



Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Scienze Umane

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI AUDIO-VISIVI, CURRICULUM MUSICA

CICLO XXVI

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Il mito nella drammaturgia sonora del teatro musicale contemporaneo.

(Analisi comparata di tre casi: *Cailles en sarcophages* di Salvatore Sciarrino,
Medea di Adriano Guarnieri, *Antigone* di Ivan Fedele).

DOTTORANDA
Daniela Terranova

RELATORE
PROF. Angelo Orcalli

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia gratitudine al Prof. Angelo Orcalli per la sua disponibilità e per il tempo che ha dedicato al mio lavoro. Ringrazio sentitamente il Dott. Paolo Somigli e il Prof. Paolo Petazzi, per le loro attente osservazioni in veste di referee.

Ringrazio inoltre:

- Sugar Music SpA-Edizioni Suvini Zerboni, Milano, in particolare Alessandro Savasta e Gabriele Bonomo, per il materiale cartaceo e audiovisivo relativo alla produzione di Ivan Fedele;

- Casa Ricordi, Milano, in particolare Annamaria Macchi e Nadia Bacchiet, per il materiale cartaceo e audiovisivo relativo alle opere di Salvatore Sciarrino e Adriano Guarnieri.

INDICE

Abstract p. V

Introduzione p. 1

1. Salvatore Sciarrino: *Cailles en sarcophages*. Atti per un museo delle ossessioni (1979)

- 1.1 Un'ecologia dell'ascolto p. 11
- 1.2 Gli antecedenti teatrali di *Cailles*. p. 16
- 1.3 *Cailles en sarcophages*. Un'opera vistosamente surreale. P. 25
- 1.4 L'impianto drammaturgico di *Cailles*. p. 30
 - 1.4.1 L'incontro con l'immaginario p. 34
 - 1.4.2 Miti d'oggi: le sorelle Papin, Marlene Dietrich, Cecil Beaton, Greta Garbo p. 45
 - 1.4.3 *Camille*: uno strano caso di ermafroditismo p. 52
 - 1.4.4 Il mito tragico dell'Angelus di Millet p. 57

2. Adriano Guarnieri: *Medea* (2002)

- 2.1 Gli antecedenti teatrali di *Medea* nella produzione di Adriano Guarnieri p. 73
- 2.2 Il mito di Medea attraverso lo sguardo di Euripide. Alcuni cenni p. 80
 - 2.2.1 Una struttura formale codificata p. 81
 - 2.2.2 Dal rito al mito: Medea capro espiatorio p. 81
 - 2.2.3 la duplice prospettiva di Euripide: cittadino ateniese del V secolo e intellettuale innovatore p. 82
 - 2.2.4 L'invenzione euripidea dell'infanticidio p. 83
 - 2.2.5 Un dramma psicologico p. 84
- 2.3 Il mito di Medea secondo Adriano Guarnieri p. 88
 - 2.3.1 Elementi narrativi presenti nella drammaturgia della prima *Medea* p. 90
 - 2.3.2 Il superamento del mito: la drammaturgia sonora dell'opera-video p. 92
- 2.4 Tre partiture per un dramma p. 99
 - 2.4.1 La partitura musicale p. 99

2.4.1.1 L'organico della partitura: «grumi di suoni» e «clangore metallico»	p. 102
2.4.1.2 La canzone	p. 103
2.4.1.3 Forme classiche in un'opera contemporanea	p. 104
2.4.2 Sul concetto di 'opera-video'	p. 105
2.4.3 Note di <i>live electronics</i>	p. 108
2.4.3.1 L'elaborazione timbrica dei suoni	p. 110
2.4.3.2 Amplificazione e spazializzazione dei suoni	p. 111
3. Ivan Fedele: <i>Antigone</i> (2007)	
3.1 Un nuovo umanesimo	p. 119
3.2 La drammatizzazione dello spazio	p. 124
3.3 Antecedenti di <i>Antigone</i>	p. 130
3.3.1 La presenza del mito nelle opere non teatrali	p. 131
3.4 Mito e drammaturgia sonora in <i>Antigone</i>	
3.4.1 Ragioni e occasioni di un'opera	p. 135
3.4.2 Antigone archetipo della <i>pietas</i>	p. 136
3.4.3 Organico, struttura, caratterizzazione vocale dei personaggi	p. 140
3.4.4 Orchestrazione e drammaturgia sonora	p. 152
3.5 Note di regia	p. 154
Conclusioni	p. 160
Appendice	p. 164
Bibliografia	p. 219

ABSTRACT

Il presente lavoro si propone di indagare la complessità del rapporto tra soggetto mitologico e drammaturgia sonora nel teatro musicale contemporaneo attraverso lo studio comparato di tre casi originali e significativi della produzione italiana: *Cailles en sarcophages* (1979-80) di Salvatore Sciarrino, opera in tre parti per voci, attori e orchestra da camera, *Medea* (2002) di Adriano Guarnieri, opera-video in tre parti per soli, coro, orchestra e *live electronics*; *Antigone* (2007) di Ivan Fedele, opera in sette quadri per soli, coro, orchestra e *live electronics*.

Anche se scritte per contesti musicali e tecnologici differenti, le tre opere mostrano come il mito, per sua natura, risponda alle necessità propriamente musicali del teatro contemporaneo, che allontanandosi dalla ricerca di una musica pura inconciliabile con l'evento scenico (così come teorizzato nel pensiero della Scuola di Darmstadt) recupera il valore del messaggio musicale, inteso come prodotto di una partecipazione attiva dell'ascoltatore all'interno della struttura fortemente multidimensionale e polisemica dell'opera. L'analisi del rapporto tra testo e suono, la ricostruzione dei processi compositivi, la nuova concezione dello spazio e del tempo (enfaticizzata in Guarnieri e Fedele dall'impiego del *live electronics*), lo studio della vocalità utilizzata in ogni singola opera tracciano una fisionomia del teatro musicale contemporaneo evidenziando la persistenza di problematiche comuni. All'interno di una concezione teatrale distante dalla tradizione del melodramma ottocentesco la parola rinuncia alla sua impossibile centralità e alla pretesa di spiegare il mondo. Il linguaggio è elemento oscuro e ambiguo che si lega al mito per rappresentare, attraverso l'uso del simbolo, la complessità della percezione. L'opera non è portatrice di un messaggio, di una verità, poiché molteplici sono le prospettive di senso che si riflettono sulla struttura stessa del racconto e della costruzione musicale, nella sovrapposizione di strati narrativi diversi, nella costruzione a partire da frammenti di storia e di senso o da archetipi espressivi, nella polifonia della scrittura intesa nel senso più ampio del termine.

Pur affrontando problemi simili, la differente declinazione del complesso rapporto tra mito e teatro musicale negli autori presi in esame rispecchia la singolarità di tre personalità artistiche distinte. L'attualità del mito nel teatro musicale di Sciarrino e Guarnieri si fonda essenzialmente sulla differenza fra dramma inteso come mimesi e drammaturgia sonora, concezione quest'ultima che implica la necessità per lo spettatore di orientarsi autonomamente. L'opera di Fedele resta invece legata alla forma classica conservandone l'impianto drammaturgico ma interpretando la tragedia come luogo da reinventare e reinterpretare affinché i significati vi acquistino maggiore forza.

INTRODUZIONE

Il presente lavoro prende in esame la complessità del rapporto tra soggetto mitologico e drammaturgia sonora nel teatro musicale contemporaneo attraverso lo studio comparato di tre casi originali e significativi della produzione italiana: *Cailles en sarcophages* (1979-1980) di Salvatore Sciarrino, opera in tre parti per voci, attori e orchestra da camera; *Medea* (2002) di Adriano Guarnieri, opera-video in tre parti per soli, coro, orchestra e *live electronics*; *Antigone* (2007) di Ivan Fedele, opera in sette quadri per soli, coro, orchestra e *live electronics*. La ricerca si propone di indagare come la rilettura degli archetipi incarnati dai personaggi protagonisti delle opere si sia rispecchiata nelle scelte musicali: attraverso l'analisi del rapporto tra testo e suono, la ricostruzione dei processi compositivi, la concezione dello spazio e lo studio della vocalità utilizzata in ogni singola opera, sarà possibile mettere in luce la persistenza di problematiche comuni -pur tra tante sorprendenti e molteplici declinazioni personali- che ancora oggi rendono difficile trovare una definizione univoca per il genere teatrale.

Lo studio delle drammaturgie sonore di tre autori italiani tra i più rappresentativi del panorama contemporaneo sottende una riflessione che consideri la produzione teatrale italiana degli ultimi decenni in rapporto ad un progressivo allontanamento dalla ricerca di una 'musica pura' assolutamente inconciliabile con l'evento scenico, così come teorizzato nel pensiero della Scuola di Darmstadt¹. La volontà di ricostruire un linguaggio musicale dopo l'orrore della seconda guerra mondiale si era imposta come un ripensamento necessario, e aveva portato ad un allontanamento dall'armonia tonale che aveva caratterizzato i capolavori della tradizione operistica ottocentesca². Prendendo in esame la produzione di teatro musicale degli ultimi decenni, si può notare una presenza rilevante di soggetti mitologici. All'interno di una concezione teatrale distante dalla tradizione del melodramma ottocentesco la parola rinuncia alla sua impossibile centralità e alla pretesa di spiegare il mondo. Il linguaggio è elemento oscuro e ambiguo che si lega al mito per rappresentare, attraverso l'uso del simbolo, la complessità della percezione. Questo è ancora più evidente, nello specifico, nella tradizione della produzione italiana, che affonda le sue radici nelle opere e negli scritti di Luigi Nono, in particolare nel testo *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*³ (1962), volto ad esplorare l'aspetto visuale della

¹ Cfr. Jean Molino, *Il puro e l'impuro*, in J. J. Nattiez, *Enciclopedia della musica*, Milano, Einaudi, 2006, vol. IV, pp. 1051-1063.

² Adorno sottolinea come negli anni '50 l'opera lirica rappresentasse il potere borghese e reazionario, amante della retorica ridondante (tipica dell'idealismo nazi-fascista) rispetto alla quale si sentivano estranei. Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *L'opera lirica*, in *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 87-104.

³ Nel testo, che sarà ripreso in una lezione pubblica tenuta da Nono presso la Fondazione Cini all'Isola di San Giorgio a Venezia nel settembre del 1963, la riflessione del compositore si incentra sulla necessità di rottura con lo spazio scenico dell'opera tradizionale. Tra le caratteristiche formali rifiutate dal compositore emergono: la distanza fissa tra pubblico e cantanti, sottolineata anche dalla creazione di due piani diversi, come in una chiesa tra i fedeli e il celebrante; le due dimensioni dell'opera, visiva e sonora, realizzate con modalità primitive, per cui «vedo quello che

partitura in relazione al suono stesso allontanandosi da una concezione didascalica secondo la quale «vedo quello che ascolto, ascolto ciò che vedo», e nell'opera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1984)⁴. In *Prometeo* Nono era arrivato a rifiutare completamente la dimensione visiva dell'opera a favore di una «tragedia dell'ascolto» nella quale ogni evento si svolge all'interno del suono, ed ogni forma di movimento riguarda solo le azioni del suono nello spazio⁵. Nel pensiero di Nono e Cacciari *Prometeo* è una nostalgia del suono originario della parola, fuori da ogni ipotesi rappresentativa⁶, una tensione che spinge ai confini estremi dell'esperienza uditiva, ad «ascoltare l'invisibile e l'inudibile», arrivando «al minimo grado di udibilità, di visibilità»⁷. Non è un caso che la produzione di Nono e Berio costituisca un punto di riferimento imprescindibile per gli autori presi in esame. Al pari di Nono, Berio era stato capace di fornire al malessere della Nuova Musica una risposta concreta, radicata nel linguaggio stesso, ovvero nel più antico problema dell'uomo. Trovando nell'opera di Joyce, verso la quale la linguistica lo aveva orientato, i suoi punti di riferimento più profondi, Berio arrivò a risolvere il problema del complesso rapporto tra testo e suono attraverso la regressione, vale a dire, facendo coincidere linguaggio e musica a un livello anteriore a quello della costituzione del linguaggio organizzato. L'intermittenza che caratterizza la drammaturgia delle opere di Sciarrino e Guarnieri affonda le radici in un sistema all'interno del quale l'ascoltatore è indotto ad abbandonare la consequenzialità degli episodi per costruire una nuova logica, basata su richiami, assonanze e ritorni. Si tratta di una drammaturgia del pensiero -già evidente nel teatro di Berio- all'interno della quale personaggi e situazioni costruiscono una vicenda che fa da sfondo ad un dramma più autentico: quello della coscienza, vissuto spesso in una dimensione onirica e intrapsichica.

ascolto, ascolto ciò che vedo»; l'elemento scenico-visivo statico in funzione meramente illustrativa della situazione cantata; il rapporto tra canto e orchestra, sviluppato solo come il rapporto tra il parlato e la colonna sonora di un film; l'impiego di un'unica centralità prospettica sia per l'elemento visivo che per quello sonoro, che impedisce una compiuta articolazione delle relazioni spazio-temporali.

⁴ È importante per gli sviluppi della tesi notare la vicinanza temporale tra *Prometeo* (1984) di Nono, *Trionfo della notte* (1987) di Adriano Guarnieri e *Lobengrin* (1982-84) di Salvatore Sciarrino. Il lavoro di Guarnieri conserva un'articolazione attorno ad un testo letterario, *La religione del mio tempo* di Pasolini, del quale tuttavia conserva solo alcuni frammenti: non esiste più una 'storia' o una 'storia-riferimento', ma piuttosto un 'contenuto-riferimento'. Una posizione decisamente più estrema e definita è quella assunta da Sciarrino, proprio negli stessi anni di Nono: *Lobengrin* è infatti una 'azione invisibile' poiché il dramma è totalmente interno alla musica. Nell'opera il concetto di spazio va inteso come spazio mentale, un luogo dove l'autore sottopone alla fragile percezione dell'ascoltatore le visioni oniriche ispirate dal *Lobengrin fils de Parsifal*, senza raccontare una storia (Il racconto di riferimento, cui Sciarrino solo allude da lontano, appartiene all'opera *Moralités légendaires* di Jules Laforgue).

⁵ *Prometeo* è un'opera del 1984, la cui idea nasce però anni prima con *Io, frammento da Prometeo* del 1981 e che si farà carico di portare con sé i vari campi della ricerca di Nono. Innanzi tutto quella di un nuovo teatro musicale, che parte con *Intolleranza 1960* e si sviluppa con *Al gran sole carico d'amore* e che ha l'intento primario di cercare un maggiore coinvolgimento sinestetico attraverso il dislocamento spaziale della scena. L'opera fu eseguita per la prima volta a Venezia nella chiesa barocca di San Lorenzo. Lo spazio della chiesa, per consentire un'adeguata risonanza sonora, venne architettonicamente reinventato da Renzo Piano, il quale costruì una grande arca, simile alla cassa di un enorme violino, al cui interno gli ascoltatori potevano fare un'esperienza di ascolto insolitamente originaria.

⁶ È possibile comprendere il significato filosofico-musicale del *Prometeo* anche mediante la lettura di un volume (*Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, pubblicato a Venezia nel 1984 dalla Biennale-Ricordi), che contiene i testi e un saggio di Cacciari, dei brani del diario di Nono riguardante alcune fasi della composizione dell'opera e una conversazione tra Nono e Cacciari curata da Michele Bertaglia.

⁷ Luigi Nono, *Ascoltare le pietre bianche*, intervista a cura di F. Miracco, in «Il manifesto», 23 ottobre 1983.

Anche se scritte per contesti musicali e tecnologici differenti, le tre opere prese in esame nel presente lavoro mettono in luce come il mito, per sua natura, risponda alle necessità propriamente musicali del teatro contemporaneo. In generale possiamo affermare che l'impiego del mito come soggetto drammaturgico ha portato a due differenti soluzioni: da un lato l'invenzione di opere creatrici di nuovi miti⁸ dall'altro riletture del mito classico nel teatro musicale. Va sottolineato che spesso i compositori contemporanei hanno utilizzato come riferimento per i loro libretti testi che sono riletture del mito classico, rifacendosi a nuovi racconti critici da esso derivati, come ad esempio nelle opere tratte da Heiner Müller (*Medeamaterial* di Pascal Dusapin, e *Medea* di Christian Ofenbauer), Hans Henny Jahnn (*Medea* di Hans Jürgen von Bohse), Paul Valéry (*Narcissus* di Beat Furrer), Christa Wolff (*Kassandra* di Michael Jarrell, *Medée, Voix* di Michèle Reverdy), Jules Laforgue (*Perseo e Andromeda* di Sciarrino), e da Franz Kafka (*Schweigen der Sirenen* di Rolf Riehm). Il problema è innanzi tutto quello di capire come si manifesti oggi nell'arte l'attualità del mito e in che modo tale attualità si rispecchi nel teatro musicale contemporaneo. La struttura stessa del mito, oltre all'ambiguità di senso, è stata un terreno fertile per la scrittura di opere contemporanee. Lo studio dell'*Anthropologie structurale* di Lévi-Strauss offre strumenti di riflessione utili alla comprensione del senso della riscrittura musicale e teatrale dei miti da parte degli autori contemporanei. Nell'*Anthropologie* di Lévi-Strauss si trova un celebre saggio del 1955, *La struttura dei miti*, nel quale l'etnologo francese indica che il metodo strutturale è in grado di eliminare uno dei principali ostacoli al progresso degli studi mitologici, ossia la ricerca della versione autentica o primitiva. Nel saggio Lévi-Strauss propone di definire ogni mito in base all'insieme di tutte le sue versioni. Da quest'affermazione di cruciale importanza deriva una conseguenza precisa, ossia che siccome il mito è composto dall'insieme delle sue varianti, l'analisi strutturale dovrà considerarle tutte alla stessa stregua. La conclusione è che non esiste una versione vera di cui tutte le altre sarebbero copie o eco deformate, poiché tutte le versioni appartengono in eguale misura al mito. Le conclusioni di Lévi-Strauss sull'organizzazione del mito consentono di capire alcune delle soluzioni formali adottate dai compositori per la struttura dell'opera contemporanea, ossia l'assenza in essa di una narrazione puramente lineare di eventi, la presenza di narrazioni multiple, con spostamenti prospettici degli stessi eventi, l'interruzione del dramma principale con episodi specifici volutamente incongrui rispetto alla narrazione e la piena accettazione delle versioni diverse del medesimo racconto mitologico che compongono il significato stesso del mito⁹. Ritoveremo una simile complessità architettonica nelle opere di

⁸ Esempi validi di una simile impostazione sono le opere *Orgien Mysterien Theater* di Hermann Nitsch o il ciclo *Licht* di Karlheinz Stockhausen. Entrambi i progetti trascendono la riletture artistica dei miti (procedimento caratteristico del mito letterario), in quanto essi stessi creano miti. *Cailles en sarcophages* appartiene alla tipologia di opere creatrici di nuovi miti, contrariamente a *Medea* di Guarnieri e ad *Antigone* di Fedele, che rileggono due grandi archetipi della tradizione classica.

⁹ Questa è la soluzione adottata nelle opere di Sciarrino e Guarnieri, dove il flusso rettilineo degli eventi è sostituito da una disposizione che potremmo definire psichica e circolare.

Sciarrino e Guarnieri, all'interno delle quali il flusso rettilineo degli eventi (che caratterizza al contrario l'opera di Fedele) è sostituito da una drammaturgia psichica e circolare.

Dall'analisi approfondita delle tre partiture sarà possibile constatare come la discussione sul teatro musicale contemporaneo sia ancora oggi un problema aperto, a partire dalla definizione stessa del genere, che si scontra con le esperienze decostruzioniste delle avanguardie musicali e che si mantiene sospesa tra la necessità di linearità narrativa e una concezione astratta che consente di svolgere la drammaturgia attraverso la materia sonora, utilizzando tecniche di frammentazione e una raffinata ricerca timbrica¹⁰. A queste soluzioni si aggiunge, nel caso di Guarnieri e Fedele, l'accostamento di pratiche proprie del teatro musicale con quelle della musica elettroacustica, avvicinando dimensioni musicali e drammaturgiche con tradizioni lontane. Così come il melodramma si è ispirato alla tragedia reinventando modi e contenuti, allo stesso modo il teatro contemporaneo pare staccarsi dalle forme del teatro d'opera ottocentesco e del primo Novecento, portando alle estreme conseguenze il concetto di drammaturgia sonora grazie soprattutto all'utilizzo del mezzo elettronico, che ha rivoluzionato non solo i materiali a disposizione del compositore ma anche la poetica espressiva. L'utilizzo del mezzo elettronico ha consentito di trasformare la struttura dell'opera in una forma aperta, che proprio per le sue caratteristiche, dinamicizza l'attività di ricerca e sperimentazione¹¹. Questo pensiero sul mezzo elettronico ha significato far interagire il suono con lo spazio circostante; anzi, il suono stesso viene formato dallo spazio ed è capace di creare una scena, delineandone il perimetro. Un esempio di simili procedimenti si ritrova nella *Medea* di Guarnieri, dove l'ombra di Giasone è rappresentata dall'uso del flauto contrabbasso, sapientemente nascosto alla vista del pubblico e collocato alle sue spalle per poter avere un ruolo drammaturgico più forte e autentico. Anche nell'opera di Sciarrino, che non utilizza il *live electronics*, il movimento del suono nello spazio è connotato all'atto compositivo. Questa nuova concezione dello spazio contribuisce a creare una rete di relazioni possibili, inizialmente non manifesta, tra le attività di ricerca coinvolte, sia in campo estetico che in campo scientifico. Tale rete, somma di tutti i caratteri specifici dell'opera, è specchio della complessità e proietta l'opera ad un livello ancora più alto, dove sono possibili ulteriori nuovi ascolti. L'apparato elettronico e la spazializzazione del suono che ne deriva collaborano alla creazione di un organismo totale per mezzo di un processo di integrazione tra forma e linguaggi. Il pensiero compositivo inteso in termini spaziali necessariamente porta con sé una nuova chiave di lettura, fondamentale soprattutto per un teatro che voglia ricercare soluzioni alternative alle strutture drammatico-mimetiche tradizionali. Lo spettatore perde una prospettiva omogenea ed è costretto a orientare autonomamente la propria percezione. L'attualità del mito di

¹⁰ Cfr. Paolo Petazzi, *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia*, in *Percorsi viennesi e altro Novecento*, Potenza, Sonus, 1997.

¹¹ Si legga l'intervento di Giorgio Battistelli ne *Il complesso di Elettra. Mappa ragionata dei centri di ricerca e produzione musicale in Italia*, Roma, CIDIM, 2000.

conseguenza quindi non consiste nell'essere un'alternativa al pensiero razionale, ma nell'essere un'alternativa al pensiero drammatico, in quanto capace di attirare lo spettatore nello spazio scenico incitandolo ad una presa di posizione critica.

La diversa declinazione di teatro musicale nelle opere prese in esame è chiaro esempio della molteplicità delle soluzioni possibili, accomunate dalla rinuncia alla centralità della parola, che ammette la propria incapacità di spiegare il mondo. Nel teatro musicale, e in particolare nelle opere prese in esame, la parola entra in un gioco di relazioni ambigue e oscure, che possono utilmente essere trasposte sul terreno del mito, ricco di simbologie non esplicative, ma rispettose soltanto della complessità della percezione e dell'esistere. Possiamo quindi affermare che l'attualità del mito nelle opere di Sciarrino e Guarnieri si fonda essenzialmente sulla differenza fra dramma inteso come mimesi e drammaturgia sonora, concezione quest'ultima che implica la necessità per lo spettatore di orientarsi autonomamente. Una simile concezione rispecchia i profondi cambiamenti intercorsi nel XX secolo all'interno della relazione tra l'artista (il compositore) e il fruitore (l'ascoltatore), al quale è richiesta una ricezione attiva che consenta di realizzare una cooperazione interpretativa. Il risultato finale appare secondario in senso estetico rispetto ai procedimenti drammaturgici adottati, la loro genesi e autonomia. Sono ricercati effetti di straniamento che rendono lo spettacolo teatrale meta-opera e allo stesso tempo metafora della logica centrifuga e multi direzionale che regola la vita stessa. Anche lo scopo del regista che affianca il compositore in questa operazione è la creazione di un allestimento scenico che consenta ad ogni singolo spettatore di elaborare le proprie combinazioni personali. Non può dunque essere sufficiente limitarsi a capire quale sia il messaggio insito nel mito, bisogna invece studiare con quali situazioni percettive esso si confronti e comprendere come rapportare queste percezioni a quello che si ritrova al di fuori dello spazio architettonico teatrale. All'unicità di ciascun singolo individuo spetta infine ordinare e interpretare la percezione. L'opera di Fedele, che delle tre esaminate è la più recente, resta invece legata alla forma classica, conservandone l'impianto drammaturgico ma interpretando la tragedia come luogo da reinventare e reinterpretare affinché i significati vi acquistino maggiore forza. Alla base di un simile pensiero vi è la convinzione di una plausibilità del teatro nel mondo contemporaneo, resa possibile dal rinnovamento dei mezzi e dei meccanismi. L'opera mantiene per Fedele una specifica fisionomia di genere, e continua ad essere percepita come prodotto d'arte in sé compiuto, dotato di un significato complessivo, rispetto al quale sussiste una responsabilità d'autore.

II. Salvatore Sciarrino

Cailles en sarcophages. Atti per un museo delle ossessioni (1979)



Salvatore Sciarrino, foto di Luca Carrà, © Rai Trade

CAPITOLO I

Cailles en sarcophages

Atti per un museo delle ossessioni

1.1 Un'ecologia dell'ascolto

Nato nel 1947 a Palermo, Salvatore Sciarrino, si rivelò ben presto un talento precoce, studiando composizione da autodidatta e iniziando a scrivere musica appena dodicenne. Lasciò la città natale nel 1969 per trasferirsi prima a Roma e poi, nel 1977, a Milano. Superato un primo periodo di apprendistato, dagli anni Settanta il catalogo del compositore inizia ad arricchirsi in maniera esponenziale, mostrando intelligenza e curiosità insaziabile unite ad un'innata predisposizione per l'esplorazione delle possibilità timbriche degli strumenti. Fin dagli esordi la produzione di Sciarrino risulta essere quasi isolata in una ricerca compositiva che dimostra di incentrarsi sull'ascolto inteso come attività cognitiva. Vi è un tentativo di recupero di quella 'psiche' che molti compositori avevano smarrito nell'esperienza di Darmstadt, ovvero il recupero di un'attenzione alla percezione del suono, richiesta al compositore così come all'ascoltatore.

Il suono è concepito come epifania di aspetti oscuri, e non come semplice elemento costruttivo. Da qui il rifiuto di parlare di materiale, privilegiando al contrario la definizione di materia sonora, materia vivente, che può realizzare una mimesi della vita che ci circonda con suoni a loro volta vivi.

[...] in anni recenti ha prevalso una logica del comporre più costruttiva che discorsiva; anzi costruttiva a tal punto da esaltar prima, e infine elevare a processo strutturale l'aggregazione pura. Presto, la progressiva scomparsa di esigenze organiche ha circoscritto e poi perduto il senso cosciente di 'materia', ucciso il piacere. Al suo posto è insorto il concetto controriformistico di 'materiale'. Esso ha ridotto spesso l'atto del comporre alla ragioneria dell'addensare informe; la musica a una sorta di contabilizzazione, più o meno inconscia, della rarefazione. Ma c'è una pienezza non misurabile direttamente o necessariamente come densità sonora, inorganicamente considerata. Essa si muove sull'orbita della comunicazione, è di natura espressiva. Questa pienezza ha assai più rilevanza nella sua portata compositiva, questa bisogna indagare, questa ottenere¹².

Le prime opere teatrali s'inseriscono in un lungo percorso di ricerca e d'indagine dei meccanismi percettivi e delle strategie cognitive proprie dell'ascolto inteso come autentica attività cognitiva. Il risultato di tali indagini, condotte a fini poetici, portò alla scoperta della possibilità e necessità di un ascolto 'ecologico', concepito non come dote innata dell'individuo, bensì come

¹² Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, Roma, Cidim 2002, p. 77.

capacità che possa essere acquisita e affinata con l'esercizio.

Ecologia dell'ascolto significa imparare ad ascoltare l'opera musicale creando dentro se stessi un vuoto, ripulendosi dalle scorie dei pregiudizi percettivi per poter accogliere l'altro, il diverso da noi. Solo in questo modo l'alterità potrà essere un'autentica rivelazione.

Dedicandomi alla composizione ho voluto portare il fenomeno della percezione sensoriale fino ai limiti estremi e contraddittori. Di questi uno è la percezione dell'impercepibile in sé, nel punto dove suono e silenzio si confondono. Ho creduto che con la musica potessimo giungere a una rivelazione del naturale fuori da residui sentimentali, di essere cioè introdotti a una vera ecologia dell'ascolto. Quando avviciniamo l'inavvicinabile, il silenzio profondo, e ritroviamo il nostro stesso respiro come per la prima volta, la mente è in attesa e forse in allarme: ecco aprirsi altre orecchie per ascoltare anzitutto il ronzio del mondo, e noi siamo al centro (il nostro sangue è il centro)¹³.

Sostando in prossimità delle soglie del silenzio sarà possibile cogliere l'ineffabile, il non udibile, che è tale perché non riesce a raggiungere la soglia dell'udibile o in quanto nascosto da ciò che udiamo. La dialettica che s'innesci tra suono e silenzio, la tensione che si crea nell'attesa dell'ascolto è alla base dell'intero percorso creativo sciarriniano, ed è particolarmente amplificata nelle ambiguità sonore e testuali che abitano la scena teatrale, dove i piani semantici vengono moltiplicati all'infinito. In tutte le opere del compositore palermitano si ha la sensazione che gli eventi cruciali abbiano luogo in un altrove sottratto al tempo e allo spazio, in un luogo fuori dall'udibile, nel nascondimento, dove è solo possibile intravedere spiragli aperti fugacemente sui lontani archetipi sepolti nella coscienza collettiva. Di questi eventi nascosti è possibile cogliere solo gli echi, le premonizioni di cui i suoni si fanno portatori. Non è mai possibile giungere ad una comprensione: si può solo alludere, accennare e guidare l'ascolto all'intuizione dell'indicibile, secondo una logica che è comune ai caratteri del mito.

L'opera di Sciarrino sembra evocare fantasie di carattere non personale che corrispondono a certi elementi strutturali collettivi dell'anima umana, elementi che secondo Jung si trasmetterebbero per via ereditaria, esattamente come gli elementi morfologici del corpo umano¹⁴. Una simile concezione ha un chiaro risvolto nelle scelte compositive, dove prevale la logica dell'intermittenza e del montaggio, come se vi fossero aperture improvvise da angolazioni diverse che permettano alle orecchie dell'ascoltatore di spostarsi, cambiando focalizzazione, all'interno di uno spazio mentale che è inteso come dimensione psichica nella quale si concentra l'esperienza musicale. Lo stesso oggetto è osservato da punti di vista (o di ascolto) differenti, subendo continue anamorfosi nel corso del tempo, innescando nella memoria dell'ascoltatore un gioco costante di confronto rapidissimo tra istantanee sonore presenti e passate, generando anche

¹³ S. Sciarrino, *Carte da suono*, cit., p. 203

¹⁴ Cfr. Carl Gustav Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit.

anticipazioni future.

Lo scorrere del tempo dell'ascolto è allora paragonabile a uno spostamento dell'orecchio, a un accumulo di prospettive sul medesimo paesaggio. Lo spazio mentale di ascolto, rinnovandosi senza posa, sembra indurre metamorfosi continue nell'oggetto. [...] Dunque, la musica di Sciarrino si costituisce nell'interferenza fra diversi stati spazio-temporali di un medesimo oggetto, in una auto-riflessione della memoria, che è il medium attraverso cui la coscienza può mettere in relazione istanti diversi del dispiegamento temporale dell'oggetto, della sua ricognizione prospettica. [...] La forma di un brano musicale può definirsi come la rappresentazione di uno sguardo gettato dalla memoria su un oggetto sonoro: essa coglie i molteplici stati di esistenza dell'oggetto così come si cristallizzano nell'essere di quello sguardo¹⁵.

Emblema di questo procedimento è un breve pezzo per pianoforte, tra i più conosciuti e amati della produzione sciarriniana: *Anamorfosi* (1980). Il lavoro appartiene al ciclo di elaborazioni *Blue Dream. L'età d'oro della canzone*, per pianoforte e soprano. Nel brano Sciarrino sovrappone a due citazioni tratte da Ravel (sedici battute appartengono a *Jeux d'eau*, le restanti otto a *Une barque sur l'océan*) la famosissima melodia della canzone americana *Singin'In The Rain*. Le tre figure sonore, legate dalle immagini acquatiche, sono riconoscibili nonostante la sovrapposizione. Interessante la ripetizione anaforica dell'incipit di *Jeux d'eau*, che crea «una visione onirica in cui il tempo, anziché scorrere in avanti, gocciola sempre nello stesso punto»¹⁶. Il risultato di questa sovrapposizione è un oggetto ibrido, nel quale la fusione degli elementi è totale, al punto che risulta difficile individuarne suture o cesure.

Il procedimento dell'anamorfosi, desunto dal campo delle sensazioni visive, è quindi traslato in quello delle sensazioni uditive, producendo risultati estremamente diversi. La tecnica, pur partendo da un utilizzo razionale delle leggi dell'ottica, produce rappresentazioni che ingannano i sensi e l'intelletto. In proposito chiarificatori sono gli scritti di Jurgis Baltrušaitis, che spiega:

L'anamorfosi [...] dilata e proietta le forme fuori di se stesse invece di ridurle progressivamente ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato. [...] Meccanismo visionario, l'anamorfosi lo è anche nel campo della ragione. La prospettiva trova ora il suo posto in una dottrina della conoscenza del mondo. [...] L'anamorfosi sconfinava nelle scienze occulte e al tempo stesso nelle teorie del dubbio: ciò conduce alle Vanità e al quadro degli 'Ambasciatori' di Holbein.

¹⁵ Carlo Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, "una composizione dell'ascolto"*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Musicologia, tesi di dottorato, Università di Trento-Université Paris Sorbonne, discussa nel novembre 2006, rull. R. Dalmonte e J.M. Chauvel, pp. 68-69.

¹⁶ Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*, Roma, Rai Eri, 2007, p. 88

Es. 1: Salvatore Sciarrino, *Anamorfofi*, bb. 1-9 (Copyright Casa Ricordi)

Tali sapienti meccanismi d'illusione e mostruosi prodigi ritroveremo nell'analisi delle opere sciarriniane, in particolare in quelle concepite per la scena, all'interno delle quali raffinate metamorfosi muoveranno ora in direzione di un surrealismo nutrito di visioni oniriche infantili o paure archetipiche, ora al contrario verso un iper-realismo raggiunto attraverso la mimesi di un cosmo che si rivela più che mai vivo e inquietante.

Partendo da queste premesse il linguaggio di Sciarrino non può basarsi su problematiche riguardanti la gestione di altezze precostituite, operando al contrario per giustapposizione di figure musicali, concependo il suono come materia vivente e in movimento. Tralasciate le convenzioni rigide dell'avanguardia si profila fin dai primi anni un approccio antropologico, teso ad indagare gli strati più profondi della psiche e della tradizione.

Tutto il reale dall'artista viene configurato diverso, come con occhi di bambino (o di selvaggio). Tale è una capacità di penetrazione, e simultaneo distacco, che gli fa estranee le

cose più consuete, consegnate già al sogno che trasforma. Fondamento del campo che stiamo considerando è un'attenzione priva di pregiudizio a tutti i fenomeni percettivi, compresi quelli abnormi, i più minuscoli e corti, o più immobili. I più semplici (armonici, materiale povero e insieme ricco) o complessi (rumori)¹⁷.

Conoscere e riconoscere: su questo binomio pare basarsi l'essenza stessa del linguaggio umano, sul quale poggia, di conseguenza, il fenomeno artistico. La memoria è lo spazio entro il quale il riconoscimento è possibile, con tutti i meccanismi ad esso collegati, ovvero la relazione di identità, di somiglianza o di diversità. Per conoscere è necessario riportare ogni nuova cosa alle nostre strutture interne. Nelle mani del compositore il passato si trasforma, e la citazione, mai banale o esplicita, non si configura come omaggio compassato e tranquillizzante rivolto alla tradizione, quanto piuttosto come presa di distanza dall'oggetto che viene interiorizzato e contestualizzato, seguendo il presente. Allo stesso modo la coscienza dell'ascoltatore dovrà attivare la propria memoria per riconoscere nei labirinti sonori creati dal compositore identità e differenze simili al mondo visivo.

Il campo nel quale la musica prende corpo è una temporalità fortemente spazializzata. Non che giunga come musica visiva o tanto meno descrittiva; ma i suoi fondamenti, le sue connessioni logiche, provengono alla nostra mente dal mondo visivo. [...] Il cammino della musica fino ai nostri giorni lascia emergere una visualità sempre crescente. Una fuga di Bach (ma già un 'organum' di Perotino) si presenta percettivamente come utopia costruttiva, mostruosa a fronte del canto gregoriano. Ancor più l'ascolto di una sinfonia: tra i molti particolari che offre, neppure uno dei suoi valori architettonici può arrivare direttamente all'orecchio; eppure l'edificio sonoro è così evidente a sfogliare la partitura! Per questo la memoria si è costituita unica garante della forma¹⁸

¹⁷ Sciarrino, *Conoscere e riconoscere*, relazione al Convegno "L'impiego di materiali preesistenti nella composizione musicale", Cagliari, Festival Spazio Musica, 14-16 dicembre 1990, in «Hortus Musicus», V, 18, aprile-giugno 2004.

¹⁸ S. Sciarrino, *Conoscere e riconoscere*, cit.

1.2 Gli antecedenti teatrali di *Cailles*

L'invenzione di fantasmi sonori e l'esplorazione del labile confine esistente tra suono e silenzio, condotta per mezzo di un linguaggio scarnificato ed essenziale, controllato magistralmente all'interno di un'architettura formale ricca e complessa, appartengono già alla primissima produzione di Sciarrino. Negli anni '70 il compositore indagò ampiamente le possibilità strumentali del violino (*Sei Capricci*, 1975-1976), della viola (*Tre notturni brillanti*, 1974-1975), del violoncello (*Due studi*, 1974; *Variazioni per violoncello e orchestra*, 1974), del pianoforte (*Etude de concert*, 1976; *Prima Sonata*, 1976) e delle loro combinazioni cameristiche (*Sonatina* per violino e pianoforte, 1974-1975; *Danse* per due violini e viola, 1975; *Trio* per pianoforte, violino e violoncello, 1975), plasmando la virtuosità strumentale in funzione dell'invenzione sonora.

Dopo numerose prove strumentali e orchestrali che ne affermarono la produzione a livello internazionale, il catalogo del compositore si arricchì di ben tre titoli operistici. Nel marzo del 1973 fu rappresentata alla Piccola Scala *Amore e Psiche*, esordio operistico scritto su libretto di Aurelio Pes, intellettuale palermitano, scrittore raffinato e drammaturgo¹⁹. Ai personaggi del mito si aggiungono sulla scena figure del mondo vegetale e animale antropomorfizzate. L'organico vocale è quindi così composto: Amore (controtenore), Psiche (mezzosoprano), le due sorelle (due soprani), la patata con germogli, l'uomo-albero, l'uomo-salamandra, l'uomo-toro (4 voci recitanti).

In quest'opera Sciarrino s'ispirò per la prima volta ai personaggi e alle allegorie del mito, utilizzando come soggetto la ben nota favola di Amore e Psiche raccontata da Apuleio nelle *Metamorfosi*, con l'intento di mettere in scena un'azione quasi sacrale, un rito, attorno alla vicenda di Psiche, visitata ogni notte dallo sposo Eros a patto di non essere guardato dalla giovane sposa. Come è noto, la *curiositas*, suscitata dall'invidia delle sorelle malevole, spinse Psiche a desiderare di vedere l'amato sposo per accertarsi di non giacere ogni notte accanto ad un orrendo mostro. Così la donna perse l'amato, perdendosi a sua volta e precipitando negli Inferi. La stesura dell'opera non seguì l'impianto tradizionale e si configurò piuttosto «come una specie di azione sacrificale, e più esattamente come un incantesimo. [...] Nelle mani di due siciliani, che pure sono estranei a queste considerazioni, *Amore e Psiche* si avvantaggia di tutta la concretezza terragna d'una civiltà popolare dove la magia, l'incantesimo, la fattura hanno una realtà presente e sostanziosa»²⁰. Purtroppo, dato il tempo esiguo a disposizione delle cantanti (Maria Casula, Gabriella Ravazzi e Slavka Taskova Paoletti) per imparare a memoria la parte, queste, ad eccezione dello straordinario contraltista John Patrick Thomas (Amore), furono messe in orchestra e sostituite sulla scena da

¹⁹ In una recente intervista rilasciata ad Anna Maria Morazzoni in occasione della recente ripresa di *Aspern* al Teatro Malibran di Venezia, Sciarrino ha dichiarato di considerare *Amore e Psiche* come un ibrido dal punto di vista del linguaggio musicale, un lavoro immaturo e proprio per questo ancor oggi di difficile allestimento (Salvatore Sciarrino, *Luci di uno spirito sottile. Conversazione con Salvatore Sciarrino*, intervista a cura di Anna Maria Morazzoni, in *Aspern*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, ottobre 2013, p. 26).

²⁰ Massimo Mila, *Mila alla Scala, scritti 1955-1988*, Milano, BUR (Biblioteca Universale Rizzoli), 2011, pp. 247-248.

tre ballerine (Luciana Savignano, Lia Musarra e Bruna Radice) che realizzarono una vera e propria azione coreografica. Dopo la rappresentazione, con un comunicato stampa gli autori non esitarono a prendere tardivamente le distanze dall'allestimento di Filippo Crivelli e dalle coreografie di Mario Pistoni, che purtroppo sfigurarono la messa in scena dell'opera, mostrando come all'epoca in Italia, anche nei teatri migliori, vi fosse una sorta d'imbarazzo davanti ad espressioni d'arte realmente contemporanee nella concezione.

La partitura è fortemente simbolica e astratta e in essa il tema del doppio gioca un ruolo fondamentale tanto nel libretto quanto nell'intera concezione musicale. L'opera si apre con un lungo monologo di Psiche raffigurata nell'atto di guardarsi allo specchio, immagine che ne preannuncia un progressivo sdoppiamento, dapprima nelle sorelle e poi, in una visione quasi panteistica, nelle figure fantastiche del mondo animale e vegetale che la circondano. Il tema del doppio è terreno fertile per l'invenzione musicale, e trova a sua volta rispecchiamento nella divisione degli archi in due sezioni dalla diversa accordatura, nella ricorrenza delle forme a canone, nella corrispondenza tra timbri vocali e orchestrali. Già in quest'opera, nell'accostarsi per la prima volta al mito, il pensiero compositivo di Sciarrino rivela una grande fascinazione per gli aspetti enigmatici dei contenuti più che la volontà di raccontare una storia. La materia sonora crea un forte straniamento uditivo, comunicando «un senso di incantamento, di flusso onirico, di sospensione del tempo e dello spazio acustico in una regione di confine tra realtà e sogno, fra mondi diversi: una regione infera in cui si svolge l'episodio mitologico, evocato più che rappresentato»²¹. Le note affidate al canto sono tutte estremamente elaborate: trilli e salti intervalli preceduti da acciaccature (questi ultimi prerogativa delle due sorelle, due soprani di coloratura) si estendono dal registro grave al registro sovracuto e allo stesso modo anche i suoni dell'orchestra riproducono una simile complessità, attraverso una materia sonora viva, fatta di suoni armonici, sui quali si inseriscono spesso glissandi di problematica esecuzione. Ne emerge una concezione del suono piuttosto densa e massiva, la stessa che aveva caratterizzato i primi lavori orchestrali di Sciarrino, e che si ritrova in particolare in *Berceuse* (1967-1969), opera per orchestra articolata in quattro gruppi a spessore variabile, eseguita per la prima volta alla Biennale di Venezia del '69. In questo lavoro, quasi una cosmogonia sonora, erano già enunciati alcuni dei tratti che si riveleranno salienti nella produzione più matura: l'invenzione di mondi sonori inauditi e la sospensione psicologica della forma.

Molti dei lavori di Sciarrino degli anni Settanta ne rafforzano progressivamente la coscienza compositiva, ovvero la straordinaria capacità di immaginare e progettare, di porsi obiettivi in virtù dei quali elaborare tecniche compositive personali.

²¹ Gianfranco Vinay, *Immagini gesti parole suoni silenzi, drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Milano, Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010, p.14.

Tra i lavori di questi anni non destinati alla scena *Un'immagine di Arpocrate* (1975-1979) rappresenta l'esempio più completo dei principi che guidano la coscienza del compositore, sempre più attento agli aspetti psicoacustici della produzione sonora. Si tratta di un'opera per pianoforte, orchestra e coro misto, che già nel titolo contiene due principi fondamentali del comporre sciarriniano. Il culto di Arpocrate (divinità della mitologia egizia corrispondente al più antico dio Horus, raffigurato nell'iconografia popolare come un bambino stante che porta un dito alla bocca) fu adottato in area greca e romana, dove rappresentò la divinità del silenzio. Un'immagine del silenzio, dunque. Ma anche il termine 'immagine', qui impiegato con la sua accezione etimologica più autentica (in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti e conservarne la memoria) evoca di per se stesso la presenza di un'assenza. L'opera originaria, concepita come concerto per pianoforte, fu quindi successivamente trasformata in un'evocazione dell'assenza, per commemorare il vuoto lasciato dalla scomparsa del pianista Dino Ciani, dedicatario del lavoro. Già in quegli anni quindi la creatività del compositore operava secondo una logica basata sulla complementarità di presenza e assenza, indagando le possibilità del suono e della voce nelle loro condizioni liminari, spegnendo il suono fino al silenzio, evocando spettri sonori dal passato (non senza una completa trasfigurazione dei soggetti), frammentando e sussurrando il testo²².

La fedeltà a questa poetica dell'immagine musicale intesa come «limite fra suono, silenzio e spazio»²³ e come complementarità di presenza e assenza è ciò che ha permesso a Sciarrino di conservare inalterata l'intensità di queste emozioni nel corso degli anni e dei decenni a venire e delle trasformazioni sonore e drammaturgiche occorse in itinere²⁴.

Per il 41° Maggio Musicale Fiorentino fu allestita al Teatro alla Pergola una seconda opera teatrale, concepita su libretto di Giorgio Marini tratto da *The Aspern Papers* (1888) di Henry James, opera recentemente ripresa al teatro Malibran in collaborazione con la Biennale di Venezia nell'ambito del 57° Festival Internazionale di Musica Contemporanea.

Il libretto, così come il racconto originale, è ambientato a Venezia, nello spettrale palazzo dove vive, con la nipote cinquantenne Titta, un'ottuagenaria Giuliana Bordereau, un tempo amante del poeta americano Geoffrey Aspern, e racconta dei tentativi falliti del protagonista, un pubblicitario americano appassionato di Aspern, di mettere le mani sul carteggio del poeta. La scelta di un testo di Henry James, scrittore angloamericano tra i primi nell'ambito della letteratura moderna e contemporanea ad indagare i problemi dell'identità e dello sdoppiamento tanto cari a Sciarrino, non è certo casuale. Il compositore siciliano ne esalta il moltiplicarsi dei ruoli, delle

²² In *Amore e Psiche* la prima manifestazione sonora di Psiche è il suo respiro.

²³ S. Sciarrino, *Carte da suono*, cit., p. 163

²⁴ Gianfranco Vinay, *Immagini gesti parole suoni silenzi, drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, cit., p.15.

prospettive, indagando i meccanismi della creatività e la problematicità del linguaggio²⁵. Particolarmente accattivante risulta in tal senso la trama stessa dell'opera di James: uno scrittore sulle tracce di un altro scrittore, quasi una metafora della creazione artistica, che anche quando è frutto di invenzione originale non trascura la ricerca e la rivisitazione di opere di altri autori. *Aspern* rappresenta sulla scena il mondo dell'irrisolto grazie alla circolarità dei frammenti testuali e all'ossessiva presenza di rimandi musicali; tutti i procedimenti logici e compositivi offrono spunto per l'invenzione di nuove metafore e sono metafore essi stessi. L'organico dell'opera è piuttosto contenuto e ha una dimensione decisamente cameristica: 2 flauti (anche ottavino, flauto In Sol e flauto basso), clavicembalo, viola, violoncello, percussioni (timpano, lastra, campana a lastra, 1 esecutore). Per ognuno degli strumenti che formano questo ristretto ensemble Sciarrino aveva esplorato negli anni precedenti nuove possibilità espressive e acustiche, costruendosi un proprio vocabolario sonoro inaudito, che indagava lo spazio liminare tra suono e silenzio²⁶.

È certamente, il silenzio, qualcosa di essenziale al suono, come il giorno alla notte. Il suono è dentro il silenzio, e questo è suono. Una volta gli dei si lasciavano interrogare. Nell'attesa, l'oracolo si schiudeva al silenzio²⁷.

Questo aleggiare della musica in prossimità del silenzio permette al compositore di evocare spettri sonori, richiamando alla mente echi lontani, in un clima di sonorità rarefatte e cangianti che ben si adattano ad esprimere l'inquietudine che pervade il mondo decadente dell'anziana Bordereaux e di sua nipote. All'inizio della scena n. 2, *Prologo o scena della lettera*, in un luogo che è già duplice e denso di ambiguità (si legge infatti nelle note di regia «lo stesso luogo insieme in due tempi diversi: uno scrittoio, usato anche come tavolo da pranzo») il narratore recita:

Strano, certamente, oltre ogni stranezza,
(Pausa senza musica)
che nell'inseguire tracce su tracce
(Pausa senza musica)
ci fossimo imbattuti in fantasmi e polvere,
meri echi di echi²⁸

Incredibilmente espressivo in tal senso l'uso continuo e ripetuto della lastra metallica, o del piatto sospeso sul timpano, immagini sonore del vuoto e dell'assenza, che rispecchiano in *Aspern* il vuoto impenetrabile dei luoghi in cui si ambienta la scena: un palazzo pieno di stanze nascoste ad

²⁵ Per la materia particolarmente enigmatica del soggetto, organizzato in una struttura formale rigorosa, e per la presenza di un organico di dimensioni ridotte, è immediato il rimando a *Turn of the Screw* di Britten (anch'esso derivato da un racconto di spettri e di innocenza corrotta scritto da Henry James).

²⁶ Il numero 6 bis di *Aspern*, *Capriccio quasi intermezzo*, è una trascrizione per viola del *Capriccio n. 5* per violino.

²⁷ S. Sciarrino, *Carte da suono*, cit., p. 135.

²⁸ S. Sciarrino, *Aspern*, Milano, Ricordi, 1978. Nell'inizio del libretto troviamo già il tema di *Aspern*, assunto a paradigma dell'atto compositivo inteso come scoperta, riconoscimento e metamorfosi della tradizione.

occhi curiosi e indiscreti dove si cela il prezioso e misterioso carteggio ricercato con desiderio ossessivo dal protagonista.

A differenza della vocalità che caratterizza l'uso delle voci in *Amore e Psiche*, *Aspern* è stato concepito come un Singspiel in due atti. Non si tratta della ricostruzione di un genere, bensì di una «immaginazione» che permette al compositore di deformare la sostanza musicale in virtù della lontananza dei suoi modelli, ed è così che «l'ouverture, le arie, i parlati, i melodrammi, i brani solo strumentali si stemperano gli uni negli altri e, ovviamente, non sono neanche più quelli di una volta»²⁹. Nonostante la sua unità di concezione i numeri nei quali l'opera si articola si differenziano moltissimo l'uno dall'altro per organico, formulazione, carattere, invenzione, articolazione. Dietro l'ambiguità che pervade l'opera si celano tuttavia un rigore e una precisione che consentono il controllo di una forma geometrica, speculare, palindroma che diventa ironica metafora di un percorso narrativo che torna al punto di partenza senza aver subito un reale sviluppo: due atti, ciascuno con un climax centrale, con due arie su testo di Da Ponte e due canzoni da battello (la prima a conclusione del I atto e la seconda in apertura del II) incorniciate dalla musica dell'*Overture* iniziale che torna a udirsi nell'*Epilogo* conclusivo. In questo percorso trovano spazio gli elementi di una situazione 'mortuaria' che però cresce e si sviluppa seguendo un taglio stilizzato e persino ironico grazie all'uso di riferimenti mozartiani tratti dalle *Nozze di Figaro*.

Il libretto è recitato da attori che frammentano il testo di James creando uno sdoppiamento continuo tra le voci che impedisce l'identificazione dei personaggi. L'intento di Sciarrino e Marini non era quello di fare una versione operistica del racconto, quanto piuttosto quello di esaltare la poesia e l'espressività della sostanza drammatica: non un 'dramma' nel quale trovare identificazione tra discorso verbale e personaggi, bensì una narrazione in cui il testo si spezza e si ripete in maniera circolare tra i tre attori; non una linearità testuale, ma un collage nel quale i frammenti del testo di James si intrecciano ai celebri testi di Lorenzo Da Ponte secondo procedimenti di analogia, metafora o sottile contrasto. Queste citazioni creano uno scarto ironico duplice: tra il canto e la scena, ma anche tra il testo di Da Ponte e la musica di Sciarrino. Anche il significato letterale e metaforico dei testi utilizzati, come ad esempio la tirata di Figaro contro le femmine (*Le nozze di Figaro*, IV.7: «Aprite un po' quegli occhi | uomini incauti e sciocchi») che accompagna in *Aspern* la scena della sedia, contribuisce talvolta a realizzare un commento ironico a quanto accade sulla scena. La stipula del contratto di affitto avviene infatti in modo piuttosto sinistro in una scena di proporzioni estese, dove, come in altre parti dell'opera, gli oggetti della quotidianità (in questo caso una sedia) amplificano il senso di angoscia dei personaggi. Il narratore tenta invano di sedersi *risalendo all'indietro sulla scena verso una sedia che s'allontana sul fondo* (nota di regia) mentre la cantatrice, collocata tra gli strumenti dell'ensemble, intona la prima aria

²⁹ S. Sciarrino, *Nota illustrativa*, in *Aspern*, cit., p. 43.

sui versi di Da Ponte.

Trilli, gorgheggi e bruschi salti intervallari preceduti da acciaccature – stilemi derivati dalla vocalità di coloratura delle due sorelle di Psiche nell'esordio operistico di Sciarrino *Amore e Psiche* (1973) – traducono i celebri frammenti testuali in un belcantismo teso e allucinato, che assume l'aspetto di presenza inquietante creando in aggiunta un duplice straniamento a livello drammatico-stilistico tra brano cantato e scena recitata, e tra i versi di Da Ponte e la musica di Sciarrino³⁰.

Es. 2: *Aspern*, n. 4, bb. 7-11 (Copyright Casa Ricordi)

Cantatrice

A - pri - te, un - po' que - gli, oc - chi -
Uo - mi - ni, in - cau - ti, e - scioc - chi, -

Altre volte la citazione richiama alla mente analogie, come il caso del testo dell'aria di Susanna «Deh, vieni, non tardar o gioia bella» (*Le nozze di Figaro*, IV.9) che viene intonato nella *Scena del giardino*, evocando un'analogia di luogo (il giardino), di tempo (la sera) e di funzione (canto di attesa ansiosa, e qui anche angosciata, dell'amore e dell'amato). Il rimando a Mozart crea però uno scarto ironico, poiché se l'amore provato da Susanna per Figaro è autentico, quello del protagonista di *Aspern* è al contrario un innamoramento rivolto ad un oggetto materiale: il misterioso carteggio. Ancor più significativo l'uso del frammento tratto dall'aria di Cherubino «Non so più cosa son, cosa faccio» (*Le nozze di Figaro*, I.5) che nella scena del *Congedo* (*Aspern*, II.17) traduce con efficacia il senso di smarrimento del protagonista che, prima di sapere che Titta ha bruciato il prezioso carteggio dello scrittore, sarebbe disposto a farle una proposta di matrimonio pur di ottenere il proprio scopo.

La parodia si ritrova anche in scene puramente strumentali: fin dalle battute iniziali dell'*Overture* è possibile riconoscere la Sinfonia delle *Nozze di Figaro*, di cui Sciarrino prende alcune formule ritmiche (ad esempio le quartine di crome) trasfigurandole con l'uso di tremoli di armonici affidati alla viola e al violoncello.

³⁰ Emanuele Bonomi, *Aspern, libretto e guida all'opera*, in *Aspern*, cit., p. 53.

Es. 3a: *Aspern*, «Overture», bb. 1-4 (Copyright Casa Ricordi)

The image shows a musical score for Violin I (Vla.) and Violin II (Vlc.) parts. The tempo is marked 'Presto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four measures. The first measure has a dynamic marking of *p* and a performance instruction '(salt.)'. The second measure has a dynamic marking of *ff*. The third measure has a dynamic marking of *p* and a performance instruction 'sempre sim.'. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a performance instruction '(saltellato)' in the first measure. The score is written in a grand staff with two staves.

Es. 3b: W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, «Sinfonia», bb. 1-3

The image shows a musical score for Violin I (VI I-II) and Violin II (Vlc.) parts. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of three measures. The first measure has a dynamic marking of *pp*. The Violin II part is also labeled 'Fag. Cb.'. The score is written in a grand staff with two staves.

La stessa *Overture*, come già accennato, sarà poi ripresa nel *Presto* finale, ma resa quasi evanescente da una dinamica ai limiti dell'udibile («eseguire più piano possibile, quasi niente»).

La presenza di Mozart, quasi come fantasma, si ritrova in tutta l'opera, come se i frammenti tratti dalle *Nozze* fossero stati polverizzati e sparsi in diversi punti della partitura in apparente contrasto con l'azione sulla scena.

Quest'uso volutamente, ma apparentemente, improprio di frammenti di Da Ponte (tra i più marinisti), che ineluttabilmente trascina il fantasma di Mozart, un uso ammiccante, che piega a un sorriso acido tutte le arie, insomma tutti i riferimenti al 'già noto', reale o presunto che sia, (e in quest'opera questi riferimenti pullulano) assumono l'aspetto di «presenze inquietanti». S'intesse, *Aspern*, solo di queste. Non tralascio le difficoltà di scindere Lorenzo Da Ponte dalla sua musica inseparabile – tal divorzio coatto è fonte massima di 'straniamento' – non tanto per un rimorso della coscienza innanzi ad atto blasfemo o anche solo irriverente: nulla di tutto ciò nelle mie intenzioni; quanto per la diversa prospettiva con cui si mira qui a una cosa arcinota (fatto, sia detto per inciso, essenziale per chiunque voglia indagare in qualche modo la realtà). Soprattutto tende, la musica in *Aspern*, a esistere solo come 'presenza', al pari di ogni attore o di ogni oggetto scenico; 'inquietante' anche e proprio in virtù del negarsi, di chi la musica produce, alla visibilità del luogo teatrale³¹. E questo modo di essere della musica, già distintivo dell'autore, è il disvelarsi di un aspetto e una funzione primari della musica tutta³².

³¹ Nell'opera la cantatrice è collocata in orchestra, tra gli strumentisti. Solo in poche occasioni (durante l'esecuzione delle 'canzoni da battello') è possibile vederne l'immagine sulla scena.

³² S. Sciarrino, *Nota illustrativa*, in *Aspern*, cit., p. 44.

Nonostante i testi cantati siano altro rispetto al libretto (ad esempio frammenti mozartiani) il loro contenuto è profondamente legato alla scena, moltiplicandone i piani interpretativi e dando a volte quasi 'la morale', esplicitando cioè il senso nascosto dei fatti, con ironia e leggerezza settecentesche, facendo risultare tutto una finzione. Oltre ai riferimenti mozartiani si ritrovano citazioni da composizioni precedenti dello stesso Sciarrino, il *Capriccio n.5* del 1976, e due delle *Dodici canzoni da battello*³³ del 1977, basate su melodie veneziane del Settecento, per l'occasione intonate in scena dalla cantatrice, che si vede passare in lontananza a bordo di una gondola. La prima delle due canzoni, in *Sol*, ha un ritmo cullante di Siciliana, ed è presentata all'inizio in modo intermittente, frammentata, per mettere in atto un procedimento psicoacustico che consenta all'ascoltatore un graduale riconoscimento della canzone. L'elegante citazione musicale consente all'opera di aprire una finestra sull'esterno in un dramma interamente basato sull'ossessione per gli spazi interni.

Es. 4: *Aspern*, n. 11, bb. 64-69 (Copyright Casa Ricordi)

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line for the Cantatrice and piano accompaniment for Fl. I, Fl. II, Vlc., and Timp. The lyrics are: "Pro- - rhu vu - ve mul-to it-gri - ne. ve - me so - lo, un'." The second system continues the piano accompaniment and the vocal line with the lyrics "ve - me so - lo, un'."

L'emblema di questa convivenza di elementi sonori così difforni è la *Scena della stanza vuota*, nell'atto I, che capovolge il rapporto tra musica e silenzio tradizionalmente affermato nel teatro musicale: quando i personaggi sono fuori scena la musica vive e si snoda, per tacere nuovamente al loro ingresso, quasi come si trattasse di presenze, spiriti, che non si manifestano, com'è noto, in presenza d'estranei. Il ribaltamento del senso di pieno e vuoto, abitato e deserto, testimonia la vita che anima e abita le cose inanimate, testimonia la loro 'presenza'. Ancora una volta potremmo definirla come presenza di un'assenza, evocazione di spettri del passato, o semplicemente evocazione del silenzio da cui ogni suono trae origine.

³³ Entrambe le arie sono tratte dal *Canzoniere veneziano settecentesco (50 canzoni da battello) ad una voce con accompagnamento di pianoforte*, scelta, revisione e armonizzazione di Maffeo Zanon, 5 voll., Milano, Ricordi, 1922. Da quest'opera Sciarrino aveva attinto per realizzare nel 1977, l'anno prima di *Aspern*, le *Dodici canzoni da battello*.

L'opera si chiude secondo uno schema palindromo, come già anticipato, riprendendo integralmente l'*Ouverture* iniziale, come se l'intera vicenda potesse restare sospesa o ricominciare o addirittura come se la stessa fosse stata solo una visione onirica dai contorni assai sfumati. La moltiplicazione dei piani interpretativi è ulteriormente rafforzata dalla scelta di affidare l'ultimo frammento testuale ad un narratore impersonato dalla figura dell'ermafrodito, sintesi assoluta della costante compenetrazione tra i ruoli, mai realmente netti e definibili. Nella scena tutto è doppio, ambiguo. La stessa posizione dell'ermafrodito cambia rapidamente prospettiva alla scena, uniformandola alla ricchezza polisemica testuale e musicale: all'inizio della scena infatti (n. 18, *Epilogo*) l'ermafrodito è di schiena davanti al camino, ma mentre racconta come lo scrittore conservi ancora tra le sue carte il ritratto di Aspern sottratto a caro prezzo a Titta, si gira lentamente, come se la scena fosse all'improvviso osservata dall'interno del camino.

N. 18 Epilogo

Al principio della scena il personaggio è di schiena davanti al camino.

Ermafrodito

E un'ombra discese sui miei occhi.
Quando fu passata, la signorina Titta
era ancora lì, sgraziata, scialba,
anziana, come sempre, come sempre.
Non posso restare più a lungo con voi,
non posso disse, e mi volse le spalle
come io le avevo rivolte a lei
ventiquattro ore prima, muovendosi
verso la porta della stanza.
(Si gira lentamente: la scena è vista come
dall'interno del camino)
Qui si fermò abbastanza per darmi
un ultimo sguardo. Lo soffro ancora,
sebbene esso fosse senza rancore.
Più tardi le scrissi di aver venduto
Il ritratto, ottenendo per lei una somma
di danaro più grande di quel
che avessi sperato. Ma esso è appeso
sopra il mio scrittoio. Quando lo guardo,
posso a stento sopportare la mia perdita,
la perdita delle preziose carte, s'intende³⁴.

La figura dell'ermafrodito tornerà, ancor più carica di significati, tra gli ambigui personaggi del libretto di *Cailles*, rappresentando il doppio, l'alterità, la compresenza degli opposti, un'immagine mostruosa concepita per amore di perfezione.

³⁴ Così si chiude il libretto della partitura.

1.3 *Cailles en sarcophages*. Un'opera vistosamente surreale

In occasione della Biennale Musica del 1979, l'allora direttore artistico Mario Messinis decise di dedicare l'intera sezione teatrale del festival alle Mitologie. Tale ritorno al mondo classico non era tuttavia da intendersi come copia del modello neoclassico emblematicamente rappresentato da Igor Stravinsky, né come recupero di vestigia archeologiche appartenenti ad un lontano passato. L'intento, secondo quanto dichiarato dallo stesso Messinis, era quello di una «riscoperta del senso dei valori primari e archetipici, come ritrovamento dell'universo linguistico, dopo le tendenze decompositive e meramente fenomenologiche, tipiche degli anni Sessanta»³⁵.

Tra i compositori scelti, fu commissionata una nuova opera a Salvatore Sciarrino e al suo regista e librettista Giorgio Marini, che per l'occasione scrissero *Cailles en sarcophage. Atti per un museo delle ossessioni*, un'opera in tre parti per voci, attori, e orchestra da camera, rappresentata per la prima volta il 26 settembre 1979 al Teatro Malibran di Venezia, in coproduzione con il Teatro La Fenice. La stesura della partitura fu operazione piuttosto complessa, concentrata in poco più di un mese nell'agosto-settembre del 1979, e ciò costrinse Sciarrino a servirsi dell'aiuto di Luca Mosca, suo assistente, e del Maestro Avezzù per poter ultimare una partitura che si era rivelata di grande mole e notevole complessità. Gli uffici del Malibran furono invasi da uno stuolo di infaticabili allievi che aiutarono Sciarrino a predisporre le parti dell'opera lavorando instancabilmente. L'opera fu poi rappresentata in versione definitiva e completa il 17 ottobre del 1980 al Teatro La Fenice di Venezia in coproduzione con la Biennale Musica³⁶.

Continuando la propria ricerca nella direzione di un teatro musicale immaginario, *Cailles en sarcophage*, proprio come *Aspern*, è un'opera abitata dai fantasmi del passato. Questa volta si tratta tuttavia di fantasmi più recenti, le rovine dei nuovi miti, come il cinema, la fotografia, la cronaca rosa e nera, che diventano un tramite attraverso il quale si manifestano le profondità nascoste dell'inconscio collettivo. I protagonisti di questa drammaturgia sonora (le sorelle Papin, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Cecil Beaton, Camille Barbin, Gala e Salvator Dalì) sono figure appartenenti ad una mitologia usurata dal consumo.

La corona di frammenti testuali che a loro si riferiscono lascia al centro un vuoto; più che mai sono immagini nel senso filologico del termine: presenze di assenze. La mitologia è una mitologia negativa, una mitologia corrosa dal consumo, dall'usura del quotidiano e dello stereotipo³⁷.

Il mito è concepito come presenza funeraria, e tale idea si affaccia fin da principio, nell'allusione alla morte (simbolicamente rappresentata dal "sarcofago") nascosta nel titolo stesso del lavoro,

³⁵ Mario Messinis, *Mitologie come ritrovamento*, in *Musica '79. Mitologie, convivenze di musica e mitologia*, testi e studi a cura di Giovanni Morelli, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979, p. 7.

³⁶ L'analisi del libretto e della partitura fanno riferimento alla partitura andata in scena nel 1980.

³⁷ G. Vinay, *Immagini gesti parole suoni silenzi, drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, cit., pp.19-20.

ispirato ad una ricetta neoclassica di cui fa menzione Karen Blixen nel racconto *Il pranzo di Babette*.

La funebre metafora gastronomica assume nell'opera di Sciarrino e Marini proporzioni più vaste assurgendo al ruolo di metafora esistenziale il cui senso è chiarito dal sottotitolo 'Atti per un museo delle ossessioni'. Gli oggetti quotidiani, gli eventi della cronaca, i miti della celluloide, della moda e della cultura assumono deteriorandosi una labilità fantastica, caotica ed ossessiva. Di qui il procedere capriccioso del libretto di Marini che dipana in tre atti episodi eterogenei collegati da sottile ed imprevedibile gioco di interferenze ³⁸.

Se la trama intricata di James, aveva giustificato in *Aspern* una costante sospensione degli accadimenti sulla scena, a un punto tale che l'intera opera si configura come *accadimento di non accadimenti*, pur sviluppandone le acquisizioni fondamentali, *Cailles* muove verso altre direzioni, rivelandosi un'opera della negazione. Ogni azione è negata, come a Marlene la sua mitica voce nel finale del I atto. Ogni volta che sta per accadere qualcosa l'azione s'interrompe e tutto si rivela finzione, inganno, innescando un rapido cambio d'immagini visive e sonore per mezzo di metamorfosi che generano nell'ascoltatore una sensazione costante di straniamento uditivo. L'impostazione formale della macrostruttura rivela una costruzione ad incastro, all'interno della quale canto e parola trovano dinamiche relazionali diverse a seconda delle scene. L'uso della parola recitata, già sperimentato in *Aspern*, è qui ripreso con meccanismi simili, ma tentando sempre di non mescolare canto e parola per conservarne la specificità espressiva. Anche quando per necessità compositive vi è una sovrapposizione delle due componenti, esse conservano una propria riconoscibilità di caratteri in quanto differenziate per funzioni drammatiche. Rispetto ad *Aspern*, Sciarrino sottolinea come *Cailles en sarcophages* sia «un'opera teatralmente difficile» poiché concepita a flash, seguendo una logica tipicamente cinematografica. E la difficoltà emerge con forza proprio quando compositore e regista vorrebbero riproporre sulla scena tecniche tipiche del cinema, come dei rapidi cambi d'immagine o ribaltamenti prospettici, non avendo strumenti idonei e trovandosi quindi costretti ad inventare soluzioni estreme che in qualche modo costituirono anche un grande problema per la messinscena dell'opera.

Per esempio, vedi passare il treno sulla riva del ponte della nave la cui polena diventa l'abito di Marlene nel suo camerino. Però la prima parte di questa scena si svolge sul treno e si vede passare la nave dal finestrino; in teatro queste belle cose si realizzano con grande fatica, ma sono comuni al cinema, anche se l'origine è nella concezione discontinua del tempo post Einstein³⁹.

³⁸ Enzo Restagno, *Tante quaglie in sarcofago*, «Il Gazzettino», 28 settembre 1979.

³⁹ S. Sciarrino, intervista con Anna Maria Morazzoni, cit.

Proprio per risvegliare l'aspetto emozionale e potentissimo della percezione musicale, Sciarrino dichiara di non aver tralasciato nessun genere, nessuna logica, muovendosi con disinvoltura tra un impianto tipicamente melodrammatico, il Musical e l'imitazione sonora della realtà. La percezione dell'ascoltatore è ingannata più volte utilizzando situazioni sonore identiche in corrispondenza di differenti parti del libretto, creando un gioco di allusioni e rimandi continuo, teatralmente efficace.

[...] l'opera si pronunzia su un ulteriore risvolto psicologico, per esempio col riproporre musica uguale in situazioni diverse o viceversa, sperimentando varie forme di associazione; con studio calcolato di come nella musica associazioni visive influenzino l'emotività e viceversa lo stato emotivo consenta diverse associazioni, percorre tutto l'arco delle analogie, sino a sconfinare nel disturbo reciproco – secondo la tecnica surrealista: quando lo stimolo non corrisponde più all'associazione convenuta⁴⁰.

Mimesi e metamorfosi sono le chiavi di lettura di un'opera squisitamente surreale, che sperimenta, con fine intelligenza e grande consapevolezza di mezzi, un mescolamento di logiche drammaturgiche assai diverse e solo apparentemente contrastanti. L'intreccio di piani interpretativi differenti è consentito grazie al carattere fortemente ambivalente della materia sonora, che è allo stesso tempo unitaria e molteplice, proteiforme nel senso più letterale del termine, richiamando alla memoria del lettore quell'antica divinità marina che poteva assumere qualunque forma di animale o elemento naturale per sottrarsi a chi avesse voluto interrogarlo. La metamorfosi sonora si afferma più che mai in quest'opera come principio essenziale della drammaturgia sciarriniana. Si tratta di un 'dramma dell'ascolto', poiché il teatro di *Cailles* abita già nella musica, nei suoi personaggi sonori, che animano un intreccio sapientemente studiato, prima della stesura definitiva della partitura, per mezzo di minuziosi diagrammi⁴¹ che consentono al compositore un controllo globale della forma e dei parametri sonori. L'incredibile quantità di frammenti musicali, tratti sia dall'ambito colto che da quello leggero, è perfettamente organizzata secondo una logica di corrispondenze e richiami, «la stessa cosa è poi diverse cose»⁴², enfatizzando il continuo scambio tra situazioni surreali e iperreali che caratterizza l'opera.

[...] gli strumenti arrivano persino a fingere la finzione d'una finzione (quando, ad esempio, i grilli, "suono naturale", commento d'ogni momento di violenza, si rivelano incisi su un disco

⁴⁰ S. Sciarrino, *Mimesi e metamorfosi in una parabola operistica* (programma di sala), Venezia, Teatro La Fenice, 1980, p. 194.

⁴¹ L'uso di diagrammi è una costante del lavoro compositivo di Sciarrino, che iniziò ad usarli fin dagli anni '60. Si tratta di un sistema preinformatico per diagrammi di flusso, a volte grafici, altre volte simbolici, alfabetici o numerici a seconda delle necessità imposte dalla costruzione dell'opera. In altre parole sono un metodo di programmazione del lavoro compositivo, affinché l'immaginazione possa essere guidata mantenendo un controllo globale su diversi parametri. I diagrammi si rivelano fondamentali al compositore soprattutto nel lavorare su forme particolarmente estese, come possono essere per l'appunto quelle di un'opera teatrale.

⁴² S. Sciarrino, *Mimesi e metamorfosi*, cit., p. 195

vecchio – Gala), o imitano altri strumenti: le trombe maracas, il fagotto-pizzicato e così di seguito. La stessa cosa è poi diverse cose: il velo sonoro disteso per tutta la durata di Camille si scopre alla fine sirena di piroscampo, lontana, prolungata all'infinito; un certo suono diviene ora rumore di treno sui binari ora ritmo di valzer ora pulsazione cardiaca. Anzi l'ambiguità è spinta al punto che talvolta quel suono sia insieme e cuore e treno e valzer⁴³.

La trasfigurazione del reale mediante l'evocazione di un altrove e la presenza di una costante e ambigua alterità cui riferirsi e confrontarsi trova rispecchiamento nelle scelte compositive, sia a livello macroformale sia nell'articolazione dei più piccoli dettagli.

Ogni evento lascia uno strascico mentale che crea il senso del fluire. Una vita di riflessi, labili eppure persistenti, dentro noi parallela all'accadere reale, e con esso in continua intermittenza. Le mie composizioni riconsiderano sotto prospettive teoretiche e psicologiche il problema della forma, della ripetizione, del riconoscere (riconoscibilità nella variazione determina infatti l'intelligibilità di un linguaggio). Se la forma è intesa come puro percorso della memoria, i processi formali divengono rappresentazione dei processi stessi della memoria. Il formarsi di echi mentali, questo raccolgono le mie pagine di musica⁴⁴.

Ritroviamo nella scrittura una ben studiata rete di corrispondenze e simmetrie tra gli elementi musicali, funzionali alla gestione, da parte del compositore, dell'attesa dell'ascoltatore. Sciarrino gioca con la memoria uditiva e concepisce la composizione stessa come rispecchiamento dei processi psichici che sono alla base dall'atto uditivo e della conseguente rappresentazione mentale. Le aspettative generate dall'ascolto vengono perennemente disattese per mantenere alta l'attenzione dell'ascoltatore e sorprenderlo con risvolti imprevedibili⁴⁵.

La tensione deriva dalla irregolarità dei processi, cioè da una delusione delle nostre attese, delle attese instaurate dal compositore in chi ascolta. [...] Sono le sorprese a rendere interessante l'esperienza dell'ascolto. I compositori, per essere tali, non devono mantenere ciò che promettono⁴⁶.

Per questo *Cailles* si configura come un'opera della negazione: ogni volta che sulla scena dovrebbe accadere qualcosa il flusso narrativo s'interrompe, quasi ad indicare che esiste un altrove impenetrabile, che non si può svelare ma solo evocare. Alla fine del I atto, quando Marlene sta per cantare, la musica s'interrompe, negando la possibilità all'ascoltatore di sentirne la voce. Sciarrino non va incontro alle aspettative dell'ascoltatore, tende piuttosto a spiazzarne le poche credenze, svelandone tutta la falsità. È quanto accade nell'impiego costante di procedimenti

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ S. Sciarrino, *Allegoria della notte*, in *Carte da suono*, cit., p. 127.

⁴⁵ Cfr. C. Carratelli, cit., pp. 109-114.

⁴⁶ S. Sciarrino, *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, p. 55.

iperreali che pervadono l'opera, ma che sono impiegati solo per mostrare la fragilità della percezione umana. Nell'intera opera ritroviamo una mimesi costante di fenomeni acustici naturali (grilli o insetti, battiti cardiaci, respiri) o artificiali (treni in corsa, la sirena del piroscafo), ma la loro continua metamorfosi svela la «crudeltà beffarda» dei procedimenti in quanto tutto è finzione.

Già in *Amore e Psiche* era chiara l'idea di una drammaturgia fortemente sonora, all'interno della quale è il suono stesso a realizzare le tensioni sottratte alla vista. In *Cailles* la metamorfosi sonora diventa principio essenziale della drammaturgia sciarriniana, aprendo la strada verso le opere degli anni '80 dove queste anticipazioni troveranno piena maturità espressiva in *Lobengrin*, azione invisibile, in *Vanitas. Natura morta in un atto* (opera che non prevede scena al di fuori della propria nudità), o in *Luci mie traditrici*, dichiaratamente nelle parole del compositore «una vicenda che non ha racconto».

1.4 L'impianto drammaturgico di *Cailles*

Nelle note introduttive alla partitura degli anni '80 Sciarrino ricorda che «l'opera è stata dedicata a Luciano Berio, che ha aperto il varco a queste strade». Le strade di cui si parla sono chiaramente quelle che si ritrovano nei collage di frammenti testuali e musicali di *Sinfonia*, nell'intertestualità (che permette ampie citazioni dal passato colto e popolare) o nell'impianto drammaturgico aperto di *Opera*. Lo stesso Berio, in una nota di presentazione di *Sinfonia*, aveva chiarito come il titolo dell'opera dovesse intendersi sia come il «suonare insieme» di otto voci e strumenti sia come il «suonare insieme» di cose, situazioni e significati diversi. Questa molteplicità articolata con intelligenza e gusto si ritrova in *Cailles*, dove non viene raccontata una storia, bensì tante storie diverse, tante 'ossessioni', di cui l'opera, come suggerisce il sottotitolo, costituisce il 'museo-contenitore'.

Ma le storie, il soggetto, non son che mezzi: a norma di un celebre proverbio son scambiati per il fine; nel migliore dei casi la storia viene considerata un utile supporto per la comprensione. I significati non risiedono però nei mezzi – sulla scelta, semmai, dei mezzi; né quindi nel soggetto, quanto nel modo in cui l'opera si realizza. I significati dipendono cioè dalla portata di pensiero, nella logica oggettiva dell'opera riscontrabili, quella che all'ascolto si manifesta. Né (ripeto) dalla retorica dell'intenzionalmente significante⁴⁷.

La scelta del soggetto, che in quest'opera si rivela essere molteplice e proteiforme, non costituisce di per se stessa il significato, il fine. Si tratta piuttosto di un mezzo, un contenitore che permette di esprimere significati di portata più ampia, archetipi dell'inconscio collettivo, i terrori notturni dell'infanzia, facendo registrare all'interno dell'opera un diffuso animismo: «l'implicita credenza, cioè, che tutto sia animato, segnatamente il suono»⁴⁸.

In *Cailles en sarcophage* le scene sono scene staccate, ripetendo in realtà la medesima struttura: una ripetizione che si ritrova in prospettive, in circostanze continuamente mutate, secondo quanto si definisce schema mitico, caro agli autori. Entro le scene circolano anche elementi comuni, quasi degli indizi; tracce non poi tanto labili, ma neppur così volgarmente appariscenti che le noti chi non le voglia percepire. Eppure la ripetizione di una storia (o il suo rispecchiarsi nell'altra) è solo l'ambiguo inizio di un'angoscia d'infinita riflessioni⁴⁹.

⁴⁷ S. Sciarrino, *Mimesi e metamorfosi*, cit., p. 193.

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ *Ibid.*

La complessità dell'intreccio può essere riassunta nel seguente schema, nel quale sono elencati gli autori che hanno fornito materia al testo, in ordine di apparizione:

I ATTO

- per *Papin*: Jean Genet (*Note per recitare «Le serve»*), Lacan (*Motivi del crimine paranoico. Il crimine delle sorelle Papin*), Djuna Barnes (*Nightwood*, capitolo VII), Giorgio Marini (testi preesistenti al libretto), Walter Benjamin (*Immagini di città*), Peter Weiss (*Marat-Sadé*);
- per *La Notte*: Kostantinos Kavafis (*Voci*);
- per *Marlene*: Curzio Malaparte (*La pelle*), Giorgio Marini, Gisela von Wysocky, Marlene Dietrich, Jean Genet, Charles Higham, Walter Benjamin, Jean Cocteau.

II ATTO

- per *Un campo*: Maurice Blanchôt (*L'incontro con l'immaginario*, da «*Il libro a venire*»);
- per *Greta*: Cecil Beaton (*Memories of the 40ies*), (Cocteau, Benjamin), Fleur Jaeggy (*Thalulba*), (Marini, Barnes);
- per *A tavola*: Malaparte, Marini, Salvatore Sciarrino.

III ATTO

- per *Camille*: Michel Foucault (presentazione di *Herculine Barbin. Una strana confessione*), Louis Aragon (citato come epigrafe di Lacan a un saggio su *Anamorphose* di Baltrušaitis), Burnes, Marini, Cocteau (*Orphée*), Benjamin (*Agesilaus Santander*, I e II versione, frammento citato da Gershom Scholem in *Walter Benjamin e il suo angelo*);
- per *Cailles en sarcophage*: (Kavafis), Karen Blixen (*Il pranzo di Babette*);
- per *Gala*: Fabre (*Souvenirs entomologiques*), (Weiss, Barnes), Salvador Dalí (*Il mito tragico dell'Angelus di Millet*), (Malaparte, Kavafis), Alban Berg (*Lulu*, da *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora* di Frank Wedekind, adattato da Salvatore Sciarrino)⁵⁰.

Nonostante la diversità delle fonti testuali, ciascun frammento di storia sembra tentare una raffigurazione dell'indicibile, di ciò che è umanamente incomunicabile, e che da sempre abita le profondità della psiche dell'uomo, manifestandosi solo attraverso il linguaggio intraducibile e le figure del mito (la sirena, l'ermafrodito), le apparizioni dei sogni, le visioni prodotte dall'immaginazione attiva (l'interpretazione dell'*Angelus* di Millet raggiunta con l'impiego del metodo paranoico-critico di Dalí) o le allucinazioni di uno stato paranoico (il caso di cronaca nera relativo all'omicidio commesso dalle sorelle Papin).

⁵⁰ La ripetizione tra parentesi del nome di alcuni autori già citati nelle parti precedenti indica la ripresa dei loro versi nelle parti successive.

La complessità e la varietà dei riferimenti testuali trova rispecchiamento in una drammaturgia sonora che si compone di nuove invenzioni unite a citazioni tratte dal repertorio classico e da quello leggero, soggette a metamorfosi che le trasfigurano nell'aspetto moltiplicandone i livelli semantici. La presenza di soggetti cinematografici e mondani come Marlene Dietrich, Greta Garbo, Cecil Beaton, consentono l'ottima riuscita musicale dell'uso di alcune canzoni americane e francesi scritte tra gli anni '20 e '50, frammentate e soggette a procedimenti raffinatissimi di anamorfosi volti ad ingannare la percezione uditiva dell'ascoltatore.

Una struttura mitica ricorrente nella varietà dei frammenti di *Cailles* è lo schema del doppio, variamente declinato nella presentazione di coppie di personaggi: le sorelle Papin (due giovani domestiche che nel 1933 avevano ucciso la propria padrona facendone a pezzi il cadavere), Marlene Dietrich e la sua segretaria, i due contadini dell'*Angelus* di Millet, Greta Garbo e Cecil Beaton, Dalí e Gala, ai quali si aggiungono in partitura un vocalist e una vocalist, un visitatore e una visitatrice degli scavi, due dame capresi, la chanteuse, la sua eco, una coppia di viaggiatori sul treno, due voci del grammofono, due voci della radio. La duplicità si ritrova anche come manifestazione tragica nel frammento dedicato all'ermafrodito *Camille*.

Nelle diverse declinazioni del doppio albergano molte fantasie che potremmo definire di carattere non personale, ovvero non riconducibili alla preistoria individuale e non acquisite individualmente. Traspare evidente un'analogia tra i caratteri di questa materia narrativa testuale e sonora e quelli mitologici, nell'allusione continua a certi elementi strutturali collettivi dell'anima umana. A questo sostrato dell'inconscio collettivo sembra richiamarsi tutta la produzione sciarriniana, in un'evocazione costante di quegli archetipi insondabili e intraducibili che accompagnano da sempre l'umanità. La psicologia moderna ha provato l'esistenza di uno strato psichico collettivo, che provoca delle reviviscenze autoctone, impossibili da spiegare per mezzo delle teorie della migrazione dei popoli. Questo strato è ciò che Jung ha definito l'inconscio collettivo, capace di produrre forme affini al mito e alle favole, ovvero gli archetipi, che possono solo in parte essere tradotte per la coscienza. A tal proposito, egli affermava:

Non dobbiamo cedere nemmeno per un momento all'illusione di poter una volta finalmente spiegare, e con ciò liquidare un archetipo. Nemmeno il migliore tentativo di interpretazione è altro che una traduzione più o meno riuscita in un altro linguaggio figurato (il linguaggio, intanto, già di per sé non è altro che metafora). Nel migliore dei casi si continua a sognare il mito, dandogli una forma moderna⁵¹.

Rispetto quindi all'ambiguità del mito e al suo carattere indecifrabile, nel teatro di Sciarrino il soggetto pare essere proprio la fragilità della percezione o l'incertezza di ciò che crediamo di percepire, strumenti che servono al compositore per risvegliare i fantasmi del passato, e restituire

⁵¹ C.G. Jung, K Kerényi, *cit.*, p. 121.

forma ai sogni e agli incubi dell'infanzia, solo apparentemente rimossi. Nulla in scena è ciò che sembra, ogni frammento sfuma nel successivo o s'interrompe bruscamente, creando un gioco di citazioni e rimandi infinito all'interno di un libretto volutamente privo di consequenzialità narrativa, fortemente evocativo e simbolico.

1.4.1 L'incontro con l'immaginario

Per volontà degli autori il libretto dell'opera è preceduto da un noto testo di Maurice Blanchot, che costituisce quasi un'introduzione e una guida ai significati reconditi contenuti nella frammentarietà testuale di *Cailles*.

Questo l'incipit:

Le Sirene: pare che cantassero, ma in un modo che non soddisfaceva, che lasciava appena intendere in quale direzione si aprissero le vere sorgenti e la vera felicità del canto. Tuttavia, coi loro canti imperfetti che erano un canto ancora a venire, guidavano il navigante verso lo spazio dove il canto può cominciare veramente. Esse dunque non lo ingannavano, portavano davvero alla meta. Ma, raggiunto il luogo, che cosa accadeva? Che luogo era? Quello dove non restava più che sparire, perché la musica, nella regione della sorgente e dell'origine, era scomparsa essa stessa più ancora che in ogni altra parte del mondo: mare in cui, chiuse le orecchie, si immergevano i vivi e dove le Sirene (a prova della loro buona volontà) dovettero a loro volta sparire un giorno. Di quale natura era il canto delle Sirene? In che cosa consisteva il suo difetto? Perché quel difetto gli dava un tale potere? Alcuni hanno sempre risposto: era un canto disumano, - un rumore naturale indubbiamente (ve ne sono forse altri?) anche se al margine della natura, in tutti i modi estraneo all'uomo, e sommesso, tale da ridestare in lui quel piacere estremo di cadere, che nelle condizioni normali della vita egli non può soddisfare. [...] C'era qualcosa di meraviglioso in questo canto reale, canto comunque, segreto, canto semplice e quotidiano, che tutto a un tratto si dava a riconoscere, cantato irrealmente da potenze remote e (diciamolo) immaginarie, canto dell'abisso: che, inteso una volta, apriva in ogni parola un abisso e invitava con forza a sparirvi dentro⁵².

Come la Sfinge, anche le Sirene sono, per la mitologia, depositarie di un sapere oscuro ed enigmatico. Incontrando Ulisse e i suoi compagni dichiarano: «Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia | Argivi e Teucri patirono per volere dei numi | tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice»⁵³. Le Sirene quindi, promettendo ad Ulisse di cantare gli episodi della guerra di Troia che egli ha vissuto in prima persona e, forse, in parte rimosso, acquistano forma di voci interiori persecutorie. L'atto stesso del conoscere si configura platonicamente come una reminiscenza, poiché la conoscenza nascosta nel mostruoso canto altro non è che un ricordo, in parte rimosso. Allo stesso tempo tale canto sarebbe secondo Vernant il canto funebre dell'eroe, poiché questo avrebbero cantato di lui i poeti dopo la sua morte. Farsi legare è quindi un modo privilegiato per risolvere il problema della debolezza della ragione rispetto al desiderio di conoscenza dell'ignoto, per ottenere, come scrisse Blanchot, «un vile, mediocre e pacifico godimento, misurato come si addice a un Greco della decadenza che non meritò mai di essere

⁵² Maurice Blanchot, *Il canto delle sirene*, I. *L'incontro con l'immaginario*, in *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p.13.

⁵³ Omero, *Odissea*, canto XII, vv. 189-192, Torino, Einaudi, 1984, p. 339.

l'eroe dell'Iliade»⁵⁴.

Nonostante l'apparente vittoria Ulisse resta in effetti sconfitto, poiché le sirene «l'attirarono là dove egli non voleva cadere, e, nascoste dentro l'Odissea divenuta il loro sepolcro, lo impegnarono, lui e molti altri, a quella navigazione felice, infelice, che è il racconto»⁵⁵. Ulisse quindi ha ascoltato il canto per poter avere un'esperienza degna di poter essere raccontata, ma ha dovuto sottrarsi al canto, non potendo ascoltarlo fino in fondo per sopravvivere e dare inizio alla narrazione. È così che «Ulisse diventa Omero»⁵⁶. L'episodio delle Sirene indicherebbe quindi l'incontro con l'immaginario, l'inconscio, l'ineffabile, l'inconoscibile. Ma il passo omerico sarebbe anche una riflessione metapoetica, come sottolineato con grande acume da Calvino:

Cosa cantano le sirene? Un'ipotesi possibile è che il loro canto non sia altro che l'Odissea. La tentazione del poema d'inglobare se stesso, di riflettersi come in uno specchio si presenta varie volte nell'Odissea, specialmente nei banchetti dove cantano gli aedi; e chi meglio delle Sirene potrebbe dare al proprio canto questa funzione di specchio magico?⁵⁷

In un saggio di pochi anni posteriore, tornando ad occuparsi dei diversi effetti di autoreferenzialità presenti nel poema, Calvino, partendo dalla constatazione che nell'opera omerica la storia di Ulisse viene narrata varie volte in modi differenti, da altri personaggi ma anche dallo stesso protagonista, così s'interroga: «Ulisse incontra le Sirene che cantano; che cosa cantano? Ancora l'Odissea, forse uguale a quella che stiamo leggendo, forse diversissima»⁵⁸. Forse la lusinga del canto delle sirene era legata anche al modo di raccontare ad ogni navigante una versione abbellita e più affascinante della sua storia. Sono quindi immagine del discorso letterario, che proprio per l'innata capacità di trasformare la realtà, e per la consapevolezza di mentire, risulta persuasivo e coinvolgente. Allo stesso modo le 'finzioni' di Sciarrino ingannano la percezione dell'ascoltatore, attraverso procedimenti di mimesi e metamorfosi, costruendo una drammaturgia sonora estremamente molteplice e ambigua, dove l'abbandono all'immaginario è totale e lascia emergere prepotentemente il bisogno di dare spazio alla parte oscura, più volte rappresentata dalla notte, momento in cui può nascere libera l'ispirazione.

L'aldilà evocato resta impenetrabile: come insegnano i miti di Edipo e di Narciso, non esiste una reale conoscenza senza la morte o la rovina, si può solo raggiungere il *limen*, la soglia, rappresentata nelle immagini dell'opera attraverso le luci del crepuscolo, luogo del doppio e dell'ambivalenza. Raggiunto il margine della coscienza bisogna fermarsi per non incorrere nel tragico destino di Atteone, che s'imbatté casualmente nella grotta in cui Diana e le sue compagne

⁵⁴ M. Blanchot, *cit.*, p. 15.

⁵⁵ *Ivi*, p. 17

⁵⁶ *Ivi*, p. 18

⁵⁷ Italo Calvino, *I livelli della realtà in letteratura*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 396.

⁵⁸ I. Calvino, *Le Odissee nell'Odissea*, in *Saggi*, *cit.*, pp. 888-889.

facevano il bagno, attirando su di sé le ire della dea. Fu subito tramutato in cervo, per impedire che rivelasse ad altri quanto aveva inavvertitamente visto, e sbranato dai suoi stessi cani che lo raggiunsero ad una fonte dove, specchiandosi nelle acque, aveva appena conosciuto il suo nuovo aspetto⁵⁹.

Interessante a tal proposito ricordare quanto Sciarrino riporterà qualche anno dopo *Cailles*, in una nota di presentazione all'opera *La navigazione notturna*, un lavoro per quattro pianoforti composto nel 1985. Essendo stato malato pochi anni prima, all'impossibilità di comporre si era sostituita la scrittura di parole e ne era nato un breve testo, definito dall'autore stesso un falso poema (*Sull'immagine del mare nel pensiero*). L'intero poemetto era una riflessione sull'atto compositivo presentato attraverso la metafora della navigazione.

Udii una voce:

OGNI COMPOSIZIONE INTRAPRESA È UN ANTICO VIAGGIO PER MARE, quest'enigma m'insegue come il ricordo d'un oracolo stonato. [...] NON NAVIGHERAI SENZA PUNTI DI RIFERIMENTO diceva il sogno. E poi, non capivo: COMPORRE È COME... LA NAVIGAZIONE, tuonava la voce ...COME LA NAVIGAZIONE echeggiavan le parole deformate lungo le gallerie della mia mente, COME LA NAVIGAZIONE STA IN CIMA ALLE IMPRESE D'UN ESSERE PIENO DI RISORSE⁶⁰.

La metafora della navigazione utilizzata da Sciarrino per descrivere l'attività compositiva sembra riportarci al testo di Blanchot e all'incontro di Ulisse con le sirene. La composizione sarebbe, proprio come il viaggio dell'antico eroe, un avvicinamento a quella soglia liminare che separa la ragione dall'inconscio, la realtà dall'immaginario, il suono dal silenzio. La metafora del viaggio è cara al compositore palermitano, che la utilizzerà ancora, molti anni dopo, per proiettarla al di fuori dell'esperienza poetica, attribuendola alla ricezione dell'opera, così come avviene nella percezione dell'ascoltatore.

Io immagino la musica come un'esperienza illuminante, estrema, ai confini del mondo e dunque anche ai confini della musica. Vicina all'ignoto, da cui sembra attingere i suoi poteri di conoscenza e i suoi poteri catartici, davvero essa può azzerare la nostra percezione. Parliamo qui sia dell'aspetto acustico, sia dell'aspetto psichico. L'ascoltare diviene un viaggio o una nascita: siamo improvvisamente messi di fronte a noi stessi⁶¹.

All'interno dell'opera l'immagine della sirena ricorre con insistenza, tanto nel libretto quanto nella drammaturgia sonora. La «canzone delle sirene», che ascoltiamo per la prima volta all'interno del

⁵⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 138-152.

⁶⁰ S. Sciarrino, *Carte da suono*, cit., p. 123

⁶¹ *Ivi*, p. 197.

I atto, in apertura della II scena (*La notte*), prende avvio dalla citazione di *Tornami a dir che m'ami* (Donizetti, III atto del *Don Pasquale*) per discostarsene trasformandolo progressivamente. La canzone torna variata in tutti e tre gli atti, ambientata in luoghi diversi, così che la sua ubiquità oltre a creare un forte tessuto connettivo possa generare nell'ascoltatore un senso profondo di straniamento. In essa è racchiuso il nucleo portante di tutta l'opera: una discesa di terze cromatiche. Sciarrino scrive per le voci un accompagnamento 'marino', affidato ai suoni armonici degli archi. Che cosa cantano le sirene di Sciarrino? Il testo è di Kavafis: «Voci ideali e care di quelli che morirono, di quelli che per noi son persi come i morti. Talora esse ci parlano nei sogni e le sente talora, tra i pensieri la mente come musica a notte che lontanando muore».



This musical score page contains the following parts and details:

- Fl. in sol**: Flute in G, with a circled '3' above the staff.
- CL I & II**: Clarinet I and II parts, featuring *ppp* dynamics and wavy hairpins.
- Treb. I & II**: Trumpet I and II parts, with *pp* dynamics.
- Perc.**: Percussion part with a wavy line.
- M.S. & T.**: Soprano and Tenor vocal parts with lyrics: "Vo... cii-de-a-ll'e... co... re... di... qual-ll' che mo-". Includes performance directions like *sempre (in il Dillo)* and *sempre (in il Dillo)*.
- BAR.**: Baritone part.
- Cel.**: Cello part.
- Vi I & II**: Violin I and II parts, with *pp* dynamics and *tutti* markings.
- Vla.**: Viola part.
- Vc.**: Violoncello part, with *tutti* markings.
- Cb.**: Contrabasso part, with *ppp sempre* marking.

Es. 6: Donizetti, *Don Pasquale*, «Tornami a dir che m'amò», atto III, incipit.

The image shows a musical score for the beginning of the duet 'Tornami a dir che m'amò' from Donizetti's opera *Don Pasquale*. The score is in G major and 4/4 time. It features three vocal parts: Norina (soprano), Ernesto (tenor), and piano accompaniment (pf). The lyrics are: 'Tor - na-mia dir che m'a - mi Di - mmi che mia - tu se - i'.

La prima ambientazione della canzone delle sirene si svolge sul ponte di una nave, al crepuscolo, dove tre passeggeri la intonano guardando la riva. Le tre voci, mezzosoprano, tenore e baritono, sono le stesse che nel succedersi delle scene dell'opera incarnano differenti situazioni canore. Sono l'unica presenza cantata, all'interno di un dramma dove l'uso della voce è prevalentemente recitato. Di Donizetti Sciarrino mantiene la scansione ritmica, usandone un embrionale frammento (la prima battuta cantata del duetto) per aprirsi a nuove strade. Il canto è inizialmente omoritmico, ma a poco a poco le voci sviluppano una propria autonomia, costruendo piccoli contrappunti e arricchendo con arabeschi arditi le piccole fioriture del modello originale. Possiamo già riconoscere in queste articolate figure vocali quella che diventerà in opere successive, come *Vanitas* (1981), la cifra espressiva di una scrittura stilizzatissima giunta a compimento nella stesura di *Luci mie traditrici* (rappresentata per la prima volta a Schwetzingen nel 1998).

Partendo da un suono tenuto il disegno vocale si apre come un ventaglio in figurazioni rapide, ornamentali, che permettono di evitare l'uso della melodia come declamazione intonata e favoriscono un gioco di risposte con gli strumenti, che ne possono facilmente imitare o echeggiare le movenze. È possibile riconoscervi due elementi strutturali, una nota lunga, raggiunta con una graduale messa in voce, che improvvisamente 'precipita' in un andamento intervallare a salti in progressiva accelerazione.

Es. 7: *Cailles en sarcophages*, parte I, «La notte», p. 55, bb. 13-15 (particolare della ‘canzone delle sirene’) (Copyright Casa Ricordi)

The image shows a musical score for three voices: M.S. (Mezzo Soprano), T. (Tenore), and BAR. (Basso). The score is in 4/4 time and consists of three measures. The M.S. part features a melodic line with a trill and a triplet. The T. part has a more active line with many sixteenth notes. The BAR. part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *pp* and *ppp*. There are some markings like '(id.)' and 'ca' above the notes.

Esempio 8: S. Sciarrino, *Vanitas*, «Rosa», bb. 8-10 (Copyright Casa Ricordi)

The image shows a musical score for voice (Ro) in 4/4 time. It consists of three measures. The first measure has a whole note. The second measure has a half note. The third measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The dynamics are *pp*. There are some markings like 'ca' and 'li' above the notes.

La canzone delle sirene sarà nuovamente riconoscibile nella scena di apertura del II atto, *Un campo*, intonata da tre visitatori agli scavi. Sullo sfondo due misteriose presenze: i contadini dell'*Angelus* di Millet, intenti a scavare in un campo, dal quale riemergono fossili, frammenti di statue, ma anche utensili della cucina che nel I atto faceva da sfondo al racconto delle allucinazioni psicotiche delle sorelle Papin. La scena si chiude con l'arrivo della notte, che prelude a *Greta*, scena in cui Greta Garbo e Cecil Beaton animano con pose plastiche e a scatti una conversazione all'interno di uno studio fotografico. La stessa alterna presenza sulla scena di due figure femminili consacrate dalla storia del cinema come 'femmes fatales' (Greta Garbo e Marlene Dietrich) allude all'immagine della sirena intesa anche come metafora della donna tentatrice, che racchiude in sé inganno e seduzione.

E sempre ad una sirena è dedicata la scena più surreale dell'intera opera: *A tavola* (II atto). Il testo della scena è preceduto da un'epigrafe di Borges: «Sirena: preteso animale marino, leggiamo in un dizionario brutale»⁶². I ribaltamenti prospettici a cui Sciarrino ci ha abituati sono qui evidenti nella realizzazione di una scenografia che vuole «la nave della notte rovesciata: mare e ringhiera sul soffitto». La scena è una trasposizione di uno stralcio del capitolo VII del romanzo *La pelle* di Curzio Malaparte, ambientato prevalentemente a Napoli, durante l'occupazione alleata in Italia dal 1943 al 1945. Vi si descrive un surreale pranzo dato in onore del generale Cork, in occasione del quale, tra le raffinatissime pietanze, era stata servita a tavola proprio una sirena,

⁶² La citazione usata come epigrafe è di Jorge Luis Borges (*Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, 1962), che a sua volta cita il *Liber monstrorum*.

pescata nell'acquario di Napoli, all'epoca effettivamente sotto sequestro delle forze alleate⁶³. L'aspetto della sirena tuttavia si rivela essere quello di una bambina bollita, così che i commensali ne sono raccapricciati e pretendono che il pesce-bimba sia seppellito come un essere umano. Il carattere estremamente surreale e macabro della scena viene amplificato dalla drammaturgia sonora, che associa al testo, a conclusione di un ampio valzer tripartito, la canzone dei *tre porcellini* in forma quartettistica settecentesca. Il tema è difficilmente riconoscibile per le orecchie di un ascoltatore che non abbia potuto studiare prima la partitura. La melodia ben nota, essendo stata realizzata con suoni armonici degli archi, risulta completamente trasfigurata e difficilmente riconoscibile attraverso la sola percezione delle altezze, volutamente mascherate.

Es. 9: *Cailles en sarcophages*, parte III, «A tavola», bb. 220-223 (Copyright Casa Ricordi)

The image shows a page of a musical score for the opera 'Cailles en sarcophages'. It features five staves: Violin I (Vni), Violin II (VnII), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabbasso (Cb). The score is in G major and 3/4 time. The first two staves (Vni and VnII) are marked with '(jete)' and 'solo' and contain complex melodic lines with many accidentals. The Viola and Violoncello staves have 'solo' markings and play more rhythmic accompaniment. The Contrabbasso staff is mostly silent. The score includes various dynamics like 'ppp' and 'mf', and performance instructions such as 'legato' and 'solo'. The piece concludes with a 'mf' dynamic and a 'ppp' marking.

Il carattere grottesco della scena si conclude con un finale costruito come un concertato buffo, realizzato su elementi della canzone delle sirene o da quelli provenienti, affidato alle tre voci soliste nei ruoli di una serva e due camerieri.

I CAMERIERE

- *Questa cosa nel giardino la potremmo seppellir*

II CAMERIERE

- *Sissignor, sissignor sissignore nel giardino*

I CAMERIERE

- *Bada bene senza indugio seppellire e non mangiar*

⁶³ Curzio Malaparte nel romanzo *La pelle* narra di una «rara specie di sirenoide» che viveva nella vasca grande dell'Acquario di Napoli, metà pesce e metà bambina. Si trattava di un essere raccapricciante, servito come cibo, su un vassoio d'argento, in occasione di un pranzo speciale offerto in onore del Generale Cork. Probabilmente nell'episodio del romanzo si nasconde una traccia di verità, poiché alcune storie raccontano che nel periodo dell'occupazione americana della città (nel 1943) i generali fossero soliti offrire alle alte personalità militari e politiche i pesci dell'Acquario di Napoli, all'epoca requisito dalle forze alleate.

SERVA

- *Sissignor, seppellir senza indugio e non mangiar*

I CAMERIERE

- *Non mangiatelo in cucina seppellitelo laggiù*

II CAMERIERE

- *Sissignore, sissignore, sissignore, sissignore senza indugio nel giardin*

SERVA

- *Ma s'è un piatto così buono ma s'è un pesce prelibato*

MRS. FLAT (*interrompendo*)

- *O Lord! O lord!*

(*Repentinamente il commensale e il generale inclinano il vassoio, l'abito scivola nella fossa, Mrs. Flat, col piede affonda il badile nella terra, come per gettarne una palata*)

I 2 CAMERIERI E SERVA

- *Seppellir, seppellir senza indugio seppellir.*

(*Buio*)⁶⁴

Le sirene in quanto esseri 'ibridi' offrono infine spunto per una geniale anamorfosi nella coda della scena *Camille* del III atto, là dove la sonorità velata dei multifonici dei clarinetti (un intervallo di terza minore Fa-La bemolle caratteristico della canzone delle sirene) si rivela improvvisamente 'sirena di piroscabo' grazie ad un diverso impiego delle dinamiche, ovvero forzando l'emissione del multifonico per deformarne la naturale evanescenza fino ad ottenere un effetto sonoro iperrealistico.

Es.10: *Cailles en sarcophage*, III parte, «Camille», p. 280 (Copyright Casa Ricordi)

The image shows a musical score for three staves: Flute in sol (Fl. in sol), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. b.). The score is marked '(liberamente)' and includes the instruction 'come sirene dei piroscabi'. The music features a characteristic interval of a minor third (Fa-La) and dynamic markings like 'f'.

Nonostante Omero non riportasse una descrizione delle sirene, probabilmente perché fin troppo note al suo pubblico, possiamo precisare che la figura con la quale oggi s'identifica l'essere teromorfico della sirena (per metà pesce e per metà donna) si affermò solo a partire dall'età medioevale. Nell'iconografia classica la sirena era assimilata agli uccelli. Nell'età più arcaica erano uccelli con la sola testa umana e femminile, mentre successivamente si affermò, anche nell'iconografia, l'immagine della sirena come fanciulla dotata di ali e artigli.

⁶⁴ Così si chiude nel libretto la scena *A tavola*, con la quale termina la II parte dell'opera.

Di fatto la sirena è un essere ibrido, e questa caratteristica la associa a molte figure presenti nel libretto, in particolare all'ermafrodito *Camille* (I scena della III parte), ma anche al motivo dell'angelo, declinato sia nella figura dell'*Angelus Novus* di Paul Klee (citato tramite un frammento di Walter Benjamin) che in quella dell'*Angelus* di Millet e delle interpretazioni surreali che ne diede Dalì. L'iconografia classica favorisce l'accostamento della sirena all'angelo, poiché le prime testimonianze iconografiche ritraggono appunto la sirena come un essere alato. Così come le sirene conoscevano passato, presente e futuro, allo stesso modo Benjamin utilizza l'*Angelus Novus* come simbolo della propria filosofia della storia.

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta⁶⁵.

L'Angelo di Klee guarda angosciato al passato, ma è costretto a volgersi verso il futuro, spinto da un vento inarrestabile. Osserva le vittime del passato, alle quali vorrebbe dare redenzione e significato, ma il vento (ovvero il tempo) lo spinge in avanti. In Benjamin troviamo una inversione del rapporto tradizionale tra passato e presente: il presente genera il proprio passato, e il passato non esiste indipendentemente da un presente che lo redime e ne dà testimonianza. Le figure dell'angelo e della sirena, assimilabili per molti aspetti in *Cailles*, sono quindi accomunate anche dall'innata e divina capacità di penetrare i misteri della dimensione temporale, presente nell'intelletto di questi esseri come una compenetrazione totale di eventi priva di consequenzialità logica.

⁶⁵ Walter Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 80.

Fig. 2: P. Klee, *Angelus Novus*. (1920).



È curioso ricordare infine che a Delfi, grande santuario e punto di contatto estremo tra umano e divino, le sirene erano chiamate 'Keledones'. «Sei keledones d'oro cantavano sul frontone», scriveva Pindaro nell'VIII *Peana*, conservato frammentario, e Pausania (X, 5, 12) riferisce che l'antico poeta parlò delle *keledones* a imitazione delle Sirene di Omero: dal *peana*, infatti, si viene a sapere che le *keledones*, le incantatrici d'oro, erano opere d'arte realizzate da Efesto ed Atena: esse cantavano con voci di fanciulla, conoscevano passato, presente e futuro, e stranieri, visitatori del tempio o eroi, perivano all'udire la loro voce e le loro parole. Il significato etimologico della parola *keledones* ci dice molto sulla qualità dell'emissione vocale di questi esseri: vi si nasconde un riferimento a sonorità non umane, come lo stridio delle cicale e il generico pigolare degli uccelli, che erano intese come 'onomatopee divine'; è probabilmente l'elementarità vocale del grido a caratterizzare il canto di queste incantatrici d'oro, essendo il grido un «frammento di vocalità extralinguistica di grande valore performativo, che compare con insistenza nella costruzione dei linguaggi speciali di conversazione con gli dei»⁶⁶. Forse, nell'uso reiterato di una mimesi sonora volta a imitare il 'verso' dei grilli o di altri insetti, possiamo ritrovare in Sciarrino una ricerca, più o meno consapevole, di questo senso archetipico, quasi come se il compositore avesse voluto evocare i misteriosi atavismi del crepuscolo raffigurati da Dalì. La mimesi dei grilli compare sempre in concomitanza all'arrivo della notte, quando i contorni delle cose diventano sfumati e indistinti, quando sembra possibile una comunicazione tra umano e divino.

1.4.2 Miti d'oggi: le sorelle Papin, Marlene Dietrich, Cecil Beaton, Greta Garbo

Sono passati ormai più di cinquant'anni da quando Roland Barthes scrisse *Miti d'oggi*, per rivelarci che dei e antichi eroi non avevano abbandonato il nostro mondo secolarizzato, ma che, al contrario, avevano lasciato il loro posto a figure della società borghese, che, pur essendo storicamente determinate, sono rivestite di 'naturalità' dal senso comune. Partendo dalla lettura delle rappresentazioni collettive come sistemi di segni, arrivò a riformulare la definizione di mito, intendendo con questo termine non più un oggetto o un concetto, quanto piuttosto un modo di significare, un sistema di comunicazione. Se inteso come sistema semiologico secondo, il mito si presta a trasformare qualsiasi segno, anche il più apparentemente insignificante, in un'icona. Il mito, ci rivela Barthes, consiste proprio nella mistificazione che la società dei consumi di massa applica agli oggetti per nascondere la reale natura effimera, la genesi storica, la vita artificiale, dietro un'apparenza di naturalità. Da sempre il mito sottrae alla storia la quotidianità per aggiungerle il mistero delle cose che esistono fin dall'origine dei tempi, di fronte alle quali si può solo restare sgomenti e atterriti o adoranti⁶⁷. Con lo stesso acume Sciarrino, già negli anni '70,

⁶⁶ Peana Chirassi Colombo, *I linguaggi speciali degli dei e la lingua di Dio*, in *Le lingue speciali*, Atti del Convegno di Studi, Università di Macerata 17-19 ottobre 1994, Roma 1998, p. 100.

⁶⁷ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

aveva individuato in alcune figure della cronaca nera e rosa, passate dalla storia al mito, alcuni mali della nostra società che si sarebbero acuiti nel tempo. Davanti agli occhi di tutti ogni giorno la televisione amplifica fatti di cronaca nera, sottolineandone macabri particolari, trasfigurando la vicenda fino ad assegnare ai carnefici un'aura di sacralità.

Tutto questo ci rimanda al racconto dell'omicidio commesso dalle sorelle Papin, con il quale si apre la I parte di *Cailles*. Alla base, un terribile fatto di cronaca nera, che aveva scosso fortemente le coscienze: l'uccisione e il massacro dei corpi di Madame Lancelin e di sua figlia da parte di Christine e Leà Papin, loro domestiche, avvenuto a Le Mans nel 1933. Frutto di un'infanzia fatta di miseria, abbandono e abusi, il gesto fu interpretato dai surrealisti come un atto eroico: la liberazione dal giogo borghese. L'epigrafe introduttiva alla scena, «le mitologie hanno molti eroi che si mutavano in serve», riporta un verso di Jean Genet, che dal fatto di cronaca trasse un lavoro teatrale di grande successo, intitolato per l'appunto *Les bonnes*. Le note introduttive al testo teatrale di Genet forniscono materiale alla prima scena del libretto, insieme alle osservazioni psicanalitiche sul caso che Lacan pubblicò, all'epoca, all'interno della rivista *Le Minotaure*. Il caso Papin ispirò film, libri, pièce teatrali, interventi di scrittori e intellettuali (Sartre, De Beauvoir, Breton), studi psicanalitici (Lacan), ed fu di volta in volta interpretato come delitto di classe, delitto sessuale, delitto della follia. Picasso vi riconobbe addirittura l'espressione e l'irruzione del tragico nella quotidianità, e ritenne che proprio per questo il caso fosse degno di lode e andasse letto come positivo. Nell'opera di Sciarrino prevale la lettura psicanalitica, supportata dalle osservazioni di Lacan, che riporta, analizzandole al tempo stesso, le azioni compiute dalle sorelle e le loro reazioni alla condanna.

LE SERVE

- Ma ci si ricorda...delle orribili circostanze del massacro di Mans?
- Dell'emozione che il mistero dei motivi delle due omicide...
- Provocò nella coscienza del pubblico?
- A questa inquietudine
- A questo interesse
- La stampa rispose... (*si perde*)... con un'informazione molto ampia dei fatti...

Buio sulla camera da pranzo

(le serve continuano)

Si riaccende la camera da pranzo

I COMMENSALI

- Le due sorelle sono da molti anni al servizio di onorati borghesi.
- Domestiche modello.
- È stato detto
- Domestiche mistero
- Anche
- Invidiate per i lavori di casa.

(pausa)

- Poiché si è rivelato che i padroni
- Sembra...
- Fossero stranamente privi di simpatia umana...
- Nulla ci autorizza a dire che l'indifferenza altezzosa dei domestici...
- Non riflettesse...

(pausa)

- Da un gruppo all'altro non ci si parlava

(brusio)

- Pertanto

(alzandosi e uscendo)

- Questo silenzio...
- Questo silenzio non poteva essere vuoto
- Anche se era oscuro
- Agli occhi degli attori stessi
- ...e una sera...

(uscendo, poi buio in sala da pranzo)

(pausa)

LE SERVE

- Una sera questa oscurità emerge
- a causa di un banale guasto dell'illuminazione elettrica.
- L'ha provocato una sciocchezza delle sorelle ed i padroni
- assenti.
- Hanno fatto conoscere i bassi proponimenti dei loro vivi umori. Comunque sia...

[...]

- Comunque sia. Il dramma si scatena velocemente.
- Improvviso
- Simultaneo
- Portato di colpo al parossismo del furore
- Ciascuna s'impadronisce di un avversario, gli cava ancor vivo gli occhi...

(cambio di luce: il delitto come vestizione e trucco violento. La vittima rivela il vestito da serva dell'inizio; poi si riflette su una lama come in uno specchio)

[...]

- Poi!
- Poi con ciò che si trova a portata di mano...
- Martello
- Boccale di peltro
- Coltello da cucina
- Esse s'accaniscono sui corpi delle loro vittime
- Schiacciano loro la faccia
- Tagliano profondamente le gambe e le natiche di una
- Per imbrattare di questo sangue quelle dell'altra
- Lavano gli strumenti di questi atroci riti
- Si purificano
- ... e s'addormentano nello stesso letto

- Bella roba.

- Bella roba, dicono.

(addormentandosi sul tavolo abbracciate)

- Questa è la formula che si scambiano

- e che sembra dare il tono della delusione

- Svuotate d'ogni emozione

- dopo l'orgia cruenta.

(dormono: momento di assoluta immobilità)

[...]

(LA VITTIMA, *immobile*)

[...]

- Il male d'essere due non mi libera appena che dal male di Narciso.

[...]

- C'è il singolare attaccamento che le unisce

- Il loro distacco da qualsiasi altro interesse

- I giorni del commiato che trascorrono insieme e nella loro camera.

- Ma poi le separano.

- Poi le separano.

(si abbigliano come la madre all'inizio)

- E allora Christine tenta invano di cavarsi gli occhi.

Chiede come stanno le sue vittime. Dichiarava che le crede viventi, in un altro corpo, dice...

- Penso di essere stata, in un'altra vita, il marito di mia sorella.

(qui abbassano le velette; luci attraverso le sbarre)

(momento di assoluta immobilità).

(si dirigono al proscenio)

[...]

- Il trenta settembre le sorelle vengono condannate dalla giuria

(mentre le due girano le spalle al pubblico, entra e si unisce a loro il padre; insieme si avviano al tavolo)

- Christine, sentendo che avrà la testa tagliata sulla piazza di Mans, accoglie la notizia in ginocchio.

[...]

IL FIGLIO E LA MADRE:

- Cavano gli occhi come castravano le baccanti!

dicono.

- e dicono: è una curiosità sacrilega che le anima, salita dal fondo degli animi, quando straziano le loro vittime;

- quando stringono nelle loro ferite aperte ciò che Christine più tardi, davanti al giudice, dovrà nella sua innocenza chiamare, il mistero della vita.

Dall'analisi della distribuzione dei versi e ancor di più dalle didascalie emerge il rispecchiamento tra vittime e carnefici, il cui effetto è ricercato ad arte da Sciarrino e Marini (eloquente la didascalia in cui «la vittima rivela il vestito da serva dell'inizio; poi si riflette su una lama come in uno specchio»). Vittima e carnefice sono presentate l'una come il riflesso dell'altra, e lo strumento che permette di riconoscere se stessi nell'alterità è lo stesso utilizzato per dare la morte: il coltello. Il rispecchiamento continua, e raggiunge il suo livello estremo e denso di

significati sottesi allorchè sullo sfondo, a conclusione della scena, si configura un'altra coppia: quella del figlio e della madre. Nonostante la realtà storica del fatto di cronaca parlasse di una figlia uccisa insieme alla madre, nel libretto questo dato è alterato per poter presagire le due figure dell'*Angelus* di Millet, così come sono state rilette nell'interpretazione surrealista di Dalì: non una coppia di sposi, bensì una madre e un figlio.

La trasfigurazione dell'omicidio in una sorta di rito e la sua acquisizione all'interno dell'immaginario mitologico sono ulteriormente rafforzati dal campo semantico afferente alla sfera del sacro utilizzato da Lacan per la descrizione del crimine. Egli parla infatti di «atroci riti», dopo i quali le sorelle «si purificano»; definisce il crimine come «orgia cruenta», aggiungendo l'affermazione: «Cavano gli occhi come castravano le baccanti!». Il gesto folle viene classificato come «empio», poiché si parla di una «curiosità sacrilega», «salita dal fondo degli animi»⁶⁸.

Non meno inquietanti sono le due icone femminili sottratte al cinema: Marlene Dietrich e Greta Garbo. Entrambe sono rappresentate all'interno dell'opera con riferimenti precisi a due titoli della loro filmografia: *L'angelo azzurro* e *Regina Cristina*. Tra le istantanee che Barthes era riuscito a scattare sulla cultura di massa (quasi televisiva) e sulla nascita di un mondo fatto di finzione e pubblicità, di certo rimarrà nella storia quella del volto della Garbo, «un volto di neve e solitudine». Alla base delle osservazioni del critico francese ritroviamo una cultura cinematografica che aveva esplorato l'immaginario visivo fino all'estremo, fino alla soglia dell'irreale. Un cinema inteso come specchio della realtà, che si rimanda ad essa come reale, moltiplicando i piani fuori dall'esperienza, i dati dello spazio e del tempo. L'impatto del primo piano su figure come Marlene Dietrich e Greta Garbo ne aveva 'deificato' il volto, che appariva in tutta l'ambiguità propria dell'icona di un totem.

In particolare il viso della Garbo, su cui si soffermò Barthes, ricorda l'ultimo zoom della Regina Cristina, quando la donna, dopo aver ormai abdicato al ruolo di regina, si allontana su una nave, vivendo ormai nel ricordo del perduto amore. La Garbo offriva un'idea platonica della creatura, di cui veniva esaltato il viso quasi asessuato. D'altra parte la stessa trama del film favoriva l'indistinzione del personaggio: la regina è di volta in volta donna e cavaliere a seconda delle scene. Del volto della Garbo Barthes affermava: «il viso di neve della Garbo costituiva una specie di stato assoluto della carne che non si poteva raggiungere né abbandonare». E ancora: «il suo appellativo di *divina* mirava indubbiamente a rendere, più che uno stato superlativo di bellezza, l'essenza della sua persona corporea, scesa da un cielo dove le cose sono formate e finite nella massima chiarezza. [...] Il viso della Garbo è Idea»⁶⁹. A tal proposito il critico francese

⁶⁸ Jacques Lacan, *Le sorelle Papin. La paranoia sororale*, «Le minotaure», III, 1933.

⁶⁹ R. Barthes, *cit.*, p. 64. L'analisi di Barthes contestualizzava il successo della Garbo, legandola ad un'epoca storica in cui la sola cattura del viso umano era capace di generare nelle masse un turbamento straordinario, «in cui ci si perdeva letteralmente in un'immagine umana come in un filtro, in cui il viso costituiva una specie di stato assoluto della carne che non si poteva raggiungere né abbandonare» (*Ivi*, p. 63). Il cinema classico è tutto articolato sulla

Barthèlèmy Amengual argutamente osservava che «il genio della Garbo fu quello di basarsi sul paradosso ontologico del cinema portato alle sue estreme conseguenze: l'essere e il non essere vi si esaltano e si divorano reciprocamente senza sosta. L'evidenza della presenza si ravviva tramite l'evidenza dell'assenza»⁷⁰. A soli 36 anni, quando l'immagine aveva iniziato a sfiorire, la Garbo decise di sottrarsi alle telecamere e agli scatti dei fotografi, concedendo solo a Cecil Beaton, quando aveva ormai raggiunto i cinquant'anni, alcune ultime pose. È così che la ritroviamo nel complesso libretto di *Cailles*: in un set fotografico insieme a Beaton, felice di concedersi ai suoi scatti, in cerca dell'angelo, nella scena associato all'immagine del personaggio di Marlene Dietrich.

La stessa ambiguità sessuale propria della Garbo, abituata ad indossare appena fuori dal set pantaloni, giacche da uomo, camicia, cravatta e scarpe maschili dal tacco basso, si ritrova anche nelle storiche immagini di Marlene. In *Cailles* la Dietrich appare nelle vesti dell'*Angelo azzurro* e con voce da sirena, con chiaro riferimento alle figure archetipiche principali che circolano all'interno dell'opera: l'angelo, la sirena, l'ermafrodito. Come un animale notturno, cui è negata la voce, si aggira tra le scene, carica di fascino e mistero, privata di una connotazione spaziale e temporale. «Dietrich non viaggia. Non ha mai viaggiato. Tesa a raggiungersi nel punto ove si trova, sta ferma sulla porta della notte»⁷¹. Tra i tanti ritratti della diva, Sciarrino e Marini scelsero per il loro libretto le parole che Cocteau volle dedicare alla straordinaria attrice tedesca:

Marlene Dietrich... Il vostro nome comincia con una carezza e finisce con il colpo di un frustino. Indossate piume e pellicce che sembrano appartenere al vostro corpo come le pellicce delle belve e le piume degli uccelli. La vostra voce, il vostro sguardo sono quelli di Lorelei; ma Lorelei era pericolosa. Ma voi non lo siete; perché il segreto della vostra bellezza consiste nel prendervi cura della linea del cuore. E' la vostra linea del cuore che vi pone al di sopra dell'eleganza, delle mode, degli stili; al di sopra anche del vostro prestigio, del vostro coraggio, del vostro passo, dei vostri film e delle vostre canzoni. La vostra bellezza s'impone, è inutile che se ne parli; è dunque la vostra bontà che io saluto. Essa illumina dall'interno questa lunga onda di gloria che siete voi, un'onda trasparente che arriva da lontano e si degna generosamente di spingersi fino a noi. Dai lustrini de 'L'angelo azzurro' al frac di 'Marocco'; dalla povera veste nera di 'X27' alle piume gialle di 'Shanghai Express'; dai diamanti di 'Desire' all'uniforme americana; di porto in porto, di scoglio in scoglio, di maroso in maroso, di diga in diga, ci arriva (a vele spiegate) una fregata, una polena, un pesce cinese, un uccello lira, una incredibile, una meravigliosa: Marlene Dietrich⁷².

Tra gli appellativi utilizzati da Cocteau, la definizione di 'polena' ancora una volta ci rimanda

concezione del volto/idea e quelli di Greta Garbo, Marlene Dietrich, Louise Brooks, Jean Harlow e Rodolfo Valentino, non appartengono solo alle pellicole che li hanno consacrati a miti del cinema, ma, più ontologicamente all'Idea che li ha generati.

⁷⁰ Barthèlèmy Amengual, *Per capire il film*, Bari, Dedalo, 1981, p. 112.

⁷¹ Libretto di *Cailles*.

⁷² Jean Cocteau, *Del cinema*, Milano, Il Formichiere, 1979, p. 64.

all'immaginario mostruoso delle sirene, che furono spesso utilizzate come decorazioni lignee sulla prua delle navi dal XVI al XIX secolo. Come una 'polena' Marlene attraversa le scene, guidando l'ascoltatore attraverso le anamorfosi sonore di numerose canzoni americane e francesi composte tra gli anni '20 e '50. Ricomponendo i frammenti, sparsi qua e là tra le diverse scene dell'opera, è possibile ritrovare in partitura i testi e i motivi di: *Second hand rose*, *Les bijoux*, *Dance avec moi*, *Night and day*, *Goody Goody*, *Ain't Misbehavin'*⁷³. La ridondanza delle canzoni nella partitura è concepita come una presenza funerea, poiché ad esse Sciarrino associa il profumo dell'effimero:

Le canzoni, sul piano della musica, rappresentano un po' l'equivalente dei fiori: belle, sì, ma effimere. Mai potrà la musica colta, con la sua pretesa di originalità, dare il senso di morte che una composizione leggera trasuda⁷⁴.

Proprio la continua anamorfosi delle canzoni, che si fonderà all'effetto estremo di mimesi del reale nell'ultima scena di *Cailles* (ripresa nel 1981 in *Efebo con radio*), alimenta il realismo e l'illusionismo della partitura. Senza la possibilità di imitare il reale, non sarebbe possibile trasformarlo, nè tanto meno superarlo. La dimensione fantastica della partitura ha quindi origine dal suo realismo e dalla collocazione dei singoli eventi sonori all'interno di una concezione psicologica spaziale, che crea vere e proprie associazioni ambientali più forti di quelle evocate dalle semplici immagini visive.

Così è possibile, attraverso i vari stati emotivi di associazione, percorrere tutto l'arco di analogia e interferenze, sino a sconfinare nel disturbo reciproco tra stimolo e associazione convenuta, alle dissociabilità dai contesti - secondo una tecnica surrealista⁷⁵.

⁷³ Alcune di queste canzoni alimenteranno l'opera *Blue dream. L'età d'oro della canzone* (Ricordi, 1980). Si tratta di un lavoro per soprano solo, ballerina e pianoforte che utilizza come materia le seguenti canzoni: 1. Johnny Mercer, *Dream**, 2. Mitchel Parish - Peter De Rose, *Deep Purple**, 3. Cole Porter, *Night and Day**, 4. Cole Porter, *I get a Kick out of You*, 5. Sciarrino, *Anamorfosi di Singin' In the Rain* di Nacio Herb Brown - Arthur Freed, 6. Fred Hamm - David Bennett - Bert Lown - Chauncey Gray, *Bye Bye Blues*, 7. A. Freed - N. H. Brown, *You Are My Lucky Star**, 8. Irving Mills - Duke Ellington, *I Dont Mean A Thing (if it ain't got that swing)*, 9. M. Parish - Franck Perkins, *Stars Fell On Alabama*, 10. Ira et Georges Gershwin, *The Man I Love*, 11. M. Parish - I. Mills - D. Ellington, *Sophisticated Lady**, 12. I. et G. Gershwin, *I got Rhythm*, 13. M. Parish - Hoagy Carmichael, *Stardust**, 14. Grant Clarke - James F. Hanley, *Second Hand Rose**, 15. I. et G. Gershwin, *Love Is Here To Stay**, *Oh, Lady, Be Good*, *Fascinating Rhythm*, 16. Budy G. De Sylva - Ballard McDonald - G. Gershwin, *Somebody Loves Me*, 17. I. et G. Gershwin, *'S Wonderful*, *They Can't Take That Away From Me*, 18. Tadd Dameron, *Lady Bird**.

* trascrizioni di Salvatore Sciarrino

⁷⁴ S. Sciarrino, *L'impossibilità di divenire invisibili*, in *Carte da suono*, cit., p. 79.

⁷⁵ S. Sciarrino, note di presentazione di *Efebo con radio*, Milano, Ricordi, 1981.

1.4.3 *Camille*: uno strano caso di ermafroditismo

Nella produzione teatrale precedente a *Cailles* Sciarrino aveva già utilizzato la figura dell'ermafrodito tra i personaggi di *Aspern*. L'inconsistenza e l'ambiguità delle vicende tratte dal racconto di James, si riflettono, nella scena conclusiva dell'opera, in un ultimo breve monologo affidato all'ermafrodito, sintesi compiuta dell'inestricabile confusione di ruoli. Un anno dopo, l'androgino, divenuto simbolo dell'ambiguità e della molteplicità dei significati che abitano l'intera produzione teatrale sciarriniana, trova nuovamente spazio all'interno dell'estrosa e surreale rassegna di *Cailles*. All'ambivalente natura di questo essere è dedicato un frammento del libretto in apertura del III atto. Alla base del breve testo vi sono le memorie autobiografiche di Adélaïde Herculine Barbin, pubblicate per la prima volta nel 1874 da Ambroise Tardieu in uno studio sulla *Questione medico-legale dell'identità*⁷⁶, definite più avvincenti di qualsiasi finzione romanzesca⁷⁷. Nata l'8 novembre del 1838 e registrata all'anagrafe come Adélaïde Herculine, avrebbe poi cambiato il suo nome in Abel il 22 giugno del 1860. Alla modifica anagrafica corrisponderebbe una presa di coscienza da parte del soggetto della singolare ambivalenza maschile-femminile, tradotta anche nel genere attribuito all'Io narrante (inizialmente femminile e solo successivamente maschile) per il quale scelse il nome di Camille, ben sapendo che in francese il nome avrebbe potuto identificare tanto un uomo quanto una donna. Camille aveva dunque scritto le sue memorie prima di suicidarsi, per rendere più completa la documentazione sul proprio caso singolare al fine di facilitare il lavoro degli atomisti e degli psicologi. Nel testo la diversità si configura come destino tragico ma al tempo stesso simbolo di elezione: oscura reminiscenza della sferica perfezione di quell'essere primordiale descritto dal commediografo Aristofane nel *Simposio* di Platone. Con travagliata e lucida coscienza della propria condizione tragica, nel raccontare tante e varie vicissitudini, Camille si erge a spietato giudice dei suoi miserabili simili-dissimili. Rispetto ad essi riconosce a se stesso una superiorità che deriva da una natura eccezionale, vicina alla dimensione divina e soprannaturale. In tale sdegnosa e sofferta dichiarazione appare anche un riferimento, non trascurabile, alla natura degli angeli, ricorrenti più volte nel libretto con le forme ben note disegnate da Klee e Millet accanto ad un altro essere ibrido: la sirena.

Io mi libro al di sopra di tutte le vostre innumerevoli miserie, partecipando della natura degli angeli; poiché l'avete detto, non c'è posto per me nella vostra angusta sfera. A voi la terra; a me lo spazio illimitato. Incatenati quaggiù dalle mille costrizioni della vostra grossolana e materiale sensibilità, i vostri spiriti non si bagneranno nel limpido Oceano dell'infinito, dove s'abbeverava l'anima mia, perduta per un giorno sulle vostre aride spiagge⁷⁸.

⁷⁶ Herculine Barbin, *Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*, Torino, Einaudi, 1979.

⁷⁷ Successivamente Michel Foucault scoprì le memorie al Dipartimento francese di igiene pubblica e le fece pubblicare in versione integrale, aggiungendovi un commento personale.

⁷⁸ H. Barbin, *cit.*, p. 83.

E il richiamo della dimensione archetipica che alberga in Camille è tanto forte da fargli sembrare «un'enormità ripugnante»⁷⁹ la possibilità di cambiare il proprio stato civile. La sua eccezionale vicenda fu sempre accompagnata da un triste presagio di morte, fin dall'adolescenza, e l'oltretomba da sempre fu visto come unico asilo possibile. Nel nome stesso di Ermafrodito si nasconde un destino tragico: il riferimento alla figura di Hermes psicopompo, divinità che accompagnava le anime dei defunti verso il regno dei morti. Il desiderio di distaccarsi dalla realtà si tradusse concretamente nella ricerca di un lavoro prima presso le Ferrovie e poi a bordo della nave Europe diretta in America, occupazioni che furono presagio di un viaggio ben diverso e definitivo che non tardò ad iniziare di lì a poco in una stanza d'albergo del quartiere parigino dell'Odéon, nel febbraio del 1868. Proprio la metafora esistenziale del viaggio, che attraversa comunque l'intera opera con molteplici accezioni e interpretazioni possibili, offre materia per l'ambientazione della scena.

Tutto il boccascena è il finestrino del treno (quello del I atto) enormemente ingrandito. Le tendine fungono da sipario: il panorama come un vecchio palcoscenico con gli addobbi notturni degli spettacoli di magia. I movimenti di cose e persone, per tutta la scena, da destra a sinistra, lentissimi. Sulla notte, sospeso ad altezza d'uomo, passa il quadro dell'Angelus (di Millet); di seguito passa l'illusionista, di profilo, retrocedendo. Indossa un frac di fine ottocento⁸⁰.

Con sorprendente capacità mimetica Sciarrino riesce a creare un'ambientazione sonora assai realistica imitando i rumori di un treno in corsa servendosi di alcuni semplicissimi elementi: una figurazione ritmica ossessiva affidata ai colpi di lingua del fagotto contrappuntata dall'espiazione e inspirazione del flautista nella sola testata dello strumento. L'effetto è incredibilmente verosimigliante e gli ascoltatori possono lasciarsi ingannare dalla propria percezione uditiva.

⁷⁹ *Ivi*, p. 67.

⁸⁰ Note di regia indicate in partitura.

Es. 11: *Cailles en sarcophages*, parte III, «Camille», bb. 1-3 (Copyright Casa Ricordi)

Per tutta la durata della scena i due clarinetti si alternano nell'esecuzione di uno stesso multifonico (una terza minore ricorrente in tutta l'opera e derivata dalla canzone delle sirene) creando un velo che sembra avvolgere ogni cosa sfumandone i contorni. Uno strano personaggio, l'illusionista, si muove sulla scena, facendo il primo numero, come in uno spettacolo di magia. Gli fa seguito l'improvvisa apparizione di una chanteuse vestita di rosso (il mezzosoprano), che avanza «con lentissimo andamento tipico»⁸¹ cantando accompagnata dal suono del pianoforte. Alla fine della prima strofa, il mezzosoprano esce dal campo del finestrino e al suo movimento fa eco una graduale dissolvenza dell'accompagnamento strumentale. Un secondo pianoforte, collocato sul palco, dissolve il suono del pianoforte in buca sovrapponendosi inizialmente ad esso per poi restare solo rarefacendosi sempre più. L'effetto di sdoppiamento timbrico crea una vera e propria spazializzazione sonora, costringendo la percezione dell'ascoltatore a cambiare prospettiva. L'operazione appartiene all'esplicita volontà dell'autore di instaurare con la realtà un rapporto di reciproca proiezione, così che la musica stessa possa arrivare a sostituirsi alla realtà creando una sorta di doppio illusionistico. L'eccezionalità della vita di Camille, il suo destino eroico, trovano riscontro nell'uso di un pianismo ispirato a moduli romantici che accompagna due voci (mezzosoprano e tenore) fuoriscena. Ancora una volta le due voci propongono elementi derivati dalla canzone delle sirene, tema portante dell'opera, ovvero note lunghe, tenute, da cui si diramano improvvisi ventagli di veloci terzine discendenti che coprono l'intero registro. L'alternanza vocale non permette un reale incontro, un compiuto duetto, come se le due diverse nature, pur cercandosi, non riuscissero ad incontrarsi. Il testo utilizzato è tratto da *Contre-chant* di Louis Aragon: «Vainement ton image arrive à ma rencontre | Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre | Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver | Au mur de mon regard que ton ombre rêvée | Je suis ce malheureux comparable aux

⁸¹ Note di regia indicate in partitura.

miroirs | Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir | Comme eux mon œil est vide et
comme eux habité | De l'absence de toi qui fait sa cécité»⁸².

Es. 12: *Cailles en sarcophage*, parte III, «Camille» (solo parti vocali e pianoforte), bb. 104-106
(Copyright Casa Ricordi)

The image shows a page of a musical score for the opera 'Cailles en sarcophage'. It features five staves: three for vocal parts (M.S., T., BAR.) and two for piano accompaniment (GRAND PIANO). The lyrics are in French: 'Y'illuminés) C'c qui tra ma' une signorina in attesa di un'uscita. Un'uscita. Je sais ce ma'. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'fp', and a '3' indicating a triplet. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Nel pianismo di *Camille* ritroviamo un procedimento anamorfico che ha alla base lo studio n. 1 op. 25 di Chopin. La centralità e l'importanza del frammento all'interno dell'opera è confermata da una ricorrente ripresa del materiale in alcune opere posteriori di Sciarrino. Già nello stesso anno di *Cailles* la scena fu ripresa e adattata per voce e pianoforte divenendo un pezzo autonomo, *Canto degli specchi*, a sua volta destinato a confluire nella quarta parte di *Vanitas* (1981), «una gigantesca anamorfose» della famosa canzone *Stardust* di Mitchell Parish (testo) e Hoagy Carmichael (musica), affidata ad un trio (voce, violoncello e pianoforte) che ne dilata e deforma i contorni⁸³. Nella quarta parte di *Vanitas*, ovvero *Lo specchio infranto (Pulvis Stellaris)*, il progressivo svelamento dell'anamorfose applicata alla canzone è costruito ad incastro su un'anamorfose dello studio di Chopin, che trova il suo antecedente proprio nel pianismo romantico di *Camille*. Il mitologema del doppio attraversa l'intera produzione sciarriniana, e proprio lo specchio, l'elemento anamorfico più sofisticato, si presta ad esserne il simbolo.

Il doppio è sempre stato per me un'ossessione ricorrente. [...] Tutto nella mia musica ha un

⁸² Versi di Louis Aragon, citati come epigrafe per un testo di Lacan, un saggio su *Anamorphose* di Baltrušaitis.

⁸³ Per un'analisi di *Vanitas* cfr. Paolo Somigli, "Vanitas" e il teatro musicale di Salvatore Sciarrino, in «Il Saggiatore musicale», XV n. 2, 2008, pp. 237-267. Come sottolinea Somigli la presenza della canzone *Stardust* in *Vanitas* è dovuta a ciò che rende caratteristico il genere leggero, ovvero «il legame alle mode, alle tendenze, alle richieste del momento in cui nasce» (P. Somigli, *cit.*, p. 240).

suo doppio, e anche l'arte può essere letta come doppio della realtà, un doppio che però nasconde sempre uno scarto: maggiore è la fedeltà di riproduzione tanto più perfido è l'inganno. Ugualmente, il simbolo dello specchio, rovesciato, non è più veritiero⁸⁴.

La duplicità è in *Cailles* alla base tanto dei procedimenti musicali (attraverso le continue anamorfosi e l'ambiguità della materia sonora) quanto, come già accennato in precedenza, dell'organizzazione dei personaggi sulla scena, presentati sempre come coppie o come esseri ibridi (la sirena, l'angelo, l'ermafrodito). Il punto più alto è raggiunto proprio nella descrizione del tragico sdoppiamento vissuto dall'ermafrodito, per il quale è stato composto addirittura un vero e proprio *Canto degli specchi*.

È lo stesso Sciarrino a chiarire il senso delle continue e ricorrenti anamorfosi impiegate in *Cailles* in un commento relativo a *Pulvis Stellaris*:

Inutile palesare quali, nel corso dell'opera, le tecniche anamorfiche impiegate, quali gli artifici illusionistici: non è il virtuosismo che qui conta: bensì il senso dell'operazione, che immobilizza il tempo, congela ciò che fluisce, e un esile profumo trasforma nella più desolata e struggente malinconia⁸⁵.

Ancora una volta il pieno del tessuto musicale è costruito in modo tale da evocare un'assenza, un vuoto, e la raffigurazione, tanto nel libretto quanto nelle scelte prettamente musicali, si presta ad una riflessione sull'effimero, sulla possibile rappresentazione del vuoto, sul concetto di tempo.

La scena si chiude con un interessante effetto di anamorfosi sonora, là dove, come già accennato in precedenza, sulla recitazione dell'epigrafe di Camille, Sciarrino trasforma i multifonici dei clarinetti in sirene di piroscafo, ricordando quell'ultimo viaggio che aveva portato il giovane ermafrodito in America a bordo della nave Europe. Quasi nel silenzio, un'ultima immagine: un porto in lontananza al tramonto.

⁸⁴ S. Sciarrino, *L'impossibilità di divenire invisibili*, programma di sala di *Vanitas*, Teatro della Piccola Scala, Milano, 1981.

⁸⁵ S. Sciarrino, *Carte da suono*, cit., p. 79

1.4.4 Il mito tragico dell'Angelus di Millet

Tra le diverse coppie presenti nel libretto s'impone come modello paradigmatico quello dei contadini dell'*Angelus* di Millet, capolavoro definito da Dalì «l'opera pittorica più inquietante, più enigmatica, più densa, più ricca di pensieri inconsci che sia mai esistita»⁸⁶. Grazie all'applicazione del metodo paranoico-critico di sua invenzione, Dalì diede dell'opera un'interpretazione surrealista estremamente affascinante, che prende forma viva nell'ultima scena di *Cailles*, forse la più surreale, capace di contenere in sé le scene precedenti.

Fin dagli anni compresi tra il 1931 e il 1933 Dalì aveva steso le prime note sull'*Angelus*, pubblicate sulla rivista surrealista francese *Le Minotaure*. Solo nel 1963 decise di pubblicare tuttavia l'opera *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, dopo aver recuperato alcune bozze che aveva smarrito. Nell'opera Dalì spiega la sua personale visione del dipinto di Millet, nel quale rilegge 'al femminile', nella figura di una 'madre divorante', il mito di Saturno, Abramo, Dio, ovvero dei padri che uccidono i propri figli o che se ne nutrono. Sollecitato dalla continue pulsioni di morte che l'*Angelus* gli inviava aveva chiesto e ottenuto che il Museo del Louvre facesse delle radiografie all'opera. Emerse così una forma geometrica sepolta nel terreno tra i due contadini, confermando l'interpretazione di Dalì secondo il quale i due personaggi erano in preghiera sulla tomba del loro figlio morto. Sotto l'apparente preghiera vespertina si nascondeva un dramma insospettabile che, una volta svelato, spiegò «il malessere "inesplicabile" di queste due figure solitarie, tra loro legate infatti dall'elemento tematico primordiale divenuto poi assente, "eluso" come in un collage alla rovescia»⁸⁷.

L'epigrafe introduttiva alla scena riporta una curiosa dichiarazione di Dalì: «a sei anni volevo diventare cuoco. Poi le mie ambizioni sono sempre venute crescendo». Tale affermazione non può che innescare nella mente del lettore una fortissima e immediata relazione col titolo dell'opera e le grottesche immagini culinarie ricorrenti all'interno del libretto. In effetti l'ultima scena sembra proprio essere un enorme contenitore capace di racchiudere in sé le scene precedenti, con brevi allusioni o esplicite citazioni di alcuni frammenti già registrati nella memoria dell'ascoltatore. Anche i luoghi si mescolano e mutano rapidamente seguendo procedimenti tipici del genere cinematografico: inizialmente una cucina (la stessa della I scena, *Papin*), poi all'improvviso una spiaggia deserta, infine il museo di storia naturale di Madrid dove, al centro di una grande sala, è collocato «eroso | remoto | colossale» l'*Angelus*.

Il meccanismo percettivo con il quale Sciarrino e Marino giocano è ancora una volta l'intermittenza di scene testuali e musicali già presentate nel corso dell'opera, che si frammentano per ricomporsi in combinazioni impensabili e surreali al fine di suscitare un forte effetto di straniamento. L'intera ambientazione temporale della scena sembra svolgersi in una dimensione

⁸⁶ Salvador Dalì, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Mazzotta, 1978, p. 68.

⁸⁷ *Ivi*, p. 47.

onirica sospesa e angosciata, che lascia riaffiorare alla memoria incubi primordiali. L'ultima parte del libretto di *Cailles (Gala)* si apre infatti simbolicamente con alcuni passi estrapolati dal *Trattato di entomologia* di Fabre (rielaborati da Marini) nei quali si descrive minuziosamente il rituale dell'accoppiamento sessuale della mantide religiosa. Gli autori sembrano far riferimento ad una dimensione archetipica, la stessa in cui Dalì ambientò una delle tante trasfigurazioni dell'*Angelus*.

GALA

- Staccandosi in controtuce
- Tra lo spuntare faticoso di steli nervati di calici aperti.
- Le due mantidi si guatano
- Già vive quando le erbe grasse erano ancora grandi animali scomparsi
- Come reminiscenze le due mantidi si guatano
- Ed è l'amore
- Ma l'amore è più forte della morte è stato detto
- Ed infatti
- L'amata insiste con noncuranza
- E rosicchia affettuosamente la nuca dell'altro
- Ed a piccoli morsi lo consuma
- Risparmiandone solo le ali a ricordo di antichi spettri.

È facile l'identificazione delle mantidi con i due contadini dell'*Angelus*, che, raccolti in un'intima preghiera, sembrano ricalcare la posa. In particolare nella donna dell'*Angelus* si ritrova lo stesso atteggiamento spettrale e di attesa della mantide religiosa. L'immagine del terribile insetto femmina che divora il maschio quando l'atto sessuale non è ancora concluso, rimanda infatti chiaramente all'immagine di madre divorante che Dalì ritrova nella contadina dell'*Angelus*. La stessa ambientazione della scena al crepuscolo sembra richiamare alla mente di Dalì lo sbocciare di fantasmi fossili, da lui chiamati 'gli atavismi del crepuscolo'.

È all'*Angelus* di Millet che associo tutti i ricordi precrepuscolari e crepuscolari della mia infanzia, che ritengo i più deliranti, in altre parole (comunemente parlando) i più poetici. Al momento di questa transizione luminosa, il canto degli insetti prendeva per me una grandissima importanza sentimentale; molto spesso, alla fine di quelle giornate estive, abbandonavo le vie della città per andare ad ascoltare nei campi il rumore degli insetti e immergermi in infinite fantasticherie ove con insistenza tornava il tema delle ipotesi e delle immaginazioni relative all'era terziaria. [...] Questo universo, arricchito da un'ottica millenaria e dal romanticismo dei suoi fantastici cataclismi geologici, delle sue sproporzionate violenze fisiologiche, si confaceva bene al mio rifugio immaginativo⁸⁸.

In prossimità del confine liminare che separa il giorno dalla notte il canto degli insetti sembra

⁸⁸ S. Dalì, *cit.*, p. 83, 87.

quasi acquisire un valore sentimentale, peraltro condiviso dallo stesso Sciarrino, che non a caso attribuisce al verso dei grilli, riprodotto fittiziamente per mezzo degli armonici degli archi, una corrispondenza con i momenti di attesa o aggressione imminente. Cavallette, rane, mantidi, grilli, sono tutti animali che nell'immaginario di Dalì presentano un carattere atavico e una riconosciuta rassomiglianza con i mostri ancestrali. Proprio l'osservazione degli insetti, che fu oggetto di uno studio appassionato per l'entomologo Fabre, riporterebbe l'immaginazione surrealista di Dalì alle ere primordiali, là dove «l'aurora del mondo può apparirci 'dialetticamente' solo come crepuscolare»⁸⁹. L'atteggiamento di attesa immobile della donna dell'*Angelus* sembra preludere ad un'imminente violenza, così come la preghiera a mani giunte della mantide religiosa. Rispetto alla figura femminile, quella maschile è totalmente annichilita, schiacciata, inferiore. La violenza implicita nell'immagine suscita in Dalì, per mezzo dell'applicazione del metodo paranoico-critico, alcune visioni, o fantasticherie ad occhi aperti, riproposte da Marini e Sciarrino nell'ultima scena di *Cailles*, all'interno della quale Dalì immagina di trovarsi al museo di storia naturale con Gala.

GALA

[...]

- Ed è attraverso quest'urto oscuro, che entro con Gala nel museo di storia naturale di Madrid, all'ora del crepuscolo, e durante la mia adolescenza.

La sera cala prematuramente, abbandonando le stanze all'ombra,

- mentre noi camminiamo come in una foresta, cancellati dal silenzio, sino a raggiungere la grande sala degli insetti.

(canto)

- Nella grande sala

- Al centro

- Con spavento

- Eroso

- Remoto

- Colossale

- L'Angelus

- Vedo sotto strati di pittura immemorabili una massa oscura, di forma geometrica.

[...]

- Sembra

[...]

- che Millet avesse dipinto tra i due una bara

- per il figlio

[...]

- Ecco. All'uscita sodomizzo Gala, improvvisamente, davanti alla porta stessa del museo, a quell'ora deserta. - Compio quest'atto

- in maniera rapida

- estremamente selvaggia

⁸⁹ S. Dalì, *cit.*, p. 88.

- crudele.
- Scivolammo tutti e due in un lago di sudore, nella fine asfissiante del crepuscolo d'estate, che il canto frenetico degli insetti assordava.
- Senti, senti ti ho mai detto di mio padre, di quando tornavamo a casa dopo aver fatto il bagno, attraverso un grandissimo campo?
- Lasciami stare, lasciami...
- Ti ho mai detto di come lui mi raccontava che quei luoghi erano stati un tempo il fondo del mare?
- Sta zitto...
- E come cercavamo insieme certi fossili, che stavano lì a provarlo?
- Da allora il mare sembrò ai miei occhi inghiottire, incessantemente, atavicamente la selva, in un moto continuo, perenne.
- Ecco, ora non ci sei più.

Non devo fare altro che chiudere gli occhi, e ritrovare i colori del purgatorio intrauterino, quelli del fuoco luciferino, il rosso, l'arancione, il giallo dai riflessi bluastri, un vischio di sperma e di bianco d'uovo, fosforescente, dove galleggio, galleggio, come un angelo snodato, spogliato della propria grazia⁹⁰.

All'interno del museo di storia naturale, che tuttavia si rivela essere un museo delle ossessioni, proprio come quello architettato da Sciarrino e Marini in *Cailles*, le immagini dell'*Angelus* non possono che essere enormi fossili: sono immagini ataviche. La ferocia dell'immagine, genera in Dalì un desiderio sessuale violento e distorto, che lo porta a sodomizzare Gala. Quest'azione riproduce l'idea di un accoppiamento terrificante, inteso come forza distruttiva, suggerito dalla coppia dell'*Angelus*, seguito da uno «scivolamento in un lago di sudore», mortifero e disumano. Questa immagine fu ricondotta dallo stesso Dalì ad un fortissimo complesso edipico:

[...] nell'analisi del fenomeno delirante precedente in cui abbiamo visto compiersi l'identificazione di Gala e di me con la coppia dell'*Angelus*, Gala occupava in realtà il posto di mia madre, alla quale debbo il mio terrore dell'atto sessuale e la credenza che esso comporterebbe fatalmente il mio annientamento totale⁹¹.

Nella scena, Marini fa precedere questa fantasia delirante da un'altra fantasia indotta, più breve, ma estremamente chiara per l'identificazione dei simboli materni, nella quale Dalì immagina di immergere il quadro dell'*Angelus* nel latte.

GALA

- Dalì e Gala soggiornano in cucina, e nel corso di una lunga fantasia sperimentale
- immaginano
- d'immergere alcuni quadri conosciuti in liquidi diversi.
- A lui appare particolarmente inquietante l'idea, di far sparire a metà l'*Angelus*,
- in un secchio di latte tiepido.
- È evidente, bisogna farlo scivolare in senso longitudinale

⁹⁰ S. Sciarrino, *Cailles en sarcophage*, «Gala», libretto.

⁹¹ S. Dalì, *cit.*, pag. 115.

- dice. Ma io intanto penso al secchio, al buio del secchio, ed ho paura.

Di questa fantasia, ovvero della possibilità di immergere il quadro in un liquido-latte, Dalì aveva cercato conferme, interrogando Lacan, Breton, la stessa Gala, e tutti avrebbero concordato nel riconoscere nella parte maschile l'unica destinata a liquefarsi. L'immagine è chiara metafora di un forte complesso edipico, dal quale la figura maschile risulta annientata e risucchiata, assorbita nel latte materno. Anche il secchio, inteso come vuoto contenitore, suggerisce l'idea del grembo materno, un'utero simbolicamente sostituito da un oggetto 'buio' e freddo, ostile, che suscita paura ed è assimilabile al sarcofago (*Cailles 'en sarcophage'*) dell'inquietante ricetta da cui l'opera prende il titolo.

Queste e molte altre immagini, gustosamente surreali, hanno portato Dalì a trarre alcune conclusioni in merito all'*Angelus*: egli interpreta la staticità delle due figure come una fase di attesa-aspettativa, un'immobilità che annuncia l'aggressione sessuale imminente. Ne emerge un archetipo femminile riconducibile ad un'antichissima età matriarcale, all'immagine della Dea Madre che conteneva in sé un principio positivo, quello della trasformazione e del cambiamento, ed uno negativo, quello della 'madre divorante', che appare in forme molteplici nel racconto di miti all'interno dei quali l'eroe è inghiottito dalle tenebre, dall'abisso, o da un mostro.

Il profondo stato di angoscia e inquietudine che Dalì percepisce innanzi all'*Angelus* trova, da un punto di vista musicale, crudele rispecchiamento nei procedimenti anamorfici più sconcertanti di *Cailles*. Mentre Gala in cucina legge sul giornale del delitto Papin, nella stanza riecheggiano alcuni brandelli di canzoni, che si rivelano incise su un disco rotto. Il fruscio del disco, grazie ad un elegante e virtuosistico gioco di intermittenze, si confonde con il rumore di un treno in corsa (ricorrente nell'opera), che allontanandosi metamorfosa in un gracidio. La percezione dell'ascoltatore è improvvisamente proiettata in uno spazio esterno, in aperta campagna, dove i rumori del treno sono sostituiti dal verso dei grilli, «commento d'ogni momento di violenza», realizzato per mezzo di tremoli su suoni armonici degli archi. Dalì e Gala assumono sulla scena la posizione dei due contadini dell'*Angelus*, accompagnati dalla musica delle Papin, chiaramente derivata dalla canzone delle sirene. Gli strumenti acustici fingono i suoni di un disco fruscante, che s'incepta ostinatamente, lasciando emergere solo a tratti brandelli di vecchie canzoni (*Dance avec moi* e *Second hand rose*).

Es. 13: *Cailles en sarcophage*, parte III, «Gala» (solo parti vocali), bb.10-19 (Copyright Casa Ricordi)

La finzione radiofonica è volutamente accentuata da alcuni accorgimenti previsti per le voci, che dovranno impiegare un tono «leggero, senza timbro, e un po' nasale» o addirittura talvolta utilizzare un megafono per imitare un «parlato radiofonico». Le continue intermittenze, realizzate attraverso la finzione radiofonica, consentono a Sciarrino di inglobare in quest'ultima scena una fitta rete di frammenti testuali e scenici non consequenziali e apparentemente illogici estrapolati dalle scene precedenti. È così che appare dietro l'Angelus, nascosto da una vetrata, 'il campo al tramonto', mentre le due viaggiatrici di *Marlene* attraversano la scena con le valigie, passando da sinistra a destra. E ancora: Dalì e Gala ripercorrono sulla scena, ma a ritroso, gli stessi gesti delle serve Papin, e non manca un assurdo dialogo tra gli attori su un pasto a base di sirena con contorno di coralli. La confusione dei ruoli e delle situazioni è emblematicamente rappresentata dal suono della lastra, messa in risonanza fino a formare un continuo sonoro indistinto, che tutto avvolge e lega. La volontà degli autori è ancora una volta quella di imitare procedimenti cinematografici e radiofonici, come se sulla scena i personaggi stessero cercando di sintonizzare una stazione, cercandola tra i diversi rumori di fondo, utilizzando una vecchia radio a valvole. Sono questi i principi compositivi che pochi anni dopo (1981) ispireranno un'altra opera, *Efebo con radio*, interamente basata su simili procedimenti di scomposizione testuale.

In rapporto all'idea – diaristica in origine – di Efebo con radio, l'ultima scena di *Cailles en sarcophage* è stata determinante: sono riemersi il ricordo di lunghi pomeriggi solitari passati davanti alla radio, giocando a cambiar programma, ascoltando, e insieme le canzoni, gli annunci, tutto quanto insomma colpisse la mia immaginazione malinconica, mentre faceva

buio. Ma la composizione lentamente si trasforma in un incubo; le trasmissioni sono eccessivamente disturbate e infine tutte le stazioni emettono la stessa sigla insensata. Anche una vecchia radio a valvole può essere assunta a metafora esistenziale del linguaggio⁹².

Questo sottile gioco di finzioni continua fino ad un'ultima anamorfosi, là dove, dal groviglio della materia sonora, si percepisce nuovamente il verso dei grilli. Proprio quando l'ascoltatore sembrerebbe riconoscerlo con certezza come 'suono naturale', il verso (un aggregato di suoni armonici tremolati degli archi), confondendosi ad un fruscio indistinto, si rivela 'finto', ovvero inciso su un disco rotto. L'espedito usato dal compositore per simulare il continuo incepparsi del disco è la ripetizione ossessiva di un frammento (in questo caso il tremolo sull'armonico naturale del contrabbasso viene ripetuto per trasformare il 'suono naturale' del verso dei grilli in crudele artificio).

Avvicinandoci alle battute conclusive riascoltiamo in lontananza il pianismo romantico di *Camille*, mescolato a frammenti appartenenti ad altre scene. Con le parole della Geschwitz su Lulu morta ricompare la voce lontana dell'ermafrodito (le tre voci cantanti all'unisono): «Angelo mio! Ti sono vicina. Ti resto vicina in eterno. Amore amor».

Non è certo casuale la scelta di chiudere l'opera con la voce dell'ermafrodito, poiché i personaggi del libretto sono in fondo «tutti tendenti all'ermafrodito di classica e alchemica memoria»⁹³.

Infine, Greta, Camille, Dalì e Gala, Papin, Marlene, attraversato il cono di luce che saprofaga li rivela, ormai imbalsamati nella propria perfezione, s'allontanano vertiginosamente da noi verso il buio, verso l'onnipresenza dell'oblio⁹⁴.

L'onnipresenza dell'oblio rappresenta la forte valenza dell'inconscio, che, seppur nutrito di fantasie rimosse, rappresenta forse la parte più significativa dell'intera esistenza umana. Scegliere di chiudere l'opera con una scena dedicata all'interpretazione surreale ottenuta per mezzo dell'impiego del metodo paranoico critico di Dalì ha una forte valenza simbolica che chiarifica anche, a mio avviso, il pensiero compositivo alla base di *Cailles* e di tanti altri lavori di Sciarrino. L'apparenza ingenua del quadro di Millet cela infatti un'enorme quantità di immagini nascoste, dense di significati archetipici.

Come spiegare e conciliare dunque questa unanimità ossessiva, questa innegabile violenza esercitata sull'immaginazione, questa potenza, questa efficacia assorbente ed esclusivista nel dominio delle immagini; come conciliare, dico, questa forza, questa vera e propria furia delle

⁹² S. Sciarrino, note di presentazione di *Efebo con radio*, Milano, Ricordi, 1981.

⁹³ S. Sciarrino, *Mimesi e metamorfosi*, cit., p. 196.

⁹⁴ *Ivi*, p. 197.

rappresentazioni con l'aspetto miserevole, tranquillo, insipido, imbecille, insignificante, stereotipato, convenzionale quanto più possibile dell'Angelus di Millet? Come ha potuto non sembrare inquietante un tale antagonismo? Nessuna spiegazione dovrà d'ora in avanti sembrarci valida se continuerà a fare assegnamento sulla credenza che un simile quadro non vuol dire nulla o quasi nulla. Siamo convinti che a simili effetti non possono non corrispondere cause di una certa importanza, e che in realtà, sotto la grandiosa ipocrisia di un contenuto manifesto fra i più dolciastri e vuoti, qualcosa accade⁹⁵.

Allo stesso modo *Cailles* è un'opera della negazione e del nascondimento, poiché tutto allude ad un altrove inconoscibile, che non può essere compreso né avvicinato. L'apparente mancanza di significati manifesti nasconde al contrario un'inquietante ricchezza di contenuti celati nelle profondità dell'inconscio collettivo. Ogni apparente certezza e riconoscimento è volutamente smentito, per dimostrare la fragilità della percezione umana. Si può solo sostare in una zona liminare (metaforicamente tutto avviene 'al crepuscolo'), soffermandosi ad ascoltare una lontana eco dell'indicibile.

⁹⁵ S. Dalì, *cit.*, pp. 74, 77.

Fig. 3: J.F.Millet, *l'Angelus* (1859).



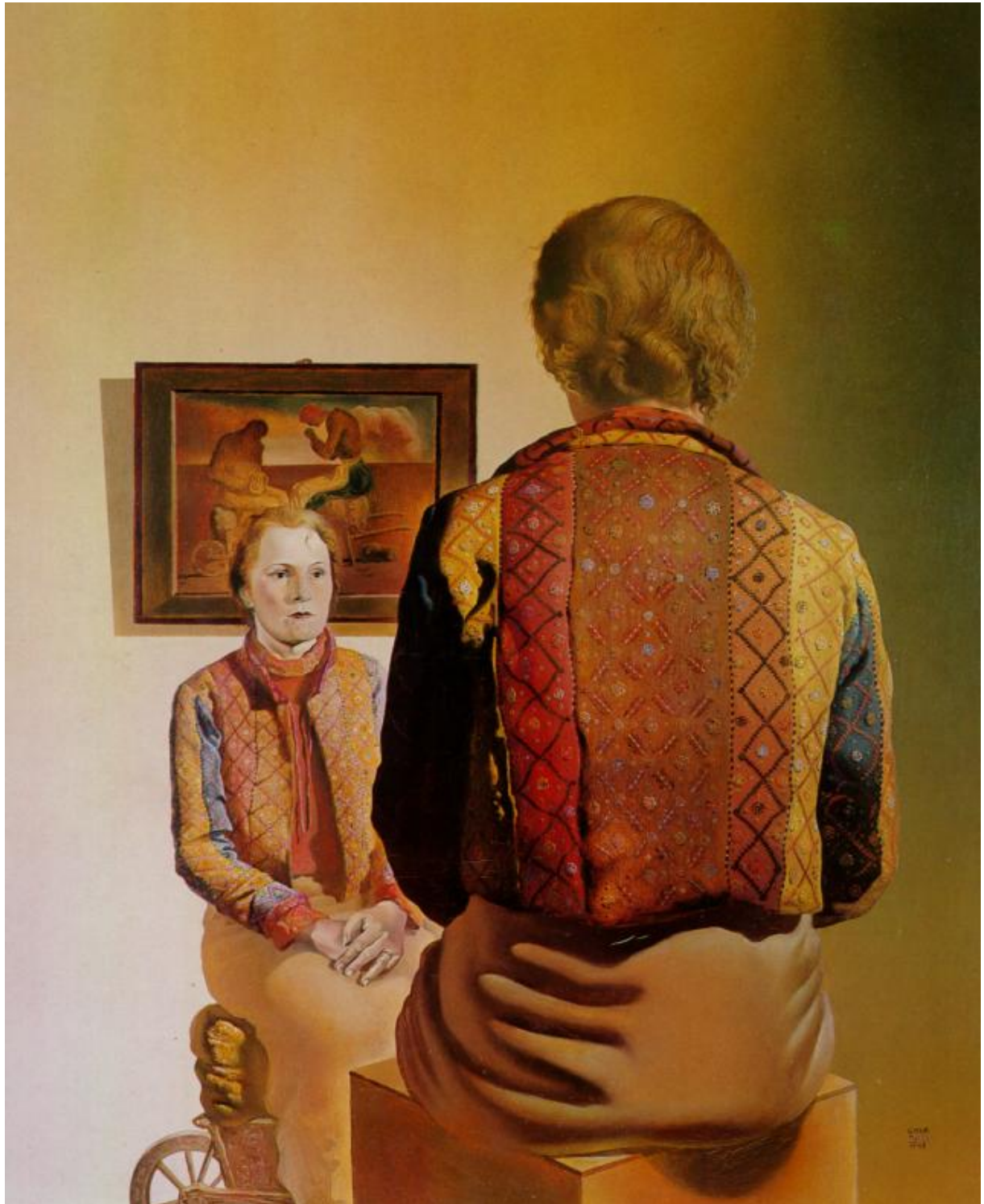
Fig. 4: S. Dali, *Atavismo del crepuscolo*, (1933-1934).



Fig. 5: S. Dali, *Reminiscenza archeologica dell'Angelus* (1935).



Fig. 6: S. Dalí, *Ritratto di Gala. L'Angelus di Gala* (1935).



II. Adriano Guarnieri

Medea (2002)



Adriano Guarnieri, © 1997 – 2012 Casa Ricordi srl

CAPITOLO II

Medea

Opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide

2.1 Gli antecedenti teatrali di *Medea* nella produzione di Adriano Guarnieri

Nato a Sustinente (Mantova) nel 1947, Adriano Guarnieri manifestò fin da ragazzo un immediato e divorante interesse per la letteratura e la musica contemporanea, la filosofia, la sociologia, costruendosi a poco a poco un percorso da autodidatta che lo portò ben presto ad acquisire i mezzi per sviluppare un linguaggio musicale personale, costantemente nutrito da un lavoro di ricerca assiduo e minuzioso, lontano da facili scorciatoie. Allievo di Giacomo Manzoni e Tito Gotti presso il Conservatorio di Bologna, fin dagli anni '70 iniziò un'attività compositiva prolifica, sulla scia delle esperienze compiute dalle avanguardie storiche europee, rispetto alle quali nutrì un senso di ammirazione sincero e profondo, senza temere tuttavia di distaccarsene per sviluppare un pensiero compositivo autonomo, scevro di formalismi e sterili omaggi. In Italia la cerchia di compositori che all'epoca dominava la scena era rappresentata dalle figure di Donatoni, Bussotti e Nono. Quest'ultimo, più di altri, fu un modello di pensiero compositivo globale, per il quale Guarnieri sentì un profondo trasporto. Proprio come Sciarrino, lontano sia dal determinismo ideologico che dal fragore neoromantico dilagante, ricercò autonomamente un suono nuovo, che potesse essere personale, distante da quelle che erano le caratteristiche di Darmstadt. A tal proposito, lo stesso compositore dichiarò:

Degli anni '70, una prima documentazione ufficiale rimane nel 1975 la mia presenza alla Biennale con *L'art pour l'art?* per ensemble (Festival Anton Webern), subito zittita dal nascente 'fragore' neoromantico. Imperterrito, seguì in maniera del tutto personale una ricerca 'semiologica' partiturale aperta ad un 'suono' che nulla avesse delle caratteristiche di Darmstadt: percorrendo una strada tutta sola in salita, di cui ignoravo ancora lo sbocco. *Nafshi*, *Recit*, *Alia* fanno parte di questo periodo di ricerca. Nel 1980 l'Estate fiesolana fa una monografia sul mio lavoro. Sorprendono, ma non me, i *Pierrot* per flauti, timpani, celesta, per cantabilità e 'matericità', uniti in maniera osmotica ma in forma opposta alle avanguardie europee contemporanee. Un filo 'd'erba', che d'ora in poi coltiverò per sempre nella sua crescita 'poetica' e di pensiero⁹⁶.

⁹⁶ Adriano Guarnieri, *Adriano Guarnieri su Guarnieri. Una piccola autobiografia*, in *Medea* (programma di sala), Venezia, Teatro La Fenice di Venezia, 2002, pp. 147-148, p. 147.

Già in questi anni la critica, rivolgendosi alla produzione di Guarnieri, aveva iniziato ad utilizzare l'espressione 'cantabilità materica' per identificare un procedimento compositivo che si era staccato da dinamiche intervallari per approdare ad una concezione di spessore materico, all'interno del quale soltanto potesse plasmarsi un canto inteso come componente integrante delle rifrazioni, degli echi, delle linee appartenenti al suono stesso.

Costante è il ritorno di alcuni elementi, individuabili come tratti caratterizzanti l'organico strumentale di Guarnieri fin dagli anni '80: la voce femminile (anche leggera e 'rock'), il flauto e il violino⁹⁷. E nel definire la fisionomia e i caratteri di un pensiero compositivo autonomo, oltre alla predilezione netta e spiccata per alcuni strumenti, è possibile trovare anche una presenza ricorrente di alcuni testi poetici di Pasolini, scelti come traccia per molte composizioni non solo vocali. La più riuscita fu senza dubbio *Trionfo della notte*, un'opera andata in scena nel 1987 al Teatro Comunale di Bologna e vincitrice del Premio Abbiati della critica italiana quale miglior composizione dell'anno. Da quest'opera emerge chiaramente una tendenza che attraverserà tutta la produzione teatrale di Guarnieri: la concezione della drammaturgia come elemento interno alla musica stessa. Nonostante la novità della presenza delle voci, la cantabilità non è loro esclusiva, trasparendo con forza anche nei movimenti della materia sonora strumentale, tutta tesa a proiettarsi in un ideale spazio teatrale. La forma del lavoro è concepita come un insieme di momenti lirici composti su alcuni frammenti tratti dalla raccolta di poesie *La religione del mio tempo* (1961) di Pasolini. Nel ricostruire un testo che potesse essere congeniale alle scelte musicali, Guarnieri spezzò e modificò a piacimento i versi, dando vita a frasi sensibilmente differenti rispetto all'originale, pur conservando 'un'aura poetica pasoliniana'⁹⁸. Il risultato di una simile operazione è un'assoluta mancanza di narrativa: non esiste una storia che possa costituire un riferimento per il canto⁹⁹, non esistono vicende o personaggi, ma soltanto situazioni liriche. La teatralità emerge dalla disposizione dei cantanti dentro e fuori la scena (due soprani e un tenore solisti affiancati da un coro madrigalistico), ovvero dalla gestione di uno spazio che diventa elemento fondante dell'atto compositivo¹⁰⁰. In questo senso anche il rapporto tra voce e strumenti acquista un nuovo valore:

⁹⁷ L'uso ricorrente del flauto e del violino si lega in maniera molto forte a due personalità ancor oggi di grande rilievo nel panorama musicale internazionale, ovvero Annamaria Morini (flautista) ed Enzo Porta (violinista). Sono degli anni '80 molte opere dedicate a questi interpreti e ai loro strumenti. Per il flauto *Preludio alla notte, Passioni perse, ...del mare infinito, Nel grave sogno*; per il violino *Arco e Epifania dell'eterno*. Gli stessi strumenti sono anche protagonisti di diversi lavori cameristici, come *Il glicine, Cadenza, Dedicà, i Trii* n.3 e 6. Ma tra i tanti lavori spicca senza dubbio il concerto per violino e orchestra Romanza alla notte, eseguito in prima assoluta a Parma, al Teatro Farnese, nel giugno 1991 e ripreso successivamente a Vienna (con Enzo Porta sotto la direzione di Arturo Tamayo) e al Teatro alla Scala di Milano.

⁹⁸ Cfr. P. Petazzi, *Un mondo onirico. Sul teatro di Adriano Guarnieri prima di Medea*, in *Medea*, cit. p. 96.

⁹⁹ Pur ritrovando in *Trionfo della notte* alcune tracce che ci riallacciano a *Hyperion*, va sottolineato come nel lavoro di Guarnieri manchi completamente l'idea di un percorso esistenziale del poeta che era invece alla base della drammaturgia dell'opera di Maderna.

¹⁰⁰ A tal proposito, in occasione di un incontro con gli studenti del DAMS di Bologna, Guarnieri affermò: «il mio è un teatro di situazioni interiori».

Il canto è una linea sottile intorno alla quale la densità della scrittura strumentale produce un effetto particolare: è come se il fremere inquieto e mobilissimo della materia sonora creasse intorno alla voce uno spazio che la fa sembrare lontana, o la colloca comunque in una sfera sottratta a ogni realistica e semplificatoria immediatezza. Così la natura idealmente ‘madrigalistica’ della scrittura vocale assume significati e valenze molto più ricche e complesse nella molteplicità di situazioni che le creano intorno i blocchi, i vortici, gli aloni e le dissolvenze degli strumenti¹⁰¹.

Se da un lato possiamo riconoscere in *Trionfo della notte* il punto di arrivo delle composizioni realizzate negli anni '70, dobbiamo d'altra parte considerare l'opera anche come un nuovo punto di partenza per sperimentazioni e forme di ricerca che raggiungeranno pieno compimento solo con la stesura di *Medea* negli anni compresi tra il 2000 e il 2002. È cosa nota che l'idea di un soggetto operistico basato sul mito di Medea si possa far risalire agli anni '80, precisamente al 1988, quando Guarnieri iniziò a concepire il progetto di un'opera-film per soli, coro e orchestra, da realizzare in collaborazione con il regista Pier'Alli. Le prime fasi del lavoro furono caratterizzate da una costante collaborazione che diede alla luce un libretto su testi di Euripide, Seneca e Pasolini, organizzato per sequenze filmiche. La composizione dell'opera fu portata a compimento da Guarnieri tra il 1988 e il 1989¹⁰², ma il lavoro non fu mai rappresentato a causa dei costi produttivi esorbitanti che l'allestimento scenico pensato da Pier'Alli avrebbe richiesto. Ma al di là dei problemi legati alla produzione dell'opera-film, il libretto di Pier'Alli aveva certamente imposto a Guarnieri limiti molto grandi, poiché il regista aveva preteso che fossero riprodotte fedelmente in partitura le numerosissime didascalie legate all'azione scenica. Guarnieri si era piegato alle richieste del regista, ma aveva poi ritenuto un bene il silenzio calato attorno a quella prima *Medea*, nella quale non riusciva a riconoscere completamente un'autenticità espressiva alla sua musica, che rischiava di diventare quasi colonna sonora e commento all'azione scenica.

Come già detto il progetto dell'opera-film non fu realizzato, ma di quell'opera furono successivamente eseguiti alcuni frammenti in forma di concerto. Nel 1991, all'interno della programmazione del Festival Verdi di Parma, ci fu la possibilità di ascoltare *Giustizia cara*: un soliloquio di Medea, nel quale tre voci di soprano e una voce recitante, sostenute da una nutrita orchestra, esprimono tutto il dolore della condizione disperata della protagonista attraverso brevi frammenti di testo. Le voci sono trattate quasi come fossero strumenti, rispecchiandone la complessità degli intrecci con ampie volute che arrivano a toccare più volte i limiti sovracuti del registro. Altri frammenti della prima *Medea* confluirono in ulteriori composizioni autonome

¹⁰¹ P. Petazzi, *Dal materismo alla cantabilità materica: appunti su Adriano Guarnieri*, in *Percorsi viennesi e altro Novecento*, cit., pp. 228-229.

¹⁰² La data del copyright riportata sulla partitura Ricordi è il 1990.

dall'opera: *Per il sole...per il cielo...per il mare*, per due soprani e quartetto d'archi con amplificazione (1993), e *Omaggio a Mina*¹⁰³, sei canzoni per voce leggera e soprano amplificati e orchestra (1996). Nel 1994 Guarnieri scrive una nuova opera teatrale, *Orfeo cantando...tolse*, su testo tratto da la *Favola di Orfeo* di Poliziano¹⁰⁴. Anche in questo caso il testo è utilizzato dal compositore in modo estremamente personale, quasi come si trattasse di un unico testo poetico, privo di personaggi e vicende. L'opera si configura come una cantata articolata in dieci 'azioni liriche' che possono essere rappresentate, lasciando al regista il problema di evitare una drammaturgia tradizionalmente intesa e di ricercare nuove possibili forme di rappresentazione. Il mito di Orfeo, l'amore tragico, il viaggio oltre la soglia degli Inferi per riportare in vita Euridice, sono contenuti impliciti che non vengono raccontati: l'ascoltatore li sottende, interiorizzandoli, e ad essi ricollega astrattamente il carattere dolente della cantata, illuminata dalla bellezza dei versi di Poliziano. Questo tipo di ascolto, completamente libero dalla necessità di una visione, ci rimanda alla radicale rinuncia già operata in precedenza da Nono, nel suo *Prometeo* (1981-1985)¹⁰⁵, e teorizzata dallo stesso compositore nel noto scritto *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*. Il collegamento con l'estetica di Nono emerge chiaramente anche nell'utilizzo del *live electronics*, impiegato per la prima volta da Guarnieri nel suo *Orfeo* per costruire una forma legata alla possibilità di spazializzazione dei suoni, che non vengono sottoposti nell'opera ad altro tipo di trasformazioni. L'organico strumentale dell'opera si avvicina all'*Orfeo* di Casella (rappresentato nella stessa serata della prima) comprendendo flauto, clarinetto, corno, tromba, trombone, celesta, percussioni (timpani, vibrafono, grancassa), chitarra elettrica e chitarra su nastro, 4 violini primi, 4 violini secondi, 2 viole, 2 violoncelli, contrabbasso, cui si aggiunge l'uso del *live electronics*. All'organico strumentale si sommano, oltre ad un gruppo di 3 soprani e 3 contralti, 2 voci solistiche, 2 soprani, che alludono ad Orfeo ed Euridice, senza che sia possibile però operare un'identificazione propriamente narrativa nei due personaggi.

Tra l'*Orfeo* e la seconda *Medea* non ci sono altre esperienze teatrali per Guarnieri, ma ugualmente di fondamentale importanza risultano essere in questo percorso tre cantate. Le prime due, in ordine cronologico, utilizzano testi di Giovanni Raboni: *Quare tristis*, che ha inaugurato a Venezia la Biennale musica del 1995 e *Pensieri canuti*, una commissione di Maurizio Pollini eseguita nell'ambito del 'Progetto Pollini' al Festival di Salisburgo del 1999. In *Quare tristis* l'organico strumentale si articola in due gruppi giustapposti lateralmente (quasi un doppio coro), che lasciano al centro uno spazio destinato a quattro solisti (soprano, tenore, flauto basso e violoncello) e a sei voci femminili. Singolare, per un utilizzo simile ma più articolato che ne verrà

¹⁰³ Va detto che l'omaggio a Mina è puramente ideale, ma tradisce la volontà di allontanarsi da un uso propriamente accademico della vocalità, cercando timbri nuovi e freschi cui affidare virtuosismi di difficile esecuzione.

¹⁰⁴ L'opera fu rappresentata al Festival di Montepulciano insieme all'*Orfeo* di Casella.

¹⁰⁵ Degli stessi anni è l'opera di Salvatore Sciarrino *Lobengrin* (1982-1984), definita dallo stesso compositore come 'azione invisibile'. Un'opera pensata per la scena secondo i dettami di una drammaturgia totalmente insita nel suono stesso.

fatto in *Medea*, è la presenza di due tube in sala¹⁰⁶. Da un punto di vista formale la cantata si articola in venti episodi strettamente concatenati, utilizzando la dissolvenza tra le parti quasi come un procedimento cinematografico. Similmente, ritroviamo anche in *Pensieri canuti* la presenza di quattro solisti (soprano, controttenore, flauto e violoncello), due cori e due gruppi strumentali, sostenuti dalla presenza del *live electronics*. A questi due lavori si affianca una terza cantata, la *Passione secondo Matteo*¹⁰⁷, commissionata dal Teatro alla Scala e rappresentata nel 2000 a Milano presso la chiesa di San Marco. Il testo utilizzato è il risultato di una personale scelta operata da Guarnieri, che ha combinato, secondo le esigenze espressive della partitura, frammenti del vangelo di Matteo, versi di Pasolini e di Raboni¹⁰⁸.

Ancora una volta nella partitura figurano solisti vocali, un soprano e un controttenore, e solisti strumentali, un flautista (flauto in Do, in Sol e basso) e un secondo flautista (flauto contrabbasso). Per la prima volta compare invece l'uso di cavi d'acciaio, che Guarnieri aveva derivato dalla visione dell'omonimo film di Pasolini.

Una collocazione a parte hanno anche gli ottoni, il cui ruolo non è solistico; ma deve suggerire la metallica violenza di urla e stridori, prolungando lo stridore dei cavi d'acciaio. La presenza dei cavi d'acciaio è un carattere specifico della partitura della *Passione secondo Matteo*. Nella scena della crocifissione nel film di Pasolini insieme alla musica di Bach si sente lo sfrigolio dei cavi usati per innalzare la croce. Di qui è venuta a Guarnieri l'idea di far uso di due cavi d'acciaio che girano passando attraverso una lastra di lamiera e sfregandola producono un suono che viene amplificato da un microfono: lo stridore così prodotto è una presenza sonora apocalittica, determinante nella brusca chiusa, di inesorabile, lacerante violenza (assai diversa dalla trasfigurazione che concludeva la cantata precedente), quando i cavi vengono scagliati di botto. Si ritrovano i cavi nella partitura della nuova *Medea*¹⁰⁹.

È possibile individuare in queste tre cantate alcuni elementi che troveranno piena maturazione e compimento in *Medea*.

1. Le tre partiture, tutte di organico molto esteso (soli, coro e orchestra), fanno ampio uso del mezzo elettronico, impiegato non solo per la spazializzazione del suono, com'era avvenuto in precedenza, ma anche per l'elaborazione in tempo reale. Alla partitura orchestrale tradizionale se ne somma una seconda, quella elettronica, grazie soprattutto alla collaborazione con Alvis Vidolin, che da quegli anni in poi fu regista del suono di Guarnieri in tutte le produzioni più significative del compositore.

¹⁰⁶ La divisione in due gruppi e la forte presenza degli ottoni sono caratteristiche importanti che matureranno a poco a poco nella coscienza del compositore fino al pieno possesso di una tecnica ormai virtuosistica in *Medea*.

¹⁰⁷ Il lavoro non ha legame reale con il vangelo di Matteo, né il titolo vuole alludere alla tradizione religiosa della Passione. Il testo contiene al contrario riferimenti ai versi pasoliniani già utilizzati in *Trionfo della notte*.

¹⁰⁸ Il lavoro riprende in parte i versi di Pasolini utilizzati per *Trionfo della notte* e i versi di Raboni di *Quare tristis*.

¹⁰⁹ P. Petazzi, *Un mondo onirico. Sul teatro di Adriano Guarnieri prima di Medea*, cit., p. 105.

2. La scrittura delle tre opere appare molto densa, massiva, costruita quasi per blocchi sonori di spessore magmatico entro i quali si sprigiona una cantabilità materica violenta e tesa.
3. L'osservazione dettagliata degli organici strumentali svela una predilezione per alcuni strumenti come il flauto basso e gli ottoni che saranno protagonisti assoluti in *Medea*. È proprio la presenza di un nutrito gruppo di ottoni, sottoposti all'elaborazione del *live electronics*, a caratterizzare le partiture di questi anni con un 'clangore metallico' che diverrà cifra stilistica espressiva di *Medea* e di molte composizioni successive.

Fu il teatro La Fenice di Venezia a commissionare a Guarnieri una seconda versione di *Medea*. Poiché il primo progetto non aveva potuto trovare accoglimento a causa dei costi troppo elevati, Mimma Guastone, allora amministratore delegato di Ricordi (all'epoca editore di Guarnieri), aveva suggerito già nel 1998 al musicista di scrivere una nuova opera svincolandosi dal progetto originariamente condiviso con Pier'Alli. Poco dopo Mario Messinis commissionò a Guarnieri una nuova *Medea*, un'opera-video che fu rappresentata nell'ottobre del 2002 al PalaFenice di Venezia con la regia di Giorgio Barberio Corsetti, le immagini di Fabio Massimo Iaquone e la direzione di Pietro Borgonovo¹¹⁰. Tra le voci protagoniste: Sonia Visentin, *Medea 1*, Antonella Ruggiero, *Medea 2*, Alda Caiello, *Medea 3*, Andrew Watts, Giasone. L'opera fu insignita del Premio Abbiati, il secondo nella carriera del compositore.

Con *Medea* giunge a compimento un lungo percorso compositivo che aveva avuto inizio negli anni '80, attraverso la ricerca ossessiva di una cantabilità materica lontana dal concetto classico di melodia o di tematismo tradizionale. Si tratta di una cantabilità nascosta nello spessore di una materia sonora scissa, riverberata, amplificata, spazializzata e trasformata per mezzo del *live electronics* per poter mettere a fuoco i dettagli, altrimenti nascosti e soffocati, di una ricchissima e fitta trama sonora, che si dipana attraverso una complessa articolazione formale. Fin dalla composizione di *Trionfo della notte* si era affermata nel pensiero di Guarnieri la concezione di un teatro antinarrativo, all'interno del quale la drammaturgia si allontanasse dal racconto delle vicende e dalla presentazione dei personaggi per lasciare spazio ad una drammaturgia propriamente sonora. L'opera-video non sarebbe mai stata concepita e completata in così breve tempo senza le esperienze e le sperimentazioni del mezzo elettronico realizzate in *Orfeo* e nelle tre cantate. La maturazione del linguaggio raggiunta con *Medea*, troverà conferma anche nei lavori successivi, come ad esempio nel lavoro *La terra del tramonto* (2002-2003), commissionato dall'Orchestra Nazionale della Rai. L'importanza rivestita dal mezzo elettronico è sottolineata

¹¹⁰ In un primo momento l'allestimento dell'opera era stato previsto al Teatro Malibran, ma si capì presto che l'imponente uso delle masse orchestrali e corali e soprattutto la gestione del *live electronics* avrebbero richiesto uno spazio più opportuno, un contesto teatrale molto più ampio, dotato di strutture mobili, come quello del PalaFenice.

anche dal sottotitolo dato da Guarnieri all'opera: *Live Symphony*. Il trattamento orchestrale acustico è costantemente affiancato dall'elaborazione elettronica *live* delle masse sonore, che dà vita ad una complessa spazializzazione, capace di creare fantasiose architetture articolate in una dimensione quasi sospesa dell'organizzazione temporale.

Molti echi di *Medea* sono infine rintracciabili in *Pietra di diaspro*¹¹¹, una musica di complessità magmatica di grande impatto, caratterizzata da strumenti addensati in grumi quasi impenetrabili ma dinamici e da un uso delle voci che frammentano il testo in fonemi mormorati o urlati, elaborati elettronicamente dal vivo e spazializzati. Come in *Medea* nell'opera si alternano spessori sonori variabili, che lasciano emergere talvolta lunghi soli affidati al violoncello e all'arpa, o al flauto iperbasso, moltiplicati nello spazio dalle possibilità del *live electronics*. Anche alcune singole voci vengono a tratti in primo piano: la prima e la seconda parte si concludono con due soli vocali più distesi e lirici (li si vorrebbe quasi definire 'arie') diversissimi tra loro ma egualmente suggestivi, affidati rispettivamente a due cantanti già protagonisti in *Medea*: Alda Caiello e Antonella Ruggiero. A conferma di un percorso profondamente interiorizzato, non si ritrova nell'opera uno svolgimento musicale tradizionale, né una drammaturgia basata sulla narrazione testuale. Proprio la mancanza di un'azione intesa come insieme di vicende che possa ricondurre ad una drammaticità tradizionale rende la realizzazione scenica di quest'opera-video (o oratorio astratto) estremamente problematica. L'unica 'traccia' è rappresentata da frammenti dell'*Apocalisse* di Giovanni e dalle liriche di Celan¹¹². La musica articola idee audaci, attraverso gesti musicali netti e forti, che conferiscono all'opera una singolarissima valenza teatrale.

¹¹¹ Opera per voci, orchestra e *live electronics*, su testi di Paul Celan e dell'*Apocalisse* di Giovanni. Il primo allestimento è del 2007, a Roma, presso il Teatro Nazionale.

¹¹² Ezio Antonelli ha ideato per l'allestimento scenico pareti nere specchianti e trasparenti e un cilindro di sottili fili che catturava la luce, su cui ha lavorato con le sue immagini virtuali.

2.2 Il mito di Medea attraverso lo sguardo di Euripide. Alcuni cenni.

Nonostante molte fonti classiche abbiano narrato il mito di Medea, esso è stato conosciuto nei secoli attraverso lo sguardo e la mente del tragediografo Euripide, che nel 431 a.C. consegnò alla scena un omonimo dramma¹¹³. Già in precedenza nel 455 a.C. il tragediografo aveva esordito con una trilogia tragica dal titolo *Peliadi*, nella quale si raccontava la leggenda dell'orribile fine del re Iolco, Pelia. Le sue figlie (le *Peliadi* appunto), ne avevano fatto a pezzi il corpo, mettendo poi a bollire le sue carni in un enorme calderone con la convinzione di poter restituire al padre la perduta giovinezza. Le aveva indotte al gesto insano Medea, per vendicare Giasone ed eliminare un nemico pericoloso per entrambi. Lo zio Pelia aveva infatti usurpato il trono della città di Iolco uccidendo il proprio fratellastro e, per sbarazzarsi del nipote, aveva inviato Giasone in cerca del vello d'oro, credendo di condannarlo ad una sicura morte. Per convincere le *Peliadi*, Medea aveva mostrato loro la trasformazione di un vecchio ariete in agnellino, ma l'esperimento magico si era rivelato presto un abile trucco per uccidere Pelia. Riprendendo il racconto del mito nella tragedia *Medea*, Euripide tratteggiò con grandissima maestria una psicologia femminile assai complessa, indagando il lato più oscuro e devastante della passione amorosa che aveva completamente soggiogato la donna.

All'epoca della prima rappresentazione la tragedia suscitò molto scalpore e ciò fu probabilmente dovuto allo sgomento lasciato sul pubblico dalla narrazione della cruenta vicenda: per i Greci dell'età di Pericle, l'infanticidio si collocava infatti tra i crimini più mostruosi e inaccettabili dell'indole umana. Sebbene la versione pre-euripidea del racconto presenti una storia ben diversa, in cui i figli di Medea vengono lapidati dal popolo di Corinto, a causa delle arti magiche della madre (presunta colpevole della peste che aveva colpito la città), Euripide sceglie di rappresentare il dramma della donna tradita in tutta la sua grandezza, senza timore di dover raggiungere il fondo più misero dell'abiezione umana. Il gesto più eclatante del dramma è naturalmente l'infanticidio, al punto che sul modello euripideo si baseranno tutte le successive rielaborazioni del mito che consegneranno all'Occidente la figura di Medea come quella di una donna assassina dei propri figli. Anche dopo la rilettura di Christa Wolf¹¹⁴, che le toglie il peso dell'infanticidio, non appartenente al personaggio pre-euripideo, il crimine resta l'elemento che maggiormente assorbe ogni discussione sul mito di Medea. D'altra parte, volendo considerare l'infanticidio come gesto di vendetta, come reazione e conseguenza al dolore causato dal

¹¹³ Euripide ha scritto tre tragedie relative al mito di Medea: le *Peliadi*, *Medea* ed *Egeo*, ambientandole, ciascuna, in una delle tre città in cui si svolge la fase greca del mito: le *Peliadi* a Iolco, *Medea* a Corinto ed *Egeo* ad Atene. *Medea* resta tuttavia la prima tragedia greca su questo personaggio giunta all'epoca moderna per intero e di conseguenza è diventata il modello di riferimento per le successive rielaborazioni.

¹¹⁴ «Nel corso dei millenni la figura di Medea è stata ribaltata nel suo opposto da un bisogno patriarcale di denigrare lo specifico femminile. Ma qualcosa non mi tornava: Medea non poteva essere un'infanticida perché una donna proveniente da una cultura matriarcale non avrebbe mai ucciso i suoi figli» Brano di un'intervista a Christa Wolf riportata da Anna Chiarloni nella postfazione all'edizione italiana del romanzo *Medea. Voci*, Roma, Edizioni e/o, 2000, p. 230.

tradimento e dall'abbandono di Giasone, e guardando ciò che nella vicenda precede e determina il crimine, non si potrà trovare nel racconto un evento tale da pareggiare il gesto folle compiuto da Medea.

2.2.1 Una struttura formale codificata

Da un punto di vista propriamente formale la *Medea* di Euripide obbedisce a schemi e convenzioni ampiamente codificati nel teatro greco: una successione di parti fisse necessarie al fluire del racconto, che non permette interruzioni o divisioni interne poiché lo spazio aperto della rappresentazione non avrebbe potuto consentire sipari, o espedienti simili, atti a nascondere la scena¹¹⁵. L'impianto è dunque di tipo tradizionale. Il prologo, che apre la tragedia si articola in due distinte parti: la *rhêsis* monologica della nutrice di Medea, che illustra al pubblico gli antefatti da cui prende avvio la tragedia, e la serrata sticomitia tra pedagogo e nutrice, a commento del decreto emanato da Creonte per allontanare dalla città di Corinto Medea e i suoi figli. Al prologo segue la parodo: il primo canto intonato dal coro¹¹⁶ che entra in orchestra, costituito in *Medea* da quindici donne corinzie sposate. Nell'articolazione dei cinque episodi trova spazio la recitazione degli attori e del coro, separati da altrettanti stasimi in forma strofica affidati esclusivamente al coro. Infine l'esodo, l'ultima parte della tragedia.

Nelle successive riscritture tragiche della vicenda di Medea, pur allontanandosi dalla rigidità dell'impianto euripideo, i poeti ne manterranno le scene principali, ovvero i dialoghi Medea-nutrice, Medea-Giasone, Medea-Creonte, Medea-Egeo e i monologhi in cui Medea esprime i suoi conflitti interiori e i suoi sfoghi¹¹⁷. Alla rigidità della struttura corrisponde l'esigenza di assecondare anche dal punto di vista contenutistico le aspettative del committente: la città di Atene, che aveva selezionato Euripide, tra tutti i poeti che si erano candidati, concedendogli l'onore di rappresentare per la cittadinanza la propria tetralogia in occasione delle Grandi Dionisie del 431 a.C. La scelta del tema non poteva che cadere su un soggetto mitologico noto al pubblico, poiché il mito rappresentava all'epoca un patrimonio condiviso collocato nel passato della collettività e quindi adatto per approfondirne la coscienza storica e rafforzarne l'identità.

2.2.2 Dal rito al mito: Medea capro espiatorio

Medea incarna «una forma d'intelligenza e di pensiero, un modo di conoscere» che combinano

¹¹⁵ Tanto per Euripide quanto per tutti gli altri drammaturghi del secolo d'oro della tragedia greca sarebbe stato impossibile sottrarsi alle regole codificate della tragedia attica, intrinsecamente legate al suo valore religioso, sociale e politico e rispondenti alle aspettative della committenza: l'Atene del V secolo.

¹¹⁶ In *Medea* il coro è costituito da quindici donne corinzie sposate.

¹¹⁷ La prima partitura di *Medea* (ovvero l'opera-film) mantiene un'articolazione testuale afferente all'articolazione classica della trama, mentre nella seconda versione della partitura sopravviveranno solo alcuni brandelli estrapolati dai lunghi monologhi di Medea, quasi un ininterrotto flusso di coscienza.

«l'intuito, la sagacia, la previsione, la spigliatezza mentale»¹¹⁸: la *mêtis*, etimologicamente già iscritta nel nome stesso di Medea, nel quale possiamo ritrovare la radice del verbo greco *médomai* ('penso', 'escogito', 'invento' e anche 'medico'). Medea è dunque, secondo la tradizione, la donna dai pensieri accorti e della *mêtis* contiene tutte le declinazioni: da un lato le qualità positive come la conoscenza, il potere terapeutico e la profezia, dall'altro la magia (spesso malefica) e l'inganno. Sono doti che si ritrovano nell'intera linea femminile della sua genealogia e che il consesso maschile teme, pur avvalendosene talvolta a proprio vantaggio¹¹⁹. Nonostante sia depositaria di poteri eccezionali, Medea è anche una donna, una straniera in terra greca e dello straniero possiede tutti i segni vittimari per poter diventare capro espiatorio di quella società greca dove si consuma la sua storia di amore-sacrificio. La duplicità della sua condizione ricorre anche nel termine *phármakon*, associato al racconto delle sue vicende, col quale in Grecia s'identificava sia lo strumento di guarigione, ma anche il veleno e infine l'atto stesso del sacrificio rituale¹²⁰. Ma la graduale trasformazione di Medea a capro espiatorio emerge nel passaggio dal culto della Grande Madre praticato nella Colchide (al quale Medea è legata per la pratica di riti connessi ai cicli di morte e rinascita) al culto per gli dei olimpici: una trasformazione che sembrerebbe corrispondere simbolicamente anche ad un passaggio dall'età del matriarcato a quella del patriarcato. La religiosità greca, confrontandosi con una realtà matriarcale incomprensibile, avrebbe stravolto il valore simbolico degli antichi riti, leggendo così nello *sparagmós* (il calderone di Pelia) e nel *katakryptein*¹²¹, crimini crudeli compiuti da popolazioni primitive e barbare. La stessa conoscenza a fini terapeutici delle proprietà delle piante sarebbe apparsa ai Greci come 'stregoneria', trasformando ai loro occhi Medea, che la esercitava abitualmente, in una terribile e temibile maga.

2.2.3 La duplice prospettiva di Euripide: cittadino ateniese del V secolo e intellettuale innovatore

L'interpretazione del mito che Euripide ci fornisce è quella di un cittadino ateniese del V secolo, agli occhi del quale il pericolo del matriarcato è stato scongiurato attraverso il consolidamento di una società patriarcale che aveva relegato la donna a ruoli subalterni. Nella versione del mito arrivata al tragediografo, Medea è la barbara nipote del Sole, che ha aiutato l'eroe greco Giasone a

¹¹⁸ M. Detienne, J.P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 11.

¹¹⁹ Pasifae è una maga e soprattutto Circe è una maga per antonomasia, con dotazione di filtri e bacchette magiche. Così tutte praticano l'arte dell'inganno: Circe con i compagni di Ulisse; Arianna con lo stratagemma del filo; Pasifae che inganna il toro; Fedra che si serve della parola scritta per mentire a Teseo. Origine di tanti poteri e di tanti doni è la doppia natura di Medea, come di Fedra e di Arianna, tutte figure che la mitologia pone a metà tra dimensione umana e divina.

¹²⁰ «La parola *phármakon*, in greco classico, significa al tempo stesso il veleno e il suo antidoto, il male e il rimedio, e, infine, qualsiasi sostanza capace di esercitare un'azione estremamente favorevole o sfavorevole a seconda dei casi [...] Il *phármakon* è la droga magica o farmaceutica di cui gli uomini comuni devono lasciare la manipolazione a coloro che godono di conoscenze eccezionali» (R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1986, p. 131)

¹²¹ Col termine si indica l'inumazione a cui Medea, nelle versioni del mito precedenti la tragedia euripidea, sottopone i corpi dei figli per renderli immortali.

rubare dalla Colchide il vello d'oro per poi seguirlo come moglie fino in Grecia, dove i suoi figli sono stati uccisi dagli abitanti di Corinto o in seguito a misteriosi rituali compiuti dalla madre stessa per renderli immortali¹²². Agli occhi degli uomini ateniesi le vicende di Medea sono il risultato del suo essere donna, e per di più straniera. Il mito nasconde tuttavia anche interessanti considerazioni socio-culturali legate al contesto economico. La tragedia euripidea è stata scritta infatti in anni in cui Atene stava diventando capitale di un impero commerciale, attirando sempre più un forte afflusso di stranieri. Questa situazione economica aveva portato molti cambiamenti di natura sociale, favorendo il diffondersi di matrimoni misti. Proprio in quegli anni il partito conservatore, preoccupato di perdere la purezza e la genuinità dello spirito ateniese, aveva chiesto a Pericle una legge che potesse tutelarli. Fu così che nel 451-450 a.C. era stata proposta una legge in seguito alla quale sarebbero divenuti cittadini legittimi solo i figli di due genitori sposati ed entrambi ateniesi, determinando numerosissimi divorzi di cittadini ateniesi, che ripudiarono le proprie mogli barbare per assicurarsi una discendenza legittima. Il dramma di Medea riecheggia quindi all'epoca anche il dramma di moltissime altre donne, che avevano abbandonato la propria patria per seguire lo sposo greco e che, dopo lunghissimi viaggi per mare, si erano ritrovate ripudiate e sole. Agli occhi di Euripide Medea appariva una vittima della società greca maschilista, xenofoba e diffidente anche nei confronti degli intellettuali. È il contesto sociale che circonda Medea a imporle la segregazione e l'inferiorità in quanto donna rispetto all'uomo e anche in quanto straniera rispetto al greco¹²³. Nell'analizzare la parabola amorosa di Medea, Euripide legge nella sua passione i segni di una malattia mandata da Eros, riconoscendo nella violenza dei sintomi un amore distruttivo, un *nóσos*, cui non attribuisce un valore trascendentale. Le cause del profondo disagio vissuto da Medea sono esterne alla protagonista, ovvero da ricercarsi nella misoginia, nella xenofobia e nella diffidenza della civiltà greca in cui vive anche lo stesso drammaturgo.

2.2.4 L'invenzione euripidea dell'infanticidio

Proprio l'aver attribuito a Medea l'uccisione dei propri figli ha attirato su Euripide la fama di misogino¹²⁴. Secondo alcune fonti Euripide avrebbe fatto ricadere l'infanticidio su Medea per assolvere gli abitanti di Corinto, colpevoli di aver massacrato i figli di Medea, in cambio di quindici talenti d'argento. In realtà il motivo di una scelta drammaturgica tanto importante e radicale sembra essere più complesso e risiede piuttosto nella necessità di garantirsi il consenso

¹²² Si allude al *katakρύπτειν*, ovvero alla tecnica di inumazione alla quale Medea avrebbe sottoposto i propri figli per renderli immortali.

¹²³ Euripide rivede anche nella *métis* di Medea la *sophía* dell'intellettuale guardata con sospetto e ostilità dai Greci, che in quegli stessi anni condannarono a morte il filosofo Socrate.

¹²⁴ Sulla base dell'infanticidio alcuni contemporanei di Euripide, alcuni scoliasti, alcuni tra i primi commentatori della tragedia, alcuni mitografi e alcuni eruditi del II e del III secolo d.C. lo considerarono misogino, preferendo fare riferimento alla versione pre- euripidea del mito.

della committenza ateniese, che facilmente avrebbe riconosciuto ad una donna straniera la possibilità di diventare addirittura un'infanticida per follia amorosa. L'assassinio dei bambini permette di compiere all'interno del teatro un esercizio di purificazione collettiva, una catarsi, realizzata grazie all'esorcizzazione della paura suscitata da figure femminili terribili e misteriose di provenienza orientale, mettendole in scena. In questo senso risulta condivisibile l'osservazione avanzata a tal proposito da Christa Wolf, secondo la quale l'uomo «manifesta la tendenza, soprattutto nei momenti di crisi, a cercare un capro espiatorio, a caricare di segni negativi una determinata figura spesso femminile, si chiami essa Cassandra, o 'strega' destinata al rogo per destituirlo di ogni autorevolezza»¹²⁵. Euripide costringe quindi il personaggio di Medea ad uccidere i propri figli poiché solo in questo modo la fabula avrebbe rispecchiato le aspettative della società committente, della quale vengono in questo modo esorcizzate le paure più nascoste, in particolare la paura nutrita nei confronti di un potere femminile legato allo spettro del matriarcato, esorcizzato dalla società ateniese separando i ruoli di moglie e madre da quelli di sacerdotessa-dea. Come dice Di Benedetto¹²⁶, nella creazione della fabula di *Medea* Euripide unisce due livelli culturali diversi: la cultura magico-primitiva per la quale Medea è una figura feconda e guaritrice e il razionalismo della cultura ateniese, che fa di Medea una madre assassina.

2.2.5 Un dramma psicologico

Pur avendo attribuito a Medea la colpa di un crimine efferato, Euripide si riscatta nei confronti del mondo femminile attraverso un'acuta analisi delle cause della follia amorosa di Medea e dell'intera vicenda. Nella tragedia Euripide si schiera apertamente contro i pregiudizi della società greca, maschilista e razzista, attribuendo proprio al giudizio negativo dei greci sulla donna le cause dell'exasperazione che la condurranno all'infanticidio. È addirittura possibile ritrovare nella tragedia un'analisi delle differenze di genere (un vero e proprio manifesto) in una lunga *rhêsis* di Medea rivolta alle donne corinzie. Per bocca di Medea, nel primo episodio, quando per la prima volta la protagonista fa il suo ingresso in scena e l'attenzione del pubblico è a lei rivolta, Euripide denuncia in modo rigoroso, con ricchezza di argomentazioni, la condizione femminile in Grecia:

MEDEA Donne di Corinto, ecco, sono uscita di casa perché non abbiate da ridere. [...] Di tutte le creature che hanno anima e cervello, noi donne siamo le più infelici; per prima cosa dobbiamo, a peso d'oro, comperarci un marito, che diventa padrone del nostro corpo – e questo è il male peggiore. Ma c'è un rischio più grande: sarà buono o cattivo? Separarsi è un disonore per le donne, e rifiutare lo sposo è impossibile. Se poi vieni a trovarti tra nuove usanze e abitudini diverse da quelle di casa tua, dovresti essere un'indovina per sapere come

¹²⁵ Chiarloni, postfazione, cit., p. 229

¹²⁶ Vincenzo Di Benedetto cita la *Medea* di Euripide come esempio in cui «la cultura magico-primitiva appare come uno sfondo (uno sfondo inquietante) rispetto a una cultura di tipo diverso, che appare invece come una stratificazione più recente, all'interno dello stesso personaggio».

comportarti con il tuo compagno. Se ci riesci e le cose vanno bene e il marito sopporta la convivenza di buon grado, la vita è bella; se no, meglio morire. Quando si stanca di stare a casa, l'uomo può andarsene fuori e vincere la noia [in compagnia di coetanei o amici]: noi donne invece dobbiamo restare sempre con la stessa persona. Dicono che viviamo in casa, lontano dai pericoli, mentre loro vanno in guerra; che follia! È cento volte meglio imbracciare lo scudo piuttosto che partotire una volta sola¹²⁷.

Ogni aspetto della vita delle donne risulta compromesso dall'appartenenza ad un genere considerato dichiaratamente inferiore, che deve comprarsi uno sposo con una ricca dote e subire nei casi peggiori l'umiliazione del ripudio, possibile solo per gli uomini. La donna è uno strumento atto alla procreazione e come tale deve restare chiuso entro le mura di casa. La sventura che si è abbattuta su Medea ne colpisce tre debolezze: «l'essere donna, l'essere barbara, l'essere *sophé* in un ambiente che diffida dall'eccellenza intellettuale»¹²⁸.

L'analisi sofisticata dei punti di vista dei personaggi ricorre in tutta la tragedia, all'interno della quale Euripide compie una vera e propria analisi psicologica indagando le ragioni che oppongono Medea a Giasone. Secondo Bruno Gentili la tragicità del dramma è insita «nell'urto irrimediabile di due opposte mentalità, di due diversi e opposti sistemi di valori, nei quali la nozione di giustizia [...] si determina in formule diverse e inconciliabili. [...] La problematicità della nozione di giustizia è uno dei principali aspetti dell'attualità della Medea. L'omologia tra la *dike* di Medea e quella di Giasone sussiste solo a livello di significante, non di significato»¹²⁹. Per Giasone la parola *dike* indica il rispetto dovuto da parte della donna al diritto del maschio di vivere bene e di assicurarsi un dignitoso *génos*, mentre al contrario per Medea lo stesso significante indica il diritto di reciprocità amorosa. Il pensiero di Medea trova espressione nel dialogo con Giasone, dove la donna utilizza la retorica per analizzare criticamente la realtà, e quindi come strumento di argomentazione a sostegno delle proprie tesi; nelle parole di Giasone, invece, la retorica è solo un mezzo fumoso che permette di alterare la realtà, manipolandola a proprio vantaggio. È per questo che Medea si chiede: «O Zeus, perché mai ci hai concesso di capire con certezza se l'oro è falso, e tra gli uomini invece non esiste un marchio che segni il corpo del malvagio?»¹³⁰. La causa della follia amorosa di Medea, pur essendo già insita nell'indole della donna *léaina* (letteralmente 'leonessa' ma in senso lato 'belva'), è per Euripide da rintracciare all'esterno, nel vile comportamento di Giasone, un eroe negativo che «non ha più echi del suo mito, del suo viaggio iniziatico [...] è soltanto un cittadino piccolo, teso ormai a un benessere solo materiale», che «ragiona secondo i luoghi comuni, secondo le opposizioni, diffuse a vari livelli nella cultura e

¹²⁷ Euripide, *Medea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2000, vv. 214-251.

¹²⁸ G. Paduano, *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 264.

¹²⁹ B. Gentili, *Amore e giustizia nella Medea di Euripide*, in C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 168.

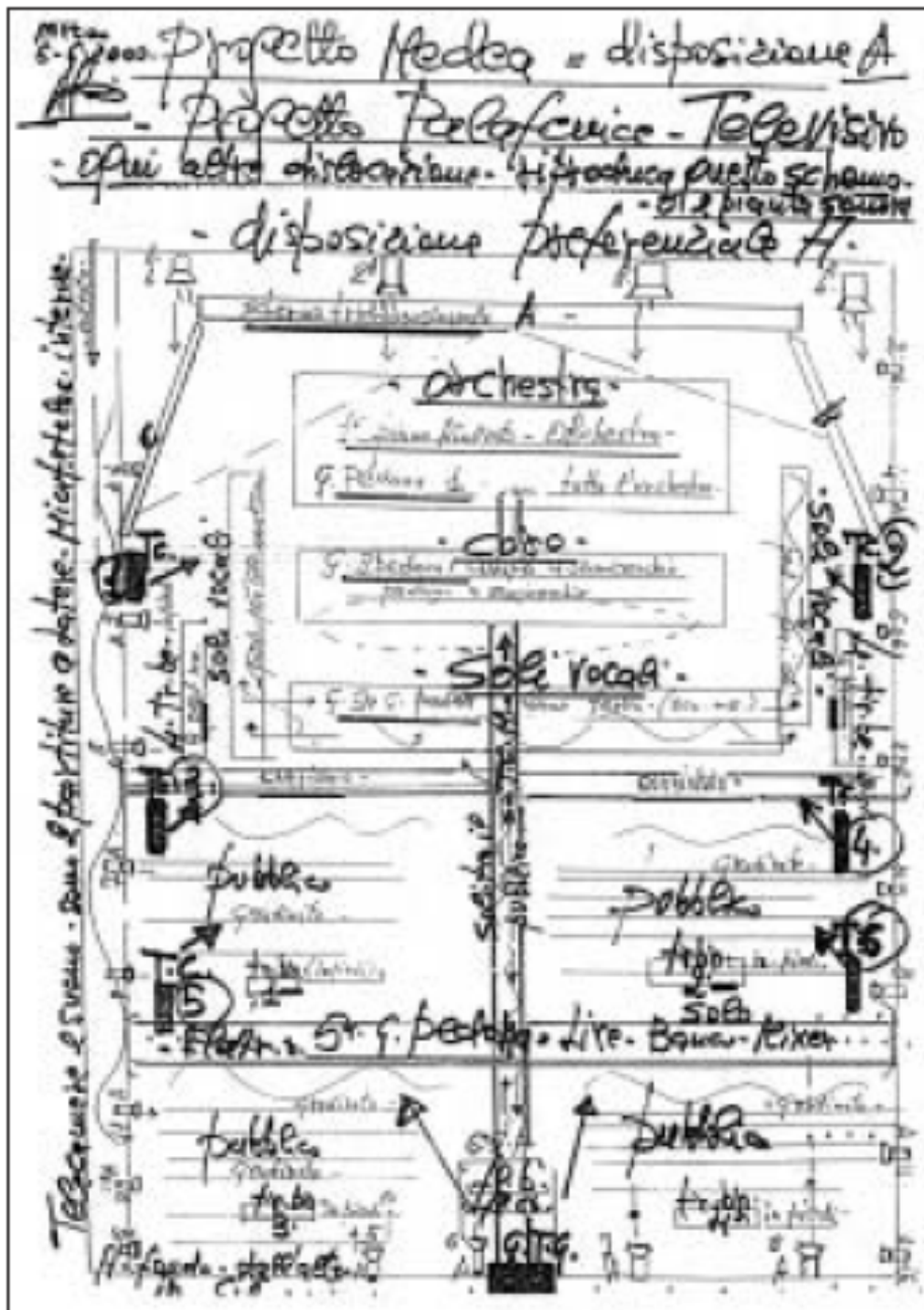
¹³⁰ Euripide, *Medea*, vv. 516-519.

nella città, del barbaro e del greco, della donna viscerale e dell'uomo ragionatore»¹³¹. Appartiene alle tragedie di Euripide la scoperta dell'irrazionale, cui, in modo moderno rispetto ai tempi, il tragediografo ha saputo dar voce in modo magistrale, ma al momento passionale segue sempre un elemento razionale. La prima presentazione di Medea avviene infatti indirettamente, attraverso le parole della nutrice che ne riporta le parole violente temendo per l'incolumità dei bambini, ma l'apparizione di Medea sulla scena presenta una donna estremamente lucida. La Medea che pronuncia il suo primo monologo non è quella che le grida e le imprecazioni fuori scena facevano presagire un momento prima: è una donna lucida e razionale. Euripide le affianca due soggetti che ne riprendono i pensieri e i sentimenti, amplificandoli o stravolgendoli: il coro e la nutrice. Soprattutto il coro si presenta come «strumento lirico, mobile, sensibilissimo»¹³², che, preparando la prima entrata in scena di Medea, ne amplifica i lamenti come un'eco grazie ad un intelligentissimo uso dell'onomatopea delle parole scelte e dell'allitterazione dei suoni tipici del pianto funebre.

¹³¹ A. Beltrametti, *Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea*, in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 52.

¹³² I. Caimo, *Umanità e verità della figura di Medea in Euripide*, in "Dioniso", 6, 1937, p. 92.

Fig. 7: progetto per *Medea*, opera-video di Adriano Guarnieri. (Copyright Casa Ricordi)



2.3 Il mito di Medea secondo Adriano Guarnieri

Nel 1988, accostandosi per la prima volta al mito di Medea per la stesura del progetto dell'opera-film in collaborazione col regista Pier'Alli, fu steso un libretto che accostava liberamente frammenti poetici tratti da Euripide, Seneca, Pasolini. Come ho già detto, quest'opera non fu mai rappresentata e bisognerà aspettare il 2002 per poter assistere alla prima rappresentazione di una nuova *Medea*, concepita come opera-video per sequenze-televisive, soli, coro, orchestra e *live electronics*. Nel libretto di quest'ultimo lavoro, quasi interamente basato su versi di Euripide liberamente tagliati, accostati e ripetuti in funzione delle esigenze musicali, sopravvivono ancora alcuni versi di Pasolini, rispetto al quale è evidente un'affinità elettiva che si riflette nell'opera di Guarnieri come pura suggestione poetica. Sarebbe inutile cercare nel libretto il racconto di una vicenda, poiché la trasposizione operata a partire dal mito classico porta sulla scena solo un simbolo, dotato di astrazione e grande fascino,

emblema di una condizione umana di cui fanno parte lo sradicamento, l'esilio, l'infelicità, la follia, la passione amorosa, la passione come sofferenza, anche come sentimento vendicativo, ma senza pensare specificamente al gesto dell'uccisione dei figli, quanto agli estremi cui la disperazione e la follia possono portare¹³³.

La tragicità non è insita negli eventi, che vengono considerati come contenuti sottintesi e ampiamente noti, quanto piuttosto nella condizione di isolamento di Medea: un essere umano privato di ogni riferimento culturale e affettivo, bloccato in un'angoscia smisurata. Il racconto del mito non avviene attraverso gesti esteriori poiché tutto è interiorizzato, dando vita ad un teatro onirico, basato su una totale assenza di narrativa esplicita e caratterizzato da una forte e costante frammentazione del testo, quasi a voler esplicitare un flusso di coscienza che annulla ogni linearità temporale. Tutto nella composizione è statico: i personaggi, che non mutano nel tempo della rappresentazione, l'articolazione della materia sonora nel tempo e le armonie, che gravitano attorno a suoni pedale definiti dal compositore «note perno». Anche il coro, che si rapporta con Medea in termini propriamente musicali e teatrali, funge da cassa di risonanza della sua soggettività, riprendendone le stesse parole, come per dilatarne i lamenti e trasferirli dalla dimensione individuale alla dimensione collettiva. Eppure, nonostante l'apparente staticità, la materia sonora vive continue trasformazioni, e il vero intreccio si costruisce attraverso le architetture macro e micro formali, l'ordito contrappuntistico, il continuo rinnovarsi della vocalità e della sonorità orchestrale. La stessa scelta del mezzo visivo, inteso come componente fondante della partitura e non mero accessorio, contribuisce ancor di più a realizzare una smaterializzazione delle passioni, frantumando l'io della persona, i sentimenti e le vicende, senza

¹³³ P. Petazzi, *Visioni di Medea: a colloquio con Adriano Guarnieri*, in *Medea*, cit., p. 108.

scivolare in atteggiamenti cronachistici. Persino l'infanticidio, che a partire da Euripide è stato attribuito a Medea e che costituisce la sua colpa ineffabile, non trova spazio nella rappresentazione scenica, ma è solo alluso.

Il gesto disperato di uccidere i figli mi interessa nella vicenda dell'esistenza umana: una persona privata di identità arriva a un simile scempio. Medea è un emblema di passionalità, di estremizzazione, passa dallo stato di donna che ama a quello di una donna che uccide per amore. C'è tutta una gamma di sentimenti, che voglio racchiudere in una simbologia interiorizzata, che deve però far scattare la drammaturgia musicale. Questo è il punto: la mia opera non vuole cantare la storia di Medea. Investe l'analisi interiore della persona¹³⁴.

La mancanza quindi di una diretta allusione nel testo all'uccisione dei figli si giustifica con la volontà di spogliare il personaggio di Medea di qualsiasi caratterizzazione individuale per farne un simbolo assoluto di una condizione esistenziale umana. Così come non è importante che Medea sia 'barbara' se non per sottolinearne la condizione di totale estraniamento e sradicamento, allo stesso modo l'uccisione dei figli rappresenta il punto estremo a cui può giungere l'individuo quando viene privato della sua identità. La persona, nella sua interezza, è l'oggetto dell'indagine di Guarnieri. All'interno di una simile drammaturgia anche il personaggio di Giasone non ha ragione di esistere come 'antagonista', ma, al contrario, è stato concepito come parte di un unico personaggio 'femminile', al punto da imitarne la tessitura vocale (Giasone è un controtenore) per evitare qualsiasi forma di differenziazione.

La drammaturgia riguarda interamente l'interiorità della protagonista nella sua condizione di disperato isolamento. Anche l'intervento di Giasone, a partire dalla Parte II, non muta nulla nella solitudine di Medea: Giasone è quasi un sogno di Medea, un'immagine dei suoi incubi. È un personaggio per esigenze teatrali e musicali (per inserire un elemento di contrasto con la vocalità femminile e per 'rispettare' il mito) ma corrisponde soltanto a una proiezione della personalità della protagonista, una sua sfaccettatura ulteriore¹³⁵.

Lo sfondo quanto mai attuale della Medea di Guarnieri è la contrapposizione tra culture e religioni diverse, un tema peraltro ricorrente nelle disilluse letture recenti del mito di Medea, da Pasolini a Heiner Müller a Christa Wolf. In particolare, la prospettiva antropologica della versione cinematografica di Pasolini ruota attorno ad un'antitesi culturale inconciliabile tra la civiltà agraria, magica e sacrale, di cui Medea è metafora, e il razionalismo della civiltà greca che Giasone rappresenta. Una tale interpretazione appare chiaramente già nell'*incipit* del film, che mostra un contrasto stridente tra l'educazione di Giasone affidata al centauro Chirone e il sacrificio umano officiato da Medea, calato in un silenzio sacrale. In una Colchide reinventata (le riprese del film

¹³⁴ A. Guarnieri, *Visioni di Medea*, cit., p. 108.

¹³⁵ Anna Maria Morazzoni, *L'errare di Medea*, in *Medea*, cit. p. 61.

furono realizzate nei deserti della Siria e della Turchia) la parola è sostituita da immagini di forte tensione emotiva e la comunicazione dal rito. Dal punto di vista contenutistico Pasolini accenna soltanto alle vicende del mito (scelta che Guarnieri accoglierà nella seconda versione di *Medea*), per privilegiare il dolore e l'angoscia dei personaggi e cercare un punto di contatto più forte con la sensibilità dello spettatore, sulla base dell'emozione pura, in un crescendo visionario vissuto attraverso lo sguardo di Medea, in cui si rincorrono senza tregua amore e morte, rimpianto e vendetta. L'interpretazione pasoliniana ha lasciato una traccia fortissima in Guarnieri, che sceglierà di enfatizzare, all'interno di una drammaturgia prevalentemente sonora, il carattere universale della sofferenza umana e le conseguenze per l'individuo della perdita d'identità. La tragicità di Medea in quanto straniera ne risulta esaltata ed appare duplice, poiché la donna vive una condizione di estraneità proiettata sia verso l'esterno - in quanto esule e nuovamente condannata all'esilio da Creonte - sia verso l'interno, non potendosi più riconoscere nei ruoli di sacerdotessa, di sposa, di madre.

2.3.1 Elementi narrativi presenti nella drammaturgia della prima *Medea*

Gli anni che separano il progetto della prima *Medea* dall'opera-video andata in scena nel 2002 segnano un profondo cambiamento nello stile compositivo di Adriano Guarnieri. Si tratta di un lungo percorso in cui si compie un graduale affinamento dei mezzi espressivi che porterà ad un'assimilazione profonda delle potenzialità del *live electronics*, concepito come componente essenziale dell'ideazione e della scrittura compositiva. Ma quello che sembra essere mutato radicalmente è proprio l'atteggiamento rispetto al mito. Nonostante anche nel testo abbozzato per l'opera-film la vicenda mitica appaia estremamente stilizzata, è possibile tuttavia ritrovare un legame con lo schema narrativo classico, così come proposto dai testi tragici di Seneca e di Euripide. La presenza di elementi narrativi emerge già dall'osservazione del numero di personaggi coinvolti: ai personaggi principali di Medea e Giasone si affiancano la Nutrice, il Pedagogo e Creonte ed è possibile rintracciare alcune sequenze che raccontano le vicende appartenenti al mito. Il racconto tuttavia non è mai didascalico, e l'azione scenica trae forza dal contrasto tra uno spazio contemporaneo fatto di pareti e vetrate, abitato da personaggi gelidi in abito moderno, e uno spazio arcaico, una stanza stretta nella quale matura il disegno di vendetta di Medea e si compie la tragedia¹³⁶. Nel testo del 1988 il primo tema affrontato è quello del forte conflitto interiore di Medea rispetto alla volontà di compiere l'infanticidio: il suo esitare tra determinazione e affetto materno. Alcuni personaggi in abito moderno guardano, da dietro una vetrata, una donna in ginocchio davanti a due fanciulli. Già nella prima partitura il personaggio di Medea è

¹³⁶ L'articolazione degli elementi narrativi, scenici e musicali che caratterizzano questa prima partitura è stata accuratamente studiata da Anna Maria Morazzoni, che li riporta sinteticamente in un'appendice contenuta nel programma di sala della prima rappresentazione della seconda *Medea*, avvenuta nel 2002.

scisso in tre ruoli vocali distinti (un soprano I, anche su nastro, un mezzosoprano e una voce leggera), ai quali si somma la voce di un'attrice. L'attrice spinge la donna a compiere il gesto efferato, mentre la voce leggera incarna la tenerezza e l'esitazione materna. Tra i volti arcaici del coro, s'inserisce il sacrificio di un capretto, consumato alla luce del sole, e il gesto viene immediatamente ricondotto all'imminente compiersi della tragedia. La scena è musicalmente un brano per doppio coro che raggiunge il climax attraverso un sapiente uso delle percussioni in corrispondenza dell'annuncio dell'infanticidio, che, secondo le regole classiche, non è messo in scena ma solo riferito. Seguendo un'organizzazione del tempo discontinua, lo spazio sporco di sangue per il sacrificio commesso si muta in un ambiente modernissimo e freddo, con arredamento essenziale. Sulla scena, in diversi punti, vittime squartate. Il coro ripercorre le tappe del mito, raccontando la storia di Medea, il suo errare esule per amore, l'abbandono di Giasone, il tradimento e la condizione di straniamento della donna. La Nutrice ne descrive il dolore, mentre Medea (soprano), quasi nascosta in una stanza arcaica ripercorre parallelamente le proprie vicende, doppiata dalla voce dell'attrice, che ne incarna la necessità di vendetta, incitandola al folle gesto. Nello spazio contemporaneo, caratterizzato da ampie vetrate, con personaggi moderni ma gelidi, si compiono le nuove nozze di Giasone con Creusa, mentre in lontananza un soprano fuori campo (Medea), canta la propria disperazione sostenuta dall'orchestra. Sul pianto di Medea entra Creonte (un baritono) e il soprano lo supplica di poter restare per un solo giorno, in una scena ambientata davanti ad un muro arcaico con colonne in rilievo. Nuovamente prende forma uno spazio moderno, all'interno del quale il coro declina il tema dell'esilio, dello sradicamento, dell'alienazione completa di Medea, che parallelamente si dispera, in una dimensione arcaica, per il conflitto lacerante tra bisogno di vendetta e amore verso i propri figli.

La seconda parte si apre con la rievocazione del mito degli Argonauti, simbolicamente rappresentato attraverso l'immagine di una nave antica che si materializza in un modellino appoggiato sulla scrivania di un salone moderno. Giasone, un tenore in abiti da manager, ripercorre con la memoria il ricordo dell'impresa compiuta nella Colchide. La lontananza dell'evocazione ha le sembianze di un sogno, e la terra straniera è vista come un luogo felice calato in una dimensione sacrale distante dalla moderna Grecia, cui Giasone appartiene. Sulla scena vi sono anche, oltre al coro, una Medea 'Negra' e l'attrice, che attorniano Giasone con atteggiamenti antitetici: la Medea Negra, inginocchiata, supplica l'uomo moderno, mentre l'attrice gli rinfaccia i crimini commessi per aiutarlo a rubare il vello d'oro. Giasone, sordo alle preghiere della donna, ne sottolinea, come fa Euripide in una scena simile, l'estraneità al mondo greco, ribadendo l'appartenenza di Medea ad un mondo barbaro. La scena si trasforma in una città moderna, dalle luci abbaglianti, nella quale Giasone è signore incaricato di preservare le leggi della 'Nuova Atene'. La scena successiva ci riporta al mondo arcaico e al mito degli Argonauti, ripercorso dal punto di vista di Medea, che ci viene presentata raccolta in preghiera e nell'atto di

compiere il rito quotidiano della nascita del sole. E proprio sotto la luce abbagliante del sole si compie il primo amplesso tra Medea e Giasone, sotto i rami dell'albero da cui pendeva il vello d'oro. La musica si concentra su una canzone di Medea Negra: «Per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro, per la luce che avvolse il nostro amplesso nei silenzi del mondo, ricorda». La scena s'interrompe per introdurre una nuova immagine, calata in ambientazione moderna, derivata dal racconto della falsa riconciliazione architettata da Medea per portare a compimento la propria vendetta. In un paesaggio surreale, dominato da altissimi edifici vetriati, con aerei che solcano il cielo e fanciulli che portano giocattoli alati antichi, Giasone abbraccia i propri figli, non comprendendo il pianto di Medea. La donna si appresta a compiere la vendetta dissepellendo i doni mortali dalla terra¹³⁷, per inviarli a Creusa in segno di apparente riconciliazione e omaggio per le imminenti nozze. Ancora una volta l'episodio cruento della morte di Creusa e del padre Creonte, re di Corinto, non viene rappresentato, bensì riportato attraverso le voci del coro in un'ambientazione notturna, popolata da angosce e timori. La tensione non ha tregua e Medea Negra dissepellisce dalla terra un coltello col quale ferisce se stessa, incidendo il proprio braccio, presagendo con questo gesto l'infanticidio ormai inevitabile. Il dramma notturno sembra svanire in una luce mattutina che avvolge Giasone in un interno contemporaneo circondato da vestigia arcaiche, come se l'uomo si stesse svegliando da un incubo; ma la voce della Nutrice lo riporta alla realtà annunciando l'infanticidio. Il finale tragico vive della compenetrazione tra antico e moderno. Nascosta dalle pareti di vetro Medea siede in una stanza, una sorta di 'luogo arcaico', accanto ai corpi senza vita dei propri figli, rifiutando di accogliere la disperazione di Giasone, lasciato all'esterno dello spazio dove il mito si è compiuto.

2.3.2 Il superamento del mito: la drammaturgia sonora dell'opera-video

Le esperienze teatrali e musicali che separano la prima *Medea* dalla realizzazione dell'opera-video sono state fondamentali per l'acquisizione di mezzi espressivi che hanno trovato rispecchiamento nella completa rielaborazione drammaturgica operata sul mito di Medea. Nella versione del 2002 il mito è considerato un sostrato potente ma sottinteso, un contenuto noto, che non deve essere raccontato o spiegato, a partire dal quale si dipanano le linee di un intricato flusso di coscienza. Del testo originario sono rimasti solo alcuni frammenti di versi, per evocare soltanto il dramma di una psiche che vede i suoi valori negati: l'amore, la famiglia, la patria. Si tratta di brevi frasi, frammenti, spesso ripetuti nel corso di un libretto che è stato sottoposto ad un'opera di revisione continua e costante fino alla stesura definitiva. Questa complessa opera di stratificazione trova

¹³⁷ La scena rilegge il rito dell'incantesimo raccontato nella tragedia di Seneca (vv. 740-848), dove viene mostrata quale forza terrificante avessero le parole di Medea, produttrici di morte. Seneca, nella sua *Medea*, ci presenta la maga mentre sminuzza le erbe micidiali, sprema la bava velenosa dei serpenti, vi mescola uccelli sinistri, il cuore di un tetro gufo, le viscere di stridula strige sventrata viva. Manipolando questi ingredienti, borbotta incantesimi che fanno tremare il mondo.

una sua giustificazione nel metodo compositivo adottato da Guarnieri, il quale, a tal proposito, afferma:

[...] è importante ricordare che, mentre di solito il compositore lavora su un testo già scritto, il mio testo assume la forma compiuta solo dopo che ho composto la musica. Avevo un testo su cui lavoravo; ma mi sentivo portato a omissioni o a ripetizioni. Oppure a spostamenti, perché c'è una logica di concatenazione tra le sequenze che determina gli interventi delle diverse voci e, con loro, del testo. Tra i collegamenti importanti tra un pannello e l'altro ci sono i pedali tenuti, che creano una specie di dissolvenza. Il proseguimento del dipanarsi della materia musicale ha una sua logica e solo quando esso è definito è possibile anche precisare il testo¹³⁸.

Già nel primo progetto degli anni '80, Guarnieri aveva deciso di scindere il personaggio protagonista di Medea in tre distinti ruoli vocali: nella prima partitura un soprano (anche su nastro), un mezzosoprano e una voce leggera; nella seconda partitura un soprano leggero, una voce leggera (ruolo che fu affidato alla voce di Antonella Ruggiero, solista dei Mattia Bazar) e un contralto. La scelta del compositore, se da un lato appare dettata dal verso euripideo sui «tre volti» della protagonista, allo stesso tempo se ne allontana, per riferirsi alla frantumazione dell'io contemporaneo. Non vi è dunque una nostalgia sterile per la classicità, quanto piuttosto il recupero di spunti dai quali partire per avviare una riflessione sulle problematiche di una crisi ideologica quanto mai attuale. L'aspetto, propriamente musicale, di un uso indistinto delle voci, che non presentano differenziazione rispetto al ruolo, ma solo una poliedrica ricchezza timbrica, determinano la costituzione di un'unica tessitura femminile molto acuta in cui si trovano condensate Medea 1 (un soprano, che incarna la femminilità), Medea 2 (una voce leggera che rappresenta la quotidianità) e Medea 3 (un contralto che simboleggia la madre e il potere). Questa è l'interpretazione che Guarnieri dà del complesso personaggio femminile, scisso in più voci che s'intrecciano dando vita ad una drammaturgia essenzialmente sonora. Sono voci distinte per timbro ma appartenenti ad un unico carattere, voci che si spingono a toccare i limiti estremi dell'ampio registro, verso l'acuto, come un grido di disperazione, o verso la regione grave, mosse dall'angoscia e dalla tenerezza. Essendo intenzione del compositore il voler creare una tessitura compatta, non ci è possibile riconoscere i caratteri tipici del registro del contralto, voce che appare piuttosto usata con l'intento di ottenere sfumature più calde e avvolgenti.

Non è propriamente un contralto. Fa parte di un'unica tessitura femminile che dal Fa sovracuto si estende fino al grave; si integra e si alterna con la linea del soprano, ma non abbiamo una differenziazione di carattere e di drammaturgia rispetto al soprano. Preferirei parlare di voci femminili e controtenore. Ogni voce ha la stessa tessitura, è un po' mutato il

¹³⁸ A. Guarnieri, *Visioni di Medea*, cit., p. 109.

timbro. Al centro di tutto è Medea come viene concretata, materializzata nella drammaturgia sonora. Medea è un simbolo importantissimo, nell'antichità come oggi, perché rappresenta la persona, quasi un emblema della condizione umana¹³⁹.

A quest'unica tessitura 'femminile' appartiene anche la voce del controtenore Giasone, il quale non s'impone come alter ego maschile, essendo stato concepito come un'ulteriore declinazione del sentimento doloroso di Medea, di cui è emanazione: «Giasone si specchia nella linea di Medea, Medea nei suoi volti»¹⁴⁰.

Giasone non è tanto lo sleale che ha mancato ai patti. Il suo nome è automaticamente associato al mito di Medea e diventa una parte di una storia amorosa, una voce di controtenore che serve al concertato complessivo e il cui lirismo non si distingue da quello di Medea. Non sono caratterizzati come personaggi, ma come momenti musicali¹⁴¹.

Anche sulla scena Giasone è stato caratterizzato in virtù della sua 'assenza', come se il suo ruolo non potesse essere considerato un personaggio della tragedia. In tutta l'opera «Giasone è di passaggio, non abita minimamente la tragedia: è il riflesso del desiderio e della mancanza di Medea, lui è perso nel ricordo di un altro tempo, il tempo eroico del suo passato»¹⁴².

I dettagli del mito, i poteri di maga e le stregonerie di Medea, tutto è solo alluso. Persino dell'infanticidio non resta nel libretto un esplicito riferimento e, come il libretto, anche tutte le altre componenti dello spettacolo si spogliano degli aspetti puramente descrittivi per assurgere a simbolo e raccontare una tragedia tutta interiore. Eppure il personaggio di Medea, lontano da qualsiasi racconto cronachistico, non risulta all'ascolto distante e astratto. Come sottolineato dal regista Giorgio Barberio Corsetti, nonostante il libretto sia costituito soltanto da schegge di storia, Medea «è un personaggio vivo straziato e diviso che vive una quotidianità lacerata: la lavatrice, l'armadio e la poltrona che compariranno sul palcoscenico sono brandelli di realtà che diventano spunto di slittamento per il suo delirio, simboli di una vita da cui scivola via allontanandosi verso il deserto e la solitudine»¹⁴³. L'energia del personaggio si manifesta attraverso un progressivo svuotamento, che corrisponde al percorso di una donna che, per amore, segue il proprio sposo in terra straniera, per poi essere abbandonata e perdere ogni legame col mondo. E lo svuotamento interiore di Medea si rispecchia nelle scelte musicali, ovvero in una materia sonora magmatica che dall'iniziale pieno violento di voci e orchestra si assottiglia progressivamente, scivolando, nel finale dell'opera, nel silenzio. Ritroviamo frequentemente nel libretto frammenti di versi euripidei che testimoniano il totale sradicamento di Medea, che, ormai lontana dalla Colchide, ha perso il

¹³⁹ *Ivi*, p. 108.

¹⁴⁰ *Ibidem*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Giorgio Barberio Corsetti, *Testimonianze su una prima assoluta*, in *Medea*, cit., pp. 156-157.

¹⁴³ *Ibidem*

contatto col mondo rurale e arcaico: «...o sole, o luce, non vi sento», «...parlami terra, non ricordo più la tua voce...», «...o terra, o luce, o patria, non vi sento più...». La tragedia subita da Medea, ovvero l'abbandono di Giasone, diventa premessa di un'inevitabile ulteriore dramma: l'uccisione dei figli, ultimo legame con lo sposo. Della forte carica espressiva interiore, la visione conserva alcuni elementi suggestivi: pochi arredi domestici, alcuni giochi infantili, ma soprattutto il colore rosso, ossessivamente legato alla passione. Il rosso del sangue predomina nella colorazione delle figure simboliche: l'albero con le foglie rosse, la pioggia di stelle, il bambino avvolto nel drappo purpureo, le piante spoglie della foresta, e le vesti delle Medee che, al termine della tragedia, si dividono e si moltiplicano nelle proiezioni come se l'angoscia non avesse più fine. La drammaturgia è concepita all'interno del suono e scaturisce da continue intermittenze e correlazioni tra gestualità, video, e musica, il tutto organizzato secondo una nuova concezione della visione-ascolto riconducibile agli anni '60 e al pensiero di Luigi Nono¹⁴⁴. La visione è insita nel suono stesso pensato da Guarnieri, una musica bella e terribile, che travolge l'ascoltatore e condiziona fortemente le scelte legate all'immagine. Non si tratta di una tragedia in musica, poiché la tragedia è già dentro la musica stessa. Si spiegano in questo modo le scelte di una regia che nasce dalle viscere della partitura musicale, frugando nei segreti più reconditi del suono. Ogni scena dell'opera è stata concepita come un'icona, e il libretto, nella sua estrema frantumazione, non ha alcun esito narrativo. È la musica a raccontarci cosa accade, attraverso le visioni oniriche di una psiche che è emblema della condizione umana. A confermarcelo sono proprio alcune dichiarazioni del regista, rilasciate in occasione della prima veneziana:

Mi sono lasciato condurre dalle suggestioni delle parole e dei suoni, mi ha rapito l'andamento magmatico della composizione dal quale emergono qua e là dei punti fortemente caratterizzati, dei quadri a volte terribili, a volte carnali, a volte dolcissimi. Le immagini video, sia riprese dal vivo quindi testimonianze degli eventi, sia registrate quindi emanazioni della parola poetica, accompagnano l'ossessione che sta alla base della musica e del suo narrare le voci interne, come in un flusso di coscienza. Alcune telecamere poi frugheranno nei 'segreti' dell'orchestra e del coro, posizionati in scena, come se fossero uno 'specchio d'acqua' dietro ai solisti¹⁴⁵.

L'omogeneità vocale trova rispecchiamento nella scrittura orchestrale: il suono è come una

¹⁴⁴ Già dopo *Intolleranza 1960*, infatti, il teatro d'avanguardia, non solo musicale, aveva acquisito nuova fisionomia. La stessa problematica attribuzione del testo dell'opera, priva di reale libretto, indicava l'apertura a nuove strade. *Intolleranza* si basava su 'un'idea' di Angelo Maria Ripellino, ma dei 108 versi originali ne restarono nel dattiloscritto finale del compositore solo 46. Fondamentale fu per una riflessione sull'opera teatrale nell'ambito dell'avanguardia il testo di Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, presentato nella conferenza svoltasi a Venezia il 27 febbraio del 1962. Nono vi affermava la necessità di spezzare l'idea di dipendenza nella collaborazione tra diversi linguaggi a favore di una partecipazione diretta e simultanea delle diverse componenti (testo, musica, regia). Fu il *Prometeo*, 'Tragedia dell'ascolto' (1981-1985), l'opera che prese definitivamente le distanze da un'articolazione tradizionale della scena teatrale, un lavoro che fu sicuramente motivo di riflessione per Guarnieri, e, più in generale, per tutti i compositori all'epoca attivi.

¹⁴⁵ G. B. Corsetti, *cit.*, p. 157.

materia viva, modulata con impulsi acutissimi e stridenti, o improvvisi addensamenti che poi si dissolvono in una progressiva rarefazione. La volontà del compositore è quella di coinvolgere totalmente lo spettatore, letteralmente circondato dalla musica con gruppi di ottoni che fiancheggiano i posti a sedere e altoparlanti tutti disposti lungo il perimetro e al centro dello spazio uditivo. La scena visiva rimane, comunque, frontale, così come le proiezioni video, che insieme alle quinte riproducono un ulteriore piano su cui guardare l'opera.

Il mezzo visivo è stato concepito fin dagli inizi come un mezzo potentissimo, atto a smaterializzare la passione, i sentimenti e i simboli, moltiplicandone le interpretazioni possibili. *Medea* è stata concepita come opera-video proprio perché l'immagine potesse rafforzare l'intensità espressiva del testo musicale, proiettandolo su un livello di maggiore astrazione. Ribaltando la concezione di una musica che debba essere supporto dell'immagine, Guarnieri chiede al regista di utilizzare il mezzo visivo per amplificare il valore simbolico della materia sonora. Per questa ragione la partitura è stata concepita individuando per ciascuno dei tre 'atti' dieci sequenze visive, ciascuna con un proprio ritmo interno, quasi una specie di 'copione per la regia', all'interno del quale però non si descrivono immagini concrete o astratte, ma si suggeriscono solo indicazioni di percorsi espressivi.

Se la musica con il video rafforza la tensione musicale, diventa più vera la tematica della persona che, come Medea, è sradicata e priva di identità. Se tornassimo a raccontare con la musica la vicenda con linearità nel tempo, avremmo di nuovo una partitura didascalica e per me oggi questo è superato [...]. Se il visivo è in sintonia con il suono, questo raddoppia il significato simbolico¹⁴⁶.

La funzione del video è quindi quella di creare una maggiore astrazione, ma il compositore lascia al regista la libertà di esprimere un proprio punto di vista, senza dare indicazioni troppo dettagliate.

Non arrivo a codificare la partitura nei dettagli visivi. Posso immaginare non solo forme e colori, anche oggetti, volti; purché il regista si muova in modo altrettanto astratto, perché i due mondi astratti concatenati diventino un'unica vicenda musicale, che è quella che conta. Solo allora saremo riusciti a far cantare Medea. Forse è un'utopia estrema, radicale, ma proviamo a vedere se è possibile questa apertura. Le proiezioni video si integreranno nella partitura, facendo nascere una partitura allargata alla visione. Per me la narratività naturalistica ammazza la poesia: diventa cronaca¹⁴⁷.

Come la musica, anche le immagini cercano di illuminare senza raccontare, a partire dalla marina che invade palcoscenico, orchestra e coro mentre i figli di Medea giocano con una barchetta in

¹⁴⁶ A. Guarnieri, *Visioni di Medea*, cit., p. 109.

¹⁴⁷ *Ibidem*

una pozza d'acqua. Sulla scena appaiono a poco a poco le visioni della vita quotidiana (come il salotto borghese o la cucina con la pentola fumante) e quelle del tradimento e del sogno di vendetta (le rose offerte alla nuova sposa o il drappo insanguinato estratto da una lavatrice).

Fig. 8: fotogrammi tratti dai video creati da Fabio Massimo Iaquone per *Medea* di Adriano Guarnieri.



2.4 Tre partiture per un dramma

L'opera-video *Medea* allestita al PalaFenice nel 2002 è un'opera onirica, all'interno della quale mito e contemporaneità si fondono attraverso un rapporto di interdipendenza che si instaura fra tre componenti: musica, video e *live electronics*.

Spettacolo autenticamente multimediale, la *Medea* di Guarnieri, nell'allestimento di Giorgio Barberio Corsetti, si avvale di una regia video che filma e rielabora in diretta quanto avviene sul palcoscenico e di una regia audio che trasforma i suoni delle voci e degli strumenti del coro e dell'orchestra della Fenice diretti da Pietro Borgonovo.

La compenetrazione tra le parti, sviluppatasi parallelamente nel pensiero compositivo dell'autore, è totale. Possiamo così addirittura parlare di tre vere e proprie 'partiture', come espresso più volte nelle dichiarazioni di Guarnieri:

- una partitura musicale, organizzata in tre parti, dove la scansione temporale è relazionata alla 'fraseologia visiva' in una successione di trenta sequenze musicali parallele a sequenze televisive;
- una partitura video, che sovrappone un proprio progetto di sequenze visive registrate o riprese dal vivo alle sequenze musicali;
- una partitura elettronica, che somma alla scrittura musicale tradizionale, un progetto di regia del suono e uso del *live electronics*.

È importante sottolineare che sia la partitura visiva che quella elettronica sono state concepite parallelamente alla partitura musicale e in funzione delle scelte espressive e formali proprie della partitura redatta in notazione tradizionale. Nonostante sia stato condotto a più mani un lavoro d'équipe assai complesso con la regia visiva e quella sonora, «la responsabilità 'autoriale' è interamente del compositore, salvo nell'eventualità di un tradimento del suo pensiero»¹⁴⁸.

2.4.1 La partitura musicale

Il completo ripensamento del testo che negli anni '80 avrebbe dovuto fungere da libretto per l'opera-film di *Medea*, portò, come abbiamo già visto, ad un risultato diametralmente opposto, nel quale erano confluite le sperimentazioni che avevano caratterizzato opere come *Trionfo della notte*. Il lungo testo era stato ridotto all'essenza, frammentato fino all'estremo, lasciando solo un profumo di derivazione classica, riconducibile all'omonima tragedia di Euripide e al poemetto *La religione del mio tempo* di Pasolini¹⁴⁹. Ne era nato un 'libretto' articolato in tre parti, ciascuna delle

¹⁴⁸ A.M. Morazzoni, *cit.*, p. 58.

¹⁴⁹ Vi è in particolare una frase di Pasolini verso cui Guarnieri mostra più volte una certa sensibilità, e che possiamo ritrovare anche in un'analisi della precedente opera *Trionfo della notte*. È la frase che cantano all'inizio della terza parte

quali a sua volta suddivisa in dieci sequenze, ciascuna formata da un numero variabile di pagine, da 3 a 18 (nel caso della più lunga, ovvero la Sequenza decima della Parte I). Le durate di ciascuna sezione sono da ritenersi approssimative: poiché l'intenzione del compositore è quella di evocare una dimensione onirica e sospesa, il tempo non è rigido e la sua dilatazione appare come una componente strutturale della forma, in particolare a conclusione di ogni sequenza. All'interno del testo non esiste narrazione e il dramma, lontano da vicende cronachistiche, è totalmente insito nella musica. La stessa articolazione dei frammenti, che rimandano l'uno all'altro attraverso la tensione poetica, trova una realizzazione compiuta solo nella costruzione di una forma musicale. È possibile individuare più volte ripetizioni testuali, che tuttavia non coincidono mai con delle riprese musicali. L'esito musicale non corrisponde ad un tessuto privo di coesione, poiché la coerenza è determinata dal delinearsi di precisi stati d'animo, quali il dolore (fisico e interiore), il ricordo nostalgico di un passato felice, alimentato dalle gioie amoroze e dalla tenerezza verso i figli. Alla poetica del frammento corrisponde quindi un discorso musicale fluido e compatto, unitario e molteplice.

La concezione temporale dell'opera, basata sulla dilatazione estrema di un istante, si traduce in una dimensione intrapsichica, cui corrisponde l'andamento fluido della partitura. Non vi sono cesure nel susseguirsi delle sequenze, che si rincorrono senza soluzione di continuità, ma senza che vi sia al loro interno un'evoluzione «nell'erratica introspezione di Medea alla vana ricerca della propria identità perduta»¹⁵⁰. L'opera appare come un *continuum*, all'interno del quale la divisione in tre parti è soltanto funzionale alle convenzioni del teatro. A conclusione della prima e della seconda parte il compositore pensa di immergere il pubblico in un silenzio pieno di tensione, che non spezza la drammaturgia, ma che, al contrario, è necessario preludio al rifluire di una musica ancor più carica di vigore e significati sottesi.

Nonostante non sia possibile rintracciare nell'opera le vicende del mito, le tre parti in cui si articola la macroforma sembrano voler identificare tre distinti momenti, che alludono a differenti stati d'animo e che lasciano solo intuire che qualcosa sta per compiersi (nella prima parte) o si è compiuto (nella terza parte).

Anche se non è segnato in partitura quando, di fatto nella terza parte la tragedia è compiuta, c'è una sorta di abbandono al dolore, e c'è una autoriflessione ancora più struggente. Non per caso l'opera finisce con Medea sola, che si lascia andare a quello che il dolore le suggerisce. Il canto diventa ancora più dolente e intenso. Sono tre istantanee diverse; l'ultimo atto si sofferma sulla sofferenza di lei dopo la tragedia. C'è un abbandono. Non c'è neanche il senso della vendetta (che non manca invece in Pasolini)¹⁵¹.

Medea 1 e Medea 3: «da mia religione era un profumo». In queste parole troviamo condensata l'essenza del pensiero di Pasolini, il tema della perdita dell'identità religiosa e culturale originaria.

¹⁵⁰ A.M. Morazzoni, *cit.*, p. 61.

¹⁵¹ A. Guarnieri, *Visioni di Medea*, *cit.*, p. 110.

Nella Parte I troviamo subito presenti sulla scena Medea 1 e Medea 3, poi la voce leggera (Medea 2) e il flauto basso, mentre il soprano canta fuori scena, poi ancora le tre voci di Medea, nella terza sequenza, inizialmente concepita per sola orchestra. Dopo un concertato fra le tre voci e il coro, nella sequenza successiva il soprano (Medea 1) canta un'aria e va tra il pubblico. Le sequenze centrali non prevedono voci soliste sulla scena, poiché affidate al coro. Nella settima sequenza, la più lunga, le tre voci soliste sono compresenti sulla scena, rievocando una dimensione di concertato conclusivo. La vera conclusione della Parte è rappresentata invece da una canzone affidata a Medea 2, sola in scena, quasi un congedo supportato inizialmente da pianoforte e ottoni, fino a raggiungere gradualmente un effetto di dissolvenza.

La Parte II è di fatto l'atto di Giasone, un controttenore, che partecipa al lirismo del sentimento doloroso espresso da Medea (rappresentata da un Io scisso in tre distinti ruoli vocali). Non si tratta di un antagonista, ma al contrario anche Giasone sembra essere interno alla psiche di Medea, partecipando alla sua disperazione. È possibile individuare in questa Parte un cambio timbrico, di colore, identificabile particolarmente nel trattamento riservato agli ottoni e al flauto contrabbasso.

La seconda parte è l'atto di Giasone, nel senso che sposta l'asse timbrico-vocale intorno a Giasone, tutto gira intorno alla voce del controttenore, nuova presenza-personaggio. Il flauto contrabbasso e i quattro tromboni non hanno più un valore di ostinati di sostegno, hanno una parte più solistica e diventano, per così dire, materia prima che concerta con la linea di Giasone¹⁵².

All'interno di una scrittura estremamente frammentata e più cameristica, la prima sequenza della Parte si apre con un duetto Giasone-Medea 1, definito dal compositore come «due arie sovrapposte e dialoganti», con testi assai diversi. La scelta è particolarmente interessante e stravolge il ruolo del dialogo, così centrale nell'impianto drammaturgico euripideo. Nella *Medea* di Euripide il dialogo tra Giasone e Medea è lo strumento capace di dare forma alle due distinte prospettive culturali, e si articola in una serratissima sticomitia, all'interno della quale forma e durata degli interventi dei due dialoganti sono perfettamente speculari, opposti e complementari. Euripide dà a Medea il ruolo dell'accusa e a Giasone quello dell'avvocato difensore di se stesso. In Guarnieri, al contrario, non esiste opposizione o scontro tra i due personaggi, che non possono essere neppure definiti come tali. Le voci soliste articolano un unico sentimento che dà voce al dolore di un essere umano privato della propria individualità. Controttenore e soprano restano protagonisti delle prime tre sequenze, affiancati e sorretti dagli interventi corali, aprendosi alla fine della terza all'evocazione di un'immagine solare, simbolo della discendenza divina di Medea. Al centro dell'opera, nella quinta sequenza della Parte II, Medea 2 canta una canzone

¹⁵² *Ivi*, p. 114.

accompagnata dal pianoforte. Le si affiancano gradualmente in un terzetto Giasone e Medea 1, mentre, rielaborando alcune pagine della prima *Medea*, celesta e flauto disegnano immagini lunari. Nella sesta sequenza il coro esplode in uno scoppio d'ira e accusa, resta protagonista anche della settima e della nona sequenza. Nell'ottava sequenza troviamo un'aria del soprano, Medea 1. La Parte II si chiude infine con una canzone di Medea 2, alla quale si unisce anche Giasone. «Come in altri momenti della Parte II ai frammenti di intenso lirismo si intrecciano scatti disperati, fino al progressivo rallentamento conclusivo»¹⁵³. La Parte III rappresenta il momento in cui la tragedia è ormai compiuta, anche se le vicende non sono state raccontate. Il silenzio in cui era scivolata la conclusione della Parte II è interrotto bruscamente da un urlo disperato di trombe e cavi modificati dal *live electronics*. È possibile tuttavia ritrovare anche dei momenti di intenso lirismo, là dove ad esempio Medea 1 canta un'aria della quarta sequenza (aria alla quale si unisce gradualmente anche Giasone). A partire dalla metà della Parte III inizia un lungo procedimento di dissolvenza e dilatazione temporale, che continuerà in una tensione estremizzata fino a conclusione dell'opera. Episodio chiave dell'opera è un quartetto vocale, composto da Medea 1, 2, 3 e Giasone, che inizia nella settima sequenza prolungandosi poi nella sequenza successiva. I solisti sono collocati in punti diversi della sala e cantano testi in più parti diversificati.

Sono quattro soliloqui; qui culminano la follia e il lirismo. L'andamento è lentissimo, a tempo zero; il senso del tempo e dello spazio è portato oltre, verso una soglia esistenziale sospesa, verso la stasi della morte. Tutto ormai si è consumato, e il tempo continua a rallentare¹⁵⁴.

La parti vocali dei tre solisti vengono gradualmente rarefatte e dissolte, lasciando sulla scena solo la voce leggera, Medea 2, alla quale viene affidata l'ultima parola e la sua voce, ormai sola, chiuderà l'opera. Non si tratta di un vero e proprio canto conclusivo, quanto piuttosto di un lamento, «un gemito in forma di canzone, in un'atmosfera velata, lontana dalla corposità delle sequenze precedenti»¹⁵⁵.

2.4.1.1 L'organico della partitura: «grumi di suoni» e «clangore metallico»

L'ordito musicale di tale drammaturgia è estremamente vario, e tale varietà (che è già nel progetto ideativo del compositore) è dovuta in buona parte anche alle possibilità di un organico dalle proporzioni imponenti: una grande orchestra, un coro misto, 4 voci soliste, 3 strumenti solisti presenti sulla scena (un flauto contrabbasso, un flauto in Do e un pianoforte) e diversi gruppi di ottoni posizionati in sala ad avvolgere il pubblico. La grandiosità dell'organico si moltiplica in ulteriori possibili declinazioni grazie all'uso del *live electronics*, impiegato per amplificare,

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 115.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

spazializzare e trasformare i suoni acustici.

Dell'organico colpisce una robusta sezione di ottoni - 4 corni, 8 trombe in *Re* (disposte in sala), 4 tromboni (disposti in sala) e un nutrito gruppo di strumenti a percussione (all'interno del quale prevale la sezione dei metalli) suonati da cinque esecutori.

Sono questi gli elementi che, enfatizzati dal mezzo elettronico, conferiranno all'opera un colore che sarà definito dalla critica e dallo stesso Guarnieri come 'clangore metallico'. In particolare i tromboni, presenti ai quattro angoli della platea come punti cardinali in continuo divenire, sono utilizzati per delimitare lo spazio o l'armonia, oltre ad assolvere ad una funzione strutturale, dando forma a sezioni e sequenze. Il loro ruolo più importante è quello di dar voce ad uno stato d'animo, tormentato e inquieto, che si modifica continuamente attraverso una scrittura a volte mottettistica, a volte imitativa. Per il compositore il suono della sezione, unito alla forte presenza del flauto contrabbasso (che è quasi un doppio di Giasone, soprattutto nella II parte dell'opera), potrebbe addirittura costituire una partitura autonoma a sé stante. Ad essa si somma la scrittura impiegata per le otto trombe, ugualmente disposte in sala, ai lati del pubblico, divise in due 'cori battenti'. Il *live electronics* loro collegato fa sì che il suono dello strumento diventi pura materia grezza, un colore vicino al ferro e all'acciaio, pur conservando una riconoscibilità degli intervalli. Le trombe non sono usate tradizionalmente come 'squilli', quanto piuttosto come puro acciaio, assottigliato in fili di suono, o, al contrario, reso denso e compatto in grumi materici e addensamenti esplosivi. La vocalità lirica risulta quasi estranea rispetto al suono di una materia orchestrale simile ad una lastra d'acciaio, e, quasi priva di accompagnamento, «è veramente sospesa su grumi di suoni trasformati, per i quali non si può più parlare di sonorità tonaleggianti o atonali; ma di masse che si avvicinano alla materia, tra il ferro e l'acciaio»¹⁵⁶.

2.4.1.2 La canzone

All'interno di una tessitura vocale sfaccettata ma compatta, l'uso di una voce leggera accanto a voci tradizionali è certamente una scelta che trova giustificazione nelle peculiarità di un timbro capace di colorature estranee all'impostazione classica. A questo si aggiunge l'immediatezza della ricezione da parte dell'ascoltatore moderno, che vi riconosce sonorità più affini alla sua quotidianità.

Secondo me la voce leggera, che non ha un'impostazione classica, potrebbe prestarsi ad una peculiare verità di dizione e ad una immediatezza di percezione da parte dell'ascoltatore che oggi, anche a livello inconscio, ha un orecchio ormai sintonizzato più su voci di questo tipo che sui soprani. Ma tutto ciò non ha niente a che vedere con una ricerca di contaminazione stilistica¹⁵⁷.

¹⁵⁶ A. Guarnieri, *Visioni di Medea*, cit., p. 112.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

E al timbro 'leggero' si ricollegano forme musicali distanti dalla tradizione classica, che instaurano con essa un dialogo non privo di frutti. Tra le molteplici forme in cui si articola la complessa partitura ritroviamo più volte alcune 'canzoni', che, a differenza delle 'arie' (pure presenti insieme agli 'ariosi' nella partitura), si caratterizzano per brevi arcate formali, ricorsività interna e procedimenti intervallari ripetuti. Anche l'utilizzo del termine 'canzone' allude volutamente alla musica leggera, ma si tratta appunto solo di un'allusione, poiché la scrittura sembra al contrario più vicina a forme tardorinascimentali o liederistiche¹⁵⁸. Le canzoni affidate alla voce leggera hanno il compito di chiudere le tre parti dell'opera, ma questa ripetitività interna non si traduce mai in mera ripresa, poiché la forma è soggetta ad articolazioni differenti. La prima canzone, la più estesa, è concepita intorno alla fisicità della relazione amorosa, ed è affidata alla voce leggera sostenuta dal solo accompagnamento del pianoforte presente sulla scena; la seconda, più nostalgica, richiede la partecipazione di coro e orchestra; infine la terza è per voce sola. Non è un caso che proprio una canzone costituisca il momento centrale dell'intera opera, trovandosi appunto nella sezione centrale della sequenza al centro della Parte II. La sequenza è «caratterizzata dal lento dipanarsi del canto su intervalli sempre più ampi e acuti in forme costantemente mutevoli: voce e pianoforte, poi terzetto vocale e orchestra, sempre con la prevalenza della voce leggera, poi quartetto per due voci e due solisti strumentali (flauto e pianoforte), poi *aria* per soprano e orchestra»¹⁵⁹.

A differenza di quanto Sciarrino aveva fatto in *Cailles en sarcophages*, non si tratta di canzoni preesistenti, appartenenti alla tradizione francese o americana, bensì di forme musicali con caratteristiche che si allontanano dalla classicità per imitare stilemi appartenenti al mondo della musica leggera. L'uso che Guarnieri fa della voce leggera nasconde forse lo stesso carattere effimero che Sciarrino attribuiva ai frammenti impiegati all'interno della propria opera. Se tuttavia in *Cailles* le canzoni sono rovine di un passato recente, fossili della contemporaneità, in *Medea* la canzone e in generale il timbro leggero sembra nascere dalla volontà di accostare la dimensione astratta e archetipica del mito alla quotidianità dell'ascoltatore.

2.4.1.3 Forme classiche in un'opera contemporanea

L'utilizzo di forme e stilemi appartenenti alla musica leggera permettono di rilevare un'altra caratteristica tipica di *Medea* e più in generale del pensiero compositivo di Guarnieri: il desiderio di perseguire una continuità con la storia della musica e le sue forme, rintracciando anche nell'antico alcune tracce della contemporaneità.

Questa volontà si traduce concretamente nell'impiego di stilemi appartenenti al passato, dei quali vengono sondate le potenzialità inesprese. Un esempio ricorrente nella partitura di *Medea* è il

¹⁵⁸ Cfr. A.M. Morazzoni, *cit.*, p. 57.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

riferimento al madrigale, una forma appartenente ad un periodo della storia della musica verso il quale il compositore ha mostrato più volte grande sensibilità. L'impiego di un 'coro madrigalistico' era già presente in *Trionfo della notte* e nella prima versione di *Medea*. Nella seconda *Medea*, possiamo notare come le voci dei solisti e talvolta anche le parti strumentali, sia solistiche che orchestrali, evocano direttamente o indirettamente le immagini testuali. Si tratta di una natura idealmente 'madrigalistica'¹⁶⁰, all'interno della quale la scrittura vocale si carica di molteplici significati grazie all'impiego di un ordito strumentale ricco, articolato in blocchi, aloni, vortici o dissolvenze.

Il rapporto tra voci e orchestra, le diverse modalità espressive della scrittura strumentale, il ruolo rivestito dalla presenza del *live electronics*, contribuiscono a riassorbire completamente il testo nel tessuto musicale, che se ne appropria indagandone i più piccoli dettagli, proprio come accadeva nella tradizione madrigalistica del Cinque e Seicento.

Possiamo quindi affermare che *Medea* rappresenti una intersezione di generi e la mescolanza tra modalità espressive e gestuali eurocentriche e jazz, dalle quali Guarnieri ricava sonorità e gestualità che trasferisce in partitura.

2.4.2 Sul concetto di 'opera-video'

Definire *Medea* 'opera-video' significa innanzi tutto coglierne l'implicazione fortissima col nostro tempo, il legame con una società sempre più visuale. Ma poiché l'ascolto è la finalità prima del compositore, all'interno di un dramma dove la tragedia si consuma essenzialmente nella musica stessa, non dobbiamo pensare a sequenze visive di natura didascalica.

L'intento del compositore è quello di indagare l'aspetto visuale della partitura in relazione al suono stesso, come già Nono aveva suggerito in *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, a commento dell'opera *Die glückliche hand* di Schoenberg:

In questo 'dramma' canto e azione mimata si alternano e si sviluppano anche simultaneamente, non l'uno illustrazione dell'altra, ma ciascuno caratterizzando indipendentemente varie situazioni. S'inizia così a infrangere lo schema: vedo quello che ascolto, ascolto ciò che vedo, ampliando l'uso e la dimensione visiva sonora¹⁶¹.

Il ripensamento del genere operistico, che a partire dagli anni '60 arriva fino alla *Medea*, è strettamente correlato allo sviluppo e alla diffusione di regie sperimentali, che propongono proiezioni in movimento in risposta all'amalgama compatto della partitura musicale. Da queste

¹⁶⁰ In merito alla natura madrigalistica della scrittura vocale di Guarnieri, Paolo Petazzi ne aveva già messo in rilievo le caratteristiche peculiari in una breve analisi dell'opera *Trionfo della notte*, in *Un mondo onirico. Sul teatro musicale di Adriano Guarnieri prima di Medea*.

¹⁶¹ Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Venerio Rizzardi, Lucca, Ricordi- LIM, 2001, vol. I, pp. 118-132.

sperimentazioni nacque il concetto di una possibile partitura registica che si affiancasse a quella musicale. D'altra parte, la possibilità di valersi di nuove forme di regia, mobili e 'plastiche', ebbe un riflesso importante sul pensiero compositivo¹⁶².

La rivoluzione concettuale in campo compositivo fu tale che sarebbe stato impensabile per Guarnieri non considerare l'importanza della realizzazione registica, concepita nell'opera contemporanea a fianco della partitura musicale. In parte dobbiamo ancora a Pier'Alli una forte influenza sull'impiego del video nell'opera di Guarnieri: negli anni '80 il regista aveva infatti realizzato un'avveniristica regia del *Ring wagneriano*, allestito a Bologna. Non si ritrovavano più comparse immobili sul palcoscenico, poiché l'intento era quello di superare l'impianto fisso fino ad allora caratteristico del genere operistico. La regia era concepita come un insieme di tasselli orizzontali, privi di chiusure formali che spezzassero la continuità della forma musicale stessa.

Le partiture contemporanee cambiano forma, non isolando ad esempio le arie da un serrato recitativo come era proprio nella scrittura ottocentesca. Il canto dell'opera d'oggi si fa plurilineare ed orizzontale dove tutto è 'arioso' e nel contempo recitativo, grazie ad una cantabilità mobile ininterrotta e dialogante con una concertanza orchestrale sinuosa e plastica¹⁶³.

La derivazione di simili procedimenti affonda le radici nel genere cinematografico, in particolare, per quel che riguarda le visioni oniriche di Guarnieri, nella geniale produzione di Tarkovskij¹⁶⁴ (tra l'altro, uno dei registi preferiti di Luigi Nono).

Questo regista, con la sua tecnica filmica completamente orizzontale e per pannelli assommati come successione musicale di varianti, ha indicato il passaggio quanto meno obbligato dal genere operistico al genere opera-film: video-opera. La scorrevolezza orizzontale delle sequenze filmiche in Tarkovskij danno la percezione di un nuovo concetto musicale della forma come unicum e non più legato al rapporto didascalico musica-narrazione¹⁶⁵.

Tuttavia si richiede un ulteriore passo al compositore, che non deve limitarsi a concepire una musica che asseconi un libretto narrativo, asservendo la partitura allo scorrere delle sequenze registico-filmiche. Si avrebbe altrimenti un'opera-film, nel senso più didascalico del termine, o

¹⁶² Possiamo ritrovare una forte prima rottura dello schema classico nell'opera di Wagner, che, spezzando lo schema ottocentesco, rifiutava l'alternanza di forme entro un rigido schema (recitativo - concertanza orchestrale - arie solistiche), a favore di un *continuum* musicale orizzontale, che di fatto rompeva la struttura originaria italiana, fatta di quadri chiusi e procedimenti 'a tassello'.

¹⁶³ A. Guarnieri, *Sul concetto di opera-video in Medea e Pietra di diaspro*, Lucca, LIM, Musica/Realtà, 85, 2002, p. 16.

¹⁶⁴ Nei film di Tarkovskij si ritrovano scelte musicali che possono a ragione essere considerate come *exempla*: tra tutte l'impiego del repertorio bachiano e un uso personalissimo del mezzo elettronico, realizzato in virtù di una fruttuosa collaborazione col compositore Edvard Artem'ev, tra i più rappresentativi dello Studio Sperimentale di Musica Elettronica di Mosca.

¹⁶⁵ A. Guarnieri, *Sul concetto di opera-video in Medea*, cit., p. 16.

una 'video-opera'.

Un'opera-video non va concepita come un'opera teatrale e nemmeno come teatro musicale con proiezioni, o musica per film. La destinazione fruitiva allarga l'orizzonte del pubblico a quella massmedialità che è ormai, nel bene e nel male, il linguaggio vero e nuovo di questo secolo¹⁶⁶.

L'opera-video nasce e cresce invece da una concezione e uno sviluppo simultaneo di partitura musicale e partitura registica. La centralità della componente musicale è insita nell'interpretazione stessa del concetto di opera-video, estremamente visionario e inteso in termini più propriamente musicali che visivi. L'idea 'visuale' della partitura trova infatti ulteriore declinazione nella necessità di scrutare gli aspetti reconditi di un amalgama sonoro estremamente denso e stratificato. All'interno di una trama contrappuntistica elaboratissima, sarebbe impossibile per l'ascoltatore selezionare le singole parti, a favore di un ascolto globale. Già nei lavori precedenti a *Medea*, l'uso del *live electronics* aveva in parte ovviato a questa difficoltà insita nella concezione stessa che Guarnieri ha dell'atto compositivo, permettendo di utilizzare la spazializzazione dei suoni come un elemento fondante della tecnica di strumentazione del compositore. Questa idea raggiunge una piena maturazione con l'esperienza dell'opera-video, là dove la tecnica si offre come mezzo per mettere a fuoco le parti del tutto, dando vita ad una *texture* dinamicamente cangiante. La regia del suono diventa visiva e i microfoni e gli strumenti di elaborazione e spazializzazione si prestano ad essere considerati quasi come telecamere, che alternano riprese globali a primi piani, proponendo all'ascolto più immagini della stessa scena.

¹⁶⁶ A. Guarnieri, intervista su www.ricordi.it/riviste/ricordi_oggi/sett._ott.-02.

2.4.3 Note di *live electronics*

Il lungo percorso che separa la prima *Medea* dalla seconda è caratterizzato, come già visto, da una graduale acquisizione da parte del compositore delle capacità del mezzo elettronico. Partito da alcuni esperimenti legati essenzialmente all'uso della spazializzazione¹⁶⁷, Guarnieri era infine arrivato ad utilizzare il *live electronics* anche per alterare le caratteristiche timbriche degli strumenti¹⁶⁸.

Nella prima la partitura musicale era già completa; nella seconda la pagina si realizza compiutamente con il *live electronics*, regolato da una vera e propria scrittura contrappuntistica, che dà vita non ad effetti, ma ad un percorso ad intreccio in rapporto alle note scritte. Sulla base della partitura scritta viene costruita una sovrastruttura live che fa da contrappunto a quella musicale, che in rapporto a questa costruisce percorsi diversi, come in un gioco di specchi¹⁶⁹.

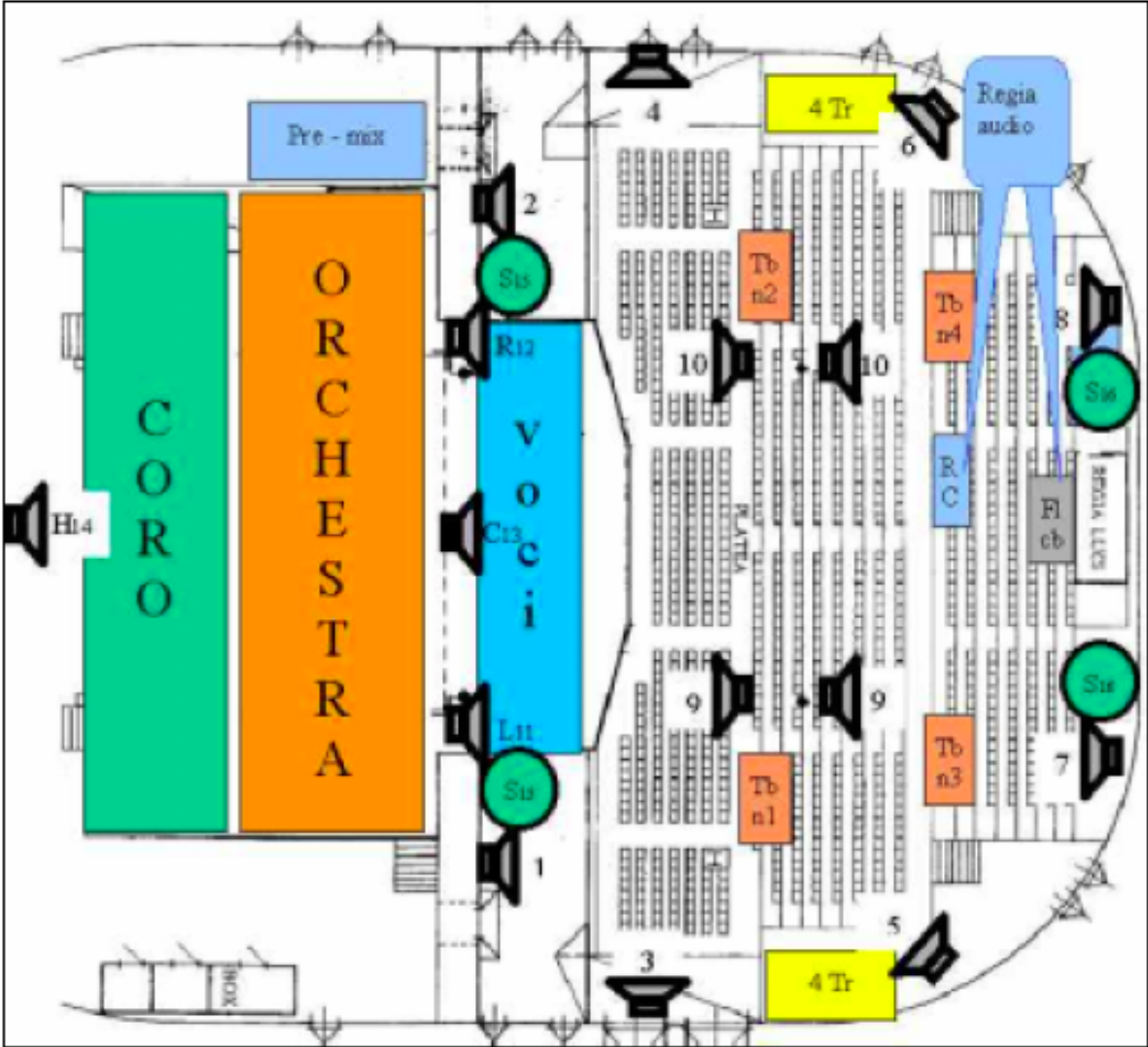
Il progetto della partitura elettronica della seconda *Medea* era stato a lungo studiato con Alvise Vidolin e Nicola Bernardini, responsabili della regia del suono. In una prima fase, preliminare alla stesura della partitura musicale, era stato deciso l'ambiente esecutivo di *live electronics*, per stabilire quanta e quale presenza dare all'elettronica nell'opera. Successivamente Guarnieri aveva iniziato a scrivere la partitura musicale, annotando a margine, in ogni pagina gli interventi da affidare alla realizzazione elettronica. Questo tipo di lavoro prevedeva ovviamente una riflessione preliminare sul tipo di ripresa microfonica, sulle trasformazioni sonore da applicare ai suoni degli strumenti e infine sulla spazializzazione dei suoni. Elementi fondamentali su cui riflettere erano la collocazione degli esecutori sulla scena e in sala, in base alle esigenze dello spazio acustico; la posizione degli altoparlanti rispetto al pubblico; le traiettorie da affidare ai suoni nello spazio; l'elaborazione dei suoni, che in *Medea* è in buona parte affidata a procedimenti di sintesi incrociata tra i diversi timbri dell'orchestra.

¹⁶⁷ come in *Orfeo...cantando...tolse*.

¹⁶⁸ In *Quare tristis* il compositore aveva impiegato per la prima volta il *live electronics* anche per la trasformazione dei suoni.

¹⁶⁹ A. Guarnieri, *Visioni di Medea*, cit., p. 111.

Fig. 9: progetto per la disposizione dell'organico in *Medea* di Adriano Guarnieri. Venezia, PalaFenice, ottobre 2002. (Copyright Casa Ricordi)



2.4.3.1 L'elaborazione timbrica dei suoni

La complessità della componente elettronica e la mancanza di una notazione che potesse tradurre fedelmente l'idea del compositore hanno portato Guarnieri ad utilizzare un linguaggio metaforico, ricco di analogie ed evocazioni simboliche, per suggerire le trasformazioni da applicare ai timbri originali degli strumenti.

I trattamenti *live* impiegati possono essere riassunti in questo modo¹⁷⁰:

Timbro originale	Elaborazione con <i>live electronics</i>
voci soliste	riverbero
coro	<i>delay</i> , filtraggio e riverberazione
flauto contrabbasso	suono compresso; pedale sferico
flauti in orchestra	'flexatone', come nella <i>Passione secondo Matteo</i>
clarinetto	'flexatone'; suono compresso, trasposto verso il grave.
trombe	'metallo sottile', 'metallo', 'lamenti acuti' ottenuti attraverso il riverbero delle sole frequenze acute dello spettro
tromboni	'vocalizzati', ovvero filtrati con una vocale 'o' tenorile e vibrata; 'verso tromba', equalizzati e resi più simili al timbro della tromba; 4 differenti tipi di loop
corni	'verso tromba', equalizzati e resi più simili al timbro della tromba; 'verso trombone', resi più simili al timbro della tromba; corni stridenti, come un 'urlo metallico'
percussioni	Gran cassa come Tam tam, come nella <i>Passione</i> , cavo prolungato verso il grave, con una coda risonante (come battimenti di campana); cavo prolungato verso l'acuto, come un sibilo metallico stridente;

¹⁷⁰ Adriana Anastasia, *La registrazione audio-video nella creazione musicale: dal reportage all'opera video*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, a.a. 2003-2004, rel. A. Orcalli.

	lastra (rullata) prolungata verso il grave; percussioni metalliche prolungate
--	--

All'interno dell'elenco dei diversi timbri colpisce la presenza nell'organico strumentale dei cavi d'acciaio. Questo 'strumento' vive essenzialmente solo grazie all'uso del *live electronics*. I cavi, che Guarnieri aveva usato per la prima volta nella *Passione secondo Matteo*, vengono mossi dal percussionista su una lastra metallica, sulla quale sono stati in precedenza attaccati dei microfoni a contatto, che trasformano il suono acustico prodotto dai cavi amplificandone al massimo l'estensione nel registro, spaziando da un suono molto grave simile ad un'eco di campane, fino ad arrivare a sibili acutissimi.

La stessa tipologia di linguaggio è impiegata per la spazializzazione, così che le percussioni scenderanno 'a pioggia' sulla platea, il coro diverrà 'una superficie di celluloidi' e i tromboni seguiranno una traiettoria 'a serpentine' passando sopra le teste del pubblico.

Sarà compito degli autori della partitura elettronica quello di decifrare gli intenti di Guarnieri, arrivando ad una traduzione che possa essere quanto più possibile fedele all'intenzione del compositore.

2.4.3.2 Amplificazione e spazializzazione dei suoni

In *Medea* troviamo applicate due diverse modalità di impiego del *live electronics* per disegnare uno spazio drammaturgico:

1. l'amplificazione trasparente, che serve per simulare la risposta acustica di uno spazio architettonico reale, rendendo più sonoro l'ambiente;
2. la spazializzazione, che consiste nello spostare la sorgente acustica naturale in punti diversi rispetto alla loro posizione fisica all'interno dello spazio architettonico reale.

Come già avvenuto in precedenza, in *Orfeo...cantando...tolse*, la disposizione degli altoparlanti delimita uno spazio circolare che abbraccia il pubblico, avvolgendo gli spettatori in un ascolto ampio e globale, molto più sfaccettato e pluridimensionale rispetto ad una visione che avviene sostanzialmente in modo frontale. A differenza dell'amplificazione, che è usata per tutte le fonti sonore, solo alcuni suoni vengono spazializzati: le otto trombe, i quattro tromboni, il flauto contrabbasso, le percussioni, il coro. La regia del suono, estremamente dettagliata, prevede anche di fissare le traiettorie dei suoni, con velocità e percorsi differenti in funzione delle esigenze della partitura musicale. Il movimento attribuito ai suoni è funzionale alla drammaturgia: risulta un esempio eloquente in tal senso la spazializzazione del flauto contrabbasso (collocato nella prima parte alle spalle del pubblico), il cui suono può muoversi avanti-indietro ai lati del pubblico,

oppure essere proiettato sul lato opposto alla sorgente acustica reale (dietro il palcoscenico) muovendosi sopra la platea. Quest'ultimo effetto, elaborato nella terza parte dell'opera, prevede che il suono del flauto contrabbasso si allontani gradualmente, passando sopra le teste del pubblico, quasi come un personaggio che esca di scena. Di fatto il suono di questo strumento è associato al personaggio di Giasone e non è un caso che la spazializzazione sia sostituita dall'amplificazione trasparente nella seconda parte dell'opera (che è poi la sezione in cui la figura di Giasone si distingue all'interno della tessitura vocale delle tre Medee), là dove il flauto si mostra sulla scena.

Interessante è l'impiego del *live electronics* applicato alle otto trombe, collocate su una pedana rialzata, divise in due gruppi disposti ai lati del pubblico, a metà della sala. Vengono privilegiati i movimenti obliqui dei suoni (come sciabolate del dolore di Medea), che passano trasversalmente sopra le teste degli ascoltatori con velocità connesse all'uso delle dinamiche.

I quattro tromboni, definiti da Guarnieri «il corpo sonoro che sta in mezzo al pubblico, a formare quasi un centro gravitazionale delle trombe che sono ai lati», sono disposti nella sezione centrale della platea e la loro funzione di 'perno pedale' è enfatizzata da una spazializzazione che ne disegna percorsi individuali e assai differenziati. Singolare è per i trombonisti la possibilità di guidare la spazializzazione con il proprio movimento, ad esempio alzandosi in piedi¹⁷¹. Proprio per questa finalità sono presenti in partitura espressioni come 'in piedi', 'scatenati' o altro. Una telecamera ha il compito di riprendere i movimenti degli esecutori e dall'elaborazione digitale del movimento vengono estratti alcuni parametri che controllano la velocità e le caratteristiche espressive della spazializzazione, secondo una mappatura che associa ad un determinato gesto una corrispondente velocità¹⁷².

Anche il coro, elemento importantissimo per la drammaturgia, inteso come amplificazione del dolore di Medea, è spazializzato e articolato sia globalmente che per sezioni. In quest'ultimo caso soprani, contralti, tenori e bassi vengono proiettati ai lati e sulle teste del pubblico, in un progressivo allontanamento teso a simulare, nella terza parte dell'opera, un progressivo svuotamento e il raggiungimento di una distanza infinita.

Nella partitura portata a termine nel 2001 la parte originale del coro era realizzata come stratificazione di un numero consistente di parti reali, che cantavano quasi ininterrottamente. L'estrema difficoltà di una simile concezione portò Guarnieri a scegliere una diversa alternativa per la prima assoluta del 2002: nei mesi di maggio e giugno furono estrapolate quelle parti che costituivano delle fasce sonore tenute e passate su nastro, alleggerendo così i contrappunti affidati

¹⁷¹ L'elaborazione digitale del gesto in *Medea* appartiene ad un progetto europeo di sperimentazione: MEGA (Multisensory Expressive Gesture Application), finalizzato alla modellizzazione e alla comunicazione di contenuti espressivi in interazioni non verbali tramite interfacce multisensoriali (si veda www.megaproject.org).

¹⁷² Questo tipo di elaborazione elettronica del suono è stata realizzata grazie alla tecnologia *EyesWeb*. Si veda in proposito il lavoro di Antonio Camurri – Matteo Ricchetti – Riccardo Trocena, *Towards Gesture and Affect Recognition in Dance/Music Interactive Systems* in *Proceedings of IEEE Multimedia Systems*, Firenze, 1999.

al coro, libero di esprimersi con acceso lirismo. Il coro, concepito quasi sempre come amplificazione del tormento vissuto da Medea, le si contrappone in un solo momento all'interno dell'opera: nella conclusione della Parte I, quando la apostrofa con aggressività sulle parole «lascia la nostra terra, vattene dalla nostra terra», enfatizzandone la condizione di esule e straniera. Con questi accenti il coro «rappresenta la greicità che vuole proteggere se stessa con le risorse ingenuie, elementari e violente del rifiuto e dell'espulsione del diverso, ed esplicita così la tematica centrale del mito in tutte le sue formulazioni, da quelle arcaiche a quelle moderne e contemporanee»¹⁷³.

¹⁷³ A.M. Morazzoni, *cit.*, p. 61.

III. Ivan Fedele

Antigone (2007)



Ivan Fedele, foto di Roberto Masotti, © Suvini Zerboni

CAPITOLO III

Antigone

Opera in sette quadri

3.1 Un nuovo umanesimo

La musica di Ivan Fedele è stata più volte definita, tanto dai musicologi quanto dallo stesso compositore, come il risultato di una compiuta sintesi fra struttura e libertà, speculazione mentale e materialità sensuale. Nel pensiero di Fedele, la composizione necessita di una forte immaginazione, che lo guidi intuitivamente verso la scelta del materiale e dei gesti strumentali da utilizzare, e di un senso della forma che diventi a sua volta il mezzo espressivo di un linguaggio personale, sempre attento alla percezione dell'ascoltatore. Ogni composizione nasce da principi organizzativi razionali e libertà, sotto la guida di un fortissimo istinto musicale.

Lo stesso compositore ha definito la propria dualità, accostandola alla natura complessa e conflittuale di Schumann, rievocando i personaggi di Florestano, Eusebio e Maestro Raro.

I conceive and compose music mainly in two, diametrically opposed modalities: one is speculative, mental; the other material, sensual. This constant oscillation between a physical pole and a metaphysical pole or between a contemplative attitude and a vitalist attitude provides the very basis of my poetics. I have no wish to venture into comparisons that might seem blasphemous, but I feel very close to the condition of Schumann, even though the duality of Florestan and Eusebius is of a somewhat different nature. Meister Raro, the other of Schumann's characters, could in my case represent the moment of synthesis between the two poles; or the technique of composing seen as an instrument that allows us to order and organize emotion and thought¹⁷⁴.

L'analisi delle opere di Fedele coincide con una riflessione più ampia sulle problematiche del comporre, e sulle caratteristiche peculiari di un'arte che appartiene al nostro presente intrattenendo un dialogo continuo con la tradizione del passato. Basti pensare ad esempio alla ricorrenza di forme classiche, quali il quartetto per archi, il concerto, il pezzo classico per pianoforte all'interno di una catalogo molto ricco. La forma del concerto è tuttavia utilizzata in modo nuovo dal compositore, che, pur mantenendo l'opposizione tra *solo* e *tutti*, si lascia attrarre dalle implicazioni spaziali del doppio, che si traducono tanto nella scrittura della partitura quanto nell'esplorazione dello spazio acustico reale. Dalle forme classiche della tradizione -variazioni, trascrizioni, forme simmetriche, concerto strumentale- Fedele estrapola alcuni archetipi formali consolidati, per servirsene a vantaggio dell'ascolto. L'intento è quello di creare nell'arte

¹⁷⁴ Ivanka Stoianova, Intervista con Ivan Fedele del 22 dicembre, 1995, in *Ali di Cantor, The music of Ivan Fedele*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2011, p. 26.

contemporanea un ‘nuovo umanesimo’¹⁷⁵, attraverso la composizione di opere musicali scritte dall’uomo per l’uomo. Questo pensiero nasce da una concezione della storia continua, definibile come una concezione ‘geologica’, secondo la quale tutta la musica sarebbe contemporanea. L’impiego di forme tradizionali riproduce in musica il modo in cui i miti si ripropongono nel tempo, conservando forza e validità. Si tratta di archetipi culturali che ci parlano indirettamente e che dimostrano come, nonostante i cambiamenti apparenti, l’umanità resti sempre identica a se stessa.

The use of principles coming from ancient forms reproduces the way myths function throughout the ages. We are speaking of cultural archetypes that always remain topical and that are part of us because they teach us: through them we explain ourselves to ourselves and we explain to ourselves what is happening in the world. Myths, different types of music throughout the history of humanity, add new layers to our cultural heritage. But man, humanity always remains the same despite all changes. Hence my geological conception of music. Like life itself, it has two aspects: being always the same while always changing. It is a way of thinking that can annul and at the same time take into consideration the concept of time. Verticality belongs to space: we are all seated on the stratified experience of thousands of years. I like this idea because it implies the creation of something by man and for man, something always contemporary that belongs to the whole of humanity¹⁷⁶.

Molte sono le immagini che ci aiutano a mettere a fuoco il pensiero estetico e poetico di Fedele e a tradurre i concetti fondamentali di «un compositore per il quale il valore del *lògos*, il potere intellettuale e conoscitivo della filosofia, della matematica e delle scienze si rivelano essenziali in nome delle ragioni di un umanesimo autentico e profondo»¹⁷⁷. Si tratta di immagini tra loro fortemente correlate, che spesso si presentano già nei titoli dei lavori o nelle dichiarazioni dello stesso autore. Le parole arrivano così a delineare «una sorta di mappa ideale che può costituire una chiave d’accesso alla musica del compositore e al suo mondo»¹⁷⁸. Espressioni come «sculpire il suono» e «tempo materico» sono tra le più ricorrenti e rappresentano l’esito di una lunga riflessione filosofica, maturata durante gli studi giovanili presso l’Università di Milano, applicata ai concetti di tempo e spazio. Non meno significative sono espressioni legate all’espressione e alla percezione della musica, «come “direzionalità”, “gerarchia”, “ridondanza”, “figura”, “funzione”, “drammaturgia”; e poi “narrazione” e “teatro della memoria”, “drammatizzazione dello spazio” e “risonanza”, “codice genetico” e, ancora, archetipo e mitologia, tensione morale, spiritualità, passione civile...»¹⁷⁹. Lungi dal volerle enumerare tutte, queste citazioni, estrapolate dalle opere e

¹⁷⁵ I. Stoianova, *Ivan Fedele: towards a new humanism*, cit., p. 36.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Cesare Fertonani, *Introduction*, in *Ali di cantor*, cit., p. 1.

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ *Ibid.*

dalle parole dell'autore, suggeriscono i percorsi di una personalissima indagine compositiva, individuandone alcuni aspetti estetici salienti.

Nato a Lecce nel 1953, a sei anni Ivan Fedele si trasferì a Milano, dove il padre, matematico e fisico, aveva vinto una cattedra universitaria. Proprio a Milano si compirono i primi studi e avvennero gli incontri determinanti per il percorso del musicista. Egli studiò infatti pianoforte nella classe di Bruno Canino, che lo avvicinò subito al repertorio contemporaneo trasmettendogli una concezione non lineare della storia della musica: a tredici anni Fedele suonava già le *Variazioni* op. 27 di Webern accanto a quelle di Mozart. Lo studio della composizione fu intrapreso con Renato Dionisi, maestro di armonia e contrappunto, dal quale ebbe modo di apprendere le tecniche compositive della tradizione passata. Completati gli studi di composizione presso il Conservatorio di Milano con Azio Corghi, Fedele frequentò il corso di Donatoni presso l'Accademia Santa Cecilia di Roma, dove affinò una scrittura compositiva 'per figure' inquadrandola all'interno di una più ampia riflessione sulla forma. Nell'apprendistato di Fedele, gli insegnanti di composizione ebbero certo una funzione rilevante per l'apprendimento dell'artigianato, con il quale il giovane compositore imparò a governare la materia. Ma fu durante le lezioni di Paci e Geymonat, all'Università di Milano, che Fedele iniziò a riflettere sul linguaggio, sul concetto di rappresentazione, sulla relazione tra significato e significante, cercando il modo di utilizzarli per dare forma alla propria immaginazione. Grazie ad uno speciale accordo tra il Conservatorio di Milano e lo studio di Fonologia, ebbe la possibilità di sperimentare i mezzi elettronici. L'esperienza fu fondamentale e gli permise di sviluppare diversi progetti compositivi, tra i quali *Dodici figlie di O*, del 1977 e *Totem*, del 1980. Va sottolineato come, fin dai primi esperimenti, l'attitudine mostrata verso l'elettronica fosse quella del compositore che cercava di raggiungere un risultato che potesse avvicinarsi il più possibile al suono immaginato. In questo senso si può affermare che l'esperienza con l'elettronica avvicinò Fedele alla dimensione propria dell'esecutore, poiché tutta la preliminare costruzione mentale e l'intera astrazione formale sarebbero state soggette ad un controllo selettivo e avrebbero portato a scelte da verificare nell'esperienza fisica e psico-acustica. Nel 1981, vinse il premio Gaudeamus con l'opera per orchestra *Chiari*, che fu diretta da Ernest Bour. Fedele fu profondamente colpito dall'attenzione che Bour aveva dedicato alla partitura: egli aveva infatti evidenziato una cinquantina di possibili errori e proposto delle correzioni che, nella maggior parte dei casi, si erano rivelate esatte. La cosa più stupefacente era che il direttore si era mostrato in questo modo capace di ricostruire il complesso sistema armonico utilizzato dal giovane compositore per la realizzazione dell'opera. Il pezzo fu diretto a memoria.

The Gaudeamus Award gave me an incredible International début. What struck me most was the quite extraordinary human warmth of the experience characterized by great munificence: Ernest Bour had learnt the score of Chiari by heart. I was very moved to witness an act of such great humanity on the part of a very great musician who, despite all his commitments, had devoted his time and energy to learning the score of a young composer¹⁸⁰.

È evidente nelle opere degli anni '80 e '90 un debito nei confronti della sperimentazione timbrica di Salvatore Sciarrino. D'altra parte Fedele ebbe modo di seguire da vicino le prime esecuzioni dei pezzi pianistici del compositore siciliano, eseguiti in prima esecuzione da Bruno Canino, Antonio Ballista e Massimiliano Damerini¹⁸¹. Oltre che dalle opere per pianoforte, Fedele fu molto affascinato dai *Capricci* (1976) per violino solo e dalla straordinaria 'azione invisibile' *Lobengrin*, che, sulla scia del *Prometeo* di Nono, apriva nuove strade al teatro musicale. Quello che colpiva in particolare Fedele era la natura quasi elettronica del suono sciarriniano, che intrecciava *texture* inaudite¹⁸².

La ricerca musicale proseguì a Parigi, presso l'Ircam, agli inizi degli anni Novanta. Lì Fedele ebbe la grande opportunità di incontrare Pierre Boulez, che, nel 1991, gli commissionò una nuova opera: *Duo en résonance*, per ensemble e due corni concertanti che dialogano tra loro dai lati opposti del palcoscenico¹⁸³. Risalgono a quell'epoca le composizioni che appartengono ad una riflessione matura e consapevole sulla forma (intesa come «spazio virtuale» e «teatro della memoria») e sullo spazio (lo spazio reale e fisico) inteso come luogo entro il quale il suono viene drammatizzato¹⁸⁴. Particolarmente significativi in quel periodo furono l'incontro con Steve McAdams, studioso di psicoacustica, e lo studio delle partiture di Gerard Grisey, in particolare il ciclo *Les espaces acoustiques*, all'interno del quale Grisey sviluppa un'estetica dello spazio attraverso la tecnica spettralista. L'esplorazione dei parametri spazio-temporali è dunque già nelle prime fasi compositive indagata nelle sue molteplici possibilità, in uno studio attento e prolifico che troverà sicuro approdo nella consapevolezza di opere come *De li duo soli et infiniti universi* (2001), *Ali di Cantor* (2005) o *Antigone* (2007). Il particolare interesse rivolto da Fedele verso la psico-acustica (evidente in opere come *Immagini da Escher e Arcipelago Möbius*) s'inserisce «in una visione ampia e diversificata del comporre, che non si limita a focalizzare gesti sonori collaudati, ma punta piuttosto a cogliere il respiro globale di micro e macro-cosmi frattalicamente congiunti»¹⁸⁵. La

¹⁸⁰ I. Stoianova, Intervista con Ivan Fedele fatta il 25 febbraio 1994, in *Ivan Fedele: towards a new humanism*, cit., p. 21.

¹⁸¹ La prima esecuzione di *Sonata* per due pianoforti è del 1966 ad opera di Bruno Canino e Antonio Ballista; *Preludio* (1969) e *De la nuit* (1971) furono affidati all'esecuzione di Ballista e *Prima sonata* (1976) a Massimiliano Damerini.

¹⁸² Allo stesso modo anche Sciarrino mostrò di apprezzare molto il giovane compositore, al quale chiese di sostituirlo, per un breve periodo, come insegnante di Composizione presso il Conservatorio di Milano. Poco dopo fu sempre Sciarrino, nel 1992, a proporre *Primo Quartetto* all'interno del Festival Opera prima a Venezia.

¹⁸³ La prima esecuzione assoluta di *Duo en résonance* fu affidata all'Ensemble Intercontemporain, sotto la direzione di Paul Daniel il 18 marzo 1993 presso il Centre Georges Pompidou. Fu poi ripreso dall'Eic diretto da Pierre Boulez a Milano il 22 giugno 1994, durante il Festival Milano Musica.

¹⁸⁴ Cfr. Susanna Persichilli, *Ivan Fedele*, intervista, in *I Fiati*, n. 36, luglio-agosto 2000.

¹⁸⁵ Marco Angius, *Creatives procedures and hi-tech writing: from Chord to Mosaicque*, trad. dell'autore, in *Ali di Cantor*, cit., p. 53.

musica da camera e quella d'ensemble permettono di sperimentare soluzioni strumentali inaudite, realizzate con mezzi espressivi personali.

Due sono le logiche sottese ad una composizione intesa come rete di relazioni interne e struttura bilanciata nel tempo: quella dell'*ars combinandi* e quella dell'*ars componendi*. La prima, tipica delle tradizioni extraeuropee si basa su un approccio combinatorio, mentre, al contrario, la seconda, in linea con la tradizione occidentale, concepisce il gesto formale all'interno di uno sviluppo direzionale e teleologico. Si tratta di una direzionalità che coinvolge tutti i parametri del suono e che, variamente articolata, costruisce gesti narrativi facilmente riconoscibili all'ascolto. La sapiente gestione dei parametri tiene in considerazione le differenze tra tempo compositivo, tempo performativo e tempo dell'ascolto, al fine di rendere l'opera comprensibile. Contrariamente al formalismo e alle avanguardie del XX secolo, che negavano alla musica la possibilità di comunicare, nella musica di Fedele è evidente la trasmissione di un messaggio. Non si tratta tuttavia di un messaggio estraneo alle logiche propriamente musicali, poiché la musica è concepita da Fedele come linguaggio autoreferenziale, capace, attraverso un solido artigianato, di esternare e comunicare un'intuizione sintetica, inconscia, difficilmente trasmissibile altrimenti. Poiché i riferimenti sono interni all'evento musicale, il linguaggio musicale è in realtà un 'metalinguaggio', che permette di raggiungere quello che per gli altri linguaggi può restare solo utopia¹⁸⁶. La composizione, similmente concepita, è quindi una struttura narrativa, direzionale e teleologica.

A partire dagli anni '90 in poi, Fedele iniziò a ridurre progressivamente i materiali utilizzati nelle proprie composizioni, cercando al contrario quasi un codice genetico, dal quale potesse originarsi la struttura dell'intera composizione, assicurando all'ascolto coerenza. Pochi sono, ad esempio, gli elementi intervallari alla base dell'opera *Ali di Cantor* (2003), dedicata a Pierre Boulez in occasione del suo 80° compleanno: una quinta, una seconda maggiore, una seconda minore e i loro rivolti bastano a costruire tutti gli aggregati armonici del lavoro, articolato in sei movimenti contrastanti, da eseguirsi senza soluzione di continuità. La riduzione del materiale utilizzato per comporre non ha nulla a che vedere con le logiche legate al minimalismo, ma è piuttosto, ancora una volta, ricollegabile alla tradizione classica, ovvero ai concetti di sviluppo e trasformazione. Si tratta di una musica 'simbolica', all'interno della quale il suono è 'simbolo' di se stesso. Il suono diventa simbolo nel tempo, poiché l'elemento basilare può tornare nella composizione, mostrandosi uguale, simile o differente, simboleggiando non solo se stesso, ma anche la relazione con gli altri elementi¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Cfr. Ivan Fedele, *Langages*, in *Recherche et musique/Utopies*, Les Cahiers de l'Ircam, 4 (1993), 117.

¹⁸⁷ Cfr. I. Stoianova, *Ivan Fedele: towards a new humanism*, cit.

3.2 La drammatizzazione dello spazio

Nella concezione compositiva di Fedele lo spazio non rappresenta una dimensione accessoria della musica, essendo, al contrario, una categoria formativa. È possibile cogliere nell'articolazione oppositiva tipica di molte sue opere una reminiscenza dei responsori, ancor oggi archetipi di riferimento, legati ad una dimensione fortemente rituale e drammatica: «dove c'è rito c'è gerarchia e quindi separazione, dove c'è separazione c'è localizzazione nello spazio, e dove c'è localizzazione c'è differenza di provenienza delle fonti. La spazializzazione del suono è un archetipo espressivo molto forte»¹⁸⁸. La stessa forma classica del concerto, molto amata da Fedele, rappresenta una grande metafora musicale legata al concetto di eco. Ne possiamo trovare un esempio eloquente nel *Concerto per pianoforte*¹⁸⁹ (1993), dove emerge chiaramente l'uso dell'eco come archetipo fisico formale: le figure proposte dal solista trovano risposta nei timbri orchestrali, che determinano ora risonanze di tipo acustico (prolungando i campi armonici degli accordi pianistici), ora di tipo psicologico (poiché l'orchestra risponde sempre in modo preciso dopo ogni figura pianistica).

Lo spazio acustico reale si somma quindi nella mente del compositore allo spazio virtuale e astratto definito all'interno della partitura, dando vita a forme narrative intimamente teatrali.

Fin dai primissimi lavori sono presenti diverse forme di spazializzazione. In *Chiari*, del 1981, ci sono due orchestre in mezzo alle quali è collocato un piccolo ensemble di risonanza (pianoforte, marimba e arpa) che ha una funzione sintattica fondamentale, poiché funge quasi da punteggiatura, articolando e definendo il divenire formale¹⁹⁰. Simili tipologie di spazializzazione si riscontrano ad esempio in molte opere degli anni '90.

Tra le più significative possiamo citare:

- *Duo en résonance* (1991), per ensemble e due corni concertanti.

Il titolo del lavoro ne cela la natura più intima: gli strumenti solisti, collocati alle estremità dello spazio frontale, instaurano tutto un gioco di risonanze, di battimenti, di riverberi e di echi che coinvolge non solo le relazioni al suo interno, ma anche il rapporto con l'ensemble. Sono utilizzati procedimenti di moltiplicazione, rifrazione, diffrazione e distorsione dei materiali, che si proiettano in uno spazio dove gli ambienti risonanti sono molteplici ma diversificati per caratteristiche di riverberazione. L'effetto ottenuto simula un ambiente sonoro tipico della musica elettroacustica. La scelta dei corni risulta in tal senso estremamente efficace: sia per la loro intrinseca forza evocativa, sia per la natura di

¹⁸⁸ S. Persichilli, *cit.*

¹⁸⁹ Il concerto, scritto per Bruno Canino, fu eseguito per la prima volta a Parigi (*Festival "Présences"*) nel 1994, con l'Orchestra Filarmonica di Radio France, diretta da L. Pfaff.

¹⁹⁰ Cfr. I. Stoianova note introduttive al cd Ivan Fedele, *Concerto per pianoforte, Epos, Chiari*, Bruno Canino, Orchestre Philharmonique de Radio France, dir. Luca Pfaff, Stradivarius 33348, 1994.

un suono estremamente ricco di vibrazioni, che traduce ottimamente l'idea compositiva astratta, esaltandone la poesia¹⁹¹.

- *Profilo in eco* (1994-1995), per flauto ed ensemble.

La parte del flauto solista, derivata direttamente da *Donax* per flauto solo (1992), è inserita in uno spazio col quale interagisce in profondità. Lo spazio della 'vicenda sonora' è delimitato secondo precise indicazioni, che determinano la posizione dei musicisti sulla scena. Come lo stesso compositore scrive, «da un lato, il "profilo" delle figure in cui si articola la parte del flauto solista delimita sulla partitura uno spazio semantico in divenire; dall'altro, il fenomeno di "eco" (nell'accezione più ampia del termine) definisce la percezione di uno spazio acustico delineato dall'interazione tra il solista e il complesso strumentale, disposto secondo una geometria che diventa elemento necessario e anzi indispensabile agli elementi compositivi scelti. In questo modo il complesso appare come un risonatore ambientale continuamente stimolato dalle figure del flauto: queste sono come proiettate in un caleidoscopio che le trasforma, restituendole sotto un nuovo aspetto»¹⁹².

- *Flamen* (1994), per quintetto di fiati, che prevede una distribuzione fisica degli strumentisti nello spazio: i cinque esecutori sono disposti su podi di differente altezza distanti tra loro e formano una sorta di arco sulla scena, con il corno situato al centro, flauto e oboe a sinistra, fagotto e clarinetto a destra. A proposito di *Flamen* il compositore afferma: «In questo pezzo ci sono diversi tipi di localizzazione del suono: movimenti semicircolari, individuazioni di un triangolo, un gioco stereofonico tra flauto e clarinetto prima e tra oboe e fagotto poi. Le geometrie sono pensate in funzione compositiva e ciò credo si senta. Con questi espedienti tecnici il quintetto suona come una piccola orchestra, anche perché il suono scorre molto velocemente lungo lo spazio, dando l'illusione, in questo modo, di un numero di fonti sonore superiore a quelle effettive»¹⁹³.
- *Richiamo* (1993-1994), per ottoni, due tastiere e due set di percussioni, disposti simmetricamente sul palco, così come i sei altoparlanti sono disposti simmetricamente attorno alla sala da concerto. Riprendendo una concezione dello spazio stereofonica, ampiamente sviluppata in *Duo en résonance*, Fedele omaggia in questo lavoro la tradizione veneziana dei cori battenti di Andrea e Giovanni Gabrieli. La scelta degli ottoni, strumenti caratteristici del periodo e dello stile di riferimento, si rivela assai consona all'effetto

¹⁹¹ Cfr. Claudio Proietti, *Ivan Fedele, Works (1977-2009)*, in *Ali di Cantor*, trad. it. dell'autore, cit., pp. 411-412

¹⁹² I. Fedele, note di presentazione di *Profilo in eco*, per gentile concessione dell'editore Suvini Zerboni.

¹⁹³ Cfr. S. Persichilli, *cit.*

stereofonico ricercato. Ciascuna coppia strumentale (di trombe, corni, tromboni, cui si aggiungono i due set di percussioni) è stata concepita «come un unico strumento stereofonico capace di emettere i suoni ora dall'uno ora dall'altro padiglione in una serie continua di rimandi. Si introduce così all'interno dell'ensemble la dinamica del richiamo che descrive nello spazio geometrie multidimensionali»¹⁹⁴. La presenza dell'elettronica si limita ad elaborare pochi suoni campionati dagli stessi strumenti acustici impiegati, attraverso procedimenti di sintesi granulare. Il suono elettronico è poi diffuso attraverso sei altoparlanti che creano un'ulteriore dimensione spaziale, che dialoga con gli strumenti acustici, moltiplicando le potenzialità dinamiche e percettive. La composizione si realizza quindi grazie ad uno spazio considerato luogo esecutivo e componente ideativa strutturale.

La spazializzazione è ovviamente fondamentale per i pezzi con l'elettronica, come ad esempio *Donaxis Ambra*¹⁹⁵ (1997), per flauto e *live electronics*. In questo lavoro il compositore ha utilizzato sette altoparlanti: sei per avvolgere il pubblico e un settimo, posto in alto al centro della sala, per creare movimenti a spirale verso l'alto o piogge di suono che scendono e investono l'ascoltatore. Alle composizioni degli anni '90 appartiene anche un lavoro scritto per l'Orchestra Filarmonica della Scala, *Scena*¹⁹⁶ (1997-1998), all'interno del quale è possibile ritrovare espliciti riferimenti drammatici. Proprio il luogo in cui il lavoro sarebbe stato eseguito (il Teatro alla Scala, uno dei templi dell'opera lirica) fu spunto per l'immaginazione del compositore, che non rinunciò tuttavia a mettere a frutto le proprie conquiste tecniche ed estetiche. Oltre alla disposizione spaziale dell'orchestra, concepita come cassa di risonanza, le figure musicali sono state plasmate come personaggi riconoscibili in virtù di una forte caratterizzazione timbrica. In merito alla scrittura dell'opera, Fedele parlò esplicitamente di un «teatro della memoria» (Fedele), inteso come 'luogo virtuale' in cui gli avvenimenti sonori si svolgono e s'intrecciano secondo principi di organizzazione formale esplicitamente drammaturgici:

il senso della direzionalità, del 'racconto', è fondamentale per accedere a un processo formale, e non si ha direzionalità senza ripetizione, senza ridondanza: il ritorno di elementi ben connotati in contesti via via diversi e mutevoli, la dialettica di profondità tra 'sfondo' e 'primo piano' e la gerarchia dei ruoli che determinano il rapporto tra le figure e i loro contesti sono aspetti funzionali a questa direzionalità¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Cfr, C. Proietti, *cit.*, p. 416.

¹⁹⁵ Il lavoro è una rielaborazione di *Donax*, pezzo per flauto solo composto da Fedele nel 1992, e già utilizzato nel 1995 come matrice per la realizzazione di *Profilo in eco*. In questa versione interviene una profonda rivisitazione attraverso l'elettronica, utilizzando gli strumenti messi a disposizione dall'Ircam di Parigi.

¹⁹⁶ *Scena* fu la prima commissione nella storia di un'istituzione prestigiosa come l'Orchestra Filarmonica della Scala. Riccardo Muti fu scelto come direttore dell'opera, eseguita in prima assoluta il 28 giugno 1998 al Teatro alla Scala di Milano.

¹⁹⁷ C. Fertonani, *Gli archetipi e la memoria. Una conversazione con Ivan Fedele*, note introduttive del libretto allegato al cd

L'organico impiegato è molto vasto, ma la disposizione è funzionale alla creazione di una precisa drammaturgia spaziale del suono: archi a raggiera intorno al podio del direttore; pianoforte e arpa accoppiati al centro; legni e ottoni disposti in due file parallele; alle loro spalle le percussioni, divise in quattro gruppi; dietro a tutti e più in alto, il quinto gruppo di percussioni composto da timpani, grancassa, boo-bams, dobaci, gong. È possibile all'ascolto riconoscere una tripartizione macroformale classica, allegro-adagio-allegro, che tuttavia non è sottolineata da vere cesure. In merito all'opera Fedele ha espresso alcuni concetti che possono essere utilmente trasferiti nell'interpretazione di molte sue composizioni:

In *Scena* seguo due convinzioni di base: che si possa e si debba comunicare senso attraverso la musica e questo senso possa essere organizzato formalmente, lasciando al contempo che il folletto dell'immaginazione giochi un ruolo fondamentale nell'imprevedibilità con cui le diverse parti si concatenano e si organizzano. E che tanto l'intuizione quanto il raziocinio, dunque l'inventività e la struttura, siano elementi imprescindibili. Rinunciare all'uno o all'altro significherebbe creare qualche cosa di freddo e staccato o di confuso e non delineato¹⁹⁸.

Il concetto di teatro della memoria continuò ad essere variamente sviluppato e articolato anche nella dimensione intima e cameristica del quartetto per archi. La ritroviamo, in particolare, nel terzo quartetto: *Tár*¹⁹⁹ (1999-2000).

Tár [...] rappresenta [...] la sintesi di un lungo percorso intrapreso all'inizio degli anni Novanta. Un percorso in cui l'attenzione al dato psico-acustico (percezione del suono e ricostruzione di una forma) e, di conseguenza, all'elemento formale nella sua direzionalità (percezione di un percorso, di una traiettoria compositiva che crei 'senso') costituiscono una tematica fondamentale del concetto più generale di "teatro della memoria" inteso come luogo in cui la forma 'prende forma'²⁰⁰.

L'attenzione alla spazializzazione del suono non coinvolge soltanto la scrittura strumentale, ma riguarda anche la produzione vocale di Fedele. Quasi contemporanea a *Tár* è infatti la scrittura di *Animus Anima* (2000), per due soprani, mezzosoprano, controtenore, tenore, baritono e basso su testi di Giuliano Corti. In questa composizione ad un nucleo centrale di tre voci maschili corrispondono due gruppi laterali di voci femminili. Si tratta di una vera e propria 'Odissea musicale': un viaggio che a partire da fonemi e consonanti giunge gradualmente alla nascita della parola dotata di senso²⁰¹. Le parole dell'opera, che ne costituiscono il testo e il pretesto, sono riconducibili alla filosofia di Jung, e il concetto di 'inconscio collettivo', che ne è alla base,

Ivan Fedele, *Scena, Ruab, Concerto per violoncello*, Giampaolo Pretto, Jean Guihen Queyras, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, dir. Pascal Rophé, Stradivarius 33650, 2003.

¹⁹⁸ Cfr. C. Proietti, *cit.*, p. 432.

¹⁹⁹ *Tár* in indoiraniano significa 'corda'.

²⁰⁰ I. Fedele, note introduttive al cd Ivan Fedele, *Quartetti 1-3, Viaggiatori della notte, Electra Glide*, Arditti String Quartet, Stradivarius 33702, 2005.

²⁰¹ Cfr. C. Proietti, *cit.*, pp. 441-442.

richiama modalità archetipiche di approccio alla conoscenza che appartengono all'uomo e alle sue modalità di formalizzazione del mondo²⁰². Animus e Anima «formano una coppia di opposti che dinamizza la realtà psichica consentendole di assumere un andamento dialogico, discorsivo, in divenire»²⁰³.

Di pochi anni posteriore è un lavoro per quattro gruppi orchestrali spazializzati: *Ali di Cantor* (2003), un omaggio al matematico che per primo formalizzò la teoria degli insiemi. La logica compositiva che soggiace al pezzo è basata su un confronto dialettico tra quattro gruppi strumentali differenti, che interagiscono nello spazio creando una vera e propria drammaturgia. Nelle note di presentazione del pezzo, scritte dallo stesso Fedele, possiamo ritrovare alcuni principi che attraversano l'intera produzione del compositore, dalle opere degli anni '90 fino ad oggi.

Innanzitutto si tratta di un pezzo per quattro gruppi strumentali disposti sulla scena secondo una geometria particolare: ai lati si trovano, uno di fronte all'altro, due ensemble identici i quali vengono utilizzati ora in relazione "battente" (ovvero di "doppio coro"), ora in congiunzione "stereofonica". Queste sono le ALI dell'ensemble, il vettore principale della composizione. Al centro, davanti, sono disposti sette archi e una tastiera elettronica; in fondo alla scena un gruppo di strumenti a fiato gravi, una percussione e due pianoforti (questi ultimi alle due estremità opposte) assicurano uno sfondo suggestivo di risonanza. La "drammatizzazione dello spazio" (definizione che mi è cara e che ho usato spesso per sintetizzare la mia poetica nei pezzi in cui la spazializzazione gioca un ruolo centrale), avviene secondo i principi elementari della "teoria degli insiemi" di cui il matematico Georg CANTOR è stato uno dei massimi teorici (principi di appartenenza, estraneità, condivisione, contiguità, intersezione, ecc.). Ma CANTOR (in tedesco con la "K") era anche l'appellativo di Johann Sebastian Bach! E qui arriviamo alla seconda tematica portante della composizione. Infatti in essa vengono usate largamente alcune tecniche contrappuntistiche tra le più note (soprattutto il canone, nelle sue molteplici varianti, e l'Hoquetus) per elaborare un materiale armonico di natura e origine eminentemente spettralista. La composizione è dedicata a Pierre Boulez al quale la mia generazione deve un insegnamento illuminante²⁰⁴.

La forte teatralità del lavoro, eseguito a Firenze dall'ensemble Intercontemporain diretto da Boulez, colpì a tal punto Giorgio Van Straten, allora sovrintendente della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, da spingerlo a commissionare a Fedele la scrittura di un'opera per la scena: *Antigone* (2007).

La spazializzazione e la conseguente drammatizzazione del suono nello spazio, cambia lentamente prospettiva negli anni, allontanandosi da una concezione temporale narrativa, all'interno della quale le figure vivono come personaggi di un racconto astratto, preferendo

²⁰² Cfr. Francesco Mazzotta, *Ivan Fedele, a Milano per necessità e per caso*, Intervista con Ivan Fedele, in «Il Corriere del Mezzogiorno», 19 dicembre, 2002.

²⁰³ I. Fedele, note di presentazione di *Animus Anima*.

²⁰⁴ I. Fedele, note di presentazione di *Ali di Cantor*, per gentile concessione dell'editore Suvini Zerboni.

invece lasciare al tempo il compito di svelare la natura intima degli agglomerati sonori che si presentano all'ascolto come 'sculture', che esistono a prescindere dalla dimensione temporale attraverso la quale svelano la loro natura. Questa nuova concezione ha trovato forse la sua forma più completa nell'opera *La Pierre et l'étang (...les temps...)*, per quartetto d'archi, percussioni, orchestra d'archi ed elettronica (2011), dove la spazializzazione gioca un ruolo metaforico essenziale. Il titolo dell'opera è una metafora poetica o formale, lontana da qualsiasi descrittivismo, che può alludere sia alla dimensione temporale della composizione (differente da quella psicologica dell'ascolto), sia allo stagno, e quindi all'elemento dell'acqua, ovvero la flessibilità, opposta alla pietra, la durata. Alla base del lavoro alcuni ricordi di giochi infantili: lanciare le pietre nell'acqua.

Da bambino mi divertivo spesso a lanciare pietre nell'acqua, ed è il ricordo di quel gioco che mi ha fatto prendere coscienza della ricchezza dinamica di questi due elementi. Nel mio pezzo l'immagine serve come metafora poetica o formale, ma non è illustrativa. Lo stagno è una superficie d'acqua assolutamente liscia, sulla quale, come su una tavoletta di cera, è possibile segnare ciò che si vuole. Non si tratta tuttavia di un'immagine naturalistica: non si sentiranno pietre che cadono, né piogge di sassolini²⁰⁵.

Per mezzo degli altoparlanti, tutti i gesti musicali rimbalzano nello spazio, seguendo direzioni determinate dalla gestualità dei solisti, creando un gioco stereofonico: l'orchestra d'archi avvolge il quartetto e le percussioni, che fanno da concertino. Il gioco dei cerchi concentrici disegnati dai sassolini gettati nello stagno è suggerito dalla spazializzazione, che viene drammatizzata attraverso un contrappunto di tipo spaziale. Per realizzarla sono stati utilizzati dispositivi di cattura del gesto di piccola taglia, accelerometri e giroscopi che forniscono informazioni sull'accelerazione (dell'archetto, per esempio), sulla rotazione e la velocità. È così possibile sfruttare questi tre parametri del gesto per fare musica, lavorando in tempo reale sul suono di uno strumento. La gestualità è quindi generatrice del suono, sia acustico che elettronico, proveniente dallo stesso strumento o da un altro. Particolarmente simbolica è la cadenza scritta per le percussioni, durante la quale il musicista esegue gesti nello spazio non legati alla partitura acustica. I movimenti servono, ancora una volta, per generare del suono veicolato esclusivamente attraverso l'elettronica, come se al percussionista fosse affidato un vero e proprio strumento virtuale.

Una concezione assai simile del suono si ritrova in *Mudra* (2013), per ensemble. Come titolo Fedele ha scelto un termine sanscrito al quale vengono attribuiti molteplici significati, correlati: 'sigillo', 'segno', 'simbolo' e 'gesto simbolico'. Si tratta di tre 'sculture sonore' che rivelano un carattere rituale, tanto nella loro natura intrinseca, quanto nell'aspetto percettivo. Nel lavoro si ritrovano procedimenti compositivi che privilegiano prassi formali più attinenti

²⁰⁵ I. Fedele, note di presentazione di *La Pierre et l'étang (...les temps...)*, per gentile concessione dell'editore Suvini Zerboni.

all'anamorfosi che alla metamorfosi, tecniche la cui sperimentazione da parte del compositore era iniziata già in opere precedenti come *Immagini da Escher*²⁰⁶, per ensemble.

3.3 Antecedenti di Antigone

Considerando la spiccata teatralità delle opere strumentali che affollano il ricco catalogo del compositore, sembra davvero sorprendente la mancanza di un'opera esplicitamente teatrale che preceda la scrittura di *Antigone*. In realtà tale assenza potrebbe proprio essere strettamente connessa ad una vaga impronta estetica donatoniana, in considerazione della quale la valenza drammaturgica sarebbe già intrinseca al materiale musicale, non necessitando quindi di manifestazione scenica.

In realtà, tra le prime opere del compositore figurava la 'cantata profana' *Oltre Narciso* (1982), su libretto dello stesso autore. Il testo, ispirato al mondo fantastico e simbolico di Borges, propone una lettura del mito che si allontana dal narcisismo dell'immagine per riflettere su un narcisismo del pensiero e delle sue iperboli. Musica e danza si intrecciano in un'unica grande azione metaforica all'interno della quale Narciso, il protagonista, è un uomo che crea col pensiero un Io onirico che vorrebbe imporre come reale. Il tentativo si rivela un'illusione vana e l'inconsistenza del pensiero è tradita da un'inaspettata rivelazione finale: Narciso stesso è una creatura irreali, sognata da un altro uomo, in una catena infinita di illusioni.

Dal catalogo del compositore è stata invece esclusa una seconda opera giovanile: *Ipermnestra* (1984), un dramma musicale in un atto che Fedele giudicò con tutta probabilità immaturo o non pienamente compiuto. È tuttavia interessante soffermarsi sulla scelta del mito di Ipermnestra, una delle cinquanta figlie del re Danao. Secondo il mito classico, le Danaidi avevano rifiutato il matrimonio con i propri cugini, decidendo di trovare asilo con il padre nella città di Argo. Raggiunte dai cugini, furono però costrette a sposarli. Quando Danao ordinò loro di uccidere ciascuna il proprio marito, tutte obbedirono ad eccezione di Ipermnestra, moglie di Linceo. In seguito le altre sorelle sposarono principi e uomini di Argo, originando la stirpe dei Danai, ma Linceo, per vendicare la morte dei fratelli le uccise tutte, risparmiando solo la propria sposa. Il tema toccato dal mito è straordinariamente vicino al conflitto interiore che lacera Antigone, divisa tra la legge del cuore e quella dello stato. Nell'interpretazione di Fedele il racconto mitologico della disubbidienza di Ipermnestra si mescola alla rappresentazione del mondo totalitario dipinta da George Orwell nel celebre romanzo *1984*, e la vicenda di Winston Smith viene riletta all'interno di un 'dramma in musica' come possibile esperienza del soggetto contemporaneo.

²⁰⁶ *Immagini da Escher*, insieme a *Arcipelago Möbius* e *Ali di Cantor*, appartiene ad un breve ciclo di opere ispirate a principi matematico-geometrico-figurativi. Nell'opera gli elementi sonori sono sottoposti ad una continua trasformazione, come immagini diverse della stessa realtà, un gioco di specchi in cui ogni oggetto assume forme nuove e diverse rappresentazioni spaziali.

Il fantasma del 1984 orwelliano è portato sulla scena lungo un percorso di forti contaminazioni, dove coesistono multimedialità, musica elettronica prodotta da computer, musica acustica e canto lirico. Mentre la frase "Il Grande Fratello ti sta guardando" scorre sul visore dove viene spiata la vita degli umani, "il grande canto" traccia le linee del dramma che tendono, attraverso la metafora del mito di Ipermnestra, alla soluzione della tragedia. L'opera si bilancia tra momenti coinvolgenti, sorretti dall'alternarsi tossico di passioni e freddezze, e momenti lirici di malinconica intimità che portano alla rinascita di un nuovo uomo dalle ceneri di una società aberrante. Questa resurrezione trova espressione musicale nell'ultima aria di Winston che, prendendo le mosse da fonemi appena accennati, sfocia in un articolato canto di liberazione²⁰⁷.

Nonostante l'assenza di opere teatrali nella produzione precedente ad *Antigone*, Fedele ha sempre mostrato un vivo interesse per l'opera musicale contemporanea, prestando attenzione in particolare alle opere di quei compositori che, staccandosi dai meccanismi di disgregazione formale della scuola di Darmstadt, erano stati capaci di inventare un linguaggio 'nuovo' ma che riconoscesse l'importanza di una gerarchia e di un'organizzazione del materiale comprensibile nel tempo, capace di trasmettere emozioni. Tra le opere che possono essere prese ad esempio di questa 'rivoluzione' Fedele ama ricordare *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Lachenmann, o *Trois Soeurs* di Peter Eötvös (un'opera in cui tre controtenori svolgono i ruoli delle tre sorelle di Checov)²⁰⁸.

3.3.1 La presenza del mito nelle opere non teatrali

La collaborazione tra Fedele e Giuliano Corti (studioso di filosofia, novellista e autore di numerosi testi teatrali) era iniziata ancora prima degli anni '90. Prima di *Antigone* Fedele e Corti firmarono sei lavori, molti dei quali di argomento mitologico.

Il primo fu *Pentàlogon*²⁰⁹ (1987): una 'radiocronaca in musica', per annunciatrice, speaker, soprano, 2 violini, viola, violoncello e dispositivo elettronico. Si tratta di un'opera esplicitamente concepita per il mezzo radiofonico e che traeva ispirazione dal noto paradosso di Zenone riferito ad Achille e alla tartaruga, trasformato in una sorta di gara tra senso comune e pensiero filosofico. Le tartarughe si moltiplicarono divenendo cinque per poter rappresentare cinque differenti pensieri logici alla base del pensiero di Anassimandro (il principio fisico), Pitagora (il numero), Eraclito (il concetto), Xenofane (l'indeterminato) e Anassagora (il principio mentale), ovvero di quei filosofi che avevano affrontato il paradosso di Achille e la tartaruga. L'immaginaria sfida fu ambientata all'interno di uno stadio, il Pentàlogon, con tanto di tifo organizzato e di radiocronista. Ciascun procedimento compositivo fu astrattamente tradotto in uno dei cinque movimenti che

²⁰⁷ C. Proietti, *cit.*, pp. 395-396.

²⁰⁸ Cfr. Stephen Hastings, *L'Antigone di Ivan Fedele*, intervista apparsa in «Musica», 185 aprile 2007.

²⁰⁹ Da quest'opera fu estrapolata nello stesso anno anche una versione per quartetto d'archi, *Pentàlogon quartet*, successivamente ampliata in una versione per quintetto d'archi, *Pentàlogon quintet* (2009).

compongono questa curiosa suite: Fanax (*Metallico*) o dell'Apeiron (la separazione e la riunione dei contrari); Pus (*E-statico*) o del Numero (la formula esoterica); Fert (*Scorrevole*) o del Lògos (il movimento nell'immutabilità); Fans (*Luminoso*) o dell'Uno (la luminosità infinita); Gramah (*Elettrico*) o dell'Intelletto (l'ordine che attraversa il caos).

È dell'anno successivo la prima versione di *Maja*, originariamente concepita come *bozzetto per un finale d'opera*. La prima idea del lavoro, ripreso nel 1999 per un progetto completamente diverso, era stata la scrittura di un'opera basata su un testo estrapolato da *Also sprach Zarathustra*. Un esito felice ebbe invece *Orfeo al cinema Orfeo*, un racconto in musica per due voci recitanti e tastiere midi (1994). L'opera era stata commissionata dalla Rai per un progetto radiofonico, il ciclo *Radiofilm*, pensato per promuovere la collaborazione tra compositori e scrittori italiani. Il mito di Orfeo fu interpretato da Fedele e Corti come metafora dell'eterna ricerca. Nella composizione ritroviamo un narratore, un'attrice (Euridice), cui si affianca la musica stessa, astrattamente metafora di Orfeo. Il timbro strumentale scelto dal compositore per caratterizzare la complessità del personaggio di Orfeo fu quello molteplice degli strumenti a percussione, richiamo ancestrale ai primordi. Non si trattava tuttavia di strumenti acustici, poiché per imitare la finzione cinematografica il suono degli strumenti a percussione fu realizzato elettronicamente. Gli strumenti coinvolti furono diversi, per sottolineare attraverso le metamorfosi timbriche un'evoluzione della vicenda. Il timbro delle pelli predomina nella parte dell'orientamento, a quello dei legni e dei gusci è affidato il canto di Orfeo nella fase di riconoscimento, e infine i metalli risonanti evidenziano il compimento della vicenda e l'interazione con l'oggetto svelato.

Pochi anni dopo Fedele scrisse un altro lavoro per la radio: *Barbara Mitica*, ovvero *venti quadri radiofonici sui miti di coppia* per musica elettronica e voci recitanti (1996). Nei 20 quadri radiofonici, ciascuno di una durata compresa fra i 5 e i 6 minuti, i suoni elettronici, fissati su nastro digitale, erano stati associati alla narrazione di brevi testi che raccontavano le vicende di venti celebri coppie della mitologia classica: Dafne e Apollo, Psiche ed Eros, Persefone e Ade, Bauci e Filemone, Eco e Narciso, Diana e Atteone, Andromeda e Perseo, Euridice e Orfeo, Medea e Giasone, Fedra e Ippolito, Siringa e Pan, Armonia e Cadmo, Arianna e Teseo, Circe e Ulisse, Didone ed Enea, Arianna e Dioniso, Sisifo e Tanato, Deianira ed Ercole, Leda e Cigno, Elena e Paride. Nonostante si tratti di un'opera elettronica è evidente la volontà del compositore di ricreare timbri acustici, tra tutti in particolare il timbro del flauto. La struttura frammentata trova superamento ancora una volta nella capacità di sintesi del compositore, risultando, pur nella grande varietà, unitaria.

Coram, per soli, coro e orchestra

Di soli due anni posteriore è *Coram* (1996), un requiem laico per soli, coro e orchestra, costituito da frammenti apocrifi appartenenti ad «un mondo arcaico e pieno di risonanze» dove «si

intrecciano ai rami della lingua messa in musica sotto il cielo, dei messaggi armoniosi che indicano la direzione al dopo, all'origine e all'altrove»²¹⁰. L'opera confluirà nel lavoro *Coram Requiem*, insieme a *Richiamo*, in uno straordinario incrocio di direzionalità opposte. I movimenti vocali e strumentali di *Coram* si alternano a sezioni di *Richiamo*, cinque in tutto, che ne vanno a costituire una sorta di luogo di risonanza, collocandosi come cornice e come elementi di transizione. La struttura del nuovo lavoro è quindi la seguente: Preludio, Coro, Aria, Primo interludio, Soli e coro, Coro, Secondo interludio, Aria, Terzo interludio, Soli, Coro, Postludio. Il Preludio, gli Interludi e il Postludio provengono da *Richiamo*, mentre le restanti parti da *Coram*. Le sezioni tratte da *Richiamo* svolgono funzione di anticipazione, collegamento, commento o rievocazione delle parti cantate secondo una modalità analoga a quella svolta dall'elettronica nei confronti della parte strumentale. Interessante risulta la collocazione dei musicisti dell'ensemble, disposti attorno all'orchestra, quasi come una 'cornice.

Maja

A undici anni di distanza dalla prima *Maja* (1988), 'bozzetto per un finale d'opera' per soprano, pianoforte, voce recitante e *live electronics*, l'opera del 1999 è un secondo confronto con i versi di Giuliano Corti dedicati alla mitologica ninfa che, amata da Zeus, generò Hermes e il cui nome rimase nella lingua greca come appellativo di madri, nutrici, donne anziane e benevole. Nelle intenzioni originarie, la prima versione era stata considerata preparatoria alla stesura di un'opera su libretto di Corti tratto da *Also sprach Zarathustra*. Molto interessante, in questa prima versione, è l'interesse mostrato da Fedele per le possibilità offerte dall'elettronica, in merito alle quali scrive:

La capacità di generare architetture sonore nell'impossibilità di isolare i singoli elementi per spiegarli separatamente dal tutto è ciò che rende la musica sostanzialmente diversa dalle altre rappresentazioni umane. Uno dei motivi più importanti per cui ho usato il mezzo elettronico è stata proprio la volontà di uscire dal mondo aprioristico degli strumenti tradizionali, per raggiungere una nuova relazione fra materiale e forma, convinto che nuove forme richiedano nuovi materiali. La trasformazione *live* di un suono concreto può essere soddisfacente anche con i cosiddetti "piccoli sistemi"²¹¹.

Il progetto realizzato a undici anni di distanza si rivelò completamente diverso, a cominciare dall'organico utilizzato: soprano, flauto, clarinetto in si bem. (anche clarinetto basso in si bem.), percussioni (vibrafono, gong grave), pianoforte, violino, violoncello. La tensione contenuta nel testo di Corti si riflette nelle scelte musicali, in particolare nel trattamento della voce di soprano,

²¹⁰ C. Proietti, *cit.*, p. 421.

²¹¹ *Ivi*, p.435.

«che spazia, senza fratture o separazioni evidenti, dal parlato al declamato, dal balbettio al canto espressivo, da sinuosi effetti di glissando a misteriose risonanze diaframmatiche a infinitesimali accentuazioni fonetiche dei suoni consonantici»²¹².

Animus Anima

L'opera, iniziata nel 1999 e portata a compimento nel 2000, fu una commissione dei Neue Vocalsolisten Stuttgart. Il tema scelto sembra riportarci alle coppie mitologiche protagoniste di *Barbara Mitica*, ed è anzi la dualità archetipica, il binomio arcano che abita le profondità del nostro inconscio: lo scontro tra *Animus* e *Anima*. Si tratta di due principi oggetto di numerose letture psicanalitiche, una coppia di opposti che dinamizza la realtà psichica attraverso un dialogo in continuo divenire. Corti ha scelto di affidare alla parola l'evocazione dell'*Anima*, lasciando alla musica il compito di far risuonare l'*Animus*. Sono state individuate quattro figure, 'origine', 'eros', 'angelo' e 'voce', intesi come luoghi dai quali attingere i significati necessari al canto. Singolare è la totale assenza di sintassi nella costruzione del testo, che utilizza solo parole, accostate grazie a procedimenti paratattici che consentono al compositore totale libertà negli accostamenti dei termini. Vi è però una sorta di matrice di senso che descrive una progressione negli accostamenti: «ognuna di queste parti ha con le altre un rapporto di tipo genealogico; l'origine ha bisogno di eros per continuare e il cammino dell'amore trova nell'annuncio dell'angelo un nuovo alimento, nuova aria per alimentare il canto della voce»²¹³.

²¹² *Ibidem*

²¹³ Giuliano Corti, note di presentazione a *Animus Anima*, per gentile concessione dell'editore Suvini Zerboni. La versione del testo in inglese è riportata nel volume *Ali di Cantor*.

3.4 Mito e drammaturgia sonora in *Antigone*

3.4.1 Ragioni e occasioni di un'opera

L'occasione per dare forma al mito di Antigone arrivò nel 2004, quando Giorgio Van Straten²¹⁴, allora sovrintendente della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, dopo aver ascoltato a Firenze *Ali di Cantor* eseguito dall'Ensemble Intercontemporain diretto da Pierre Boulez, commissionò a Fedele la scrittura di un'opera per la scena. Van Straten era rimasto molto colpito dalla teatralità fortemente connaturata alla scrittura di Fedele, dichiarando a proposito di *Ali di Cantor*:

L'esecuzione, dati gli interpreti e la qualità del pezzo, fu ovviamente memorabile, ma soprattutto a me servì per capire, o almeno per ipotizzare, che quella nomea di Fedele come autore di musica quasi esclusivamente strumentale era frutto del caso, forse di un'attesa e di una preparazione, ma non di una vocazione. Quel gusto forte per la ricerca timbrica, il rimando fra gruppi diversi d'orchestra che dialogavano fra loro dentro una costruzione anche fisica, spaziale, del fare musica, mi sembrarono in quel momento i segni inequivocabili che per Ivan era più che maturo il tempo di arrivare al teatro musicale²¹⁵.

Già da qualche anno Fedele stava pensando di scrivere un lavoro dedicato alla scena, riflettendo su due possibili ipotesi: un soggetto mitologico (in parte già sperimentato con la collaborazione di Corti in alcuni lavori precedenti) o un soggetto della letteratura contemporanea tratto in particolare dai lavori dello scrittore portoghese Almeida Faria. Tuttavia, poiché il 70° Maggio sarebbe stato dedicato a 'Mito e Contemporaneità' la scelta cadde su Antigone²¹⁶. L'impiego del soggetto mitologico si configurò da subito per Fedele e Corti (librettista dell'opera) come accoglimento di una struttura narrativa di immediata comprensibilità. La chiarezza degli intenti e dell'impianto drammaturgico fu considerata premessa indispensabile per un teatro musicale che dovesse esprimere in maniera convincente quel 'non detto' che per il compositore è intrinseco ai differenti caratteri dei personaggi e alle relazioni che si instaurano tra di loro. Ogni singolo personaggio appare 'sculpto' musicalmente, mostrando all'ascolto l'evidenza dei tratti a lui solo peculiari. La musica fu pertanto pensata e scritta in funzione fortemente drammaturgica, coniugando intimamente il linguaggio musicale a quello testuale. Ci vollero ben sei stesure

²¹⁴ Giorgio van Straten aveva iniziato a seguire con attenzione il lavoro di Fedele fin dagli anni in cui era stato presidente dell'Orchestra della Toscana, ammirandone la qualità compositiva, la serietà e il tempo lungo dedicato ad ogni nuovo progetto. La sintonia intellettuale, stando alle dichiarazioni del sovrintendente, si era tradotta in simpatia umana immediata.

²¹⁵ Giorgio Van Straten, *The magical formula of talent*, in *Ali di Cantor* (trad. it. dell'autore), cit., pp. 227-229.

²¹⁶ Il mito di Antigone ha conosciuto anche nel Novecento una certa fortuna come materia di adattamenti e rielaborazioni teatrali; basti pensare alle riscritture di Walter Hasenclever (1917), Jean Cocteau (1922), Jean Anouilh (1944), Bertolt Brecht (1948). Nell'ambito dell'opera, dopo una folta tradizione settecentesca che conosce forse il suo momento più alto con l'*Antigona* (1772) di Marco Coltellini e Tommaso Traetta, il soggetto viene ripreso e aggiornato nell'*Antigone* (1927) di Jean Cocteau e Arthur Honegger e quindi nell'*Antigona* (1949) di Carl Orff, basata, come il dramma di Brecht, sulla versione di Hölderlin della tragedia di Sofocle.

preliminari del libretto prima di arrivare alla versione definitiva, la settima, che propone un testo asciutto ed essenziale, capace di rileggere l'originale sofocleo con efficacia, ponendosi al servizio della musica e del canto.

L'opera fu presentata in prima esecuzione al Teatro Comunale di Firenze il 24 aprile 2007, sotto la direzione di Michel Tabachnik e la regia di Mario Martone. *Antigone* fu poi insignita, nel maggio 2008, del XXVII premio della critica musicale italiana Franco Abbiati. Motivando il premio i critici sottolinearono l'immediata efficacia teatrale dell'opera, che aveva affrontato il testo di Sofocle con un linguaggio «nitido e controllato», supportato da un'orchestrazione capace di ricreare atmosfere arcaiche e contemporanee al tempo stesso.

3.4.2 Antigone archetipo della *pietas*

La riproposizione del mito di Antigone si traduce per Fedele e Corti nel mantenimento della struttura drammaturgica del testo greco, del quale sono stati rispettati i contenuti e la scansione temporale. Il testo del libretto è nato da una progressiva riduzione e semplificazione del testo originale di Sofocle, liberato da enfasi non adatte alle modalità espressive del canto e spogliato delle digressioni mitologiche (ritenute fuorvianti e difficilmente atualizzabili) a favore di un linguaggio moderno nel quale potessero riaffiorare i significati antichi²¹⁷.

Quello che maggiormente preoccupava il compositore era ovviamente riuscire ad ottenere un testo che non ostacolasse la musica con ridondanze o fioriture eccessivamente lunghe, ma che permettesse anche di essere un punto di partenza per indagare le ragioni latenti del mito attraverso l'esplorazione del carattere dei personaggi e l'intreccio delle vicende.

Ciò che mi interessava, e che mi pare di aver ottenuto, è un libretto che non avesse solo uno scopo letterario ma neanche si offrisse come mero 'pre-testo'. Per quanto riguarda la stesura dell'opera mi sono chiesto da quale prospettiva fosse meglio, per me, osservare e vivere l'azione. E non ho avuto dubbi: mi sono sempre immaginato sulla scena tra i personaggi. Vederli muovere, osservarli al fine di comprendere meglio quanto e come le loro azioni potessero essere funzionali e necessarie al dramma. Il mito è una rappresentazione che si propone come modello di esperienza condiviso, qualcosa che ci riguarda da vicino in qualsiasi momento della nostra

²¹⁷Una vera e propria dichiarazione d'intenti si ritrova nelle parole di Giuliano Corti che fanno da premessa al libretto in partitura: «Ritornare all'archetipo significa ritornare all'antico, alla semplicità dell'antico. Alle parole misurate e in un certo senso ripulite dalla retorica classicista e postmoderna. Per questo il *ductus* drammaturgico è stato rigorosamente rispettato e ci siamo concentrati (autore della musica e librettista) sulla resa musicale delle parole e dei concetti, sottraendo, cancellando semplificando, ripulendo più e più volte il testo da tutto ciò che pur essendo funzionale alla prosa è d'imbarazzo per il canto. Perché quando canta la parola rivela la propria vocazione musicale, dà voce alle proprie qualità non solo fonetiche, ma anche espressive. La misura di questa parola innamorata del proprio suono è stata definita attraverso successive stesure e affinamenti. Come se un setaccio semantico avesse vagliato, più e più volte, il testo di Sofocle, per estrarne un senso tonificante: per il compositore e dunque per la tragedia in musica».

vicenda umana. Non potevo esimermi dall'accogliere in pieno l'istanza narrativa²¹⁸.

Mantenere intatta la narratività non vuol dire però raccontare un intreccio di vicende: anche nella tragedia classica l'intreccio ha scarsa importanza, poiché la vicenda rappresentata, che attinge al patrimonio dei miti universalmente conosciuti, è nota agli spettatori²¹⁹. L'interesse dello spettatore, già all'epoca delle rappresentazioni tragiche nelle Grandi Dionisie, non era rivolto tanto alla storia, quanto piuttosto al significato che essa aveva assunto per il singolo tragediografo. Già in epoca classica il mito diventa occasione per affrontare e dibattere un problema vivo nella coscienza contemporanea oppure per meditare sugli interrogativi che da sempre l'uomo si pone in merito al senso stesso dell'esistenza. Per queste ragioni nell'antica Grecia assistere agli spettacoli tragici, che erano organizzati e finanziati dallo stato, significava partecipare ad un rito che faceva parte dei doveri del cittadino, il quale veniva coinvolto in un'azione profondamente educativa e morale capace di produrre una vera e propria *catarsi*²²⁰.

Rispetto al testo classico originale gli interventi dei singoli personaggi sono stati scarnificati e ridotti all'essenza per mezzo di frasi nominali. Così Antigone apre l'opera con espressioni sostantivali cariche di estrema forza espressiva: «Ismene, sorella mia, | quanto dolore | nella nostra casa. | Vergogna, lutti, infamia | ed ora quell'editto, | l'editto di Creonte». Un simile procedimento è riscontrabile nella costruzione dei frammenti testuali assegnati al coro, che commenta azioni e sentimenti, utilizzando pochissimi verbi. Nell'*Episodio III*, ad esempio, il coro dei Tebani sottolinea l'aspro scontro verbale tra Creonte e il figlio Emone, ripetendo le parole pronunciate ora dall'uno, ora dall'altro: «la legge | iniqua, | ingiusta legge! | [...] Nulla... | [...] Antigone regina. | [...] La pietà... | [...] ...e la giustizia | [...] Apri il cuore! | [...] Antigone non morirà da sola. | La morte sposa. | Non morirà da sola». La costruzione prevalentemente nominale dei frammenti rafforza l'ambiguità ricercata con intenzione nel libretto, in particolare nel verso «La morte sposa», che prelude al tragico epilogo: le nozze annunciate di Emone ed Antigone si tramuteranno in una morte comune. Il binomio nozze/morte tornerà nell'*Episodio IV*, là dove Antigone «viva tra i morti» si avvia al suo triste destino cantando: «Senza nozze e senza canti | sarò sposa d'Acheronte».

Il dramma di Sofocle, recuperato attraverso un ritorno autentico alla fonte dell'archetipo, può ancora scuotere le coscienze moderne secondo il giudizio degli autori, «perché il suo cuore ci racconta una storia di affetti e precetti che, dopo essersi contratta nella sistole spietata dell'editto

²¹⁸ I. Fedele, *La dualità di Antigone*, intervista a cura di Franco Manfriani, in *Antigone*, Firenze, 70° Maggio Musicale Fiorentino, Pendragon, 2002, p. 42.

²¹⁹ Cfr. Di Benedetto Vincenzo - Medda Enrico, *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 2002.

²²⁰ Cfr. Aristotele, *Poetica*. Definendo la tragedia come «mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni» (*Poetica*, 6, 1449 b 25-30), Aristotele identifica per la prima volta, sia pure in una formulazione ancora assai compenetrata di fisiologismo, quel concetto dell'arte come liberazione dalla passione, che è poi rimasto un tema fondamentale nella storia dell'estetica. In tale ambito, un particolare sviluppo del concetto di c. si manifestò successivamente nelle trattazioni di Goethe e di Lessing.

di Creonte, si distende nella diastole della *pietas* d'Antigone che si interroga»²²¹. La *pietas* di Antigone è qui intesa «come sinonimo di purezza di cuore, come rispetto della vita e della morte, come misericordia»²²². Il conflitto che anima testo e musica è quello eterno fra cultura e natura, ovvero fra le leggi del cuore, *naturalia*, rappresentate da Antigone, e le leggi scritte, orgogliosamente rivendicate da Creonte, soggette al dominio del tempo²²³. Nel primo dialogo tra i due (II episodio) è racchiusa l'essenza stessa della tragedia: Creonte e Antigone dichiarano ciascuno di rispettare le leggi: Antigone quelle 'non scritte', che esprimono principi etici imprescindibili, Creonte quelle 'scritte', dettate dal poter politico. Nessuno dei due ha torto. Creonte ha un forte senso dello stato: tutti i cittadini devono essere uguali davanti alla legge, anche sua nipote, anche la fidanzata di suo figlio. Antigone, d'altra parte, ritiene di non dover rispettare una regola della quale non riconosce un fondamento etico. La tragedia vede soccombere entrambi: condannata a morte Antigone si suicida, ma, allo stesso tempo, anche Creonte è un uomo distrutto. Emone, suo figlio, si uccide sul cadavere di Antigone e, alla notizia della sua morte, si uccide anche Euridice, moglie del tiranno.

Non è possibile una conciliazione tra le due differenti posizioni etiche, che si mostrano sorde l'una all'altra, scambiandosi reciprocamente accuse di follia. Così Creonte aggredisce Antigone nell'*Episodio II*: «Come hai osato? | Tu, folle, non tieni alla vita? | L'orgoglio ti ha accecata?», e in risposta Antigone: «Tu mi accusi di follia? | Sei tu il folle. | Il tuo potere è orgoglio, | non la mia devozione». Lo scontro tra queste due posizioni fortemente antitetico è al centro del dramma, e intorno ad esso gravitano gli altri personaggi: Ismene (sorella di Antigone, sottomessa alle legge della *polis*), Emone (figlio di Creonte, ma promesso sposo della protagonista, che accompagnerà in una tragica morte comune), l'indovino Tiresia (che cerca di ammonire Creonte, presagendo al tiranno un destino di morte), una Guardia (cui tocca il compito di eseguire gli ordini di Creonte) un Coro maschile di Tebani e un Coro femminile di Tebane, disposto in sala come espansione e amplificazione di Antigone.

Va detto che dobbiamo a Sofocle l'invenzione dell'opposizione tra Antigone e Ismene e tra Antigone e Creonte. Prima del poeta tragico, infatti, il mito eroico non è in sé tragico: è il poeta che lo rende tale. La tragedia contrappone fortemente una *dike* a un'altra, così che possiamo assistere ad un continuo spostamento del diritto, vedendolo trasformarsi nel suo contrario, «come nei dialoghi tra Antigone e Creonte, tra Creonte e Emone, come nell'*Edipo re* in cui l'eroe è al tempo stesso l'inquirente che agisce per incarico della città e l'oggetto stesso dell'inchiesta»²²⁴.

²²¹ Giuliano Corti, *The word in love with music*, in *Ali di Cantor*, trad. it. dell'autore, cit., p. 221.

²²² *Ibidem*

²²³ Per quanto riguarda il soggetto l'archetipo è la vicenda di Antigone, che compie il suo destino per aver anteposto le leggi divine a quelle umane (come rilevava già Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*, dove il mito di Antigone è tradotto nell'antinomia famiglia-stato).

²²⁴ Pierre Vidal-Naquet, *Edipo ad Atene*, in J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2001, p. 140.

È facile osservare come il personaggio di Antigone abbia oscurato il personaggio di Creonte, nonostante quest'ultimo sia presente in tutte le scene (ad eccezione del *Prologo*) mentre Antigone compaia solo in tre (*Prologo*, *Episodio II*, *Episodio IV*). Più volte è stato sottolineato come proprio l'onnipresenza di Creonte sembri dimostrare il potere performativo dell'assenza di Antigone²²⁵. Sebbene il personaggio di Antigone abbia dominato a lungo la tragedia, cancellando la figura di Creonte, è nella relazione fra i due personaggi che si esplicita il senso del tragico. Creonte non è solo antagonista ma a tutti gli effetti è co-protagonista, è «padre che spinge il figlio al suicidio, zio che condanna a morte la promessa sposa di suo figlio, marito che induce la moglie a togliersi la vita, sovrano che causa lutti alla sua gente, uomo che non rispetta le leggi di natura»²²⁶. L'apice del dramma si raggiunge nell'*Esodo*, là dove nel tiranno si compie definitivamente la frattura tra sovrano e suddito. Ormai rimasto solo, ancora attaccato al potere, Creonte parla di sé in terza persona e rivolgendosi alle guardie ordina: «portate via quel folle».

L'opera declina le cinque coppie oppositive che esprimono le costanti principali dei conflitti radicati nella condizione umana: Uomo-Donna, Vecchiaia-Gioventù, Individuo-Comunità, Vita-Morte, Umano-Divino²²⁷. Gli elementi delle coppie trovano una propria definizione solo nel riconoscimento del proprio contrario, nello scontro con esso, attraverso la scoperta dell'altro.

Ma la parola «scontro», naturalmente, è un termine monistico e, di conseguenza, inadeguato. Altrettanto decisive sono quelle categorie di percezione reciproca, di corpo a corpo con l'«altro», che si possono definire come erotiche, filiali, sociali, rituali e metafisiche. Uomini e donne, vecchi e giovani, individuo e *communitas*, vivi e defunti, mortali e divinità si incontrano e si mescolano nelle contiguità dell'amore, della parentela, della comunità, della comunione di gruppo, del ricordo sollecito e del culto. Il sesso, la struttura ad alveare delle generazioni e delle parentele, l'unità sociale, la presenza dei morti nel contesto dei vivi, le pratiche religiose sono i modi in cui si realizzano le dualità ontologiche fondamentali. Nella loro essenza, le costanti del conflitto e quelle dell'intimità positiva sono le stesse. Quando uomo e donna si incontrano, la loro vicinanza è anche opposizione. Vecchi e giovani cercano gli uni negli altri il dolore del ricordo e l'equivalente consolazione del futuro. L'individualismo anarchico cerca di interagire con gli obblighi imposti dalla legge e dalla coesione collettiva all'interno del corpo politico. I morti risiedono nei vivi di cui, a loro volta, attendono la visita. Il duello tra uomini e divinità è il più aggressivamente amoroso che si conosca. Nella fisica dell'essere umano, la fissione è anche fusione²²⁸.

²²⁵ cfr. Philippe Brunet, *Une tragédie dionysiaque*, in Sofocle, *Antigone*, Éditions du Relief, Paris, 2009. Brunet definisce il personaggio di Antigone come «una protagonista in assenza».

²²⁶ Corti, *cit.*

²²⁷ Cfr. George Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990. «Un umanesimo visitato dalla trascendenza» è la definizione che Steiner diede della *pietas* sofoclea.

²²⁸ *Ivi*, pp. 260-261.

3.4.3 Organico, struttura, caratterizzazione vocale dei personaggi

Per *Antigone* Fedele utilizza un'orchestra sinfonica di ampie dimensioni²²⁹, all'interno della quale si distingue la presenza di un gruppo di strumenti 'percussivi' intonati (cymbalom, vibrafono, arpa e pianoforte), che fin dall'inizio dell'opera, insieme a tre oboi, eseguono figure che evocano un'atmosfera arcaica e contemporanea al tempo stesso, in seguito riprese nelle figurazioni vocali di Antigone.

Es. 14: *Antigone*, «Prologo», bb. 1-4 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

The image shows a musical score for percussion instruments in the Prologue of Antigone, measures 1-4. The instruments listed are Glockenspiel, Vibrafono, Xilofono, Marimba (anche Campane tubolari), Arpa, Cymbalom, and Pianoforte. The score is written in a single system with seven staves, each containing rhythmic notation for the respective instrument.

Es. 15: *Antigone*, «Prologo», bb. 29-32 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

The image shows a musical score for Antigone's vocal line in the Prologue, measures 29-32. The score is written in a single system with two staves. The first staff is the vocal line, and the second staff is the piano accompaniment. The lyrics are: I - sme... ..c... ..c - ne I - sme ne, so - re... ..c... ..c - - - - lla, a - ni - ma mi - a - so - re - lla quan - - to do - lo - - re ne -

A questi strumenti è spesso attribuito un ruolo di interpunzione, come a voler sottolineare il fraseggio dei cantanti. Altri strumenti a percussione invece, come i gong gravi, i timpani, le campane a lastra e lo stesso cymbalom, sono metafora del battito cardiaco, accelerando o decelerando a seconda della drammaticità della scena. Particolarmente intensa è in apertura dell'*Esodo*, la ripetizione di un rintocco realizzato mescolando all'unisono il timbro grave del cymbalom con quello del timpano, come a suggerire un rituale funebre, che anticipa il frammento «Nulla sta fermo sulla terra, | risorge l'infelice, | chi è felice cade. | Invidiato da re, ora è un

²²⁹ L'organico completo è il seguente: Ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese in Fa, 2 clarinetti in Si bem., clarinetto basso in Si bem., clarinetto contrabbasso in Si bem., 2 fagotti, controfagotto, 4 corni in Fa, 4 trombe in Do, 3 tromboni, tuba, timpani, percussioni (4 esecutori) [bongos, congas, temple blocks, wood blocks, tom tom, tam tam, 3 gongs cinesi intonati, 3 gong cinesi non intonati, gong grave, gran cassa, glockenspiel, vibrafono, marimba], arpa, cymbalom, pianoforte, synthetizer, violini I, violini II, viole, violoncelli, contrabbassi. Prima di *Antigone* poche volte il compositore ebbe modo di confrontarsi con un organico di simili proporzioni. La produzione orchestrale di Fedele diventa significativa a partire dalla scrittura di *Epos* (1989) continuando in opere come *Concerto* (1990) per viola e orchestra, *Coram Requiem* (1996) per soli, coro e orchestra, *Scena* (1997-1998), *De li duo soli et infiniti universi* (2001) per due pianoforti e tre gruppi orchestrali, *Ruab* (2002) per flauto e orchestra, *Arco di vento* (2002-2004) per clarinetto e orchestra.

morto che respira», affidato al coro maschile e femminile.

Es.16: *Antigone*, «Esodo», batt. 1-9 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

The musical score for the 'Esodo' of *Antigone* (measures 1-9) features a complex orchestration. The percussion section includes Timpani (marked *Lv.* and *pp*), Campane tubolari (2 set), 3 Gongs (intonati), 3 Gongs (non intonati), Tam tam, and Gran Cassa. The keyboard section includes Vibrafono, Marimba, Arpa, and Cymbalon (marked *pp*). The string section includes Truppa (Tp.), Vibrafono (Vibr.), Marimba (Mar.), Arpa, Cymbalon (Cymb.), and Pianoforte (Pf.). The Arpa part includes the lyrics 'ro? mi? ta? sol ta?! si do'. The Pf. part includes performance instructions: 'sollevare solo 1/2 pedale (per avere una risonanza meno "corporea")' and '1/2'.

In generale si può affermare che la scrittura orchestrale è strettamente legata agli interventi vocali, amplificando e moltiplicando le articolazioni del canto.

A livello macroformale, la struttura dell'opera resta identica a quella della tragedia classica. Vi ritroviamo un *Prologo*, la *Parodo* (ossia il coro introduttivo), cinque *Episodi*, alternati ad altrettanti *Stasimi* (canti corali) e l'*Esodo* conclusivo. La vicenda si articola nell'arco di una sola giornata e la divisione del giorno è articolata in ore canoniche: ora prima l'alba, ora sesta mezzodi,

ora dodicesima il tramonto. Le ore della notte non si contano, tranne la mezzanotte, momento in cui si svolge l'incontro tra Creonte e Tiresia (Episodio V).

Ne risulta il seguente sommario:

Scena	Personaggi	Ora
Prologo	Antigone e Ismene	notte
Parodo		
Episodio I	Creonte e Guardia	seconda
Stasimo I		
Episodio II	Creonte, Guardia, Antigone	sesta
Stasimo II		
Episodio III	Creonte e Emone	decima
Stasimo III		
Episodio IV	Antigone, Creonte, Coro	dodicesima
Stasimo IV		
Episodio V	Tiresia, Creonte, Coro	mezzanotte
Stasimo V		
Esodo	Coro, Creonte, Guardia	prima

Ma il legame con la forma classica non si riduce a semplice accettazione di uno schema preesistente. La tragedia diventa, anche formalmente, un luogo da reinventare e reinterpretare, affinché i significati acquistino maggiore forza. Rispetto alla tradizione classica è stata attuata dal compositore un'inversione, per la quale le parti cantate del dramma sofocleo sono recitate nell'opera e viceversa. *Parodo* e *Stasimi* sono affidati a voci recitanti maschili e femminili di tutte le età, preregistrate e trattate con tecniche elettroniche di sonorizzazione e spazializzazione. Proprio la recitazione sottrae alla dimensione del tempo drammaturgico dell'azione i temi portanti enunciati nelle sezioni recitate, congelandoli e proiettandoli in un tempo sospeso e archetipico, reso ancor più straniante dall'impiego del *live electronics*, realizzato insieme a Thierry Coduys.

Come nel testo classico, mentre la *Parodo* accenna all'antefatto della tragedia (ovvero lo scontro mortale appena avvenuto tra Eteocle e Polinice), nei cinque stasimi si concentrano le riflessioni sui temi eterni:

- I Stasimo: la voce di un bambino, di un vecchio e un coro di voci femminili si interrogano sulla natura dell'uomo, definendolo un «essere terribile e mirabile» che ha soggiogato con l'astuzia la natura, trovando rimedio a tutto fuor che alla morte, un essere 'ambiguo' capace di compiere il bene e il male;

- II Stasimo: la voce di un uomo e di una donna rievocano in soli tre versi il nucleo della vicenda della tragedia: «Sull'ultima radice di Edipo, | brillava una luce di speranza. | Una manciata di polvere l'ha spenta»²³⁰. La tragedia di Antigone è «figlia dell'orgoglio che fa sembrare il male un bene»²³¹.

- III Stasimo: voci femminili e maschili si alternano e si sovrappongono nel definire l'amore «ribelle», «inebriante», «tempestoso», «stupito». È un amore «che non contiene amore», «che azzarda e intreccia», «che ammicca e poi distrugge», «che il figlio al padre oppone» e infine «unisce Antigone alla morte».

- IV Stasimo: è il canto del destino. Tra le voci del coro si distinguono quelle di un vecchio e di una vecchia, che ne enfatizzano la grandezza. Il destino è una «terribile potenza», «nulla può fermarlo, nulla può distrarlo», non basterebbero «oro, armi, torri o nere navi» per sventarne i propositi.

- V Stasimo: a notte fonda, «sullo sfondo della scena desolata davanti all'altare di Dioniso si raduna il popolo di Tebe» e intona «il canto della vita». Mentre le voci maschili invocano la venuta di Dioniso («Signore | delle notturne voci, | Tu che guidi | la danza delle stelle. | Tu che doni a noi mortali | l'edera delle selve | il miele degli alveari, | l'uva dei filari. | Vieni, guarisci, salva»), le voci femminili inneggiano alla vita («Vita | dai molti nomi. | Soffio indistruttibile. | Splendore | che tutto illumina. | Figlia del tuono. | Sorella | della morte. | Vita | che incanta la vita. | Vieni, guarisci, salva»).

Dall'analisi della partitura emerge un uso della vocalità estremamente eterogeneo, grazie alle molteplici invenzioni della scrittura e alle differenti emissioni vocali. L'aspetto più rilevante in tal senso è la capacità di utilizzare la tecnica per instaurare nessi forti tra il livello semantico del testo verbale e la sua interpretazione musicale, connotando fortemente i personaggi, i registri e le situazioni. Nei nomi dei personaggi della tragedia si nascondono già i caratteri che li distinguono: Ismene richiama le nozze, Antigone il contrasto, Creonte è la carne, la materia su cui si costruisce il potere. La dualità è la chiave di lettura dell'opera e trova rispecchiamento nella caratterizzazione vocale dei personaggi fin dal *Prologo*, nel primo incontro tra Antigone e Ismene.

Nel contesto del mito la sorellanza tra Antigone e Ismene è uno scandalo, che, proprio in quanto tale, enfatizza il legame di sangue²³². In *Antigone* l'indistinzione primordiale fra le due sorelle è amplificata dalle confusioni della consanguineità e dalla singolarità di una separazione sociale talmente netta da isolare le due sorelle e renderle necessariamente un essere solo 'comune'. Ismene esiste solo in quanto sorella di Antigone. Ogni parola che Antigone rivolge a Ismene è

²³⁰Cfr. il libretto di *Antigone*, II Stasimo

²³¹*Ibidem*.

²³² Per un'analisi del rapporto sororale nel dramma di Sofocle cfr. J. Lacan, *Il Seminario*, Libro VII, *L'etica della psicanalisi*, 1959-1960, Torino, Einaudi, 1994.

tesa nel dramma ad enfatizzare lo scandalo di una parentela che all'interno della stirpe di Edipo declina un triplice rapporto: Antigone e Ismene sono figlie di Edipo e Giocasta, nipoti di Giocasta, sorelle del figlio di Laio. Questo triplice legame è ciò che fa di Antigone «la più sororale delle anime». Le due sorelle, che si esprimono in 'duale', cantano inizialmente omoritmicamente, ma non omofonicamente (il profilo intervallare di Ismene inverte la direzione).

Es. 17: *Antigone*, «Prologo», bb. 29-36 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Una prima differenziazione interviene in corrispondenza della frase nominale «Vergogna, lutti, infamia ed ora quell'editto!», cantata con forza da Antigone, alla quale Ismene si sovrappone con un parlato/recitato che utilizza altezze "relative" del tono della voce, primo sintomo di un'incapacità da parte della giovane donna di unirsi al progetto di ribellione della sorella.

Es.18: *Antigone*, «Prologo», bb. 37-43 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Da b. 44 a b. 47 anche la posizione sulla scena prevede un allontanamento fisico delle due cantanti. La linea di Antigone (mezzosoprano) appare sempre più cromatica e tortuosa, mentre Ismene (soprano) la contrappunta schiarendola gradualmente con un diatonismo intervallare di terze e quinte²³³.

²³³ Cfr. F. Manfriani, *cit.*

Es. 19: *Antigone*, «Prologo», bb. 44-47 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Per un attimo le due sorelle si staccano...

Antigone: Ma tu che sai? Cosa ne sa - i? sai dell'e-di - to? [o]

Ismene: So che il ne-mico è fuggi - to nu - lla, null'altro so, nu - ll'altro... nu - lla

Da b. 48 le cantanti si riavvicinano riprendendo le prime figurazioni per poi allontanarsi nuovamente e differenziarsi sempre di più, evidenziando le diverse posizioni che le sorelle occupano nello scontro che oppone legge della *polis* e legge della *necropolis*. Particolarmente eloquente è un frammento vocale di Ismene, che liricamente disegna un ampio melisma sulla parola «obbedire».

Es. 20: *Antigone*, «Prologo», bb. 114-117 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Ismene: O-bbe-di-re, o-bbe-di-re... o-bbe-di-re sem-pre o-bbe-

Troviamo similmente un'altra dualità nella caratterizzazione vocale di Creonte (baritono/basso) e Emone (tenore). Nonostante Emone sia innamorato di Antigone, pur opponendosi al padre non dimentica di esserne figlio, riproducendo in partitura la linea vocale di Creonte comprimendola: il padre-tiranno canta per ottavi mentre Emone, con un'accelerazione che metaforicamente rappresenta l'irruenza propria della giovinezza, sviluppa un disegno melodico per ottavi di terzina. Nella condivisione della figura musicale risiede il legame familiare tra i due.

Es. 21: *Antigone*, «Episodio III», bb. 27-44 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Creonte: *...cauto e attento ai gesti e all'espressione d'Emone (dinamica di riferimento)* Fi-glio... ha - i sa - pu-to? *Suadente e subdolo...* La... tu - a pro - me - ssa spo - sa... *vede la faccia di Emone e cambia discorso, irrigidendosi più forte* Se - i... Se - i un - fu -

Emone: *meno... (mf)* - ria - to con me? *con... con tu - o pa - dre* *concitato* ...fa - re de - vo fa - re, ...co - sa de - vo fa - re, dimmi, *taglia corto... f* ...dimmi co - sa de - vo fa - re *f (1)* *f, solenne* i - o la - fa - rò. *mp! mf (e comunque in secondo piano)* ...co - sa, di - mmi *f, solenne* ... chi ... o - no - ra



Tra i personaggi del dramma s’inserisce anche una Guardia (un tenore), resa comica e stralunata dal timore della punizione. Ne risulta quasi una maschera da Commedia dell’Arte, un rappresentante del popolo sottomesso al tiranno, al quale non è consentita la possibilità di appoggiare le ragioni di Antigone. Fedele tratteggia la mancanza di personalità e volontà del personaggio con un disegno cromatico di terzine discendenti, che trasferiscono nella scrittura musicale tutta l’esitazione e il timore nei confronti del potente, che, al contrario, lo apostrofa con accenti secchi e decisi.

Es. 22: *Antigone*, «Episodio I», bb. 79-84 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)



Tutti i protagonisti sono sonorizzati (e non semplicemente amplificati) per mezzo di radiomicrofoni che permettono di evidenziare le sfumature più intime dell’emissione vocale. Tuttavia, l’unico ruolo vocale al quale è applicato il *live electronics* per ottenere delle trasformazioni sonore è quello del controtenore Tiresia, per il quale il compositore ha previsto due differenti tipologie di elaborazione. Nella prima modalità, che coinvolge le parti in cui la profezia si rivela, il suo timbro androgino viene dilatato o compresso al massimo in modo da rendere il testo incomprensibile all’ascolto. La scelta è chiara metafora dell’ambiguità dei vaticini dell’indovino. L’elaborazione timbrica che caratterizza il personaggio è assai ricca già nella particolareggiata scrittura della partitura, che richiede al controtenore di alternare l’emissione ordinaria e piena del suono ad una prevalenza dei risuonatori della bocca o ad una prevalenza dei risuonatori seminasali e frontali. Il trattamento elettronico, per mezzo di *harmoniser*, procedimenti di spazializzazione, risintesi granulare e altro, renderà poi la voce ancora più arcana, quasi come se provenisse da un’altra dimensione.

Es. 23: *Antigone*, «Episodio V», bb. 36-64 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

ord. = emissione piana
 b = prevalenza dei "risuonatori" della bocca
 n = prevalenza dei "risuonatori" dei seminaali e frontali
 → = transizione da una tipologia di "risuonatori" ad un'altra

Tiresia
Co...
...o_on
gli
occhi
di
un
fan-
-ciullo,
ven-go...
ven-
go
da
te...e
Cre-
-on-te
[c]
A...
a...
a...
A-
-scol-ta!
ascolta!
ascolla!

Nella seconda modalità, che invece riguarda le parti che fungono da commento, Fedele impiega una scrittura «agile e ritmicamente pulsante»²³⁴.

Es. 24: *Antigone*, «Episodio V», bb. 36-64 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Man - da - re... tra i mor - ti... man -
 - dar morti un vivo... un vi - vo ai mo.o - rti con se - gna.a - re... la - sciare in-se-pol-to un cor -
 - po su - lla... te - rra... in - se-pol-to... È que - sto il tuo vo -
 - le - re... [c], il vo - le - re... di un re? ... Tu o - ffen - di il cie - lo... [o]

²³⁴ F. Manfriani, *cit.*, p. 47.

Ai ruoli vocali solistici si affiancano un coro maschile di Tebani e un coro femminile di Tebane, disposto tra le prime file della platea, quasi a simboleggiare l'inconscio femminile: un'Antigone 'espansa' e 'diffusa' che avvolge il pubblico in un ascolto di tipo immersivo, come a voler ricreare il senso di partecipazione ad un rito. A differenza del coro maschile che interagisce con i personaggi, soprattutto a commento degli interventi di Creonte, il coro femminile è quasi sempre utilizzato come cassa di risonanza delle parole di Antigone, unendosi solo talvolta al coro dei Tebani per commentare l'azione sulla scena. Tale funzione si esplicita fin dalle prime battute dell'opera, nel *Prologo*, dove le voci del coro femminile cantano solo i fonemi che costituiscono il nome 'Antigone', anticipando l'entrata in scena del personaggio²³⁵.

Es. 25: *Antigone*, «Prologo», bb. 1-12 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

The image shows a musical score for the Prologue of the opera Antigone, measures 1 through 12. The score is arranged in three systems, each with four staves representing different vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are phonetic syllables: [a], [n], and a[n]. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *f > pp* (forte to pianissimo). The music features long, sustained notes and some melodic lines, with the vocal parts often overlapping or responding to each other. The overall texture is dense and atmospheric, reflecting the 'immersive' quality mentioned in the text.

Nell'*Episodio I* il compositore utilizza il coro dei Tebani con modalità duplice:

- come eco, filtrando dal testo cantato di Creonte alcune parole -«pace», «potere», «legge», «trono», «onore»- che ne rappresentano il pensiero e la posizione nello scontro con Antigone;
- come commento e anticipazione della tragedia, là dove il coro risponde al proposito di Creonte («applicherò la legge!») ammonendolo: «Creonte non sei amato, | contro di te si trama».

²³⁵ Si riportano ad esempio solo le prime 12 battute della partitura. L'intervento del coro prosegue fino a battuta 26, anticipando il primo intervento cantato di Antigone, a b. 29.

La presenza del coro dei Tebani riemergerà nell'Episodio III, ancora una volta con la duplice funzione di commento della condanna inflitta da Creonte ad Antigone e ammonizione rivolta alla volontà cieca del tiranno («la pietà e la giustizia, | apri il tuo cuore!»). In questo episodio troviamo per la prima volta uniti coro maschile e coro femminile, ai quali è affidata la funzione di anticipare il tragico destino che unirà nella morte Antigone e Emone.

Es. 26: *Antigone*, «Episodio III», bb. 106-114 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

The image displays a musical score for a chorus in Act III of the opera *Antigone*. The score is arranged in four systems, each corresponding to a vocal part: Sopranos, Contraltos, Tenors, and Basses. The lyrics are in Italian and describe the chorus's reaction to Antigone's fate. The lyrics are as follows:

Sopranos: An - ti - go - ne

Contraltos: An - ti - go - ne

Tenors: An - ti - go - ne

Basses: An - ti - go - ne

Chorus (Sopranos): An - ti - go - ne [c] [c] [c] spo - sa la mor - te!

Chorus (Contraltos): An - ti - go - ne [c] [c] [c] spo - sa la mor - te!

Chorus (Tenors): An - ti - go - ne [c] [c] [c] spo - sa la mor - te!

Chorus (Basses): An - ti - go - ne [c] [c] [c] spo - sa la mor - te!

Chorus (Sopranos): la mor - te spo - sa, An - ti - go -

Chorus (Contraltos): la mor - te spo - sa, An - ti - go -

Chorus (Tenors): la mor - te spo - sa, An - ti - go -

Chorus (Basses): la mor - te spo - sa, An - ti - go -

Chorus (Sopranos): - sa! non mo - ri - rà da so - la!

Chorus (Contraltos): - sa! non mo - ri - rà da so - la!

Chorus (Tenors): - sa! non mo - ri - rà da so - la!

Chorus (Basses): - sa! non mo - ri - rà da so - la!

Nell'Episodio IV ascoltiamo per l'ultima volta il canto di Antigone, che, accettata la propria sorte, si avvia verso la grotta che diverrà il suo «talamo nuziale». Il coro femminile amplifica l'intensità

del dolore moltiplicando alcuni fonemi del testo cantato dalla protagonista, diffondendone il lamento nello spazio immediatamente davanti al palco, creando un riverbero fisico tra i personaggi sulla scena e il pubblico.

Alla condanna ingiusta di Creonte il coro dei Tebani reagisce mostrando pietà nei confronti di Antigone, che sconta colpe non sue: le colpe del padre Edipo. Ai lamenti della giovane («Nata dall'incesto | io vivo nella pena! [...] e maledetta muoio | per te fratello mio. Nessuno piange il mio destino») il coro maschile risponde con un compianto funebre («Viva tra i morti vai. | Sconti colpe non tue. | [...] La pietà t'ha perduta»), al quale si unisce infine anche il coro femminile («tra i morti vai | nel regno delle ombre»).

Es. 27: *Antigone*, «Episodio IV», bb. 55-71 (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

coro dei Tebani

vi - va tra j mor-ti va - - - i

vi - va tra j mor-ti va - - - i

Scon - ti col - pe... ..scon- ti col-pe non tu - e

Scon - ti col - pe... ..scon- ti col-pe non tu - e

Scon - ti col - pe... ..scon- ti col-pe non tu - e

Scon - ti col - pe... ..scon- ti col-pe non tu - e

La - pie-tà [a] t'ha per-du - ta

La - pie-tà [a] t'ha per-du - ta

col - - - pe non... ..non tu-e [e] sconti col-pe no

col - - - pe non... ..non tu-e [e] sconti col-pe no

o[n] no [n] tu - e

o[n] no [n] tu - e

La vocalità dei personaggi muta nel corso dello svolgimento dell'azione scenica. Nell'*Esodo* la stentoreità del tiranno viene meno, insieme al canto, per lasciare spazio alla recitazione di una

frase frammentata: «portate via quel folle, prima ha ucciso il figlio». La follia è espressa nell'iterazione di poche parole: «folle», «figlio», «portate», «via», «ha ucciso», ripetute e mescolate. La follia del personaggio si mescola alla tragedia del potere che dopo aver distrutto ogni possibile antagonista, distrugge se stesso.

Es. 28: *Antigone*, «Esodo», bb. 118-fine (Copyright Sugarmusic S.p.A. – Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

parla tra sé in terza persona come se ancora avesse il potere in pugno.
concitato, compulsivo!

Por-ta-te... por-ta-te via... quel fol-le... por-ta-te via quel folle... fol-le! fol-le! Il fi-glio... pri-ma... prima il figlio... ha... ha ucci-so...

ha ucciso prima il figlio! via... via... portate via quel folle... vi-a! ...il figlio e poi la madre...

progressivamente sempre più "rauco" ...

ha uc-ci - so... quel fol - le... ma-dre e fi - glio, via! via!.. vi - a!.. por - ta - te vi - a quel fo - lle...

"afono" *"schiarendo"* *afono* → *ordinario*

Si accascia tra le braccia dei servi.

ha ucciso il figlio e poi la madre... folle! folle! folle!

Rispettando il principio di dualità che attraversa tutta la partitura, Fedele chiude l'opera contrappuntando le ultime parole del tiranno con alcuni interventi del coro maschile, che canta il solo nome di Creonte invertendo la soluzione adottata dal compositore nel Prologo, là dove i fonemi del nome di Antigone riecheggiano nella vocalità del coro femminile.

3.4.4 Orchestrazione e drammaturgia sonora

Nell'orchestrazione di *Antigone* vive una trama armonica e timbrica finemente cesellata, modellata plasticamente attraverso una grande varietà di possibili metamorfosi ottenute attraverso un impiego raffinato delle possibilità orchestrali e del mezzo elettronico, che rielabora i suoni applicando varie tecniche e distorsioni. La proiezione del suono nello spazio, che per Fedele è principio integrante dell'orchestrazione, è ottenuta attraverso la sonorizzazione delle voci (che permette ampia libertà di movimento ai personaggi sulla scena), il posizionamento dei percussionisti nei palchetti, gli echi dei cori di ottoni sordinati, lo sconfinamento fino alle prime file della platea del coro femminile. Proprio l'impiego della sonorizzazione ha permesso al compositore di realizzare un'orchestrazione ricca di sfumature pur con grande economia di materiali, così che l'orchestra, aderente alle vicende della scena, diventasse essa stessa personaggio, configurandosi nel corso dell'opera in modi differenti. È carica di intensità drammatica nei passaggi puramente strumentali, in particolare nella conclusione degli episodi. Nel finale dell'Episodio II (da b. 113) la dinamica orchestrale 'esplosiva' è metafora sonora della furia di Creonte, che condanna Antigone ordinando rabbiosamente alle guardie: «Portatela via!»; similmente avviene nella coda dell'Episodio III, dove un'orchestra piena sottolinea «con slancio drammatico» l'ultimo intervento del coro dei Tebani («Morte! | La morte sposa! | La legge... | iniqua, | ingiusta legge! | Antigone regina») e a conclusione degli episodi IV e V. Non ci sono sezioni puramente strumentali nell'opera (salvo alcuni frammenti che fungono da introduzione o coda) e l'orchestra è quasi sempre usata a sostegno del canto, spesso come sua eco, o come segno di interpunzione (con riferimento a specifiche sezioni dell'organico strumentale²³⁶), contribuendo all'articolazione formale. Questo è possibile poiché la funzione di 'stacco timbrico' è assolta dagli stasimi, realizzati elettronicamente, che proiettano nello spazio, in una dimensione temporale sospesa e onirica, testi recitati da una pluralità di voci maschili e femminili di ogni età. Nell'insieme la struttura musicale appare solida e capace di sostenere la forte tensione drammatica della tragedia come in una grande forma sinfonica.

L'opera si articola in sette quadri che riproducono ciascuno al proprio interno la direzionalità tipica della scrittura di Fedele. Analizzando la struttura dei singoli episodi è possibile riscontrare infatti una comune strategia compositiva, che sviluppa la tensione iniziale fino a toccarne l'apice per poi stemperare la drammaticità in una coda strumentale che spegne e scarica

²³⁶ Si fa riferimento alla sezione 'percussiva' dell'orchestra, che oltre a conferire all'opera un colore particolare, arcaico e contemporaneo al tempo stesso, è stata concepita da Fedele come strumento di articolazione formale: «[...] il nucleo centrale risulteranno essere gli strumenti percussivi intonati: Cymbalom, vibrafono, insieme al pianoforte e all'arpa, che suoneranno spesso assieme. Questi strumenti apriranno l'opera, insieme al coro femminile e a tre oboi (e l'oboe e non il flauto era l'antico *aulos*, strumento ad ancia doppia), eseguendo delle figure che creano subito un'atmosfera al tempo stesso arcaica e contemporanea e che verranno in seguito riprese da Antigone» (F. Manfriani, *cit.*, p. 48).

gradualmente l'intensità emotiva della vicenda. Attraverso i sette quadri si snoda la direzionalità del racconto musicale, che si esprime attraverso una duplice coerenza formale: quella letteraria della tragedia di Sofocle e quella del trattamento musicale cui il testo è sottoposto. Come evidenziato da Marco Moiraghi in un recente saggio su *Antigone*, è possibile ritrovare una struttura a spirale che attraversa l'opera dal *Prologo* all'*Esodo*²³⁷. La dualità, che caratterizza i profili melodici dei ruoli vocali e che struttura l'opera, si sviluppa anche attraverso un crescendo di tensione all'interno di coppie oppostive Antigone-Ismene, nel Prologo; Antigone-Creonte nell'Episodio II, Creonte-Emone nell'Episodio III, nuovamente Creonte-Antigone e Antigone-Ismene nell'Episodio IV, Creonte-Tiresia, Episodio V, per poi sfociare nella catastrofe di un Esodo che condurrà Emone, Antigone, Euridice alla morte e Creonte alla follia.

²³⁷ Marco Moiraghi, *Ivan Fedele, Antigone (2005-2006). The genesis, form and writing*, in *Ali di Cantor*, trad. it. dell'autore, cit., p. 247.

3.5 Note di regia

La regia dell'*Antigone* fiorentina fu affidata a Mario Martone²³⁸, artista sensibile alle ragioni della modernità, che già in precedenza si era confrontato con la stirpe dei Labdacidi. Edipo è da sempre una figura molto amata dal regista, che ebbe modo di rappresentarlo per la prima volta nel 1988 a Gibellina curando l'allestimento dell'*Oedipus rex* di Stravinskij, per poi riavvicinarsi allo stesso mito, questa volta raccontato da Eschilo, nel 1996, con i *Sette contro Tebe*²³⁹. Divenuto direttore del Teatro stabile di Roma, Martone allestì nel 2000 *Edipo re* di Sofocle, trasformando il teatro Argentina in modo che potesse assomigliare ad una città distrutta dalla peste (Tebe): fece staccare le poltrone e trasformò la platea in una sorta di accampamento per il coro, assoldando tra i coristi immigrati e clandestini provenienti da diverse parti del mondo, lasciando invece al palcoscenico il compito di rappresentare il palazzo dei potenti. Intorno al palco era stata montata una staccionata per lasciare il pubblico al di fuori dello spazio della rappresentazione, delimitato come 'spazio chiuso', claustrofobico. Pochi anni dopo, nel 2004, fu la volta di *Edipo a Colono*, rappresentato al teatro India, a Roma. Ancora una volta è lo spazio ad attrarre maggiormente l'attenzione del regista, che si mostra molto attento alla scenografia dello spettacolo. La città di Colono, simbolicamente percepita come città accogliente, è rappresentata per mezzo di spazi esterni. La presenza del pubblico si mescola a quella del coro e lo spettacolo è concepito come itinerante, costringendo gli spettatori a spostarsi da una sala all'altra durante la rappresentazione²⁴⁰.

Lo spettacolo ebbe un successo da tale da diventare un appuntamento fisso ad ogni ripresa di stagione. «Il santuario ateniese di Colono è diventato davvero per gli spettatori romani la meta di un pellegrinaggio annuale, ogni sera esaurito, che attorno alla archeologia industriale della città che il quartiere testimonia, ricerca e ritrova l'essenza profonda del teatro»²⁴¹.

Dalle dichiarazioni del regista Mario Martone²⁴², apprendiamo che l'indagine sullo spazio presente nel *ductus* drammaturgico musicale di *Antigone* continua e si riflette anche nelle scelte registiche e scenografiche dell'opera. Per il regista la questione dello spazio della *polis* è talmente

²³⁸ Mario Martone, regista di teatro e di cinema, ha iniziato a lavorare nel 1977 a Napoli, nel clima delle avanguardie teatrali di quel periodo, realizzando spettacoli che fondevano gli elementi del teatro, del cinema, della musica e delle arti visive. Ha ricevuto numerosi premi nei suoi diversi ambiti di lavoro, dai David di Donatello per tre dei suoi film ai Premi della critica teatrale, dal Premio Abbiati per l'opera lirica al premio Ubu per il suo impegno nel rinnovamento del Teatro di Roma, istituzione che ha diretto tra il '99 e il 2000 e dove ha compiuto un lavoro di radicale cambiamento della programmazione, aprendo alle altre arti e alle nuove espressioni sceniche e fondando un teatro, l'India, ricavato da una vecchia fabbrica in disuso sul Lungotevere. Dal dicembre 2007 Martone è direttore del Teatro Stabile di Torino, per il quale ha ideato con Fabrizio Arcuri il festival di teatro contemporaneo Prospettiva e messo in scena, nel 2011, le *Operette morali* di Giacomo Leopardi, entrambi premi Ubu.

²³⁹ L'allestimento dei *Sette contro Tebe* in un teatro dei Quartieri spagnoli è poi esso stesso soggetto del film *Teatro di guerra* (1998), dove il mito è traslato in epoca moderna.

²⁴⁰ Martone immagina che Creonte arrivi a Tebe in automobile per portarsi via Edipo (l'oracolo aveva dichiarato che il Paese che avrebbe accolto la tomba di Edipo, sarebbe stato benedetto dagli dei), ma che debba scontrarsi col fermo rifiuto del re Teseo, difensore del figlio di Laio in nome della sacra legge dell'accoglienza.

²⁴¹ Gianfranco Capitta, *Martone e la tragedia*, in *Antigone*, cit., p. 62.

²⁴² *Ibidem*

radicale nella tragedia da determinare un profondo ripensamento dello spazio teatrale. Nelle tragedie classiche afferenti al mito dei Labdacidi la città è rappresentata come spazio chiuso (per la peste in *Edipo re* di Sofocle, o per l'assedio di Polinice ne *I Sette contro Tebe* di Eschilo). In entrambi i casi la città deve risolvere un problema tragico che è al di fuori della città ma che preme su di essa. In *Antigone* la problematica del 'fuori', dove deve restare chi è colpevole o impuro, diventa centrale per la tragedia fino a riflettersi nel personaggio stesso di Antigone, che ha vissuto per anni come vagabonda all'esterno della città, ed è quindi incapace di sentire il problema del confine, antepoendo ad esso quello umano della *pietas*. La stessa presenza del coro femminile in sala è per il regista un richiamo al 'fuori', allo spazio che si trova oltre le mura della città. L'assedio e la guerra hanno lasciato tracce sulla scena, dove un'enorme grata di legno e metallo²⁴³ taglia il palco diagonalmente, sormontando anche l'orchestra²⁴⁴. La struttura delimita il confine: sotto di essa, sul palcoscenico, si svolge la vicenda nel palazzo del potere di Creonte, mentre al di fuori, sul proscenio, si svolgono le azioni esterne alla città di Tebe, portate avanti per favorire maggiormente un contatto tra interpreti e spettatori, necessario per un'azione scenica che si proponga di rappresentare le problematiche di una *polis*.

²⁴³La struttura realizzata con Sergio Tramonti, Pasquale Mari e Andrea De Rosa riprende il filo del lavoro già svolto nei *Sette contro Tebe*: la città di Antigone è la stessa dove si è svolto lo scontro tra Eteocle e Polinice poche ore prime.

²⁴⁴A Sergio Tramonti, che ha reinventato e destrutturato lo spazio del palcoscenico all'italiana in tutte le opere per le quali Martone aveva realizzato la regia, spetta il compito di occuparsi della scenografia di *Antigone*.

Fig. 10: *Antigone*, Teatro Comunale di Firenze, 24 aprile 2007.



Fig. 11: *Antigone*, Teatro Comunale di Firenze, 24 aprile 2007. Nella foto: Monica Bacelli (*Antigone*).



Fig. 12: *Antigone*, Teatro Comunale di Firenze, 24 aprile 2007. Nella foto: Maurizio Cardillo (Tiresia).



Fig. 13: *Antigone*, Teatro Comunale di Firenze, 24 aprile 2007. Nella foto: Monica Bacelli (*Antigone*) e Marco Sgrosso (*Creonte*).



Fig. 14: *Antigone*, Teatro Comunale di Firenze, 24 aprile 2007. Nella foto: Monica Bacelli (*Antigone*).



CONCLUSIONI

Lontani dalla radicalizzazione estrema del linguaggio perseguita dai rappresentanti della *Neue Musik*, Sciarrino, Guarnieri e Fedele, hanno saputo costruire un linguaggio personale recuperando un vivo interesse per il teatro musicale, inteso come ‘luogo’ di una drammaturgia da reinventare. Nonostante le evidenti diversità da cui prendono forma tre mondi sonori distanti è possibile ritrovare nei tre compositori elementi di vicinanza nella concezione stessa dell’atto compositivo. L’approccio alla composizione è ‘antropologico’, ovvero incentrato sull’ascolto inteso come attività cognitiva, alla ricerca di quella ‘psiche’ che molti compositori avevano smarrito nell’esperienza di Darmstadt. È comune ai tre autori la grande attenzione rivolta alla percezione dell’ascoltatore, sollecitata attraverso il montaggio di figure sonore che innescano confronti tra istantanee presenti e passate nella memoria, concepita come autentico ‘spazio’ (Sciarrino e Guarnieri) o ‘teatro’ (Fedele). Una simile concezione è specchio di un forte cambiamento prospettico che nel corso del XX secolo ha alterato profondamente il rapporto tra compositore e ascoltatore, assegnando a quest’ultimo un ruolo determinante nella costruzione dei significati dell’opera, grazie ad una cooperazione interpretativa attiva all’interno di una struttura teatrale fortemente multidimensionale e polisemica. D’altra parte, le strategie di fruizione dell’opera sono state assimilate dal compositore stesso, all’interno delle fasi di progettazione e scrittura musicale, fortemente legate ad una rinata esigenza comunicativa. Il compositore si proietta verso l’altro, il diverso da sé, operando quasi uno ‘sdoppiamento’ (che nell’opera di Sciarrino si traduce nel ricorrente mitologema del doppio) che consente di assumere l’orizzonte percettivo ed interpretativo dell’ascoltatore come punto di riferimento del proprio percorso creativo.

Dall’analisi degli antecedenti teatrali e strumentali che hanno preceduto la scrittura delle opere prese in esame, il mito emerge con evidenza come soggetto ricorrente. La ridondanza di spunti mitologici, manifesti o latenti, si coniuga con la riappropriazione di alcuni principi compositivi ritenuti archetipici. La rilettura di forme tradizionali, o addirittura la citazione di frammenti dal passato, sembra riprodurre in musica il modo in cui i miti si ripropongono nel tempo, conservando forza e vitalità. Rileggere la tradizione musicale permette di ‘conoscere e riconoscere’ archetipi culturali che ci parlano indirettamente e che dimostrano come, nonostante i cambiamenti apparenti, l’umanità resti sempre identica a se stessa.

L’ambiguità e la forza degli archetipi che alimentano i testi delle opere analizzate consentono di utilizzare il mito come materia viva, capace di adattarsi plasticamente alle esigenze espressive di tre poetiche assai diverse:

- *Cailles en Sarcophages* è un’opera fortemente psicologica, che dà vita ai nuovi miti, come il

cinema, la fotografia, la cronaca rosa e nera, che diventano un tramite attraverso il quale si manifestano le profondità nascoste dell'inconscio collettivo. Il mito è concepito come presenza funeraria, e tale idea si manifesta fin da principio, nell'allusione alla morte (simbolicamente rappresentata dal 'sarcofago') nascosta nel titolo stesso del lavoro, ispirato ad una ricetta neoclassica di cui fa menzione Karen Blixen nel racconto *Il pranzo di Babette*.

- *Medea* è un'opera psicologica, nella quale la vicenda del mito classico non viene narrata, bensì rievocata sul filo della memoria. Una poetica del frammento, almeno dal punto di vista testuale, alla quale si contrappone un fluire continuo del discorso musicale.

- *Antigone* è l'opera più vicina alla concezione classica della tragedia. Il libretto di Corti è interamente realizzato per sottrazione a partire dal testo originale di Sofocle. La struttura stessa della tragedia dà forma all'opera, nella quale tuttavia riconosciamo il colore, il carattere e i mezzi di una contemporaneità consapevole.

Per Sciarrino e Guarnieri la scelta del soggetto mitologico si traduce in una totale assenza di narratività: il soggetto è solo il mezzo attraverso il quale viene sollecitata la percezione dell'ascoltatore, al quale è richiesta un'autonoma capacità di orientamento all'interno del *ductus* drammaturgico. Entrambi gli autori, in particolare Sciarrino, sviluppano molteplici procedimenti di spazializzazione o di prossemizzazione del testo impiegato come libretto. In questo senso, la loro ricerca pare anche collegarsi alle letterature moderne, che mirano alla pluralizzazione dei significati, alla polverizzazione dell'unità linguistica e alla spazializzazione della scrittura che permettono una moltiplicazione delle possibili letture. Per Fedele, al contrario, il mito si traduce nell'accoglimento delle istanze narrative, finalizzato al raggiungimento di una chiarezza ritenuta indispensabile per il teatro musicale. Eppure, nonostante questa forte diversità, il risultato musicale si traduce ugualmente in una drammaturgia sonora. Anche in *Antigone*, nonostante l'evidenza narrativa, la drammaturgia risiede nelle possibilità espressive dei suoni, capaci di trasfigurare la psicologia di personaggi (già noti attraverso il testo) amplificandola e reinventandola.

La dimensione archetipica del mito si riflette anche nella concezione del tempo e dello spazio, non più considerati come strutture fisse all'interno delle quali possa dispiegarsi il discorso musicale. Essi, al contrario, sono relativi, variabili e mobili, determinando un nuovo tipo di ascolto. L'esplosione delle sovrastrutture musicali tradizionali si traduce anche in una polifonia di stili, di ispirazione joyciana, che rievoca l'idea di un flusso di coscienza ininterrotto. Il tempo narrativo può essere un tempo psichico, onirico e sospeso (Guarnieri), oppure una successione quasi cinematografica di 'flash' privi di consequenzialità logica, dove si intrecciano istantanee

temporali (Sciarrino). Il principio di montaggio si sostituisce a quello di deduzione logica, senza perdere la direzionalità della macroforma. Il termine ‘associazione’, legato al sogno e alla psiche, si sostituisce e si oppone a quello di ‘deduzione’, che aveva dominato il pensiero seriale. In *Antigone* l’articolazione temporale rispetta invece la tradizione classica e la vicenda si svolge nell’arco di un’unica giornata, riproponendo la modalità di ascolto del teatro classico.

Comune alle tre opere è invece una concezione dello spazio che si allarga oltre i limiti dello spazio reale acustico nel quale si svolge l’azione scenica, contraendosi in una dimensione intrapsichica (Sciarrino e Guarnieri) o espandendosi per mezzo del *live electronics* fino ad avvolgere il pubblico proiettandolo in un ascolto immersivo che sembra riprodurre la dimensione totalizzante del rito (Guarnieri e Fedele).

APPENDICE

Salvatore Sciarrino

Cailles en sarcophage

(atti per un museo delle ossessioni)

Opera in tre parti

Libretto di Giorgio Marini

(Editore Casa Ricordi, per gentile concessione)

Personaggi:

- Una passeggera sulla nave, vocalist, una visitatrice agli scavi, una dama caprese, una serva, la chanteuse, una viaggiatrice sul treno, voce del grammofono, voce della radio, voce lontana: Mezzo-soprano
- Un passeggero sulla nave, vocalist, un visitatore agli scavi, una dama caprese, cameriere, eco della chanteuse, un viaggiatore sul treno, voce del grammofono, voce della radio, il contadino dell'Angelus di Millet, voce lontana: Tenore.
- Un passeggero sulla nave, vocalist, un visitatore agli scavi una dama caprese cameriere un viaggiatore sul treno voce del grammofono voce della radio la contadina dell'Angelus di Millet voce lontana: Baritono.
- 3 attori e 7 attrici.

Organico strumentale:

1 flauto (anche flauto il Sol), 2 clarinetti (II anche clarinetto basso), 1 fagotto, 2 trombe, 2 percussionisti, celesta, pianoforte, quintetto d'archi. (In aggiunta: pf. sul palco).

PARTE I

PAPIN

Le mitologie hanno molti eroi che si mutavano in serve.

J. Genet

Lavori di cucina delle due serve senza oggetti. Una fila di applique accese ai lati prosegue fuori del palcoscenico fino a mezza sala.

LE SERVE (*vestono di rosso*)

- Furtivo
 - È il termine che s'impone per primo. Il modo di porsi delle due serve dev'esser...
 - Furtivo
 - Furtivo. Non è che da finestre aperte...
 - ... e attraverso pareti troppo sottili...
 - che i vicini...
 - potrebbero udire...
 - Parole...
 - che si pronunziano solo in un'alcova. Non è nemmeno quanto d'inconfondibile è nei loro discorsi a esigere un tale modo...
 - rivelatore...
 - d'una psicologia perturbata. Le serve tratterranno i gesti lasciandoli come in sospeso... o affraliti.
 - Ogni gesto manterrà in sospeso le serve.
- (pausa).*
- Sarà bene che in certi momenti esse camminino in punta di piedi, dopo essersi tolte una o entrambe le scarpe, che terranno in mano circospette, per posarle su di un mobile badando a non urtare nulla... nulla...
- ...non per non essere udite dai vicini, ma perché quel loro gesto...
 - ... quel loro gesto... Sarà bene che in certi momenti...

Buio improvviso come andasse via la luce. Si riaccendono solo le luci in scena.

I padroni di casa a tavola (padre, madre, figlio; qui le serve tra i commensali, nero vestiti, la madre indossa un abito rosso come quello di prima, ma abbigliato):

- Ma ci si ricorda... delle orribili circostanze del massacro di Mans?
 - Dell'emozione che il mistero dei motivi delle due omicide...
 - Provocò nella coscienza del pubblico?
- (brusio di tutti e cominciando a uscire)*
- A questa inquietudine
 - A questo interesse
 - La stampa rispose... (*si perde*)... con un'informazione molto ampia dei fatti...

buio sulla camera da pranzo (le serve continuano) Si riaccende la camera da pranzo

I COMMENSALI (*e nella identica posizione*)

- Le due sorelle sono da molti anni al servizio di onorati borghesi.
 - Domestiche modello.
 - È stato detto
 - Domestiche mistero
 - Anche
 - Invidiate per i lavori di casa.
- (pausa)*
- Da un gruppo all'altro non ci si parlava
- (brusio)*
- Pertanto
- (alzandosi e uscendo)*
- Questo silenzio...

- Questo silenzio non poteva essere vuoto
- Anche se era oscuro
- Agli occhi degli attori stessi
- ... e una sera...

(uscendo, poi buio in sala da pranzo)

(pausa)

LE SERVE

- Una sera questa oscurità emerge
- a causa di un banale guasto dell'illuminazione elettrica.
- L'ha provocato una sciocchezza delle sorelle ed i padroni
- assenti.
- Hanno fatto conoscere i bassi proponimenti dei loro vivi umori. Comunque sia...
- Comunque sia... Hai mai pensato alla notte?
- Sì ci ho pensato, ma pensare a qualcosa di cui non si sa nulla non serve *(esce)*
- Ebbene io ti dirò come il giorno e la notte sono uniti da ciò che li separa. Il crepuscolo in sé stesso è una favolosa ricostruzione della paura, sfrenata, sfacciata paura senza vergogna. Ogni giorno è premeditato e calcolato, ma la notte no. Da una parte c'è la bibbia ma, dall'altra la camicia da notte.

La Notte! Attenti a quella porta oscura!

(si accende la luce in camera da pranzo; è visibile solo una serva vestita come il figlio)

- Comunque sia
- Comunque sia. Il dramma si scatena velocemente.
- Improvviso
- Simultaneo
- Portato di colpo al parossismo del furore
- Ciascuna s'impadronisce di un avversario, gli cava ancor vivo gli occhi...

(cambio di luce: il delitto come vestizione e trucco violento. La vittima rivela il vestito da serva dell'inizio; poi si riflette su una lama come in uno specchio)

- Io ti chiedo di pensare alla notte per tutto il giorno e al giorno tutta la notte. Altrimenti se non stai attenta la notte ti piomberà addosso con tutto il suo peso, sarà come se sul tuo petto si fermasse una locomotiva, le ruote proprio sul cuore...

- Poi!
- Poi con ciò che si trova a portata di mano...
- Martello
- Boccale di peltro
- Coltello da cucina
- Esse s'accaniscono sui corpi delle loro vittime
- Schiacciano loro la faccia
- Tagliano profondamente le gambe e le natiche di una
- Per imbrattare di questo sangue quelle dell'altra
- Lavano gli strumenti di questi atroci riti
- Si purificano
- ... e s'addormentano nello stesso letto
- Bella roba.
- Bella roba, dicono.

(addormentandosi sul tavolo abbracciate)

- Questa è la formula che si scambiano
- e che sembra dare il tono della delusione
- Svotate d'ogni emozione
- dopo l'orgia cruenta.

(dormono: momento di assoluta immobilità)

LA SERVA IN NERO SI DESTA

- Sì ma... Hai mai pensato alla notte? Hai mai pensato alla particolarità del tempo d'ogni tempo, e del sonno? Il sonno, toro bianco sacrificato, il sonno, fenice della paura... *(si alza, l'altra resta riversa sul tavolo, il braccio proteso) (si vede il campo)*

LA VITTIMA, (*immobile*)

– Dormo. Dormo con un occhio aperto e uno chiuso guancia a guancia col piatto.

Cullato dal brusio ondoso delle voci, dallo spumoso tintinnio delle stoviglie, scruto, vigile, la distesa compatta di questo giardino di Fiandra. E tra le dune ricamate, scopro e non scopro lo spuntare faticoso di steli nervati, di calici aperti, semicolmi, caleidoscopio gotico, abbandonato e sanguigno, attento ti sei tagliato, attento...

LA SERVA, (*chinandosi sull'altra*)

– Colei che in piedi guarda la dormiente distesa nel sonno conosce la paura orizzontale, la paura insopportabile... L'orlo del cappello getta una falce di dubbio attraverso gli zigomi, e una foglia d'ombra è caduta sotto il mento e pesa sugli archi degli occhi... (*esce*)

(*da qui le due si scambiano di posizione simulando l'esterno-interno di un caffè; come in una vetrina, è visibile l'abito di Marlene*)

– Dormo e non potrà mai sapere qual è l'ostacolo di vetro del mio odio amoroso. Il male d'essere due non mi libera appena che dal male di Narciso...

– Dormo e mi rivedo per le strade nei giorni di festa sulla scia di disgrazie e delitti.

– La città me ne rinnovava la promessa, ogni giorno, ogni giorno, ma alla sera non aveva ancora saldato il suo debito.

– E se pure ne avevo notizia, ecco che non appena mi precipitavo al posto indicato, non ne era rimasta traccia, come Dei che abbiano solo qualche attimo da dedicare ai mortali.

(*momento di assoluta immobilità*)

– Ah, ma quando un uomo si stende sul gran letto, la sua identità non è più quella, non è più quella, la sua fiducia lo abbandona, la sua volontà è rovesciata e cambia genere...

(*quella in nero assume al tavolo il posto dell'altra -- e viceversa; la vittima in rosso s'alza immobile, la prima comincia a truccarsi*).

– C'è il singolare attaccamento che le unisce

– Il loro distacco da qualsiasi altro interesse

– I giorni del commiato che trascorrono insieme e nella loro camera.

– Ma poi le separano.

– Poi le separano.

(*si abbigliano com'era la madre all'inizio*)

– E allora Christine tenta invano di cavarsi gli occhi. Chiede come stanno le sue due vittime. Dichiarò che le crede viventi, in un altro corpo, dice...

– Penso di essere stata in un'altra vita, il marito di mia sorella.

(*qui abbassano le velette; luci attraverso le sbarre*)

(*momento di assoluta immobilità*).

(*si dirigono al proscenio*)

– ecco... la gente della notte non seppellisce i suoi morti, ma li appende al nostro collo

– e noi vivi e svegli dobbiamo portarci addosso, dovunque andiamo, una salma inanimata.

– Dove andiamo noi

– Viene lei

– Sempre insieme

– Sempre

– Noi vivi

– e lei morta

– che non morirà mai

– mai

– alla luce del giorno

– alla vita

– al dolore

– finché non siamo carogne tutte e due. (si fermano)

– il trenta settembre le sorelle vengono condannate dalla giuria

(*mentre le due girano le spalle al pubblico, entra e si unisce a loro il padre; insieme si avviano al tavolo*)

– Christine, sentendo che avrà la testa tagliata sulla piazza di Mans, accoglie la notizia in ginocchio

– Adesso, adesso anch'io conosco quest'attimo in cui il corpo si stacca, in cui...

(*si siedono; momento di immobilità; appaiono sul fondo, in nero, come le serve dell'inizio, il figlio e la madre*).

IL FIGLIO E LA MADRE

– Cavano gli occhi come castravano le baccanti! dicono.
– e dicono: è una curiosità sacrilega che le anima, salita dal fondo degli animi, quando straziano le loro vittime;
– quando stringono nelle loro ferite aperte ciò che Christine più tardi, davanti al giudice, dovrà nella sua innocenza chiamare, il mistero della vita.
(Sipario della Notte)

LA NOTTE

Che sai della notte, guardiano?
Djuna Barnes

Il ponte di una nave in viaggio al crepuscolo. Tre passeggeri seduti intonano il «canto delle sirene». Altri formano vari raggruppamenti in piedi.

Voci ideali e care di quelli che morirono, di quelli che per noi son persi come i morti.
Talora esse ci parlano nei sogni e le sente talora, tra i pensieri la mente come musica a notte che lontanando muore.

Alcuni raggruppandosi indicano un punto lontano della riva (un campo di erba giallastra). Poi tornano nella posizione iniziale. Una seconda volta si ripete l'azione. Passa un treno lontano sulla riva. Finisce il canto, tutto resta immobile. Scende la notte. Nel silenzio e nell'immobilità scende il sipario della notte.

N.B. *Sul ponte si scorge come polena o come statua ornamentale (la Nike di Samotracia?) l'abito di Marlene. Sul sipario della notte si accende lentamente la luna, poi lentamente si spegne.*

MARLENE

Il signore cui appartiene l'oracolo non tace e non dice, accenna.
Sentenza di Efeso

Corridoio di un treno, porte chiuse, tendine tirate.

DUE VIAGGIATRICI *(attraverso tutto il corridoio)*

– Ed infatti, nella lista il pesce veniva «dopo» carne e granturco... (sospiro) sirena con maionese... sai *non* una di quelle donne con la coda...
– Yes. Not a siren but a siren. Isn't it?
– appunto. Una sirena, un pesce.
– A fish. Un pesce.

(escono)

Entra dal lato opposto una bigliettaia. Apre e chiude di seguito i tre scompartimenti; in essi compare tre volte Marlene; una mano mostra ogni volta il libretto.

Durante queste azioni **LA BIGLIETTAIA**, *rapidamente:*

La rapidità vorace dei gorghi, che stringono in giri a vuoto i giornali appallottolati contro l'ondeggiare delle gonne a piombo contro la nervosità delle gambe che fanno il dovere d'imparentarsi alle cuciture diritte contro lo sfondo incerto dei vapori da cui staccarsi in fretta sempre più in fretta in accordo con le ruote della locomotiva in accordo con la superficie raggiunta dal loro arrivo, come una bolla, come un sasso, iridescente, che non affonda ma emerge, senza cerchi, se non quelli, a lampi delle ruote

(esce)

(Si apre lo scompartimento di centro. Compare sulla soglia la Segretaria di Marlene. Questa invece, sdraiata sui sedili, le gambe coperte, guarda fuori dal finestrino il passaggio di una nave).

LA SEGRETARIA *(in piedi)*

In quale paesaggio è di casa questo viso?

In quali costumi e travestimenti queste spalle, questa andatura...?

MARLENE, *voltandosi di scatto:*

Dietrich non viaggia. Non ha mai viaggiato. Tesa a raggiungerci nel punto ove si trova, sta ferma sulla porta della notte.

Dietrich: chiave per ogni serratura!

Dietrich: grimaldello!

LA SEGRETARIA, *scoprendola (Marlene mostra una coda di sirena al posto delle gambe):*

Piccola bestia da soma ermafrodita!

(canto delle sirene: si vedono passare i viaggiatori sulla nave che guardano attraverso il finestrino come in un acquario. Buio. Poi, una tenda da circo e un Pierrot in lontananza; buio, poi l'androgino: queste ultime apparizioni come nei momenti in cui il treno passa da una galleria all'altra; buio).

Mutazione: lo scompartimento appare ora come un camerino di teatro. Uscendo da un paravento, in vestaglia,
MARLENE *siede per essere truccata:*

Ora, davanti allo specchio, nonostante il belletto e i lustrini, sembrerai pallido, e la tua anima «sarà incolore».

La precisione perfetta.

Giacché ora più nulla ti tiene legato alla terra, potrai danzare liberamente sul filo, senza cadere. E, dove hai la tua ferita?

(Entrano due fotografi travestiti, che successivamente si svelano serve, una sarta teatrale, la segretaria).

SARTA

Un corpo! Un corpo decapitato nell'armadio!

SEGR.

grida una domestica

SARTA

Ma poi la calmano,

MARLENE

Allora Marlene guarda benignamente, prima di infilarlo, il suo abito acefalo, angelicamente sospeso in forme perfette, e chiede del cibo,

SEGR.

per tonificare i tessuti.

Ora è pronta *(Cambio di scena reale: passaggio di macchinisti che portano via tutto: come tra le quinte d'un teatro)*

Un corpo ricco di talismani nel ritmo glaciale degli orpelli.

MARLENE

No! niente fotografi!

SEGR.

dice

MARLENE

anche se come gli eroi del mito, essi a volte si mutano in serve

SEGR.

dice, e poi scosta.

Poi, retrocedendo, verso quel futuro da cui è venuta raggiunge la ribalta.

SEGR.

Le galassie di sigarette accese nel buio della sala. E non oltre! non oltre! L'al di qua soltanto è la sua utopia, sappiatelo!

Agita pellicce che sembrano appartenere alla sua stessa carne, apre la bocca per cantare. (*Uscendo. Qui tre cantanti tra le quinte scrutano l'uscita di Marlene; contemporaneamente si vede l'ombra del sipario che s'alza mentre cala il sipario della notte. Allora, Marlene apre la bocca.*)

MARLENE

Adesso, adesso anch'io conosco quest'attimo in cui la testa

PARTE II

UN CAMPO

Tu dici che qui è proprio così come con occhio e campo visivo. Ma l'occhio in realtà non lo vedi.
L. Wittgenstein

Visita agli scavi al crepuscolo

Una transenna circonda in un grande campo una zona di reperti archeologici. La scena ripete la stessa struttura spaziale del primo intermezzo (la transenna sostituisce il parapetto, ecc.).

Il tutto è ambientato nei primi del Novecento. I due contadini dell'Angelus di Millet, nel campo, stanno estraendo alcuni pezzi (frammenti di statua, vasi, ecc.). Tra i pezzi si riconoscono certi oggetti della cucina delle Papin (coltello, piatti, ecc.) incrostati di sedimento come se fossero molto antichi.

Davanti alla transenna sostano alcuni visitatori, nel numero e nella posizione identici ai viaggiatori del primo intermezzo. Tre di essi cantano il canto delle sirene.

A un certo punto tutti quelli che non cantano si muovono raggruppandosi su un punto della transenna, e indicano uno degli oggetti estratti. Poi tornano nella posizione iniziale. A un tratto i contadini estraggono dalla terra l'abito di Marlene ormai fossile. Si ripete l'azione, il canto si interrompe.

UN VISITATORE

Oh, le sirene!

LA CONTADINA

Pare che cantassero.

Scende la notte, nell'immobilità scende il sipario della notte, mentre la musica ricomincia.

N.B. L'abito di Marlene viene posto nello stesso punto in cui, nell'intermezzo precedente, si trovava la polena.

GRETA

Le parole sono come pellicola su acqua profonda
L. Wittgenstein

More meetings!
C. Beaton

Un grande studio fotografico, vuoto, con vetrate: Beaton fotografa tre indossatrici. Poi Beaton, la Garbo, il piccolo uomo e un'amica. Il set si trasforma in un soggiorno (escono le indossatrici) la conversazione e in genere tutta la scena sempre a scatti e pose plastiche.

BEATON

– La Garbo?

UN'AMICA

– Ma sì, la Garbo.

UN AMICO

– Tre persone sedute ad un tavolo apparecchiato.

GRETA

– è lei, senza dar segno di riconoscermi.

BEATON

– Kaaviaar, dice.

GRETA

– spalma una tartina e me la porge.

UN'AMICA

– e improvvisamente fa caldo

BEATON

– come se avessero spalancato la porta di un forno.

UN AMICO

– Proprio la Garbo?

BEATON

– il naso, un aculeo

UN'AMICA

– e le mani: forti, (da) lavoratore.

BEATON

– caviglie un po' logore...

UN AMICO

– da trovatello?

GRETA

– da vecchio?

BEATON

– c'è una sorta di rapporto, volontario tra la curva delle narici e l'arco delle sopracciglia...

GRETA

– occhi...

UN'AMICA

– di triste vegetale. (*escono l'uomo e l'amica*)

GRETA

– Non portavo rossetto quando ci siamo visti l'ultima volta.

BEATON

– dice, con le labbra gommose, come in preda alla marmellata.

GRETA

– Siamo sul giardino pensile.

BEATON

– e il freddo ci trapassa, spietato lanciatore di coltelli.

GRETA

– Ancora caviale, ancora vodka. Atmosfera.

BEATON

– Le sfioro delicatamente la schiena.

GRETA

– Rabbrivisce.

BEATON

– Rabbrivisco.

GRETA

– Non permetto quasi mai che mi tocchino le vertebre. Vanno così facilmente fuori posto!

BEATON

– Esclama, gaia (pausa). Intirizziti, promettiamo di rivederci.

(Elementi neri paralizzano la scena, coprendone parti e scoprendone altre: scompare la Garbo)

BEATON

– *(solo, ripetendo i gesti fatti nella precedente conversazione a due, quasi danzandoli)* Ed intanto... Una tazza da the con le tracce del suo rossetto... un portacenere con i mozziconi di cinque Old Golds... e i fiammiferi usati... i cuscini con la forma della sua testa...

Vita ornamentale: offerta.

Non battete i cuscini!

Non riordinate la stanza!

Oggetti: stato assoluto della carne che non si può raggiungere né abbandonare.

Oggetti: passaporti dallo spavento al fascino.

(La scena vista per indietro: l'angolo di una stanza, un camino, un divano di spalle)

GRETA

– Cecil, siete maldestro.

BEATON

– Grazie.

GRETA

– e allora, non sapete neanche più mettere un pezzo di legna?

BEATON

– Esitavo. Non vedo l'utilità di questo fuoco. C'è il temporale, si soffoca.

GRETA

– La vostra opinione non ha la minima importanza, tenetela per voi la vostra opinione e mettete un ceppo. Alla Garbo piace vedere il fuoco, le piace il fuoco con le finestre aperte.

BEATON

– Se fosse per me, chiuderei le finestre e non accenderei il fuoco; il fuoco attira insetti e pipistrelli.

GRETA

– La Garbo ama insetti e pipistrelli.

Amate la Garbo, Cecil?

BEATON

– Greta osserva, gettata a riposare su un divano, come una polena in disarmo, vecchie fotografie dei primordi.

E un brulicare rintanato d'occhi la spia, attraverso il suo sguardo.

GRETA

– oh la pienezza, la sicurezza, tra la luce più chiara e l'ombra più fonda! Vedete? In spazi remoti, cintati, i modelli sprofondano nell'attimo della posa e crescono, insieme e dentro l'immagine.

BEATON

– Sì.

GRETA

– E accanto a loro pietre tombali, svuotate come camini, mostrano iscrizioni (iscrizioni) al posto delle fiamme, vedete?

BEATON

– Fuori è buio e freddo.

Pochi raggi di luce stradale gettano una rapace opalescenza sulla sua mano, che afferra il telefono. Mr. Beaton, è lei? Chiede la centralinista.

GRETA

– Sì.

BEATON

– replica la Garbo. Ah quelle flamboyance!

GRETA

– poi prende un biscotto e dice: ma allora questa è una festa!

BEATON

– e balliamo insieme, per la prima volta come se fosse un Musical,

GRETA

– una celebrazione degli assenti.

(ballano tra i mobili)

In giro per la città. Abito di Marlene nelle finestre vetrine. Movimento simultaneo, vari luoghi. Il percorso è quello delle indossatrici dell'inizio, che qui pure compaiono.

– Su e giù.

– Su e giù per la Fifth Avenue.

– andiamo a trovare un angelo che lei ha ordinato.

– L'angelo non c'è.

– Lo stanno ripulendo.

– È altrove.

– Allora lo inseguiamo ancora un poco.

– Ancora un poco.

– Su e giù per le strade, nelle piazze, nei parchi.

– Nei parchi.

(Nel parco passa un bimbo con una nave in mano. Una signora si ferma a vezzeggiarlo. Greta la raggiunge: è Marlene; questa e il bimbo escono, riprende la passeggiata).

– Poi ancora, su scale traballanti,

– su pianerottoli

– in miseri attici.

BEATON

– Andavamo a vedere l'angelo, su appuntamento.

GRETA

– E finalmente, oltre una porta

BEATON

– ora è lì, davanti a noi

GRETA

– sul divano

BEATON

– ci fronteggia.

GRETA

– Aaahhh (*Beaton scopre l'angelo sul divano: è l'abito di Marlene*)

GRETA

– Cosa ne hanno fatto!

BEATON

– esclama, è orribile

GRETA

– non posso più comprarlo.

BEATON

– E all'improvviso chiede, quasi con terrore:

GRETA

– Vuoi fotografarmi?

BEATON

– Accetto.

(La scena è ritornata il set fotografico dell'inizio)

Greta posa, a tratti intervengono un cameriere e una cameriera vestiti come i padroni di casa delle Papin, impazienti di servire la cena; nel corso dell'azione il set finisce col ricordare la sala da pranzo del I atto.

GRETA

– Ora il soggetto è di fronte alla macchina. Come davanti a un plotone d'esecuzione. Cominciano gli scatti. E una certa ossessione al delitto.

(scatti, pausa, toglie il cappello cinese)

Ma, dopo un poco, avrebbero pure dovuto fermarsi.

BEATON

– Intimoriti.

GRETA

– O contratti nell'orgoglio.

BEATON

– O ligi ad uno spazio che li chiama in contorni netti.

GRETA

– Predisposto per loro.

BEATON

– Da loro?

GRETA

– Filetto al sangue?

– uova

– cinque qualità di formaggi

– frutta

– una bottiglia di vino rosso (*con colletto e cappello da Pierrot*)

BEATON

– La mano alzata a visiera

GRETA

– una lama (toglie dalla stessa mano un guanto dietro l'altro)

BEATON

– e l'ala d'un cappello

GRETA

– sull'attenzione tesa dell'occhio
(*pausa, scatti*)

BEATON

– Tra la luce più chiara

GRETA

– e l'ombra più fonda (*toglie cappello e collo; indossa cappello e volpi, gli stessi delle Papin*)

BEATON

– da cui liberare lo sguardo

GRETA

– La lunga

BEATON

– La lunga immobilità del modello

GRETA

– Ho fame...

BEATON

– Sì, sì cara! Ma prima...

GRETA

– il dovere (*scatti*)

BEATON

– di spingersi subito

GRETA

– fuori da questa rigidità

BEATON

– fuori da questo talento
(*pausa, toglie volpi e cappello lasciandoli da una parte*)

GRETA

– come attraverso una porta

BEATON

– e...

GRETA

– nella posizione successiva

BEATON

– Attraverso!

(*esce*)

sviluppo fotografico. Beaton armeggia con le pellicole sul tavolo, ne appende una ad asciugare

BEATON

– Poi a cena le racconto una storia, tutta la storia

(*pausa*)

Una mano apre il cassetto dei cosmetici e dei posticci di mia madre e se ne abbiglia. Ricrea l'immagine di una pierrette desolata, vista a teatro la sera prima.

Una mano apre la porta dello spogliatoio, indugia, si infila un lungo guanto nero. (*infila un guanto di plastica*)

Poi una mano scivola lungo la ringhiera della scala, scosta una sedia, si posa sulla tovaglia di Fiandra e afferra lo stelo di un calice semicolmo, sanguigno.

Ed ecco che una mano si tiene la guancia bruciante, (*va via la luce; rimane soltanto una lampadina rossa accesa per lo sviluppo*).

Ah, quelle flamboyance! E si posa per tutto il giorno, inutilmente, sulla maniglia di una porta, chiusa da un'altra mano, quella del padre.

(*Torna la luce, è calato un groviglio di pellicole stese ad asciugare. Beaton, seduto a tavola, con cappello e volpi adoprati da Garbo per posare, resta imprigionato nell'immagine mitica di Greta. Questa veste adesso come regina Cbristina e cedendogliela, si sostituisce a lui dietro la macchina fotografica. I camerieri, seduti a tavola come genitori di Beaton, escono di colpo allo scatto di Greta*).

Ecco. La storia ora è finita e Greta può finalmente andarsene, congedarsi. (*esce*)

(*Greta, allontanandosi verso il fondo, chiude le finestre, tira le tende e copre gli apparecchi, spegne le luci ed esce*)

GRETA

– Sì, certo. Bisognava però che l'essenza non si degradasse, restasse intatta. Ma l'essenza si è a poco a poco oscurata, e poi, progressivamente velata, d'occhiali, di grandi cappelli, e di esili. Una volta percorsa, la sua bellezza è divenuta a un tratto monologante, inavvicinabile.

Ed ora, ora che anche il monologo rischia il tempo degli applausi, Greta, muta abbandona la propria immagine, per cibarsene, finalmente.

Suoi sono stati gli ammiccamenti, le metamorfosi, le dissimulazioni, ma il tempo catturato e trattenuto ormai è solo l'orlo policromo d'una simultaneità cristallina.

Il volto: una casa vuota e l'occhio bosco notturno, (guarda le pellicole)

(*spegne l'ultima luce: resta un controluce notturno con una luna su cui spiccano il groviglio di pellicole, quasi una vegetazione tropicale*)

eclisse.

(*spento tutto*)

A TAVOLA

«Sirena: preteso animale marino» leggiamo in un dizionario brutale.

Borges

(*La nave della notte rovesciata: mare e ringhiera sul soffitto. Sala da pranzo. Si spalanca la porta ed entrano due camerieri con i vassoi i commensali in piedi*)

CAMERIERE

– Ed ecco che la porta si aprì

GRETA

– e apparvero

MRS. FLAT

– immensi vassoi d'argento massiccio.

(*pausa*)

CAMERIERE

– Ed allora (*s'avviano alla tavola*)

GRETA

– i mobili

CAMERIERE

– le cornici dorate

MRS. FLAT

– gli altri appannati specchi

CAMERIERE

– tutto

MRS. FLAT

– tutta

GRETA

– l'immensa sala del duca di Toledo

MRS. FLAT

– dove

CAMERIERE

– il generale Cork offriva quella sera...

MRS. FLAT

– un pranzo

GRETA

– in onore di Mrs. Flat (*siedono*)

CAMERIERE

– Si tinse, a poco a poco, del violaceo bagliore della carne in conserva, e del morto riflesso lunare di un granturco bollito, appena venato di bianco, per contorno.

GENERALE

– Credete che vi sia, in Italia, un vino più squisito di questo di Capri? (*Mrs. Flat si addormenta sulla tavola, il braccio proteso. La tavola in controluce appare come un'isola; i due si alzano e le girano intorno.*)

CAMERIERE

– Ogni volta che il generale partiva per Capri

GRETA

– scivolando lungo le coste a picco

CAMERIERE

– ed osservando

GRETA

– vigile

CAMERIERE

– le immense cavità scavate nella scogliera finiva sempre con l'esclamare:

GENERALE

– Ah qui capisco, certo, che le Sirene (*solleva appena un lembo della tovaglia*) avessero la loro casa.

CAMERIERE

– e mi chiedeva notizie di quelle antiche signore con la stessa timida curiosità, con la quale aveva chiesto Mrs. Flat

(Si apre la porta come all'inizio, rientrano i camerieri con i vassoi, seguiti da una serva come in trance; i camerieri passano accanto a Mrs. Flat che si toglie consecutivamente: una volta un guanto, lasciandolo cadere sul vassoio, una volta gli orecchini, poi una scarpa; questi oggetti vengono subito serviti ad ogni commensale, sempre con moto circolare intorno alla tavola durante la conversazione; poi i camerieri escono)

CAMERIERE

– Mrs. Flat: io ora la guardavo

MRS. FLAT

– guardavo il suo splendido vestito dai toni cupi,

CAMERIERE

– che dava

MRS. FLAT

– un ché di chiesastico e di funebre

CAMERIERE

– alla fiamma violacea dei capelli

MRS. FLAT

– spenta

CAMERIERE

– al bagliore un po' vitreo degli occhi

MRS. FLAT

– verdi

CAMERIERE

– d'un bel color d'acqua marina,

MRS. FLAT

– dove gli umori, densi di orgoglio e di disprezzo salivano alla superficie ondeggiando, ondeggiando come verdi alghe. *(si cominciano ad intravedere in quinta tra dame ondegianti) (pausa)*

Conoscete la principessa Esposito? *(controluce come sopra; i due s'alzano girando intorno alla tavola. Anche Mrs. Flat s'alza ed esce lateralmente con moto orbitale)*

GRETA

– Sembra che a Capri, tutte,

CAMERIERE

– fossero Contesse, Marchese, Principesse...

LE TRE DAME *(velate, attraversando la scena ondegianti, sempre con moto circolare):*

– Quando

– declinanti

– attraversavano la piazza,

– i piedi

– piccoli

– calzati di sandali d'oro, come regine nei libri d'ora

– la gente le mirava

– con un vago senso di malessere

– Sibille

– pensavano

– Pitonesse!

(Entrano i camerieri con moto circolare; la serva in trance li segue)

CAMERIERE

– A un ballo, *(ciascuno dei camerieri prende metà della tavola ed esce danzando con essa. Da sotto la tavola escono tre ospiti; questi e le dame sollevano ondeggiando una sedia per ciascuno, formando delle coppie danzanti)*

GRETA

– la sera dello sbarco degli alleati sull'isola,

CAMERIERE

– si diceva che il generale dovesse aprire le danze
(*esce*)

GRETA

– con la «prima» tra loro.
(*pausa, valzer*)

Le Dame (*a tre*) – Già tutte sorridevano.

GRETA

– Il generale si aperse il passo tra le Sibille,

Le Dame (*a 3*) – Già tutte sollevavano le braccia, ondeggiando.

GRETA

– attraversò le belle dalla schiena nuda, verso una figura con le braccia pelose, ed aprì il ballo con lei, la serva.

Le Dame (*a 3*) – Ondeggiando, ondeggiando.

(*le coppie escono circolarmente*)
(*la serva ed il generale continuano a girare da soli al centro, nella penombra*)

LA SERVA

– Cullata dal brusio ondosso delle voci dallo spumoso tintinnio delle stoviglie.

(*Il giro s'allarga: lentissimamente si solleva il fondo e rivela una identica sala, con la stessa tavola, alla quale siedono già Mrs. Flat e il commensale, le sedie un po' scostate. Inavvertito brusio di conversazione che sale mentre la musica diminuisce*)
Dormo e tra le dune ricamate scopro e non scopro gli steli nervati, i calici aperti, attento ti sei tagliato, attento...

(*esce in quinta, movimento circolare*)
(*il brusio scompare*)
(*pausa*)

MRS. FLAT

– Conoscete la principessa Esposito?

(*Il generale, con ampio giro, siede al suo posto, in tavola: il movimento circolare è continuato dal passaggio dei piatti*)

CAMERIERE

– Non esiste una principessa di questo nome...

MRS. FLAT

– Pretendereste forse dire che «non esiste» la mia cara amica principessa Carmela Esposito?

CAMERIERE

– Esposito è il nome che l'Istituto degli Innocenti...dà, ai bambini abbandonati.

MRS. FLAT

– Ah! Spero che non vorrete farmi credere che in Europa tutte le principesse conoscano i loro genitori...

(*sbatte un piatto sulla tavola; si blocca il moto circolare piatto*)
(*Si apre di colpo la porta. I due camerieri portano l'abito di Marlene su un enorme vassoio; li segue la serva in trance*)

CAMERIERE

– Ed ecco che la porta si aprì

GRETA

– e sulla soglia apparve

CAMERIERE

– un enorme pesce

MRS. FLAT

– in un immenso vassoio d'argento massiccio.
(breve pausa)

CAMERIERE

– Ecco *(avvicinano a piccoli scatti le proprie sedie alla tavola ove è imbandito l'abito)*

GRETA

– Ecco

CAMERIERE

– Ecco, la sirena *(annodandosi al collo i tovaglioli)*

MRS. FLAT

– Esclamammo avidi *(battendo le posate strette nei pugni, sul tavolo)*

GRETA

– Ma poi allibimmo

MRS. FLAT

– Poi...una bimba
(pausa, cadono sulla tavola le posate impugnate)
(s'alzano lentamente, scostando appena le sedie, come in trance)

GRETA

– Qualcosa che somigliava...

MRS. FLAT

– a una bimba

GRETA

– era distesa in mezzo al vassoio,

CAMERIERE

– sopra un letto di foglie verdi,

MRS. FLAT

– in una ghirlanda rosea di coralli. *(pausa: cominciano a girare lentamente intorno alla tavola, poi accelerando appena il moto)*

GRETA

– Era nuda

CAMERIERE

– La pelle,

GRETA

– Lucida,

CAMERIERE

– Strappata e spapolata qua e là dalla cottura

GRETA

– dello stesso color cupo dell'abito di Mrs. Flat

MRS. FLAT

– E il viso...

CAMERIERE

– Come il viso di Mrs, Flat

GRETA

– che l'ardore dell'acqua bollente aveva fatto schizzar fuori dalla pelle come un frutto fuori dalla scorza

MRS. FLAT

– Aaah...disgusting!

(si bloccano di colpo e, sollevando le mani, indietreggiano di un passo; le sedie cadono indietro)

Portate via, portate via questa cosa orrenda! *(di scatto voltano le spalle al tavolo come per andarsene ma si fermano e, come riattratti, si voltano indietro, avvicinandosi alla tavola)*

CAMERIERE

– Giaceva, quella bimba, nella sua bara d'argento, e pareva dormisse.

(pausa)

Ma per un'imperdonabile dimenticanza del cuoco dormiva come dormono i morti abbandonati: ad occhi aperti.

GENERALE

– Io direi di buttarla nella spazzatura

MRS. FLAT

– No no, oh no, no...

CAMERIERA

– E mirava...i Tritoni di Luca Giordano soffiare nelle loro conche marine e i delfini attaccati al cocchio di Venere, nel soffitto dipinto.

(toccano con rispetto l'abito)

(pausa)

GRETA

– Fra quello il suo mare

CAMERIERE

– era quella la sua patria perduta.

MRS. FLAT

– Il felice regno delle sirene.

(pausa)

GRETA

– Potremmo seppellirlo nel giardino *(entrano da sinistra i due camerieri e la serva – cantanti – ; luci di ribalta come per un finalino. Il commensale e il generale sollevano il vassoio, Mrs. Flat rovescia il tavolo: sotto appare la terra smossa de «Il campo»; lei si scosta e la serva in trance le porta un badile, i due camerieri – attori – indicano come negli altri quadri i viaggiatori).*

1 CAMERIERE

– Questa cosa nel giardino la potremmo seppellir

2 CAMERIERE

– Sissignor, Sissignor sissignore nel giardino

1 CAMERIERE

– Bada bene senza indugio seppellire e non mangiar

SERVA

– Sissignor, seppellir senza indugio e non mangiar

1 CAMERIERE

– Non mangia telo in cucina, seppellitelo laggiù

2 CAMERIERE

– Sissignore, Sissignore Sissignore, Sissignore senza indugio nel giardin

SERVA

– Ma s'è un piatto così buono ma s'è un pesce prelibato

MRS. FLAT (*interrompendo*)

– O Lord! O Lord! (*repentinamente il commensale e il generale inclinano il vassoio, l'abito scivola nella fossa, Mrs. Flat, col piede affonda il badile nella terra, come per gettarne una palata*)

I DUE CAMERIERI E SERVA

– Seppellir, seppellir senza indugio seppellir.
(*buio*)

CAMILLE

Le parallele, lo so, sono fatte per incontrarsi all'infinito. Immaginiamone altre, che indefinitamente, divergano. Nessun punto d'incontro, né luogo di raccolta. Spesso, non hanno altra eco che quella della loro condanna. Bisognerebbe afferrarle nella forza del movimento che le separa. Bisognerebbe ritrovare la scia istantanea e splendente che hanno lasciato dietro di sé, nel loro precipitare verso un'oscurità... Dove queste cose non si raccontano e dove ogni risonanza è perduta.

CANZONE (*Contre-chant*)

*Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournent vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée
Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui pouvant réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon oeil est vide et comme eux habitè
De l'absence de toi qui fait sa cécité.*

L'ILLUSIONISTA

A volte, signore e signori, ci imbattiamo in cose che per molti non sono. In cose che appartengono alla notte, al male della notte, fatte in parte dai morti, ma in parte, voi lo sapete, anche dal sonno e dall'amore.

Il sonno...toro bianco sacrificato...

Il sonno fenicie della paura..

C'è qui tra noi una signorina in attesa di conoscervi. L'ho sentita arrivare da molto lontano ed ora, attraverso i miei assistenti, ella vorrebbe...

1 – Dove sono? Com'è buio... come ho la testa pesante. E il mio corpo, il mio corpo mi duole tanto. Ah, tutto questo sangue! Le mani, lontano, sul marmo, e la testa, parlo della testa,... aiutatemi, vi prego... accendete la lampada.

– Ecco, ora Mademiselle per un attimo ha perso i contatti, non è più con noi. Signori compatitela, ella fluttua perennemente in un'acqua oscura, e non sempre ci può vedere.
Signorina, se siete ancora qui... potreste...

1 – Nella stanza in cui abitavo, quegli, prima di uscir fuori dal mio nome ha appeso alla parete la propria immagine: Angelo Nuovo.

2 – Innumerevoli sono gli angeli che sorgono ad ogni istante e cantano e si dissolvono nel nulla.

(canto)

1 – Ma io, quello che mi compete, l'ho sottratto per troppo tempo al suo canto e lui, lui me lo ha fatto scontare.

(

2 – Dove sono? Com'è buio, come ho la testa pesante... e il mio corpo, il mio corpo...

Dietro l'immagine maschile del quadro ha inviato, quella femminile, sulla via delle diversioni e dei ritardi, benché entrambe fossero state un tempo intimamente vicine. Dove sono? Com'è buio...

1 – Da allora, si è messo sul cammino di lei ad attendere, finché ella, malata, invecchiata, in vesti logore, non fosse caduta nelle sue mani

2 – Ah, tutto questo sangue! Le mani lontano, sul marmo, e la testa... parlo della testa... spiegatemi, svegliatemi... Aiuto! Aiuto!

1 – Ma l'angelo somiglia a tutto ciò da cui sono stato costretto a separarmi: alle persone, e particolarmente, alle cose. Nelle cose che non ho più egli alberga, le rende trasparenti, e dietro ciascuna di esse mi appare l'essere cui è dedicata: per questo io sono insuperabile nel donare.

2 – Anzi, l'angelo è stato forse attratto dal donatore rimasto a mani vuote. Lo tiene d'occhio, risolutamente, a lungo a lungo, poi retrocede, a scatti, inesorabilmente... Perché? Per trarselo dietro, su quella via, verso il futuro da cui è venuto senz'altra speranza di novità che quella del ritorno.

1 – Così come io, non appena ti ho vista, son tornato con te, colà donde sono venuto.

– Camille Barbin, ermafrodito, nata a Saint-Jean d'Angely espresse il suo anelito al distacco, come ferroviere, sui treni francesi, e poi come aspirante domestico sulla nave Europe, diretta in America.

– Morto suicida e consegnato agli atomisti, ora veleggia sul marmo nel rosso elemento che lo compete.

CAILLES EN SARCOPHAGES

*«Ma questo è Cailles en Sarcophage!»
«Sì, sì, certo. Che altro potrebbe essere?»
Karen Blixen*

Il corridoio di un treno al crepuscolo. Tre viaggiatori seduti a destra sopra i bagagli. Altri due sono in piedi. Passa la bigliettaia e apre uno scompartimento.

La Bigliettaia: «Cailles en sarcophage? Una ricetta impossibile».

I tre viaggiatori seduti cominciano a cantare. Lo scompartimento si rivela una sorta di vagone merci, impostato sulla medesima struttura scenografica del I e II intermezzo.

Sulla parete di fondo, attraverso il portello aperto, si intravede un campo. All'interno, una cucina economica vecchia, un vecchio frigorifero spalancato che contiene appeso come in un armadio (nella solita posizione) l'abito di Marlène, e un tavolo. Marlène e Greta cucinano affannosamente, una vestita come in «Shanghai Express», l'altra come in «Queen Christina». A un tratto, tutti i viaggiatori che non cantano si muovono raggruppandosi, e indicano un punto sul tavolo. Poi tornano nella posizione iniziale. I cantanti impassibili non guardano mai. Quando le due mettono l'abito sul tavolo e lo decorano come per servirlo in tavola, l'azione si ripete.

Scende la notte. Scende il sipario della notte.

GALA

*A sei anni volevo diventare cuoco.
Poi le mie ambizioni sono sempre venute crescendo.*
S. Dali

- Staccandosi in controluce
- Tra lo spuntare faticoso di steli nervati di calici aperti.
- Le due mantidi si guatano
- Già vive quando le erbe grasse erano ancora grandi animali scomparsi
- come reminiscenze le due mantidi si guatano
- ed è l'amore
- ma l'amore è più forte della morte è stato detto
- ed infatti
- l'amata insiste con noncuranza
- e rosicchia affettuosamente la nuca dell'altro
- ed a piccoli morsi lo consuma
- risparmiandone solo le ali a ricordo di antichi spettri
- Adesso
- Adesso anch'io conosco quest'attimo in cui la testa si stacca dal tronco
- Quest'attimo
- In cui le mani vengono legate alla schiena i piedi avvinti il collo denudato
- Quest'attimo la testa chiusa nel giogo metallico che guarda giù nel cesto stillante e poi la caduta
- E poi...
- Si dice che la testa quando viene sollevata dalla mano del boia continui a vivere
- Che gli occhi vedano ancora
- che la lingua si muova ancora e che sotto sussultino ancora le braccia e le gambe...
- Si dice
- Dali e Gala soggiornano in cucina. Lei legge a lungo su un giornale di due sorelle omicide.
- un delitto sorprendente, dice.
- senza oggetto cavano gli occhi come castravano le baccanti, dice e all'improvviso chiede:
- Hai mai pensato alla notte?
- È così che si presenta al mio spirito l'immagine dell'Angelus di Millet essa mi avvolge tutto materna, vischiosa.
- Poi mi ritrovo di colpo su una spiaggia, dopo il bagno.
- È un buon pesce la sirena?
- Eccellente
- E i coralli, sono buoni da mangiare?
- No, i coralli no. Sono un po' indigesti.
- Allora, niente coralli.
- Li possiamo mettere per contorno.
- That's fine.
- Sirena alla maionese con contorno di coralli.
- Debbo nel ritorno, attraversare un vastissimo campo, dall'erba grassa e carnosa.
- E, mentre cammino, guardare fisso al suolo
- Piccole pozze di acqua stagnante,
- Piccole rane
- E grandi mantidi religiose. Verdi.
- È il terrore, per me.
- Ma poi alzo gli occhi
- E vedo venirmi, incontro
- Un pescatore
- E so
- All'improvviso
- Che mi urterà con lui
- Violentemente
- A causa del coincidere delle nostre astrazioni
- Dei nostri timori

- Con cui sempre di più
- Di più
- Intercettiamo l'attimo in cui si allunga
- L'altrui passo
- L'altrui gesto
- Come se fossimo,
- Un sol uomo nello specchio.
- Al momento della collisione rivedo distintamente l'Angelus al quale avevo smesso di pensare durante il ritorno.
- Dalì e Gala soggiornano in cucina, e nel corso di una lunga fantasia sperimentale
- immaginano
- d'immergere alcuno (dei) quadri conosciuti in liquidi diversi.
- A lui appare particolarmente inquietante l'idea di far sparire a metà l'Angelus,
- in un secchio di latte tiepido.
- È evidente, bisogna farlo scivolare in senso longitudinale
- dice. Ma io intanto penso al secchio, al buio del secchio, ed ho paura.
- Benché alcuni s'immergano nella notte senza fatica, come un cucchiaino nell'acqua
- altri l'affrontano a testa bassa, in lotta contro nuove connivenze.
- Le loro corna emettono un suono stridulo, come le ali delle cavallette, prima che si stacchino.
- Ed è attraverso quest'urto oscuro, che entro con Gala nel museo di storia naturale di Madrid, all'ora del crepuscolo, e durante la mia adolescenza.
- La sera cala prematuramente, abbondando (o abbandonando?) le stanze all'ombra,
- mentre noi camminiamo come in una foresta, cancellati dal silenzio, sino a raggiungere la grande sala degli insetti.

(canto)

- Nella grande sala
- Al centro
- Con spavento
- Eroso
- Remoto
- Colossale
- L'Angelus
- Vedo sotto strati di pittura immemorabili una massa oscura, di forma geometrica.
- Voci ideali e care,
- di quelle che morirono, di quelli
- Sembra
- che per noi sono persi come i morti
- che Millet avesse dipinto tra i due una bara, per il figlio
- talora
- talora esse ci parlano nei sogni e le sente talora tra i pensieri la mente
- come musica a notte che lontanando muore
- Salvator Dalì morì di meningite all'età di sette anni
- tre anni prima che nascesse il fratello. Il primo gemito era stato il benamato ma il suo cervello poi si era bruciato distrutto da una precocità incredibile.
- Salvator Dalì, il secondo gemito, dirà di aver vissuto la morte, prima di vivere la vita.
- Ecco. All'uscita sodomizzo Gala, improvvisamente, davanti alla porta stessa del museo, a quell'ora deserta.
- Compio quest'atto
- in maniera rapida
- estremamente selvaggia
- crudele.
- Scivolammo tutti e due in un lago di sudore, nella fine asfissiante del crepuscolo d'estate, che il canto frenetico degli insetti assordava.
- Senti, senti ti ho mai detto di mio padre, di quando tornavamo a casa dopo aver fatto il bagno, attraverso un grandissimo campo?
- Lasciami stare, lasciami...

- Ti ho mai detto di come lui mi raccontava che quei luoghi erano stati un tempo il fondo del mare?
 - Sta zitto...
 - E come cercavamo insieme certi fossili, che stavano lì a provarlo?
 - Da allora il mare sembrò ai miei occhi inghiottire, incessantemente, atavicamente la selva, in un moto continuo, perenne.
 - Ecco, ora non ci sei più.
- Non devo far altro che chiudere gli occhi, e ritrovare i colori del purgatorio intrauterino, quelli del fuoco luciferino, il rosso, l'arancione, il giallo dai riflessi bluastrì, un vischio di sperma e di bianco d'uovo, fosforescente, dove galleggio, galleggio, come un angelo snodato, spogliato della propria grazia.
- Angelo mio! Ti sono vicina

Adriano Guarnieri

Medea

Tragedia in tre parti liberamente ispirata a Euripide e Pasolini

Per sequenze televisive, soli, coro, orchestra, *live electronics*

(Editore Casa Ricordi, per gentile concessione)

Durata di ognuna delle tre parti: 25-30 minuti.

Il pubblico rimane seduto a mezza luce per 2-3 minuti dopo la I e la II parte.

Personaggi

MEDEA	3 voci femminili
GIASONE	2 voci maschili
CORO	

Organico

SOLI

Medea:

- soprano leggero
- voce femminile leggera jazz
- contralto

Giasone:

- controtenore
- voce maschile jazz

flauto basso e contrabbasso

CORO: 14 soprani, 12 contralti, 8 tenori, 6 bassi

ORCHESTRA: 4 flauti, 2 oboi, 4 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni in fa, 8 trombe in re (in sala); 4 tromboni (in sala); percussioni: 1. timpano I, grancassa I, gong I, tam tam I, triangoli piccoli sospesi 2. timpano II, grancassa II, gong II, tam tam II, triangoli medi sospesi 3. vibrafono, Glockenspiel, marimba, campane tubolari cromatiche 4. 2 lastre ampie d'acciaio, 2 cavi d'acciaio; 1 pianoforte, 1 celesta; archi: 16 violini I, 14 violini II, 10 viole, 8 violoncelli, 6 contrabbassi.

LIVE ELECTRONICS

PARTE I

SEQUENZA 1

MEDEA
(soprano) ...parlami terra...
 ...parlami sole...
 ...fammi udire la tua voce...

MEDEA
(contralto) ...non ricordo più la tua voce...

MEDEA
(soprano) ...o sole, o luce...
 ...dov'è il mio furore di un tempo?

MEDEA
(contralto) ...il mio furore, la mia fermezza...

CORO ...o terra, o luce del sole...
 ...ho udito il grido dell'infelice Colchide...

SEQUENZA 2

MEDEA
(voce leggera) ...e voi figli datemi la vostra mano perché io la baci...
 ...o mano carissima, o dolci abbracci...
 ...o tenere carni...

CORO ...o terra, fulgido raggio del sole...

MEDEA
(voce leggera) ...la mia sapienza... o sole... o luce...
 ...dagli occhi alla punta delle dita vi guardo...
 ...dalle radici dei capelli al petto...

SEQUENZA 3 per orchestra

SEQUENZA 4

CORO ...sull'onda notturna del mare infinito...

MEDEA
(soprano) ...folle nel cuore ho navigato invano per mari e fiumi...

SEQUENZA 5

CORO ...le correnti dei sacri fiumi... .
 ...ogni cosa è stravolta...
 ...navigasti lontano con il cuore spezzato
 ...in terra straniera... esule senza amore...

SEQUENZA 6 per orchestra

SEQUENZA 7

MEDEA
(soprano)
MEDEA ...la tua voce, terra, dov'è la tua voce?
 ...il mio furore di un tempo...

(voce leggera) ...le mie lacrime spuntano da ogni parte del mio corpo, perché?
...o volti carissimi, andate a portar fiori alla nuova sposa...

MEDEA
(soprano) ...il mio sapere... il mio potere di un tempo...
...o luce... o sole...

SEQUENZA 8

MEDEA
(soprano) ...o mia mano destra, che a volte stringevi...
...o mie ginocchia... dove potrò andare adesso?

CORO ...tremenda è l'ira...
...quando tra amici si giunge a contesa...

SEQUENZA 9

MEDEA
(contralto) ...vi prego, datemi un solo giorno...
...per le mie ginocchia, vi supplico...

CORO ...folle d'amore... navigasti lontano in terra straniera;
...hai perduto lo sposo, l'amore...

MEDEA
(contralto) ...o giustizia cara, o dèi, o luce, o terra..

SEQUENZA 10

MEDEA
(voce leggera) ...chi mi offrirà riparo, chi mi coprirà di baci...
...oh, dolci abbracci, tenere carni...

CORO ...qualcosa di grande, un'atroce minaccia sta sopra di noi...
...lascia la nostra terra, vattene con i tuoi dèi,
...qualcosa di empio e selvaggio è accaduto...

MEDEA
(soprano) ...il mio furore, il mio sapere,
...o splendido raggio di luce...

CORO ...ma con l'inganno e in silenzio.

PARTE II

SEQUENZA 1

GIASONE
(controttenore) ...o giustizia cara, se dimori in cielo tu sia mia testimone...

MEDEA
(soprano) ...da sola me ne andrò in esilio in questa terra...

CORO ...lontana è la terra dal tuo sguardo,
...la vita è affidata al respiro dei venti...

GIASONE
(controttenore e voce
maschile jazz) ...doma l'ira del tuo cuore...
...molte memorie si addensano giù, nel silenzio della notte...

MEDEA
(soprano) ...per il cielo, per il mare...
...testimone della nostra unione...

SEQUENZA 2 per orchestra

SEQUENZA 3

GIASONE
(voce maschile jazz) ...sul tuo volto vedo l'ombra dei continenti lontani..

MEDEA
(soprano) ...o patria, o casa, ch'io non resti mai senza la mia città...
...dalla morte, prima, vorrei essere vinta...
...per il cielo, per il mare, io ti prego...

GIASONE
(controttenore) ...vorrei esaudire la tua preghiera,
...lo proibisce un cuore esulcerato...

GIASONE
(voce maschile jazz) ...placa il tuo cuore, lenisci la disgrazia...

CORO ...per le tue mani, per le tue ginocchia, ti supplichiamo:
non uccidere le tue creature...

SEQUENZA 4 per orchestra

SEQUENZA 5

MEDEA
(voce leggera) ...per il sole che abbagliò i nostri occhi
...per la luna che ci cullò nei silenzi della terra...

GIASONE
(voce maschile jazz) ...anche dai miei occhi il pianto sgorga copioso...
...ma tu, perché inondi di pianto copioso i tuoi occhi, e volgi indietro
il tuo pallido volto?

MEDEA
(voce leggera) ...la donna è femmina e per natura è facile al pianto...

SEQUENZA 6

MEDEA
(soprano) ...io me ne andrò in esilio...

MEDEA
(voce leggera) ...per la luna, io ti prego...

MEDEA
(contralto) ...un pensiero mi avvince, ma è solo un sogno...

GIASONE
(controttenore) ...per il sangue che macchiò queste mani,
creature mie, supplicate vostra madre,
annunciatele la lieta notizia che desidera...

CORO ...tra i morti ormai si adorerà la sposa...
e nel destino infelice, non sfuggirà alla rovina...

SEQUENZA 7 per orchestra

SEQUENZA 8

MEDEA
(soprano) ...folle che fui...
...per il sangue, per il sole, per il mare, io ti prego...

MEDEA
(voce leggera) ...le sacre sorgenti non scendono più al mare,
tutto è confuso in Colchide,
la verità, la fede, l'amore...

GIASONE
(controttenore) ...il mio sogno sbiadisce nei luoghi sconfinati tra migliaia di volti...
...non c'è più speranza per i figli...
...tra i morti si adorerà la sposa, ma non sfuggirà alla sua rovina...

SEQUENZA 9

MEDEA
(voce leggera) ...per il sogno che hai tradito...
...per le sacre sorgenti...
il pudore è volato via, ti prego...

GIASONE
(voce maschile jazz) ...e con ciò l'amore...

MEDEA
(voce leggera) ...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...

SEQUENZA 10

CORO ...o terra, raggio di sole...
guardate la donna prima che alzi le mani sanguinarie...
tu luce divina trattienila... fermala...
...invano generasti una amata prole...
senti il grido delle creature?
sventurata è dunque con cuore di pietra o di ferro...
...o sventurato letto...

PARTE III

SEQUENZA 1

MEDEA (soprano)	...rinasci vita... rinasci terra...
MEDEA (voce leggera)	...eccolo ora quel profumo della terra, umido raggiante, la mia religione il suo profumo...
MEDEA (contralto)	...la mia religione il suo profumo...
MEDEA (soprano)	...venite miei figli, abbracciate vostro padre...
GIASONE (controttenore)	...figli miei, figli cari, perché quelle lacrime vi bagnano il volto?
MEDEA (voce leggera)	...come potrò guardarvi senza lacrime?
GIASONE (voce maschile jazz)	...perché quelle lacrime? ...frena il tuo cuore ardente... tutto è passato...

SEQUENZA 2

MEDEA (voce leggera)	...sventurata sono... e io qui perduta, divisa d'odio e d'amore, come potrò volgere ancora lo sguardo? lasciate ombre i vostri supplizi... ...astro delle notti... vieni con il tuo aspetto di minaccia a tre volti? la mia patria è viva... il mondo sa il mio potere... ciò che può la mia mano...
-------------------------	---

SEQUENZA 3

CORO	...la luna nell'ombra si ritira... il vento soffia senza rumore...
MEDEA (soprano)	...o mia destra stretta tanto forte nelle tue mani... ...o mie ginocchia abbracciate tante volte inutilmente... ...povera è questa mia sapienza... ...i vostri occhi... il volto sereno...
GIASONE (controttenore)	...o mano carissima, o volti carissimi, figli miei, addio, addio... ...i vostri occhi, il volto, le mani... ...volti carissimi... o dolci abbracci... alito soavissimo... figli, figli miei...

SEQUENZA 4

CORO ...che sventura, quando riapriremo gli occhi...

MEDEA
(soprano) ...che sventura...
...non ricordo più la vostra voce...
...erba parlami... pietra parlami...
... dove vi ritrovo?
guardo il sole e non lo conosco,
tocco la terra e non la riconosco...

CORO ...che sventura...

SEQUENZA 5

GIASONE
(controttenore e
voce maschile jazz) ...è ancora un sogno?
Medea, i tuoi figli come puoi ancora guardarli al sole?

MEDEA
(soprano) ...figli, voglio baciare i vostri volti,
toccare i vostri corpi...

CORO ...come puoi ancora guardare il sole, la terra...

SEQUENZA 6 per orchestra

SEQUENZA 7, 8, 9, 10

MEDEA
(voce leggera) ...come potrei guardare il vostro volto,
baciarvi la fronte? Udire il respiro...

MEDEA
(soprano, voce leggera,
contralto) ...il vostro volto, la vostra fronte, il vostro respiro...

CORO ...o terra... luce... patria...

Ivan Fedele

Antigone

Opera in sette quadri

Libretto di Giuliano Corti

(Sugarmusic S.p.A – Edizioni Suvini Zerboni, per gentile concessione)

Personaggi:

In scena

Antigone	<i>mezzosoprano</i>
Ismene	<i>soprano</i>
Creonte	<i>baritono/basso</i>
Una guardia	<i>tenore</i>
Emone	<i>tenore</i>
Tiresia	<i>controtenoire</i>
Tebani	<i>coro maschile</i>

Fuori scena

Coro femminile (*in fondo alla sala, amplificato*)

Voci recitanti maschili e femminili di tutte le età (*preregistrate e diffuse in sala da altoparlanti nel Parodo e negli Stasimi*)

SOMMARIO

Scena	Personaggi	Ora*
Prologo	Antigone, Ismene, Coro femminile	Notte
Parodo	Voci recitanti	Prima
I Episodio	Creonte, Guardia, Tebani	Seconda
I Stasimo	Voci recitanti	Quarta
II Episodio	Creonte, Guardia, Antigone	Sesta
II Stasimo	Voci recitanti	Ottava
III Episodio	Creonte, Emone, Tebani, Coro femminile	Decima
III Stasimo	Voci recitanti	Undicesima
IV Episodio	Antigone, Creonte, Ismene Tebani, Coro femminile	Dodicesima
IV Stasimo	Voci recitanti	Sera
V Episodio	Tiresia, Creonte, Tebani	Mezzanotte
V stasimo	Voci recitanti	Notte
Esodo	Creonte, Guardia, Tebani, Coro femminile	Prima

** La divisione del giorno è calcolata in ore canoniche: ora prima l'alba, ora sesta mezzodì, ora dodicesima il tramonto. Le ore della notte non si contano, tranne la mezzanotte.*

LA SCENA

Sull'acropoli di Tebe.

L'agorà dinanzi alla reggia dei Labdacidi, dove un tempo regnò Edipo e ora regna Creonte.

Dopo la fuga nella notte dell'esercito argivo, che Polinice ha condotto da Argo contro Tebe, sorge l'alba.

A sinistra, l'altare di Dioniso parato di grappoli d'uva, corone di ulivo e ghirlande d'edera.

A destra, l'altare di Apollo, addobbato con corone di alloro.

Al centro, la doppia scalinata che sale al palazzo di Tebe: a destra, la porta del gineceo; al centro la porta regia, che lascia intravedere la statua di Atena; a sinistra, la porta degli schiavi.

Sullo sfondo le prime case di Tebe e, in lontananza, la campagna e le colline boschive.

Il dramma si svolge nell'arco di una giornata: dall'alba all'alba del giorno dopo.

Prologo

Notte, poco prima dell'alba.

Alla notte drammaturgica corrispondeva il mezzogiorno attico, ora in cui iniziavano le Antisterie ad Atene.

Antigone esce dalla porta del gineceo portando su una spalla un'anfora di bronzo, che posa sull'altare di Apollo.

Avanza con precauzione, getta uno sguardo timoroso sulla porta regia, va ad assicurarsi che nessuno sopraggiunga dalla città; poi ritorna e, con un gesto di dolore, guarda la campagna lontana.

Rientra poi nel palazzo e riappare subito dopo tenendo per mano Ismene stupita e smarrita.

Le due sorelle Si abbracciano cercando conforto.

In questo primo duetto si fatica a distinguere le due sorelle: Antigone e Ismene sono come una sola persona, sono le due facce del dilemma dell'obbedienza alla legge del cuore o al nomos della polis.

Il tema dominante è la forza del legame sororale fra le anime, un'unione mistica che un editto tirannico può spezzare.

È una sorta di danza ambigua, ambivalente, dubbia.

Coro femminile

Antigone

Antigone

Ismene, sorella mia

Ismene

anima mia sorella

Antigone

quanto dolore
nella nostra casa.

Ismene

dolore nella casa.
Nessuna delle sventure d'Edipo
c'è risparmiata sorella.

Antigone

Vergogna, lutti, infamia
ed ora quell'editto,
l'editto di Creonte.

(Per un attimo le due sorelle si staccano in uno scambio concitato sul tema insistente del sapere, del conoscere la legge, in un gioco di sai e so.)

Antigone

Ma tu che sai?

Ismene

So che il nemico è fuggito.

Antigone
Sai dell'editto?

Ismene
Nulla!
Null'altro so.

(Antigone e Ismene riprendono la posizione iniziale.)

Coro femminile
Antigone: l'onore...

Antigone
Ismene mia,
anima mia sorella.
L'onore della tomba
a Eteocle è concesso,
negato a Polinice.
Chi si ribella sarà lapidato,
fuori le mura.
Povero fratello nostro,
osceno pasto d'uccelli e cani.

Ismene
Anima mia sorella.
L'onore concesso...
l'onore negato...
lapidato!
Povero fratello nostro.

Antigone
Andiamo a seppellire il corpo
del nostro Polinice.
(di nuovo si staccano)

Ismene
Ma è vietato!

Antigone
Nessun divieto...

Ismene
Lo vieta Creonte.

Antigone
... nessuno
può strapparcelo dal cuore.

Ismene
Nessuno.
Ti prego, sorella, pensiamoci.
(si ricongiungono con meno vigore)

Ismene
Pensa a nostro padre.

Antigone

Le luci si trafisse.

Ismene

Pensa a sua madre e moglie.

Antigone

Sul talamo nuziale s'impiccò.

Ismene

Pensa sorella
i nostri due fratelli.

Antigone

Si uccisero l'un l'altro.

(con ostinazione)

Io, io, io

io penso a Polinice.

Povero fratello nostro,
osceno pasto di avvoltoi e cani.

Ismene

Pensa.

Vuoi sfidare il potere del re?

Vuoi votarti a morte orrenda?

Antigone

Io penso a nostro fratello.

Voglio salvare l'anima di Polinice.

Ismene

Destino di noi donne...

Obbedire, obbedire sempre.

Antigone

Io obbedisco al mio cuore.

Ismene

Chiedo perdono ai morti

e a te sorella.

Io obbedisco al re.

È folle forzar le proprie forze.

(si separano definitivamente)

Antigone

Tu fai come tu vuoi.

Io passerò con chi amo,

nel tempo senza tempo.

Ismene

Tu vuoi l'impossibile,

sfidi la morte e il tempo.

Antigone

Lasciami andare!

Bella sarà la morte

quando l'avrò sepolto.

Ismene

Non lo dirò a nessuno.

Antigone

Dillo a tutta Tebe.

Io voglio che si sappia.

(prende l'anfora, la pone sulla spalla e si allontana verso la campagna)

Ismene

Tu folle sei,

ma sempre cara sei.

Pietà,

pietà e non orgoglio

guidi i tuoi passi folli.

(rientra nel palazzo dalla porta del gineceo)

Parodo

Canto d'ingresso del coro

Ora prima (l'alba).

Entra il coro di anziani e si ferma davanti all'altare di Dioniso.

Sorge il sole.

Voci femminili

(luminoso e incantato)

Alba di luce sulle sette porte.

Pupilla del mattino.

Sferza ardente di luce.

Bambina

(come raccontando una favola)

Volava Polinice sull'ala dei bianchi scudi.

Uomo

(assertivo)

Le schiere nemiche

già mordevano le nostre torri,

ma prima che il nostro sangue

sporcasse i loro rostri

il drago tebano

li folgorò alle spalle.

Bambino

(cantilenando)

Volubile è la guerra.

Volubile la sorte.

Uomo

Nati dallo stesso grembo

da cui nacque loro padre

morte si sono dati

in parti uguali.

Tutti

Vittoria! Vittoria!

Voci maschili

(gravi)

Oblío avvolga i lutti.

Voci femminili

(leggere)

Danza la vita tutta.

Primo Episodio

Ora seconda (alla luce del giorno).

Dalla porta centrale della reggia esce Creonte.

Pieno di sé Creonte pronuncia il discorso della vittoria cui fa eco la folla giubilante. Ma la sua autorevolezza è incerta, titubante, e cede facilmente la mano all'insinuante incertezza del dubbio. La sua idolatria per la legge degli uomini gli impedisce di accogliere il senso profondo delle leggi di natura, prima fra tutte la pietà per i defunti.

Creonte

La pace è ritornata!

Tebani

Pace, pace. La pace!

Creonte

Con scempio fraticida
i figli d'Edipo sono caduti.

Tebani

Pace!

Creonte

A me potere e trono!

Tebani

Potere! Potere!

Creonte

Applicherò la legge!

Tebani

Legge!

Creonte

In vita come in morte.

Tebani

Trono!

Creonte

Onore a chi è fedele.

Tebani

Onore! Onore!

Creonte

Disprezzo al traditore.

(Entra una delle guardie poste a custodia del cadavere di Polinice: ha il passo pesante, esita, è spaventato. Il timore della punizione lo rende comico, stralunato, come una figura della commedia dell'arte.)

Guardia

(fra sé)

Disgraziato che sono.

Vado dove sarò punito.

Penso forse di scamparla?

Creonte

Parla!

Guardia

(come riavendosi)

Non sono stato io!

Creonte

Ma di che parli?

Guardia

Non punirmi

(balbettando)

Pietà, pietà di me.

Hanno seppellito il corpo.

Creonte

Cosa?

Chi ha osato?

Guardia

(concitato)

Non so! Io non l'ho visto.

Nessun segno, nessuna traccia.

Tutti negano, spergiurano

s'accusano l'un l'altro.

Forse è l'opera di un qualche dio.

Tebani

Creonte, non sei amato.

Creonte

(riprendendo il tono enfatico del discorso auto-celebrativo)

Un dio non premia

chi vuol bruciare i templi

e sovvertir la legge.

(cambia registro e si fa tetro e sospettoso)

Lo so, non sono amato.

Tebani

Contro di te si trama.

Creonte

Contro di me si trama.

Hanno corrotto le mie guardie.

(rivolto al popolo, di nuovo perentorio)

Andate! Cercate!

(alla guardia, urlando)

Cerca! Porta!

Portami il colpevole!

Tebani

Contro di te si trama.
(rientra nella reggia)

Guardia *(fra sé, allontanandosi verso la campagna)*
Che il cielo mi assista.

Primo Stasimo

Canto dell'uomo.

*Ora quarta (a mezzo del mattino).
Dopo la presentazione dei due caratteri principali di Antigone e Creonte il Coro intona il canto dell'ambiguità dell'uomo
sempre in bilico fra bene e male.*

Voci femminili

(misterioso)

Essere terribile e mirabile.

Voci maschili

(misterioso)

Nulla è come l'uomo.

Tutti

Nulla

Bambino

L'uomo naviga?

Vecchio

(didascalico)

Naviga nella tempesta,
l'uomo solca la terra...

Bambino

Con l'aratro?

Vecchio

Con l'aratro.

L'uomo caccia, pesca...

Bambino

L'uomo doma?

Vecchio

L'uomo soggioga.

Soggioga la natura.

Bambino

Con l'astuzia?

Vecchio

Con l'astuzia.

Vecchio

L'uomo pensa

Bambino

parla

Vecchio

scrive leggi.

Voci femminili

A tutto trova rimedio l'uomo.

Tutti

Non però alla morte.

Vecchio

Padrone della scienza

l'uomo può fare...

Bambino

(anticipandolo)

... il bene?

Vecchio

Il bene

oppure il male.

Bambino

(stupito)

Ah...!

Voci femminili

Capace di pietà come d'orgoglio.

TUTTI

Questo è l'uomo!

Secondo Episodio

Ora sesta (il sole a mezzogiorno).

Entra Antigone trascinata dalla guardia. Sulla porta del palazzo appare Creonte.

Guardia

(esultante)

E' stata lei.

L'ho colta sul fatto!

Creonte

L'hai vista?

Guardia

Coi miei occhi.

Creonte

Su, presto, dimmi!

Guardia

Il sole è a picco

sul campo di battaglia.

Mi apposto sotto vento,

per non sentire il puzzo,

quando all'improvviso
un turbine di polvere
oscura l'orizzonte,
scuote le fronde e l'aria.
Dopo la tempesta
un'ombra s'avvicina
Con grida disperate
maledice l'offesa
del corpo insepolto.
Lo copre di polvere,
poi lo bagna con acqua di fonte.
L'afferro, non ha paura,
o almeno non la mostra.
(tra sé)
Pietà e dolore
provo per lei.

Creonte

(guardando Antigone con supponenza)
E tu che hai da dire?

Antigone

(alzando gli occhi su Creonte)
Nientè! È la verità!

Creonte

Conoscevi l'editto?

Antigone

Sì!

Creonte

(alla supponenza subentra l'ira)
Come hai osato?!
Tu, folle, non tieni alla vita?
L'orgoglio ti ha accecata?

Antigone

Tu mi accusi di follia?
Sei tu il folle.
Il tuo potere è orgoglio,
non la mia devozione.

Creonte

Tu disprezzi la legge.
Tu sei folle.
Sei figlia di mia sorella,
ma non ti salverai.
io ti punirò.

Antigone

(rivolgendosi agli anziani)
È giusto ciò che ho fatto?
Dite!
O il terrore vi morde la bocca.
La morte è un dono
per chi piange un fratello

Creonte

Anche Eteocle lo era

Antigone

Polinice insepolto.

Creonte

che la città difese.

Antigone

La morte è uguale per tutti.

Creonte

Ma non la sorte.

Il nemico resta il nemico,

anche da morto.

Antigone

Sono nata per amare,

non per odiare.

Creonte

Se vuoi amare i morti

io ti accontenterò presto.

Presto sarai con loro.

Portatela via!

(Antigone è trascinata via. Creonte rientra nella reggia.)

Secondo Stasimo

Canto dell'eterna discesa nel dolore.

Ora ottava (pomeriggio, l'ora delle chimere).

Tutti

Beato chi non conosce il dolore.

Quando la maledizione colpisce una casa,

la travolge per sempre.

Giovane Uomo

Sull'ultima radice di Edipo

Giovane Donna

brillava una luce di speranza.

Giovane Uomo e Giovane Donna

(insieme)

Una manciata di polvere l'ha spenta.

Tutti

Il destino non si piega alla pietà.

La tragedia è figlia dell'orgoglio

che fa sembrare il male un bene.

Terzo Episodio

Ora decima (pomeriggio inoltrato).

Creonte appare sulla porta della reggia. Emone giunge da Tebe.

Il duetto Creonte-Emone, dopo un inizio pacato, trova ben presto i toni di un alterco aspro, improvviso, insanabile.

Creonte

(ad Emone, cauto e attento ai gesti e all'espressione d'Emone)

Figlio, hai saputo?

(suadente e subdolo)

La tua promessa sposa...

(vede la faccia di Emone e cambia discorso, irrigidendosi)

Sei infuriato con me,

con tuo padre?

Emone

(taglia corto)

Dimmi cosa devo fare e io lo farò.

Creonte

Onora chi se lo merita.

Dimentica quella donna.

Ha tradito la città!

Emone

Presto sarà mia sposa,

la mia sposa.

Creonte

È una compagna infida.

Sposa la morte!

Tebani

La morte sposa.

Emone

Quell'editto è ingiusto.

Creonte

(alterandosi)

La legge va rispettata,

giusta o ingiusta.

Tebani

La legge...

iniqua,

ingiusta legge!

Creonte

Pretendo l'obbedienza.

(rivolto ai Tebani)

E voi non dite nulla?

Tebani

Nulla...

Creonte

Regina la vorreste?

Tebani

Antigone regina.

Emone

Pensi che quell'editto sia giusto
solo perché lo dici tu?

Tebani

La pietà...

Emone

Apri il tuo cuore alla pietà

Tebani

... e la giustizia

Emone

Non invocare false ragioni.

Creonte

(sempre più alterato, in un crescendo di toni e gesti)

Vuoi spiegarmi cos'è la ragione?

Tebani

Apri il cuore.

Creonte

Alla mia età?

Emone

Guarda ai fatti, non all'età.

Creonte

Sei schiavo d'una donna!

Emone

Apri il tuo cuore alla pietà.

Creonte

Sei schiavo d'una donna!

Emone

Ma non di un'infamia!

Creonte

Tu dunque la difendi.

Emone

No!

Difendo te e la legge,
quella divina.

Creonte

Non sarà mai tua sposa,
almeno in questa vita.

Emone

Se morirà,
non morirà da sola.
(si allontana furibondo verso la campagna)

Coro femminile

Antigone sposa la morte!

Tebani

Antigone non morirà da sola.
La morte sposa.
Non morirà da sola.

Creonte

(riconquistando una calma apparente)
Sia sepolta viva in una grotta.
Pane ed acqua quanto basta
per non sentirmi in colpa.

Emone

(fuori scena)
Se morirà
non morirà sola...
in una grotta.

Creonte

Le ombre che lei invoca
forse la salveranno
oppure capirà
che è soltanto, solamente orgoglio.
(entra nella reggia)

Terzo Stasimo

Canto d'amore.

Ora undicesima (il sole sta calando velocemente sull'orizzonte).

Voci femminili

Amore ribelle
 inebriante amore

Voci maschili

 amore tempestoso

Voci femminili

 stupito amore.

Voci maschili

Amore ribelle
 tempestoso amore

Voci femminili

 amore inebriante

Voci maschili

 stupito amore.

Uomo

Amore

Donna

che non contiene

Uomo

amore.

Donna

Amore

Uomo

che azzarda

Donna

e intreccia.

Uomo

Amore

Donna

che ammicca

Uomo

e poi distrugge.

Donna

Amore

Uomo

che il figlio

Donna

al padre oppone.

Uomo e Donna

(insieme)

Amore unisce

Antigone alla morte.

Quarto Episodio

Ora dodicesima (luce del tramonto).

Dalla reggia esce Antigone condotta dalle guardie al supplizio.

Due servi portano un paniere ed una brocca d'acqua.

L'atmosfera è sospesa, come il tramonto. Antigone tramonta nella consapevolezza che solo la piet  le permette di ricongiungersi all'amato.

Il coro femminile in sala contrappunta la scena con un canto che utilizza alcuni fonemi del testo.

Antigone

(fermandosi rivolta al popolo di Tebe)

Gente della mia terra...

Tebani

Come il sole...

Antigone

... guardate i miei ultimi passi...

Tebani

... te ne vai...

Antigone

... mentre io guardo l'ultimo mio sole.

Tebani

... nel regno delle ombre.

Sola fra i mortali vai...

Antigone

Senza nozze e senza canti

sarò sposa d'Acheronte.

Tebani

Viva tra i morti vai...

Antigone

I miei ultimi passi...

Tebani

... nel regno delle ombre.

Antigone

... l'ultimo sole

D'Acheronte sposa sarò.

Tebani

Sconti colpe non tue.

Antigone

(guarda le case di Tebe, un bosco, una fonte, il fiume)

O patria mia ferita,

sacra terra dei carri!

Tebani

Paghi colpe non tue.

Antigone

Tebe! Tebe!

Tebani

Seppellire i morti,

un atto di pietà.

Antigone

Gente della mia Tebe,

per una legge ingiusta,

viva tra i morti vado.

Tebani

Viva tra i morti vai.

Sconti colpe non tue.

Antigone

Nata dall'incesto
io vivo nella pena!

Tebani

La piet  t'ha perduta.

Antigone

E maledetta muoio
per te, fratello mio.

Tebani

Sconti colpe non tue.

Antigone

Nessuno piange il mio destino.

Ismene

(fuori scena sempre)

Nessuno piange il tuo destino.

Tebani

Seppellire i morti,
Atto di piet .

(Giunge all'improvviso Creonte.)

Creonte

(sarcastico e sprezzante)

Portatela via presto.
Nell'antro muoia
sepolta viva.
Cos  della sua sorte
mi laver  le mani.

Tebani

La piet  t'ha perduta.
Viva tra i morti vai
nel regno delle ombre.

Coro femminile

Delle ombre.

Antigone

(trasfigurando)

O grotta senza luce,
mio talamo nuziale.

Ismene

Come il sole te ne vai...

Antigone

Ultima scendo...

Ismene

... nel regno delle ombre.

Antigone

Spero gradita al padre,

e a te diletta madre,
e a voi fratelli miei.

Ismene

Senza nozze e senza canti...

Antigone

La mia pietà per voi
è giudicata empia.

Ismene

Sola tra i mortali
viva tra i morti vai.

Antigone

Se questo è giusto
espierò la colpa.

Ismene

Come il sole te ne vai
nel regno delle ombre.
Sola, sposa d'Acheronte,
senza nozze e senza canti.
(guardando Creonte)
Ma se il peccato è d'altri
spero che egli non soffra
quello che soffro io,
Antigone.
(viene trascinata via dalle guardie)

Quarto Stasimo

Canto del destino.

Luce del crepuscolo.

Tutti

(frammentato, sussurrato, appena percepibile)
Terribile potenza del destino.
Nulla può fermarlo.
Nulla può distrarlo.
Oro, armi, torri o nere navi.
Nulla.

Vecchio

(con tono fermo e ineluttabile)
Terribile potenza del destino.

Vecchia

(stesso tono)
Nulla può fermarlo.
Nulla può distrarlo.

Vecchio

Oro, armi, torri o nere navi.

Vecchia

Nulla.

Quinto Episodio

Mezzanotte.

I fuochi di Tebe illuminano la scena.

Entra il vecchio indovino cieco tenuto per mano da un fanciullo.

L'intuizione visionaria di Tiresia e il delirio d'onnipotenza di Creonte si intrecciano e si scontrano con toni esagitati, eccessivi, ma mentre Tiresia vede oltre la legge degli uomini, Creonte è accecato dal consenso e dall'empietà.

Tiresia

Con gli occhi di un fanciullo
vengo da te, Creonte.

Creonte

Che novità mi porti?

Tiresia

Ascolta!

Creonte

L'ho sempre fatto.
Parla!

Tiresia

(minaccioso e ispirato)

Tu cammini sul filo della sorte.

Creonte

Mi fai gelare il sangue.
Parla!

(Il tono visionario di Tiresia è accompagnato da ampi gesti che disegnano nell'aria una scena apocalittica.)

Tiresia

Ascolta!

Ascolta e capirai.

Seduto sul mio scranno

sento uccelli affollarsi,

in un sinistro stormo,

su un corpo senza vita.

Un batter d'ali orrendo...

becchi che dilanano.

(animandosi)

Preparo i sacrifici,

ma il fuoco li respinge.

La fiamma non divora.

un fumo nero esala.

(calmandosi e cambiando tono Tiresia si rivolge a Creonte in modo pacato come se ciò che ha da dire fosse ovvio)

La città è malata.

Creonte

Mi fai gelare il sangue.

Tiresia

Quel corpo in corruzione
corrompe i nostri altari.

(a Creonte)

Tu offendi la morte.

Creonte

(reagisce impulsivamente, minaccioso)

E tu offendi me!

Che cosa ci guadagni?

Tiresia

Non farmi dire

ciò che non vorrei dire.

Creonte

Qual è il tuo tornaconto?

Tiresia

Il mio?

Il tuo, Creonte!

Creonte

Vuoi comprare il volere del re?

Tiresia

Mandare tra i morti un vivo.

Consegnare...

lasciare insepolto un corpo sulla terra,

è questo il tuo volere,

il volere di un re?

Tu offendi il cielo.

(vaticinando)

Sconterai il sacrilegio

con un morto del tuo stesso sangue.

In casa tua già abita il lutto.

(esce accompagnato da sinistri presagi di sventura: come se le ultime parole di Tiresia avessero inferto un colpo mortale all'autorevolezza velleitaria di Creonte)

Tebani

Tremendo presagio...

Tiresia non si è mai sbagliato.

Coro femminile

Presagio tremendo...

Tiresia... mai.

Tebani

L'uomo non sa

che il senno è il bene più grande.

Coro femminile

Non sa l'uomo

che il senno è il bene più grande.

Creonte

(atterrito, smarrito, si guarda intorno e cerca aiuto)

Che fare adesso?

Tebani

Libera la fanciulla...

seppellisci suo fratello.

Presto!

Creonte*(girando su se stesso come una trottola)*

Il vostro consiglio è questo?

Tebani

Fa' presto!

La rovina ha le ali ai piedi.

Creonte*(preso da frenesia)*

Presto!

Andiamo a liberarla.

*(esce in fretta con tutta la sua gente)***Quinto Stasimo***Canto della vita.**Notte fonda.**Sullo sfondo della scena desolata davanti all'altare di Dioniso si raduna il popolo di Teba.*

Voci femminili	Voci maschili
Giovane Vita	Vecchio Signore
Tutte dai molti nomi.	Tutti delle notturne voci,
Donna Soffio indistruttibile.	Giovane Tu che guidi
Bambina Splendore	Tutti la danza delle stelle.
Tutte che tutto illumina.	Tutti Tu che doni a noi mortali
Donna Figlia del tuono.	Uomo l'edera delle selve
Vecchia Sorella	Bambino il miele degli alveari,
Tutte della morte.	Vecchio l'uva dei filari.
Bambina Vita	Tutti Vieni, guarisci, salva
Tutte che incanta la vita. Vieni, guarisci, aiuta.	

Esodo

Ora prima (è di nuovo l'alba).

Tebani

Nulla sta fermo sulla terra,
risorge l'infelice
chi è felice cade.
Invidiato da re,
ora è un morto che respira.

Coro femminile

Nulla sta fermo sulla terra,

(Entra Creonte, seguito dai vecchi tebani; fra le braccia tiene il cadavere d'Emone.)

Tebani

Fatalità?
Follia?
Chi è stato ucciso
e chi ha ucciso
hanno lo stesso sangue.

Coro femminile

Follia?
Ucciso e uccisore
... sangue

Creonte

Figlio!
La mia follia
t'ha condannato a morte.

Tebani

Tardi!
È troppo tardi, troppo!
Troppo tardi ti ravvedi.

Creonte

Figlio!
Un demone maligno mi ha guidato,
ha distrutto in me ogni bene.

(Una guardia esce correndo dal palazzo.)

Guardia

Mio Signore!
Uno ne stringi tra le braccia,
un altro giace in casa tua.
La madre di tuo figlio
s'è uccisa con la spada!

(Si aprono le porte del palazzo; ai piedi della statua di Atena giace il corpo senza vita di Euridice.)

Creonte

Euridice! Euridice!
Io sono la causa di tutto.
Voglio la morte,

qualcuno me la dia!
Ormai io sono nulla!

Coro femminile

Nessuno, Creonte, al suo destino
può sfuggire.
Nessuno!

Tebani

Creonte,
nessuno annulla il suo destino.
Creon.....

Creonte

(parla di sé in terza persona come se ancora avesse il potere in pugno)

Portate via quel folle,
ha ucciso prima il figlio
e poi la madre.

(si accascia tra le braccia dei servi)

(Sipario.)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2000). *Il complesso di Elettra. Mappa ragionata dei centri di ricerca e produzione musicale in Italia*, Roma, CIDIM.
- AA.VV. (2011). *Ali di Cantor: the music of Ivan Fedele*, Milano, Suvini-Zerboni.
- Adorno, T.W. (1971). *L'opera lirica*, in *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi.
- Amengual, B. (1981). *Per capire il film*, Bari, Dedalo.
- Anastasia, A. (a.a. 2003-2004). *La registrazione audio-video nella creazione musicale: dal reportage all'opera video*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, rel. A. Orcalli.
- Angius, M. (2007). *Come avvicinare il silenzio*, Roma, Rai Eri.
- Angius, M. (2014). *Del suono estremo. Una collezione di musica e antimusica*, Ariccia, Aracne.
- Baltrušaitis, J. (1978). *Anamorfofi, o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi.
- Baltrušaitis, J. (1981). *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi.
- Barbin, H. (1979). *Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*, Torino, Einaudi.
- Barthes, R. (1974). *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Beaton, C. (1972). *Memories of the '40's*, New York, McGraw-Hill Book Co.
- Beltrametti, A. (2000). *Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea*, in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio.
- Benjamin, W. (2007). *Immagini di città*, Torino, Einaudi.
- Berio, L. (1981). *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma-Bari, Laterza.
- Berio, L. (1990). *Entretien avec U. Eco*, in *Programme de l'Opera Bastille pour «Un Re in ascolto»*, Paris.
- Berio, L. (1999). *Morphologie d'un voyage*, in *Programme de «Outis»*, Théâtre du Châtelet, Paris.
- Berio, L. (2006). *Un ricordo al futuro (Lezioni americane)*, Torino, Einaudi.
- Berio, L. (2013). *Scritti sulla musica* (a cura di A. I. De Benedictis), Torino, Einaudi.
- Barnes, D. (1994). *La foresta della notte*, Milano, Adelphi.
- Benjamin, W. (1995). *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Blanchot, M. (1969). *Il canto delle sirene, I. L'incontro con l'immaginario*, in *Il libro a venire*, Torino, Einaudi.
- Blixen, K. (2012). *Il pranzo di Babette*, Milano, Feltrinelli.
- Borges, J.L. (1962). *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi.
- Cacciari, M. (1984). *Le isole della tragedia*, intervista a cura di G. Del Re, in «Il Messaggero», 24 settembre 1984.
- Caimo, I. (1937). *Umanità e verità della figura di Medea in Euripide*, in «Dioniso», 6.
- Calvino, I. (1995). *Le Odissee nell'Odissea*, in *Saggi*, Milano, Mondadori.

- Campbell, J. (2012). *Il potere del mito*, Vicenza, Neri Pozza, 2012.
- Camurri, A., Ricchetti, M., Trocca, R. (1999). *Towards Gesture and Affect Recognition in Dance/Music Interactive Systems* in *Proceedings of IEEE Multimedia Systems*, Firenze.
- Carratelli, C. (2006). *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post.strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, "una composizione dell'ascolto"*, tesi di dottorato, Corso di dottorato in Musicologia, tesi di dottorato, Università di Trento- Université Paris Sorbonne, discussa nel novembre 2006, rel. R. Dalmonte e J.M. Chouvel.
- Chion, M. (1997). *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
- Chirassi Colombo, I. (1998). *I linguaggi speciali degli dei e la lingua di Dio*, in *Le lingue speciali*, Atti del Convegno di Studi, Università di Macerata 17-19 ottobre 1994, Roma.
- Cocteau, J. (1979) *Del cinema*, Milano, Il Formichiere.
- Dalì, S. (1978). *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Milano, Mazzotta.
- De Benedictis, A. I., a cura di (2012). *Luciano Berio. Nuove prospettive*, Firenze, Olschki.
- Detienne, M. -Vernant, J.P. (1983). *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari, Laterza.
- Detienne, M. (1975). *Mito e linguaggio. Da Max Muller a Claude Lévi-Strauss*, Roma-Bari, Laterza.
- Detienne, M. (1983). *L'invenzione della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Di Benedetto, V. – Medda, E. (2002). *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Fedele, I. (1994). *Arte, stile, scrittura*, in «Società di pensiero», Bologna, marzo 1994.
- Fedele, I. (2001). *Verdi, emarginazione e mitologia*, in *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Ricordi - LIM.
- Fedele, I. (2005). Note introduttive al cd Ivan Fedele, *Quartetti 1-3, Viaggiatori della notte, Electra Glide*, Arditti String Quartet, Stradivarius 33702.
- Fertonani, C. (1999). *Ritratto di Ivan Fedele*, in *Percorsi di musica d'oggi: scena e ricerca*, Milano Musica 1999 (programma del festival).
- Fertonani, C. (2003). *Gli archetipi e la memoria. Una conversazione con Ivan Fedele*, note introduttive del libretto allegato al cd Ivan Fedele, *Scena, Ruah, Concerto per violoncello*, Giampaolo Pretto, Jean Guihen Queyras, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, dir. Pascal Rophé, Stradivarius 33650.
- Fuchs, E. (1996). *Another version of the Pastoral*, in *The Death of Charakter. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Fubini, E. (1964). *L'estetica della musica dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi.
- Genet, J. (1979). *Le serve*, Torino, Einaudi.
- Gentili, B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari, Laterza.
- Gentili, B. (1988). *Amore e giustizia nella Medea di Euripide*, in C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, Laterza.
- Gentilucci, A. (1980). *Oltre l'avanguardia, un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto Edizioni.

- Giacco, G. (2001). *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*, Paris, L'Harmattan.
- Girard, R. (1986). *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
- Givone, S. (1988). *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore.
- Guanti, G. (2008). *Drammaturgie e filosofie della musica*, in *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, Quaderni M/R 56, Lucca, LIM, 2008.
- Guarnieri, A. (2002). *Sul concetto di opera-video in Medea e Pietra di diaspro*, Lucca, LIM, Musica/Realtà, 85.
- Higham, C. (1977). *The life of Marlene Dietrich*, New York, Norton.
- Hübner, K. (1990). *La verità del mito*, Milano, Feltrinelli.
- Jung, C. G., Kerényi, K. (2003). *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Kavafis, C. (1992). *Settantacinque poesie*, Torino, Einaudi.
- Kramer, J.D. (1988). *The time of Music. New meanings, new temporalities, new listening strategies*, New York, Schirmer.
- Kramer, J.D. (2002). *Il tempo musicale*, in Nattiez, J.-J. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. II. *Il saper musicale*, Torino, Einaudi, pp. 143-170.
- Lacan, J. (1933). *Le sorelle Papin. La paranoia sororale, «Le minotaure», III*.
- Lacan, J. (1994). *Il Seminario, Libro VII, L'etica della psicanalisi., 1959-1960*, Torino, Einaudi.
- Laforgue, J. (1998). *Moralità leggendarie*, Milano, Garzanti.
- Lanza, D. (1996). *La tragedia e il tragico*, in *Noi e i Greci*, Torino, Einaudi.
- Levi-Strauss, C. (1960). *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore.
- Levi-Strauss, C. (1966). *Il crudo e il cotto*, Milano, il Saggiatore.
- Levi-Strauss, C. (1971). *L'uomo nudo*, Milano, Il Saggiatore.
- Malaparte, C. (2010). *La pelle*, Adelphi.
- Mauss, M. (1969). *Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris, Gallimard.
- Mazzotta, F. (2002). *Ivan Fedele, a Milano per necessità e per caso*, Intervista con Ivan Fedele, in «Il Corriere del Mezzogiorno», 19 dicembre 2002.
- Mila, M. (2011). *Mila alla Scala, scritti 1955-1988*, Milano, Bur (Biblioteca Universale Rizzoli).
- Molino, J. (2006). *Il puro e l'impuro*, in J. J. Nattiez, *Enciclopedia della musica*, Milano, Einaudi, vol. IV.
- Nattiez, J.J. (1989). *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT.
- Nattiez, J.J. (2001). *La musica dell'avvenire*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.J. Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, vol. I (*Il Novecento*), Torino, Einaudi.
- Nono, L. (1983). *Ascoltare le pietre bianche*, intervista a cura di F. Miracco, in «Il manifesto», 23

ottobre 1983.

Osmond-Smith, D. (1985). *Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's "Sinfonia"*, London, Royal Musical Association.

Paduano, G. (1986). *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze, Sansoni.

Paduano, G. (1986). *Il nostro Euripide, l'umano*, Firenze, Sansoni.

Pasolini, P.P. (1961). *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti.

Persichilli, S. (2000). *Ivan Fedele*, intervista, in *I Fiati*, n. 36, luglio-agosto 2000.

Petazzi, P. (1997). *Percorsi viennesi e altro Novecento*, Potenza, Sonus.

Pousseur, H. (1974). *Musica, semantica, società*, Milano, Bompiani.

Proietti, C. (1989). *Il pensiero e il suono. Intervista a Salvatore Sciarrino*, in «Aulos», III, n. 2.

Restagno, E. (1979). *Tante quaglie in sarcofago*, «Il Gazzettino», 28 settembre 1979.

Restagno, E. (a cura di) (1987). *Nono*, Torino, Edt.

Restagno, E. (a cura di) (1995). *Berio*, Torino, Edt.

Restagno, E. (2002). *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, Torino settembre Musica XXV edizione, 3-7 Settembre 2002, Torino.

Schelling, F. (1926). *Sistema dell'idealismo trascendentale*, trad. it. a cura di M. Losacco, Bari, Laterza.

Schelling, F. (2002). *Introduzione filosofica alla filosofia della mitologia*, Milano, Bompiani.

Sciarrino, S. (1998). *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi.

Sciarrino, S. (2002). *Carte da suono*, Roma, Cidim.

Somigli, P. (2008). *"Vanitas" e il teatro musicale di Salvatore Sciarrino*, in «Il Saggiatore musicale», XV n. 2, 2008, pp. 237-267.

Steiner, G. (1990). *Le Antigoni*, Milano, Garzanti.

Stoianova, I. (1996). *La musique de Fedele. Tradition et innovation*, in «Le Magazine du Centre», n. 92, marzo-aprile 1996.

Vernant, J.P. - Vidal-Naquet, P. (1976) *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Torino, Einaudi.

Vernant, J.P. - Vidal-Naquet, P. (2001). *Mito e tragedia due*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi.

Vernant, J. P. (2007). *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.

Vinay, G. (1999). *L'invitation au silence*, in «Résonance», n. 15, Paris, éd. Ircam – Centre Pompidou, maggio 1999, pp.16-17.

Vinay, G. (2000). *La construction de l'arche invisible – Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical*, in «Dissonance», n. 65, Programma *Salvatore Sciarrino* del Festival d'Automne à Paris (31 ottobre-4 dicembre 2000), agosto 2000, pp. 14-19.

Vinay, G. (2003). *Mito e religione in Grecia antica*, Roma, Donzelli, 2003.

Vinay, G. (2005). *L'invisible impossible: voyage à travers les images poétiques de Salvatore Sciarrino*, in

- «Filigrane», n. 2, *Traces d'invisible*, secondo semestre 2005, Editions Delatour France.
- Vinay, G. (2010). *Immagini gesti parole suoni silenzi, drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Milano, Ricordi – Accademia di Santa Cecilia.
- Vinay, G. (2011). *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Milano, Mimesis.
- Vincenzi, M. (a cura di) (2008). *Drammaturgie musicali del Novecento*, Quaderni di M/R, 56, Lucca, LIM.
- Wedekind, F. (1972). *Lulù. Lo spirito della terra. Il vaso di Pandora*, Milano, Adelphi.
- Weiss, P. (1979). *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat (rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade)*, Torino, Einaudi.
- Wolf, C. (2000). *Medea. Voci*, Roma, E/O.
- Wysocky von, G. (1979). *La lanterna magica. Ombre immagini figure di donne*, Milano, La Tartaruga.
- Yourcenar, M. (1997). *Elettra*, in *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani.
- Zattra, L. (2006). *La "drammaturgia" del suono elettronico nel "Perseo e Andromeda" di Salvatore Sciarrino*, in *La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico*, a cura di A. Rigolli, «Quaderni Ladimus», n. 2, Torino-Parma, EDT, 2006, pp. 41-58.

Testi classici:

- Euripide, *Medea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2000.
- Sofocle, *Edipo re- Edipo a Colono - Antigone*, a cura di D. Del Corno, traduzione di R. Cantarella, note e commento di M. Cavalli, Milano, Mondadori, 1991.

Partiture consultate e/o analizzate

Partiture di Salvatore Sciarrino

- (1972) *Amore e Psiche*, Milano, Ricordi.
(1978) *Aspern*, Milano, Ricordi.
(1979) *Un'immagine di Arpocrate*, Milano, Ricordi.
(1979-1980) *Cailles en sarcophages*, Milano, Ricordi.
(1980) *5 scene da Cailles en sarcophages*, Milano, Ricordi.
(1980) *Blue dream. L'età d'oro della canzone*, Milano, Ricordi.
(1980) *Anamorfosi*, Milano, Ricordi.
(1980) *Canto degli specchi*, Milano, Ricordi.
(1981) *Efebo con radio*, Milano, Ricordi.
(1981) *Vanitas*, Milano, Ricordi.

Partiture di Adriano Guarnieri

- (1985) *Trionfo della notte*, Milano, Ricordi.
(1994) *Orfeo...cantando ...tolse*, Milano, Ricordi.
(1995) *Medea suite* (6 canzoni da Medea opera-film per voce leggera e soprano amplificati e orchestra), Milano, Ricordi.
(1995) *Quare tristis*, Milano, Ricordi.
(1996) *Omaggio a Mina* (6 canzoni per voce leggera, soprano e orchestra), Milano, Ricordi.
(1998) *Pensieri canuti*, Milano, Ricordi.
(1999) *Passione secondo Matteo*, Milano, Ricordi.
(2002) *Medea*, Milano, Ricordi.
(2007) *Pietra di diaspro*, Roma, Rai Trade.

Partiture di Ivan Fedele

- (1987) *Pentàlogon*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1991) *Duo en résonance*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1993-1994) *Richiamo*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1994) *Flamen*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1994-1995) *Profilo in eco*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1996) *Coram*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1999) *Maja*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1997) *Donacis Ambra*, Milano, Suvini-Zerboni.
(1997-1998) *Scena*, Milano, Suvini-Zerboni.

- (1999-2000) *Tár*, Milano, Suvini-Zerboni.
(2000) *Animus Anima*, Milano, Suvini-Zerboni.
(2001) *De li duo soli et infiniti universi*, Milano, Suvini-Zerboni.
(2004) *Ali di Cantor*, Milano, Suvini-Zerboni.
(2007) *Antigone*, Milano, Suvini-Zerboni.
(2011) *La Pierre et l'étang (...les temps...)*, Milano, Suvini-Zerboni.

Programmi di sala

- (1979) *Cailles en sarcophages* (di Salvatore Sciarrino). Venezia: Teatro La Fenice.
(1980) *Cailles en sarcophages* (di Salvatore Sciarrino). Venezia: Teatro La Fenice.
(1983) *Lobengrin* (di Salvatore Sciarrino). Milano: Piccola Scala.
(1991) *Perseo e Andromeda* (di Salvatore Sciarrino). Orestidi di Gibellina, Milano, Ricordi.
(1996) *Outis* (di Luciano Berio). Milano: Teatro alla Scala.
(2002) *Medea* (di Adriano Guarnieri). Venezia: Teatro La Fenice.
(2007) *Antigone* (di Ivan Fedele). Firenze: 70° Maggio Musicale Fiorentino.
(2007) *Pietra di diaspro* (di Adriano Guarnieri). Ravenna: Ravenna Festival.
(2012) *Aspern* (di Salvatore Sciarrino). Venezia: Teatro La Fenice.

Risorse online

<http://www.salvatoresciarrino.eu/> (sito del compositore)

<http://www.adrianoquarnieri.it/> (sito del compositore)

http://www.esz.it/aut/ita/ivan_fedele/pag_antigone.htm (pagina online dedicata a *Antigone*, a cura della casa editrice ESZ).

<http://heinrichvontrotta.blogspot.it/2007/05/lantigone-di-ivan-fedele.html> (intervista a Ivan Fedele a cura di Stephen Hastings).