

L'opera lirica è da sempre un terreno di sperimentazione nell'ambito dell'ambiguità di genere. L'universo operistico è *queer* per eccellenza: innanzitutto nel senso etimologico del termine, ovvero "strano", "insolito", "bizzarro". Il tema è stato indagato da un saggio che ha fatto scalpore, *L'omosessualità è un modo di cantare*, dei musicologi Davide Daolmi ed Emanuele Senici, pionieri di un approccio italiano agli anglosassoni *gender studies*. Dagli antichi castrati agli odierni controtenori, l'immaginario androgino ha trovato nel canto uno dei suoi territori d'elezione: eppure, gli entusiasmi di quel tipo di melomane noto come *opera queen* non sempre si sono rivolti verso cantanti di sesso maschile dal timbro e registro femminili, ma si sono spesso indirizzati verso la Diva, la protagonista femminile, la Primadonna. L'archetipo è naturalmente Maria Callas o, prima ancora, Giulia Grisi; ma un posto speciale è riservato anche a quelle cantanti donne capaci di impersonare ruoli maschili. Fra le maggiori dei giorni nostri, vi è Daniela Barcellona, mezzosoprano con spiccate doti di agilità virtuosistica, interprete di moltissimi ruoli "en travesti".

Cosa significa per lei dover "fare l'uomo" in scena?

"Essendo donna, ho dovuto imparare. Non è stato semplice. Si tratta di una situazione che crea un grande dispendio di energie in scena, poiché devo fare un ruolo che non mi è usuale nella vita quotidiana. Tutto l'atteggiamento dev'essere diverso, a partire dal modo di camminare e dalla necessità di mimare una certa rigidità muscolare: l'ho dovuto imparare tecnicamente, attraverso un lavoro specifico. Ma, oltre agli aspetti scenici, anche l'espressione musicale dev'essere più 'maschile': non posso lasciarmi andare a un tipo di espressività che mi sarebbe naturale. Il lavoro sulla costruzione del per-

sonaggio maschile è quindi a tutto tondo: fisico, mentale, musicale".

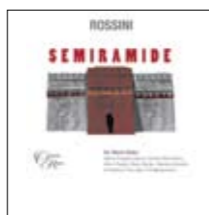
La galleria di personaggi che lei ha interpretato in panni maschili è molto ampia, da Vivaldi fino a Gounod. Partiamo dal barocco. Lei ha impersonato Tamerlano nel Bajazet di Vivaldi e, di Händel, Giulio Cesare e Rinaldo. Come sono state queste esperienze?

"La differenza, rispetto al mondo di Rossini, è soprattutto musicale: mentre nelle arie rossiniane posso concedermi un maggiore rubato nelle agilità, il virtuosismo barocco è più estremo, poiché richiede un incedere quasi strettamente 'a tempo'. Per me è stato importantissimo per saggiare le potenzialità vocali, soprattutto nelle arie bipartite e tripartite, in cui è bene inserire variazioni nei 'da capo'".

Questo virtuosismo extra-ordinario è un'altra componente fondamentale nell'immaginario queer. L'opera queen ama l'interprete-monstrum, capace di fare con la voce evoluzioni completamente fuori dall'usuale, proiettandola in un modo che stupisca, crei meraviglia, turbi e sconvolga. Sappiamo che i ruoli barocchi oggi interpretati en travesti furono destinati, originariamente, a castrati. Nel secondo Novecento si sono affermate sempre più le vocalità del controtenore e del contraltista, esecutori di sesso maschile che cantano nel registro di contralto. Amati o odiati: anche perché castrati e donne avevano/hanno fisiologicamente una laringe più piccola e producono un registro "di falsetto" in modo più naturale rispetto a un contraltista uomo. Naturalmente, molto dipende anche dal tipo di personaggio: nell'Orlando di Händel, ad esempio, il ruolo del titolo veniva eseguito da un castrato (il celebre Senesi-



PLUS AUDIO
Rossini Semiramide
 "Ah! quel giorno ognor rammento"
 Daniela Barcellona *contralto*
 Sir Mark Edler *direttore*
 Orchestra of the Age of Enlightenment
 (dalla nuova registrazione integrale in studio realizzata da Opera Rara; uscita prevista: primavera 2018)



Canto transgender

L'incoronazione di Poppea

La *Poppea* di Monteverdi nasce nel clima culturale di libertinismo che contraddistingueva l'Accademia degli Incogniti, di cui faceva parte il librettista Francesco Busenello. In

quest'opera, che nel cast della prima assoluta annoverava ben cinque voci di castrati, il travestimento diviene esplicito: Ottone, innamorato di Poppea, nel secondo atto indossa i vestiti di Drusilla per introdursi negli appartamenti dell'amata. Nell'opera vi è inoltre una chiara scena omosessuale, fra Nerone e il suo favorito Lucano.

Le Comte Ory

Nella penultima opera di Gioacchino Rossini abbondano i travestimenti tipici del vaudeville. Di Adele, sorella del feudatario, si infatuano sia il conte Ory sia il suo paggio Isolier: il primo si traveste da eremita per attentare alle virtù della bella, ma il paggio involontariamente gli dà l'idea di introdursi nel castello sotto

no) e quello di Medoro da un contralto femminile. Cosa pensa Daniela Barcellona di questa querelle?

"Volendo essere puristi al 100%, il castrato sarebbe la soluzione ideale per questo tipo di ruolo. Ma la pratica di castrare, fortunatamente estinta, era quanto di più orribile e terrificante potesse essere concepito! Non ne sentiamo certo la mancanza. L'assenza dei castrati ha comunque creato una lacuna, che è stata colmata in vari modi: o con il ricorso a voci femminili prevalentemente scure (ma talvolta anche soprani) o a soprani e contraltisti uomini. Non ho pregiudizi dogmatici: ci sono stati soprani e contraltisti uomini capaci di in-

terpretare magistralmente questo tipo di ruoli. Bisogna tenere conto che quella del castrato era una voce quasi da bambino, in effetti non riproducibile oggi: si cerca di sopprimerla come si può. Con Rossini il discorso cambia: usò la voce di castrato soltanto nell'*Aureliano in Palmira*. Negli altri ruoli *en travesti* prediligeva il contralto donna".

Il suo repertorio en travesti, oltre al prediletto Rossini, comprende i ruoli di Orfeo nell'Orfeo ed Euridice di Gluck e di Isseo nell'Europa riconosciuta di Salieri, e spazia poi fino a Bellini, Donizetti e Gounod.

Oltre al sesso, maschile e femminile, esiste il genere, più sfaccettato e ambiguo. Lo insegna il melodramma. Daniela Barcellona da sempre interpreta con controllo scenico al millimetro nel farsi uomo

QUEER OPERA QUEEN



Ph. Studio Amati_Bacchiardi

“Nei ruoli settecenteschi, il regista Pier Luigi Pizzi mi ha insegnato che l'espressività vocale dev'essere accompagnata da un gesto ben preciso. La gestualità barocca è fatta di movimenti codificati strettamente associati al sentimento del personaggio. Nel romanticismo ciò non accade più. Fra i ruoli romantici, ho molto amato quello di Romeo, nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini: molto particolare, poiché canta in una tessitura pressoché identica a quella di Giulietta, soprano”.

Ha appena interpretato Arsace alla Royal Opera House di Londra, nella *Semiramide* di Rossini, sotto la direzione di Sir Antonio Pappano. Ci racconti qualcosa su questo personaggio.

“Si tratta di un classico ruolo *en travesti* del Rossini serio: un eroe che ritorna in patria, come Tancredi, come

Sotto, in senso antiorario, “*Semiramide*” a Monaco, “*Sigismondo*” al Rof, “*Tancredi*” sia a Valencia sia a Madrid



Malcolm. È un ruolo molto complesso, sia per la lunghezza che per il tipo di scrittura vocale, con un'estensione molto ampia dal grave all'acuto. Tancredi è un ruolo molto più fanciullesco e anche vocalmente più semplice: è un guerriero-ragazzo. Anche Arsace è giovane, ma la testa è quella di un uomo già maturo: ha una psicologia più sfaccettata”.

Naturalmente lei fa anche ruoli femminili, come avvenuto ad esempio quest'estate al Festival di Salisburgo, quando ha sostituito all'ultimo momento Ekaterina Semenchuk in Amneris. Non le è mai capitato, nel passaggio dal maschile e femminile o viceversa, di rimanere un momento spaesata, come in un corto-circuito identitario?

“No, perché nei ruoli femminili posso essere semplicemente me stessa, anche se di certo non sono cattivissima come Amneris! [ride] Ormai lo *switch* dal maschile al femminile è qualcosa a cui sono abituata”.

Esiste un pubblico particolarmente attratto dai ruoli *en travesti*?

“Sì. In particolare, ho alcuni *aficionados* del Rossini serio, e dei ruoli rossiniani *en travesti*, che mi seguono in tutto il mondo. La maggior parte mi ha conosciuta come artista al Rossini Opera Festival. L'ambiguità del ruolo affascina molti ascoltatori e talvolta li turba: al Metropolitan di New York, ad esempio, qualcuno è rimasto sotto shock dopo il mio ingresso in scena nel personaggio di Malcolm. Per chi non è abituato, veder entrare in scena un uomo e sentirlo poi cantare con la voce da donna può essere sconcertante”.

A quale di questi personaggi è più affezionata?

“Sicuramente Tancredi: a questo ruolo, dopo l'exploit al Rof 1999, devo tutto, e ogni volta che lo interpreto ne scopro nuove potenzialità”.

le spoglie di una pellegrina. L'ambiguità raggiungerà il suo culmine quando Ory, al buio, credendo di amareggiare con la contessa, stringerà fra le sue braccia Isolier (diversi registi hanno tradotto la scena in un esplicito *threesome*).

Un ballo in maschera
Nel melodramma ottocentesco, le ambiguità sessuali tendono a essere rimosse, oppure sublimite nel sentimento di ami-

cizia. Ne è un esempio evidente il rapporto fra Riccardo e Oscar nel *Ballo in maschera* di Giuseppe Verdi: pur non essendoci scene che lascino spazio esplicito all'immaginazione omoerotica, la possibile ambiguità del legame è rimarcata dal fatto che a impersonare Oscar sia un soprano *en travesti*. Più forte è invece, nel *Don Carlos*, il legame fra il personaggio del titolo e il marchese di Posa, che sacrifica addirittura la vita per l'amico.

Der Rosenkavalier
Nel *Cavaliere della rosa* di Strauss il travestimento è un omaggio implicito alle mozartiane Nozze di Figaro. Come nella Mavra di Stravinsky, in cui un ussaro si introduce nella casa dell'amata sotto le vesti di una cuoca e viene poi scoperto a farsi la barba, nel *Rosenkavalier* il rimando al Settecento riporta in auge il travestitismo: la scena principe è quella del nobile adolescente Octavian che in vesti femminili ammalia il barone Ochs.

Lulu
Nel capolavoro lasciato incompiuto da Alban Berg nel 1935, *queer* fino al midollo è il personaggio della contessa Geschwitz, che, innamorata di Lulu, arriva al punto di contrarre il colera (la stessa malattia che porterà alla morte Aschenbach in *Morte a Venezia*) pur di salvarla. L'ambiguità sessuale si fa al contempo sfida alla morale borghese ed espressione di un'inscindibile legame fra *Eros* e *Thanatos*.



Fondazione
ARENA DI VERONA

Teatro Filarmonico Stagione Lirica 2017-2018

dal 17 dicembre 2017 al 27 maggio 2018



Tentazione Lirica

www.arena.it • (+39) 045 800 51 51

17 - 19 - 21 - 23 - 27 - 29 - 31 dicembre

La vedova allegra

di Franz Lehár

4 - 6 - 8 - 11 febbraio

Otello

di Giuseppe Verdi

4 - 6 - 8 - 11 marzo

Manon Lescaut

di Giacomo Puccini

31 marzo

3 - 5 - 8 aprile

Le nozze di Figaro

di Wolfgang Amadeus Mozart

29 aprile

2 - 4 - 6 maggio

Anna Bolena

di Gaetano Donizetti

20 - 22 - 24 - 27 maggio

Salome

di Richard Strauss

ORCHESTRA, CORO, BALLO E TECNICI
DELL'ARENA DI VERONA

Sponsor Ufficiali



In caso di necessità la Fondazione Arena di Verona si riserva il diritto di modificare il presente programma.