

a cura di
Giuseppe Carrara e Laura Neri

Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?
Etiche, estetiche e problemi
della rappresentazione

Ledizioni

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri, *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione.*

Prima edizione: settembre 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-754-0
ISBN eBook: 978-88-5526-793-9

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Indice

Giuseppe Carrara, Laura Neri, <i>Etiche e estetiche della rappresentazione. Un'introduzione</i>	11
---	----

PARTE 1. CONSIDERAZIONI TEORICHE

Paolo Spinicci, <i>Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione</i>	17
Mimmo Cangiano, <i>Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars</i>	33
Sandro Landi, <i>Comparing old and new censorships. A historical approach to "cancel culture"</i>	53

PARTE 2. AUTONOMIA DELL'ESTETICO?

Francesco Marola, <i>L'autonomia dell'estetico come «rivoluzione» nella teoria della letteratura di Friedrich Schlegel</i>	67
Emiliano Cavaliere, <i>La svolta espressivista nei personaggi di Le Rouge et le Noir</i>	79
Serena Fusco, <i>Estetiche della non-innocenza in Henry James</i>	95
Simone Rebora, <i>Empatia negativa ed eroe ibrido: il contributo dei metodi empirici</i>	109
Angela Albanese, <i>Il corpo-non-corpo, il corpo malato. La poetica inospitale di Giovanni Testori</i>	123
Claudia Cao, <i>Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan</i>	135

Maria Giovanna Stati, <i>Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo</i>	147
Federico Fastelli, <i>Etica del plagio. Il bene e il male dall'avanguardia alla scrittura non-creativa</i>	161
Massimiliano Cappello, <i>La sorcière, c'est moi. Sull'autonomia del poetico in Giudici</i>	171
Emma Pavan, «Qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire». <i>Il paesaggio tra arte e natura in Andrea Zanzotto</i>	183
Mike Belingheri, <i>La Cosa di Jack e la casa di Lars: per un'etica della forma</i>	195

PARTE 3.
LETTERATURA E ISTITUZIONI

Enrica Zanin, <i>La poetica dei censori</i>	209
David Matteini, <i>Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade</i>	223
Chiara Silvestri, <i>Il ruolo 'organico' dell'etica alle origini del genere del romanzo: Manon Lescaut dell'abbé Prévost, Evelina di Frances Burney e L'orfana infelice di Orsola Cozzi</i>	237
Simone Carati, «A Kind of Evil Genius». <i>Stevenson, il Master e l'empatia negativa</i>	251
Giulia Mela, «La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme»: <i>viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento</i>	265
Silvia Baroni, <i>Immagini immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle edizioni illustrate di Madame Bovary</i>	279
Nora Moll, <i>Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner</i>	293
Marco Gatto, <i>Resistenze della critica dialettica. Sui recenti contributi di Fredric Jameson</i>	307

Aldo Baratta, <i>Per una teoria del 'discorso del villain'. Forma e retorica dei cattivi sentimenti</i>	317
Simone Marsi, <i>Il giudizio morale nelle storie letterarie per la scuola e un nuovo paradigma storiografico</i>	331
Fabrizio Scrivano, <i>Il testimone aggressivo. Realtà e finzione del discorso autentico in Paolo Volponi e Goffredo Parise</i>	343
Giulia Bassi, <i>Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil</i>	353

PARTE 4.
ETICA E TESTIMONIANZA

Chiara Lombardi, <i>'Disimpegnati' e 'moralisti'. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia</i>	367
Luigi Pinton, <i>Il narratore testimone nella narrativa contemporanea</i>	381
Mariarosa Loddo, <i>Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale</i>	391
Andrea Suverato, <i>«Lolita» non deve morire. Conflitto e identità nella letteratura contemporanea</i>	403
Valentina Sturli, <i>Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea</i>	411
Andrea Pitozzi, <i>La scomposizione del male. Sulla narrativa breve di Jonathan Littell</i>	425
Giulia Bigongiari, <i>«Male normale» in letteratura: un percorso</i>	439
Maria Shakhray, <i>«Il compito di organizzare il caos ereditato»: il dialogo con le voci del passato di Nathalie Skowronek in Max, en apparence</i>	453
Gerardo Iandoli, <i>Oltre la logica del merito: la narrazione della sorpresa in Mosca più balena e Per grazia ricevuta di Valeria Parrella</i>	467

PARTE 5.
I BUONI SENTIMENTI

Serena Guarracino, <i>Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico</i>	483
Corinne Pontillo, <i>Lecture e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi e il divismo degli anni Trenta</i>	495
Claudio Panella, <i>Di buoni sentimenti e buoni padroni nella narrativa e nel cinema paternalisti italiani</i>	505
Daniela Carmosino, <i>L'etica della complessità: The Picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue riscritture cinematografiche</i>	517
Francesca Medaglia, <i>La riorganizzazione etica nella serialità complessa di The Good Place</i>	529
Alessandro Marini, <i>Interiorità e melodramma in Senso, da Boito a Visconti</i>	543
Carlotta Susca, <i>«C'è del cacio in Danimarca». La trasmissione memetica di Shakespeare nel fumetto Disney italiano</i>	551
Magdalena Maria Kubas, <i>Matilde Serao e il retorico abnorme de La Madonna e i Santi</i>	565
Matilde Manara, <i>Salotti, limoni, salassi. Modelli di scrittura e modelli di comportamento nella Recherche proustiana</i>	577
Giacomo Raccis, <i>Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista</i>	589
Fabrizio Maria Spinelli, <i>Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing</i>	601
Francesca Valdinoci, <i>La vertigine dell'archivio: kitsch e feticismo nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk</i>	613
Simona Bartolotta, <i>Genere letterario e valore estetico: Christopher Priest per un'etica della fantascienza</i>	625
Francesca Valentini, <i>Neobarocco transoceanico: l'influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente</i>	637

Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico

Serena Guarracino

Nel 2020 la prima della Scala, evento chiave del mondo dell'opera, non ha potuto avere luogo nella sua forma tradizionale; nello spirito che ha animato molte iniziative del teatro e della lirica durante la pandemia, si è deciso però di non annullare l'evento bensì di ripensarlo in una forma adatta alla televisione. Questo non è stato un caso isolato: gli stessi giorni hanno visto la trasmissione del film-opera *Il Barbiere di Siviglia* prodotto dal Teatro dell'Opera di Roma e diretto da Mario Martone; *A riveder le stelle*, ideato da Davide Livermore per il Teatro alla Scala e andato in onda il 7 dicembre, ha seguito però una strada diversa, che all'allestimento di un'opera intera ha preferito uno spettacolo ispirato dalla formula del varietà (in senso non necessariamente deteriore), con arie d'opera interpretate da cantanti tra i più noti dell'attuale panorama internazionale (Luca Salsi, Lisetta Oropesa, Francesco Meli, e anche Placido Domingo nella sua nuova carriera da baritono), con intermezzi affidati ad attrici e attori del piccolo e grande schermo nonché a intellettuali con il compito di "mediare" le complessità dello spettacolo operistico per un pubblico che sarebbe stato, almeno nelle previsioni della produzione, non di soli appassionati. Previsioni che si possono dire ampiamente avverate, se lo show ha raggiunto oltre due milioni e mezzo di spettatori solo per la diretta, senza contare chi ne ha fruito, anche solo in parte, in differita grazie allo streaming.¹

Tra queste "pillole" di commento, spicca quella di Michela Murgia, pubblicata sul programma di sala con il titolo *La voce ai deboli*, che offre una rilettura del canone lirico "dal basso"; l'opera quindi non come genere elitario, bensì in grado di

¹ Cfr. AGI, *Lo spettacolo della Scala ha fatto un boom di ascolti*, <https://www.agi.it/spettacolo/teatro/news/2020-12-08/teatro-scala-spettacolo-boom-ascolti-10600054/> (ultimo accesso 2 maggio 2022).

dare spazio a tre categorie di marginalità: «la servitù, i poveri, e le donne».² L'intero commento è sostenuto dall'autorevolezza di Murgia non come esperta di lirica, bensì come intellettuale e commentatrice femminista che affronta di petto una delle questioni forse più problematiche del repertorio, ossia la continua, implacabile strage di eroine ribelli: «nei libretti d'opera le eroine spesso muoiono, perché nelle società che vengono messe in scena il solo posto di una donna che vuole essere pienamente sé stessa è la tomba».³ Questa caratteristica però non renda l'opera ideologicamente insalvabile: al contrario, Murgia ne celebra il potenziale destabilizzante, trasformando l'acuto dell'eroina in punto di morte in un grido rivoluzionario: «il teatro d'opera è il luogo in cui il silenzio dei diseredati si è trasformato in un acuto potente che ha vibrato nei secoli ininterrotto fino a spezzare le certezze cristalline dei signori di ogni tempo».⁴

La posizione di Murgia non solo non è isolata, ma ha una lunga storia nel contesto (forse meno ecumenico) dell'accademia nonché, più di recente, negli stessi teatri d'opera. Che l'opera lirica, e in particolar modo il melodramma ottocentesco, sia una estenuante litania di morti di donne eccezionali è un tema spinoso sollevato già nel 1979 dalla femminista francese Catherine Clément nel suo *L'opera lirica, o la disfatta delle donne*, che tracciava appunto le dinamiche intrecciate di sadismo e misoginia che permettono al melodramma popolare di celebrare personaggi meravigliosamente eccentriche solo per poi godere della loro morte, tragica e spesso cruenta: «le donne, sulle scene dei teatri lirici, cantano, immutabilmente, la loro eterna disfatta. Mai l'emozione è così straziante come nel momento in cui la voce si alza nel canto del cigno. [...] Poche donne accedono al grand'intrigo maschile attorno a questo spettacolo concepito per adorare, e uccidere, il personaggio femminile».⁵ La chiave, per Clément, è proprio nel libretto, che nel suo ruolo apparentemente ancillare rispetto alla pervasività emotiva della musica riesce a sedimentare il messaggio ideologico: le donne che trasgrediscono l'ordine patriarcale, che desiderino ad esempio la redenzione pur essendo prostitute (Violetta in *Traviata*); la libertà di lasciare un uomo quando l'amore finisce (Carmen); di ribellarsi alla violenza anche sessuale del potere (Tosca); o semplicemente di essere amate e non solo usate come esotici oggetti sessuali (Madama Butterfly)... tutte devono morire: una "bella morte" certo,

² Michela Murgia, *La voce ai deboli*, in "...a riveder le stelle", disponibile su https://www.teatroallascala.org/includes/html/a-riveder-le-stelle_it/index.html (ultimo accesso 2 maggio 2022), p. 62.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Catherine Clément, *L'opera lirica, o la disfatta delle donne*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 11-12

perché su quel cadavere si stabilizzano le ambivalenze, si instaura il confine tra il sé e l'altra, tra il normativo e l'abietto.⁶

È inevitabile che il “canone” di Clément sia strategicamente essenzialista, e volutamente ignori ad esempio l'opera buffa, dove la ribellione delle donne di norma viene premiata (spesso con un marito ricco), o l'opera barocca, dove i molti ruoli *en travesti* rendono il binarismo di genere più fluido, aperto a incarnazioni stratificate e antinormative, come racconta un'altra femminista francese (autrice con Clément del fondamentale *La jeune née*), Hélène Cixous nel suo *Tancredi continua*.⁷ In effetti, l'intervento di Murgia mostra come, a più di quarant'anni dalla pubblicazione del saggio di Clément, questo tipo di interrogazione del canone lirico sia ormai imprescindibile; e ciò anche grazie alla scuola critica nota come “new musicology” a cui ha dato inizio proprio la traduzione in inglese del testo di Clément, nel 1989.⁸ L'inizio degli anni '90 ha infatti visto la pubblicazione di testi seminali come: *Feminine Endings* di Susan McClary nel 1991;⁹ *Musicology and Difference*, curato da Ruth Solie nel 1993;¹⁰ e poi *The Queen's Throat* di Wayne Koestenbaum nel 1994,¹¹ che apre agli studi queer con un'indagine assolutamente innovativa del fandom omosessuale del melodramma. E se McClary, nella sua monografia sulla *Carmen* di Georges Bizet, tiene il punto sull'intreccio ideologico che richiede la morte della protagonista in quanto gitana e donna libera,¹² Koestenbaum, insieme

⁶ Sul ruolo della morte femminile come stabilizzatore di dicotomie sociali, con particolare attenzione per la *Carmen* di Merimée e Bizet, si veda Elizabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992, pp. 190-196.

⁷ Hélène Cixous, *Tancredi Continua*, in Paola Bono (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema*, Luca Sossella Editore, Roma 2000, pp. 57-78. Cfr. Hélène Cixous e Catherine Clément, *La jeune née*, Union Générale D'éditions, Paris 1975.

⁸ Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, trad. Betsy Wing, prefazione di Susan McClary, Virago, London 1989.

⁹ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

¹⁰ Ruth A. Solie (a cura di), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley 1993.

¹¹ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Penguin, London 1994.

¹² Susan McClary, *Georges Bizet: Carmen*, a cura di Annamaria Cecconi, Rugginenti, Milano 2007; ed. originale *Georges Bizet, Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

ad altre teoriche come Elizabeth Wood¹³ e Carolyn Abbate, esplora le potenzialità antinormative della voce femminile nel melodramma. Abbate, in particolare, pubblica nel già citato *Musicology and Difference* un contributo dal titolo *Opera; or, the Envoicing of Women*, che risponde direttamente al saggio di Clément individuando nella voce della cantante un principio di *agency* tutta al femminile, definito attraverso uno dei concetti più noti del femminismo francese, l'*écriture féminine*: «can we identify what might be called a musical *écriture féminine* as a female authorial voice that speaks through a musical work written by a male composer?».¹⁴

La risposta di Abbate è, naturalmente, affermativa: non solo la cantante è l'autrice del suono, in concorrenza con l'onnipotente, pur se silente, voce autoriale (alla base delle letture di Clément e McClary); essa è anche il luogo della non significazione e dell'emergenza del represso, in cui l'oppressione del femminile nella narrazione viene riscattata da una fantasia di potenza. Con il riferimento all'*écriture féminine*, Abbate cita direttamente uno dei concetti fondamentali del femminismo francese, elaborato da Hélène Cixous proprio nel già citato *La jeune née*:

La féminité dans l'écriture je la sens passer d'abord par: un privilège de la voix: écriture et voix se tressent, se trament et en s'échangeant, continuité de l'écriture, rythme de la voix, se coupent le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris.¹⁵

L'opera lirica quindi, da luogo deputato per l'ostensione dell'ideologia egemone, diventa spazio antagonista, in cui soggettività subalterne possono rivendicare un «privilegio della voce» che si esprime, più che nella parola, nel respiro, nel grido, nel canto.

Va detto che molto poco di questa ricca produzione critica arriva in Italia. Le traduzioni sono rare e quasi invisibili, con l'eccezione di Clément che viene tradotta non solo nello stesso anno dell'uscita francese, ma anche con la prefazione, prestigiosa anche se piuttosto critica, di Giorgio Strehler. Nel 2000 Davide Daolmi ed Emanuele Senici pubblicano una panoramica sugli studi queer e l'opera lirica,¹⁶

¹³ Cfr. Elizabeth Wood, *Sapphonic*, in Philip Brett, Elizabeth Wood, e Gary C. Thomas, (eds.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York and London 1994, pp. 27-66.

¹⁴ Carolyn Abbate, *Opera; or, the Envoicing of Women*, in Solie (ed.), *Musicology and Difference*, p. 229.

¹⁵ Hélène Cixous, *Sorties*, in Cixous e Clément, *La jeune née*, p. 170 (corsivi nel testo).

¹⁶ Davide Daolmi ed Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare». *Il contributo Queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il saggiaio musicale», 7, 2000, n. 1, pp. 137-178.

mentre di McClary viene tradotta solo la monografia su Carmen, nel 2007. Ed è in effetti più probabilmente dall'onda lunga di movimenti di ampia portata mediatica come *Hermana yo te creo* e *#metoo*, in cui si colloca anche l'attivismo di Murgia,¹⁷ che emerge la sua lettura in contrappunto dell'opera lirica come genere che dà voce alle marginalità di classe e genere (e bisognerebbe aggiungere anche di razza, per chiudere la triade degli studi culturali).

Però non bisogna dimenticare che di contrappunto si tratta; che emerge solo in dialogo con quel "grande intrigo" che racconta Clément e che non si può semplicemente dismettere come un vecchio costume di scena. C'è bisogno, insomma, di un'operazione di esegesi della polimorfica testualità dell'opera lirica, come accade quando nel binarismo musica-libretto si inserisce un terzo termine (quello che sempre provoca la crisi delle categorie, sostiene Marjorie Garber in un noto saggio sul travestitismo¹⁸), ossia la messa in scena. Queste sollecitazioni, non necessariamente ideologiche ma decisamente al crocevia tra estetica e politica, trovano infatti ampia risonanza in allestimenti degli ultimi anni in cui l'opera lirica deve confrontarsi, da un lato, con la contrazione del suo pubblico (l'opera "per ricchi" di cui parla Murgia) e dall'altro con l'attuale problematicità delle vicende che narra. Come ha dichiarato Martone in occasione della prima del suo *Otello* in scena al San Carlo di Napoli nel dicembre 2022,

Sui giornali, quando una donna viene uccisa l'uomo dice che la amava. Un aspetto che prima non si considerava: ma non possiamo non guardarlo. Oggi avrei difficoltà a vedere un uomo che piange la donna che ha ucciso, con la bellezza di Verdi e Shakespeare. Quella bellezza c'è, ma come raccontarla?¹⁹

Martone, insieme ad altre registe e registi come Emma Dante, Robert Carsen, Graham Vick, Valentina Carrasco, coglie la sfida del melodramma oggi: non si può negare la bellezza di quel «canto del cigno» di cui parla Clément, ma nemmeno la si può riproporre ignorando – reprimendo, freudianamente – il messaggio ideologico di cui è intrisa in nome di una acritica celebrazione della differenza, rendendo

¹⁷ Nello stesso anno dello spettacolo scaligero Murgia pubblica *Stai zitta: e altre nove frasi che non vogliamo sentire più*, Einaudi, Torino 2021, che segue *L'ho uccisa perché l'amavo (falso!)*, scritto con Loredana Lipperini, Laterza, Roma-Bari 2013.

¹⁸ Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York and London 1992, p. 11.

¹⁹ Valerio Cappelli, *Mario Martone sposta l'Otello di Verdi su Desdemona: «Questa è la storia di un femminicidio»*, «Corriere della sera», 12 novembre 2021, https://www.corriere.it/spettacoli/21_novembre_12/femminicidio-verdi-03b31404-43d7-11ec-a435-e4aaec2a817d.shtml (ultimo accesso 2 maggio 2022).

così il femminismo un gesto retorico, un automatismo svuotato di rilevanza politica. Questo potrebbe essere il rischio di letture esclusivamente celebrative come quella di Murgia (sicuramente influenzato dal contenitore in cui è presentata) o di regie che cercano di cavalcare il dibattito contemporaneo con operazioni forse non felici dal punto di vista drammaturgico ma certo mediaticamente molto efficaci, come la *Carmen* diretta da Leo Muscato nel 2018 per il Maggio Musicale Fiorentino, in cui nel finale è Carmen ad uccidere Don José.²⁰ L'aperta contestazione da parte del pubblico nonché le critiche apparse sulla stampa nazionale, che hanno però garantito a questa produzione una certa longevità in un mondo in cui spesso gli allestimenti non durano più di una stagione, dicono molto non solo sulla difficile riuscita di tali operazioni dal punto di vista estetico, ma anche sul rapporto complesso che il pubblico del melodramma ha con questo genere al contempo così lontano e che pure parla in maniera così viscerale al nostro presente.

Resta dunque da chiedersi: con i buoni sentimenti si fanno brutti allestimenti d'opera? Non si intende affrontare qui la questione, probabilmente irrisolvibile, su cosa sia un brutto allestimento, tante sono le variabili che possono portare alla mancata riuscita di un'operazione così complessa come la messa in scena di un'opera lirica. L'intreccio tra bontà/cattiveria e bellezza/bruttezza resta tuttavia al centro della questione sollevata da Martone, ossia come gli allestimenti contemporanei possono mettere il pubblico nelle condizioni di «vedere la bellezza» dello spettacolo lirico; dove bellezza sta per esperienza estetica che non si appoggia acriticamente all'autorevolezza del canone (come si pretende di fare con il rispetto di fantomatiche intenzioni autoriali) ma nemmeno cerca soluzioni consolatorie che rendano l'orrore e la sofferenza raccontati dal melodramma più digeribili ad un'ipotetica sensibilità contemporanea. E sono molti gli esempi di regie che si fanno carico e giocano con le ambivalenze e le complessità di una tradizione culturale di peso, con l'obiettivo di offrire uno spettacolo disturbante e di creare una serie di diffrazioni, spesso anche ricorrendo all'intertestualità che, attraverso un reticolo di rimandi e citazioni, metta l'opera in dialogo con altre forme artistiche e narrazioni della contemporaneità.

Koestenbaum chiude *The Queen's Throat* con *A Pocket Guide of Queer Moments in Opera*: una carrellata, idiosincratca e naturalmente non esaustiva, di arie, duetti, o anche frammenti di opere, da *Traviata* a *Der Rosenkavalier*, in grado di dar voce a suggestioni non eteronormative, a soggettività sghembe o, per l'appunto, queer.²¹ Prendendo ispirazione da questo testo pionieristico, la chiusura di questo articolo

²⁰ Gregorio Moppi, *Fischi al Maggio per la Carmen che non muore*, «La Repubblica», 8 gennaio 2018, https://firenze.repubblica.it/tempo-libero/articoli/musica/2018/01/08/news/fischi_al_maggio_per_la_carmen_che_non_muore-186053912/ (ultimo accesso 2 maggio 2022).

²¹ Koestenbaum, *The Queen's Throat*, pp. 198-242.

sarà dedicata ad una breve carrellata di esempi, che non pretendono assolutamente di essere esaustivi nemmeno rispetto all'allestimento da cui sono tratti, ma che individuano appunto momenti in cui musica, libretto e allestimento lavorano in contrappunto, creando un effetto di disarmonia e ambivalenza che prova a raccontare la bellezza del melodramma per il nostro tempo.

Primo esempio: *Carmen*, diretta da Emma Dante (Teatro alla Scala, 2009).²² La famosa *habanera* del primo atto mette in scena la seduzione di Don José, ingenuo soldato proveniente dalle campagne, da parte di Carmen attraverso un numero musicale diegetico che mette in scena l'irriducibile alterità della protagonista. La musica esotizzante di Bizet la costituisce come "Altra" rispetto al linguaggio musicale europeo di Don José, indicato implicitamente come normativo; e tale struttura naturalizza anche la parabola narrativa. La sfida di Carmen alle convenzioni sociali guida la vicenda verso la tragedia conclusiva; gli eccessi cromatici e le melodie esotiche che caratterizzano il suo canto si risolvono nel fa diesis che chiude l'opera sulla morte dell'eroina. Esiste quindi una teleologia, sostenuta parallelamente dal linguaggio musicale e da quello del libretto, secondo cui la morte di Carmen non è solo l'unico fine possibile della vicenda, ma è anche l'unico fine *desiderabile*: «Le strategie musicali di Bizet creano una tensione quasi insopportabile, così che l'ascoltatore non solo deve accettare che la morte di Carmen sia "inevitabile", ma è portato a desiderarla».²³

In contrappunto a questa struttura narrativo-musicale, che presenta la protagonista dell'opera di Bizet come stereotipo di donna esotica creato dal desiderio maschile europeo, Dante opera una serie di scelte a prima vista controintuitive. Prima di tutto, veste la protagonista non nel tradizionale rosso, ma in un bianco sporco né allusivo né virginale. Inoltre, la accompagna, oltre che con donne adulte, con ragazzine adolescenti, ed è una di loro a lanciare un fiore a Don José: un gesto che il libretto indica chiaramente come atto di seduzione aggressiva da parte di Carmen: «Avec quelle adresses elle me l'a lancée, cette fleur... / là, juste entre les deux yeux... ça m'a fait l'effet / d'une balle qui m'arrivait... / Comme c'est fort!... Certainement, s'il y a des sorcières, / cette fille-là en est une». Nelle mani dell'alter ego fanciullesco della protagonista, il fiore diventa un'arma inoffensiva e giocosa; alla zingara seduttrice e demoniaca, che la musica orientalista della *habanera* continua a raccontare, si pone in contrappunto questa rappresentazione ludica, libertina ma tutto sommato innocua del suo desiderio. Una volta disinnescata la caratterizzazione dell'eros di Carmen

²² Teatro alla Scala, *Carmen*, https://www.teatroallascala.org/archivio/interpreti.aspx?lang=it-IT&id_allest=11993&id_event=13848&id_allest_conc= (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²³ McClary, *Georges Bizet: Carmen*, p. 62; cfr. Jeremy Tambling, *Opera, Ideology, and Film*, Manchester University Press, Manchester 1987, p. 37.

come predatorio e pericoloso, emerge esplicitamente la violenza feroce e la funzione repressiva della sua morte, a cui resta ben poco di necessario e consolatorio.

Secondo esempio: *Don Giovanni*, diretto da Robert Carsen (Teatro alla Scala, 2011).²⁴ Questo allestimento risponde a suo modo all'annosa questione «ma Donn'Anna cosa ha voluto?», che il servitore Leporello pone a Don Giovanni nella scena seconda del primo atto, quando i due sono appena fuggiti dal luogo in cui il protagonista ha trucidato il Commendatore, padre di Donna Anna. La scena iniziale rappresenta un'altra istanza di quei passaggi che, come sostiene Martone per il suo *Otello*, non possono più essere ascoltati con ingenuità: come racconta poi Donna Anna nella scena tredicesima, Don Giovanni si è introdotto mascherato nelle sue stanze, facendosi passare per il fidanzato di lei (Don Ottavio), e una volta scoperto si è dato alla fuga. Ad un orecchio contemporaneo, quindi, ciò che è appena avvenuto fuori scena è una tentata violenza, raccontata nella concitazione della partitura che accompagna l'entrata in scena dei due e dalla battuta di apertura di Donna Anna: «Non sperar se non m'uccidi, / ch'io ti lasci fuggir mai!»; violenza fuori scena che anticipa e rispecchia quella dell'omicidio in scena.

Tuttavia, tale lettura rischia di incasellare la personaggio nello stereotipo della donna perseguitata, rimuovendo così ogni possibilità di articolare un suo eventuale desiderio per Don Giovanni, a sua volta antinormativo perché diretto non al suo oggetto legittimo (il fidanzato), per evitare il rischio di cadere nella trappola ideologica che colpevolizza le vittime di violenza. Carsen, al contrario, mostra in apertura i due amanti che si rotolano nel letto, in una lotta che non è altro che un gioco di seduzione. L'azione scenica sfrutta l'ambiguità dello spartito mozartiano articolando una *agency* ambivalente nel rapporto tra Don Giovanni e Donna Anna; e questo evita l'appiattimento di quest'ultima nel ruolo di vittima, esplorandone al contrario la complessità psicologica nel passaggio feroce dalla gioia dell'amante al dramma dell'uccisione del padre.

Terzo esempio: *Rigoletto*, diretto da Damiano Michieletto (Teatro dell'Opera di Roma, 2020).²⁵ Si tratta di una delle prime opere ad essere messe in scena con i limiti dei protocolli imposti dalla pandemia, tra cui l'obbligo di mantenere una distanza tra i cantanti di almeno un metro.²⁶ Il Teatro dell'Opera di Roma sceglie quindi di spostare la propria stagione estiva dalle consuete Terme di Caracalla al Circo Massimo,

²⁴ L'allestimento è stato ripreso per la stagione 2021-2022; cfr. Teatro alla Scala, *Don Giovanni*, <https://www.teatroallascala.org/it/stagione/2021-2022/opera/don-giovanni.html> (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁵ Teatro dell'Opera di Roma, *Rigoletto*, <https://www.operaroma.it/en/shows/rigoletto-4/> (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁶ Cfr. *Linee Guida per la riapertura delle attività economiche, produttive e ricreative*, 12 giugno 2020, <http://www.regioni.it/newsletter/n-3860/del-12-06-2020/linee-guida-per-la-ri->

che con un palco di 1.500 metri quadrati permette allestimenti monumentali e insieme mobili come set cinematografici: *Rigoletto*, oltre alla moltiplicazione delle auto in scena vede anche una giostra che campeggia alla destra del palco, e operatori in nero con camera a mano che riprendono l'opera dal vivo, proiettandola sul megaschermo che fa da fondale; resta però problematica la resa dei momenti più intimi dell'opera, che rischiano di perdersi nell'ampiezza degli spazi e soprattutto nella necessaria distanza tra i performer.

I risultati della sfida posta dalle condizioni materiali di questo allestimento emergono chiaramente in un momento chiave dell'opera, la scena finale: quando Rigoletto apre il sacco in cui dovrebbe trovare il Duca di Mantova e invece trova Gilda, la figlia che si è fatta uccidere per salvare l'uomo che amava, la cantante (Rosa Feola) appare dalle quinte in forma fantasmatica, vestita da sposa, su un palco inondato da una luce che vira da un azzurro celestiale ad un rosso-arancio demoniaco. Questa scelta trasla su un piano sovranaturale le armonie conciliatorie di Gilda: i due personaggi, il padre e la figlia, pur condividendo lo stesso spazio scenico si muovono su due piani di realtà diversi e apparentemente inconciliabili. In questo modo, il gesto della protagonista viene privato della sua aura sacrificale, e si cristallizza invece in un sogno adolescenziale che non entra mai nella maturità: il vestito da sposa è un leitmotiv di questo allestimento, già indossato da Gilda in un video che scorre alle sue spalle durante l'esecuzione di «Caro nome» mentre la ragazza canta, opportunamente, sull'enorme giostra. La produzione crea così un effetto di scollamento irreparabile tra questo livello onirico, legato alla fantasia e al desiderio di Gilda, e la realtà di Rigoletto, immersa in una violenza criminale che ricorda l'immaginario cinematografico di *Arancia meccanica*: la morte di Gilda diventa così programmaticamente inutile e per nulla catartica, in un contesto dove non c'è possibilità di redenzione.

Quarto e ultimo esempio: *Un ballo in maschera*, ultima regia ideata da Graham Vick e completata dopo la sua scomparsa da Jacopo Spirei (Teatro Regio di Parma, 2021).²⁷ In questo caso, la direzione e la regia hanno operato un'esegesi sinergica: il direttore Roberto Abbado mette in scena la versione non censurata dell'opera di Verdi, nota come *Gustavo III*, ambientata nella corte svedese invece che nella lontana colonia di Boston.²⁸ Torna quindi il riferimento, oggetto della censura originaria, ad un regnante realmente esistito: una figura pubblica molto discussa non solo per la sua visione assolutistica del potere monarchico (che lo fece schierare per Luigi XIV

apertura-delle-attivita-economiche-produttive-e-ricreative-21321/ (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁷ Teatro Regio di Parma, *Un ballo in maschera (Gustavo III)*, <https://www.teatroregio-parma.it/spettacolo/un-ballo-in-maschera-gustavo-iii/> (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁸ Per le vicende sulla composizione del *Ballo* vedi Julian Budden, *Verdi*, J. M. Dent, London [1985] 1993, pp. 76-81.

durante la Rivoluzione francese) ma anche per la sua (vera o presunta) omosessualità.²⁹ Si potrebbe dire che Verdi si concentri più il primo aspetto che il secondo, dato che l'opera dà spazio soprattutto alla congiura e al conseguente regicidio. Tuttavia, la relazione tra il protagonista e il Conte Anckarström (Renato nel *Ballo*) è caratterizzata da una forte amicizia e dall'amore per la stessa donna (Amelia), in una rappresentazione classica del desiderio triangolare che però ricorda anche il desiderio maschile omosociale raccontato da Eve Kosofsky Sedgwick nel suo *Between Men*.³⁰

Vick tematizza questa dinamica con un'ambientazione dove, in generale, la maschera è spesso *cross-dressing*, in particolar modo nel caso del paggio Oscar, interpretato come da tradizione da una mezzosoprano (Giuliana Gianfaldoni) che alterna costumi maschili e femminili rendendo impossibile distinguere tra il costume diegetico – il travestimento del ballo in maschera – e quello extradiegetico del ruolo *en travesti*. Ma soprattutto l'allestimento cita direttamente, a partire dalla seconda parte del primo atto ambientata nell'antro della strega Ulrica, un classico del cinema omosessuale (e non solo): *Querelle de Brest* di Rainer Werner Fassbinder (1982), in cui l'omosessualità maschile è associata ad una forte omosocialità ma anche ad una marcata pulsione di morte nell'intreccio di desideri intorno al protagonista, marinaio, ladro, spacciatore ed assassino. Tramite questo riferimento intertestuale, la messa in scena del *Ballo* riverbera del legame tra desiderio erotico omosessuale e tensione violenta raccontato nel film di Fassbinder, in particolar modo nei figuranti che, nel palco lasciato libero dal coro che li osserva da una balconata, danzano allacciati, si fanno portare al guinzaglio, o mettono in scena dinamiche di cruising che però, all'inizio del secondo atto, si concludono con l'aggressione e rapina di uno dei personaggi coinvolti. Questo continuo contrappunto accentua le sfumature omoerotiche del rapporto tra Gustavo/Riccardo e il Conte Anckarström/Renato, senza però rimuoverne le dinamiche violente e in ultima istanza (auto)distruttive: come si legge nelle note di regia, «lo stile di vita revisionista dello svedese Gustavo III gli ha procurato molti amici, e molti nemici, mentre lui stesso corteggiava il pericolo con tutto l'autodistruttivo fulgore di un artista la cui più grande creazione sarà la sua stessa morte».³¹ In questo modo l'allestimento si tiene ben lontano da qualsiasi tentazione di *rainbow-washing* (l'uso innocuo e consolatorio di ambientazioni LGBT+), esal-

²⁹ A questo titolo il personaggio è incluso nel volume *Who's Who in Gay and Lesbian History. From Antiquity to the Mid-Twentieth Century*, a cura di Garry Wotherspoon e Robert Aldrich (Taylor & Francis, London 2020, pp. 229-239).

³⁰ Vedi René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano [1977] 2020; e Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.

³¹ Teatro Regio di Parma, *Un ballo in maschera (Gustavo III)*.

tando al contrario la potenzialità distruttiva dell'omoerotismo in una società basata sull'eterosessualità normativa.

Cosa hanno in comune questi esempi? Di non glissare sui “cattivi sentimenti”, sulla violenza e l'orrore che sono il cardine dell'esperienza estetica del melodramma; di non sottrarsi nel raccontarne le dinamiche di ingiustizia, violenza, sopraffazione in nome di un'ideologia egemonica; e di provare a farne, ancora e di nuovo, sollecitazione insieme etica ed estetica, di mostrarne dunque la bellezza.