

È impresa quasi disperata parlare sensatamente di cantanti vissuti prima che fosse possibile registrarne la voce. È infatti difficile farsi un'idea precisa delle caratteristiche sonore, delle capacità tecniche, delle qualità artistiche, dell'approccio interpretativo di grandi castrati del passato come Luigi Marchesi, uno degli ultimi a mietere strabilianti successi in tutta Europa. Altrettanto difficile è misurare l'effetto della loro arte sul pubblico dell'epoca, pur in presenza di testimonianze numerosissime che tuttavia non esulano quasi mai da toni genericamente encomiastici e sono avare di dettagli più circostanziati: per noi, le ragioni dei travolgenti entusiasmi del passato per l'arte di questi virtuosi continuano a rimanere in gran parte nascoste. Oggi non esiste più nulla di simile: tanto è vero che il tentativo di restituire la 'voce regina' di Farinelli, nell'omonima finzione cinematografica di Gérard Corbiau, si è avvalso di una ricostruzione artificiale, opera di sintesi digitale tra le voci del soprano Ewa Małas-Godlewska e del controtenore Derek Lee Ragin.

È vero, abbiamo l'aiuto delle partiture scritte su misura per gli evirati cantori, che possono rivelare qualcosa – anche tenendo conto dello iato tra musica notata e musica realmente eseguita, che può essere estremamente ampio – sull'estensione vocale, sulle preferenze e le 'specialità' esecutive dei singoli interpreti; nulla però possono dirci su tutto il resto, per quanto sia essenziale se vogliamo comprendere più a fondo l'arte e l'approccio interpretativo dei grandi virtuosi di un'epoca irrimediabilmente tramontata. Di quell'arte, insomma, le partiture non possono che restituirci un'immagine molto approssimativa.

La fisiologia ci può fornire qualche informazione. Tra gli effetti secondari indotti dall'evirazione, l'ampliamento della gabbia toracica (che produceva il cosiddetto petto 'carenato') è tra i più vistosi: lo spazio maggiore lasciato ai polmoni permetteva una durata dei fiati e una potenza canora fuori del comune. Rispetto alla voce femminile, i castrati erano in grado di sfoggiare non solo una maggiore estensione, ma anche e soprattutto un volume, una tenuta e una robustezza di suono che specie nel registro acuto non avevano paragone. L'accresciuta capacità polmonare facilitava anche l'intonazione di lunghe catene di vocalizzi, o permetteva di modulare la voce in interminabili arcate melodiche caratterizzate da duttilità, morbidezza, spontaneità del legato. Che si producessero nel canto spianato dell'espressione patetica o idilliaca, dell'estasi lirica che tocca l'apice nei 'lamenti', oppure nel canto fiorito e virtuosistico basato su passaggi di agilità e su una fitta ornamentazione, le caratteristiche fisiologiche dei castrati permettevano loro prestazioni irraggiungibili per ogni altro artista del canto.

Altre informazioni provengono da tutta una serie di affidabili fonti storiche. Sappiamo che la formazione tecnica, artistica, professionale dei fanciulli evirati era assai più prolungata e accurata della media: dall'apprendistato uscivano, di regola, musicisti molto preparati, che avevano nozioni del contrappunto e della composizione, conoscevano l'arte d'improvvisare e di variare all'impronta, ed oltre alla tecnica vocale potevano insegnare la teoria e la pratica degli strumenti a tastiera. Ancora agli inizi dell'Ottocento, gli ultimi castrati avevano fama d'essere i migliori insegnanti di canto in assoluto.

Ma sappiamo anche che importanti differenze sussistevano rispetto alla prassi e all'estetica odierne. All'uniformità timbrica della voce, che sembra oggi un imperativo categorico delle scuole di canto, i grandi virtuosi del passato non sembravano essere particolarmente interessati; venivano invece percepiti come un fenomeno del tutto naturale la discrepanza dei registri e la disomogeneità della voce, che poteva dunque apparire 'doppia', se non addirittura 'tripla'. Le arie espressamente scritte per virtuose del canto, soprani o contralti, dell'epoca rossiniana e poi romantica come Isabella Colbran, Giuditta Pasta o Maria Malibran sembrano voler esibire e contrapporre, con la loro frequente e rapida alternanza di note dell'estremo registro acuto e dell'estremo grave, i due timbri. Molte di queste cantanti uscivano dalla scuola di grandi castrati, dei quali raccoglievano l'eredità e assumevano le funzioni; il celebre contralto Rosmunda Pisaroni per esempio, capace di cantare nei registri maschili del tenore e del basso, veniva da studi con Moschini, Velluti, Marchesi, Pacchierotti.

Si può dunque ipotizzare che la 'doppiezza' della voce, alle origini di una caratteristica disuguaglianza (che solo nel Novecento verrà considerata un difetto), fosse tipica degli evirati

cantori. Sembra confermarlo, per esempio, l'anonimo autore delle *Lodi caratteristiche del celebre cantore il Signor Marchesi*, pubblicate a Siena nel 1781: «nella sua voce fa sentire tre voci diverse: l'acutissima di soprano, quella di mezzo di contralto robustissima, e la più virile e toccante di tenore». E testimonianze simili emergono da numerosi altri documenti epistolari. Anche le fonti musicali irrobustiscono l'ipotesi. Le arie scritte per Farinelli si estendono su oltre tre ottave, dal do² al re⁵: come altri castrati, il virtuoso doveva essere in grado di esibire una voce a un tempo maschile e femminile, determinando l'impressione di una sorta di androginia vocale.

Tuttavia, neppure ciò che sappiamo dei soprani e dei contralti che a un certo punto iniziarono a sostituire i castrati basta a darci un'idea precisa della loro arte. Così si esprimeva Carlo Botta, storico e uomo politico, intrattenendo Vincenzo Bellini a Parigi nell'agosto del 1834: «Voi non avete potuto sentire il grande Marchesi perché siete troppo giovane, ma io l'ho sentito, e vi giuro, e vi protesto maestro mio, che nessuno e nessuna Madame Pasta ha ereditato il fare di Marchesi, dico quel cantare e quel gestire alto, nobile, grandioso, patetico che commuoveva le anime sino agli ultimi loro penetranti, e le sollevava eziandio da questo brutto, terreno lezzo».

Marchesi appartiene all'ultima generazione degli evirati cantori che calcano le scene dei teatri, anche se non è l'ultimo: Girolamo Crescentini continua a esibirsi fin verso gli anni Trenta dell'Ottocento, Giovanni Battista Velluti è interprete, ancora nel 1824, di una parte – quella di Armando nel *Crociato in Egitto* di Meyerbeer – scritta espressamente per lui. Ma sono, appunto, prestazioni che si collocano al crepuscolo di un'età che non tornerà mai più: una nuova considerazione dei diritti universali e della dignità umana, unita al venir meno delle condizioni che avevano reso socialmente accettabile la prassi dell'evirazione dei fanciulli, ne provocano la messa al bando e infine il rapido abbandono.

Il punto di svolta, l'evento che porta a osteggiare apertamente i castrati che si esibiscono in teatro, è segnato dall'arrivo dei Francesi in Italia, all'inizio dell'età napoleonica. È allora che si progetta, sull'onda dei principi civili della Rivoluzione francese imposti ai nuovi stati italiani, una nuova funzione per il teatro, volta a trasformarlo in uno strumento di educazione delle masse e di consenso ideologico e politico. Per guadagnare i cittadini alle idee rivoluzionarie, i governi italiani dei primi anni repubblicani identificano nel teatro il veicolo ideale per una propaganda diretta ed efficace; cercano dunque di attrarre in teatro masse crescenti di spettatori per istruirli dilettandoli, e dettano precise disposizioni per sottrarre i teatri all'impresa privata, facendone organi tutelati – e condizionati – dall'autorità costituita. L'esigenza di fornire direttive nazionali per la riorganizzazione dei teatri e il proposito di riformare il teatro secondo i principi democratici e repubblicani importati dalla Francia promuovono un ampio dibattito (che ha tra i suoi principali animatori, in quegli anni, Francesco Saverio Salfi dalle pagine del *Termometro politico*) e stimolano iniziative quali l'istituzione di pubblici concorsi d'idee.

Promosso dal direttorio esecutivo della Repubblica Cisalpina, nel 1797 è istituito un concorso per il miglior progetto di riorganizzazione dei teatri nazionali, con l'intento dichiarato di «richiamare alla prima sua dignità questa nobilissima istituzione, e sull'esempio de' Francesi e de' Greci, veri e sommi maestri di libertà, accendere negli animi de' Cisalpini il fuoco e la gara delle grandi ed utili passioni repubblicane». I progetti presentati ci aiutano a far luce sul mutare dei tempi. Non è certo un caso che il piacentino Melchiorre Gioja, aderendo entusiasta ai nuovi ideali politici, nella sua *Memoria sull'organizzazione de' Teatri Nazionali* ponga tra i primi punti del suo programma la necessità di «scacciare dalla scena gli eunuchi», né che il modenese Luigi Gori se la prenda con l'opera in musica «rappresentata da uomini che non sono uomini» e rea di «trarre il pubblico alla mollezza, alla viltà, ed all'amore». Ma si tratta di un atteggiamento comune anche ad altri programmi di riforma; quasi tutti i progetti presentati al concorso, in ogni caso, concordano sulla necessità di escludere dal teatro i castrati. Il più colorito e virulento, nel suo sacro furore giacobino, è ancora Gori: «Gli eunuchi più non si vedano sulle nostre scene sfigurare i caratteri dei primi eroi dell'antichità, più non inquietino la società con la loro petulanza ed insolenza; vadano al serraglio a divertir le sultane con i suoi canti lascivi, e si purghi la Rep[ubbl]ica di questi mostri

onde non abbiano più tracce i padri snaturati di riprodurne. Si levi pure l'occasione a certe femmine lascive di preferirli a degli uomini».

Nei primi anni repubblicani, dunque, i castrati vengono osteggiati, sino ad essere in certi casi espulsi dai teatri; a Milano è solo alla fine del 1802, con la *Ginevra di Scozia* di Mayr alla Scala, che Marchesi – già idolo del pubblico, ma esiliato ai tempi dell'ingresso di Napoleone a Milano per essersi rifiutato, pare, di cantare in suo onore – può riprendere ad esibirsi sulle scene teatrali.

In realtà, il declino dei castrati era iniziato molto prima. Storici come John Rosselli l'hanno giustamente ricondotto al tramonto dell'ascetismo cristiano e alla crescente secolarizzazione delle società europee, che si manifestarono con sempre maggiore evidenza nel corso del Settecento, in parallelo con la flessione delle adesioni agli ordini religiosi. Nel 1770 Charles Burney, visitando l'Italia, descriveva la castrazione come una pratica già in declino, che creava comunque imbarazzo presso gli italiani, sia tra le persone colte sia tra le classi sociali più modeste. Non è un caso che gli stessi castrati tendessero, a quell'altezza cronologica, a giustificare il loro stato con una malattia o un incidente intervenuto nell'infanzia, tradendo l'imbarazzo per una pratica divenuta sempre meno accettabile e ormai socialmente considerata riprovevole.

Alla mutata considerazione sociale si sommarono, tuttavia, ragioni più pratiche. Per molte famiglie, lo scopo principale dell'operazione cui sottoponevano i fanciulli era dare loro un futuro garantito, un posto stabile come cantore di chiesa. Numerose, in Italia, le possibilità d'impiego: c'erano le chiese di Roma e Bologna, i santuari di Padova, Loreto e Assisi, le città sede di corti quali Milano, Torino, Napoli, Parma, Modena, Firenze. Molti fanciulli, al termine del loro apprendistato, avrebbero tentato la carriera teatrale; ma se questa non fosse stata abbastanza fortunata, o non avesse garantito introiti regolari, il tradizionale impiego nelle cappelle ecclesiastiche avrebbe potuto dare loro qualche sicurezza in più. E in ogni caso, al termine di una carriera teatrale l'impiego in una cappella poteva assicurare a qualunque cantore i minimi mezzi di sostentamento. Con la progressiva riduzione dei cori ecclesiastici, l'evirazione dei fanciulli doveva apparire come una soluzione rischiosa e sempre meno appetibile; per questo il numero dei castrati andò diminuendo lungo il corso del XVIII secolo, malgrado aumentasse il loro impiego nei teatri d'opera. A Roma, al centro della cristianità cattolica, gli evirati cantori sarebbero sopravvissuti sino ai primi del Novecento, in un numero esiguo e in una cerchia ristretta di cori ecclesiastici.

Ma già negli ultimi decenni del Settecento, prima che Napoleone sciogliesse molti ordini religiosi, s'era registrato quell'indebolimento generale delle istituzioni ecclesiastiche – con la conseguente decadenza delle cappelle corali – che sarebbe proseguito poi per tutto l'Ottocento. Tra i sintomi del declino, i permessi sempre più larghi ch'era giocoforza concedere ai castrati in organico che chiedevano di esibirsi nei teatri. La crisi era poi aggravata dalla riduzione e dalla progressiva chiusura dei conservatori di musica: Venezia aveva chiuso i suoi *ospedali*, a Napoli sopravviveva uno solo dei suoi celebri conservatori, dal quale i ragazzi evirati erano peraltro esclusi. Questi ultimi stavano ormai scomparendo; un tempo erano invece considerati dai conservatori come una risorsa preziosa, godevano di una posizione e di un vitto particolari e privilegiati, anche perché parte delle entrate delle loro istituzioni proveniva dalle funzioni ecclesiastiche cui i giovani castrati erano prestatati. Già prima del 1796 la situazione era problematica: pochi i cantanti evirati di alto livello che si esibivano nei teatri; in numero sempre minore quelli, di livello più modesto, che prestavano la loro attività nei cori ecclesiastici.

L'arrivo dei Francesi non fece che accelerare, dunque, un processo già in corso. Alla temporanea messa al bando dei castrati dalle scene teatrali, allo scioglimento di molti ordini monastici ed ecclesiali e dei relativi cori, si aggiunse la fine dell'antico sistema del patronato reale per i musicisti: Napoleone fu l'ultimo sovrano italiano a disporre di un compositore (Giovanni Paisiello) e di un cantante di corte (il soprano Girolamo Crescentini, per il quale Bonaparte nutriva peraltro un vero culto).

Scompariva così, con il canto dei castrati, l'ultima espressione della 'meraviglia' barocca: si estingueva quella poetica che promuoveva lo stupore inteso come emozione intensa e travolgente, quell'arte che attraverso la rappresentazione stilizzata di sentimenti e passioni s'era dimostrata

capace di toccare corde profonde nell'animo di infinite generazioni. Gli evirati cantori producevano suoni irreali, sessualmente ambigui: ma proprio per questo il loro timbro era percepito come qualcosa di fantastico, adatto a un'espressione stilizzata delle emozioni e antitetica rispetto a quella delle voci comuni, che al loro confronto potevano apparire volgari. Che si producesse nei virtuosismi acrobatici degli eroi antichi, o che esprimesse la languida sensualità delle scene amorose, la voce dei castrati era quanto di più lontano si possa pensare dalle voci maschili, troppo dure e 'pesanti', poco flessuose e prive di morbidezza. Unito alle loro capacità espressive e virtuosistiche, il timbro dei castrati li rendeva perfetti protagonisti della poetica della meraviglia.

Basteranno pochi anni a far scomparire il vecchio mondo. Il romanticismo, sin dalle sue fasi incipienti, si farà presto latore di istanze più realistiche e inizierà a pretendere che vi sia corrispondenza tra l'identità sessuale del personaggio e il registro vocale dell'interprete. Puntando all'empatia, portando allo scoperto ed enfatizzando al massimo grado passioni travolgenti e fuori del comune, il melodramma romantico imporrà una vocalità più enfatica, più 'aggressiva'; in questo contesto non solo gli ultimi castrati, ma anche i ruoli *en travesti* appariranno subito assurdi. A cavallo tra le due età, Bellini vorrà ancora una voce femminile per il suo Romeo, ma Verdi reagirà con forza alla proposta, formulata dalla dirigenza della Fenice, di affidare a una donna il ruolo di Ernani. E almeno sin oltre la metà del Novecento la raffinata arte dei castrati verrà non solo abbandonata, ma anche fraintesa: l'antica e stilizzata visione della natura e dei sentimenti umani verrà soppiantata dalla ricerca della 'verità' drammatica, verrà interpretata come il pretesto per lo sfoggio di un frivolo virtuosismo inespressivo, di un puro edonismo sonoro (il pregiudizio non è ancora scomparso, oggi, presso certi vecchi maestri di canto, che disprezzano – per fare un esempio – il repertorio rossiniano considerandolo una sequela di vacui 'chicchirichì').

Gli ultimi castrati, come Marchesi, furono dunque gli eredi di una tradizione in procinto di essere abbandonata, in favore di altri stili di canto volti all'espressione drammatica; una tradizione, proprio per questo, guardata da alcuni con il rimpianto per un'epoca che non sarebbe mai più tornata. Stendhal che nel 1817 ascolta Gaspare Pacchierotti a Padova lo definisce semplicemente «sublime»; un giudizio non dissimile formula su di lui Pacini. Tramontata per sempre quell'età, il rimpianto non avrebbe accennato a scemare, pur a distanza di molti anni. Così scrive Rossini in una lettera all'amico Luigi Crisostomo Ferrucci, nel 1866: «Quei mutilati che non potean percorrere altra carriera che quella del canto, furono i fondatori del "cantar che nell'anima si sente" e l'orrenda decadenza del bel canto italiano ebbe origine dalla soppressione di essi».