in un dramma, ora nella Francia di Luigi XIV, in cui esso rifiorì grazie alla penna di Racine. Le due epoche nascondono, tuttavia, un implicito riferimento all'atmosfera del pianobar-bordello. Dalla rassegna stampa si apprende, infatti, che l'autore attribuì un ruolo di assoluta centralità alla rappresentazione del corpo maschile sulla scena.³⁵

Per la messinscena dell'atto primo, Bussotti prese a modello il dipinto di Karl Friedrich Schinkel *Blick in Griechenlands Blüte*, databile agli anni 1824-1825 e di cui oggi si conserva una riproduzione presso l'Alte Nationalgalerie di Berlino.³⁶ Esso rappresenta alcuni schiavi greci nell'atto di trasportare un enorme blocco di marmo scolpito. Alcuni di loro sono completamente nudi, mentre altri indossano solamente il *subligaculum*, un perizoma annodato intorno alla vita e che copre la parte superiore delle cosce. Ispirandosi al dipinto tedesco, Bussotti prevede nell'atto primo di *Fedra* la presenza di figuranti nel ruolo degli schiavi, descritti da Lorenzo Arruga, che assistette al debutto dell'opera, come attori i cui «costumi [...] lasciano scoperte [...] più nudità di quanto non sarebbe funzionale».³⁷ Le figure degli schiavi, che lavorano «in silenziosa pantomima»³⁸ mostrando la loro prestantza fisica, offrivano al pubblico uno spettacolo affine a quello dei corpi maschili esibiti in *Le Racine*.³⁹ Inoltre, attraverso la loro presenza, Bussotti potrebbe aver voluto richiamare alla memoria, allo spettatore familiare con l'immaginario *gay*, una scena descritta da Jean Genet in *Querelle de Brest* (1947), e magistralmente trasposta in immagine cinematografica nell'omonimo film di Rainer Werner Fassbinder (1982). In essa, un comandante osserva segretamente i suoi marinai, mentre lavano a torso nudo il ponte della sua nave, ed è intimamente attratto dai loro corpi nerboruti e luccicanti di sudore. Anche nella

34. La definizione è assente in Bussotti 1988b, ma compare nelle pagine preliminari di Bussotti 1988d.

35. La rassegna stampa è conservata presso l'Archivio storico e audiovisuale del Teatro dell'Opera di Roma ed è riprodotta interamente, su gentile concessione, in Marsico 2016, 138-146.

36. Il dipinto originale andò disperso durante il secondo conflitto mondiale. La copia berlinese fu realizzata da August Wilhelm Julius Ahlborn nel 1836. La data riportata da Bussotti nella didascalia del bozzetto dell'atto primo (1988a, copertina) si riferisce alla riproduzione del dipinto.

37. Arruga 1988a.

38. Così sono descritti da Bussotti nella didascalia del bozzetto dell'atto (Bussotti 1988a, copertina).

39. Cfr. le fotografie della *première* di *Le Racine* conservate presso l'Archivio storico documentale del Teatro alla Scala di Milano, la cui riproduzione digitale è visionabile in rete alla pagina seguente: http://www.teatroallascala.org/archivio/foto-allestimento.aspx?id_allest=5995&cid_allest_conc=&page=1&lang=it-IT&uid=51c0cf75-783d-4a2e-a2bc-1f4af5a7c351&objecttype=base (ultimo accesso: 21 gennaio 2019).

messinscena dell'atto secondo di *Fedra* Bussotti pose in rilievo la fisicità maschile, mediante l'esibizione del «corpo nudo di Ippolito». ⁴⁰ Il *gigolo*, che aveva scosso i sensi dei frequentatori del pianobar in *Le Racine*, continuò pertanto a esercitare il proprio potere seduttivo anche nella trasposizione dell'atto ai tempi del Re Sole.

Sulla base dei dati esposti relativi alla messinscena di *Fedra*, sembra probabile che Bussotti abbia scelto di ambientare i primi due atti nell'antica Grecia e durante il regno di Luigi XIV non solo perché le due epoche sono connesse alla storia delle trasposizioni teatrali del mito, ma anche per rievocare contesti in cui l'omosessualità poteva essere vissuta in modo disinibito. È noto che nell'antica Grecia, diversamente dalle società di tradizione cristiana, l'omoerotismo non era percepito come una perversione, ma acquisiva anzi un valore iniziatico per gli adolescenti che si preparavano all'ingresso in società. ⁴¹ Anche la corte di Luigi XIV, pur se formalmente imperniata sui valori cattolici, fu notoriamente un luogo in cui l'omosessualità era tacitamente ammessa. Il duca Filippo d'Orléans, fratello minore del re, era notoriamente «molto più interessato ai numerosi giovanotti avvenenti che c'erano a corte» ⁴² che a sua moglie Elisabetta Carlotta. Louis de Rouvroy de Saint-Simon, nelle sue celebri *Memorie*, descrisse così 'Monsieur': «Sempre ornato come una donna, pieno di anelli, braccialetti, e con gioielli ovunque, una lunga parrucca tutta spiovente davanti, nera e incipriata, nastri dove se ne poteva mettere, pieno d'ogni sorta di profumi e, in ogni cosa, la nettezza in persona. Lo si accusava di darsi impercettibilmente il rossetto». ⁴³ Primi Visconti, cronista anch'egli della vita di corte, aggiunse che il conte di Guiche, «come moltissimi giovani francesi, si era rovinato la salute con la sodomia, particolarmente ponendosi al servizio dei piaceri di Monsieur», ⁴⁴ e che il duca di Créquy, il marchese di La Vallière e il signor d'Effiat, primo scudiero del re, discorrevano «al *lever* di Monsieur [...] dei giovinetti come abitualmente gli innamorati discorrono delle giovinette». ⁴⁵ Oltre a riferirsi ai gusti sessuali del fratello del re, Visconti faceva anche cenno al libertinaggio che regnava a palazzo: «A corte c'è una vera confusione di uomini e di donne, le persone conosciute possono entrare dappertutto. Siccome il carattere della nazione è leggero, il miscuglio di gente, il mormorio, il brusio, sono tali che il duca di Pastrana mi disse, una sera: “Signore, questo è un vero bordello”». ⁴⁶ La moglie del duca Filippo fu invece molto più esplicita a proposito dell'omosessualità a corte, quando scrisse al re:

40. Melchiorre 1988.

41. Dover 1983; Sargent 1986.

42. Wolf 1968, 327.

43. Louis de Saint-Simon, *Memorie* (Bonfantini), 55.

44. Primi Visconti, *Memorie di un avventuriero* (Brin), 19.

45. *Ibid.*, 65.

46. *Ibid.*, 116.

Chi non sopporta gli uomini che amano il loro stesso sesso non troverebbe a corte nemmeno sei persone di suo gusto. Esistono vari tipi di uomini con queste inclinazioni. Vi sono quelli che odiano furiosamente le donne e non riescono ad amare altro che i maschi, e quelli che amano sia gli uomini sia le donne. Altri amano solo i bambini di dieci o undici anni, mentre altri ancora, i più numerosi, prediligono i giovani tra i diciassette e i venticinque anni. Vi sono poi, in minor numero, i viziosi, che non amano né gli uomini né le donne e si divertono da soli. Infine, alcuni praticano il vizio con tutto quanto capita loro a tiro, uomini o animali che siano.⁴⁷

Considerato che i luoghi e le epoche in cui *Phèdre* di Racine viene recitata dai personaggi del pianobar sono accomunati dalla diffusa presenza di relazioni omosessuali, *Fedra* si presenta come un viaggio nel tempo attraverso alcuni momenti rilevanti della storia dell'omosessualità. La pederastia greca, la sodomia alla corte del Re Sole e la libertà sessuale praticata nei *bordel* parigini assurgono a simbolo dell'esistenza dell'omoerotismo in ogni luogo e in ogni tempo.

4. Conclusioni

A chi non cogliesse la prospettiva metateatrale e i riferimenti alla storia dell'omosessualità, suggeriti dal confronto con *Le Racine*, è facile che *Fedra* appaia un'opera priva di senso compiuto, come per altro risultò agli occhi di alcuni critici che assisterono al suo debutto. Arruga, presente allo spettacolo, scrisse senza mezzi termini: «Che cosa fa Fedra [...] nei tre atti [...]? Non ho capito»;⁴⁸ non tanto dissimile fu l'impressione di Alfredo Gasponi che, pur ponendo in relazione l'opera con quella precedente, osservò: «In sostanza non è cambiato il risultato: uno spettacolo lento, ingarbugliato e criptico, nel quale [...] trionfa la noia».⁴⁹ Qualche critico più acuto colse l'artificio metateatrale suggerito dalla scenografia dell'atto secondo, limitandosi però a interpretarlo ora come espressione della volontà di porre «Racine e il suo tempo [...] al centro dell'opera»;⁵⁰ ora in riferimento a un generico «effetto di straniamento innescato dallo spettacolo visivo».⁵¹ È pur vero che la peculiarità della metateatralità di *Fedra* è che i livelli rappresentativi coesistenti nell'opera non vengono palesati, come accade invece in *Le Racine*, dove tanto la messinscena quanto il prologo esplicitano l'architettura metateatrale. All'apertura del sipario, in *Fedra*, i personaggi del pianobar stanno già recitando la tragedia, e continuano a farlo ininterrottamente

47. Cit. in Gallo 2008, 252.

48. Arruga 1988a.

49. Gasponi 1988.

50. Gargani 1988.

51. Papini 1988.

fino alla chiusura dell'opera. Solo chi conosce *Le Racine*, e ne ha compreso la drammaturgia, può afferrare il senso di ciò che avviene in *Fedra*.

Nella scelta di non palesare allo spettatore la chiave interpretativa dell'opera si manifesta il piacere, tutto 'bussottiano', di giocare con l'orizzonte di attesa del pubblico. L'ascoltatore che, al suo ingresso in teatro, si aspetta di assistere a un adattamento moderno del dramma di Racine, si troverà invece di fronte a uno spettacolo che gli chiederà di mettere in campo modalità interpretative nient'affatto scontate. Piuttosto che «cercare», come fece invano Arruga, «se alla fine ci sia dato un segno, un segno solo, per sentire che quella donna è Fedra»,⁵² dobbiamo guardare, oggi, a *Le Racine* e a *Fedra* nella prospettiva di un dittico, i cui due elementi costitutivi condividono la concezione metateatrale e il riferimento al tema dell'omosessualità.

La stretta relazione di *Fedra* con *Le Racine* rappresenta, dunque, un elemento tanto fondamentale per comprendere la «tragedia lirica», quanto imprescindibile per chi oggi volesse riportarla in vita, a distanza di oltre trent'anni dalla sua *première*.⁵³

52. Arruga 1988b.

53. Dopo il debutto nell'ambito della stagione romana, *Fedra* non venne più ripresa. Una nuova rappresentazione di *Le Racine*, invece, avvenne a Roma il 14 giugno 1986, in apertura del festival di Villa Medici. L'allestimento venne replicato prima a Genazzano il giorno successivo, durante la terza edizione della "ScuolaSpettacolo" di teatro e danza ideata dal compositore, poi a Strasburgo il 18 e il 20 settembre, all'interno della rassegna *Musica '86*, e infine ad Angers il 5 ottobre, nell'ambito del festival *Musiques du XXème siècle*.

ESEMPIO 1

<i>Le Racine, atto I, scena 7</i>	<i>Fedra, atto I, scena 7</i>
<p>MADAME PHEDRE (= P) Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée sous les lois de l'hymen je m'étais engagé, mon repos, mon bonheur semblait s'être affermi; Athènes me montra mon superbe ennemi. Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue; un trouble s'éleva dans mon âme éperdue; mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler; je sentis tout mon corps et transir et brûler.</p>	<p>FEDRA (= F) Viene da più lontano il male mio. Al figlio d'Egeo non appena da leggi d'Imene allacciata, riposo, felicità, sembrarono affermarsi; Atene mi mostrò il mio superbo nemico. Io vidi, io arrossii, io impallidii vedendolo, un turbamento salì per la mia anima smarrita; gli occhi non vedevano più, io non potea parlare; sentii tutto il mio corpo agghiacciarsi e bruciare.</p>

ESEMPIO 2

<i>Le Racine, atto III, scena 9</i>	<i>Fedra, atto III, scena 6</i>
<p>MADAME PHEDRE Ah! Je vois Hippolyte! Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite. JEAN RACINE (= R) Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi. X: Mais, il est mort, prenez votre victime. R: Madame, mort votre victime.</p>	<p>FEDRA Ah! Vedo Ippolito! Lo sguardo suo insolente decreta la mia perdita. RACINE (= R) Fai quello che tu vuoi, io m'abbandono a te. T: Ma, è morto, la vostra vittima. R: Signora, morto, prendete la</p>

ESEMPIO 3

<i>Le Racine, atto III, scena 2</i>	<i>Fedra, atto III, scena 2</i>
<p>LE GREC</p> <p>Fuyons dans la nuit infernale. Mon père juge aux enfers tous les pâles humains. Et des crimes peut-être inconnus aux enfers! Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible? Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau, toi-même de ton sang devenir le bourreau. Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta famille; reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille. Hélas! Du crime affreux dont la honte me suit jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit. Jusqu'au dernier soupir, de malheurs poursuivie, je rends dans les tourments une pénible vie.</p>	<p>IL GRECO (= G)</p> <p>Fuggir nella notte infernale. Tuo padre giudica agl'inferi ogni pallido umano. E forse di delitti sconosciuti all'inferno! Cosa dirai tu, padre, all'orrido spettacolo? Credo vederti un nuovo supplizio cercando, tu stesso del tuo sangue divenuto il boia.</p> <p>ENONE</p> <p>Perdona. Un Dio crudel ti perdé la famiglia; al furor di tua figlia (<i>om G</i>) riconosci la sua di vendetta.</p> <p>IL GRECO</p> <p>Ahimè! Del rio delitto ch'è la mia vergogna giammai 'l mio triste cuor non ne raccolse il frutto. Fin l'ultimo sospir, dal più cupe dolore perseguitato, io rendo negli atroci tormenti una penosa vita.</p>

ESEMPIO 4

<i>Le Racine, atto II, scena 9</i>	<i>Fedra, atto II, scena 4</i>
<p>LE GREC</p> <p>Que faites-vous, Madame? Justes Dieux! Mais on vient. Evitez des témoins odieux; venez, rentrez, fuyez une honte certaine.</p> <p>XIO LEBLANC</p> <p>Est-ce Phèdre qui fuit,</p>	<p>ENONE</p> <p>Che fate, Signora? Dèi! Vengono. Evitar testimoni odiosi; venite, rientrate, fuggite la sicura vergogna.</p> <p>T, R, COROU</p> <p>È Fedra in fuga,</p>

<p>LE GREC P, G, R, X Pourquoi, Seigneur, pourquoi ces marques de douleur? J, MF Je vous vois sans épée, interdit, sans couleur? P: Fuyons. Ma surprise est extrême. R: Fuyons. G, X: Ma surprise est extrême. J, B: Ma surprise</p> <p>JEAN RACINE Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.</p> <p>R: Phèdre... Mais non, grands Dieux! Qu'en un profond oubli G: Mais non, grands Dieux! Qu'en un profond oubli X: Mais non, grands Dieux! -n profond ou- J, B: grands Dieux! MF: grands Dieux! Qu'en oubli</p> <p>R: -et horrible secret demeure enseveli. G: cet horrible secret demeure enseveli. X: -t horrible secret -meure enseveli. MF: cet</p>	<p>G, COROU o piuttosto la trascinano? COROM Perché, Signor, perché quei segni di dolore? COROa: Vi vedo senza spada, turbato e sbiancato? M²i: allibito MF²a: annientato J²a: interdetto B²s, I²s: sconcertato</p> <p>CORO Fuggiamo. F, COROa La sorpresa è estrema.</p> <p>RACINE Non posso senza orrore guardarmi in questi specchi.</p> <p>CORO: Fedra... Ma no, Che in un profondo oblio COROa: gran Dio!</p> <p>CORO l'orribile segreto affossato dimori.</p>
--	--

ESEMPIO 5

<i>Le Racine, atto III, scena 6</i>	<i>Fedra, atto III, scena 4</i>
P, X, R: Aimeriez-vous, Seigneur? G: vous	F, T, R: Aimeriez-vous, Seigneur? G: vous
P, X: J'aime. Connais donc Phèdre et toute sa fureur.	F, T: J'aime. Connais donc Phèdre et toute sa fureur.
A: Connais donc Phèdre	A: Connais donc Phèdre
G: J'aime. Phèdre et	G: J'aime. Phèdre et
R: J'aime. Phèdre et toute sa fureur.	R: J'aime. Phèdre et toute sa fureur.
G: Et dérober au jour une flamme si noire.	G: Et dérober au jour une flamme si noire.
P, X: Et dérober au jour une flamme noire.	F, T: Et dérober au jour une flamme noire.
R: Et une flamme noire.	R: Et une flamme noire.
R: Dût connaître l'amour et ses folles douleurs?	R: Dût connaître l'amour et ses folles douleurs?
P: Dût connaître l'amour	F: Dût connaître l'amour
G: Dût connaître l'amour	G: Dût connaître l'amour
A: et	A: et
X: folles douleurs?	T: folles douleurs?
X, R: Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.	T, R: Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.
A: Le voici. mon cœur sang	A: Le voici. mon cœur sang
P: mon mon sang re-	F: mon mon sang re-
G: Le voici. Vers se	G: Le voici. Vers se

Bibliografia

- Arruga 1988a = L. Arruga, *La Fedra di Bussotti sono tre*, «Il Giorno» (21 aprile 1988), 19.
- Arruga 1988b = L. Arruga, *In attesa di un segno*, «Panorama» (8 maggio 1988), 28.
- Bussotti 1980 = S. Bussotti, *Le Racine: pianobar pour Phèdre*, partitura, Milano 1980.
- Bussotti 1988a = S. Bussotti (a c. di), *Fedra*, Milano 1988.
- Bussotti 1988b = S. Bussotti, *Fedra*, libretto, in Bussotti 1988a, 35-60.
- Bussotti 1988c = S. Bussotti, *Fedra: coro e orchestra e attori: un'opera ermeticamente commentata*, in Bussotti 1988a, 29-30.
- Bussotti 1988d = S. Bussotti, *Fedra*, partitura, Milano 1988.
- Bussotti 1988e = S. Bussotti, *Fedra*, programma di sala, Roma 1988.
- Bussotti 1990 = S. Bussotti, *L'Ispirazione*, libretto, Milano 1990.
- Courir 1980 = D. Courir, *Bussotti kabarett: buona musica e scene kitsch nel nuovo Le Racine*, «Corriere della Sera» (11 dicembre 1980), 27.
- Degrada 1980 = F. Degrada, *Segni*, in *Le Racine: pianobar pour Phèdre*, programma di sala, Milano 1980, 4-6.
- Dover 1983 = K.J. Dover, *Il comportamento sessuale dei Greci in età classica*, in C. Calame (a c. di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1983, 5-20.
- Esposito 2013 = L. Esposito, *Un male incontenibile: Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Milano 2013.
- Gallo 2008 = M. Gallo, *Re Sole*, Milano 2008.
- Gargani 1988 = E. Gargani, «*Se mi baci ti dò il mio veleno*», «Paese Sera» (21 aprile 1988), 15.
- Gasponi 1988 = A. Gasponi, *Non cambia la Fedra nonostante l'eleganza*, «Il Messaggero» (22 aprile 1988), 16.
- Girardi 1996 = M. Girardi (a c. di), *Colloquio con Sylvano Bussotti*, in *L'opera negli anni Ottanta*. Atti del convegno internazionale di studi, Roma 16-21 novembre 1995, Roma 1996, 132-145.
- Louis de Saint-Simon, *Memorie* (Bonfantini) = Louis de Rouvroy de Saint-Simon, *Memorie*, a c. di M. Bonfantini, Torino 1951.
- Maehder 1992 = J. Maehder, *Le Racine*, in S. Sadie (ed. by), *The New Grove Dictionary of Opera*, London-New York 1992, 4 voll., III, 1209.
- Maehder 2003 = J. Maehder, *Zitat, Collage, Palimpsest: zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti*, in H. Danuser-M. Kassel (hrsg.

- von), *Musiktheater heute*. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung, Basel 21-24 novembre 2001, Mainz 2003, 97-133.
- Marsico 2016 = F. Marsico, *Una lettura queer del mito di Fedra: gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze*, tesi di dottorato, Cremona 2016.
- Marsico 2019 = F. Marsico, *Il libretto di Le Racine: pianobar pour Phèdre (1980) di Sylvano Bussotti: le fonti e la drammaturgia*, «Acta Musicologica» 91/1 (2019), 71-96.
- Melchiorre 1988 = E. Melchiorre, *Elegante e raffinata la Fedra di Bussotti*, «Avanti!» (20 aprile 1988), 18.
- Papini 1988 = M. Papini, *Bussotti: una Fedra-spettacolo con l'avanguardia alle spalle*, «Il Giornale» (21 aprile 1988), 31.
- Primi Visconti, *Memorie di un avventuriero* (Brin) = Primi Visconti, *Memorie di un avventuriero alla corte di Luigi XIV*, a c. di I. Brin, Palermo 1992.
- Sadie 1992 = S. Sadie (ed. by), *The New Grove Dictionary of Opera*, London–New York 1992, 4 voll., II.
- Sergent 1986 = B. Sergent, *L'omosessualità nella mitologia greca*, Roma–Bari 1986.
- Wolf 1968 = J.B. Wolf, *Luigi XIV*, Milano 1968.