

The Queen's Throat: Or, How to Sing\*

\* Excerpt from Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York, NY: Da Capo Press, 2001). Reprinted by permission of Da Capo Press. All images are taken from this volume and reprinted by kind permission of Da Capo Press and Wayne Koestenbaum.

Embarrassment

I started listening to opera because the convulsive vibrato of a trained voice embarrassed me. It filled me with an uncanny discomfort that I now call pleasure. But in those dim days I didn't call it pleasure. I didn't try to imitate Carmen, Don José, or Escamillo. I didn't try to fill the room with magnificent sound. Instead, I wallowed in embarrassment; I cringed; and I silently vowed, "In shame I will find paradise".

Imagining the Interior

I can't sing. If I could sing I would not be writing this. I would not envy the singer's self-possession. Nor would I need to imagine the interior of the singer's body, throat, glottis, resonators, mask. The singer's face is called a mask, as if a voice were never capable of telling the truth.

Singers, be warned: I am not accurately describing your experience. My task is more pedestrian. I am recounting myths and stories, culled from forgotten manuals. The search started at a book barn: I found a rain-warped copy of Millie Ryan's *What Every Singer Should Know*, and though the author warns that "singing is an art which cannot be taught from book or correspondence", I tried to learn it, and have failed, and am secretly glad to have failed, for if I'd succeeded in demystifying voice, I would have no god left.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Millie Ryan, *What Every Singer Should Know* (Omaha: Franklin Publishing Co., 1910), iv.

In Western metaphysics, the spoken or sung word has more authority than the written word. Voice accords presence – a myth that remains compelling, even though we are supposed to know better: we believe that no one can steal a voice, that no two voices are exactly alike, that finding a voice will set a body free, and that anyone can sing. This conviction that having a voice means having an identity is a cultural myth, just as sex is human nature but also a myth.

The physiology of opera singing is a set of metaphors; when we hear an opera, we are listening not only to the libretto and to the music, but to a story about the body, and the story of a journey: the voyage of 'voice', traveling out from hiddenness into the world. This fable, so ingrained we do not remark it, is also the story of sexuality. Just as breath surges out through the voice box into the ambient air, so our unmarked, unformed soul loses its imaginary innocence and becomes branded for life with a gender and a sexuality.

---

We are unaccustomed to thinking of voice as a discourse located in history. But voice uplifts and degrades us as forcibly as sexuality does. Voice is a system equal to sexuality – as punishing, as pleasure-giving; as elective, as ineluctable.

By operatic singing, I mean the classically trained voice. It is remote from speech; it is dexterous; it strives to be strict in pitch and to obey the letter of the law; it projects; it forbids flaw. I can't give a definition of the operatic voice that will encompass Monteverdi and Wagner, lieder and oratorio, Bach and Berg. But you recognize an operatic voice. Deanna Durbin had it, Tito Gobbi had it, Conchita Supervia had it. The sophomore down the street practicing for a glee-club audition with embarrassingly sterling vocalise wants to have it. The operatic voice pretends to be polite but is secretly stressed, huge, exorbitant: it sings its training; it exclaims, "A price has been paid". You may think the operatic voice sounds like a parrot or a locomotive or a windup toy or good taste or piety or cowardice or obedience: traits we don't appreciate. Or you may agree that the operatic voice is the furious 'T' – affirming blast of a body that refuses dilution or compromise.

This blast, this operatic voice, is the sound of nineteenth-century sexuality. Of all the varieties of sexuality, homosexuality is arguably the most tainted by taxonomy, and is thus the most perverse and the most 'sexual'; homosexuality is one of the few survivors of that fantastic penumbra of perversions that no one takes seriously anymore, such as fetishist, exhibitionist, and nymphomaniac. (Heterosexuality, too, is a category, though we often think it transcends classification.) Theories of how to produce a singing voice obliquely allude to 'homosexuality' – term of travel, exoticism, charnel house, Sodom, Times Square, pathology, cure. Even if you're not queer, you live next door to homosexuality and can't prove that your property-line stops short of HOMO, syllables I sing repeatedly and truculently to exorcise their aura of taint: homohomohomo.

## Throat

The throat, for gay men, is a problem and a joy: it is the zone of fellatio. Not everyone chooses fellatio: gayness doesn't depend on oral sex, and straightness includes it. But sexuality, as a symbolic system of checks and balances, measures and countermeasures, has chosen the throat as a place where gay men come into their own.

The opera queen's throat is inactive and silent while he listens; the singer's throat is queen. But the act of intense, grounded listening blows to pieces the myth that we can know precisely where an emotion or an experience begins. I am not a singer, but I have a throat, and I am using it to worship and to eat opera, to ask questions of opera so that opera might eat me.

---

You listen to an operatic voice or you sing with operatic tone production and thereby your throat participates in that larger, historical throat, the Ur-throat, the queen's throat, the throat-in-the-sky, the throat-in-the-mind, the voice box beneath the voice box. Homosexuality is a way of singing. I can't *be* gay, I can only *sing* it, disperse it. I can't knock on its door and demand entrance because it is not a place or a fixed location. Instead, it is a million intersections – or it is a dividing line, a membrane, like the throat, that separates the body's breathing interior from the chaotic external world.

The singer and the homosexual each appear to be a closed-off cabinet of urges. But the body that sings and the body that calls itself homosexual are not as sealed as we think. Nor are they as free. They are looseleaf rulebooks, filled with scrap-pages of inherited prohibitions: page after page of pain.

## Manuals

About voice, I only know what I have read: a few bizarre books, mostly from the nineteenth and twentieth centuries, written to teach the art of singing. These guidebooks codify and control the voice, and imagine it as friend and as enemy, as soul's ground and as trapdoor into netherworlds.

Like conduct books, voice manuals are full of social history. They intend to spread 'culture', to civilize, and to protect secret skills from vanishing. Do the manuals have musical legitimacy? Lilli Lehmann and Enrico Caruso wrote manuals; so did a renowned castrato, Piero Francesco Tosi, in 1723. And yet I don't trust these texts to recount what actually happens inside a singer.

Like tracts against masturbation, singing manuals dictate how energy and pleasure should move through the body; they are eager to legislate conduct and to condemn mistakes; they help me imagine the voice box as a sorrowing, peculiar human capability that wants to be free and paradoxically seeks its liberation in an art of confinement.

Like many literary texts (novels of sentiment, eroticism, suspense), a voice manual exhorts and shapes the body of its reader. And the voice manual cares most about the nonsinger, the amateur, the onlooker. What gifted singer truly needs to read *How to Sing?* Only the loser turns to textbooks. Voice manuals address the aspirant who will never become a singer, and who requires a field guide to the unobtainable.

## Singing vs. Speaking

Opera emphasizes the gap between speaking and singing. Is there a physiological difference? Some manuals say that singing is just intensified speaking; but diva Maria Jeritza warned, "So many girls do not seem to

---

realize that the speaking voice is actually the enemy of the singing voice”.<sup>2</sup> (Jeritza warns only the girls, but I assume that the boys should take note, too.)

If you speak a secret, you lose it; it becomes public. But if you sing the secret, you magically manage to keep it private, for singing is a barricade of codes.

## Coming Out

Good singing consists in opening the throat’s door so the secret goods can come out. Enrico Caruso insists that “the throat is the door through which the voice must pass”, and that the door must be left open lest the breath seek other channels – morally dubious detours.<sup>3</sup> Many writers insist that the passageway to the human voice’s resonance rooms be left open, as if singing were mostly a matter of sincerity and the willingness to confess. The throat’s door must be kept open, but no one is allowed to guess that such a door exists. Know too much about the throat, and you’ll fall silent.

Queers have placed trust in coming out, a process of vocalization. Coming out, we define voice as openness, self-knowledge, clarity. And yet mystery does not end when coming out begins.

## Bel Canto, the Castrato, and the Laryngoscope

In 1854, singer-teacher Manuel Garcia II (brother to divas Maria Malibran and Pauline Viardot) invented the laryngoscope. Garcia was not utterly a pioneer in this matter. In the eighteenth century, scientist Antoine Ferrein had discovered the *corda vocales* by experimenting on a cadaver’s larynx. But intrepid Garcia experimented on himself. Seeking the cause of his cracked voice, he assembled a contraption, involving a dentist’s mirror, and peered into his throat to see his glottis.

With my imaginary laryngoscope, with my mirror, I am looking into the queer throat to inspect the damage.

The laryngoscope’s influence may have been limited, but its invention coincided with the rise of scientific vocal methods, and the fall of the castrato, who, by 1800, had begun to disappear. (In eighteenth-century Italy, up to four thousand boys a year were castrated.) With the castrato’s demise, however, came a vague fear that vocal art was declining. These fears of decadence were given a name: *bel canto*. *Bel canto* means, literally, beautiful singing; and it also implies a foreboding that beauty is in decline.

According to musicologist Philip A. Duey, the term *bel canto* acquired currency only after the era it describes had ended. The phrase itself had

<sup>2</sup> Quoted in Fredrick H. Martens, *The Art of the Prima Donna and Concert Singer* (New York: D. Appleton & Co., 1923), 195.

<sup>3</sup> Enrico Caruso and Luisa Tetrazzini, *Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing* (New York: Dover Publications, [1909] 1975), 52.

---

been loosely used for centuries, but it found its present, fixed meaning in the 1860s in Italy, and was taken up by other countries in the 1880s; these significances only entered dictionaries after 1900.

So it appears that *bel canto* (as a discourse of nostalgia and retrospection) emerged in the 1860s. Another term was coined in the 1860s – in 1869, to be exact: ‘homosexual’. Imagine for a moment that this is not a coincidence, and consider that *bel canto* and homosexuality might be parallel. Homosexuality and *bel canto* are not the same thing, but they had related contexts: they came wrapped in languages of control and cure. There were voice manuals long before *bel canto* and homosexuality were conceptualized; but the desire to describe the voice scientifically and to cure degeneracies of vocal art grew vehement after 1860, and produced a torrent of advice literature in the 1890s and early 1900s, including Julius Eduard Meyer’s *A Treatise on the Origin of a Destructive Element in the Female Voice as Viewed from the Register Standpoint* (1895), Clara Kathleen Rogers’s *My Voice and I* (1910), Charles Emerson’s *Psycho-vox* (1915), and Nellie Melba’s *Melba Method* (1926). Manuals of this period provide the theory and practice of ‘voice culture’ – training and liberating the natural voice.

Observe voice culture’s affinity with psychoanalysis. Both systems believe in expressing hidden material, confessing secrets. And both discourses take castration seriously: voice culture wants to recapture the castrato’s scandalous vocal plenitude, while psychoanalysis imagines castration as identity’s foundation – star player in the psyche’s interminable opera.

Opera culture has always fantasized about a lost golden age of singing; accordingly, a central ambition of the voice manual is to preserve *cantabile* style against degeneration and newfangled vices. Francesco Lamperti in 1864 wrote that “it is a sad but undeniable truth that singing is to be found today in a deplorable state of decadence”.<sup>4</sup> (A century before, the castrato Tosi considered opera to be a decline from the “manly” church style into a “theatrical effeminate Manner”.)<sup>5</sup> Voice culturists long for lost days of glory, but none dares to say, “I want the castrato back!”

### Looking into the Voice Box

It is difficult to avoid noticing that the spookily genderless voice box has been clothed with a feminine aura. And it is difficult to know what to do with this information.

One major reason voice has been marked as feminine is that the organs of its production are hidden from view. A 1909 manual observes that the male instructor “has to teach an instrument which cannot be seen except by an expert, and cannot be touched at any time”.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Cit. in Philip A. Duey, *Bel Canto in its Golden Age. A Study of its Teaching Concepts* (New York: King’s Crown Press, 1951), 5.

<sup>5</sup> Pier Francesco Tosi, *Observation on the Florid Song*, trans. by John Ernest Galliard (New York: Johnson Reprint Corp., 1968), 76.

<sup>6</sup> Sir Charles Santley, *The Art of Singing and Vocal Declamation* (New York: Macmillan, 1908), 11.

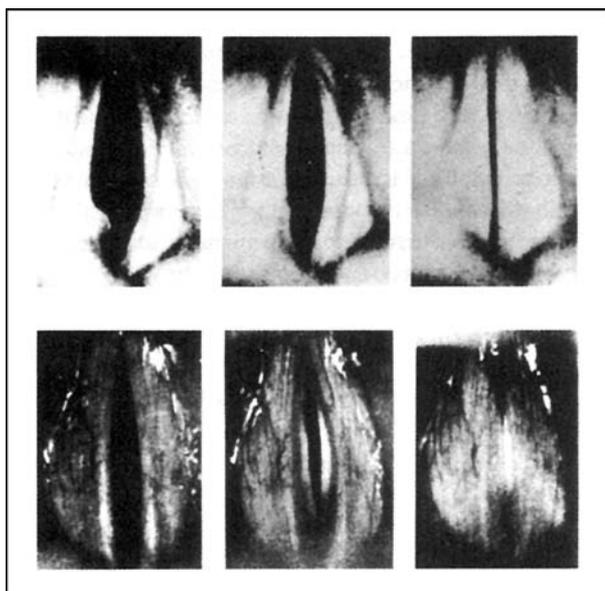


Fig. 1: "If only I could see the glottis!" Vocal fold vibration, photographs by Bell Telephone Laboratories, Inc. and Svend Smith, in D. Ralph Appelman, *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application* (Bloomington: Indiana University Press, 1967), courtesy of Wayne Koestenbaum.

called the vocal cords "two thick membranes", "two lips", "little shutters".<sup>9</sup> But these are descriptions from outside. From inside, how does the voice box feel? Soprano Maria Jeritza compared stressful singing to "a strong rubber band being stretched out full length": divine Jeritza, thank you for precisely describing the approach to orgasm.<sup>10</sup>

Though voice has been described as a duplicate of the vagina, the wily larynx can embody male and female characteristics, or neither. Some voice manuals make the larynx seem a vestige of an extinct, versatile, genderless species. In 1739, Johann Mattheson described the glottis as a "tonguelet" shaped like the "mouth of a little watering can".<sup>11</sup> Other voice manual writers describe the epiglottis as an ivy leaf, or imagine the glottis surrounded by "ring-shield" and "shield-pyramid" muscles that can stretch or slacken, as if the glottis or the epiglottis (who can keep track of the difference?) were elaborate alternatives to our dreary genitals, genitals so slimy with story, so padlocked into history, that they will offer us freedom only if we rewrite them from scratch.<sup>12</sup>

## Punishing the Throat

Voice culture loves, protects, and preserves the throat, but also scapegoats the insurgent throat for saying no to genital tyranny.

In the name of art, Greek tragedians slashed the backs of their throats to promote vocal projection.<sup>13</sup> Diva Florence Easton commented in the

"If only I could see the glottis!" Manuel Garcia reportedly exclaimed, on the verge of inventing the laryngoscope.<sup>7</sup> Modern scientific photographs of the singing larynx and glottis show us what Garcia might have seen: a lipped opening. Voice commentators describe the larynx as labial – based on visual analogy, and on the association between women and invisible things.

Jean Blanchet, in 1756, called the glottis "a horizontal cleft terminated by two lips".<sup>8</sup> Robert Lawrence Weer, in 1948,

called the vocal cords "two thick membranes", "two lips", "little shutters".<sup>9</sup> But these are descriptions from outside. From inside, how does the voice box feel? Soprano Maria Jeritza compared stressful singing to "a strong rubber band being stretched out full length": divine Jeritza, thank you for precisely describing the approach to orgasm.<sup>10</sup>

Though voice has been described as a duplicate of the vagina, the wily larynx can embody male and female characteristics, or neither. Some voice manuals make the larynx seem a vestige of an extinct, versatile, genderless species. In 1739, Johann Mattheson described the glottis as a "tonguelet" shaped like the "mouth of a little watering can".<sup>11</sup> Other voice manual writers describe the epiglottis as an ivy leaf, or imagine the glottis surrounded by "ring-shield" and "shield-pyramid" muscles that can stretch or slacken, as if the glottis or the epiglottis (who can keep track of the difference?) were elaborate alternatives to our dreary genitals, genitals so slimy with story, so padlocked into history, that they will offer us freedom only if we rewrite them from scratch.<sup>12</sup>

Punishing the Throat

Voice culture loves, protects, and preserves the throat, but also scapegoats the insurgent throat for saying no to genital tyranny.

In the name of art, Greek tragedians slashed the backs of their throats to promote vocal projection.<sup>13</sup> Diva Florence Easton commented in the

<sup>7</sup> Cit. in Robert Rushmore, *The Singing Voice* (London: Hamilton, 1971), 177.

<sup>8</sup> Cit. in Duey, *Bel Canto*, 135.

<sup>9</sup> Robert Lawrence Weer, *Your Voice* (Los Angeles: the author, 1948), 49.

<sup>10</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 202.

<sup>11</sup> Cit. in Sally Allis Sanford, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1979), 58.

<sup>12</sup> Salvatore Marchesi (1902), cit. in Brent Jeffrey Monahan, *The Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published between 1777 and 1927* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1978), 136-137.

<sup>13</sup> See Herbert Witherspoon, *Singing: A Treatise for Teachers and Students* (New York: G. Schirmer, 1925), 1.

<sup>14</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 69.

<sup>15</sup> See Monahan, *Art of Singing*, 270.

<sup>16</sup> Cit. in *ibid*, 30.

1920s that “you cannot make an omelet without breaking eggs” and you cannot make grand opera without “breaking voices”.<sup>14</sup> Opera pretends to dislike the broken voice but symbolically depends on it. Research into teaching the mute to speak (tuning-fork tests done on Helen Keller) illuminated the phonation and laryngeal movements of opera singers.<sup>15</sup>

In lieu of injury, the singer’s head and throat must vanish. Emmy Destinn said, in the 1920s, “When I sing I feel as if I have no throat”.<sup>16</sup> The female singer photographed in Millie Ryan’s 1910 treatise, *What Every Singer Should Know*, has learned her lesson, for she has neither throat nor head: the picture stops at the neck, her head crudely cut off

– as if the pose were compromising, and decapitation ensured anonymity. Without a head, she seems pure ground, deprived of mind and transcendence. As a cure for nervousness, the vocalist is encouraged to stand before an open window every morning, to take deep breaths, and to fondle her breasts and rib cage: she reminds me of Freud’s Dora, a nervous case indeed, a girl whose sexual desires wandered out of control, toward women, toward the throat, and so Freud tried to shove her desires back down to the vagina, for he assumed that the vagina was the location of straightness and that movements away from heterosexuality were movements away from the genitals.

Everyone understands that genitals are mythologized, but no one mentions the doctrines clustered in our throats, in our methods of singing and speaking. We lack a vocabulary for what the throat knows and suffers – perhaps because the throat is loath to speak about itself.

From the manuals, I learn that the singing throat is feminine, that it tends to wander and break, and that it has the mercurial ability to avoid gender. And so, despite my lack of a singing voice, I identify with the throat. I love to call it home, to skip the genitals for an hour and inhabit instead the moist vocal space between my mouth and lungs.

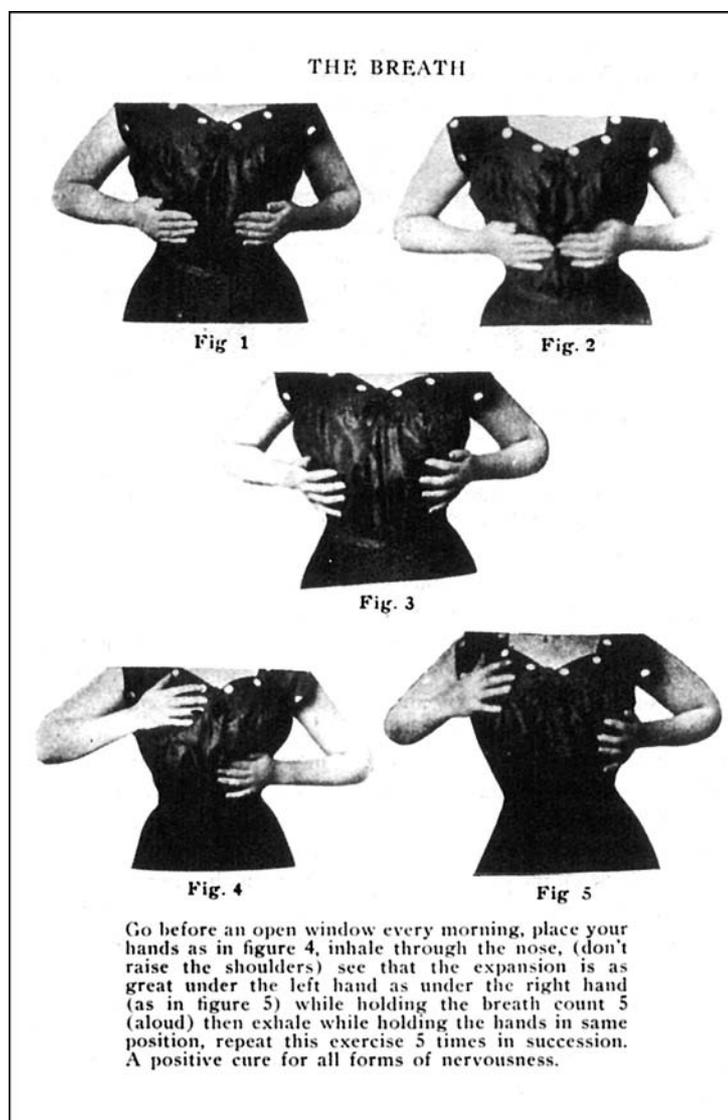


Fig. 2: “Without a head, she seems pure ground, deprived of mind and transcendence”. “The Breath”, in Millie Rynn, *What Every Singer Should Know* (Omaha: Franklin Publishing Co., 1910), courtesy of Wayne Koestenbaum.

---

## Mouth

Recently I heard Jessye Norman live in recital. I sat in the front row. I looked into her open mouth and marveled at its self-disclosure, its size, its fearless capacity to open.

In a battered old voice manual, Herbert Witherspoon describes the mouth as a sexual organ, alive with easily excited “erectile tissue”, an organism containing “almost countless nerves”: hence, “there is small wonder that things can go wrong very easily”.<sup>17</sup> Singing is *always* going wrong.

It is unnatural to open the mouth? Composer Jules Massenet told soprano Alice Verlet, in a rehearsal of his *Manon*, “You have the ideal singer’s mouth; it opens naturally!”.<sup>18</sup> But the mouth must not open too wide. Sir Charles Santley says that for the lips to “fulfil their office”, the mouth “ought not to open more than sufficient to introduce the tip of a finger” – not even up to the knuckle.<sup>19</sup> What severe regulation! Isaac Nathan in 1823 suggests that the “pretty mouths” of singers should “distend wide enough to admit a friend”.<sup>20</sup> The friend is not a penis but a finger: open the mouth wide enough so that “one can comfortably bring the little finger” between the teeth, writes Johann Adam Hiller in 1774.<sup>21</sup> Other instruments – a spoon, a Popsicle stick – can take the finger’s place. Lawrence Weer remembers his first lesson on “tongue control”;<sup>22</sup> he was instructed to hold his tongue flat with a spoon while singing scales. The singer’s open mouth grasps an imaginary object – sucks it, surrounds it. The object the singer sucks is space, air, blankness, hope: the cushioning condition for sound.

Voice has been described as feminine; but it is equally true that voice evades categorization. A singer wanders; a singer deviates. A voice begins in the body’s basement, a zone that no one dares to name or authorize: and the singer sends the voice (or the voice sends the singer) to an *elsewhere*, a place outside of our knowledge, a verge I won’t sketch or legislate except to say that I want to live there. Singing is a movement that never coalesces long enough for us to hold it. As soon as we can remark the moment of singing, it is gone.

Voice silently avoids the categories we bring to it. Voice is willing to be thrown, to disguise its source, to hurl itself out of sex-and-gender and onto the sands of a neutral, signless shore.

## Finding the Falsetto

Falsetto seems profoundly perverse: a freakish sideshow; the place where voice goes wrong. And yet falsetto obeys the paradigm of all voice production. Falsetto is a detour, and singing always imposes detours upon a blank and neutral surge of air.

<sup>17</sup> Witherspoon, *Singing: A Treatise*, 25.

<sup>18</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 286.

<sup>19</sup> Santley, *The Art of Singing*, 56.

<sup>20</sup> Isaac Nathan, *An Essay on the History and Theory of Music; and on the Qualities, Capabilities, and Management of the Human Voice* (London: G. & W.B. Whittaker, 1823), 63.

<sup>21</sup> Cit. in Sanford, *Vocal Style*, 94.

<sup>22</sup> Weer, *Your Voice*, 5.

---

Sing falsetto, now. (Are you alone as you read this?) Fill the room with a clear feigned sound, and ask yourself what act you have committed. Then produce the sound naturally, from the chest. Which of the two tones, chest or head, do you want your neighbors to overhear?

Singing is a matter of potential embarrassments. And falsetto is among the greatest of singing shames. Using falsetto, you perform an act deemed unnatural. But nobody is unnatural around the clock; a moonlighter, I am unnatural for an hour at night but the rest of the time I am natural. Pretend, for the moment, that homosexuality, like falsetto, is not an identity but a useful pleasure with a bad reputation: pretend it is a technique, a sideline, a way to outwit a taxing vocal situation.

Codified voice production has never been happy with the falsetto: sound of mystery, unnaturalness, absence. Isaac Nathan in 1823 called it the *fourth voice* (fourth dimension, fourth sex): “it is a species of ventriloquism ... an inward and suppressed quality of tone, that conveys the illusion of being heard at a distance”.<sup>23</sup> Antoine Bailleux, in 1760, warns that a voice must emerge straight from the chest “lest in passing into the head or into the nose it degenerate into falsetto by its muffledness”.<sup>24</sup> No one dares to claim the falsetto, to say about that high, fine, exacerbated sound, “This is mine!”

The falsetto is part of the history of effeminacy – a compelling saga yet to be written. Long before anyone knew what a homosexual was, entire cultures knew to mock men who sang unconventionally high. Plutarch disparaged “effeminate musical tattling, mere sound without substance”;<sup>25</sup> John of Salisbury discouraged “womanish affectations in the mincing of notes and sentences”;<sup>26</sup> St. Raynard insisted that “it becomes men to sing with a masculine voice, and not in a feminine manner, with tinkling, or as is popularly said, with false voices to imitate theatrical wantonness”.<sup>27</sup> In the 1880s, after homosexuality’s birth, a British physician described falsetto as a technique in which the two vocal cords push against each other “at their hinder part with such force as to stop each other’s movement”; while chest tones emerge from the “natural aperture of the larynx”, falsetto tones come through “an artificially diminished orifice, the chink becoming gradually smaller until there is nothing left to vibrate”.<sup>28</sup> Falsetto, bad news for civilization, is the decline and fall.

Though falsetto was scapegoated, and associated with degeneracy, detour, and artifice, it has long represented a resource: the castrato Tosi speaks of the feigned voice as something “of Use”, particularly when it is disguised by art.<sup>29</sup> If a modern voice culturist like Franklin D. Lawson in 1944 saw falsetto as a danger, causing a “white”, “blatant”, and “effeminate” sound in the adult male, and a “colorless, whistling hoot” in the female,<sup>30</sup> the castrato Tosi considered it a treasure to be discovered by a knowing master: “Many masters put their Scholars to sing the *Contr’Alto*, not knowing how to help them to the *Falsetto*, or to avoid the Trouble of finding it”.<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Nathan, *Essay*, 47.

<sup>24</sup> Cit. in Duey, *Bel canto*, 108.

<sup>25</sup> Cit. in *ibid.*, 29.

<sup>26</sup> Cit. in *ibid.*, 34.

<sup>27</sup> Cit. in *ibid.*, 41.

<sup>28</sup> Sir Morell Mackenzie, Cit. in Monahan, *Art of Singing*, 149-150.

<sup>29</sup> Tosi, *Observations*, 24.

<sup>30</sup> Franklin D. Lawson, *The Human Voice: A Concise Manual on Training the Speaking and Singing Voice* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1944), 46.

<sup>31</sup> Tosi, *Observations*, 23.

---

A sound at once false and useful, it may bring praise or condemnation to the singer who relies on it.

Falsetto is not a sin; the sin is breaking into it undisguisedly. Consistent falsetto, like expert drag, can give the illusion of truth. In 1782, when one “sopranist” – an uncastrated male who sang falsetto – broke accidentally into his real and robust tenor voice, Johann Samuel Petri observed that “my entire pleasure in his lovely soprano voice was utterly destroyed”: a “loathsome harsh” note had interrupted the vocal masquerade, reminding listeners that the singer was a *he*.<sup>32</sup>

I have always feared the falsetto: voice of the bogeyman, voice of the unregenerate fag; voice of horror and loss and castration; floating voice, vanishing voice. With a grimace I remember freak pop singer Tiny Tim tiptoeing through the tulips with his ukelele.

<sup>32</sup> Cit. in Sanford, *Vocal Style*, 43-44.

## Puberty

Puberty’s onset: does it ruin or secure the voice? Does it destroy your life, or is it the moment your life begins?

Castration freezes the boy’s voice before puberty can wreck it. But even for the uncastrated, puberty represents a moment of reckoning. When puberty hit, Caruso almost committed suicide (a headmaster wanted to profit from his prepubescent warblings); but he was rescued by a kindly baritone, who helped him place his voice. In puberty, the *real* erupts: acne, adam’s apple, sperm, breasts, blood.

Diva Ernestine Schumann-Heink warns girls to postpone study until after their “physical development”<sup>33</sup> is complete, and Isaac Nathan cautions males not to sing during “mutation”.<sup>34</sup> Only after puberty can a singer place the voice, discover where chest voice ends and head voice begins; only then can the singer balance the irreconcilable symbolic values of head and chest. The master must watch out for puberty’s arrival in the student’s body, and must teach the apprentice how to let the voice ‘pass’ from one sexually allusive region into another.

<sup>33</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 265-266.

<sup>34</sup> Cit. in Monahan, *Art of Singing*, 21.

Puberty can kill the choirboy’s voice; but in most cases, singing begins after puberty, and so puberty casts its gruesome, enchanted shadow over all subsequent vocalizations.

## The Registers

Are registers a fact of nature, or a figment of voice culture? (It is not clear whether a register represents a zone of opportunity or of prohibition.) Some manuals say there are five registers, or one, or none. Some say men have two registers, and women three – or that each singable note is its own register.

---

There seem to be three bodily zones in which resonance occurs: chest, throat, and head. As the pitch ascends, the voice rises from one register to the next. The farther from the chest, the higher and falser the tone becomes, and the more one must take care to sing naturally. According to Domenico Cerone in 1613, “the chest voice is the one that is most proper and natural”.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Cit. in Sanford, *Vocal Style*, 34.

The break between registers – fancifully called *il ponticello* (the little bridge) – is the place within one voice where the split between male and female occurs. The failure to disguise this gendered break is fatal to the art of ‘natural’ voice production. The singer schooled in *bel canto* will avoid eruptions by disguising the register breaks and passing smoothly over them. The register line, like the color line, the gender line, or the hetero/homo line, can be crossed only if the transgressor pretends that no journey has taken place. By coming out, gays provoke seismic shudders in the System-of-the-Line, just as, by revealing the register break, a singer exposes the fault lines inside a body that pretends to be only masculine or only feminine. (Or, by coming out, do we inadvertently reaffirm the divided world?)

### Degenerate Singing

Forgetting its dependence on the feigned, voice culture overvalues the ‘natural’. Most theorists of voice would agree with William James Henderson, who wrote in 1906 that “singing is nothing more than nature under high cultivation”.<sup>36</sup> As long as singing is considered natural, however, some vocal techniques will be deemed degenerate; and ‘degeneration’ was the rhetoric used in the nineteenth century to create the ‘homosexual’ as a pathological identity.

<sup>36</sup> Cit. in Monahan, *Art of Singing*, 33.

Homosexual-as-degenerate: I embrace and impersonate the degrading image because there is no way out of stereotype except to absorb it, to critique it by ironically assuming its vestments. I’m already clothed with the mantle of degeneration; I can’t refuse it. So I say: Degenerate, c’est moi.

<sup>37</sup> A. A. Pattou, *The Voice as an Instrument* (New York: Edward Schuberth & Co., 1878), 4.

A. A. Pattou’s *The Voice as an Instrument* (1878) offers scientific methods to remove “the defects of an unnatural voice”.<sup>37</sup> An opponent of slurring, Pattou strives to reform the throat, manage the larynx, and eradicate “all the faults or vices to which the human voice is subject”.<sup>38</sup> He even includes his own case history: ignorant of hygiene, he sang wrongly and suffered an inflammation of the throat, leading to “mental depression and general distrust of society and all its belongings”.<sup>39</sup> Sir Charles Santley’s voice manual, too, ends with a confession: his throat grew inflamed from singing in rooms decked with imported flowers (including the homoerotic hyacinth).

<sup>38</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 58.

Degeneration discourse in the nineteenth century was also anti-Semitic and racist. Early, I swallowed anti-Semitism: no wonder that embarrassment

---

flooded me when I first heard operatic plenitudes of sound. I dreaded the cantor's cry; I dreaded the expressivity of Jews, who seemed to open their bodies outward – scapegoats, hysterics, talking and talking. I remember the bad manners of the children in Hebrew school, and my fear of seeming like them. (The teacher told one garrulous, slavering, attractive brat that he had “diarrhea of the mouth”.) Did I believe, as a child, that opera was a Jewish art, and that I, enjoying opera, might be coming into my own Jewishness – inherited, incurable, punishable?

Avoid excessive vibrato. Mozart criticizes a singer's vibrato as “contrary to nature”.<sup>40</sup> Antivibrato sentiment reached a peak in the nineteenth century (but so did vibrato itself); American laryngologist Holbrook Curtis observed in 1909 that vibrato is popular among the “Latin races”, though frowned on by the Anglo-Saxons.<sup>41</sup> I am not Latin but I am Jewish and I love to hear a note wobble out of control, shake and tremble until it seems our days of trim repose are at an end.... The trill, too, has been considered against nature or at least effeminate: voice culturist Francis Charles Maria de Rialp believes that though the trill was “very much in vogue” among nineteenth-century male singers, it should be confined to the female voice.<sup>42</sup> Any affectation in singing is liable to be criticized as a symptom of degeneracy: Isaac Nathan warns in 1823 against lisping, drawling, or mouthing words so that “the singer appears dropping to the earth from the exertion”.<sup>43</sup>

Avoid unattractive gestures. According to Lilli Lehmann, “faces that are forever grinning or showing fish mouths are disgusting and wrong”.<sup>44</sup> You know the fish mouth. Singers look like freaks unless they control themselves, and this possibility of looking grotesque is immensely appealing if you choose (as I am choosing) to embrace rather than to reject a stereotypical freakishness. Many manuals recommend singing in front of a mirror to ward off fish mouth. Castrati were required to gaze in the mirror for one hour each morning while practicing; Tosi tells the singer that mirror practice will help him avoid convulsive grimacing. The singer staring in the mirror, practicing for a career, occupies a dubious, unsanctioned, pathologized position: the narcissist.

I knew Jewishness from looking in the mirror and from family sayings. I knew homosexuality from signs no mirror could catch. And yet I practiced for homosexuality as I would have practiced for a recital: slowly I memorized the notes. And I remember looking in the bathroom full-length mirror and wondering if my body was an optical illusion.

## Some Speculations on Voice as Economy

The categories ‘psyche’ and ‘voice’ do not simply record what naturally happens; they persuasively prescribe what *should* happen. The most

<sup>40</sup> Cit. in Rushmore, *Singing Voice*, 190.

<sup>41</sup> Cit. in *ibid.*, 190.

<sup>42</sup> Frances Charles Maria de Rialp, *The Legitimate School of Singing* (New York: the author, 1894), 76.

<sup>43</sup> Nathan, *Essay*, 67.

<sup>44</sup> Lilli Lehmann, *How to Sing*, trans. by Richard Aldrich (New York: Macmillan, [1902] 1960), 169.

<sup>45</sup> John Gothard, *Thoughts on Singing; with Hints on the Elements of Effect and the Cultivation of Taste* (London: Longman & Co., 1848), iv.

<sup>46</sup> Ryan, *What Every Singer*, 23.

important assumption about voice is that it moves upward, hydraulically, transcendently. Like libido, voice wants out.

Voice aims to purify and to transcend; homosexuality is the dirt that singing, a detergent, must scour. In this sense, voice and homosexuality are adversaries: voice is evolutionary, homosexuality is devolutionary; voice is transcendent, homosexuality is grounded.

In its expenditures of breath, the singing body is either frugal or wasteful. Voice passes through a body as a toxin does, purgatively; to judge a voice's quality, we must ask, "Have all the poisons been flushed out?" Because voice is an essence, too fervid for storage, that escapes through whatever doors are open, falsetto is breath that took the wrong exit out of the body.

But we do wrong to place all the blame on falsetto. For there is something inherently suspicious about breath's movement from lungs to larynx to mask, something always digressive and errant about air's urge to exit the

body. Though falsetto has the clearest links to homosexuality, all varieties of operatic voice are perverse. Within the logic of singing, air beguiled to a variant destination is as perverse as air that proceeds to the proper gate. Resonation *is* perversion.

Like bloodletting, singing is a drastic cure that restores internal equilibrium. John Gothard, in his *Thoughts on Singing; with Hints on the Elements of Effect and the Cultivation of Taste* (1848), opens with a case history of a neurasthenic man, afflicted with "continual sighing", who was cured by befriending young men who indulged in glee-singing.<sup>45</sup> With equal optimism, Millie Ryan attests that "there is no tonic for the *nerves* equal to voice culture".<sup>46</sup> Singing keeps the body, the psyche, and the moral apparatus in shape. Before training, the singer is tense, tight; afterwards, the singer unwinds.

But the unwinding is formulaic; the gestures of a singer are canned, and they are delectable because they are so easily imitated. Yvette Guilbert, in *How to Sing a Song*, offers guidelines for how to strike poses, and she includes photographs of her own face in dramatic, comic, and pathetic attitudes that look like Hugh Welch Diamond's photographs of Victorian madwomen: she labels her various expressions Ecstasy, Neutral Amiability, Moral Pain, Serenity, Gray, Red, Purple, and Vermillion. If I imitate Guilbert and make my face Serene, Gray, or Neutrally Amiable, will I have introduced new desires, or will I have restaged the old ones? Yvette Guilbert, photographs by Alice Boughton, in Yvette Guilbert, *How to Sing a Song* (New York: Macmillan, 1918), courtesy of Wayne Koestenbaum.

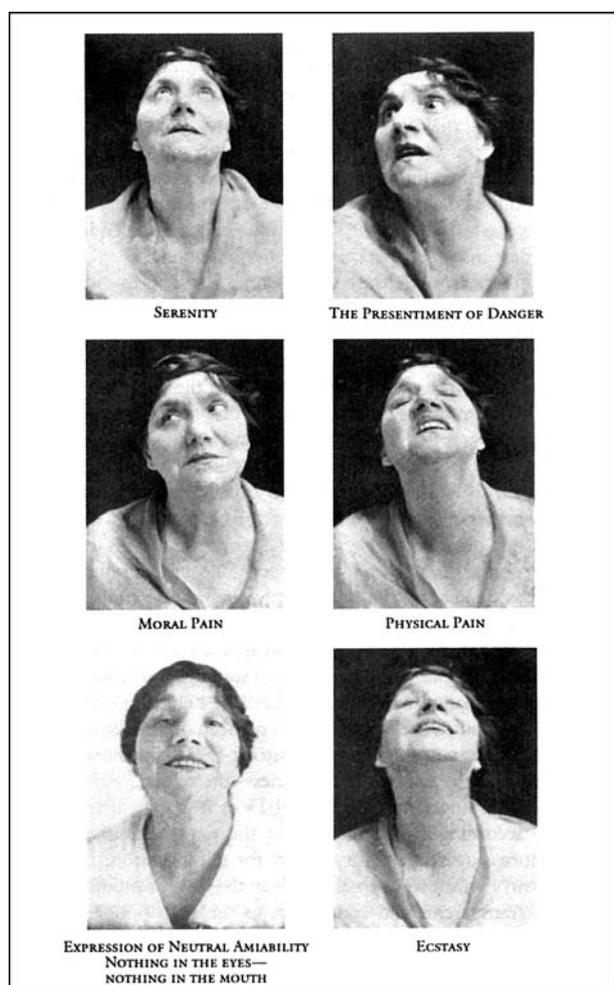


Fig. 3: "If I imitate Guilbert and make my face Serene, Gray, or Neutrally Amiable, will I have introduced new desires, or will I have restaged the old ones?" Yvette Guilbert, photographs by Alice Boughton, in Yvette Guilbert, *How to Sing a Song* (New York: Macmillan, 1918), courtesy of Wayne Koestenbaum.

---

mimicked, become new: maybe there are no new desires, and all we can do is imaginatively and wittily reinhabit the old ones.

The voice manuals hardly encourage self-invention. On the contrary, they staple the singer into family morality: in 1839, H. W. Day writes that “singing has a refining effect on the moral feelings”,<sup>47</sup> and Lowell Mason, in 1847, comments that singing produces “social order and happiness in a family”.<sup>48</sup> A good voice originates in a childhood environment free from strain, in a family where the “natural voice” is habitually used, and where there is opportunity to hear good music.<sup>49</sup> (I heard good music. But I never learned how to use the natural voice. I wonder if the natural voice is a repressive fiction meant to keep us in line.) When a voice sings sweetly and successfully, it repeats the salutary childhood scenes that fostered it, and when it moves awkwardly between registers, or sings out of tune, it exposes a cloudy, unnatural past.

Like any conduct book, whether for Renaissance courtier or modern teenager, the singing manual instructs how to secure class position, how to “shun low and disreputable company”, and how to indicate refinement.<sup>50</sup> Discharging sound, voice turns desire into money. And singing bodies are prized for moving up: up the staff, up the social ladder. High notes are expensive: according to Benedetto Marcello in 1720, the higher a castrato ascends, “the greater is his price and reputation”.<sup>51</sup>

For the singer, wealth begins in stinting and in avoiding waste: and so the singer who wants to acquire vocal gold must learn to budget, and must learn, like a thrifty housekeeper or bookkeeper, the “correct management or the mis-management of the vibratory column of air” passing from vocal cords into mouth.<sup>52</sup> The singer, according to Johann Mattheson in 1739, must let out the inhaled air “not at once nor too liberally, but sparingly, little by little, being careful to hold it back and save it”.<sup>53</sup> Caruso tells the singer to observe a similar economy over the career’s whole length: the singer should limit the voice’s output “as he does the expenses of his purse”.<sup>54</sup>

Save money, save air: prudences of homosexuality, prudences of voice. Homosexuality and voice are economies of spending, concerned with what might go wrong or what has already gone wrong, eager to manage the flow of vital stuff. The body called ‘homosexual’ is one place where the sexual system sputters, digresses, leaks; where an error in bookkeeping (a wasted sum) comes to light; where housekeeping fails. Because Freud influentially asserted the connection between paranoia, homosexuality, and anality, we often assume that when homosexuality isn’t an erotics of wasteful, promiscuous spending, it is, conversely, an erotics of cautious, retentive budgeting.

In a singer’s training, the conduct of the entire body – not merely the voice – is subject to punitive budgeting. Singing requires purity from top

<sup>47</sup> Cit. in Monahan, *Art of Singing*, 17.

<sup>48</sup> Cit. in *ibid.*, 17.

<sup>49</sup> George Antoine Brouillet, *Voice Manual* (Boston: Crescendo Publishing Co., 1974), 42.

<sup>50</sup> Tosi, *Observations*, 144.

<sup>51</sup> Angus Heriot, *The Castrati in Opera* (New York: Da Capo Press, [1956] 1975), 57.

<sup>52</sup> Louis Arthur Russell (1904), cit. in Monahan, *Art of Singing*, 62.

<sup>53</sup> Cit. in Duey, *Bel canto*, 79.

<sup>54</sup> Caruso and Tetrizzini, *Art of Singing*, 58.

to bottom. Pedagogues have long recommended sexual abstinence and dietary moderation: Aristotle's *Problemata* asks, "Why does it spoil the voice to shout after food?"<sup>55</sup> In the twentieth century, Millie Ryan recommends dried prunes for vocal health; Herbert Witherspoon encourages the use of cathartics, and warns that "the mucous membrane of the pharynx and mouth is a 'tell-tale' of no mean value, and will often show clearly the troubles existing below".<sup>56</sup> A voice announces whether the body's waste system is functioning. Of course, voice not only describes the system, but turns the system into sensations and sounds that we imbibe without guile and without analysis.

We quiver as we hear a voice, and what we are hearing and learning to love is a theory of the body. I, who can't carry a tune, am caught within this economy of vocal production as surely as if I were a singer.

"Red lines denote vocal sensations of soprano and tenor singers", writes Lilli Lehmann in *How to Sing*.<sup>57</sup> Look at Lehmann's diagram of the singer: a ghoulish skeleton, a survivor, shorn of identity's specifics. Without hair, without skin, without history, Lilli Lehmann's anatomy lesson looks like the self before categories – the subject, waiting to be named. (Is this singer male or female? Does it matter, if tenors and sopranos, according to Lehmann, feel the same sensations?) Lehmann's shorn singer is a dreary model for self-invention; but I will take it for my own. A force emanates from the singer's mouth – an 'I' as elastic, transparent, and continuous as the soap bubble that the youth in the Chardin painting has been blowing for centuries, a bubble that no viewer can ever puncture.

### Regretful Coda #1

I wanted pleasure to suffuse this chapter. And yet the manuals rarely speak of pleasure. Rapture seems to have no more place in a voice manual than in a guide to auto repair.

It is a pleasure to sing, but it is also a discipline; it is sexy to be homosexual, but it is also a confinement (within an illicit identity). Free expression is a fiction: when I express a self I am pressing it out by force, as in *espresso*. Voice and homosexuality are industries that express what no body, left to its own devices, would care to produce.

<sup>55</sup> Cit. in Duey, *Bel canto*, 19.

<sup>56</sup> Witherspoon, *Singing: A Treatise*, 45.

<sup>57</sup> Lehmann, *How to Sing*, 86-87.

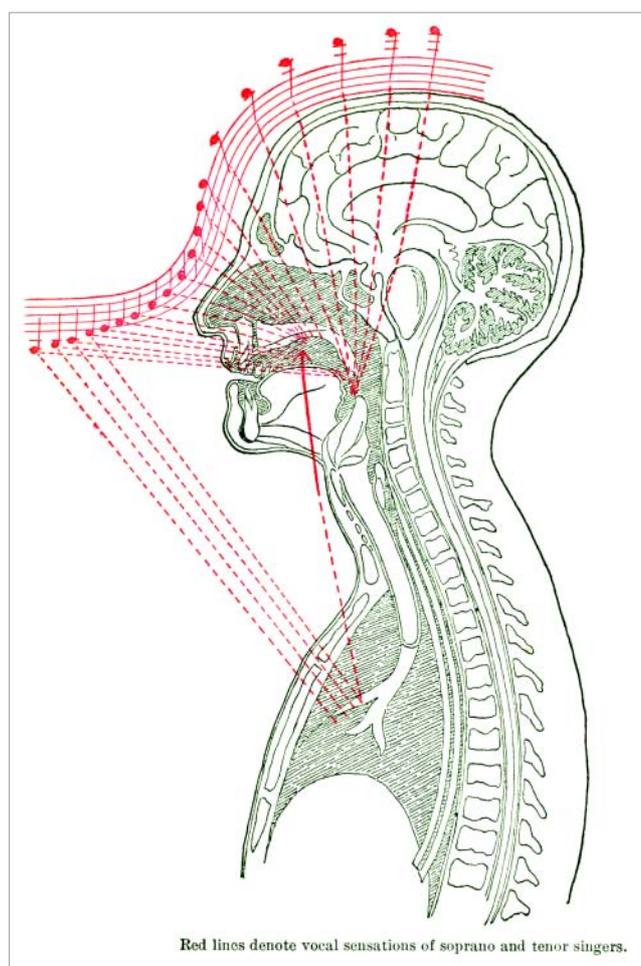


Fig. 4: "I, who can't carry a tune, am caught within this economy of vocal production as surely as if I were a singer". Diagram of vocal sensations of sopranos and tenors, in Lilli Lehmann, *How to Sing* (New York: Macmillan, [1902] 1960), courtesy of Wayne Koestenbaum.

---

But bodies are never left to their own devices. And so my body produces homosexuality – sings it, expresses it. I don't have any choice. Homosexuality is the specific music my body makes. In retrospect I authorize the grand opera called 'homosexuality', forgive its dissonances and its outdated sentimental conclusions, I let the fantastic arias (The Sodomy Cabaletta, The Degeneration Cavatina, The Oral Scene, The Passive/Active Duet) purl uninhibitedly out of my mouth. Culture has called 'homosexuality' the dirty X. The word we won't say. The word we mark in blood on doors. The sign of excommunication. The no-name of the outsider. In response, in retaliation, in revolt, I embrace the X; I plug my body into X; I ply X like a trade or a faith; I discover the beautiful, hardly audible overtones of X, which the world thought was a nightmare. I am X, I will always be X, the world can't rid me of X, the world can't rip X out of my body, I will write X wherever X has been erased.

Every unauthorized sexuality is an X. Hetero can be an X too, if it tries.

Sexuality, whether homo or hetero, does not arrive only once, in that moment of revelation and proclamation that we call 'coming out'. Our body is always coming out. Every time is the first time. Every performance is a debut. Every arousal is a repetition of the first arousal. Every time you speak, you are coming out. Every time air makes the trip upstairs from lungs to larynx to mask, every time your body plays that old transcendental number, you are coming out. You *are* the OUT into which sexuality comes. Coming out is a way of telling a coherent story about one's sexuality, and it has worked political wonders, and it is a morally and psychologically cleansing process.

But coming out is only one version of the vocalization underlying sexuality itself, I have chosen to be vocal about sexuality (though many parts of sexuality – including my own – remain silent, inexpressible, resistant to category and phrase). And yet even if I didn't choose to be vocal about sexuality, even if I didn't come out, I'd already be vocalizing, for sexuality (as we know it) is always vocal, is ineluctably vocal, is structurally vocal.

Do we sing our sexualities, or do our sexualities sing us? Do we send sex out like tone into the air, or does sex send *us* into the air, propel *us* into repetitions and travesties we call 'desire'?

Breath's excursion through the body to produce a voice is hardly a pleasure trip. These are slow, brutal, ardent processes, so arduous and so similar that I will put their names on separate, parallel lines:

training a voice;  
voicing a sexuality.

## Regretful Coda #2

I've used obsolete manuals as a pathway into the throat that will never be mine – the singing throat. It is a pointless search. You can't find the

---

queen's throat in a book. You can't learn how to sing from Lilli Lehmann's *How to Sing* – though if you already know how to sing, her manual might give you valuable tips. I remember trying to learn coitus by reading textbooks on human sexuality and studying diagrams of the four rudimentary positions: man on top, woman on top, man and woman on their sides, rear entry. I tried to learn the rules of football and baseball from the *Encyclopaedia Britannica*, so I wouldn't make a fool of myself in gym. On a cloudy day in the mid-1960s I looked up "Theaters" in the Yellow Pages and copied the names and phone numbers of cinemas in my first address book, red, pocket-sized, with alphabetical dictionary-style tabs. I copied down the words "Burbank Theater", and the Burbank Theater's phone number (which I would never use), solely because the Burbank Theater had recently shown or would soon thereafter show the silent movie *Wings*. I knew the list of theaters would do me no good. But I wanted to make the list. I had faith, then, in compilations.

I have always pursued magic in dry ways – rulebooks, encyclopedias, directories. Dreaming that love might arise from borrowed incantations, I studied spells from a do-it-yourself witchcraft handbook. But the manuals teach nothing. Singing will not resolve into rules. I have looked for presence in the wrong places.

La gola divina, o, del cantare\*

\* Traduzione del capitolo 5 (“The Queen’s Throat: Or, How to Sing”) da Wayne Koestenbaum, *The Queen’s Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (New York, NY: Da Capo Press, 2001). Pubblicata per gentile concessione di Da Capo Press e Wayne Koestenbaum. Tutte le immagini sono riprodotte dall’edizione originale del testo, per gentile concessione di Da Capo Press e Wayne Koestenbaum.

Imbarazzo

Ho cominciato ad ascoltare l’opera perché il vibrato impetuoso di una voce impostata mi riempiva di imbarazzo e di un disagio arcano che solo ora chiamo piacere. Ma in quei giorni opachi non lo chiamavo piacere. Non cercavo di imitare Carmen, Don José o Escamillo. Non cercavo di riempire la mia stanza con la magnificenza del suono. Al contrario, mi crogiolavo nell’imbarazzo; mi isolavo; e giuravo a me stesso: “Nella vergogna troverò il paradiso”.

Immaginare l’interno

Io non so cantare. Se sapessi cantare, ora non starei qui a scrivere. Non invidierei l’autocontrollo dei cantanti. E neppure avrei bisogno di immaginarmi come è fatto l’interno del corpo di un cantante: gola, glottide, cassa di risonanza, maschera.<sup>1</sup> Il volto di un cantante è chiamato maschera, quasi che una voce non fosse mai capace di dire la verità.

Cantanti, vi avverto: non sto descrivendo oggettivamente la vostra esperienza. Il mio scopo è più banale: riportare storie e miti presi qua e là da manuali dimenticati. La ricerca è cominciata da un banchetto ambulante: là ho trovato una copia rovinata dalla pioggia di *What Every Singer Should Know*, di Millie Ryan, e anche se l’autrice ammonisce che “il canto è un’arte che non si può imparare sui libri o per corrispondenza”, ci ho provato lo stesso, senza riuscirci, e mi sono segretamente compiaciuto di questo fallimento, perché se mi fosse riuscito di svelare il mistero della voce, non mi sarebbe rimasto alcun dio.<sup>2</sup>

Nella metafisica occidentale, la parola parlata o cantata ha più autorità di quella scritta. La voce conferisce la presenza, e questo mito continua a dominarci, anche se non dovremmo crederci: e invece crediamo che nessuno possa rubare una voce, che non esistano due voci del tutto identiche, che trovare una voce possa liberare un corpo, e che chiunque sia in grado di cantare. La certezza che avere una voce significhi avere un’identità è un mito culturale, come il sesso, che fa parte della natura umana ma è allo stesso tempo mito.

La fisiologia della voce operistica è un insieme di metafore; ogni volta che ascoltiamo un’opera, non si tratta solo di musica e libretto, ma di una storia che riguarda il corpo, della storia di un viaggio: il viaggio di una ‘voce’, che, da nascosta che era, si proietta nel mondo. Questa fiaba, così

<sup>1</sup> Qui e oltre si è scelto di tradurre “singer” con “il” cantante, nonostante l’originale inglese mantenga l’ambiguità di genere. Tuttavia, il forte investimento del testo nell’estetica gay mi ha fatto preferire l’uso del maschile, nonostante la caratterizzazione profondamente femminile che “il cantante” assume in determinati passaggi. [N.d.T.]

<sup>2</sup> Millie Ryan, *What Every Singer Should Know* (Omaha: Franklin Publishing Co., 1910), iv. Le traduzioni delle citazioni nel testo, se non diversamente segnalate, sono mie. [N.d.T.]

---

radicata che non ci facciamo più caso, è anche la storia della sessualità. Come il respiro, che si diffonde nell'aria dopo essere stato emesso dalla laringe, così il nostro spirito, ancora indefinito e privo di forma, perde la sua presunta innocenza, marchiato per sempre da un genere sessuale.

Non siamo abituati a pensare alla voce come a un discorso storicamente definito. Tuttavia la voce ci innalza e ci degrada, con la stessa forza della sessualità. La voce è un sistema equivalente alla sessualità: altrettanto punitivo, altrettanto capace di dare piacere; altrettanto elettivo e ineluttabile.

Con l'espressione 'voce operistica' mi riferisco alla voce classicamente impostata. Infinitamente lontana dal parlato, essa è abile, si sforza di essere rigorosa nel timbro e di rispettare la legge alla lettera. Si leva alta, e non ammette errori. Non sono in grado di dare una definizione di voce operistica che possa spaziare da Monteverdi a Wagner, dal *lieder* all'oratorio, da Bach a Berg. Eppure chiunque la può riconoscere. Ce l'aveva Deanna Durbin; ce l'aveva Tito Gobbi; ce l'aveva Conchita Supervia. Vorrebbe averla lo studente che si esercita, nell'appartamento accanto, per l'audizione per un coro di soli uomini, con i suoi vocalizzi spaventosamente impeccabili. La voce operistica finge di essere naturale, e invece è segretamente oppressa, abnorme, eccessiva: è una voce che canta la propria fatica; che esclama: "Ho pagato un prezzo". Qualcuno può pensare che ricordi un pappagallo o una locomotiva, o un giocattolo a corda, o il buon gusto, la compassione, la codardia o l'obbedienza: prerogative, queste, generalmente poco apprezzate. Oppure qualcuno potrebbe accettare l'idea che la voce operistica sia un 'Io' furente, l'esplosione risoluta di un corpo che respinge ogni mimetizzazione e compromesso.

Questa esplosione, questa voce lirica, è il suono della sessualità ottocentesca. Tra tutte le specie di sessualità, l'omosessualità è forse quella che più ha subito i capricci della tassonomia, e per questo motivo è la più perversa, la più 'sessuale'; l'omosessualità è una delle poche superstiti di quella nebulosa di perversioni sessuali che nessuno ormai prende più sul serio: feticismo, esibizionismo, ninfomania. (Anche l'eterosessualità è una categoria, per quanto si sia spesso portati a credere che essa trascenda ogni classificazione.) Le teorie su come si produce una voce che canta alludono, in maniera obliqua, alla 'omosessualità' – lessico di trasposizioni, esotismi, ossari, Sodoma, Times Square, patologia, cura. Anche chi non è omosessuale si trova sempre vicino all'omosessualità, né può dimostrare che il confine della sua proprietà sia del tutto al riparo dall'OMO, da quelle sillabe che ripetutamente canto, e con ferocia, così da esorcizzare il loro sentore di contagio: omomomo.

## Gola

Per gli uomini gay, la gola è una gioia e un'afflizione: è il luogo della *fellatio*. Non che tutti amino la *fellatio*: l'omosessualità non dipende dal

---

senso orale, l'eterosessualità l'include. E tuttavia la sessualità, in quanto sistema simbolico di pesi e contrappesi, misure e contromisure, ha scelto la gola come luogo in cui gli uomini gay si trovano ad essere se stessi.

La gola divina del melomane è silenziosa e inattiva mentre lui ascolta; è la voce della cantante a essere divina.<sup>3</sup> E però ogni gesto di ascolto intenso e assorto infrange la leggenda secondo cui sia possibile avere un'esatta cognizione di dove un'emozione o un'esperienza abbiano inizio. Io non sono un cantante, però ho una gola, e la uso per adorare e divorare l'opera, per interrogare l'opera, così che l'opera possa divorare me.

Quando ascoltiamo una voce lirica o cantiamo con un'intonazione lirica, in quello stesso momento la nostra gola diventa parte di una gola più vasta, una gola storica, una Ur-gola, la gola divina, la gola-del-ciolo, la gola-del-pensiero, la laringe che sta dietro la laringe. L'omosessualità è una maniera del canto. Io non posso *essere* gay, posso soltanto cantare il mio esserlo, e disperderlo. Non posso bussare alla sua porta e chiedere di entrare perché non si tratta di un luogo o di una collocazione definita. Al contrario, si tratta di milioni di intersezioni – o semplicemente di una linea divisoria, una membrana, come la gola, che separa l'interiorità respirante del corpo dal caos del mondo esterno.

Tanto la cantante quanto l'omosessuale appaiono come nascondigli colmi di bisogni urgenti, ben chiusi all'esterno. Ma il corpo che canta e il corpo che si definisce omosessuale non sono poi così sigillati come crediamo. Né così liberi. Sono codici di leggi non rilegati, pieni di pagine staccate di vecchie proibizioni: una pagina di sofferenze dopo l'altra.

## Manuali

Le sole cose che conosco sulla voce sono quelle che ho letto: qualche libro strano, magari scritto tra Otto e Novecento, con l'intento di insegnare l'arte del canto. Questi manuali pretendono di codificare e controllare la voce, immaginandosela come un amico o come un nemico, il fondo dell'anima o una botola verso gli inferi.

Non diversamente dai libri di buone maniere, questi manuali traboccano di storia sociale. Il loro intento è diffondere 'cultura', educare, e impedire che un'arte segreta possa perdersi. Mi chiedo se abbiano qualche valore sul piano musicale. Lilli Lehmann ed Enrico Caruso hanno scritto manuali; così pure un famoso castrato, Piero Francesco Tosi, nel 1723. E tuttavia non riesco a credere che questi testi riportino davvero quello che succede all'interno di chi canta.

Come i trattati contro la masturbazione, questi manuali stabiliscono come il piacere e il vigore si debbano muovere attraverso il corpo; solerti nel dettare regole di condotta e condannare gli errori, mi suggeriscono un'immagine della laringe caratterizzata da una specifica, dolorosa qualità

<sup>3</sup> In originale "the opera queen's throat": la scelta di tradurre 'queen' con 'divina', qui e oltre nel testo, risponde alla necessità di rispettare le diverse sfumature dell'espressione originale. *Opera queen* si riferisce, secondo Mitchell Morris, ad esponenti della comunità gay americana che definisce se stessa attraverso la propria ossessione per l'opera lirica; vedi Mitchell Morris, "Reading as an Opera Queen", in Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley: University of California Press, 1993), 184. [N.d.T.]

---

umana: quella di aspirare alla libertà e, paradossalmente, cercarla attraverso l'arte della segregazione.

Come molti testi letterari (romanzi sentimentali, erotici, o gialli), un manuale di canto plasma, muove e trasforma il corpo del suo lettore. E poi un manuale di canto si occupa soprattutto di chi non fa il cantante, dell'appassionato, del curioso. Quale vero cantante leggerebbe mai *How to Sing?* Solo i perdenti falliti prendono in mano i libri di testo. I manuali di canto si rivolgono all'aspirante che non diventerà mai un vero cantante, e che ha bisogno di una mappa dell'impossibile.

## Cantare vs. parlare

L'opera mette in luce l'abisso che esiste tra la voce che parla e la voce che canta. C'è forse qualche differenza di tipo fisiologico? Ci sono manuali che dicono che cantare è semplicemente parlare con maggiore intensità. Eppure la diva Maria Jeritza avvertiva, "Troppe ragazze non immaginano neppure che la voce che parla è la più grande nemica della voce che canta".<sup>4</sup> (L'avvertimento di Jeritza riguardava solo le ragazze, ma immagino che ne dovrebbero tener conto anche i ragazzi.)

Se dici un segreto, lo perdi: diventa pubblico. Ma se canti il segreto, allora riesci come per magia a tenerlo riservato, perché il canto è una barricata di codici.

## Uscire allo scoperto

Cantare bene significa aprire la porta della gola così che i tesori nascosti possano uscire allo scoperto. Enrico Caruso insiste che "la gola è la porta attraverso la quale passa la voce";<sup>5</sup> e che la porta va lasciata aperta se si vuole evitare che il respiro prenda altre strade – deviazioni di dubbia moralità. Sono molti gli scrittori che sostengono che è necessario tenere aperto l'accesso ai luoghi di risonanza della voce umana, come se cantare fosse innanzi tutto una questione di sincerità e volontà di svelarsi. La soglia della gola va tenuta aperta, ma a nessuno è concesso di intuirne l'esistenza. Quando saprai troppe cose sulla gola sarai ridotto al silenzio.

Gli omosessuali ripongono grande fiducia nell'uscire allo scoperto, come in un processo di vocalizzazione. Uscendo allo scoperto, riconosciamo la voce come apertura, come consapevolezza di sé, chiarezza. Eppure il mistero non finisce quando la rivelazione comincia.

## Il bel canto, il castrato, e il laringoscopio

Nel 1854 il maestro di canto Manuel Garcia II (fratello delle dive Maria Malibran e Pauline Viardot) inventò il laringoscopio. Non che Garcia fosse un pioniere

<sup>4</sup> Citato in Fredrick H. Martens, *The Art of the Prima Donna and Concert Singer* (New York: D. Appleton & Co., 1923), 195.

<sup>5</sup> Enrico Caruso and Luisa Tetrazzini, *Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing* (New York: Dover Publications, [1909] 1975), 52.

---

assoluto nel campo. Nel Settecento lo scienziato Antoine Ferrein aveva scoperto le *cordes vocales*, usando per i suoi esperimenti la laringe di un cadavere. Ma l'intrepido Garcia condusse gli esperimenti su se stesso. Per scoprire perché la sua voce fosse rotta, costruì un apparecchio, utilizzando lo specchietto di un dentista, e sbirciò nella propria gola per osservare la glottide.

Con il mio laringoscopio immaginario, con il mio specchietto, guardo nella gola *queer* cercando di coglierne il danno.

L'influenza del laringoscopio è stata probabilmente limitata, e tuttavia la sua invenzione ha coinciso con l'affermazione dei metodi scientifici applicati alla pratica vocale, e con il tramonto dei castrati, che avevano incominciato a diminuire già prima del 1800. (Nel Settecento, in Italia, venivano castrati fino a quattromila ragazzi ogni anno.) In seguito al tramonto dei castrati subentrò il vago timore che l'arte vocale stesse per scomparire. E a questa paura della fine fu dato un nome: bel canto. 'Bel canto' significa nient'altro che 'cantare bene', e implica il presagio della scomparsa della bellezza.

A quanto sostiene il musicologo Philip A. Duey, l'espressione 'bel canto' divenne popolare solo dopo la fine del periodo al quale si riferisce. Utilizzata in maniera non sistematica nel corso dei secoli, è in Italia, negli anni successivi al 1860, che viene fissato il suo significato attuale, ripreso dopo il 1880 anche in altri paesi; questa accezione è stata accolta dai dizionari solo dopo il 1900.

Pare quindi che il bel canto (in quanto articolazione discorsiva della nostalgia e dell'introspezione) sia emerso dopo il 1860. Anche un'altra parola fu coniata dopo il 1860 – nel 1869, per l'esattezza: la parola "omosessuale". Proviamo per un attimo a immaginare che non si tratti di una coincidenza, e che tra il bel canto e l'omosessualità possa esserci un parallelismo. Omosessualità e bel canto non sono la stessa cosa, ma si muovono in contesti analoghi: entrambi entrano sulla scena avvolti nei linguaggi del controllo e della cura. I manuali di canto esistevano anche prima che il bel canto e l'omosessualità fossero concettualizzati; ma il desiderio di offrire una descrizione scientifica della voce e di curare le degenerazioni delle arti canore divenne impellente dopo il 1860, traducendosi in un profluvio di manuali divulgativi tra la fine degli anni '90 dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: tra questi, *A Treatise on the Origin of a Destructive Element in the Female Voice as Viewed from the Register Standpoint* di Julius Edward Meyer (1895), *My Voice and I* di Clara Kathleen Rogers (1910), *Psycho-voice* di Charles Emerson (1915), e il *Melba Method* di Nellie Melba (1926). I manuali pubblicati in questo periodo offrono teoria e pratica dell'educazione vocale, il metodo per educare e liberare la voce naturale.

Si osservi l'affinità tra educazione vocale e psicoanalisi. Entrambi i sistemi credono nella necessità di rivelare una materia nascosta, di confessare

segreti. Ed entrambi i discorsi convergono sulla castrazione: l'educazione vocale si prefigge di recuperare la scandalosa pienezza vocale del castrato, mentre la psicoanalisi concepisce la castrazione come fondamento dell'identità – voce solista nell'infinito melodramma della psiche.

La cultura operistica ha sempre vagheggiato un'età dell'oro del canto, già svanita; di conseguenza l'ambizione principale dei manuali di canto è quella di preservare lo stile cantabile dalle degenerazioni e dalle licenze alla moda. Nel 1864 Francesco Lamperti scriveva che “è verità triste e tuttavia innegabile che il canto versi oggi in un deplorabile stato di decadenza”.<sup>6</sup> (Un secolo prima, il castrato Tosi sosteneva che l'opera stesse vivendo il suo declino nel passaggio dal “virile” stile di chiesa alla “maniera femminile dei teatri”).<sup>7</sup> I cultori della voce rimpiangono i tempi di gloria svaniti, ma nessuno si azzarda a dire: “Rivogliamo i castrati!”

## Osservare la laringe

È quasi impossibile non notare come la laringe, così spaventosamente priva di ogni genere sessuale, sia stata rivestita di un sembiante femminile. E non è facile capirne il perché.

Tra le ragioni principali per cui la voce è stata identificata come femminile c'è il fatto che gli organi che la producono sono nascosti alla vista. Un manuale del 1909 annota che il maestro di sesso maschile “deve insegnare uno strumento che non può essere visto se non da un esperto, e non può essere toccato”.<sup>8</sup>

“Se solo potessi vedere la glottide!”, sospirava, a quanto dicono, Manuel Garcia, quando stava per inventare il laringoscopio.<sup>9</sup> Le moderne fotografie scientifiche della laringe e della glottide impegnate nel canto mostrano ciò che Garcia potrebbe aver visto: le labbra di un'apertura. I teorici della voce descrivono la laringe come munita di labbra – basandosi su un'analogia visiva e sull'accostamento tra donne e cose invisibili.

Nel 1756, Jean Blanchet definiva la glottide “una fessura orizzontale terminante con due labbra”.<sup>10</sup> Robert Lawrence Weer, nel 1948, definiva le corde vocali “due spesse membrane”, “due labbra”, “piccoli battenti”.<sup>11</sup> Ma si tratta di descrizioni dall'esterno. Che sensazione dà la laringe, dall'interno? La soprano Maria Jeritza paragonava la fatica del canto a “la tensione di una robusta fascia elastica per tutta la sua lunghezza”: grazie infinite, divina Jeritza, per una così precisa descrizione dell'istante che precede l'orgasmo.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Cit. in Philip A. Duey, *Bel Canto in its Golden Age. A Study of its Teaching Concepts* (New York: King's Crown Press, 1951), 5.

<sup>7</sup> Pier Francesco Tosi, *Observation on the Florid Son*, trans. by John Ernest Galliard (New York: Johnson Reprint Corp., 1968), 76.

<sup>8</sup> Sir Charles Santley, *The Art of Singing and Vocal Declamation* (New York: Macmillan, 1908), 11.

<sup>9</sup> Cit. in Robert Rushmore, *The Singing Voice* (London: Hamilton, 1971), 177.

<sup>10</sup> Cit. in Duey, *Bel Canto*, 135.

<sup>11</sup> Robert Lawrence Weer, *Your Voice* (Los Angeles: the author, 1948), 49.

<sup>12</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 202.

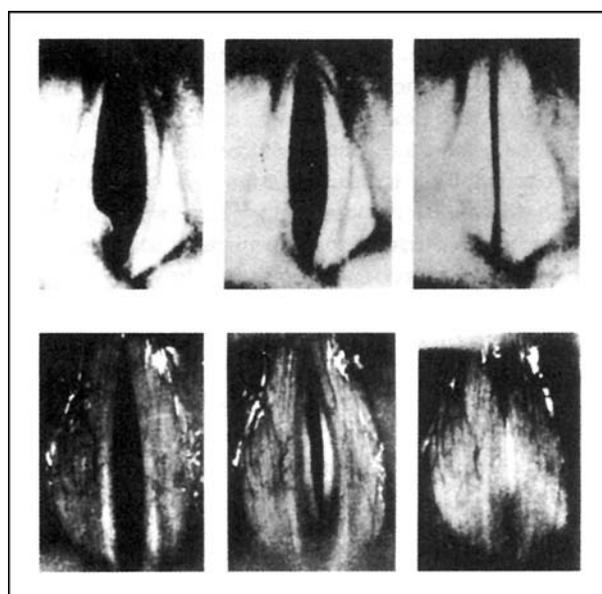


Fig. 1: “If only I could see the glottis!” Vocal fold vibration, photographs by Bell Telephone Laboratories, Inc. and Svend Smith, in D. Ralph Appelman, *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application* (Bloomington: Indiana University Press, 1967), courtesy of Wayne Koestenbaum.

---

Sebbene la voce sia sempre stata descritta come un doppio della vagina, la sfuggente laringe può incarnare tanto le caratteristiche maschili che quelle femminili, o nessuna delle due. Per alcuni manuali la laringe sembra quasi la traccia di una razza estinta, versatile e asessuata. Nel 1739 Johann Mattheson descriveva la glottide come una “linguetta”, con la forma della “bocca di un piccolo annaffiatoio”.<sup>13</sup> Altri manuali descrivono l’epiglottide come una foglia d’edera, oppure immaginano che la glottide sia circondata da uno “scudo a forma di cerchio” o “a forma di piramide”, fasce muscolari che si contraggono e si rilasciano, come se la glottide o l’epiglottide (e chi ha mai capito la differenza?) fossero l’alternativa evoluta dei nostri mesti organi genitali, così usurati dalle storie, e così intrappolati dalla storia, da offrirci come unica libertà la possibilità di riscriverli, a condizione di partire da zero.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cit. in Sally Allis Sanford, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1979), 58.

<sup>14</sup> Salvatore Marchesi (1902), cit. in Brent Jeffrey Monahan, *The Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published between 1777 and 1927* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1978), 136-137.

<sup>15</sup> See Herbert Witherspoon, *Singing: A Treatise for Teachers and Students* (New York: G. Schirmer, 1925), 1.

<sup>16</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 69.

<sup>17</sup> See Monahan, *Art of Singing*, 270.

<sup>18</sup> Cit. in *ibid.*, 30.

### Punire la gola

L’educazione vocale ama, protegge e custodisce la gola, ma si rivale sulle gole ribelli, che dicono di no alla tirannia genitale.

In nome dell’arte, gli attori tragici greci si procuravano un’incisione sul retro della gola per valorizzare l’estensione vocale.<sup>15</sup> La diva Florence Easton, negli anni ’20, argomentava che “non è possibile fare una frittata senza rompere delle uova”, e non è possibile realizzare una grande opera senza “rompere delle voci”.<sup>16</sup> L’opera finge di disprezzare la voce rotta, ma dipende simbolicamente da essa. Le ricerche sulla possibilità di insegnare a parlare ai muti (come le prove con il diapason effettuate da Helen Keller) hanno fatto luce sulla fonazione e i movimenti della laringe dei cantanti d’opera.<sup>17</sup>

Piuttosto che ferite, testa e gola del cantante devono scomparire. Emmy Destinn diceva, negli anni ’20, “Quando canto è come se non avessi gola”.<sup>18</sup> La cantante ritratta nel trattato di Millie Ryan del 1910, *What Every Singer Should Know*, dimostra di avere appreso la lezione poiché è priva sia della gola che della testa: la fotografia si ferma al collo e le taglia via brutalmente la testa – come se la posa assunta fosse compromettente, e solo la decapitazione potesse assicurare l’anonimato. Senza testa, sembra pura materia, priva di ogni spirito e trascendenza. Come cura alle crisi nervose, la cantante è esortata a stare di fronte a una finestra spalancata, ogni mattina, respirare profondamente, e massaggiare il seno e la gabbia toracica: mi pare di vedere la Dora di Freud, un classico caso di nevrosi, una ragazza i cui impulsi sessuali si muovevano incontrollati verso le donne, o verso la gola, così che Freud cercava di ricacciare i suoi desideri nella vagina, ipotizzando che quello fosse il luogo della normalità e che ogni allontanamento dall’eterosessualità corrispondesse a un allontanamento dagli organi genitali.

Chiunque è in grado di capire quanto i genitali siano mitizzati, ma nessuno menziona le teorie sedimentate nelle nostre gole, nei nostri sistemi per parlare e cantare. Non abbiamo neppure un lessico appropriato per indicare ciò che la gola conosce e patisce – forse perché la gola è restia a parlare di se stessa.

Apprendo dai manuali che la gola che canta è femminile, che ha la tendenza a vagare e infrangersi, e la capacità mercuriale di sfuggire ai generi sessuali. E per questo motivo, pur essendo privo di una voce per cantare, io stesso mi identifico con la gola. Mi piace chiamarla ‘casa’, fare a meno dei genitali per un’ora, e abitare invece l’umido spazio vocale che sta tra la bocca e i polmoni.

## Bocca

Ho ascoltato di recente Jessye Norman dal vivo, in un recital. Ero seduto in prima fila. Guardavo nella sua bocca aperta, meravigliandomi del suo spalancarsi, della sua dimensione, della sua sfrontata capacità di apertura.

In un vecchio e malconcio manuale sulla voce, Herbert Witherspoon descrive la bocca come un organo sessuale, reso vivo dai suoi “tessuti erettili” facilmente stimolabili, un organismo che contiene “un numero imprecisato di terminazioni nervose”: e quindi “c’è poco da stupirsi che le cose vengano meno con estrema facilità”.<sup>19</sup> Cantare è *sempre* un venir meno.

Aprire la bocca è innaturale? Il compositore Jules Massenet disse ad Alice Verlet, durante una prova della sua *Manon*, “Avete la bocca ideale per una cantante: si apre con naturalezza!”<sup>20</sup> Ma la bocca non deve aprirsi troppo. Dice Sir Charles Santely che perché le labbra “svolgano la loro funzione” la bocca “non deve aprirsi più di quanto basti a infilarci la punta di un dito” – e neppure fino alla nocca.<sup>21</sup> Che prescrizione rigorosa! Nel 1823 Isaac Nathan suggeriva che le “bocche leggiadre” dei cantanti dovrebbero “allargarsi tanto da riuscire a ospitare un amico”.<sup>22</sup> E l’amico non è il pene, ma un dito: apri la bocca abbastanza perché “ci si possa infilare tranquillamente il mignolo” tra i denti, scriveva Johann Adam Hiller nel 1774.<sup>23</sup> Altri oggetti – un cucchiaino, lo stecco di un ghiacciolo – possono prendere il posto del dito. Lawrence Weer ricorda la sua prima lezione di

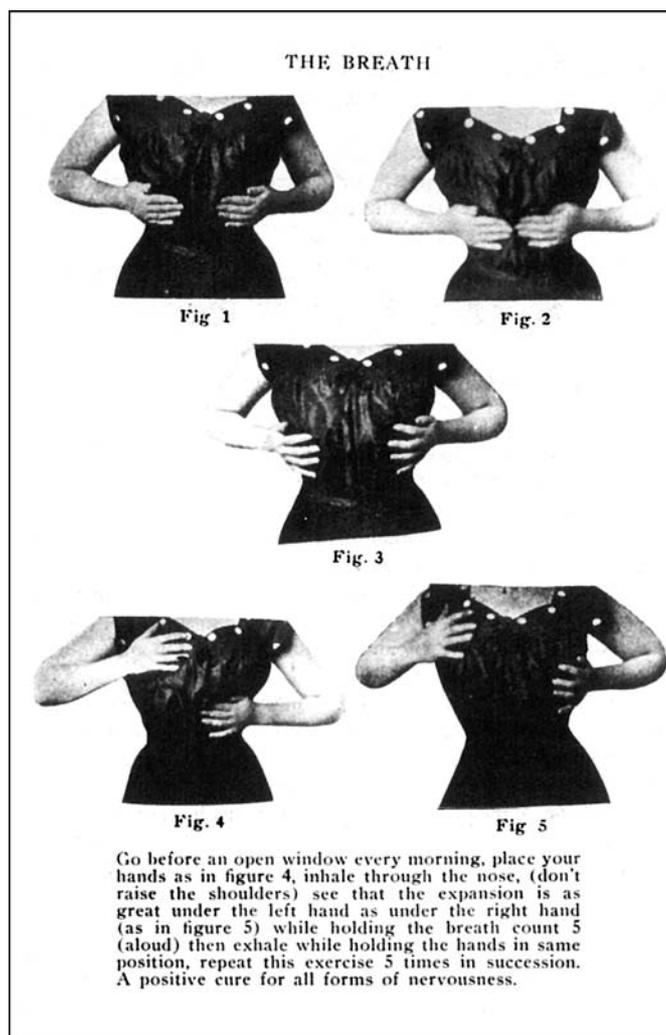


Fig. 2: “Senza testa, sembra pura materia, priva di ogni spirito e trascendenza”. “The Breath”, in Millie Rynn, *What Every Singer Should Know* (Omaha: Franklin Publishing Co., 1910), riprodotta per gentile concessione di Wayne Koestenbaum.

<sup>19</sup> Witherspoon, *Singing: A Treatise*, 25.

<sup>20</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 286.

<sup>21</sup> Santley, *The Art of Singing*, 56.

<sup>22</sup> Isaac Nathan, *An Essay on the History and Theory of Music; and on the Qualities, Capabilities, and Management of the Human Voice* (London: G. & W.B. Whittaker, 1823), 63.

<sup>23</sup> Cit. in Sanford, *Vocal Style*, 94.

---

<sup>24</sup> Weer, *Your Voice*, 5.

“controllo della lingua”;<sup>24</sup> gli fu insegnato a tenere la lingua schiacciata con un cucchiaino mentre cantava le scale. La bocca aperta del cantante sta lì ad afferrare un oggetto immaginario – a succhiarlo, ad avvolgerlo. E l’oggetto succhiato dal cantante è spazio, aria, vuoto, speranza: le condizioni che agevolano il suono.

Della voce è stato detto che sia femminile; ma è altrettanto vero che la voce elude ogni classificazione. Un cantante vaga; un cantante divaga. Una voce parte dalla base del corpo, un’area che nessuno si sognerebbe di nominare o di legittimare; e il cantante manda la voce (o la voce manda il cantante) *altrove*, in un luogo al di fuori della nostra conoscenza, un confine che io non potrei mai rappresentare o definire, se non per dire che è là che voglio avere la mia dimora. Cantare è un movimento che non si solidifica mai al punto che lo si possa afferrare. Appena riusciamo a individuare l’istante del canto, esso è già svanito.

La voce, silenziosamente, sfugge alle categorie a cui cerchiamo di ricondurla. La voce vuole essere gettata, per nascondere la sua origine, lanciarsi al di là dei sessi e dei generi, sulle sabbie di una sponda neutrale, priva di tracce.

### Trovare il falsetto

Il falsetto sembra qualcosa di profondamente perverso: una bizzarria da baraccone; il luogo in cui la voce viene meno. Eppure il falsetto rispetta il paradigma stesso della produzione della voce. Il falsetto è una deviazione, e il canto è sempre una deviazione rispetto a una pura e neutra emissione del respiro.

Canta in falsetto, adesso. (Sei da solo mentre stai leggendo?) Riempilo spazio con un puro suono artefatto, e chiediti che tipo di azione hai commesso. E poi produci il suono con naturalezza, dal petto. Quale dei due suoni, di petto o di testa, vorresti che i tuoi vicini sentissero per caso?

Cantare è una causa di potenziale imbarazzo. E il falsetto è tra le maggiori vergogne canore. Ricorrendo al falsetto, compi un’azione che è considerata innaturale. Ma nessuno è innaturale per tutto il giorno; da buon nottambulo, io sono innaturale un’ora per notte e naturale per tutto il resto del tempo. Ipotizziamo, per un attimo, che l’omosessualità, come il falsetto, non sia un’identità ma un utile piacere che gode di una cattiva fama: ipotizziamo che sia una tecnica, un’attività secondaria, un modo per eludere la rigida fiscalità della voce.

La produzione controllata della voce non ha mai gradito il falsetto: suono del mistero, mancanza di naturalezza, assenza. Nel 1823 Isaac Nathan lo chiamava la *quarta voce* (quarta dimensione, quarto sesso): “è una specie di ventriloquismo ... una tipologia di suono nascosto e soffocato,

---

che produce l'illusione di essere sentito da lontano".<sup>25</sup> Antoine Bailleux, nel 1760, ammonisce che la voce deve provenire direttamente dal petto "per evitare che il passaggio attraverso la testa o il naso possano snaturarlo in un falsetto dal suono attutito".<sup>26</sup> Nessuno si azzarda a rivendicare il falsetto, a dire di quel suono acuto, sottile, esacerbato: "È mio!"

Il falsetto fa parte della storia dell'effeminatezza – una storia irresistibile ancora da scrivere. Molto prima che si sapesse che cosa fosse un omosessuale, intere culture sapevano come schernire gli uomini che cantavano con una voce acuta. Plutarco disprezzava "il femminile cicaleccio musicale, puro suono senza sostanza";<sup>27</sup> Giovanni di Salisbury scoraggiava "le pose effeminate nell'affettazione delle parole e dei suoni";<sup>28</sup> San Rinaldo insisteva che "agli uomini si addice cantare con una voce maschia, e non in maniera femminile, squillante, o come si dice comunemente, con la voce falsa, in cui riecheggia la dissolutezza dei teatri".<sup>29</sup> Dopo il 1880, dopo la nascita dell'omosessualità, un medico inglese definì il falsetto una tecnica in cui le due corde vocali fanno pressione l'una contro l'altra "nella parte posteriore, con una tale forza da bloccare il reciproco movimento"; se la voce di petto viene fuori da una "naturale apertura della laringe", la voce in falsetto è spinta da "un orifizio artificialmente rimpicciolito, con l'interstizio che diventa sempre più piccolo fino a che non resta niente in grado di vibrare".<sup>30</sup> Il falsetto, purtroppo per la storia delle civiltà, è rovina e decadenza.

Pur essendo stato bandito, e associato alla degenerazione, alla deviazione, all'artificialità, il falsetto ha rappresentato a lungo una risorsa: il castrato Tosi parla della voce finta come qualcosa di "utile", soprattutto se rivestita d'arte.<sup>31</sup> Se un moderno cultore della voce come Franklin D. Lawson, nel 1944, vedeva nel falsetto un pericolo, la causa di un suono "infantile", "appariscente" ed "effeminato" nel maschio, e "un verso incolore e gracchiante" nella femmina,<sup>32</sup> il castrato Tosi lo giudicava un tesoro da scoprire con un maestro esperto: "molti maestri fanno cantare ai loro allievi le parti di Contr'Alto, ignorando come possano guidarli verso il Falsetto, o risparmiandosi la briga di trovarlo".<sup>33</sup> Suono al tempo stesso falso e utile, può essere motivo di lode o di disprezzo per il cantante che vi si affida.

Il falsetto non è un peccato; il peccato è irrompervi senza artifici. Un falsetto rigoroso, come il travestimento esperto, deve dare l'illusione della realtà. Nel 1782, quando a un 'sopranista' – un uomo non castrato che cantava in falsetto – scappò per sbaglio di cantare nella sua vera, robusta voce di tenore, Johann Samuel Petri scrisse che "tutto il piacere per quella meravigliosa voce di soprano andò interamente distrutto": una nota "orribilmente aspra" aveva interrotto la mascherata vocale, ricordando a quanti stavano ascoltando che a cantare fosse un *lui*.<sup>34</sup>

Ho sempre temuto il falsetto: voce da spauracchio, voce da finocchio irredento; voce di orrore e perdita e castrazione; voce che fluttua, voce

<sup>25</sup> Nathan, *Essay*, 47.

<sup>26</sup> Cit. in Duey, *Bel canto*, 108.

<sup>27</sup> Cit. in *ibid.*, 29.

<sup>28</sup> Cit. in *ibid.*, 34.

<sup>29</sup> Cit. in *ibid.*, 41.

<sup>30</sup> Sir Morell Mackenzie, cit. in Monahan, *Art of Singing*, 149-150.

<sup>31</sup> Tosi, *Observations*, 24.

<sup>32</sup> Franklin D. Lawson, *The Human Voice: A Concise Manual on Training the Speaking and Singing Voice* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1944), 46.

<sup>33</sup> Tosi, *Observations*, 23.

<sup>34</sup> Cit. in Sanford, *Vocal Style*, 43-44.

---

che svanisce. Ricordo con una smorfia Tiny Tim, stravagante cantante pop, che camminava in punta di piedi tra i tulipani con il suo ukulele.

## Pubertà

L'arrivo della pubertà: qualcosa che distrugge la voce o che la protegge? Qualcosa che distrugge la tua vita, o il momento in cui la tua vita comincia?

La castrazione cristallizza la voce infantile prima che la pubertà possa rovinarla. Ma perfino per coloro che non sono castrati, la pubertà rappresenta il momento in cui si fanno i conti con se stessi. Ai primi segnali di pubertà, Caruso stava quasi per uccidersi (un preside voleva approfittarsi di lui a causa dei suoi gorgheggi prepuberi); ma fu salvato da un baritono di buon cuore, che lo aiutò a ridefinire la sua voce. Durante la pubertà, il *reale* esplose: acne, pomo d'Adamo, sperma, seni, sangue.

<sup>35</sup> Cit. in Martens, *Art of the Prima Donna*, 265-266.

<sup>36</sup> Cit. in Monahan, *Art of Singing*, 21.

La diva Ernestine Schumann-Heink consiglia alle ragazze di rimandare lo studio a quando lo 'sviluppo fisico' sia ultimato,<sup>35</sup> e Isaac Nathan invita i ragazzi a non cantare durante la 'muta'.<sup>36</sup> Solo dopo la pubertà un cantante può definire la propria voce, capire dove finisce la voce di petto e dove inizia quella di testa; solo allora un cantante è in grado di trovare un equilibrio nell'inconciliabilità dei valori simbolici della testa e del petto. Il maestro deve osservare con attenzione il sopraggiungere della pubertà nel corpo dell'allievo, e gli deve insegnare a far 'passare' la voce dall'una all'altra regione dell'allusività sessuale.

La pubertà può distruggere la voce del giovane corista; ma nella maggior parte dei casi il canto inizia dopo la pubertà, cosicché la pubertà stende la sua lugubre, magica ombra su tutte le successive vocalizzazioni.

## I registri

I registri sono un prodotto naturale, o la finzione dell'educazione vocale? (Non è molto chiaro se un registro rappresenti un luogo di opportunità o di proibizione.) Ci sono manuali che dicono che esistono cinque registri, oppure uno, oppure nessuno. Alcuni dicono che gli uomini hanno due registri, e le donne tre – o che qualsiasi nota sia possibile cantare è di per sé un registro.

Pare ci siano tre parti del corpo in cui si verifica la risonanza: petto, gola e testa. Procedendo in senso ascendente, la voce sale da un registro a quello superiore. Più ci si allontana dal petto, più il tono della voce diventa alto, e falso, e più è necessario preoccuparsi di cantare in maniera naturale. Nel 1613 Domenico Cerone sosteneva: "la voce di petto è quella più autentica e naturale".<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Cit. in Sanford, *Vocal Style*, 34.

Lo stacco tra i registri – chiamato in maniera fantasiosa 'il ponticello' – è il luogo nel quale si verifica la scissione tra maschile e femminile all'interno

---

di una stessa voce. Non riuscire a nascondere questa frattura di genere sarebbe fatale all'arte di una produzione 'naturale' della voce. Il cantante addestrato nell'arte del bel canto dovrà evitare gli sbalzi, nascondendo gli stacchi tra i registri e scorrendo su di essi in maniera impercettibile. Il confine tra i registri, come il confine tra i colori, il confine tra i sessi, o quello tra etero e omosessualità, può essere attraversato solo se il trasgressore finge che nessun viaggio abbia mai avuto luogo. Uscendo allo scoperto, gli omosessuali provocano scosse sismiche nel sistema-di-confine, così come, rivelando lo stacco tra i registri, un cantante rivela le linee di faglia all'interno di un corpo che pretende di essere solo maschile o solo femminile. (O, al contrario continuiamo a ribadire, senza volerlo, l'esistenza di un mondo diviso?)

### Canto degenerato

Dimenticando la propria dipendenza da ciò che è finzione, l'educazione vocale attribuisce un valore superiore al 'naturale'. La maggior parte dei teorici della voce concorda con William James Henderson, che nel 1906 scriveva che "il canto non è altro che natura coltivata al livello più elevato".<sup>38</sup> Ma, finché il canto verrà ritenuto naturale, alcune tecniche vocali saranno bollate come degenerate; quella della 'degenerazione' è stata la retorica usata, nell'Ottocento, per creare l'omosessuale come identità patologica.

Omosessuale-come-degenerato: mi approprio di questa immagine degradante e la incarno, perché non c'è modo di uscire da uno stereotipo se non assimilandolo, o di criticarlo se non assumendone, con spirito critico, le vestigia. Sono già rivestito del manto della degenerazione: e non posso rifiutarlo. E per questo dico: il Degenerato, c'est moi.

*The Voice as an Instrument* (1878) di A. A. Pattou mette a punto un metodo scientifico per rimuovere "i difetti di una voce innaturale".<sup>39</sup> Nemico giurato dell'affettazione, Pattou si sforza di correggere la gola, controllare la laringe, e sradicare "ogni sbaglio o imperfezione a cui la voce umana sia soggetta".<sup>40</sup> Arriva anche a includere la sua stessa esperienza: senza seguire alcuna pratica igienica, Pattou aveva cantato in maniera scorretta, procurandosi un'infezione della gola che aveva ingenerato "depressione psichica e sfiducia generale nella società in tutti i suoi aspetti".<sup>41</sup> Anche il manuale sulla voce di Sir Charles Santley termina con una confessione: gli si infiammava la gola quando cantava in camere adorne di fiori di importazione (tra i quali il giacinto, fiore omoerotico).

Il discorso sulla degenerazione nell'Ottocento aveva pure tratti antisemiti e razzisti. In passato, io stesso ho assorbito l'antisemitismo: e non mi stupisco del mio imbarazzo quando per la prima volta sentii la pienezza sonora dell'opera. Ero terrorizzato dal grido del cantore nella sinagoga; temevo l'espressività degli ebrei, che mi pareva aprissero all'esterno i loro

<sup>38</sup> Cit. in Monahan, *Art of Singing*, 33.

<sup>39</sup> A. A. Pattou, *The Voice as an Instrument* (New York: Edward Schuberth & Co., 1878), 4.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 58.

---

corpi – isterici capri espiatori, che non smettevano mai di parlare. Ricordo la pessima condotta dei bambini nella scuola ebraica, e il mio terrore di somigliare a loro. (L'insegnante una volta si rivolse a un marmocchio chiacchierone, sbavante ma attraente, dicendogli che aveva “la diarrea alla bocca”.) Forse da bambino credevo che l'opera fosse un'arte ebraica e che, amando io l'opera, potessi recuperare la mia identità ebraica – ereditaria, incurabile, colpevole?

<sup>42</sup> Cit. in Rushmore, *Singing Voice*, 190.

<sup>43</sup> Cit. in *ibid.*, 190.

<sup>44</sup> Frances Charles Maria de Rialp, *The Legitimate School of Singing* (New York: the author, 1894), 76.

<sup>45</sup> Nathan, *Essay*, 67.

<sup>46</sup> Lilli Lehmann, *How to Sing*, trans. by Richard Aldrich (New York: Macmillan, [1902] 1960), 169.

Evitare il vibrato eccessivo. Mozart critica il vibrato di un cantante perché “contro natura”.<sup>42</sup> Il sentimento ostile verso il vibrato raggiunse il suo culmine nell'Ottocento (come d'altronde il vibrato stesso); il laringologo americano Holbrook Curtis notava nel 1909 che il vibrato è molto popolare nelle “razze latine”, ma disprezzato dagli anglosassoni.<sup>43</sup> Io non sono latino, ma sono ebreo, e amo ascoltare una nota che oscilla, senza controllo, che trema e si scuote tanto che pare che i giorni di quieto riposo siano ormai finiti per sempre. ... E così pure il trillo è stato considerato contro natura, o quanto meno effeminato: il maestro Francis Charles Maria de Rialp sostiene che, per quanto sia “tanto in voga” tra i cantanti maschi dell'Ottocento, il trillo dovrebbe essere lasciato alle voci femminili.<sup>44</sup> Ogni affettazione della voce è criticabile perché sintomo di degenerazione: Isaac Nathan, nel 1823, metteva in guardia contro ogni pronuncia blesa, strascicata, o sforzata, per cui “il cantante sembra quasi crollare al suolo dopo lo sforzo”.<sup>45</sup>

Evitare gli atteggiamenti sgraziati. Secondo Lilli Lehmann, “sono scorretti e riprovevoli i volti atteggiati in una smorfia perenne o che esibiscono labbra boccheggianti”.<sup>46</sup> Immaginate delle labbra boccheggianti! I cantanti possono sembrare ridicoli se non hanno un pieno controllo di se stessi, e questa opportunità di apparire grotteschi è assai intrigante, se uno sceglie (come me) di appropriarsi del ridicolo degli stereotipi, piuttosto che rifiutarlo. Ci sono molti manuali che suggeriscono di cantare davanti a uno specchio così da evitare l'espressione boccheggianti. Ai castrati veniva prescritto di guardarsi allo specchio per un'ora al giorno, durante gli esercizi; Tosi suggerisce ai cantanti che la pratica dello specchio aiuta a evitare le smorfie eccessive. Il cantante che si specchia, che si esercita professionalmente, interpreta un ruolo dubbio, sregolato, patologico: quello del narcisista.

Io ho imparato il mio essere ebraico guardandomi allo specchio, e attraverso i detti di famiglia. Ho appreso l'omosessualità attraverso segni che nessuno specchio potrà mai mettere a fuoco. E tuttavia mi sono esercitato per l'omosessualità esattamente come avrei fatto per un'esibizione: imparandone pazientemente a memoria le note. E ricordo me stesso mentre guardavo la mia figura intera nello specchio del bagno, chiedendomi se il mio corpo non fosse un'illusione ottica.

---

## Riflessioni sparse sull'economia della voce

Le categorie 'voce' e 'psiche' non si limitano a registrare quello che succede naturalmente; ma prescrivono in modo suadente cosa *dovrebbe* succedere. La considerazione fondamentale sulla voce è che essa si muove verso l'alto, come un fenomeno idraulico, in maniera trascendente. Come la libido, la voce vuole venir fuori.

La voce aspira a trascendere e purificare; l'omosessualità è lo sporco che il canto deve detergere e debellare. Da questo punto di vista, voce e omosessualità sono contrapposte: la voce è evolutiva, l'omosessualità è devolutiva; la voce è trascendente, l'omosessualità è terrena.

Nel suo dispendio di fiato, il corpo che canta è frugale oppure dissipatore. La voce attraversa il corpo come farebbe una tossina, purgandolo; per giudicare la qualità di una voce dovremmo chiederci: "Sono stati drenati tutti i veleni?" Poiché la voce è un'essenza, troppo fervida per essere conservata, pronta a scappare attraverso qualunque porta aperta, il falsetto è il respiro che ha trovato l'uscita sbagliata del corpo.

Ma faremmo male ad attribuire al falsetto tutte le colpe. Perché c'è qualcosa di intimamente ambiguo nel movimento del respiro dai polmoni alla laringe alla maschera, qualcosa di deviante e di inafferrabile nel bisogno che l'aria ha di uscire dal corpo. Per quanto i nessi più chiari siano tra falsetto e omosessualità, ogni varietà di voce operistica è perversa. Nella logica del canto, l'aria tentata da una destinazione alternativa è altrettanto perversa dell'aria che procede verso l'uscita regolare. La risonanza è perversione.

Come il salasso, il canto è una cura drastica che ripristina l'equilibrio interno. John Gothard, nel suo *Thoughts on Singing; with Hints on the Elements of Effect and the Cultivation of Taste* (1848), comincia con il caso di un uomo nevristenico, afflitto da un "continuo singhiozzo", curato facendo amicizia con alcuni gentili giovanotti membri di un coro.<sup>47</sup> Con pari ottimismo, Millie Ryan sostiene che "per i *nervi* non esiste miglior medicina che la cura della voce".<sup>48</sup> Il canto mantiene in forma il corpo, la psiche, e la struttura morale. Prima di esercitarsi, il cantante è teso, rigido; dopo, si distende.

Ma la distensione segue delle norme; i movimenti di un cantante sono attentamente preparati, e sono così gradevoli perché facilmente imitabili. Yvette Guilbert, nel suo *How to Sing a Song*, dà le esatte prescrizioni su come mettersi in posa, e include le fotografie del proprio viso in espressioni drammatiche, comiche, e patetiche, molto simili alle fotografie delle pазze vittoriane di Hugh Welch Diamond: ogni espressione è opportunamente denominata Estasi, Amabilità Naturale, Patema intimo, Serenità, Grigio,

<sup>47</sup> John Gothard, *Thoughts on Singing; with Hints on the Elements of Effect and the Cultivation of Taste* (London: Longman & Co., 1848), iv.

<sup>48</sup> Ryan, *What Every Singer*, 23.

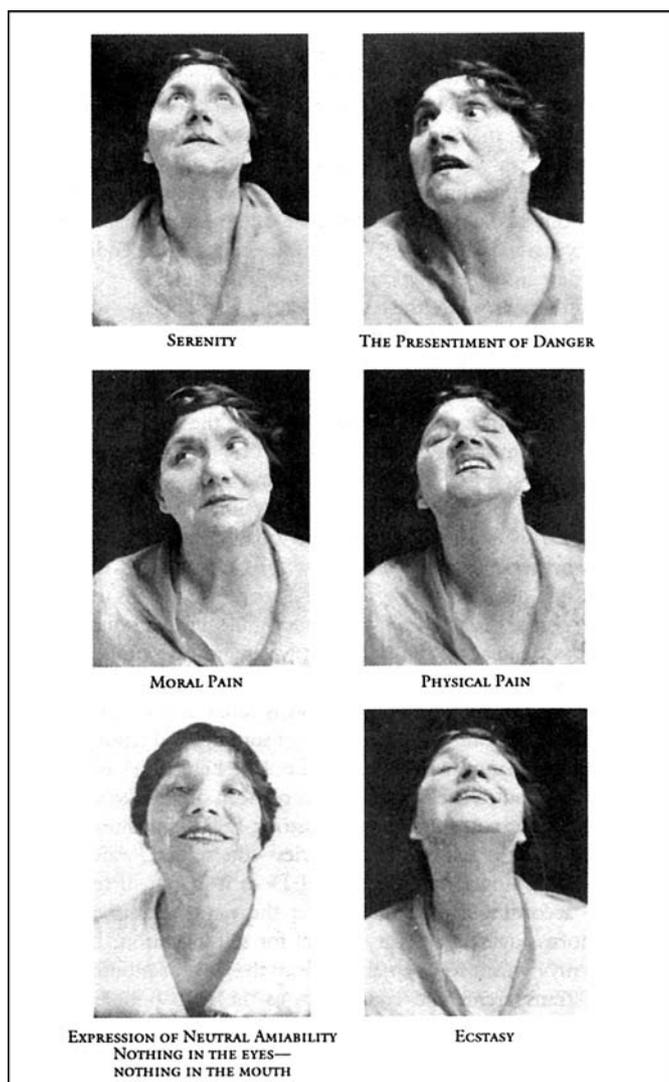


Fig. 3: “Se decido di imitare Guilbert, e atteggiare la mia faccia come Serena, Grigia, o Naturalmente Amabile, produco nuovi desideri oppure ne ripropongo di vecchi?” Yvette Guilbert, foto di Alice Boughton, in Yvette Guilbert, *How to Sing a Song* (New York: Macmillan, 1918), riprodotta per gentile concessione di Wayne Koestenbaum.

Rosso, Viola, Vermiglio. Se decido di imitare Guilbert, e atteggiare la mia faccia come Serena, Grigia, o Naturalmente Amabile, produco nuovi desideri oppure ne ripropongo di vecchi? Forse i vecchi desideri, una volta mimati, diventano nuovi: forse non ci sono affatto nuovi desideri, e tutto ciò che possiamo fare è abitare in modo nuovo quelli vecchi, con spirito e fantasia.

I manuali per la voce incoraggiano poco l'invenzione del sé. Al contrario, inchiodano i cantanti alla morale familiare: nel 1839, H. W. Day scrive che “il canto ha un effetto terapeutico sui sentimenti morali”.<sup>49</sup> Lowell Mason, nel 1847, sostiene che il canto produce “ordine sociale e felicità familiare”.<sup>50</sup> Una buona voce nasce in un ambiente familiare privo di tensioni, in una famiglia nella quale è comunemente usata la “voce naturale”, e in cui c'è la possibilità di ascoltare buona musica.<sup>51</sup> (Io ho ascoltato buona musica. Ma non ho mai imparato a usare una voce naturale. Mi chiedo se la voce naturale non sia una fantasia repressiva, finalizzata a tenerci a bada.) Quando una voce canta con dolcezza, riscontrando il consenso comune, ripropone la sana scena infantile nella quale è stata allevata, e quando si sposta in maniera goffa tra i diversi registri, o canta fuori tono, rivela un passato burrascoso e innaturale.

Come ogni galateo che si rispetti, rivolto ai cortigiani rinascimentali o agli odierni adolescenti, i manuali di canto insegnano a garantirsi una posizione di classe, a “guardarsi dalle compagnie cattive e disdicevoli”, e a dare un segnale di distinzione.<sup>52</sup> Emettendo il

suono, la voce trasforma il desiderio in denaro. E i corpi che cantano vengono valutati per la loro capacità di muoversi verso l'alto: in alto sul pentagramma, in alto nella scala sociale. Le note alte sono costose: nel 1720 Benedetto Marcello affermò che più alti erano gli acuti di un castrato, “più alto il suo prezzo e la sua fama”.<sup>53</sup>

Per un cantante la ricchezza comincia dal sapersi contenere ed evitare gli sprechi: e così il cantante che voglia conquistarsi l'oro della voce deve imparare a regolare le spese, e deve pure imparare, come una brava governante o un contabile, la “corretta organizzazione o disorganizzazione della colonna d'aria vibrante” che dalle corde vocali passa

<sup>49</sup> Cit. in Monahan, *Art of Singing*, 17.

<sup>50</sup> Cit. in *ibid.*, 17.

<sup>51</sup> George Antoine Brouillet, *Voice Manual* (Boston: Crescendo Publishing Co., 1974), 42.

<sup>52</sup> Tosi, *Observations*, 144.

<sup>53</sup> Angus Heriot, *The Castrati in Opera* (New York: Da Capo Press, [1956] 1975), 57.

---

alla bocca.<sup>54</sup> Il cantante, secondo quanto scriveva Johann Mattheson nel 1739, deve lasciare che l'aria ispirata fuoriesca “non tutta in una volta né in maniera incontrollata, ma con parsimonia, poco per volta, facendo attenzione a trattenerla e preservarla”.<sup>55</sup> Caruso raccomanda al cantante di mantenere un'economia simile nel corso dell'intera carriera: il cantante dovrebbe limitare l'emissione della voce “come controlla gli esborsi del suo portafoglio”.<sup>56</sup>

Risparmia denaro, e risparmia aria: prudenza dell'omosessualità, prudenza della voce. L'omosessualità e la voce sono economie di spesa, preoccupate da ciò che potrebbe andare male o da ciò che è già andato male, ansiose di controllare i flussi di materia vitale. Il corpo definito 'omosessuale' è un luogo nel quale il sistema sessuale schizza, tracima, gocciola; dove viene fuori l'errore del contabile (una somma sprecata); l'amministrazione domestica fallisce. Dal momento che Freud ha sostenuto in maniera convincente la connessione tra paranoia, omosessualità, e analità, ci troviamo spesso a concludere che quando l'omosessualità non è un'eroticità dello sperpero e del commercio promiscuo, è, invece, un'eroticità della cautela, della gestione parsimoniosa.

Nell'educazione del cantante, è la condotta di tutto il corpo – non solo della voce – a essere sottoposta a un'amministrazione penalizzante. Il canto richiede purezza da cima a fondo. I pedagoghi hanno sempre raccomandato l'astinenza sessuale e il controllo dell'alimentazione: nei *Problemata*, Aristotele chiede, “Perché sgolarsi dopo mangiato rovina la voce?”<sup>57</sup> Nel ventesimo secolo, Millie Ryan consiglia di mangiare prugne secche per la salute dell'apparato fonatorio; Herbert Witherspoon suggerisce l'uso di un purgante, e ammonisce che “la membrana mucosa della faringe e della bocca è un 'rivelatore' dal valore non trascurabile, spesso in grado di portare allo scoperto problemi nascosti più in basso”.<sup>58</sup> La voce avverte se il sistema di eliminazione dei rifiuti corporei funziona a dovere. Naturalmente, la voce non solo descrive il sistema, ma lo trasforma in sensazioni e suoni di cui ci imbeviamo, senza astuzie e senza calcoli.

Magari tremiamo sentendo una voce, e quel che ascoltiamo e impariamo ad amare è una teoria del corpo. Io, che non sono in grado di tenere una nota, sono catturato da questa economia della produzione vocale non meno che se fossi un cantante.

“Le linee rosse rappresentano le sensazioni vocali delle soprano e dei tenori”, scrive Lilli Lehmann in *How to Sing*.<sup>59</sup> Basta osservare la raffigurazione del cantante di Lehmann: vampiro, scheletro, sopravvissuto, spogliato di qualsiasi specificità identitaria. Senza capelli, senza pelle, senza storia, la lezione di anatomia di Lilli Lehmann sembra un 'Io' che precede ogni categoria – è un soggetto che aspetta di essere denominato. (Cantante è maschio o femmina? Conta qualcosa dal momento che soprano e tenore, secondo Lehmann, provano le stesse sensazioni?). Il cantante scarnificato di Lehmann

<sup>54</sup> Louis Arthur Russell (1904), cit. in Monahan, *Art of Singing*, 62.

<sup>55</sup> Cit. in Duey, *Bel canto*, 79.

<sup>56</sup> Caruso and Tetrizzini, *Art of Singing*, 58.

<sup>57</sup> Cit. in Duey, *Bel canto*, 19.

<sup>58</sup> Witherspoon, *Singing: A Treatise*, 45.

<sup>59</sup> Lehmann, *How to Sing*, 86-87.

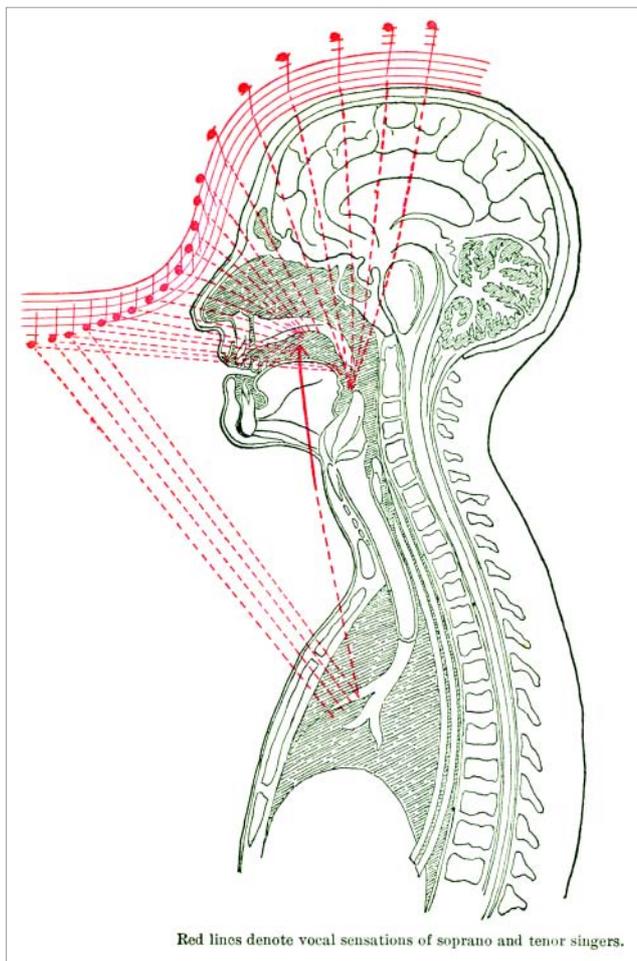


Fig. 4: "Io, che non sono in grado di tenere una nota, sono catturato da questa economia della produzione vocale non meno che se fossi un cantante." Diagramma delle sensazioni vocali delle soprano e dei tenori, in Lilli Lehmann, *How to Sing* (New York: Macmillan, [1902] 1960), riprodotta per gentile concessione di Wayne Koestenbaum.

è un cupo modello di invenzione del sé; ma è mia intenzione appropriarmene. Una forza emana dalla bocca del cantante – un 'Io' così elastico, trasparente, intero, come la bolla di sapone che il ragazzo del quadro di Chardin soffia da qualche secolo, una bolla che nessuno spettatore potrà mai forare.

### Coda malinconica n. 1

Avrei voluto che questo scritto fosse ricolmo di piacere. E invece i manuali parlano raramente di piacere. All'estasi un manuale di canto non dedica più spazio di quanto non faccia una guida per riparare automobili.

Cantare è un piacere, ma è anche disciplina; essere omosessuali è sexy, ma è pure reclusione (all'interno di un'identità illecita). La libera espressione è una finzione: quando esprimo un 'Io' significa che lo spingo fuori a forza, come in un caffè espresso. La voce e l'omosessualità sono fabbriche che esprimono ciò che nessun corpo, lasciato a se stesso, si preoccuperebbe di produrre. Ma i corpi non sono mai lasciati a se stessi. E allora il mio corpo produce l'omosessualità – la canta, la esprime. Non ho scelta. L'omosessualità è la musica specifica che il mio corpo crea. Retrospectivamente, legittimo il grande melodramma chiamato 'omosessualità', perdono le sue dissonanze e i suoi antiquati finali sentimentali, e lascio che la arie meravigliose (La Cabaletta Sodomita, La Cavatina Degenerata, La Scena Orale,

Il Duetto dell'Attivo e del Passivo) sgorghino liberamente dalla mia bocca. La cultura ha definito l'omosessualità la sporca X. La parola che non si può dire. La parola che si scrive con il sangue sulle porte. Segno di scomunica. Il non-nome dell'emarginato. In segno di reazione, di ritorsione, di rivolta, io abbraccio la mia X; incastro il mio corpo nella X; mi dedico a X come a un'attività o a una fede; scopro i meravigliosi, quasi impercettibili armonici di X che il mondo aveva ritenuto un incubo. Io sono X, sempre sarò X, il mondo non potrà liberarmi di X, il mondo non potrà strappare X dal mio corpo, e riscriverò X ogni volta che X sarà cancellata.

Ogni sessualità non legittimata è X. Anche l'eterosessualità può essere X, se solo ci prova.

La sessualità, omo o etero che sia, non si manifesta solo una volta, in quel momento di rivelazione e affermazione che è l'atto di 'uscire allo

---

scoperto'. Il nostro corpo esce continuamente allo scoperto. Ogni volta è la prima volta. Ogni esibizione è un debutto. Ogni eccitazione è la ripetizione della prima eccitazione. Ogni volta che parli, esci allo scoperto. Ogni volta che l'aria comincia il suo cammino ascendente dai polmoni alla laringe alla maschera, ogni volta che il tuo corpo esegue quello stesso numero trascendentale, esci allo scoperto. Tu *sei* il FUORI nel quale si colloca la sessualità. Uscire allo scoperto è come narrare una storia sensata sulla sessualità di qualcuno; ha compiuto veri e propri miracoli politici, ed è un processo di chiarificazione morale e psichico.

Ma uscire allo scoperto non è l'unica possibile vocalizzazione sottesa alla sessualità. Io ho scelto di prestare la mia voce alla sessualità (anche se ci sono zone della sessualità – tra cui la mia – che restano silenziose, inesprimibili, sfuggenti alle categorie e ai fraseggi). E comunque, anche se non avessi scelto di prestare la mia voce alla sessualità, se pure non fossi mai uscito allo scoperto, starei già vocalizzando, perché la sessualità (per la conoscenza che ne abbiamo) è sempre vocale, ineluttabilmente vocale, strutturalmente vocale.

Siamo noi che cantiamo le nostre sessualità, o sono le nostre sessualità che cantano noi? Siamo noi che emettiamo il sesso come se fosse una nota sospesa nell'aria, oppure è il sesso che emette *noi* nell'aria, che proietta *noi* in quelle ripetizioni e travestimenti che chiamiamo 'desiderio'?

Il tragitto percorso dal respiro attraverso il corpo, fino a produrre una voce, non è precisamente un viaggio di piacere. Si tratta di processi lenti, dolorosi, ardenti, così impervi e così simili tra loro che non posso che scrivere i loro nomi su righe separati e paralleli:

esercitare una voce;

dare voce a una sessualità.

## Coda malinconica n. 2

Ho utilizzato manuali antiquati per tracciare un sentiero in una gola che non sarà mai la mia – la gola che canta. È una ricerca senza esiti. Non si può trovare la gola divina in un libro. Non si può imparare a cantare dal libro di Lilli Lehmann *How to Sing* – al massimo quel libro potrebbe dare qualche suggerimento utile a chi è già in grado di cantare. Ricordo i miei tentativi di imparare il coito leggendo manuali sulla sessualità umana e studiando i disegni delle quattro posizioni di base: il maschio sopra, la femmina sopra, maschio e femmina distesi di fianco, da dietro. Ho provato a imparare le regole del calcio e del baseball dall'*Encyclopaedia Britannica*, in modo da evitare figure infelici in palestra. In una giornata grigia, verso la metà degli anni '60, ho cercato "Cinema e Teatri" nelle *Pagine Gialle*, e ricopiato nomi e numeri di telefono di ogni sala nella mia prima agenda, rossa, tascabile, con le pagine marcate in ordine alfabetico. Ho ricopiato

---

le parole “Burbank Theater”, e il numero di telefono del Burbank (che non avrei mai usato), soltanto perché aveva dato da poco, o aveva in programma, il film muto *Wings*. Sapevo che l’elenco delle sale non mi sarebbe servito a niente. Ma volevo farlo. Avevo una certa fiducia, all’epoca, nelle compilazioni.

Ho sempre inseguito la magia attraverso percorsi monotoni – manuali, enciclopedie, guide. Sognando che l’amore potesse nascere da incantesimi presi in prestito, ho studiato gli abracadabra di manuali di stregoneria fai da te. Ma i manuali non insegnano niente. Cantare non si risolve in regole. Ho cercato la presenza nei posti sbagliati.

*Traduzione di* **Fiorenzo Iuliano**