

*Antigone, Medea, Elettra:
il tragico femminile*

Amore/violenza
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi

Le Forme del Sentire

DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puelles Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISBN 978-88-5513-112-4

Copyright © 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano



In copertina

Matt Seymour, *Trois bustes de tête en béton*

<https://unsplash.com/it/foto/pzbbViakdX0>

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: E. Lui Tipografia - Reggio Emilia

Sommario

INTRODUZIONE	
La vivificante “vertigine” dei classici	7
<i>Patrizia Landi</i>	
OUVERTURE	
Irreligioso sublime	23
<i>Quirino Principe</i>	
UNA, MILLE ANTIGONI	
La <i>mimesis</i> aorgica: Hölderlin e Antigone	33
<i>Andrea Mecacci</i>	
L’ <i>Antigone</i> di Anouilh e la tomba dell’eroe. L’influenza su <i>Giocasta</i>	45
<i>Maddalena Mazzocut-Mis</i>	
Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone	63
<i>Renato Boccali</i>	
MEDEA, LE SUE “VOCI”	
Il corpo di Medea. Il film di Pasolini tra mito e montaggio	85
<i>Marco Antonio Bazzocchi</i>	
Per non essere Medea. Ri-leggere “ <i>Leonora, addio!</i> ” di Luigi Pirandello	95
<i>Patrizia Landi</i>	
<i>Filumena Marturano</i> : dalla commedia al dramma nel nome di Medea	115
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Figlie di Medea. Christa Wolf, Elena Ferrante, voci	135
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	
L’eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in <i>Ma’Déa</i>	149
di Eduardo Manet (1985)	
<i>Timothy Lomeli</i>	

Medea senza serpenti: un percorso warburghiano 167
Alice Barale

Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero 181
Massimiliano Marianelli

INTERLUDIO

Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea 195
Stefano Lombardi Vallauri

I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati 213
Carmelo Dambone

LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA

Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera 225
Martina Treu

Le Autrici e gli Autori 247

Indice dei nomi 253

Indice dei personaggi 261

Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea

Stefano Lombardi Vallauri

DOI: <https://doi.org/10.7359/1124-2023-loms>

ABSTRACT

Drawing from the comparison with some archetypal female figures (Antigone, Medea), the essay studies contemporary music across genres and styles, investigating the ways in which female singing constitutes in itself – as timbral-articulatory conduct, not as a vehicle of referential meanings – an ethical order alternative to the dominant male and sexist one. In particular, the following different cases are examined: the music theater work *Medea* by the male composer Adriano Guarneri; the figure of Yoko Ono in the collective imagination; Diamanda Galás's *œuvre*. The reflection then moves on to the queer vocal counter-order, especially in the work of the transgender author-singer Anohni; and on a feminine but non-gay-queer male model, through a comprehensive exam of Anglo-American popular song.

KEYWORDS: Adriano Guarneri; archetypes; Diamanda Galás; feminist theory; queer studies; Yoko Ono.

You don't ask for power; you take it!

Diamanda Galás¹

1. PREMESSE

Primo *caveat*. Il sintagma “contro-ordine” nulla ha a che fare col concetto di “contrordine”. Come segnala il fatto che i due vocaboli che lo compongono sono separati dal trattino e scritti per intero, significa invece *ordine contro*: un ordine alternativo e contrario all'ordine principale e vigente. S'intende quindi – visto l'assetto millenario della nostra civiltà – che il contro-ordine femminile sia alternativo ed eventualmente contrario all'ordine maschile e maschilista.

¹ Juno 1991, p. 16.

Secondo *caveat*. Il titolo enuncia “voce musicale”, non ‘musica vocale’. Dal nostro punto di vista le due espressioni non sono equivalenti. Il contro-ordine di cui ci occupiamo è un contro-ordine vocale e in particolare musicale, non un contro-ordine musicale e in particolare vocale. È anzitutto vocale perché la voce è un mezzo di espressione e comunicazione trasversalmente umano e quotidiano e indispensabile, diversamente dalla musica che è un’esperienza facoltativa e speciale rispetto all’ordine quotidiano corrente. Inoltre il rapporto o conflitto maschile/femminile fa parte del campo del vocale strutturalmente, intrinsecamente, non così del campo del musicale: una voce non può non avere una collocazione in quella dicotomia, mentre la musica può benissimo esistere senza connotazioni di genere. Ci interessa in questa circostanza esaminare come il rapporto maschile/femminile si manifesta nelle produzioni musicali, non come alcunché di musicale si manifesti in quel rapporto. Il contro-ordine è istituito nella voce, nel mezzo umano trasversale, in specie nelle sue manifestazioni musicali, non in quella particolare arte che è la musica e ancora più in particolare in quella vocale. La ribellione e la sovversione è anzitutto vocale e poi musicale, non viceversa. Il contro-ordine, per essere tale, deve investire il modello di umanità, e quindi elaborare un tipo di materiale che eccede il sistema ristretto dell’arte, e la voce è questo tipo di materiale trasversale all’arte e all’esistenza quotidiana.

2. ARCHETIPI

Le figure femminili che si stagliano sullo sfondo di questa ricerca collettiva, Antigone - Medea - Elettra (e altre analoghe potrebbero convocarsi), le terremo presenti quasi del tutto scovre del loro ingombrante carico storico di intrecci narrativi, di ramificata intertestualità, oltre che del loro alone mitico. Le terremo fitte sullo sfondo, in una loro forma essenziale, paradigmatica, fungibile e valorizzabile in relazione a qualsiasi contesto. Ci emancipiamo da vincoli troppo stringenti con le storie, per poter estrarre dalla struttura dell’archetipo i tratti di momento in momento pertinenti al discorso; non ci focalizziamo su questa o quell’altra figura con tutta la sua polpa di esistenza personale, quanto piuttosto sulla permanenza di certi elementi sovraperpersonali nella cultura occidentale, in particolare nell’opera di alcuni rappresentanti dell’arte vocale² contemporanea. Il discor-

² Diciamo arte vocale, in maniera generale, per evitare di principio di ridurre il campo a un’arte singola, che sia la musica o il teatro o altra (cfr. Cardilli, Lombardi Vallauri 2020b).

so sul contro-ordine costituito dal messaggio femminile deve coinvolgere figure plurime e paradigmatiche, perché è opportuno che non derivi da figure singole, ma da figure universali, di donne in quanto donne, al di là della loro caratterizzazione individuale.

3. VOCALITÀ

La domanda capitale che orienta la nostra riflessione è: in che modo il contro-ordine viene istituito dalle donne precisamente mediante la voce? Gli archetipi femminili sovversivi (Antigone ecc.) che continuano a permeare, a nutrire, per così dire a lavorare la coscienza dell'umanità contemporanea non sono archetipi vocali; i testi classici che ce li tramandano sono perlopiù testi scritti, o iconici: comunque muti (sebbene si possa ridare loro voce³). A noi però interessa come l'archetipo lavora nella vocalità, perché la vocalità è in sé un universo, un dominio vasto e coerente talmente complesso, stratificato, variegato da costituire un campo integrale di espressione dell'umano. Un campo meritevole di uno studio autonomo, specifico.

Poiché riflettiamo riguardo a un contro-ordine, il lavoro compiuto dagli archetipi nella vocalità lo intenderemo, coerentemente, come un lavoro di tipo etico: inerente ai costumi, alla morale. Ora, la valenza etica dell'arte si rivela su tre principali piani: sul piano del contenuto referenziale, più esplicitamente; sul piano della forma, più implicitamente; e anche sul piano della prassi, cioè del modo in cui l'arte si realizza di fatto a livello operativo, pure nel rapporto col sistema sociale circostante⁴. Il nostro sguardo sulla vocalità, specie sulla vocalità musicale, sarà volto a decifrarla soprattutto nei suoi aspetti più impliciti, al di là o al di qua del contenuto referenziale veicolato principalmente dal linguaggio e dai concomitanti sistemi di comunicazione direttamente rappresentativi (recitazione corporea, messinscena ecc.). Infatti la stessa forma sonora dell'azione vocale si articola a sua volta in tre strati: forma sonora del linguaggio, distinta dai contenuti del linguaggio stesso (in altre parole il significante fonetico, distinto dal significato); forma dello strato musicale melodico, definita essenzialmente in quanto combinazione di altezze e durate; forma dello

³ Uno studio sulle riattualizzazioni vocali di un altro mito-archetipo classico, quello di Euridice, si trova in Grover-Friedlander 2021.

⁴ Riguardo a questa tripartizione ho argomentato più distesamente in Lombardi Vallauri 2020.

strato extra-fonetico extra-melodico, cioè quella parte della condotta timbrico-articolativa che eccede la determinazione fonica del linguaggio e la determinazione diastematico-ritmica della musica (per esemplificare: nella canzone *My World Is Empty Without You* di Diamanda Galás⁵, quella parte della condotta timbrico-articolativa che non definisce né il testo linguistico mediante fonemi né la melodia mediante note di una certa durata, ma fa sì che definirremmo il canto a tratti duro metallico penetrante, a tratti invece morbido aereo suadente). Il nucleo più essenzialmente vocale dell'azione vocale è questo terzo strato, dato che il primo strato, quello linguistico fonetico, è traducibile pure in linguaggio scritto, e il secondo, quello melodico, è trasferibile anche su strumenti diversi dalla voce. Invece il terzo strato, timbrico-articolativo, o è vocale o non è. Dunque a noi interessa soprattutto il modo in cui il contro-ordine femminile si istituisce nella voce, e precisamente nella forma sonora dell'azione vocale (più che negli inerenti contenuti referenziali e risvolti pragmatici), e ancora più precisamente nella condotta timbrico-articolativa (distinta da strato fonetico e da strato melodico). Ci interessa studiare come l'archetipo femminile sovversivo si inverte, si concreta nella condotta vocale, come *informa* la vocalità.

4. VOCALITÀ FEMMINILE

Sovente la voce antagonista nel Novecento e Duemila è stata femminile. Non per caso. La voce è un campo di espressione individuale e collettiva, e una categoria collettiva di persone che avevano e hanno l'esigenza di liberare la propria espressione sono le donne. Occorre in ogni caso comprendere se la maniera della voce femminile di essere antagonista sia diversa dalla maniera di essere antagonista della voce maschile. Esistono cantanti donna che hanno fatto con la voce qualcosa che nessun cantante uomo ha mai fatto? Sarebbe significativo, perché sul piano tecnico le voci femminili e le voci maschili sono pressoché equipotenti (a parte l'ovvia differenza di registro; e a parte una gestione talora dissimile dovuta a circostanze contestuali: ad esempio, nell'opera lirica, per sopravanzare l'orchestra, soprani, tenori ecc. devono accentuare formanti diverse⁶).

È notevole, e ai nostri occhi sintomatica, la fioritura di originalità vocal-autoriale femminile nel secondo Novecento. In epoche preceden-

⁵ In Galás 1998.

⁶ Cfr. Henrich *et al.* 2011.

ti non erano mancate le cantanti, né sia pure in misura minore le compositrici, ma l'emancipazione della figura della compositrice-cantante è un fenomeno relativamente recente (dove non escluderei l'influsso della cultura popolare sulla cultura accademica, più che viceversa). Di recente la critica ha riconosciuto questa fioritura e ha iniziato a indagarne le forme e le ragioni soggiacenti⁷. Consideriamo cursoriamente pochi passaggi esemplari. Senza essere una autrice, Maria Callas presumibilmente ha contribuito a innescare la fioritura vocale-autoriale femminile successiva. Ella ne costituisce lo stadio immediatamente precedente: il massimo di personalizzazione di una cantante⁸, all'interno di un genere artistico e uno stile canoro invece altamente standardizzato e spersonalizzante; e una cantante che però ancora esegue quanto scritto dal compositore, cioè da una figura distinta da lei, che per giunta è quasi sempre (o forse sempre) maschio. Cathy Berberian è pienamente la capostipite di un lignaggio di cantanti il cui dominio tecnico-stilistico è talmente espanso rispetto alle esigenze del repertorio comune da costituire una funzione in senso lato autoriale, certamente compositiva⁹. In prospettiva trans-storica, Michela Garda compendia influenti teorie filosofiche e psicoanalitiche (Kristeva, Cixous, Cavarero, oltre a Pettman, Connor) secondo cui il linguaggio sarebbe una funzione precipuamente maschile, mentre di contro la voce non-linguistica sarebbe più tipicamente femminile¹⁰; di certo le nostre innovatrici vocali potenziano gli aspetti non-linguistici del canto, sebbene generalizzare sia un azzardo, poiché fanno lo stesso anche vocalisti maschi.

5. COMPOSIZIONE MASCHILE VS FEMMINILE (GUARNIERI, "MEDEA")

Il primo oggetto della nostra attenzione sommariamente analitica è l'opera di teatro musicale di Adriano Guarnieri *Medea* (2002). Per rappresentare la protagonista il compositore impegna, eccezionalmente, ben tre

⁷ Cfr. Facci, Garda 2021.

⁸ Cfr. Beghelli 2021.

⁹ Cfr. Karantonis *et al.* 2014 (nonché Rizzardi 2021, sul caso simile di Joan La Barbara). Sia consentita in nota un'osservazione temeraria. È curioso che sia Callas sia Berberian siano entrambe figlie di emigranti europei orientali: Callas greca, Berberian armena. Medea proveniva dalla Colchide, nell'odierna Georgia. Non è che una coincidenza; ma forse non è solo una coincidenza che queste cantanti che rivoluzionano l'assetto pragmatico del canto e in generale dell'uso della voce siano occidentali ma oriunde: sono esterne, quindi sovvertitrici per origine.

¹⁰ Cfr. Garda 2021.

distinte voci (fatto che attiene al piano formale e al piano pragmatico della significazione dell'arte, ancorché non a quello dei contenuti espliciti). Per la Medea madre affettuosa impegna la voce – una voce di persona, individuale, con nome e cognome, non una impersonale indicazione di registro – di Antonella Ruggiero; la quale evidentemente suona molto popolare rispetto alle altre due voci, invece classico-contemporanee (Sonia Visentin e Alda Caiello, nella prima messinscena)¹¹. Un precedente di questa scelta era l'impiego da parte di Luciano Berio di Milva in *La vera storia* (1980); Guarneri prosegue nella stessa direzione pluristilistica e quindi, per dir così, pluri-sociale (essendo lo stile sempre un che di sociale oltre che estetico), ma l'impiego di tre voci per rappresentare un singolo personaggio sta anche a significare la non univocità psichica del personaggio stesso, Medea, personaggio scisso quant'altri mai. La scissione del soggetto è realizzata attraverso la scissione del *performer* in più persone fisiche, qualcosa di possibile forse solo nella postmodernità, e solo dopo il lavoro di autori come Berio, in specie la sua collaborazione con la superpersatile Berberian, che ha prodotto ad esempio il *Recital for Cathy* (1972), emblema di una diffrazione psichica che si fa diffrazione stilistica. Conviene comunque notare che le diverse Medee di Guarneri cantano anche simultaneamente: la divergenza ma compresenza delle intime pulsioni è così resa materialmente. Pure quella che da sempre il compositore definisce come la sua cifra, la "cantabilità materica"¹², è un tratto stilistico adatto al soggetto (teatrale) Medea, poiché ne rispecchia il fondo primordiale, selvaggio, inaddomesticabile (quando invece molta musica classica contemporanea suona fin troppo contegnosa, patinata¹³).

Innumerevoli sono gli adattamenti musicali di miti classici che coinvolgono figure archetipiche femminili¹⁴, più o meno sovversive. Ma la *Medea* di Guarneri ci fornisce già elementi sufficienti per proseguire la nostra riflessione. Per quanto l'opera sia anomala rispetto allo standard, per via dell'attribuzione del ruolo della protagonista a tre interpreti distinte, ciò nonostante, essa rispetta ancora uno standard pragmatico tanto ovvio da passare inosservato, cioè il fatto e il principio che il contro-ordine femminile sia comunque costruito dal maschio. Infatti, stabilendo come costante che la voce protagonista sia femminile, possono darsi due tipi di adattamento, secondo la variabile del genere sessuale dell'autore: uomo o

¹¹ Cfr. Favaro 2022, § *Voci rock*, pp. 211-218.

¹² Cfr. Favaro 2022, § *Cantabilità materica*, pp. 200-207.

¹³ Cfr. Lombardi Vallauri 2018b.

¹⁴ Giusto su due Medea e Antigone recenti, cfr. Terranova 2015.

donna, compositore o compositrice. La variabile è importante se, come riteniamo, sarà ben diverso un contro-ordine femminile come realizzato da uomini o come realizzato da donne. Ma dall'antichità a oggi – fino, per esempio, a *Medeamaterial* (1992) di Pascal Dusapin o ad *Antigone* (2007) di Ivan Fedele – la stragrande maggioranza delle rappresentazioni e narrazioni degli archetipi femminili sovversivi sono create da autori maschi. Il caso di *Medea* di Guarnieri è lievemente anomalo, perché più voci impersonano un singolo archetipo femminile, il che forse, apparentemente, consente una restituzione più aderente della concezione del mondo della donna sovversiva; ma forse no. Se l'autore è maschio, la femminilità del contro-ordine femminile è altamente mediata: anzitutto è inevitabilmente in terza persona, non in prima persona. Inoltre quella terza persona è femmina ma il soggetto reale dell'enunciazione è maschio. Il contro-ordine femminile, per essere tale, autentico e integrale, non può essere un ordine concernente le donne ma dettato dal maschio, dev'essere un ordine dettato dalla donna. Dire Medea sono io è qualcosa di radicalmente diverso dal parlare di Medea, e di Medea i maschi possono soltanto parlare. Il contro-ordine femminile dettato dai maschi è irrimediabilmente finzionale.

6. ONO

Esaminiamo adesso un caso totalmente dissimile, per quanto concerne tradizione culturale, ambito operativo, opzioni concrete: il caso di Yoko Ono. Prima di tutto Yoko Ono stessa, non la sua opera. E segnatamente la sua figura pubblica. D'altronde anche dei nostri archetipi si può dire che abbiano un'esistenza come figure pubbliche, oltre e perfino anziché come opere. Sono opere nel momento in cui sono finzionalmente raccontate, ma nel momento in cui diventano archetipi assumono lo *status* e il grado di esistenza di figure umane reali (che magari non siano mai esistite è irrilevante da questo punto di vista). Nell'immaginario collettivo occidentale Yoko Ono è: donna; straniera, immigrata; rovinafamiglie; in particolare nuova compagna di un 're'; 'rovina band'; anche autrice e vocalista ma, come cantante, piuttosto barbarica. Una Medea – o una Lady Macbeth, perché travia il re – dei nostri tempi. È un contro-ordine femminile incarnato, addirittura non solo nella materia dell'arte ma anche nella vita quotidiana.

Il genere della canzone popolare è forse quello nella storia umana dove la fusione arte/vita raggiunge il culmine. Tra gli artisti, i cantanti popo-

lari più di qualunque altra categoria sono protagonisti della discussione pubblica inerente all'identità personale, in primo luogo all'identità di genere. Perfino più degli attori, delle star dello schermo. Questo perché nel genere canzone la materia dell'arte è la persona che si è, non solo che si finge di essere. Cinema, teatro, teatro musicale sono finzionali: per quanto dive che entrano nelle nostre case in quanto sé stesse e figure umane, Callas o Monroe o altre, quando sono sul palco (o sul set) impersonano altro da sé. Lennon e Ono sul palco sono e impersonano sé stessi; perfino fuori dal palco sono e impersonano sé stessi, dato che trasformano in palco la propria camera da letto.

Ono è stata letta come una figura femminile nel contempo distruttrice e idealista, distruttrice-per-idealismo: sovversiva. Si potrebbe obiettare che la sua opera è effettivamente distruttiva nella vita, non nell'opera. Ma intanto sappiamo che nella musica popolare il confine vita/arte è meno netto che mai, che anzi Lennon e Ono più di chiunque altro hanno inteso fare della propria esistenza un'opera, quindi la traslazione della prospettiva non è poi così impropria. Inoltre, dal nostro punto di vista specificamente focalizzato sulla voce, è soprattutto rilevante che Ono sia una vocalista radicale, che la sua azione propriamente artistica sia quella di una vocalista sovversiva¹⁵. Ono postula dunque un contro-ordine sia simbolico sia reale, fattuale. Un contro-ordine artistico è sempre simbolico; ma se la materia dell'arte è la vita, allora il contro-ordine artistico-ed-esistenziale è un contro-ordine sia simbolico sia reale.

7. GALÁS

Un ulteriore caso preclaro di autrice-cantante donna, che come tale enuncia il contro-ordine femminile in prima persona e in regime non finzionale, è Diamanda Galás¹⁶. Un primo aspetto della sua enunciazione è l'estrema varietà tecnico-stilistica, una versatilità senza limiti che le consente di mettere in opera, al fine espressivo, tutte le cosiddette *extended techniques*, le quali meglio degli stili canori tradizionali (da lei comunque padroneg-

¹⁵ Azione che peraltro non è terminata. Nel singolo da lei realizzato con Anohni nel 2015, *I Love You Earth*, si uniscono contro-ordine femminile, contro-ordine *queer* e contro-ordine ambientalista: un'allenza di contro-ordini, tutti ugualmente opposti al millenario ordine standard, maschile prevaricatore violento (anche verso la natura).

¹⁶ Questa l'illuminante sintesi di un'esegeta, a proposito di Galás: "I'm not singing about the thing", she says. 'I am the thing'" (Carr 2008, p. 187).

giati) sono in grado di rendere in forma vocale la sovversione dell'ordine costituito¹⁷. In questo Galás si mostra una discendente diretta della linea Berberian. Peraltro, anche quando semplicemente canta, Galás adotta sovente una condotta timbrico-articolativa preguata d'ira, di sdegno¹⁸, polarmente distante dalla maniera ammiccante-sexy comune a migliaia di cantanti donna sul pianeta. Infatti è impressionante quanto spesso il canto femminile sia – anche, se non soltanto – volto a risultare eroticamente piacente (e qui apro e subito chiudo l'intricata questione della autentica o inautentica emancipazione della donna nel momento in cui si espone allo sguardo pubblico: che *empowerment* è quello che conduce a una – ancorché deliberata – perfetta corrispondenza al desiderio maschile, e alla soddisfazione del *male gaze*? Quante sono le donne che, nella condizione di soddisfare pienamente il *male gaze* – nel nostro caso *male ear* –, lo frustrano? Ma d'altronde, all'opposto, perché dovrebbero farlo? Per quale ragione persone piacenti dovrebbero dissimulare di esserlo?).

I consapevoli legami ideali di Galás con gli archetipi femminili classici sono numerosi e significativi¹⁹. Il suo primo *opus* performativo (rimasto non documentato) s'intitolava *Medea Tarantula*: titolo che le si attaglia anche personalmente così bene da suonare quasi banale (forse per questo non l'ha più ripreso?). Nella fondamentale intervista concessa ad Andrea Juno nel 1991 Galás difende espressamente la condotta di Medea, paragonandola a quella di coloro che oggi si ribellano contro l'imperialismo statunitense²⁰. Nella medesima intervista menziona Artemide, suo modello di donna (dea) indisponibile alla procreazione²¹; e in ben tre album ha incluso una versione musicale della poesia di Nerval *Artémis*²². Nel recentissimo lavoro *Broken Gargoyles* fa riferimento a Medusa²³. Nel

¹⁷ Cfr. Rauzier 2016; Lombardi Vallauri 2018a e 2022.

¹⁸ Somigliante a quella di interpreti come Maria Tănase o Libby Holman. Cito queste due cantanti apposta per lanciare un'ipotesi filologica arrischiata, perché non mi risulta che Galás le menzioni mai in nessuna delle sue numerose interviste, in cui parla diffusamente dei propri modelli artistici. La somiglianza nell'attitudine del suo canto con alcuni momenti dell'opera di queste due interpreti (cfr. ad esempio, rispettivamente, *Doina* e le *Sinful Songs*) è tuttavia sorprendente. Incidentalmente, Galás manifesta massima ammirazione anche per l'arte canora di Doris Day, la quale invece rappresenta la perfetta figura pubblica del non-contro-ordine, della femminile adesione all'ordine maschile (cfr. Payne 2008).

¹⁹ Cfr. Flanagan 2008.

²⁰ Juno 1991, p. 11.

²¹ Juno 1991, p. 13.

²² Galás 1986/1988, 2003 e 2017.

²³ Galás 2022.

1989 viene arrestata per aver inscenato una protesta in St. Patrick, la cattedrale neogotica che naneggia tra i grattacieli della Quinta Strada di Manhattan: al cardinale, che condanna i malati di AIDS in quanto meritevoli di aver contratto la malattia, sdraiata nella navata, apostrofandolo urla: “Cardinal O’Connor, you are responsible for the deaths of... You have sinned!”²⁴. Per questo suo atto possiamo assimilarla esattamente ad Antigone, che contesta una legge ingiusta particolare in nome dell’autentica giustizia universale, oggi diremmo dei diritti dell’uomo. Ancora ad Antigone la collegano i lamenti funebri che fanno il corpo dell’album *Defixiones, Will and Testament*, che costituiscono una maniera di onorare i morti, se non di seppellirli (d’altronde uno di essi pronuncia: “I am the man unburied / who cannot sleep”²⁵).

Medea rappresenta l’amore che si rovescia in odio e violenza verso le stesse persone amate. È un conflitto radicalmente diverso da quello di Antigone, che non odia Creonte e non perpetra violenza. Amore/Violenza: diade di elementi opposti ma pure uniti. L’arte vocale consente questa duplicità, poiché è normale che un singolo interprete esprima con la propria voce sentimenti ambivalenti, contrastanti, o anche propri di persone distinte in conflitto. È interessante quando i due poli – amore, violenza – sono rappresentati all’interno di un’unica opera (*œuvre* complessiva, o ancor meglio singolo *opus*), perché ciò che ci provoca di Medea e ci turba è che non è prima una persona e poi un’altra persona, o magari un individuo con doppia personalità, ma è un’unica persona dilaniata da sentimenti contrastanti. È ovvio, ma occorre rammentarlo, che Medea non odia i suoi figli mentre li uccide (non abbiamo invece difficoltà a pensare che per Giasone giunga a provare odio puro): li uccide mentre li ama, nel momento esatto in cui, come ogni madre, li ama sopra ogni cosa. Quale forma artistica può: (1) restituire questa duplicità *sincronica*? (2) restituire il fatto che il soggetto di questi sentimenti contrastanti è un io, una prima persona, non una terza persona? Lo può la voce, il canto. Perché rispetto alle arti oggettuali è un’arte performativa, realizzata quindi da una persona che è un io, a maggior ragione quando non è interpretata da una persona distinta dal compositore bensì da un *performer* che è anche autore; e perché il contrasto tra i due sentimenti opposti può ben essere reso

²⁴ Juno 1991, p. 18.

²⁵ Cfr. Zanchi 2014, pp. 41-44. Inoltre si veda Holst-Warhaft 1992, che indica Galás come una dei pochi artisti contemporanei capaci di una lotta frontale contro l’esecrazione dei malati di AIDS, precisamente in quanto sempre memore delle proprie radici greche (p. 10).

nel tempo presente di una *performance* vocale solista (di Galás si ascolti ancora *My World Is Empty Without You*, o *Tony*²⁶).

8. PUBBLICO/PRIVATO

Rispetto all'ordine occidentale moderno inerente alla comunicazione pubblica del privato, l'esternazione non contenuta dei sentimenti è un tratto più tipicamente femminile che maschile²⁷. Non contenuta, ma potremmo dire non contegnosa, essendo il contegno una condotta sociale ma pure carica di implicazioni estetiche²⁸, che sono quelle che ci interessano. Tra i maschi, sembra che l'esternazione non contenuta dei sentimenti sia più frequente tra gli artisti che tra i non-artisti, per i quali è (o era) quasi tabù. Se ne desumerebbe perciò che l'ordine artistico – già di per sé, che sia rappresentato da maschi o da femmine – sia un ordine più femminile dell'ordine comune.

Ora, dobbiamo domandarci: prima della contemporaneità l'esternazione di sentimenti estremi e contrastanti mediante il canto non era possibile? Sì, ma non completamente. *Performance* vocali di anime dilaniate ne esistono da secoli (a partire dai lamenti di Monteverdi, attraverso l'opera lirica ecc.), ma sono musiche composte da un autore che non è il *performer*, che detengono quindi un grado intrinseco di mediazione. Per giungere all'espressione piena e incompromessa – del tutto non contegnosa, e non mediata – dello strazio psichico era necessario un ulteriore passaggio, che è quello della legittimazione dell'espressione pubblica del privato, che è stato compiuto dalla musica popolare prima che nella classica, e con maggiore decisione dalle donne. Ad esempio, nel *jazz* non si trova l'equivalente maschio di una Billie Holiday. Perché non lo si trova? Ipotesi: perché, essendo la condizione maschile vantaggiosa, è più difficile rinunciarvi; è vero che la condizione femminile è socialmente debole rispetto a quella maschile, ma proprio perché è così e tutti ne sono a conoscenza, più facile è anche ammetterlo, quindi esprimerlo nell'arte; invece il cantante maschio più a lungo ha ostentato il suo dominio, il suo controllo, la sua *fitness* sociale (paradigmatica in questo senso l'attitudine vocale di un Bing Crosby).

²⁶ In Galás, Jones 1994.

²⁷ Cfr. Feng *et al.* 2023.

²⁸ Cfr. Carnevali 2012.

A riguardo sussistono significative differenze tra i generi musicali. La musica classica, in particolare vocale, aveva formalizzato, formularizzato²⁹, i sentimenti, li esprimeva ma sublimandoli; invece le musiche popolari non sublimano³⁰, esprimono i sentimenti in maniera grezza, tendenzialmente uguali a come si manifestano nella realtà. In questo, oltre alle donne, è decisivo il ruolo delle minoranze; in particolare quella afroamericana, se vogliamo concentrarci sul filone preponderante nel mercato. Sono i neri, gli afroamericani che desublimano per primi la canzone occidentale, segnatamente euroamericana; e sono in grado di farlo sia perché il loro retaggio è africano, in profondità estraneo all'imperativo di sublimazione euro-aristocratico, sia perché la loro, come quella femminile, è una condizione notoriamente svantaggiata, che non impone ai suoi rappresentanti di dissimularla sotto l'aspetto di un dominio. Billie Holiday infatti, emblema di un'espressione priva di ritegno nella manifestazione del dolore, è sia donna sia nera. Il contro-ordine non può essere che degli oppressi.

²⁹ Anche in senso warburghiano: la "dottrina degli affetti" degli Athanasius Kircher e simili (cfr. Guanti 1999, pp. 123-127) non si configura in fondo come una classificazione di *pathosformeln* musicali, in specie canore?

³⁰ Su questo vale la pena di riportare un lungo ma chiaroveggente passo di Marcuse: "Coloro che oggi si ribellano contro la cultura stabilita si ribellano anche contro il bello di questa cultura, contro tutte le sue forme troppo sublimite, troppo isolate, ordinate, armonizzanti. Le loro aspirazioni libertarie appaiono come la negazione della cultura tradizionale, come una desublimazione metodica. Probabilmente l'impulso più forte in tale direzione proviene da gruppi sociali che finora sono rimasti fuori dal regno dell'alta cultura, fuori dalla sua magia assertiva, sublimante e giustificatrice, esseri umani che sono vissuti all'ombra di questa cultura, vittime della struttura di potere che ne costituiva la base. Questi ora oppongono alla 'musica delle sfere' che era la più sublime realizzazione di questa cultura la loro musica, con tutto il senso di sfida, l'odio e la gioia delle vittime in rivolta, che dichiarano la loro umanità contro le dichiarazioni dei padroni. La musica nera, che invade la cultura bianca, è la terrificante realizzazione di 'O Freunde, nicht diese Töne!'; il rifiuto ora colpisce il coro che canta l'Ode alla gioia, il canto che perde ogni validità nella cultura che lo canta. Il *Doctor Faustus* di Thomas Mann lo sa questo: 'Io voglio abolire la Nona Sinfonia'. Nei ritmi sovversivi e dissonanti, piangenti e urlanti, nati nel 'continente nero' e nel 'profondo Sud' della schiavitù e della miseria, gli oppressi rifiutano la Nona Sinfonia e conferiscono all'arte una forma desublimata, sensuale, di spaventevole immediatezza, mobilitando, elettrizzando il corpo e l'anima in esso materializzata. La musica nera è originariamente la musica degli oppressi, che esplicita fino a qual punto la cultura superiore e le sue sublimi sublimazioni, la sua bellezza, abbiano avuto una base classista. L'affinità tra la musica nera (e i suoi sviluppi nell'avanguardia bianca) e la rivolta politica contro la 'società opulenta' testimoniano la crescente desublimazione della cultura" (Marcuse 2002, p. 135).

9. QUEER (ANOHNI)

Oltre a quello femminile si oppone all'ordine maschile maschilista anche il contro-ordine *queer*. A noi interessa che la sovversione dell'ordine relativo all'identità di genere nella comunicazione pubblica può avvenire in termini propriamente vocali. È precisamente la condotta canora che, ad esempio nel caso dell'autrice-cantante *transgender* Anohni³¹, costituisce una presa di posizione relativa al genere e una forma di protesta contro l'ordine dominante, in questo caso non solo maschile e maschilista ma anche omofobo. Il canto di Anohni non è né maschile, nel senso tradizionale della categoria, né però femminile, perché la base biologica delle corde vocali relativamente lunghe continua a percepirsi. Il registro è assai proclive al falsetto, ma non più che in altri cantanti maschi dal falsetto formidabile però palesemente virili; l'aspetto *trans* è soprattutto una insuperabile delicatezza, una sensibilità della più impalpabile sfumatura timbrico-articolativa, e un vibrato inconfondibile, specialissimo perché come ogni vibrato umano non è totalmente sotto il controllo del cantante, ma nel caso di Anohni suona invece anche come un manierismo, qualcosa di ricercato e deliberato. Spero non risulti offensivo affermare che il preziosissimo manierismo vocale di un tale vibrato, nel contempo delicato e deliberato, sembra riflettere un'identità di genere che a sua volta è in un certo senso una maniera, un manierismo dell'esistere, delicato perché non virile nel senso standard, e deliberato, perché sovente la persona *trans* più degli altri è un essere che autodetermina la propria forma.

10. MASCHIO FEMMINILE

Com'è noto, il movimento di liberazione femminile ha liberato anche il maschio: dal dovere di essere quel tipo di maschio virile, *macho*, che spesso non è e non vuol essere. Questo processo è avvenuto pure nell'ambito del canto. L'espressione vocale non-contenuta delle donne ha consentito anche agli uomini di disarmarsi, di spogliarsi della propria posizione forte e in-controllo. Possiamo domandarci: esiste Medeo? un uomo portatore di sentimenti estremi, dilanianti, espressi mediante una condotta vocale totalmente non contegnosa, che gli sono propri in prima persona? Nel repertorio angloamericano, a questo modello di autore-cantante si avvicina John Lennon (è una coincidenza che avesse una simbiosi artistica con

³¹ Nella discografia, conosciuta fino al 2014 come Antony Hegarty.

Yoko Ono?); oppure, in seguito, Kurt Cobain. Artisti dotati di un carisma che il pubblico riconosce loro in quanto campioni di un'autenticità espressiva che comprende poli sentimentali estremi, non provati ordinariamente da tutti, ma che invece toccano tutti, poiché tutti sanno di albergare interiormente simili sentimenti estremi e laceranti: furia e fragilità.

Non da moltissimi anni la delicatezza, la fragilità è pienamente sdoganata anche nella vocalità popolare maschile. Il contro-ordine femminile ha contribuito pure a fondare e istituire un diverso ordine maschile. Il discorso (canto) femminile ha preparato, propiziato, promosso l'emersione (*coming out*) del discorso (canto) maschile *gay-queer*. Di più, ha propiziato l'emersione di un discorso (canto) maschile non *gay-queer* né virile-*macho*, ma paradossalmente maschile e insieme femminile: femminile non nel senso di *gay* o *queer*, infatti non inerente all'orientamento di genere o sessuale, bensì ad attitudini d'altro tipo. Nel dibattito pubblico questo tema è giustamente sovrachiato da questioni che sono più urgenti in quanto comportano discriminazioni, cioè la questione femminile, la questione *gay-queer* ecc., mentre la questione del maschio femminile ma non *gay-queer* rimane – ammesso che qualcuno l'abbia posta³² – in secondo piano. Ma è un discorso verificabilissimo nell'ambito delle condotte vocali.

I cantanti popolari maschi che abbiano intrapreso la via dell'espansione tecnico-stilistica per esprimere un privato sentimentale nello spettro che va dal tenero-affettuoso-delicato-disarmato-fragile al rabbioso-aggressivo-violento quanto sono debitori del modello femminile? dell'esempio di cantanti donne? (dell'archetipo Medea?) Molti sono propensi al polo delicato, ma allora non al polo violento; altri viceversa (esemplarmente i cantanti *metal*). Jeff Buckley, Thom Yorke e simili *post-rocker* esibiscono un falsetto delicato, diverso dal falsetto alla Robert Plant e seguaci, che pare più un falsetto agonistico, un tratto comunque virile, un bargiglio o una cresta (come il registro acuto per i tenori operistici). I versatili David Bowie e Freddie Mercury, senza raggiungere poli estremi, si spingono però in entrambe le direzioni; Mercury verso il polo non-*macho* per soavità e dolcezza, Bowie piuttosto per un tono capriccioso adolescenziale (in grande evidenza in un album come *Hunky Dory*). Prince, tecnicamente molteplice forse più di tutti nel *pop*, in una *Sweet Baby* emula mirabilmente il canto suadente delle più consumate interpreti donna. L'impareggiata celestività di Michael Jackson in *Heal the World* non dipende certo dal testo verbale dedicato ai bambini, ma da una voce depurata di ogni più

³² Cfr. Jarman-Ivens 2007.

piccola residua scoria dell'aggressività intrinsecamente, neanche maschile, ma proprio umana.

Sul falsetto occorre precisare che, quando non sia quello acrobatico e di forza, è uno stilema che ha connotazioni non virili di almeno due tipi: femminili, oppure infantili (eventualmente anche senili). Non va dato per scontato che il falsetto maschile sia un tratto femminilizzante, può anche essere infantilizzante, o almeno orientato verso l'adolescenza, comunque verso una maschilità non virile-dominante. Ma non meno del falsetto tutte le condotte vocali sono stilemi artistici, elementi inerenti al sistema ristretto dell'arte, e pure insieme stilemi sociali, elementi inerenti al sistema integrale della vita umana associata. L'arte, specie l'arte vocale e canora, a ogni livello – contenuti, forma, pragmatica – è leggibile come ordine simbolico. Perciò, non sono in grado di dimostrarlo, perché gli elementi che compongono il tutto non sono isolabili sperimentalmente, ma sono convinto che i cantanti che mediante la voce istituiscono nuovi (contro-) ordini diano un effettivo sostanziale contributo al miglioramento della società. Gli elementi inscindibili che compongono il tutto sono il testo verbale, la musica, la vocalità, l'aspetto fisico, la danza, il *look* ecc.; è impossibile caso per caso determinare la misura dell'influenza di ciascuno di essi sulla società, però è certo che anche la voce influisce in misura importante, sebbene sovente venga trascurata perché è un elemento specialmente inafferrabile. Ogni elemento influisce con maggiore efficacia se è sinergico con gli altri, come accade nel caso degli artisti più significativi, i quali più spesso di quanto si pensi sono quelli dei quali è significativa la vocalità, che detiene il primato nella sinergia comunicativa dell'opera.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Beghelli 2021

Beghelli M., "Maria Callas and the Achievement of an Operatic Vocal Subjectivity". In Facci, Garda 2021, pp. 43-60.

Cardilli, Lombardi Vallauri 2020a

Cardilli L., Lombardi Vallauri S. (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020.

Cardilli, Lombardi Vallauri 2020b

Cardilli L., Lombardi Vallauri S., "Introduzione". In Cardilli, Lombardi Vallauri 2020a, pp. vii-xxxvi.

Carnevali 2012

Carnevali B., *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, il Mulino, 2012.

Carr 2008

Carr C., *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century* [1993], rev. ed., Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2008.

Facci, Garda 2021

Facci S., Garda M. (eds.), *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*, London - New York, Routledge, 2021.

Favaro 2022

Favaro R., *Parola, spazio, suono. Il teatro musicale di Adriano Guarnieri*, Venezia, Marsilio, 2022.

Feng et al. 2023

Feng X., Xiong J., Tang Z., "To Be Rational or Sensitive? The Gender Difference in How Textual Environment Cue and Personal Characteristics Influence the Sentiment Expression on Social Media", *Telematics and Informatics*, 80 (2023), <https://doi.org/10.1016/j.tele.2023.101971>.

Flanagan 2014

Flanagan M., "Diamanda Galás and the Mythic Image", 02/09/2014. <http://diamandagalas.com/writings/diamanda-galas-and-the-mythic-image-by-michael-flanagan/>

Galás 1986/1988

Galás D., *The Divine Punishment & Saint of The Pit*, compact disc, Mute, CD STUMM 33, 1986/1988.

Galás 1998

Galás D., *Malediction and Prayer*, compact disc, Asphodel, 0984-2, 1998.

Galás 2003

Galás D., *Defixiones, Will and Testament*, compact disc, Mute, CD STUMM 205, 2003.

Galás 2017

Galás D., *At Saint Thomas the Apostle Harlem*, compact disc, Intravenous Sound Operations, ISO 003, 2017.

Galás 2022

Galás D., *Broken Gargoyles*, compact disc, Intravenous Sound Operations, ISO-007CD, 2022.

Galás, Jones 1994

Galás D., Jones J.P., *The Sporting Life*, compact disc, Mute, CD STUMM 127, 1994.

Garda 2021

Garda M., "How Female Is the Voice? Conceptualisations and Practices". In Facci, Garda 2021, pp. 61-80.

Grover-Friedlander 2021

Grover-Friedlander M., "Eurydice's Voice in Contemporary Opera". In Facci, Garda 2021, pp. 30-42.

Guanti 1999

Guanti G., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, La Nuova Italia, 1999.

Henrich *et al.* 2011

Henrich N., Smith J., Wolfe J., “Vocal Tract Resonances in Singing: Strategies Used by Sopranos, Altos, Tenors, and Baritones”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 129, 2 (2011), pp. 1024-1035.

Holst-Warhaft 1992

Holst-Warhaft G., *Dangerous Voices: Women’s Laments and Greek Literature*, London - New York, Routledge, 1992.

Jarman-Ivens 2007

Jarman-Ivens F. (ed.), *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, New York - London, Routledge, 2007.

Juno 1991

Juno A., “Diamanda Galás”. In *Angry Women*, edited by A. Juno and V. Vale, San Francisco, Re/Search, 1991, pp. 6-22.

Karantonis *et al.* 2014

Karantonis P., Placanica F., Sivuoja-Kaupala A., Verstraete P. (eds.), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Farnham - Burlington, Ashgate, 2014.

Lombardi Vallauri 2018a

Lombardi Vallauri S., “Diamanda Galás artista della differenza”. In *In limine. Forme marginali e discorsi di confine / Fringe Forms and Border Discourses*, a cura di M. De Blasi *et al.*, Napoli, Università di Napoli “L’Orientale”, 2018, pp. 201-214.

Lombardi Vallauri 2018b

Lombardi Vallauri S., “Contro la musica senile (il contegno, la patina culturale, il sublime fittizio)”. In *La resistenza estetica in musica. Esempi e riflessioni*, a cura di G. Guanti, Pisa, Pisa University Press, 2018, pp. 67-83.

Lombardi Vallauri 2020

Lombardi Vallauri S., “Music Theatre as an Ethical Laboratory: *La Passion selon Sade* and *Oggetto amato / Nottetempo* as Political Acts of the Sixties and Seventies”. In *The Theatres of Sylvano Bussotti*, edited by D. Tortora, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 397-416.

Lombardi Vallauri 2022

Lombardi Vallauri S., “Cantare il trauma. La voce franta diffratta universale di Diamanda Galás”. *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali* (2022): *Estetiche del trauma*, numero speciale a cura di R. Boccali, pp. 49-64.

Marcuse 2002

Marcuse H., “Saggio sulla liberazione” [1969]. In Id., *La dimensione estetica e altri scritti. Un’educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Peticari, Milano, Guerini e Associati, 2002, pp. 101-167.

Payne 2008

Payne J., “Vengeance Is Hers: A Conversation with Diamanda Galás”, *Arthur: A Review of Life, Arts & Thought* (2008).

<https://arthurmag.com/2009/01/25/vengeance-is-hers-a-conversation-with-diamanda-galas-by-john-payne-from-arthur-no-28march-2008/>

Rauzier 2016

Rauzier V., *Diamanda Galás et Kathy Acker. Contre-pouvoir à corps et à cris*, Thèse de Doctorat, Université de Montpellier III, 2016.

Rizzardi 2021

Rizzardi V., “‘Hear What I Feel’: Joan La Barbara, the 1970s and the ‘Extended Voice’”. In Facci, Garda 2021, pp. 156-171.

Terranova 2015

Terranova D., *Il mito nella drammaturgia sonora del teatro musicale contemporaneo*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, 2015.

Zanchi 2014

Zanchi L., *Lamentazione e maledizione. Una introduzione a Diamanda Galás*, Roma, Aracne, 2014.