

<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: Metastasio per trans

Journal Issue: gender/sexuality/italy, 6 (2019)

Author: Egon Botteghi, Independent Scholar

Publication date: August 2019

Publication info: gender/sexuality/italy, “Invited Perspectives”

Permalink: <http://www.gendersexualityitaly.com/?p=4189>

Author Bio: Egon Botteghi, activist and independent researcher, trans and anti-specist, is the co-founder of the anarchist-queer-veg-feminist collective Anguane. He is member of the center of research of philosophy and Politic of the Sexuality POLITESSE (University of Verona) and of the CIRQUE (Center Interuniversity of Queer Reseach). He is the author of the theatrical performaces *My Name is Egon: Diary of a Transexual Man*, *My Name is Egon #2: A Place in the History Alias Transitor*, and *Tsex*. He is also the author of the following publications: “Talk to Me: An Italian FtM Perspective,” in *Manifest: Transitional Wisdom on Male Privilege*, “I Saw Wild Horses,” in *Liberation: Anti-Specist Critical Review*, “Castrated Singers: Singing Machines and Chimeric Animals,” in *Liberation: Anti-Specist Critical Review*, and “Voci aliene: Viaggio di un uomo trans del XX secolo nell'estetica degli evirati cantori,” in *Weathever: A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies* 1.

Abstract: The “musicians” (euphemism used for the castrated singers) appear in Italy by the end of the sixteenth century, following a Papal Decree that forbade women to sing in church and consequently in theatres. Throughout the following three centuries, musicians ruled the European music scene, becoming one of the most important exported “goods” from Italy. Created by other men for artistic as well as political and devotional purposes, these men are described in the literature of the time as “chimeric beings,” halfway between a man and a woman, between animal and human, between a living human being and a machine. The same fantastic and wonderful feature of assemblage that pertains to the disturbance aroused by the musicians’ voices can be found as well in several contemporary narratives and representations of trans experiences, in Italy and abroad. Singing the typical musicians repertoire, using their own trans voice, the author claims, trans persons can experience a moment of re-appropriation, which transforms Metastasio’s poems, arranged by the great baroque composers, in a kind of lingua franca for trans experiences.

Keywords: transgender, musica barocca, castrato, trans performer, cantanti transgender.

Copyright Information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

Metastasio per trans

EGON BOTTEGHI

Analisi associativa: Scene di vita vissuta e flash dal passato.

La musica mi salverà

Sono una persona transessuale italiana, che ha transitato da donna a uomo nel 2011.

In un passaggio della performance di teatro danza *I Love My Sister*, performance su cui tornerò in seguito per gli scopi di questo scritto, ricordo come il momento fisicamente più difficile per me della transizione sia stato la muta vocale, “quel momento che passano tutti i maschi cisgender: le corde si ingrossano, la voce si abbassa, si spezza, non sai mai quello che ti uscirà dalla gola.”¹ Per me, la voce era stata uno strumento importante, educata dal canto (ero un soprano) e dal teatro, la utilizzavo in quegli anni per la mia attività di educatrice ambientale ed antispecista.² Trovarsi improvvisamente senza il controllo di quello strumento, e nel lutto della sua perdita, mi spaventò moltissimo.

La voce non era l'unica cosa che sembrava disfarsi dentro e fuori di me, tutto sembrava crollare intorno al mio corpo che transizionava ed allora fu proprio la musica una delle cose che mi aiutò ad aprire degli scenari per il futuro, degli scenari di gioia. In un momento di profonda crisi dovuto alle difficoltà sociali della transizione, mi feci una promessa: ricomincerò a studiare canto e imparerò a far suonare questa mia nuova voce che verrà. Quella promessa fatta a me stesso una sera, sulle scale della casa coniugale da cui sarei presto dovuto scappare, mi diede la speranza di un futuro meno incerto e pauroso: un nuovo scenario si apriva davanti a me.

In realtà da allora in poi si concretizzò un sogno, una mia fantasia che mi accompagnava fin da bambino: quello di poter cantare con voce da donna in un corpo da uomo. Questa è anche una delle storie raccontate, per immagini e parole, nel libro fotografico di Filippo Romanelli *Just Another Gender Theory*:

Una delle mie più grandi passioni è il canto. Prima della transizione cantavo da soprano. Fin da piccolissimo mi immaginavo come un uomo. Quando cantavo mi immaginavo di essere un uomo che cantava con la voce da soprano. Per me era un'immagine bellissima. Con la transizione, uno degli effetti dell'assunzione del testosterone è l'ingrossamento delle corde vocali. Per cui ho avuto una muta vocale come quella che hanno i maschi biologici all'inizio dell'adolescenza. Questa è stata forse la trasformazione fisica più dura. L'idea di perdere la voce l'ho vissuta come un lutto. Intendo la voce che avevo nel canto. Non riuscivo più a cantare, ad emettere alcun suono cantato. Era come se ci fosse un'interruzione tra il mio cervello e l'organo di fonazione. In questa difficile fase mi sono però convinto del fatto che sarei riuscito a ricominciare a cantare e che l'avrei fatto con la voce da uomo che in me si stava strutturando, Pensavo di cantare quindi da baritono, che è la mia voce di petto. Ma dopo numerose visite da foniatra fatte per accertare che le corde vocali fossero in buona salute, ho ricominciato a studiare usando la parte della voce che avevo sempre educato ed allenato, quella di testa e ad usare il falsetto. I maestri mi hanno così proposto di fare il controtenore ed il repertorio

1. *I Love My Sister*, regia di Enzo Cosimi, testi di Egon Botteghi e Enzo Cosimi, interpretazione di Egon Botteghi, Bologna, Cassero LGBT Center, 29–30 ottobre, 2018. Informazioni sull'evento sono reperibili al sito <http://enzocosimi.com/event/i-love-my-sister/>.

2. L'antispecismo è il movimento filosofico, politico e culturale e di azione diretta che si oppone allo specismo; con quest'ultimo termine (coniato in assonanza a termine quali sessismo e razzismo) si intende l'attribuzione di un diverso valore e status morale agli individui unicamente in base alla loro specie di appartenenza.

barocco. Era quello che avevo sempre desiderato. Era l'immagine che io ho sempre avuto. Così in maniera inaspettata ho coronato il mio sogno di cantare con un corpo da uomo e la voce da donna.³

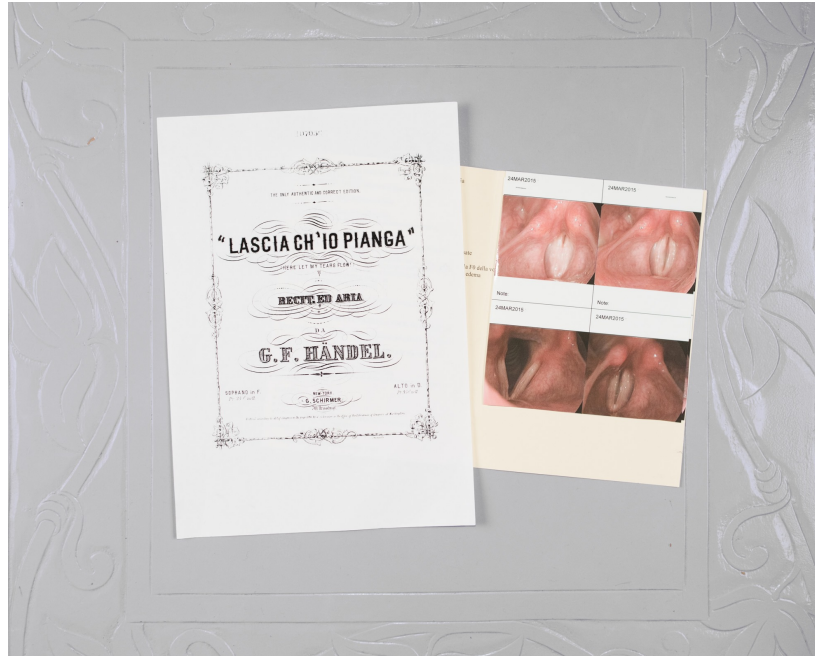


Fig. 1: Foto del fotografo Filippo Romanelli in *Just Another Gender Theory*. Le corde vocali nella foto sono di persona FtM. Per gentile concessione di Filippo Romanelli.

Da allora iniziai un mio personale dialogo, intimo e segreto, con i primi interpreti di quel repertorio, che già avevo avuto modo di apprezzare. Cominciai a fare i conti con l'eredità dei cantati castrati dell'Italia barocca, ma lo feci dal mio particolare posizionamento di persona transessuale ed in loro vidi delle figure che dal passato illuminavano il mio futuro. Nel corso degli anni mi sono accorto che non ero solo in questa operazione di recupero, che altre persone trans sparse per il mondo stavano utilizzando l'interpretazione delle arie barocche scritte per castrati come un modo per emergere e resistere nel mondo, come modalità di narrazione della propria esperienza e che la lingua italiana di quelle strofe stava rappresentando una sorta di lingua franca per persone trans provenienti dalla più disperate aree geografiche.

Già Leslie Feinberg nel suo *Transgender Warrior* inserisce l'esperienza dei cantanti castrati nella ricostruzione di una possibile storia delle persone trans, scegliendo tra tutti il più famoso, il leggendario Farinelli (vedi Figura 2).⁴ Feinberg ipotizza che la pratica di castrare gli uomini per esibirli nel canto nelle funzioni sacre potrebbe essere stato il tentativo da parte della chiesa cattolica di cooptare un'antica forma d'arte transgender e che quindi il canto sia in qualche modo connesso con l'esperienza transgender sin dai tempi remoti, che la voce transgender sia una vera e propria forma particolare di arte che ci appartiene.⁵ Oggi, noi persone transgender potremmo, nel tentativo di scoprire le nostre tracce nella storia, guardare, ad esempio, ai sacerdoti evirati di antiche divinità

3. Romanelli, *Just Another Gender Theory*, pagine non numerate.

4. Feinberg, *Transgender Warrior*, 72.

5. "In his book *The Castrati in Opera*, historian Angus Heriot mentions that priestesses were probably also singer. Were trans voices associated with ancient religion? Was the Church trying to co-opt an ancient transgender art form?" Feinberg, 72.

femminili, come Innanna/Ishtar o Cibele, come nostri antenati.⁶ Si potrebbe pensare che la religione abbia spesso dato uno spazio ed un ruolo a delle persone che condividevano quell'esperienza di vita che noi adesso chiamiamo *transgender*. Non sarebbe quindi la religione che avrebbe trasformato queste persone in transgender, ma sono le persone transgender che spesso hanno trovato un loro ruolo nella religione, sia nel senso di sacralità che come istituzione.⁷ E questo ruolo sembra implicare il canto sin dalle origini.



Fig. 2: “Farinello in abito da gala.” Disegno su carta di Antonio Maria Zanetti (1680–1767). Nella caricatura eseguita dal nobile veneziano del celebre cantante vengono evidenziati i tratti del corpo “trasformati” dall’operazione di castrazione, come per esempio la sproporzione delle ossa lunghe e la conseguente notevole altezza. Per gentile concessione del British Museum.

Antichi testi sumeri della metà del terzo millennio avanti Cristo documentano la presenza di una classe di sacerdoti chiamati Gala, specializzati nel canto di lamenti. Questo ruolo potrebbe essere stato occupato originariamente dalle donne, in quanto gli inni cantati dai Gala erano nel dialetto conosciuto come Eme-sal, che veniva normalmente usato per rendere il modo di parlare delle divinità femminili, ed era quindi un dialetto femminile. I Gala, come le prefiche in altre culture, cantavano nelle cerimonie funebri per ricordare i morti, esprimere il dolore dei sopravvissuti e per

6. Innanna era la dea sumera delle bellezze, della fecondità e dell’amore, successivamente assimilata alla dea babilonese Ishtar. Era la più importante divinità femminile mesopotamica, chiamata anche regina di tutte le cose. Cibele era un’antica divinità anatolica, dea della natura, degli animali e dei luoghi selvatici, conosciuta anche come Grande Madre.

7. Vedi Lucker, “The Gallae,” 68.

chiedere l'intercessione degli dei a favore di tutta la comunità. Si credeva che questi inni avessero il potere di ingraziarsi le divinità, calmando il loro cuore. Il lamento diventò il modello per tutte le interazioni con gli dei nella religione sumera.⁸ Si potrebbe quindi sostenere che i Gala presero il posto delle donne nel canto di questi lamenti, che rappresentavano una modalità di dialogo fondamentale con la divinità, come i cantanti castrati italiani presero il posto delle donne nell'Italia barocca? I Gala infatti cantavano i lamenti in falsetto accanto o al posto delle donne.⁹

Seguendo Leslie Fienberg si possono quindi immaginare due genealogie che possono sembrare discutibili, o quanto meno lungi dall'aver il fondamento della certezza: una genealogia delle persone transgender che trae origine dalla spiritualità di antichi popoli e che lega contemporaneamente anche i cantanti castrati ai sacerdoti di antiche e potenti divinità femminili. Una trama di canto sembra quindi percorrere la storia delle persone trans. Questa operazione, che forse può apparire spuria e poco rigorosa, si avvale di quella che Munoz chiama "analisi associativa" e che mette assieme illuminazioni del passato e momenti autobiografici, per creare una visione di resistenza per le minoranze queer, di cui darò più avanti alcuni esempi proprio nel rapporto cantanti castrati/performer transgender contemporanei.¹⁰ Ma chi erano i cantanti castrati a cui mi sto appellando?

Gli evirati cantori: "la vergogna dell'Italia"

I cantanti castrati che imperversarono per tre secoli, dalla metà del Cinquecento alla metà del Settecento nella musica italiana e che da qui furono esportati in tutta Europa, erano maschi cisgender, castrati chirurgicamente tramite l'ablazione dei testicoli in età prepuberale, tra i sette e i tredici anni, per conservare intatte le loro corde vocali infantili, impedendo, tramite ipogonadismo indotto, la muta vocale. Molti storici indicano l'inizio della diffusione della castrazione a "scopo canoro" con il papa Sisto V, che alla fine del Cinquecento proibì alle donne di cantare in chiesa e di esibirsi nei teatri in tutto lo stato pontificio, interpretando quanto scritto da San Paolo nella prima lettera ai corinzi: "Le donne in chiesa tacciano perché non è loro permesso di parlare, perché è turpe per una femmina parlare alle assemblee di Dio."¹¹ In effetti Sisto V stabilì nel 1588 la presenza nella Cappella Musicale Pontificia di castrati spagnoli e dieci anni dopo i primi due soprani italiani, Pietro Paolo Folignate e Girolamo Rossini, sono registrati nell'istituzione.¹²

Sembra che non ci siano evidenze della presenza di cantanti castrati nell'Europa Occidentale prima del 1550. Negli anni cinquanta del Cinquecento sono infatti registrati due cantori castrati presso la cappella del Duca di Ferrara e al 1556 risale la minuta di una lettera in cui il Duca si interessa ad un altro castrato in una maniera che suggerisce che sia una faccenda di routine. Poco più tardi un agente del Duca Guglielmo Gonzaga di Mantova cerca nuovi cantori, in particolare castrati.¹³ Verso la fine del Cinquecento un castrato connesso alla corte di Ferrara si offre come cantore a Sua Santità, pubblicizzando la sua voce che, sebbene non troppo possente e forte, è "alta et bassa assai tanto," tanto che "Un puto de quindese anni non andarà più alto da me né in falceto né in voce piena."¹⁴ Ciò dimostra che dovevano esserci dei musicisti castrati nella Cappella Sistina

8. Roscoe, *Jesus*, 146.

9. Renane, *Sacrifice and Gender*, 72.

10. Munoz, *Cruising Utopia*, 3–4.

11. 1 Cor., 14:34–36, in San Paolo, *Le lettere*.

12. Nel 1588, con la bolla *Cum Pro Nostris Temporalibus Munere*, Sisto V riorganizzò il coro di S. Pietro allo scopo di ammettere castrati nelle sue fila.

13. Rosselli, "The Castrati," 146.

14. Rosselli, 146.

prima del loro inquadramento ufficiale del 1599, forse descritti velatamente come “falsettisti spagnoli.”¹⁵ C'erano anche castrati, molto probabilmente italiani, presso la cappella di corte a Monaco, sotto Lassus (dal 1574 in poi). Dai primi anni del Seicento ci sono castrati impiegati in ogni corte di reggenti italiani, ed anche quelli che cantavano all'estero era tutti di origine italiana o comunque erano stati castrati e avevano studiato musica in Italia.¹⁶

Per questo la castrazione per motivi “artistici” fu considerata una pratica legata essenzialmente all'Italia ed alla sua musica. I cantanti castrati e l'opera furono infatti tra i beni di maggior esportazione dell'Italia a partire dal primo Settecento, creando un immaginario condiviso sull'Italia, immaginario che comprendeva l'“effeminatezza” e la “mollezza,” la vicinanza all'omosessualità ed all'ambiguità di genere dovuti al clima del nostro paese. Ed è proprio dal complicato intreccio tra successo e stigma che caratterizzò la critica intorno a questi professionisti del canto che alcune persone transessuali odierne, intonando le arie delle opere barocche, legano la loro auto narrazione alle carriere di questi mitici interpreti. Come scrive Giovanni Sole:

Il pubblico, che nel teatro andava in visibilio per i loro trilli e gorgheggi, nella vita quotidiana li discriminava e li emarginava in quanto diversi. I musicisti cantori erano spesso oggetto di satire e caricature, scherniti e chiamati con disprezzo “capponi,” “eunuchi,” “puttini,” “manierati,” “storpiati,” “castroni,” “coglioni” e “spadoni.”¹⁷

Secondo Valeria Finucci, i castrati provocavano reazioni omofobiche ed erano vittime di abusi (fisici, psicologici e verbali), chiamati “evirati,” “non integri,” e con vari appellativi di origine animale.¹⁸

La similitudine tra questo trattamento e quello riservato alle persone transessuali contemporanee, specialmente MtF, è abbastanza evidente: spesso corteggiate in segreto, ridotte alla rappresentazione del sogno erotico dell'altro, e sbeffeggiate alla luce del giorno con nomignoli simili: “travone,” “spadone,” “travello,” e purtroppo ancora oggi vittime di ingente dose di violenza transfobica, fino all'assassinio.

Fu a partire dalla fine del Settecento che l'Italia cominciò a ritirare dal mercato questi suoi prodotti, vergognandosene a tal punto da cercare di consegnarli all'oblio: i cantanti castrati sembrano a noi contemporanei uno strano sogno, vicino all'incubo, che arrivarono da chissà dove nel Cinquecento e che furono esportati per tre secoli dall'Italia in tutto l'occidente, dei mostri creati dal sonno della ragione. I castrati infatti hanno costituito per lungo tempo una vergogna, dal momento che un numero consistente di bambini sono stati castrati, per motivi che noi considereremmo futili, non in un altro continente e non in chissà quale tempo antico, ma in Europa, nel cuore della cristianità ed all'inizio della modernità.¹⁹ Secondo Sole:

[L]a figura dell'evirato cantore serviva a sanzionare il primato maschile su quello femminile, era la testimonianza vivente di chi non si assoggettava all'autorità del padre: il suo corpo e la sua voce rappresentavano una barriera contro il pericolo che il maschio potesse diventare femmina. All'universo che non era maschile veniva lasciato un immenso potere, ma legato alla deformità...I castrati mostravano la cupidigia, l'impurità, il disordine. La fase primordiale, dominata dagli istinti e dal caos, non era mai stata superata, in mancanza di regole, l'uomo poteva precipitare in qualsiasi momento. I castrati erano tutto ciò che stava negli abissi pronto a riemergere per avere il sopravvento sul cosmo, rappresentavano il possibile ritorno dell'uomo al disordine, erano la personificazione della

15. Rosselli, 146.

16. Rosselli, 146.

17. Sole, *Castrati e cicisbei*, 26–27.

18. Finucci, *The Manly Masquerade*, 250.

19. Rosselli, “The Castrati,” 143.

lussuria istintiva e insaziabile....Mostravano la minaccia di chi poteva mandare in frantumi l'ordine sociale, l'irreparabile rovina a cui andavano incontro coloro che non rispettavano le regole.²⁰

Siamo figli@ dei castrati? L'ininterrotto sovrapporsi del canto

Da questo magma di meraviglia e condanna, di estrema bravura, fascino ed abiezione con cui ci vengono spesso raccontanti gli evirati cantori, alcuni performer trans contemporanei prendono le mosse per appropriarsi di ciò che essi cantarono e farne una testimonianza della propria esperienza. In qualche modo cantare quelle stesse note che noi sappiamo avere risuonato nelle loro gole ci fa sentire come se la loro storia raccontasse qualcosa anche di noi e noi potessimo ancora raccontare di loro, condividendo fiati, sospiri e parole, come se la loro musica fosse stata scritta anche per noi, per dare voce alle nostre battaglie. Nessuno può dirsi erede dei castrati, eppure qualcuno di noi sente come se avesse una genealogia condivisa con loro, ed anche se questo fosse frutto di una fascinazione, questa reinterpretezione assume per i performer contemporanei, che la mettono in pratica, uno strumento di espressione potente, che ci lega nella distanza, che ci rafforza e ci cura.

D'altronde la genealogia è la scienza che si occupa di accertare e ricostruire i legami di parentela che intercorrono tra uno o più famiglie e questo occuparsi di famiglie mi richiama alla mente il concetto wittgensteiniano di "somiglianza di famiglia," quel legame tra cose fatto da tratti in comune ma non da una completa identità.²¹ Nelle parole di Wittgenstein: "Vediamo una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Somiglianze in grande ed in piccolo....Così come nel tessere un filo, intrecciamo fibra con fibra. E la robustezza del filo non è data dal fatto che una fibra corra per tutta la sua lunghezza, ma dal sovrapporsi di molte fibre una sull'altra."²² Così leggiamo nei castrati la loro abilità nella musica, la loro conoscenza di questa scrittura, il loro corpo trasformato dall'ingegneria biologica, la loro seconda nascita per mano di altri uomini, magari in città diverse da quelle dove sono nati la prima volta, la loro battaglia contro la malinconia e contro lo stigma, la loro capacità di incarnare sul palco generi differenti, la loro stessa differenza, il loro essere spesso stranieri e con queste fibre ci diamo la possibilità di costruire con loro quello che le femministe hanno fatto con le grandi donne del passato.²³ Ammettere delle figure che potremmo definire "prototrans" nella nostra genealogia ci permette di spostare il nostro affetto e la nostra richiesta di riconoscimento verso esperienze che ci danno la possibilità di riconoscerci, uscendo dal circolo cisgender.

Farò tre esempi di questo tipo di operazione, esempi derivati da tre forme diverse di arte performativa e da tre diverse provenienze geografiche e professionali: un film di successo cileno, un lavoro di teatro danza del coreografo Enzo Cosimi a cui ho partecipato e la testimonianza di giovani cantanti lirici professionisti nord americani.

Il primo esempio che voglio esplicitare è il film del 2017 diretto da Sebastian Leilo *Una mujer fantástica/Una donna fantastica*, film che ha vinto innumerevoli premi tra cui un Oscar come miglior film in lingua straniera. Il film narra il difficilissimo momento che la protagonista Marina, donna transgender cameriera ed aspirante cantante, deve affrontare con la morte improvvisa del compagno, affermato professionista di venti anni più grande di lei. Il ruolo della protagonista è interpretato da Daniela Vega che è realmente una donna transgender e cantante lirica, ed immagino che questo

20. Sole, *Castrati e cicisbei*, 28.

21. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, 66–67.

22. Wittgenstein, 66–67.

23. Ho scritto uomini perché la decisione sulla castrazione era affidata al padre, all'eventuale mecenate, al maestro di musica e al chirurgo. In questo circolo decisionale ed anche operativo, non vi erano donne.

abbia sicuramente contribuito a che nel film le scene tipiche fossero rese attraverso arie barocche, in lingua italiana, interpretate dalla stessa Daniela.

Il primo accenno di aria avviene quando le difficoltà di Marina, dalla morte del compagno, cominciano ad allinearsi come le tappe di una via crucis. Marina è osteggiata ed umiliata dalla polizia, dal figlio e dalla ex moglie del compagno, tutte persone che vogliono ricondurre l'identità di genere della donna trans alla perversione, all'abiezione, alla mostruosità. Quando Marina parcheggia la macchina del compagno nel garage dell'appartamento che con lui aveva condiviso, sapendo che sarà per l'ultima volta in quanto sia la macchina che l'appartamento sono reclamati dalla famiglia di lui, intona l'aria d'opera italiana "Sposa son disprezzata" scritta da Giacomelli e riutilizzata da Vivaldi in *Bajazet* e resa famosa per lo studio del canto da camera anche grazie all'inserimento che ne fece Parisotti nel 1880 nel suo volume *Arie antiche*.²⁴ Quest'aria si inserisce come un vero proprio lamento, che Marina intona per la morte del compagno e per la crudeltà con cui viene trattata. Vediamo qui come le parole dell'aria del Settecento italiano vengano interpretate ed attualizzate da una donna transessuale cilena nel 2017 e come il significato anche letterale del testo, scritto da un compositore maschio del diciottesimo secolo, riesca a centrare l'intimità dei sentimenti vissuti da questa donna, tanto lontana nello spazio e nel tempo, proprio grazie alla reinterpretazione e rivitalizzazione che questa performer transessuale ne riesce a fare.

Nel sorgere dell'aria per la prima volta nel film, nella scena del garage, la transessualità della protagonista ed interprete aggiunge un significato ulteriore, che richiama proprio al lavoro dell'identità di genere e alla difficoltà del riconoscimento esterno, che in quel momento affliggono Marina. L'aria inizia sgorgando dalla profondità di Marina, come un canto appena accennato, come un dialogo interno, che poi sfocia in lamento. Le prime parole pronunciate "Sposa son disprezzata" nascono infatti dalla gola di Marina/Daniela come un amaro sussurro ed hanno un deciso timbro di petto, baritonale, maschile, per poi continuare quasi come un balbettio incerto a cercare la voce di testa più acuta. In questa scena, breve ed intensa, chi ha orecchio per sentire e sensibilità per capire, può cogliere il tribolare non solo per il lutto della morte del compagno, ma anche per le difficoltà legate al genere delle persone trans, così ricco ma anche così difficile da far capire e riconoscere. Ed infatti, nelle scene successive, Marina è ancora appellata dalla società esterna, a gran voce e con crudeltà, come "mostro," "perversione," "chimera," proprio come venivano spesso appellati i cantanti castrati italiani.²⁵ L'essere di Marina viene continuamente messo in dubbio dagli altri, che dichiarano di "non sapere quello che vedono" quando la guardano, di non sapere se è un uomo od una donna, se è operata o meno e che alla fine sembrano quasi sempre optare per riconfinarla nel genere maschile (chiamandola con il nome di nascita, dandole del lui, dandole del frocio), con l'intento preciso di ferirla il più profondamente possibile. Forse queste ferite vanno a segno e sono esemplificate proprio dal balbettio dell'aria della sposa, con il suo incerto vagare di intonazione tra il baritono ed il mezzo soprano, come se qualcosa dentro Marina/Daniela cominciasse a spezzarsi.²⁶

Ed ecco allora che entra in gioco la forza terapeutica della musica, consapevolmente ricercata da molte persone transgender per affrontare questi momenti di durezza e di profonda incertezza per il proprio futuro sociale. Marina infatti va dal suo insegnante di musica lirica che le legge in faccia tutta la difficoltà del momento e le dice di trovarla "orribile" e quindi le chiede se è venuta a lezione "per migliorare la sua tecnica o per nascondersi dal mondo." Marina confessa che è venuta per entrambe le cose e "viceversa," intendendo quindi che la musica, e la tecnica del bel canto di cui i castrati sono i mitici iniziatori e detentori inarrivabili, è anche un rifugio. Un modo per imparare

24. Geminiano Giacomelli, "Sposa son disprezzata," *Merope* (1734), in Leilo, *Una mujer fantástica*.

25. Leilo, *Una mujer fantástica*.

26. Leilo.

qualcosa da poter utilizzare nel mondo ma anche un mondo dove rifugiarsi, dove sentirsi a casa in mezzo a simili.²⁷

Allora il maestro, che nella vita di chi canta è una figura di riferimento fondamentale, le chiede di cantare un po' per lui. Marina/Daniela intona quindi nuovamente l'aria "Sposa son disprezzata," ma questa volta attacca con decisione e con timbro da soprannista, con voce chiara ed acuta.

E da qui si passa a quella che per me è la scena centrale del film e chiaro esempio di rivitalizzazione di un'aria italiana del Settecento da parte di una persona trans di tutt'altra provenienza geografica. Vediamo infatti Marina non più nella stanza accogliente del maestro di musica, ma camminare per strada e mentre lei cammina e mentre noi sentiamo l'aria andare avanti a lamentarsi dell'ingiustizia con cui si è trattata ("Sposa son oltraggiata, fida son disprezzata, cieli che feci mai") un vento incredibile si alza contro Marina, soffiandole contro per impedirle di continuare a camminare.²⁸ Marina non si ferma e continua il suo cammino solitario, mentre l'aria-lamento accompagna i suoi pervicaci ma faticosi passi.²⁹

Questo andare "contro venti e maree," come scrive Francesco Boille, è veramente un esempio lampante di come, a mio parere, un topos del melodramma italiano sia utilizzato oggi da molte persone transessuali per descrivere invece un'esperienza condivisa e quanto mai attuale, vibrante, intima e reale.³⁰ Le arie di tempesta sono infatti comunissime nel melodramma barocco, un cliché talmente radicato da poter sembrare ridicolo: tutti i compositori, da Handel a Vinci hanno musicato di onde spaventose, di imbarcazioni alla deriva, di disperazione in mezzo al mare.

Io stesso, nel mio vissuto intimo e profondo di persona transessuale, ho percepito l'estrema ansia per le difficoltà sociali che la transizione mi metteva davanti proprio come un'onda che mi si parava minacciosa di fronte e che rischiava di inghiottirmi, proprio come se fossi su una zattera in mezzo ad un mare forza dieci:

Io mi sentivo come se fossi in mezzo al mare, con un'onda pronta a travolgermi ed ingoiarmi per sempre, proprio come una delle tante barchette "agitate da due venti," in mezzo a terribili procelle, con "nocchieri spaventati" di cui i castrati hanno cantato la paura, interpretando le arie di Vivaldi o Porpora o Broschi o Vinci.³¹

Quello che vediamo fare a Daniela Vega in questo film, questa appropriazione e risignificazione, di un significato reale, intimo, profondo, non banale, delle arie cliché di tempesta scritte in italiano nel Settecento, è quindi una operazione comune a diversi performer trans sparsi per il mondo.

Arrivando poi alla scena finale di *Una mujer fantástica* vediamo come il canto barocco è assoluto protagonista e tutta la significazione è affidata al canto e all'interpretazione del canto. La telecamera riprende Marina, già acconciata per esibirsi, i capelli scuri raccolti all'indietro, perfettamente truccata, la presenza sofisticata e con una certa dose di androginia. Il gioco degli specchi dei camerini, incorniciati tipicamente dai faretti, mi riporta alla mente le scene di apertura dell'*Artaserse* di Vinci (1730) nell'allestimento della Parnassus-Arts Productions considerato da molti un vero spartiacque nella rimessa in scena del melodramma barocco.³² Marina è quindi davanti al pubblico, pronta a mostrarsi nella sua personale performance di canto e di genere, dove canto e genere si intrecciano, grazie proprio all'estetica barocca, in un meraviglioso gioco di specchi e dove

27. Leilo.

28. Giacomelli, "Sposa son disprezzata."

29. Leilo, *Una mujer fantástica*.

30. Boille, "Tutta la forza."

31. Botteghi, "Voce di transessuale."

32. Vedi <http://www.parnassus.at/index.php?id=1&L=6> e l'intervista a Max Cencic sulla produzione Parnassus di *Artaserse* contenuta in *Heavenly Voices*, regia di Pennacchi e Scillitani.

la donna può trovare un suo punto di appagamento, di equilibrio, agognato, conquistato, difeso e goduto cantando da soprannista l'aria di Handel "Ombra mai fu," tratta dal *Serse*, cantato al suo debutto nel 1738 dal grandissimo soprano castrato Gaetano Majorano detto Caffarelli.³³ La scena è tutta sua: Marina è serena, è trasportata nel suo mondo, è trasognata ma fortemente presente e consapevole di dare corpo e vita, significato profondo e radicato nel suo corpo e nella sua storia ad un'aria scritta in un'altra lingua alla fine del Seicento e cantata per la prima volta da un castrato italiano a Londra.

Il secondo lavoro che vorrei prendere in considerazione come esempio di questo utilizzo di opere barocche da parte di artisti trans contemporanei è il già citato *I Love My Sister*, di cui sono sia co-autore di testi che interprete. Il punto centrale di quest'opera è ancora una volta il canto liberatorio della persona transessuale che interpreta un'aria presa addirittura da un oratorio sacro del 1675: il "San Giovanni Battista" di Alessandro Stradella. Come scrive Stefano Tommasini su *Artribune*:

[I]l coreografo romano Enzo Cosimi riflette sull'invisibilità dei corpi transessuali e trasforma una difficile confessione in una forte rivendicazione di militanza,...[i]l punto più alto e gioioso di questa sottintesa transizione coincide con il canto liberatorio di un'aria dall'oratorio *San Giovanni Battista* di Alessandro Stradella: "Io per me non cangerei." Egon cantava nel registro di soprano: ora che la voce è cambiata, la gioia di vivere in pieno questo doppio, "per meglio raggiungere l'uno," come scriveva Jean-Loup Charvet nel suo studio *La voce delle passioni* (2003), restituisce a ogni sovversione dell'identità l'esperienza della vita e della libertà politica. Non vi può essere maggior compimento di questa serena e vitale esposizione.³⁴

In un altro contesto rispetto a *Una mujer fantástica* (quello italiano e di un lavoro di teatro danza), assieme al regista ho deciso in modo analogo di rendere una struggente ed appagante euforia di genere con un'aria da contraltista, trasformando un testo del Seicento che parlerebbe della fede di un santo, nel racconto di liberazione di una persona transessuale del ventunesimo secolo. Nonostante lo scarto temporale, tutto sembra avvenire senza forzature, tanto che il lavoro è stato definito come una "messa laica della bellezza" e le parole dell'oratorio di Stradella sembrano parlare proprio della mia esperienza di vita di persona transessuale, che preferisce la "prigione" (nel senso di esperienza che può essere socialmente dura e pericolosa) del suo corpo in continuo divenire ad una felicità piatta di un mondo senza transizione.³⁵ Anche qui (come Marina/Daniela nel film) come performer ho interpretato queste parole dandogli un significato incarnato nel mio corpo e nella mia esperienza trans, che assume in questo canto un ruolo positivo e rivitalizzante, tanto da non volerla cambiare con l'esperienza di nessun altro ("Io per me non cangerei, così ferme ho le mie voglie, con l'altrui felicità.")³⁶

Il coreografo Enzo Cosimi, che per tutta la performance mi ha diretto meticolosamente, ha lasciato che in questo momento io mi muovessi liberamente, dimostrando una grande sapienza e sensibilità. Per lui era infatti evidente come io entrassi, cantando, in un mio mondo, come io subissi una sorta di trasfigurazione e di appagamento di "genere."

Si arriva di nuovo e per gradi a questa apertura di scenario sulla musica barocca. In uno dei primi momenti del lavoro, durante una vestizione da donna "rituale," io racconto infatti come l'amore per la musica barocca sia tra le cose che mi costituiscono e più avanti di come la mia voce sia cambiata

33. George Friedrich Händel, "Ombra mai fu," *Serse* (1738), in Leilo, *Una mujer fantástica*.

34. Tomassini, "Danza."

35. Tomassini.

36. Alessandro Stradella, "Io per me non cangerei," *San Giovanni Battista* (1635), interpretazione di Egon Botteghi in *I Love My Sister*.

con la transizione, come sia diventato da soprano a contraltista, come la transizione mi abbia dato l'occasione di trasformare in realtà un sogno, quello di cantare con voce da donna e corpo da uomo.



Fig. 3: Egon Botteghi in una scena dello spettacolo *I Love My Sister*. Per gentile concessione della compagnia di danza Compagnia Enzo Cosimi.

Dal Nord America vengono invece i due artisti che vorrei portare come terzo ed ultimo esempio. Entrambi sono due giovani cantanti lirici transgender, che si stanno facendo strada nella loro professione. Holden Madagame è un tenore statunitense che ha transizionato da donna a uomo e da mezzo soprano a tenore e che sta cercando di intrecciare la sua carriera di cantante con l'attivismo trans, definendosi chiaramente un tenore trans attivista.³⁷ La sua speranza è che il suo canto possa far riflettere pubblico ed addetti ai lavori sui temi del genere e della sessualità e che vi siano sempre più artisti apertamente trans che operino nell'ambiente della musica classica, ambiente per altro con un alto grado di genderizzazione.

Camille Rogers è invece un mezzo soprano canadese, che si definisce persona trans non binaria e che proprio grazie alla particolare estensione della voce di mezzo, si trova nella possibilità di cimentarsi spesso con le opere scritte per i castrati e sperimentare differenti generi sul palco.³⁸ Camille, oltre a calcare i palcoscenici come cantante, è impegnat# in un'attività di ricerca che riguarda

37. Holden Madagame, "Holden Madagame." Per ulteriori informazioni sul lavoro di Madagame, vedi <http://holdenmadagame.com/>.

38. Vedi Botteghi, "Voci aliene," 225.

proprio l'argomento che stiamo trattando e cioè come le opere del passato possono essere trasformate e rese rilevanti dai corpi di performer queer contemporanei.³⁹ Per questo mezzo soprano è infatti “responsabilità degli artisti e dei performer assicurare che le storie che raccontiamo siano quelle che abbraccino le differenze ed incoraggino il dialogo rispettoso.”⁴⁰

Ci sono artisti e performer trans, sparsi per tutto il mondo, che hanno deciso che queste storie, le loro storie, possano passare anche per le strofe di un libretto d'opera scritto da Stampiglia, da Giacomelli, da Ansaldi o perché no da Metastasio. Metastasio, il più grande librettista del Settecento italiano che porta anche nel nome che si era scelto un po' della nostra esperienza, quella della trasformazione!

Opere citate

- Arie antiche*. A cura di Alessandro Parisotti, 3 vols. Milano: Ricordi, 1880.
- Boille, Francesco. “Tutta la forza di una donna fantastica.” *Internazionale*, ottobre 19, 2017. <https://www.internazionale.it/bloc-notes/francesco-boille/2017/10/19/una-donna-fantastica-recensione>.
- Botteghi, Egon. “Castrated Singers: Singing Machines and Chimeric Animals.” *Liberation: Anti-Specist Critical Review*, no. 31 (8, dicembre 2017): 71–75.
- . “Voci aliene: Viaggio di un uomo trans del XX secolo nell'estetica degli evirati cantori.” *Whatever: A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies* 1, no. 1 (2018): 215–232.
- . “Voce di transessuale.” *Anguane* (blog), 5 gennaio 2019. <https://anguane.noblogs.org/?p=3004>.
- Feinberg, Leslie. *Transgender Warrior: Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Bacon Press, 1996.
- Finucci, Valeria. *The Manly Masquerade*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Lelio, Sebastian, regia di. *Una mujer fantastica*. 2017; Santiago, Chile: Participant Media, 2017. DVD.
- Lucker, Kerry. “The Gallae: Transgender Priests of Ancient Greece, Rome and Near East.” Bachelor's thesis, New College of Florida, 2005.
- Madagame, Holden. “Holden Madagame: The Trans Opera Singer Who Went From Mezzo Soprano to Tenor.” *Culture. Independent* (dicembre 4, 2017). <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/holden-madagame-glyndebourne-academy-transgender-opera-a8090386.html>.
- Munoz Jose Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York and London: New York University Press, 2009.
- . *Disidentifications: Queers of Color and Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Pennacchi, Gino, e Alessandro Scillitani, regia di. *Heavenly Voices: The Heirs of Farinelli*. 2012; Trieste: Tico Film, 2012. DVD.
- Renane, Nicole. *Sacrifice and Gender in Biblical Law*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Rogers, Camille. “My Research.” Consultato maggio 12, 2019. <https://camillerogers.ca/>.
- . “Listening for a Queer Utopia: Unexpected Pleasures in Baroque Castrato Roles.” *Whatever: A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies* 2, (2019): 71-96. <https://doi.org/10.13131/2611-657X.whatever.v2i1.32>.

39. Uso la finale *u* per rendere in italiano la scelta di Camille di definirsi person trans non binaria. Per informazioni sulla sua ricerca, vedi Camille Rogers, “My Research.”

40. Rogers, “My Research.”

- Romanelli, Filippo. *Just Another Gender Theory*. Livorno: Edizione Crowdbooks, 2017.
- Roscoe, Will. *Jesus and Shamanic Tradition of Sex Love*. New Jersey: Lethe Press, 2013.
- Rosselli, John. "The Castrati as a Professional Group and Social Phenomenon, 1550–1850." *Acta Musicologica* 60, no. 2 (1988): 143–179.
- San Paolo. *Le lettere*. A cura di Carlo Carena. Torino: Einaudi, 1990.
- Sole, Giovanni. *Castrati e cicisbei: Ideologia e moda nel settecento italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2008.
- Tomassini, Stefano. "Danza: L'amore in transizione secondo Cosimi." *Artribune* (dicembre 16, 2018). <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2018/12/enzo-cosimi-i-love-my-sister/>.
- Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi, 1999.