



TRANS 18 (2014)

DOSSIER: VOCAL PERFORMANCE: NEW PERSPECTIVES IN THE STUDY OF VOCAL MUSIC

Voci, corpi, identità. L'immaginario dei moderni castrati nella performance contemporanea

Bianca De Mario (Università degli Studi di Milano)

<p>Resumen Alcune scelte discografiche e svariati allestimenti attuali di opere sei-settecentesche, attraverso la presenza di controtenori e donne in abiti maschili che sostituiscono le voci dei castrati, contribuiscono alla costruzione di un immaginario del cantante attuale che forza i confini di genere ed identità. L'articolo analizza tre allestimenti contemporanei di opere tra loro piuttosto diverse per tematiche, struttura drammaturgica e contesti di composizione (il <i>Giasone</i> di Cavalli/Clément, il <i>Rinaldo</i> di Händel/Alden ed il <i>Prigionier superbe</i> di Pergolesi/Brockhaus) nell'intento di delineare alcuni caratteri comuni nella creazione dell'immagine di questi 'moderni castrati'.</p>	<p>Abstract Several choices of recording industry and current productions of sixteenth- or seventeenth-century opera, contributes to the creation of a singer's image that, through countertenors or women in male roles, substituting castratos voices, forces the boundaries of gender and identity. This article deals with three directions: <i>Giasone</i> by Cavalli/Clément, <i>Rinaldo</i> by Händel/Alden; the <i>Proud Prisoner</i> by Pergolesi/Brockhaus. Although different for themes, dramatic structure, composition background and direction choices, these works depict some common features which contributes to the creation of a peculiar image of 'modern castratos'.</p>
<p>Palabras clave Controtenori, genere, performance.</p>	<p>Keywords Countertenor, gender, performance.</p>
<p>Fecha de recepción: octubre 2013 Fecha de aceptación: mayo 2013 Fecha de publicación: octubre 2014</p>	<p>Received: October 2013 Acceptance Date: May 2013 Release Date: October 2014</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Voci, corpi, identità. L'immaginario dei moderni castrati nella performance contemporanea

Bianca De Mario (Università degli Studi di Milano)

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore. Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere: nell'esistere come voce, ma questo piacere ti porta a immaginare il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra quanto è diversa la sua voce.

I. Calvino, *Un re in ascolto*

Oh quante sono incantatrici, oh quanti incantator tra noi, che non si sanno! Che con lor arti uomini e donne amanti di sé, cangiando i visi lor, fatto hanno.

Ariosto, *Orlando Furioso*, VIII:1-4

Questioni di (*sex*) *appeal*

Questa riflessione nasce da un errore. Durante la discussione della mia tesi di dottorato sugli attuali problemi di allestimento dell'opera seria settecentesca, mi è stato fatto notare piuttosto scherzosamente che, parlando dell'uso più o meno arbitrario dell'etichetta 'versione originale' da parte di certe case discografiche, descrivevo quest'operazione commerciale come svuotata di significato, seppur dotata di «*sex appeal*». Il *sex*, causa di qualche risata e di un certo imbarazzo da parte mia, aveva ovviamente poco a che fare in quel contesto. Eppure, ripensandoci in un secondo momento, ho realizzato che in qualche modo questo errore potesse essere un *lapsus*, quanto meno legato alla sfera visuale.

Mi spiego. Tra i primi cd e dvd di opera seria sei-settecentesca a venirmi in mente vi è per esempio il *Giasone* di Cavalli, uscito per la Dynamic e basato sulla regia di Mariame Clément per la Vlamsee Opera di Anversa (2010). In copertina Christophe Dumaux, controtenore interprete del ruolo principale, è sdraiato su di un letto verticale, seminudo e carezzato da quattro mani di donna che spuntano anonime dalle fessure di questa moderna alcova, come lo vedremo quando intona «Delizie, contenti».

Lo spettacolo cui la regista si era con grande probabilità ispirata per questo episodio era quello pensato da David Alden per il *Rinaldo* di Händel, messo in scena a Monaco nel 2001 e diretto per la televisione da Brian Large. In questo allestimento il protagonista, David Daniels, durante l'aria del secondo atto «Abbrugio, avvampo e fremo», è trattenuto ad una parete da una fessura della quale compaiono volti, braccia e gambe, simbolo delle continue trasformazioni della maga Armida che vuole indurre Rinaldo in tentazione. Improvvisamente delle mani senza volto lo afferrano in una presa ardita e sembrano quasi attentare alla sua virilità. È proprio questo il dettaglio utilizzato per la nuova edizione Arthaus: lo sguardo atterrito di Daniels, che teme «d'un infernal error», mentre questi due demoniaci tentacoli cercano di intrappolarlo.

Anche solo questi esempi basteranno, almeno in parte, a giustificare l'errore di partenza. Ma non è tutto. Per quel che concerne l'universo femminile, si punta invece su bellezza statuaria e sensualità distaccata, si pensi alle fotografie artistiche proposte da Naïve per i cofanetti d'opera della Vivaldi Edition. I volti ed i corpi delle modelle ammiccano al maschile (come per *l'Ottone in Villa*), ad una bellezza oscura e pericolosa (*Farnace*, *Orlando finto pazzo* o *Armida*) o nobile e fredda (*Orlando furioso* e *l'Olimpiade*). Sono donne di volta in volta eteree, conturbanti o lussureggianti, le cui pose hanno come principale obiettivo quello di svecchiare l'immagine di musica rimasta a lungo sepolta e facilitare le vendite in un mercato che resta ancora di nicchia. Questa veste fotografica è adottata in realtà dalla casa discografica per l'intera collana dedicata a Vivaldi, ivi compresa la musica strumentale. Vero è che, se per un concerto o una serie di sonate, un'immagine di copertina può avere un valore pseudo descrittivo di portata tutto sommato trascurabile, nel caso in cui si abbia a che fare con un'opera, dunque con un prodotto che investe anche la sfera visiva – sebbene qui vi si rinunci, trattandosi di cd – la fotografia si carica di una valenza drammaturgica più forte, anche soltanto per il fatto che, nella maggior parte dei casi, siamo abituati a vedere in copertine delle foto di scena.

Se il mio *lapsus* abbia origine proprio in queste continue allusioni del visivo alla sfera sessuale, non posso certo giurarlo. Al di là dell'evidente intento commerciale, è tuttavia innegabile che questi prodotti contribuiscano a diffondere una particolare immagine dell'opera settecentesca e dei "sostituti" odierni dei castrati. Che attorno ad essi sia sempre gravitato un enorme interesse, non è certo una novità.¹ Proprio alla loro arte era stato dedicato un cofanetto prodotto dalla Decca

¹ Il terreno dei *gender studies* e gli studi sul teatro barocco hanno offerto una grande quantità di contributi su questioni quali l'ambiguità, il gusto per il travestimento e la finzione, il rapporto con i mecenati, la corte ed il pubblico (Rice 1982; Ranke-Heinemann; Rosselli 1988; Ortkemper 2001 [1993]; Feldman 2005, 2007, 2009; Freitas 2003, 2009; Abel 1996; Gilman 1997; Mamy 1998; Scarlini 2008). Il fatto che l'Italia sia stata la culla di questa pratica, tenuta in vita ed alimentata per oltre due secoli, ed il fatto che la castrazione avvenisse per una finalità artistica, anziché religiosa, contrariamente a quanto accadeva ed ancora accade in alcune culture, lascia aperti numerosi interrogativi, in particolar modo la questione di un possibile legame di questo fenomeno con la sfera sacra (De Mario 2011).

nel 2011, dal sintomatico titolo di *Sacrificium*: in copertina il volto del soprano Cecilia Bartoli è montato sul corpo di una statua di marmo mutilata ai genitali. Questa immagine è forse quella che maggiormente condensa la lettura contemporanea del fenomeno dei castrati e del rapporto corpo-voce che ne è alla base: un corpo antico deturpato ed asessuato e la sua voce rinnovata ed oggi necessariamente connotata sessualmente (v. discografia).

Mi avventurerò allora in questo saggio in un terreno alquanto sdruciolevole, e per certi aspetti rischioso: l'ampio movimento di riscoperta, nel corso degli ultimi anni, dell'opera sei e settecentesca, affidando necessariamente i ruoli dei castrati a donne *en travesti* o controtenori, contribuisce alla creazione di un nuovo immaginario che, se da un lato è modellato sull'immagine che abbiamo di quel passato, dall'altro diviene, attraverso la performance, veicolo di significati ulteriori, legati alla sfera della contemporaneità. Si cerca in un certo senso di sostituire, tanto in senso fisico quanto vocale, un'assenza con cui bisogna fare i conti.

Per capire come tale immaginario venga a delinarsi, porterò, nelle pagine che seguono, l'esempio di alcuni allestimenti contemporanei di opere sei e settecentesche. Attraverso gli occhi di registi diversi, alle prese con una drammaturgia peculiare e particolari esigenze di produzione, vedremo come alcuni personaggi o situazioni, all'epoca interpretate da castrati, assumono oggi sfumature diverse che possono di volta in volta impoverire o arricchire, deviare lo spettatore o avvicinarlo alla comprensione di un'opera.

La *fat opera*

Prima di entrare nel vivo di questa trattazione saranno opportune alcune precauzioni. Sebbene si sia a lungo parlato dei castrati come di creature «middle ground» (Freitas 2003: 204), una via di mezzo tra l'universo maschile e quello femminile, è stato a più riprese dimostrato come l'evirazione fosse intesa come il 'congelamento' dell'individuo maschio allo stato di ragazzo: una pratica abituale in un'epoca che considerava l'uomo come la più perfetta manifestazione del corpo. Un'epoca in cui le differenze di sesso erano fisiologicamente spiegate attraverso l'equilibrio degli umori e la teoria del calore, in cui le attenzioni erotiche nei confronti di un ragazzo o la castrazione di bambini ed adolescenti per fini musicali rientrava nei normali schemi di pensiero.²

² La questione viene ampiamente trattata in Freitas 2003 in particolare ai paragrafi *The Eroticism of the Boy* (206-214) e *The Castrato as Boy* (214-223). Su sessualità, modelli di comportamento ad essa legati e *queer studies*, si veda anche Daolmi, Senici 2000: «[...] la *queer theory* fonda la propria impalcatura concettuale sulla recezione americana di pensatori quali Foucault, Derrida e Lacan. Punto di partenza è la collocazione foucaultiana della nascita del concetto di 'identità sessuale' verso la fine dell'800, col contemporaneo riconoscimento dell'omosessuale come 'specie'; non a caso il termine 'omosessuale' si comincia a usare dal 1869. La decostruzione [...] e la psicanalisi d'ispirazione lacaniana, soprattutto femminista, hanno sollecitato un'attenzione particolare per il ruolo fondamentale che spetta al linguaggio nel creare tale identità. Ne discende, al di

Castrating a boy before puberty, then, did not throw his sex, in the modern sense, into question. It merely froze him within the middle ground of the hierarchy of sex: He never experienced the final burst of vital heat that would have taken him to full masculinity. Sexually speaking [...] the castrato would have been viewed as equivalent to the boy. In fact, he was an arrested boy: although his body would increase in size, his surgery ensured that his vital heat, and thus his physical characteristics, would remain at the less markedly masculine level of youth. (Freitas 2003: 204)

Sarebbe pertanto assurdo assimilare tanto da un punto di vista corporeo e sessuale, quanto da un punto di vista vocale il castrato ai suoi sostituti attuali. E se da una parte è innegabile che il fascino di queste figure sia dato, almeno in parte, proprio dal contrasto corpo-voce, nel caso più specifico dei controtenori, o dai travestimenti e giochi di ambiguità, per soprani o contralti, ciò che si cerca di ricreare in teatro oggi sono non soltanto la curiosità e l'ammirazione del pubblico per le mirabolanti capacità vocali di questi cantanti ma soprattutto l'attrazione verso qualcosa che diviene, attraverso il teatro e l'opera, oggetto di desiderio.

Superato infatti lo stupore iniziale di questo cortocircuito tra corpo e voce da parte di uno spettatore non abituato al genere, ed una volta comprese le peculiarità di una drammaturgia in cui l'eroe è colui con la voce più acuta – non un tenore ma un soprano, un contraltista, o una donna – le ragioni per cui uno spettacolo d'opera (Chegai 2000) del Seicento o del Settecento può 'arrivare' ad un pubblico contemporaneo vanno ben oltre la semplice questione dell'interesse per qualcosa che percepiamo come *queer*, nel senso originario del termine, ovvero come qualcosa di insolito in quanto al di fuori degli schemi di pensiero o delle abitudini attuali (Daolmi, Senici 2000).

Anzi gli eccessi e, a volte, persino i paradossi che si trovano nel mondo della lirica, sono la dimostrazione di quanto le 'anomalie' trovino nel teatro musicale il proprio habitat naturale. Uno per tutti, quella *Fat Lady* che si è fatta spazio nei modi di dire americani: «It ain't over till the Fat Lady sings» (Abel 1996: 11-21). Prima tra le prime donne ed eccesso stereotipato della walkiria wagneriana, la *Fat Lady* è diventata simbolo di un'opera opulenta e schiacciante, estrema manifestazione del femminile ma al tempo stesso portatrice di segni di una mascolinità che diviene ostacolo all'effettiva espressione del suo potenziale femminile.³ Nessun fenomeno manifesta

la dell'Atlantico, la formazione della teoria costruzionista, che concepisce la sessualità come adeguamento a modelli di comportamento e rappresentazione; donde la *queer theory*. Le definizioni di 'sessualità', inclusa quella dell'eterosessualità, non sono quindi giudicate immutabili, universali, date una volta per tutte, ma variano invece nel tempo e nello spazio, sono legate a contesti sociali e politici, ed hanno radici ideologiche. Le sessualità che non si conformano alla norma eterosessuale e che sono state marginalizzate ed oppresse offrono quindi un punto d'osservazione e di critica privilegiato per il riesame della sessualità tout court, e perciò dell'identità e del linguaggio, nella storia e nel presente». Sulla connessione invece tra castrati e *queer studies* si veda invece il secondo incontro del programma di *Italian Music and Literature: Recitar Cantando*, organizzato da Casa Italiana Zerilli Marimò (New York University) ed intitolato *The Freak and the Superstar: the Castrati in the Italian Music Tradition* (10 aprile 2013). Durante il suo intervento, Emily Wilbourne (Queens College and Graduate Centre, CUNY) annuncia la prossima uscita di una sua *Queer History of Castrati*. Il video della conferenza è consultabile online (cfr. Sitografia, Casa Italiana)

³ "This much-trafficked image of the Fat Lady conflates a wide array of contradictory and exaggerated gender-role stereotypes. She is, first an overblown evocation of the feminine, everything society tells us women should be, carried to a frightening extreme. Her huge breasts imply both an

secondo Abel questa «dinamica dell'eccesso-imbarazzo», tanto quanto i castrati.

The spoken theatre of the same period toyed frequently with androgyny: Shakespeare's boy actors and their complex cross-dressing games, or the fops of Restoration comedy. But only opera took the extreme step of literally creating androgynes to put on the stage, a step so embarrassing that the church banned the practice, yet simultaneously created the greatest demand for castrated singers in church choirs. (Abel 1996: 17).

Nell'opera, quasi come in un luogo sacro, l'eccesso diviene la norma. Al di là delle difficoltà che la rappresentazione attuale di questo genere potrebbe oggi comportare, non vi è dunque un motivo preciso per cui, una volta rieducato il pubblico all'ascolto di opere sei o settecentesche, la figura di un condottiero imberbe e fanciullesco possa essere meno credibile o meno desiderabile di quella di una donna guerriera o la sua voce meno suadente di quella di una regina abbandonata. Il problema di un regista in fase di allestimento, non è dunque tanto quello di storicizzare o attualizzare l'azione per renderla più o meno credibile, ma di creare delle condivisioni, legare il pubblico moderno ad una vicenda e a dei personaggi alieni al nostro immaginario attraverso elementi di continuità. Gli affetti che muovono l'intera opera offrono un fertile terreno di possibilità creative per la costruzione dei singoli personaggi.

Il cantante non soltanto si trova dunque a raccogliere l'eredità del ruolo che impersona ed eventualmente dei precedenti interpreti, ma diviene il veicolo fisico di contatto tra il testo ed il pubblico. Come sul piano visivo la scena ed i costumi rappresentano l'idea presente di un'epoca passata, il cantante, attraverso mimica, gestualità, pose ed espressione, diviene lo specchio vivente di una realtà, quella attuale, alle prese con il passato. Controtenori e donne in abiti maschili, con una loro identità fisica, sessuale ed artistica ben definita, si caricano di elementi relativi alla storia della moda, del costume e della mentalità e ci offrono una visione del passato filtrata attraverso il presente, andando a ridefinire il nostro immaginario sul fenomeno dei castrati.

Esemplificative in questo senso sono proprio le due copertine di cui si parlava in apertura. Partiamo allora proprio dal primo esempio, il *Giasone* di Cavalli.

overwhelming sexual fecundity and a monstrous maternalism. She is the Freudian feminine out of control [...]. She has the siren's stratospheric vocal range but with excessive volume, the piercing soprano that can shatter glass [...]. These extreme signs of the feminine, however become negated at the same moment they appear by conflicting signs of the masculine. The Fat Lady is as butch as she is femme. She is excessively maternal, but she has no children. Her breasts are encased in metal, steeled against any attempts at sexualizing them [...]. The Fat Lady's voice is her most potent weapon, and she wields it aggressively. She carries a spear but has no need for it. Her voice has enough power to beat down any potential rival with a single 'Hojo-toho'" (Abel 1996:13).

Il Giasone: sconfitta degli uomini?

Apprezzata e al tempo stesso molto discussa, la produzione fiamminga di quest'opera porta all'estremo quella seduzione e sensualità che, nel libretto di Cicognini e nella musica di Cavalli, non si limitano ad essere una costante contenutistica ma divengono veri e propri elementi formali (Rosand 1991:267-275). Non a caso il *Giasone*, messo in scena per la prima volta al San Cassian di Venezia nel 1649, divenne uno dei drammi per musica più popolari ed influenti del suo secolo. La trama, che alterna sapientemente scene comiche a momenti di grande trasporto lirico, ruota attorno all'amore tra Giasone e Medea ed all'infedeltà di costui nei confronti della sua promessa sposa, Isifile, madre abbandonata di due gemelli, ed ora in cerca del suo amato. Medea, divenuta anch'essa madre di due gemelli, rivelerà a Giasone la propria vera identità e lo aiuterà, con i propri artifici, nella conquista del Vello d'oro. Una volta scoperto il passato dell'Argonauta, la maga tenterà di vendicarsi della rivale e di Giasone stesso, per ricondurlo infine tra le braccia del suo primo amore.

Il dramma si apre con un battibecco tra divinità: Sole e Amore hanno piani discordi per il destino di Giasone, che rimbalza tra le braccia di due donne diverse. Esempio la prima scena dell'opera: Ercole, argonauta, e Besso, capo delle guardie di Giasone, discutono della propensione del giovane all'amore. Vale la pena riportare questo dialogo da cui emergono i temi conduttori dell'intero dramma, oltre che la concezione dell'epoca sugli effetti dell'innamoramento.

Scena prima

Giardino con palazzetto

Ercole, Besso

ERCOLE	Dall'oriente porge l'alba a i mortali il suo dorato lume, e tra lascive piume avvilito Giasone ancor non sorge? Come potrà costui, disanimato dai notturni amplessi, animarsi a gl'assalti, alle battaglie? Donne, co' i vostri vezzi che non potete voi? Fabbricate ne i crini
--------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

laberinti a gl'eroi;
 solo una lacrimetta,
 che da magiche stelle esca di fuore,
 fassi un Egeo cruccioso,
 che sommerge l'ardir, l'alma e 'l valore,
 e 'l vento d'un sospiro,
 esalato da labbri ingannatori,
 da i campi della gloria
 spiantò le palme e disseccò gl'allori.

BESSO Sotto vario ascendente
 nasce l'uomo mortale,
 e perciò tra gl'umani
 evvi il pazzo, il prudente,
 il prodigo, l'avarò e 'l liberale:
 ad altri il vin diletta,
 un altro il gioco alletta,
 altri brama la guerra, altri la pace,
 altri è di Marte, altri d'Amor seguace.
 Se ascendente amoroso
 dominò di Giason l'alto natale,
 qual colpa a lui s'ascrive
 se in grembo a donna bella
 a gran forza lo spinge
 l'amoroso tenor della sua stella?
 L'uom che viene alla luce
 dalla superna sfera
 seco ne porta un'alma forestiera:
 questa, pellegrinando
 per l'incognite vie del basso mondo,
 nell'incerto oscurissimo cammino
 non si può consigliar che col destino.

ERCOLE Il saggio puote dominar le stelle.

BESSO Sì, se la stella del saper gl'assiste

ERCOLE L'uso della ragion comune è a tutti.

BESSO Ciascun d'oprar con la ragion presume.

ERCOLE Chi segue il senso alla ragion diè bando.

BESSO Il senso è la ragion di chi lo segue.

ERCOLE Fu sempre il senso alla ragion nemico.

BESSO Ma però vince chi di lor prevale.

ERCOLE Arbitro in questa pugna è 'l voler nostro.

BESSO Giason è bello, ha senza pel la guancia,
è bizzarro e robusto,
di donar non si stanca;
onde per possederlo
ogni dama le porte apre e spalanca.
Bellezza, gioventù, oro, occasione?
Come può contro tanti
fortissimi guerrieri
contrastar il voler, o la ragione?
No, no, no,
non a fé,
resister non si può,
credilo a me.

ERCOLE Sei troppo effeminato.

BESSO Di femmina son nato.

ERCOLE Tu per femmina sei.

BESSO Rispondete per me, o membri miei. *(si parte)*

ERCOLE Oh, come ben seconda
l'adulator del suo signor gl'errori!
Ma su la porta dell'albergo indegno
pur riveder si lascia
il notturno guerriero,
carco di gioia e di cervel leggero.

Scena seconda

Giasone, Ercole

GIASONE Delizie, contenti
che l'alma beate,
fermate, fermate:
su questo mio core

deh più non stillate
 le gioie d'amore.
 Delizie mie care,
 fermatevi qui:
 non so più bramare,
 mi basta così.

In grembo a gl'amori
 fra dolci catene
 morir mi conviene;
 dolcezza omicida
 a morte mi guida
 in braccio al mio bene.

Dolcezze mie care
 fermatevi qui:
 non so più bramare,
 mi basta così.

Agli occhi di Ercole, espressione della forza e della mascolinità per antonomasia, Giasone appare «avvilto» e «disanimato» a causa delle donne per cui si “spiantano palme” e “disseccano allori”. Tocca punte filosofiche la discussione tra i due: per l’uno Giasone deve essere compreso e scusato, è il suo ascendente astrale ad assoggettarlo all’amore, con la complicità del destino, e nulla si può contro gli astri; per l’altro invece la saggezza ed il buon senso dovrebbero dominare gli istinti. Il tono elevato cessa ben presto ed il dialogo si chiude con una botta e risposta da osteria, subito trasformato in gesti espliciti nella regia della Clément.

ERCOLE	Sei troppo effeminato.	
BESSO	Di femmina son nato.	
ERCOLE	Tu per femmina sei.	
BESSO	Rispondete per me, o membri miei.	(si parte)

La descrizione che Besso fa di Giasone è sintomatica della sua inclinazione al femminile: bello, imberbe, bizzarro e robusto.⁴ L’aria con cui poi questo «guerriero notturno | carico di gioia e di cervel leggero» si presenta, è la sintesi di un amplesso, condotta con la consueta metafora della

⁴ Secondo il Vocabolario dell’Accademia della Crusca, «bizzarro» sta per «iracondo, stizzoso, cervel gagliardo», dal latino *ferus, iracundus*. Ne vengono proposte alcune occorrenze da Boccaccio e Dante. (Accademia della Crusca online)

cattura e della morte.

Non sappiamo se il contralto che interpretò il ruolo di Giasone fosse un castrato o una donna, sebbene la descrizione del personaggio ed i suoi tratti ammiccanti al femminile, richiedessero il *physique du rôle* di un castrato. Non stupisce che per questa parte sia stato scelto un controtenore e, nella fattispecie, Christophe Dumaux, cantante dai lineamenti delicati, a tratti fanciulleschi, nonostante la barba di un finto trascurato che porta in questa produzione. In lui ritroviamo quella figura quasi androgina, in grado di attrarre sì il pubblico femminile, ma anche quello maschile.⁵ Mariame Clément propone una regia che mischia elementi di epoche diverse, una sorta di hangar affacciato sul mare dove si aprono botole e passaggi nascosti. Proprio una di queste nicchie si trasforma nel letto in cui giace Dumaux e da cui uscirà completamente nudo, coperto da uno slip color carne che lo fa sembrare quasi asessuato. Vestirà poi i panni di un torero, abiti più pensati per la conquista amorosa che per la lotta con il mostro – qui un oscuro bufalo dagli occhi infuocati – che affronterà invece con pantaloncini da boxer, guantoni ed una vestaglia da ring. Si trasformerà in marinaio per tutta la seconda parte dello spettacolo, dopo avere fatto il suo ingresso in scena su di una barca con Medea (Katarina Bradić), Ercole (Andrew Ashwin), il servo Demo (Filippo Adami), la nutrice Delfa (Yaniv d'Or) – ironicamente citata la posa stile Titanic della coppia sulla prua della barca, che si tinge di comico per la presenza di quei tre assurdi personaggi: Ercole con la stazza del giocatore di football e la testa d'ariete, il servo balbuziente con orecchie di lepre che sbuca da un oblò e l'orrida nutrice con copricapo secentesco e polpacci mascholini, sempre assetata d'amore. E Dumaux in quel look da marinaio, con berretto bianco, pantaloni e minitop, ricorda non poco, con il fisico asciutto e longilineo, uno di quei ballerini statunitensi anni '30 che contribuirono alla creazione ed all'esportazione dell'identità omosessuale (Campbell 2012: 451-52).

Ci troviamo pertanto dinnanzi ad una sovrapposizione di significati che, se da un lato può essere in sintonia con il gusto barocco dell'ambiguità e del doppio senso – gusto che, almeno in termini di sessualità, rispecchia molto della nostra epoca – dall'altro rischia di far passare un'immagine viziata tanto del passato quanto del presente: Giasone, qui dipinto come un giovane libertino, debole alle richieste ed ai piaceri delle donne e dell'amore – e per questo

⁵ Per una descrizione della scena e sulla figura androgina di Christophe Dumaux, si veda per esempio *Parterre Box*, il *blog* tenuto dalla "Cieca", già punto di riferimento per questioni relative ai video d'opera (Senici 2009: 273-274): «Both musically and dramatically, the best moments of this performance are in the more languorous, sensual scenes. After a brief prologue where Apollo and Cupid debate which Queen Jason will marry, we come to a notable example. A door opens to a sunken bed, where a virtually nude Jason (countertenor Christophe Dumaux) is being caressed all over his body by two pairs of hands, representing his two lovers. He sings the very sensual aria "Delizie, contenti" with an almost orgasmic longing [...].The singing is a mixed bag. The androgynous, whisper-slim Dumaux in the title role has an absolutely beautiful countertenor, even of tone and capable of both sensuality and bravado» (La Cieca online).

«effeminato»⁶ – è oggi interpretato da un controtenore che, più o meno esplicitamente, ammicca all'omosessualità.

Un ultimo particolare va a rimescolare le carte sulla questione di generi e di identità sessuale. Tra le recensioni di questo spettacolo cappeggia il titolo, «L'opéra ou la défaite des hommes» (Schreuders 2010). Sebbene l'autore stesso precisi sin dalle prime righe che questa lettura sarebbe stata impensabile all'epoca, ed infatti il lieto fine stabiliva il ritorno all'ordine di una società maschile e patriarcale – con il ravvedimento di Giasone, la rinuncia a lui da parte di Medea ed il perdono di Isifile – è innegabile che l'allestimento della Clément sia un «triomphe de la poitrine». Non solo dal punto di vista fisico, con le immagini del generoso seno materno di Isifile o di quello buffo e cadente di Delfa, ma soprattutto in senso metaforico: la mascolinità, pensiamo ad Ercole, Besso, Oreste ed Egeo, è ridicolizzata o passa totalmente inosservata, mentre è la femminilità a trionfare in ogni senso.

Resta sospesa la figura del protagonista: la propensione all'amore lo ha reso “molle”, inadatto alle questioni maschili, come era accaduto a Ruggiero nel regno di Alcina, a Rinaldo nel giardino d'Armida o ad Achille nascosto in Sciro ed innamorato di Deidamia. Il suo attuale interprete tuttavia strizza l'occhio ad una contemporaneità omosessuale e, sia che si tratti di una predisposizione reale o di un'immagine costruita che conta su una parte del pubblico lirico (Abel 1996, Daolmi-Senici 2000), è qualcosa che prende le distanze da quel mondo femminile che sembrava avere trionfato.

Questa considerazione vale tanto più per quel *Rinaldo* di cui avevamo parlato in apertura.

Rinaldo e la fuga dalla donna

Prima opera di Händel per Londra e prima opera italiana presentata al pubblico inglese (1711), anche nel *Rinaldo* il pericolo rappresentato dall'universo femminile resta una costante tematica. Il

⁶ Lacking this heat, both castrati and young boys were described as *effeminate*, an important concept in this discussion. Although the denotation of the term seems to have changed little since the 17th century, its connotations are significantly different today: Whereas nowadays describing a man as "effeminate" might imply homosexual leanings, a womanish demeanor in the 17th century was considered rather a sign of too great a taste for woman. The 1612 dictionary of the Accademia della Crusca defines *femminacciolo*, for example, as "[a man who is] pretty in a feminine way, and who is happy to remain among [women], *effeminato*". Indeed, scholars such as Ann Jones and Peter Stallybrass have concluded – surprisingly to the modern sensibility – that in this period "it is 'heterosexuality' itself which is effeminating for men". Freitas 2003: 204-205. Per questo concetto e la questione della “mollezza” d'animo, si vedano anche gli archetipi letterari. In questi termini per esempio Ariosto nell'*Orlando Furioso* descrive gli abiti di Ruggiero nelle mani di Alcina «Il suo vestir delizioso e molle | tutto era d'ozio e di lascivia pieno, | che de sua man gli avea di seta e d'oro | tessuto Alcina con sottil lavoro» (canto VII, st. 53, vv. 5-8). E ancora «[...] tutto ne' gesti era amoroso, come | fosse in Valenza a servir donne avvezzo: | non era in lui di sano altro che 'l nome; | corrotto tutto il resto, e più che mezzo». Ritroveremo poi nella *Gerusalemme Liberata* del Tasso, l'immagine di Rinaldo riflessa nello scudo: «Egli al lucido scudo il guardo gira, | onde si specchia in lui qual siasi e quanto | con delicato culto adorno; spira | tutto odori e lascivie il crine e 'l manto, | e 'l ferro, il ferro aver, non ch'altro, mira | dal troppo lusso effeminato a canto; | guernito è sí ch'inutile ornamento sembra, non militar fero strumento» (canto XVI, st. 30; vv. 1-8). Il tema sarà poi ripreso tanto in ambito pittorico – si pensi per esempio ai cicli di Tiepolo attorno al tema di Armida e Rinaldo ed alla – quanto in ambito operistico, da Quinault-Lully fino a Rossini ed oltre.

rischio primario è, ancora una volta, l'infedeltà, nuovamente incarnata nel personaggio di una maga, Armida. A differenza di Medea, che aveva usato i propri poteri per permettere a Giasone di portare a termine la sua missione, Armida si servirà della magia per indurre in tentazione l'eroe, vincolarlo a sé – e di conseguenza rallentare o arrestare il compimento della sua missione cavalleresca.⁷

L'allestimento che David Alden ha proposto nel 2001 per il Prinzregententheater di Monaco è una riscrittura postmoderna (Giorgi 2011: 69-73), che sostituisce al contesto delle crociate, in cui la vicenda è ambientata, la contemporanea azione di predicatori evangelici contro il paganesimo moderno (*idem*: 121). Rinaldo diviene in questo modo uno dei missionari, 'in borghese' con abiti da gangster italoamericano. Spingendo all'estremo l'attualizzazione, e sovrapponendo alla drammaturgia originaria un testo scenico certo più vicino all'attualità del pubblico, ma con dinamiche e convenzioni assai distanti da quelle di partenza, non mancano incongruenze e, a volte, veri e propri cortocircuiti tra testo e scena – uno per tutti lo scontro tra Rinaldo ed Armida e l'arrivo di Goffredo ed Eustazio a III.4 (Loney 2003). Ciononostante il contributo del *Regietheater* di Alden all'estetica contemporanea dell'opera è innegabile e le sue interpretazioni, che si avvalgono di costanti riferimenti alla tv ed al cinema, influiscono in maniera determinante sulla creazione di un nuovo immaginario operistico.

Una breve sequenza in particolare merita di essere considerata. È la parte centrale dell'opera: Almirena (Deborah York) è prigioniera nel castello di Armida (Noëmi Nadelmann).⁸ La maga si compiace di avere così in pugno Rinaldo (David Daniels) e lo fa condurre a sé.

Scena quinta

Armida sola

ARMIDA	Cingetemi d'alloro Le trionfali chiome! Rinaldo, il più possente, Terror dell'arme Assire, In umile olocausto
--------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁷ Sulla figura di Armida, come delineata nell'archetipo tassiano, si vedano i canti IV, V, X, XV, XVI, XVII, XVIII, XX della *Gerusalemme liberata*. Per un'evoluzione della figura musicale di Armida, si veda Carter 2001. Sulla concezione della magia nel Rinascimento e nell'Età moderna si vedano Bruno (1986 [1590]), Walker 1958, Meroi 2007.

⁸ Per poter comprendere gli elementi scenici e scenografici delle scene successive, varrà la pena descrivere brevemente l'incontro tra Almirena ed Argante (II.4). Alden ha "appiattito" Almirena, incastonandola e immobilizzandola in una tela gigante. Il suo «Lascia ch'io pianga» muove a compassione re Argante (Egils Silins) che ora, innamorato di lei, vuole aiutarla e la libera dal quadro. La fanciulla, caratterizzata nel primo atto come estremamente puritana e pudica, respinge le attenzioni a lei rivolte. Non potendo fuggire, poiché costretta tra il viscido Argante ed un enorme pupazzo dai calzoni abbassati, con effetto comico si rimette nella tela da cui era stata liberata. La prigioniera diviene così la sua salvezza dal mondo corrotto esterno.

Sull'altar del mio sdegno
Cadrà svenato al suolo.

Scena sesta

Due spirti conducono Rinaldo alla presenza d'Armida

RINALDO	Perfida, un cor illustre Ha ben forza bastante Per isprezzar l'inferno; O rendimi Almirena, O pagherai con questo acciar la pena.
ARMIDA	D'Armida a fronte si superbi accenti?
RINALDO	A fronte ancor de' più crude tormenti.
ARMIDA	Mio prigionier tu sei.
RINALDO	Sin nell'alma non giunge il mio servaggio.
ARMIDA	È in mia balia la vita.
RINALDO	La morte non paventa un'alma invitta.
ARMIDA	(Splende su quel bel volto Un non so che, ch'il cor mi rasserenava.)
RINALDO	Omai rendi Almirena!
ARMIDA	(Con incognito affetto Mi serpe al cor un'amorosa pena)
RINALDO	Rendimi, sì, crudel, rendimi Almirena!
ARMIDA	(Ma d'un nemico atroce Sarà trofeo il mio core?)
RINALDO	Ha forza il mio furore, Per atterrar il tuo infernal drappello.
ARMIDA	(Son vinta, sì; non lo credea sì bello.) Rinaldo, in questa spiaggia Ogn'aura spira amore; L'onda, l'augello, il fiore T'invitan solo ad amorosi amplessi; Depon quell'ira infida, Vinto non più, ma vincitor d'Armida!

ARMIDA Crudel, tu ch'involasti
 Al mio core la calma,
 Un sol guardo mi nieghi a tante pene?

RINALDO Che veggio! Idolo mio! Sei tu, mio bene?
 Deh! Vieni a consolar l'alma smarrita!

ARMIDA Quivi con molle vita
 Vai fometando una novella brama,
 E lasci sì chi t'ama?

RINALDO No, cara, che tu sei
 La sospirata meta, e in questo loco
 Sol d'Armida crudel viddi 'l semiante.

ARMIDA Stringimi dunque al sen.

RINALDO Beato amante!
 (Nell'abbracciarsi, Armida riprende la sua forma, e Rinaldo fugge.)
 Sfinge, un penoso horror
 Arrecchi nel mio core!
 Giove, lancia il tuo telo!
 Non avrà per costei fulmini il cielo?
 (Armida si cangia un'altra volta in Almirena.)

ARMIDA Corri fra queste braccia!

RINALDO Anima mia!
 (Va per abbracciarla, poi si ferma.)
 Ma che tenti, Rinaldo!
 Forse sotto quel viso
 V'è l'inferno co' un vel del paradiso.
 Abbrugio, avampo e fremo
 Di sdegno e di furor.
 Spero, ma sempre temo
 D'un infernal error.
 (Va via)

Alden immagina il palazzo di Armida come una stanza incorniciata, dalle pareti colorate ed inclinate, che contribuiscono all'idea di una deformazione dei piani dovuta alla magia. Essenziali gli arredi: una poltrona in bilico, un quadro da cui comparirà Argante nelle scene successive, una sagoma alla parete che è la proiezione stilizzata di Almirena (v. nota 9) ed una lampada al centro.

Rinaldo giunge su di una barchetta blu e comincia a minacciare la maga. Quando, sulla prima cadenza del recitativo, mette piede in questa stanza-cornice sentenziando il suo «La morte non paventa un'alma invitta», cade goffamente, a causa del “trucco” del pavimento inclinato. Proprio da questo momento Armida comincerà a provare interesse per questo donchisciottesco cavaliere e l'intera scena si colorerà di tinte buffe: tanto più Rinaldo sarà comico nella sua ingenua volontà di salvare l'amata e vendicarsi della maga tentatrice, quanto più questa sarà attratta dal suo «nemico atroce».

Tra i vari espedienti umoristici adottati da Alden, due in particolare destano risa ed applausi del pubblico. Subito dopo essersi rimesso in piedi, sempre tentando di restare in equilibrio in questa stanza stregata, sulla sua ennesima esibizione di coraggio («Ha forza il mio furore | per atterrare il tuo infernal drappello»), scivolerà miseramente finendo con violenza a cavalcioni contro lo stelo della lampada al centro della stanza. Nuovo attentato al suo vigore ed alla sua virilità.

Questo concetto verrà portato all'exasperazione nel corso della scena e culminerà con l'aria di Rinaldo a II.7. Tratto in inganno da Armida, che ha assunto le sembianze della sua amata, Rinaldo viene trattenuto alla parete dove è sagomata l'immagine di Almirena e, in un gioco di continue trasformazioni, la maga riuscirà via via a spogliarlo. Gambe e braccia di donna – Armida in tutte le sue forme – spunteranno dall'ombra (bucata) di questa cornice e cercheranno di sedurre il crociato, arrivando addirittura a spogliarlo. È a questo punto che compaiono quelle due mani di colore immortalate poi nella foto di copertina: un cambio di camera nella regia tv di Brian Large, ci avvicina ancora più a questo particolare, mentre questi artigli cercano in qualche modo di attentare alla fedeltà di Rinaldo. Spaventato, l'uomo si stacca con forza dalla parete, infila bretelle e cappello e fugge, scomparendo con un balzo dietro questa cornice infernale.⁹

Che questa scena sia prettamente finalizzata a divertire il pubblico è innegabile, tanto qui quanto in altri momenti che fanno esplicito riferimento alla sfera sessuale.¹⁰ Certo è che, estraendo un fotogramma e ponendolo come etichetta identificativa di una determinata produzione, il significato veicolato dall'immagine diviene estremamente forte, tanto più per una cultura come la nostra in cui la sfera visiva ha assunto un ruolo preponderante. Ancora una volta, il pubblico cui questa operazione di marketing si rivolge è principalmente quello maschile omosessuale e David Daniels, icona gay, oltre che dichiaratamente omosessuale, diviene quasi, con questo gesto, il simbolo del rifiuto e dell'allontanamento di un universo femminile che minaccia non tanto la

⁹ Per un commento alla performance di David Daniels, v. anche Mormile 2010: 61.

¹⁰ Si pensi per esempio a III.4, dove la liberazione di Almirena e l'attacco ad Armida da parte dei crociati diviene, all'interno della stessa cornice, pur claustrofobicamente rimpicciolita, un inspiegabile quanto grottesco atto sessuale di gruppo.

fedeltà quanto la virilità stessa dell'uomo.

Se è vero che non può certo essere una campagna pubblicitaria finalizzata alla vendite a rappresentare l'opera contemporanea, non si può nemmeno evitare di considerare il fatto che essa tragga ispirazione proprio dall'immaginario e dai gusti comuni, riplasmandoli e guidandoli a sua volta verso determinati modelli. Anche in questo caso – ma si potrebbe prendere anche il personaggio di Eustazio, interpretato da Axel Köhler, o il Mago cristiano di Charles Maxwell, senza differenze significative – il sostituto del castrato è assimilato, più o meno consapevolmente, all'omosessualità e ad un ideale che, pur partecipando ad elementi di femminilità, rifugge i pericoli rappresentati dall'altro sesso.

Rovescio della medaglia: la donna *en travesti*, come già avveniva nel teatro seicentesco (Heller 2003), diviene più maschile e mascolina dell'uomo stesso. Del controtenore.

Il prigionier superbo: in bilico tra i generi

È un altro *Rinaldo* a darci conferma di questo paradosso. Sonia Prina nella sua fulgida armatura da crociato è l'immagine del nuovo dvd Opus Arte per la produzione di Glyndebourne 2011, diretta da Robert Carsen. Non è un caso che la cantante provenga dall'Italia, dove la scuola dei controtenori ha a lungo stentato a prendere piede, per lo meno nei circuiti operistici, ed ha dato i suoi primi frutti soltanto negli ultimi anni (Mormile 2010: 93-100). Molte sono così le donne impiegate in abiti maschili al posto dei castrati e non sembra al momento esservi un criterio univoco che guidi la scelta tra controtenori, soprani o contralti. Non mancano anzi le produzioni che, riprese a distanza di qualche tempo, propongano un cambio in questo senso, pensiamo al *Giulio Cesare* di McVicar, prima interpretato da Sarah Connolly per Glyndebourne e successivamente ripreso per il Met da David Daniels; il quale a sua volta è poi stato sostituito da Ann Murray nel *Rinaldo*.

Di donne *en travesti* è piena la storia dell'opera e, prima di verificare quale sia l'immaginario operistico contemporaneo in questo senso, sarà utile verificare se e come si configuri quello seicentesco.

Like the anatomical demonstration that so often took place during carnival, the theater provided a space in which the unstable body could be defined and examined, in which the shifting grounds between biological sex and gender could be repeatedly reinvented by a focus on androgyny (in which women assume masculine characteristics), by transvestism, and even transvestite theatre. As long as virtue retained its association with gender, many exceptional women – whose deeds were inappropriate to their sex – would appear to be endowed with masculine characteristics. But by borrowings such traits, these powerful operatic women not only accomplished feats traditionally associated with men; their absorption of the masculine almost invariably resulted in the loss of stature – and masculinity – for the men with whom they were juxtaposed. (Heller 2003: 17).

Si fa qui riferimento a figure femminili che, in quanto tali, si fanno carico di funzioni, poteri e doveri generalmente di pertinenza del mondo maschile coevo, quali per esempio Amazzoni e Semiramidi. L'azione contribuisce a creare una connotazione di genere, influenzando non soltanto sulla personalità ma sull'aspetto, sull'identità. Se questo è vero e se un personaggio femminile d'opera può mascolinizzarsi effeminando l'uomo, a volte quasi "castrandolo", lo sarà tanto più, non a livello più drammaturgico, ma performativo, per una donna che indossa abiti maschili e agisce al posto dell'uomo.

Il cross-dressing che funziona a livello scenico, rientrando perfettamente nei canoni estetici di queste opere, sembra tuttavia destare meno entusiasmo tra il pubblico rispetto al fenomeno dei controtenori. Questo può avere le sue radici in diverse motivazioni. Prima fra tutte proprio la questione vocale: oltre al fatto che un cast interamente femminile rischia di creare un'omologazione timbrica con conseguenti fraintendimenti drammaturgici ed un appiattimento estetico, salta in questo modo quello scarto corpo-voce che era legato all'identità stessa dei castrati e che viene in qualche modo riproposto con la tecnica dei controtenori. In secondo luogo si inserisce una motivazione relativa alla fruizione. Mentre il controtenore, come abbiamo visto, diviene oggetto di desiderio in prevalenza di un pubblico maschile omosessuale, in questo caso i riferimenti all'omosessualità femminile sembrano invece essere assenti o, quanto meno, velati. Vedendo una Marijana Mijanović nei panni di Orlando (Herzog-Christie, Zurigo 2008), una Vesselina Kasarova in quelli di Ruggiero (Noble-Minkowski, Vienna 2011), o una Jennifer Rivera interprete di Licida (Schulin-De Marchi, Innsbruck 2010; poi Annunziata-De Marchi, Jesi 2011) per quanto siano figure androgine, maschiline o mascolinizzate, il travestimento è evidente, è chiaro che si tratti di una donna ed è proprio la finzione esibita a catalizzare l'interesse ed i desideri dello spettatore. Mascolinizzazione non significa necessariamente de-femminizzazione e anzi le interpreti, tanto più nell'interazione con altre donne, catturano l'attenzione prevalentemente (ma

non soltanto) di un pubblico maschile.

Perfettamente consapevole del desiderio erotico che provoca una donna, interprete di un ruolo maschile, dunque con gesti e movenze maschili, ma in abiti totalmente femminili, è per esempio Henning Brockhaus. Nel suo *Prigionier superbe* – l'opera di Pergolesi che conteneva i celebri intermezzi della *Serva Padrona* – il regista tedesco veste i cantanti «secondo la loro voce» (Brockhaus 2009: 63). Questo significa che i membri del cast, tutto al femminile, eccetto il tenore, mantengono il proprio genere in scena creando una dinamica attoriale del tutto diversa rispetto alle prescrizioni del libretto ed alle consuetudini performative. Ciò è possibile perché lo spettacolo si muove su due binari: da un lato i cantanti, immaginati come i protagonisti contemporanei, provenienti da una festa di gala in abiti di lusso e vertiginosi tacchi a spillo; dall'altro le marionette del Bunraku, che rappresentano i personaggi dell'opera e, ritrovate da questo gruppo sotto le ceneri del passato, riprendono vita.

Tutto è qui giocato sulla creazione, o meglio sulla ricostruzione del legame voce-corpo: sono i cantanti a prestar voce alle marionette, loro *alter ego* settecentesco, ma soltanto nei recitativi. Durante la scena i pupazzi, che indossano abiti settecenteschi (maschili e femminili) vengono manovrati ed assumono pose e gesti stilizzati, mentre i cantanti sono soltanto dei "doppiatori" che li osservano, restando in secondo piano. Emergono invece al momento dell'aria in cui le marionette si fermano e lasciano spazio a questi attori in una azione scenica del tutto nuova. Quelli che erano in passato un castrato ed una donna *en travesti*, rispettivamente il tiranno (Metalce) e l'eroe (Viridate), sono ora due donne che si confrontano (Marina De Liso e Marina Comparato), si sfidano e attuano meccanismi legati a ragioni di genere che non erano (del tutto) pensate nella drammaturgia originale – come il rapporto morboso che nasce tra il tiranno (qui, la tiranna), ed il tenore (Antonio Lozano), suo prigioniero; o quello tra il paggio (Giacinta Nicotra) e la seconda donna (Ruth Rosique).

Con questo sdoppiamento di prospettive, moltiplicate con effetto matrioska, è difficile a volte non distaccarsi dalla drammaturgia e l'esito è spesso quello di una schizofrenia tra i linguaggi ed i testi che compongono lo spettacolo (De Mario 2009). Vero è che in questo caso da una parte si portano all'estremo i giochi di genere tanto cari al Settecento, dall'altra si mira a risvegliare l'interesse del pubblico facendo leva sulle sue inclinazioni e su ciò che sembra rispecchiare il gusto moderno. E qui tanto la tiranna *dark* mascolinizzata, quanto la campionessa di prodigi vocali che interpreta l'eroe, e persino la protagonista, in apparenza fragile e spaventata, schiacciano l'universo maschile, quasi annullandolo.

A quanto pare questo non basta, la donna *en travesti* non sembra avere sempre la stessa forza del controtenore. A riprova di ciò vi è il fatto che nessuna di queste donne sia sulla copertina del dvd del *Prigionier superbo* che propone invece una vezzosa Serpina in tutù e paillettes (Alessandra Marianelli per *La serva padrona*, Brockhaus-Rovaris, Jesi 2010), cole che riesce a trasformare il suo padrone, domatore di un circo, in un servo. Femminilissima.

Conclusioni

Non è certo possibile fare di questi tre esempi, tutti estremamente peculiari e a ben vedere sbilanciati tra loro, un campionario delle attuali tendenze in termini di performance. Né tantomeno si può stabilire con certezza quali siano i gusti effettivi del pubblico o definirne i confini in quel terreno scivolosissimo che è rappresentato dagli studi di genere. Alcuni elementi emergono però da questa analisi, elementi che dovranno forse essere tenuti in considerazione in uno studio sulle voci del presente.

Laddove il castrato sia oggi sostituito da un controtenore, spesso viene data una lettura in chiave omosessuale. Il piacere sei-settecentesco di una figura androgina e in parte femminilizzata viene ricoperto da un uomo che, se non realmente gay, per lo meno si indirizza ad una parte di pubblico ben precisa. Questo, sebbene rispecchi, almeno in parte, il gusto moderno, rischia da un lato di divenire appannaggio esclusivo di un certo tipo di pubblico, dall'altro di portare un pubblico meno accorto a sovrapporre all'immagine del castrato quella del maschio omosessuale, con tutte le conseguenze che ciò implica.

Troppo pochi sono i contributi critici o anche solo le reazioni del pubblico femminile alla presenza di donne *en travesti*: queste infatti, a differenza di quanto ci aspetteremmo non sembrano destare l'interesse di un pubblico femminile omosessuale, ma anzi restano appannaggio prevalentemente dello spettatore maschile eterosessuale, per cui mascolinizzazione non può significare de-femminizzazione.

Quale e di che portata sia la funzione della voce in questi meccanismi è fondamentale ed è stato ricordato tra le righe di queste pagine. L'attrazione esercitata da un uomo che riesce a toccare vette vocali del registro femminile è indubbia e resta a mio parere superiore rispetto a quella esercitata da una donna in abiti maschili: il controtenore sposta realmente, con la propria voce, i confini del genere, la donna può soltanto lasciare intendere tale spostamento. L'esatto corrispettivo del controtenore sarebbe la ricerca di una voce più grave nel dominio femminile e

non è forse un caso se le cantanti più convincenti in abiti maschili siano spesso i mezzo-soprani o i contralti. Ma questo apre uno spiraglio sulla distribuzione delle voci nell'opera, che è tutt'altra questione.

Ciò che offre la performance attuale di opere del passato, è la possibilità di colmare un'assenza, di sovrapporre una voce – che si forma nel presente – ed un corpo – definito e plasmato nel mondo attuale – all'immagine di una voce che proviene dal passato e che resta il fantasma di un corpo martoriato, al di sopra dei generi. Il corpo può strizzare l'occhio al mondo contemporaneo, ma è la voce ciò che porta a immaginare, per dirla con Calvino «il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra», al di là dei generi, al di sopra del tempo.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Sam. 1996. *The Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Boulder, Colorado: Westview Press.

Brockhaus, Henning. 2009. "Salti nel tempo e nello spazio". In *Prigionieri e fughe. IX Festival Pergolesi Spontini*. Jesi: Fondazione Pergolesi Spontini. (p. 63)

Bruno, Giordano. 1986 [1590]. *De magia. De Vinculis in genere*, ed. Albano Biondi. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.

Campbell, Jennifer. 2012. "Dancing marines and pumping gasoline. The creation and exportation of (homo)sexual identity in depression-era American ballet". *Musics, Cultures, Identities*, programme and abstracts IMS 19th Congress. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Carter, Tim. 2001. "Armida". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900189?q=armida&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Consultato il 20 giugno 2013].

Chegai, Andrea. 2000 [1998]. *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*. Firenze: Le Lettere.

Daolmi, Davide; Senici, Emanuele. 2000. "L'omosessualità è un modo di cantare'. I contributi queer all'indagine sull'opera". *Il Saggiatore Musicale* 7(1): 137-178. <http://www-5.unipv.it/girardi/essais/daolmisenici.htm> [Consultato il 3 giugno 2011].

De Mario, Bianca. 2009. *Salde querce e ombre mute. Le istanze drammaturgiche di un'opera pergolesiana*.

www.centrostudipergolesi.unimi.it/saggi.php

_____. 2011. "Il castrato tra corpo e voce. Le tracce del sacro nell'opera". *Molimo. Quaderni di Antropologia Culturale ed Etnomusicologia* 6: 101-116. http://www.scribd.com/fullscreen/62811095?access_key=key185ib7cvmy5z74d5hix8

Feldman, Martha. 1995. "Magic Mirrors and the Seria Stage. Thoughts toward a Ritual View", *Journal of the American Musicological Society* 48(3): 423-484.

_____. 2007. *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 2009. "Strange Births and Surprising Kin. The Castrato's Tale". In *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, ed. Paula Findlen et al., 175-202. Stanford: Stanford University Press.

Freitas, Roger. 2003. "The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato". *The Journal of Musicology* 20(2): 196-249.

_____. 2009. "Sex Without Sex. An Erotic Image of the Castrato Singer". In *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, ed. Paula Findlen et al., 203-215. Stanford: Stanford University Press.

Gilman, Tod. 1997. "The Italian (Castrato) in London". In *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Differences*, ed. Richard Della Mora and Daniel Fishlin, 49-70. New York, Columbia University Press.

Giorgi, Paolo. 2011. "Quelle arie antiche rese nove". Percorsi scenici dell'opera barocca nel XX e XXI secolo, Tesi di Dottorato di Ricerca. Università degli Studi di Pavia.

Heller, Wendy. 2003. *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*. Berkeley: University of California Press.

Jackson, Michael. 1983, "Knowledge of the Body". *Man* 8: 327-345.

Loney, Glenn. 2003. "David Alden's Post-Modernist *Rinaldo*: A Long Way Off from Handel's Holy Land". <http://www.nytheatre-wire.com/lt03073t.htm#3> [Consultato il 20 giugno 2013].

Mamy, Sylvie. 1998. *Les Castrats*. Paris: PUF.

Meroi, Fabrizio (ed.). 2007. *La magia nell'Europa moderna: tra antica sapienza e filosofia naturale*. Firenze, Olschki.

Mormile, Alessandro. 2010. Controtenori. La rinascita dei "nuovi angeli" nella prassi esecutiva dell'opera barocca. Varese: Zecchini.

Ortkemper, Hubert. 2001 [1993]. *Angeli controvoglia. I castrati e la musica*. Trad. Arianna Ghilardotti. Milano: Paravia-Mondadori.

Ranke-Heinemann, Uta. 1990 [1988]. *Eunuchi per il regno dei cieli*. Trad. Enea Riboldi. Milano: Rizzoli.

Rice, Anne. 1982. *Cry to Heaven*. New York: Ballantine Books.

Rosand, Ellen. 1991. *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press.

Rosselli, John. 1988, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850".

Acta Musicologica 60 (2): 143-179.

Scarlini, Luca. 2008. *Lustrini per il regno dei cieli*. Torino: Bollati Boringhieri.

Schreuders, Bernard. 2010. "L'Opéra ou la défaite des hommes". *Forum Opera*.

http://www.forumopera.com/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=1683&cntnt01origid=69&cntnt01detailtemplate=gabarit_detail_breves&cntnt01dateformat=%25d-%25m-%25Y&cntnt01lang=fr_FR&cntnt01returnid=54 [Consultato il 20 Giugno 2013]

Senici, Emanuele. 2009. "Il video d'opera 'dal vivo'. Testualizzazione e *liveness* nell'era digitale". *Il Saggiatore musicale* 16(2): 273-312.

_____ 2010. "Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos". *Opera Quarterly* 26: 63-80.

Walker, Daniel Pickering. 2000. *Spiritual and demonic magic, from Ficino to Campanella*. Stroud: Sutton. (I ed. or. 1958)

Discografia

Cecilia Bartoli; Giovanni Antonini (dir.) 2010. *Sacrificium*. Universal.

Videografia (v. Appendice Videografia)

Il Giasone, Francesco Cavalli (Dynamic 2011)

Rinaldo, Georg Friederich Händel (Arthaus Musik 2000)

Il prigionier superbo, Giovanni Battista Pergolesi (Arthaus Musik 2012)

Sitografia

Accademia della Crusca

http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html

Casa Italiana

<http://www.casaitaliananyu.org/content/the-freak-and-superstar-castrati-italian-music-2013>

La Cieca

<http://parterre.com/2012/05/31/pillow-talk-2/>

APPENDICE VIDEOGRAFIA

TITOLO 1	<i>Il Giasone</i>
Compositore	Francesco Cavalli
Autore testo	Giacinto Andrea Cicognini da Apollonio Rodio
Luogo e data prima	Venezia, 1649
Regista	Mariame Clément
Direttore	Federico Maria Sardelli
Orchestra	Orchestra Sinfonica della Vlaamse Opera
Luogo allestimento	Vlaamse Opera Antwerpen, Anversa
Anno allestimento	2010
Interpreti principali	Christophe Dumaux (<i>Giasone</i>); Katarina Bradić (<i>Medea</i>); Robin Johannsen (<i>Isifile</i>); Filippo Adami (<i>Demo</i>)
Scenografia	Julia Hansen
Movimenti e coreografie	non specificato
Luci	Philippe Berthomé
Costumi	Julia Hansen
Regia video	Matteo Ricchetti
Etichetta	Dynamic (2011)
Numero editoriale	33663
TITOLO 2	<i>Rinaldo</i>
Compositore	Georg Friederich Händel
Autore testo	Giacomo Rossi, su soggetto di T. Tasso
Luogo e data prima	Londra, 1711
Regista	David Alden
Direttore	Harry Bicket
Orchestra	The Bavarian State Orchestra

Luogo allestimento	Prinzregententheater, Monaco
Anno allestimento	2000
Interpreti principali	David Daniels (<i>Rinaldo</i>); Deborah York (<i>Almirena</i>); Egils Silins(<i>Argante</i>); Noëmi Nadelmann (<i>Armida</i>)
Scenografia	Paul Steinberg
Luci	Pat Collins
Costumi	Buki Shiff
Regia video	Brian Large
Etichetta	Arthaus Musik
Numero editoriale	(NTSC) 100 389

TITOLO 3 *Il prigionier superbo*

Compositore	Giovanni Battista Pergolesi
Autore testo	Gennarantonio Federico
Luogo e data prima	Napoli, 1733
Regista	Henning Brockhaus
Direttore	Corrado Rovaris
Orchestra	Accademia Barocca de I Virtuosi Italiani
Luogo allestimento	Jesi, Teatro G. B. Pergolesi
Anno allestimento	2009
Interpreti principali	Antonio Lozano (<i>Sostrate</i>); Marina Rodríguez Cusi (<i>Rosmene</i>); Marina De Liso (<i>Metalce</i>); Marina Comparato (<i>Metalce</i>); Ruth Rosique (<i>Ericlea</i>); Giacinta Nicotra (<i>Micisda</i>)
Scenografia	Henning Brockhaus
Movimenti e coreografie	Movimenti marionette a cura del Teatro Pirata
Luci	Henning Brockhaus, Fabrizio Gobbi
Costumi	Giancarlo Colis
Regia video	Tiziano Mancini
Etichetta	Arthaus Musik (2012)

Numero editoriale (NTSC) 101 654

Note Include l'intermezzo *La serva padrona*

Bianca De Mario is a research fellow at the Università degli Studi di Milano. In 2013 she obtained a PhD in Comparative Studies at the University of Siena with a thesis about eighteenth-century opera seria between dramaturgy and direction. She held a scholarship for a period of research in France (2003-2004, Paris III, Sorbonne Nouvelle) and in the USA (2009, Oberlin Conservatory, OH). She collaborates with Teatro alla Scala, Fondazione Pergolesi Spontini, MITO Settembre Musica, Società del Quartetto di Milano, Il Giornale della Musica, etc. Performance studies and all those investigations in a border crossing among literature, theatre and anthropology are her favorite topics.

Cita recomendada

De Mario, Bianca. 2014. "Voci, corpi, identità. L'immaginario dei moderni castrati nella performance contemporanea". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES