

# Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2020/03

123

## Musica/Realtà

*Rivista quadrimestrale fondata da Luigi Pestalozza*

Anno XXXXI, numero 123 - novembre 2020

*Direttore responsabile*

Roberto Favaro

*Redazione e attività*

Angela Ida De Benedictis, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Franco, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Carlo Piccardi, Emilio Sala, Nicola Sani

*Corrispondenti*

Cesare Bermiani, Lorenzo Bianconi, Antonio Doro, Enrico Fubini, Francesco Galante, Giovanni Guanti, Hanns-Werner Heister, Daniela Iotti, Pier Francesco Moliterni, Angelo Orcalli, Paolo Prato, Philip Tagg

*Segreteria di redazione*

Roberto Presicci

*Direzione e Redazione*

Corso Concordia, 6 - 20129 Milano (mobile +39 327 5555442)

*Posta elettronica e sito internet*

musicarealta@libero.it

robertofavaro@ababrera.it

www.associazionegliamicidimusicarealta.it

*Amministrazione*

LIM Editrice srl, 55100 Lucca (telefono 0583/394464)

<http://www.lim.it> e-mail: [lim@lim.it](mailto:lim@lim.it)

Un numero Eu. 13,00. Rinnovo dell'abbonamento Italia Eu. 31,00; Estero Eu. 52,00. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM Editrice srl.

Registrazione del Tribunale di Milano n. 171 del 22 marzo 1997.

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

## Indice

### INTERVENTI

*Il paradosso Morricone: un genio della musica da film che avrebbe preferito scrivere concerti e sinfonie* (Marcello Sorce Keller) p. 5; *“D’après ...”. La tentazione retrospettiva nella musica* (Carlo Piccardi) p. 8; *La musica esausta. Note sparse sulle eutanasie musicali del Novecento* (Luigi Ceccarelli) p. 16; *Musica presente* (Alessandro Melchiorre) p. 24.

*MuXXI: notizie dalla musica attuale*. Interventi di: Alfonso Alberti (*Porgere il nuovo*) p. 32; Gabrio Taglietti (*Vane speranze e tentativi di risposta*) p. 35; Carlo Torresani (*Time is out of Joint*) p. 37.

### SAGGI

- 43 Rossana Dalmonte  
*Tra potere e rivolta. Il primo viaggio di Liszt in Italia (1837-39)*
- 82 Angela Carone  
*Una colonna sonora pluristilistica. Canzoni, marce e rumori per La ragazza in vetrina di Luciano Emmer*
- 101 Nicola Bianchi  
*Turandot: un’Opera europea. Dualismi e complessità della favola di Puccini. Parte I: Gestazione e considerazioni preliminari*
- 122 Daniela Tortora  
*Da Nino Rota a Rota di Domenico Guaccero: figure e motivi di un certo esoterismo musicale*
- 141 Matteo Sansone  
*Shakespeare in Music: Mario Castelnuovo-Tedesco’s Lifelong Commitment from the Youthful Songs to the Mature Merchant of Venice*
- 165 Federica Marsico  
*Opera e queer musicology. Appunti per un approccio metodologico*

## DOCUMENTI

- 197 Maurizio Romito  
*Appendice al saggio "Da Intolleranza 1960 a Don Giovanni: Bruno Maderna direttore d'orchestra negli Stati Uniti" (II)*
- 235 Angela Ida De Benedictis  
*Con Henri Pousseur...*
- 238 Pierre Bartholomé  
*Arbeiten mit Pousseur*
- 242 Roberto Fabbriciani  
*Zeus joueur de flûtes*

## DOCUMENTI/RILETTURE

- 251 Joseph Kosma  
*Aspects de la chanson*
- 257 **DISCHI DI OGGI**  
A cura di Maurizio Franco

Fondata nel 1980 da Luigi Pestalozza, la rivista quadrimestrale di studi musicali *Musica/Realtà* ha avuto, nei suoi fin qui 40 anni di vita, un ruolo originale nella pubblicistica musicale italiana, grazie al suo carattere non tradizionalmente musicologico, ma saggistico-critico-storico aperto alla sociologia, alla teoria e alla storia della musica intesa come parte e momento della società e dei rapporti nel loro complesso.

Particolarmente attenta alla musica contemporanea e del Novecento, è la sola rivista di studi musicali che dedica largo e costante spazio anche alla popular music, al jazz, alla musica di tradizione orale, alla musica non solo europea, oltre che naturalmente alla musica colta occidentale delle epoche passate, all'estetica, alla filosofia, all'arte e alla letteratura, a cui riserva il dovuto spazio nelle parti che la scandiscono. Ampia è infine in ogni numero la documentazione con interventi sulla vita musicale presente, e con la ripresa di materiali significativi, rari, di quella passata. Per questo *Musica/Realtà* è stata definita una rivista di musica che attraverso la musica diventa una rivista di cultura, ovvero una rivista di cultura che per tema principale ha la musica.

# Opera e *queer musicology*. Appunti per un approccio metodologico<sup>1</sup>

di Federica Marsico

*Introduzione: status quæstionis e obiettivi*

Nel 1977 un saggio pioneristico di Philip Brett su *Peter Grimes* di Benjamin Britten<sup>2</sup> inaugurò l'indagine del discorso relativo al genere e alla sessualità nella composizione musicale e, più specificatamente, nell'Opera. Solo dalla fine degli anni Ottanta, tuttavia, genere e sessualità sono divenuti vere e proprie tematiche di ricerca,<sup>3</sup> dopo che alcuni musicologi statunitensi misero in luce l'urgenza di indagare il fenomeno musicale nella sua dimensione culturale, sociale e politica.<sup>4</sup> Uno degli esiti importanti di questa svolta nella disciplina è stato il fiorire della ricerca sul ruolo delle donne nella storia della musica, dominata per secoli dal canone maschile, e sulla rappresentazione del femminile nella produzione musicale,<sup>5</sup> sulla scorta di alcuni studi pioneristici di critica femminista.<sup>6</sup> Un altro esito è stato lo sviluppo della

---

Ripubblichiamo qui, con le dovute scuse all'autrice, il saggio di Federica Marsico che per una svista tipografica era apparso sul numero 122 di *M/R* in una versione non definitiva.

1. Desidero ringraziare: Michela Garda, per aver letto questo testo fornendomi preziosi suggerimenti per migliorarlo; Michele Girardi, per la segnalazione della citazione musicale presente nel *Re cervo* e per gli utili commenti durante la stesura di questo articolo; Carlo Piccardi, per aver accolto con entusiasmo la proposta di questo saggio. Rivolgo inoltre un sentito ringraziamento a Luca Campanale, per i proficui scambi di idee sui contenuti qui presentati.

2. Philip Brett, "Britten and Grimes", *The Musical Times*, CXVIII, n. 1618, 1977, pp. 955-1000.

3. Cfr. Fred Everett Maus, "Music, Gender, and Sexuality", in Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (a cura di), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, New York 2012<sup>2</sup>, pp. 317-29.

4. Cfr. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge MA 1985; Richard Leppert e Susan McClary (a cura di), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 1987; Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge MA 1989.

5. Cfr. Karin Pendle e Melinda Boyd, *Women in Music: A Research and Information Guide*, Routledge, New York 2010<sup>2</sup>.

6. Cfr. Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Grasset & Fasquelle, Paris 1979 (trad. it.: *L'opera lirica o La disfatta delle donne*, trad. di Grazia

ricerca LGBTI,<sup>7</sup> che per la prima volta prese in considerazione il discorso relativo a sessualità e generi marginalizzati nello studio di vari protagonisti del canone musicale.<sup>8</sup> Alcuni studiosi afferenti a quest'ultimo ramo di indagine si interrogarono, inoltre, sulla ricezione della musica da parte degli spettatori incarnanti loro stessi identità marginalizzate<sup>9</sup> e, più in generale, sulle reciproche influenze fra il fenomeno musicale e la formazione delle identità sociali non normative.<sup>10</sup>

Nell'ambito della ricerca LGBTI, sviluppatasi perlopiù in area nordamericana, ha preso piede negli ultimi decenni l'espressione "queer musicology", per indicare l'orientamento contemporaneo della ricerca musicologica su genere e sessualità. Il termine "queer",

---

Amati, Marina Bordonali, Sergio Contardi, Brunella Galante e Annalisa Girardis, Marsilio, Venezia 1979); Jane Bowers e Judith Tick (a cura di), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, Urbana 1987; Ellen Koskoff (a cura di), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Greenwood Press, Westport 1987; Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991 (2002<sup>2</sup>).

7. In ambito musicologico coesistono attualmente varie versioni dell'acronimo, tra cui "LGBTQ" e "LGBTQ+", impiegate rispettivamente dall'American Musicological Society (cfr. <http://ams-lgbtq.org>, ultimo accesso 31 ottobre 2019) e dalla musicologia anglosassone (cfr. <https://lgbtqmusicsg.wordpress.com>, ultimo accesso 31 ottobre 2019). In questo articolo si è scelto di impiegare l'acronimo attualmente in uso nei documenti ufficiali della Commissione Europea (ad esempio, nella *List of Actions by the Commission to Advance LGBTI Equality*, consultabile alla pagina [https://ec.europa.eu/info/sites/info/files/lgbti-actionlist-dg-just\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/info/sites/info/files/lgbti-actionlist-dg-just_en.pdf), ultimo accesso 31 ottobre 2019).

8. Cfr. Maynard Solomon, "Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini", *19th-Century Music*, XII/3, 1989, pp. 193-206; Elizabeth Wood, "Lesbian Fugue: Ethel Smyth's Contrapuntal Arts", in Ruth A. Solie (a cura di), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 164-83; Susan McClary, "Construction of Subjectivity in Schubert's Music", in Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (a cura di), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York 1994 (2006<sup>2</sup>), pp. 205-33; Gary C. Thomas, "'Was George Frideric Handel Gay?': On Closet Questions and Cultural Politics", *ibid.*, pp. 155-203; Ellen T. Harris, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Harvard University Press, Cambridge MA 2001.

9. Cfr. Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Poseidon Press, New York 1993; Susanne G. Cusick, "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight", in Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (a cura di), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, pp. 67-83; Philip Brett, "Piano Four Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire", *19th-Century Music*, XXI/2, 1997, pp. 149-76.

10. Cfr. Ruth A. Solie (a cura di), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*; Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (a cura di), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*.

originariamente un insulto verso i cosiddetti “pervertiti”, è stato riabilitato a partire dagli anni Novanta dalle vittime di quella stessa offesa, che hanno iniziato ad adoperarlo per autodefinirsi.<sup>11</sup> Esso ha il vantaggio di essere onnicomprensivo, indicando tutte quelle identità sessuali e di genere che sono oggetto di discriminazione perché considerate deviate. Nell’ambito accademico, il termine – intraducibile in qualsiasi altra lingua – indica oggi un campo di studi interdisciplinare (*queer studies*) che, ispirandosi alle teorizzazioni di alcune studiose di letteratura e di storia del pensiero,<sup>12</sup> interpreta la cultura alla luce dello scontro tra soggettività *queer* e contesto sociale normativo. La musicologia che assimila l’approccio di questo filone di studi (*queer musicology*) considera la musica come un luogo di confronto critico tra la soggettività *queer* di chi la produce e la cultura dominante in cui l’individuo agisce. Questo campo di ricerca è attualmente molto produttivo nell’ambito accademico nordamericano,<sup>13</sup> sviluppandosi per converso in misura assai minore in Europa.

All’inizio del nuovo millennio, con notevole ritardo rispetto agli sviluppi d’oltreoceano, anche in Italia si è destato l’interesse per questo filone d’indagine. Dopo la pubblicazione, nel 2000, di un accurato intervento in cui si passavano in rassegna gli esiti già rag-

---

11. Cfr. Marco Pustianaz, “Studi queer”, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Meltemi, Roma 2004, pp. 441-48. La voce è consultabile anche in rete alla pagina [http://www.studiculturali.it/dizionario/pdf/studi\\_queer.pdf](http://www.studiculturali.it/dizionario/pdf/studi_queer.pdf) (ultimo accesso 31 ottobre 2019).

12. Cfr. Teresa de Lauretis, “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction”, *Differences*, III/2, 1991, pp. III-XVIII; Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*, Routledge, New York 1993 (trad. it.: *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, trad. di Simona Capelli, Feltrinelli, Milano 1996); Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Duke University Press, Durham 1993.

13. Cfr. Lloyd Whitesell e Sophie Fuller (a cura di), *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, University of Illinois Press, Urbana 2002; Lloyd Whitesell, “Britten’s Dubious Trysts”, *Journal of the American Musicological Society*, LVI/3, 2003, pp. 637-94; Nadine Hubbs, *The Queer Composition of America’s Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*, University of California Press, Berkeley 2004; Judith Peraino, *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, University of California Press, Berkeley 2006; Sheila Whiteley e Jennifer Rycenga (a cura di), *Queering the Popular Pitch*, Routledge, New York 2006; Philip R. Bullock, “Ambiguous Speech and Eloquent Silence: The Queerness of Tchaikovsky’s Songs”, *19th-Century Music*, XXXII/1, 2008, pp. 94-128; Lisa Barg, “Queer Encounters in the Music of Billy Strayhorn”, *Journal of the American Musicological Society*, LXVI/3, 2013, pp. 771-824; Judith Peraino e Suzanne G. Cusick (a cura di), “Colloquy: Music and Sexuality”, *ibid.*, pp. 825-72.

giunti nell'ambito degli studi sul teatro lirico,<sup>14</sup> l'anno successivo vennero organizzate due occasioni di dibattito accademico, ovvero un incontro di studi dedicato al tema del soggetto compositivo<sup>15</sup> e una tavola rotonda più specificamente incentrata sul rapporto tra musica e sessualità.<sup>16</sup> Da quel momento in poi gli studi sull'argomento hanno conosciuto in Italia una fioritura fino ad allora inimmaginabile.<sup>17</sup>

14. Davide Daolmi ed 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. 137-78. Il saggio si può leggere anche in rete alla pagina <http://www-5.unipv.it/girardi/essais/daolmisenici.htm> (ultimo accesso 31 ottobre 2019).

15. L'incontro di studi, intitolato *Il soggetto della composizione musicale nella molteplicità delle sue manifestazioni*, si tenne il 30 maggio 2001 a Cremona, presso il Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-filologiche (oggi Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali) dell'Università degli studi di Pavia. Per l'elenco dei partecipanti e una breve descrizione del contenuto dell'incontro cfr. <http://musicologia.unipv.it/organizzazione/conferenze/sem2000/borio02.html> (ultimo accesso 31 ottobre 2019).

16. La tavola rotonda, intitolata *Musica e sessualità*, ebbe luogo il 23 novembre 2001 durante il Quinto Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale, svoltosi presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Per l'elenco dei partecipanti e il testo della relazione di base cfr. [http://wwcat.saggiatoremusicale.it/wwcat\\_saggmus/attivita/2001/tavrot.htm](http://wwcat.saggiatoremusicale.it/wwcat_saggmus/attivita/2001/tavrot.htm) (ultimo accesso 31 ottobre 2019). Il tema della tavola rotonda fu anche al centro 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'", *ibid.*; Emanuele Senici, "Scandaloso fascino del melodramma", *ibid.*

17. Cfr. (in ordine alfabetico per autore) Davide Daolmi, "Amanti, a letto! È ormai l'ora delle fate", *La Fenice prima dell'opera*, 3 [numero dedicato al *Midsummer Night's Dream* di Britten], 2004, pp. 109-32; Id., "Non è un paese per vecchi", *La Fenice prima dell'opera*, 5 [numero dedicato a *Death in Venice* di Britten], 2008, pp. 19-32; Id., "Niente sesso, siamo inglesi", *La Fenice prima dell'opera*, 4 [numero dedicato al *Turn of the Screw* di Britten], 2010, pp. 11-30, ripubblicato in Simone Caputo e Alessandro Maras (a cura di), "Who can turn the skies back and begin again?": nove studi su Benjamin Britten, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015, pp. 77-90; Marco Emanuele, *Voci, corpi, desideri: la costruzione dell'identità nel melodramma*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006; Id., *Maschi all'opera: soggetti eccentrici nel teatro di Benjamin Britten*, Mimesis, Milano-Udine 2016; Michele Girardi, "Billy Budd come Desdemona?", in *Billy Budd di Benjamin Britten*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 2000, pp. 127-36, poi rielaborato e perfezionato in Id., "Billy Budd e Capitan Vere, un Otello refoulé", *Rassegna musicale Curci*, LXVIII/1, 2015, pp. 20-33; Id., "Obermann o Onegin?", in Maria Chiara Bertieri e Alessandro Roccatagliati (a cura di), *Musica di ieri esperienza d'oggi: ventidue studi per Paolo Fabbri*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, pp. 381-93; Federica Marsico, "Il poeta e la sua elegia del desiderio inappagato", *La Fenice prima dell'opera*, 4 [numero

A essi si deve il merito di aver fatto uscire dal silenzio la musicologia italiana, che, tuttavia, continua a soffrire ancora oggi di un latente scetticismo nei confronti di questo approccio. Lo comprova il numero esiguo di dottorati finora condotti<sup>18</sup> e di progetti di ricerca postdottorali finanziati da istituzioni accademiche.<sup>19</sup> A distanza di quasi vent'anni dal succitato intervento che è funto da apripista, nel nostro Paese l'approccio *queer* occupa una posizione marginale

---

dedicato a *Elegy for Young Lovers* di Hans Werner Henze], 2014, pp. 11-30; Ead., "Boulevard Solitude di Hans Werner Henze: una lettura intertestuale del libretto", *Rassegna musicale Curci*, LXIII/3, 2014, pp. 37-43; "Phaedra di Benjamin Britten: verso un'interpretazione *queer*", in Simone Caputo e Alessandro Maras (a cura di), "Who can turn the skies back and begin again?": nove studi su Benjamin Britten, pp. 135-48; Ead., *Una lettura queer del mito di Fedra: gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze*, tesi di dottorato, Università degli studi di Pavia, Cremona a.a. 2015/2016; Ead., "Il conflitto fra sogno e realtà in *Der Prinz von Homburg* di Hans Werner Henze", in Nadia Amendola e Giacomo Sciommeri (a cura di), *Conflitti*, 2 voll., Universitalia, Roma 2017, II: *Arte, musica, pensiero, società*, pp. 137-47; Ead., "A Queer Approach to the Classical Myth of Phaedra in Music", *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, XXXIV/3, 2017, pp. 7-28; Ead., "Introduzione a H.W. Henze: dagli esordi all'impegno politico", *Rassegna musicale Curci*, LXXI/3, 2018, pp. 25-33; Ead., "Il libretto di *Le Racine: pianobar pour Phèdre* (1980) di Sylvano Bussotti: le fonti e la drammaturgia", *Acta musicologica*, XCI/1, 2019, pp. 71-96; Ead., "Da *Le Racine* a *Fedra* di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale", in Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare: problemi e prospettive*, Ledizioni, Milano 2019; Ead., "Le provocazioni di *Le Racine*: l'eroticismo 'selon' Sylvano Bussotti", in Daniela Tortora (a cura di), *The Theaters of Sylvano Bussotti*, Brepols, Turnhout (in corso di stampa); Vincenzina C. Ottomano, "Soggetto biografico e soluzioni estetiche in *Orlenskaja Deva* di Pëtr Il'ič Čajkovskij", *Philomusica on-line*, IV/1, 2005, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/04-01-LAU02/31> (ultimo accesso 31 ottobre 2019).

18. Cfr. Marco Emanuele, *Opera al maschile: soggetti eccentrici nel teatro di Benjamin Britten*, Università degli studi di Torino, a.a. 2012/2013 (la tesi è poi confluita in Id., *Maschi all'opera: soggetti eccentrici nel teatro di Benjamin Britten*); Federica Marsico, *Una lettura queer del mito di Fedra: gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze*.

19. Un progetto di ricerca postdottorale incentrato sull'Opera novecentesca, intitolato *La creatività musicale alla luce del soggetto biografico*, è stato finanziato tra il 2017 e il 2019 dal Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli studi di Pavia. Del progetto, realizzato da chi scrive sotto la supervisione scientifica di Michela Garda, si è data notizia sulla stampa locale (cfr. Federica Marsico, "La lirica e l'identità di genere: pentagramma e omosessualità del Novecento", *La Provincia di Cremona*, 29 settembre 2017, p. 45). Chi scrive ha condotto inoltre, nel corso del 2020, un progetto di ricerca sull'Opera del secondo Ottocento, intitolato *Identità maschili "insolite" sulle scene operistiche*, presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia e sotto la supervisione di Michele Girardi.

all'interno della musicologia e non è oggetto di un insegnamento stabile in nessuna università.<sup>20</sup>

Dal saggio pioneristico di Brett fino ai contributi più recenti, gli studi sulle questioni relative al genere e alla sessualità nell'Opera hanno reso evidente che il teatro lirico costituisce un campo di ricerca molto produttivo per questo approccio d'indagine.<sup>21</sup> L'assenza di una metodologia condivisa può generare, tuttavia, alcune difficoltà in chi voglia intraprendere per la prima volta una lettura di un'Opera in prospettiva *queer*. Riferendosi ai saggi contenuti nella celebre miscellanea *Queering the Pitch*, divenuta un testo fondativo della *queer musicology*,<sup>22</sup> Brett scrive: "A reader who expects a new kind of musicology [...] 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."<sup>23</sup> Per un atteggiamento ermeneutico nato dalla rivendicazione del diritto di poter rompere gli schemi tradizionali d'indagine della composizione musicale, con l'intento di dare voce a letture alternative fino a quel momento tabuizzate, è naturale che esso abbia dato origine ad approcci molteplici e differenti. Lo scopo di questo saggio è quello di esporre una delle possibili modalità d'indagine miranti a costruire una lettura *queer* di un lavoro

---

20. Per quanto mi è noto, Michele Girardi ha tenuto nell'anno accademico 2002/2003 un intero modulo intitolato *Studi di genere e loro applicazioni. Due casi: "Evgenij Onegin" e "Billy Budd"*, nell'ambito di un corso di Drammaturgia musicale svoltosi presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli studi di Pavia. Chi scrive ha tenuto negli anni accademici 2018/2019 e 2019/2020 due lezioni di *Introduzione agli studi musicologici sul genere e sulla sessualità* presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, nell'ambito di un corso di Sociologia della Musica (responsabile Michela Garda), e nell'anno accademico 2018/2019 un seminario intitolato *Opera e queer musicology* (con Michele Girardi) presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia, nell'ambito di un ciclo seminariale rivolto ai dottorandi in Storia delle Arti.

21. Cfr. Heather Hadlock, "Opera and Gender Studies", in Nicholas Till (a cura di), *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 257-75.

22. Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (a cura di), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*.

23. Philip Brett, "Are You Musical? Is It Queer to Be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay and Lesbian Musicology", *The Musical Times*, CXXXV, n. 1816, 1994, pp. 370-76: 373. Trad. it.: "Un lettore che si aspetta un nuovo tipo di musicologia [...] deve inevitabilmente rimanere deluso dalla mancanza di un approccio uniforme, un metodo unico o addirittura sistematico. 'To queer the pitch' è disfarsi di tali idee". Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

operistico, ovvero quella che chi scrive ha maturato in riferimento al teatro lirico otto-novecentesco frutto della creatività di compositori omosessuali. Nei paragrafi seguenti verranno pertanto forniti alcuni spunti d'indagine della costruzione del discorso relativo a generi e sessualità marginalizzati nel teatro musicale degli ultimi due secoli trascorsi. Nel corso della trattazione il termine *queer*, emancipatosi dal suo significato discriminatorio solamente nel pensiero contemporaneo, verrà adoperato ogni qualvolta ci si riferirà non specificatamente all'identità omo-sessuale maschile, incarnata dai compositori oggetto d'indagine, ma a una qualsiasi soggettività, atteggiamento critico o pratica culturale che non si conforma a ciò che costituisce il canone e la norma relativamente al genere e alla sessualità.

Rispetto all'Opera otto-novecentesca, gli studi finora condotti sulla produzione di compositori omosessuali hanno proposto letture in prospettiva *queer* (sebbene il termine venga impiegato solo da alcuni autori) dei lavori di Pëtr Il'ič Čajkovskij,<sup>24</sup> Karol Szymanowski,<sup>25</sup> Francis Poulenc,<sup>26</sup> Samuel Barber,<sup>27</sup> Britten<sup>28</sup> - *in*

24. Oltre ai contributi in italiano citati nella nota n. 17 cfr. Kadja Grönke, "Mädchen singen von Liebe: Anmerkungen zu einem festen Szenen-Typus in Čajkovskijs Puškin-Opern", *Čajkovskij-Studien*, 3, 1998, pp. 405-16.

25. Cfr. Stephen Downes, *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*, Ashgate, Aldershot 2003.

26. Cfr. Keith E. Clifton, "Mots Cachés: Autobiography in Cocteau's and Poulenc's *La Voix humaine*", *Canadian University Music Review*, XXII/1, 2001, pp. 68-85; Philip Purvis, "The 'Crisis' of Masculinity in Poulenc's *Les mamelles de Tirésias*", in Id. (a cura di), *Masculinity in Opera: Gender, History, and New Musicology*, Routledge, Abingdon 2013, pp. 236-53; Ethan Allred, "Disembodied Identity: Patriotism, Gender, and Homosexuality in Francis Poulenc's *Les mamelles de Tirésias*", *Gli spazi della musica*, II/2, 2013, pp. 44-61; Christopher Moore, "Camping the Sacred: Homosexuality and Religion in the Works of Poulenc and Bernstein", in Id. e Philip Purvis (a cura di), *Music & Camp*, Wesleyan University Press, Middletown 2018, pp. 73-91.

27. Cfr. Jessica Holmes, "Composing in America's Closet: Queer Encoding in Barber and Menotti's Opera *Vanessa*", *Nota Bene*, I, 2008, pp. 53-65.

28. Oltre ai contributi in italiano citati nella nota n. 17 cfr. (in ordine alfabetico per autore) Barry Emslie, "*Billy Budd* and the Fear of Words", *Cambridge Opera Journal*, IV/1, 1992, pp. 43-59; Allan Hepburn, "*Peter Grimes* and the Rumour of Homosexuality", *University of Toronto Quarterly*, LXXIV/2, 2005, pp. 648-56; Clifford Hindley, "Love and Salvation in Britten's *Billy Budd*", *Music and Letters*, LXX/3, 1989, pp. 363-81; Id., "Why Does Miles Die? A Study of Britten's *The Turn of the Screw*", *Musical Quarterly*, LXXIV/1, 1990, pp. 1-17; Id., "Contemplation and Reality: A Study of Britten's *Death in Venice*", *Music and Letters*, LXXI/4, 1990, pp. 511-23; Id., "Homosexual Self-Affirmation and Self-Oppression in Two Britten Operas", *Musical Quarterly*, LXXVI/2, 1992, pp. 143-168; Id., "Platonic Elements in Britten's *Death in Venice*", *Music and Letters*, LXXIII/3, 1992,

*primis*, sulla scorta delle indagini di Brett<sup>29</sup> –, Hans Werner Henze<sup>30</sup> e Sylvano Bussotti.<sup>31</sup> Sulla base dell'esperienza di ricerca finora maturata da chi scrive, l'espressività *queer* in un'Opera scritta da un compositore omosessuale può emergere attraverso vari livelli di indagine. Nei paragrafi seguenti ci si soffermerà su ognuno di essi.

### *Biografia e contesto storico-sociale*

Poiché l'ipotesi iniziale per una possibile lettura di un'Opera in prospettiva *queer* è che essa sia il sito di un confronto tra la cultura dominante e una soggettività *queer*, la disponibilità di dati biografici inerenti a una identità marginalizzata incarnata dall'autore può costituire un punto di partenza per intraprendere un'indagine in tale direzione. Non è però scontato che un autore *queer* abbia voluto caricare le sue opere di significati correlati alla *queerness*. Susan McClary chiarisce questo aspetto, quando scrive:

---

pp. 407-29; Id., "Britten, Auden, and Johnny Inkslinger", *Perversions*, 2, 1994, pp. 42-56; Id., "Not the Marrying Kind: Britten's *Albert Herring*", *Cambridge Opera Journal*, VI/2, 1994, pp. 159-74; Id., "Eros in Life and Death: *Billy Budd* and *Death in Venice*", in Mervyn Cooke (a cura di), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 147-64; Ruth S. Longobardi, "Multivalence and Collaboration in Benjamin Britten's *Death in Venice*", *Twentieth-Century Music*, II/1, 2005, pp. 53-78; Ead., "Reading between the Lines: An Approach to the Musical and Sexual Ambiguities of *Death in Venice*", *Journal of Musicology*, XXII/3, 2005, pp. 327-64; Stephen McClatchie, "Benjamin Britten, *Owen Wingrave*, and the Politics of the Closet: Or, 'He Shall Be Straightened out at Paramore'", *Cambridge Opera Journal*, VIII/1, 1996, pp. 59-75; Claire Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, Boydell Press, Woodbridge 2004; Lloyd Whitesell, "Britten's Dubious Trysts".

29. Cfr. Philip Brett, *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays*, a cura di George E. Haggerty, University of California Press, Berkeley 2006.

30. Oltre ai contributi di chi scrive citati nella nota n. 17 (in *Una lettura queer del mito di Fedra: gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze* cfr. in particolare le pp. 24-30, 46-52, 147-76) cfr. Albrecht Puhlmann, "Zerrissen und Zer-reissungsmächtig: Zur Aktualität der *Bassariden* von Hans Werner Henze", in Constantin Floros, Hans Joachim Marx e Peter Petersen (a cura di), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber 1988, pp. 205-13 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 10); Nina Noeske, "Klang(farbe) als Genderperformance: Anmerkungen zum Musiktheater nach 1945", in Antje Tumat e Michael Zywiets (a cura di), *Gattung. Gender. Gesang: Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, Laaber, Laaber 2019, pp. 133-43; Antje Tumat, "Die Zerstörung des Begriffs vom klassischen Helden': Männerbilder in Henzes frühen Opern bis 1966", *ibid.*, pp. 117-32.

31. Cfr. Federica Marsico, *Una lettura queer del mito di Fedra: gli adattamenti di Britten, Bussotti e Henze*, pp. 31-41, 52-56, 83-146 e i contributi di chi scrive citati nella nota n. 17.

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.<sup>32</sup>

Considerare l'eventuale legislazione discriminatoria vigente all'epoca dell'autore e i procedimenti giudiziari di particolare risonanza nell'opinione pubblica permette di focalizzarsi su come la *queerness* fosse percepita dalla cultura dominante nella società in cui ha avuto luogo l'atto creativo. Nell'Inghilterra vittoriana e nell'Italia degli anni Sessanta, ad esempio, i processi a carico rispettivamente di Oscar Wilde e di Aldo Braibanti sono particolarmente significativi per comprendere l'atteggiamento discriminatorio nei confronti dell'omosessualità. Inoltre, è nell'Ottocento che si è definita la figura dell'omosessuale come appartenente alla categoria degli "invertiti", rendendola, perciò, oggetto d'indagine psichiatrica.<sup>33</sup>

La marginalizzazione da parte di un contesto sociale, ancor più se legittimata da una legislazione specifica, può giocare un ruolo fondamentale nella scelta da parte dell'autore di dare espressione alla soggettività *queer* attraverso la propria arte. Nel caso specifico dell'Opera, chi nella società reale è vittima di discriminazione può giovarsi della finzione sulle scene liriche per trattare, in maniera perlopiù implicita a causa della censura, tematiche che nella realtà costituiscono dei tabù, spesso con la collaborazione di artisti che condividono la stessa sensibilità (nel ruolo ad esempio di librettisti o di autori del soggetto). Ned Rorem, compositore distintosi nel panorama americano della musica novecentesca per aver pubblicamente dichiarato fin dagli esordi la propria omosessualità,

---

32. Susan McClary, "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music", in Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (a cura di), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, pp. 205-33: 210-11. Trad. it.: "Una persona *gay* può comporre in qualunque modo gli piaccia – esattamente come un musicista nero può lavorare con la serialità senza fare cenno a ritmi africani, una donna può scrivere in una 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 producono, la differenza relativa alla sessualità, al genere o all'etnia".

33. Cfr. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, 3 voll., Gallimard, Paris 1976, I: *La volonté de savoir*, p. 59 (trad. it.: *La volontà di sapere*, trad. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 2011<sup>16</sup>, p. 42).

nel corso di un'intervista rilasciata tra il 1988 e il 1989 sottolinea quanto l'esistenza di un atteggiamento discriminatorio da parte della società coeva sia rilevante nel rendere l'omosessualità un oggetto degno d'interesse per l'indagine musicologica. Queste le sue parole:

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. (Of course, that's pretty interesting).<sup>34</sup>

Porre in relazione i dati biografici relativi alla *queerness* di un artista con gli aspetti discriminatori del contesto sociale in cui si è realizzato l'atto creativo consente di avvicinarsi alla maniera in cui il soggetto autoriale, in quanto *queer*, si sia rapportato alla realtà coeva. Da tale studio potranno emergere posizioni assai diverse dei vari autori rispetto alla *queerness* e al contesto sociale. Ci sono esistenze da cui si ricava una profonda inquietudine a causa del proprio orientamento sessuale. Il caso di Čajkovskij è emblematico in tal senso.<sup>35</sup> Agli antipodi ci sono invece artisti la cui esistenza mostra una maniera assai disinibita di vivere la propria omosessualità, benché essa costituisca un motivo di marginalizzazione agli occhi della cultura dominante discriminatoria, operante a prescindere dall'atteggiamento disinvoltato del singolo individuo. Le figure di Bussotti e Rorem rappresentano in modo esemplare questa posizione.<sup>36</sup> Tra i due atteggiamenti esposti, diametralmente opposti l'uno all'altro, si collocano quelle esistenze in cui l'omosessualità viene vissuta come un *open secret*, cioè come qualcosa di noto a tutti e tacitamente tollerato ma che costituisce un tabù nei discorsi pubblici. La biografia di Leonard Bernstein ben esemplifica

---

34. Lawrence D. Mass, "A Conversation with Ned Rorem", in Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (a cura di), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, pp. 85-111: 103. Trad. it.: "Non penso che l'omosessualità sia un argomento 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. (Questo è piuttosto interessante, certo)".

35. Cfr. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, Schirmer, New York 1991.

36. Cfr. Luca Scarlini (a cura di), *Corpi da musica: vita e teatro di Sylvano Bussotti*, M&M, Firenze 2010; Ned Rorem, *Wings of Friendship: Selected Letters, 1944-2003*, Shoemaker & Hoard, s.l. 2005.

quest'ultimo caso.<sup>37</sup>

Per intraprendere una possibile lettura di un'Opera in prospettiva *queer* può dunque giovare la disponibilità di fonti primarie e letteratura secondaria, da cui poter ricavare dati biografici rilevanti ai fini dell'indagine. Nell'attività di preservazione della memoria di un artista attraverso la redazione *post mortem* di biografie o studi monografici da parte di familiari, eredi, esecutori testamentari o amici intimi, gli aspetti relativi a una sessualità *queer* vengono tuttavia spesso omessi, perché non giovano alla costruzione di un'immagine mitologizzata dell'autore. Le vicende inerenti alla ricezione della figura di Čajkovskij offrono alcuni spunti di riflessione a tal riguardo. Il fratello Modest Il'ič fu autore di una biografia del compositore in tre volumi che, pur avendo costituito uno strumento imprescindibile per ricostruire il profilo del musicista, rivela ben poco della sua vita interiore, alterando spesso le citazioni dalle sue lettere.<sup>38</sup> L'aver celato l'omosessualità di Čajkovskij, aspetto ampiamente noto a gran parte della società coeva,<sup>39</sup> è evidentemente giustificabile con il clima di censura della Russia dell'epoca, che coinvolgeva anche Modest, omosessuale come il fratello. Per artisti cronologicamente più vicini a noi può accadere che, pur in assenza di una censura di Stato, la loro omosessualità venga insinuata *post mortem* ma mai riconosciuta pubblicamente da chi li frequentò personalmente. Riguardo a Nino Rota, ad esempio, accade di sentire affermare che essa fosse nota tanto nell'ambiente del Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari, da lui diretto per quasi trent'anni, quanto nel mondo musicale che lo vide protagonista. Negli studi dedicatigli, tuttavia, ci si riferisce a essa solamente in un caso.<sup>40</sup> Sulla base dei racconti di chi conobbe il compositore, discordanti su questo tema, e di alcune osservazioni sulla sua vita privata,<sup>41</sup> Richard Dyer, autore di una recente monografia, perviene alla conclusione che Rota fosse un uomo "discretamente o asessualmente omosessuale".<sup>42</sup>

---

37. Cfr. Nadine Hubbs, "Bernstein, Homophobia, Historiography", *Women and Music*, 13, 2009, pp. 24-42.

38. Cfr. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, pp. XIV-XV.

39. *Ibid.*, p. 562.

40. Cfr. Richard Dyer, *Nino Rota: Music, Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, London 2010.

41. *Ibid.*, p. 32.

42. "Rota was discretely or asexually homosexual", *ibid.*, p. 153.

Anche le edizioni di fonti documentaristiche, come epistolari, diari o autobiografie, possono essere state sottoposte a censura o a manipolazione da parte dei curatori. Si guardi a ciò che è accaduto alla corrispondenza di Čajkovskij con la sua mecenate Nadežda von Meck, pubblicata in misura parziale in tre volumi negli anni Trenta,<sup>43</sup> o a quella di tutte le lettere del compositore edita a partire dagli anni Cinquanta,<sup>44</sup> in entrambe le quali il peso della censura è stato consistente.<sup>45</sup> Oggi grandi passi in avanti sono stati compiuti nella ricerca biografica su Čajkovskij, grazie ai quali è possibile leggere la trascrizione di buona parte della corrispondenza in un sito curato dai più insigni studiosi del compositore e creato appositamente per rendere liberamente fruibili le fonti disponibili.<sup>46</sup> Assai più difficile è invece l'accesso alle fonti primarie per artisti scomparsi recentemente. Presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, ad esempio, all'interno del fondo "Hans Werner Henze", si conserva appena qualche telegramma degli scambi epistolari fra il compositore e il suo compagno Fausto Moroni. Quando Henze consegnò il proprio archivio alla fondazione, egli scelse di tenere per sé il materiale appartenente alla sua sfera più privata e che costituiva per lui un'irrinunciabile fonte di ricordi.

Nei casi più fortunati, le fonti primarie testimoniano non solo il vissuto biografico dell'autore, ma anche la sua diretta influenza sulla composizione. Abbandonando per un momento i compositori d'Opera omosessuali, il caso della *Lyrische Suite* di Alban Berg costituisce senz'altro il paradigma di un'intrinseca correlazione tra biografia e musica. Il tormentato amore per Hanna Fuchs-Robettin si manifesta nella partitura a stampa segretamente donata all'amata dal compositore (rinvenuta solo dopo la morte di entrambi) attraverso riferimenti programmatici annotati da Berg stesso, che permeano la scrittura strumentale e raccontano attraverso le note l'evoluzione della relazione extra-coniugale.<sup>47</sup> L'io dell'artista trova così potentemente

43. Cfr. Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Perepiska s N.F. fon Meck (1876-1890)*, a cura di Vladimir Zhdanov e Nikolai Zhegin, 3 voll., Academia, Moskva-Lenigrad 1934-1936.

44. Cfr. Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Polnoe sobranie sochinenii: literaturnye proizvedeniia i perepiska*, 17 voll., s.n., Moskva 1953-1981.

45. Cfr. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, pp. XV-XVI.

46. Cfr. [https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Main\\_Page](https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Main_Page) (ultimo accesso 31 ottobre 2019).

47. Le annotazioni contenute nella partitura vennero commentate per la prima volta in George Perle, "The Secret Programme of the Lyric Suite", *The*

espressione nella partitura.<sup>48</sup>

Le fonti primarie e la letteratura secondaria a disposizione, discusse con il necessario acume critico, possono contribuire a portare alla luce quella che Alexander Poznansky ha definito la “vita interiore” di un autore.<sup>49</sup> Nella sua fondamentale monografia su Čajkovskij, che ha fatto luce sulla figura umana del musicista e ha decostruito la tesi, infondata, secondo cui la morte gli sarebbe stata imposta dagli ex-compagni di studio,<sup>50</sup> Poznansky spiega così il senso di un’indagine mirante a ricostruire la vita interiore di un artista:

The very idea of an inner life so intimately linked to the dynamics of creativity resists scholarly definition. Inner life is something vaster than pure biography or pure psychology. Psychoanalysis or behavioral psychology may provide valuable insights when applied to a creative mind, but in the end, they inevitably simplify an unencompassable subject matter. [...] The present book is therefore not another effort in psychohistory; [...]. Rather, it seeks to depict a great man’s interaction with his environment, in all the complexity of its affectional, sensuous, and sexual aspects.<sup>51</sup>

---

*International Alban Berg Society Newsletter*, 1977, V, pp. 4-12. Una versione ampliata dell’articolo venne pubblicata lo stesso anno in tre numeri consecutivi del vol. 118 di *The Musical Times*, cfr. n. 1614, pp. 629-32; n. 1615, pp. 709-13; n. 1616, pp. 809-13.

48. Cfr. a tal proposito il commento alle annotazioni di Berg in Michele Girardi, “Composizioni vocali e strumentali di Alban Berg”, in Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto (a cura di), *Alban Berg*, Step, Parma 1989, pp. 261-385: 331-37.

49. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, p. XI.

50. Su tale tesi cfr. Alexandra Orlova, “Tchaikovsky: The Last Chapter”, *Music and Letters*, LXII/2, 1981, pp. 125-45; Ead., *Tchaikovsky: A Self Portrait*, Oxford University Press, Oxford-New York 1990 (trad. it.: *Čajkovskij: un autoritratto*, trad. di Maria Rosaria Boccuni, EDT, Torino 1993); David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, 4 voll., Gollancz, London 1978-1991, IV: *The Final Years (1885-1893)*. Il libro *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man* di Poznansky fu aspramente criticato dai sostenitori della tesi di Orlova, cfr. David Brown, “How Did Tchaikovsky Come to Die – And Does It Really Matter?”, *Music and Letters*, LXXVIII/4, 1997, pp. 581-88. Poznansky ha anche dedicato uno studio specifico agli ultimi giorni di Čajkovskij (*Tchaikovsky’s Last Days: A Documentary Study*, Clarendon Press, Oxford 1996). Per la discussione critica della letteratura secondaria sulle cause della morte cfr. Kadja Grönke, “Čajkovskijs Tod: Ein kritischer Literaturbericht”, *Čajkovskij-Studien*, 3, 1998, pp. 379-403.

51. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, p. XI. Trad. it.: “La stessa idea di una vita interiore così intrinsecamente connessa alle dinamiche della creatività resiste a una definizione accademica. La vita

Queste parole sintetizzano adeguatamente il senso di un'indagine biografica mirante a ipotizzare l'espressione di una soggettività *queer* in un'Opera, finalizzata a ricostruire come l'autore abbia vissuto la propria identità sia nella dimensione interiore sia nell'ambito del contesto sociale coevo. Se tale indagine può costituire uno dei possibili punti di avvio per intraprendere una lettura di un'Opera in prospettiva *queer*, un altro livello di partenza è costituito da quella relativa ai soggetti rappresentati sulla scena, di cui si tratterà nel paragrafo successivo.

### *Soggetti ad hoc*

Oltre alla disponibilità di dati biografici inerenti a un'identità *queer* incarnata dall'autore, il soggetto di un'Opera, sia che venga tratto da una o più fonti letterarie sia che venga ideato appositamente, può costituire anch'esso una porta di accesso per cogliere l'intento autoriale di dare espressione a una sensibilità *queer*. Attraverso il soggetto, il tema della diversità può emergere in modalità plurime in un'Opera ed essere veicolato non solo dall'individualità di un singolo personaggio, ma anche dalle relazioni che esso instaura con gli altri e dal contesto in cui agisce nell'ambito della finzione drammatica. Per far luce su tali modalità, può risultare utile osservare comparativisticamente sia l'intera produzione di un compositore sia quella di altri autori le cui opere siano già state indagate in prospettiva *queer*. In questo paragrafo si esporranno alcune di queste modalità, senza avere nessun intento tassonomico. Il panorama è infatti assai vasto e le modalità si intrecciano sovente l'una con l'altra all'interno di una stessa Opera. L'esposizione verrà organizzata sulla base del punto di vista da cui avviene la focalizzazione sulla soggettività *queer*. Esso può soffermarsi maggiormente o sull'individualità di un personaggio o su un contesto oppressivo o su una relazione tra due o più soggetti o, più esplicitamente, sul desiderio sessuale. Verranno presi in esame, pertanto, quattro casi.

Il primo comprende due possibili maniere di mettere in luce,

---

interiore è qualcosa di più ampio della pura e semplice biografia o psicologia. La psicoanalisi o la psicologia comportamentale possono fornire preziose illuminazioni se applicate a una mente creativa, ma alla fine inevitabilmente semplificano una questione sconfinata. [...] Questo libro non è perciò un altro tentativo di psicostoria [...]. Piuttosto, tenta di descrivere l'interazione di un grande uomo con l'ambiente circostante, in tutta la complessità dei suoi aspetti relativi ad affetti, sensi e sessualità”.

attraverso la focalizzazione su un singolo personaggio, una soggettività *queer*. Nella prima rientrano quelle Opere in cui il protagonista è un misogino, che rifiuta l'amore di una donna innamorata di lui (come Onegin che respinge Tat'jana in *Evgenij Onegin* di Čajkovskij o Hyppolit che rifiuta Phaedra in *Phaedra* di Henze) o delle donne in generale (come Pentheus nei *Bassarids* di Henze), oppure che finge di amare qualcuno che in realtà detesta (come Mittenhofer con Elizabeth in *Elegy for Young Lovers* di Henze). In un'ipotetica interpretazione in prospettiva *queer* di un'Opera dal soggetto di tal sorta, dietro la misoginia potrebbe celarsi il rifiuto dell'eterosessualità come norma sociale imposta al comportamento sessuale individuale. Nella seconda maniera possibile rientrano, invece, quelle Opere il cui protagonista o non si riconosce nei canoni del maschio dominante, incarnati da un contesto prevalentemente o esclusivamente maschile (come i personaggi eponimi del *Prinz von Homburg* di Henze e di *Billy Budd* di Britten, calati entrambi in un contesto militare), oppure, sebbene abbia una donna al suo fianco, non riesce a essere ciò che lei vorrebbe (come Armand in *Boulevard Solitude* e Friedrich von Homburg nel *Prinz von Homburg* di Henze o Peter in *Peter Grimes* di Britten, i quali deludono le aspettative rispettivamente di Manon, Natalie ed Ellen). In un'Opera il cui autore abbia voluto dar voce a una soggettività *queer*, la difficoltà di rivestire i ruoli di genere socialmente imposti può fungere da metafora del disagio di quell'individualità all'interno di un contesto governato dal binarismo "maschile *vs* femminile", i cui confini vengono costantemente travalicati dall'individuo *queer*. In questa seconda maniera rientrano anche quelle Opere aventi per protagoniste donne che sfidano apertamente i ruoli di genere istituzionalmente riconosciuti (come Thérèse che veste temporaneamente i panni di Tirésias nelle *Mamelles de Tirésias* di Poulenc).

Nel secondo dei casi sopraelencati, quello cioè in cui il punto di vista da cui avviene la focalizzazione sulla soggettività *queer* riguarda un contesto oppressivo, rientrano quelle Opere il cui protagonista è considerato un "diverso" dal mondo circostante, che perciò lo marginalizza senza possibilità alcuna di integrazione (come il borgo di pescatori in *Peter Grimes* e il villaggio di benpensanti in *Albert Herring* di Britten). In un'ipotetica interpretazione in prospettiva *queer* di un'Opera di tal fatta, il contesto oppressivo potrebbe rappresentare la società che giudica deviata una soggettività *queer* e il personaggio oppresso farsi portavoce di quest'ultima.

Nel terzo caso poi, quello cioè in cui il punto di vista da cui si mette a fuoco l'individualità *queer* riguarda le relazioni tra più soggetti piuttosto che una singola persona o il contesto circostante, si possono identificare due maniere di elaborare drammaticamente la *queerness*. La prima prevede il *focus* su una relazione anomala, che può istituirsi tra un essere umano e un animale (come tra un re trasformatosi in cervo e Costanza o tra Checco e un pappagallo nel *Re cervo*, Sir Edgar e una scimmia nello *Junge Lord*, e Al Radshi e un'upupa nell'*Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* di Henze) o tra uomini ed entità ultraterrene (come tra la coppia di bambini Miles e Flora e i fantasmi Peter Quint e Miss Jessel nel *Turn of the Screw* di Britten o tra Pentheus e il dio Dionysus nei *Bassarids* di Henze) oppure tra adulti e bambini di ugual sesso (come tra Peter Quint e Miles o Miss Jessel e Flora nel *Turn of the Screw* e tra Gustav von Achenbach e Tadzio in *Death in Venice* di Britten). Ipotizzando che l'autore abbia voluto dar voce a una soggettività *queer*, la relazione anomala potrebbe essere metafora di un legame sentimentale tra due individui incarnanti identità marginalizzate perché ritenute non canoniche relativamente al genere o all'orientamento sessuale. La seconda maniera possibile vede invece al centro del dramma una coppia di amici profondamente uniti, che entrano in attrito a causa di una donna e il cui legame è notevolmente più importante nella vicenda di quello con lei (come Lenskij e Onegin in *Evgenij Onegin* di Čajkovskij). Qui lo strumento interpretativo da impiegare, qualora si ipotizzi che l'Opera dia voce a una soggettività *queer*, è il cosiddetto "triangolo omosociale" teorizzato da Eve Kosofsky Sedgwick, il cui pensiero costituisce uno dei cardini degli studi *queer*.<sup>52</sup> Esaminando alcune opere letterarie inglesi di varie epoche, la studiosa ha osservato come il *topos* del triangolo amoroso possa essere letto, in taluni casi, come una contesa fra due uomini in cui la donna desiderata da entrambi non è che lo strumento per delineare narrativamente il legame fra i due, definito "omosociale" perché desessualizzato.<sup>53</sup> Il concetto viene chiarito in riferimento agli ultimi due romanzi di

---

52. Cfr. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985 (ristampato nel 2016 in occasione del trentennale della prima edizione); Ead., *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 1990 (trad. it.: *Stanze private: epistemologia e politica della sessualità*, trad. di Federico Zappino, Carocci, Roma 2011); Ead., *Tendencies*.

53. Cfr. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*.

## Charles Dickens con le seguenti parole:

The erotic triangle of John Jasper, Edwin Drood, and Rosa Bud in Dickens' unfinished last novel [*The Mystery of Edwin Drood*] is a recasting of the triangle of Bradley Headstone, Eugene Wrayburn, and Lizzie Hexam in the work that preceded it [*Our Mutual Friend*]. In each triangle, the first-mentioned of the male rivals murderously attacks the second; probably each is himself killed before the end of the novel; and each of the women perceives instinctively that, far from loving her as *he* imagines he does, the violent rival is really intent on using her as a counter in an intimate struggle of male will that is irrelevant and inimical to her.<sup>54</sup>

L'ultimo dei casi menzionati all'inizio di questo paragrafo è quello in cui il punto di vista da cui avviene la focalizzazione sulla soggettività *queer* riguarda esplicitamente il desiderio sessuale. Figure di individui costretti a reprimere un impulso proibito (come quello incestuoso di Fedra nel *Racine: pianobar pour Phèdre* di Bussotti e in *Phaedra* di Henze) o che, di converso, si caratterizzano per comportamenti dissoluti (come il personaggio eponimo in *Lorenzaccio*, la donna chiamata "O" nella *Passion selon Sade*, o il gigolo Hippolyte e le figure posttribolari nel *Racine: pianobar pour Phèdre* di Bussotti) possono rappresentare due facce della stessa medaglia, quella cioè di una identità giudicata depravata perché *queer*.

Nella trattazione finora condotta relativamente ai soggetti drammatici, si sono annoverati, a mo' di esempi, lavori di autori la cui omosessualità è accertata. Ciò non significa, tuttavia, che occorra preventivamente essere al corrente dell'omosessualità di un compositore per poter ipotizzare la drammatizzazione di una soggettività *queer* in una sua Opera. Si è già detto che soggetti correlati al tema della diversità possono essere presenti o meno nella produzione di un artista comprovatamente omosessuale. Di converso, potrebbe accadere che elementi correlati alla

---

54. *Ibid.*, p. 181. Trad. it.: "Il triangolo erotico di John Jasper, Edwin Drood e Rosa Bud nell'ultimo romanzo incompiuto di Dickens [*The Mystery of Edwin Drood*] è una riformulazione del triangolo di Bradley Headstone, Eugene Wrayburn e Lizzie Hexam nel lavoro precedente [*Our Mutual Friend*]. In ciascun triangolo, il primo dei maschi rivali menzionati assale rabbiosamente il secondo; probabilmente ciascuno viene ucciso a sua volta prima della conclusione del romanzo; e la donna percepisce istintivamente che, lungi dall'amarla come *egli* immagina di fare, il violento rivale è in realtà intento a usarla come un'antagonista, in un'intima lotta tra maschi che è estranea e ostile a lei".

*queerness* non siano affatto ravvisabili nella biografia dell'autore, ma siano invece riconoscibili nel corso dell'indagine relativa al soggetto dell'Opera. In quest'ultimo caso potrebbero rientrare, ad esempio, *Les pêcheurs de perles* di Georges Bizet e *Dalibor* di Bedřich Smetana. Il soggetto della prima Opera rientra a pieno titolo nel terzo dei casi sopraelencati, e più precisamente nella seconda delle due maniere esposte, ovvero quella che vede al centro del dramma una coppia di amici (qui costituita da Nadir e Zurga) che si contendono una donna e tra i quali il legame è notevolmente più profondo di quello con lei. Nella prima delle due maniere, invece, rientra l'Opera di Smetana, il cui protagonista dichiara di aver sempre resistito alla seduzione femminile, appagato dalla sua intensa amicizia con il defunto Zdeněk, che nell'Opera gli appare sotto forma di fantasma e verso il quale il desiderio di Dalibor è assai più pronunciato rispetto a quello per Milada.<sup>55</sup>

Nel corso di un'indagine in prospettiva *queer*, la reciproca integrazione tra i due livelli investigativi finora discussi, cioè quello biografico e quello relativo al soggetto dell'Opera, può condurre a esiti particolarmente significativi nel caso in cui l'omosessualità di un compositore venga insinuata ma non sia stata accertata. Potrebbe infatti accadere di riuscire a individuare nella sua produzione uno dei suddetti soggetti correlabili all'espressione di una soggettività *queer*. Ciò contribuirebbe a rendere più fondata l'ipotesi di una presunta omosessualità dell'artista. Ad esempio, nell'Opera di Rota *La visita meravigliosa* è assai marcato il legame sentimentale tra il reverendo Hilyer e un angelo, caduto sulla terra fortuitamente e soccorso dal sacerdote. Questi lo accoglie amorevolmente nella sua casa, diversamente da tutti gli altri compaesani, che discriminano l'ospite per la sua diversità. Il trasporto affettivo di Hilyer per l'angelo è profondamente marcato nell'Opera, da cui emerge potentemente il tema dell'oppressione sull'angelo da parte dell'universo piccolo-borghese del villaggio. Riferendosi ai quattro casi sopraelencati, l'Opera rientrerebbe pienamente nel terzo di essi, e più esattamente in quella maniera di drammatizzare la soggettività *queer* attraverso una relazione anomala

---

55. Sulla relazione tra Dalibor e Zdeněk cfr. Davide Daolmi, "Dalibor, eroe in terra di Boemia", in *Dalibor*, programma di sala, Teatro Lirico di Cagliari, Cagliari 1999, pp. 12-37. Il testo è stato successivamente rivisto dall'autore ed è consultabile in rete alla pagina <http://www.examenapium.it/dalibor/> (ultimo accesso 31 ottobre 2019).

tra un essere umano e un'entità ultraterrena. Qui il rapporto si connetterebbe direttamente, inoltre, al tema della sessualità, poiché l'uomo è un individuo votatosi alla castità, mentre l'essere ultraterreno è asessuato in quanto un angelo. Una lettura dell'Opera in tal senso potrebbe contribuire a corroborare l'ipotesi dell'omosessualità di Rota.

### *Intertestualità*

L'aspetto più complesso dell'indagine dell'espressività *queer* in un'Opera deriva dal fatto che la drammatizzazione della soggettività *queer* non è quasi mai esplicita, ma è mediata da un testo letterario e musicale che vi allude in maniera cifrata, a causa del clima di censura in cui l'autore ha dovuto operare. La presenza di riferimenti intertestuali nell'Opera può costituire una porta d'accesso all'individuazione di questo livello secondario di significato, attraverso l'identificazione di legami tra la composizione e altri testi appartenenti al bagaglio culturale condiviso dall'immaginario collettivo *queer*.

Per lo studioso formatosi nel solco della cultura dominante, la familiarizzazione con questo retroterra culturale può costituire, inizialmente, uno scoglio. Molte conoscenze pregresse devono acquisire nella sua mente una nuova caratterizzazione affinché possano fungere da porta d'accesso alla drammatizzazione implicita della soggettività *queer*, in quanto si sono sedimentate nella forma in cui sono state trasmesse dal *mainstream* culturale, ovvero tralasciando qualsiasi aspetto relativo alla sessualità, ancor più se divergente dal canone normativo.

Tale discorso diventerà più chiaro attraverso alcuni esempi. Il personaggio di Orfeo è universalmente noto come l'aedo che, dopo la morte dell'amata Euridice, scende nell'oltretomba e persuade con la musica gli dei infernali a restituirgli la sua donna, che però perde per sempre non riuscendo a rispettare la promessa di non voltarsi durante l'uscita dall'Ade. Di converso, sono meno noti gli aspetti della vicenda di Orfeo legati all'omoerotismo. Secondo la versione del mito narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (libro X, vv. 1-85)<sup>56</sup> e ripresa da Poliziano nella *Fabula di Orfeo*,<sup>57</sup> dopo la perdita definitiva di Euridice, il

56. Cfr. Ovidio, *Opere*, 2 voll., Einaudi, Torino 1999-2000, II: *Le metamorfosi*, trad. di Guido Paduano, commento di Luigi Galasso, pp. 429-33.

57. Cfr. Antonia Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Antenore, Roma-Padova 2000<sup>2</sup>,

cantore rinuncia per sempre all'amore femminile, dichiarando di preferire quello per i ragazzi.<sup>58</sup> Nel pensiero dominante, gli aspetti legati all'omosessualità che hanno caratterizzato la storia della nostra cultura vengono tabuizzati e pertanto sottaciuti. Miti come quelli di Apollo e Ganimede, Pelope e Poseidone, Filottete e Neottolemo o Achille e Patroclo vengono tramandati come esempi di straordinaria amicizia tra dei o eroi, consolidandosi in tale forma nella mente di chi è all'oscuro della loro valenza omoerotica, ampiamente nota invece nella sottocultura *gay*. Secoli di Cattolicesimo ci hanno raccontato di Davide come di un pastorello che, armato solo di una fionda, riesce a uccidere il terribile gigante Golia, durante la guerra tra israeliti e filistei. Nella comunità *gay*, però, è assai più amato un altro episodio biblico che vede protagonista Davide, avvenuto successivamente all'uccisione di Golia. Si tratta della morte del giovane comandante Gionata, il figlio del re Saul al quale Davide è profondamente legato. Caduto sul campo di battaglia insieme al padre, il ragazzo è il dedicatario di un'elegia composta da Davide, che descrive il loro legame come più prezioso dell'amore di una donna (II libro di Samuele, 1: 17-27).<sup>59</sup>

Considerando poi la ricezione di alcuni protagonisti indiscussi della cultura occidentale, i tabù sovrabbondano. Chi ha condotto studi classici conosce senz'altro la vicenda sentimentale all'origine del celebre epigramma "Odi et amo" di Catullo, al quale la travagliata relazione con Lesbia generava continue sofferenze. Non altrettanti sanno, però, che i piaceri e i tormenti d'amore del poeta latino derivavano anche dalla sua

---

pp. 168-84.

58. Cfr. *ibid.*, p. 181 ("E poi che sì crudele è mia fortuna, | già mai non voglio amar più donna alcuna. || Da qui innanzi io vo' corre i fior novelli, | la primavera del sexo migliore, | quando son tutti leggiadretti e snelli: | quest'è più dolce e più suave amore") e Ovidio, *Opere*, p. 432-433 ("Tertius æquoreis inclusum Piscibus annum | finierat Titan, omnemque refugerat Orpheus | femineam Venerem, seu quod male cesserat illi, | sive fidem dederat; multas tamen ardor habebat | iungere se vati: multæ doliere repulsæ. | Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem | in teneros transferre mares citraque iuventam | ætatis breve ver et primos carpere flores"; trad. it.: "Per la terza volta il Sole aveva concluso l'anno | nella costellazione dei Pesci marini, ed Orfeo da allora evitava | ogni amore di donna, perché era finito male, | o perché aveva promesso: eppure tante donne bruciavano | per unirsi al poeta, e molte soffrirono per la repulsa. | Fu lui che insegnò ai Traci a indirizzare | l'amore sui teneri maschi, e a cogliere i primi fiori | della breve primavera di vita prima della giovinezza").

59. Cfr. *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2009, pp. 598-99.

relazione con Giovenzio, protagonista di alcuni suoi *carmina*,<sup>60</sup> o che Catullo, in un'altra lirica, racconta divertito di un allegro *ménage à trois* omosessuale.<sup>61</sup> Spostandosi in avanti nel tempo e prendendo in considerazione la figura di Michelangelo Buonarroti, universalmente noto per le sue straordinarie opere artistiche, assai più di nicchia è il sapere relativo alle rime appassionatamente composte per l'amato Tommaso Cavalieri<sup>62</sup> e alle lettere a lui indirizzate, in cui Michelangelo definisce il ragazzo come "l cibo di che io vivo [...], che nutrisce il corpo e l'anima, riempiendo l'uno e l'altra di tanta dolcezza, che né noia né timor di morte [...] posso sentire".<sup>63</sup> Ulteriori tabù contornano le figure di Lord Byron e Wilde, studiati tra i banchi di scuola come incarnanti i *dandies* per eccellenza, senza rendere mai esplicito quanto la bisessualità, nel primo caso,<sup>64</sup> e omosessualità, nel secondo, contribuissero a connotare il loro dandismo. Gli esempi sono smisuratamente più numerosi di quelli finora annoverati, che non costituiscono che una porzione infinitesimale del bagaglio culturale condiviso dalla sottocultura *gay* e tabuizzato dal pensiero dominante.

Mentre quanto finora esposto costituisce qualcosa di banalmente lapalissiano per il musicologo *queer*, non lo è affatto per chi si propone di intraprendere una lettura *queer* di un'Opera senza appartenere alla comunità LGBTI. Fortunatamente, oggi numerosi studi permettono di conoscere una parte del bagaglio culturale rispecchiante la sensibilità *queer*. Limitando il discorso all'omosessualità maschile, un lavoro come *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, ad esempio, permette di familiarizzare con molti testi letterari associati all'omoerotismo, dai classici greci fino alla contemporaneità,<sup>65</sup> o il più datato

60. Trattasi dei *carmina* nn. XV, XXIV, XLVIII, LXXXI e XCIX (Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, trad. e commento di Alessandro Fo, con interventi di Alfredo Mario Morelli e Andrea Rodighiero, Einaudi, Torino 2018, pp. 36-37, 48-49, 96-97, 244-45, 280-81).

61. Cfr. carme LVI (*ibid.*, pp. 112-13).

62. Cfr. per esempio la seguente terzina: "Nel voler vostro è sol la voglia mia, | i miei pensier' nel vostro cor si fanno, | nel vostro fiato son le mia parole" (Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Bompiani, Milano 2016, p. 38).

63. *Ibid.*, p. 652.

64. Cfr. Peter Cochran (a cura di), *Byron and Women (and Men)*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010.

65. Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, Yale University Press, New Haven-London 1998.

*L'omosessualità nella mitologia greca* costituisce ancora oggi un validissimo strumento per avere nozione degli antichi miti associati all'argomento.<sup>66</sup> Esistono inoltre studi che fanno luce sul bagaglio culturale *gay* da altre prospettive, relativi ad esempio alla letteratura classica,<sup>67</sup> biblica,<sup>68</sup> italiana<sup>69</sup> e internazionale,<sup>70</sup> o a particolari generi in un dato contesto linguistico,<sup>71</sup> o al cinema,<sup>72</sup> o che percorrono trasversalmente le arti.<sup>73</sup> Concentrandosi sulla letteratura dei secoli XIX e XX, scrittori come Walt Whitman, Herman Melville, Henry James, Paul Verlaine, Wilde, Arthur Rimbaud, Stefan George, Norman Douglas, André Gide, Marcel Proust, Thomas Mann, Edward Morgan Foster, Aldo Palazzeschi, Federico García Lorca, Christopher Isherwood, Wystan Hugh Auden, Jean Genet, Chester Kallman, Braibanti, Pier Paolo

66. Bernard Sergent, *L'omosessualità nella mitologia greca*, Payot, Paris 1984 (trad. it.: *L'omosessualità nella mitologia greca*, trad. di Patrizia Landucci, Laterza, Roma-Bari 1983).

67. Cfr. Piero Manni (a cura di), *Prima che sia peccato: l'omosessualità nella letteratura greca e latina*, Manni, San Cesario di Lecce 2012.

68. Cfr. Martti Nissinen, *Homoerotiikka Raamatun maailmassa*, Yliopistopaino, Helsinki 1994 (trad. ing.: *Homoeroticism in the Biblical World: A Historical Perspective*, trad. di Kirsi Stjerna, Fortress Press, Minneapolis 1998).

69. Cfr. Francesco Gnerre, *L'eroe negato: omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000; Luca Baldoni (a cura di), *Le parole tra gli uomini: antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*, Robin, Roma 2012.

70. Cfr. Mark Mitchell e David Leavitt (a cura di), *Pages Passed from Hand to Hand: The Hidden Tradition of Homosexual Literature in English from 1748 to 1914*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1997 (trad. it.: *Pagine passate di mano in mano: la tradizione nascosta della narrativa omosessuale inglese dal 1748 al 1914*, trad. di Elena Giustarini, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, Viterbo 2008); Tommaso Giartosio, *Perché non possiamo non dirci: letteratura, omosessualità, mondo*, Feltrinelli, Milano 2004; Paolo Zanotti (a cura di), *Classici dell'omosessualità: l'avventurosa storia di un'utopia*, Rizzoli, Milano 2006; Francesco Gnerre, *La biblioteca ritrovata: percorsi di lettura gay nel mondo contemporaneo*, Rogas, Roma 2015; Tommaso Giartosio, *Non aver mai finito di dire: classici gay, lecture queer*, Quodlibet, Macerata 2017.

71. Cfr. Gregory Woods, *Articulate Flesh: Male Homo-Eroticism and Modern Poetry*, Yale University Press, New Haven 1990.

72. Cfr. Parker Tyler, *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972; Mauro Giori, *Homosexuality and Italian Cinema: From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, Palgrave Macmillan, London 2017 (trad. it.: *Omossessualità e cinema italiano: dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, UTET, Torino 2019).

73. Cfr. Vittorio Lingiardi, *Compagni d'amore: da Ganimede a Batman: identità e mito nelle omosessualità maschili*, Raffaello Cortina, Milano 1997; Robert Aldrich e Garry Wotherspoon (a cura di), *Who's Who in Gay and Lesbian History: From Antiquity to the Mid-Twentieth Century*, Routledge, New York 2002.

Pasolini, Yukio Mishima costituiscono solo una fetta degli autori con i quali un compositore omosessuale potrebbe avere familiarità, in quanto la loro produzione letteraria occupa una posizione significativa nel bagaglio culturale collettivo *gay*. Per cogliere nel teatro lirico la presenza di elementi intertestuali che rimandano all'immaginario poetico *queer*, il riferimento a studi esistenti focalizzanti su di esso costituisce pertanto un passaggio obbligato ai fini dell'indagine musicologica.

### *Lecture queer dell'intertestualità*

Al fine di mostrare come la presenza di riferimenti intertestuali possa costituire una porta d'accesso a un livello secondario di significato, nascosto e correlato alla soggettività *queer*, si propongono in questo paragrafo due esempi. Nel primo, tratto dal dramma lirico *Boulevard Solitude* di Henze, l'intertestualità è relativa al libretto, mentre nel secondo, dall'Opera *Il re cervo* dello stesso autore, riguarda la partitura.

Il soggetto di *Boulevard Solitude* (1952) è un adattamento del romanzo *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* di Antoine François Prévost (1731), già precedentemente portato alla ribalta sulle scene operistiche.<sup>74</sup> La librettista Grete Weil, con il marito Walter Jockisch autore del soggetto, ambientò la vicenda nella Parigi degli anni Cinquanta, suddividendola in sette quadri.<sup>75</sup> Accanto alla seducente Manon il coprotagonista è Armand (l'equivalente di Des Grieux nel romanzo), uno studente squattrinato innamorato della *femme fatale*, che predilige le attenzioni di amanti più facoltosi di lui gettandolo nella disperazione.

Gli episodi del libretto in cui l'intertestualità viene impiegata per dar voce a una soggettività *queer* sono i seguenti:<sup>76</sup> quello in cui le pene d'amore d'Armand si esprimono mediante alcuni versi catulliani composti per l'amata Lesbia e cantati nell'Opera ora

74. Cfr. Dietrich Kämper e Peter-Eckhard Knabe, "Un requiem pour Manon", in Jean-Paul Capdevielle e Peter-Eckhard Knabe (a cura di), *Les écrivains français et l'opéra*, DME, Köln 1986, pp. 185-95 (Kölner Schriften zur romanischen Kultur, 7); Ivanka Stoianova, "Halévy, Auber, Massenet, Puccini: l'immense crescendo de Manon", *Quaderni pucciniani*, 5, 1996, pp. 21-52.

75. Cfr. Hans Werner Henze, *Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in sieben Bildern. Text von Grete Weil, Szenarium von Walter Jockisch* (libretto), Schott, Mainz 1951.

76. Essi sono stati messi in rilievo per la prima volta in Federica Marsico, "Boulevard Solitude di Hans Werner Henze: una lettura intertestuale del libretto".

da un coro di studenti ora dal ragazzo stesso (IV Quadro);<sup>77</sup> l'episodio in cui Armand lamenta la perdita di Manon chiamando in causa la figura di Orfeo (V e VII Quadro);<sup>78</sup> quello in cui egli intavola un breve battibecco con il fratello lenone di Manon, il quale, di fronte a un dipinto astratto che vuole trafugare, non ne comprende il significato e sberleffa Armand per la sua idea di arte, associandola alla figura di San Sebastiano (VI Quadro);<sup>79</sup>

77. Si tratta dei *carmina* nn. 92 e 109.

78. Cfr. i seguenti versi nel quinto Quadro: "ARMAND | Verboten war es mir, mich umzusehen. | Ich hab es doch getan, | vor Sehnsucht stumm. | Ich sah Eurydice im Licht | der strengen Keuschheit, | die die jungen Toten umweht, | seltsam und lieblich lächeln. | Dann löschte sie | wie eine Kerze aus. | Ich bin Orpheus! Und glaube | an den Rausch, | an den Traum, | an den Tod. | Nehmen Sie Ihre groben Hände | von meiner toten Geliebten, | von Manon Lescaut fort!" (Hans Werner Henze, *Boulevard Solitude* (libretto), pp. 15-16; trad. it.: "ARMAND | Mi fu vietato di voltarmi. | Io però l'ho fatto, | ammutolito dalla passione. | Ho visto Euridice nella luce | della severa castità | che avvolge i giovani morti, | con un singolare e grazioso sorriso. | Poi si è spenta | come un cero. | Io sono Orfeo! E credo | nella droga, | nel sogno, | nella morte. | Togliete le vostre mani rozze | dalla mia amante morta, | da Manon Lescaut!"). Cfr. poi i seguenti versi nel settimo Quadro: "ARMAND | Zum letzten Mal in meinem Leben | werde ich meine Geliebte seh'n! | Man führt sie von einem Gefängnis | in ein anderes, | als ob es nicht gleichgültig wäre, | hinter welchen Mauern | ihre Hülle verfällt! | Die ganze Welt ist nur aus Mauern zusammengefügt, | zwischen denen die Menschen | sich mit einsamen und irren Schreien suchen! | Ich schreie nicht mehr. | Ich suche nicht mehr. | Mit leeren Händen warte ich darauf | zu sterben. | Nicht mehr Orpheus, der arme, | von den Mänaden zerfleischt, bin ich noch" (*ibid.*, p. 23; trad. it.: "ARMAND | Per l'ultima volta nella mia vita | vedrò la mia amata! | La portano da una prigioniera | in un'altra, | come se non fosse indifferente | dietro quali mura | marcisca! | Il mondo intero | è fatto di mura, | entro le quali gli uomini | si cercano con grida solitarie e smarrite! | Io non urlo più. | Non cerco più. | A mani vuote attendo | di morire. | Non sono più | nemmeno Orfeo, il misero, | dilaniato dalle Menadi"). Il testo riportato nella partitura (Hans Werner Henze, *Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in sieben Bildern. Libretto von Grete Weil, Szenarium von Walter Jockisch, Schott, Mainz 2000*) diverge talvolta da quello del libretto, ma con differenze minime, che non ne alterano il contenuto.

79. "LESCAUT | Seht einmal her! Ist dies Bild | vielleicht ein Picasso? | ARMAND | Nein, Lescaut, | kein Picasso. | Doch nicht schlechter. | Es ist ein echter Camarillo! | MANON und LESCAUT | Diese verzerrten | Formen, | sind sie begehrt | und etwas wert | bei den Experten? | ARMAND | Ich weiß es nicht. | Ich weiß nur, daß es sehr schön ist, | wie ein Gedicht oder ein Lied. | LESCAUT | Was geschieht darauf? | ARMAND | Nichts! Es ist der Frühling, | die Sehnsucht, die Harmonie. | LESCAUT | Können Sie | das beweisen? | ARMAND | Nein, Lescaut! | MANON und LESCAUT | Was soll das heißen? | Wieso | sieht man überhaupt etwas? | Ganz im Ernst: | Ich hätte geglaubt, es hängt verkehrt! | MANON | Versuch es umzudre'n! | Ich kann nichts and'res seh'n | als wildestes Zickzack! | LESCAUT | Vielleicht ist's ein Porträt | des älteren Lilaque. | MANON | Weidende Ackergäule. | LESCAUT | Sebastian an der Säule. | [...] | MANON | Ich möchte so ein Bild nicht malen! |

l'episodio finale in cui, in un'atmosfera di desolante solitudine dopo il trasferimento di Manon in un'altra prigione, alcuni fanciulli attraversano *ex abrupto* la piazza in cui Armand giace sconsolato e invocano festosamente Notre Dame des Fleurs, immediatamente prima della calata del sipario (VII Quadro).<sup>80</sup>

Chi non ha familiarità con l'immaginario poetico *gay*, giustificherà l'accostamento della figura di Armand a quelle di Catullo e Orfeo con la perdita della donna amata subita da tutti e tre gli amanti (sebbene Euridice, differentemente da Manon e Lesbia, non sia fedifraga), assocerà poi la figura di San Sebastiano alle raffigurazioni del martire cristiano ammirabili in numerose chiese nel mondo, e interpreterà infine l'invocazione a Notre Dame des Fleurs come un canto dei fanciulli rivolto alla Madonna dei Fiori. I suddetti quattro episodi non mostrano alcun collegamento palese l'uno con l'altro, se ci si accosta all'Opera da una prospettiva che ignora il bagaglio culturale collettivo *gay*.

Avendo acquisito familiarità con quest'ultimo, invece, si coglie l'esistenza di un *fil rouge* tra i suddetti elementi, costituito dal tema dell'omosessualità. Orfeo ne è il padre secondo Ovidio e Poliziano, essendosi votato all'amore per i ragazzi dopo aver perduto Euridice; Catullo nutriva una passione omoerotica per Giovenzio; la raffigurazione del martirio di San Sebastiano costituisce un'icona *gay* (a causa della simbologia fallica delle frecce

---

LESCAUT | Ich auch nicht! Doch nehm' ich es mit. | Es genügt ein Schnitt! | (*Er schneidet das Bild aus dem Rahmen*) | ARMAND | Lescaut, lassen Sie das sein! | LESCOAUT | Mischen Sie sich nicht | in fremde Dinge ein! | Es ist verkäuflich. Das scheint mir gewiß! | (Hans Werner Henze, *Boulevard Solitude* (libretto), pp. 19-20; trad. it.: "LESCAUT | Guardate un po' qui! | Questo quadro è forse un Picasso? | ARMAND | No, Lescaut, nessun Picasso. | Non peggiore, però. | È un autentico Camarillo! | MANON e LESCOAUT | Queste forme | distorte | sono richieste | e valgono qualcosa | per gli esperti? | ARMAND | Non lo so. | So solo che è molto bello, | come una poesia o una canzone. | LESCOAUT | Cosa avviene qui dentro? | ARMAND | Niente! È la primavera, | il desiderio, l'armonia. | LESCOAUT | Lo può provare? | ARMAND | No, Lescaut! | MANON e LESCOAUT | Cosa deve significare? | Ma come si fa a vederci qualcosa? | Sul serio: | avrei creduto che fosse appeso al contrario! | MANON | Cerca di capovolgerlo! | Io non riesco a vedere nient'altro | che uno scatenatissimo zig-zag! | LESCOAUT | Forse è un ritratto del vecchio Lilaque. | MANON | Ronzini che pascolano. | LESCOAUT | Sebastiano alla colonna. | [...] | MANON | Non vorrei dipingere un quadro simile! | LESCOAUT | Nemmeno io! Però lo prendo. | Basta un taglio! | (*Taglia il quadro dalla cornice*) | ARMAND | Lescaut, lo lasci stare! | LESCOAUT | Non s'immischi | in affari altrui. | È commerciabile. Questo mi pare certo!").

80. "KINDER | Jubilate, exultate | Notre Dame des fleurs!" (*ibid.*, p. 23).

che trafiggono la vittima);<sup>81</sup> e *Notre-Dame-des-Fleurs* è il titolo del primo romanzo di Jean Genet,<sup>82</sup> censurato per la carnalità e la violenza delle descrizioni relative al desiderio omosessuale.<sup>83</sup> Avendo colto questo filo conduttore, è lecito chiedersi se gli autori si siano meramente dilettrati a inserire nel testo alcuni riferimenti all'omosessualità (si consideri che Weil scrisse tre romanzi incentrati su amori *gay* e lesbici e conosceva bene, pertanto, l'immaginario omosessuale),<sup>84</sup> o se attraverso di essi abbiano voluto costruire una rete recondita di significati, mediante i quali la vicenda acquista una nuova luce. Una lettura ermeneutica in tal senso è, in questo caso, possibile.<sup>85</sup> Il festoso canto finale, connotato da un potente riferimento intertestuale al titolo del romanzo di Genet, funge da esortazione per Armand a dimenticare le sofferenze generategli da Manon rivolgendosi, piuttosto, all'amore omosessuale, fonte di consolazione anche per Orfeo e Catullo, ai quali il ragazzo viene precedentemente accostato nel libretto. Il canto dei fanciulli sollecita Armand a dare espressione a quella parte di sé che emerge progressivamente nel corso dell'Opera, quella cioè che non incarna i canoni del maschio dominante e viene sbeffeggiata dal fratello mezzano di Manon, attraverso il riferimento alla figura di San Sebastiano. Ignorando l'esistenza di questo significato recondito – è quanto accade negli studi esistenti sull'Opera<sup>86</sup> a eccezione di quelli condotti da

81. Cfr. Richard A. Kaye, "Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr", in Peter Horne e Reina Lewis (a cura di), *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Routledge, New York 1996, pp. 86-105.

82. Cfr. Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs; Le condamné à mort; Miracle de la rose; Un chant d'amour*, Gallimard, Paris 1951.

83. La presenza di quest'ultima citazione è segnalata dal compositore nella sua autobiografia, cfr. Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten: Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2001, p. 120 (trad. it: *Canti di viaggio: una vita*, trad. di Lidia Bramani, Claudia Marinelli e Giuseppe Cospito, nuova ed. a cura di Gastón Fournier-Facio, Michael Kerstan ed Elena Minetti, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 108).

84. Cfr. Grete Weil, *Tramhalte Beethovenstraat*, Limes, Wiesbaden 1963; Ead., *Generationen*, Benzinger, Zürich 1983; Ead., *Erlebnis einer Reise: Drei Begegnungen*, Zürich, Nagel & Kimche 1999.

85. Chi scrive ha sviluppato una più ampia discussione dell'Opera in tale prospettiva in un saggio intitolato "Writing About Homosexuality in Hans Werner Henze's Output: The Case of *Boulevard Solitude*", attualmente in *peer-review* per una miscellanea di studi prevista in uscita per i tipi di Routledge.

86. Cfr. Harald Goertz, "Die Metamorphosen der Manon", in Dieter Rexroth (a cura di), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Schott, Mainz 1986, pp. 90-99; Hans-Joachim Wagner, *Studie zu "Boulevard Solitude: Lyrisches Drama in 7 Bildern" von Hans Werner Henze*, Gustav Bosse, Cologne 1988; Hans-Gerd Winter,

chi scrive –, ci si limita a cogliere quello più manifesto. Il primo tuttavia esiste e viene a galla non appena ci si posiziona nella prospettiva dell'universo poetico *gay*.

Anche la partitura può contenere riferimenti intertestuali attraverso cui sia possibile individuare un significato *queer* celato nella drammaturgia. È quanto accade nell'Opera in tre Atti *Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit* (1963) di Henze, versione ridotta di *König Hirsch* (1956), su un libretto di Heinz von Cramer tratto dalla fiaba teatrale tragicomica *Il re cervo* di Carlo Gozzi. La vicenda narra di un mite sovrano, Leandro, in cerca di una consorte ma osteggiato dal suo luogotenente Tartaglia che, avido di potere, medita di ucciderlo per ottenere la corona. Non potendo sposare l'amata Costanza, accusata falsamente di tentato regicidio, Leandro abbandona la corte e si rifugia in una foresta incantata, dove si trasforma magicamente in un cervo. Lo scontro tra le forze antagoniste al re, rappresentate dal luogotenente e dal suo maldestro sicario Coltellino, e quelle che lo proteggono, incarnate dalla foresta (che nell'Opera è un vero e proprio personaggio), dal mago Cigolotti mascherato da pappagallo, dal malinconico musicista Checco e da alcuni alchimisti, si risolve nella vittoria di quest'ultime. Nel lieto fine, il sovrano scopre la verità sul luogotenente e sulla donna che ama e convola a nozze con lei, dopo aver ripristinato la giustizia a corte.

Nella seconda scena dell'Atto intermedio, un brano intitolato *Canzone*<sup>87</sup> chiude l'incontro tra Checco e Cigolotti che, con sembianze di pappagallo, comunica al musicista una formula magica per proteggere il re da ogni pericolo e subito dispare. Checco prende la sua chitarra e intona un canto, pregando che i venti soffino nella direzione propizia affinché il pappagallo possa presto ritornare da lui.<sup>88</sup> L'*incipit* della parte vocale (esempio 1) contiene

---

“Liebesdiskurse in den Libretti von Grete Weil und Ingeborg Bachmann”, in Peter Petersen (a cura di), *Hans Werner Henze: Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (28. bis 30. Juni 2001)*, Lang, Frankfurt am Main 2003, pp. 41-55; Matthias Brzoska, “Von *Manon Lescaut* zu *Boulevard Solitude*: Dramaturgie eines Sittenromans auf der Opernbühne”, in Norbert Abels ed Elisabeth Schmierer (a cura di), *Hans Werner Henze und seine Zeit*, Laaber, Laaber 2013, pp. 64-74.

87. Cfr. Hans Werner Henze, *Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit: Oper in drei Akten, Libretto nach Gozzi von Heinz von Cramer* (partitura), Schott, Mainz 2000, pp. 294-95.

88. “(Cigolotti macht eine Geste des Abschieds) | CHECCO | Du gehst schon fort? Werd' ich dich wiederseh'n? | (Cigolotti ist schon weit fort) | STIMMEN DES WALDES | Du mußt warten. Das ist alles. | CHECCO | Alle meine Träume lang

una citazione della celebre canzone napoletana *Tammurriata nera* di E.A. Mario su un testo di Eduardo Nicolardi (esempio 2).<sup>89</sup> La sua presenza può facilmente spiegarsi, unitamente al titolo del brano (*Canzone*), con il fascino che il clima musicale partenopeo esercitò su Henze nei primi anni del suo trasferimento definitivo in Italia, trascorsi a Forio d'Ischia e a Napoli. Nello stesso anno di *König Hirsch*, il compositore curò una trasmissione radiofonica dedicata al genere della canzone napoletana<sup>90</sup> e, conclusa l'Opera, compose i *Fünf neapolitanische Lieder* per voce media e orchestra da camera su testi seicenteschi in dialetto partenopeo.<sup>91</sup> L'inserimento della citazione si ricollega inoltre alla tradizione compositiva rievocante il folclore napoletano nella musica cosiddetta "colta", in cui si inscrivono lavori come *Aus Italien* di Richard Strauss o *Italia* di Alfredo Casella. Interrogandosi, però, sulla ragione che indusse Henze a citare proprio questa canzone anziché un'altra, la chiave di lettura del brano si rivela a chi percepisce il forte legame di Checco con Cigolotti-papagallo come

---

hab ich gewartet, doch du kamst nie, und der Himmel und das Wasser waren schwarz. | (*Er nimmt seine kleine Gitarre aus dem Rucksack und setzt sich*) | Als ich mit Vogelzungen noch zum Fisch sprach, | auf Regenbogen kamst du geritten, | hast in die Träume erste Sehnsucht geschnitten, | bis aus dem Meer die Muschel für ewig geglitten. | Wind, der mit meinen Haaren spielt, | trug mir davon, was ich liebe. | Mußt dich nun drehn, Südwind, | Nordwind, mußt dich nun drehn. | Ostwind, wann wirst du dich wenden? | Wann wirst du dich wenden, Westwind?" (*Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit: Oper in drei Akten von Heinz von Cramer, Musik von Hans Werner Henze* (libretto), Schott, Mainz 1964, pp. 26-27; trad. it.: "*Cigolotti fa un gesto di addio*) | CHECCO | Vai già via? Ti rivedrò? | (*Cigolotti è già lontano*) | VOCI DELLA FORESTA | Devi attendere. Questo è tutto. | CHECCO | Ho atteso durante tutti i miei sogni, ma tu non venivi mai, e il cielo e l'acqua erano neri. | (*Prende la sua piccola chitarra dallo zaino e si siede*) | Quando io con lingue d'uccello parlavo ancora al pesce, | tu venisti a cavallo su un arcobaleno, | desiderio primigenio hai inciso nei sogni, | fino a quando la conchiglia dal mare si librò in volo per l'eternità. | Vento, che scherzi con i miei capelli, | mi portasti via da ciò che amo. | Ora devi volgerti, vento del sud. | Vento del nord, ora devi volgerti. | Vento dell'est, quando ti volterai? | Quando ti volterai, vento dell'ovest?"

89. La citazione non viene notata in Klaus Oehl, *Die Oper König Hirsch (1953-55) von Hans Werner Henze*, PFAU, Saarbrücken 2003, pp. 207-15.

90. La trasmissione *Die Canzonen von Neapel*, coprodotta dal Süddeutscher e Nordwestdeutscher Rundfunk, andò in onda il 3 aprile 1956. Per leggerne alcuni estratti cfr. Hans Werner Henze, "Neapel", in Id., *Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1984*, ed. ampliata a cura di Jens Brockmeier, Deutscher Taschenbuch, München 1984, pp. 41-48.

91. Hans Werner Henze, *Fünf neapolitanische Lieder (Canzoni 'e copp' 'o tammurro) auf anonyme Texte des 17. Jahrhunderts für mittlere Stimme und Kammerorchester*, Schott, Mainz 1957.

qualcosa di diverso da una mera amicizia.

Canzone ♩ ca. 63

Checco

Viertelton nach oben

Als \_\_\_\_\_ ich mit Vo - gel - zun - gen noch \_\_\_\_\_ zum Fisch sprach, \_\_\_\_\_

Esempio 1: *Il re cervo*, II.2, b. 185<sup>92</sup>

*p*

Io nun ca - pi - sco 'e vvo - te che suc - ce - de... E

chel - lo ca se ve - de nun se cre - de! Nun se crede!

Esempio 2: *Tammurriata nera*, bb. 10 (arsi)-18<sup>93</sup>

*Tammurriata nera* fu composta nel 1944, dopo lo scalpore destato in un ospedale di Napoli dalla nascita di un bambino nero, concepito da una ragazza del luogo con un soldato americano.<sup>94</sup> Nel brano emergono potentemente tanto la questione della diversità del neonato (“È nato nu criaturu niro niro”),<sup>95</sup> impossibile da celare nonostante la madre gli abbia dato un nome tipicamente napoletano (“e’ a mamma ’o chiamma Giro | sissignore, ’o chiamma Giro!”), quanto la reazione di sconcerto della comunità locale (“O contano ’e ccummare chist’affare”). L’inserimento intertestuale nell’incipit della *Canzone* di Checco pare suggerire che anche il brano del *Re cervo* abbia a che fare con il tema della diversità.

92. L’esempio è tratto da Hans Werner Henze, *Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit* (partitura), p. 294. Il brano è privo di un’indicazione di tempo e non è suddiviso in battute.

93. L’esempio è tratto dallo spartito originale della canzone riprodotto in Enrico Careri, “Sull’interpretazione della canzone napoletana classica: il caso di *Tammurriata nera* di E.A. Mario”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 49, 2014, pp. 267-84: 280-81.

94. Sulla genesi della canzone cfr. Bruna Catalano Gaeta, *E.A. Mario: leggenda e storia*, Liguori, Napoli 2006<sup>2</sup>, p. 102.

95. Per la trascrizione del testo della canzone cfr. Enrico Careri, “Sull’interpretazione della canzone napoletana classica: il caso di *Tammurriata nera* di E.A. Mario”, p. 277. Per leggere il testo nella versione modificata dalla Nuova Compagnia di Canto Popolare (album *Li sarracini adorano lu sole*, 1974) cfr. Leonardo Colombati (a cura di), *La canzone italiana 1861-2011: storie e testi*, 2 voll., Mondadori-Ricordi, Milano 2011, II, pp. 2055-56.

In effetti, osservando l'evolversi nell'Opera della relazione tra il malinconico musicista e Cigolotti-pappagallo, l'ardente passione che Checco prova nei confronti dell'animale, in cui il mago si è trasformato, ha i contorni di un vero e proprio desiderio erotico. La prima volta in cui parla di lui è durante un incontro fortuito con Coltellino, in cerca delle armi che ha smarrito (I.7). Anche Checco conduce un'alacre ricerca nella foresta, avente per oggetto, però, un pappagallo variopinto che da tempo sogna di notte.<sup>96</sup> Dopo l'agognato incontro con l'uccello, che avviene appena prima della *Canzone*, al suo commiato Checco rievoca le visioni notturne del volatile. Questi, "a cavallo di un arcobaleno", ha risvegliato in lui un desiderio primigenio ("erste Sehnsucht"), che lo ha portato a inseguirlo in ogni luogo. Dopo la sua partenza, Checco prega i venti di poter nuovamente incontrare "colui che ama" ("was ich liebe"). L'attaccamento al pappagallo è evidente nel finale (III.6) quando, dopo che Cigolotti ha salutato il pubblico spogliandosi delle sue vesti alate, Checco le raccoglie sconsolato e le stringe a sé.<sup>97</sup> Interpretando l'intertestualità musicale con un occhio atten-

---

96. "CHECCO (*seine Gitarre vom Rücken nehmend*) | Willst du nicht ein kleines Konzert mit mir machen? | COLTELLINO | Kann nicht. Ohne Messer und Pistol! | CHECCO | Dann lauf ich weiter, meinen bunten Papagei suchen. | COLTELLINO | Deinen bunten Papagei? | CHECCO | Oft, wenn ich schlafe, seh ich Dinge, | die ich nicht versteh. Seltsam: | Windgeister spielen, ein Papagei, der mir winkt, | der Zauberworte weiß, bunt, wie ein Regenbogen. | COLTELLINO | Gibt's das denn wirklich? | CHECCO | Weiß nicht... | COLTELLINO | Ach, du träumst! Hab' keine Zeit! | Große Eile... Mein Messer, mein Pistol! | (*er wendet sich zum Gehen*) | CHECCO | (*im Abgehen*) | Adieu. Ach fänd ich ihn, den Regenbogenvogel irgendwo im Wald, im großen Wald. Adieu! | COLTELLINO | Adieu!" (*Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit: Oper in drei Akten von Heinz von Cramer, Musik von Hans Werner Henze* (libretto), pp. 17-18; trad. it.: "CHECCO | (*prendendo la sua chitarra dal dorso*) | Non vuoi fare un piccolo concerto con me? | COLTELLINO | Non posso. Senza coltello e pistola! | CHECCO | Allora continuo a correre, alla ricerca del mio pappagallo variopinto. | COLTELLINO | Il tuo pappagallo variopinto? | CHECCO | Spesso, mentre dormo, vedo cose | che non capisco. Strano: | spiriti del vento giocano, un pappagallo che mi fa segno, | che sa parole magiche, variopinto come un arcobaleno. | COLTELLINO | Allora esiste davvero? | CHECCO | Non so... | COLTELLINO | Ah, tu sogni! Non ho tempo! Ho gran fretta...il mio coltello, la mia pistola! | (*fa per andare*) | CHECCO | (*mentre va via*) | Addio. Ah se io lo trovassi l'uccello dell'arcobaleno, in qualche luogo nella foresta, nella grande foresta. Addio! | COLTELLINO | Addio!").

97. "CIGOLOTTI | (*sich die Maske abnehmend, tritt an die Rampe. Sehr leise zum Publikum, als wollte er nicht stören*) | Sie sind glücklich. Mich brauchen sie nicht mehr. | (*Er legt seinen Papageienmantel und die Maske sanft auf den Boden*) | [...] | (*Checco läuft herein und kniet vor dem König nieder, der ihm die Ketten abnimmt. Wie er sich zurückzieht, erblickt er die Papageienkleider des*

to alla sensibilità *queer*, ciò che lega la celebre *Tammurriata nera* alla *Canzone* di Checco è la celebrazione di un autentico sentimento d'amore in due relazioni considerate anomale dal contesto sociale circostante, ovvero in quelle instauratesi tra una donna bianca e un amante nero e tra un uomo e un pappagallo. L'organico per tenore e chitarra, che richiama le serenate d'amore accompagnate da uno strumento a plectro (a cui il teatro d'Opera non è alieno), accentua il carattere erotico della *Canzone*.

### *Osservazioni finali*

Da quanto finora esposto è emerso che chi intenda affrontare un'Opera in prospettiva *queer* dispone di molteplici canali d'accesso attraverso cui poter intraprendere tale lettura ermeneutica. Affinché questa sia ben salda, tuttavia, occorre che si delinei un'interazione tra i vari livelli indagati, relativi rispettivamente alla biografia, al contesto storico-sociale, al soggetto, al libretto e alla partitura. È inoltre emerso che, al fine di individuare tale interazione, che può riguardare alcuni dei suddetti livelli o la loro totalità, è necessario ricorrere a un approccio fortemente interdisciplinare, che si avvalga degli studi già condotti non solo in seno alla musicologia, ma anche nell'ambito della critica letteraria, della storia culturale e del pensiero filosofico relativo al genere e alla sessualità. Occorre infine comprendere che cosa l'autore, attraverso i riferimenti alla soggettività *queer*, abbia voluto comunicare al fruitore della sua Opera. Il teatro lirico è un genere rivolto al grande pubblico e la sua componente rappresentativa costituisce un potente canale di comunicazione tra l'autore e lo spettatore. Attraverso di esso, il creatore dell'Opera può criticare le istituzioni sociali (come chiesa, legge, esercito, famiglia patriarcale e matrimonio) e rappresentare condizioni di marginalità, suggerendo al pubblico modi alternativi di relazionarsi alla diversità al fine di destabilizzare le norme divenute canoniche all'interno della cultura dominante.

---

*Zauberers, hebt sie auf, drückt sie an sich und bleibt so bis zum Schluß - traurig, vereinsamt - stehen)*" (*ibid.*, pp. 47-48; trad. it.: "CIGOLOTTI | (*togliendosi la maschera, avanza sul proscenio. Sottovoce al pubblico, come se non volesse disturbare*) | Sono felici. Non hanno più bisogno di me. | (*Appoggia a terra delicatamente il suo abito da pappagallo e la maschera*) | [...] | (*Checco entra correndo e si inginocchia davanti al re, che gli toglie le manette. Appena indietreggia, scorge gli abiti da pappagallo del mago, li prende, li stringe a sé e rimane così - triste, isolato - fino alla chiusura*)").