

Serena Guarracino

LA PRIMADONNA ALL'OPERA

SCRITTURA E PERFORMANCE NEL MONDO ANGLOFONO

3

Intersezioni/Intersections
Collana di anglistica
a cura di Oriana Palusci


Serena Guarracino, *La primadonna all'Opera*
Copyright © 2010 Tangram Edizioni Scientifiche Trento
Gruppo Editoriale Tangram Srl
Via Verdi, 9/A - 38122 Trento
www.edizioni-tangram.it

Intersezioni/Intersections - Collana di anglistica diretta da Oriana Palusci
Collana sottoposta a valutazione scientifica - NIC 03
Prima edizione: giugno 2010, *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6458-013-5

Il regolamento e la programmazione editoriale
sono pubblicati sul sito dell'editore

Direzione
Oriana Palusci

Comitato scientifico
Maria Teresa Chialant, Università degli Studi di Salerno
Lidia Curti, Università di Napoli 'L'Orientale'
Laura Di Michele, Università degli Studi dell'Aquila
Bruna Di Sabato, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli
Eleonora Federici, Università della Calabria
Vita Fortunati, Università degli Studi di Bologna
Alba Graziano, Università della Tuscia, Viterbo
Gerhard Leitner Faha (Hon.), Freie Universität, Berlin
Carlo Pagetti, Università degli Studi di Milano
Biancamaria Rizzardi, Università degli Studi di Pisa
Margherita Ulrych, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

In copertina: *carnevale* © goccedicolore - Fotolia.com
Progetto grafico di copertina: 

Stampa su carta ecologica proveniente da zone in silvicoltura, totalmente priva di cloro.
Non contiene sbiancanti ottici, è acid free con riserva alcalina

INDICE

Introduzione	
Punti d'udito, scritture in contrappunto	7
1 Il femminismo all'opera. La <i>new musicology</i>	21
1.1 La musica allo specchio: voce, psicoanalisi, filosofia	23
1.2 Voci femministe: Catherine Clément e Susan McClary	33
1.3 La scrittura come performance <i>queer</i> : Wayne Koestenbaum	41
2 La voce castrata nell'immaginario anglofono	49
2.1 Handel e l'opera italiana a Londra, 1708-1728	51
2.2 Il castrato negli scritti di Steele e Addison	61
2.3 L'egemonia castrata: <i>Disgrace</i> di J.M. Coetzee	69
3 Interpretare "la" soprano. Sessualità e <i>performance</i> nell'opera romantica	77
3.1 Sessualità e repressione nell'opera romantica	78
3.2 Il corpo della primadonna	83
3.3 <i>Imoinda</i> di Joan Anim-Addo	88
4. Elogio della voce di mezzo. La mezzosoprano nelle scritture femminili	99
4.1 La scrittrice e la primadonna: George Eliot e Willa Cather	101
4.2 Il continuum lesbico: Marcia Davenport e Kate O'Brien	109
4.3 Del cantar scrivendo: Jeannette Winterson e Sujata Bhatt	114
Chiusa	
Brani d'opera; o, l'opera fatta a brani	125
Bibliografia	129
Indice dei nomi	141

LA PRIMADONNA ALL'OPERA

SCRITTURA E PERFORMANCE NEL MONDO ANGLOFONO

Introduzione

Punti d'udito, scritture in contrappunto

There is always the possibility to transgress.

Edward W. Said, *Musical Elaborations*

Il cortometraggio del regista anglo-caraibico Isaac Julien *The Attendant* (1993) mette in scena un omaggio all'opera lirica attraverso tre figure all'interno di un piccolo teatro.¹ Nelle prime inquadrature un cantante di mezza età (Thomas Baptiste) appare in frac in uno dei palchetti mentre intona l'aria «When I am laid in earth» dall'opera *Dido and Aeneas* di Henry Purcell (1689). Dalla galleria, un personaggio dal genere indistinto (Cleo Sylvestre), in vestito da sera, applaude sciogliendosi in lacrime; mentre sul palco un *tableau vivant* di corpi maschili seminudi e riccamente adorni rielabora l'eccesso barocco dello spettacolo operistico, introducendo allo stesso tempo l'immaginario erotico omosessuale che costituisce il tema visivo del film.

La *performance* operistica interpreta la vicenda narrata nel cortometraggio, presentandone i personaggi principali in vesti che riecheggiano il loro ruolo nell'esperienza complessiva del film: il cantante è il protagonista della storia, un custode nero che mette in atto le proprie fantasie sadomasochiste con un ragazzo bianco nelle sale di un museo; mentre la spettatrice è una restauratrice, forse moglie del protagonista, che origlia i suoni provocati dall'esercizio erotico da una sala attigua. Il giovane nero protagonista del *tableau vivant*, invece, riappare non come personaggio, bensì al centro di un altro quadro, una versione sado-maso (ispirata all'arte di Touko Laaksonen) del dipinto di François-Auguste Biard *Slaves on the West Coast of Africa* (1840). Nel finale, di

¹ Il cortometraggio è incluso tra i contenuti speciali del DVD *Derek* (BFI, 2008).

nuovo sulle note spezzate dell'aria di Purcell, lo spettatore è messo a confronto con lo sguardo in camera del giovane, il cui corpo nudo è oggetto di desiderio, ma anche della violenza della rappresentazione sessuale e coloniale.

Questa interazione tra sguardo e ascolto, occhio e orecchio, è tipica dell'opera lirica, e la riscrittura che ne dà Julien ne sottolinea l'importanza per l'elaborazione di un'identità postcoloniale attraverso un'estetica *queer*.² L'opera lirica può apparire infatti fuori posto all'interno di un cinema sperimentale e fortemente politico come quello di Julien, data la sua associazione a un'estetica culturale elitaria, conservatrice ed eurocentrica. Tuttavia, il regista elabora una variazione sul tema della voce dell'opera che vede il corpo generalmente femminile, bianco ed eterosessuale della diva sostituito da un corpo nero e maschile: il canto di Baptiste, volutamente fuori tempo e fuori registro rispetto alla versione tradizionale dell'aria di Purcell, rappresenta una vera e propria riscrittura del canone musicale, che decostruisce l'autorità della voce lirica.

L'appropriazione della voce della primadonna ai fini dell'elaborazione di un controdiscorso rispetto all'ideologia del genere operistico è l'argomento di questo volume. Questo taglio interpretativo non vuole identificare un punto di vista, bensì quello che Adriana Cavarero definisce «punto d'udito» (2003: 134), che permette l'emergere di tematiche generalmente non associate all'opera lirica, come le questioni di genere e soprattutto quelle legate a un contesto coloniale e postcoloniale. Al centro vi figura la voce della primadonna, la cantante d'opera, che in epoche e luoghi diversi rappresenta un'espressione di potere, al centro di un sistema rappresentativo che letteralmente le dà voce. Tuttavia, all'interno dell'ambito anglofono, l'opera lirica è genere straniero, ben diverso quindi dall'investimento nazionale che caratterizza

² Qui e in seguito si utilizzerà il termine *queer*, in inglese e in corsivo, riferendosi alla *queer theory* elaborata da Teresa de Lauretis e Judith Butler: *queer*, in questo contesto, non indica semplicemente una poetica non-eterosessuale, bensì quei «gesti», come li definisce Annamarie Jagose, che mettono in scena le fratture nella rappresentazione di relazioni apparentemente stabili tra sesso biologico, genere sessuale e desiderio (1996). In questi termini, il potere decostruzionista del *queer* può coinvolgere non solo le identità di genere ma anche, come accade in Julien, quelle etniche e nazionali alla base delle relazioni coloniali e postcoloniali, ed è uno strumento fondante di questo lavoro.

la tradizione melodrammatica italiana (cfr. Morelli 2006); qui la voce della primadonna assume un ruolo centrale nella rinegoziazione dei rapporti di potere tra maschile e femminile, centro e periferia, egemonia e subalternità.

Al centro di queste riflessioni si trova la voce e il corpo del/la cantante più che quella del personaggio operistico, che quindi resta necessariamente ai margini dell'argomentazione. Pur prendendo in considerazione la letteratura sui personaggi operistici e il loro ruolo nell'articolazione dei rapporti di potere nel genere lirico, è infatti la dimensione performativa dello spettacolo operistico a essere fondante per le scritture presentate nelle pagine seguenti. Prestare ascolto all'opera mettendo in contrappunto la dimensione performativa con la pratica della scrittura permette di confrontarsi con un genere ibrido dove la voce, intesa insieme come pratica artistica e metafora di presenza, identifica una forma di resistenza culturale anche all'interno di un contesto istituzionale come il teatro d'opera. Il potere della voce operistica, la sua capacità di persistere alla morte dichiarata del genere teatrale che la produce, richiede la problematizzazione della sua complicità con il sapere-potere europeo; ma richiede anche di riconoscere un piacere dell'ascolto, un piacere riottoso che rifiuta molte delle categorie offerte dalla modernità occidentale.

Da un lato non si può negare la complicità dell'opera e del canto con gli apparati di potere della modernità: tutta la cosiddetta musica classica, o "musica colta" secondo un'espressione che ne tradisce l'elitarismo condiscendente, tramanda quei presupposti ontologici, filosofici e politici che sostengono l'ideologia patriarcale e coloniale. L'opera lirica, in particolar modo, coincide nel suo momento di massima espansione con l'apogeo dell'impresa coloniale occidentale nel diciannovesimo secolo, ed è stata uno dei mezzi di espansione della cultura europea nei paesi colonizzati. Tuttavia l'opera, voce migrante tra luoghi, lingue e culture, è anche la straniera il cui arrivo inatteso rischia di scompaginare i ritmi binari della visione del mondo occidentale, di cui il genere è allo stesso tempo mezzo di disseminazione e altro perturbante. La voce della primadonna può quindi diventare strategia di resistenza per quel soggetto subalterno, prevalentemente femminile, che nella nota lettura di Spivak non può parlare (Spivak 1988: 295). La musica, e l'opera in particolare, danno voce in queste pa-

gine a corpi che rifiutano le categorie d'identità imposte dall'episteme occidentale attraverso i secoli.

Si è scelto di concentrare l'attenzione soprattutto su scrittrici (e scrittori) che si sono appropriati della voce della primadonna per farne mezzo di espressione anche nel silenzio della pagina scritta. Nella lingua inglese di queste autrici e autori l'opera rappresenta l'espressione egemonica della cultura europea ma anche la straniera, musica che dal sud del mondo viene a infestare il paradigma maschile e coloniale dell'impero britannico. La necessità di rendere conto delle modalità in cui la voce della primadonna assume questo ruolo nell'immaginario anglofono ha richiesto l'ampia cronologia dei testi trattati, che spaziano dalla pubblicistica inglese del Settecento alla narrativa e alla poesia contemporanea. Senza indagare nelle modalità in cui la primadonna riveste il ruolo di straniera nel momento in cui la cultura inglese incontra l'opera italiana sarebbe difficile comprendere il suo ruolo nelle scritture contemporanee: elementi quali la castrazione, l'esotismo, e la spettacolarizzazione del corpo mostruoso della diva sono tradotte in diverse epoche da diversi soggetti storici. Da questo punto d'udito, l'opera lirica è parte di quello che Homi Bhabha definisce «past-present» (1994: 10); non quindi un conato nostalgico, bensì l'esigenza di riconfigurare continuamente il passato come «in-between space», momento di negoziazione dei rapporti di potere. La scrittura si appropria dell'autorità che l'opera lirica conferisce, ma utilizza la voce della primadonna come elemento di disturbo per quelle stesse dinamiche di potere che il genere sembra sostenere.

In queste scritture la primadonna figura spesso senza distinguere il mondo della finzione da quello della realtà storica, una strategia che si ritrova anche in molte scritture accademiche che si occupano della voce operistica. Tuttavia, come nota in un altro contesto Lidia Curti, la questione di ciò che è reale e ciò che non lo è si basa su un presupposto ontologico che molte scritture contemporanee rifiutano, sulla base della teoria postmodernista e degli studi culturali così come del femminismo (cfr. Curti 1998: 1). I molteplici movimenti di traduzione che caratterizzano i testi qui inclusi minano le premesse ideologiche della distinzione tra realtà e fiction, suono e pagina scritta, mettendo in relazione la voce sonora con quella letteraria e critica: non solo è il genere lirico a essere tradotto nel *passato-presente* di momenti stori-

ci diversi, ma è l'elemento fonico stesso a tradursi nel medium silente della scrittura. La relazione tra voce e scrittura, la cui elaborazione teorica trova spazio nel primo capitolo, è elemento fondante del legame tra la voce della primadonna e quella delle scrittrici e scrittori che se ne appropriano. Il dialogo tra le diverse voci, presenti e assenti, scritte e sonore, che si intrecciano in questi testi non può essere ridotto a un semplice parlare di o scrivere di opera lirica: il rapporto tra la voce della primadonna e quella della scrittura è piuttosto una forma di contrappunto, in cui diverse voci autoriali si “parlano dappresso”, secondo una nota espressione di Trinh T. Minh-ha.³ L'intreccio tra voce lirica e scrittura – creativa e/o accademica – articola una polifonia in cui la cantante ispira la scrittura e la scrittrice, a sua volta, intreccia la propria voce a quella della cantante. Suono e scrittura creano una sorta di *continuum* transmediale che richiede necessariamente un approccio interdisciplinare. Nonostante le personificazioni letterarie della primadonna siano l'elemento centrale, la contaminazione tra musica e letteratura richiede l'uso di approcci plurali, che provengono dagli studi di genere così come dagli studi postcoloniali e dagli studi culturali.

Il contrappunto esemplifica chiaramente come un elemento formale proveniente dalla musica classica possa essere utilizzato come mezzo interpretativo, così che la musica non sia solo un oggetto di studio, bensì uno strumento critico per ripensare le strutture di pensiero della modernità occidentale. Il contrappunto è infatti un elemento della teoria musicale europea che prevede la coesistenza armonica di più melodie all'interno di uno stesso brano musicale. È a Max Weber che si attribuisce la più esplicita attribuzione del sistema tonale a caratteristiche insite nella civiltà occidentale:

[...] la musica armonica razionale, tanto contrappuntistica quanto armonica in senso stretto; la struttura del materiale sonoro sulla base dei tre accordi perfetti coll'integrazione armonica della terza; il nostro cromatismo e la nostra armonia, espresso dal Rinascimento in poi, non quale misura di distanza ma in forma razionalmente armonica; la nostra orchestra col quartetto d'archi come nucleo

³ In *Reassemblage*, Trinh scrive: «I do not intend to speak about/ Just speak near by» (Trinh 1992: 96). La traduzione «parlare dappresso» è di Lidia Curti (2004: 10).

centrale, e colla sua organizzazione dell'insieme degli strumenti a fiato; il basso d'accompagnamento, la nostra notazione musicale (che sola rende possibile la composizione e l'esecuzione delle opere musicali moderne, cioè la loro durata nel tempo); le nostre suonate [sic], sinfonie ed opere [...]; tutto questo ci fu soltanto in Occidente (Weber 1977: 64-65).⁴

Il contrappunto è quindi un metodo di articolazione dei suoni che rispecchia la fede occidentale nel principio razionale; esso figura tuttavia anche nell'elaborazione teorica di Edward Said, che ne ha fatto modalità interpretativa per elaborare una critica della cultura sensibile ai silenzi della storia. Sebbene Said abbia una visione dell'opera lirica decisamente critica e informata dall'analisi del suo ruolo fondante nell'orientalismo europeo, è dal sistema classico occidentale che egli trae la metafora del contrappunto per descrivere come le diverse voci della storia possono articolarsi in forme di resistenza all'interno dell'archivio della cultura. Entrambe queste tracce musicali della sua scrittura, sia quella che esplora la complicità della musica con il sapere-potere occidentale, sia quella che vi ritrova linguaggi a-normativi, hanno trovato una eco nella musicologia culturale nonché in questo lavoro, e meritano un breve approfondimento in questa sede.

L'intreccio tra musica e teoria inizia con la pubblicazione di *Musical Elaborations* (1991), raccolta di tre lezioni tenute da Said nel 1989 presso l'università di Irvine (California). È la prima volta che l'autore impegna direttamente la propria passione e le proprie competenze nell'ambito della musica classica, compresa la propria abilità di pianista (le lezioni erano accompagnate da esempi eseguiti dallo stesso Said al pianoforte), allo scopo di dar voce a una serie di riflessioni sul ruolo della musica nella costituzione della società civile. In contrasto con il pregiudizio comune secondo cui la musica sarebbe una disciplina astratta, autonoma rispetto alle relazioni di potere, queste elaborazioni musicali vogliono riflettere sul modo in cui la musica classica partecipa alla differenziazione dello spazio sociale, e a ciò che Gramsci ha defi-

⁴ A differenza delle fonti anglofone, citate sempre in originale, le fonti non anglofone, laddove non altrimenti segnalato, sono citate in edizione italiana; in bibliografia si troverà il riferimento alla traduzione italiana utilizzata e all'edizione nella lingua originale.

nito la conquista della società civile (Said 1991: xv-xvi; cfr. anche Gramsci 1975: 1518-1519).

È in *Musical Elaborations* che per la prima volta Said sottolinea la funzione della musica come forza sociale:

[...] for the closer one looks at the geography of western culture and of music's place in it, the more compromised, the more socially involved and active music seems, the more concealed its social energies have been beneath its technically specialized, rigorously circumscribed, and, since the seventeenth century, perfected articulations (1991: 58).

Said mantiene una visione dichiaratamente eurocentrica della tradizione musicale; allo stesso tempo, dichiara l'impossibilità di ascoltare da questo punto d'udito senza percepire l'interferenza di altre voci e altre storie che l'Occidente ha tentato di mettere a tacere all'interno di quel sistema, tonale come sociale, denominato musica classica (1991: xiii-xiv).

È da questo punto d'udito che la musica si rivela complice delle strutture di potere attraverso cui l'Occidente e i suoi "altri" si relazionano all'interno di un'economia culturale (post)coloniale; ma anche capace di trasgredire, di operare come significante fluido in grado di aver voce anche al di fuori delle istituzioni che la producono:

[...] the transgressive element in music is its nomadic ability to attach itself to, and become a part of, social formations, to vary its articulations and rhetoric depending on the occasion as well as the audience, plus the power and the gender situations in which it takes place (70).

Said, tuttavia, attribuisce questo potere trasgressivo quasi esclusivamente alla musica strumentale. Ad eccezione di Wagner e del *Fidelio* di Beethoven, egli dimostra in generale uno scarso interesse per l'opera, e in particolar modo per il repertorio del bel canto, nonostante la sua lunga esperienza di critico musicale per la rivista *The Nation* lo abbia portato ad occuparsi costantemente del genere lirico nella sua scrittura.⁵ Tale atteggiamento appare incongruente rispetto alla tesi sulla *performance* come occasione

⁵ Le recensioni scritte da Said per *The Nation* dagli anni '80 in poi sono state recentemente ripubblicate in un'antologia che dimostra la profonda relazione

estrema che l'autore, richiamando Richard Poirier (1992: 87), formula nel primo capitolo di *Musical Elaborations*. Anche se gran parte di questo testo è basata sulla discussione di interpretazioni di musica classica (tra cui spiccano le *Variazioni Goldberg* di J.S. Bach a opera di Glenn Gould), quando Said discute di opera si limita a un'analisi a ampio spettro delle questioni estetiche e politiche legate all'opera di Wagner. La figura del/la cantante d'opera, in contrasto con quella dell'esecutore strumentale, riceve solo una breve e piuttosto negativa menzione: «[the Metropolitan's repertory] has in turn encouraged the idea that opera is about overweight and disturbed people who sing unintelligibly and loudly» (1991: 59).

Il giudizio sfavorevole di Said sull'opera nasce dalla constatazione della sua complicità rispetto alle strutture dell'impero, e in particolar modo a quell'apparato culturale a cui lo stesso Said altrove ha dato il nome di «orientalismo». Le complesse relazioni tra produzione culturale e pubblico si articolano attraverso quello che Gramsci ha definito consenso; ed è attraverso queste dinamiche che l'opera lirica contribuisce alla creazione dell'egemonia, uno dei concetti fondamentali per comprendere l'azione della cultura nelle società industriali occidentali (Said 1985: 7).

L'Occidente ha giustificato la propria impresa coloniale attraverso la produzione di un sistema di conoscenze su un "Oriente" di cui in questo modo si costituiva l'esistenza: e l'opera ha permesso la diffusione di questo sistema anche ai livelli più popolari, soprattutto attraverso l'esotismo che caratterizza la sua produzione nell'Ottocento, dai rossiniani *L'italiana in Algeri* (1813) e *Il turco in Italia* (1814) alla *chinoiserie* della *Turandot* di Puccini (1926). La posizione di Said in merito all'opera lirica rispecchia quella di Gramsci, che scrive:

La musica verdiana, o meglio il libretto e l'intreccio dei drammi musicati dal Verdi sono responsabili di tutta una serie di atteggiamenti "artificiosi" di vita popolare, di modi di pensare, di uno "stile". [...] I romanzi d'appendice e da sottoscala (tutta la letteratura sdolcinata, melliflua, piagnolosa) prestano eroi ed eroine; ma il melodramma è il più pestifero, perché le parole musicate si ricordano

tra il pensiero critico dell'autore e il ruolo della musica classica nella sua formazione e pratica intellettuale (cfr. Said 2008).

di più e formano come delle matrici in cui il pensiero prende una forma nel suo fluire (Gramsci 1975: 969).⁶

L'importanza dell'opera nella diffusione del paradigma orientalista è esplorata da Said in quello che è il suo scritto più esteso e complesso sull'argomento, l'analisi delle circostanze che portarono alla scrittura dell'*Aida* di Verdi che appare in *Culture and Imperialism* (1993). L'opera è qui proposta come *case study* atto a dimostrare la pervasività del sapere-potere orientalista anche in una ambito come la musica classica, generalmente considerato estraneo alle forme di dominio coloniale. La lettura contrappuntistica di *Aida* mette in atto tale rilettura dell'archivio culturale, ripercorrendo le vicende di composizione di *Aida* non dal punto d'udito dell'Europa e di Verdi, bensì da quello dell'Egitto e del Khedive Ishmael Pasha, che la commissionò per festeggiare insieme l'apertura del canale di Suez e l'inaugurazione del teatro d'opera del Cairo.⁷

Per Said, *Aida* si discosta dalla produzione verdiana, caratterizzata da un forte impegno politico, proprio per la sua ambientazione esotica, che allontanava nel tempo e nello spazio il soggetto da quello che per Verdi restava il suo pubblico ideale, ossia l'Italia del Risorgimento e della neonata unità. Il pubblico egiziano per cui l'opera avrebbe dovuto essere scritta è il grande silenzio che infesta *Aida* (1993: 115 e segg.): se infatti il compositore aveva una chiara concezione del suo pubblico italiano e più in generale europeo, l'idea di un pubblico egiziano sembra gli fosse quanto mai lontana. È quindi sull'egittologia di Auguste Mariette, e non sull'Egitto come realtà sociale e politica, che si basano le ricerche effettuate da Verdi per la composizione dell'opera.

⁶ Tuttavia, la critica gramsciana dell'opera lirica è smussata dalla coscienza della natura popolare del genere, profondamente radicato nella cultura italiana: «D'altronde il sarcasmo è troppo corrosivo. Bisogna ricordare che si tratta non di uno snob dilettantesco, ma di qualcosa profondamente sentita e vissuta» (Gramsci 1975: 969). Per un resoconto completo delle scritture di Gramsci su Verdi cfr. Baratta 2003: 223-234.

⁷ In realtà, l'opera non fu conclusa per l'occasione per cui era stata commissionata a causa della guerra tra Prussia e Francia nel 1870 e fu sostituita dal *Rigoletto*, messo in scena per l'inaugurazione del teatro il 1 novembre 1869; la prima dell'opera avvenne ugualmente al Cairo, ma solo il 24 dicembre 1871 (cfr. Busch 1978).

Aida risulta quindi direttamente coinvolta nelle dinamiche globali di dominazione di quegli anni. Ciò nonostante, nella sua lettura Said mostra come *Aida* sia infestata dagli echi della situazione politica dell'Egitto contemporaneo: l'imperialismo dell'Egitto arcaico di Ramfis e Amneris rielabora le velleità coloniali di Ishmael Pasha, alla ricerca di un'autonomia dall'impero ottomano che lo porterà a dover cedere a quello britannico. Si tratta di una storia iscritta nel luogo stesso del teatro d'opera del Cairo, che sorge nella piazza dove confinano il quartiere arabo e quello europeo della città, con la facciata rivolta a quest'ultimo. *Aida*, quindi, rappresenta da una parte l'epitome della cultura asservita ai discorsi egemonici del potere coloniale; dall'altra, essa offre l'occasione per uno dei primi esercizi di lettura contrappuntistica, che avrà una vasta eco negli studi musicologici (cfr. Guarracino 2010a).

Nella scrittura di Said emerge quindi una contrapposizione tra le due modalità di coinvolgimento dell'autore con il paradigma musicale classico, contrapposizione che va problematizzata per comprendere, da una parte, l'impatto del pensiero di Said sul pensiero musicale contemporaneo e, dall'altra, la complessità stessa del linguaggio musicale inteso nei termini da egli stesso elaborati. Se l'opera rappresenta il linguaggio musicale della potenza coloniale nel momento del suo massimo splendore, il contrappunto identifica un linguaggio musicale "altro", in grado di offrire un diverso punto d'udito rispetto alla omofonia dei discorsi occidentali. La definizione di «contrappunto» nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie 2001) individua quattro diversi utilizzi del termine: se in senso molto generale il contrappunto può indicare «the art of strict composition», l'arte della composizione codificata nella musicologia occidentale classica (indipendentemente dallo stile), esso indica più precisamente la tecnica polifonica, in contrapposizione a quella omofonica, che prevede un'unica melodia principale con le altre voci relegate al ruolo di accompagnamento.⁸ È a quest'ultima definizione che Said si rifà esplicitamente:

⁸ La musicologia è qui intesa in senso generale come lo studio del fenomeno della musica. In particolare, il termine "musicologia" include sia la musicologia sistematica, che studia la musica dal punto di vista teorico, sia la musicologia storica, che si occupa della storia della musica occidentale (Sadie 2001).

In the counterpoint of Western classical music, various themes play off one another, with only a provisional privilege being given to any particular one; yet in the resulting polyphony there is concert and order, an organized interplay that derives from the themes, not from a rigorous melodic or formal principle outside the work (Said 1993: 51).⁹

Said, tuttavia, identifica nel contrappunto, più che una forma musicale, una forma retorica e soprattutto una pratica critica che gli permette di prestare orecchio alle diverse voci che compongono la storia della cultura. Questo uso del metodo contrappuntistico riecheggia Arnold Schönberg, che scrive: «[i]l contrappunto non è un'estetica né una teoria, ma è un modo di allenamento» (1970: 222). Il contrappunto permette infatti di elaborare diversi temi e voci storiche senza l'esigenza di un principio gerarchico, dando vita a un ordine che non è prevaricazione:

As we look back at the cultural archive, we begin to reread it not univocally but *contrapuntally*, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts (Said 1993: 51).

Da una parte, quindi, la musica occidentale è l'arte di denominare e distinguere gli intervalli "buoni" da quelli "cattivi" in un sistema che riproduce i molteplici binarismi dell'episteme occidentale. Tuttavia, proprio questo aspetto rappresenta il luogo della rottura, perché gli intervalli alla base di tale sistema possono venire a rappresentare quel "terzo spazio" che compare in molta critica postcoloniale. Come nota la regista e scrittrice Trinh T. Minh-ha:

Intervals allow a rupture with mere reflection and present a perception of space as breaks. They constitute interruptions and irruptions in a uniform series of surface; they designate a temporal hiatus, an intermission, [...] a lapse, or gap between different states; and they are what comes up at the threshold of representation and communication (Trinh 1999: xii-xiii).

⁹ Nella scrittura di Said, i concetti di polifonia e contrappunto appaiono spesso insieme, secondo una pratica che fa parte della storia dei due termini. Come sottolinea il *New Grove Dictionary*, «generally [...] "polyphony" has been used to refer to matters of style or aesthetics, and "counterpoint" to matters of technique: polyphony is the end, counterpoint as a means» (Sadie 2001).

La musica è quindi veicolo privilegiato per l'espressione di ciò che il discorso egemonico vorrebbe reprimere. Nell'espressione musicale, infatti, il silenzio si articola come elemento significante: «silence here resonates differently. It is not equated with absence, lacuna or emptiness; it is a different sound, or [...] a “soundless” space of resonance, and a language of its own» (Trinh 1995: 8). Questo non solo permette l'emergere delle voci silenziate dalla storiografia dominante, ma muta anche il senso dell'archivio culturale come luogo depositario dell'autorità.

La primadonna all'Opera intende appunto mettere in discussione l'archivio culturale dell'opera lirica tendendo l'orecchio alle sonorità ribelli della primadonna, un approccio che in parte si appropria e in parte problematizza la traccia del pensiero di Said. Il primo capitolo di questo viaggio traccia le relazioni tra teoria femminista e musicologia contemporanea, mostrando come quest'ultima si sia appropriata di concetti propri delle teorie di genere per articolare una re-visione, o meglio un ri-ascolto, del canone musicale classico. Tale percorso parte dalla critica alle teorie di Freud e Lacan sulla costituzione del soggetto attraverso lo sguardo (la fase dello specchio) per mostrare come già nella scrittura femminista la voce viene posta come strategia alternativa di elaborazione della soggettività. La stretta relazione tra musica e voce, intesa come eccesso del linguaggio, indica l'opera lirica come contesto di analisi privilegiato, argomentazione che emerge dalle teorie di Catherine Clément e Susan McClary, la musicologa “madre” della *new musicology*. Tale eccesso contamina anche la scrittura sull'opera, come appare dal *case study* di Wayne Koestenbaum e dei musicologi *queer*, in cui analisi musicale, autobiografia e fiction si contaminano per dar vita a nuove modalità di ri-scrittura del canone.

Il secondo capitolo esplora il concetto di castrazione, in termini sia letterali che metaforici, all'interno della rappresentazione dell'opera italiana nelle scritture anglofone. L'analisi parte da una prospettiva storica che mostra come la figura del castrato nell'Inghilterra del Settecento abbia giocato un ruolo non secondario sia nella nascita del canone musicale inglese (in particolar modo nelle opere di Handel) che nella scrittura di Joseph Addison e dei suoi contemporanei. In questo momento storico, infatti, i cantanti castrati italiani assurgono a pietra di paragone per il concetto di *Englishness*, intesa come maschile, bianca ed eterosessuale.

La complicità di tale dinamica con l'allora nascente impresa coloniale trova una lettura contrappuntistica nella scrittura di J.M. Coetzee, dove la castrazione offre all'ex-colonizzatore un diverso punto d'udito a seguito del fallimento della cultura coloniale. In questo *case study*, lo status straniero dell'opera lirica in relazione all'identità britannica permette a Coetzee di identificare nella voce operistica una voce dal margine, in grado di decostruire l'ideologia coloniale.

Il terzo capitolo sposta l'attenzione sull'opera romantica e sulle sue protagoniste, che ereditano il ruolo di altro mostruoso precedentemente ricoperto dai cantanti castrati. L'emergere dell'eterosessualità normativa così come elaborato da Michel Foucault normalizza anche la figura della cantante e dei personaggi che interpreta; l'opera romantica, come mostra Catherine Clément, sostiene espressamente il discorso eteronormativo e l'iscrizione sul corpo femminile di un'alterità addomesticata per il consumo da parte degli spettatori. Tuttavia, la *performance* rappresenta anche uno spazio di riarticolazione delle dinamiche di potere. Anche qui il *case study* è rappresentato da una scrittura contemporanea, il libretto *Imoinda; or She Who Will Lose Her Name* della grenadina Joan Anim-Addo, che si appropria dell'autorità della voce operistica per riscrivere la storia del *Middle Passage*.

L'ultimo capitolo è dedicato alle scritture femminili in cui la cantante d'opera è crocevia di relazionalità tra donne. Questo percorso parte dalla figura storica di Pauline Viardot-Garcia, che ispirò tra gli altri il poemetto *Armgart* di George Eliot, per esplorare le incarnazioni letterarie del mezzo-soprano, cantante donna il cui registro a metà tra i generi sessuali dà voce a eroi come l'Ottaviano del *Rosenkavalier* di Strauss, ma anche a Orfeo e agli eroi barocchi un tempo interpretati dai castrati. Il travestimento permette alla cantante di occupare il luogo performativo del potere maschile, e allo stesso tempo mette in scena un intreccio di voci tra l'eroina e l'eroe travestita che riecheggia ciò che Adrienne Rich ha definito «continuum lesbico». Si articola così una matrilinarietà intesa come passaggio di autorità e competenze tra donne, ma anche una nuova retorica femminile in cui la parola della scrittrice rispecchia e riecheggia quella della cantante, dando voce a una soggettività plurale e relazionale.

Desidero ringraziare Jane Wilkinson, mentore e guida ormai da molti anni, per la sua cura attenta e preziosa sin dalle prime

fasi di questo lavoro. Le voci presenti in queste pagine sarebbero rimaste in silenzio senza il suo costante incoraggiamento, e il suo rigore mi ha permesso di tradurle in scrittura.

Un grazie speciale a Oriana Palusci, che ha accolto questa scrittura come un dono, e mi ha permesso di darle la forma che ha ora.

Grazie anche a Lidia Curti, che mi ha sfidato a dimostrare quanto l'opera sia ancora in grado di dar voce al nostro tempo; a Iain Chambers, fonte di costante ispirazione intellettuale; alle suggestioni musicali di Marina Vitale; a Fiorenzo, Katherine, Marta, compagni di viaggio il cui sostegno non è mai mancato; ai miei genitori per la loro infinita pazienza, e per essersi fatti contagiare dalla mia passione per l'opera; a Luca per il suo spirito critico e la solidarietà offertami in terra straniera; a Piero, per avermi accompagnato lungo nuovi, inesplorati sentieri.