

Sciarrino in dialogo con Laforgue

Variazioni queer sul mito di Perseo e Andromeda*

Attilio Cantore, Alberto Massarotto

L'affinità tra mito e musica è stata da sempre osservata e indagata, eppure «si pone, inevitabile, il dilemma delle reali corrispondenze tra questi due ‘metalinguaggi’ della nostra civiltà». ¹ Se non conoscessimo la mitologia, d'altronde, «leggeremmo i grandi classici come ciechi». ² Altrimenti detto, privi di «orecchie mitologicamente intonate», saremmo incapaci di cogliere ermeneuticamente la folgorante «accensione dell'effetto-mito», ³ che da un modello originario (*in illo tempore*) va riverberandosi in successive rielaborazioni sull'asse cronologico. È quello che Hans Blumenberg (1920-1996) chiama *Arbeit am Mythos*, ⁴ intendendo con 'lavoro al mito' che l'antico contenuto narrativo del mito «si accresce e si trasforma attraverso la ricezione fino ad alterare profondamente il proprio aspetto, conservando tuttavia i tratti e i caratteri che lo rendono sempre riconoscibile. In tal modo esso registra, nelle proprie metamorfosi, gli snodi epocali e i mutamenti di paradigma che scandiscono la storia». ⁵

* Le riflessioni di seguito presentate vogliono costituire in qualche maniera un 'quaderno di lavoro', pronto a essere aggiornato e integrato. Sono il risultato di una fortuita occasione di confronto fra i due autori. La prima parte è curata da Attilio Cantore (Ph.D student, Università degli Studi di Milano), la seconda da Alberto Massarotto (Associazione Nazionale dei Critici Italiani). Si ringrazia il compositore Salvatore Sciarrino per la sua disponibilità nell'aver intrattenuto un dialogo con gli autori.

¹ Talia Pecker Berio, *Ricominciare e ripetere. Presenza del mito in Mahler e Debussy*, in Francesco Bartoli, Rossana Dalmonte, Corrado Donati (a cura di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Università di Trento, Trento 1996, pp. 279-288: 279.

² Albert Caraco, *Le galant homme*, Éditions L'age d'Homme, Lausanne 1979 (trad. it. *Uomo di mondo*, Guida Editori, Napoli 1993, p. 183).

³ Giovanni Morelli (a cura di), *Mitologie. Convivenze di musica e mitologia. Testi e studi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1979, p. 3.

⁴ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979 (trad. it. Di Bruno Argenton, *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991). Costituisce in un certo senso la *summa mythologica* del Novecento.

⁵ Francesca Gruppi, "La domesticazione del tutto: il mito in Blumenberg", in Giovanni Leghissa, Enrico Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci, Roma 2020, pp. 209-217: 209.

Parlando di metamorfosi mitiche, risultano particolarmente interessanti le *queer adaptations* dei miti, «indelibly linked with the origin(als) from which they stem and to which they refer, and as such, do not achieve a requisite level of difference, or change, to stand entirely apart of the classic works». ⁶ Nel corso degli ultimi decenni, indagini queer dei miti ⁷ sono state fruttuose anche per sfatare una serie di tabù impunemente radicati nella cultura eteronormativa dominante. ⁸

Pertanto, in questa sede, muovendosi entro l'ambito della *queer musicology* e prediligendo i suoi contatti esplorativi con la mitologia, ⁹ ci si soffermerà su quegli elementi che possono (o potrebbero) indurre a una rilettura queer del mito di Perseo e Andromeda: partendo dalle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue (1887), versione già di per sé 'deviante' rispetto al contenuto narrativo mitologico originario, per arrivare poi al *Perseo e Andromeda* del compositore palermitano Salvatore Sciarrino, esempio di teatro musicale direttamente influenzato dalle pagine dello scrittore francese (1991).

⁶ Elizabeth Thaxter Drorbaugh, *Queer Adaptations of Classic Plays and the Precipitate of Change*, Ph.D. diss., New York University - Departement of Performance Studies, January 2002, p. 1.

⁷ Fra i testi di riferimento sull'argomento Cfr. Bernard Sergent, *L'omosessualità nella mitologia greca*, Laterza, Roma-Bari 1983); Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, Yale University Press, New Haven-London 1998.

⁸ Casi mitici di *male bonding*, di indissolubili amicizie maschili o di rapporti omoerotici «come quelli di Apollo e Ganimede, Pelope e Poseidone, Filottete e Neottolemo o Achille e Patroclo vengono tramandati come esempi di straordinaria amicizia tra dei o eroi, consolidandosi in tale forma nella mente di chi è all'oscuro della loro valenza omoerotica, ampiamente nota invece nella sottocultura *gay*», Federica Marsico, *Opera e queer musicology* cit., p. 184.

⁹ Per una aggiornata ricognizione storiografica e critica sulla *queer musicology*, filone d'indagine maturato al sole dei *gender studies*, si veda il recente articolo di Federica Marsico, *Opera e queer musicology. Appunti per un approccio metodologico*, «Musica/Realtà», XXXXI, 123 (2020), pp. 165-195. Alla stessa autrice si deve, inoltre, la monografia *La seduzione queer di Fedra. Il mito secondo Britten, Bussotti e Henze*, Aracne, Canterano 2020, che rielabora e sviluppa parte della sua tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Pavia nell'a.a. 2014-2015. La *queer musicology* è fiorita in Italia solo poco più di un ventennio fa – con lampante ritardo rispetto ai prolifici sviluppi negli States – animando il dibattito accademico a partire dal pionieristico e tutt'ora imprescindibile contributo di Davide Daolmi, Emanuele Senici, «*L'omosessualità è un modo di cantare: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII, 1 (2000), pp. 137-178. Qui il punto di vista dei due musicologi, «oltre ad essere collettivo (e quindi necessariamente mediato)», intende proporsi scopertamente come «italiano, maschile e gay».

Rifrazioni laforgueiane: Perseo e Andromeda sull'«onda della demitizzazione»

Chi si approccia al mito è un avventuroso ermeneuta dell'inattuale, impegnato in una complessa operazione di disvelamento dei processi di stratificazione dei significati: «applicare al mito l'idea che il suo valore di verità sia coincidente con il suo uso vuol dire che l'operatività della mitologia consiste nel produrre finzioni che sono operatori logici, costruzioni che rendono attuale e attiva una realtà indipendentemente dalla sua esistenza».¹⁰ Il lavoro *del mito* si prolunga infatti nel lavoro *al mito* per impreviste iterazioni trasformative, per 'traduzioni' diagonali e talvolta demistificanti. Per poterle mettere bene a fuoco, ognuno dovrà rovesciare necessariamente e appropriatamente il proprio 'binocolo critico'.¹¹

Il mito è valorizzato in quanto le sue proprietà sintattiche (di mobilità) trovano corrispondenza ricettiva nella (mobile) capacità del senso estetico del ricevente, equiparato al creatore del mito, attivo in parallelo.¹²

Seguendo il pensiero di Franz Boas, si comprende allora come «i mondi mitologici siano stati costruiti solo per essere nuovamente disgregati e che nuovi mondi siano edificati a partire da questi frammenti».¹³ Imparando ad abitare una «logica dell'ambiguo, dell'equivoco, della polarità»,¹⁴ ci si aprirà allora a una pluralità di voci e si dovrà solcare spesso quella che il compianto Giovanni Morelli ha definito «onda della demitizzazione».

¹⁰ Enrico Manera, *Wittgenstein: il mito e la funzione performativa del linguaggio*, in Giovanni Leghissa, Enrico Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento* cit., pp. 111-119: 118.

¹¹ Parlando di mitocritica, rimane di fondamentale importanza l'ormai canonico volume di Pierre Brunel, *Mythocritique*, apparso nel 1992 nella collana «Écriture» della Presses Universitaires de France diretta da Béatrice Didier, in cui l'autore pone le basi di un suggestivo metodo di analisi testuale, di matrice strutturalista, che ancora oggi, dopo quasi trent'anni, ha molto da insegnare – la più aggiornata traduzione italiana di Riccardo Raimondo è stata pubblicata dalla Leo S. Olschki di Firenze (2016) in un volume curato da Cettina Rizzo in cui confluiscono peraltro le riflessioni del critico letterario francese apparse in un articolo del 2008, *Mythe et création*.

¹² Giovanni Morelli (a cura di), *Mitologie* cit., p. 14.

¹³ «It would seem that mythological worlds have been built up, only to be shattered again, and that new worlds were built from the fragments», Franz Boas, *Race, Language and Culture*, Free Press, New York 1940, p. 424. Questo assunto ispirò Claude Lévi-Strauss per le sue riflessioni sul mito, articolate nei quattro celebri volumi delle *Mythologiques* (1964-1971).

¹⁴ Jean-Pierre Vernant, *Mito*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2021, p. 125.

La distruttività burlesca agita sopra il racconto mitologico pastorale, guerriero, bucolico, epico, invade oltre i confini della pura avventura estetica, prima tutte le situazioni di ufficialità degli apparati menzogneri, ma infine tocca ogni *autorità*, anche la suprema; in definitiva i racconti mitologici, in tutta la loro insignificanza, e favolosità, sono sempre manifestazioni di personificazioni astratte della autorità (paterna, regale, naturale, fisica, morale, libidinale, maschile) rappresentazione di rapporti di forza (non certo di quadri argomentativi) la cui omologabilità alle sovranità a corso legale è a portata di mano. La demitizzazione è terrorismo critico che si esercita in *effigie*, sotto la protezione di ammiccanti imposture, che catalizzano sfracelli delle personalità divine, sfigurate esibizioni di santità degradate, sovranità debosciate o criminali.¹⁵

Simili «ammiccanti imposture» e «sfracelli delle personalità divine», simili ‘travestimenti’ contro-narrativi in senso ironico-iperbolico e anti-idolatratico canzonatorio, sono alla base delle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue (1887), opera postuma cui, circa un secolo dopo la pubblicazione, il compositore Salvatore Sciarrino si ispirerà a più riprese.¹⁶

Pur nel brevissimo arco temporale della sua carriera, Laforgue (1860-1887), morto a ventisette anni per una tisi galoppante, è riuscito a imporsi come una delle personalità più interessanti della cultura francese della seconda metà dell'Ottocento. I suoi versi «rispondevano ai bisogni del tempo con la loro amara ironia, con il loro tono di velato pessimismo e di riflessione filosofica [...]; a Vienna, lontana, la voce di Hofmannsthal gli faceva eco».¹⁷ Grande influenza ha esercitato sul mondo letterario anglosassone – basti pensare a Ezra Pound o Thomas Stearns Eliot – e italiano

¹⁵ Giovanni Morelli (a cura di), *Mitologie* cit., p. 131.

¹⁶ Va però detto che la trama di una delle *Moralités*, specificatamente il racconto *Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois*, ben prima che per Sciarrino, era stato ‘banco di prova’ per un giovane Jacques Ibert (1890-1962). Il celebre compositore francese, fresco della vittoria del *Prix de Rome*, scrive nel 1921 una «petit opéra, tout petit, cantate ou scène lyrique» (Camille Bellaigue, *Revue Musicale*, «Revue des Deux Mondes», LI, 4 (giugno 1929), pp. 937-947: 937). Si tratta, appunto, del *Persée et Andromède*, rappresentata per la prima volta nel 1929 all'Opéra di Parigi. Per la prima rappresentazione italiana, invece, bisognerà attendere il 14 giugno 2005, quando il *Persée et Andromède* di Jacques Ibert viene inserito nel cartellone del Teatro Massimo di Palermo, per la regia di Lorenza Cantini. Sul podio, l'allora direttore stabile del teatro palermitano, Jan Latham-Koenig, cui peraltro si deve l'unica incisione discografica dell'opera, con l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg (Avie 2002).

¹⁷ Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Éditions du Seuil, Paris 1970 (trad. it. *Debussy. Impressionismo e simbolismo*, Discanto, Fiesole 1980, pp. 81-82).

– da Guido Gozzano¹⁸ a Carmelo Bene¹⁹ – ma anche sul temperamento artistico del giovane Claude Debussy.²⁰

A sua volta, Laforgue è stato fortemente influenzato dalle dottrine orientali, passate dal prisma filosofico nietzschiano, elisir ricostituente per ogni costipato eurocentrismo.²¹ Disegnatore, all'occorrenza, per *La Revue Blanche*, insieme al collega omosessuale Paul Verlaine e a un drappello di illustri pittori,²² ce lo si immagina facilmente «straniato e divertito, deliberatamente leggero, che si bagna in un Gange da cartolina»,²³ mentre attende che *La revue indépendante* pubblichi le sue nuove poesie.

Amante del circo e *artifex* di grottesche e «clorotiche immagini»,²⁴ Laforgue «appartiene a quella tradizione claunesca francese che ha i suoi rappresentanti in Jarry, Jacob, Cocteau, Prévert, Queneau: si riconoscerebbe tra coloro che per troppa competenza prendono a schiaffi il linguaggio».²⁵

Le *Moralités légendaires* sono in tutta evidenza un prodotto letterario extra-ordinario, di difficile classificazione, il cui titolo fa esplicito riferimento alla tradizione della *moralité* – genere teatrale medievale di carattere allegorico-edificante – e alla materia *légendaire* dei racconti scelti – ispirati a note vicende tratte non solo dalla mitologia classica, ma anche dalle Sacre Scritture, dal catalogo teatrale di Shakespeare o dal miglior repertorio operistico wagneriano.

¹⁸ Cfr. Eugenio Refini, *L'identificazione sconfessata: lettura di "Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio" di Guido Gozzano*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVII, 2 (maggio-agosto 2008), pp. 89-103: 90-91.

¹⁹ Il laforgueiano *Hamlet, ou les suites de la piété filiale* sarà un vero e proprio refrain nella carriera di Carmelo Bene (1937-2002), addirittura il suo «accompagnamento funebre», come lo stesso attore salentino ebbe a dire. Bene gli dedica cinque versioni teatrali (1962, 1964, 1965, 1967, 1975), un film, due versioni televisive e una radiofonica, riflettendo ogni volta sull'attore-*artifex*: Amleto di Laforgue-Bene diventa così un protagonista della grande stagione teatrale della seconda metà del Novecento.

²⁰ «Le sue predilezioni che potrebbero sembrare relativamente più personali sono per Jules Laforgue, il cui tono è così vicino al suo temperamento», François Lesure, *Introduzione a Debussy e il simbolismo*, catalogo della mostra a Villa Medici (Roma, aprile-giugno 1984), F.lli Palombi editori, Roma 1984, pp. 24-40: 34.

²¹ Cfr. Sam Bootle, *Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness*, Legenda, Cambridge 2018.

²² Arthur Gold, Robert Fizdale, *Misia. La vita di Misia Sert*, Mondadori, Milano 1981, p. 61.

²³ Alessandra Marangoni, Sam Bootle, «Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness», «Studi Francesi», LXIII, 2 (2019), p. 383.

²⁴ Angelo Maria Ripellino, *Studio introduttivo a Poesie, di Aleksandr Blok*, Lerici, Milano 1960, p. 32.

²⁵ Dalla *Prefazione* di Nelo Risi a Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, Garzanti, Milano 2020³, p. XII.

In questa raccolta, l'unica che l'autore scrive in prosa, Laforgue «modula i suoi temi con la sensibilità di un musicista; le sei "moralità" sono delle vere partiture allacciate come i tempi di una sinfonia, un'orchestrazione puntuale e rigorosa».²⁶ Il materiale narrativo viene sfruttato a piacimento, di volta in volta efficacemente riassembleto, burlescamente passato al setaccio della parodia e infarcito da processi metaletterari.

Laforgue sembra procedere scomponendo la struttura di partenza e ricomponendola non solo in maniera diversa, ma con l'integrazione di molteplici elementi ad essa estranei. L'ironia nasce in parte proprio dagli effetti di un elemento ulteriore: la voce del narratore, che penetra nel testo confondendo le regole della scrittura.²⁷

Il tutto è immerso in una atmosfera da operetta, così come all'epoca la potevano intendere un Halévy o un Offenbach. Soprattutto, affiora «un decorativismo visionario dove l'animalità della donna è trionfante e, nell'uomo, la mascolinità è perdente».²⁸

In questa sede si dà conto della rilettura del mito di Perseo e Andromeda compiuta dallo scrittore francese – pervasa di certo proto-femminismo, come già rilevava Simone de Beauvoir ne *Le Deuxième Sexe* (1949)²⁹ – cogliendo una serie di elementi queer. In tal senso, è senz'altro il condottiero a catalizzare maggiormente l'attenzione.

Proprio attorno a Perseo si agitano, per l'appunto, i fremiti di una tale ipovirilità. Rotea di continuo, infatti, il tarlo destabilizzante di una rinegoziazione della mascolinità. Quando l'eroe «arriva come un razzo» a cavallo di «un Pegaso di neve»,³⁰ viene presentato come «prodigioso e d'un gusto raffinato»: qualità opportunamente estremizzate, tanto da mettere in soggezione la bella principessa etiope («più s'avvicina più Andromeda si sente provinciale»)³¹.

L'effetto comico è qui senza dubbio garantito. Il perché lo si può spiega-

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Elena Coppo, «Pan attend et chante ainsi»: l'attesa come condizione della poesia nelle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue, in Gianfelice Peron, Fabio Sangiovanni (a cura di), *Lattesa. Forme, retorica, interpretazioni*, Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017), Esedra, Padova 2018, pp. 247-259: 247.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Per una disamina approfondita sul tema cfr. Claire White, *Laforgue, Beauvoir, and the Second Sex*, «Dix-Neuf», XX, 1 (2016), pp. 110-124.

³⁰ Jules Laforgue, *Moralità leggendarie* cit., p. 142.

³¹ Ivi, p. 143.

re facilmente, ricordando una delle celebri 'leggi' bergsoniane: «ridiamo ogni volta che la nostra attenzione viene spostata sull'aspetto fisico di una persona, mentre era in causa il suo lato morale».³²

Nella finzione letteraria laforgueiana non è rilevante che Perseo sia di per sé «prodigioso» – in quanto «figlio di Danae d'Argo e di Giove tramutato in pioggia d'oro»³³ – ma che debordi irrimediabilmente verso un tipo di vanesia effeminatezza non immune a certe vezzose lusinghe dell'*haute couture*, dell'arte orafa e del *tatoo*.

I piedi calzati da sandali di bisso; [...] sull'incavo del petto è laccata una rosa, le sue braccia sono tatuate d'un cuore trafitto da una freccia, ha un giglio dipinto sul grosso dei polpacci, porta un monocolo di smeraldo, anelli e bracciali in gran copia; dal balteo dorato pende uno spadino con l'elsa di madreperla.³⁴

Il fatto poi che il mitico cavaliere *sauroctonos* sopraggiunga «con eleganza» non è certo un caso. Recitando un copione da lungi confezionato su misura per lui, monopolizza narcisisticamente la scena, mettendo in bella mostra quei suoi «riccioli biondi», «quella bocca di melagrana spaccata» e «una erre incurabilmente grassa». Contrariamente al mito tramandato nei secoli, in Laforgue «la venue de Persée est simplement perçue comme un évènement obligé de l'histoire; elle n'est plus justifiée par la nécessité de l'expliit héroïque».³⁵ La sua venuta è quindi qualcosa di inevitabile, certo, ma vagamente paradossale; peraltro, senza colorarsi di *nuances* sentimentali, né di alcun *feeling-tone*.

Per virtù di fascinazione aerotecnica, «il mignoncello degli dèi», che «monta all'amazzone» e «vezzosamente» il suo destriero alato, si fa protagonista di melassate prodezze, di fronte alle quali la bella Andromeda non può far altro che reagire se non con divertito imbarazzo. Le isoipse del riso le si solidificano alla men peggio in una maschera di cortesia. Le scappa giustappunto un sorrisetto «che Perseo sorprende!», mandandolo in confusione.³⁶

Non a caso, una delle 'cordicelle' che Laforgue magistralmente muove

³² Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano, 2020², p. 72).

³³ Jules Laforgue, *Moraillà leggendarie* cit., p. 142.

³⁴ Ivi, pp. 143-144.

³⁵ Alissa Le Blanc, *Du poncif etc... Le cas des Moraillés légendaires de Jules Laforgue*, «Cahiers de Narratologie», XVII (2009), ultima consultazione 30 giugno 2020. <<http://journals.openedition.org/narratologie/1167>>

³⁶ Jules Laforgue, *Moraillà leggendarie* cit., p. 145.

nel travestimento parodico del mito è quella della ripetizione.³⁷ Oltre a essere la vera «potenza del linguaggio»,³⁸ la ripetizione è, come insegna Henri Bergson, «uno dei procedimenti abituali della commedia classica».³⁹ In questo caso, il «curioso» 'girotondo ippico' di Perseo è un caso particolarmente emblematico.

Vedilo che riparte senza una parola e avendo preso quota compie di slancio delle ellissi passando e ripassandole avanti, caracollando sul filo del mare – prodigioso specchio! diminuendo via via le sue orbite su Andromeda, quasi volesse dare all'acerba vergine il tempo di ammirarlo e di desiderarlo. Un ben curioso spettacolo in verità!...

Più che un maschio corteggiamento, tutto questo appare come una affettata *performance* da *soubrette* che risponde a una precisa e autoreferenziale prassi scenografica, con corollario di goffe smargiassate circensi. Probabilmente la si potrebbe spiegare alla luce delle teorie di Georg Groddeck sulle tendenze omosessuali come «conseguenza necessaria dall'amore di sé».⁴⁰ Il che forse è una semplificazione, o una falsa pista. Ma un pensiero ne chiama subito un altro, trovando eco in un passo degli *Elementi di critica omosessuale* di Mario Mieli: «osserveremo come, molto comunemente, uomini eterosessuali siano "ipovirili" ed "effeminati"».⁴¹

Ex hypothesi – in maniera divertita (etimologicamente) rispetto al consueto, ma senza voler appiattare illecitamente la questione su un piano prospettico meramente queer – Perseo assumerebbe qui i connotati di una 'eterochecca'. Nel suo ipovirilismo e nella sua intrinseca libido narcisistica, l'eroe rientrerebbe così nella sfera di sublimazione dell'omoerotismo, se è vero che «eterochecca è un eterosessuale che, pur non essendo cosciente della componente gay del proprio desiderio, e pur non avendo, quindi, rapporti omosessuali, ha tutto il modo di fare

³⁷ Il riferimento alle cordicelle delle marionette paragonate all'intreccio di una commedia lo si ritrova in Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano 2020², p. 48): «la commedia è proprio un gioco, un gioco che imita la vita. E se nei giochi del bambino, quando fa muovere bambole e marionette, tutto funziona mediante cordicelle, non sono forse queste stesse cordicelle che, assottigliate dall'uso, dovremo ritrovare nei fili che intrecciano le situazioni da commedia?».

³⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968 (trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 2018 [1997], p. 373).

³⁹ Henri Bergson, *Le rire* cit., p. 50.

⁴⁰ Georg Groddeck, *Il libro dell'Es*, Adelphi, Milano 1971, p. 293.

⁴¹ Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Feltrinelli, Milano 2020³, p. 22.

(quando non addirittura il *savoir faire*) di una checca». ⁴² A ben vedere, nelle pagine laforgueiane Perseo si profila come un personaggio molto lontano dal canonico decollatore della Medusa; né a lui, in tutta onestà, ci si affiderebbe mai per fondare la città di Micene.

Secando il perimetro categoriale della ‘macchietta’ teatrale, la sola parte che potrebbe rivendicare non è quella del nobile eroe mitico, ma più appropriatamente quella dell’eccentrico e scalcinato ‘mitomane’, racchiudendo in sé i caratteri del *miles gloriosus* cialtronesco (l’iniziale «fallimento grottesco» del pietrificante incantesimo con la testa della Gorgone: fallimento che echeggia il duello di Rinaldo con l’orca per la liberazione di Angelica, nel generale «scenario ariostesco» ⁴³ che fa da cornice al racconto di Laforgue) ⁴⁴ e quelli dello «stupido eroe d’opere-tta», come la stessa Andromeda non perde occasione di rimarcare (ne sarebbero manifestazioni l’isterico infierire sulla carcassa del mostro marino e il successivo affrettarsi a esortare la ragazza a imbellettarsi, dopo aver ingoiato «una pasticca»).

Alla fine, la capricciosa e viziata fanciulla caverà il zurro di capo allo spocchioso bamboccio effeminato, ripudiandolo sbrigativamente: «Andatevene! andatevene! Mi fate orrore! Meglio morire sola, andatevene, avete sbagliato indirizzo». La figlia di Cefeo e Cassiopea decide quindi di rimanere definitivamente sola, tenendo fede al suo ingrato e lacrimevole destino: d’altronde, l’intero racconto è imperniato sui temi della solitudine e della malinconia. La storia di Andromeda si dipana in zone di silenzio fluttuante come un’ebbrezza: «scorre in uno stato di perpetua attesa che si accompagna alla solitudine, alla noia e ad un senso di vuoto esistenziale». ⁴⁵

Considerando il deludente e triste bilancio del suo presente, decide di non condividere il talamo con nessun eroe (o presunto tale). Il drago che la sorvegliava è morto, e francamente è un vero peccato: almeno lui (o sarebbe più giusto affermare: solo lui) le rendeva meno insopportabile la monotona evenemenzialità del quotidiano raplaplà sull’isola,

⁴² Ivi, p. 119.

⁴³ Jules Laforgue, *Moraltà leggendarie* cit., p. xiv.

⁴⁴ Nell’*Orlando furioso* (canto X, stanza 105) il paladino viene paragonato a una mosca che infastidisce un mastino. Per un recente raffronto fra l’episodio ariostesco con il mito di Perseo e Andromeda cfr. Giuseppe Ledda, *Similitudini venatorie e bestiario d’amore nell’Orlando furioso*, «Lettere Italiane», LXIX, 3 (2017), pp. 557-574: 562.

⁴⁵ Elena Coppo, «*Pan attend et chante ainsi*» cit., p. 248.

essendo un «amico, gentiluomo perfetto, scienziato ingegnoso, poeta eloquente». ⁴⁶

Ora rimane lei. E il mare. Elemento ricorrente: «un simbolo tanto poco amichevole». ⁴⁷ Quel «*mécanisme des flots, des flots naissant et mourant à perte de vue*» che è sovrano emblema del «dominio dell'insocievole». ⁴⁸

Ma nella elaborazione del mito messa in atto da Laforgue il drago torna in vita, come per incanto, increspando e articolando ancor più, imprevedibilmente, il contenuto narrativo originario. E c'è dell'altro. Il mostruoso custode e precettore della fanciulla assumerà fattezze umane, dopo che Andromeda dimostra platealmente di contraccambiare il suo amore. Così, ecco innestarsi sul mito classico il finale del celebre racconto di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. La storia archetipica de *la belle et la bête* rinnova una volta di più il suo settecentesco prestigio ammaliante: «alle sue parole fatidiche, a quei baci redentori il Mostro trasale, apre gli occhi, piange in silenzio e la guarda... Poi parla». ⁴⁹ Nell'opera di Salvatore Sciarrino questo 'finale a sorpresa' sarà cassato, con una evidente divaricazione rispetto al modello letterario di riferimento. Il *Perseo e Andromeda* sciarriniano terminerà, infatti, con il 'gran rifiuto' della ragazza, con l'eroe che scompare all'orizzonte senza neppure voltarsi un attimo verso la sventurata, e il trionfo della solitudine. ⁵⁰

Perseo e Andromeda nella (ri)lettura di Salvatore Sciarrino

Compositore tra i più prolifici del panorama musicale contemporaneo, Salvatore Sciarrino vanta una produzione «vasta e differenziata che, con esiti sensibilissimi o violenti, attraversa molti decenni». ⁵¹ Sin dal suo precoce esordio, avvenuto nel 1962 a soli quindici anni sul palcoscenico della Settimana Internazionale Nuova Musica, ⁵² Sciarrino non ha smesso

⁴⁶ Jules Laforgue, *Moraltà leggendarie* cit., p. 148.

⁴⁷ Wystan Hugh Auden, *The Enchafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea* (trad. it. *Gl'irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 33).

⁴⁸ Ivi, p. 129.

⁴⁹ Jules Laforgue, *Moraltà leggendarie* cit., p. 148.

⁵⁰ Non sarà peraltro superfluo ricordare che nel testo di Laforgue la scena della partenza di Perseo viene speziata da una sfumatura musicale 'esotica', assai precisa nel connotare la *couleur locale*, decisamente fuori-contesto e per questo motivo ancor più esilarante: «lo si sente che tuba un'aria tirolese».

⁵¹ Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*, Rai Eri, Roma 2007, p. 15.

⁵² "Salvatore Sciarrino: profilo biografico", in Aa, *Luci mie traditrici*, Pendragon, Bologna 2016, p. 17.

nemmeno un attimo di scrivere, di avventurarsi alla ricerca di nuove soluzioni e soprattutto di indagare il confine profondo tra suono e silenzio, quel limite che successivamente diverrà la sua personale cifra stilistica.

Amore e Psiche, la sua prima opera teatrale, risale a dieci anni più tardi. Scritto in un unico atto, andò in scena alla Piccola Scala di Milano nel marzo del 1973.⁵³ A questo primo titolo ne seguiranno altri quattordici, ma l'elemento che colpisce maggiormente è rappresentato dalla scelta del soggetto. Da subito, infatti, Sciarrino sente il bisogno di confrontarsi con l'arte classica e, più in particolare, con la mitologia tornando ad attingere alla stessa fonte per molte delle sue scelte future.⁵⁴ Dopo *Aspern*⁵⁵ e *Cailles en sarcophage*⁵⁶, nel 1984 il compositore metterà in scena le gesta di *Lohengrin*.⁵⁷

Poi, nel 1991, il mito di *Perseo e Andromeda*. Gli ultimi due titoli, libera-

⁵³ Enzo Restagno, "Buon compleanno Maestro", in Aa, *Leco delle voci*, Milano Musica, Milano 2017, p. 18.

⁵⁴ Nel teatro di Sciarrino il mito si lega sempre alla impossibilità o alla sospesa frammentarietà dell'azione: in questa impossibilità il compositore siciliano si incontra, in piena autonomia, con quasi tutte le manifestazioni più vive e affascinanti del teatro musicale contemporaneo. Paolo Petazzi, "La solitudine e l'attesa", in Aa, *Perseo e Andromeda* cit., p. 46.

⁵⁵ *Aspern*, *Singspiel in 2 atti* su libretto di Giorgio Marini e Salvatore Sciarrino, da Henry James, rappresentato per la prima volta l'8 giugno 1978 al Teatro della Pergola di Firenze, sotto la direzione del compositore.

⁵⁶ *Cailles en sarcophage. Atti per un museo delle ossessioni*, opera in 3 parti su libretto di Giorgio Marini, da autori vari (Teatro Malibran di Venezia, 26 settembre 1979). Mario Bortolotto non apprezzò troppo l'allestimento («si sono visti in scena persino i macchinisti, incapaci di sfuggire in tempo ai nostri sguardi») così come il libretto («di proterva ambizione, e di rara insipienza, ma tant'è»), lodando invece «la delicata, dorata musica di Sciarrino (una musica di scena appena appena, o piuttosto di sfondo) si dovette in parte immaginare: con grosso dispiacere, giacché essa contiene brani di sicuro fascino e presenta almeno una prospettiva nuova di gran rilievo nella traiettoria del musicista, l'adozione di moduli ritmici, e melodici, che spaziano dall'età di Rossini e Donizetti sino a quella di Cole Porter» (Mario Bortolotto, *Il viandante musicale. Saggi e cronache disperse*, Adelphi, Milano 2018, pp. 404-405). Una seconda versione dell'opera venne successivamente presentata il 17 ottobre 1980 al Teatro La Fenice di Venezia.

⁵⁷ *Lohengrin. Azione invisibile per solista, strumenti e voci* su libretto di Salvatore Sciarrino, da Jules Laforgue (Piccola Scala di Milano, 15 gennaio 1983). Una seconda versione dell'opera si tenne l'anno successivo, il 15 settembre 1984, a Catanzaro. «*Lohengrin* est une "action invisible" qui n'est pas destinée à la représentation scénique, mais au "théâtre de l'écoute": ce n'est pas par hazard qu'elle a trouvé dans le moyen radiophonique son lieu idéal de réalisation», Susanna Pasticci, *Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans Perseo e Andromeda de Salvatore Sciarrino*, in Pierre Michel, Gianmario Borio (a cura di), *Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte/musique, techniques de composition*, Actes du colloque des 29 et 30 novembre 2002, Université Marc Bloch de Strasbourg, pp. 11-27: 15. Specificatamente circa il ruolo della donna nel *Lohengrin* sciarriniano si segnala la recente lettura di Camilla Bork, "Hörbare Körper. Rahmung und

mente ispirati alle *Moralités légendaires* di Jules Laforgue, segnano la definitiva emancipazione del compositore dalla figura del librettista: da questo momento in poi, Sciarrino si fa autore di musica e parole.

L'opera *Perseo e Andromeda* viene commissionata dallo Staatstheater di Stoccarda, dove va in scena per la prima volta il 27 gennaio 1991.⁵⁸ Se all'interno del catalogo sciarriniano il *Perseo e Andromeda* rappresenta il sesto lavoro teatrale, in un contesto allargato a tutta la musica del Novecento si pone in una posizione del tutto privilegiata, essendo la prima opera realizzata interamente con *live electronics*, al posto degli strumenti tradizionali.

In questo senso, segna una nuova alba per il teatro musicale spalancando le porte a inedite soluzioni espressive.⁵⁹ Non è un caso, dunque, che la sua gestazione abbia impegnato il compositore siciliano per diversi anni. Un'operazione di questo tipo presupponeva la necessità di adattare la struttura dell'opera alle caratteristiche di produzione del suono sintetico dal vivo, facendole combaciare attraverso un processo di re-invenzione.

Durante il periodo di gestazione dell'opera emersero alcuni problemi tipici della collaborazione tra un compositore e un assistente informatico. Poiché gli assistenti avrebbero dovuto realizzare le idee musicali del compositore tramite la sintesi digitale – perciò dovevano “tradurre” in dati alfanumerici un'idea compositiva –, era necessario riflettere su una serie di aspetti.⁶⁰

Con *Perseo e Andromeda* Sciarrino torna a interrogare ancora una volta il passato, quindi la grande tradizione musicale, nel tentativo di individuare un possibile percorso verso un futuro fino ad allora sconosciuto, riuscendo allo stesso tempo a dar nuova linfa all'opera lirica e a offrire inedite modalità di impiego dell'elettronica dopo le fondamentali esplorazioni di Berio, Nono e Stockhausen.

Transgression in Salvatore Sciarrinos Lohengrin”, in Ulrich Tadday (a cura di), *Musik-Konzepte Sonderband Salvatore Sciarrino*, Edition Text + Kritik, München 2019, pp. 5-16.

⁵⁸ Seguirà una rappresentazione nel cortile del Baglio Di Stefano per le Orestidi di Gibellina (28 luglio 1991), poi ancora al Teatro alla Scala di Milano (27 marzo-2 aprile 1992) in coproduzione con le Orestidi di Gibellina e, in forma di concerto, all'Opéra national de Paris per il *Festival d'Automne* (23 novembre 2000).

⁵⁹ Cfr. Edoardo Segato, *Voci ed elettronica nel Perseo e Andromeda di Salvatore Sciarrino: strategie compositive nella definizione degli oggetti sonori*, «Quaderni del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano», n.s. 1 (2015), ETS, Pisa 2016, pp. 139-188.

⁶⁰ Alvise Vidolin, *I suoni sintetici nel Perseo e Andromeda di Salvatore Sciarrino*, in C. De Incontrera (a cura di), *Nell'aria della Sera, il Mediterraneo e la Musica*, Teatro Comunale di Monfalcone, Monfalcone 1996, pp. 355-387.

Sciarrino in dialogo con Laforgue

Perseo e Andromeda in effetti è un'opera mista, che mette a confronto due materiali distanti, ma al contempo molto simili: la voce e l'elettronica. Non si tratta certo del primo caso di accostamento fra voce e suoni sintetici: già altri compositori, come Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, agli inizi degli anni Sessanta avevano prodotto alcune pietre miliari della storia della musica elettronica, nelle quali esploravano l'interazione tra questi due elementi "primari". Anche *Perseo e Andromeda* va inserita nel periodo in cui fu composta, i primi anni Novanta, e collegata a tutti gli stimoli estetici e culturali che segnarono quegli anni.⁶¹

Dietro la fusione di due mondi così apparentemente distanti, l'antico e il moderno, si cela il bisogno del compositore di recuperare, e insieme salvaguardare, le caratteristiche identitarie del teatro musicale. Tra queste rientrano la possibilità di intonare un testo intellegibile e «l'umanità specifica del suono»⁶², sollevando un problema centrale nella produzione di Sciarrino: già negli anni Ottanta il compositore era alla ricerca di nuovi moduli di canto, vitali, non fiaccati dalla banalità e fuori dal raggio della codificazione storica degli intervalli. In sintesi, il compositore sentiva il bisogno di formulare un nuovo modello di vocalità, di canto, capace di riconsiderare gli intervalli musicali all'interno di un contesto inedito. Si trattava dunque di edificare il nuovo utilizzando le antiche pietre della tradizione musicale.⁶³

È a partire da queste considerazioni che il compositore delinea sul piano musicale le figure che animano *Perseo e Andromeda*. Si è già accennato ai processi di rimodulazione del finale dell'opera rispetto al modello antico, attuati da Laforgue, prima, e successivamente dal compositore. Diversamente da quest'ultimo, infatti, la protagonista non teme la presenza del drago. Al contrario, il mostro diviene addirittura molto più di una presenza amica le cui attenzioni sono unicamente rivolte verso Andromeda, nel tentativo di alleviare le sue pene per risollevarla dallo stato depressivo nel quale è sprofondata. Il definitivo 'risveglio' della ragazza avviene solamente con l'arrivo di Perseo. Dopo alcuni istanti di indecisione, Andromeda si oppone con forza all'uccisione del drago, condannando infine l'eroe per il suo atto spregiudicato, al punto da rifiutarlo e cacciar-

⁶¹ Ivi, p. 141.

⁶² Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda", in Aa, *Perseo e Andromeda* cit., p. 15.

⁶³ Ivi, p. 14.

lo dall'isola per rifugiarsi definitivamente nella sua solitudine, prima di immergersi nel proprio dolore.⁶⁴

Sul rapporto tra la fanciulla e il drago, lo stesso compositore ammette di non sapere, «se non per una maligna e gratuita illazione, se Andromeda ricambiasse le attenzioni del Drago. L'abbiamo vista giocare con lui, forse divertirsi, come un essere innocente dietro la natura. Più che devianza, il mostruoso è proprio parte integrante dello stato primitivo in cui essa vive, ma al quale si è graziosamente, tenacemente adattata».⁶⁵ Non vi è alcun dubbio sul fatto che il libretto stimoli l'immaginazione dell'ascoltatore sollecitando molteplici interpretazioni su più aspetti della drammaturgia, a partire proprio dal rapporto che lega Andromeda al drago.

Che si tratti di amore o amicizia, al compositore importa solamente la rappresentazione dei sentimenti nella loro purezza, liberi da pregiudizi, capaci di avvicinare l'eterea bellezza della ragazza alla dolcezza d'animo di un mostro dall'aspetto terrificante.

Agli adepti del trasgressivo non dispiacerebbe che i due si amassero veramente – la vittima e il suo aguzzino, si sa, stringono i legami più intensi che si possano immaginare. Tuttavia, c'è poco da scandalizzarsi. L'Andromeda del mito è offerta come vittima al mostro, e nella concezione sacrificale degli antichi l'unione avviene attraverso il mangiare. Dunque, Andromeda è comunque la sposa del mostro. E, per suo tramite, votata all'Ade. La noia di Andromeda è l'attesa e non forse il Drago.⁶⁶

In quanto animale comunemente immaginato o raffigurato come creatura appartenente alla classe dei rettili ma dal sangue caldo, carnivoro e con la facoltà di deporre le uova, nell'opera così come nel mito la sua appartenenza a un genere rispetto a un altro sembra non essere un fattore determinante della drammaturgia. Come già precisato, al compositore interessa piuttosto rappresentare i sentimenti che legano un personaggio all'altro e che animano la narrazione. Ammesso e non concesso che l'identità di genere del drago possa essere in qualche modo determinata – e, se così fosse, che tale caratterizzazione possa dipendere anche solo in parte dall'aspetto vocale – nell'opera di Sciarrino il drago subisce sicuramente un 'cambio di fisionomia'. Se nella *première* di Stoccarda il drago si è espres-

⁶⁴ Dario Del Corno, "L'isola di Andromeda", in Aa, *Perseo e Andromeda*, Rizzoli, Milano 1992, pp. 39-44: 43.

⁶⁵ Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda" cit., p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*

so con il timbro del tenore Robert Worle, per la prima italiana a Gibellina si è manifestato nella vocalità del mezzosoprano Sonia Turchetta.

Inizialmente avevo immaginato il dialogo tra Andromeda e il drago come un duetto per soprano e tenore. Premettendo che, in quanto creatura mitologica, il drago presenta comunque una identità ambigua, doppia, dopo la prima assoluta mi spaventava la corpulenza vocale di certi tenori che mi venivano presentati in vista delle produzioni successive. Presi così la decisione di alleggerire la vocalità del drago sostituendo al tenore la voce di mezzosoprano, facendo involontariamente del drago un ruolo *en travesti*. Se si considera l'azione protettiva che quest'ultimo riserva nei confronti di Andromeda, la voce femminile gli si addice maggiormente.⁶⁷

Pur rimanendo in partitura la possibilità di scegliere una delle due per l'interpretazione del ruolo, dopo la prima esecuzione italiana «quella con il mezzosoprano divenne così la versione consolidata».⁶⁸ Tuttavia, è lo stesso Sciarrino a mettere in evidenza il «lacerante risentimento che Andromeda ripone nei confronti dei genitori per averla spinta in pasto alle forze oscure dell'universo. E in una simile condizione Andromeda troverà inaspettatamente rifugio nelle attenzioni del drago, arrivando a instaurare con quest'ultimo un rapporto molto libero, quasi saffico».⁶⁹

Nell'ambiguità della quale l'opera sembra gradualmente colorarsi, non emerge soltanto il semplice capovolgimento dei ruoli – quello di un mostro accidentato e di un liberatore che si rivela inadatto alle aspettative eroiche – ma si delinea anche un rapporto 'ambiguo' fra Andromeda e il drago.

Tale rapporto si delinea con maggiore nettezza nel momento in cui entra in gioco Perseo, personaggio egocentrico ed egoista, quindi incapace di porsi in ascolto delle esigenze altrui e destinato a pagarne le conseguenze. D'altronde, «pavoneggiarsi fa parte delle esibizioni marziali, e Perseo è effeminato né più né meno di qualsiasi altro guerriero».⁷⁰ Sciarrino contribuisce a metterlo in risalto, non tanto sul piano musicale – nonostante un accenno di 'ambiguità' potrebbe essere ravvisato nella sua 'voce doppia', quella di basso e baritono che nella partitura si muovono prevalentemente a distanza di ottava⁷¹ – quanto a livello scenico. Il compositore palermitano

⁶⁷ La presente dichiarazione di Salvatore Sciarrino è stata raccolta, durante un colloquio privato in occasione della stesura di questo contributo.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda", p. 15.

⁷¹ Tale soluzione permette al compositore di esprimere simbolicamente e musicalmente la

richiama l'attenzione sulla vanità dell'eroe. Seguendo la fonte letteraria, Perseo fa infatti il suo ingresso mentre «monta all'amazzone incrociando vezzosamente i piedi». Sarà l'irrisione di Andromeda, dopo il primo fallito tentativo di Perseo di colpire il drago, a infastidire l'eroe e a indurlo a sfogare la sua eccitazione inferendo sul drago. Perseo, nel disperato bisogno di lasciare un segno in questa vicenda, si macchia così della più crudele arroganza, prima di venire allontanato dall'isola per sempre.

Per quasi tutta la durata dell'opera, Andromeda alterna il suo canto⁷² a quello del drago. Le due voci si toccano occasionalmente fino a quando, placatasi la tempesta, cominciano ad armonizzarsi su note lunghe, enfatizzando quella sorta di gioco delle parti, di corteggiamento vocale prima solo accennato. Una tendenza tutt'altro che casuale se si considera che il canto di Perseo si esprime effettivamente attraverso la sincronizzazione di due voci maschili «che procedono con un parallelismo sbilenco, alternando figurazioni discendenti veloci e staccate a bicordi lunghi».⁷³

Ancora una volta, stupisce come la complessità di questi collegamenti possa essere ricondotta essenzialmente allo studio dei due elementi che caratterizzano l'opera, l'aria e l'acqua.⁷⁴ Musicalmente, «il suono bianco è già il suono del mare, è già fiato. E certo questa musica suona assai poco elettronica».⁷⁵

Perseo e Andromeda per quattro voci e suoni di sintesi [...] è incentrata sul suono dell'orizzonte marino: un rumore bianco che ricorda i suoni del *Notturmo* di Maderna [...]. L'orizzonte sciarriniano è ovviamente inserito in un'altra estetica, quella del suo teatro musicale in cui anche lo spazio ha un'importanza strutturale: l'orizzonte marino è un riferimento fermo da cui si può staccare un'onda (sonora) che avanza sopra il pubblico per infrangersi alle sue spalle, in una continua metamorfosi tra suono e spazio.⁷⁶

Durante la fase preparatoria, Sciarrino intuì che, sotto il profilo acustico-sonoro, aria e acqua presentavano un interessante punto di contatto

vacuità del deludente eroe attraverso il vuoto ottenuto dal distanziamento delle due voci. Paolo Petazzi, "La solitudine e l'attesa" cit., p. 49.

⁷² Andromeda è il solo personaggio al quale l'autore affida un unico registro vocale, quello di soprano.

⁷³ Edoardo Segato, *Voci ed elettronica nel Perseo e Andromeda* cit., p. 154.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda" cit., p. 17.

⁷⁶ Alvisè Vidolin, *L'esperienza elettronica tra avanguardia e intrattenimento*, in Sandro Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 632-641: 638.

perché «le onde e l'ululare disegnavano uguale forma: la materia sonora li distingue e non li separa».⁷⁷ Il compositore crea suoni elettronici non per sintesi additiva, come consuetudine in questo ambito, ma per sintesi sottrattiva: «dato un suono originario con uno spettro armonico complesso (non puro, come le onde sinusoidali), si cancella parte del suo *range* di frequenze fino a ottenere un suono più semplice».⁷⁸ A partire dalla somma di tutte le frequenze, ovvero il rumore bianco, Sciarrino applica differenti filtri «per ottenere altezze riconoscibili, suoni e rumori, soffi che presentano diversi gradi di intonazione».⁷⁹ Sebbene lontano dalla prassi della musica elettronica, tale risultato sonoro è minuziosamente annotato in partitura,⁸⁰ a testimonianza delle precise intenzioni e attenzioni dell'autore verso del mezzo tecnologico.

Nella concezione del *Perseo e Andromeda* la parte elettronica non è infatti separabile da quella delle voci. La voce entra subito in scena intonando per diverse pagine soltanto il semitono *la-sol diesis* fino a che, quasi inavvertitamente, il sospiro di Andromeda non tocca un *si bemolle* il cui suono, prolungato sulla scena dall'elettronica, segna la linea d'orizzonte al di sotto della quale si esprime il suono del mare, e nello spazio sovrastante quello dell'aria. Dall'intervallo di semitono, la voce di Andromeda si apre così a intervalli più ampi in un movimento alimentato da scatti rapidi e nervosi capaci di produrre l'effetto di lievi figure ornamentali, quasi di tentacoli nel vuoto.⁸¹

Tutta la partitura elabora geometricamente ambiguità visive e prospettiche, di continuo entra e esce nell'allucinazione sinestetica [...] L'eco assidua di Andromeda [è] tale da insinuare nell'ascoltatore il dubbio. Mai viene chiarito se il personaggio abbia assunto la fonicità del vento e del mare o è l'impassibilità della pietra a beffare il suo lamento.⁸²

Considerazioni finali

Chi intende leggere un'opera in prospettiva queer «dispone di molteplici canali d'accesso attraverso cui poter intraprendere tale lettura

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Edoardo Segato, *Voci ed elettronica nel Perseo e Andromeda* cit., p. 140.

⁷⁹ Paolo Petazzi, "La solitudine e l'attesa" cit., p. 48.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Ivi, p. 49.

⁸² Salvatore Sciarrino, "Perseo e Andromeda" cit., p. 19.

ermeneutica». ⁸³ In questa sede si è tenuto conto principalmente di quelli testuali – il libretto liberamente ispirato al racconto di Jules Laforgue – e musicali – la partitura intessuta di suoni, generati sinteticamente dal computer ed eseguiti dal vivo, che elaborano ambiguità visive e prospettive. C'è poi un elemento trasversale, non trascurabile, che interessa la figura del musicologo – e la sua sessualità – nell'atto stesso di approcciarsi al teatro musicale in prospettiva queer.

Un approccio queer all'opera non può che trarre vantaggio dall'intersezione dei contesti potenzialmente infiniti in cui ogni opera si colloca. Lo storico ed il critico hanno il compito di mettere in gioco questi contesti, incluso quello della propria sessualità, in modo che l'interpretazione del testo ne risulti arricchita. ⁸⁴

Inoltre, al fine di «comprendere che cosa l'autore, attraverso i riferimenti alla soggettività queer, abbia voluto comunicare al fruitore della sua opera», ⁸⁵ si è ritenuto opportuno intrattenere un dialogo critico non solo con l'opera ma anche con il compositore stesso: ne è scaturito un prezioso scambio di idee, grazie al quale sono stati meglio messi a fuoco una serie di elementi drammaturgici e musicali legati alla sfera queer. Con la consapevolezza che, così come è vero che «l'estetica deve risolversi nell'ermeneutica», ⁸⁶ a sua volta qualunque atto interpretativo non deve necessariamente passare dalla cruna del biografismo, ma servirsene come una fra le possibili sollecitazioni.

Conoscere o meno l'omosessualità di un compositore apre la porta ad una serie di quesiti spinosissimi. La conoscenza dell'orientamento sessuale dell'autore è la premessa necessaria per allertare il critico queer circa la possibile presenza di una rappresentazione metaforizzata dell'omosessualità? Oppure si tratta solo di una tra le possibili sollecitazioni, in sé non più importante dell'approccio queer del critico? ⁸⁷

C'è da tener conto, in ogni caso, che «l'opera del Novecento non contempla solo casi di omosessualità esplicita, ma ovviamente la presenta anche e soprattutto attraverso un caleidoscopio di immagini e metafore, in questo continuando la tradizione dei secoli precedenti». ⁸⁸ Come evidenzia-

⁸³ Federica Marsico, *Opera e queer musicology* cit., p. 195.

⁸⁴ Davide Daolmi, Emanuele Senici, «*L'omosessualità è un modo di cantare*» cit., p. 170.

⁸⁵ Federica Marsico, *Opera e queer musicology* cit., p. 195.

⁸⁶ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1984, p. 202.

⁸⁷ Davide Daolmi, Emanuele Senici, «*L'omosessualità è un modo di cantare*» cit., p. 169.

⁸⁸ Ivi, p. 168.

to da Davide Daolmi ed Emanuele Senici, gli stratagemmi ai quali il teatro musicale da sempre ricorre per inscenare un desiderio omosessuale, e per «scavalcare i limiti pretesi dalla morale comune», sono fondamentalmente tre: «il travestimento con cambio di sesso, previsto dall'intreccio; la misoginia tipica dell'uomo d'armi (o, per le fanciulle dall'indole più bellicosa, il disprezzo d'amore); l'amicizia indissolubile (sia maschile sia femminile)».⁸⁹

Come precedentemente rilevato, nell'orizzonte immaginativo di Salvatore Sciarrino l'opera *Perseo e Andromeda* non mette in scena alcun *cross-dressing* nel senso proprio del termine (in quanto fenomeno di travestimento con mutamento di sesso che dissesta una rigida contrapposizione maschio/femmina), ma innesca un più fluido e velato 'travestimento vocale' che pone le basi per un potenziale rapporto saffico di Andromeda con il drago – il quale canta non a caso nel registro femminile di mezzosoprano interpretando così, di fatto, un ruolo *en travesti* –, occasione che coronerebbe un *female bonding* maturato nelle interminabili giornate trascorse sull'isola. Nella vicenda è inoltre presente un «uomo d'armi», Perseo, il mitico cavaliere *sauroctonos* che, se non scopertamente misogino, sulla scorta delle *Moralités légendaires* viene presentato come sfacciatamente narcisista, decisamente vanesio e sprezzante verso la principessa etiope.

Operando una 'diagnosi differenziale', nel confronto fra l'opera e il suo modello letterario di riferimento, si comprende dunque come Sciarrino abbia apportato di proposito alcune rilevanti modifiche rispetto alla versione laforgueiana, lavorando ancora e instancabilmente sul mito, cesellandolo in una maniera tutta personale, 'accordandolo' alla sua poetica musicale e reinterprestandone le varianti «nel senso di un'aderenza profonda alle lacerazioni della mente contemporanea»⁹⁰ ma anche, e non secondariamente, in senso queer.

⁸⁹ Ivi, p. 152.

⁹⁰ Dario Del Corno, "L'isola di Andromeda" cit., 43.