



Maria Elena Paniconi¹

POLITICHE DELLA RAZZA ALL'OPERA. L'*AIDA* IN EGITTO COME CASO STUDIO²

1. Introduzione

Di recente l'Egitto ha festeggiato l'apertura di un nuovo tratto del canale di Suez: il presidente 'Abd al-Fattah al-Sisi,³ in tenuta militare, ha tenuto a Ismailiyya un discorso alla nazione dopo aver attraversato il canale sulla storica nave *Mahrousa*, che fu anche la prima ad averlo solcato nel 1869. La cerimonia è stata immancabilmente accompagnata dalle note dell'*Aida* suonata per l'occorrenza dai musicisti dell'Opera House del Cairo sotto la direzione di Omar Khayrat. Commissionata a Verdi dal Khedivé Ismail Pasha (1830-1895) per l'inaugurazione del Teatro dell'Opera e rappresentata per la prima volta al Cairo nel 1871, *Aida* è sempre rimasta legata, nell'immaginario comune egiziano, sia ai fasti della prima inaugurazione del canale (anche se di fatto in quell'occasione si suonò il *Rigoletto*), sia, in generale, al decoro delle manifestazioni più solenni. Il coro "Gloria all'Egitto," ovvero la Marcia trionfale secondo alcuni troppo ispirata alla Marsigliese (Robinson 127), fu d'altronde il primo inno nazionale mai intonato in Egitto (Guarracino 2, 7).

Aida, opera di Giuseppe Verdi su libretto di Antonio Ghislanzoni che sviluppa una trama abbozzata in francese da Camille du Locle, basata a sua volta su un programma redatto dall'archeologo Auguste Mariette, viene spesso annoverata tra le opere più intimamente connesse al nazionalismo italiano. È unanime riconoscere nelle trame verdiane l'intreccio tra il tragico destino dell'eroina e la lotta contro l'oppressione dello straniero (Bianconi 80) e, in particolare, molti sono i contributi critici che hanno letto *Aida* come una complessa allegoria delle dialettiche politiche in atto nel risorgimento italiano (Robinson 139-140). È noto anche che, dalla data della prima avvenuta al Cairo nel 1871 in poi, questa opera abbia anche accompagnato governanti e presidenti egiziani nelle cerimonie solenni. Il successo verdiano è presente tuttavia, in Egitto, anche in molte produzioni culturali e artistiche novecentesche, entra in filigrana nelle opere d'ingegno più rappresentative della sensibilità moderna e ha costituito, come a ragione sostengono Christopher R. Gauthier e Jennifer McFarlane-Harris, un pilastro nei processi di costruzione di una "identità" nazionale egiziana (69). All'*Aida* si ispira – a detta di alcuni studiosi – la parte finale di uno dei drammi più importanti dello scrittore, melomane e appassionato di musica europea, Tawfiq al-Hakim (1898-1987).⁴ Passando dalla letteratura alle arti plastiche, scopriamo che proprio la principessa etiope *Aida* è stato uno

¹ *Maria Elena Paniconi* si è addottorata presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2006. Dal 2010 è ricercatrice in Lingua e Letteratura araba presso l'Università di Macerata. Si occupa di romanzo arabo moderno e contemporaneo, di scritture di donne nel mondo arabo sin dal primo Novecento, di narrativa araba in generale (moderna e contemporanea) e di traduzione letteraria. È membro del direttivo di SeSaMO (Società di studi per il Medio Oriente) e di CIRA (il Centro interdipartimentale di Studi sull'Africa dell'Università di Macerata). Ha scritto con Lorenzo Casini e Lucia Sorbera *Modernità Arabe. Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano (Mesogea, Messina 2013)*.

² Vorrei ringraziare il Maestro David Crescenzi, attualmente direttore artistico del Teatro del Cairo, e il direttore dell'Opera festival di Macerata Francesco Micheli per le interviste concesse nei giorni 17/09/2015 e 15/09/2015. Ringrazio anche Hassan Kamy, tenore egiziano di lungo corso e attivamente coinvolto in molte produzioni di *Aida* in Egitto, che ho potuto intervistare al Cairo nel luglio 2015 e la biblioteca del Cairo Opera House per avermi concesso alcune immagini qui riprodotte.

³ Questo articolo presenta una traslitterazione dei caratteri arabi semplificata (non compaiono quindi le enfatiche, le vocali lunghe e l'aspirata "h" compare semplicemente come h) per renderne più agevole la lettura. In bibliografia invece le fonti arabe compaiono in traslitterazione scientifica. Quando non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

⁴ *Ahl al-Kahf* (La gente della caverna, 1933) di al-Hakim riprende la leggenda dei sette dormienti di Efeso tratta dalla sura coranica XVIII e mette in scena due personaggi che, in fuga dalle persecuzioni perpetrate da Decio, si rifugiano in una caverna scortati da un pastore e lì si addormentano, svegliandosi dopo trecento anni. Il dramma si conclude con la morte del protagonista che, sgomento per aver trovato un mondo completamente cambiato rispetto a quello che aveva lasciato prima di cadere nel sonno, rientra infine nella caverna seguito a sua insaputa dalla sua amata, trovandovi morte e amore eterno: una scena drammaturgicamente simile a quella conclusiva dell'opera verdiana (Badawī 34). Quando non altrimenti indicato, le traduzioni sono a mia cura.



dei primi soggetti ad aver ispirato lo scultore egiziano Mahmud Mukhtar (1891-1934) che scoprì a Parigi, dove si recò nel 1911 per perfezionarsi all'École des Beux-Arts, temi e suggestioni legati alla storia faraonica (Corgnati 17-18). La sua *Aida* fu la prima scultura di un artista egiziano ammessa in un'esibizione internazionale a Parigi (Colla 227). La popolarità di quest'opera non ha conosciuto arresti nemmeno in anni più recenti: a partire dagli anni Cinquanta il presidente Nasser la volle rappresentata su base annuale e, a partire dagli anni Novanta, sono state numerose le produzioni che hanno sfruttato la scena 'naturale' offerta dal patrimonio archeologico egizio: *Aida* è stata rappresentata ad esempio presso le Piramidi, o a Luxor presso il tempio di Hatshepsut. Il grande impatto che l'opera verdiana ha avuto sulla costruzione del discorso nazionale egiziano si deve, a nostro parere, dall'intersezione di due 'discorsi fondativi,' uno politico e uno identitario, che in questo lavoro trovano un intreccio esemplare. Il discorso politico alla base di *Aida* sul filo degli anni venne ritenuto legittimante dall'establishment governativo da un lato, aggregante e denso di valenze simboliche da molti membri dell'élite nazionalista egiziana dall'altro.

Il potere degli egizi rappresentati sul palco di *Aida* è un potere oggettivo indiscusso, che si manifesta innanzitutto, come sottolineano Gauthier e Mcfarlane-Harris (59) e ancora prima Katherine Bergeron (153), nel senso collettivo dell'autodisciplina e nella capacità, sviluppata in ciascun soggetto, di individuare e rispettare il proprio posto nella società. Gli egizi rappresentati sulle scene di *Aida*, come meglio si vedrà in seguito, sono l'estensione di una nuova idea di potere non più basata sulla repressione ma sull'auto-disciplina. Il potere e la capacità di controllo degli egizi si esercitano tuttavia, in misura preponderante, in virtù della loro identità di dominatori: gli egizi sono nella storia di *Aida* i vincitori degli etiopi, che sono rappresentati per converso come un popolo di selvaggi e fieri guerrieri ("Il sacro suolo dell'Egitto è invaso dai barbari etiopi; (...) un guerriero indomabile, feroce, li conduce: Amonasro"),⁵ del tutto privi della disciplina e dell'ordine che informa di sé le schiere dei soldati egizi. Il potere degli uni non si sostiene senza la subalternità degli altri, così come l'identità degli uni non sussiste senza l'alterità razzializzata degli altri. Se gli egizi incarnano un'idea di potere disciplinato, gli etiopi rappresentano, come ben sottolinea Bergeron, un'irruenza barbara e incontrollata: gli aggettivi che li contraddistinguono fanno riferimento all'idea della forza indomita ("predatori," "indomabile" e "feroce" è il loro re).⁶ Questo è l'intreccio tra discorso politico e paradigma identitario che il khedivé per primo, e i suoi successori in seguito, riconobbero immediatamente come narrazione legittimante e che continua ad avere una sua fedele rappresentazione nelle varie rappresentazioni di *Aida* allestite di anno in anno in Egitto.

Esiste una discreta letteratura in merito alla centralità rivestita da *Aida* nel discorso nazionalista e risorgimentale italiano, mentre poco indagato è l'impatto dell'Opera sul nascente discorso nazionalista egiziano; tuttavia possiamo notare, con Serena Guarracino, come Italia ed Egitto si siano trovate a "condividere lo spazio simbolico e rappresentazionale di Aida per la creazione di un discorso nazionale, così come essi condividono la spazio del Mediterraneo e, *last but not least*, l'investimento sia economico che simbolico sull'Etiopia come Altro coloniale, un Altro che avrebbe garantito a entrambi i paesi una propria identità nazionale" (Guarracino 6). Tale spazio simbolico – chiunque abbia assistito a una rappresentazione tradizionale di *Aida* può confermarlo – è nettamente polarizzato: da un lato gli egizi bianchi e dall'altra i neri etiopi. È ormai unanimemente riconosciuto che la razza rivesta un ruolo focale in *Aida* e che la sua rappresentazione abbia coinvolto il lavoro di registi, produttori, attori che la misero in scena. È interessante tuttavia notare come tale rappresentazione solo recentemente abbia riscosso l'attenzione di musicologi, critici, comparatisti ed esperti di antropologia culturale, dopo essere stato a lungo assunto come dato neutro sia dal pubblico sia dagli specialisti in materia di teatro d'opera.

La razzializzazione dei gruppi umani in scena non è un elemento marginale ma si pone all'intersezione dei significati politici, estetici e sociali che negli anni quest'opera ha veicolato nei teatri europei ed extraeuropei, pur nella stratificazione delle tradizioni e nelle ri-significazioni che scambi e collaborazioni internazionali sono andati apportando nel tempo. Qualcuno tra gli affezionati del genere ha sostenuto che l'elemento della rappresentazione della razza nell'opera in musica è sempre passato sotto silenzio proprio in virtù del carattere apertamente finzionale del teatro d'opera.⁷ Per lo stesso motivo, molti sono i melomani che

⁵ *Tutti i libretti di Verdi* 453.

⁶ *Tutti i libretti di Verdi* 453, 461.

⁷ Vedasi "Aida opera coloniale e razzista? Ma per favore..." nel blog all'indirizzo robertomori.blogspot.it/2008/07/aida-opera-coloniale-e-razzista-ma_01.html. Visitato il 1/09/2015.



continuano a difendere anche le rappresentazioni naturalistiche dell'alterità razziale più obsolete: un'Aida impiattriciata di trucco rientrerebbe nel codice di genere, non vi sarebbe quindi nulla di offensivo o scorretto, o comunque di significativo, in una pratica che da sempre accompagna la tradizione operistica. Nondimeno, se anche volessimo accordare una ragione a queste posizioni – cosa che non è – la razzializzazione è stata e continua a essere presente nella griglia concettuale che informa di sé l'opera tutta. Lo storico impatto di quest'opera di finzione sull'immaginario razziale in contesto arabo ed egiziano in prospettiva storica e culturale ci sono sembrati temi affatto degni di approfondimento. In questo contributo cercheremo di presentare questi temi in maniera sintetica, augurandoci che essi possano essere ripresi in maniera più completa in seguito.

L'interrogarsi sulla ricezione egiziana di *Aida* risulta necessaria, dal momento che questa opera, nella sua migrazione intermediterranea (Guarracino 2), ha conosciuto una sorta di seconda vita, divenendo, nella riappropriazione affermata dalle autorità egiziane che si sono susseguite, una sorta di 'vessillo di egizianità'. Questo ha fatto sì che *Aida*, nelle sue rappresentazioni in Egitto, assuma significati plurimi: da un lato rientra nella grande industria internazionale e si rivolge a un pubblico internazionale, ma dall'altro lato – specie nelle produzioni nazionali per i teatri e per un pubblico più locale – si mantiene vivo l'aspetto della ricerca e del rispetto formale nei confronti dell'"originale."⁸ La storia della rappresentazione di *Aida* è quindi caratterizzata dalla compresenza di discorsi politici, identitari, inter-mediterranei e spiccatamente nazionali che si trovano a convergere per certi aspetti e divergere per altri. Cercando di tenere presente questa complessità, il presente studio tratta *in primis* delle convergenze tra rappresentazioni della categoria di razza e di identità nazionali razzializzate in un'opera figlia del suo tempo, quindi per molti versi emblematica di una visione del mondo coloniale, e la ricezione di queste in un contesto egiziano moderno marcato da prolungati sforzi di modernizzazione politica, amministrativa e culturale. In secondo luogo si indagherà, prendendo a esempio alcune recenti produzioni egiziane, la fortuna più recente dell'*Aida* in Egitto. Quale tipo di apertura, o al contrario di resistenza, la scena egiziana ha mostrato nei confronti di un cambiamento di sensibilità da parte del pubblico operistico mondiale rispetto alle pratiche più obsolete e razziste di rappresentazione dell'alterità? Le ultime rappresentazioni dell'*Aida* nel mondo, infatti, hanno offerto terreno al dibattito in merito all'attualità e alla legittimità dei linguaggi e delle strategie rappresentative tradizionali nell'opera. La performance della razza, che viene eseguita dal/sul corpo dell'artista – nella tradizione un corpo bianco sul quale si applica del trucco – in società come quella nordamericana, ad esempio, ha messo a nudo i limiti dei criteri tradizionali di "realismo" e "verosimiglianza" rendendo necessaria una riflessione sul come raccontare, oggi un'alterità concepita ieri in termini razzializzati che ora suonano come anacronistici e spesso sono visti come antiestetici. Ci si chiede, per esempio, se abbia ancora senso, una volta assunta la natura simbolico-discorsiva e non scientifica della categoria di razza, sottolineare ancora le 'alterità' contrassegnate da razzializzazione continuando a ignorare che l'idea stessa di identità è razzializzata, o assunta come bianca e perciò normativa, naturale e invisibile, o se non abbia più senso lasciare che il bel canto catturi nella sua dimensione seduttiva lo spettatore, senza che le differenze razziali siano marcate a bell'apposta come da tradizione, e senza che il balletto debba ricorrere a stereotipi insidiosi per ottemperare a vecchi criteri di "verosimiglianza."⁹ Pensando al contesto nazionale egiziano, all'interno del quale, nei primi decenni del Novecento, maturano ideologie come quella del Faraonismo – che pone l'enfasi sull'unicità e l'omogeneità etnico-culturale della Valle del Nilo – o come quella dell'Arabismo, più propensa a inserire l'Egitto in un contesto arabo, in costante dialogo con le concezioni coloniali di razza e cultura e all'interno delle quali continuamente si proponevano classificazioni dei gruppi umani (El-Shakry 59), mi sono chiesta quanto di questa riflessione sia stato recepito dalle direzioni artistiche e dalle regie operanti al Cairo, e quanto invece sia rimasto fuori scena, trattenuto e filtrato nei commenti informali di quanti, tra artisti, addetti ai lavori e pubblico internazionale ogni anno partecipano nella produzione di un nuovo spettacolo della *Aida*.

2. "Aida è l'estetica della separazione"

Aida è sinonimo di *grand Opéra* e la sua genesi racconta la storia di una grande realizzazione voluta dal Khedivé Ismail in occasione dell'inaugurazione del teatro dell'Opera, o *Masrah Itālī* (teatro italiano), concepito

⁸ Intervista a Hassan Kamy, 27 luglio 2015.

⁹ Vedasi "Racial Stereotyping Is Outdated and Unattractive," nel blog all'indirizzo shawnlet.com, visitato il 16/08/2015.



con l'esplicito fine di intrattenere un pubblico di rappresentanza internazionale e di ricreare un'atmosfera europea nella quale le élites internazionali e quella egiziana avrebbero potuto ritrovarsi su un piano paritario (Sadgrove 63-66). La ricezione e la fortuna che quest'opera ha trovato, in tempi più recenti, proprio nella terra nella quale essa è ambientata costituisce un campo d'indagine poco esplorato. Lo stesso atteggiamento di Verdi nei confronti del contesto per il quale egli stava componendo l'opera – l'Egitto khediviale e moderno – ha in parte avvallato questo disinteresse. In una celebre lettera indirizzata all'amico Giuseppe Piroli Verdi scrive di stare lavorando a un'opera per il teatro del Cairo, e aggiunge di non aver intenzione di recarsi di persona a metterla in scena per paura di “restarvi mummificato” (Bush 34): parole che prendiamo a testimonianza di come il Maestro abbia mantenuto durante la lavorazione dell'opera un atteggiamento di assoluto distacco nei confronti della realtà egiziana a lui contemporanea. Il Maestro non nascose invero anche un certo fastidio all'idea di una prima così internazionalmente attesa, priva di un vero pubblico e troppo gremita di “giornalisti, artisti, coristi, direttori, professori” e diplomazia internazionale (vedasi una lettera di Verdi in Bush 42 e Colombati 132). La progettualità che animava i governanti in Egitto, desiderosi di ricreare in loco una modernità europea, era sentita da Verdi come qualcosa che si frapponessa tra l'artista e l'oggetto della sua curiosità (che sappiamo sincera e forte), ovvero quell'Egitto faraonico più autentico, più prestigioso e più intimamente connesso con l'idea di creazione che l'artista interpreta in quel momento. La conoscenza del contesto faraonico in cui ambientare l'opera avvenne, per Verdi, principalmente attraverso gli scambi che il Maestro ebbe con Auguste Mariette, già progettista del padiglione egiziano all'esposizione universale del 1867 (Bergeron 150) e autore della storia di *Aida* –racchiusa in quel celebre programma di poche pagine – che il Khedivé gli aveva inviato. Sappiamo che proprio l'intensità e l'ambientazione della storia –unitamente alle condizioni vantaggiose poste dal Khedivé – convinsero Verdi ad accettare il lavoro (Bush 17).

Com'è noto, Mariette era archeologo e direttore generale degli scavi in Egitto, egli era quindi una figura di estremo rilievo non solo nel contesto khediviale ma anche in Francia, dove la fascinazione per la storia e l'archeologia dell'Egitto antico perdurava dai primi decenni del diciannovesimo secolo e che proprio in quegli anni stava esprimendo una prima forma di 'turismo di massa' in Egitto (proprio nel 1867, l'anno dell'inaugurazione di Suez, la storica agenzia di viaggio Cook inaugurava la sua crociera sul Nilo su battello a vapore). Gaston Maspero, allievo e successore di Mariette, racconta come questi effettuò un viaggio lungo l'alto Nilo, a Luxor e sull'isola elefantina a sei chilometri da Assuan, per individuare le migliori ambientazioni e riprodurle fedelmente negli elementi scenici (Abu Ghazala 49). Gli abiti che Mariette disegnò di suo pugno sono ispirati a raffigurazioni presenti nella tomba di *Ramesse III* nella valle dei Re. Dalle lettere di Mariette compare anche un'altra preoccupazione, quella di conciliare la scenografia con le potenzialità del teatro moderno. Questo cruccio accompagnò anche la fase della progettazione dei costumi,¹⁰ segno che al lavoro di ricostruzione filologica andava accostato, nella concezione dell'archeologo, anche un'attenzione peculiare per creare una rappresentazione che rispondesse a un criterio non solo di verosimiglianza, ma anche di gusto corrente.

Per Mariette *Aida* doveva segnare la fine della 'paccottiglia egiziana' (anche se, ironicamente, finì per diventare una celebrazione al quadrato della 'paccottiglia egiziana,' per quanto trionfalmente esibita) e avrebbe dovuto decretare la fine di quelle riproduzioni approssimative e pacchiane delle antichità egizie che già da decenni andavano occupando i teatri europei.¹¹ Parallelamente, anche il lavoro di Verdi inserisce in un contesto di cambiamento in materia di scenografia teatrale. Alessandro Sanquirico, che tra 1807 e 1832 operò alla Scala, dettò i nuovi criteri di realismo in materia scenografica. Verdi ne subì senz'altro le influenze, e dal canto suo fu un innovatore nel rapporto tra compositore e scena (Bianconi 75). Il Maestro si documenta, verifica scena per scena la verosimiglianza dello sfondo facendo propria la cura filologica di Mariette; chiede all'editore Ricordi delucidazioni sulla “tipologia del culto” che sarebbe dovuta essere messa in scena, e sulla plausibilità della presenza di donne sacerdotesse in Egitto (Bush 32), si accerta della distanza tra Menfi e Tebe, cerca di rispettare il criterio della verosimiglianza anche nella scelta degli

¹⁰ Da una lettera di Mariette a Paul Drahnet: “Un re può essere anche bello, scolpito sul granito, con un enorme copricapo in testa. Ma se occorre vestirne uno in carne ed ossa e farlo camminare e cantare, questo rischia di diventare ridicolo” (Bush 33).

¹¹ Tra le opere precedenti all'*Aida* di ambientazione faraonica ricordiamo ad esempio *Die Zauberflöte* di Mozart e il *Mosè in Egitto* di Rossini.



strumenti: “V’assicuro che mettere per es. gli strumenti di Sax mi ripugna orribilmente. È tollerabile ciò in argomento più moderno...ma fra i faraoni!!!” (Verdi citato in Colombati 150).

Procedendo nel suo attento lavoro di ricerca filologica, Verdi non si domanda mai quale destino egiziano la sua opera potrà mai avere. La completa rimozione dell’Egitto moderno, dell’Egitto della coltivazione intensiva del cotone, del canale di Suez e dei commerci mediterranei non è solo un evento contestuale alla lavorazione dell’opera, ma è al contrario una vera e propria *condizione* posta da Verdi. Per meglio dedicarsi al proprio lavoro di accurata e realistica (ri)costruzione dell’Egitto antico, il Maestro pone una distanza tra sé e la terra che avrebbe accolto l’opera grazie al progetto khediviale. Questo atteggiamento è proprio l’elemento da cui parte Edward Said per riflettere sulla natura coloniale di quest’opera nel famoso saggio “L’impero all’Opera. L’*Aida* di Verdi,”¹² saggio da molti contestato (Robinson 135) e giudicato non esauriente dai pochi che si sono occupati della rappresentazione della razza in *Aida*. Il saggio è incluso in *Cultura e imperialismo*, e rappresenta un brillante esempio di analisi contrappuntistica che vorremmo qui recuperare, se pur parzialmente, al fine di affrontare il problema della rappresentazione della razza senza limitare l’indagine al risultato, ma andando a esplorare le condizioni nelle quali questa rappresentazione viene elaborata. Nell’introduzione del libro Said riflette sulle connessioni tra produzione culturale e vecchi e nuovi progetti imperiali:

né la cultura né l’imperialismo sono inerti e quindi i rapporti fra loro, in quanto esperienze storiche, sono dinamici e complessi. Il mio obiettivo principale non è quello di separare ma di collegare e questo mi interessa perché, sul piano filosofico e metodologico, ritengo che le forme culturali siano ibride, miste e impure, e che sia giunto il momento di analizzarle collegando l’analisi delle forme culturali con la loro realtà mondiale. (Said 40)

Nella critica saidiana quindi viene messo in rilievo la necessità di collegare la dimensione semantica ed estetica di un prodotto culturale con le strutture e le finalità politiche dell’Impero che lo promuove: *Aida*, ‘importata’ in Egitto per volere di un governatore dalle ambiziose aspirazioni di modernizzazione ed europeizzazione offre a Said l’opportunità di esaminare le intersezioni tra canone occidentale operistico e storia coloniale: per il critico palestinese *Aida* è senz’altro un’opera coloniale, ma non sul piano dei contenuti – Said era del tutto conscio, ad esempio, dell’atteggiamento simpatetico espresso dal Maestro nei confronti degli etiopi per quanto non basti rilevare questa attitudine per fare di *Aida* un’opera di riscatto sociale, come propone Robinson (135) – quanto piuttosto sul piano dei meccanismi rappresentativi che la costituiscono. *Aida*, storia faraonica che ricrea al proprio interno gerarchie di genere, classe e razza che dovrebbero essere facilmente intelleggibili al pubblico “escludendo” di fatto elementi che potrebbero complicare l’efficacia della rappresentazione, rispecchierebbe una visione imperiale del mondo e per esserne una sua parte funzionale. Tipicamente coloniale è, secondo Said, la rimozione dal quadro della moderna realtà egiziana operata dal Maestro, così come tipicamente coloniale – e paradossale – è il rapporto che l’opera finisce per intrattenere con il contesto nel quale essa è stata commissionata: pur essendo nata in una dimensione apparentemente scollata dalla realtà egiziana moderna e alla progettualità khediviale, *Aida* finisce per incarnare un’estetica basata sulla separazione di gruppi umani e sulla loro interna gerarchizzazione, un’estetica perseguita fin troppo acriticamente dallo stesso Egitto moderno.

Se la lettura di Said insiste sull’atteggiamento coloniale di Verdi, che sottrae le antichità egizie – oggetto unico del suo interesse e materia grezza per la sua creazione – alla loro parentela con il moderno Egitto, che ospitava gli scavi e gli esperti archeologi di fama internazionale, un gruppo di critici mette in evidenza un aspetto complementare a quella ‘logica della separazione’ di cui parla Said e sottolinea, sulla base dello studio di Timothy Mitchell *Colonising Egypt*, come nel suo complesso *Aida* possa essere “letta come un’opera che parla delle nuove tecnologie del potere che presero piede in Egitto a partire dall’inizio del diciannovesimo secolo, tecnologie che incoraggiano l’auto-disciplina attraverso la sorveglianza” (Gauthier e McFarlane-Harris 59). Riprendendo Mitchell, gli articoli di Bergeron e, in seguito, di Gauthier e McFarlane-Harris riconoscono in *Aida* una reificazione del principio di ordine (in arabo *nizām*) che fu alla base sia della

¹² “Verdi non nutriva sentimenti o opinioni di alcun genere nei confronti dell’Egitto moderno; tuttavia, nei due anni durante i quali si dedicò alla stesura dell’opera, Verdi ricevette più volte assicurazioni di quanto il suo lavoro fosse importante per la nazione egiziana;” “La presenza assai sfumata, o quanto meno insignificante, dell’Egitto nella sua vita gli consentiva di dedicarsi ai propri intendimenti artistici con un’intensità che appariva assoluta, senza compromessi” (Said 142).



complessa riforma dell'esercito perseguita da Muhammad 'Alī negli anni Quaranta del diciannovesimo secolo, sia della riforma del sistema educativo avvenuta nello stesso periodo (Mitchell 63-94) sia infine della costruzione di un Cairo moderno a immagine e somiglianza della Parigi haussmaniana voluta dal Khedivé Ismail negli anni Sessanta dello stesso secolo (Abu Loghod 98). Il personaggio di Radamès, tradizionalmente liquidato come un "eroe disorientato" che ben poco ha di eroico (Della Seta e Groos 59), è stato riletto e ri-significato alla luce di questa critica. Bergeron in particolare, attraverso un'attenta lettura che non trascura l'analisi della partitura musicale, individua nel condottiero egiziano l'emblema di questo nuovo ordine: Radamès è un militare che vorrebbe fuggire in una terra altra, coronando il suo sogno di amore con una donna straniera e schiava, ma che alla fine si riconsegna al potere ("Sacerdote, io resto a te") trasformandosi nel sorvegliante di se stesso (Bergeron 153).

Secondo questa lettura critica *Aida* non si limiterebbe solo a riprodurre, teatralizzandolo, quel principio di *nizām* operante a livello di struttura militare, amministrativa, urbana tra gli anni quaranta e gli anni Sessanta del diciannovesimo secolo ma permetterebbe anche l'esibizione di questo ordine nuovo, secondo una necessità di "spettacularizzazione" insita nell'estetica coloniale (Mitchell 1-33). Così l'ordine, la disciplina coloniale e la gerarchia delle razze a essa sottesa trionfarebbero nelle coreografie e nelle pulite forme scenografiche dell'*Aida*. Sono questi principi di nuovo ordine e disciplina a muovere i figuranti nelle scene del trionfo, così come saranno proprio questi principi a disciplinare una messa in scena della razza.

L'opera finisce così con l'essere l'ideale riempitivo per il contenitore al quale era stata destinata, ovvero il moderno teatro dell'Opera, posizionato nel cuore del Cairo europeo, nella città moderna, in cui viali e giardini si estendevano attigui e insieme alieni al reticolo di viuzze buie, mercati, madrase e minareti del tessuto urbano medievale. Con la sua spettacolarità e con il suo esotismo filologicamente ricostruito, *Aida* è stata concepita come uno spazio che potesse parlare dell'Egitto al resto del mondo, ma di fatto ha dato visibilità a una parte del Cairo, quella parte coloniale che, sola, avrebbe dovuto attrarre gli investimenti dei capitali europei. L'estetica della separazione, in altre parole, è essenziale per la spettacolarizzazione dell'ordine, e la rituale messa in scena di *Aida* finisce per rappresentare la tautologia di uno spettacolo che basta a se stesso, essendo la sua stessa 'spettacolarità' il principale spettacolo, in un contesto e per un pubblico appositamente selezionati e scollati da una realtà altrimenti indegna di essere notata.

La separazione è un criterio operante anche nella suddivisione e rappresentazione delle razze. Le tesi di Ernest Renan, per esempio, che furono popolarissime tra gli stessi nazionalisti egiziani degli anni Dieci e Venti che – non a caso – resuscitavano la simbologia faraonica in chiave anti-araba si basavano proprio sulla netta separazione tra popoli di razza semitica e quelli di razza ariana e sulla loro collocazione in gradi diversi di "civiltà" (Casini, Paniconi e Sorbera 175-177). Nonostante la critica di Said non faccia menzione della razza, troviamo tuttavia che la lettura di *Aida* come estetica della separazione sia un utile punto di partenza anche per discutere di 'razza all'opera.' L'egittologo Mariette, come si è visto, rintraccia, riproduce, cataloga dati 'grezzi' che potessero poi essere impastati nella narrativa operistica. La sua esperienza nel campo dell'archeologia e dell'egittologia gli forniscono l'autorevolezza necessaria per mettere in piedi una pratica di separazione e riduzione all'ordine davvero capillare.

La suddivisione tra bianchi e neri e la caratterizzazione degli egizi come bianchi e degli etiopi come neri può essere definita come il primo risultato di una classificazione delle genti operata da Mariette, come è possibile vedere nei primi bozzetti che egli disegnò per la prima del 1871 (figure 1, 2 e 3).



Fig. 1 Prigioniero etiope (immagine riprodotta in Abu Ghazala 214)



Fig. 2 Prigioniera etiope. Leggibile in basso a sinistra “peau bistrée” (immagine riprodotta in Abu Ghazala 219), segno che questa raffigurazione non comprendeva la colorazione della pelle



Fig. 3 Prigioniera etiope (immagine riprodotta in Abu Ghazala 218)

Come giustamente ricorda Guarracino, qui la “bianchezza” va letta nei termini di una categoria “neutra,” così come la definisce Ross Chambers, una categoria, forse la più importante, tra diverse categorie non contrassegnate (mascolinità, eterosessualità, classe media) ma non per questo meno operanti. Così come le altre categorie sopra menzionate, la bianchezza segna la “norma,” lo sfondo neutro di contro al quale altre categorie si contrassegnano e si trasformano in “differenza” (Guarracino 12). Tradotta sul palcoscenico



quindi, l'estetica della separazione di Said è anche la suddivisione del colore, grado zero della *mise en scène* della razza. In questa suddivisione, così polarizzata, si leggono non solo una ricostruzione del gruppo etnico ma anche – come ben fa notare Guarracino – un segno esteriore del potere imperiale, in una conformazione dei rapporti razziali che doveva essere del tutto confacente al progetto khediviale. L'attribuzione di una 'neutra' bianchezza agli egizi e, di conseguenza l'attribuzione di nerezza agli etiopi – che, detto per inciso, nella *Aida* altri non sono che gli abitanti della Nubia, come si evince dal particolare geografico delle Gole di Napata situate in terra nubiana e confine naturale, nell'epoca in cui si ambienta la storia, con la sovranità egizia (Colombati 156) – fornisce al pubblico di allora e all'élite stretta attorno alla politica khediviale uno specchio sul quale riflettere agevolmente i rapporti tra egiziani moderni e gli abitanti del Sudan, sui quali il khedivé rivendicava diritto di dominio. Occorre ricordare infatti che il khedivé Ismail aveva già esteso il proprio dominio sul territorio sudanese e proprio negli anni precedenti la nomina di Charles George Gordon a governatore generale del Sudan egli stava consolidando il suo controllo sul Darfur e il Kordofan. Il Sudan rappresentava quindi per l'Egitto un sogno imperiale e un'alterità sulla quale definire i propri confini territoriali e l'agenda di una propria missione civilizzatrice (Powell 51; ElShakry 77), giocando un ruolo fondamentale nell'affermazione non soltanto di un potere politico-commerciale, ma anche come matrice culturale. Molti furono gli intellettuali della *Nahda*, ovvero della rinascita letteraria araba in Egitto, a pronunciarsi in modo nient'affatto lusinghiero nei confronti delle popolazioni del Sudan, tra questi ricordiamo il riformatore, educatore, traduttore Rifa' al-Tahtawi, che nel 1850 venne inviato in "missione" (anche se lui lo visse come esilio, e di fatto lo fu) in Sudan (Powell 52-54), e il riformatore 'Ali Mubarak, il cui rapporto ambivalente con la popolazione del Sudan non impedisce di fatto una caratterizzazione in termini negativi delle popolazioni sudanesi (Powell 56). L'elemento della rappresentazione della razza e del suo segno esteriore come rapporto di forza tra due popoli è dunque il nesso più saldo che Verdi potesse stabilire con la moderna rappresentazione dell'alterità in contesto egiziano, in cui la separazione e la resa delle razze in ordine gerarchico era moneta corrente. Il discorso razzista, impregnato di determinismo ambientale, sarà poi ampiamente ripreso dall'élite nazionalista egiziana degli anni Dieci e Venti del ventesimo secolo che condividono le categorie di 'razza' e 'civiltà' con pensatori europei quali Hyppolite Taine, Renan e Gustave Le Bon (Casini, Paniconi e Sorbera 172-179). Molte saranno le connessioni tra pensatori nazionalisti egiziani, preoccupati di dover dimostrare come la popolazione egizia si fosse mantenuta razzialmente inalterata e rivivesse nei moderni abitanti della valle del Nilo, e le nascenti discipline dell'etnografia e dell'antropologia, discipline fondate su presupposti dichiaratamente razzisti (ElShakry 65-86).

La separazione tra le razze, in questa prospettiva, va quindi legittimamente mostrata nella sua doppia valenza identitaria e politica. Insieme alle scenografie faraoniche e ai sontuosi costumi, la presenza di due distinte razze, contrapposte nel colore e nelle qualità, contribuisce a creare quell'immaginario sfondo esotico all'interno del quale i progetti di dominio imperiale venivano sostenuti e legittimati. Per questo motivo, tornando sempre alla critica saidiana, l'opera di *Aida* – incarnando nella sua struttura significativa un principio d'ordine radicato nella cultura europea ma egualmente operante in contesto coloniale – è per l'appunto una forma culturale "ibrida" ovvero, nelle parole dello stesso Said "un'opera radicalmente impura che appartiene alla stessa misura alla storia della cultura e all'esperienza storica della dominazione dei paesi d'oltremare" (Said 140), ed è un'opera che, al di là di ogni possibile previsione, si è attagliata appieno alla progettualità della sua committenza e da questa verrà promossa a canone nazionale.

3. Invent(ari)are la razza

Il musicologo Ralph Locke ci ricorda che le opere non sono copie di quelle che sono nella realtà atteggiamenti e pratiche sociali, esse sono unità attive del discorso culturale. Esse contribuiscono in concreto a ciò che capiamo, a come reagiamo alla costruzione di genere, razza, classe sociale. Esse costruiscono per noi immagini di ciò per cui gli individui sono in debito con le comunità e viceversa" (Ingraham, So e Moodley 1).

Parlare di razza in una qualsivoglia opera non significa quindi parlare di come la società che ha creato quell'opera interpretasse la razza, ma significa provare a interrogare un complesso meccanismo rappresentativo, intessuto sì di logiche sociali, ma che da queste può anche distanziarsi. *Aida* è un esempio eclatante dell'autonomia del linguaggio del teatro d'opera. Ad esempio, se dal punto di vista drammaturgico, come si è detto, il capolavoro verdiano incarna l'estetica dell'ordine, della gerarchia e della separazione, al



contempo dal punto di vista musicale *Aida* rappresenta un'immensa opera di invenzione, eclettismo e creatività. Molti musicologi hanno attestato che l'elemento esotico è stato letteralmente inventato nella partitura musicale verdiana, e come in definitiva è stato ricavato dal repertorio strumentistico tradizionale (Colombati 151).

Allo stesso modo, la riflessione sulla rappresentazione della razza non può prescindere dall'autonomia di linguaggio propria dell'opera in musica, autonomia che aggiunge una dimensione creativa e finzionale all'interno di un genere che è di per sé caratterizzato da un'elevata dose di finzionalità e interpretazione del testo scritto, ovvero del libretto. Il primo 'inventore' della razza in *Aida*, è stato detto, fu proprio Mariette, cui venne affidato il compito di creare le scene e curare la produzione dei costumi. A Mariette e a Camille du Locle dobbiamo anche le prime indicazioni di scena relative alla tipizzazione dei personaggi in fatto di costumi, colore della pelle, accessori e disposizione in scena, tutti segni atti a delineare quindi anche la 'razza' di appartenenza dei caratteri. I famosi bozzetti dei costumi che l'archeologo tracciò per la prima, custoditi al Louvre, testimoniano, come si è detto, di un primo criterio di suddivisione del colore che conferisce agli egizi un incarnato bianco, e agli etiopi un incarnato scuro (in alcuni di questi, raffiguranti schiavi etiopi, compare la scritta "peaubistrée," ovvero pelle scura. Il sostantivo *bistre*, che designa un pigmento tratto dalla lavorazione della fuliggine, si traduce solitamente con "bruno," "scuro"). A passare in rassegna i disegni di Mariette, però, si resta colpiti da una nota stridente, che contrasta con l'ordine appena citato: la sua *Aida*, abbigliata riccamente e adorna di mantello e cintura con pendaglio, è bianca (figura 4.). Anche le Aïde dei disegnatori che lo aiutarono, da Jules Marre a Henri de Montaut, ritraggono delle Aïde generalmente bianche (figure 5 e 6).



Fig. 4 *Aida*, disegnata da Auguste Mariette (immagine riprodotta in Abu Ghazala 199)



Fig. 5 Aida, disegnata da Henri de Montaut (immagine riprodotta in Abu Ghazala 228)



Fig. 6 Aida, disegnata da Jules Marre (immagini riprodotta in Abu Ghazala 222)

Questo è un elemento a nostro giudizio non interrogato a sufficienza da quanti si sono interessati di rappresentazione e creazione di razza al lavoro nell'Opera, ed è un elemento che assume rilievo se si considera, come si è fatto nel paragrafo precedente, l'attenzione filologica messa in campo da Mariette per l'ambientazione e la resa di ambienti e dei costumi. La filologia dell'egittologo Mariette da un lato caratterizza gli etiopi in maniera evidente dando indicazioni sul colore della pelle e sull'abbigliamento, differenziandoli sostanzialmente dagli egizi, ma dall'altro nega il colore *quel* colore alla principessa degli etiopi, la "celeste" Aida. Come spiegare la scelta di Mariette? Si potrebbe sostenere che Aida sia nata come un personaggio poco delineato in fatto di colore: il libretto, ovvero l'unico testo pubblico a nostra disposizione quando si parla di opera, oltre a non far mai esplicita menzione del suo colore, la caratterizza come "celeste" Aida "forma divina." La presenza di queste prime raffigurazioni di Aida come bianca può essere imputata alla diffusa



percezione della bianchezza come nobiltà. Si può addurre anche la volontà, da parte degli illustratori, di inserire Aida in una categoria neutra per sottrarla a quella della donna esotica, spesso ipersessuata, dominante nell'immaginario imperiale e non estranea al linguaggio operistico (Ingraham, So e Moodley25). La raffigurazione tradizionale di Aida è sempre stata in fondo più vicina a quella della vergine votata al martirio (Guarracino 11). Sentiamo tuttavia che una spiegazione più profonda può essere data trovando una funzionalità a questo elemento. È possibile che ritrarre un'Aida bianca fosse un modo, non sappiamo quanto consapevole, di tradurre visivamente non solo la regalità del personaggio, ma anche la mobilità dello stesso rispetto all'estetica della rigida separazione di cui sopra. La mancata colorazione di Aida, in quel preciso contesto di significati e significanti razziali, si direbbe quasi tentativo di far rientrare la principessa etiopie in una categoria neutra, sottraendola al binarismo cromatico che vede contrapposti egizi ed etiopi. Aida è al contempo etiopie e bianca, è al contempo – come meglio si vedrà in seguito – schiava e principessa.

Il personaggio, a ben vedere, incarna il paradosso di una possibile mescolanza 'razziale' ed è la sua posizione paradossale (di figlia di schiavi che ama, ricambiata, il condottiero egizio Radamès) a renderla una sorta di enigma identitario dal misterioso potere ("a lei rinuncia per sempre...e tu vivrai!" è l'ultimo tentativo di Amneris per salvare Radamès).¹³ Aida non può proferire parola, ogni sua preghiera è potenziale spergiuro, essendo la vita dei suoi cari mortifera per il condottiero ("tinto del sangue dei nemici!") ed essendo, per converso, il trionfo del suo amore morte per la sua stirpe. Aida è, anche visivamente, ritratta spesso come una figura prostrata nel suo stesso paradosso: appare spesso accasciata, doppiamente 'schiava' al fianco dell'infida Amneris e come oppressa dalla sua stessa identità. La bianchezza è forse una condizione utile a rendere 'universale' – nei codici operistici del tempo – un carattere tanto emblematico. La bianchezza è una sorta di correlativo necessario alla celestialità di Aida, che con la morte pagherà il proprio essere fuori dai paradigmi stabiliti. Se *Aida* è l'estetica della separazione, come ha affermato Said nel suo saggio, il primo personaggio di Aida tracciato sulla carta da Mariette si sottrae a questa separazione, e indossa un colore di segno opposto a quello che a rigore di logica dovrebbe indossare: la natura incerta del personaggio di Aida, come si vedrà, darà seguito a molte raffigurazioni, consegnandoci una tradizione rappresentativa priva di linearità e coerenza e dai significati mai fissi e anzi eterogenei.

4. Mettere in scena la razza

Nel libretto possiamo constatare come l'elemento della razza, che nel discorso degli eruditi e degli scienziati dell'Ottocento si collegava alle nozioni di popolo, nazione, lingua e religione (Olender80-82), sia un fattore esplicito di differenza nella relazionalità tra gruppi. Sono gli etiopi a definire gli egizi "razza" nemica ("egiziani: razza aborrita e a noi fatale!"),¹⁴ mentre essi vengono descritti come "barbari," "invasori,"¹⁵ "ciurme feroci"¹⁶ "nemici e prodi." Non stupisce quindi che, tradizionalmente, la messa in scena del binomio razza e nazione in *Aida* raggiunga la sua espressione massima nella rappresentazione della scena del trionfo (scena II atto II), in cui gli schiavi vengono condotti in catene dai vincitori. È in questa scena colossale che, tradizionalmente, si esprime la magniloquenza delle scenografie e la grandiosità delle coreografie con sfilate, carri, scene ingombre di popolo dal sicuro effetto visivo. Gli schiavi etiopi sono spesso rappresentati in modo grottesco o animalizzato, molto frequenti nelle rappresentazioni tradizionali sono pelli e tuniche in tela grezza, elementi che per l'appunto troviamo nei primi figurini di Mariette. Un'altra scena che prevede, stando alle indicazioni sceniche di du Locle, un'esibizione grottesca dell'esotismo e della razza in senso stretto è quella dei moretti, gli schiavi che intrattengono con la danza Amneris (atto II scena II) solitamente anneriti dal trucco e agghindati nelle maniere più esotizzanti. Un discorso diverso va fatto invece per la rappresentazione della razza all'interno del nodo amoroso che costituisce il nucleo dell'opera. Nella relazione d'amore asimmetrico tra il condottiero egiziano Radamès e la principessa etiopie Aida, quest'ultima non viene mai definita in termini razziali e razzializzanti espliciti, bensì in base alla sua condizione di "schiava." "Non sei ancella," la blandisce Amneris nella prima scena del primo atto, per poi sentenziare l'inferiorità della rivale ("Schiava!") e così definendola per ben quattro volte nei primi tre atti.

¹³ *Tutti i libretti di Verdi* 169.

¹⁴ Scena I atto III, *Tutti i libretti di Verdi* 464.

¹⁵ Scena I atto I, *Tutti i libretti di Verdi* 452.

¹⁶ Scena II atto II, *Tutti i libretti di Verdi* 461.



Nel caso del personaggio Aida, notiamo non solo che l'elemento del colore è incerto e si presenta in modo difforme nella storia delle rappresentazioni, ma anche che l'identità di questo personaggio si definisce in maniera relazionale con gli altri personaggi: è schiava di Amneris, ma al contempo le convenzioni sceniche la elevano al di lei rango. È etiopie, ma si distingue visivamente dalla propria gente. Aida è dunque un personaggio diverso da Otello, la cui nerezza è sottolineata dal libretto anche attraverso caratteristiche fisiche razzializzanti del personaggio ("selvaggio dalle gonfie labbra").¹⁷ Se nella rappresentazione di Otello la nerezza è sempre stata una condizione fondamentale della messinscena, una rappresentazione per altro connessa con l'intima trasformazione di Otello da eroe positivo a personaggio negativo in "corso d'opera" (18-27), al contrario, nella convenzione scenica della rappresentazione del personaggio Aida molte sono state le variabili culturali entrate in gioco nella resa visiva del personaggio. Dalle prime Aida piuttosto bianche dagli anni Venti e Trenta (figura 7), si è passati, nel Secondo dopoguerra, a una Aida resa più scura dal trucco, in ottemperanza a una nuova esigenza di realismo comunque razzializzato. Celebri sono le immagini di Maria Callas e di Sofia Loren – quest'ultima in una versione cinematografica dell'opera datata anni Cinquanta – in *blackface* e in abiti principeschi.



Fig. 7 Giannina Arangi Lombardi nel ruolo di Aida

Il paradosso identitario che caratterizza la storia e le pratiche della raffigurazione di Aida, infatti, non si limita al colore della pelle ma coinvolge anche la sua immagine più politica: pur essendo l'identità principesca di Aida un segreto (al pari di quella del padre Re Amonasro, che compare in scena tra gli schiavi sotto mentite spoglie e prega la figlia di non rivelare agli egizi la sua vera identità) e pur essendone convenzionalmente assunto lo status di schiava – per quanto una schiava di lusso – presso la corte di Amneris, la tradizione non ha mai rinunciato ad abbigliarla secondo il suo rango. Uno dei primi a rompere con questo tradizionale paradosso è stato Franco Zeffirelli, nella storica regia del 2001 allestita per il teatro Verdi di Busseto, in cui la soprano afroamericana Adina Aaron fece ingresso in scena abbigliata come una schiava (McCants 168). È interessante notare come la rottura del tradizionale paradosso che voleva una schiava in abiti principeschi si accompagni alla rottura della tradizionale rappresentazione 'contraffatta' dell'identità razziale (la scelta di

¹⁷ Così Jago nel primo atto della prima scena, *Tutti i libretti di Verdi* 503.



una soprano afroamericana non è certo stata casuale). Quella di Busseto è stata un'*Aida* intimista e "realistica," che segna una rottura anche con la tradizione di parate, vessilli, marce trionfali, animali ammaestrati in scena e che non a caso rinuncia al tradizionale balletto dei moretti, che dell'interpretazione più imperiale dell'*Aida* è da sempre una diretta emanazione (McCants 167).

In altre parole, la raffigurazione del personaggio si è definita e modificata nel corso delle varie performance: un dato questo che non viene preso in esame nell'analisi, pur documentata, di Gauthier e McFarlane, che si mostrano poco attenti alle interpretazioni delle messe in scena e alle evoluzioni anche indipendenti in cui talvolta incorre la resa dei personaggi. Il carattere cangiante della figura di *Aida*, in particolare, ha poi permesso a quest'opera di rivestire un ruolo di assoluto rilievo nella battaglia degli artisti neri per spezzare la linea del colore, che per molti anni ha impedito loro di calcare il palco scenico, specie negli Stati Uniti (McCants 65-66). Proprio alle rappresentazioni di *Aida* si legano le prime battaglie e vittorie di cantanti neri in ambito operistico, battaglie che risalgono a un tempo recente, se si pensa che la barriera del colore, nel caso della Metropolitan Opera di New York è stata attraversata nel 1955. Negli Stati Uniti la National Negro Opera Company, fondata a Pittsburgh nel 1941, è la prima compagnia lirica afroamericana, e nasce dopo una storia di discriminazione razziale avvenuta al Boston Opera House per una *Aida* (McCants 65-66). Tuttavia, anche dopo l'istituzione di questa compagnia i cantanti lirici neri continuarono a essere pesantemente discriminati e per loro i palchi più importanti restarono a lungo preclusi: proprio i ruoli di *Aida* e Amonasro hanno offerto loro l'opportunità di accedere alla scena, per quanto molti artisti si rifiutassero di interpretare ruoli esplicitamente razzializzati, avvertendo il pericolo di chiudersi in un ghetto che li avrebbe ancor più allontanati da raggiungimento della parità di diritti nell'accesso ai ruoli teatrali (McCants 65-66).¹⁸

Un'interpretazione storica si deve a Leontyne Price –*Aida* nel 1961 alla Metropolitan Opera di New York–che colpì il pubblico e la critica per un'interpretazione intensa, nella quale traspariva l'orgoglio della soprano afroamericana nel ruolo, tradizionalmente appartenuto ad artisti non neri, di una principessa etiopica (Guarracino 14 e Guilford). Se i volti di Price, Aaron e di altre interpreti di *Aida* ci raccontano la storia di rivendicazione di visibilità e parità di diritti che attraversò, risignificandola, la recente fortuna dell'opera, è però importante sottolineare come, allo stesso tempo e negli stessi anni, nella maggior parte dei teatri europei e italiani *Aida* continuasse a costituire un bastione delle pratiche rappresentazionali più razziste. Com'è noto, infatti, sia il personaggio di *Aida* (specie dal Secondo dopoguerra), sia i prigionieri etiopi, sia i moretti sono stati tradizionalmente impersonati in *blackface*. La pratica del *blackface* così come veniva effettuata in ambito operistico – come sostengono molti studiosi – è stata in diretto contatto con quella, tipicamente razzista, del *minstrel*, che agli inizi del ventesimo secolo fornì i codici che entrarono poi in uso a teatro, anche presso altri generi (André, Bryan e Saylor 3; De Franceschi qui). Nonostante questa imbarazzante parentela con il più popolare e apertamente razzista *minstrel* l'opera ha sempre goduto di una sua posizione di insularità e anche in contesti dove la pratica del *blackface* era malvista, poteva tranquillamente andare in scena un'*Aida* nella quale la protagonista avesse il volto scurito per esigenza di scena. Non stupisce che, in linea con la critica musicologica e culturale dagli ultimi anni, molti registi e direttori abbiano sviluppato una forte insofferenza per una pratica tanto coinvolta nelle dinamiche asimmetriche di razzializzazione delle società contemporanee, in particolare di quella statunitense. Ormai da parecchi decenni il *blackface* è pratica contestata e in alcuni teatri, come il Covent Garden di Londra, addirittura vietata. In genere, si privilegia un approccio cieco al colore (*color-blind casting*), anche se la linea di demarcazione tra *color-blind* e *color-sensitive* casting (la regia di Zeffirelli ne è un esempio) non è sempre netta e l'aderire all'uno o all'altro approccio risulta spesso essere una pratica più discorsiva che effettiva (Guilford).

Volendo semplificare, possiamo trovare nella storia più recente di *Aida* due interpretazioni dell'opera: una più tradizionale nella quale troviamo riprodotte anche le scene più razzializzanti in modo conforme alla tradizione, una più intimista, ove tali scene spariscono o vengono profondamente reinterpretate. Nella prima linea interpretativa possiamo far rientrare, per esempio, gli spettacoli più tradizionali e meno sobri tra i tanti allestiti alle terme di Caracalla, mentre nella seconda categoria possiamo far rientrare le regie intimiste di Zeffirelli e Bob Wilson (2003), e quella fantascientifica della Fura dels Baus (2013, centenario dell'Arena di

¹⁸ Nel 1951 alla Metropolitan Opera di New York è per la prima volta prima ballerina in una *Aida* la danzatrice afroamericana Janet Collins, mentre tre anni dopo Robert McFerrin è il primo cantante lirico afroamericano a esibirsi, sempre alla Metropolitan Opera, nel ruolo di Amonasro (McCants 65).



Verona), ove i riferimenti al mondo circense, tecnologico o al linguaggio farsesco hanno stemperato il razzismo delle scene del trionfo. Una *Aida* che rinuncia a ogni pretesa di realistico riferimento alla differenza razziale è quella cibernetica, apparentemente post-razziale e futuribile messa in scena da Francesco Micheli per il Macerata Opera Festival nel 2014. Il regista elimina ogni riferimento naturalistico, incentra la sua interpretazione sul riferimento alla scrittura e al codice di scrittura geroglifica in particolare (il codice è anche ripreso visivamente da uno pseudo-geroglifico che compare nelle proiezioni e nei costumi dei caratteri), smaterializza le scenografie, elimina le scene tradizionalmente razzializzanti: i moretti lasciano il posto a un gruppo di bambine, la Marcia trionfale è una sequenza di proiezioni che rievocano culti, divinità e forze militari dei due gruppi contrapposti lungo la frontiera simbolica del fiume Nilo. La dimensione della polarizzazione tra bianco e nero è rievocata letteralmente (i costumi, il trucco e gli accessori di scena riprendo l'accostamento/ contrasto tra questi due colori); Il tradizionale *blackface* sul corpo di Aida è sostituito da una maschera di maquillage scuro che copre solo la metà superiore del viso, quasi a tradurre anche visivamente la dimensione dell'artificio nella rappresentazione della differenza fenotipica (figura 8).¹⁹

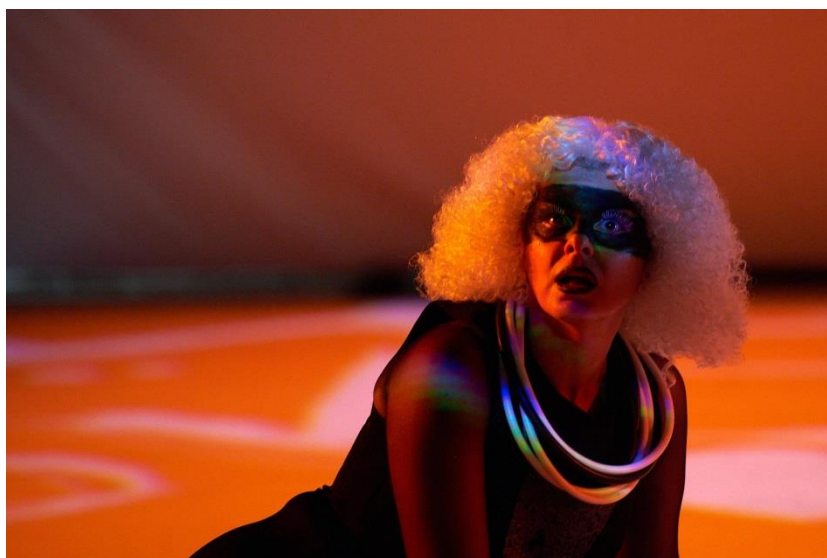


Fig.8 Fiorenza Cedolins nel ruolo di Aida (Macerata Opera Festival 2014)

5. *Aida* in Egitto: alcuni recenti esempi

La storia della rappresentazione di *Aida* in Egitto è intimamente legata alle istituzioni culturali del paese, primo fra tutti il Teatro dell'Opera, un grande teatro che sorge sull'isola di Giazira e che architettonicamente si ispira allo stile islamico internazionale. Proprio con una *Aida* in trasferta dal teatro Petruzzelli di Bari il nuovo teatro dell'Opera fu inaugurato nel 1987, a sette anni dall'incendio che distrusse completamente il vecchio teatro dell'opera voluto dal Khedivé. Le numerosissime *Aide* che si sono succedute dalla prima cairota a oggi ruotano attorno alle strutture legate a questa istituzione: Cairo Opera Orchestra, Cairo Opera Ballet – che vanta una storia trentennale e che ha selezionato i suoi ballerini dalle migliori compagnie dell'Europa dell'Est – e Cairo Opera Choir, con ampliamenti e integrazioni dovute alle varie collaborazioni internazionali. Negli ultimi allestimenti c'è una chiara apertura a cantanti internazionali e si forma regolarmente un doppio cast composto dai solisti locali dell'Opera Group, e da cantanti stranieri.²⁰ La stagione delle *Aide* in formato kolossal è senz'altro stata la fine degli anni Novanta. Nel 1997, per celebrare i 125 anni dalla prima e il 75° anno dalla scoperta della tomba di Tutankhamon venne allestita una *Aida* a Luxor, presso il tempio della regina Hatshepsut. L'anno seguente il Cairo Opera House allestì una *Aida* di grande qualità che poi, con orchestra e coro ampliati, venne riprodotta nel 1999 sotto la nuova regia di 'Abd al-Mun'im Kāmil. In entrambi questi spettacoli di fine anni Novanta gli egizi sono caratterizzati, come da tradizione, dai colori bianco e oro, mentre gli etiopiche esibiscono indossano pelli ed esibiscono capigliature

¹⁹ Intervista a Francesco Micheli, 15/09/2015.

²⁰ Intervista al Maestro David Crescenzi, 17/09/2015.



scomposte, fanno ingresso in scena in posizione accovacciata e non abbandonano tale posizione per tutta l'esibizione (figura 9)



Fig. 9 Schiavi etiopi in primo piano – scena del trionfo (1998), Archivio Cairo Opera House

Il personaggio di Amonasro è vestito come un leader tribale: pelli e copricapo ne rievocano il carattere di fiero guerriero e insieme servono a collegarlo visivamente al popolo dei vinti (figura 10).

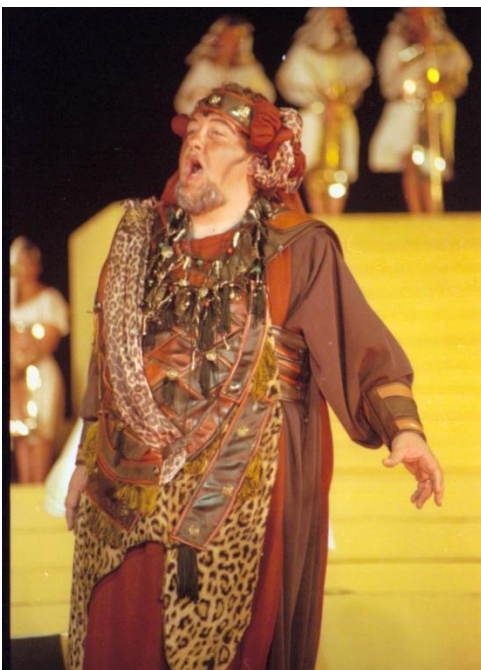


Fig.10 Hossam Mustafa nel ruolo di Amonasro (1998), Archivio Cairo Opera House



La rappresentazione dei moretti (figura 11) è altrettanto rispettosa della tradizione e interpreta fin troppo alla lettera le direttive di du Locle sullo stile grottesco: i giovani danzatori indossano in stile buffonesco tute aderenti color cioccolato con paillettes ai gomiti e alla vita, abbigliamento criticato da alcuni spettatori perché definito potenzialmente offensivo (Lent).



Fig.11 La danza dei moretti (1998), Archivio Cairo Opera House

Il *setting* delle Piramidi non varia per l'Aida del 1999, ma la regia di A.M Kamil questa volta presenta una struttura con gradinate e un arco mobile, che rievoca l'effetto del sole sorgente o di un arco di trionfo, molto attento a una generale ripresa della simbologia faraonica (Abu Ghazala 242-247). In queste produzioni si ebbe la partecipazione di cantanti di fama internazionale, tra cui spiccavano Fiorenza Cossotto, Bruna Baglioni, Maria Chiara, Nicola Martinucci e Giuseppe Giacomini. I costumi degli etiopi restano tendenzialmente invariati rispetto al 1998, unica variazione l'introduzione di una tunica di tela grezza a righe per gli schiavi, che nel complesso non basta a limitare l'effetto grottesco (figura 12).



Fig.12 Schiavi etiopi (1999), Archivio Cairo Opera House

Nel 2006 e 2007 c'è stata una produzione sempre del Cairo Opera House ridotta, senza la partecipazione di cantanti di fama internazionale, sotto la direzione di Nader 'Abbasi e la regia di A.M Kamil. In questa gli schiavi compaiono con tuniche rosso mattone o vinaccia e vengono rappresentati sempre in posizione accovacciata. L'elemento del grottesco si trasferisce qui alla capigliatura, esageratamente intricata e voluminosa (figura 13).



Fig.13 Schiavi etiopi (2006), Archivio Cairo Opera House

I due colori delle tuniche si ritrovano abbinati nell'abito di Amonasro che in questa edizione è caratterizzato da un trucco misto che mescola il tradizionale *blackface* con un rosso che ricorda la tipizzazione del personaggio così come indicata da du Locle: questo è un esempio dell'attenzione filologica generalmente espressa nelle produzioni egiziane. In tutte le rappresentazioni prese qui in considerazione, molto caratterizzate e razzializzanti, il trucco di Aida non è marcato e le vesti della protagonista sono sempre principesche, con l'azzurro o celeste come colore prevalente e corona e monili a indicarne la regalità (figure 14 e 15).

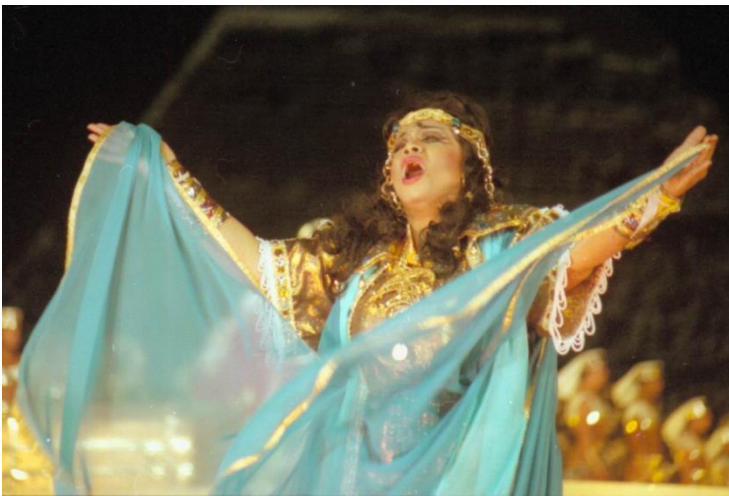


Fig. 14 Iman Mustafa nel ruolo di Aida (1998), Archivio Cairo Opera House



Fig.15 Aida e Amonasro (2007), Archivio Cairo Opera House

Nel 2011 A.M. Kamil ha realizzato una nuova produzione ricca di comparse e fastosa nei costumi. Tradizionalmente, è interessante notare che per le comparse (soldati egizi, sacerdoti, schiavi) vengono reclutati soldati di leva di notevole statura, perché abituati a marciare a ritmo. Questa peculiarità, lungi dall'essere una nota di colore locale, è assai eloquente del come le rappresentazioni di *Aida* in Egitto siano profondamente legate alle istituzioni nazionali e di come, nel complesso, tali istituzioni dettino una linea di assoluto rispetto per la tradizione, per cui la classica panoplia di vessilli, lance, feluche e bighe costituisce un accessorio irrinunciabile per le *Aide* egiziane.

Conclusioni

L'opera, genere unico nella sua inclusività, racchiude in se stessa diverse modalità espressive tra cui canti, storie, danza e teatro. Nei vari linguaggi che questo genere può assumere (dal solenne al grottesco, dal popolare all'erudito) e nelle diverse gradazioni di accessibilità che essa può accogliere, l'opera è innanzitutto, come bene spiega Guarracino (2), un genere migrante, adattabile ai valori e ai sistemi di riferimento che di volta in volta pertengono ai produttori, agli artisti e al pubblico nei contesti dove essa è rappresentata. *Aida* è opera migrante per antonomasia, e non è facile cogliere come il sistema di segni che caratterizza questa opera si trasli in un contesto altro (in questo caso l'Egitto), proprio perché tale traslazione non avviene in maniera organica e lineare.

In questo contributo abbiamo evidenziato come la rappresentazione della razza si collochi al centro del sistema di significazione dell'opera *Aida* e non sia un suo accessorio. Non trascuriamo che, in generale, l'esotismo nell'opera ha avuto un ruolo affine a quello giocato in altri generi quali la letteratura: scenari esotici e lontani sono serviti da sfondo per ambientare invenzioni, e dare una forma a tensioni, dinamiche "interne" attraverso la rappresentazione di un'alterità radicale (Andre, Bryan e Saylor 5). E tuttavia, nonostante il carattere fittizio dell'esotismo in essa contenuto, l'opera ha però innegabilmente veicolato immagini stereotipate e rappresentazioni preconcepite delle alterità (basti pensare all'associazione del tratto etnico e razziale con quello caratteriale: la nerezza di Otello sarebbe così associata al suo temperamento focoso e alla proverbiale gelosia, l'asiaticità di Madama Butterfly sarebbe segno esteriore della sua remissività, e così via sulla scorta dei classici stereotipi). Pur rientrando appieno nel corpus di opere che hanno attinto al linguaggio esotizzante e razzializzante, e pur concordando con Said circa una genesi coloniale, direi però che *Aida* si presenta come un'opera la cui lettura è complicata da una figura femminile liminale, sottraendosi spesso alla rigida divisione del colore proposta sulla scena. Tale complessità e la polisemia della bianchezza di Aida aumenta se ci si concentra sulla ricezione egiziana di questa opera migrante, che in Egitto ha finito per assumere una forte valenza istituzionale, legittimante e celebrativa che si traduce nella staticità delle riproduzioni e in una pressoché totale assenza di interpretazione. L'equilibrio tra discorso identitario e politico che ho illustrato in esergo a questo articolo, racchiuso nella storia straordinariamente semplice che sta al centro dell'opera, non deve essere in alcun modo intaccato, di



conseguenza si preferisce non alterare le scene razzializzanti e, in una messa in scena che vuol essere il più vicino possibile all'originale, si continuano ad accogliere pratiche razzializzanti altrove rifiutate.

Opere citate

- Abū Ġazāla, 'Abbās. *'Abqariyya Ūbīrā 'Āida, al-markaz al-īqāfa al-qawmī*. Il Cairo: Dār al- Ūbīrā al-miṣriyya, 2011.
- Abu Lughod, Janet C. *Cairo: 1001 Years of the City Victorious*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Andre, Naomi, Karen M. Bryan ed Eric Saylor. "Introduction: Representing Blackness on to the Operatic Stage." *Blackness in Opera*. A cura di Naomi Andre, Karen M. Bryan e Eric Saylor. Champaign: University of Illinois Press, 2012. 1-10.
- Badawī, Muḥammad Muṣṭafá. *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Bergeron, Katherine. "Verdi's Egyptian spectacle: on the colonial subject of *Aida*." *Cambridge Opera Journal* 14 1-2 (2002): 149-159.
- Bianconi, Lorenzo. *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: il Mulino, 1993.
- Bush, Hans. *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978.
- Casini, Lorenzo, Maria Elena Paniconi e Lucia Sorbera. *Modernità Arabe. Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*. Messina: Mesogea, 2012.
- Colla, Elliott. *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Colombati, Claudia. "Esotismo e archeologia nell'*Aida* di G. Verdi." *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Macerata* 25-26 (1992-1993): 127-172.
- Corgnati, Martina. *Egitto. Profilo dell'arte moderna e contemporanea dei paesi mediterranei*. Messina: Mesogea, 2009.
- Della Seta, Fabrizio e Arthur Groos. "'O cieli azzurri': Exoticism and Dramatic Discourse in *Aida*." *Cambridge Opera Journal* 3.1 (1991): 49-62.
- El Shakry, Omnia. *The Great Social Laboratory: Subjects of Knowledge in Colonial and Postcolonial Egypt*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Gauthier, Christopher e Jennifer McFarlane. "Nationalism, Racial Difference, and "Egyptian" Meaning in Verdi's *Aida*." *Blackness in Opera*. A cura di Naomi Andre, Karen M. Bryan ed Eric Saylor. Champaign: University of Illinois Press, 2012. 57-77.
- Guarracino, Serena. "Verdi's *Aida* across the Mediterranean (and beyond)." *California Italian Studies Journal*, 1.1 (2010). <http://escholarship.org/uc/item/9tj7h4wv>. Visitato il 21/09/2015.
- Guilford, Gwinn. "It's time to stop using "exoticism" as an excuse for opera's racism." *Quartz* 23 luglio 2014. <http://qz.com/237569/its-time-to-stop-using-exoticism-as-an-excuse-for-operas-racism/>. Visitato il 21/09/2015.
- Ingraham, Mary, Joseph K. So e Roy Moodley. *Opera in a Multicultural World: Coloniality, Culture, Performance*. New York: Routledge, 2016.
- Lent, Shawn Renée. "Seing *Aida* in Egypt." <http://shawnlent.com/?p=470>. Visitato il 21/09/2015.
- McCants, Clyde T. *Verdi's Aida: A Record of the Life of the Opera On and Off Stage*. Jefferson: McFarland, 2006.
- Mitchell, Timothy. *Colonizing Egypt*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Neutze, Ben. "Latoria Moore on Don Carlos, *Aida* on the Harbour, Blackface and race in Opera." *Daily Review* 21 luglio 2015. <http://dailyreview.com.au/latoria-moore-on-don-carlos-aida-on-the-harbour-blackface-and-race-in-opera/27153>. Visitato il 21/09/2015.
- Olender, Maurice. *Razza e destino*. Milano: Bompiani, 2014.
- Petrovich Njegosh, Tatiana. "Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia." *Parlare di Razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. A cura di Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi. Verona: Ombre corte, 2012. 13-45.
- Robinson, Paul. "Is *Aida* an Orientalist Opera?" *Cambridge Opera Journal* 15.2 (1993): 133-140.



- Sadgrove, Philip. *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century, 1799-1882*. Il Cairo: The American University Press, 2007.
- Said, Edward W. 1993. *Cultura e Imperialismo*. 1993. Roma: Gamberetti, 1998.
- Şālih, ‘Abdūn. *‘Aida wa-ma’iatšam‘a. šafḥātḥi-tariḥūbīraal-Qāhira*. Il Cairo: al-hay‘a al-miṣriyya al-‘amma li-‘l-kitāb, 1973.
- Tommasini, Anthony. “Colorblind Casting Widens Opera’s Options.” *The New York Times* 21 dicembre 2012. http://www.nytimes.com/2012/12/23/arts/music/operas-colorblind-casting-at-glimmerglass-and-the-met.html?_r=0. Visitato il 21/9/2015.
- Tutti i libretti di Verdi. Introduzione e note di Luigi Baldacci*. Milano: Garzanti 1975.