

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno VII, 2000, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

- WENDY HELLER, «O delle donne miserabil sesso»: *Tarabotti, Ottavia, and "L'incoronazione di Poppea"* » 5
- PATRICIA HOWARD, «Mr Justice Blindman» and the «Priestess of Fashion»: *An Incident in the History of Italian Opera in London* » 47
- ALESSANDRA MARTINA, *Retorica e tragedia per musica. L'"Iphigénie en Aulide" di Gluck* » 61
- HÉCTOR JULIO PÉREZ LÓPEZ, *A la búsqueda del genuino origen arcaico de la tragedia. La filología amiga del wagnerismo nietzscheano?* » 79
- GRAZIA MAGAZZÙ, *Canti a due voci in provincia di Messina* » 95

INTERVENTI

- MARCO BEGHELLI, *Erotismo canoro* » 123
- DAVIDE DAOLMI - EMANUELE SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare». *I contributi "queer" all'indagine sull'opera in musica* » 137

RECENSIONI

J. A. OWENS, *Composers at Work* (S. La Via), p. 179 – A. CHARRAK, *Musique et philosophie à l'âge classique*; T. GRAVENHORST, *Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock*; J. C. KASSLER, *Inner Music*; F. KERSTEN, *Galileo and the "Invention" of Opera* (P. Gozza), p. 190 – *Intorno a Locatelli* (P. C. Allsop), p. 198 – M. GRGIC, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali* (Z. Blažeković), p. 203 – S. DÖHRING - S. HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (L. Zoppelli), p. 211.

SCHEDE CRITICHE

G. Zanarini, R. L. Kendrick, J. A. Deaville, P. Gallarati, M. Casadei Turronei Monti, G. Biancorosso e M. Garda su A. FROVA (p. 217), D. DAOLMI (p. 218), «Quaderni dell'Istituto Liszt» (p. 220), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* (p. 221), K. BERGERON (p. 224), M. M. MARKS (p. 227) e M. MILA (p. 230).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 233

LIBRI RICEVUTI » 235

La redazione di questo numero è stata chiusa il 30 giugno 2000

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051229102 - Fax 051233117

Amministrazione

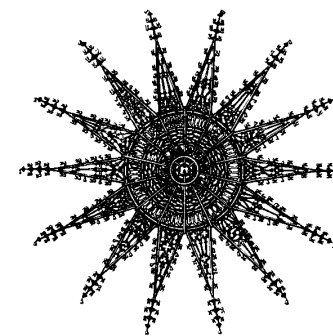
CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
Tel. 0556530684 (quattro linee) - Fax 0556530214
E-mail: celso@olschki.it

Abbonamento 2000: Italia Lire 80.000 (Est. Lire 110.000 - \$ 61 - Eu 56,81)

(segue in 3^a di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno VII, 2000



Leo S. Olschki
Firenze

INTERVENTI

MARCO BEGHELLI

Pesaro

EROTISMO CANORO

*Non so, può essere che io sia uomo troppo sensuale,
ma confesso il mio peccato: ... assai più volentieri vo
[nelle chiese] dove sento cantar bene.¹*

È un problema antico e attuale insieme: durante la visione di uno spettacolo di natura rappresentativa (teatro cinema danza opera), quanto lo spettatore coglie il personaggio e quanto il suo interprete? Fino a che punto ricerca – e ne gode intimamente – le pieghe psicologiche di Otello, o non piuttosto, secolo dopo secolo, le inflessioni personalissime di un David Garrick o un Laurence Olivier, di un Andrea Nozzari o un Plácido Domingo?

La circostanza si evidenzia a dismisura di fronte al divo conclamato: il mito dell'interprete, divenuto esso stesso personaggio vivente, con la sua personalità prorompente sovrasta senza controllo il carattere dell'eroe interpretato, divenendo l'oggetto estetico da ammirare. Farinelli come Pavarotti, Sarah Bernhardt come Marilyn Monroe, Nižinskij come Nureyev: nel gustarne le interpretazioni, torna difficile annullare la presenza fisicamente ingombrante, artisticamente schiacciante della *star*, che nel bene e nel male campeggia in ogni istante producendo nello spettatore un effetto di straniamento, di dissociazione dell'interprete dall'opera interpretata. Per Roland Barthes, è questo un moderno esempio di «mito»,² una forma di «metalinguaggio» nel quale la parte del personaggio teatrale viene a sua volta recitata da

Le ricerche per il presente studio sono state svolte col contributo del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, non senza l'interessamento di Lorenzo Bianconi. Queste pagine anticipano parte d'un più ampio saggio dedicato alla vocalità operistica, che vedrà la luce nel vol. IV dell'*Enciclopedia della musica* Einaudi: si ringraziano l'editore e il curatore dell'opera, Jean-Jacques Nattiez, per averne gentilmente concesso la pubblicazione in anteprima.

¹ P. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* (1640), in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903, pp. 148-179: 175 sg.

² R. BARTHES, *Miti d'oggi* (1957), Torino, Einaudi, 1974, pp. 193-199.

un altro "personaggio" (l'interprete) che vi sovrappone la propria identità: un vero «pleonasma di intenzioni». ³ Ciò che vedo – inevitabilmente – è il personaggio James Dean che recita il personaggio del ragazzo ribelle; e l'uno fagocita l'altro.

Lo straniamento tocca la massima potenza in campo operistico, là dove non è l'interprete a calarsi nei panni del personaggio, ma è il personaggio a concretizzarsi attraverso la voce e nella voce stessa dell'esecutore. «Come in un rito tribale, il cantante è "posseduto" dal proprio personaggio. Il grande virtuoso, che spinge la voce e tutto il corpo ai limiti della resistenza fisica, canta quasi in *trance*». ⁴ Tale, almeno, l'impressione ricevuta dall'immaginario etnomusicologo del Benin catapultato all'Opéra durante una recita dell'*Elektra* straussiana: ⁵ quello che egli vede non è una distaccata rappresentazione artistica dell'eroina sofoclea – quale gliela offrirebbe un dipinto, una scultura, una narrazione letteraria – ma una donna in carne ed ossa che, in preda a possessione, urla e strepita come un'ossessa, destando ammirazione per la non comune resistenza delle sue corde vocali.

Più il cantante – indipendentemente dalla pertinenza fisica e anagrafica della sua persona alla figura del personaggio interpretato – sarà in grado di sfoggiare una propria identità vocale (chi una eccezionale attitudine per il canto d'agilità, chi per le note acute; chi una spiccata propensione per i fiati lunghi, chi per i suoni tonitruanti), più lo spettatore rimarrà rapito dal rito magico – canto/incanto – cui viene chiamato ad assistere attivamente, con manifestazioni che il perbenismo borghese ha ormai ridotto a convenzionali cenni di approvazione (sempre più raramente di disapprovazione), ma che la storia ci tramanda in una varietà d'immagini oggi trasferitesi nel rito del concerto rock: ⁶ acclamazioni a piena voce, perdite d'autocontrollo, delirii collettivi, lacrime, svenimenti, fanatismi d'ogni sorta e bizzarria, prodotti da coloro – lo scriveva già Nietzsche a proposito dei frequentatori del teatro – «che non sono capaci di pensare e di sentire, ma solo d'inebriarsi»: ⁷

Allora, in vece di avvicinarsi a Giulietta con precipitazione gridando: «Giulietta!», la Malibran [Romeo] le si avvicinava in silenzio, le palpava la testa, toccava alternatamente le sue braccia, le sue spalle, il suo collo, i suoi occhi; poi, tutto a un tratto, con voce soffocata, spezzata, bassa e parlante, che pareva venire dal fondo dell'anima, pronunciava: «Giulietta!...». Tale parola sortiva un effetto magico sugli spettatori: un fremito glaciale si versava su ciascuno già prima che la pronunciasse, e più volte, a Bologna [1832], furono obbligati a portar via dal teatro signore che non riuscivano ad ascoltarla senza sentirsi male. ⁸

³ Ivi, p. 166.

⁴ *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 19.

⁵ Cfr. G. ROUGET, *Musica e trance* (1980), Torino, Einaudi, 1986, pp. 330-342.

⁶ Sull'argomento, cfr. F. & J. VERMOREL, *Starlust: The Secret Life of Fans*, London, Allen, 1985, e L. A. LEWIS, *The Adorning Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992.

⁷ F. NIETZSCHE, *La gaia scienza* (1882), Milano, Adelphi, 1977², p. 98.

⁸ M. MERLIN DE LOS MERCEDES DE JARUCO, *Madame Malibran*, Bruxelles, Wahlen, 1838, I, p. 218 sg.

In anni recenti, tutto ciò è stato letto in chiave sessuale, come *transfert* di fantasmi erotici inespressi, che troverebbero il loro appagamento in una sensualità tipicamente estetica. Già Ferruccio Busoni notava come «i più esigano dalla scena emozioni forti, proprio perché siffatte emozioni mancano alla loro mediocre esistenza, in quanto il coraggio vien loro meno di fronte a quei conflitti cui aspirerebbero; e la scena offre al pubblico questi conflitti senza pericoli concomitanti e spiacevoli conseguenze». ⁹ Così stando le cose, è proprio alla musica – alla potenza del canto, in particolare – che i grandi romanzieri europei si sono affidati per far esprimere ai loro personaggi, da Emma Bovary ad Anna Karenina, le passioni più riposte, ¹⁰ mentre filosofi come Kierkegaard o Adorno hanno scelto l'opera per esemplificare una forma di coscienza caratterizzata da esaltazione emotiva e assenza di riflessione: «Il canto operistico è la lingua della passione». ¹¹

Il fenomeno si potenzia sul piano della voce in senso stretto, «perciocché in lei capeno tutte le nostre passioni», ¹² quella voce che – non lo si dimentichi – dal punto di vista fisiologico è uno dei caratteri sessuali cosiddetti secondari dell'essere umano e, sensibile agli sbalzi ormonali, viene condizionata nelle sue prestazioni artistiche dall'attività sessuale del cantante. L'emissione canora è di per sé esibizione acustica di corporeità: non suono uscito da uno strumento meccanico, ma prodotto dal fisico stesso del cantante, flusso corporeo scaturito dalle cavità più riposte, che ne determinano la peculiare "grana" («i suoni, non più semplice vibrazione di atomi nello spazio, ma calda materia ed emulsione vivente»); ¹³ non timbro generico, precodificato dalla tecnica costruttiva degli strumenti, ma peculiare ed esclusivo, altamente individualizzato, immagine acustica di una specifica carnalità («la "grana" è il corpo nella voce che canta»), ¹⁴ la quale serba quel tanto di materiale, di "penetrativo", da consentire un'eccitante frizione col corpo sensoriale dell'ascoltatore («sentivo [i suoni del cantante], come dire, agitarsi sotto la lingua, sciogliersi nel succo delle mucose, colorarsi al roseo palato, intiepidirsi contro l'avorio dei denti e infine gonfiarsi e sbocciare all'avvicinarsi delle labbra»); ¹⁵ «e questo rapporto è erotico», ¹⁶ come appurò a sue spese la Salomé di Oscar Wilde, fatalmente sedotta dalla voce del Battista («Parle encore, Iokanaan. Ta voix

⁹ F. BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica* (1910), in *Lo sguardo lieto*, a cura di F. d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 39-72: 50.

¹⁰ L'argomento è oggetto di una lunga indagine in H. S. LINDENBERGER, *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera* (1984), Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 135-192 (il capitolo "L'opera nel romanzo").

¹¹ TH. W. ADORNO, *Bürgerliche Oper*, in *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin, Suhrkamp, 1959, pp. 32-54: 49. Di Søren Kierkegaard è ben nota la lettura dei personaggi mozartiani contenuta nella prima parte di *Enten-Eller* (1843).

¹² G. C. DELMINIO, *L'idea del teatro*, Firenze, Torrentino, 1550, p. 56.

¹³ D. FERNANDEZ, *Porporino, o I misteri di Napoli* (1974), Milano, Rusconi, 1976, p. 122.

¹⁴ R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1982), Torino, Einaudi, 1985, p. 265.

¹⁵ FERNANDEZ, *Porporino* cit., p. 122 sg.

¹⁶ BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso* cit., p. 265.

m'enivre»), non meno di Dalila, avvinta da quella di Sansone nell'opera di Lemaire e Saint-Saëns («Mon cœur s'ouvre à ta voix»).

Le sirene di Ulisse altro non sono che l'incarnazione mitica di siffatta idea, radicatasi già nelle culture antiche: «Non frequentare una cantante, per non essere catturato dai suoi vezzi», ammonivano i libri biblici (*Siracide* 9, 4), «poiché essendo [la musica vocale] per sé stessa arte dolce e lusinghiera, sarebbe un aggiungere magie agl'incanti». ¹⁷ Nella strategia d'amore «l'occhio seduce gettando una rete di equivoci, brillando come uno specchio incerto sulla cui superficie prende forma, rovesciato, un torbido, appannato fantasma; ma è la voce a sedurre invischiando, emanando soffi che davvero irretiscono e afferrano incorporatamente, accendendo l'impersonale luccichio dello sguardo». ¹⁸ Non è dunque un caso che Jacques Lacan, integrando il triplice oggetto freudiano delle pulsioni sessuali (bocca, ano, genitali), ¹⁹ individuasse proprio nella voce, così come nello sguardo, un ulteriore oggetto pulsionale perfettamente inserito nel sistema erogeno ²⁰ – un'intuizione, questa, che portata alle estreme conseguenze può giustificare asserzioni del tipo: «ogni rapporto con una voce è necessariamente amoroso». ²¹ L'emozione che la voce è in grado di sortire trarrebbe infatti origine dal «più possente dei sentimenti, quello dell'appetito sessuale», ²² ed il canto – inteso come «una forma speciale di intonazione» vocale, «dominata da una serie selezionata di fondamentali» ²³ – sarebbe pertanto la nobilitazione artistica d'un retaggio atavico: «l'eco del grido lanciato dal nostro antenato nella sua ricerca d'amore». ²⁴ A tanto serve, del resto, l'emissione vocale in molte specie animali: proprio come richiamo sessuale.

Condotto fra le mura dei teatri, il canto sembra allora aver recuperato appieno la sua primitiva valenza:

Nel quartetto in Elami del primo atto, non potrebbero essere più commoventi e melodiosi gli accenti di Armida, premurosa di sedurre i paladini. Quegli accenti, pronunziati dall'egregia signora Colbran, portano la seduzione dal palco scenario nella sala, ove destan tutte le sere quel cupo sussurro, il quale, più di tutti i clamorosi plausi, è sempre sicuro argomento del merito del compositore e del valore del cantore. ²⁵

¹⁷ Z. TEVO, *Il musicista testore*, Venezia, Bortoli, 1706, p. 22.

¹⁸ C. BOLOGNA, *Voce*, in *Enciclopedia*, XIV, Torino, Einaudi, 1981, pp. 1257-1292: 1261.

¹⁹ S. FREUD, *Pulsioni e loro destini* (1915), nelle sue *Opere*, VIII, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 13-35: 33 sg.

²⁰ J. LACAN, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano* (1960), in *Scritti*, II, Torino, Einaudi, 1974, pp. 795-831: 821.

²¹ BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso* cit., p. 268.

²² V. ANDRÉOSSY, *L'esprit du chant. Essai sur la philosophie de l'art du chant*, Genève, Perret-Gentil, 1942, p. 122.

²³ CH.-L. BOILÉS, *Canto*, in *Enciclopedia*, II, Torino, Einaudi, 1977, pp. 548-571: 548, 560.

²⁴ ANDRÉOSSY, *L'esprit du chant* cit., p. 125.

²⁵ Così il «Giornale del Regno delle Due Sicilie» in data 3 dicembre 1817, dopo quasi un mese di repliche a Napoli dell'opera rossiniana. Armida fa proditoriamente ingresso nel campo crociato – donna fra una masnada di soldati – con l'intento di mettere a buon partito le proprie

Ben noto è del resto l'atteggiamento viscerale con cui l'evento operistico viene ancor oggi vissuto dai melomani incalliti – gli “ultra” del loggione – con fenomeni comportamentali normalmente associati all'infatuazione amorosa e al godimento erotico piuttosto che a quello estetico (eloquenti le confessioni di loggionisti *full-time* raccolte da Michel Poizat). ²⁶ A ciò può aver contribuito la natura stessa dello spettacolo teatrale: l'ostensione del corpo sul palcoscenico, dato in pasto al pubblico sguardo, ha rappresentato in molte epoche un motivo di scandalo (ovvero d'attrazione), né l'interesse per una certa qual dimensione “corporea” del canto, coi dovuti aggiornamenti culturali, pare scemata al giorno d'oggi, se è vero che – per tacere del pianeta rock – il divo tenorile di fine millennio, in teatro come sulle copertine dei dischi, non perde occasione per esibire calcolatamente il suo maschio petto argentino, qualunque sia il personaggio interpretato.

Man mano che l'opera si affranca dall'originaria emulazione – se mai vi fu – col teatro parlato, a favore di una drammaturgia fondamentalmente basata sul canto, e man mano che nel Settecento si diffondono i cantanti castrati, la cui voce simbolica non rinvia più a un individuo in carne ed ossa bensì a un sublimato canoro, l'attenzione dello spettatore medio si è comunque spostata via via dal corpo alla voce, trasferendo su quest'ultima la ricerca del proprio appagamento dei sensi («la sessualità operistica è propria dell'orecchio»), ²⁷ a prescindere dal genere sessuale di appartenenza e dai personali gusti in materia:

Si sarebbe detto che davanti al tenore gli spettatori avessero un unico sesso, o ch'egli rappresentasse un terzo sesso, capace di affascinare i sensi ugualmente, tanto era forte il suo potere di dominio sul pubblico. ²⁸

La maggiore carica erotica sembra anzi scaturire proprio da quelli che Poizat chiama *hors sexe*, ²⁹ vale a dire i modelli vocali che esulano dagli standard sessuali: da un lato le voci maschili acute (il timbro “innaturale” degli antichi castrati, poi rimpiazzato da altrettanto “innaturali” estremi acuti tenorili, ma resuscitato nei falsetti languidi degli odierni controtenori e in quelli esasperati dei cantanti *pop*); sull'altro fronte le voci femminili gravi (dai contratti operistici alle voci roche della moderna canzone internazionale). Così l'ambasciatrice britannica a Parigi, contessa Harriet Granville, di fronte al più celebrato (e più sgraziato) contralto di primo Ottocento:

doti femminili, ma le basta esibire la sola voce per vederli già tutti ai suoi piedi: «Quella voce, i mesti accenti l'penetran l'alma mia», commenta uno per tutti, facendosi ideale portavoce anche del pubblico in sala; e si era trattato di appena un recitativo!

²⁶ Cfr. M. POIZAT, *L'opéra, ou Le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986, pp. 27-50.

²⁷ W. KOESTENBAUM, *A Fan's Apostasy*, «University of Toronto Quarterly», LXVII, 1998, pp. 828-840: 839.

²⁸ A. PALAZZESCHI, *Stampe dell'800*, nuova ed., Firenze, Vallecchi, [1938], p. 152.

²⁹ POIZAT, *L'opéra* cit., p. 150.

Magnifica, sublime, *entraînante* la Pisoni. Ripugnante, storpia, deforme, nana la Pisoni. Ha una testa enorme e un viso davvero brutto. Quando ride o canta la sua bocca si torce verso un orecchio, e ha l'aria d'una persona stravolta dal dolore. Ha due gambe che fuoriescono dal corpo come molle per le zollette di zucchero, una più corta dell'altra. Il suo ventre sporge da un lato del corpo e sull'altro mostra un'escrescenza, non dove stanno di solito lo stomaco o le gobbe, ma di lato, come un panierino. Ciò nonostante, non aveva ancora cantato per dieci minuti che il pubblico parigino era in estasi.³⁰

Se dunque agli esordi dell'opera fu né più né meno che un'attrice di mestiere particolarmente versata nel canto a immortalarsi nella celebratissima *Arianna* parteverdiana (1608), col passare dei lustri si comincia a notare come «alcuni [interpreti] che hanno avuto particolare grazia in recitare hanno fatto meraviglie quando insieme hanno saputo cantare».³¹ La nuova tendenza si viene consolidando nel secolo successivo, di pari passo col progressivo sbilanciamento del dramma in musica sul versante canoro; e già nel 1751 l'impresario del Teatro di San Carlo a Napoli si mostrava convinto che, su ogni palcoscenico, è sufficiente «che una almeno delle cantatrici non sia un oggetto spiacevole alla vista»: ³² come a dire che, per gli altri elementi della compagnia, bastava ormai puntare tutto sulle qualità della voce. L'Ottocento porta a compimento il percorso (anti)estetico, codificando nell'immaginario collettivo il topos del soprano obeso e del tenore craccagnotto (emblematica la visione letteraria nel *Monteriano* di Forster, 1905),³³ spazzato via soltanto in anni recentissimi dalla postmoderna cultura dell'immagine.

L'ultimo secolo di ricezione operistica ha persino potuto fare a meno – ben spesso guadagnandoci – della flagrante fisicità dell'interprete, miticamente sublimato dai dischi in un canto incorporeo ma non meno rapinoso («l'orecchio è in grado di avvertire ciò che è proprio, in realtà, dell'occhio»),³⁴ quanto mai propizio alla venerazione individuale e privata. Si realizzava così il sogno fantascientifico immaginato da Jules Verne attraverso la figura di un melomane feticista, il quale, dopo la morte della diva amata (un'affascinante cantante italiana),

tenta di ripetere il gesto mitico di Pigmalione e di Tristano, che perduto l'oggetto d'amore ne costruirono l'effigie, abbandonandosi a quella *sottise* che è, a detta di Flaubert, la passione erotica per una statua; anzi, la sua immagine è ancor più perversa, priva com'è di corporeità, affidata solo all'ombra del ricordo, alla labile parvenza di uno spettro: la vitalità,

³⁰ Lettera della contessa Harriet Granville alla sorella, Parigi, 28 maggio 1827, in *Letters of Harriet Countess Granville 1810-1845*, a cura di F. Leveson Gower, London, Longmans, 1894, I, p. 410.

³¹ *Il Corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (1635 ca.), a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, L. S. Olschki, 1983, p. 91.

³² B. CROCE, *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, Napoli, Pièro, 1891, p. 437.

³³ Cfr. E. M. FORSTER, *Monteriano* (1905), nei suoi *Romanzi*, a cura di M. d'Amico, Milano, Mondadori, 1986, pp. 3-172: 113.

³⁴ TH. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), Torino, Einaudi, 1979, p. 127.

l'eroticismo di quella conservazione oltre la morte, risiede nella voce racchiusa in una «scatola magica»; ... e l'assenza del suo corpo si fa così tanto più tormentosa, quanto la voce artificialmente mummificata sopravvive invece nel tempo, fuori dal tempo.³⁵

L'ascolto postumo della voce miracolosamente catturata durante l'ultima recita della diva si rivela infatti ancor più eccitante dell'esperienza teatrale stessa: «Al parossismo dell'estasi, l'amante del belcanto respirava quella voce come un profumo, la beveva come un liquore divino».³⁶ Dalla fantasia letteraria alla realtà, ecco che «le ondate di eroticismo sollevate dalle incisioni discografiche della Callas sono ancora avvertibili» a tanti anni di distanza,³⁷ oggetto di un vero e proprio «culto»,³⁸ anche e soprattutto da parte di quel settore di pubblico maschile che mai ha potuto vedere l'artista in carne ed ossa, né si dichiara particolarmente attratto dal fascino femminile. Se davvero «l'omosessualità è un modo di cantare»,³⁹ ancor più pare essere un modo di ascoltare: quello di chi conserva il coraggio di farsi coinvolgere emotivamente nel delirio dell'evento teatrale, senza necessariamente intellettualizzare ogni esperienza estetica, in un atteggiamento – per così dire – «omeopatico» di fronte all'ebbrezza delle passioni inscenate, come la *teen-ager* che s'identifica nella protagonista infelice di una canzone d'amore (*Violetta c'est moi!*).⁴⁰

Il problema di una presunta omosessualità estetica non è nuovo nel settore: «l'accusa che i musicisti o i melomani siano "effeminati" risale ai primi documenti sulla musica, e l'associazione della musica col corpo (nella danza, o per il piacere dei sensi) e con la soggettività ha fatto sì che in vari periodi storici essa venisse relegata in una sfera considerata "femminile"». ⁴¹ Quel tanto di corporeo, di erotico, che persiste nella fisicità della voce (ombra della voce materna, in un Edipo irrisolto), diverrebbe dunque per taluni *fans* – maschi, soprattutto – simbolo dell'oggetto da «possedere», e l'ebbrezza procurata dal canto – femminile, in particolare – un plausibile sostituto sessuale, di una sessualità «in esilio». Davvero imbarazzante s'impone allora, in tale ottica, la somiglianza anatomica fra i lembi delle due corde vocali che si fronteggiano nel cavo laringeo e le piccole labbra dell'apparato vaginale, di cui la gola diverrebbe un traslato metaforico, consentendo a Koestenbaum di perpetrare il sin troppo facile gioco linguistico attorno all'ambigua espressione *the queen's throat*: letteralmente «la gola della regina [del palcosce-

³⁵ BOLOGNA, *Voce cit.*, p. 1287.

³⁶ J. VERNE, *Il castello dei Carpazi* (1892), Milano, Edizioni Paoline, 1969, p. 205.

³⁷ J. ROSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 12.

³⁸ W. KOESTENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon, 1993, pp. 134-153 (il capitolo «The Callas Cult»).

³⁹ *Ivi*, p. 156.

⁴⁰ Il rimando è all'intervento di D. Daolmi ed E. Senici in questo stesso fascicolo.

⁴¹ S. MCCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 17.

nico], ovvero 'della "checca"', vista ad un tempo come fonte canora da cui trarre piacere estetico e come orifizio erotizzato in cui riversare il proprio godimento sessuale.⁴²

Incarnazione letteraria di tale modello d'ascoltatore fisicamente coinvolto è il balzacchiano Sarrasine, destinato a vivere la sua più intensa esperienza amorosa seduto in un palco d'opera:

Quando la Zambinella cantò, fu un delirio. Sarrasine ebbe freddo; poi senti una fiamma che divampò all'improvviso nelle profondità del suo essere intimo ... Quella voce agile, fresca e d'un timbro argenteo, docile come un filo cui il minimo soffio d'aria dà forma, che avvolge e svolge, sviluppa e disperde, quella voce assalì così vivamente il suo animo ch'egli si lasciò più volte sfuggire quei gridi involontari strappati dalle convulse delizie troppo raramente concesse dalle passioni umane.⁴³

Non è stato difficile, per Roland Barthes, leggere il passo come immagine letteraria di un'improvvisa e incontrollata eiaculazione,⁴⁴ dopo aver definito la vocalità italiana in termini di «arte "sensuale"», di «sostanza erotica» dallo spiccato «potere di lubrificazione», il cui modello naturale «è l'organico, il "vivente", in una parola il liquido seminale».⁴⁵ Dunque, «si replica nel microcosmo del corpo umano l'atto musicale con cui la voce di Colui Che È creò in origine, attraverso la sua espirazione umida e calda: nella complessa topografia dell'interiorità, i meandri più intimi del corpo, le cavità umide e feconde lasciano che la voce sprizzi a fiotti, aprendo l'Io all'esterno».⁴⁶ Già un teorico seicentesco, ricalcando il *De vita coelitus comparanda* di Marsilio Ficino (1489), aveva del resto accostato lo «spirito naturale» del canto, la cui «effusione muove il corpo vicino», al «producimento dello spirito seminale» in quanto «propagine» biogenetica del corpo che lo produce.⁴⁷ E che il paragone venisse da un cantante castrato in pensione rende l'effetto ancor più piccante, non meno della rivelazione, al termine del racconto balzacchiano, circa la reale natura dell'avvenente Zambinella: uno dei tanti castrati impiegati sulle scene romane in parti femminili, notoriamente graziosi «quanto la più graziosa delle fanciulle».⁴⁸

A Roma le donne non salgono sulla scena: sono castrati travestiti da donna. E questo ha un pessimo effetto sui costumi: nulla infatti (che io sappia) ispira più l'amore filosofico ai romani.⁴⁹

⁴² KOESTENBAUM, *The Queen's Throat* cit., p. 156.

⁴³ H. DE BALZAC, *Sarrasine* (1830), in *I capolavori della "Commedia umana"*, I, Firenze-Roma, Casini, 1950, pp. 449-477: 466.

⁴⁴ R. BARTHES, *S/Z* (1970), Torino, Einaudi, 1981², p. 111.

⁴⁵ *Ivi*, p. 102 sg.

⁴⁶ BOLOGNA, *Voce* cit., p. 1270.

⁴⁷ G. A. ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695, p. 239.

⁴⁸ CH. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1739-40), Bari, Laterza, 1973, p. 521.

⁴⁹ CH.-L. DE MONTESQUIEU, *Viaggio in Italia* (1728), a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Bari, Laterza, 1990, p. 164.

Non è allora un caso se proprio attorno alla figura degli evirati cantori – i "musici" per eccellenza che fecero la fortuna del teatro barocco – si sia giocata tanta parte del potenziale erotico (di un erotismo "deviato", naturalmente, quasi "idealizzato") insito nella vocalità operistica:

Non si può negare che la musica teatrale de' nostri tempi non si sia condotta ad una smoderata effeminatezza ... Ognuno sa e sente che movimenti si cagionino dentro di lui in udire valenti musici nel teatro. Il canto loro sempre inspira una certa mollezza e dolcezza, che segretamente serve a sempre più far vile e dedito a' bassi amori il popolo, bevendo esso la languidezza affettata delle voci e gustando gli affetti più vili, conditi dalla melodia non sana.⁵⁰

Il severo censore se ne intendeva. Ludovico Antonio Muratori, appena dieci anni avanti, ventiquattrenne di precocissimo ingegno già votato alla carriera ecclesiastica, aveva sperimentato sulla propria pelle il non resistibile fascino di quei cantori ineffabili, risucchiato nel turbine di una Milano teatrale soggiogata da "virtuosi" d'ambo i sessi. Per comprendere il clima che aleggiava all'epoca fra nobili, prelati e intellettuali frequentatori dell'opera, bastino alcuni stralci dal serrato carteggio fra Muratori e l'amico Gian Giacomo Tori di stanza a Modena, rappresentandosi al Teatro Ducale di Milano – per somma ironia – un dramma per musica dal titolo moraleggiante *Penelope la casta*.⁵¹ 8 febbraio 1696, Muratori a Tori:

Non so distormi dal parlar di Luigino [*scil.* il castrato Albarelli], poiché i Milanesi adorano più che mai la sua voce e qualch'altra parte di lui. Mi dicono essersi sparsi sonetti troppo amorosi sopra di lui, vo' dire, troppo platonici. Uno ve ne invio non mica di quelli, ma che non vi spiacerà.

E tre giorni appresso, di nuovo a solleticare le fantasie erotiche del corrispondente, sapendo evidentemente di seminare su un terreno fertile:

Evvi una delle cantatrici [Angiola Graziata?] veneziana figlia d'un oste, così ben provveduta di natiche e di gambe virili, che il Sig.^r Marchese Gio. [Rangoni] vi farebbe sopra mille concetti. Ella compare in abito pure virile, e sarebbe ancor, stim'io, un gran tormento per li vostr'occhi, per non dir altro. Luigino corre la stessa fortuna di prima, e credo v'abbia più d'un Socratico, che il miri cortesemente.⁵² Io per non entrar in questo numero non sono gito né a veder lui, né Siface [*scil.* il castrato Giovan Francesco Grossi].

Ed ecco l'interlocutore prendere la palla al balzo e rilanciare. Tori a Muratori, 23 febbraio 1696:

⁵⁰ L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, II, Modena, Soliani, 1706, p. 38.

⁵¹ I documenti si leggono in *Epistolario di L. A. Muratori*, I, a cura di M. Campori, Modena, Società Tipografica, 1901, pp. 133-139. Per un commento: F. MARRI, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*, «Muratoriana», 16, 1974-88, pp. 19-124.

⁵² Con 'amor socratico' era uso invalso indicare la sodomia.

Mi rallegro della fortuna di Luigino e del vostro senocratico contegno,⁵³ ma conosco però che avete qualche paura della bellezza di Luigino, non arrischiandovi di andarlo a visitare.

Insinuazione sin troppo facile: le date delle lettere s'incrociano, e già il giorno prima era partito il dispaccio recante l'avvenuta capitolazione. Muratori a Tori, 22 febbraio 1696:

Venerdì scorso [17 febbraio] la notte udii due ariette di Luigino in casa Maggi, onde ebbi comodità di parlargli, e di compiacermi di un poco di lisciatura, che il rendeva men disagiata. Queste sono tutte le cerimonie ch'ho fatto a' nostri Musici.

Anche le satire continue indirizzate alla categoria dei castrati, in sede di narrativa letteraria come di farse metateatrali, il proliferare di aneddoti e motti di spirito sulle potenzialità sessuali di tali giovani sottoposti a castrazione in età adolescenziale, per impedire che lo sviluppo virile distruggesse l'asessuata "voce degli angeli" (angeli *malgré eux*),⁵⁴ sono tutti sintomi di un interesse licenzioso per l'ambiguo e il diverso, di un'attrazione incontrollata e assecondata verso quell'androginia ch'essi incarnavano, cui né donne né uomini sapevano sottrarsi:⁵⁵ «Con gli eunuchi non c'è la noia della barba, non c'è bisogno di aborti».⁵⁶ Neppure il Metastasio ne andava indenne, quando, scrivendo in privato al Farinelli, scherzava ripetutamente sulle condizioni sessuali dell'amico, tra «un bacio quasi peccaminoso» ricevuto per interposta persona⁵⁷ e giochi di ammiccamenti e citazioni (il verso dantesco che immortalò la passione irresistibile fra Paolo Malatesta e Francesca da Rimini) spinti viziosamente al limite della licenza, nella piena consapevolezza dell'equivocità di tono assunta:

Una pruova sì convincente della tenera vostra amicizia, aggiunta alle antiche testimonianze ed alle nuove proteste, mi rende così sicuro dell'amor vostro, che di tutt'altro più tosto che di questo dubiterei. Questo basterebbe per obbligarvi ad amarvi: voi sapete per molte esperienze *Che amore a nullo amato amar perdona*. Ora accumulate a così efficace motivo il merito vostro che vi ha reso tanto amabile ... Io non so esprimermi meglio che dicendovi che v'amo quanto merita d'essere amato Farinello. Ma sospendiamo queste tenerezze, affinché qualche maligno non ci appicchi un'impostura.

⁵³ 'Senocratico', i.e. 'probo', con evidente gioco di parole su 'socratico'.

⁵⁴ H. ORTKEMPER, *Engel wider Willen: die Welt der Kastraten*, Berlin, Henschel, 1993. Per l'aneddotica, vince in "voyeurismo" A. G. BRAGAGLIA, *Degli "evirati cantori"*, Firenze, Sansoni, 1959. Un approccio medico è in G. APPOLONIA, *Il fenomeno della voce castrata*, «Nuova Rivista musicale italiana», XXXII, 1998, pp. 164-177.

⁵⁵ Cfr. T. S. GILMAN, *The Italian (Castrato) in London*, in *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, a cura di R. Dellamora e D. Fischlin, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 49-70.

⁵⁶ GIOVENALE, *Satire*, VI, 366-368.

⁵⁷ Lettere del 10 ottobre 1763 e del 26 agosto 1747, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, IV, Milano, Mondadori, 1951, p. 315; III, *ivi*, 1953, p. 313 sg.

Così s'esprimeva dunque il poeta cesareo verso colui che appellava il suo «gemello» in arte, con flagrante odore d'"incesto estetico". Lo stesso successo travolgente riscosso – estinti i castrati – da una Maria Malibran osannata in tutt'Europa potrebbe parzialmente attribuirsi alla natura duplice e ambigua della sua voce, estesa dalle più profonde corde contraltili (Mi₂, vero territorio maschile) agli estremi acuti del soprano (Do₅):⁵⁸

Chi mi rapisce in estasi?
Qual nuovo incanto, oh Dio!
Qual voce strana e insolita
colpi l'orecchio mio,
che mi trasporta ed agita
e delirar mi fa?

.....

Sento cantar Desdemona
con voce mascolina,
sento cantar Desdemona
con voce femminile;
ermafrodita armonica,
voce che equal non ha

poetava estasiato un versificatore napoletano nel 1835, avendola udita nell'*Otello* di Rossini.⁵⁹

Le scene operistiche facevano poi il resto, alimentando subliminalmente le fantasie erotiche di spettatori "perbene" con situazioni, per i tempi, non meno audaci di quelle più tardi inscenate – per dire – da un d'Annunzio nei suoi licenziosi romanzi divorati con malizia dal pubblico femminile di buona famiglia: cosa di più ambiguo d'eroi mitologici impersonati da cantanti castrati che, contornati da valletti efebici (donne all'anagrafe), indulgevano al travestimento transessuale per amareggiare svenevolmente con principesse (spesso giovani castrati anch'esse) sospinte all'amplesso amoroso da vecchie nutrici in calore, che cantavano con voce di tenore? È questa la dimensione tipica dell'opera delle origini, quella che a Venezia, in pieno Seicento, passa dalla corte al libero mercato, trovando evidentemente nel gioco dei travestimenti e degli ammiccamenti omoerotici uno dei

⁵⁸ Come testimonia il fratello della cantante, quel Manuel Garcia jr passato alla storia come il massimo trattatista del belcanto ottocentesco: cfr. *l'École de Garcia. Traité complet de l'art du chant* (1840), trad. it. *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto*, parte I, Milano, Ricordi, [1842], pp. IX e 5. E Vittorio Ricci, di rimbalzo: «La Malibran (1808-1836) disponeva come di due voci riunite in una, potendo andare dalle note più gravi del contralto a quelle acute di un soprano per l'estensione di circa tre ottave, e la sua sorella Paolina Viardot (1821-1910) saliva dal Fa₂ sotto le righe fino al Do₅ acuto» (V. RICCI, *La tecnica del canto in rapporto con la pratica antica e le teorie moderne*, Livorno, Giusti, 1920, p. 85).

⁵⁹ Cit. in R. GAZOTTO, *Maria Malibran (1808-1836). Una vita nei nomi di Rossini e Bellini*, Torino, ERI, 1986, p. 485 sg.

suoi motivi di forza:⁶⁰ «L'opera è stata espressione di torbida sessualità sin dall'inizio».⁶¹

Un motivo perpetuato del resto nei secoli, con l'ambiguità vincente che nelle *Nozze di Figaro* di Mozart (1786) lega sentimentalmente il soprano Cherubino a tre generazioni di personaggi femminili (l'adolescente Barbarina, la giovine Susanna, la più matura Contessa), o con gli equivoci notturni che nel *Conte Ory* di Rossini (1828) fanno incontrare nella stessa alcova una contessa in piena astinenza sessuale, un avventuriero travestito da suora disposto a tutto pur di non lasciar passare deserta la notte, ed il suo paggio che, in preda alle prime prurigini adolescenziali, s'infila proditoriamente fra i due ricevendo ed elargendo profusioni d'amore, ora dall'uno ora all'altra, forte della sua voce femminile in un corpo supposto maschile. Ancora Richard Strauss, nel *Cavaliere della rosa* (1911), c'introdurrà con spirito voyeuristico fra le cortine di una nobildonna sposata, per farci assistere alle ultime effusioni amorose di una notte trascorsa con l'amante imberbe; la parte da soprano cucita addosso al personaggio consentirà al giovane di proseguire nel gioco dei travestimenti sessuali, calandosi nei panni d'una servetta che vien fatta oggetto delle mire d'un vecchio barone altrettanto in fregola: ma chi accende in costui il desiderio erotico? la femminilità mascolina della servetta? l'efebicità adolescenziale del ragazzo? E che dire delle ambigue convivenze fra tanti personaggi tenorili dell'Ottocento operistico coi loro giovani emuli *en travesti*? Cellini e Ascanio (*Benvenuto Cellini*), Gennaro e Maffio (*Lucrezia Borgia*), Oberon e Puck (*Oberon*), Riccardo e Oscar (*Un ballo in maschera*), Hoffmann e Nicklaus (*I racconti di Hoffmann*), sono solo alcuni fra gli esempi di rapporti triolistici (come in una scuola di educazione sentimentale, l'uno impara osservando le imprese amorose dell'altro), stretti sodalizi allegoricamente omosessuali (ovvero 'omosociali'),⁶² resi ben accetti al moralismo ottocentesco grazie all'ossimoro che s'instaura fra ruolo drammatico (maschile) e parte vocale (di natura femminile).

Il fenomeno è ben presente anche al di fuori dell'opera ottocentesca: emblematico il connubio Batman/Robin dell'immaginario fumettistico.⁶³ Anche il cinema più edulcorato e innocente (quello creato *ad usum delphini*) v'indulge senza parere:

Servendosi di un simile trucco ... i cineasti di Hollywood sono liberi di presentare a un pubblico puritano una vasta gamma di fantasie pseudosessuali, che altrimenti non sarebbero tollerate. In *Davide e Betsabea* [un classico di Henry King, 1951], Betsabea può ben costituire un legame triolistico fra Davide e Uria. In *Hans Christian Andersen* [di Charles Vidor,

⁶⁰ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 109.

⁶¹ KOESTENBAUM, *The Queen's Throat* cit., p. 180.

⁶² E. K. SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

⁶³ Cfr. V. LINGIARDI, *Compagni d'amore. Da Ganimede a Batman. Identità e mito nelle omosessualità maschili*, Milano, Cortina, 1997.

1952], il protagonista entra in scena accompagnato da un ragazzo; tenta di conquistare una donna ma, fallito questo tentativo, torna al ragazzo. In tutto ciò, naturalmente, non c'è omosessualità, tuttavia la scelta di questi simbolismi è associata in queste fantasie a certe idee emblematiche, concernenti per esempio l'impossibilità senza rimedio di una posizione eterosessuale da parte di un uomo di fronte a certi tipi di donna o a certi tipi di autorità maschile. Insomma, la pseudo-omosessualità della fantasia non indica alcuna omosessualità reale, ma indica ed esprime atteggiamenti che potrebbero accompagnarsi a un'omosessualità reale o alimentare le sue radici eziologiche. I simboli non denotano omosessualità, ma denotano idee per cui l'omosessualità è un simbolo appropriato.⁶⁴

Ambigua è dunque l'azione della costruzione artistica e della musica stessa in particolare. Da un lato si mostra capace di costruire la metafora erotica là dove la parola o l'immagine da sole non saprebbero o non potrebbero: la melodia ipersensuale di certi patetismi canori settecenteschi; il languore ovvero la foga di accompagnamenti modellati sul ritmo delle passioni umane; slanci vocali parossistici che suppliscono a quanto il regista non può mostrare in scena;⁶⁵ intrecci di linee melodiche altamente "figurativi";⁶⁶ quel simbolico amplesso canoro ch'è la prolungata sovrapposizione di voci procedenti per terze parallele in tempo estenuatamente rallentato, specie se entrambe femminili (primadonna e musicista amante);⁶⁷ strutture architettoniche che «stimolano torrenti di energia libidinale»,⁶⁸ come il crescendo lento e sofferto – «a onda lunga» – con deflagrazione liberatoria al culmine dell'eccitazione emotiva, tanto caro all'Ottocento italiano, sul modello preclaro del concertato finale nella *Norma* di Bellini,⁶⁹ condotto poi da Wagner al pa-

⁶⁴ G. BATESON, *Una teoria del gioco e della fantasia* (1955), nel suo *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 216-235: 223 sg.

⁶⁵ Il duetto pucciniano fra Manon e Des Grieux in casa di Geronte ricalca nei suoni l'intero amplesso amoroso dei due amanti, con tanto di gratificazione sessuale e successivo rilassamento («Manon, mi fai morire!... Dolcissimo soffrire!...»), ma la messinscena classica non può che mutarne i termini di lettura, trasformando l'*escalation* erotica della musica in mera eccitazione repressa e l'estasi del "dopo" in un semplice preambolo di tenerezze, cui non seguirà mai la visualizzazione dell'atto erotico.

⁶⁶ Vedi il clima orgiastico che si viene a creare nel duetto lascivo fra l'imperatore Nerone e il favorito Lucano nell'*Incoronazione di Poppea*, esclusivamente attraverso l'azione intenzionale della musica (il passo è oggetto di una lunga analisi sociologico-musicale in W. HELLER, *Tacitus Incognito: Opera as History in "L'incoronazione di Poppea"*, «Journal of the American Musicological Society», LII, 1999, pp. 39-96: 73-91).

⁶⁷ Fra gli esempi più sensuali, proprio perché insistiti oltre misura, quello che impegna Semiramide e Arsace nella *Semiramide* rossiniana («Giorno d'orrore!... l e di contento!»), Pia e Rodrigo nella *Pia de' Tolomei* donizettiana («Fra queste braccia l un sol momento»), entrambi brani di successo incontrovertibile. Che nella fattispecie le coppie canore non ritraggano i soliti giovani amanti travolti da contrastata passione, sibbene incontri furtivi tra madre e figlio da un lato, sorella e fratello dall'altro, non fa che aumentare inconsciamente l'interesse dello spettatore. Quello dell'ascoltatore – annullati i termini drammatici della vicenda – è invece tutto preso dall'effetto voluttuoso che un simile canto produce sui sensi più riposti: un *petting* sonoro «che nell'anima si sente».

⁶⁸ McCLARY, *Feminine Endings* cit., p. 13.

⁶⁹ Cfr. J. KERMAN - TH. S. GREY, *Verdi's Groundswells: Surveying an Operatic Convention*,

rossismo nell'estremo orgasmo amoroso d'Isotta sul corpo esanime dell'amato (il *Liebestod*: «höchste Lust!», suprema voluttà!), trasfigurazione sonora d'una masturbazione letale («diese Weise, | die so wunder- | voll und leise, | ... | aus ihm tönend, | in mich dringet»: questa melodia che, sì mirabile e soave, da lui riverberando penetra in me) – un “sottotesto” erotico di cui l'autore è del resto perfettamente consapevole:

Questo *Tristano* diventa qualcosa di terribile! Quest'ultimo atto!!! Temo che vietino l'opera – a meno che il tutto non sia messo in parodia da una cattiva rappresentazione: solo delle rappresentazioni mediocri potrebbero salvarmi! Se fossero perfette potrebbero far impazzire gli spettatori.⁷⁰

Dall'altro lato la musica viene attivata come elemento di copertura, di attenuazione moralistica nei confronti dei tabù violati,⁷¹ grazie ad un'azione “mitizzante” capace, col rapimento estetico dei suoni, di rendere accetti sulle scene eventi e situazioni che risulterebbero scabrosi ancora nella cinematografia del secolo XXI: basti pensare all'incesto consapevole tra fratelli esibito nel prim'atto della *Walkiria* di Wagner (e all'effetto prodotto sui due gemelli ebrei che vi assistono da un palco, nel *Sangue welsungo* di Thomas Mann, 1921).

Rovesciando le carte, nel secondo Ottocento quanto avrà inciso, sul protratto successo di un'opera ormai antiquata come la *Semiramide* di Rossini, l'interpretazione offertane per ogni dove dall'acclamatissima coppia delle sorelle Marchisio, calàtesi nei panni di una madre ed un figlio che, se non a parole, duettano in musica note d'amore?⁷² Un incesto al quadrato.

in *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, a cura di C. Abbate e R. Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 153-179.

⁷⁰ Lettera di Richard Wagner a Mathilde Wesendonk, aprile 1859, in *Richard Wagner. Lettere a Mathilde Wesendonk*, Milano, Archinto, 1988, p. 78.

⁷¹ Cfr. LINDENBERGER, *L'opera lirica* cit., p. 15.

⁷² Cfr. nota 67. Nella *Massimilla Doni* di Balzac, i due personaggi che discutono sulla natura ammaliatrice del canto giungono a scontrarsi al momento di assegnare la palma dell'eccellenza: per l'uno, la più alta espressione musicale è il canto di coloratura, per l'altro il canto congiunto di due voci. Balzac non prende aperta posizione, ma pare di capire che per lui la piena voluttà canora, sublimazione del canto d'amore, venga raggiunta proprio nell'abbinamento dei due elementi: quel canto di coloratura a due voci che caratterizza madre e figlio nell'opera rossiniana. Cfr. H. DE BALZAC, *Massimilla Doni* (1839), trad. it. in *I capolavori della "Commedia umana"* cit., V, *ivi*, 1959, pp. 63-139: 103. – A margine, un dialogo catturato pochi anni or sono negli uffici di un teatro tedesco, capace di testimoniare come venga comunemente recepito il peculiare stile vocale rossiniano. Alla primadonna che suggerisce di programmare opere di Rossini, il direttore del teatro oppone il suo disgusto: «Tutte quelle colorature... sembrano degli orgasmi!»; e lei, di rimando: «Na und? Ich onaniere gerne!!! [E allora? A me piace masturbare!!!]». La signora ben sapeva che «la riconoscenza del pubblico ha un non so che di frenetico per chi gli procura un grande godimento» (*ivi*, p. 92).