

A detailed portrait of a woman, likely a historical figure, wearing an elaborate 18th-century dress with a dark blue bodice and a red and gold patterned skirt. She has a powdered wig and a serious expression. The background is dark and textured.

MITO, STORIA E SOGNO DI FARINELLI

a cura di Luigi Verdi

Libreria Musicale Italiana

Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su academia.edu o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in academia.edu o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On academia.edu or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in academia.edu or other similar portals, even in draft.



Centro Studi Farinelli
Bologna

Akademios



Con il sostegno del



REALE COLLEGIO DI SPAGNA

In collaborazione con

Museo Internazionale e Biblioteca
della Musica di Bologna

Musicaimmagine – Roma

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

In copertina: *Ritratto di gentiluomo*, attribuito a Jacopo Amigoni, Collezione privata

© 2021 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-5543-102-6

MITO, STORIA E SOGNO DI FARINELLI

Atti del Convegno di studi interdisciplinari in occasione del 20° anniversario
del Centro Studi Farinelli (1998–2018),
Bologna, *Reale Collegio di Spagna, Museo Internazionale
e Biblioteca della Musica* (15–16 novembre 2018)

A CURA
DI LUIGI VERDI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

<i>Prefazione</i> di Juan José Gutiérrez Alonso	IX
<i>Saluto</i> di Stefano Alberto Canavesio	XIII
<i>Introduzione</i> di Patrick Barbier	XV
<i>Nota del curatore</i>	XVII

LASCITO E ICONOGRAFIA

Francesca Boris <i>L'eredità Farinelli</i>	3
Luigi Verdi <i>Misteri ed enigmi nella biografia farinelliana</i>	17
Vincenzo Lucchese Salati <i>Una lapide e un monumento alla memoria di Don Carlo Broschi 'Farinelli'</i>	69
Francisco Arenas Dolz <i>Vidas transfiguradas. Velázquez, Farinelli, Goethe</i>	83
Marie-Laure Delmas <i>L'Apostrophe du visible: Farinelli en ses portraits</i>	99
Carlo Vitali <i>Portrait of a Gentleman in Theatrical Costume</i>	129

MITO, STORIA E SOGNO DI FARINELLI

Aris Christofellis & Flavio Colusso <i>Castrati renaissance. Un'epoca</i>	135
Valerio Losito <i>Il Farinelli e la viola d'amore</i>	195

Giovanni Andrea Sechi	
<i>L'«Orfeo» di Porpora e Veracini: un 'pasticcio' per Farinelli</i>	217

IN SPAGNA

Jesús Ruiz Mantilla	
<i>Farinelli en España</i>	259

Daniel Martín Sáez	
<i>Calendario festivo, fuentes y artistas de las óperas y serenatas organizadas por Farinelli para la corte de Fernando VI y Bárbara de Braganza</i>	265

José María Domínguez	
<i>Il Farinelli cavaliere di Calatrava, il Real Giro del marchese dell'Ensenada e la Descripción del Teatro del Buen Retiro</i>	309

PERSONAGGI

Patrick Barbier	
<i>Voyage dans la Rome baroque: le Vatican, les princes et les fêtes musicales</i>	331

Patrizia Florio	
<i>Farinelli il "rosignuolo" di Geminiano Giacomelli</i>	341

Piero Mioli	
<i>«Abbrugio, avvampo e fremo». La voce del Senesino per il canto di Händel</i>	355

Maurizio Righetti	
<i>L'altro Orfeo: Giovanni Maria Rubinelli contralto musico</i>	365

Alberto José Vieira Pacheco	
<i>Castrati nella Rio de Janeiro dell'Ottocento: un rifugio tropicale</i>	387

COMUNICAZIONI

Sandro Cappelletto	
<i>Solo il povero Farinelli non può ottenere simili e piacevoli notti oscure (ritratto di lui Fanciullo)</i>	405
Vincenzo De Gregorio	
<i>Filioli, Eunuchi e Mezzani: nuovi documenti dai Conservatori napoletani</i>	409
Alberto Bruschi	
<i>Qualche nota biografica</i>	413

LIBRI RECENTI

Patrizia Radicchi	
<i>Geminiano Giacomelli: dalla corte dei Farnese alla scena internazionale</i>	419
Domenico Sapio	
<i>Notturmo barocco</i>	429
Gian Domenico Mazzocato	
<i>Come narrare un castrato</i>	431
Renzo Brollo	
<i>Il cantante evirato, il Minotauro e il fragile dio del pop</i>	435
Giuseppina Giacomazzi	
<i>Gli evirati cantori e il mito di Ermafrodito</i>	439
Vega De Martini	
<i>Ascesa e caduta dell'astro Farinelli raccontata da lui medesimo</i>	443
Luigi Verdi	
<i>Passeggiando per Aranjuez</i>	445

PREFAZIONE

Valdecasas: In Memoriam

«Qué nos queda, qué queda de él...

Pues quizá situarnos en el Palacio Real de Madrid y escuchar el eco del Farinelli, que todavía retumba en sus bóvedas»

José Guillermo García Valdecasas

El pasado 9 de diciembre de 2020 falleció en Madrid José Guillermo García Valdecasas y Andrada Vanderwilde, Rector del Colegio de España en Bolonia durante casi cuarenta años. Muchos son sus méritos y conocidos también sus reconocimientos. Por abreviar, creo obligado destacar que le debemos el hallazgo del manuscrito del *Cántico espiritual B de San Juan de la Cruz* (1593), la recuperación de la gran ópera española *Celos, aun del aire matan*, de Calderón de la Barca, la eliminación de los añadidos en la Comedia de Calisto y Melibea (*La adulteración de La Celestina*, Edit. Castalia, 2000) y esas geniales novelas que fueron *El huésped del Rector* (1985) y *Trivio de espejos* (1991).

Valdecasas fue caballero de honor y devoción de la S.O.M. de Malta, Grande Ufficiale de la República Italiana, y Gran Cruz de Isabel la Católica. Hombre honrado y piadoso, entregado al conocimiento y persona libre como pocas habrán existido. Para muchos de nosotros, sus discípulos y Colegiales, destacó por la armonía que había en su vida, por su pasión hacia la figura del Cardenal Gil de Albornoz y su legado más notable: el Colegio de España. Fueron años de infatigable trabajo de restauración de la Casa que se prolongaron durante casi todo su mandato como Rector. Fue en 2012 cuando esta pasión se vería reconocida públicamente — en privado ya lo estaba — al otorgarle la Unión Europea el Premio Europa Nostra en la categoría relativa a la conservación de patrimonio. Nunca podremos agradecerle lo suficiente todo lo que hizo por la Casa de Don Gil, que hoy luce ciertamente esplendorosa en la versión más próxima a como la había pensado el propio Cardenal fundador.

En Valdecasas no había falsa modestia ni artificio de ningún tipo, era una persona de vastísima y poliédrica cultura, un auténtico humanista que durante décadas

compartió generosamente con sus Colegiales, y también con la ciudad de Bolonia, su conocimiento y los resultados de sus investigaciones en campos tan variados como distantes. Desde la literatura a la física, pasando por la pintura, la arquitectura o la gastronomía. En muchas ocasiones parecíamos estar ante el mismísimo autor de la *Fisiología del gusto* mientras a continuación le escuchábamos teorizar con enorme solvencia sobre los neutrinos, los encabalgamientos, la importancia del bol de Armenia en el dorado al agua o los postizos de ciertas edificaciones góticas.

Fue Presidente Honorario del Centro de Estudios Farinelli, la organización que se constituyó en Bolonia en 1998 con la finalidad de recordar la figura de Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi. Esta presidencia no podía estar más justificada, pues su conocimiento sobre el castrato era incuestionable, pudiéndose afirmar que Valdecasas pertenecía sin duda al selecto club de los expertos mundiales. Tanto es así, que en 1995 se ocupó de organizar en el Colegio el concierto *L'eco del Farinelli* junto a Angelo Manzotti (sopranista) y Maria Pia Jacoboni (clavicembalista), en el que se interpretó la Aria dedicada a Fernando VI: «Che chiedi? Che brami?» (La Danza, 1756). Este evento puede afirmarse que en cierto modo sería el precursor de la fundación del Centro de Estudios Farinelli de Bolonia y también de un incipiente renacimiento del interés por los castrati. A los eventos y actos que se promovieron en Bolonia sobre Farinelli le siguieron en España la publicación del libro *Los atributos del capón*, de Angel Medina (2001), el disco *Arias for Farinelli*, de René Jacobs (2002), y poco después la Compañía Nacional de Danza realizaría el montaje, *Castrati* (2002).

Quienes tuvimos la inmensa suerte de convivir con Valdecasas sabemos que era un maestro en el más amplio sentido de esta noble palabra, y que uno de sus temas predilectos de estudio y reflexión fue precisamente Carlo Broschi. Farinelli se convirtió así en figura recurrente en los almuerzos del Colegio de España y también en el *salottino* posterior. Aquel interés de nuestro Rector no se explicaba o justificaba solamente por los documentos y textos históricos relacionados con su figura que custodia el archivo del Colegio o por su curiosidad personal. Muchos de sus Colegiales pensamos que el más grande de los castrati era recordado por Valdecasas por la faceta musical que tanto le interesaba, pero también por su dimensión histórica, artística y social.

En efecto, Farinelli es una de esas biografías que le permitía compartir su amplio conocimiento histórico y también sus inquietudes e incluso intuiciones. Su relación con Bárbara de Braganza, el contexto italo-español y su experiencia con la Corte Española. Pero no quedaron ahí los temas, pues llegamos a cuestiones relacionadas con su patrimonio mobiliario e inmobiliario y hasta la caligrafía. Imposible olvidar aquel día que el Rector apareció en el *salottino* con unas grabaciones originales de Alessandro Moreschi, *l'ultimo dei castrati*, para compartir con nosotros una audición y hacernos entender la excepcionalidad del cantante masculino

con registro de soprano, concluyendo que Carlo Broschi había sido el más grande de todos, llegando a provocar el desmayo de las damas durante la interpretación de sus míticas “coronas”. Todas estas atenciones y dedicación culminaron con la gestión que el propio Valdecasas impulsó junto con Luigi Verdi y otras autoridades de la ciudad para que se restaurase la tumba de Farinelli en Bolonia. El 1 de abril del año 2000, en el Chiostro Maggiore a Levante de La Certosa, se inauguraba esta restauración que materializó el arquitecto Vincenzo Lucchese, a quien debemos el descubrimiento de la tumba misma.

La devoción de Valdecasas hacia el conocimiento, así como su entrega, esfuerzo y cariño que dedicaba a la formación de sus Colegiales era algo admirable. Nosotros lo valorábamos sobremanera y este seguramente sea uno de los motivos por los que consideramos a nuestro Rector un hombre único y excepcional, de otra época. Y en su excepcionalidad y sabiduría nos condujo hacia otro ser extraordinario como Farinelli, de quien, como se ha dicho, se ocupó con regularidad en sus conversaciones y también en una de sus obras más singulares: *Las artes de la paz* (Edit. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007).

El Centro de Estudios Farinelli de Bolonia patrocina ahora esta obra titulada *Mito, storia e sogno di Farinelli*, que se me ha brindado el honor de introducir. Comprenderán que me haya sentido obligado a hacerlo recordando al maestro. Lo hago con la melancolía y añoranza de quien echa de menos a alguien importante en su vida, también con la humildad de quien se sabe tributario, consciente además de cuánto le habría gustado a él escribir esta presentación.

Sirvan en cualquier caso estas letras de recuerdo a quienes lo merecen, también como reconocimiento y estímulo para que quienes todavía tenemos la oportunidad de hacerlo, sigamos trabajando en la misma dirección que nos enseñaron, sea con publicaciones y estudios como los que se contienen en este excepcional trabajo, en el que participan autores italianos, francés y también españoles incluido algún antiguo Colegial, sea con otro tipo de actos divulgativos que ayuden a seguir fomentando el interés de una figura clave del siglo XVIII tanto en Italia como en España.

JUAN JOSÉ GUTIÉRREZ ALONSO
Rector del Colegio de España en Bolonia

SALUTO

Come rappresentante dei discendenti della famiglia di Carlo Broschi Farinelli, desidero innanzitutto ringraziare l'amico Luigi Verdi, segretario del Centro Studi Farinelli, il quale con passione e tenacia ha ricostruito i legami della mia famiglia con quella del famoso cantante Farinelli e per avermi proposto alla carica speciale di socio onorario del Centro.

Mia nonna contessa Ada Lamberti detta Amalia, ultimogenita di Lamberto Lamberti, fu l'unica della famiglia Lamberti ad avere discendenza ancora oggi vivente, essendosi tutti gli altri rami estinti. Mia nonna sposò l'ufficiale di cavalleria Stefano Canavesio, mio nonno, di origine piemontese.

Sono state fatte molte ricerche storiche sulla famiglia ed è stato il Centro Studi Farinelli a porre l'attenzione sul fatto che Maria Carlotta Pisani Broschi, nipote ed erede del Farinelli, era la bisnonna di Lamberto Lamberti, sindaco di Bagno a Ripoli e proprietario della villa a Poggio a Ema, sulle colline di Firenze, dove sono nato nel 1938.

Lo spirito cosmopolita del Farinelli si è trasferito in quello della mia famiglia, prima in mio padre Giancarlo alto funzionario del Ministero degli Esteri con il quale ho vissuto nella mia giovinezza in vari paesi esteri, e successivamente in me stesso che, avendo seguito la carriera di mio padre, in qualità di ambasciatore italiano, ho passato la mia vita vivendo sempre in differenti paesi finché mi sono stabilito a San Paolo in Brasile.

In considerazione della parentela con il famoso cantante, saluto tutti i partecipanti e gli organizzatori del Convegno per il ventesimo anniversario del Centro Studi Farinelli, tenutosi a Bologna nel 2018, augurando il migliore successo alla pubblicazione degli atti, arricchiti di nuovi e ulteriori contributi maturati negli ultimi due anni.

STEFANO ALBERTO CANAVESIO
Rappresentante dei discendenti
della famiglia di Carlo Broschi Farinelli

INTRODUZIONE

Gli anni dal 2018 al 2020 sono stati ricchi di eventi «farinelliani», grazie alle tre sessioni di attività che il Centro Studi Farinelli, in collaborazione con Musicaimmagine, ha organizzato a Bologna e a Roma. Complessivamente più di otto giorni di eventi, tavole rotonde, concerti e incontri, che si sono succeduti attorno ad una tematica federativa: *Mito, storia e sogno di Farinelli*. In questi Atti del Convegno di studi interdisciplinari, in occasione del 20° anniversario del Centro Studi, si affrontano nuovi aspetti, nuove prospettive di ricerca attorno agli evirati cantori del Sei e del Settecento. La ricerca sul Farinelli e, più generalmente, sul fenomeno degli evirati cantori, non cessa di sorprendere. Il nostro Centro ha dimostrato, dalla sua creazione nel 1998, quanto è possibile arricchire questa ricerca, invitando studiosi a collaborare e a far conoscere questo fenomeno, non solo dal punto di vista musicale ma anche artistico, sociale, politico, religioso, antropologico... Per compiere questo lavoro siamo stati sostenuti da istituzioni prestigiose che qui voglio ringraziare: il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, che ci ha spesso aperto le porte per organizzare convegni, ed il Reale Collegio di Spagna, sempre desideroso di accompagnare le nostre giornate di studio e i nostri concerti. Più specificamente, rendo omaggio al Rettore emerito del Collegio di Spagna, S.E. José Guillermo García Valdecasas, che ci ha da sempre sostenuto, e ringrazio di cuore l'attuale Rettore, S.E. Juan José Gutiérrez Alonso, che ha patrocinato le giornate del novembre 2018. La Loro presenza ha sempre dato rilievo e prestigio alle nostre manifestazioni. Per quanto riguarda la tavola rotonda di Roma, nel maggio del 2019, ringrazio sinceramente il M° Flavio Colusso che ci ha permesso di organizzare gli eventi nella stupenda sala di Villa Lante al Gianicolo, sede dell'ambasciata di Finlandia presso la Santa Sede.

Ringrazio tutti i soci del Centro Studi Farinelli che, anno dopo anno, hanno contribuito a farlo vivere e ad aprirlo a nuove esperienze; ringrazio in particolare il maestro Luigi Verdi, coordinatore sempre attivissimo degli ultimi eventi. Infine, saluto calorosamente Stefano Alberto Canavesio, rappresentante dei discendenti della famiglia del Farinelli, e sono lieto di congratularmi con i tre nuovi soci onorari che ci sono uniti a noi recentemente: il soprano Aris Christofellis, il M° Flavio Colusso e il controtenore Raffaele Pe.

PATRICK BARBIER
Presidente del Centro Studi Farinelli

NOTA DEL CURATORE

Giunto al 20° anniversario della sua fondazione, il Centro Studi Farinelli, in collaborazione con la Libreria Musicale Italiana, pubblica il quarto volume di studi dopo i precedenti: *Il fantasma del Farinelli* (2003), *Il Farinelli e gli evirati cantori* (2007), *Il Farinelli ritrovato* (2014). Questo volume, reso possibile grazie al sostegno del Reale Collegio di Spagna di Bologna, nell'ambito del progetto triennale *Mito, storia e sogno di Farinelli* dell'associazione Musicaimmagine, è anche il più ricco della collana, con numerosi interventi di autorevoli studiosi. Come in altre occasioni, arte, musica, storia, cronaca, fantasia e leggenda si mescolano in un affascinante crogiuolo. Il percorso è diviso in varie sezioni dedicate a specifici argomenti.

Una rilevante documentazione, spesso inedita, va ad arricchire in maniera significativa la conoscenza del personaggio Farinelli e dell'epoca degli evirati cantori, ancora per molti versi inesplorata.

L.V.

LASCITO E ICONOGRAFIA

LIBRI RECENTI

Patrizia Radicchi

GEMINIANO GIACOMELLI: DALLA CORTE DEI FARNESE
ALLA SCENA INTERNAZIONALE

PRESENTAZIONE DEGLI ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI¹

Carlo Broschi *Farinelli*, tra i molti che costituirono i *cast* di grido del primo Settecento, fu interprete in ruoli di primo piano di quattro opere di Geminiano Giacomelli (Colorno 1692–Loreto 1740): *Lucio Papirio dittatore* (Parma 1729), *Scipione in Cartagine nuova* (Piacenza 1730), *Adriano in Siria* (Venezia 1733) e *Merope* (Venezia 1734). In particolare, il divino *Farinelli* rese celebri alcune arie del compositore della corte farnesiana (*Quell'usignolo*; *Passagger, che incerto errando* e *Sposa ... non mi conosci*), al punto che esse divennero oggetto di rimaneggiamenti e trapianti in opere di Händel, Vivaldi e altri musicisti. Tuttavia, la consuetudine del riutilizzo e del prestito finì per oscurare a lungo l'identità del compositore, la cui biografia si colloca in un periodo di grande trasformazione della vocalità: una felice stagione della storia musicale in cui le abilità canore dei virtuosi seppero accrescere il gusto del *maraviglioso* e della piacevolezza sonora.

Gli atti della Giornata di studi, promossa dal Conservatorio “Giuseppe Nicolini” (Piacenza, Ridotto del Teatro Municipale, 20.05.2016), nel valorizzare una figura dimenticata, fanno emergere una molteplicità di rapporti tra musicisti, cantanti, castrati e prime donne, protagonisti assoluti della scena. Il volume, articolato in quattro sezioni, esamina attraverso diversi contributi di differente carattere e contenuto la carriera teatrale di Giacomelli e la sua produzione con riferimento alla prassi vocale e agli esecutori.²

* * *

1. «Quaderni del Conservatorio “Giuseppe Nicolini”», Edizioni ETS, Pisa 2018.

2. Il progetto su Geminiano Giacomelli ha visto la realizzazione in forma di concerto dell'opera *Scipione in Cartagine Nuova*: ciò nell'intento di coniugare interessi di ricerca storico-musicale con finalità di natura didattico-artistica. La Giornata di Studi si è svolta con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia e del Centro Studi Farinelli di Bologna, e ha avuto il sostegno del Comune di Piacenza e della Fondazione Teatri.

1. Nella prima parte del testo, *Giacomelli e il suo tempo*, oltre ad aspetti biografici, si indaga sulla fortuna di alcune opere o parti di esse.

Il saggio della scrivente, «*Cantare all'udito e cantare al cuore*»: *Geminiano Giacomelli e la conciliazione degli stili*, trae spunti di riflessione dalla comparazione dei *cast* vocali impegnati nelle prime opere di Giacomelli e del suo maestro Giovanni Maria Capelli (1648–1726), anch'egli al servizio dei Farnese. Da tale raffronto emergono aspetti che inducono a mettere in relazione il successo dell'opera *Mitridate* (1723) di Capelli, rappresentata nell'elegante teatro Grimani di "San Giovanni Grisostomo", con l'esordio di Giacomelli sullo stesso palcoscenico veneziano nel 1724 (*Ipermestra*). L'esecuzione di altre quattro opere di Giacomelli al Grimani, da allora fino al 1735, si può spiegare sia facendo appello al ruolo della diplomazia e alla rete di relazioni aristocratiche dei Farnese sia chiamando in causa il favorevole sostegno di Capelli. La conferma del consenso riservato ai due musicisti dal pubblico del Grimani è ricavata dall'album di caricature di Anton Maria Zanetti, che ritrae Antonio Bernacchi proprio nell'opera *Mitridate*, mentre Giacomelli è celebrato nell'unico duetto dell'opera *Gianguir* (1728) interpretato da Giuseppe Bernardi, detto *il Senesino*, e Faustina Bordoni. Si tratta di una testimonianza significativa, in quanto sia le annotazioni sia i tratti delle caricature consentono di cogliere un momento di passaggio della storia della vocalità e del gusto veneziano, di cui Capelli-Giacomelli sono protagonisti: dalla ricchezza delle fioriture della generazione di Bernacchi, che fa svettare il suo trillo sopra il campanile di San Marco, a una vocalità più espressiva e patetica, anticipatrice del gusto della *galanterie*, come sarà evidenziato anche in altri saggi del volume. Alcune riflessioni in merito ai mutamenti dello stile di canto collocano Giacomelli, e alcuni noti interpreti, tra stile 'antico e moderno', tra il «cantare all'udito e cantare al cuore».

Il contributo dà poi conto dell'affermazione di Giacomelli a livello nazionale e internazionale, riferisce alcune opinioni critiche coeve, elenca infine le arie utilizzate nei pasticci vivaldiani (*Dorilla in Tempe* e *Bajazet/Tamerlano*) con la segnalazione dei rispettivi esecutori. L'Appendice offre una tabella cronologica delle ventidue opere scritte nell'arco di quindici anni da Giacomelli, e una tavola in cui sono enumerati i cantanti e i ruoli da essi sostenuti.

Mariateresa Dellaborra, in *Giacomelli maestro di Händel? Il caso di Lucio Papirio dittatore* (Londra 1732), prende in esame la versione händeliana di *Lucio Papirio*, che al King's Theatre di Londra ebbe solo quattro recite. L'opera non è considerata un pasticcio bensì un adattamento dell'edizione parmense del 15 maggio 1729 (libretto di Carlo Innocenzo Frugoni), alla cui esecuzione Händel avrebbe potuto assistere. Considerazioni di esegesi analitica, ricavate dal confronto tra la partitura completa della versione italiana (conservata a Londra, Royal Academy), e il manoscritto londinese (Hamburg, Staats-und Universitätsbibliothek Carl von

Ossietzky) contenente annotazioni di Händel stesso, evidenziano i cambiamenti operati, elencati nel dettaglio: necessarie modifiche di registro determinate dalle caratteristiche vocali degli interpreti, soppressione e distribuzione delle arie, riduzione del da capo e/o arie di una sola strofa, adattamento delle tonalità ai registri dei cantanti, nuovi recitativi, ecc. La strumentazione di Giacomelli è mantenuta fedelmente per la sinfonia d'apertura e per un buon numero di arie, mentre in altri casi gli intenti di modifica non si sono tradotti in notazione esaustiva da parte di Händel, ma si limitano ad abbozzi. Un'ipotesi ragionata di utilizzo di un brano di Giuseppe Sammartini è avanzata per la sinfonia d'apertura.

Corredano il saggio le musiche di due arie composte espressamente da Händel per il ruolo di basso (Marco Fabio), assente in Giacomelli, e le rispettive arie originali sostituite da Händel, evidenziandone possibili motivazioni e caratteri stilistici.

Piero Mioli (*Apostolo in Geminiano. Su alcuni libretti di Zeno musicati da Giacomelli*) analizza sei libretti di opere di Giacomelli comparandoli con gli originali di Zeno o con versioni dello stesso soggetto rielaborato da altri letterati, e musicati, talvolta con differente titolo, da compositori più o meno coevi. L'autore dedica un paragrafo a ciascuna opera osservata (*Alessandro Severo, Teuzzone, Lucio Papirio, Merope, Achille in Aulide e Nitocri*), e non manca di incuriosire alla lettura attraverso originali titoli.

Dopo avere ricordato i caratteri del tipico libretto zeniano in tre/cinque atti, Mioli mostra come anche Giacomelli rientri in quella tendenza che vide asciugare e accorciare il dramma, senza tuttavia semplificarlo. A fronte della diminuzione del loro numero, le arie si allungano nelle dimensioni; si preferisce il musico alla donna e, pur nell'elevata presenza femminile, si impiegano molti soprani e contralti maschili.

Di ogni opera sono citati gli esemplari precedenti rilevando le principali differenze con le opere di Giacomelli. Tra tutti i titoli presi in considerazione, l'unica opera che non cambia nei Numeri rispetto all'originale di Zeno, scritto ben venti anni prima, è forse *Merope* (1734), su testo di Domenico Lalli. Ciò è attribuito alla presenza di prestigiosi cantanti quali Farinelli e Caffarelli, tanto da indurre il compositore alla riduzione del numero delle arie anche alla protagonista e primadonna Lucia Facchinelli. Notevoli cambiamenti compaiono nelle tarde opere romane: *Achille in Aulide* e *Nitocri*, allestite rispettivamente al teatro Argentina e al Teatro Tordinona.

Il saggio di Fabrizio Longo, «*Passagger*», *quell'eco del violino per Farinelli*, pone l'attenzione su un'aria da *Il Tigrane* di Giacomelli (Piacenza, Regio Ducal Teatro, 1733) che divenne un *topos* del repertorio teatrale settecentesco. Accertato che il libretto piacentino è anonimo, sono formulate alcune ipotesi di paternità dell'aria,

pur nella complessità della ricostruzione storica. Nonostante l'esistenza di un'antecedente versione testuale del *Tigrane* ad opera di Francesco Silvani (1729), è stata individuata un'esatta coincidenza dei versi dell'aria con il libretto di Carlo Goldoni del 1741, musicato da Giuseppe Arena, ma si precisa che il brano finì per sparire in successivi allestimenti che adottarono la versione goldoniana.

L'autore riferisce la grande fortuna del testo e soprattutto informa che la prima quartina dell'aria era già comparsa, segnalata da asterisco, tra le arie cambiate dell'*Adriano in Siria* di Giacomelli, su versi di Pietro Metastasio, al teatro "San Giovanni Grisostomo" di Venezia nel carnevale 1733, dove proprio Farinelli cantò nel ruolo di Farnaspe (II,7). L'aria, tra l'altro una delle superstiti della perduta partitura piacentina del *Tigrane*, si qualifica per la sua rarità nell'uso del violino obbligato che duetta con la voce su un sostegno di due parti di violino, viola, violoncello — fagotto e contrabbasso. Giacomelli dimostra la sua abilità di compositore ricavando spunti di scrittura dalla suggestione dell'eco; i trilli di estrema lunghezza conferiscono alla musica «un aspetto fortemente caratterizzante». Non è questo, tuttavia l'unico caso di utilizzo, in Giacomelli, di uno strumento obbligato in *pendant* con la voce; anche in *Scipione in Cartagine nuova* del 1730 (Atto II), compare un esempio simile, ma la parte solistica è affidata all'oboe.

L'aria si connota per notevoli difficoltà esecutive vocali (ampi salti, lunghi trilli analoghi a quelli del violino solista) e per una struttura di natura sostanzialmente strumentale: aspetti che il lettore può ricavare dall'edizione della musica allegata al saggio e che, c'è da pensare, ben si adattassero alla voce sublime di Farinelli.

* * *

2. Nella sezione centrale del volume, tre sono i saggi che analizzano l'opera *Scipione in Cartagine Nuova*, rappresentata a Piacenza nel 1730 in occasione dell'apertura della Fiera nel nuovo teatro della Cittadella, per il solenne ingresso della duchessa Enrichetta Maria d'Este. Per il libretto fu allora impegnato Carlo Innocenzo Frugoni, nominato nel 1727 poeta di corte, storiografo e direttore a Parma dei nuovi e dispendiosi divertimenti promossi, non senza ragioni di visibilità e promozione sulla scena internazionale, dal duca Antonio, ultimo dei Farnese dopo la morte del fratello Francesco.

Valentina Anzani, in *Genesi e prima rappresentazione di Scipione*, offre molti documenti inediti grazie ai quali rettifica, *in primis*, la datazione finora riferita dell'opera (1728), studia le lettere di Frugoni conservate nella Biblioteca Comunale "Passerini-Landi" di Piacenza, dalle quali emergono riferimenti al ruolo di direttore degli spettacoli. Queste carte, oltre a rivelare alcuni aspetti sull'opera *I fratelli*

riconosciuti (Parma, 1726) di Giovanni Maria Capelli, maestro del Nostro, nei riferimenti a Giacomelli mostrano il ruolo attivo del compositore sul testo (il maestro di cappella «vuol versi e parole che al suo gusto s'adattino»), come risulta anche altrove nel volume.

Il soggetto Scipione è legato alla città di Piacenza per un fatto storico della prima guerra punica, quando la battaglia sul fiume Trebbia vide la vittoria di Annibale sui romani (218 a.C.) e Publio Cornelio Scipione fu portato in salvo dal figlio Scipione africano. Nella celebrazione di quest'ultimo, protagonista poi vittorioso della prima spedizione in Iberia sui ribelli cartaginesi, è evidente l'identificazione con la figura del duca, mentre nella vicenda si individua una sorta di riscatto della città di Piacenza dalla lontana sconfitta romana.

Per il soggetto di *Scipione*, Frugoni si orienta in direzione di un libretto più semplice rispetto ad altri suoi predecessori (Salvi, Rolli, Zeno per i testi, Händel, Scarlatti, Caldara, Tomaso Albinoni per la musica), elimina peripezie e situazioni equivocate, si riconduce per alcuni aspetti morali a Polibio, Livio e Plutarco, e sposta «le tensioni politiche fuori dal campo dei vincitori», ma soprattutto epura la figura del condottiero «da ogni sospetto di immoralità».

Dell'opera, Anzani prende in esame gli interpreti (Francesca Cuzzoni, Farinelli e Giovanni Carestini; gli ultimi due già impegnati nei *Fratelli riconosciuti* del 1726) e le fonti superstiti, segnalando differenze e particolarità, tagli, scrittura e interventi vari. A conclusione, una rassegna delle satire che si diffusero ai danni di Frugoni per un libretto che deluse gli spettatori pur piacendo al duca. L'Appendice contiene i sonetti scritti da Frugoni per Farinelli.

L'interesse di Nicola Montenz si sposta su questioni drammaturgiche, come esplicitato dal titolo (*Scipione tra Scipioni. Note di drammaturgia e critica delle fonti al libretto di Scipione in Cartagine Nuova*). Si pongono all'attenzione, attraverso un'operazione di critica testuale, le varie versioni di *Scipione*: da *Scipione Affricano* di Niccolò Minato, musicato da Cavalli (1664), a *Scipione nelle Spagne* di Zeno (con musica perduta ma verosimilmente di Caldara), rappresentato nella Barcellona di Carlo III. Anche le successive intonazioni sono viste in relazione al ruolo che i contenuti potevano rivestire nella rappresentanza del potere. Del testo di Zeno sono messe in evidenza le semplificazioni e le complicazioni, «il conflitto tra le leggi dell'amore e quelle della virtù e dell'onore».

Secondo Montenz, il librettista Frugoni ha operato una sapiente commistione tra modelli differenti, al fine di giungere, attraverso saldature di origine diversa, a un risultato finale autonomo.

Nella costruzione del personaggio di Scipione, assai più di quanto non avvenga in Zeno e in *Publio Cornelio Scipione* di Agostino Piovene/Pollarolo (Venezia 1712), anche Montenz concorda che Frugoni si impegna a sbizzare l'indubbia

«moralità dell'eroe, destinata a segnare la cifra, insieme alla magnanimità, delle virtù del potere».

Il saggio di Guglielmo Pianigiani, *Scipione in Cartagine Nuova. Note di drammaturgia*, si apre con una posizione critica di fronte alla stroncatura del poeta Frugoni da parte di De Sanctis, propenso a considerare «tutta l'Arcadia come un'operazione di retroguardia e succube di un dibattito estetico e filosofico svolgentesi altrove». L'autore, dopo aver riferito opinioni di altri critici sulla produzione teatrale di Frugoni, prende in esame il lessico, le modalità strutturali e retoriche con le quali Frugoni affronta la stesura del libretto. Vengono a cadere pertanto le accuse di «vuota turgidezza, di una volontà alta di eloquio poetico non corroborata a sufficienza da una reale forza concettuale», e sono invece messi in rilievo l'adesione all'estetica teatrale francese e i risultati drammatici di tutto rispetto raggiunti dal letterato. Attraverso una sottile distinzione tra Frugoni-poeta e Frugoni-drammaturgo, l'autore conduce nell'ambiente culturale farnesiano, sensibile, al di là degli esiti più o meno raggiunti, alle istanze di rinnovamento della Parma francesizzante, con la triade Frugoni-Traetta-Du Tillot.

Del personaggio Scipione, accanto alle differenze tra le fonti storiche, sono messe in evidenza soprattutto le riflessioni che scaturiscono da Frugoni nell'episodio del cedimento della fanciulla al padre. Esaustiva l'analisi della struttura testuale e metrica dell'opera, come pure la disamina dei rapporti e dei conflitti tra i personaggi. Una tale profondità analitica del testo confuta decisamente il giudizio di De Sanctis e la critica a Frugoni di letterato «vuoto e pretenzioso».

* * *

3. Aspetti di prassi esecutiva sono trattati nella terza parte del volume.

Il tema dell'interpretazione vocale tra due pratiche differenti, le cosiddette "antiche" e le "moderne", ovvero una rilettura del 'trattato' di Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), è affrontato da Raffaele Pe e Silvia Scozzi.

Invitato a tenere un *master* di canto barocco in previsione dell'allestimento in forma di concerto dell'opera *Scipione in Cartagine Nuova*, Raffaele Pe, anche per ragioni didattiche, affronta la questione della pratica della diminuzione vista come «adempimento virtuosistico e performativo dell'opera stessa». Nel suo saggio, *Le voci di Giacomelli. Idioma e variazione nell'arte della diminuzione nella prima metà del Settecento*, premesso che Tosi sembra prediligere lo stile antico a quello moderno, Pe fa notare, tuttavia, che nel corso della descrizione, Tosi fornisce elementi

molto puntuali sulla pratica moderna, elencando una varietà di espedienti tecnici ed espressivi da applicare all'aria col da capo. Accennando al frammento Harley 1272, conservato presso la British Library di Londra e preso in esame da Silvia Scozzi, Pe sottolinea che la fonte è fondamentale, non soltanto per le nuove informazioni sulla prassi vocale-teatrale di fine Seicento, ma anche per comprendere realmente il modo in cui Tosi in prima persona diminuiva un'aria. Come esempio, è presa in considerazione l'aria manoscritta «Comincia a tormentarmi», di autore anonimo, ma tratta verosimilmente da un'opera in cui Tosi era stato interprete negli anni giovanili della sua carriera. La trascrizione, in forma abbellita, pervenuta da qualche ascoltatore che ebbe modo di sentir cantare Tosi stesso in un concerto alla Royal Academy di Londra, è una preziosa rarità. Del brano, per voce sola e basso continuo scritto, analizzando la disposizione delle diminuzioni si coglie l'attenzione prestata da Tosi alla stretta correlazione tra abbellimento e testo poetico, quasi l'abbellimento costruisca una «nuova e amplificata drammaturgia musicale interna all'aria, fatta di intensificazioni e rarefazioni, a partire dal senso evocativo delle parole».

Sulla scorta di questo documento, l'autore propone poi alcune riflessioni sulle nuove modalità di canto, prendendo spunto dall'utilizzo delle voci di Carestini e Farinelli nell'opera *Scipione*. Tosi resta il termine di riferimento in un'operazione comparativa fra un'aria abbellita estratta da *Ariodante* di Händel (e interpretata da Carestini a Londra nel 1734), e il manoscritto Harley. Da precise esemplificazioni si rileva che gli ornamenti sono contenuti e ben calibrati al punto da far asserire che l'*agrément* non è più un modo di trasformare la melodia vocale ma una coloritura sonora. Nelle conclusioni emerge con evidenza che, nell'arco di pochi anni, l'ornamento si indirizza verso un gusto più sobrio e «finemente modulato»: caratteri che segnano il passaggio dal diminuire di Tosi al decoro rococò.

Anche Silvia Scozzi coniuga aspetti teorico-scientifici con esempi di prassi vocale nel suo saggio *Il Trattato di Pier Francesco Tosi e l'abbellimento nella pratica vocale degli interpreti delle opere di Giacomelli. Due generazioni a confronto*. Nel presentare il 'trattato' di Tosi come fenomeno editoriale, Scozzi enuncia le molteplici stampe e traduzioni attraverso un'accurata *recensio* che si dirama fino alle pubblicazioni ottocentesche. L'autrice riferisce che la versione in lingua inglese di Gaillard del 1742, arricchita da annotazioni ed esempi musicali, pubblicizza nel titolo l'utilità del metodo anche per gli strumentisti e offre una biografia di Tosi, elogiandone le qualità canore. Del manoscritto miscelaneo Harley 1272, già citato, comprensivo di novanta brani musicali (cantate e ariette di diversi autori), appura che tra le sei composizioni di Tosi l'aria «Comincia [*sic*] a tormentarmi la cruda Gelosia» (dove, nel titolo, si trova la scritta «come la canta il Sig.r P. F. Tossi», quasi ad attribuire ad altri la paternità), proviene dall'opera *Teodora Augusta* (Atto II) del

librettista Adriano Morselli. L'aria, posta in musica da diversi compositori tra Sei e Settecento, fa emergere un comportamento di Tosi che è anomalo solo in apparenza, soprattutto tra quanto ratificato teoricamente nelle sue *Opinioni* e quanto praticato in sede esecutiva. Sono quindi commentate le caratteristiche musicali del brano in rapporto allo stile di Tosi e al trattamento della voce, ed evidenziate alcune eccezioni tra le quali la dilatazione del metro. Ciò fa affermare che Tosi sembra quasi venir meno ad alcune sue regole, tra cui «il rigore del tempo, troppo spesso mortificato a vantaggio del “cantare alla moda”».

La seconda aria con variazioni scritte, oggetto di disamina, è il famoso lamento dall'*Ariodante* di Händel, «Scherza infida», interpretata da Giovanni Carestini, detto il *Cusanino*, l'8 gennaio 1734 a Londra (Covent Garden). Nelle variazioni della sezione da capo dell'aria, scritte probabilmente dallo stesso Carestini senza sconvolgere la linea del canto, sono introdotte numerose appoggiature e trilli che non compaiono nell'opera originale. Un aspetto questo che è in sintonia con uno dei precetti di Tosi: il non prevedere ornamenti scritti, ma improvvisati.

Pertanto si spiega l'imprescindibile utilità del metodo, confermata cinquanta anni dopo da Giovanni Battista Mancini, che nel suo trattato *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato* (1774), suggeriva ancora agli 'scolari' di canto la lettura attenta del trattato di Pier Francesco Tosi, riproponendone addirittura alcuni passi.

Con il saggio di Luigi Verdi, *Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli» da Piacenza a San Francisco*, si entra nel mondo del collezionismo, terreno sempre prodigo di scoperte. Verdi pone l'attenzione su un manoscritto facente parte della biblioteca dell'italo-americano Francesco de Bellis (1898–1968), divenuto facoltoso uomo d'affari dopo il suo trasferimento da Bari a Boston dall'età di undici anni, e dedito a progetti filantropici e alla promozione del patrimonio artistico italiano. Autore di programmi radiofonici, sponsor di concerti e collezionista di reperti archeologici, libri rari e manoscritti, de Bellis assemblò una ricca raccolta che andò a costituire la sezione “Frank V. de Bellis Collection” della Paul Leonard Library della San Francisco State University.

L'inedito «Solfeggio dell'Sig[no]r Carlo Broschi detto Farin[elli]» che si trova nel fondo manoscritti della biblioteca è costituito di dodici pagine e contiene dieci solfeggi divisi tutti in due parti per voce sola, in chiave di soprano femminile, senza testo e senza notazione di basso continuo. Di estensione molto acuta (do_4 - do_6) nelle tonalità di Fa e Sib, Do-Sol-Re-La maggiore, i solfeggi hanno una durata complessiva di quaranta minuti, con una media di quattro minuti ciascuno. L'autore evidenzia le notevoli difficoltà vocali dei *Solfeggi*, ma nel contempo dichiara l'impossibilità di sicura attribuzione a Farinelli, in quanto poche sono le composizioni oggi accreditate con certezza al cantante.

Al fine di fare luce sulla provenienza e storia del manoscritto, le ricerche si sono indirizzate sul nome che compare sul penultimo solfeggio, il piacentino Antonio Corni, professore al Collegio Alberoni di Piacenza e docente all'Università di Parma, nel quale si potrebbe ravvisare forse il possessore, probabile destinatario del dono da parte di Farinelli. Nonostante i diversi tentativi di indagine, su questo personaggio, citato nel penultimo solfeggio, è stata trovata un'unica labile traccia soltanto in una pubblicazione del 1955, non sufficiente ad individuare rapporti tra i due.

L'autore presenta, a corollario del saggio, una sua trascrizione in edizione moderna, dei *Solfeggi*.

* * *

4. Completa il volume un puntuale lavoro di ricerca sulle fonti musicali. A introduzione del suo contributo, *Le fonti delle opere di Geminiano Giacomelli*, Patrizia Florio presenta alcune testimonianze coeve sulla stima del compositore, individuando in alcune di esse le ragioni che hanno indirizzato alla sua valorizzazione.

L'indagine sulle fonti musicali, tanto delle partiture complete quanto dei libretti delle opere e delle arie staccate, ha condotto alla compilazione del catalogo, considerato *work in progress* soprattutto in riferimento alla esiguità della musica sacra pervenuta, limitata se si considera l'attività di maestro di cappella svolta da Giacomelli dapprima nella chiesa della Madonna della Steccata a Parma quindi alla Santa Casa di Loreto dal 1738 alla morte (1740).

Il *Catalogo* è suddiviso in tre sezioni: repertorio drammatico, musica sacra (oratori e altre composizioni) e musica strumentale (in numero scarso e di probabile provenienza teatrale). Per la prima sezione sono indicati i criteri di redazione e l'elenco dei contenuti delle schede (titolo, data, librettista, rappresentazione, libretto e interpreti, fonti musicali, estratti) con dati bibliografici o siti digitali di consultazione.

Relativamente ai libretti, il catalogo segnala i luoghi di conservazione qualora i testi non siano disponibili *online*.

Delle fonti musicali, tutte manoscritte, dieci opere sono complete e autografe: parzialmente autografa la prima versione di *Cesare in Egitto* (rappresentata a Milano forse nell'agosto 1735), mentre di nove opere sono state rinvenute solo alcune arie. Un aspetto interessante del lavoro è l'indagine sulle arie staccate che compaiono in raccolte manoscritte omogenee, costituite da arie di una sola opera o da arie di opere diverse che possono essere considerate fonti più o meno complete

di un'opera specifica, pur senza i recitativi; tali fonti restituiscono le arie di sette opere.

La sezione intitolata "Estratti" presenta le arie tramandate da più fonti di cui si forniscono le localizzazioni e altri dati utili ricavati dai libretti. Tramite un lavoro di comparazione sono state anche individuate le arie di incerta attribuzione o spurie.

Il *Catalogo* è integrato da alcune tabelle cronologiche delle esecuzioni e dall'indice delle arie: un validissimo e basilare contributo per ulteriori studi.

Geminiano Giacomelli: dalla corte dei Farnese alla scena internazionale, a cura di Mariateresa Dellaborra, Patrizia Florio, Guglielmo Pianigiani, Patrizia Radicchi. Atti della Giornata di Studi, Piacenza, Ridotto del Teatro Municipale, 20 maggio 2016. «Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza» (3), Edizioni ETS, Pisa 2018

Domenico Sapio

NOTTURNO BAROCCO

I tacchi che battono sull'irregolare selciato di un vicolo buio e stretto, nel cuore di una notte napoletana di suggestioni e mistero, sono quelli dell'ormai vecchio castrato Caffarelli. Inconsapevolmente, sta andando incontro a un'esperienza che spalancherà una porta da tanto murata, a nascondere un terribile segreto sepolto e dimenticato.

La tinta *noir*, che, d'ora in avanti, carica la storia di truce e crudo realismo, fa da contraltare alla vitale luminosità del mattino precedente, all'inizio del lavoro, in cui squarci di vita popolare e antiche memorie del personaggio eponimo si confondono in un contrappunto dissonante tra le pulsanti attività quotidiane della città e il crudo, continuo rovello del suo animo, un'inquietudine la cui causa misteriosa e sconosciuta contribuisce ad appassire i giorni del vecchio musicista, amareggiato dallo sbiadirsi della propria fama e della propria voce ormai calante.

La luce e la musica, però, sono i veri protagonisti della vicenda narrata: anche per questo motivo, ogni capitolo è contrassegnato dal titolo di un'aria per castrati, un invito all'ascolto di una vocalità e di un'arte lontana che risuona, tra le pagine del romanzo, come la vibrazione di un'eco lontana conservata dalla tradizione, tramandata a corredo dell'anima.

È sotto le due grandi lenti della luce e della musica da una parte, e dell'ombra e del mistero dall'altra, che agisce un'umanità dolente e dannata ma capace di riscatto, che richiama la teatralità pittorica del Barocco, riconoscibile in una scrittura serrata e proporzionata, ampia come arcate di strumenti d'orchestra o come aeree volute di voce.

Sullo sfondo, una religiosità devota e familiare intrisa di mistica e superstizione, antica terra d'incontro tra mito e fede, ma di scontro tra bene e male, riflesso di quell'anima napoletana che sa destramente patteggiare con la tentazione e convintamente commerciare con le segrete vie della salvezza. I personaggi si muovono secondo le fluttuazioni della luce e della musica, percorrendo strade che misteriosamente s'incrociano nel buio o si spalancano su un'iridescente trascendenza rivelata che, pur servendosi del mito e della magia, si manifesta, alla fine, nella sua Grazia celeste di corale potenza redentrice. È soprattutto negli ultimi capitoli che tale spinta ascensionale riceve la sua accelerazione e conferma la realizzazione di un progetto di salvezza che, sebbene già deciso, viene sollecitato proprio dalla

musica e dal senso di verità e sacrificio di cui essa è composta e che reclama, attraverso il perdono, il ristabilimento dell'ordine di giustizia turbato dal male.

La scrittura segue il comporsi dei personaggi: la presentazione di quello principale, il cui nome non viene svelato se non ben oltre l'inizio del romanzo, è caratterizzata da una forma chiusa e affaticata, che riflette la sua tormentata spiritualità, la sua difficoltà a liberarsi di un peso inquietante; teatrale e drammatica l'entrata dell'antagonista con il suo mondo di toccante umanità e con la sua storia di solitudine e sofferenza. Gli altri personaggi, alcuni dei quali potentemente sbozzati, comprimari e figurine di un presepe che non festeggia una nascita ma celebra una rinascita raggiunta attraverso una pista di musica e di luce.

E quando, alla fine, Caffarelli ritroverà un insperato tesoro, esso sarà un dono di quel riscatto che ha saputo riconoscere, nell'ora più cupa della propria esistenza, in un'esile speranza di canto, una traccia sottile di luce, calata dalla Grazia come salvifico arco di Iride, sul baratro del nulla e del male.

Come in un'aria col daccapo, che riprende, variandoli, i temi dell'esposizione, il romanzo si chiude con l'elemento fondamentale della luce. Ma, stavolta, non è il solo naturale effetto dell'irradiazione solare: è illuminazione, è contatto con la trascendenza, è mistero che s'incarna nell'armonico segreto della musica.

DOMENICO SAPIO, *Notturmo barocco. Il tesoro di Caffarelli*, Colonnese, Napoli 2019

COME NARRARE UN CASTRATO

Come narrare un evirato cantore, la sua vita, le sue vicende pubbliche e la sua dimensione interiore? Come narrare, nel contesto e per quanto possibile, il fenomeno delle 'voci angeliche'?

Nel 1830 Honoré de Balzac pubblica, nei numeri del 21 e 28 novembre della *Revue de Paris, Sarrasine*. Novella? Racconto lungo? Romanzo breve? Nella sistemazione definitiva de *La Comédie humaine* andrà a sistemarsi tra *Facino Cane* e *Pierre Grassou*. Nel 1831 Charles Gosselin, grande amico di Madame de Staël ed editore dei romantici francesi, Victor Hugo in primis, pubblicò *Sarrasine* nel secondo dei tre volumi dei *Romans et Contes philosophiques*.

Con un velo di mistero per gli esegeti balzachiani perché non sono noti manoscritti e nemmeno bozze editoriali. E non vi si fa cenno nella corrispondenza dell'autore.

Il tema del castratismo in realtà è molto marginale nel lavoro balzachiano che alza il sipario su uno sfarzoso ricevimento nella villa parigina dei ricchi conti di Lanty. In un angolo, un vecchio dal volto cadaverico.

Con due domande che nessuno osa formulare: chi è e da dove viene tutta quella ricchezza. Ottica borghese. Il vecchio è in realtà un castrato, Zambinella, al centro di torbide e innominabili vicende nella Roma di molti anni prima. Il titolo della novella viene da Ernest-Jean Sarrasine, uno scultore che di Zambinella si era innamorato. Era stato ucciso dai sicari del cardinale Cicognara, protettore di Zambinella.

Il film *Farinelli voce regina* non viene da un testo narrativo ma da una sceneggiatura originale, scritta a sei mani dal regista Gérard Corbiau, da sua moglie Andrée Deltour Corbiau e dal canadese Marcel Beaulieu.

Quando, come racconto nel mio romanzo, mi ritrovai tra le mani una tela che recava sul retro la dicitura *Castrato con oboe* e decisi di mettermi ad indagare sul misterioso personaggio ritratto nel quadro, capii dunque di muovermi in una sorta, di continente inesplorato. Decisi di fare del mio Angelo Sugamosto un eroe dolente.

Privato dalla castrazione della possibilità di procreare e di avere una famiglia. Questa condizione di vita perduta lo condanna ad una continua e crescente nostalgia. Un vuoto di emozioni e di esperienze a lui precluse che le molteplici avventure amorose non riescono a riempire. Anzi, amplificano e approfondiscono.

Angelo Sugamosto attraversa tutto il Settecento. Nasce nel profondo Polesine della fame, delle inondazioni, del grano che non sfama uomini e bestie perché marcisce prima di diventare maturo. Castrato nella clandestinità notturna di un'isola della laguna veneziana per l'intervento del parroco che aveva intuito le potenzialità della sua voce purissima, Angelo Sugamosto ebbe fama e grandezza. Certo non quanto avrebbe voluto. E non quanto le sue doti avrebbero consentito. Su di lui, dopo la morte, scese una smemoria secolare. Che col mio romanzo ho cercato di diradare.

Angelo Sugamosto canta nei più grandi teatri d'Europa. Vive a Venezia, Parigi, Londra. Conosce Vivaldi, Goldoni, Händel, Casanova. E il divino Farinelli, il castrato più famoso.

Eroe dolente, si diceva, e inquieto. Odia la propria condizione che non gli consente una vita normale e la possibilità di avere dei figli. Odia suo padre e sua madre.

Per tutta la vita ricerca qualcuno (un librettista, un musicista) che scriva in qualche modo la sua storia, che la porti sul palcoscenico, che ne faccia conoscere il dramma di solitudine e, talora, di disperazione. Riuscirà nel suo intento, ma in un modo inatteso.

Angelo trova nei testi sacri la sua stessa vicenda. *Libro dei Giudici, 11 e 12*: la storia di Jefte il Galaadita, prima giudicato impuro dal popolo di Israele perché figlio di una prostituta e poi invocato come salvatore della sua gente dal pericolo degli Ammoniti.

Jefte, insuperbito da questa svolta della vita, prima della battaglia contro il popolo invasore, giura a Dio che, se gli sarà concessa la vittoria, sacrificherà l'essere vivente che primo incontrerà al suo ritorno.

Pensava certo ad un animale delle sue immense greggi. E invece gli corre incontro l'unica figlia. Sugamosto è esattamente la figlia di Jefte, sacrificata dalla follia di un padre accecato.

Altra figura di donna, Saviara.

È la grande presenza femminile della sua vita. Intelligente, sensibile, avveduta. Viene da un'esperienza terrificante che l'ha derubata della sua vita serena tra le montagne del bergamasco ma non travolta. Un processo per stregoneria, un delitto, un'evasione dal carcere, la partecipazione ad una banda di tagliagole.

Dunque ecco la mia scelta sulla possibile narrazione di una vicenda con un castrato protagonista. A Parigi, clandestino, fuggiasco, costretto a nascondersi in quella sorta di corte dei miracoli che era il mondo galleggiante dei barconi della Senna, Sugamosto conosce una singolare figura di travestito, il Cavaliere d'Eon (al secolo Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Thimothée d'Eon de Beaumont) col quale ha un drammatico dialogo. Sull'ambiguità, sul rapporto col mondo "normale". Attrazione e repulsione.

Gli dice d'Eon: «Tu sei un castrato, et moi, je suis un travesti. Noi siamo il male che la gente vuole togliersi da davanti gli occhi. Ma riemergiamo sempre e

mandiamo a ribaltoni il buon senso, la morale, le regole. La reazione è che ci vorrebbero cacciare, buttare in un angolo buio. Non ce la fanno. E sai perché? Noi mettiamo alla prova la pazienza della gente, il modo in cui si è organizzata».

Al Cavaliere d'Eon ho messo in bocca una metafora tratta dal mondo della tessitura dei tappeti. Gli faccio dire: «Come dall'altra parte di un ricamo, di un tappeto, di un arazzo. Il loro rovescio. Se guardi sotto l'immagine nitida del ricamo, vedi fili disordinati, aggrovigliati. Ma sono, anche quei fili, un'immagine. Se li guardi con pazienza e voglia di capire ci scopri un ordine, i riferimenti alla figura che sta dall'altra parte. Comprendi che quel disordine in realtà è un ordine. La figura nitida e ben formata ha bisogno del groviglio che le sta sotto. Ne ha bisogno la qualità stessa per cui la guardiamo, perché è nitida appunto, pulita, limpida, tersa, perfettamente disegnata».

Gli replica Sugamosto: «Mi stai dicendo che noi siamo il groviglio e che proprio per questo, siamo la radice dell'immagine che sta alla luce del sole?».

La risposta: «Certo, la radice, il presupposto, la premessa, la condizione. Gli uomini sono legati fra loro da molti fili segreti, da molti enigmi. Quasi mai li si vede alla luce del sole, quasi mai li si capisce. Bisogna scavare e questo ha un senso, perché solo riportando alla luce ciò che è nascosto scopriamo l'importanza di quello che vediamo alla superficie». Perché di una vita, comunque la si consideri, borderline stiamo parlando.

Nel finale, in uno spiazzante dialogo con Casanova (colto, non a caso in questa ottica, in pieno declino umano e fisico) il tema trova sviluppi inediti. Protagonista è una singolare figura di donna corsaro, sopravvissuta miracolosamente alle onde furiose della vita. Una vicenda del genere mi veniva giusto in taglio raccontarla nei modi del *feuilleton*. Almeno così ho riflettuto sulla scorta di una serie di letture che mi hanno profondamente coinvolto, Cito, a mo' di esempio e in ordine volutamente sparso, i meravigliosi e meraviglianti *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, la avvolgente *Storia della pirateria* di David Cordingly, il documentatissimo *Caccia alle streghe* di Marina Montesano, il curioso *Castrati e cicisbei* di Giovanni Sole.

E ovviamente molto ancora perché a scrivere nel modo incalzante e intrigante dei *feuilleton*, bisogna leggerne tanti altri. Magari andando a scovarli in originale, quando erano posti in appendice ai giornali che li pubblicavano a puntate con l'intento di fidelizzare il lettore. Questi si sentiva obbligato a comperare il numero successivo per vedere che piega prendevano gli eventi e in quali nuove avventure eroi ed eroine si imbarcassero.

Peraltro, dopo essersi nutriti di mille romanzi e romanzetti di appendice, non è esercizio di scrittura semplice quello che obbliga a creare infinite e diffuse *microspannung* in funzione di poche ma ben calibrate *macrospannung*. Quando allentare la tensione e quando farla crescere.

Si impara a dosare le curiosità, a spalancare agli occhi del lettore fotografie d'ambiente, a tratteggiare con pochi segni il ritratto di grandi e piccoli personaggi storici. Perché un vero romanzo d'appendice è soprattutto un affresco epocale.

Ecco il mondo delle corti (da Parigi a Pietroburgo) e il mondo della borghesia. Il popolo minuto costretto a vivere di espedienti spesso truffaldini. Contrabbandieri e prostitute. E i *ravageurs* (il termine vale "parassiti"), cioè la gente del fiume che recupera quello che le grandi ricchezze altrui scartano e poi riversano nella melma attraverso fogne e scarichi immondi.

Banditi, avventurieri politici, medici che esercitano abusivamente. E poi il mondo dei grandi teatri rutilanti di luci utili a far dimenticare le miserie che accadono dietro le quinte. La Parigi dal grande ventre, la brulicante e verminosa Parigi sotterranea, la Londra delle taverne popolate da gente di ogni risma. Inoltre il romanzo di appendice per catturare davvero il lettore deve possedere anche il movimento del romanzo d'indagine.

Ho scelto di accompagnare la vicenda del castrato che attraversa tutto il Settecento (e di alternare ad essa) la vicenda di un protagonista moderno che racconta in prima persona. Costui acquista in un mercatino dell'antiquariato (il *Castrato con oboe*, di cui si diceva all'inizio) un quadro. Un ritratto di musicista, una crosta o poco di più. Ma quel ritratto comincerà a renderlo inquieto fino al punto di intraprendere un'indagine tesa a svelarne il mistero.

Se Angelo Sugamosto attraversa un secolo intero e se la sua è esperienza personale sofferta e vissuta tra difficoltà e frequenti paure, diventa fondamentale anche l'aspetto del romanzo come racconto di una formazione. L'adolescenza e la giovinezza veneziane, alla scuola prima del maestro liutaio Pignata, poi del grande Antonio Vivaldi e nella sodalità con il più anziano Carlo Goldoni, prefigurano la tormentata parabola esistenziale del futuro cantante. Tra colori e chiaroscuri. Odori e sapori, drammi esistenziali dipinti a tinte forti.

Insomma è affidata al narratore moderno la riproposta di quel clima particolare dalle mille sfaccettature che è il protagonista sensibile del Settecento europeo. Perché raccontare un castrato deve prescindere dalle attese degli addetti al settore. Deve parlare non solo a chi ama la musica. Si rivolge anche a chi ama le avventure e le vicende d'epoca. A chi predilige la letteratura di intrattenimento. E magari a chi ha la passione di andare per mercatini a rovistare tra le robe vecchie facendosi sorprendere dall'imprevisto.

GIAN DOMENICO MAZZOCATO, *Il castrato di Vivaldi*, (Selezione premio Strega 2017), Biblioteca dei Leoni, Villorba (TV) 2017

Renzo Brollo

IL CANTANTE EVIRATO, IL MINOTAURO
E IL FRAGILE DIO DEL POP

E poi venne la musica. Nella sua mente liberata da tutto, il Maestro cominciò a riversare gli spartiti di opere musicali settecentesche che teneva raccolte in una grande cassa di legno. Estraendole, ne contemplava i pentagrammi come se fossero oggetti preziosi. Ne sfiorava le note, toccandole con delicatezza.

– Le vedi? – diceva mostrandogliele. – Queste crome hanno gambe preziose come l’oro e la testa è un diamante. Proprio come te, mio tesoro. In queste arie musicali c’è tutto il nutrimento che ti occorrerà per vivere la tua nuova esistenza. Estasi liriche, melodie squisite, acrobatismi e virtuosismi che hanno un unico scopo: suscitare adorabili deliri. Saranno i rintocchi della tua campana nei corpi di chi ti ascolterà. Certo, a volte saranno rintocchi lugubri, altre volte suonerai a festa, ma è così che deve essere. La malinconia è dentro di noi. È la nostalgia per qualcosa che non è mai accaduto. L’anima è malinconica, il cuore spesso lo è. Perciò il tuo belcanto sarà la loro compagnia e non ci sarà nulla di indecente nel vederli vibrare e piangere come se avessero occhi e lacrime.

Come immaginare Carlo Broschi, detto Farinelli, oggi? La scintilla scocca nella primavera del 2012, alla lettura di un articolo di Vittorio Emiliani sull’inserito Venerdì del quotidiano Repubblica, dal titolo curioso e accattivante: “Quando le pop star avevano qualcosa di meno”. Un breve *excursus* nel mondo dei cantori evirati del diciottesimo secolo, concentrato sulla figura di Girolamo Crescentini, con brevi accenni alla vita di Carlo Broschi e rimandi al saggio di Sandro Cappelletto *La voce perduta: vita di Farinelli evirato cantore*.

Dalla scintilla, dalla breve fiamma dell’articolo, alla brace del saggio biografico di Cappelletto, che esplora la vita di Carlo Broschi dall’infanzia all’età adulta attraverso la musica, le messe in voce, i trilli, le partiture e le malinconie di un re depresso. Una storia avvincente, la sua. Non facile, di certo, e poi vissuta tra glorie, onori e infine lo scherno e la nostalgia.

Il progetto, dunque, era immaginare un nuovo piccolo Carlo, nato nel ventunesimo secolo, ponendosi delle domande: in quale famiglia sarebbe potuto nascere? Con quali genitori e come avrebbe potuto trovare la sua strada attraverso la musica di oggi? Incontrando quali personaggi che sostituissero il maestro Porpora e il re di

Spagna per il quale fu coatto guaritore per undici lunghi anni? Domande che mano a mano hanno trovato una loro risposta. Come padre un musicista fallito, invidioso della voce cristallina di un figlio troppo legato a una madre sempre triste e colpevole dunque di aver rovinato la sua carriera musicale mai veramente decollata. E poi un misterioso maestro, *il Maestro*, alla ricerca di diamanti grezzi da nascondere agli occhi della gente, ripulire dalle lordure del mondo e poi istruire alla musica più pura e infine cedere ai pochi meritevoli.

Un piccolo diamante grezzo; un tronco dentro il quale uno strumento di rara bellezza ancora stava celato. Eccolo, appena oltre la parete, spaurito come un cucciolo senza più la madre. Era arrivato a lui nel momento più buio della sua vita, richiamato dal fato e dalla vita spezzata di un altro individuo. Questo confermava la sua teoria. Che a stare sul fondo, in basso e nel buio degli abissi si possono ricevere le perle che dall'alto cadono. È l'attesa il vero nemico da vincere. [...] Le cose preziose, scivolose per loro natura, scendevano a valle verso di lui e a lui arrivavano, spesso intatte, proprio come questo bambino, ancora pieno dell'anima che lui avrebbe saputo conservare, valorizzare, far risplendere. Il mondo moderno, quello della velocità, della tecnologia, delle cose replicate non era mai stato il suo mondo. Anche la musica lo aveva tradito. La lirica era diventata di tutti, si era abbassata al suono delle masse che avevano liberato la cancrena e la malattia si era propagata a tutti gli strumenti. Non c'era più niente di ascoltabile là fuori. Solo sui suoi cimeli poteva contare, su quelle musiche antiche che da bravo maestro avrebbe fatto imparare anche a questo nuovo alunno, così come negli anni precedenti aveva fatto con altri bambini. Ma quante vite fa era accaduto? La scuola era diventata il suo rifugio e il rifugio di tante piccole stelle che avevano brillato solo per pochi eletti. E questa nuova fiammella, ancora flebile, ancora gracile, sarebbe stata il suo prossimo fuoco sacro.

L'abbandono della casa, perché venduto dal padre dopo la morte della moglie, e l'arrivo nella villa che ospita la misteriosa scuola di musica coincidono con la prima rinascita del bambino. Carlo non ha che otto anni quando fa il suo ingresso nel rigoglioso parco della villa che ospita un pavone bianco, per il cristianesimo simbolo di resurrezione, una creatura che presto diventerà per il piccolo Carlo un rivale amato e temuto. Spogliato di tutta la memoria e di tutto il passato attraverso prove psicologiche e fisiche sempre più dure, il bambino lascerà cadere a terra i ricordi come foglie di un albero che si prepara all'inverno. Divenuto recipiente vuoto, il suo corpo e la sua mente ora potranno vedere i colori del mondo con la sola forza dell'immaginazione, sentire il suono e la voce delle più piccole cose e del suo corpo che respira e che vive.

Ma non c'è costrizione o violenza in tutto ciò, da parte del Maestro. Carlo accetta ogni prova come fosse un nutrimento vitale, assieme alle minestre d'oppio, e un

percorso obbligato verso una conoscenza musicale che sente essere la sola ragione d'essere. E la natura selvatica del parco, così come i muri della villa, sembrano lavorare assieme al Maestro per la crescita del bambino: la pioggia preannuncia una prova, mentre un tiepido sole accompagna i giorni di riposo. Preparato il corpo, viene il tempo degli esercizi respiratori, dei trilli e dei solfeggi, dell'educazione della laringe e dei suoni in maschera. La cassa toracica si deforma per contenere più aria, il palato si apre come le volte di una cattedrale per accogliere i suoni delle partiture che il Maestro insegnerà al bambino. Carlo entra nella musica e la musica entra in lui che diventerà *qual nave ch'agitata / Da più scogli in mezzo all'onde / Si confonde e spaventata / Va solcando in alto mar*, proprio come nell'*Artaserse* di Pietro Metastasio.

Ed è questa la seconda rinascita di Carlo. Abbandonata la pelle del bambino, ora il diamante può essere ammirato, anche se solo da una singola persona che cercherà in lui la medicina per un riposo e una pace che da anni insegue. Ecco un nuovo re triste da curare per questo novello Farinelli. E se il famoso cantore evirato, per undici anni, *tutte le sante sere* e fino all'alba cantò per Filippo V le stesse tre o quattro arie, il giovane Carlo dovrà interpretare per lo scrittore altrettante canzoni moderne, diverse tra loro come lo sono i medicinali per principio attivo ed effetti collaterali. Ma il sollievo donato da ciascun brano non durerà che il tempo di un anno e poi il tormento ricomincerà.

La nuova musica che Carlo ascolta entra in lui come acqua fresca in una brocca. Ogni parola legata a una nota ha un significato e, inconsciamente, un percorso a ritroso verso il suo passato. Lo sforzo interpretativo lo spinge oltre i confini dettati dal maestro. Non più una voce che regala una cura, ma ora anche estasi, piacere e stupore per le inaspettate reazioni del corpo che viene stimolato da una voce angelica e diabolica allo stesso tempo.

L'ennesima rinascita di Carlo lo spinge nel mondo che non ha più visto da quando, a otto anni, è entrato nella villa del Maestro e da allora ne sono passati altri dieci anni. Non c'è più nessuno che lo attenda e nessuno lui ricorda, prima della scuola di musica.

E sarà ancora la musica, attraverso le note di una canzone che sembrano uscire dalla strada, a condurlo alla sua nuova vita. Una vita da pop star, nascosto dietro una maschera che cela l'identità ma non il potere di una voce. Una vita però nella quale Carlo comprende di essere creatura destinata a dare tutto ma non a ricevere, condannata a non conoscere la vera felicità che non sa o ricorda di aver mai provato. Le folle che lo applaudono, che cadono ai suoi piedi sopraffatte dal proprio appagamento, sono però il confine di un mondo per lui incomprensibile, che lo spaventa più di quella mano nera che da bambino visitava i suoi sogni e che ora gli manca.

Il grande concerto all'Opéra di Parigi segna il punto di non ritorno e anche l'inizio della nuova e ultima vita di Carlo, giovane uomo e diamante senza memoria. Durante questa lunga notte, sopra il palco, solo davanti alla folla, Carlo si trova al

cospetto della sua prova più grande. E come Farinelli poco prima di incontrare l'imperatore Carlo VI d'Asburgo, consapevole del momento cruciale e unico, capirà che è venuto il momento di mostrarsi al pubblico come veramente è. «Sabato se jetta lo biso», scriverà Farinelli al conte Pepoli prima dell'incontro viennese. «Sabato dovrò togliermi la maschera». Quella stessa maschera che il giovane Carlo, il guaritore, sente di dover togliere dal viso per raggiungere finalmente la propria felicità.

Alla base del romanzo, vi sono dunque l'invenzione di un novello e moderno Farinelli e l'utilizzo di alcuni simboli riproposti attraverso tutta la narrazione. Tra questi, il Minotauro e il suo labirinto di ispirazione borgesiana, poiché egli è sì mostro ma anche divino, dentro una casa che imprigiona e allo stesso tempo — e fuori dal tempo — lo protegge, così come prigioni e dimore lo saranno anche le case nelle quali Carlo vivrà le sue molteplici metamorfosi. Oltre a ciò, e poiché la parola è suono, il suono è musica e la musica diventa colore, alcuni simboli sono accompagnati da ulteriori elementi di rimando che utilizzano il contrasto cromatico per sottolineare e arricchire di significato l'elemento simbolico. Così come all'epoca di Farinelli alcuni spettacoli iniziavano nel cuore della notte per terminare alle prime luci dell'alba, come segno tangibile di un passaggio dalle tenebre alla luce, anche nella vita del protagonista l'alternanza notte e giorno, pioggia e sereno, diviene parte fondamentale e attiva nella metamorfosi del ragazzo.

Infine il tempo cronologico, che nel romanzo appare e scompare, volutamente indefinito soprattutto nella parte centrale nella quale Carlo fa il suo ingresso in un mondo parallelo, dove l'unico tempo contemplato è quello musicale, bastevole a scandire le giornate e la sua crescita. Una cronologia che riprende a scorrere in giorni e settimane e mesi solo quando Carlo avrà compiuto la maggiore età e si troverà da solo, in una città che non conosce e con un passato che non ricorda più, libero di decidere della sua vita ma anche costretto a farlo.

Un romanzo composto in forma di movimenti musicali che, a loro volta, sono anche rinascite. E, ad ogni rinascita, ciò che il piccolo Carlo sogna non è niente di più di quanto ogni bambino desidererebbe possedere: una famiglia e affetti dati e ricevuti, che Carlo cercherà nei surrogati che il destino gli propone: il Maestro con la sua misteriosa segretaria, lo scrittore ammalato e la sua governante e infine il proprietario del night club dove vivrà per un breve periodo. Tutti loro saranno figure di riferimento per il giovane guaritore e fotocopie di quegli affetti che gli erano stati sottratti o fatti dimenticare e che la musica, con i suoi labirinti, cercherà di restituirgli.

RENZO BROLLO, *Il guaritore*, Diastema, Treviso 2019

GLI EVIRATI CANTORI E IL MITO DI ERMAFRODITO

Gli evirati cantori che riuscirono a raggiungere la celebrità ebbero una vita piena di successo. Basti pensare al fascino esercitato da Farinelli su Filippo IV o da Girolamo Crescentini su Napoleone e su Arthur Schopenhauer che affermò: «La sua voce, bella in modo soprannaturale, non può essere paragonata a quella di nessuna donna». Significativo l'episodio narrato Giacomo Casanova nella sua autobiografia, dove racconta di aver conosciuto ad Ancona una fanciulla che si lasciava passare per il castrato Bellino, alunno del castrato Salimbeni e morto prematuramente. Salimbeni per amore della fanciulla le suggerì tal espediente per poter lavorare e avere successo presentandola anche all'elettore di Sassonia. Alla morte di questi, la ragazza fu costretta a continuare la finzione per poter cantare nello Stato pontificio. Casanova percepì la sua femminilità e insistette per ottenere dal finto castrato la verità. La fanciulla in seguito rivelò al celebre libertino la sua vera identità ma gli fece notare che poca importanza avrebbe avuto il suo essere uomo o donna, poiché l'avrebbe amata a prescindere dal sesso di appartenenza. Tal episodio mette in gioco una forte dose di ambiguità.

Il successo e il fascino che gli evirati cantori esercitavano non sono riconducibili soltanto a fattori vocali e tecnici. Anche oggi le voci di contraltisti e soprannisti emanano un'indubbia attrazione. Fra '600 e '700 la confusione fra i sessi e i travestimenti era di moda e pertanto diffusissimi, al punto che anche nei conventi le monache indossavano talvolta maschere maschili. Anche se la Francia non accettò ufficialmente mai tale moda e si oppose con leggi adeguate a un intervento ritenuto incivile e cruento, in realtà ne fu conquistata. Luigi XIV adorava Atto Melani, castrato, ballerino, cantante, che fu dal sovrano designato perfino diplomatico! Non mancarono castrati negli ordini religiosi. A nostro avviso tale attrazione è dovuta all'erotismo androgino derivato dall'ambivalenza dei due sessi cui questi cantori finivano con l'appartenere. La loro condizione e la loro voce potevano consentire l'immaginazione e l'ascolto di una bellezza senza confini, simulacro di un'idea di bellezza e ambiguità tali da poter restituire il mito dell'unità originaria dei due sessi, trasmessa da Ermafrodito.

Ermafrodito, figlio di Hermes e Afrodite, secondo il racconto ovidiano, riporta alla condizione primigenia antecedente la differenziazione, differenziazione che allontana dall'armonia presocratica della *physis*. L'Ermafrodito è essere misterioso

e prefigura il paradiso perduto, regno dell'indifferenziato, giacché in esso si compendia la bisessualità dell'infanzia. Annullando la differenza fra i sessi si raggiunge la perfezione archetipica, accrescimento di potenza soprannaturale, emblema del dionisiaco e dell'armonia. Anche nel mito della creazione nel Genesi, Dio creò l'uomo a sua immagine, «maschio e femmina lo creò»; l'arte è fatta di effetti speculari, la cultura vive di repliche: Dio creò l'uomo a sua immagine, si procede per modelli. Dalla separazione si evince il desiderio del ricongiungimento al bene originario perduto. Nel Vangelo apocrifo di Tommaso il mito dell'unità dei due sessi è riproposto: «Quando farete che i due siano uno, e farete sì che l'interno sia come l'esterno e l'esterno come l'interno, e l'alto come il basso, e quando farete del maschio e della femmina una cosa sola, cosicché il maschio non sia più maschio e la femmina non sia più femmina [...] allora entrerete nel regno dei cieli».

Per Sigmund Freud ogni essere umano possiede le potenzialità del sesso opposto e il mito dell'androgino trova tutto il suo fascino proprio nel ricongiungimento dei due opposti, maschile e femminile, propugnando così la propria autarchia rispetto a ogni aspetto dell'umano e pertanto la propria onnipotenza. La bisessualità diventa pertanto ricerca del superamento del limite, limite che porta a ricercare l'altro da sé. In un tempo immaginario il limite non esisteva e i castrati apparivano così quali incarnazioni di tale mito. Eunuco è creatura angelicata e assoluta, (ma in realtà vittima di una pratica violenta esercitata in nome della 'bellezza'), congiunzione di orribile e sublime.

Goethe, che molto li amò, asseriva che gli evirati cantori 'rappresentavano' la donna, ma non erano donne. La sostituzione della donna con un qualcosa che ne offriva l'immagine appagava la diffusa misoginia, forma di appagamento che riguardava anche la Chiesa: donna=natura, natura=semplicità e innocenza, ma anche disordine e passione, di cui la donna è portatrice. La Chiesa inoltre, come rileva uno studio di Simona Argentieri, favorendo la pratica dei castrati, giocava a creare l'essere perfetto, cioè Dio stesso, entrava in competizione con Dio, creando questi angeli, senza sesso, perfetti, senza disordine.

Nell'arte, la figura di Ermafrodito è spesso presente: basti o pensare all'*Ermafrodito* del Louvre, copia tardo-romana, che giace sullo splendido cuscino berniniano, figura femminile, piena di fascino e ambiguità. Lo troviamo nell'arte, nella letteratura classica e nella mitologia, nei numerosi travestimenti: Achille a Sciro, Dioniso, Teseo, e poi amazzone, sileni, fauni, ninfe, erme bifronti e triformi. Bisessuali sono spesso le divinità del mondo greco e molti gli androgini negli affreschi classici e pompeiani. In Esiodo si tratta di un mito cosmogonico: la terra genera da sola il cielo e tende a ricongiungersi a esso. Nel *Simposio* platonico, attraverso le parole di Aristofane, Ermafrodito emerge quale mito delle origini, terzo genere compendiate i due sessi. Questi esseri duplici, dotati di energia, forza e arroganza senza

limiti, tentarono di scalare il cielo per sopraffare gli dei, mito molto vicino a quello biblico della torre di Babele. Per questo furono puniti e la separazione dei due sessi comunicò loro debolezza e la sofferenza derivante dall'aspirazione al ricongiungimento. Per Platone l'amore perfetto è omosessuale, rivolto al proprio simile, ma Ermafrodito in Ovidio è anche un Narciso assetato dal desiderio di ricongiungersi a un'immagine di sé che gli sfugge e che si rivela illusoria tanto più cerca di definirsi. Molti sono i riferimenti letterari, musicali e artistici a tale mito: *L'Ermafrodito* di Antonio Beccadelli detto Il panormita, (1425), Bradamante e Clorinda, combattenti in abito maschile nell'*Orlando furioso* e nella *Gerusalemme liberata*, i giochi di travestimento nel *La dodicesima notte* di Shakespeare, *L'Adone* di Giovan Battista Marino, opera nella quale alla poesia viene affidato il compito di ricongiungere gli opposti. Nella letteratura l'*Orlando* di Virginia Woolf (1928), personaggio che attraversa le varie epoche cambiando sesso e attingendo da tale cambiamento energia vitale, romanzo dal quale è stato tratto un film di Jane Campion (1992).

In ambito artistico moltissime opere di Caravaggio, Donatello, Leonardo. Gli angeli di Caravaggio sono una vera sfida ai limiti etici dell'epoca: Sono figure ermafrodite, metà uomini, metà donne, come l'angelo violinista della *Fuga in Egitto*. Ma anche *Amore vincitore* e *San Giovannino* dei Musei capitolini sprigionano deduzione ed erotismo, per il loro sorriso ambiguo, la scompostezza dell'atteggiamento, il nudo efebico provocatorio. L'angelo incarnato dipinto con carboncino da Leonardo, appartenente a una collezione privata in Germania, colpisce con il suo sorriso beffardo. Fortissimo è il suo potere seduttivo per il suo seno femminile scoperto e la presenza del fallo all'altezza del bacino, abraso in questo punto. Un angelo-ermafrodito è creatura perfetta «Possiede l'eleganza efebica di un angelo e la virilità di Bacco, è allo stesso tempo un'apparizione di luce e un corpo in carne e ossa. E' un essere alchemico in cui una natura divina e terrena si mescolano in modo armonico».

Nel cinema ricorderemo il *Satyricon* di Fellini (1969), desunto dall'opera di Petronio: i due adolescenti Ascilto ed Encolpio rapiscono al tempio l'Ermafrodito per coglierne le capacità divinatorie. Nella musica sono molti i travestimenti: *Fidelio*, Oscar in *Un ballo in Maschera*, Gilda nel *Rigoletto*, che indossa abiti maschili per sostituirsi al duca di Mantova e morire al suo posto.

Ancora oggi la fantasia ama l'ambiguità: spettacoli di travestimento maschile, giochi seduttivi, l'abbigliamento delle rock star. Tutto ciò spiega il fascino che si prova per la suggestione che suscitano tali voci: falsettisti, soprannoti, controteneri, capacità vocali ottenute attraverso un lungo esercizio, non più prodotto di violenza ma di raffinata tecnica. La figura di Ermafrodito è pertanto figura simbolica presente nella produzione artistica di tutti i tempi, in quanto strumento di ricomposizione di un'identità della quale l'artista si sente defraudato nella cultura moderna.

Dice Savinio: «L'arte porta in sé il ricordo del paradiso perduto ma insieme porta la promessa del paradiso ritrovato». L'artista ha il compito di operare questa ricomposizione offrendone al mondo la coscienza.

GIUSEPPINA GIACOMAZZI, *Voci bianche e aspetti del mondo musicale europeo fra '600 e '700*, Luoghinteriori, Città di Castello 2019

Vega De Martini

ASCESA E CADUTA DELL'ASTRO FARINELLI
RACCONTATA DA LUI MEDESIMO

Il libro è diviso in due parti, la prima comprende una 'finta autobiografia' scritta da Farinelli in una lettera immaginaria, ispirata al *corpus* di lettere inviate dall'abate Metastasio al celebre cantante, a cui era legato da un'inoscidabile amicizia e da un intenso sodalizio professionale. La seconda parte comprende la prima traduzione in italiano della *Descrizione dello stato attuale del Teatro del Buen Retiro*, manoscritto redatto dal cantante in lingua spagnola nel 1758. L'*escamotage* adottato per la narrazione della prima parte è quello di un'autobiografia scritta da Farinelli stesso, ancora ignaro della morte del Metastasio a Vienna il 12 aprile 1782, in un'ipotetica lettera inviata all'amico il 14 aprile 1782. Vista la perdita delle lettere che Farinelli inviò al Metastasio a Vienna, dove il poeta risiedeva presso la corte imperiale (come afferma lo stesso Metastasio, era sua abitudine bruciare la corrispondenza dopo averla esaminata), il tono utilizzato per la finta autobiografia cerca di non discostarsi dal tono confidenziale usato nella corrispondenza (1731-1749) di Farinelli al conte Sicinio Pepoli, suo impresario, protettore e buon amico, oggi conservate presso l'Archivio di Stato di Bologna (Carlo Broschi Farinelli, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a c. di Carlo Vitali, Sellerio, Palermo 2000). Ci si è comunque ampiamente ispirati anche alle lettere indirizzate dal Metastasio al Broschi (*Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Carlo Brunelli, Mondadori, Milano 1954) dove colpisce il tono sciolto e quotidiano, talvolta vernacolare, assolutamente inaspettato al confronto di quello coltissimo dei testi teatrali metastasiani.

Della sua attività presso Ferdinando VI, Carlo Broschi dà conto in un volume diviso in due parti scritto in spagnolo di sua mano, oggi conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid (un'altra copia si trova presso il Real Collegio di Spagna a Bologna) dal titolo: *Descrizione dello stato attuale del Teatro del Buen Retiro, degli spettacoli messi in scena dal 1747 fino ad oggi: del suo personale, salari e incarichi; secondo quanto è riportato in questo Primo Libro. Nel Secondo si manifestano gli avvenimenti che ogni anno mettono in atto i Re Nostri Signori nel Sito Reale di Aranjuez*. Il manoscritto è datato al 1758, quando si sapeva già che sul trono di Spagna sarebbe salito, di lì a poco, Carlo di Borbone proveniente dal Regno delle Due Sicilie. Farinelli nel manoscritto mette al corrente degli spettacoli messi in scena, dei poeti

autori dei libretti delle opere (*in primis* Pietro Metastasio poeta cesareo alla corte di Vienna), dei cantanti e dei musicisti da lui ingaggiati, dei pittori e degli scenografi scelti, fornendoci uno spaccato di questo mondo del teatro all'epoca, caratterizzato da una carica dinamica di grande rilievo e soprattutto da una forte valenza internazionale. A questo riguardo va detto che Farinelli riuscì a creare da Madrid una rete di contatti in grado di collegare tutta l'Europa dall'Italia all'Inghilterra, dalla Russia alla Francia, all'Austria dove il Metastasio risiedeva stabilmente. Pubblicato già nel 1991 in ristampa anastatica a cura del Patrimonio Nazionale Spagnolo, il manoscritto viene tradotto e trascritto in italiano aggiungendo un importante tassello per approfondire la conoscenza della personalità di Farinelli e della tempe culturale in cui visse. Chiude il volume un'appendice con le brevi biografie degli artisti nominati da Farinelli nella sua *Descrizione*, a cura di María Fernanda García Marino.

Voglio ringraziare tutti coloro che hanno in varia misura contribuito alla lunga, difficile ma entusiasmante gestazione di quest'opera. José Maria Morillas Alcázar con cui ho dato inizio alle ricerche su Farinelli pubblicando poi nel 2001 un piccolo ma intenso volume: *Farinelli: arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento* (Artemide Edizioni, Roma 2001). Anna Cuocolo con cui ho collaborato per lo spettacolo *Farinelli: Estasi in Canto*, rappresentato dal 5 luglio 2002 (Roma, Museo degli Strumenti Musicali) in vari siti e teatri in Italia e all'estero (Reggia di Caserta, Ara Pacis a Roma, Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando, Teatro Gesualdo di Avellino, Teatro Comunale di Chieti, etc.). Antonio Novelli per il lavoro di grafica e impaginazione fornito per il volume — non più pubblicato — *Farinelli e le "deliziose ibere magnificenze" alla corte di Fernando VI e Barbara di Braganza 1747-1758*. Luigi Verdi che ne aveva scritto l'introduzione e da ultima Ángeles Lozano Domínguez.

Si ringraziano inoltre: il Museo de la Casa Real de la Moneda, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre di Madrid, per aver concesso la pubblicazione dell'immagine in copertina, nella persona del capo del Dipartimento di Conservazione del Museo, Isabel Encinas; il personale della Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli per i suggerimenti e l'aiuto fornito nella ricerca.

Ascesa e caduta dell'astro Farinelli raccontata da lui medesimo, a cura di Vega de Martini, in collaborazione con María Fernanda García Marino, Homo scrivens, Napoli 2019

Luigi Verdi

PASSEGGIANDO PER ARANJUEZ

Si scende alla stazione ferroviaria di Aranjuez, un bell'edificio in stile moresco: da qui un ampio viale alberato, simile a quello della Venaria Reale di Torino, conduce al *Real Sitio*, con il magnifico *Palacio Real* immerso nel verde del *Jardín de la Isla* realizzato su un'isola del fiume Tago con alberi, statue, fontane, viali. Il Tago è protagonista assoluto del paesaggio, lambisce il parco e invita a una lunga passeggiata lungo la sua sponda. Un ponte conduce alla *Glorieta de Fernando VI* dalla quale si gode una bella vista sul fiume. La rotonda fu voluta dal re spagnolo alla metà del Settecento per contenere scenograficamente l'ansa del Tago.

Presso l'ampio piazzale dove si affaccia la Chiesa di *San Antonio* c'è un dissuasore stradale in pietra: sono troppo distratto nello scattare fotografie, non lo vedo, inciampo e cado rovinosamente sbattendo la faccia per terra. Mi rialzo illeso per miracolo; mi è parso di sentire una mano prendermi e tenermi su, depositandomi dolcemente a terra. Il fantasma del Farinelli?

Poco lontano, in *Calle de la Reina*, c'è il *Palacio de los Duques Osuna* che fu residenza del Farinelli negli anni del suo soggiorno spagnolo. L'ampia dimora è ora in vendita, le imposte sono serrate, avrebbe bisogno di un restauro nonostante i «*trabajos de rehabilitación y consolidación en 2012*», come si legge sul sito della *Lista Roja del Patrimonio*. Il fantasma del Farinelli si aggira nelle stanze deserte. Anche il palazzo del Farinelli a Bologna era in uno stato di abbandono quando fu abbattuto nel 1949: ma questo almeno è rimasto in piedi.³

Proprio davanti al palazzo del Farinelli c'è l'ingresso al *Jardín del Príncipe*, un immenso parco fatto costruire nel 1763 dal re Carlo IV di Borbone su un lungo tratto della riva sinistra del Tago. È dotato di viali, di diverse fontane, padiglioni di riposo, una torre e un imbarcadero per traghettare alla *Casa de Marinos*, che custodisce la grande collezione di chiatte reali: è il *Museo de las Falúas Reales*. Qui possiamo ammirare, perfettamente conservate in tutti i dettagli, le splendide imbarcazioni descritte nel manoscritto *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI*;

3. In realtà un disastroso incendio, avvenuto il 2 maggio 2018, ha quasi completamente distrutto l'edificio. Nel 1983 era stato dichiarato Bene di Interesse Culturale dalla Comunità di Madrid. Si veda GLORIA MARTÍNEZ LEIVA, *Crónica de una muerte anunciada: El Palacio de los Duques de Osuna en Aranjuez*, www.investigart.com (2 ottobre 2018).

nelle stanze del museo, alle pareti, sono riprodotte alcune immagini tratte dallo stesso manoscritto.

Costeggiando il Tago si può immaginare come doveva essere il corteo reale, descritto e rappresentato nel manoscritto del Farinelli; si può forse udire l'eco del chiasso delle *Fiestas reales*, la magnificenza e lo sfarzo della rappresentazione: davanti sfilava l'imbarcazione del re e della regina che guidavano il corteo, poi via via tutte le altre. Oggi c'è una scuola di canottaggio, un corteo di canoe e di imbarcazioni turistiche ricorda molto vagamente quello che fu due secoli e mezzo fa. Lungo le sponde del fiume una lunga successione di anfore in pietra sui parapetti accompagna per chilometri la passeggiata. Poco lontano *El Embarcadero Real*, costruito sulla riva del fiume, che mostra il lusso e lo splendore della monarchia spagnola. La *Real Casa del Labrador* è un po' lontana per arrivarci a piedi, il parco è a perdita d'occhio, molti chilometri ci aspettano. Il tempo è ideale per una passeggiata...

Farinelli e le "deliziose ibere magnificenze" alla corte di Fernando VI e Barbara di Braganza 1747-1758, a cura di Vega de Martini e José María Morillas Alcázar, 2016, inedito