

Federica Marsico

# La seduzione *queer* di Fedra

Il mito secondo Britten, Bussotti e Henze

*Prefazione di*  
Michele Girardi





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3875-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2020

# Indice

- 7 *Prefazione* di MICHELE GIRARDI  
19 *Introduzione*

## PARTE PRIMA

### Premesse

- 29 Capitolo I. Teorie e studi di riferimento
- 55 Capitolo II. Una *queerness* a tre voci  
2.1. *Pruderie* ed efebofilia in Britten, 55 – 2.2. Effetti *queer* nel teatro di Henze, 64 – 2.3. Omoerotismo *selon* Bussotti, 70
- 75 Capitolo III. Sulle tracce dell'omoerotismo nel mito  
3.1. Mito e omoerotismo secondo Britten, 75 – 3.2. Henze e la seduzione del mito, 79 – 3.3. Mito e desiderio nell'ottica di Bussotti, 86
- 93 Capitolo IV. Potenzialità *queer* del mito di Fedra

## PARTE SECONDA

### Fedra in musica: letture *queer*

- 111 Capitolo V. *Phaedra* di Britten  
5.1. Il mito diventa cantata, 111 – 5.2. *Eros* represso ed *eros* disinibito, 120 – 5.3. Britten fa i conti con se stesso, 128
- 137 Capitolo VI. *Le Racine. Pianobar pour Phèdre* di Bussotti  
6.1. Un 'pianobar *pour* Hippolyte', 137 – 6.2. Metateatro e apoteosi

dell'eros, 146 – 6.3. Dodecafonia in cerca di Hippolyte, 156 – 6.4. Da *Le Racine a Fedra*: in viaggio nel tempo, 167

201 Capitolo VII. *Phaedra* di Henze

7.1. Un librettista alle prime armi, 201 – 7.2. Uno sguardo alle fonti letterarie, 211 – 7.3. Hippolyt alla ricerca di se stesso, 216 – 7.4. Omoerotismo e autobiografismo, 228

233 *Epilogo*

Tre facce del mito

239 *Appendice*

Breve storia del mito di Fedra in musica

253 *Bibliografia*

285 *Indice dei nomi e delle composizioni*

299 *Indice delle composizioni di Britten, Bussotti e Henze*

## Teorie e studi di riferimento

Quando si affermarono negli Stati Uniti intorno alla metà degli anni Settanta, gli studi di genere svilupparono alcuni assunti degli studi culturali di matrice anglosassone. Questi ultimi definirono non una nuova disciplina, ma un campo di ricerca interdisciplinare volto ad approfondire il «modo in cui testi e pratiche culturali sono prodotti, inscritti e operanti nella vita quotidiana degli individui e della collettività» e la conoscenza delle strutture di potere entro le quali «si formano le identità e le differenze, si produce, si scrive e si interpreta la cultura».<sup>1</sup> Gli studi culturali accesero la riflessione sul rapporto fra la soggettività dell'individuo e le strutture normative sociali, interpretando anche la dimensione creativa come il prodotto del confronto, dagli esiti plurimi, fra i valori collettivamente condivisi e le visioni individuali. In quest'ottica qualsiasi testo divenne potenzialmente interpretabile come la rappresentazione dell'esperienza vissuta dal suo autore in rapporto alla realtà circostante. Si iniziò così a considerare la scrittura anche come spazio d'espressione della soggettività dell'artista che, attraverso di essa, definisce la propria identità culturale.

Grazie alla critica femminista, che importò nel dibattito accademico le riflessioni suscitate dal parallelo movimento politico, il genere acquisì un particolare rilievo fra i vari fattori che giocano un ruolo significativo nella determinazione del conflitto fra il singolo

1. CRISTINA DEMARIA e SIRI NERGAARD, *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, Milano, McGraw-Hill, 2008, p. 1.

e la cultura dominante. Appoggiandosi alle teorie del poststrutturalismo decostruzionista francese, il pensiero femminista consolidò la differenza fra sesso, dato come fattore biologico, e genere, frutto invece di contingenze sociali e culturali.

Gli scritti di Michel Foucault, assieme ai movimenti politici di liberazione omosessuale che avevano preso avvio con i moti statunitensi di Stonewall del 1969, costituirono inoltre la premessa per sviluppare il concetto di 'differenza di genere'. Nel volume *La volonté de savoir*, il primo della sua *Histoire de la sexualité*, il filosofo individuò nel binarismo omosessualità/eterosessualità il fondamento disciplinante della sessualità umana operante a partire dall'Ottocento, quando si definì la figura dell'omosessuale come appartenente alla categoria degli 'invertiti' e oggetto, pertanto, d'indagine psichiatrica. Foucault spiegò così il fenomeno:

L'omosessuale del XIX secolo [...] è diventato un personaggio: un passato, una storia, ed un'infanzia, un carattere, una forma di vita; una morfologia anche, con un'anatomia indiscreta e forse una fisiologia misteriosa. Nulla di quel ch'egli è complessivamente sfugge alla sua sessualità. Essa è presente in lui dappertutto: soggiacente a tutti i suoi comportamenti poiché ne è il principio insidioso ed indefinitamente attivo; iscritta senza pudore sul suo volto e sul suo corpo perché è un segreto che si tradisce sempre.<sup>2</sup>

La prospettiva di Foucault fece emergere la necessità di superare l'assunto essenzialista, secondo cui le identità sessuali sono date come naturali, e di considerarle invece come complesse formazioni socioculturali, gettando così le basi per l'apertura delle scienze umanistiche all'indagine delle soggettività racchiuse dall'acronimo LGBT (*Lesbian Gay Bisexual Transgender*).

2. MICHEL FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1976, I: *La volonté de savoir*, p. 59; trad. it.: *La volontà di sapere*, trad. di Pasquale Pasquino e Giovanna Proccacci, Milano, Feltrinelli, 2011<sup>16</sup>, p. 42.

Negli anni Novanta dalla teoria del *gender* si svilupparono, ancora in ambito statunitense, gli studi *queer*. Questi riabilitarono l'aggettivo impiegato fino a quel momento in modo discriminatorio per indicare gli omosessuali maschi e lo adottarono come un termine onnicomprensivo delle identità non normative.<sup>3</sup> Così ne spiegò il significato Teresa de Lauretis, una delle madri della teoria *queer*, adoperandolo per la prima volta con la sua nuova accezione in un famoso articolo del 1991:

Oggi abbiamo, da una parte, i termini «lesbica» e «gay» per indicare differenti stili di vita, sessualità, costumi sessuali, comunità, questioni, pubblicazioni e discorsi. [...] In un certo senso, il termine «teoria queer» è nato al fine di evitare tutte queste sottili distinzioni nei nostri protocolli discorsivi, di non aderire a nessuno dei termini dati, di non assumerne il peso ideologico, ma per trasgredirli e trascenderli, invece. O quantomeno problematizzarli.<sup>4</sup>

La nuova valenza del termine nacque pertanto con il duplice intento di porsi come una critica all'acronimo LGBT e di invitare a superare la concezione della differenza come un mero oggetto d'indagine, per considerarla invece legata a una pratica politica comune.<sup>5</sup>

3. Per un'introduzione agli studi *queer* cfr. MARCO PUSTIANAZ, *Studi queer*, in MICHELE COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 441-448; LORENZO BERNINI, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

4. «Today we have, on the one hand, the terms "lesbian" and "gay" to designate distinct kinds of life-styles, sexualities, sexual practices, communities, issues, publications, and discourses. [...] In a sense, the term "Queer Theory" was arrived at the effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms, not to assume their ideological liabilities, but instead to both transgress and transcend them – or at the very least problematize them» (TERESA DE LAURETIS, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, «Differences», III/2, 1991, pp. III-XVIII: v).

5. FEDERICO ZAPPINO, *Postfazione. Perché questo testo è così politico*, in EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, a cura di Federico Zappino, prefazione di Silvia Antosa, Roma, Carocci, 2011 (trad. di *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990), pp. 287-300: 299.

Accanto alle riflessioni di de Lauretis, gli scritti di Eve Kosofsky Sedgwick e Judith Butler costituirono la base teorica degli studi *queer*. In *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), Kosofsky Sedgwick percorse la letteratura inglese da William Shakespeare a Walt Whitman per fare luce sull'origine dell'omofobia, spiegata come la conseguenza delle limitazioni dettate dal modello patriarcale ai legami omosociali maschili e finalizzate a preservare il genere detentore del potere.<sup>6</sup> Nel libro successivo, *Epistemology of the Closet* (1990),<sup>7</sup> divenuto uno degli studi fondativi della teoria *queer* – sebbene quest'ultimo termine compaia solamente nel volume posteriore *Tendencies*<sup>8</sup> –, l'autrice propose una lettura decostruzionista di alcuni testi di Herman Melville, Henry James, Oscar Wilde, Marcel Proust e Friedrich Nietzsche divenuti canonici della letteratura di fine Ottocento. Le sue analisi fecero luce sulle dinamiche del *closet* («ripostiglio»), cioè su quel processo, vissuto dalla persona omosessuale, di «continua rinegoziazione delle istanze individuali con il contesto eteronormativo circostante».<sup>9</sup> Esse evidenziarono che la condizione di segretezza della propria sessualità non si esaurisce con l'atto del *coming out of the closet*, ossia con la rivelazione pubblica di essa, ma può perdurare nel soggetto anche dopo l'uscita allo scoperto. La studiosa osservò a tal riguardo:

Sono alquanto poche le persone *gay* che, anche fra coloro che vivono più apertamente, non siano deliberatamente *closet* con qualcuno di importante per loro da un punto di vista personale, economico o politico. [...] Ogni incontro [...] erige nuovi *closets* le cui pesanti leggi ottiche e fisiche specifiche impongono quantomeno alle persone *gay* nuove valutazioni, nuovi

6. EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 25. Il testo è stato ristampato nel 2016 in occasione del trentennale della prima edizione.

7. KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet* cit.

8. EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993.

9. SILVIA ANTOSA, *Perché Eve Kosofsky Sedgwick. Leggere «Stanze private»*, in KOSOFSKY SEDGWICK, *Stanze private* cit., pp. 13-25: 21.

calcoli, nuove strategie di segretezza o di rivelazione. [...] Questa condizione di segretezza, pur essendo tipicamente omosessuale, non è vissuta, tuttavia, esclusivamente dalle persone *gay*; costituisce, in ogni caso, la caratteristica fondamentale della vita pubblica di molti di loro.<sup>10</sup>

L'esistenza delle dinamiche del *closet* è dovuta al perdurare della cultura eterosessista che è anche all'origine dell'omofobia e del cosiddetto 'panico omosessuale', cioè la considerazione della persona omosessuale come potenzialmente minacciosa per il consolidamento dell'identità eterosessuale maschile. La scrittura letteraria può, pertanto, divenire portavoce dell'identità omosessuale mediante l'adozione di un linguaggio programmaticamente ambiguo e una strutturazione della narrazione sulla base di binarismi, che spesso celano l'esplorazione del binarismo omosessualità/eterosessualità al fine di valorizzare altri soggetti sessuati.

Nello stesso anno di *Epistemology of the Closet* uscì il libro *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* di Butler.<sup>11</sup> La filosofa si inserì nel dibattito relativo alla costruzione sociale del genere,<sup>12</sup> criticando alcuni assunti della coeva teoria letteraria femminista, fra cui quello di una presunta identità femminile comune intesa come categoria stabile e universale. Butler sostenne la discontinuità fra i corpi sessuati e i molteplici generi culturalmente costruiti, spiegando come l'incanalamento del genere all'interno del binarismo maschile/femminile sia stato finalizzato ad assicurare l'istituzione e il consolidamento dell'eterosessualità. Una delle tesi più rilevanti

10. KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet* cit., p. 68; trad. it.: *Stanze private* cit., p. 100.

11. JUDITH BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990; trad. it.: *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, a cura di Sergia Adamo, Bari, Laterza, 2013.

12. Sullo sviluppo del pensiero di Butler attraverso una rassegna dei suoi principali scritti cfr. LORENZO BERNINI, *Riconoscersi umani nel vuoto di Dio. Judith Butler, tra Antigone ed Hegel*, in *Differenza e relazione. L'ontologia dell'umano nel pensiero di Judith Butler e Adriana Cavarero. Con un dialogo tra le due filosofe*, a cura di Lorenzo Bernini e Olivia Guaraldo, Verona, Ombre Corte, 2009, pp. 15-38.

elaborate dall'autrice riguardò il concetto di performatività del genere, che non è pertanto un dato immutabile, ma viene costruito dal soggetto mediante una serie di atti costitutivi.

Il secondo capitolo del libro risulta particolarmente interessante per l'indagine del mito di Fedra in prospettiva *queer*, in quanto riguarda il tabù dell'incesto. Il divieto dell'endogamia con il genitore del sesso opposto venne spiegato da Butler alla luce del concetto di Foucault relativo alla capacità culturalmente produttiva di una legge di divieto. La studiosa sottolineò:

Il tabù non solo vieta e detta la sessualità in determinate forme, ma anche, inavvertitamente, produce una varietà di desideri e identità sostitutive che non sono affatto limitate preliminarmente, se non per il fatto di essere in un certo senso dei 'sostituti'. [...] Se il tabù dell'incesto regola la produzione di identità di genere distinte, e se quella distinzione richiede il divieto e la sanzione dell'eterosessualità, allora l'omosessualità appare come un desiderio che deve essere prodotto per poter rimanere rimosso.<sup>13</sup>

La legge repressiva dell'incesto, nata come uno strumento di regolamentazione dei generi all'interno di una cornice eteronormativa che naturalizza il binarismo maschile/femminile, produrrebbe così una varietà di desideri e identità trasgressive rispetto all'eterosessualità incestuosa sanzionata.

Nel libro successivo, *Bodies That Matter* (1993), Butler chiarì ulteriormente le proprie posizioni, sostenendo che «l'egemonia maschilista», così ardentemente avversata dalla critica femminista, «non è che la conseguenza di un'egemonia eterosessuale che dispone e rende stabili le posizioni sessuate, ossia definisce il maschile e il femminile rispetto a una norma».<sup>14</sup> Ciò determina la condanna delle sessualità che trasgrediscono la regola, la quale si consolida e naturalizza.

13. BUTLER, *Gender Trouble* cit., pp. 76-77; trad. it.: *Questione di genere* cit., pp. 111-112.

14. ADRIANA CAVARERO, *Prefazione all'edizione italiana*, in JUDITH BUTLER, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «sesso»*, trad. di Simona Capelli, Milano, Feltrinelli, 1996 (trad. it. di *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, New York, Routledge, 1993), pp. VII-XIV: IX.

za mediante l'affermazione di un regime omofobico eterosessuale. In origine il termine *queer* si ricollega a tale condanna, essendo stato adottato per indicare una sessualità considerata esecrabile dai detentori dell'ordine eteronormativo e trasformandosi solo molto più tardi in un termine autoreferenziale inglobante le istanze collettive delle identità che contestano quell'ordine.<sup>15</sup> Secondo Butler, l'esistenza delle sessualità escluse e delegittimate è tuttavia fondamentale per la sussistenza dell'eterosessualità, poiché essa definisce il «confine» («outside») entro cui i corpi che materializzano la norma possono qualificarsi come «bodies that matter», cioè come corpi ai quali è attribuita una legittimazione sociale.<sup>16</sup>

Poiché gli studi di genere si caratterizzarono fin da subito per il loro approccio multidisciplinare, negli anni Ottanta anche la musicologia statunitense iniziò ad adottarli sia per ampliare il canone, attraverso lo studio di figure di compositrici rimaste ai margini nella storia della musica,<sup>17</sup> sia per cominciare a considerare il discorso musicale come uno spazio per la narrazione di identità non canoniche. Gli studi pionieristici che prepararono il terreno per il consolidamento di questo nuovo approccio critico inclusero un saggio di Philip Brett sull'opera *Peter Grimes* di Britten (1977),<sup>18</sup> il libro *Contemplating Music* di Joseph Kerman (1985), da cui emerse il ritardo della musicologia ad aprirsi all'approccio culturale,<sup>19</sup> e la miscellanea *Music and Society* (1987), vol-

15. Butler evidenziò il rischio di un nuovo binarismo insito nell'adozione del termine *queer* e ne auspicò pertanto il futuro e definitivo abbandono, in favore di nuovi termini più efficaci per l'azione politica.

16. BUTLER, *Bodies That Matter* cit., p. 16.

17. Tra i primi esiti significativi di questo nuovo filone d'indagine cfr. *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, a cura di Jane Bowers e Judith Tick, Urbana, University of Illinois Press, 1987; *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, a cura di Ellen Koskoff, Westport, Greenwood Press, 1987. Per un'utile guida bibliografica sulle figure femminili della storia della musica cfr. KARIN PENDLE e MELINDA BOYD, *Women in Music. A Research and Information Guide*, New York, Routledge, 2010<sup>2</sup>.

18. PHILIP BRETT, *Britten and Grimes*, «The Musical Times», vol. 118, n. 1618, 1977, pp. 955-1000.

19. JOSEPH KERMAN, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1985.

ta a decostruire il paradigma della musica come arte autonoma dimostrandone l'interconnessione con la sfera sociale.<sup>20</sup>

L'articolo di Brett mostrò per la prima volta l'efficacia di prendere in considerazione l'orientamento sessuale di un compositore ai fini della piena comprensione della sua creatività. Ispirandosi al libro *Homosexual. Oppression and Liberation* di Dennis Altman,<sup>21</sup> che fornì un'importante base teorica al movimento *gay* nel mondo anglofono, Brett interpretò *Peter Grimes* (1945), opera in tre atti e un prologo su libretto di Montagu Slater, come l'allegoria dell'oppressione di un omosessuale. La vicenda del pescatore emarginato, in attrito con la propria comunità che lo addita come un criminale fino a provocarne il suicidio, assume così i caratteri di una tragedia della colpa e dell'odio di sé, conseguenti alla non accettazione della propria natura da parte della società eteronormativa. Brett sostenne inoltre l'ipotesi di un'identificazione di Britten nel protagonista, sulla base di alcuni dati biografici relativi alla difficoltà del compositore di sentirsi socialmente accettato, che sarebbe stata all'origine della predilezione a collaborare con artisti omosessuali al fine di dare voce a un'identità comune.

Il saggio di Brett segnò l'inizio dell'approccio *queer* all'opera in musica e venne ripubblicato nel Cambridge Opera Handbook dedicato a *Peter Grimes* (1983).<sup>22</sup> È significativo che in quella sede lo studioso corredò il suo scritto di una postfazione, in cui specificò i limiti entro cui è possibile fare luce su un aspetto tanto intimo quale è la sessualità di un artista e la necessità di non lasciarsi travolgere dal fascino di interpretarne la creatività utilizzando esclusivamente

20. *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, a cura di Richard Leppert e Susan McClary, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

21. DENNIS ALTMAN, *Homosexual. Oppression and Liberation*, New York, Outerbridge & Dienstfrey, 1971; trad. it.: *Omosessuale. Oppressione e liberazione*, introduzione di Fernanda Pivano, prefazione di Alfredo Cohen, trad. di Alfredo Cohen e Florence Colombo, Roma, Arcana, 1974.

22. PHILIP BRETT, *Britten and Grimes*, in *Benjamin Britten. Peter Grimes*, a cura di Philip Brett, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 180-196; poi ripubblicato in *Id.*, *Music and Sexuality in Britten. Selected Essays*, a cura di George E. Haggerty, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2006, pp. 11-33.

quella chiave di lettura. Anche se in termini non espliciti, Brett volle verosimilmente rispondere allo scetticismo nutrito da una parte del mondo accademico circa la plausibilità e scientificità di un approccio che nella musicologia faticava ad affermarsi.

La reticenza della disciplina ad aprirsi agli studi di genere è testimoniata dall'acceso dibattito che si scatenò dopo un intervento di Maynard Solomon al congresso annuale dell'American Musicological Society nel 1988. Lo studioso documentò la diffusione dell'omoterotismo negli ambienti viennesi frequentati da Franz Schubert e sostenne l'ipotesi dell'omosessualità ed efebofilia del compositore.<sup>23</sup> La sua tesi segnò una tappa importante nell'appropriazione dell'approccio culturale da parte della musicologia. Essa costituì infatti il fondamento per l'analisi dell'Ottava sinfonia schubertiana presentata da Susan McClary due anni dopo al congresso dell'American Musicological Society,<sup>24</sup> in cui fu prevista una sessione dedicata al tema «Composers and Sexuality» e si costituì ufficialmente il «Gay and Lesbian Study Group». La musicologa indagò le modalità con cui lo stile di Schubert avrebbe contribuito alla costruzione dell'idea di femminilità associata all'artista già dai critici coevi e alla contrapposizione fra lui e l'ipermascolinità rappresentata invece da Ludwig van Beethoven.

L'ipotesi di Solomon sollevò voci duramente dissenzienti, alcune delle quali vennero raccolte in un numero speciale della rivista «19th-Century Music» edito nel 1993.<sup>25</sup> Il volume non si prefiggeva l'obiettivo di fornire una risposta definitiva alla questione della sessualità di Schubert, ma mirava all'apertura di nuovi orizzonti di ricerca. Lawrence Kramer esplicitò tale intento nella prefazione:

23. L'intervento venne poi pubblicato in MAYNARD SOLOMON, *Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini*, «19th-Century Music», XII/3, 1989, pp. 193-206.

24. L'intervento venne poi pubblicato in SUSAN McCLARY, *Constructions of Subjectivity in Schubert's Music*, in *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, a cura di Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, New York, Routledge, 2006<sup>2</sup>, pp. 205-215.

25. *Schubert. Music, Sexuality, Culture*, a cura di Lawrence Kramer, «19th-Century Music», XVII/1, 1993.

Per qualcuno, [la questione sessuale] sarà solo un tema circoscritto, di scarso rilievo nella musica di Schubert. Per altri, sarà una questione generale di reale importanza. [...] Ma chiunque sia ad aver ragione, la questione è stata nuovamente sollevata. Riconoscerla, esplorarla, dibatterne, affinarla non è più facoltativo.<sup>26</sup>

Anche Brett si inserì nel dibattito schubertiano con un articolo successivo,<sup>27</sup> sostenendo fermamente il punto di vista di Solomon. Lo integrò con il concetto di triangolo omosociale maschile teorizzato in *Between Men*, secondo il quale nella contesa fra due uomini, avente come oggetto una donna desiderata da entrambi, la figura femminile non è che il mezzo per consolidare l'omosocialità fra i due.<sup>28</sup> Brett utilizzò il concetto per ipotizzare un coinvolgimento omoerotico nell'esecuzione dei duo per pianoforte di Schubert da parte di una coppia di uomini, all'interno di un triangolo in cui la donna è rappresentata dalla musica.

Il dibattito schubertiano contribuì a delineare alcuni principi di base dell'indagine del genere e della sessualità in musica. Nella sua analisi dell'Ottava sinfonia, McClary specificò l'importanza di fondare le proprie ipotesi su studi relativi al contesto culturale come quello di Solomon, dichiarando:

Devo sottolineare, tuttavia, che senza le pubblicazioni di Solomon non avrei racchiuso questo progetto nei confini della sessualità in sé e per sé, poiché non credo che l'orientamento sessuale (o il genere o l'etnia) di un compositore sia riconoscibile attraverso il semplice ascolto della sua musica.<sup>29</sup>

26. «For some, it [i.e. the sexual question] will be only a local question, without much bearing on Schubert's music. For others, it will be a global question of real moment. [...] But whoever is more nearly right, the question, once again, is out. Acknowledging it, exploring it, debating it, and refining it are no longer optional» (LAWRENCE KRAMER, *Schubert. Music, Sexuality, Culture*, ivi, pp. 3-4).

27. PHILIP BRETT, *Piano Four Hands. Schubert and the Performance of Gay Male Desire, «19th-Century Music»*, XXI/2, 1997, pp. 149-176.

28. KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men* cit., pp. 21-27.

29. «I must emphasize, however, that without Solomon's publications I would not have framed this project in terms of sexuality per se, for I do not believe that one can

La studiosa inoltre esplicitò, similmente a quanto aveva fatto Brett nella postfazione al saggio su *Peter Grimes*, la consapevolezza che l'orientamento sessuale non costituisce di per sé la chiave di lettura di un oggetto artistico, chiarendo a tal riguardo:

Una persona *gay* può comporre in qualunque modo gli piaccia. Esattamente come un musicista nero può lavorare con la serialità senza fare alcun cenno ai ritmi africani, una donna può scrivere in maniera aggressiva, o un maschio bianco può provare a evocare, nelle sue composizioni, le sonorità di una cantante *blues* lesbica. [...] Alcuni artisti, tuttavia, *scelgono* di enfatizzare, in ciò che essi producono, la differenza relativa alla sessualità, al genere o all'etnia.<sup>30</sup>

Nove anni dopo il controverso articolo di Solomon uscì il libro di Kramer dedicato all'indagine dell'espressione della sessualità nella produzione liederistica di Schubert. Nell'introduzione l'autore sentì ancora la necessità di legittimare il proprio approccio. Mostrandosi consapevole di compiere un atto interpretativo controvertibile al pari di altri, asserì:

Ciò che il mio ragionamento può fare è mostrare che cosa possiamo sentire se ascoltiamo dalla prospettiva di una certa visione della storia sociale e culturale. Ciò che *possiamo* sentire, non ciò che dobbiamo: perché nessuna interpretazione, sebbene convincente, può escludere altre possibili, comprese talvolta quelle opposte a essa.<sup>31</sup>

discern a composer's sexual orientation (or gender or ethnicity) merely by listening to the music» (McCLARY, *Constructions of Subjectivity in Schubert's Music* cit., p. 206).

30. «A gay man may compose however he pleases – just as a black musician may work within serialism without a hint of African-based rhythms, a woman may write in an aggressive manner, or a white male may attempt to invoke the tone of a lesbian blues singer in his own compositions. [...] Yet some artists *choose* to make a difference based on sexuality, gender, or ethnicity in what they produce» (ivi, pp. 210-211).

31. «All my argument can do is show what we can hear if we listen from the perspective of a certain understanding of social and cultural history. What we *can* hear, not what we must: for no interpretation, however strong, can rule out the possibility of others, sometimes including its own opposite» (LAWRENCE KRAMER, *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 7-8).

Secondo Kramer, è l'atto interpretativo del musicologo che rende possibile la conoscenza dei fatti, il cui significato è mutevole perché passibile di nuove interpretazioni. Il compito del critico diviene così quello di negoziare continuamente con l'opera il suo significato, mediante degli atti interpretativi che rendano possibili anche letture contronormative.

Appena tre mesi dopo l'intervento di McClary sull'Ottava sinfonia di Schubert uscì il suo libro *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*,<sup>32</sup> che divenne ben presto il manifesto della musicologia femminista nonché uno degli studi fondativi di quella che allora fu chiamata New Musicology. Con questa espressione, oggi ritenuta sorpassata e alla quale si preferisce in ambito americano quella di Cultural Musicology,<sup>33</sup> si rivendicò l'apertura della disciplina all'interpretazione della musica come fenomeno socioculturale e come espressione di soggettività plurime. McClary offrì in seguito un'ulteriore applicazione degli studi culturali al linguaggio operistico, nella sua guida a *Carmen* di Georges Bizet.<sup>34</sup> Nell'analisi del capolavoro francese prese in considerazione questioni relative al genere, all'etnia e alla classe sociale, individuandone le influenze sulla genesi e ricezione dell'opera nonché l'espressione nel linguaggio musicale. Gli scritti di McClary generarono e continuano a suscitare opinioni discordi. Le critiche più diffuse si riferiscono all'adozione esclusiva del vocabolario della sessualità per interpretare il fenomeno musicale e all'assenza di basi teoriche fondanti la propria posizione.<sup>35</sup>

32. SUSAN MCCLARY, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, con una nuova introduzione, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2002<sup>2</sup> (prima ed. 1991).

33. LAWRENCE KRAMER, *Musicology and Meaning*, «The Musical Times», vol. 144, n. 1883, 2003, pp. 6-12.

34. SUSAN MCCLARY, *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; trad. it.: *Georges Bizet. Carmen*, trad. di Annamaria Cecconi, Milano, Rugginenti, 2007.

35. Cfr. NICHOLAS COOK, *Music. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 1998; trad. it.: *Musica. Una breve introduzione*, trad. di Enrico Maria Ferrando, Torino, EDT, 2005, pp. 125-151.

La necessità per gli studi di genere di acquisire rilevanza all'interno della musicologia portò alla pubblicazione di due miscellanee che oggi continuano a rappresentare dei capisaldi per chiunque si interessi a questo approccio: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, pubblicata lo stesso anno del fascicolo monografico su Schubert,<sup>36</sup> e *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, edita l'anno successivo.<sup>37</sup> I due libri raccolsero saggi su questioni relative al genere, alla razza, al corpo e alla *performance*, senza mirare però a fornire un orientamento unificato o una metodologia sistematica. Brett, uno dei curatori del secondo titolo, chiarì questo aspetto:

Una caratteristica di quest'ultimo lavoro è la sua giocosità e il suo umorismo. [...] È in questa luce che il sottotitolo di *Queering the Pitch* deve essere letto. [...] Aggiungere in esso la parola «new» corrisponde anche all'intento di disturbare quell'aura di serietà che la «new musicology» si sta già guadagnando. [...] Un lettore che si aspetta un nuovo tipo di musicologia, inoltre, resterà inevitabilmente deluso dalla mancanza di un approccio unificato, un metodo unico o addirittura sistematico. «To queer the pitch» significa disfarsi di queste idee.<sup>38</sup>

Il primo libro si proponeva di indagare le possibili applicazioni del concetto di differenza nel campo degli studi musicologici, auspicandosi che questi ultimi perlomeno traessero vantaggio dal notevole

36. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, a cura di Ruth A. Solie, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.

37. *Queering the Pitch* cit.

38. «One feature of the newest work is its playfulness and humour. [...] It is in this light that the subtitle of *Queering the Pitch* must be read. [...] To add the word "new" into this mix is also to try to disrupt the seriousness that already accrues to the "new musicology". [...] A reader who expects a new kind of musicology, moreover, must inevitably be disappointed by the lack of a unified approach, a single or even systematic method. To queer the pitch is to get rid of such notions» (PHILIP BRETT, *Are You Musical? Is It Queer to Be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay and Lesbian Musicology*, «The Musical Times», vol. 135, n. 1816, 1994, pp. 370-376: 373).

ritardo con cui si aprivano a simili riflessioni. L'augurio era che, beneficiando dei traguardi raggiunti in altri campi disciplinari, la musicologia accogliesse la sfida di interpretare l'opera d'arte musicale anche come espressione del concetto di differenza.<sup>39</sup>

I contributi della seconda raccolta comprendevano gli interventi presentati da Brett, McClary e Gary C. Thomas durante la sessione «Composers and Sexuality» del congresso dell'American Musicological Society svoltosi nel 1990. I curatori sottolineavano come l'obiettivo della pubblicazione non fosse di svelare i gusti sessuali dei compositori, ma piuttosto di scardinare l'omofobia latente nella ricerca scientifica, che aveva impedito fino ad allora di considerare la musica come un fenomeno connesso tanto alle esperienze vissute dal suo autore quanto alla cultura di cui essa è il frutto e che, contemporaneamente, contribuisce a definire.<sup>40</sup>

Nel saggio di apertura, Brett delineava un parallelismo fra musicalità e omosessualità, spiegando che entrambi i termini assunsero nel corso del tempo un'accezione negativa, in quanto associati a qualcosa di moralmente ambiguo. Nell'aspetto performativo della musica, lo studioso individuava inoltre un importante strumento di espressione dell'interiorità:

La musica è il terreno perfetto per la manifestazione delle emozioni, in particolar modo per coloro che hanno difficoltà a esprimere i propri sentimenti nella vita quotidiana, poiché in essa le emozioni sono indeterminate e libere.<sup>41</sup>

Brett si soffermava poi sul caso di Britten come paradigmatico del fenomeno dell'*open secret*, il processo mediante cui una persona

39. RUTH A. SOLIE, *Introduction. On «Difference»*, in *Musicology and Difference* cit., pp. 1-20.

40. PHILIP BRETT, ELIZABETH WOOD e GARY C. THOMAS, *Preface to the First Edition*, in *Queering the Pitch* cit., pp. IX-XI.

41. «Music is a perfect field for the display of emotion. It is particularly accommodating to those who have difficulty in expressing feelings in day-to-day life, because the emotion is unspecified and unattached» (PHILIP BRETT, *Musicality, Essentialism, and the Closet*, in *Queering the Pitch* cit., pp. 9-26: 17).

consapevole della discriminazione sociale nei confronti del proprio orientamento sessuale mantiene un atteggiamento ambiguo rispetto a esso per non perdere il consenso collettivo. Secondo Brett, questo aspetto dell'omosessualità di Britten trovò costante espressione nella sua produzione operistica, esplodendo in maniera drammatica in *Death in Venice* (1973), che Brett interpreta come la rappresentazione dell'efebofilia del compositore conseguente alla sua difficoltà a liberarsi dalle dinamiche del *closet*.

Altri saggi di *Queering the Pitch* davano poi apertamente spazio alla voce del musicologo *queer*. Un esempio di questo approccio è l'articolo di Suzanne G. Cusick, che raccoglie alcune riflessioni dal tono autobiografico relative al rapporto fra il suo sentire lesbico e la musica ascoltata e praticata. Quest'ultima, secondo Cusick, trasferisce sull'ascoltatore un'enorme carica di energia vitale e costituisce perciò uno strumento privilegiato per elaborare la consapevolezza della propria alterità rispetto al mondo circostante («an awareness of being [...] outside a system that is not as “real” as the music can be»).<sup>42</sup> Il coronamento del legame fra il soggetto *queer* e la musica da questi prediletta si realizza nell'atto performativo, paragonabile a un rapporto sessuale per la potente carica erotica che la musica sprigiona. La studiosa concludeva il saggio con una riflessione sulla possibile apertura della musicologia a uno sguardo culturale, che rompesse i confini dell'opera musicale intesa esclusivamente nella sua dimensione testuale:

Questo saggio è contro culturale perché non mi sono rivolta, se non molto poco, ai testi musicali, che a tutt'oggi è prassi corrente. [...] Per quanto io ami alcuni testi, l'esperienza musicale non si esaurisce in essi. [...] E se concentrarsi sui testi è una posizione perfettamente ragionevole, in cui ci troviamo in virtù della grande disponibilità di testi favorita dalla tecnologia [...], con essa rischiamo però di dimenticare che la mu-

42. SUZANNE G. CUSICK, *On a Lesbian Relationship with Music. A Serious Effort Not to Think Straight*, in *Queering the Pitch* cit., pp. 67-83: 69.

sica (come il sesso che essa potrebbe *essere*) è prima di tutto qualcosa che *facciamo* noi esseri umani, un modo di spiegare, riprodurre e rinforzare la nostra relazione con il mondo o le nostre idee su quali relazioni possano esistere con esso.<sup>43</sup>

In *Queering the Pitch* non mancavano inoltre saggi che, sulla scorta dell'indagine pionieristica di Solomon su Schubert, si proponevano di fare luce sul mistero aleggiante da secoli intorno alla vita privata di grandi compositori. Thomas indagò le ragioni del celibato di Georg Friedrich Händel, mirando a decostruire l'idea romantica del genio che, buttatosi a capofitto nella composizione, non trova il tempo per coltivare relazioni amorose. Adducendo a sostegno della propria tesi alcuni dati biografici, fra cui il soggiorno in Italia, all'epoca considerata la patria del 'vizio sodomita', e l'adesione all'Arcadia, in cui il desiderio omoerotico trovò spesso legittimazione mediante il mascheramento letterario, lo studioso ipotizzò l'omosessualità del compositore, aspetto occultato dai precedenti biografi per non intaccare la consolidata immagine di perfezione del musicista. Sebbene la sua indagine risultasse estremamente persuasiva grazie ai numerosi riferimenti al contesto storico-culturale, Thomas concludeva:

A questo punto, se si possa rispondere con assoluta certezza alla domanda «Händel fu *gay*?» resta, infine, una questione di interpretazione. [...] Io credo, «sulla base della preponderanza di prove», che Händel fosse *gay*, sebbene probabilmente, come molte altre persone della sua epoca, lo fosse in maniera conflittuale. [...] Altri possono giungere a conclusioni diverse,

43. «This essay has been counter-cultural because I have not, except very briefly, addressed the texts of music, and addressing musical texts is still, these days, what we do. [...] Much as I love certain texts, though, texts are not all there is to musical experience. [...] And while a focus on texts is a perfectly reasonable position in which to have been placed by the technological availability of so many texts [...], it puts us a risk of forgetting that music (like sex, which it might *be*) is first of all something *we do*, we human beings, as a way of explaining, replicating, and reinforcing our relationship to the world, or our imagined notions of what possible relationships might exist» (ivi, p. 80).

certamente. Spero almeno di aver fatto uscire la questione dal *closet*, e questo è ciò che più conta.<sup>44</sup>

Come già chiarito dai curatori nell'introduzione al volume, Thomas ribadì che l'obiettivo di indagini come la sua fosse quello di contribuire alla considerazione di figure di spicco, come Händel, non più come entità fisse, ma come sede di tensioni dialettiche con il contesto sociale, che possono trovare espressione nella musica. L'invito finale rivolto alla musicologia era ancora quello di aprirsi a tali indagini:

Il silenzio di Händel termina dove inizia la sua musica. Nelle opere, negli oratori e in altri testi il compositore ci ha lasciato un ricco 'terreno' in cui il discorso sociale si esprime in modo potente ed efficace attraverso la sua musica, un «corpo» complesso che è sede di un conflitto culturale e che (si spera) sarà oggetto di un rinnovato interesse degli studiosi.<sup>45</sup>

Il saggio di Thomas ebbe il merito di aprire la strada alla considerazione del ruolo della sessualità nei lavori del compositore di Halle, gettando le basi per lo studio monografico di Ellen T. Harris, pubblicato un decennio più tardi e dedicato alle cantate.<sup>46</sup>

44. «Whether at this point the question “Was Handel gay?” can be answered with ironclad certainty remains, finally, a matter of interpretation. [...] I do believe Handel “by the preponderance of the evidence” to have been a gay man, though probably, like many others of his day, a conflicted one. [...] Others may reach different conclusions, of course. More importantly, I hope to have removed at least the question from the closet» (GARY C. THOMAS, «Was George Frideric Handel Gay?». *On Closet Questions and Cultural Politics*, in *Queering the Pitch* cit., pp. 155-203: 180).

45. «Handel's silence ends where his music begins, and in the operas, oratorios, and other texts, the composer has left us a rich field of social discourse, the more powerful and effective because of its music, a complex “body” and site of cultural conflict and (one hopes) of renewed scholarly interest» (ivi, p. 182).

46. ELLEN T. HARRIS, *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2001. Sulla ricezione del testo cfr. EAD., *Homosexual Context and Identity. Reflections on the Reception of «Handel as Orpheus»*, in *Queer People. Negotiations and Expressions of Homosexuality. 1700-1800*, a cura di Chris Mounsey e Caroline Gonda, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

Già nel titolo, *Handel as Orpheus*, il libro sottolineava l'affinità fra il compositore e l'aedo mitico considerato il padre dell'omosessualità maschile.<sup>47</sup>

*Queering the Pitch* accolse anche l'intervista rilasciata a Lawrence D. Mass da Ned Rorem, compositore dichiaratamente omosessuale. È interessante notare che l'artista si mostrò scettico riguardo alla validità dell'approccio *queer*, dichiarando: «Sì, qualcuno potrebbe scrivere sulla musica *gay*, ma prima dovrebbe essere capace di definirla. Un film si può definire. La musica no».<sup>48</sup> Nel corso dell'intervista, pur continuando a sostenere i propri dubbi, il compositore finì tuttavia con lo spiegare inavvertitamente proprio l'essenza di quell'approccio (il corsivo è mio):

Non penso che l'omosessualità sia un tema molto interessante, eccetto che da un punto di vista politico, così come non lo è l'eterosessualità. Come ben sai, gli omosessuali sono noiosi allo stesso modo degli eterosessuali. *L'omosessualità è interessante solo nella misura in cui gli omosessuali rappresentano una minoranza perseguitata.*<sup>49</sup>

*Musicology and Difference* e *Queering the Pitch* ebbero il merito di dare spazio all'interpretazione della musica come luogo d'espressione di identità plurime, rompendo il silenzio che la musicologia aveva mantenuto fino ad allora su questioni considerate tabù. Nella sua originalissima introduzione al secondo volume, Wayne Koes-

47. Dopo il fallito tentativo di riportare in vita l'amata, l'Orfeo ovidiano rifiuta per sempre l'amore delle donne, preferendogli quello per i giovani traci. Cfr. PUBLIO OVIDIO NASONE, *Opere*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1999-2000, II: *Le metamorfosi*, trad. di Guido Paduano, commento di Luigi Galasso, pp. 429-441 (X, vv. 1-85).

48. «Yes, somebody could write about gay music, but they'd have to be able to define it first. A movie is definable. Music is not» (LAWRENCE D. MASS, *A Conversation with Ned Rorem*, in *Queering the Pitch* cit., pp. 85-111: 111).

49. «I don't think that homosexuality is a very interesting subject, except politically, just as heterosexuality is not a very interesting subject. As you well know, homosexuals are just as boring as heterosexuals. *Homosexuality is interesting only insofar as homosexuals are a persecuted minority*» (ivi, p. 103).

tenbaum, già distintosi l'anno precedente per il suo racconto autobiografico dell'esperienza d'ascolto del melomane *queer*,<sup>50</sup> spiegò che l'azione di «queering the pitch» intendeva proporsi come un atto di interferenza e di disturbo, inteso a scardinare alcuni assunti ideologici radicati nello studio accademico della musica.<sup>51</sup>

Negli anni successivi alla pubblicazione delle due miscellanee, i contributi dedicati allo studio della relazione fra musica e sessualità conobbero un notevole incremento. Figure centrali nel repertorio canonico acquisirono così nuova luce, come quelle di Fryderyk Chopin<sup>52</sup> e di Pëtr Il'ič Čajkovskij (rispetto a quest'ultimo, l'interpretazione della sua omosessualità come un'insania mentale aveva per decenni influito negativamente sulla sua ricezione).<sup>53</sup> Non mancarono i contributi relativi alla musica del ventesimo secolo, la quale chiama a gran voce un approccio di questo tipo. Brett osservò a tal riguardo:

Nel ventesimo secolo l'omosessualità diviene una presenza così ingombrante nella musica che cancellarla passandola sotto silenzio costituisce uno dei divieti intellettuali più terribili della cultura musicale positivista.<sup>54</sup>

Fra i vari studi che hanno portato avanti la ricerca nel campo del rapporto fra musica e omosessualità, quello di Nadine Hubbs si di-

50. WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon Press, 1993.

51. WAYNE KOESTENBAUM, *Queering the Pitch. A Posy of Definitions and Impersonations*, in *Queering the Pitch* cit., pp. 1-5.

52. JEFFREY KALLBERG, *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 1996.

53. MALCOLM HAMRICK BROWN, *Tchaikovsky and His Music in Anglo-American Criticism. 1890s-1950s*, in *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, a cura di Sophie Fuller e Lloyd Whitesell, Urbana, University of Illinois Press, 2002, pp. 134-149.

54. «In the twentieth century homosexuality becomes such a tremendous presence in music that its obliteration by silence constitutes one of the most crushing intellectual indictments of positivistic musical scholarship» (BRETT, *Musicality, Essentialism, and the Closet* cit., pp. 15-16).

stingue per l'ampio raggio di indagine.<sup>55</sup> Si concentra su un circolo di compositori *gay* americani, gravitante intorno alle figure di Aaron Copland e Virgil Thomson e comprendente Rorem, Marc Blitzstein, David Diamond, Leonard Bernstein e Paul Bowles. La studiosa delinea il contributo fondamentale che, intorno alla metà del Novecento, questi artisti apportarono alla creazione di uno stile americano modernista.

Anche la figura di John Cage è stata indagata da un punto di vista *queer* a partire dalla sua relazione con Merce Cunningham, che provocò il suo divorzio dalla moglie ma sulla quale il compositore mantenne il riserbo per tutta la vita. Già materia del libro di taglio divulgativo di John Gill, dedicato ad alcuni contributi *queer* alla storia della musica e in particolar modo del *jazz*,<sup>56</sup> l'esperienza di Cage è oggetto di un'analisi più critica da parte di Jonathan David Katz.<sup>57</sup> Questi ipotizza che la riservatezza del compositore in merito alla sua omosessualità abbia costituito una forma di resistenza attiva contro la cultura omofobica americana. Quest'ultima si era manifestata duramente già con la condanna alla reclusione del suo maestro Henry Cowell nel 1936, per poi accentuarsi con la politica di Joseph McCarthy. Attraverso l'uso del silenzio nelle sue composizioni Cage decostruisce, secondo Katz, l'idea di un discorso musicale preconstituito ed esprime indirettamente il suo dissenso contro la società eteronormativa. Anche il suo interesse per la filosofia Zen si spiegherebbe con la necessità di evadere l'ortodossia del pensiero omofobico occidentale.

Qualche anno dopo l'articolo di Katz, le figure di Pierre Boulez e di Bussotti hanno costituito l'oggetto del saggio di David Osmond-Smith e Paul Attinello dedicato alla presenza di artisti

55. NADINE HUBBS, *The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity*, Berkeley, University of California Press, 2004.

56. JOHN GILL, *Queer Noises. Male and Female Homosexuality in Twentieth Century Music*, London, Cassell, 1995, pp. 26-35 (si tenga conto che il testo è privo di riferimenti bibliografici).

57. JONATHAN DAVID KATZ, *John Cage's Queer Silence. Or, How to Avoid Making Matters Worse*, in *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Arts*, a cura di David W. Bernstein e Christopher Hatch, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, pp. 41-61.

omosessuali a Darmstadt negli anni Cinquanta.<sup>58</sup> Gli autori descrivono gli atteggiamenti opposti dei due compositori in rapporto alla propria omosessualità. Quando Bussotti arrivò a Darmstadt nel 1958, presentato dal suo compagno Heinz-Klaus Metzger, mostrò fin da subito un atteggiamento molto disinibito in materia sessuale, disturbando la quiete di personalità come Boulez, che preferivano rimanere nel *closet*. Osmond-Smith e Attinello individuano nella produzione dei due compositori l'influenza del loro modo differente di vivere il rapporto fra identità sessuale e sfera pubblica: mentre Bussotti enfatizza nelle sue opere l'espressione dell'omoerotismo e del desiderio fisico *tout court*, Boulez opta invece per un linguaggio distaccato dalla propria intimità e decisamente più astratto.

Non c'è dubbio che lo studio delle opere di Britten abbia beneficiato del maggior numero di contributi basati sull'approccio *queer*, grazie ai numerosi saggi di Brett che, dopo l'articolo pionieristico su *Peter Grimes*, continuò a occuparsi assiduamente della produzione del compositore.<sup>59</sup> Il musicologo lesse nel teatro di Britten un percorso artistico parallelo al suo cammino esistenziale. I drammi *The Rape of Lucretia* (1946), *Albert Herring* (1947) e *Billy Budd* (1951), immediatamente successivi a *Peter Grimes*, darebbero cioè espressione al bisogno di indagare il rapporto fra sfera pubblica e sfera privata e fra ingiustizia e oppressione; nelle opere successive, *The Turn of the Screw* (1954) e *A Midsummer Night's Dream* (1960), il compositore si sarebbe invece concentrato sulla sfera intima (propria e dei suoi personaggi), creando un mondo popolato di fantasmi e figure fantastiche con l'intento di chiarire a se stesso le dinamiche del *closet*; infine, con le ultime opere *Owen Wingrave* (1971) e *Death in Venice*, Britten avrebbe fatto *coming out*, nel primo caso mettendo in scena il

58. PAUL ATTINELLO e DAVID OSMOND-SMITH, *Gay Darmstadt. Flamboyance and Rigour at the Summer Courses for New Music*, «Contemporary Music Review», xxvi/1, 2007, pp. 105-114.

59. Per i contributi più significativi di Brett dedicati alle opere di Britten cfr. BRETT, *Music and Sexuality in Britten* cit., che riporta in appendice l'elenco completo delle pubblicazioni e conferenze dello studioso e dei concerti da lui diretti (pp. 247-253).

rifiuto dei valori familiari a favore dell'integrità personale, nel secondo dando espressione alla propria efebofilia attraverso l'esaltazione della bellezza incarnata dall'adolescente protagonista.<sup>60</sup>

La linea interpretativa inaugurata da Brett fu accolta e sviluppata da altri musicologi, tra cui Clifford Hindley, autore di numerosi saggi sulle opere di Britten. In uno di questi, dedicato a *Peter Grimes*, egli riprese l'interpretazione dell'opera da parte di Brett come un'allegoria della discriminazione nei confronti di un omosessuale, ma pose maggiormente l'accento sulla volontà di autoaffermazione di Peter e sul suo tentativo di ribellarsi alla morale collettiva.<sup>61</sup>

Un'altra prospettiva assai persuasiva sulla creatività britteniana è quella di Whitesell, che individua nelle opere *Billy Budd*, *The Turn of the Screw*, *War Requiem* e *Death in Venice* l'espressione di una vera e propria estetica *queer*, elaborata da Britten in modo volutamente ambiguo per sottrarsi alla censura dell'epoca. Il suo atteggiamento ebbe, secondo lo studioso, le seguenti conseguenze:

La prima è la considerevole perdita di specificità nei testi scritti dalla prospettiva *queer* del *closet* e il conseguente rischio che, per tale ragione, tale prospettiva sembrerà non contare. [...] In secondo luogo, ciò che la soggettività *queer* perde nella sostanza della rappresentazione, lo guadagna paradossalmente in termini di potenza tematica [...]. Se il prezzo dell'espressione di sé consiste nel dissociare la voce di un individuo dal suo corpo, allora le proiezioni risultanti tendono ad acquisire un'intensità inesplicabile al fine di compensare la dissociazione psichica.<sup>62</sup>

60. PHILIP BRETT, *Britten's Dream*, in *Musicology and Difference* cit., pp. 259-280.

61. CLIFFORD HINDLEY, *Homosexual Self-Affirmation and Self-Oppression in Two Britten Operas*, «The Musical Quarterly», LXXVI/2, 1992, pp. 143-168.

62. «The first is the considerable loss of specificity in texts written from a closeted queer perspective and the concomitant risk that this perspective will for that reason seem not to matter. [...] Second, what queer subjectivity loses in representable substance, it paradoxically gains in thematic power [...]. If the price of self-expression consists of throwing one's voice away from one's body, then the resulting projections tend to acquire an inexplicable intensity to compensate for the psychic dissociation» (WHITESSELL, *Britten's Dubious Trysts* cit., p. 640).

Whitesell indaga inoltre le modalità con cui Britten esplora le possibili implicazioni dell'ascoltatore nelle dinamiche dell'espressività *queer*, giungendo a tale conclusione:

Propongo che la musica di Britten *drammatizzi*, in modo essenziale e inatteso, una prospettiva deviante o marginale. [...] Anche se alcuni ascoltatori restano all'oscuro degli specifici significati *queer* codificati nelle opere, sostengo che essi debbano comunque venire alle prese con le strutture generali della soggettività deviante che rendono le opere così coinvolgenti fin dall'inizio. Come spero di dimostrare, le preoccupazioni fondamentali di Britten sono volte al confronto di prospettive diverse e alla possibilità di creare legami di identificazione attraverso posizioni incompatibili.<sup>63</sup>

All'inizio del nuovo millennio, con notevole ritardo rispetto agli sviluppi d'oltreoceano, anche in Italia si è destato l'interesse per gli studi *queer*. Dopo la pubblicazione di un accurato intervento in cui si passavano in rassegna gli esiti già raggiunti nell'ambito degli studi sull'opera lirica,<sup>64</sup> nel 2001 vennero organizzate due occasioni di dibattito accademico. Un incontro di studi, intitolato *Il soggetto della composizione musicale nella molteplicità delle sue manifestazioni*, si tenne il 30 maggio a Cremona, al Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-filologiche (oggi Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali) dell'Università degli Studi di Pavia. Una tavola rotonda più specificamente incentrata sul rapporto tra

63. «I propose that Britten's music *dramatizes* a deviant or marginal perspective in fundamental and unforeseen ways. [...] Even if certain listeners remain unaware of the specific queer meanings encoded in the operas, I argue, they must still come to grips with the general structures of deviant subjectivity that make the works so compelling in the first place. As I hope to show, central preoccupations for Britten are the confrontation of different perspectives and the possibility of creating bonds of identification across incompatible positions» (ivi, p. 643).

64. DAVIDE DAOLMI e EMANUELE SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare». I contributi «*queer*» all'indagine sull'opera in musica, «Il Saggiatore Musicale», VII / 1, 2000, pp. 137-178.

musica e sessualità si svolse invece il 23 novembre all'Università di Bologna, durante il Quinto Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale.<sup>65</sup> Da quel momento in poi gli studi nel nostro Paese hanno conosciuto una fioritura fino ad allora inimmaginabile.<sup>66</sup> Essi hanno avuto il merito di far uscire dal silenzio la musicologia italiana, che pur tuttavia continua a soffrire di un latente scetticismo nei confronti dell'approccio *queer*, non ancora oggetto di un insegnamento stabile in nessuna università. Ciò non desta stupore se si considera che un simile ritardo si è registrato anche nell'ambito degli studi letterari, i quali hanno iniziato ad appropriarsi delle teorie *queer* dagli anni Duemila, grazie alla spinta di alcuni studiosi attivisti.<sup>67</sup>

Leggendo i numerosi contributi inscrivibili nel campo di indagine della *queer musicology* si nota l'assenza di uno sguardo univoco e di un discorso sistematico, motivo per il quale tali studi sono stati talvolta tacciati di scarsa scientificità. Più che un metodo d'analisi univoco si possono individuare punti di vista che accomunano istanze diverse, riassumibili a mio parere nei seguenti assunti: la considerazione dell'opera musicale come potenziale portatrice delle istanze culturali di gruppi marginalizzati e il conseguente allargamento della prospettiva di indagine al contesto sociale di cui la composizione è il frutto; l'importanza attribuita alla soggettività e al vissuto dell'autore, nell'interpretazione critica della sua produzione artistica; la prospettiva secondo cui la musica può offrire uno spazio più agevole rispetto al mondo reale per mettere in discus-

65. Il tema dell'incontro fu anche oggetto dei seguenti interventi: LORENZO BIANCONI, *Chi ha paura del sesso all'opera?*, «Il Giornale della Musica», XVII, n. 176, 2001, p. 9; MICHELE GIRARDI, «Soggetto biografico» e «studi di genere», *ibidem*; EMANUELE SENICI, *Scandaloso fascino del melodramma*, *ibidem*.

66. Cfr. nella bibliografia finale gli studi di Davide Daolmi, Marco Emanuele, Michele Girardi e Vincenzina Caterina Ottomano. Cfr. *ivi* anche i miei contributi.

67. Sulla ricezione della teoria *queer* nel campo degli studi letterari cfr. GIULIO IACOLI, *Cartoline dalla penombra. Studi letterari, studi culturali, studi queer*, «Moderna», XIV / 1-2, 2012, pp. 235-249; FRANCO BRIOSCHI, COSTANZO DI GIROLAMO e MASSIMO FUSILLO, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 2013, pp. 246-253.

sione i pregiudizi sociali, contribuendo a scardinarli. Lo studioso è così chiamato ad assumere un atteggiamento analitico che tenga conto della voce dei gruppi sociali che la cultura dominante tende a emarginare e ignorare.