



Il castrato come figura retorica

MARTHA FELDMAN

University of Chicago

ABSTRACT: This essay argues that the fundamentally rhetorical nature of the seveneenth- and eighteenth-century aria was embodied in the figure of the castrato, who delivered an idealized form of Ciceronian oratory designed to move audiences using the precepts of *invenzione*, *variazione*, and *decoro*. As singers, courtiers, and teachers, castrati were exemplary orators, schooled in oratorical ideals and inculcated in oratorical modes of musical persuasion. Yet they were also precariously positioned. While oratorical brilliance was demanded of them in a form we might conceive as musical *ornatus*, often manifested in exceptionally elaborate figuration and ornamentation (notably in the arias of Farinelli), such flights of *ornatus* also provoked recurrent criticism as breaches of the oratorical principle of decorum, especially toward the later eighteenth century.

KEYWORDS: Castrato, Rhetoric, Farinelli, Virtuosity, *Ornatus*.

CORRESPONDING AUTHOR: rore@uchicago.edu

Cosa succede a pensare l'opera in musica come arte oratoria, e in particolare i suoi interpreti come oratori? Non intendo, con questo, ragionare in termini di figure retoriche nel solco di Joachim Burmeister, che all'inizio del Seicento tentò di applicare alla musica le figure di Quintiliano trovando sistematicamente ai traslati della retorica equivalenti musicali¹. L'operazione aveva un che di macchinoso che tradisce la vertigi-

* Questo testo è la versione italiana del mio saggio *The Castrato as a Rhetorical Figure*, apparso in *Rhetoric and Drama*, a cura di D.S. Mayfield, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 71-96. Sono riconoscente al prof. Joachim Küpper e a D.S. Mayfield per l'invito a partecipare al convegno su «Rhetoric and Drama» (Freieuniversität Berlin, 11-12 febb. 2016), che ha ispirato questo testo, e a D.S. Mayfield per l'assistenza

ne tassonomica di Burmeister e della sua epoca più di quanto non illumini il funzionamento della retorica nella pratica musicale. E nemmeno voglio ragionare in termini di categorie affettive². Piuttosto, mi riferisco al fatto che il genere operistico in cui, di preferenza, si producevano i castrati – il dramma per musica, in séguito chiamato «opera seria» – era, da cima a fondo, retorico: retorico nel disporre le numerose arie solistiche in modo da creare un chiaroscuro di affetti, tempi, metri, tonalità, e organici diversi (una sorta di *varietas* su larga scala), retorico nel dare ad ogni aria un ritmo drammatico e delle strutture sintattiche sapientemente calcolati, e nell'intrecciare alle arie recitativi densi di retorica, tutto ciò con la mente sempre rivolta al pubblico³. Quello che mi interessa qui è la natura ciceroniana della persona del castrato, che trova la sua ragion d'essere nella dinamica della resa vocale a beneficio dell'ascoltatore. Concentrerò quindi la mia attenzione sullo strumento di questa resa, il corpo del castrato, e, di conseguenza, sull'insieme del fenomeno sociale in cui rientra. Anche se la drammaturgia non è al centro del mio discorso, vedrò come questo castrato-oratore metta in moto il dramma e lo renda credibile. Il problema, in tutto ciò, è appurare come il castrato attivo ai massimi livelli possa esercitare il ruolo del mirabolante fenomeno

editoriale e le preziose osservazioni in vista della pubblicazione della versione inglese del saggio. Un sincero ringraziamento anche al mio uditorio della Vanderbilt University e dell'Università di Roma «La Sapienza». Sono specialmente grata a Kathy Eden per spunti affascinanti sul problema dell'*ornatus* e a Katherine Crawford per avermi esortata ad approfondire le implicazioni di genere. Per la pubblicazione italiana sono grata al prof. Franco Piperno e ai due revisori anonimi della rivista

¹ Cfr. J. Burmeister, *Musica poetica, 1606, augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae, 1599, et de Musica autoschédiastiké, 1601*, éd. par A. Sueur et P. Dubreuil, Mardaga, Wavre 2007.

² Per un'ampia disamina recente della relazione tra persuasione retorica e musica, si veda B. Haynes and G. Burgess, *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*, Oxford University Press, New York 2016. A partire dagli anni Quaranta del Settecento, gli Italiani si formavano alla retorica in larga parte su G.A. Serra, *Compendio della rettorica nel quale si dà un nuovo, facile ed utilissimo metodo d'insegnare l'arte oratoria e nel quale si trovano raccolti e compilati i più principali e i più pratici insegnamenti di quest'arte*, l'Archi Impressor Vescovile, Camerale, e del Sant'Uficio, Faenza 1741, più volte ristampato nel corso del secolo.

³ Questa interpretazione è sviluppata nel mio *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, University of Chicago Press, Chicago 2007: capp. 1, 2 e 6.

da palcoscenico, caratterizzato come virtuoso, e allo stesso tempo essere fedele al precetto ciceroniano del *decorum*; e come questa tensione tra virtuosismo e *decorum* regga alla disamina sempre più critica di cui sono oggetto sia i castrati che la retorica stessa nel secondo Settecento.

Per affrontare queste domande devo prima porre le premesse esplorando la *téchnē* dell'orazione musical-vocale, visto che, se il requisito principale dell'oratore era la voce, nessuno più del castrato, nel mondo dell'opera, era all'altezza del compito⁴. La maggior parte dei castrati aveva modo di educare la voce ad alti livelli fin dalla più tenera età, cantando come voci bianche nei cori di chiese e cattedrali: opportunità di cui invece le bambine non potevano giovare, non essendo loro concesso di cantare in chiesa. Con l'esercizio, le migliori voci bianche erano in grado di produrre un timbro splendido grazie a un apparato fonatorio molto flessibile. Dai vari cori si pescavano i più bravi in modo che le loro voci acute ed agili si conservassero e maturassero in età adulta, come risultato principale dell'asportazione dei testicoli prima della pubertà. Dopo l'operazione, lo sviluppo e una rigida disciplina di studio permettevano ad un castrato di avere dei muscoli di diaframma, torace e laringe da adulto che si facevano via via più robusti, mentre la cassa toracica aumentava di volume: sembra, infatti, che a causa delle anomalie nello sviluppo molti avessero un busto parecchio più ampio del normale (vedi in fig. 1 un'immagine di Nicolini con una prima donna). Pare anche che le cartilagini rimanessero elastiche e che quindi l'intero sistema di muscoli, cartilagini e legamenti diventasse sempre più agile e potente con l'età e l'esercizio.

Insomma, il corpo del castrato ideale era ineguagliabile nel produrre un suono acuto e penetrante, capace di raffinate sottigliezze vocali e di un'imponente proiezione nei vasti spazi pubblici dei teatri impresariali e delle chiese e oratorî d'Europa. Il fatto è corroborato da testimonianze sparse che nel Seicento dipingono un cantante la cui meccanica vocale, risultante da una combinazione di doti fisiche e di applicazione nello studio, raggiungeva una sofisticazione inaudita. Tra le voci degne di nota

⁴ Per un esame più approfondito della *téchnē* dell'interprete discussa in questa sez., vd. M. Feldman, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, University of California Press, Oakland 2015: cap. 3.

un lunghissimo e bellissimo trillo, e da quello passava ad un'altro passaggio assai più lungo e più vigoroso del primo⁵.

Ferri non solo era in grado di proiettare il testo grazie al suo impressionante controllo della respirazione, ma sapeva farlo con una compostezza di atteggiamento non turbata da alcun movimento forzato o superfluo che potesse distrarre gli ascoltatori, «senza movimento alcuno ne di fronte, ne di bocca, ne di vita, immobile come una Statua»⁶.

Incurante della difficoltà tecnica, Ferri dimostrava la massima sicurezza nel

discendere con un trillo da hemituono in hemituono senza alcuna incisione, e con voce leggiadramente rinforzata dall'ottava acuta della Nete (aaa) e Paranete (ggg) alla stessa Nete (aa) e Paranete (gg) del Tetracordo hiberboleon; operatione, se non affatto impossibile, almeno di grandissima difficoltà a qualsivoglia altro valoroso Cantore; al Ferri era un nulla; poiche da quello passava senza respire ad altri trilli, e passaggi, e meraviglie dell'Arte⁷.

Per capire la portata della descrizione di Bontempi, è importante sapere che praticamente non esistono riscontri per voci maschili gravi o femminili che si esibissero ad un simile livello di difficoltà tecnica e con una tale disinvoltura prima della seconda metà del Settecento. E sicuramente nessuna di queste voci raggiungeva il livello tecnico dei castrati più celebri.

Due trattati sistematici pubblicati nel Settecento, i primi nel loro genere, illustrano come avviarsi verso queste vette di facilità oratoria: le *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* di Pierfrancesco Tosi (1723) e i *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* di Giambattista Mancini (1774, ripubblicato nel 1777 in un'edizione aggiornata con il titolo *Riflessioni pratiche sul canto figurato*). Dettaglio non trascurabile, entrambi i maestri di canto erano castrati e il trattato più antico, quello di Tosi, si rivolge quasi esclusivamente ad allievi castrati. Letti in parallelo alle testimonianze d'epoca, mostrano una notevole coerenza per quanto riguarda il bagaglio musical-retorico richiesto. Al primo posto rimane il pieno controllo

⁵ G.A. Angelini Bontempi, *Historia musica nella quale si ha piena cognitione della teorica, e della practica antica della musica harmonica; secondo la dottrina de' Greci...*, Costantini, Perugia 1695, p. 110 (corsivi miei).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

della respirazione, che è essenziale per un fraseggio retoricamente efficace in musica quanto il ritmo e la dizione lo sono nella declamazione. Spesso il controllo della respirazione è descritto in termini di arte del cantare legato, del collegare una ad una le note, sia pure con diverse e raffinate interruzioni di continuità di natura sia superficiale (o ‘non essenziale’) che più strutturale.

La perfetta padronanza della respirazione si otteneva soprattutto attraverso la pratica della cosiddetta *mesa di voce*, il sorvegliatissimo crescendo-e-decrescendo su una singola nota in cui i castrati erano tenuti ad esercitarsi a lungo ogni giorno, e di cui si servivano come espediente per assumere una posa scenica all’inizio di un’aria o al momento della ripresa di una sezione musicale principale⁸.

Inseparabile da tutte queste virtù canore era l’arte del portamento, la specifica pratica di scivolare quasi impercettibilmente da una nota alla successiva, dando continuità alla declamazione di parole che la differenza di altezza o il ritmo altrimenti disgiungerebbero. Stessa cosa vale per il trillo. Mentre oggi spesso si reputa il trillo una sorta di sovrappiù ornamentale rispetto alla struttura e al significato, in età moderna godeva di tutt’altro *status*. Era un marcatore essenziale dell’articolazione verbale, specialmente come segnale di enfasi nel momento retoricamente più pregnante di una strofa, e più in generale come una risorsa essenziale che serviva da interpunzione del discorso e da indicazione di prestigio⁹.

Altri insegnamenti dei trattati sono pure studiati per calibrare l’eloquio musicale del castrato sugli ascoltatori e conferirgli forza e pregnanza di significato. La purezza dell’articolazione delle vocali, che in generale necessita di un suono limpido e sgombro da ostacoli, è il *sine qua non* della dizione esemplare. Si spiega così l’insistenza di Tosi sul non permettere che la voce rimanga chiusa in gola o sia emessa dal naso (*Opinioni* 1.2; 1.18; 6.26). Il controllo dei cambi di registro, che consiste

⁸ Cfr. P. Tosi, *Opinioni de’ cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1723, p. 17. Natalie Dessay esegue una messa di voce particolarmente riuscita all’inizio della ripresa nell’aria di Händel «Un pensiero voli in ciel», dalla cantata del 1707 *Da quel giorno fatale (Delirio amoroso)*, Virgin Classics 0946 332624 2 3).

⁹ Sul trillo come emblema di prestigio, si veda, per esempio, R. Wistreich, «La voce è grata assai, ma...»: *Monteverdi on Singing*, «Early Music», 22, 1994, 1, pp 7-19; e Feldman, *The Castrato*, cit., pp. 101-103, 163.

nello smussare le giunture tra i diversi segmenti della voce, è pure essenziale¹⁰. I castrati erano famosi per il loro controllo dei cambi di registro, ben al di là di ciò che era richiesto agli altri cantanti, come vedremo. Per proiettare un testo, inoltre, il cantante deve combinare queste qualità e abilità ideali con una voce sonora e sviluppare una «facile comunicativa» (*Opinioni* 1.2), grazie a una produzione schietta e impeccabile delle vocali (*Opinioni* 1.23) e un'accurata pronuncia delle consonanti. Un'intonazione perfetta è indispensabile, senza la quale non può ottenersi nulla di quanto si è detto (*Opinioni* 1.16). Per allenarsi a tutto ciò, il castrato deve farsi una cultura, imparando il toscano – la forma più nobile di volgare – e rifacendosi ai migliori modelli retorici (*Opinioni* 6.4-5; 6.7; 6.13-14; 9.38), proprio come Cicerone, che aveva propugnato Demostene, e Pietro Bembo, che aveva modellato la poesia e la prosa in volgare su Petrarca e Boccaccio¹¹.

Per Tosi, tre precetti della retorica ciceroniana sono fondamentali nell'esecuzione di un'aria: *invenzione*, *variazione* e *decoro* (*inventio*, *variatio* e *decorum*). Facendo uso di invenzione e variazione, un cantante può conferire interesse alla ripresa in un'aria con da capo, evitando una ripetizione meccanica della sezione A (*Opinioni* 7.4-9), e può evitare di cantare cadenze stabilite in anticipo. Il decoro gli permette di eseguire un'aria nel modo corretto, mantenendosi scrupolosamente entro i limiti che l'affetto e il genere impongono all'inventare e al variare¹². E ai fini della

¹⁰ Le testimonianze settecentesche e del primo Ottocento in questo senso sono numerose. Cfr. J.Q. Davies, *Romantic Anatomies of Performance*, University of California Press, Berkeley 2014, p. 127. A differenza della pratica operistica odierna, mentre le giunture tra i registri venivano smussate, non si riteneva (poco chiaro) di nascondere le disparità tra i singoli registri – principalmente, ma non solo, voce di testa e di petto – dato che registri diversi avevano qualità individuali utili a marcare tinte e toni retorici diversi.

¹¹ Cfr. Cicerone, *De Oratore* 76-101; e C. Wooten, *Cicero's Reactions to Demosthenes: A Clarification*, «The Classical Journal», 73, 1977, 1, pp. 37-43. Pietro Bembo espone i suoi precetti nelle *Prose della volgar lingua* (1525). Sul ciceronismo di Bembo in relazione alla musica, cfr. il mio *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkeley 1995: cap. 5.

¹² In tutto ciò, i maestri di canto del Settecento concentravano le proprie attenzioni su quella che era ritenuta la voce piena, 'naturale', distinta dalla 'voce falsa', nota anche come *falsetto*; cfr. Tosi, *Opinioni*, cit., pp. 14-15. Paradossalmente, il canto dei castrati era ritenuto una 'voce naturale', poiché poteva essere impiegata senza eccessivo ricorso alla voce di testa o voce falsa. Nella voce naturale è implicita an-

variazione, ci si deve assicurare, in tutto ciò, di dare rilievo di volta in volta ad affetti, sentimenti, e tecniche diverse.

Perché non si pensi che l'impostazione retorica di Tosi si perda nel Settecento, si veda il caso di Giambattista Mancini, che nei suoi *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) perora la causa dell'educazione retorica dei castrati, esortandoli:

*Attenti pure al discorso d'un buon oratore, e sentirete quante pose, quante varietà di voci, quante diverse forze adopra per esprimere i suoi sensi; ora inalza la voce, or l'abbassa, or l'affretta, or l'incrudisce, ed or la fa dolce, secondo le diverse passioni, che intende muovere nell'uditore*¹³.

Questa è l'essenza stessa della *variatio* dell'*elocutio* per Cicerone. L'istruzione dei futuri cantanti proposta da Mancini si prefigge di svilupparne l'intelligenza retorica attraverso la lettura di libri 'toscani' (cioè in italiano letterario), la conoscenza della storia e lo studio della grammatica, dalla quale non solo «s'impara questo regolato modo di scrivere, di leggere, e di parlare», ma anche dove collocare pause e enfasi, e come l'espressione dà forma al senso per l'ascoltatore. Mancini si rifà all'antica idea ciceroniana che il senso non è una qualità intrinseca ed immutabile della parola, ma si produce quando la parola prende vita sonora: «La virtù, e la forza d'una parola non rilevasi sempre dalla di lei sola natura, ma ben spesso la maniera, con cui viene proferita gli leva, ovvero aggiunge forza»¹⁴. Si noti che Mancini propone questi precetti nel 1774, in un momento in cui nei circoli riformatori cresce la preoccupazione per l'importanza dell'illusione scenica e si inizia a criticare il pensiero retorico. Ma il pensiero retorico non viene certo eliminato di colpo, e ad ogni modo per un tradizionale maestro di canto castrato questi precetti continuano ad essere alla base di un'interpretazione scenica riuscita. Si spiega così l'affermazione di Mancini: «Recita bene un Attore allor quando, investendosi forte del carattere di quel Personaggio, che rappresenta, lo spiega al naturale e con l'azione, e con la voce, e cogli affetti propri, e

che l'aspettativa di un contegno affabile ed aggraziato della testa e del corpo, in particolare della bocca da cui scaturiscono suoni e parole (ivi, p. 16).

¹³ G. Mancini, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Ghelen, Vienna 1774, p. 150. Saverio Mattei dice la stessa cosa: vd. P. Fabbri, *Saverio Mattei e la «musica filosofica»*, «Analecta musicologica», 30, 1998 (*Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, hrsg. von F. Lippmann), pp. 611-629.

¹⁴ Mancini, *Pensieri*, cit., p. 149 (art. XIII).

con tanta chiarezza lo ravviva, che l'Uditore dice, questo veramente è, per ragion d'esempio, questo è Cesare: questo è Alessandro» (due personaggi portati spesso sulla scena dall'opera del Settecento): l'illusione dipendeva infatti da una sottile padronanza oratoria¹⁵.

Delle due modalità che dominano l'opera del Settecento per la maggior parte della sua esistenza, il recitativo e l'aria solista, il primo era probabilmente il tramite principale della retorica nel senso più ovvio, dato che era il supporto verbale che non solo portava avanti l'azione, ma si faceva prevalentemente carico del dialogo (con le dovute eccezioni). Accompagnato dal gesto, il recitativo faceva uso di quella che Tosi definisce «una certa imitazione naturale, che non può esser bella se non è rappresentata con quel decoro col quale parlano i Principi, e quegli che a Principi sanno parlare»¹⁶. Di conseguenza, il recitativo adotta un registro verbale aulico, con lo scopo ciceroniano di persuadere. Nelle parole di Tosi: «E vaglia 'l vero, dove parla la passione i Trilli, e i Passaggi devon tacere, lasciando che la sola forza d'una bella espressiva *persuada* col Canto».¹⁷ Tosi è agguerrito sull'argomento, dato che i recitativi comunicano passioni diverse: ci sono l'«allegro», il «patetico», il «concitato», il «tenero», ed i cantanti incapaci di queste distinzioni risultano, secondo lui, «stupidi in Iscena, ed insensati in Camera»¹⁸.

¹⁵ Ivi, p. 148 (art. XIII).

¹⁶ Tosi, *Opinioni*, cit., p. 41. Tosi sta parlando del recitativo teatrale, la seconda delle tre tipologie di recitativo tra la quali distingue: ecclesiastico, teatrale e da camera.

¹⁷ Ivi, p. 42, corsivo mio.

¹⁸ Questo il passo per intero: «Signori Maestri deboli, che dirigete i principianti senza riflettere all'ultimo estermio in cui mettete la Musica coll'indebolirgli i principali fondamenti, se non sapete che i recitativi, particolarmente vulgari, vogliono quegli insegnamenti, che alla forza delle parole convengono, vi consiglierai di rinunciare il nome, e l'uffizio di Maestri a chi può sostenere, e l'uno, e l'altro in vantaggio de' Professori, e della Professione; Altramente i vostri Scolari sacrificati all'ignoranza non potendo discernere l'allegro dal patetico, nè il concitato del tenero non è poi maraviglia se li vedete stupidi in Iscena, ed insensati in Camera». Ivi, pp. 44-45. Sullo stile satirico di Tosi, vd. S. Durante, *Theorie und Praxis der Gesangsschulen zur Zeit Händels: Bemerkungen zu Tosis Opinioni de' cantori antichi e moderni*, in *Händel auf dem Theater: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie, Karlsruhe, 1986 und 1987*, hrsg. von H.J. Marx, Laaber Verl., Laaber 1988, vol. 2, pp. 59-77.

Alla base della retorica canora tanto per Tosi quanto per Mancini è il fatto che la declamazione del cantante risiede in uno scambio. Nell'enfatizzare questo scambio come fondamento della retorica musicale, cantanti e maestri castrati attingono al paradigma più generale a cui risponde l'aria, che è retorica da cima a fondo. Tutti coloro che scrivono di musica nel Settecento – Heinichen, Mattheson, Scheibe e Koch a nord; Tosi, Mancini e Galeazzi a sud – concepiscono l'aria come una forma dinamica di oratoria che si articola su un tempo lineare e in uno spazio tridimensionale e può essere descritta mediante una nomenclatura grammaticale: paragrafi, frasi, periodi, membri del periodo¹⁹. Questo vale indifferentemente per maestri di composizione, teorici musicali o insegnanti di canto. Pensare l'aria come oratoria significava per loro concepirla come un insieme tanto di affetti e gesti idealizzati quanto di parole, trasmesso secondo una certa strategia ad un corpo senziente – ad un interlocutore o uditore, e in ogni caso ad un pubblico con un proprio spazio ed una propria tecnologia sensoria. La nozione di assorbimento, descritta da Michael Fried sulla base delle teorie di Diderot e Marmontel, non aveva ancora reso obsoleto questo carattere profondamente multidirezionale – volto allo scambio – dell'aria, meno che mai in Italia²⁰.

La dimensione di scambio del dramma per musica complica radicalmente il modello offerto dalla retorica, poiché l'attenzione verso il pubblico, nel quadro di un sistema produttivo protocapitalista, è centrale in tutte e cinque le parti dell'oratoria classica secondo la scomposizione tradizionale: *inventio*, *dispositio*, *elaboratio (elocutio)*, *memoria* e *actio (pronuntiatio)*. Certo, lo stesso si potrebbe dire di altri generi dell'epoca, ma l'opera italiana si segnala per essere un'istituzione simil-giornalistica, quasi completamente estranea al concetto autoriale di opera d'arte, poiché i lavori teatrali venivano portati in scena ad inchiostro ancora fresco, con un sistema di produzione dell'ultimo minuto che potenzial-

¹⁹ Cfr. Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728); Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) e *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739); Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musikus* (Leipzig 1745²); Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, part 2 (Leipzig 1787); Tosi, *Opinioni*, cit.; Mancini, *Pensieri*, cit.; Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* (Roma 1791; enlarged ed. Ascoli 1817²).

²⁰ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980.

mente coinvolgeva tutte le parti interessate (all'opposto di quanto, ad esempio, accadeva in Francia). La produzione testuale dell'opera italiana era sempre appesa ad un equilibrio precario con lo *star system*. Un'opera non riusciva se non si adattava alle voci; quindi, sia le prime che le riprese implicavano riscritture, tagli e sostituzioni che erano non solo testuali ma anche esecutivi. Decidere se collocare l'aria di un cantante a metà o alla fine di un atto era non solo questione di inchinarsi all'artista o meno, ma anche una scelta carica di conseguenze sul piano della drammaturgia.

Anne Desler è autrice di una meravigliosa illustrazione delle strategie e degli interessi in gioco in questo processo attraverso l'esempio del grande Farinelli, la cui carriera pubblica abbraccia gli anni Venti e Trenta del Settecento, e che può essere visto come l'esempio per eccellenza di questa destrezza retorica. Con puntuali riscontri nelle fonti, Desler dimostra che la celebrità e i prodigi tecnologici di Farinelli richiedevano che praticamente ogni ruolo in cui si esibiva fosse riscritto per lui, il che spesso comportava una riscrittura dell'opera nel suo insieme, e che il cantante prendesse una parte attiva nel processo compositivo. Questo vale anche per un'opera a tutti gli effetti nuova come l'*Artaserse* di Metastasio e Hasse, che va in scena a Venezia nel 1730 solo due settimane dopo che l'intonazione di Vinci dello stesso libretto ha debuttato a Roma, nonostante il fatto che il ruolo del primo uomo della versione romana appartenesse sostanzialmente al tipo dell'amante nobile che Farinelli era solito ricoprire²¹. Per mostrare l'intreccio delle dimensioni scritta ed esecutiva in tutte e cinque le fasi del processo retorico, Desler ricorre a quelli che chiama micro e macrolivello del dramma per musica. Nel microlivello emerge come Farinelli contribuisca a scegliere, se non impone addirittura, elementi poetici come immagini e metafore, ed elementi musicali come tonalità, metri, tempi, e organico – tutti cruciali per dare spazio alla sua personalità all'interno dell'opera e rendere giustizia al suo rango di divo. Nel macrolivello, Farinelli è strettamente coinvolto in decisioni sul soggetto e sulla scelta dei ruoli, e ha l'ultima parola sulla caratterizzazione. Soprattutto, emerge che la stretta partecipazione di Farinelli ad aspetti musicali e testuali si estende alla sua col-

²¹ Cfr. A. Desler, «*Il novello Orfeo*»: *Farinelli: Vocal Profile, Aesthetics, Rhetoric*, PhD diss., University of Glasgow, 2014, p. 180. Il castrato che aveva preceduto Farinelli nel ruolo di Arbace a Roma era Carlo Scalzi.

laborazione con i compositori insieme ai quali sceglie, rifinisce e inserisce passaggi di spropositata lunghezza e difficoltà inaudita nelle sue arie di bravura.

Due splendide arie che dimostrano la perizia retorica di Farinelli risalgono alla sua prima stagione a Venezia, nel carnevale del 1730, entrambe nell'opera *Idaspe*, musicata da suo fratello Riccardo Broschi su un libretto di Giovanni Pietro Candi con revisioni di Domenico Lalli²². L'opera descrive la rivalità tra il generale Dario e suo fratello, il re Artaserse, per la mano di Mandane, che è combattuta tra le ragioni dell'amore e del prestigio sociale. Nell'aria al termine del primo atto, che Dario canta subito dopo avere appreso che Mandane sposerà Artaserse, Farinelli esplode in due ottave e mezzo di passaggi marziali e pirotecnici cambi di registro. In questo turbine di prodezze sovrumane, l'aria offre una metafora per la rabbia e lo sdegno di Dario:

Sorte fatal! Mandane ad Artaserse
Sposa sarà? Nuncio di queste nozze
Io stesso al di lei padre
Esser dovrò? Ciel! Perché non tormi
Pria che l'amor la vita? Or non sarei
Condannato a tradir gl'affetti miei.

Qual guerriero in campo armato
Pien di forza, e di valore
Nel mio core innamorato
Sdegno e amor fanno battaglia.

Il timor del dubbio evento,
Il dolore, ed il cimento
L'alma mia confonde, e abbaglia.²³

²² Da *Idaspe*, atto I, libretto di Giovanni Pietro Candi, riveduto da Domenico Lalli. Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo, 25 gennaio 1730, durante la stagione di Carnevale.

²³ L'aria può essere ascoltata nel CD e DVD del pasticcio di Vivaldi *Bajazet*, con Vivica Genaux nel ruolo di Irene, sia pure nell'adattamento che Vivaldi fa nel 1735 dell'aria di Broschi (track 17 del CD; 1 del DVD). Per un'illustrazione di come Vivaldi compilò il pasticcio, si veda F. Delamea, *The Noble Death-Pangs of Vivaldian Opera*, nella brochure del cofanetto CD-DVD di Antonio Vivaldi, *Bajazet*, direzione Fabio Biondi, orchestra Europa Galante (Virgin Classics 7243 5 45676 2 9), pp. 11-19: 15-17.

La straordinaria concentrazione, nell'aria, di enormi salti di un'ottava o più mette in mostra l'abilità di Farinelli nel collegare registri diversi, una qualità per cui i castrati erano famosi ma che nessuno aveva spinto fino a quel punto. Su una copia del manoscritto conservata a Vienna, l'aria è notata usando svariate chiavi, in una sorta di rappresentazione grafica dell'impresa temeraria di muoversi tra i registri in cui Farinelli riusciva²⁴. I salti qui sono combinati con la capacità di Farinelli di sostenere passaggi lunghi e rapidi, in questo caso pieni di figurazioni di un genere meccanico e strumentale annunciato dal corposo ritornello orchestrale che apre l'aria. Questa è stata scritta appositamente per Farinelli, e, come mostra Desler, è stata creata a partire da elaborati passaggi vocali della cui provenienza Farinelli deve essere almeno in parte responsabile, visto che era l'unico in grado di eseguirli. Ciò significa che a stregua il pubblico del Teatro San Giovanni Grisostomo furono sia il funambolismo vocale in sé che la novità di assistere a qualcosa di mai tentato prima, nemmeno da Farinelli medesimo.

Cosa rimane, in questa esuberanza, dell'ideale ciceroniano di *decorum* e compostezza, a cui verosimilmente ci si aspettava che ogni oratore prodigio si attenesse? La nozione di *ornatum*, o ornamento, mi sembra utile in questa sede, poiché designa una delle quattro virtù cardinali dell'*elocutio*, insieme a correttezza grammaticale, intellegibilità e armonia tra le parti del discorso o stile (*Latinitas*, *perspicuitas* e *aptum*); e delle quattro, è quella che ritaglia uno spazio per l'originalità e perfino per gli eccessi di una momentanea stravaganza²⁵. Come ha osservato Kathy Eden, l'enfasi del castrato sull'*ornatus* di fatto riorganizza le divisioni della retorica: mentre tradizionalmente la voce (*vox*) era una delle tre componenti dell'*actio* (con il gesto, *corpus*), adesso l'*ornatus* viene fatto rientra-

²⁴ Si veda Desler, *Il novello Orfeo*, cit., p. 221, per i cambi di chiave dell'aria; la trascrizione della linea vocale con le chiavi d'origine è in Appendix B, 1.29b, pp. 324-325. Questa versione per l'allestimento del 1730 è custodita a Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (Mus. HS. 18281, fols. 62v-69v).

²⁵ Cfr. H. Lausberg, *Handbook of Ancient Rhetoric: A Foundation for Literary Study*, Foreword by G.A. Kennedy, transl. by M.T. Bliss, A. Jansen, and D.E. Orton, ed. by D.E. Orton and R. Dean Anderson, Brill, Leiden 1998, §538, cit. in A. Damm, *Ornatus: An Application of Rhetoric to the Synoptic Problem*, «*Novum testamentum*» 45, 2003, pp. 338-364: 339. Come si è detto, le altre tre virtù sono, «*Latinitas* (proper use of words and grammar), *perspicuitas* ('comprehensibility') [...] and *aptum* (harmony among components of speech)».

re nella *vox*, sconvolgendo le gerarchie tradizionali della retorica²⁶. L'importanza della *vox* è accresciuta, poiché la voce ha una singolare capacità di operare distinzioni sfumate – più di quanto non possa l'*actio* gestuale – e di toccare direttamente, con precisione e finezza, il cuore dell'ascoltatore²⁷.

Ma se l'*ornatus* è al cuore della pratica vocale di Farinelli in «Qual guerriero», è importante notare che l'aria è un caso isolato in un'opera di tre circa ore. Semmai, nel 1730 Farinelli si preoccupava di non abusare di simili arie di bravura. Come mostra Desler, è esattamente in quel periodo che Farinelli inizia a ridurre a una le sue solite due gigantesche arie di bravura per opera, attesissime dai suoi ammiratori, e a compensare la perdita di un'aria di bravura con un'aria espressiva di ampie proporzioni²⁸.

La più imponente delle arie lente ed espressive di *Idaspe*, «Ombra fedele anch'io», infatti, è eccezionalmente lunga, aggraziata, cantabile, intrisa di pathos e aperta all'ornamentazione improvvisata, al punto da fungere da contraltare a «Qual guerriero». ²⁹ Come quest'ultima, «Ombra fedele» è intonata da Dario in un momento in cui crede di avere perso Mandane, ma in questo caso il recitativo prepara l'atmosfera languida e cantabile dell'aria abbandonando rapidamente l'ira per l'amore e la fedeltà.

Vanne ingrata, spergiura, ed infedele.
Non sempre andrai superba
Del Diadema e del Trono. Il Ciel ch'è giusto
Vendicherà l'amor... Ma no; ch'ancora
L'amo benché sleale; e vò costante

²⁶ Faccio riferimento alle osservazioni di Kathy Eden del 12 febbraio 2016 nella tavola rotonda seguita al convegno “Rhetoric and Drama” presso la Freie Universität Berlin e ad una comunicazione personale del 15 maggio 2016. Cfr. Lausberg, *Handbook*, §1091.

²⁷ Sono grata a D.S. Mayfield per la sua ipotesi che, poiché «hardly anything can be as extensively modulated as voice itself», questa sembra andare «straight into the “system”», «like an aural “intravenous infusion”, as it were» (comunicazione personale del 3 ottobre 2016).

²⁸ Cfr. Desler, *Il novello Orfeo*, cit., cap. 7.

²⁹ Da *Idaspe*, atto II, libretto di Giovanni Pietro Candi, riveduto da Domenico Lalli. Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo, 25 gennaio 1730, Carnevale. Partitura in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (Mus. HS. 18281, fols. 117v-124v); trascrizione della linea vocale in Desler, *Il novello Orfeo*, cit., Appendix B, 1.30, p. 326.

Morir, qual vissi, di Mandane amante.

Ombra fedele anch'io
Sul margine di Lete
Seguir vò l'Idol mio
Che tanto adoro.

Che bella gioia è questa
Che a consolar sen resta
Il mio martoro.

Se «Ombra fedele» voleva sbalordire il pubblico, voleva farlo mettendo in mostra la straordinaria estensione di Farinelli. Mentre «Qual guerriero» fa sfoggio dei due registri di soprano e di contralto, «Ombra fedele» risiede nel grave del registro di contralto, sia pure con una discreta espansione verso l'acuto che raggiunge Fa5 nella sezione B, notata in chiave di soprano (a differenza della sezione A, in chiave di contralto). Oltre a ciò, l'aria metteva in risalto la leggiadria con cui Farinelli sapeva ornamentare improvvisando nella ripetizione della sezione principale, ed entrambe le cose davano al pubblico il brivido della sorpresa, che magari altrimenti non avrebbe provato³⁰.

La sensibilità di Farinelli nel contenere l'*ornatus* avrebbe avuto l'approvazione di Quintiliano, che nel terzo capitolo dell'undicesimo libro della sua *Institutio oratoria* commenta a lungo le affermazioni di Cicerone sulla resa vocale. Quintiliano riecheggia Cicerone nell'assegnare la retorica al genere maschile e nel presentare la moderazione come una virtù di questo – visione che, come ha mostrato Todd Reeser in *Moderating Masculinity in Early Modern Culture* (2006), perdura all'epoca di Farinelli³¹. Per Quintiliano la retorica è un terreno maschile per eccellenza. È di vitale importanza, per Quintiliano, che «la voce non diventi debole come quella degli eunuchi, delle donne e dei malati» (*ne ad spadonum et mulierum et aegrorum exilitatem vox nostra tenuetur*) (*Inst.* 11, 3, 19). La voce dev'essere limpida e virile (ivi, 11, 3, 20-21), il corpo mantenuto in una postura virile (ivi, 11, 3, 122) e l'abito dell'oratore dev'essere elegante e

³⁰ Una bella interpretazione di quest'aria di Ann Hallenberg è attualmente disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=5jSem4YHbHU>. Si veda anche *Farinelli: A Portrait – Live in Bergen* (Aparté AP117).

³¹ Cfr. T. Reeser, *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2006. Sono grata a Katherine Crawford per la segnalazione.

virile (ivi, 11, 3, 137). Soprattutto, l'oratore non deve soccombere alla moda di una «dizione più esagitata», che scimmiotta quella degli attori, se non vuole «perdere l'autorevolezza dell'uomo onesto e serio» (*ne [...] perdamus viri boni et gravis auctoritatem*; ivi, 1, 3, 184).

In definitiva, si può dire che Farinelli diventa un oratore migliore con il passare del tempo e, negli anni Trenta, è più ligio alle norme del *decorum*, malgrado la sua posizione di uomo di teatro, di quanto non lo fosse nel decennio precedente, quando si profondeva in arie di bravura. Lui stesso lo conferma a Charles Burney nel 1770, anche se probabilmente sta ritoccando la cronologia degli eventi con l'attribuire la sua svolta al suggerimento dell'imperatore Carlo VI³². In Burney si legge:

His Imperial Majesty condescended to tell him [Farinelli] one day, with great mildness and affability, that in his singing, he neither *moved* nor *stood still* like any other mortal; all was supernatural. «Those gigantic strides, said he; those never-ending notes and passages, *ces notes qui ne finissent jamais*, only surprise, and it is now time for you to please; you are too lavish of the gifts with which nature has endowed you; if you wish to reach the heart, you must take a more plain and simple road». These words brought about an entire change in his manner of singing; from this time he mixed the pathetic with the spirited, the simple with the sublime, and, by these means, delighted as well as astonished every hearer.

Sua Maestà imperiale ebbe la condiscendenza di fargli osservare un giorno, con grande dolcezza e affabilità, che il suo canto né *commuoveva* né *quietava* l'animo come il canto di ogni altro mortale; tutto in lui era come soprannaturale. «Quei salti giganteschi» egli disse «quelle note e quei passaggi interminabili, *ces notes qui ne finissent jamais*, hanno solamente l'effetto di sorprendere, ma ora è tempo che cerchiate di piacere; voi siete troppo prodigo dei doni che la natura vi ha concesso, ma se desiderate toccare il cuore dovette seguire una strada più facile e più semplice». Queste poche parole ebbero come conseguenza un mutamento radicale nel suo modo di cantare:

³² Desler osserva che la visita di Farinelli risale al marzo 1732, quando aveva iniziato a ridurre il numero di arie di bravura nelle sue opere nel 1730. Si veda Desler, *Il novello Orfeo*, cit., pp. 113-114 e cap. 7; e Ead., «*The Little that I Have Done Is Already Gone and Forgotten*»: *Farinelli and Burney Write Music History*, «Cambridge Opera Journal» 25, 2015, pp. 215-238: 218.

da allora seppe alternare il patetico al vivace, il semplice al sublime e riuscì così sia ad affascinare sia a stupire ogni ascoltatore³³.

Dobbiamo pensare che l'*ornatus* risieda solo nelle arie di bravura che Burney rubrica come 'vivaci' o 'sublimi'? Forse, ma l'*ornatus* presuppone un principio che va al di là dell'innalzamento temporaneo dell'intensità espressiva. Rappresenta il potenziale di trasformazione emotiva a cui è improntata tutta la retorica, il suo fluire di modi gestuali, le sue sfumature di tono, il suo senso di cosa è urgente e motivato, e quindi plausibile, anche se le dimostrazioni di bravura di Farinelli sono eccessive. Va esteso quindi anche alle grandi arie cantabili, ma soprattutto è insito nel flusso tra l'intensità emotiva e ciò che si differenzia o si contrappone ad essa. Mi rifaccio in questo al pensiero di Per Fjelstad, secondo cui l'*ornatus* «offre una tregua nella *performance*, con un fondo neutro o un'imparzialità narrativa, per controbilanciare l'urgenza dell'intensità emotiva»³⁴. Nel discorso, l'*ornatus* ottiene questo risultato mediante una formulazione più intensamente emotiva, ma anche talvolta mediante riferimenti ai piaceri sensoriali, evocati da allusioni a dipinti, profumi e simili (*De Oratore* 111, 97). Il furore, la paura, la gelosia sono tra le passioni che possono incitare l'oratore all'*ornatus*. Ma come Elaine Fantham sottolinea nel suo articolo «*Varietas and Satietas: De Oratore 3.96-103 and the Limits of Ornatus*», l'*ornatus* funziona solo in dosi limitate, temperato dai principi della *varietas* e della *satietas*³⁵. Magari, allora, non era solo Carlo VI a mettere in guardia Farinelli dall'*ornatus*, ma gli stessi testi di Cicerone, che sconsigliavano la «costante esibizione di emozione». Nelle parole di Fjelstad,

the orator who gives audiences a thrill, who appears before them almost as a god, whose style of speaking is ample and ornate, this speaker will keep the emotional energy of the discourse fluid and changing. He will not cheapen that energy by riding it too far or too simplistically, but instead will

³³ Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, Beckett and Strand, London 1773, pp. 215-216 (trad. it. in *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini EDT, Torino 1987, pp. 173-174).

³⁴ P. Fjelstad, *Restraint and Emotion in Cicero's De Oratore*, «Philosophy and Rhetoric», 36, 2003, pp. 39-47: 41.

³⁵ Cfr. E. Fantham, *Varietas and Satietas: De Oratore 3.96-103 and the Limits of Ornatus*, «Rhetorica» 3, 1988, pp. 96-103.

give proportion and depth, light and shade, to the emotional meaning of a message³⁶.

È sufficiente avere accertato la partecipazione pervasiva di Farinelli alla creazione di lavori operistici per conferire a lui e ad altri come lui la patente di oratori musicali di prima categoria? Io penso di sì. E ad ogni modo, nel 2017, non possiamo stupirci, come musicologi, nel vedere quanto in profondità si interpenetrassero e si sovrapponevano l'esecuzione e la composizione nel processo retorico, dato che la grande conquista degli studi musicologici sul Rinascimento nel ventunesimo secolo è stata rendersi conto di quanto l'improvvisazione, l'esecuzione e la trasmissione orale fossero fondamentali, addirittura irrinunciabili, nel processo compositivo – e, viceversa, quanto la composizione scaturisse direttamente dall'esecuzione³⁷. Farinelli stesso era anche compositore, come molti castrati che studiavano composizione, contrappunto, tecnica tastieristica e basso cifrato come parte della loro istruzione musicale severissima e d'eccellenza.

Forse più sorprendente è sapere che molti castrati erano uomini di cultura, persino topi di biblioteca³⁸. Farinelli, che conosceva a menadito i libretti che cantava, supervisionò la revisione dei libretti per alcune esecuzioni a Madrid in qualità di Ministro degli spettacoli. Le sue lettere lo mostrano dotato di una cultura letteraria e persino capace di maneggiare la lingua poetica dell'opera seria. Nel 1733 scrive al suo mecenate

³⁶ Fjelstad, *Restraint and Emotion in Cicero's De Oratore*, cit., p. 46. Vd. inoltre, p. 47: «Cicero's theory makes a case for verbal exuberance, even theatrical pyrotechnics, as long as those flashes of emotional performance also are supported and contextualized by more measured and steady discourse».

³⁷ Si vedano soprattutto *Chanter sur le livre à la Renaissance: une édition et traduction des traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, éd. par Ph. Canguilhem, Brepols, Turnhout 2013; Ph. Canguilhem, *Singing upon the Book according to Vicente Lusitano*, «Early Music History», 30, 2011, pp. 55-103; Id., *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris 2015. Per un resoconto di questo filone di ricerca, vd. M. Feldman, *Rethinking the Early Modern*, «Musicology Now», February 3, 2016 <<http://musicologynow.ams-net.org/2016/02/rethinking-early-modern.html>> (03/2018).

³⁸ Il caso più emblematico è Gaetano Berenstadt (1687-1734), sul quale vd. L. Lindgren, *An Intellectual Florentine Castrato at the End of the Medicean Era*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera*, Atti del Conv. internaz. di studi (Firenze, 5-6 ott. 2000), a cura di P. Gargiulo, Olschki, Firenze 2001, pp. 139-163.

conte Sicinio Pepoli della sua folle passione per una ballerina in termini degni di un'aria metastasiana: «Cupido ancora mi tien legato | e Iddio sa quando sarò slegato, | poiché dall'una e l'altra parte, | si soffre, si tace, si pena, | e pure vien gradita tale | dolcissima catena»³⁹.

Non tutti i castrati sapevano comportarsi con un simile *aplomb* nelle alte sfere. Molti, infatti, venivano da famiglie di condizione bassa o media e imparavano le maniere principesche solo tardi, se le imparavano. Il grande soprano Caffarelli, per cui Händel compose *Serse* nel 1737, ad esempio, spesso ostentava le sue straordinarie doti come un ragazzino indisponente, facendo sberleffi agli altri cantanti e smorfie sulla scena in genere saltando le prove e lamentandosi incessantemente. Al Teatro San Carlo di Napoli ebbe tanti screzi che si ritrovò agli arresti domiciliari, dopo che le sue imitazioni di colleghi e le spiritosaggini scambiate con gli ammiratori nei palchi avevano urtato la suscettibilità dei suoi protettori reali, nonché di molti ammiratori. A Venezia, Farinelli reputava Caffarelli uno zotico e si prendeva gioco, scrivendo a Pepoli, delle sue scenate piagnucolose; Metastasio, a Vienna, diceva di Caffarelli che cantava tutto in modo «da far venire l'accidia all'allegria». E poi c'è Goldoni, che racconta nelle sue memorie di come Caffarelli e altri castrati deridano chiassosamente, in un salotto, un suo tentativo giovanile di dramma per musica. La tronfia prosopopea di Caffarelli mette in dubbio a più riprese il suo personaggio eroico. Valgano come esempi il ritratto che si fa fare in costume classico e la spudorata arroganza del portale della lussuosa dimora che si fa costruire nel 1754, al cui ingresso si legge: *Amphyon Thebas ego domum*, «Come Anfione ha eretto Tebe così io ho eretto questa casa» (fig. 2).

Tutto ciò sottolinea l'importanza del contegno fisico dell'oratore ideale, ciò che Erik Gunderson chiama «a natural and inalienable possession that confirms the legitimacy of the domination of his station»⁴⁰.

³⁹ C. Broschi Farinelli, *La solitudine amica: lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. Vitali, R. Pagano e F. Boris, Sellerio, Palermo 2000, p. 124. Dispongo il passo in versi per evidenziarne la natura poetica, ma ovviamente Farinelli scrive in prosa. Questo impulso letterario è tutt'uno con la figura di Farinelli che emerge dalle sue lettere, come pure da quelle del poeta laureato del dramma per musica Metastasio, con il quale ebbe uno scambio epistolare di decenni, oggi in gran parte perduto.

⁴⁰ E. Gunderson, *Staging Masculinity: The Rhetoric of Performance in the Roman World*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, p. 72.

La pedagogia dei manuali di canto mina la presunzione di naturalità precisamente con l'asseverare che la naturalezza è appresa con l'esercizio – anche se parlano abitualmente della voce del castrato, creata artificialmente, come di una «voce naturale» o di un «soprano naturale».



Fig. 2. – Portone del palazzo napoletano del castrato Caffarelli (Gaetano Majorano, 1703-1783), edificato nel 1764, con coronamento in pietra su cui si legge: *Amphyon Thebas ego domum* («Come Anfione ha eretto Tebe così io ho eretto questa casa»). Il coronamento dell'arco serve da balcone al piano nobile, e l'interno ha un grande scalone con volte a crociera (foto Matteo Piscitelli, Napoli).

E però, una storia della musica come quella di Burney o una raccolta di cronache come quella del didatta di flauto Johann Joachim Quantz, trovano che a trasmettere naturalezza sia non solo la voce, ma anche la nobiltà della testa, del profilo o della postura del cantante⁴¹. Quindi Burney consegna alla storia come «majestic» il profilo del celeberrimo Carestini, e come «full of grandeur and dignity» quello di Marchesi. Molti altri non possedevano questa naturalezza, dati i corpi devastati dalle anomalie dello sviluppo risultanti dalla castrazione in età prepubere: Pellegrino, ad esempio, con la sua complessione pingue e la sua ma-

⁴¹ Cfr. W. Kahl, *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, in F.W. Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band 1.5, Schütz, Berlin 1755, pp. 197-250.

scella ipertrofica, o Balatri, con la sua altezza spropositata (tratto tristemente comune tra i castrati)⁴².

Nessuno meglio di Farinelli sapeva dare l'illusione della virtù innata. Praticamente come nessun altro riuscì a porsi quale esempio perfetto di contegno aulico. All'età di diciannove anni smise di interpretare ruoli femminili (un passaggio obbligato per i giovani castrati), e da allora in poi interpretò principi e in particolare giovani amanti fedeli combattuti tra ragioni di stato e affetti. I suoi scambi con nobili, cortigiani e sovrani erano contrassegnati da facezie argute e garbate. Quando a Vienna nel 1732 l'imperatore Francesco I gli dice in dialetto «Voi siete Napoliello», Farinelli distende l'atmosfera rispondendo «Son di quei dei veri macaroni». E quando in un'altra occasione l'imperatore gli chiede della voce che un creditore esoso gli abbua fatto perdere del denaro, Farinelli risponde che aveva guadagnato quei soldi con i suoi trilli, e conta che gli stessi trilli gliene procurino altri. L'imperatore e l'imperatrice «si attaccarono a ridere d'un gran gusto, e poi l'Imperatrice mi disse che non dubitasse che sarò pagato»⁴³. A trentadue anni si è innalzato di status al punto di abbandonare le scene per entrare al servizio di Filippo V di Spagna. Oltre a ricoprire il ruolo di Ministro degli spettacoli, la sua occupazione principale è scuotere il re, soggetto a catatonìa e ad accessi di pazzia, con il suo mirabile canto: novello Davide che suona per Saul (1 Sam 16, 14-23), Farinelli si serve non della cetra ma, retoricamente e virtuosisticamente, del suo stesso corpo vocale, che diventa nella sua realtà immediata lo strumento stesso di una sorta di *actio* vocale. Se nell'opera aveva ricoperto la funzione di una sorta di doppio reale, replicando la sovranità incarnandone il potere affettivo e tecnologico, dopo il 1737 diventa quasi un sovrano, con poteri che normalmente spettavano a un ministro di stato di origine aristocratica, e nel 1750 viene insignito cavaliere del venerando ordine di Calatrava per ratificare il fatto. A questo punto era diventato quello che chiamo un 'doppio sacro' reale, la cui personalità fuori scena copiava quella in scena⁴⁴.

L'invischiamento di Farinelli nella corte solleva la questione della tensione tra azione scenica e retorica. Se il castrato era sia un oratore che un attore, come poteva superare la dimensione istrionica, come ri-

⁴² Cfr. Feldman, *The Castrato*, cit., pp. 170-171.

⁴³ Farinelli, *La solitudine amica*, cit., p. 101.

⁴⁴ Feldman, *The Castrato*, cit., cap. 4: pp. 166-170.

chiesto ad un bravo cortigiano o ad un bravo oratore? Sappiamo che attori ed oratori imparavano gli stessi gesti, e si diceva di entrambe le categorie che creavano bellezza dalla varietà⁴⁵. Curiosamente, però, tra i castrati vigono due paradigmi diversi: ci sono quelli che «arrecavano piacere all'occhio, per dignità, grazia e compostezza di gesti e portamento, quanto all'orecchio», nella formulazione di Burney; e quelli che si ergevano immobili e statuari, come Ferri e Farinelli⁴⁶. L'insegnante di recitazione Roger Pickering mette alla berlina la recitazione di Farinelli nel libro del 1755 *Reflections upon Theatrical Expression in Tragedy*, descrivendo come affrontasse un'aria

with long strides advancing a few Paces, his left Hand settled upon his hip, in a beautiful Bend, like that of the handle of an old-fashioned caudle-cup, his right remained unmoveable across his manly breast, til numbness call'd its partner to supply the place; when it relieved itself in the Position of the other *Handle* to the *caudle-cup*⁴⁷.

avanzando di qualche passo a grandi falcate, la mano sinistra sistemata sul fianco a formare una bella curva, simile all'ansa di una vecchia tazza da cordiale, la destra saldamente immobile sul maschio petto fino a che non si intorpidiva; a quel punto l'altra mano le dava il cambio, e quella per riposarsi assumeva la posizione dell'altra ansa della tazza.

⁴⁵ Vd. D. Barnett, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th-Century Acting*, with the assistance of J. Massy-Westrup, Carl Winter-Universitäts Verlag, Heidelberg 1987; e M. Bucciarelli, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720: Plots, Performers, Dramaturgies*, Brepols, Turnhout 2000, pp. 11-21.

⁴⁶ «Nicolini, Senesino, and Carestini, gratified the eye as much by the dignity, grace and propriety of their action and deportment, as the ear by the judicious use of a few notes within the limits of a small compass; but Farinelli without the assistance of significant gestures or graceful attitudes enchanted and astonished [...] during the time of his singing, he was as motionless as a statue» (Ch. Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present*, vol. IV, Pr. for the Author and sold by T. Becket, J. Robson, and G. Robinson, London 1789, p. 379). Senesino, il primo uomo di Händel, cercava di conferire al corpo una retorica gestuale attoriale; scrive in proposito Roger Pickering: «At the same time, on the same stage, and in the same Operas [as Farinelli], shone forth in full excellence of theatrical expression, the graceful, the correct, the varied deportment of Senesino». (*Reflections upon Theatrical Expression in Tragedy*, W. Johnston, London 1755, p. 64).

⁴⁷ Pickering, *Reflections upon Theatrical Expression*, cit., pp. 63-64.

Desler ha probabilmente un'intuizione giusta quando suggerisce che la quasi immobilità della recitazione di Farinelli può essere una strategia per dissociarsi dalla professione teatrale in favore di un atteggiamento aulico, e che Farinelli voglia passare dalla teatralità a qualcosa di più simile alla virtù retorica, così come passa dal pubblico al privato, da un'economia del denaro ad un'economia del dono⁴⁸.

Ma in fin dei conti, proprio la virtù del castrato diventa fonte di sospetto. Gli stessi motivi per cui un castrato poteva essere un oratore magistrale e un virtuoso ineguagliabile gli attirarono un profondo risentimento, specie da parte dei riformatori della metà e della fine del Settecento. L'architetto di teatri Francesco Milizia, nel 1772, accusa questi «Signori Virtuosi, la prima virtù de' quali deve essere un'esatta e docile rassegnazione a quanto dal Poeta è stato espresso in versi, e dal Maestro di Cappella in note»⁴⁹. Gli interpreti devono attenersi rigidamente alla lettera del testo, senza potere aggiungere, alterare o rimuovere alcunché. Inoltre, Milizia ha in orrore la retorica musicale selvaggia in cui i castrati sono specializzati, e lamenta che «il loro principale studio» non è di modulare, ma di «squartare la voce, saltellare di nota in nota, gorgheggiare, arpeggiare, e con passaggi, trilli, spezzature, e volate, infiorano, infrascano, sfigurano ogni bellezza», di modo che «tutte le *Arie* si rassomigliano come le Donne di Francia, che con quel loro rossetto e con que' tanti nei pajono tutte della stessa famiglia»⁵⁰.

Milizia si fa eco di una generazione di bastian contrari che affrettarono il declino dei castrati a partire dal 1755, quando Francesco Algarotti lancia l'offensiva per la riforma⁵¹. Ma il corpo del castrato, come

⁴⁸ Desler, «*The Little that I Have Done*», cit., pp. 220-221. Sul passaggio dall'economia del denaro all'economia del dono si veda Feldman, *The Castrato*, cit., cap. 4.

⁴⁹ F. Milizia, *Del teatro*, G. Pasquali, Venezia 1773, p. 52. Dal passaggio nella sua interezza è chiaro come la questione centrale è qui la subordinazione del cantante («attore»), coerentemente con gli appelli per la riforma drammaturgica lanciati in precedenza da Francesco Algarotti e altri: «Se il compositore deve essere subordinato al poeta, l'attore deve esserlo all'uno e all'altro. Non basta che una cosa sia ben ideata, è necessario ancora che sia ben eseguita; e l'esecuzione dipende da' nostri Signori Virtuosi, la prima virtù de' quali deve essere un'esatta e docile rassegnazione a quanto dal Poeta è stato espresso in versi, e dal Maestro di Cappella in note».

⁵⁰ Ivi, p. 53.

⁵¹ F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, in *Opere del conte Algarotti*, vol. 2, M. Coltellini, Venezia, 1764, pp. 251-327: 293-294.

altri corpi retorici, pur resistente, era vulnerabile da sempre, forse in maniera inversamente proporzionale al suo valore retorico. Esponendosi all'adulazione, il castrato si espone anche alla critica. La 'santità' del virtuoso è, come il *vir bonus* di ciceroniana memoria, in gioco ad ogni *performance*, la categoria dell'«uomo onesto» è sempre instabile⁵². Questo ci ricorda che l'uomo che si esibisce non viene solo apprezzato o osservato innocentemente ma *scrutato* nel senso più sinistro della parola, tanto più se l'uomo in questione è castrato. C'è una copiosa documentazione di castrati che non riescono a mascherare lo sforzo dietro le apparenze e si espongono a un trattamento di crudele sufficienza, o che semplicemente non riescono a essere adeguati ed impeccabili come i tempi esigono da un virtuoso⁵³ e, verso il finire del secolo, una ricca documentazione che prova che era sempre più impossibile per i castrati evitare questa percezione.

In ogni caso, è rivelatore che la denigrazione dei castrati avvenga nello stesso periodo in cui si esprime sfiducia nella loro capacità di creare illusione, e in cui cresce pure la disillusione verso la retorica. Negli anni attorno al 1800 ormai la retorica musicale viene associata con la musica di facile consumo. È vero che l'aria – come il concerto, suo stretto 'parente' – deve il suo successo precisamente a questo, all'essere percepita come accessibile alla maniera di una conversazione, affine al linguaggio intelligibile. Il secondo Settecento inizia a concepire la musica, sia strumentale che vocale, non come retorica ma come un oggetto di contemplazione che regga all'esame di una verità superiore. Come mostra Mark Evan Bonds, la riconcezione della musica come materia di una verità superiore fa tutt'uno con la nuova valorizzazione della musica strumentale, che fino ad allora era considerata di status inferiore perché non aveva un chiaro contenuto referenziale – si pensi alla famosa esclamazione di Fontenelle: *Sonate, que me veux tu?* («Sonata, che vuoi da me?»). Il trattare la musica, ed in particolare la musica strumentale, come oggetto di contemplazione porta con sé l'emergente concetto di

⁵² Gunderson, *Staging Masculinity*, cit., p. 66; vd. anche p. 69. Come mi suggerisce D.S. Mayfield, questo è caratteristico del genere epidittico, in cui l'elogio può non essere lontano dal biasimo (comunicazione del 3 ottobre 2016).

⁵³ In età moderna, il principio retorico del *celare artem* (cfr., ad esempio, Aristotele, *Retorica* III.ii, 3-7, 1404b; Quintiliano, *Inst.* 4, 2, 127) è ripreso in termini cortesi da Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* I 26 (1528).

opera d'arte (*work concept*), l'idea cioè che l'opera d'arte sia una creazione autonoma indipendentemente dalla sua esecuzione – una chimera, naturalmente, ma una chimera nella quale non c'è posto per il castrato⁵⁴. Che questi fosse destinato ad essere vittima di questo nuovo orizzonte era inevitabile. La discrepanza tra la vista del corpo e il suono della sua voce cozzava contro l'idea di fedeltà alla natura. Incapace di aderire ad un genere normativo, il corpo del castrato fu ripudiato, e la voce di soprano fu riattaccata al corpo femminile⁵⁵.

Traduzione di Tommaso Sabbatini

⁵⁴ Si vedano M.E. Bonds, *Rhetoric versus Truth: Listening to Haydn in the Age of Beethoven*, in *Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. by T. Beghin and S.M. Goldberg, University of Chicago Press, Chicago 2007, pp. 109-128; e T. Beghin, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton University Press, Princeton 2006. Sul concetto di opera d'arte in musica, si veda in particolare L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, rev. ed., Oxford University Press, Oxford 2007.

⁵⁵ Su questi sviluppi, si vedano J.Q. Davies, *Romantic Anatomies of Performance*, University of California Press, Berkeley 2014; N. André, *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington 2006; H. Hadlock, *Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835*, in *Women's Voices across Musical Worlds*, ed. by J.A. Bernstein, Northeastern University Press, Boston 2004, pp. 285-307; J. Ratliff, *Women in Pants: Male Roles for the Mezzo-Soprano or Contralto Voice*, DMA thesis, University of Maryland, College Park, 1977.