



Crediti fotografici

Le immagini dei nove capitoli sono prevalentemente di pubblico dominio, con licenza Wikipedia Commons.

Di seguito, si indicano alcune immagini con diritti di attribuzione:

Premessa: 1–2, Famiglia Procesi, Roma.

Capitolo III: n. 5, Archivio storico del Teatro dell’Opera di Roma.

Capitolo IV: n. 7, Archivio storico del Teatro dell’Opera di Roma; nn. 10–11, Archivio storico del Teatro alla Scala.

Capitolo V: n. 2, “OperaClick”, foto C. Lapolla, ottobre 2020; n. 7, Quotidiano “La Nazione”, 28 giugno 2020.

Capitolo VI: n. 2, Wikipedia, foto L. García.

Capitolo VII: n. 1, Wikipedia, foto Marten253.

Capitolo VIII: n. 11, Metropolitan Opera Archives; n. 12, Brescia/Armisano – Teatro alla Scala.

L’autore si dichiara disponibile a soddisfare eventuali oneri derivanti da diritti di riproduzione per le immagini di cui non sia stato possibile reperire gli aventi diritto.

FRANCO ONORATI

**L'EROTISMO
NEL MELODRAMMA**
DALL'INCESTO ALLA SEDUZIONE,
PASSANDO PER L'IDILLIO AMOROSO

Prefazione di

GIORGIO MONARI





aracne



ISBN
979-12-5994-177-0

PRIMA EDIZIONE
ROMA 10 GIUGNO 2021

INDICE

7	<i>Dedica</i>
9	<i>Ringraziamenti</i>
11	<i>Prefazione</i>
17	<i>Premessa</i>
35	Capitolo I <i>All'ombra di Fedra</i>
113	Capitolo II <i>Galeotta la notte</i>
127	Capitolo III <i>La tardona e il gigolò</i>
141	Capitolo IV <i>L'eros negato</i>
189	Capitolo V <i>Le coppiette</i>

- 203 Capitolo VI
 Amicizie virili, con qualche brivido omosex
- 223 Capitolo VII
 La variante romanesca del Don Giovanni
- 247 Capitolo VIII
 A lezione di lussuria
- 267 Capitolo IX
 Quante volte figliolo? Il tempo flessibile nell'opera lirica
- 277 *Una postilla*
 Trasgressioni conviviali nell'opera lirica
- 291 *Indice dei nomi*

DEDICA

Dedico questo libro alle Amiche e agli Amici del

gruppo di ascolto

Con loro ho piacevolmente condiviso, in stagioni anteriori a quella attuale condizionata dalla pandemia, la frequentazione del Teatro dell'Opera di Roma; il ricordo di quelle serate, precedute da incontri preparatori destinati a illustrare i vari melodrammi cui avremmo assistito, non può essere dissociato dal lauto convivio che allietava ogni singola riunione. Sicché cade a proposito la citazione del latino *convivium*, da *convivere* “vivere insieme”, che suggella esperienze, vissute nel segno dell'amicizia, che hanno saputo coniugare in una sintesi perfetta l'amore per la buona musica e il piacere di stare a tavola.

RINGRAZIAMENTI

È mio convincimento che un libro non è mai opera di una persona sola: alla sua realizzazione concorrono, oltre l'autore, numerose altre persone che, operando "sotto la pelle della storia", meritano di essere citate.

Ringrazio Gioacchino Onorati, e — suo tramite — i vari collaboratori intervenuti in ragione dei rispettivi ruoli aziendali, per aver accolto questo libro nel catalogo della casa editrice Aracne: circostanza che rinnova, a qualche anno di distanza, la collaborazione fra chi scrive e una compagine editoriale che ha accompagnato per diverse stagioni il percorso del Centro Studi G.G. Belli, tradottosi nella stampa della rivista e di numerose pubblicazioni da me curate per conto di tale sodalizio.

A Matteo Bianco va il mio grato apprezzamento per l'accurata professionalità e perizia con cui ha seguito le varie fasi di questa raccolta.

Devo a Carolina Marconi la messa a punto dell'apparato iconografico: rivolgo una viva lode alla sua competenza nonché all'amichevole disponibilità di cui, in questa occasione, ha dato ancora una volta tangibile prova.

Stringo la mano a Stefano Paolucci che anche in questo caso si è reso generosamente disponibile per la redazione dell'indice dei nomi.

Un affettuoso saluto va all'amico e sodale Laurino Nardin, cui spetta di diritto la qualifica di *lector optimus*: la stesura in anteprima di questi saggi è passata al suo attento e meticoloso vaglio.

Senza l'autorevole sostegno di Francesca Amoroso, insigne grecista, non avrei osato avventurarmi negli autori classici da cui sono partito per indagare la ricezione dei miti nell'opera lirica.

Un grato pensiero esprimo infine a Giorgio Monari per la sua prefazione, che reca un contributo non secondario al valore complessivo della pubblicazione.

FRANCO ONORATI
Primavera 2021

PREFAZIONE

A colui che qui scrive, la lettura delle pagine di questo volume ha lasciato la sensazione di entrare in un mondo privato e scoprirvi il racconto segreto di una personale passione, vero *fil rouge* nella serie di *exempla* tratti dalla viva memoria e dagli scaffali dell'autore dei capitoli qui riuniti, non certo una casistica asettica, scrupolosa, pedante. Come chiarisce l'introduzione, qui l'autore è in primo piano in quanto soggetto, con le sue preferenze e curiosità e con il suo personale vissuto, ad incarnare non solo lo studioso ma il curioso appassionato, l'avidio lettore, il collezionista inveterato, il testimone nell'urgenza di dichiararsi e quindi il narratore. Se qualcuno volesse interrogarsi su quale possa essere il valore dell'opera lirica per il pubblico di questo inizio di millennio, troverebbe qui qualche motivo di riflessione. Come si guarda ad autori del passato che hanno saputo raccontare il loro sguardo sulla vita musicale del proprio tempo, quali lo Stendhal della *Vita di Rossini*, il Burney del *Viaggio musicale in Italia* o lo stesso Belli di tante sue pagine cui il nostro ha dedicato più di uno studio in passato (e che anche qui, non per caso, riappare qua e là), così dovremmo guardare in parte anche ai presenti capitoli,

in cui la personale inclinazione dell'autore sceglie e riporta qualche costante e varie rarità della propria esperienza di fronte alla vita operistica dei nostri tempi. Prima di tutto, si può quindi immaginare l'autore concretamente in viaggio di spettacolo in spettacolo e di teatro in teatro, foss'anche il già glorioso Costanzi dietro l'angolo della sua cara Roma, *en dehors* tutti o quasi gli altri palcoscenici. Ecco dunque il suo di sguardo, mentre l'opera è in scena ma anche avanti e dopo la scena, con le esistenze parallele dell'opera stessa nel libro, nel disco, nel video. Il melodramma appare qui prima di tutto dramma, insieme letteratura e teatro, e se anche l'approccio librettologico dell'autore mette al centro la letteratura, risulta ben chiaro come egli la legga nella prospettiva del palco, dove solo giunge nella forma viva di una messa in musica che ne definisce il senso, il compositore a far da vero e proprio esegeta e in particolare il Verdi delle 'tinte', tra i più presenti nelle preferenze dell'autore, con Donizetti e tutti gli altri in ordine sparso, tra cui un raro Pizzetti (compositore — va notato — presente con un paio di titoli) poco incline alle sensualità dei versi di un certo D'Annunzio. D'altro canto, non pare che qui la musica tolga alcunché al valore letterario del libretto, pienamente confermato nell'introduzione che ricorda come finalmente questo sia oggi un dato acquisito e il dramma per musica non più semplice ridondanza rispetto alle fonti letterarie cui attinge ma coronamento ed esaltazione di potenzialità che proprio la resa librettistica rivela, non ultimo per lo straordinario impatto sulla vita culturale in Italia e oltre.

Curiosamente, le dimensioni registica, scenografica, costumistica restano piuttosto sullo sfondo, il che sorprende, soprattutto pensando alla popolarità e all'inedita attenzione riservate oggi alla prima della serie. Non si può che ri-

tornare a quanto detto sopra su come il soggetto–autore qui si ponga al centro e ce lo ricorda la sua indisponibilità ad assecondare un'attitudine verso la regia ormai maggioritaria in questi nostri anni. Di fronte al posizionamento dell'autore, al lettore non resta che scegliere se raccoglierlo o meno e, tutto sommato, questo è quanto previsto ogni qualvolta ci si confronti con la letteratura, salvo quando questa voglia essere pura documentazione. Per chi raccoglie, ecco dunque l'autore, il quale, dopo averci lasciato intendere del proprio spirito di 'girovago' di teatri, si mostra nella sua natura di lettore egli stesso e di collezionista e curioso, prima ancora che di erudito e studioso, intento ad apprezzare, raccogliere, accostare e confrontare, riordinare e riflettere, articolando i pensieri su grandi o piccoli temi, asistematicamente e perciò con pienezza di senso e gusto che diventa vivo racconto. A vero prologo di questa narrazione, nell'apertura del volume, decisamente teatrale e solenne, classico, c'è un tema forte e potente come l'incesto, che ci riporta lontano, all'inizio della storia con la 's' minuscola, quella orale registrata solo dal mito, forse davvero una delle prime occasioni in cui l'*eros* si è posto come discorso nel cammino dell'umanità e si è rivelato nel suo intreccio inestricabile con il potere e le strutture sociali — come lo stesso autore ricorda. All'asprezza di questo primo grande scenario, segue la dolce mutazione al tema della notte come tempo dell'amore, degno accostamento con il tema d'apertura, non meno antico se si pensa al biblico Cantico dei Cantici o anche ai turbamenti notturni della Fedra che ci introduce al volume, come antica è anche la vicenda di Tristano e Isotta qui evocata. Dopo questa grandiosa sezione iniziale, ecco il corpo centrale dell'opera, intessuto soprattutto su un lungo Ottocento con estensioni

alla fine del secolo precedente e all'inizio del successivo, quando l'*eros* appare irreggimentato, censurato ed auto-censurato. I motivi ne sono ragioni di opportunità, in una serie di personaggi che vanno dalla Fidalma cimariosiana con *Il matrimonio segreto* alla Marescialla di Strauss per *Il cavaliere della rosa*, o la ragion di stato, dal *Robert Devereux* alle varie eroine verdiane, all'ancora Straussiana Elettra e al Pizzetti anche librettista di *Debora e Jaele*. Le tensioni che ne derivano, per la più parte di detti personaggi, si ricompongono mettendo semplicemente le cose al loro posto se il linguaggio è quello comico o si risolvono, se lo spirito è quello della tragedia, con il sacrificio della vita, sia quella di Robert, di Abigail o Giovanna, della shakespeariana Lady Macbeth, di Elettra o perfino di Attila e del Sisara di Pizzetti. È l'epoca della società borghese avanzata — e qui anche la Fricka wagneriana a sanzionare l'incesto —, tempo di un salto in avanti nel discorso sulla sessualità in quanto controllo della vita privata, adesso con l'intervento di medicina e psichiatria, come ha ben mostrato Foucault. Qui, d'altra parte, proprio la scelta trans-storica dell'autore nell'affrontare i temi prescelti può fornire spunti interessanti per una prossima storia dell'*eros* e della sessualità. In tal senso, si veda proprio la dotta apertura sull'incesto che copre millenni di teatro da Euripide in poi e tre secoli abbondanti di melodramma, da Rameau a tanto Donizetti, fino a Wagner, Stravinski e al già citato Pizzetti che musica D'Annunzio, con l'osceno bacio in scena di Fedra ad Ippolito che se non è "compimento della parabola del mito", come vuole l'autore, lo è certamente del teatro classico e della stessa borghesia. Un taglio netto arriva poi, a proposito, con le pagine sul Don Giovanni in salsa belliana — suggestive le intuizioni dello studioso sull'incontro tra

il poeta e il capolavoro —, su cui, pur senza rievocare le tante letture da Kierkegaard in poi, si può concedere che porti in scena un *eros* insofferente delle censure, con il libertino che non capitola neppure di fronte all'intervento sovranaturale (“No no, ch'io non mi pento!”). Tuttavia, perfino qui, il dramma e la musica si guardano bene dal minimo accenno all'oscenità sessuale (tenera è la scena tra Masetto e il cuore palpitante di Zerlina) e giustamente non sappiamo cosa sia ‘veramente’ successo tra Don Giovanni e Donn'Anna ma sappiamo cosa non è successo tra Fedra e l'Ippolito della tragedia seneciana. È il teatro. A seguire e chiudere, già avviati all'epilogo, ecco nelle sezioni finali del volume lo sguardo dell'autore diviso tra questa regola aurea della scena melodrammatica, cui non vengono meno neppure il romanticismo, il verismo ecc., e gli sforzi delle regie degli ultimi decenni alle prese con la rappresentazione della lussuria in scena, per cui però si scopre non solo come non ci sia spazio ma neanche tempo, con sommo dispiacere dei registi che, a meno di interrompere lo scorrimento della partitura, non hanno di come infarcire lo spettacolo di quei succulenti siparietti erotici che tanto deliziano il voyeurismo degli spettatori di film e serie tv. Si vedano, a proposito, gli unici veri scorci di palcoscenico del volume, che pongono a contrasto, da un lato, il goffo abbozzo di spogliarello a tempo determinato in una *Tosca* del Carlo Felice di Genova o il recente tentato stupro della stessa opera alla Scala e, dall'altro, il grande momento di concentrazione drammatica che precede l'accoltellamento di Scarpia — per altro, non meno osceno (ma questo è un altro discorso) —, “fissato” una volta per tutte dalla Bernhardt e mirabilmente esaltato dalla gestualità sacrale della Callas, come ritiene l'autore. Con ciò si sancisce la distanza dal

gusto registico contemporaneo di questo nostro viaggiatore, collezionista, curioso, studioso e testimone disincantato del melodramma, qui narratore per il piacere di quel lettore che sappia lasciarsi accompagnare in questa sorta di archivio privato, personale raccolta di *exempla* dove le assenze non contano in quanto tali. Com'è poi dato attendersi da ogni ospite che si rispetti, il congedo non può certo risolversi con un semplice punto o — tantomeno qui — con misere 'conclusioni'. Fatto coppiere alla corte di Dioniso, il saluto finale dell'autore arriva dunque sontuosamente in forma di brindisi. Ora si levano calici per berne idromele o più peribili vini e caffè insieme a veleni e sangue, allegria e risa e insieme lacrime e duolo, a ritrovarci inebriati nel bel mezzo di una sorta di grande, arcana e inesorabile danza della morte. Siamo a teatro, non lo dimentichiamo.

GIORGIO MONARI
Roma, 29 marzo 2021

PREMESSA

Ho qui raccolto una serie di articoli nei quali ho esplorato, a titolo esemplificativo, l'erotismo nel melodramma, inteso con riferimento alla più vasta gamma di espressioni con cui quel sentimento si manifesta, passando cioè dall'amore alla sensualità, dalla tenerezza al libertinismo.

Del resto gli stessi dizionari, nel presentare la definizione dell'erotismo, si soffermano sulla molteplicità delle sue varianti; cito ad esempio il Devoto-Oli che, alla voce, scrive: «Il complesso delle passioni, degli istinti e degli atti di un individuo nei riguardi del sesso». Il D'Anna va ancora oltre nel rivendicare all'erotismo una profonda differenza rispetto alla pornografia, perché mentre il primo «comporta spesso finezza e altezza di ispirazione», la seconda «si attesta sulla volgarità e la bassezza degli istinti».

Questa pluralità di manifestazioni accomuna il melodramma alle altre arti, principalmente alla letteratura, per la semplice ragione che le opere in musica trasferiscono sul pentagramma personaggi ed eventi attinti da romanzi, drammi e commedie oppure da significativi episodi storici. Ma attenzione: il trasferimento di un soggetto dal genere letterario a quello musicale non sarebbe sufficiente a dare

dignità di creazione al melodramma se non fosse accompagnato da uno specifico dato musicale. La musica, cioè, imprime a quel personaggio o a quell'evento una particolare "tinta" (il termine è verdiano), un determinato suono, una identità che esprime in modo peculiare i tratti distintivi di quel personaggio o di quell'evento. Si pensi, ad esempio, alle due arie che Verdi fa cantare al Duca di Mantova nel *Rigoletto*: sia in quella con cui il Duca si presenta ad apertura del primo atto: «Questa o quella per me pari sono», sia nell'altra posta a chiusura del terzo atto: «La donna è mobile qual piuma al vento»; entrambe le romanze esprimono compiutamente, con il ritmo e le sonorità che le caratterizza, il misto di sensualità, fatuità e arroganza di quel personaggio.

Questa attitudine del melodramma a coprire l'intero arco delle passioni umane, in specie di quelle amorose, è stata oggetto di una felice intuizione di Antonio Gramsci, affidata ad alcune delle centocinquanta e più note di letteratura e di critica che egli ci ha lasciato, sparse in una ventina dei suoi *Quaderni del carcere*. Note che, estrapolate, sono confluite nella pubblicazione intitolata *Letteratura e vita nazionale* (Einaudi, 1950), da cui attingo qualche passo.

Gramsci parte dalla constatazione che in Italia la musica lirica ha in una certa misura sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri Paesi è data dal romanzo popolare: in altri termini il melodramma — in assenza nel nostro Paese di una consolidata tradizione di romanzi (fatta eccezione, ovviamente, di quelli scritti da Guerrazzi, Manzoni o Svevo), romanzi presenti invece in considerevole continuità e qualità ad esempio nelle letterature francese e inglese — ha svolto per così dire funzioni di supplenza; Gramsci aggiunge che, sempre in Italia, i geni

musicali hanno avuto quella popolarità che invece è mancata ai letterati. Egli prova a fornire una spiegazione di tale fenomeno e scrive:

Si potrà forse osservare che la trama dei libretti non è mai nazionale ma europea, in due sensi: o perché l'intrigo del dramma si svolge in tutti i paesi d'Europa e più raramente in Italia, muovendo da leggende popolari o da romanzi popolari, o perché i sentimenti e le passioni del dramma riflettono la particolare sensibilità europea settecentesca e romantica cioè una sensibilità europea, che pertanto coincide con elementi cospicui della sensibilità popolare di tutti i paesi, da cui del resto aveva attinto la corrente romantica. È da collegare questo fatto con la popolarità di Shakespeare e anche dei tragici greci, i cui personaggi, travolti da passioni elementari, gelosia, amor paterno, vendetta, eccetera, sono essenzialmente popolari in ogni paese.

Detto in altre parole, il melodramma, facendo proprie le mitologie della letteratura europea, ne assume il carattere universale.

Difficile non condividere questa osservazione di Gramsci. Per limitarci al massimo degli operisti italiani, Verdi, si può constatare che, dei suoi trenta melodrammi, la maggior parte è tratta dal vasto campo della letteratura europea: *Ernani* e *Rigoletto* da Victor Hugo; *I due Foscari* e *Il Corsaro* da Byron; *Giovanna d'Arco*, *I Masnadieri* e *Don Carlos* da Schiller; *La Traviata* da Dumas; *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff* da Shakespeare; *I Vespri Siciliani* e *Un ballo in maschera* da Scribe; *Alzira* da Voltaire; *Attila* da Zacharias Werner; *Il Trovatore* e *Simon Boccanegra* da Gutiérrez; *Aida* da Mariette; *Stiffelio* da Souvestre e Bourgeois.



Figure 1–2. Anselmo Ballester, (1897–1974), pittore italiano. Fonda agli inizi del '900 la nuova arte grafica destinata al cinema ed è riconosciuto come il suo massimo esponente, con oltre tremila manifesti realizzati. Dotato di multiforme creatività, fu illustratore, decoratore, scenografo, direttore di moda e di architetture per gli interni, oltre che paesaggista e pittore di arte sacra. Realizza il suo primo bozzetto nel 1914: da allora Ballester dipinge ininterrottamente per più di cinquant'anni, sempre più richiesto dalle più grandi case cinematografiche. L'identità e la memoria del XX secolo, consegnata nella storia del cinema, vive nelle icone create da Anselmo Ballester: tra i suoi manifesti cinematografici più noti, vanno citati quello per *Fronte del porto* (la lotta di classe), per *Tempi moderni* (l'alienazione della tecnologia), per *Morte di un commesso viaggiatore* (la crisi del soggetto), *È arrivata la felicità* (il sogno americano). All'interno di questa vasta produzione, Ballester si è anche cimentato nei manifesti relativi a pellicole dedicate alla trasposizione cinematografica di alcuni