

Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo

Interviste a Marco Benetti, Fabrizio Funari, ed Emily De Salve

Daniele Palma

Conviene affermarlo sin da subito: in Italia non esiste un teatro musicale programmaticamente queer, o comunque a tematica LGBTQ+. ¹ Mancano, pure, esperienze e progetti collettivi comparabili, ad esempio, al “Queer Opera”, nato alla Portland State University (USA) nel 2017 con l’obiettivo di «providing a safe stage for LGBTQIA singers and allies to tell queer stories through the traditional genre of opera. Using unconventional casting methods, roles are matched with individuals based on how they identify, rather than the gender of the role or their voice type». ² Infine, e più in generale, stenta a svilupparsi una discussione ampia e condivisa tra academia, operatori culturali e opinione pubblica sul tema delle diseguaglianze (di genere, ma non solo) che sottendono i sistemi produttivi spettacolistici nella contemporaneità. ³ A fronte di questo generale stato

¹ Contenuto è anche il contributo specifico della musicologia nazionale alla riflessione queer: in ambito di studi sull’opera, oltre al pionieristico Davide Daolmi ed Emanuele Senici, «*Lomosessualità è un modo di cantare*». *Il contributo queer all’indagine sull’opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII, 1 (2000), pp. 137-178, si segnalano i lavori di Marco Emanuele (e in particolare il suo *Maschi all’opera. Soggetti eccentrici nel teatro di Benjamin Britten*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016) e quelli di Federica Marsico, tra cui *Opera e queer musicology. Appunti per un approccio metodologico*, «Musica/Realtà», XLI, 123 (2020), pp. 165-195, e *La seduzione queer di Fedra: il mito secondo Britten, Bussotti e Henze*, prefazione di Michele Girardi, Aracne, Canterano 2020.

² Cfr. <<https://www.queeropera.org>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

³ Su questo tema, è doveroso segnalare il progetto *Curating Diversity* creato nel 2019 dalle musicologhe Valentina Bertolani e Luisa Santacesaria, con carotaggi sulle realtà di Milano e Firenze e, più in generale, sui contesti della new music nel periodo 2018-2020. Il portale web del progetto è consultabile all’indirizzo <<https://curatingdiversity.org>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021); si segnala inoltre Valentina Bertolani e Luisa Santacesaria, “Curating Diversity in Italy: Gender and Ethnic Distribution in Contemporary and Experimental Music Programming”, in Brandon Farnsworth e Rosanna Lovell (a cura di), *Gender Relations in New Music*, «*OnCurating*», XLVII, 2020, pp. 26-38 (disponibile online all’indirizzo <<https://on-curating.org/issue-47-reader/curating-diversity-in-italy-gender-and-ethnic-distribution>>

delle cose, sono di indubbio interesse alcune recenti produzioni caratterizzate dalla presenza di temi, personaggi, figure LGBTQ+. Le tre interviste che seguono partono da due esperienze in particolare: *La Traviata Norma*, satira in un atto, esito del percorso conservatoriale del compositore Marco Benetti, successivamente messa in scena dal Teatro Elfo Puccini di Milano, nel giugno 2019;⁴ e *Tredici secondi, o Un bipede implume ma con unghie piatte*, opera da camera prodotta dalla Biennale College Musica e andata in scena al Teatro Piccolo Arsenale il 6 ottobre 2019, frutto di una collaborazione tra lo stesso Benetti e il librettista queer Fabrizio Funari.⁵ Si tratta di prodotti eterogenei, che sviluppano direttrici specifiche, per scelte tematiche e formali, all'interno di un teatro musicale contemporaneo ampiamente inteso.

La Traviata Norma riprende e riadatta l'omonimo spettacolo del Collettivo Nostra Signora dei Fiori, che nel 1976 notoriamente apriva la stagione italiana del teatro gay.⁶ Come si vedrà nelle interviste, Benetti insiste sulla componente satirica del testo, riducendo o addirittura cassando sia gli elementi di critica marxiana, derivanti dal pensiero filosofico di Mario Mieli, sia riferimenti puntuali al dibattito degli anni Settanta sull'omosessualità, tra cui, caso esemplare, le battute di Natalea su Franco Fornari, cui segue il primo intervento di Maria R. sulle politiche della Chiesa Cattolica.⁷ La suddivisione dell'opera in cinque *Scene* e quattro *Intermezzi pubblicitari* ricalca le articolazioni drammaturgiche segnalate, nell'ipotesi, dalle canzoni eseguite dalle "checche". Gli *Intermezzi*, che prendono il posto di tali canzoni, rimarkano la presenza del medium televisivo: le parodie di De Andrè e Guccini sono sostituite da veri e propri *jingle* pubblicitari, anch'essi ovvia-

in-contemporary-and-experimental-music-programming.html#.YpFg2y0QO8V> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

⁴ Marco Benetti, *La Traviata Norma, satira in un atto su testo dell'autore da un'idea di Mario Mieli*. Libretto e partitura, non pubblicato ma 2018. Una registrazione (purtroppo, solo audio) dell'opera è stata realizzata durante la ripresa dell'opera all'Elfo Puccini il 22 e 23 giugno 2019, ed è disponibile in accesso libero all'indirizzo <<https://soundcloud.com/marco-benetti/la-traviata-norma-2018-rev-2019>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021)

⁵ Marco Benetti e Fabrizio Funari, *Tredici secondi, o Un bipede implume ma con unghie piatte*. Libretto e partitura, non pubblicato ma 2019. In questo caso, è disponibile una registrazione audiovisiva completa sul canale YouTube del compositore, all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=adtFcaAMbCs>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

⁶ Il testo originale, edito dalla casa editrice milanese L'Erba voglio nel 1977, è ora nuovamente disponibile in Antonio Pizzo (a cura di), *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 3-24.

⁷ Cfr. Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia* cit., pp. 9-10.

mente in chiave parodica. Ad esempio l'*Intermezzo II* è annunciato come: "Pasta Birilla. La pasta per tutte le famiglie". E si prenda ancora l'*Intermezzo I*: alle parole «Sfiziosa, candida, succosa. Mozzarella Gabbati: la bufala per tutti!» (Annunciatrice) corrisponde apertamente il tema della *Valse* dalla *Coppelia* di Léo Delibes, ben noto ai (tele)spettatori per via di numerose pubblicità di prodotti caseari, dalle certose alle prolifiche mammelle della Lola.⁸ Questo gioco di citazioni costituisce uno dei quattro piani sonori dell'opera, concorrendo alla creazione di una rete di riferimenti infra ed extra-testuali relativi all'immaginario sonoro contemporaneo – del resto, come era per le canzoni nella pièce originale, laddove però le citazioni di Benetti sono ulteriormente sottoposte a un lavoro di frammentazione motivica e riproposizione nei contesti (in)armonici altamente variabili delle Scene.

Tredici secondi mette in scena quattro personaggi in un bar: un Uomo che vi giunge in cerca di aiuto causa auto in panne, mentre una Cameriera, un Professore e una Donna di Fede (interpretata da Emily De Salve, baritono transgender) cercano indarno di far volare un pollo – onde il titolo dell'opera, dal record mondiale di permanenza in aria del pennuto. Esito del dialogo surreale è la follia dell'Uomo, riassorbita però in un finale "aperto". Mentre egli fa per gettarsi sul pollo con l'intento di ammazzarlo, un rapido cambio di luci e un gesto strumentale (scale di semibiscrome agli archi, per la durata di tredici secondi) ci riportano all'inizio dell'opera: l'Uomo lascia cadere la lama ferace e siede mansueto accanto agli altri compagni di viaggio, a fissare beato l'animale. Alla base del libretto vi è una profonda riflessione sul teatro d'opera contemporaneo, che Funari ha sintetizzato in un personale Manifesto:

- 1) Librettos should describe non-normative narratives and identities. This queering approach should be understood purely in its broader academic terms (i.e. the study of literature, discourse and other social and cultural areas from a non-normative perspective including social, economic, political and cultural issues and identities);
- 2) The librettist should consider the collective imaginary solely as an aesthetic means rather than a digestible end;
- 3) Librettos should reflect all contemporaneity and should not be elitist.
- 4) Librettos should deploy a certain degree of symbolism yet hermeticism must be avoided;
- 5) Librettos should be ambiguous as they portray reality and all reality is ambiguous;
- 6)

⁸ Cfr. *La Traviata Norma*. Libretto e partitura cit., pp. 16-21; Per un esempio di applicazione pubblicitaria della *Valse*, si veda poi <<https://www.youtube.com/watch?v=SMfRtHZdMIA>>, dal minuto 00:49 (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

Similar to reality, librettos have no beginning or end; 7) The librettist should defy normative language and be anti-prescriptive; 8) Opera should be considered as a synthesis of the arts so long as all its elements have authentic artistic and intellectual values in their own right; 9) Librettists should aim to actively work together with other artists as well as composers, directors and everyone involved in production; 10) Realism, realism, realism. Consciousness, consciousness, consciousness. Boomboom, boomboom, boomboom.⁹

Per quanto riguarda la partitura, Benetti ricorre a strategie non dissimili da quelle de *La Traviata Norma*: suddivisione del materiale in piani sonori distinti, articolazione recitativo/aria secondo modalità primo-secentesche. Le citazioni, qui, caratterizzano più esplicitamente i personaggi: alla Donna di Fede è affidata l'antifona mariana «Salve Regina»; l'Uomo canta sulla linea di Elvira nel *Finale I* de *Italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini, un motivo di arpeggio ascendente che veste i versi «Nella testa ho un campanello / che suonando fa din din»; infine, per la Cameriera Benetti ricorre alle note di apertura di *Milord*, canzone del 1959 originariamente interpretata da Edith Piaf. Scelte deliberate che, come si vedrà nelle interviste, echeggiano e illuminano la drammaturgia di *Tredici secondi*: tramite la musica (e il testo “nascosto” della canzone di Piaf) possiamo ad esempio riconoscere nella Cameriera quella «ombre de la rue» che invita l'Uomo a entrare nel bar («Allez, venez, Milord! / Vous asseoir à ma table / Il fait si froid, dehors / Ici c'est confortable»). Benché l'Uomo non comprenda l'invito (tra l'altro, unico segno di interessamento nei suoi confronti da parte degli altri personaggi), non è un caso che la sua aria di pazzia nella *Scena quarta* dell'opera si innesti proprio sulla recitazione “fibonacci” dell'alfabeto da parte della Cameriera, in guisa di colui che accetta l'invito dell'io narrante di *Milord* a entrare nel suo mondo («Venez dans mon royaume!»).

Il discorso comprende anche progetti ulteriori, alcuni in corso di realizzazione, altri già compiuti. Tra questi ultimi vi è *Due Ragazzi Perbene - la morte di Peter Pan*, composta da Lorenzo Casati in contemporanea a *La Traviata Norma* di Benetti: l'opera è basata su un fatto di cronaca avvenuto nei pressi di Oxford nel 1921, e narra della tragica storia d'amore fra Michael Llewelyn Davies, il ragazzo che ispirò a Sir James Matthew Barrie il personaggio di Peter Pan, e Rupert Buxton, suo compagno di Università, che con lui annegò nel laghetto di Sandford Pool. Ufficialmente archiviato come un caso di morte accidentale, fu con ogni probabilità un patto suicida

⁹ Cfr. <<https://fabriziofunari.com>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

per evitare che le loro famiglie fossero investite dallo scandalo omosessuale e dalle relative conseguenze legali (l'omosessualità sarebbe stata infatti depenalizzata in Inghilterra solo nel 1965, ben quarantaquattro anni dopo lo svolgimento dei fatti).¹⁰ O, per tornare alla produzione di Benetti, *Bia. Un Passo Nuovo, Una Parola Propria*, spettacolo vincitore della terza edizione del Macerata Opera 4.0 realizzato da #ToTeam, un gruppo di giovani artisti coordinato da Antonio Smaldone. In sette quadri, tanti quanti i colori dell'arcobaleno, *Bia* sfugge a una chiara collocazione di genere, oscillando tra la pièce teatrale e l'installazione audio-visiva, per narrare un percorso di consapevolezza ecologica. Il tema dell'opera è infatti una presa di coscienza inderogabile del sé-nel-mondo, oltre qualsiasi costruzione identitaria, mediata dallo sguardo di bambini-performer, veri protagonisti dello spettacolo. L'opera ci interessa soprattutto per il personaggio della Donna in Tailleur, ancora una volta affidato a De Salve: nelle intenzioni degli autori, si tratta di una proiezione distopica del potere impersonato allegoricamente dalla Kanzlerin Angela Merkel, di verde vestita e con in mano un frustino, simbolo incarnato di una violenza che si esercita tramite le gerarchie risolvendosi però in una incapacità di fondo a processare e governare il reale. La Donna in Tailleur canta una Ballata che si conclude con un parlato di forte impatto emotivo, un violento catalogo *à la* Leporello, tanto più straniante se si considera che la (deviata) Norma che lo enuncia è messa in scena da un performer transgender, che col suo stridentissimo «Perdonami!» finale sembra voler mettere in crisi le fondamenta culturali ed epistemiche della catarsi:

Carcerato omosessuale ritardato femminista / Prostituta perditempo bella donna alcolista / Poveraccio senz'atetto ignorante provinciale menomato claudicante scemo / Raccomandato fannullone / maschio vero sporco trans puttanel-la cazzinculo / Snob borghese bastardo arrivista prepotente padrone schiavista bianco mostro nero schiavo giallo senza anima rosso senza terra. / Senza mani: colpevole. Senza parole: muto. Senza sesso: inutile. Senza dio: pericoloso / Senza tetto: colpevole. Senza idee: muto. Senza soldi: inutile. Senza legge: pericoloso.

¹⁰ L'organico vocale prevede sette personaggi: Michael e Rupert (tenori), Barrie (basso), Senhouse e Bassett, due compagni di università dei protagonisti (baritono e mezzosoprano in travesti rispettivamente), Nico, fratellino di Michael (soprano in travesti) e la celebre attrice Mary Ansell, ex moglie di Barrie (mezzosoprano). Una versione video completa della ripresa dello spettacolo al Teatro San Teodoro di Cantù è disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=seS_75qT5M4> (ultimo accesso: 15 luglio 2021). Ringrazio Lorenzo Casati per avermi fornito queste informazioni.

/ Senza vergogna: colpevole. Senza personalità: muto. Senza carattere: inutile.
Senza serenità: pericoloso. / Perdonami!¹¹

A fronte di queste esperienze, in divenire e difficilmente storicizzabili, è sembrato necessario dare voce diretta ai protagonisti per far emergere le prospettive emiche sottese ai processi di ideazione e produzione, oltreché avvicinarsi per quanto possibile al laboratorio creativo che informa la genesi e la messa in scena delle opere discusse. Ciò che ne risulta è una molteplicità di prospettive su come possa articolarsi uno sguardo queer nel teatro musicale odierno, entro le coordinate di un problema condiviso: la costruzione di una professionalità (e personalità) artistica nei complessi rapporti col sistema produttivo fortemente istituzionalizzato dell'opera in musica, "pesante" in ragione tanto dei costi di realizzazione quanto dei cerimoniali sottesi alle scelte (culturali e di mercato) di cosa e chi mettere in cartellone. A titolo di esempio, i dati sulla melomania e sulla preferenza assoluta accordata da De Salve ai grandi ruoli verdiani (benché mai cantati) segnalano la complessità sottesa alla "persona musicale" dell'artista, nelle molteplici interazioni tra vocalità (grande e brunita, come tiene a rimarcare, ma piegata alle ragioni della linea belliniana e donizettiana), figura, gesto e modalità interpretative. Interazioni che creano non pochi problemi in un'opera di tradizione, ma che possono altresì essere fruttuosamente esplorate sfruttando le antinomie intrinseche al sentire dell'interprete: è quanto emerge allorché Benetti e Funari raccontano di aver costruito la Donna di Fede pensando al divismo di De Salve, oppure in relazione al ruolo imperioso, tremebondo della Donna in Tailleur, in *Bia*. Sullo sfondo, la crescente (seppur ancora limitata) presenza di performer trans* sui palcoscenici d'opera e le riflessioni sulla dimensione artistica della vocalità transgender, o transvocalità,¹² che si innestano nel solco tra le acquisizioni

¹¹ Marco Benetti, *Musiche per Bia. Un Passo Nuovo, Una Parola Propria*. Ballata per baritono ed elettronica. Partitura, non pubblicato ma 2020, p. 4.

¹² Per una panoramica sui cantanti transgender in ambito statunitense, si veda Cfr. Michael Cooper, *Transgender Opera Singers Find Their Voices*, «The New York Times», 11 luglio 2019, <<https://www.nytimes.com/2019/07/11/arts/music/transgender-opera-singers.html>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021). Tra i pochi e per lo più recenti contributi sulla vocalità artistica transgender si segnalano: Alexandro Constansis, *The Female-to-Male (FTM) Singing Voice and Its Interaction with Queer Theory: Roles and Interdependency*, «Transpositions. Musique et Science Sociales», III (2013), <<http://journals.openedition.org/transposition/353>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021); Katherine Meizel, *Multivocality: Singing on the Borders of Identity*, Oxford University Press, New York 2020. In ambito italiano, l'unico contributo musicologico che prenda in considerazione la vocalità transgender, effettuando un confronto con

Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo

dei *voice studies* e il dibattito attorno a medicalizzazione e de-patologizzazione delle identità queer,¹³ pratiche chirurgiche di femminilizzazione della voce e *speech therapy*.¹⁴

Marco Benetti

Daniele Palma: *Per iniziare, ti chiedo di fornire qualche dato sul tuo percorso di formazione come compositore.*

Marco Benetti: Ho iniziato a studiare composizione attorno al 2011-2012, dapprima prendendo lezioni private con Gabrio Taglietti, che insegnava a Mantova ma risiedeva a Cremona, dove all'epoca studiavo musicologia [presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, n.d.a.]. Mi sono poi imbattuto nella musica di Giovanni Verrando, quindi ne sono diventato allievo, facendo con lui il triennio di composizione alla Civica "Claudio Abbado" di Milano. C'è poi stata quella che chiamo "parentesi comasca": dopo la fine del triennio mi sono trasferito a Como a fare il biennio con Vittorio Zago, e contemporaneamente ho seguito i corsi di Salvatore Sciarrino all'Accademia Chigiana di Siena. Al centro dei miei interessi c'è il rumore, ovvero ciò che in termini spettrali viene definito come suono complesso, un lessico

il caso ben più studiato in ambito queer dei castrati, è quello di Emiliano Battistini, *Voci transgender. Appunti sull'identità di genere nella storia dell'opera lirica*, in Sandra Cavallo e Nelly Valsangiacomo (a cura di), *Dare un corpo alla voce*, «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», XIX, 2 (2020), pp. 89-112.

¹³ Cfr. almeno Sandy Stone, *The 'Empire' Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*, «Camera Obscura», X, 2 (1992), pp. 150-176, riconosciuto come saggio fondativo dei Transgender Studies; Shelag Davies, Viktoria Papp, Christella Antoni, *Voices and Communication Change for Nonconforming Individuals: Giving Voice to the Person Inside*, «International Journal of Transgenderism», XVI (2015), pp. 117-159; Olivia Fiorilli, Stefania Voli, «De-patologizzazione trans*, tra riconoscimento e redistribuzione», in Federico Zappino (a cura di), *Il genere tra neoliberalismo e neofondamentalismo*, Ombre Corte, Verona 2016, pp. 97-109.

¹⁴ Le procedure note come *voice feminising surgery* riguardano prevalentemente il caso delle transizioni *male to female*, e consistono o in una glottoplastica endoscopica (che riduce la lunghezza del segmento vibrante delle corde vocali), o in una approssimazione del muscolo cricotiroideo (che invece aumenta il grado tensivo delle corde, ingrossandole e, di conseguenza, permettendo di produrre suoni più acuti), quest'ultima eseguita a cielo aperto e spesso in relazione alla riduzione del Pomo d'Adamo. Esulando dalle competenze di chi scrive, queste informazioni sono tratte dai prospetti informativi della statunitense Mayo Clinic (<<https://www.mayoclinic.org/tests-procedures/voice-feminizing-therapy-and-surgery/about/pac-20470545>>, ultimo accesso: 15 luglio 2021) e della London Transgender Clinic (<<https://www.thelondontransgenderclinic.uk/transgender-surgery-london/mtf-voice-feminising-surgery/>>, ultimo accesso: 15 luglio 2021).

che mi arriva sicuramente dall'incontro con Verrando. Ovviamente, nel definire una poetica concorrono anche altre direttrici extra-musicali: il pensiero filosofico contemporaneo, ad esempio, ma anche un interesse per l'antico – e per il Barocco, in particolare – che deriva da studi pregressi di Storia dell'Arte e informa il mio modo di scrivere musica. L'approfondimento delle tematiche LGBTQ+ è invece stato veicolato da un gruppo di lettura milanese di cui faccio parte. Prima del Covid ci si riuniva alla libreria Antigone, in zona Porta Venezia, specializzata in tematiche queer, femminismo, discriminazioni, intersezionalità, con il Gruppo di lettura LGBT* di Milano, fondato nel 2017 da Giacomo Cardaci.¹⁵ Abbiamo letto di tutto, dai romanzi alla saggistica, è un ambiente molto vivace dal punto di vista intellettuale e comprende varie persone che sono passate dall'attivismo, anche della prima ora: abbiamo quelle che chiamiamo “memorie storiche”, che ci hanno raccontato di aver fondato alcuni dei primi giornali di lotta politica gay italiana, di aver fatto parte dei primi movimenti negli anni Sessanta. E poi giovani o giovanissimi, tra cui Nicola Riva [docente di Filosofia del Diritto all'Università Statale di Milano, n.d.a.], col quale è capitato di discutere testi e temi, a partire da Mario Mieli, passando per Judith Butler fino ai lavori più recenti di Lorenzo Bernini.

DP: *Alla luce di questi interessi – e forse soprattutto della tua produzione, di cui parleremo oltre – ti senti o definisci un compositore queer?*

MB: Sinceramente, non so se definirmi tale. È sicuro che il pensiero queer, o meglio un determinato modo di approcciarvisi, abbia influenzato e stia influenzando il mio lavoro. Dicevo del mio interesse per il rumore. Se accettiamo il Futurismo come il primo movimento che ne promuoveva un'estetica, abbiamo alle spalle una storia di circa cento anni, che passa per la musica concreta sino alle scene *noise* e *glitch* contemporanee. Nonostante il rumore abbia dunque ormai spazio nella tavolozza creativa dei compositori, esso continua tuttora ad essere percepito come qualcosa di estraneo al mondo del suono organizzato: o viene addomesticato in determinati contesti e attraverso regole precise, oppure rimane residuale, come un non riuscito. In questa congiuntura si potrebbe innestare un collegamento di tipo metaforico/simbolico con le teorie queer. Ossia: a mio parere il pensiero queer si pone (forse un po'

¹⁵ Sul gruppo di lettura, cfr. <<https://www.milanoalquadrato.com/2020/04/16/un-gruppo-lgbt-di-lettura-a-milano-ce-intervista-a-giacomo-cardaci/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

utopicamente) come risoluzione della differenza. Attraverso il principio della fluidità, esso tenta non dico di eliminare il conflitto, ma di far assorbire alla norma, cambiandola, una serie di categorie che non sono considerate sua parte. È ciò che cerco di fare in musica nei confronti del rumore. Sì, penso possa essere questo il collegamento.

DP: *Oltre a questa dimensione metaforica, c'è però anche la scelta esplicita di rappresentare temi LGBTQ+. Andrei dunque per ordine e partirei da Traviata Norma, chiedendoti di raccontarne la genesi e i contesti in cui l'hai prodotta e messa in scena.*

MB: *Traviata Norma* è il progetto che ho realizzato per la laurea magistrale in composizione a Como. Avevo sentito parlare de *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo...* ebbene sì, per caso, quasi dieci anni fa, su Wikiradio, durante una puntata dedicata a Mario Mieli e curata da Franco Buffoni, poeta e suo amico. In seguito, avevo acquistato una copia dell'edizione originale del 1977. Si arriva poi al 2018: insieme a Lorenzo Casati – anche lui studente di biennio a Como – decidemmo di proporre come tesi di laurea due *pièce* di teatro musicale, a condizione che il Conservatorio le mettesse effettivamente in scena. Nacque così la mia *Traviata Norma*, chiaramente ispirata allo spettacolo originario, e *Due Ragazzi Perbene - la morte di Peter Pan*, composta da Lorenzo. Benché approvati dal Direttore, i due progetti suscitarono alcune rimostranze. Ad un certo punto, il Consiglio Accademico del Conservatorio fece una seduta (mi pare) straordinaria per leggere e approvare i nostri testi.¹⁶ Ad ogni modo, il lavoro vide la luce a Como, e fu replicato all'Elfo Puccini a Milano, nel giugno del 2019. Quest'ultima era la versione definitiva e totalmente cantata: infatti in Conservatorio io e Vittorio Zago avevamo dovuto leggere alcune parti a causa del *forfait* di qualche cantante. La prima all'Elfo è coincisa con un momento importante della vita culturale LGBTQ+ milanese: *Traviata Norma* è stata infatti l'evento introduttivo della Pride Week del 2019, in dittico con *Abbracadabra – Incantesimi da Mario Mieli* di Irene Serini.¹⁷

¹⁶ Benetti si riferisce a una seduta ordinaria del Consiglio Accademico (n. 7 a.a. 2017/2018 del 31 maggio 2018), che ha portato alla delibera n. 47 (con medesima data) con cui l'organo approvava i titoli delle tesi di laurea, e dunque dei lavori operistici, dei due compositori: <https://conservatoriocomo.it/wp-content/uploads/2018/10/ca-07_a.a.-17.18_delibere-brevi_p.pdf> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

¹⁷ Sul lavoro di Serini, si veda in questo fascicolo l'articolo di Stefano Casi.

DP: *Come hai lavorato su La Traviata Norma del 1976 per cavarne un libretto?*

MB: Considerate le richieste del Conservatorio, ho applicato un principio fondamentale di qualsiasi libretto operistico: economia dei mezzi. Dai quindici personaggi previsti nell'originale, il cast dell'opera si riduce a quattro voci maschili, sostanzialmente pensate come tre uomini e una donna trans (meglio, *en travesti* perché cantata da un basso). Cambiano anche i nomi dei personaggi: Romeo, 22 anni, ragazzo gay (tenore); Alfredo, 27 anni, ragazzo gay (baritono); Paolo, 31 anni, ragazzo gay (baritono); Felicia, 37 anni, transessuale MtF (basso *en travesti*). Ai quattro in scena di aggiunge una voce recitante di Annunciatrice/Annunciatore posizionata nell'*ensemble* musicale, che interviene durante i quattro *Intervalli pubblicitari* che frammezzano le cinque *Scene*. Ne consegue una generale redistribuzione delle battute del copione originale, che segue ora il principio dell'alternanza, meno spesso quello della suddivisione di un unico intervento tra più personaggi. *La Traviata Norma* del 1976 è un testo fortemente radicato nei suoi anni, e soprattutto influenzato dal pensiero filosofico di Mario Mieli e dall'istanza marxiana di umanesimo radicale esposta nel suo *Elementi di critica omosessuale*. Non mi interessava trasformarlo in uno spettacolo filosofico, ma volevo mettere l'accento su quel "politicamente scorrettissimo" di cui Mario Mieli era evidentemente un genio, dunque lavorare su quelle battute al vetriolo nei confronti della comunità eterosessuale nel gioco distopico di ribaltamento della realtà. Avevo in mente un'idea di libretto non proustiana o dannunziana, bensì più vicina alla sintesi dei libretti di Sciarrino.¹⁸ Come spesso accade, poi, durante il lavoro strettamente compositivo mi sono trovato a operare modifiche puntuali (nell'ordine della sostituzione di alcuni termini, o della loro inversione) per permettere che il testo, comunque in prosa, aderisse alle figure ritmico-melodiche che avevo deciso di impiegare.

DP: *E per quanto riguarda la musica?*

MB: Ho affrontato due questioni principali: come ho appena detto, l'individuazione di strutture ritmico-melodiche funzionali a mantenere l'intelligibilità del testo; in secondo luogo, la definizione di una forma, sia sul piano della singola scena sia su quello dell'unitarietà dei

¹⁸ Si vedano a questo proposito Salvatore Sciarrino, *Carte da suono, 1981-2001*, a cura di Dario Olivieri con una introduzione di Gianfranco Vinay, CIDIM, Roma 2001; Gianfranco Vinay, *Immagini gesti parole suoni silenzi: drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Accademia di Santa Cecilia – Ricordi, Roma – Milano 2010.

materiali sonori. Per quanto riguarda le linee vocali, ogni personaggio ne ha due differenti, una per le parti dialogiche, l'altra per le arie; in entrambi i casi si tratta di formule minime, stereotipe e flessibili. Per quanto concerne la forma, invece, ogni scena è basata su un'alternanza recitativo-aria che fa riferimento alle modalità compositive primosecentesche. Ad esempio, l'aria della *Scena I* è quella di Paolo, a partire dalle parole «Sapete, tra i miei amici c'è un etero», battuta che ne *La Traviata Norma* del 1976 era affidata a Stefanacci. Qui, il mutamento nella scrittura vocale ha la funzione di segnalare un passaggio dall'iniziale osservazione (meta-teatrale e distaccata) dello «spettacolo eterosessuale» alla narrazione della propria esperienza diretta con le “care persone” etero. Al livello complessivo del materiale, ho invece giocato su quattro piani sonori: due “di fondo” che rimandano all'estetica del rumore e al trattamento spettrale di cui dicevo (soprattutto il primo, che combina contrabbasso, grancassa suonata con la spazzola, e oggetti quali pezzi di polistirolo e carte di caramella); uno di citazioni; il quarto rappresentato dalle linee vocali.

DP: *Per Tredici secondi, come hai lavorato con Fabrizio Funari, e come hai reso in suoni l'estetica beckettiana che informa il libretto?*

MB: *Tredici secondi* è nata per la Biennale College Musica di Venezia del 2019 – per inciso, uno dei primi incontri con Fabrizio è avvenuto per caso proprio a Venezia, durante un aperitivo al Grand Hotel des Bains, in cui Visconti aveva girato *Morte a Venezia*. L'idea iniziale era di ambientare in un bar il momento in cui Ariosto sta scrivendo l'episodio di Astolfo sulla Luna: una situazione totalmente surreale, in cui un personaggio di un'altra epoca si trova in un luogo contemporaneo a comporre un testo “fantascientifico” per il Cinquecento. Le cose poi sono ovviamente cambiate, soprattutto in relazione al puntuale lavoro sul libretto assieme a Giuliano Corti, nostro tutor durante il *workshop* veneziano assieme a Matteo Franceschini (per la parte musicale). Ma il nucleo originale della follia è rimasto, ed è stato ulteriormente sviluppato secondo le modalità del teatro dell'assurdo. Lavorare così a stretto contatto col librettista ha permesso di elaborare i materiali compositivi progressivamente già in fase di scrittura del libretto. Condividevamo ad esempio l'idea che i quattro personaggi presentassero linguaggi verbali e musicali fortemente stereotipati. Come in *Traviata Norma*, anche in *Tredici secondi* ho dunque mantenuto la modalità recitativo/aria ripresa dalla musica antica, e una caratterizzazione motivica a più livelli. Ad esempio, ho pensato un'*Overture* in cui fossero esposti tutti i materiali

impiegati come “temi” per i personaggi: il gregoriano, Rossini, Edith Piaf. L'unico che abbia un materiale molto neutro è il Professore: lì ho ragionato da compositore “strutturalista”, tutta la sua parte vocale è un calcolo di intervalli, lo sviluppo delle linee melodiche è determinato da relazioni numeriche. È una questione di tecnica compositiva, certo, ma il procedimento è palese nella sua aria nella *Scena II*: il Professore conta da uno a tredici, il numero di altezze [ossia, note della scala, n.d.a.] cantate per ogni cifra è regolato in base alla sequenza di Fibonacci, che il personaggio citerà esplicitamente alla fine della *Scena III*. Anche il materiale della Cameriera è sottoposto a un processo di serializzazione [della componente ritmica, n.d.a.], benché mantenga uno stile quasi belcantistico nella sua aria. Il gregoriano per la Donna di Fede è ovviamente un gioco a carte scoperte, ma mi piaceva questa riconoscibilità – e infatti qualcuno, alla fine dello spettacolo, ne canticchiava le linee melodiche.

DP: *Quali sono gli elementi queer di Tredici secondi?*

MB: Beh, innanzitutto la Donna di Fede e il fatto che a cantarla sia Emily De Salve. Avevamo visto la sua candidatura al *call for voices* quando il libretto era ancora alle prime fasi, e la musica praticamente tutta da scrivere. Insomma, la Donna di Fede è stata costruita pensando a lei e assecondando tutta una serie di *cliché* che fanno parte dell'immaginario melomane. Il personaggio che lei interpreta ha indubbiamente questa dimensione caricaturale: una certa gestualità fisica e vocale, come ad esempio il fatto che all'inizio dell'opera si alzi e urla “Tragedia!”. Poi, è chiaro che la scelta del gregoriano non sia indifferente. È un punto di partenza della tradizione musicale occidentale, il primo repertorio in cui si possa ragionare in termini di tecnica compositiva. È poi parte di un contesto per sua tradizione avverso alla comunità LGBTQ+. Quindi, far cantare gregoriano a una performer transgender con voce di baritono amplificava esponenzialmente la dimensione caricaturale del personaggio. Queer a suo modo è anche l'Uomo, laddove nell'ultima *Scena* canta un'aria di pazzia ribaltando il *cliché* di tutte quelle opere romantiche che tanto piacciono a Fabrizio (a me meno, ma va bene così!). E c'è poi la Cameriera: creare le sue linee vocali sottoponendo un repertorio *popular* a procedimenti iper-strutturali – quelli della musica colta à la Pierre Boulez, per intenderci – era un po' un modo per prendere in giro entrambe le cose, oltretutto certo dogmatismo.

DP: *C'è un'istanza politica nelle scelte dei soggetti di queste due opere?*

MB: In *Traviata Norma* sicuramente sì: non ho scelto quel testo in maniera neutra. Quando ho iniziato a pensare alla tesi, *Traviata Norma* non era di sicuro la sola e prima possibilità in esame. Per di più, era l'unico testo che affrontasse tematiche LGBTQ+. Ma erano gli anni in cui venivano alla ribalta i family day, i vari signor Pillon, Salvini sulla cresta dell'onda, e gli "io sono Giorgia"... Trovandomi in quella congiuntura, e, non so, forse anche in reazione alle rimostranze venute fuori in Conservatorio allorché avevo solo ventilato l'idea di usare il testo di Mieli – tutto questo mi ha convinto che fosse necessario scrivere *Traviata Norma*. Perché avevo il diritto di farlo, in una certa misura anche per chi fosse venuto dopo: era un precedente, che io e Lorenzo Casati mettemmo in scena due opere apertamente LGBTQ+ in un Conservatorio.

DP: *A maggior ragione, forse, se si pensa al contesto culturale più ampio: in Italia, mi pare di poter dire, non esiste un teatro musicale queer.*

MB: No, in Italia no. Ma, a mio parere, neanche all'estero. Lasciamo stare i precedenti illustri: penso a Britten, Henze, Bussotti – ma quanto sono eseguiti, soprattutto in Italia? Certo, c'è George Benjamin che ha scritto la sua *Lessons in Love and Violence*,¹⁹ oppure *Angels in America* di Peter Eötvös,²⁰ o ancora *Orlando* di Olga Neuwirth.²¹ Negli ultimi venti anni è sicuramente aumentato il grado di visibilità: sono nati ad esempio collettivi di compositori e performer LGBTQ+ (una cosa prevalentemente statunitense), ci sono concorsi o *call for score* dedicati a tematiche queer, con tutte le contraddizioni che alle volte ciò comporta. È quindi probabile che sul lungo periodo la "norma" operistica annetta tematiche che di tale norma, modellata sui cartelloni della grande tradizione Romantica, non fanno parte. Tutto sommato, però, stiamo parlando di

¹⁹ Su libretto di Martin Crimp dall'*Edoardo II* di Christopher Marlowe, l'opera narra gli amori tra l'omonimo re inglese e Pietro Gaveston. La prima assoluta ha avuto luogo il 10 maggio 2018 alla Royal Opera House di Londra, con un cast di primo livello che vedeva, tra gli altri, il baritono Stéphane Degout nei panni di Edoardo II, il soprano Barbara Hannigan, specialista di repertori contemporanei, in quelli di Isabella, e Gyula Orendt come Gaveston.

²⁰ Adattamento operistico della celebre *pièce* teatrale del 1991-1992 di Tony Kushner, è andato in scena in prima mondiale il 23 novembre 2004 per poi rimanere a cartellone in alcuni dei principali teatri internazionali, tra cui la New York City Opera e il Festival di Salisburgo (con una produzione prevista per il 2022). La partitura è edita e distribuita da Schott.

²¹ Libretto di Catherine Filloux dall'omonimo romanzo autobiografico di Virginia Woolf. L'opera è stata commissionata nel 2014 da Dominique Meyer, allora sovrintendente della Wiener Staatsoper, e ha debuttato nello stesso teatro l'8 dicembre 2019.

un teatro minoritario, anche nel confronto con il contesto della prosa, che invece ha iniziato a occuparsi apertamente di temi LGBTQ+. Se vogliamo, questo stato di cose dipende dal fatto che l'opera non sia oggettivamente il primo genere praticato nella contemporaneità: ci sono altri linguaggi, sicuramente il cinema, che ha molto più spazio e forse risponde con più efficacia al rapporto che abbiamo con la temporalità. Mi sento poi di riferire un'altra cosa. Uno dei primi progetti su cui ci siamo confrontati io e Fabrizio riguarda Pasolini: nelle sue intenzioni, dovrebbe essere un omaggio al teatro di Federico García Lorca e al suo realismo magico.²² Dopo la Biennale, la mia esperienza maceratese e quelle di Fabrizio con realtà anche abbastanza importanti su suolo nazionale, abbiamo iniziato a proporre questo progetto pasoliniano a diverse istituzioni. Più di una volta ci è stato detto esplicitamente che un'opera musicale su Pasolini sarebbe problematica, che Pasolini è un personaggio scomodo, e che quando se ne parla bisogna stare attenti, perché politicamente non viene accettato. Forse esiste una certa reticenza a trattare apertamente alcune cose nel teatro d'opera, o comunque nell'ambiente musicale. È un contesto molto complesso: per scrivere un'opera, oggi... Il progetto su Pasolini in questo momento non sta andando avanti perché né io né Fabrizio vogliamo scrivere qualcosa che poi nessuno esegua. Per ora, ciò che possiamo fare è inviare proposte, sperando che qualcuno le intercetti.

Fabrizio Funari

Daniele Palma: *Il mestiere di librettista d'opera è, come dire, poco consueto. Come ci sei arrivato?*

Fabrizio Funari: Ho iniziato a scrivere sin da piccolo, soprattutto canzoni, ho anche registrato un EP quando avevo tredici anni. In teatro ho iniziato come attore, poi l'interesse è virato verso la drammaturgia. Ho una laurea in Lingue Orientali (cinese e letteratura cinese) e un master a Londra in gestione culturale, due aspetti della mia vita professionale che vanno di pari passo. All'estero ho vissuto per quasi otto anni, dalla Spagna a Pechino: al periodo londinese risale l'innamoramento per il teatro musicale, e la curiosità di cimentarmi nel mestiere di librettista. Non ho fatto una vera e propria scuola di scrittura teatrale, anche

²² Maggiori informazioni sul progetto, dal titolo provvisorio *Il Sole Tra La Polvere*, sono reperibili sul sito dell'agenzia Arcadia, che rappresenta Funari: <<http://www.arcadia-media.net/opere/il-sole-tra-la-polvere/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021).

perché non ce ne sono poi tante. Una è la Guildhall School of Music & Drama: vi ero entrato nell'autunno 2019, salvo poi decidere di rimanere a Roma per motivi logistici e professionali – questo, prima che il Covid sparigliasse le carte. Credo prevalga comunque la componente di studio individuale, quello che leggi, quanto ne assorbi e come lo usi per trovare una strada personale.

DP: *A proposito di strade personali, ho visto che hai stilato un tuo Manifesto dell'opera contemporanea. Me ne parleresti?*

FF: Vi ho riassunto in dieci punti ciò che volevo fare, come immaginavo una possibile produzione operistica contemporanea. Insisto molto sull'idea di team artistico, e su una rivalutazione del ruolo del librettista. Credo infatti che parte dell'allontanamento del pubblico dall'opera (in generale) dipenda da una eccessiva focalizzazione sulle figure del compositore e, dagli ultimi anni del Novecento, del regista, e che superare queste istanze gerarchiche sia fondamentale. Ho cercato poi di interrogarmi su quali siano le sensibilità del contemporaneo: rappresentarle vuol dire combattere l'idea che l'opera sia un'arte sovra-ordinata, e di conseguenza chiusa in una gabbia d'oro che le nuoce. Perché l'opera, per me, è e resta un mezzo potentissimo per raccontare storie, capace ancora di attirare diversi tipi di pubblico, uno dei quali vuole che si parli dei problemi al centro del dibattito socio-politico-culturale odierno. Mi chiedo: a cosa serve fare la trecentesima produzione di *Tosca* ambientata in un lager o in un campo profughi? Non sarebbe forse meglio scrivere nuove opere adatte agli immaginari e alle sensibilità contemporanei? Si continua a fare la prima cosa; io invece cerco di fare la seconda, anche in continuità con le mie esperienze all'estero. Un divario con l'Italia c'è, è innegabile, specie poi nel caso delle tematiche LGBTQ+.

DP: *Come costruisci i tuoi testi? Ad esempio, mi parleresti del lavoro per Tredici secondi?*

FF: Una caratteristica fondamentale dei miei testi è che lo sviluppo dell'azione sia condotto prevalentemente (direi, al settanta per cento) nel dialogo tra personaggi; il restante trenta per cento sono silenzi, secondo un principio di alternanza parola/silenzio di ascendenza forse musicale, un po' alla John Cage. Mi interessa molto il teatro dell'assurdo, è un modo efficace per evidenziare le ipocrisie e il ridicolo della contemporaneità, l'ambiguità e la non linearità del reale. Questa semantica dell'assurdo è indubbiamente al centro di *Tredici secondi*: un tavolo con attorno personaggi i più strani e disparati (un'idea di luogo/non-luogo

che viene in parte da Bagdad Cafè),²³ dialoghi che mostrano il fallimento della comunicazione e l'alienazione delle persone. Il risultato è un gioco sui molteplici piani della realtà, in cui alla fine ti chiedi se l'Uomo capitato nel bar a causa dell'auto in panne fosse per davvero più razionale degli altri tre personaggi che cercavano di far volare il pollo. Certo, ci sono altri modi di fare teatro d'opera contemporaneo: io stesso ho scritto libretti in cui c'è un piano narrativo più lineare, e penso in particolare alla scena statunitense, tra le più importanti non solo per l'attenzione ai temi LGBTQ+ – anche se vi trovo un accento iperrealista che a volte porta a una sorta di “spiegone” didascalico (se mi passi il termine) che non è nelle mie corde. Un'altra cosa per me imprescindibile è il lavoro sul linguaggio, considerato che, come ho detto, uno degli obiettivi è di rivitalizzare il ruolo del librettista. La cosa più “estrema” che abbia fatto è in *The Sins of the City of the Plains*, uno dei primissimi progetti operistici che abbia realizzato, andato in scena a Siviglia nel 2019 con musiche di Germán Alonso. L'ipotesi è *The Sins of the Cities of the Plain; or, The Recollections of a Mary-Ann, with Short Essays on Sodomy and Tribadism*: pionieristico esempio di letteratura pornografica omosessuale, pubblicato nel 1881 da William Lazenby, il volume narra le memorie del giovane prostituto gay Jack Soul nell'Inghilterra vittoriana. Per il libretto ho deciso di usare il Polari, ossia la cripto-lingua (meglio, anti-lingua) usata dalle minoranze gay nelle metropoli britanniche fino alla depenalizzazione dell'omosessualità nel 1965.²⁴

DP: *E nell'opera per la Biennale?*

FF: In *Tredici secondi* questo lavoro sul linguaggio ha riguardato principalmente la Cameriera: le ho affidato un “poema sonoro” in una lingua di segni fonetici apparentemente nonsense, dal titolo *Asekuwa Blab*. In realtà, si trattava di una traduzione secondo regole precise di un testo che spiegava il senso dell'opera, e che il pubblico poteva leggere nei sovratitoli mentre lei cantava:

²³ Film del 1987 per la regia di Percy Adlon (titolo originale: *Out of Rosenheim*), narra le vicende di Jasmin, turista tedesca, che dopo aver abbandonato il marito durante un viaggio nel Deserto del Mojave, in California, si ritrova in uno squallido motel frequentato da avventori dei più svariati tipi.

²⁴ Il Polari ha ricevuto una discreta attenzione in ambito accademico: per una prima ricognizione, si rimanda a Paul Baker, *Polari: The Lost Language of Gay Men*, Routledge, London 2002.

Tredici secondi o *Un bipede implume ma con un unghie piatte* è un omaggio al teatro dell'assurdo nella misura in cui manifesta un senso di vaga angoscia metafisica di fronte all'assurdità burlesca della condizione umana. Nella tradizione drammaturgica di Eugene Ionescu, Samuel Beckett e, in un'accezione più esistenzialista, Jean Paul Sartre, Jean Genet e Albert Camus, il libretto rivela il fallimento della comunicazione – e della comprensione reciproca – nella società moderna che lascia l'uomo alienato, autoreferenziale e conformista.

Per fare giusto qualche esempio di come funziona la traduzione: il poema inizia con un «tik» reiterato tredici volte, ovviamente il titolo del lavoro. La seconda linea recita «Klaciacia uououo blablaba»: «blablaba» sta per “recitazione dell'attore”, «ououo» per “reazione stupita del pubblico”, e «klaciacia» per “applauso finale”; dunque, “teatro”, o meglio “teatro dell'assurdo”, visto che i tre termini sono invertiti sull'asse temporale (dall'applauso alla recitazione). La Cameriera “spiega” *Tredici secondi*, ma chi è sul palco con lei, gli altri personaggi, non possono capirla, anzi la prendono per una cretina che scambia una lampada per una moka. Cretina, però, non è: semplicemente, nel suo mondo linguistico al significato “lampada” corrisponde il significato “moka”. Questo gioco con le relazioni saussurriane marca il passaggio all'assurdo, è una “queerizzazione” del linguaggio che opera sconvolgendo la norma linguistica, l'arbitrarietà che lega significante e significato.

DP: *La Donna di Fede, invece?*

FF: Sicuramente è una parte pensata esplicitamente per Emily. Lei ha questa cosa... è molto diva, assolutamente professionale certo, ma diva. Quando dico che ho pensato la Donna di Fede per lei non mi riferisco al fatto che sia una donna transgender, ma alla sua fisicità, al suo modo di vivere lo spazio scenico, di riempire la scena. Una performer mingherlina non avrebbe forse servito altrettanto bene gli scopi del personaggio, che ha bisogno di ossigeno, di una prossemica da persona sicura di sé, forte, di polso. L'impiego consapevole da parte di Emily delle sue forme permetteva, tra le altre cose, di rendere al meglio le qualità contrastanti del personaggio, questa antinomia tra fede e sensualità che si risolve in una comicità cinica, in un riso amaro. È un personaggio indubbiamente queer: certo, in quanto rappresentato da una donna transgender che mette in scena un sentimento di fede (benché non confessionale e assolutamente ipocrita), ma soprattutto per il modo in cui Emily sta sopra le righe, oltre che per le qualità della sua voce. In una certa misura, i personaggi di *Tredici secondi* sono tutti un po' queer,

perché tutti quanti completamente staccati dalla normatività, a sé stanti, esclusi ma beati in virtù della loro esclusione da una narrativa normale, normativa.

DP: *La presenza di una riflessione queer nel fare compositivo di Marco è di natura prevalentemente metaforica, riguarda insomma un'istanza meta-poetica relativa ai linguaggi musicali e alla costruzione formale. Nel tuo lavoro, invece, mi pare che gli sguardi queer abbiano un altro tipo di centralità.*

FF: Direi di sì. Sicuramente, impiegare uno sguardo queer come meta-riflessione aiuta a diversificare la produzione, a immettere linfa nuova in un genere, in questo caso l'opera in musica. Ma è complesso, c'è sempre da chiedersi cosa arrivi al pubblico di un processo estetico di questo tipo. Nel mio lavoro si tratta forse più di impiegare e rappresentare immaginari culturali queer, anche a più livelli, dai temi in sé al linguaggio (che non è sempre ermetico come in *Tredici secondi*: ultimamente lavoro molto col linguaggio povero). Ad esempio, in *The Sins* il Polari è stato fondamentale. Lì ogni parola aveva molteplici sensi, doveva essere proprio quella, scritta in quel modo e non in un altro. Questo mi ha aiutato a costruire una rete di riferimenti intertestuali, anche con altri miei lavori. Ad esempio, nello spettacolo su Gogol',²⁵ un certo modo di scrivere l'interiezione "ahi" rimandava al grido di Apollo per la morte di Giacinto, dunque alla mitologia greca, che mi interessa molto. È una minuzia ortografica, me ne rendo conto: se vogliamo, è una scelta sul versante dell'autonomia dell'opera d'arte, ma viene comunque da un bagaglio culturale LGBTQ+ che si esprime su più livelli. Si potrebbe dire che scrivo per strati: in quelli meno espliciti forse c'è sempre una specie di codice queer, un "lo capisci solo se sei gay, se hai dietro questa cultura queer". Anche questo è forse un gioco fine a sé stesso, ma non si tratta di "nascondere": la mia ottica è quella del drammaturgo, mi interessa che ci sia sempre un livello comprensibile da tutti, e già questo livello è *unapologetically queer*, senza mezze misure, tutto ciò che voglio rappresentare è già lì, in bella vista. Il resto sono richiami, occhiolini, collegamenti intellettuali ad altre opere che ho scritto io o hanno scritto altri.

DP: *Dunque, cosa vuol dire per te fare teatro d'opera queer?*

²⁵ Si tratta di *The Overcoat*, che Funari ha liberamente tratto dall'omonimo racconto di Gogol' sull'impiegato Akakiy Akakievich.

FF: Vuol dire due cose molto semplici: innanzitutto, utilizzare la potenza del mezzo operistico per raccontare e rappresentare le dinamiche e le narrative delle categorie sociali anti-normative, cioè tutto ciò che non è etero-normatività. In secondo luogo, raccontare e rappresentare queste narrative lavorando con persone (performer, registi, scenografi, ...) che provengono da tali categorie o ambienti anti-normativi. *Traviata* o *Carmen* realizzate da un team di soli uomini bianchi è cosa a mio parere da rivedere. Non che il discorso sia del tipo “meglio o peggio”: credo che nel mondo della narrazione artistica (letteratura, teatro, opera) non esista “una” realtà, ma tante realtà, e che un team composto da identità diverse non possa che far bene alla messa in scena di qualsiasi spettacolo. Bisogna trovare un equilibrio, evitando due tranelli: da un lato, quello di affidare a performer bianchi etero (e magari omofobi) ruoli o parti LGBTQ+; dall'altro, quello di universalizzare le esperienze. Prendi ad esempio certa ricezione di *Call me by your name*: si dice che è una storia d'amore come tante, universale. È sicuramente plausibile che vi sia una certa universalità dei sentimenti umani, ma alcune dinamiche e narrative non possono essere universalizzate: non potranno mai essere la stessa cosa a livello sociale, identitario, psicologico. Da qui la mia necessità di lavorare a contatto con identità queer: io stesso spesso non capisco alcune cose, alcune difficoltà. C'è sempre tanto da imparare.

DP: *Ho chiesto a Marco se a suo parere esista un teatro musicale queer in Italia. La risposta è stata negativa.*

FF: E io la condivido. Ci sono istituzioni (più nella prosa che per la musica) orientate alle drammaturgie contemporanee, dunque anche queer, ma non c'è un teatro d'opera queer. Il perché, sinceramente, non te lo so dire. Affermare che sia tutta una questione di bigottismo è riduttivo. Forse uno dei problemi è che in Italia non si vada a teatro (musicale, soprattutto) tanto quanto in altri Paesi. Una ulteriore differenza con l'estero è che lì le opere LGBTQ+ vanno in scena in contesti di primissimo piano, al Metropolitan, alla Royal Opera House: il livello musicale è altissimo, sia dal punto di vista compositivo che sul versante dei performer. In Italia non solo c'è tutt'ora una certa reticenza, quasi paura, a definire una corrente artistica queer, ma pure quando si va in scena lo si fa davanti a un pubblico di trenta-cinquanta persone. Penso inoltre che sia fondamentale notare come le persone queer siano spesso escluse dalla direzione artistica, dalla produzione e dalla programmazione, insomma: dalla gestione culturale. Perciò quel poco di programmazione e produzione su tematiche LGBTQ+ che c'è nei teatri “mainstream”

viene spesso discussa e varata da una ristretta cerchia di persone, le quali sono spesso e volentieri etero-normative. Infine, e più ampiamente, c'è una carenza di dialogo profondo su questi temi. Lo vediamo con le parole: non c'è una riflessione linguistica sui temi queer, usiamo parole e concetti inglesi. Insomma, manca a mio parere una qualche forma di “traduzione” che renda alcune cose più vicine, più afferrabili e digeribili all'interno di un discorso sociale ampio, non limitato agli attivismi pro o contro.

DP: *Un'ultima domanda: a tuo parere, cosa può dare una riflessione queer al mondo dell'opera contemporanea?*

FF: Potrei dire che la svecchia, la rende contemporanea, dunque accessibile e attraente per persone che vedono il mondo operistico come lontano dalla propria realtà. Ma credo che la domanda vada rovesciata: “Cosa può dare alle persone l'introduzione in ambito operistico di dinamiche o identità queer?”. L'opera, la catarsi che vi avviene, è un'arte potente, troppo potente. Quindi, perché privare un potenziale pubblico di questo tipo di esperienza catartica su questi temi, lasciando che li tratti solo al cinema o nel teatro di prosa? Lo svecchiamento di cui dicevo è una conseguenza. Affrontare tematiche LGBTQ+ a livello operistico, coinvolgere nel processo creativo ed estetico persone che vengono da differenti strati sociali, *background*, e che scrivono su qualcosa di completamente diverso rispetto ai temi consueti dell'opera: questo spinge l'opera a trasformarsi, a progredire creativamente, artisticamente, esteticamente.

Emily De Salve

Daniele Palma: *Per iniziare, ti chiederei qualche cenno sulla tua formazione lirica.*

Emily De Salve: Ho intrapreso i miei studi di canto nel 2004, avevo ventiquattro anni. Allora cantavo da contraltista, e fu con quella vocalità che mi presentai agli esami di ammissione in Conservatorio, nel 2006. La mia domanda fu bocciata, probabilmente anche in relazione al fatto che la commissione fu spiazzata dalla presenza di una cantante transgender, per loro indubbiamente una “prima volta”. Decisi addirittura di abbandonare gli studi, ma ripresi poco tempo dopo e nel 2009 provai nuovamente gli esami al “Tito Schipa” di Lecce. Questa volta ebbi successo, ma fui ammessa con riserva: volevano vedere come questa Emily De Salve si comportasse, che voti ottenesse. Io avevo alle spalle già consolidati studi musicali di pianoforte e organo, ero già dunque una musicista: quale

risultato, passai quasi subito al secondo anno, diplomandomi poi con lode nel luglio 2014. Nel frattempo avevo cambiato corda: su richiesta del mio Maestro, Maurizio Picconi, ero passata alla vocalità di baritono, scoprendo quello che dicono essere uno strumento “importante”.

DP: *Mi pare di capire che la transizione di genere sia avvenuta prima dell'inizio degli studi di canto.*

EDS: Sì, assolutamente. Io sono entrata in Conservatorio che ero già una transgender da tantissimi anni. Ho intrapreso le cure ormonali nel 1999, l'unico intervento che ho fatto è stata poi una mastoplastica additiva, nel 2002. Non ho fatto ricorso a null'altro.

DP: *Facevo questa domanda perché, da quanto ho letto, chi intraprende un percorso di transizione può decidere di sottoporsi a forme di cosiddetta speech therapy. Queste terapie riguardano prevalentemente la voce parlata, ma nel panorama attuale dei cantanti transgender ci sono casi di performer che abbiano cambiato corda in relazione alla transizione.*

EDS: Non è il mio caso, né per il parlato, né per il canto. Quando cantavo da contraltista usavo ovviamente un falsetto rinforzato, ma ritengo scorretto parlare con il falsetto, ne verrebbe fuori una voce abbastanza brutta. Non ho mai ricorso a logopedisti, ma so che esistono figure professionali che fanno fare degli esercizi appositi per trasportare – userei questo termine – la voce. Nel senso: io potrei modulare la mia voce per renderla un po' più femminile trasportandola un po' più in alto, come se cambiassi la tonalità e usassi altre risonanze, ma non impiego quel modo di parlare, perché mi sembra una voce un po' finta. Per non dire che avrei poi bisogno di “tarare” nuovamente lo strumento vocale per cantare da baritono. In generale, c'è da dire che ho sempre accettato la mia vocalità, non è mai stata per me motivo di disagio. Tantissime transgender si sottopongono anche a un intervento alle corde vocali, che consiste nella cucitura di una parte della cartilagine – non so bene. C'è ad esempio il dottor Diego Cossu a Torino, che oltre a essere un tenore del coro del Teatro Regio, è anche un grandissimo foniatra e si occupa proprio di questi interventi chirurgici. Ma cantanti, no: credo che un intervento del genere non sia adatto per il canto, né mi risulta esistano transgender [*male-to-female*, n.d.a.] che cantino con una voce da soprano a seguito di un intervento alle corde vocali. Riguardo a questi temi, segnalò inoltre un bellissimo appuntamento milanese, il *Milano*

Voice Meeting, cui ho partecipato nel 2019 discutendo la mia esperienza assieme a foniatrici, vocologi e maestri di canto.²⁶

DP: *Veniamo alla tua voce. Che tipo di baritono sei? Qual è il tuo repertorio di elezione? In quali titoli e ruoli, della “tradizione” o meno, hai sinora cantato?*

EDS: Dunque, prima di essere una cantante io sono una melomane sfegatata, una grande collezionista d’opera, soprattutto di Verdi, il mio autore preferito in assoluto. Però, anche se molti ritengono io sia un baritono verdiano per dimensione e colore brunito della voce, non ho mai affrontato ruoli verdiani principali. Ho un grande rispetto per lui, Verdi scriveva in una tessitura vocale abbastanza complicata, sempre nella zona del passaggio per noi baritoni, con un’estensione che arriva fino al fa_#/sol. Si è sempre un po’ in alto, mentre io mi trovo comoda a cantare Bellini, Donizetti, Mozart. Mi piace quel repertorio: sicuramente mi ritengo donizettiana, e amo molto il belcanto. Per quanto riguarda i ruoli, nel repertorio di tradizione sinora ho messo in scena esclusivamente personaggi di comprimario: sono stata Grenvil (*Traviata*), Marullo (*Rigoletto*) e Gran Sacerdote (*Nabucco*). Nel mondo dell’opera contemporanea, ho invece all’attivo alcuni debutti in prima mondiale: due alla Biennale di Venezia, il primo con *Magen Zeit Opera* di Gabriele Cosmi,²⁷ il secondo nel 2019, con *Tredici secondi*. A Macerata, nel 2020, invece, ho preso parte a *Bia*.

DP: *Partiamo da Tredici secondi: mi piacerebbe sapere come tu abbia inteso e costruito il tuo personaggio, la Donna di Fede.*

²⁶ Diego Cossu è stato organizzatore del seminario “La Voce del Transgender MtoF dalla presa in carico prechirurgica al follow up postchirurgico”, che ha avuto luogo a Torino nel 2016 nell’ambito del 41° Congresso della Societas Latina ORL: cfr. <<https://www.diegocossu.com/simposio-la-voce-del-transgender-mtof/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021). Sempre nel quadro del programma “Educazione continua in medicina” (ECM, attivo in Italia dal 2002) si svolgono le edizioni annuali del *Milano Voice Meeting*.

²⁷ L’opera, su libretto di Michelangelo Zeno e per la regia di Alberto Oliva, è andata in scena in prima assoluta al Teatro Piccolo Arsenale il 4 ottobre 2014, anch’essa atto unico di un politico per la Biennale College Musica. *Magen Zeit* rappresenta il rapporto patologico tra una madre famelica (Miss Magen, interpretata da De Salve) e una figlia da lei privata del cibo (Ellie, affidata al soprato Giulia Beatini), simbolicamente ingabbiata nel ventre della prima, un monumentale abito rosso a gonna svasata di taglio ottocentesco. Il video integrale è disponibile su YouTube all’indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=2MjoeZxaU5M>> (ultimo accesso: 15 luglio 2021), mentre la partitura è edita e distribuita in Italia da Suvini Zerboni, all’estero da Schott.

EDS: Psicologicamente io l'ho intesa come una donna abbastanza ipocrita, sai, quelle donne tutte casa e chiesa che una volta che si spogliano sono le peggiori. Io indossavo un bellissimo tailleur, con una parrucca biondissima, quasi alla Marilyn; a un certo punto toglievo la giacca, e mostravo un corpetto che mi stringeva la vita e il seno, e sopra c'era disegnata una Madonna circonfusa di luce. Un *coup de theatre* per me bellissimo: questo *décolleté* vistoso con la Madonna, il sacro e il profano mescolati, questa donna ipocrita che così sta mostrando il proprio conflitto interiore. Una donna molto repressa, molto egoista: la sua intenzione era solo quella di far volare il pollo, per lei non esisteva nessun altro, tant'è che non interagivo direttamente con gli altri personaggi, dicevo cose come se fossi pazza. Dell'Uomo – che poverino entrava in scena dopo esser rimasto con l'auto in panne – io me ne fregavo, assolutamente fissata com'ero a far volare 'sto pollo: con l'animale interagivo, con l'Uomo no, anche perché, come cantavo nella mia aria della *Scena Terza*, la carità è solo una messinscena, «Io poi non potrei / neppure aiutare! / La fede mia lo vieta». Ripeto: l'egoismo e l'ipocrisia più assoluti. Certo, emergevano anche i fantasmi che tormentavano l'anima di questa donna di fede, che cercava di essere se stessa ma non ci riusciva, almeno non apertamente, per colpa della società in cui viveva. Insomma, un ruolo che mi è piaciuto tanto, anche la scrittura Marco l'ha cucita sulla mia vocalità. Avrei voluto tanto ricantare quell'opera, mi ha divertito tantissimo.

DP: *Veniamo ora a Bía, e a un altro tipo di tailleur che lì indossavi.*

EDS: Esatto, ero la Donna in Tailleur: un personaggio veramente terribile. Innanzitutto, devo essere sincera, mi è piaciuto meno dal punto di vista della scrittura vocale. Venendo appunto dal bel canto, dalle linee donizettiane, sempre molto morbide, legate, lì avevo a che fare con una scrittura difficile, tutta di salto, iniziavo col fa acuto e facevo costantemente salti di undicesima o dodicesima. Vocalità a parte, però, il personaggio mi è piaciuto molto: era una donna molto autoritaria, accompagnata da due schiavi, due ragazzini che istruiva a colpi di frustino. La mia entrata in scena era particolarmente d'effetto, perché davo un colpo col piede su una pedana di metallo alle spalle del pubblico. Un grande rumore, che li costringeva a voltarsi di spalle verso di me, sconvolti, trovandosi davanti questa figura imponente che attaccava il proprio canto in acuto e in piena voce, con tratti oserei dire quasi wagneriani. C'è poi da considerare che in *Bía* la mia parte era l'unica “dal vivo”, il pubblico per il resto dell'opera ascoltava in cuffia, mentre nel caso della mia aria le toglieva. Insomma: una bella botta. Avevo sempre questo frustino in

mano, puntato in faccia alla gente, nella prima strofa lo gettavo a uno del pubblico. A un certo punto facevo un gesto imperioso ad Antonio Smaldone e lui cadeva ai miei piedi: un'azione scenica bellissima. C'è stata comunque qualche forma di "censura", diciamo come ai tempi di Verdi quando nel *Ballo in Maschera* fu eliminato il regicidio e cambiata l'ambientazione. La Donna in Tailleur aveva un libretto denso di parole volgari o comunque "scomode", ad esempio anche «sporco negro», che è stato a un certo punto cassato.

DP: *Che reazioni hai percepito da parte del pubblico, nei confronti dei due personaggi?*

EDS: Beh, il personaggio di Venezia era abbastanza comico, o forse tragicomico, tant'è che la gente rideva, soprattutto nella *Scena Seconda* quando per tre volte cercavo di interloquire col pollo facendogli i versi della moka che bolle, del telefono che squilla e del bussare alla porta, col sedere rivolto verso la platea. La Donna in Tailleur, invece, incuteva terrore fin nelle sue fattezze (indossavo ad esempio una parrucca rosso fuoco): ero molto autoritaria, dovevo far paura. Entrambi i personaggi sono stati concepiti su di me, sulla mia vocalità e sulla mia figura. Diciamo che nel caso di Macerata il personaggio corrispondeva maggiormente al mio carattere di donna "forte", di polso, determinata – questo è ciò che mi ha permesso di fare qualcosa nella musica: non ho avuto una grande carriera, ho difficoltà a trovare un agente. In fondo, non è mai accaduto prima d'ora che una cantante lirica transgender cantasse in un teatro d'opera classico. Ciò fa sì che io sia una novità, una "prima volta", come all'epoca del Conservatorio. Comprendo le difficoltà dei direttori artistici, però forse qualcosa in più si potrebbe fare. Sappiamo che è normale che una donna canti *en travesti* ruoli maschili, magari inizialmente pensati per un castrato. I miei ruoli da comprimario li ho cantati ad esempio vestita da uomo, un'operazione volendo non dissimile. Personalmente, non vedo perché, al giorno d'oggi, una transgender non possa cantare un Malatesta, un Dulcamara... A dirla tutta, nell'*Elisir d'amore* chi è Dulcamara? Un truffatore che vende un falso toccasana alla gente, insomma, una sorta di Wanna Marchi operistica. Perché non fare qualcosa del genere? Certo, purché non si tratti di un ruolo da corteggiatore: un Dulcamara funzionerebbe appunto meglio di un Belcore. Sarebbe altrettanto perfetto Leporello in *Don Giovanni*. È il servo, ma perché non potrebbe esserne l'amante? Leporello canta più di tutti, tesse lui i fili, è terribile: perché non farlo in una versione femminile? Non ci vedrei nulla di strano.

DP: *Dunque, a tuo parere, una parte del percorso di maggiore inclusione di performer queer nel teatro d'opera potrebbe passare dal piano della regia?*

EDS: C'è già una tradizione, da quel punto di vista. Certo, molti storcono ancora il naso quando si trovano davanti regie cosiddette “moderne”, o “attualizzanti”. Ma è una strada. Per il resto, basta solo che qualcuno dia il via, che qualcuno faccia fare qualcosa di importante a un performer transgender. I problemi non mancano. Ho appena cantato per il coro del Teatro Regio di Parma [in una produzione dei *Carmina Burana* il 3 e 5 luglio 2021, n.d.a.]. Devo dire che i dubbi ci sono stati anche lì. Dicevano: “Dove la mettiamo? Tra i baritoni, tra i contralti? Si veste da uomo, si veste da donna? Si mette il frac, o la giacca?”. Alla fine mi hanno messo proprio al centro, a cavallo tra mezzi e baritoni, avevo un vestito lungo nero, semplicissimo. I colleghi sono stati gentilissimi con me, abbiamo lavorato con grande amore e rispetto reciproco, Le paure iniziali da parte dell'istituzione si sono trasformate in grande soddisfazione. Perché quando si pensa a una transgender si tende ancora a reputarla come sopra le righe, ostentatrice. Veniamo viste con dubbio. Ma basta mettersi al lavoro, seriamente, e i pregiudizi cadono.