

Roger Freitas

Vita di un castrato

Atto Melani tra politica, mecenatismo e musica

traduzione di
Anna Li Vigni

prefazione di
Sara Mamone

revisione di
Maria Concetta Spinosa

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

La traduzione dell'opera è stata realizzata grazie al contributo del
Seps - Segretariato Europeo per le Pubblicazioni Scientifiche



Via Val d'Aposa 7 - 40123 Bologna
seps@seps.it - www.seps.it

Volume realizzato con il contributo di
Accademia dei Ritrovati - Pistoia
Associazione Amici di Gropoli - Pistoia
Fondazione Conservatorio San Giovanni Battista - Pistoia

© Roger Freitas 2009
prima edizione inglese *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*
Cambridge University Press, UK, 2009

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

ISBN 978-884674030-4
ISSN 2421-4418

Prefazione all'edizione italiana

La sterminata produzione epistolare di Atto Melani testimonia la riuscita di un progetto di autonobilitazione che il celebre cantante castrato aveva ben chiaro fin dai primi anni della sua fortuna come interprete. Pistoiese, certo di buona famiglia e perciò ben addestrato alle regole sociali del tempo, il “figlio del campanaro” è tornato oggi alla ribalta prepotentemente sia nella storiografia romanzesca sia in quella più meditata della ricerca scientifica. Merito di un metodo di indagine che, soprattutto per la storia dello spettacolo e per quella della musica, ha imparato a investigare su tracce spesso sparse in territori imprevedibili e sulla ricaduta delle azioni effimere in serbatoi più consistenti e durevoli. Merito però anche di Atto stesso che, pur non appartenendo per nascita alla grande Storia che nel suo tempo si faceva soprattutto in corti e in cancellerie e in palazzi nobiliari, oltre che sui campi di battaglia, seppe giocare le sue carte con grande astuzia, impareggiabile energia e una costante applicazione.

Le carte in mano erano comunque ottime. Atto, con la sua stupenda voce, si trovava nel posto giusto al momento giusto fin dalla nascita: in un momento storico (la sua lunga vita comincia nel 1626) in cui le forze del mecenatismo signorile si innestano nelle potenzialità di un più articolato mercato professionale. A Pistoia, città eminente tra quelle del Granducato di Toscana, privilegiata nelle relazioni con la famiglia granducale ed anche protagonista di un rapporto diretto con la corte papale, oltre che sede di una vivace pratica musicale che, sotto la guida dell'attivissimo Monsignor Felice Cancellieri, dette vita ad un vivaio dal quale fiorirono alcune delle più celebri voci del secolo, in particolare di cantanti castrati. Appare quindi naturale che Atto (efficacemente guidato dal padre insieme ai fratelli nel “riscontro di fortuna”) venisse affiliato alla famiglia medicea, la quale proprio in quegli anni consolidava il suo ruolo centrale nelle relazioni artistiche internazionali, ponendosi anche come ago della bilancia nelle complesse trattative tra le corti e le nascenti esigenze del teatro commerciale.

Il lungimirante patronato del Granduca Ferdinando II e dei suoi affiatatissimi fratelli Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo (il quale aveva creato anche una efficace organizzazione di *scouting*, di cui facevano parte celebrità mature come Domenico Anglesi e Michele Grasseschi), non poteva non fare di Pistoia uno dei luoghi privilegiati della propria attenzione, contribuendo alla formazione e alla tutela dei talenti individuati, eleggendoli poi a proprio servizio personale, per immetterli, quindi, come rappresentanti prestigiosi delle proprie scuderie, nel circuito signorile e delle relazioni dinastiche.

Gelosamente custoditi o oculatamente concessi, a questa altezza cronologica i castrati sono tra i beni ‘di tendenza’, come gli attori, i quadri, i cavalli, merce di scambio fragile e privilegiata in una rete di relazioni codificata e assai complessa, dalla ferrea gerarchia,

nonostante l'affacciarsi all'orizzonte di un professionismo che la storiografia vuole prodromo della libera impresa. Libera impresa comunque, si badi bene, sempre subordinata agli spazi concessi volta a volta dal potere signorile. O da questo favorita in un circuito di relazioni meno formali ma sempre riconducibili al potere e al prestigio. Si tratta anche qui di investimenti a lunga scadenza che il mercato, per sua natura volto ad un guadagno sollecito, non poteva permettersi; la formazione dei cantanti infatti avveniva o nelle scuole di gestione religiosa o per diretta protezione signorile, mentre la loro messa a frutto anche commerciale è spesso episodica e comunque sempre prudentemente ancorata al porto sicuro della protezione. Ben si comprendono allora gli intrecci tra mercato e mecenatismo nell'opera cosiddetta veneziana che in larga parte mette a frutto le relazioni dei nobili possessori dei teatri (i Vendramin, i Grimani) con l'alta nobiltà dei protettori delle più celebri voci del tempo (tra questi appunto la holding medicea) che vengono chieste in prestito e concesse prima di tutto in una politica di accorte relazioni e poi, subordinatamente, in una contrattazione che può dipendere dall'intraprendenza individuale. Ma le mosse sullo scacchiere ampio delle stagioni, delle esigenze dinastico-cerimoniali, della rappresentanza anche internazionale, sono quasi sempre in mano ai protettori che a loro volta agiscono nell'interesse dinastico e per rafforzare relazioni a largo raggio.

In base a questi meccanismi risultano chiare le intrecciate vicende dei tre gioielli del parco Medici: i pistoiesi Antonio Rivani, "proprietà" del Cardinale Giovan Carlo; Atto Melani, protetto di Mattias; e il favorito di Leopoldo, Giuseppino Ghini, se non pistoiese certo toscano e gravitante su Pistoia (come si evince da molte lettere dei carteggi dei tre Principi e anche dalle preoccupazioni tarde di Leopoldo, che a tutela pensionistica gli fece avere una cappellania proprio a Pistoia). I tre castrati si misureranno infaticabili sulle più prestigiose scene dei teatri di corti europei, allietarono i sovrani con le più raffinate esecuzioni private, diventeranno oggetto di trattativa per le stagioni dei più attivi teatri mercantili, primi fra tutti quelli dei nobili impresari veneziani che programmeranno le stagioni in base alla disponibilità delle loro voci (nel 1642 Grimani farà comporre da Sacrati su misura "a suo dosso" per Grasseschi la parte protagonista del *Bellerofonte* già prenotando "quelli di Pistoia"). Affronteranno le fatiche di viaggi massacranti, distribuiti con acume politico dai vari protettori, affannati a studiare, in viaggio o prima della partenza, lacerti scannati di parti via via composte per loro, preoccupati di non dispiacere al mecenate principale, coinvolti in altalenanti sentimenti di sollecitudine e in permanenti esercizi di maldicenza comparativa. Da questi è forse parzialmente esente lo scapestrato Giuseppino, che espone la propria voce "svolazzando in qua e in là" nella fase di formazione e, nello splendore della sua pienezza, inguaiandosi da solo con la chiacchieratissima Annamaria Sardelli in un triangolo con il di lei gelosissimo protettore, il conte Guicciardini: una vicenda questa che, oltre a destabilizzare i rapporti tra la corte di Firenze e l'aristocrazia imprenditoriale veneziana, si ferma sulla soglia del coinvolgimento principesco nelle attenzioni del Sant'Uffizio.

Costante la denigrazione reciproca tra Atto e Antonio Rivani, favorito dalla protezione saldissima del Cardinale Giovan Carlo e dall'itinerario più affine a quello di Atto. Vicini per età (Rivani è del 1629), dotati di congiunti musicisti, ebbero come comune insegnante il maestro di cappella della cattedrale Pompeo Manzini. Nel 1539 Rivani è corista nella cattedrale mentre nel 1638 Melani è lanciato nel riallestimento pistoiese dell'*Erminia sul Giordano* di quel Giulio Rospigliosi nella cui orbita resterà sempre con ruoli non marginali fino all'elezione al soglio pontificio, divenendone poi uno dei più ascoltati consiglieri quando ormai la sua trasformazione in gentiluomo, e in referente politico nello scacchiere europeo, è avvenuta pienamente e la distanza col rivale divenuta per questi incolmabile.

Ma le affinità sono molte prima che questo avvenga e che il Rivani confermi la sua appartenenza al mondo dello spettacolo musicale fino alla fine, mentre Melani vivrà la seconda parte della sua lunghissima vita *en gentilhomme*. I due cantanti saranno sempre alle prese con le richieste pressanti delle corti, quella imperiale e quella arciducale del Tirolo, quella esigente ed asfissiante dei Bourbon con le chiamate continue da Parigi, quella dei Savoia, quella dei Gonzaga, quella romana, quella degli Stuart, oltre naturalmente alle articolate sollecitazioni delle aristocrazie minori quali quelle che gestivano i teatri del soldo a Venezia e a Genova.

Le complesse vicende tra il '58 e il '62, con i grandi eventi della storia (la pace dei Pirenei), i matrimoni incrociati di Luigi XIV con Maria Teresa d'Austria e quello del Granduca Cosimo con Marguerite Louise d'Orléans, vedono i due cantanti impegnati in una gara serrata di affermazioni sociali e maldicenze professionali legate ai ruoli da rivestire nei grandi festeggiamenti. Tutto questo segna comunque uno spartiacque nella vita di Atto. Emarginato dalle gelosie dell'Abate Buti (di fatto plenipotenziario per l'organizzazione dei festeggiamenti parigini), e presto caduto in disgrazia dopo la morte del suo grande protettore francese Mazzarino, il cantante deve lavorare ad un suo reinserimento nell'Europa delle corti, affiancando alla protezione del fedele Mattias (tradito brevemente ma presto disposto al perdono) l'abile politica personale di relazioni messa a punto nel corso degli anni precedenti.

Queste "disgrazie" segnano un'accelerazione nel progetto, da tempo perseguito, di una nobilitazione che metta a frutto le articolate esperienze presso le corti come cantante e informatore per divenire un diplomatico di primo rango. L'ambizione promozionale di Atto si fonda su una solida formazione culturale di cui le sterminate sopravvivenze epistolari sono un segnale inequivoco fin dalla giovinezza. Nella fase matura della sua 'terza età' il castrato, abbandonate le scene del teatro e successivamente quelle della diplomazia, si dedicherà alla raccolta del suo epistolario e alla scrittura letteraria, dimostrando anche una formidabile capacità di autostoricizzazione. La raccolta dei suoi scritti, e delle sue corrispondenze con le corti di mezza Europa, doveva assicurargli, oltre all'inserimento nella *société des lettres* anche una fama imperitura, rafforzata dall'elaborazione letteraria di molti suoi "ricordi". Questo poderoso lavoro di conservazione è stato parzialmente vanificato dalla dispersione ottocentesca del patrimonio raccolto nella magione familiare di Pistoia. Le corrispondenze però sono rintracciabili nei consistenti carteggi sparsi nelle cancellerie e negli archivi di tutta Europa (in particolare Firenze, Parigi, Torino). Gli epistolari più consistenti sono quelli con i grandi protettori Mattias de' Medici e Hugues de Lionne, diplomatico di assoluto rilievo all'epoca di Mazzarino e artefice della politica estera francese dopo la morte di questi. Queste missive, ora richiedenti protezione per la sua carriera artistica, ora informando i propri interlocutori sulle vicende artistiche o politiche, ora raggiungendo la forma di veri e propri dispacci, sono scritte tutte con grande cura, lunghe, dettagliate, precise. Testimoniano, oltre il tempo e le contingenti finalità, la statura anche intellettuale del cantante. Che forse non aveva voce più seducente di quella dei suoi compagni di scena, ma certamente possedeva più alte qualità negoziali.

Le sue lettere stanno pian piano trovando veste editoriale. All'indagine minuziosa di Roger Freitas si aggiunga oggi l'epistolario di Mattias de' Medici a mia cura (Sara Mamone, *Mattias de' Medici, Serenissimo mecenate dei virtuosi*, Le Lettere, Firenze 2013) nel quale l'interesse per la storia della musica e dello spettacolo non nasconde l'altra faccia del cantante che costruisce con grande accortezza la sua affidabilità di referente nelle questioni più delicate. E già dalle numerosissime lettere si individua una cura stilistica che non mira solo

alla chiarezza espositiva, bensì all' esibizione di una capacità retorica che ben promette per la promozione a più alte relazioni future.

Questa coscienza del possesso di doti che travalicheranno la contingenza di un pur luminoso inserimento sociale sfocerà nella redazione del proprio epistolario ed anche in vere e proprie prove di scrittura storiografica. Il recente rinvenimento negli archivi diplomatici francesi del diario dei negoziati per la Pace dei Pirenei cui aveva assistito con attenzione quotidiana al seguito di Mazzarino, ne conferma le doti di narratore (ora in *Viaggio del Cardinale Mazzarini a St Jean de Luz l'anno 1659, Un Journal des négociations de la paix des Pyrénées par Atto Melani*, a cura di Alexandre Cojannot, Paris, 2010). Già pronto per la stampa e, a suo dire, già con l'*imprimatur* della serenissima famiglia medicea, il lavoro di redazione proseguirà sotto il patronato di De Lionne per perdersi poi nelle laboriose vicende di un periodo non felice per il nostro. La perfetta coincidenza tra molti dei dispacci giunti alla famiglia granducale nel corso delle trattative e la loro storicizzazione nel *Diario* pronto per la stampa mostrano come l'epistolario del cantante rispondesse già ad un preciso progetto di eternizzazione attraverso la scrittura. In questo non dissimile da un altro grande conterraneo della generazione precedente, Francesco Andreini, forse il più celebre attore del suo tempo, certo il più colto che acquistò ulteriore fama dalla pubblicazione del testo riassuntivo delle *performances* del suo personaggio, il Capitano Spavento (*Le bravure del Capitano Spavento da Vallinferna* edito e riedito in Italia e in Francia durante la vita dell'autore) e trasmise al figlio Giovanbattista quell'amore per il testo consuntivo che lo rese il più grande drammaturgo italiano del secolo (Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte, attrici e attori italiani in Europa nel XVII e XVIII sec.* Torino 2014).

Non c'è dubbio che il mondo descritto da Freitas sia assai lontano dal nostro odierno sentire ma, al di là dell'imponente ricostruzione documentaria, grandi meriti di questo libro sono la costante attenzione alle frizioni possibili tra mentalità diverse, e lo sforzo, premiato nei risultati, di scrivere un vero squarcio di storia delle mentalità attraverso la storia della musica. Anche nei momenti più tecnici (si veda il capitolo sulle opere di Atto e sulla cantata) l'autore non diventa mai autoreferenziale e non perde mai di vista l'obiettivo generale di fornire, attraverso una biografia individuale, l'illustrazione di un gioco di squadra familiare e, con esso, le coordinate di un intero fenomeno. Un bel regalo.

Sara Mamone

Ritratto di un castrato

Con questo libro ho inteso indagare la vita avvincente di un musicista del XVII secolo, a proposito del quale abbiamo fortunatamente a disposizione moltissimi documenti. Nato nel 1626 a Pistoia da una famiglia borghese, Atto Melani fu castrato per conservare la sua voce melodiosa e ciò gli fece presto raggiungere una posizione di rilievo nei circoli artistici e sociali del tempo. Le lettere arrivate fino a noi non solo descrivono la vita musicale di numerosi centri europei, ma rivelano al contempo il contesto reale nel quale si muovevano i musicisti e si produceva la musica, e anche in che modo il Nostro si relazionava coi suoi mecenati e coi suoi colleghi; nelle lettere leggiamo le sue riflessioni sulla propria professione di cantante e il ruolo della musica nella sua vita. In ogni momento – mentre cantava, esercitava lo spionaggio, componeva, si dedicava all'amore e, persino, quando si allontanava dalla sua arte – dimostrò che la musica era per lui anche e soprattutto un mezzo per conquistare il potere. Roger Freitas ci propone un punto di vista diverso sugli ambienti sociali e politici all'interno dei quali si produceva musica nel XVII secolo, chiarendo le dinamiche che davano poi significato alla musica stessa, chiarendo dunque quale fosse il ruolo effettivo di quest'arte a quei tempi.

Roger Freitas è professore associato presso il Dipartimento di Musicologia, *Eastman School of Music*, dell'Università di Rochester. Suoi saggi sono apparsi in riviste specializzate incluse il *Journal of Musicology*, *Music and Letters* e *Opera News*. Questo è il suo primo libro.

Ringraziamenti

Molte persone mi hanno generosamente aiutato durante il percorso di questo progetto che quasi dubito di riuscire a ringraziarle tutte. E il piacere che avrò nell'ottenere il riconoscimento da parte del pubblico accresce ancora di più il mio debito nei loro confronti. La vita di questo progetto ha avuto inizio come tesi di dottorato e così vorrei cominciare col ringraziare ancora il mio relatore e (adesso caro) amico, Ellen Rosand: i suoi consigli e il suo appoggio sono per me molto importanti. Uno dei vantaggi di cui ho goduto nel trattare un argomento del diciassettesimo secolo è la generosità che ha contraddistinto tanti studiosi della materia. Proprio all'inizio di questo progetto, Robert L. Weaver mi ha offerto sia il suo incoraggiamento sia i suoi numerosi microfilms sulla musica e documenti di Melani. Nei miei primi viaggi di studio a Firenze, Jean Grundy Fanelli ha condiviso con me, oltre alla sua esperienza in giro per le biblioteche della Toscana, anche la sua casa dove mi ha ospitato. Nel corso degli anni, Margaret Murata mi ha dato ogni tipo di prezioso consiglio e mi ha aiutato a trovare molte informazioni mancanti: il suo cuore si fermerà ogni volta che riceve un'altra mia email con scritto in oggetto "solo una domanda veloce". Beth Glixon mi ha sempre avvisato ogni qualvolta che trovava materiale utile nelle sue esplorazioni all'archivio veneziano, e più recentemente Valeria De Lucca ha fatto lo stesso mentre rovistava nel materiale dei Colonna. James Leve, mio collega e caro amico, durante i suoi lunghi soggiorni in Italia, mi ha segnalato i documenti che ha trovato casualmente mentre faceva le sue ricerche. Più recentemente, vorrei ringraziare il capo di dipartimento Patrick Macey per il suo pazientissimo sostegno per il mio lavoro nella fase finale e i suoi sempre utili suggerimenti. Voglio inoltre esprimere la mia gratitudine, per l'assistenza in tutti i sensi, a Jennifer Brown, Ralph Locke, Kimberlyn Montford e Massimiliano Sala.

Mi sento particolarmente in debito con una cerchia di amici e colleghi che mi hanno dato i loro pareri sulle traduzioni. Tutto ciò che vale per quanto riguarda le traduzioni in questo libro lo si deve all'aiuto di Mauro Calcagno, Sergio Parussa, Pietro Moretti, Thomas DiPietro, e Timothy Scheie. Il resto delle imprecisioni si deve solo a me.

Questo progetto è dipeso soprattutto dalla bontà ed assistenza di bibliotecari e archivisti, e sono felice di ringraziare i direttori e lo staff delle seguenti istituzioni nelle quali ho condotto le mie ricerche; anche se non tutte le biblioteche sono state riportate nel libro, il lavoro che ho fatto era indispensabile: L'Archivio di Stato, Biblioteca Nazionale Centrale, e Biblioteca Mediceo-Laurenziana a Firenze, la Biblioteca Forteguerriana e l'Archivio di Stato in Pistoia; l'Archivio di Stato e Biblioteca Estense di Modena; l'Archivio di Stato di Mantova; l'Archivio di Stato di Lucca; (l'ex) Civico Museo Bibliografico-Musicale di Bologna; l'Archivio di Stato di Torino; l'Archivio di Stato, Biblioteca Casanatense, Biblioteca della

Accademia dei Lincei, e l'Archivio Doria-Pamphili di Roma; la Biblioteca Apostolica Vaticana presso Città del Vaticano; la British Library di London; e, infine, la Bibliothèque Nationale, Bibliothèque Mazarine, Archives Nationales, e Archives de la Ministère des Affaires Étrangères di Parigi.

Infine, sono felice di esprimere la mia gratitudine per le seguenti sovvenzioni finanziarie, che sia direttamente sia indirettamente hanno finanziato il mio lavoro: due borse di studio ottenute prima della tesi dalla Fondazione Andrew W. Mellon; una borsa di studio (che sovvenziona un anno sabatico di ricerca) elargita dal National Endowment for the Humanities; una borsa di studio dall'American Academy di Roma; una finanziamento dalla Donna Cardamone Jackson Publication Endowment Fund dell'American Musicological Society; e fondi elargiti dal mio istituto, l'Eastman School of Music, University di Rochester, da me goduti in regime di aspettativa, col sussidio del Professional Development Committee, nonché una sovvenzione *Provost's first-book*.

Introduzione

In un'epoca che premiava la stravaganza, già la sola vita di Atto Melani fu di per sé oggetto di stupore. Melani nacque nel 1626 da una famiglia borghese di Pistoia, a nord-est di Firenze. Secondo di sette fratelli, tutti destinati a diventare musicisti, fu il primo di quattro a essere castrato per conservare la sua splendida voce¹. Pare che già all'età di quindici anni avesse lavorato per il Principe Mattias de' Medici, fratello del Granduca di Toscana. Dopo pochi anni, Mattias concesse il suo cantante in prestito alla corte di Francia dove, intorno al 1640, Atto cominciò la sua ascesa al successo. Se da un lato grazie alla sua voce egli si conquistò i favori della Regina Anna d'Austria, madre del giovane Luigi XIV, dall'altro la sua curiosità per gli intrighi politici gli valse l'attenzione del Cardinale Mazzarino, straordinario primo ministro della Regina. E fu proprio questa combinazione di musica e politica la nota dominante di gran parte della carriera di Atto.

Infatti, nei quindici anni successivi, Atto escogitò una vera e propria metamorfosi: da cantante professionista a diplomatico gentiluomo. Agli esordi della carriera, accettava qualsiasi parte gli fosse affidata: dal ruolo di protagonista nello storico *Orfeo* di Luigi Rossi alla partecina femminile ne *La Primavera*, uno spettacolo straordinario andato in scena a Mantova. Ma via via che cresceva la sua ambizione, si preoccupava sempre più del proprio prestigio; si rese dunque conto che le sue esibizioni, in particolare quelle pubbliche, costituivano un ostacolo alla possibilità di cambiare il suo status sociale, e così, sebbene castrato, assunse l'atteggiamento poco verosimile del musicista di talento, seppur dilettante. Quando si trovò nei pasticci, non esitò a mentire, prendere tempo e a passare da un mecenate all'altro, nel tentativo di plasmare la propria carriera e di confermare la propria immagine. In un'epoca in cui i cantanti erano per lo più trattati alla stregua di servi, Atto perseguì quel tipo di indipendenza professionale che sarebbe diventata la norma soltanto nel secolo successivo.

Pur di accrescere il proprio successo, iniziò a dedicarsi con maggiore serietà ad attività non musicali, in particolare alla diplomazia e allo spionaggio, impegno che, di fatto, lo portò ad essere coinvolto in molte delle vicende politiche di rilievo del suo tempo: condusse i negoziati clandestini in Baviera precedenti alla Dieta di Francoforte del 1657; accompagnò Mazzarino alla conferenza conclusiva e ai festeggiamenti per la Pace dei Pirenei (1659); col-

¹ Per tutto il saggio mi riferisco ad Atto con il suo nome di battesimo. Sebbene questo possa sembrare strano e confidenziale, è dovuto al numero dei membri della famiglia Melani che citerò, ma anche a motivi storici, perché ci si rivolgeva comunemente a lui chiamandolo "Signor Atto". Inoltre, come mostra la figura 1.1, Atto aveva anche due sorelle nate dopo tutti i fratelli, raramente citate nelle sue lettere, e così esse sfortunatamente hanno un ruolo marginale in questo saggio.

laborò all'organizzazione del matrimonio tra il gran Principe Cosimo III di Toscana e la Principessa Margherite-Louise d'Orléans (1661); e contribuì perfino all'elezione a Papa del suo concittadino ed amico Giulio Rospigliosi, che si fece chiamare Clemente IX (1667). Tali imprese imposero la reputazione di Atto sulla scena politica europea sicché egli divenne un'autentica risorsa per molte delle figure politiche di spicco.

Le sue imprese richiedevano un fitto scambio di corrispondenza, e di certo trascorreva molto tempo a scrivere lettere, migliaia delle quali sono arrivate fino a noi. Informava regolarmente le corti di Toscana, Mantova, Modena, Roma, Torino e Parigi sulle questioni interne e perfino sulle strategie militari degli altri. Quest'attività nascondeva dei pericoli: quando alcune delle sue lettere finirono tra le carte di Nicolas Fouquet, il *surintendant des finances* di Luigi XIV, che fu condannato, Atto fu punito con la messa al bando dalla Francia per diciotto anni. Nella maggior parte dei casi, però, la sua diplomazia gli assicurò gratitudine e riconoscimenti: lo stesso Luigi XIV lo nominò gentiluomo di camera e abate titolare di un monastero in Normandia, la Repubblica di Venezia e la città di Bologna gli concessero lo status di patrizio, e moltissimi nobili gli elargarono regali di valore. Alla fine, la ricchezza e gli onori che erano fondamentali per la sua ambizione di elevarsi nella scala sociale gli furono garantiti più dai suoi servizi diplomatici, che non dal talento musicale; e subito dopo la sua morte, nel 1714, la sua famiglia fu elevata alla nobiltà toscana.

Il primo studioso a dedicarsi alla vita di Atto, Alessandro Ademollo (1826-1891), era impegnato ad approfondire alcuni temi della storia del teatro che lo interessavano, e da lì giunse infine a scrivere un breve articolo sulla famiglia Melani. Le sue idee furono approfondite dal lavoro archivistico di Henry Prunières (1886-1942) e, ancora di più, da Robert Lamar Weaver, il cui articolo decisivo del 1977 ha reso possibili tutte le ricerche che sono seguite². Nonostante ciò, sebbene il profilo biografico sopra esposto fosse noto da qualche tempo e la corrispondenza di Atto fosse stata riconosciuta come una importante fonte di informazioni, la sua vita – la più documentata tra quella dei musicisti del diciassettesimo secolo – non è mai stata studiata con scrupolo; e data la ricchezza delle fonti, ci si potrebbe legittimamente chiedere perché, e se tale incuria sia giustificabile.

Sicuramente una parte della ragione è da ascrivere alle convenzioni che regolano la scrittura di una biografia. Un qualsiasi studio – su Monteverdi, Luigi XIV o George Washington – presuppone che l'argomento abbia una certa importanza: si dà per assodato che i risultati ottenuti da un personaggio – di solito un lui più di rado una lei – meritino una riflessione sulla personalità che li ha prodotti, un'indagine sul *come* e sul *perché* oltre che sul *cosa*. Nella storia della musica, i *risultati* importanti sono le composizioni, e quelle di Atto sono poche e non hanno lasciato una traccia profonda; inoltre, sebbene fosse un cantante di successo, egli non era diventato il *primo* in niente (come per esempio Anna Renzi, che è stata definita la *prima diva*), né collaborò con un compositore così da esercitare una certa influenza in tal senso (come Isabella Colbran con Rossini). Considerato secondo i termini tradizionali, allora, Atto Melani semplicemente non è importante, non è uno di quegli eroi della storia della musica in attesa di elogio.

² A[lessandro] Ademollo, *Un campanaio e la sua famiglia*, in «Fanfulla della Domenica», 30 dicembre 1883, pp. 2-3; Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Bibliothèque de l'Institut Français di Firenze (Université de Grenoble), ser. 1, Collection d'histoire et de linguistique française et italienne comparées, 3 (Honoré Champion, Paris 1913); Robert Lamar Weaver, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, in «Rivista italiana di musicologia», 12 (1977), pp. 252-295. Un altro studioso che ha utilizzato ampiamente le lettere di Atto è stato Lorenzo Bianconi, per esempio nella sua *Music in the Seventeenth Century*, trad. di David Bryant (Cambridge University Press, Cambridge 1987), originariamente pubblicato come *Il Seicento*, (E.D.T., Torino 1982).

Negli ultimi decenni, ovviamente, sono viepiù emersi alternativi paradigmi del modello cosiddetto del *grand'uomo*: per esempio nel campo degli studi femministi, dove si sono affermati modelli biografici specificamente destinati a soggetti *non* importanti. Così, spiega Ruth Solie, «potremmo dire che la pratica femminista si è interessata meno di quelle certificazioni [di grandezza] e più alla vita delle donne, a quello che ci raccontano su come riuscire a navigare in acque pericolose – cioè di quella che potremmo definire, a rischio di apparire superficiali, la diversità della vita dei canguri di successo»³.

Solie prende a prestito il termine *canguro* dalle riflessioni di Emily Dickinson che indica, con quel termine, donne le cui aspirazioni e conquiste le hanno fatte sentire fuori posto nella società in cui vivevano. Questo genere di soggetto biografico offre un esempio di “resistenza”, l'esempio di qualcuno che, grazie al suo rifiuto dei vincoli imposti dalla società, aiuta a stabilire quali fossero i limiti del vivere all'interno della sua stessa società e il tipo di vita che vi poteva essere condotta. Ad un primo sguardo, la figura anomala del castrato sembrerebbe calzare a pennello in questo modello, ma spero di dimostrare che lo stato fisico di Atto raramente lo ostacolò nei suoi diversi sforzi e, dal canto suo, egli non lascia trasparire molta consapevolezza della sua menomazione; anzi, si muoveva nella società come qualsiasi altro uomo della sua classe. E così se Atto non è un eroe, non è nemmeno un *canguro*.

Rimanendo alle etichette metaforiche, egli è un personaggio esemplare; come individuo, la sua importanza storica potrebbe anche essere considerata limitata, però rappresenta un gruppo storicamente significativo: i cantanti castrati o, più in generale, i musicisti della metà/fine del diciassettesimo secolo. Una tale affermazione necessita probabilmente di essere spiegata, in quanto gli studiosi precedenti tendevano a giudicare la vita di Atto come troppo insolita e diversa per poter far luce sulle vite di altri. Piuttosto, il fatto che Atto facesse riferimenti sporadici alla musica e che poi l'avesse abbandonata, ha spinto molti a deplorarlo piuttosto che a indagare sulla sua carriera. Henry Prunière, per esempio, si lamentava del fatto che più avanti negli anni, Atto parlasse solamente di negoziati politici e diplomatici, ed era praticamente impossibile intuire quello che il vecchio musicista – che era stato amico intimo di Luigi Rossi, di Cavalli e senza dubbio anche di Carissimi e di Cesti – pensasse dell'opera francese di Lulli, Campra, o Destouches. Dal 1661, Atto scomparve quindi dalla storia della musica⁴.

Analogamente, Alessandro Ademollo si lagna del fatto che Atto «a Firenze si occupa d'arte e di cose musicali; ma pur troppo lo rivogliono a Parigi, e la politica se lo ripiglia»⁵. Difendendo la nobiltà dell'arte, questi scrittori definivano gli interessi terreni di Atto e della sua famiglia una “contaminazione” che distruggeva l'importanza della musica. Ancora oggi, come scrive Jean Grundy Fanelli, «è generalmente assodato che la famiglia Melani costituiva un fenomeno a sé»⁶.

Oggi gli studiosi riconoscono che esiste una tradizione di carriere che combinavano l'impegno in campo artistico con quello in campo politico e sociale; analogamente a quanto avevano fatto artisti quali Rubens e Bernini, più di un musicista contemporaneo aveva sfruttato tutte le sue capacità nella corsa all'ascesa sociale che caratterizzava la vita di cor-

³ Ruth Solie, *Changing the Subject*, in «Current Musicology», 53 (1993), p. 58.

⁴ Prunière, *L'opéra*, p. 274.

⁵ Ademollo, *Un campanaio*, p. 2.

⁶ Jean Grundy Fanelli, *Castrato Singers from Pistoia, 1575-1660*, in «Civiltà musicale», 40 (Maggio-Agosto 2000), p. 47. La stessa Fanelli si esprime *contro* questa idea.

te⁷. Sergio Durante dichiara apertamente, nel suo saggio sui cantanti, che all'inizio del Seicento «l'aspirazione [dei cantanti del primo Seicento] a un'integrazione individuale e famigliare con il sistema di corte li caratterizza socialmente». Si tratta di (Ibid., 354): «[una] cerchia artistica più elevata, che da aristocrazia musicale aspira a divenire aristocrazia *tout court*»⁸.

Si potrebbero portare numerosi esempi per illustrare il concetto, e tra questi anche la vita del castrato Marc'Antonio Pasqualini (1614-91), contemporaneo di Atto ma leggermente più vecchio. Nato in una famiglia numerosa e povera, per quello che si sa, già a quindici anni Pasqualini era riuscito a farsi inserire nel libro paga del Cardinale Antonio Barberini, nipote di Papa Urbano VIII. Il cantante divenne rapidamente il favorito di Barberini e convinse il Cardinale a nominarlo *gentiluomo di camera*, ruolo grazie al quale esercitava un controllo sui favori del suo mecenate. Ben presto Pasqualini iniziò a comportarsi come i suoi superiori, rifiutando, per esempio, di concedere la precedenza ai veri aristocratici. Già nell'estate del 1641, gli osservatori si lamentavano dicendo: «L'insolenza del ragazzo è diventata insopportabile», ma ammettevano anche che «senza [Pasqualini], non si può fare nulla» per ottenere le grazie del Cardinale⁹. La situazione era diventata incontrollabile e alla fine Barberini fu costretto ad abbandonare il suo protetto, ma non prima di creare per Pasqualini la prestigiosa posizione di canonico nella chiesa di Santa Maria Maggiore¹⁰.

Il caso di Leonora Baroni (1611-70) è simile. Create per la celebre cantante Adriana Basile, le opere da camera di Leonora – insieme alle sue maniere impeccabili e alla sua abilità nelle conversazioni – le fecero conquistare molti ammiratori tra la nobiltà di Roma fino a che non diventò una figura di spicco nell'ambito dell'alta società romana. Secondo Prunières, addirittura fu proprio lei ad aiutare il giovane Giulio Mazzarino, maestro di camera di Antonio Barberini, dando così avvio alla fulminante carriera di Mazzarino. Nel 1644, quest'ultimo si rivolse ancora una volta a Leonora invocando il suo aiuto: in particolare, le chiese di andare a Parigi, sia per soddisfare la passione della sovrana reggente per la musica italiana – cosa nella quale lei riuscì appieno –, sia per riferire colà circa la strategia che avrebbero seguito gli Spagnoli durante il conclave successivo alla morte di Urbano VIII. In quanto

⁷ Su Rubens, vedi Marie-Anne Lescouret, *Rubens: A Double Life*, trad. Elfreda Powell (Ivan R. Dee, Chicago 1993), originariamente pubblicato come *Rubens* (J.C. Lattès, Parigi 1990). Su Bernini, vedi Robert Enggass, introduzione a *The Life of Bernini* di Filippo Baldinucci, trad. Catherine Enggass (Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania 1966), xvii, originariamente pubblicato come *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini* (V. Vangelisti, Firenze 1682).

⁸ Sergio Durante, *Il Cantante*, ne *Il sistema produttivo e le sue competenze*, vol. IV della *Storia dell'opera italiana*, ed. Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Biblioteca di cultura musicale (E.D.T. Musica, Torino 1987), pp. 352 e 354. Questi passaggi sono stati tradotti integralmente (e in modo anche diverso) in *The Opera Singer* di Sergio Durante, nella *Opera Production and Its Resources*, ed. Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, trad. Lydia G. Cochrane, *The History of Italian Opera*, parte seconda, in *Systems*, vol. 4 (University of Chicago Press, Chicago e London 1998), pp. 348 e 350. Vedi anche l'importante saggio di John Rosselli su quest'argomento, *From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850*, in «Cambridge Opera Journal», 1 (1989), pp. 1-32.

⁹ Georges Dethan, *The Young Mazarin*, trad. Stanley Baron (Thames and Hudson, London 1977), p. 64, originariamente pubblicato come *Mazarin et ses amis* (Berger-Levrault, Paris 1968). Dethan fa encomi per queste citazioni ma nota la prima affermazione che fu fatta dal Cardinal Alessandro Bichi.

¹⁰ Il suddetto materiale su Pasqualini si basa sulle seguenti fonti: Margaret Murata, *Pasqualini, Marc'Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Opera* (Grove's Dictionaries of Music, New York 1992), III, p. 902; Dethan, *The Young Mazarin*, pp. 63-64; Prunières, *L'opéra*, pp. 89-90; Henry Prunières, *Les musiciens du Cardinal Antonio Barberini*, in *Mélanges de musicologie offerts a M. Lionel de la Laurencie*, Publications de la Société Française de Musicologie, ser. 2, voll. 3-4 (La Société Française de Musicologie / E. Droz, Paris 1993), p. 121; Rosselli, *From Princely Service*, p. 5.

amante di Camillo Pamphili, nipote del candidato spagnolo, Leonora era ben informata: ma sfortunatamente, quando ritornò a Roma dopo l'elezione di Innocenzo X Pamphili, scoprì che una delle sue lettere indirizzata a uno dei contendenti francesi, Giulio Cesare Sacchetti, era stata intercettata. E dunque, invece di raggiungere finalmente i vertici della società, si ritrovò ad aver perso del tutto i favori di cui aveva fino a quel punto goduto. Indomita, Leonora aspettò semplicemente il Papa successivo, che fu Clemente IX Rospigliosi, un uomo che ammirava i suoi talenti e che le restituì il prestigio¹¹.

Agli esempi precedenti si possono aggiungere i casi di tre castrati: Francesco (Cecchino) de Castris, la cui vicinanza con il Gran Principe Ferdinando de' Medici raggiunse lo stesso grado di intimità di quella tra Pasqualini e Antonio Barberini; Domenico Melani (che non ha nessun rapporto con Atto), il quale dopo anni di servizio all'estero ritornò alla sua natia Firenze insignito di un titolo nobiliare e assunta la veste di filantropo benestante; e Angelini Bontempi che, oltre a prestare i servizi di cantante, diventò lo storico ufficiale della corte di Dresda¹². Visti nel loro insieme, questi casi confermano che la fusione tra musica e politica realizzata da Atto ha rappresentato l'esempio tipico della carriera di molti cantanti del diciassettesimo secolo; se il suo caso si spinge un po' oltre rispetto agli altri, è solo perché è un esemplare eccellente della categoria.

E dunque un saggio sulla sua vita apre una finestra più ampia sul mondo della musica e dei musicisti del diciassettesimo secolo. Attraverso le sue lettere s'intravede la vita musicale che si svolgeva giornalmente nei molti centri europei che Atto frequentava e, ancor di più, si conosce il contesto sociale nel quale si muoveva il musicista, e la realtà del fare musica: cosa pensava il cantante della sua professione, cosa pensavano i mecenati dei suoi servigi, come si relazionava con quei mecenati e con gli altri musicisti e i contemporanei in genere. In sostanza, la vita di Atto dimostra quanto, nel diciassettesimo secolo, musica e politica fossero intrecciate, la politica intesa in senso stretto, cioè come interazione tra forze di governo, e in senso più ampio, come «l'insieme delle relazioni tra persone che vivono in una società»¹³. La vita di Atto, dunque, descrive la musica non come un evento artistico, ma come un'attività sociale o addirittura politica. Questa prospettiva sull'arte del Seicento non è affatto nuova, ma la biografia di Atto fornisce uno studio analitico particolarmente ricco e vasto: chiarisce i meccanismi quotidiani che hanno dato significato a questa musica e che quindi l'hanno collegata alle più alte espressioni del potere. Infine, Atto aiuta a comprendere cos'era in realtà la musica europea nel diciassettesimo secolo, il significato che ricopriva per i suoi produttori e per i consumatori. Anche laddove la sua vita non fosse di per sé interessante, varrebbe la pena prendersi la briga di raccontarla.

A dire il vero, è proprio il *come* raccontare la storia la vera questione spinosa dato che, se vogliamo dirla tutta, la vicenda stessa delle biografie dei personaggi musicali come genere storiografico ha una brutta reputazione. Nonostante gli studi fondativi di Spitta su Bach,

¹¹ Quanto sopra si basa su Prunières, *L'opéra*, pp. 41-55 e p. 65.

¹² Il materiale su De Castris è basato su Harold Acton, *The Last Medici* (Faber and Faber, London 1932), p. 186, p. 199 e p. 215; e Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici: With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, in "Historiae musicae cultores" biblioteca, 61 (Olschki, Firenze 1993), pp. 437-446. Su Domenico Melani, Weaver "Materials," 262n; e John Walter Hill, *Horatory Music in Florence, III: The Confraternities from 1655 to 1785*, in «Acta musicologica», 58 (1986), pp. 139-140. Su Bontempi, John Rosselli, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*, in «Acta musicologica», 60 (1988), p. 169.

¹³ Merriam-Webster Online, v. "Politics", www.m-w.com/dictionary/politics (visitato il 21 novembre 2005).

di Chrysander su Handel e di Thayer su Beethoven, l'influente visione di Guido Adler del *Musikwissenschaft* declassava «gli studi biografici sui musicisti» a uno status sussidiario, inferiore alla storia dello stile, alla paleografia, inferiore all'estetica e anche alla pedagogia¹⁴. Secondo Adler, la ricerca musicale doveva occuparsi innanzitutto dell'opera in sé e solo in via secondaria degli individui che la creavano o la eseguivano; e quella tensione tra l'approccio che predilige *l'opera* e quello che predilige le *persone* ha resistito a lungo. I contrasti tra *teoria della musica* e *storia della musica*, tra *positivismo* e *critica*, tra *musicologia antica* e *musicologia moderna* entrano tutti in questo dibattito incentrato su autonomia musicale *vs* contesto sociale. Nel settore più ristretto della biografia, quel dibattito si manifesta nella biforcazione classica tra *vita* e *opere*, e le discussioni si incentrano su quanto lo studio di un settore riveli sull'altro; e poiché la maggioranza delle biografie musicali esamina la vita di compositori, definire questo rapporto è di cruciale importanza ed è l'argomento di molti dibattiti¹⁵. Poiché Atto non era innanzitutto un compositore (e non sarà trattato come tale), non c'è urgenza di occuparsi qui di tali questioni.

Inoltre, poiché egli è molto più importante come *exemplum* che come individuo, spero di mitigare la tendenza all'*essenzialismo*, che fa sì che le biografie di ogni genere siano regolarmente censurate. Nel suo acuto saggio *The Writing of Biography*, la storica Elisabeth Young-Bruehl descrive nel dettaglio i molti modi in cui il biografo può essere tentato di costruire l'*essenza* di una persona, presentando così una personalità falsamente coerente¹⁶. Allo stesso modo, la musicologa Jolanda T. Pekacz lamenta che «le biografie musicali si sviluppano di solito come un romanzo realistico: una voce coerente e univoca che sostiene di presentare la verità di una vita; una narrazione onnisciente, che ripete temi e simboli; e la presentazione cronologica e lineare degli eventi fornisce ai lettori l'illusione della totalità e di un cerchio che si chiude»¹⁷. Le biografie che questi autori criticano tentano di esplorare, in verità, la mente del soggetto e così di spiegarne le azioni e i successi. Anch'io proporrò delle ipotesi per spiegare le imprese di Atto e così tratterò brevemente la natura della sua personalità, ma il mio obiettivo non è una comprensione profonda della sua vita più intima, bensì dell'*essenza* che ha motivato le sue azioni.

In effetti, sarebbe estremamente difficile, forse perfino perverso, esplorare la psiche di un soggetto che non riconosce mai di averne una. È vero che Atto mostra emozioni nelle sue lettere, ed è spesso possibile ipotizzare quali siano le motivazioni non dichiarate che lo muovono; ma a differenza dei corrispondenti e dei diaristi degli ultimi secoli, i suoi scritti sono praticamente privi di riflessioni su se stesso. Solo una volta, per esempio, si concede un commento incidentale sul suo stato fisico, quello che adesso appare come un fatto determinante per la sua identità. Di fronte alle avversità mostra spesso autocommiserazione, lamentandosi del suo destino, ma quel gesto drammatico appare come una commedia per ottenere compassione, come un lamento recitato che mette in scena soltanto un'interiorità

¹⁴ Vedi Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* in *Music in European Thought, 1851-1912*, ed. Bojan Bujic, trad. Martin Cooper, Cambridge Readings in the Literature of Music (Cambridge University Press, Cambridge 1988), pp. 348-355, originariamente pubblicato in «*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*», 1 (1885): pp. 5-8 e pp. 15-20.

¹⁵ Maynard Solomon, tra gli altri, ha scritto chiaramente e in maniera provocatoria sull'argomento: *Thoughts on Biography*, nel *Beethoven Essays* (Harvard University Press, Cambridge, Mass., and London 1988), pp. 101-115. Un'importante considerazione su queste questioni in Jolanda T. Pekacz, *Memory, History and Meaning: Musical Biography and Its Discontents*, in «*Journal of Musicological Research*», 23 (2004), pp. 39-80.

¹⁶ Elisabeth Young-Bruehl, *The Writing of Biography*, in *Mind and the Body Politics*, Routledge, Chapman and Hall / Routledge, New York and London 1989, pp. 125-137.

¹⁷ Pekacz, *Memory*, p. 42.

fittizia. In effetti, in tutte le lettere, la vita interiore di Atto rimane sorprendentemente confusa; indossa molte maschere, ma rimaniamo col dubbio di cosa ci sia dietro. Forse uno psicanalista riuscirebbe alla fine a decifrare qualcosa di più profondo, ma ancora una volta si potrebbe poi diffidare dell'applicazione della teoria freudiana alla soggettività del Seicento. In ogni caso, il ritratto che promette il mio titolo sarà una mera rappresentazione basata su qualità osservabili, in questo caso, le parole e le azioni di Atto, e lascerò al lettore le deduzioni sulla sua coscienza.

Spero anche di placare l'impulso opposto, quello di rendere tutto in modo troppo saggistico, sovvertendo così le regole della *narrazione onnisciente* e della *presentazione cronologica lineare*; e dubito che la biografia come genere possa evitare del tutto la cronologia o la necessità di costruire una narrazione. Nella preparazione di questo saggio, però, cercherò di trovare un equilibrio tra il racconto cronologico della vita di Atto e i saggi che ne analizzano una particolare caratteristica. Nei primi capitoli attingerò molto ai documenti mentre negli ultimi utilizzerò giusto quelli necessari per dare inizio alla riflessione; in questa parte mi misurerò sostanzialmente con domande alle quali non potrò fornire risposte definitive, come, per esempio, quale logica spinse i genitori a farlo castrare, quale fosse il significato sessuale del castrato, e quale la funzione della composizione nella carriera di Atto. La successione irregolare di questi due metodi farà emergere, spero, di più l'aspetto interpretativo e metterà in luce l'impossibilità di avere certezze e obiettività.

Il Capitolo di apertura, che narra la gioventù di Atto, è quello nel quale il ragionamento si baserà maggiormente su speculazioni rispetto al resto del saggio. Poiché senza le lettere prodotte dai suoi ultimi viaggi, in effetti, la narrazione diventa difficile, analizzerò anche le motivazioni che hanno portato i genitori a far castrare quattro dei loro figli. Mettendo insieme lo status della famiglia Melani, la situazione a Pistoia e le abitudini delle famiglie del tempo, traggo la conclusione che i genitori di Atto non avevano sacrificato i loro figli per denaro, una delle giustificazioni spesso addotte per questa pratica, ma piuttosto s'impegnavano e iniziavano i loro figli alla più sottile economia del mecenatismo. Questa spiegazione più nobile, se non del tutto disinteressata, potrebbe chiarire i fini di altri genitori di castrati e anche il comportamento che si assumeva in quel periodo verso questi cantanti.

Nel Capitolo 2, che tratta della prima parte della carriera di Atto come cantante (1638-53), affronterò in particolare il legame tra musica e potere. Dal momento in cui Atto divenne una risorsa culturale nei rapporti tra Francia e Toscana, rispose ai bisogni politici a diversi livelli: procurò i favori della monarchia di Francia a Mattias de' Medici (e di fatto a tutta la dinastia Medici); contribuì a cementare i rapporti tra il Cardinale Mazzarino e la Regina Madre reggente, Anna d'Austria; e si guadagnò la gratitudine di tutti. Ogni personaggio politico sfruttava la musica – o in questo caso, un musicista – per soddisfare qualcuno più potente di lui. E mentre questa funzione delle arti è stata ampiamente studiata, le attività di Atto rivelano, d'altro canto, i meccanismi simili, ma meno noti, attraverso i quali erano i musicisti che probabilmente riuscivano a sfruttare i loro nobili mecenati. Ogni servo si aspetta ovviamente una remunerazione da parte del padrone, e Atto ricevette laute ricompense; ma anziché servire semplicemente i Medici, si adoperò per acquisire altri mecenati, facendo sì che ogni nuovo incarico come cantante gli fruttasse un incremento del suo vantaggio personale (tavola 0.1 per un grafico dei governanti europei all'epoca di Atto).

Poiché non poteva esibirsi per tutti contemporaneamente, Atto cominciò ad aggiungere ai suoi servigi una nuova competenza, che gli era particolarmente congeniale dati i suoi frequenti viaggi e il suo carattere, e cioè raccogliere e riferire informazioni, in altre parole,

Tavola 0.1 *Principali sovrani europei negli anni di Atto Melani*

	Toscana (granduchi (de' Medici)	Roma (papi)	Mantova (duchi (Gonzaga)	Modena (duchi (d'Este)	Torino (duchi (Savoia)	Parigi (re) (Borbone)	Impero (imperatori) (Asburgo)
1626	Ferdinando II (1621-1670)	Gregorio XV (1621-1623)	Vincenzo II (1626-1627) Carlo I Gonzaga-Nevers (1627-1637)	Cesare (1597-1628)	Carlo Emanuele I (1580-1630)	Luigi XIII (1610-1643)	Ferdinando II (1619-1637)
1628		Urbano VIII (1628-1644)		Alfonso III (1628-1629) Francesco I (1629-1658)			
1630					Vittorio Amedeo I (1630-1637)		
1632							
1634							
1636			Carlo II (1637-1665)		Francesco Giacinto (1637-1638) Carlo Emanuele II (1637-1675)		Ferdinando III (1637-1657)
1638							
1640							
1642							
1644		Innocenzo X (1644-1655)					
1646							
1648							
1650						Luigi XIV (1643-1715)	
1652							

segue

segue Tavola 0.1

	Toscana (granduchi) (de' Medici)	Roma (papi)	Mantova (duchi) (Gonzaga)	Modena (duchi) (d'Este)	Torino (duchi) (Savoia)	Parigi (re) (Borbone)	Impero (imperatori) (Asburgo)
1688		Alessandro VIII (1689-1691)					
1690		Innocenzo XII (1691-1700)					
1692							
1694							
1696							
1698							
1700							
1702							
1704							
				Rainaldo III (1694-1737)			
1706							Giuseppe I (1705-1711)
1708							
1710							
1712							Carlo VI (1711-1740)
1714							

[agli Asburgo dal 1708]

segue

segue Tavola 0.1

	Toscana (granduchi) (de' Medici)	Roma (papi)	Mantova (duchi) (Gonzaga)	Modena (duchi) (d'Este)	Torino (duchi) (Savoia)	Parigi (re) (Borbone)	Impero (imperatori) (Asburgo)
1654		Alessandro VII (1655-1667)					
1656							
1658				Alfonso IV (1658-1662)			Leopoldo I (1658-1705)
1660							
1662				Francesco II (1662-1694)			
1664			Carlo III (1664-1708)				
1666		Clemente IX (1667-1669)					
1668							
1670	Cosimo III (1670-1723)	Clemente X (1670-1676)					
1672							
1674							Vittorio Amedeo II (1675-1732)
1676		Innocenzo XI (1676-1689)					
1678							
1680							
1682							
1684							
1686							

lo spionaggio. E quando gli interessi dei suoi diversi mecenati cominciarono ad essere in conflitto, Atto provò a manipolarli per garantirsi il massimo dei vantaggi. Effettivamente, in questo capitolo dimostrerò in che modo i mecenati e i clienti dotati di talento facevano buon uso gli uni degli altri e spiegherò come ogni esperienza musicale presentasse poi risvolti legati al potere, per tutte e due le parti.

Nel Capitolo 3 tratterò il modo in cui a un certo punto la percezione che Atto aveva di sé cambiò e mutarono gli obiettivi che si era proposto una volta raggiunta la massima espressione delle sue abilità musicali. Dal 1653 al 1655, il cantante fu quasi sempre in viaggio: soggiornò a Innsbruck per cantare la prima opera in stile veneziano mai presentata colà, a Ratisbona per esibirsi in privato davanti all'Imperatore Ferdinando III, a Roma per cantare di fronte a Giovan Carlo de' Medici e alla Regina Cristina di Svezia, e a Torino per intrattenere la corte dei Savoia. A un certo punto, Atto cominciò ad apprezzare lo stretto legame che poteva instaurarsi tra esibizione musicale e prestigio personale: riconobbe, cioè, che un certo tipo di esibizioni erano tali da poter costituire un ostacolo alla sua scalata sociale. Così iniziò, poco a poco, a rifiutare di esibirsi se non nelle sedi di altissimo prestigio. Sebbene fosse un castrato, cercava di comportarsi come un gentiluomo, musicista per diletto, e a condurre la sua vita secondo le regole dei privilegi che governavano l'aristocrazia. Per reggere una simile finzione, però, era necessaria la collaborazione dei suoi mecenati e quando questi in alcuni casi non si dimostravano disponibili, egli non esitava a ingannarli e a osservarli. Atto pensava che il personaggio di ogni esibizione suggerisse qualcosa sullo status sociale e il prestigio dell'esecutore.

Da una serie di lettere inviate da Atto al Duca Carlo II di Mantova tra la primavera e l'estate del 1653, si evince con chiarezza che esisteva un legame sessuale tra i due e nel Capitolo 4, muovendo da questo presupposto, proporrò alcune riflessioni sulla questione dibattuta della sessualità del castrato. Mentre esistono pochi riscontri diretti sulle esperienze di Atto, dagli studi recenti sulla storia della sessualità, suffragati da altre informazioni di elaborazione molto recente, si riesce a desumere che genere di consapevolezza potesse avere Atto della propria sessualità e cosa pensavano di lui i suoi contemporanei. In realtà, la gran parte delle testimonianze collega il castrato a una figura di giovane in età prepuberale, presentata spesso nell'arte e nella letteratura come oggetto del desiderio di uomini e donne parimenti. Mancando di quella virtù intrinsecamente *virile*, si riteneva che sia i giovani che i castrati fossero particolarmente soggetti alle lusinghe dell'amore, un po' come le donne. Ecco perché, a mio avviso, al castrato venivano offerti ruoli da corteggiatore nelle opere del diciassettesimo secolo; egli costituiva proprio l'iperbole teatrale dello stereotipo sociale di riferimento, e cioè l'amante effeminato. Un'immagine simile non può non aver avuto una ricaduta sulla vita privata di quei cantanti; per i loro contemporanei, infatti, i castrati del diciassettesimo secolo non apparivano ancora come quei personaggi stravaganti che diventarono in seguito, ma piuttosto figure più o meno conosciute e presenti nella vita quotidiana. Tale conoscenza potrebbe a sua volta far luce su molte delle attività di Atto, e in special modo sulla sua partecipazione alla vita di corte e sulla sua predilezione per quel tipo di musica da camera caratterizzato da implicazioni erotiche.

Negli anni analizzati nel Capitolo 5, dal 1656 al 1671, Atto perseguì con determinazione sorprendente il proposito di abbandonare la musica per dedicarsi alla diplomazia, poiché si era già reso conto, come accennato sopra, che la carriera da *performer* portava con sé una serie di condizionamenti sociali. Tale consapevolezza, rafforzata dalle laute ricompense che gli derivavano dal suo impegno diplomatico, lo condusse a esprimere per la prima volta con chiarezza il suo intento di rinunciare alla musica. La transizione fu

difficile, naturalmente; anzi, il rischio politico che si assumeva fu causa da ultimo di una disgrazia catastrofica e del suo conseguente allontanamento dalla Francia. Pare che anche nei momenti più bui, però, Atto non avesse mai preso in considerazione la possibilità di rimanere a vita musicista o maestro di musica, una carriera più sicura ma meno prestigiosa. Piuttosto aspettò che la fortuna girasse, cosa che avvenne in modo prepotente quando al papato arrivò Clemente IX. Durante il suo breve pontificato, Atto s'inserì di nuovo con grande energia nella vita della corte papale e pose le basi per il prosieguo della sua carriera. Agli inizi degli anni Settanta del Seicento, la trasformazione si era completata: la maggior parte dei mecenati che avevano conosciuto Atto essenzialmente come cantante erano morti, e a quel punto egli lavorava esclusivamente in ambito diplomatico. Questo capitolo dimostra non solo quanto fosse difficile compiere quel salto di livello sociale cui Atto mirava, ma anche quanto fosse per lui fondamentale. Di fatto questo castrato aveva inteso la musica più come un veicolo di promozione sociale, da sfruttare alla bisogna e poi abbandonare, che non come una forma d'arte.

Nel capitolo 6 dimostrerò che per utilizzare la musica a proprio vantaggio Atto iniziò a scrivere cantate, il genere di musica vocale da camera più gradito dagli aristocratici nell'Italia del diciassettesimo secolo per le serate di intrattenimento. Per comprendere perché Atto scrisse tali opere, solo quindici delle quali sono oggi effettivamente attribuibili a lui, riesaminerò molti degli elementi costitutivi di questo genere musicale, incluso lo stile poetico, l'argomento trattato, le convenzioni musicali che lo regolavano e i contesti in cui veniva eseguito; di conseguenza, una lettura più da vicino dei pezzi di Atto potrà svelare qualcosa in più sulle ragioni per cui componeva. Le sue cantate sono composizioni che, ben lungi dall'essere raffazzonate, mostrano una costruzione attenta e una certa maestria, oltre alla ricerca di effetti suggestivi particolari. Certamente questa predilezione per la *bizzaria*, che Atto ricerca con maggiore impegno rispetto ad alcuni dei suoi contemporanei, appare come un tentativo di far colpo sui mecenati che mostra il suo acume e la sua raffinatezza. In altre parole, le opere musicali di Atto testimoniano dei suoi più ampi sforzi per distinguersi a livello sociale. Da questo capitolo, quindi, si evincerà non solo che le composizioni di un musicista influenzano la sua vita – facendogli guadagnare da vivere e attirando mecenati – ma anche, viceversa, come la vita del musicista – e soprattutto le sue ambizioni sociali – influenzi il carattere delle composizioni.

Prunières notò con rammarico che, dopo il 1670, nella sua corrispondenza Atto fa a malapena riferimento alla musica. L'ultimo capitolo, dunque, fornirà un quadro generale degli ultimi quarant'anni di Atto, precisamente l'ultima metà della sua vita. Durante questo periodo lui e la sua famiglia raggiunsero finalmente i traguardi desiderati: Atto diventa una figura rispettata presso la corte francese e i nipoti salgono i gradini della scala sociale. Ma la cosa più sorprendente è che, in questi ultimi anni, egli ritornò a occuparsi di musica di tanto in tanto, nel tentativo di reclutare giovani castrati per la Cappella Reale francese. Il castrato, diventato anziano, venne infine a patti col ruolo che aveva avuto e ancora aveva la musica nella sua vita, e perfino si rammaricava che i nipoti non avessero ricevuto una formazione musicale. A dire il vero, quei nipoti dimostravano scarse simpatie per la carriera dello zio: sia nei documenti ufficiali sia in quelli personali, non citavano mai la musica tra i successi di Atto. Avevano già un atteggiamento che sarà più evidente nel diciottesimo secolo e quindi più comprensibile oggi: nascondono l'imbarazzante mutilazione dello zio sottolineando solo i suoi successi più prestigiosi, mentre la vita di Atto rappresenta con chiarezza la più vecchia mentalità del Seicento, periodo in cui un castrato poteva sia aspirare, sia di fatto accedere, allo stile di vita di un cortigiano gentiluomo.

Indice

Prefazione all'edizione italiana <i>Sara Mamone</i>	5
Sigle delle biblioteche e abbreviazioni	15
Nota sui testi originali delle traduzioni	17
Note sulla redazione degli esempi musicali	19
Ringraziamenti	21
Introduzione	23
Capitolo 1	
La creazione di un castrato	35
Paterfamilias	36
La questione della castrazione	45
Capitolo 2	
La politica del mecenatismo: 1638-1653	51
Primi passi	52
Parigi	58
Di nuovo in Italia	71
Capitolo 3	
Alla ricerca del prestigio: 1653-1655	79
Il centro del palcoscenico	80
Leid und Ekstase	84
Frustrazione a casa	94
Roma 1655	98

Capitolo 4	
La sessualità del castrato	105
La cornice generale	110
Sesso con gli uomini	114
Sesso con le donne?	129
Le conseguenze	137
Capitolo 5	
Disgrazia e trasformazione: 1656-1671	145
Le chant du cygne	146
Uomo d'azione	151
Rischi che vale la pena di correre	160
Il disastro	164
Una nuova realtà	179
Capitolo 6	
Atto Melani e la cantata	187
Lo status letterario della cantata	190
Il contesto e la ricezione	198
Costruzioni liriche d'amore	207
Le cantate di Atto Melani: la poesia	210
Le cantate di Atto Melani: la musica	221
Capitolo 7	
Completiamo il ritratto: 1671-1714	265
Il trasferimento in Francia	266
Padrone della casa	269
Di nuovo musica	277
Onori e progressi	282
Un gentiluomo rispettato	285
Morte e commemorazione	288
Appendici	
A Le lettere di Atto Melani	297
B Lettere indirizzate ad Atto Melani o che lo riguardano	315
C Satire	321
D Estratto dalla <i>Recueil des défenses</i> di Nicolas Fouquet	327
E Cenni bibliografici tratti da <i>Memorie</i> di Tommaso Trenta	329
F Testi e analisi delle cantate di Atto Melani	333
G I testamenti	349
H L'armadetto del "Salotto dell'Abbate Melani" dall'inventario del 1782	355
Opere citate	357

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2015